

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Φιλοσοφική Σχολή

Τμήμα Φιλολογίας

Τομέας Κλασικής Φιλολογίας

MARIA ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΓΙΑΝΝΙΚΟΥ

Η ΣΑΠΦΩ

ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Διδακτορική Διατριβή

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2010

«Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων δεν υποδηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα» (Ν. 5343/32, άρθρο 202, παράγρ. 2).

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

1. Ιωάννης Ν. Περυσινάκης, Καθηγητής αρχαίας ελληνικής φιλολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (Επιβλέπων)
2. Ιωάννης Αναστασίου, Καθηγητής αρχαίας ελληνικής φιλολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
3. Σωτηρούλα Κωνσταντινίδη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια αρχαίας ελληνικής φιλολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

ΕΠΤΑΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

1. Ιωάννης Ν. Περυσινάκης, Καθηγητής αρχαίας ελληνικής φιλολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (Επιβλέπων)
2. Ιωάννης Αναστασίου, Καθηγητής αρχαίας ελληνικής φιλολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
3. Σωτηρούλα Κωνσταντινίδη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια αρχαίας ελληνικής φιλολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
4. Δημήτριος Ράιος, Καθηγητής αρχαίας ελληνικής φιλολογίας, λατινικής φιλολογίας, παλαιογραφίας, ιστορίας και κριτικής, εκδοτικής των αρχαίων Ελλήνων ή και λατινικών κειμένων, παπυρολογίας, Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
5. Μαρία Λιάτση, Επίκουρη Καθηγήτρια αρχαίας ελληνικής φιλολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
6. Αλέξανδρος Αλεξάκης, Αναπληρωτής Καθηγητής της Βυζαντινής φιλολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
7. Δημήτριος Χρηστίδης, Καθηγητής φιλολογίας του ΑΠΘ

Στη μνήμη των γονέων μου
Γεωργίου και Αικατερίνης

Καὶ αὐθις ἐκ τοῦ τάφου ὠραῖος, δικαιοσύνης ἡμῖν
ἔλαμψεν ἥλιος

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	Σελίδες 1-6

ΜΕΡΟΣ Α: Η ΣΑΠΦΩ ΣΤΗΝ ΚΩΜΩΔΙΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι. Η ΣΑΠΦΩ ΣΤΟΝ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΚΩΜΩΔΙΑ

Οι απαρχές του σαπφικού μύθου και ο ρόλος της Αττικής κωμωδίας.....	1
1. <i>Άχαρνες</i>	11
2. <i>Ίππει</i>	37
3. <i>Νεφέλαι</i>	60
4. <i>Σφήκες</i>	66
5. <i>Ειρήνη</i>	77
6. <i>Όρνιθες</i>	86
7. <i>Λυσιστράτη</i>	97
8. <i>Θεσμοφορίαζουσες</i>	110
9. <i>Βάτραχοι</i>	133
10. <i>Εκκλησιαζουσες</i>	146
11. <i>Πλοῦτος</i>	168
12. Αποσπάσματα του Αριστοφάνη.....	170
13. Η Σαπφώ στην υπόλοιπη Αρχαία κωμωδία.....	177
14. Η Σαπφώ στον κωμικό Πλάτωνα: <i>Φάων</i>	192

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ. Η ΣΑΠΦΩ ΣΤΗΝ ΜΕΣΗ ΚΩΜΩΔΙΑ

1. Η Σαπφώ στην Μέση κωμωδία.....	224
2. Αντιφάνης: <i>Σαπφώ</i>	248
3. Αντιφάνης: <i>Φάων</i>	263
4. Αντιφάνης: <i>Λευκάδιος</i> . Άλλες κωμωδίες.....	264

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ: Η ΣΑΠΦΩ ΣΤΗΝ ΝΕΑ ΚΩΜΩΔΙΑ ΚΑΙ ΤΟΝ ΟΒΙΔΙΟ

1. Δίφιλος: <i>Λευκαδία, Σαπφώ</i>	267
2. Μένανδρος: <i>Λευκαδία</i> , Οβίδιος: <i>ES</i> . Μια συνανάγνωση.....	280
Ια. <i>Λευκαδία</i> : απ. 258 K.Th= Σαπφ. απ. 211 abc	282
β. Η ανασύνθεση της <i>Λευκαδίας</i>	283
γ. Ο χώρος της δράσης ως άξονας του μύθου της Σαπφώς.....	286
δ. Η νεοελληνική παράδοση για τον Λευκάτα.....	288
ε. Η παράδοση του Ευριπίδη.....	290
στ. Το θέμα της μανίας	293
ζ. Φάωνας: κωμικές και φιλοσοφικές διαστάσεις	303
η. Το άλμα ως δοκιμασία και μεταμόρφωση.....	311
θ. Θεραπείαι έρωτος. Το βοτάνι της αγάπης.....	316
ι. Η λυρική μεταφορά της πτήσης.....	318
ια. Άλλα αποσπάσματα της <i>Λευκαδίας</i> <i>Λευκαδία</i> απ. 255 K.-	
Th.....	322
<i>Λευκαδία</i> απ. 256 K.- Th.....	
.....	322
<i>Λευκαδία</i> απ. 257 K.- Th.....	
.....	323
<i>Λευκαδία</i> απ. 259 K.- Th.....	
.....	323
<i>Λευκαδία</i> απ. 260 K.- Th.....	
.....	324
<i>Λευκαδία</i> απ. 261 K.- Th.....	
325	
<i>Λευκαδία</i> απ. 262 K.- Th.....	
.....	326
απ. 1089 K.-A.....	327
απ. 1127 K.-A.....	327
II. Οβίδιος, <i>Epistula Sapphus ad Phaonem</i>	
α. Ο μύθος της φλεγόμενης Σαπφώς.....	330
β. Η <i>ES</i> : αλληγορία θανάτου-γραφής και παρωδία θρήνου.....	333
γ. Η <i>ἀφιέρωσις</i>	334
δ. Η επίδραση της κωμωδίας	337
ε. Το θέμα επιστολή-πλοίο.....	340
στ. Ο οβιδιανός μύθος της άσχημης και ανήθικης Σαπφώς.....	341
ζ. Φυγή- <i>ἀδικία</i> -θρήνος.....	343
η. Επικλήσεις στην Αφροδίτη.....	347
θ. Ο μύθος του Ενδυμώνα.....	349
ι. Επικλήσεις στις Λεσβίδες: Αλκ. απ. 130b.....	350
ια. Οι γυναίκες της Σικελίας.....	354

ιβ. Η άφιξη του Φάωνα.....	356
ιγ. Θέματα του απ. 137 στην ES.....	357
ιδ. Το τοπίο της μύησης στην ES: Σαπφ. απ. 2, 95, 94... ”	359
III α. Η Σαπφώ και η διαχείριση της ελληνικής κληρονομιάς. Η Ελληνιστική παράδοση.....	363
β. Η Σαπφώ ως λογοτεχνικός τύπος. Ο μύθος της Σαπφώς ως λογοτεχνικός τόπος.....	366
γ. Η σχέση της ES με την ελεγεία.....	370

ΜΕΡΟΣ Β: Η ΣΑΠΦΩ ΣΤΟΝ ΠΛΑΤΩΝΑ, ΤΟΝ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΣΧΟΛΙΑΣΤΕΣ ΤΟΥΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι. Η ΣΑΠΦΩ ΣΤΟΝ ΠΛΑΤΩΝΑ ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΝΕΟΠΛΑΤΩΝΙΚΟΥΣ Εισαγωγικά.....	375
1. Πλάτων: <i>Φαίδρος</i> . Το απ. 2 της Σαπφώς και το τοπίο του <i>Φαίδρου</i> (230b).....	379
2. Το απ. 2 της Σαπφώς και η ερμηνεία του Ερμογένη.....	381
3. Το απ. 2 της Σαπφώς και ο Γρηγόριος Νανζιανζηνός.....	382
4. Ο μύθος των τζιτζικιών και τα απ. 58 και 101Α της Σαπφώς.....	382
5. Η Σαπφώ και η μετακένωση της ερωτικής παράδοσης.....	387
6. Σαπφώ απ. 137 :Το θέμα της <i>αίδοῦς</i> . Δίκαιος και άδικος λόγος	389
7. Αύλος Γέλλιος. Το θέμα της <i>αίδοῦς</i> : Από τον <i>Φαίδρο</i> στην Σαπφώ.....	392
8. <i>Ἐφωσ τῶν καλῶν</i> . Λόγοι <i>περί δικαίων τε καὶ καλῶν καὶ ἀγαθῶν</i> και το απ. 137 της Σαπφώς (<i>ἵμερος ἔσλων καὶ κάλων-ἔλεγεσ +περί τω δικαίῳ</i>)].....	394
9. Το απ. 31 της Σαπφώς και τα συμπτώματα του <i>ίμερου</i>	397
10. Πλάτωνας-Σαπφώ: Έλεγχος του πάθους-ανάμνηση.....	401
11. Η <i>δίωξις</i> -αθανασία: Σαπφώ απ. 16, π. 1.....	404
12. Μια σωκρατική Σαπφώ: Μάξιμος Τύριος (Σαπφ. απ. 219, 258).....	408
13. Διοτίμα, Ρητορική, Ασπασία, Σαπφώ.....	414
14. Η Σαπφώ και η θεϊκή μανία: Πλούταρχος <i>Ἐρωτ.</i> 751a,d, 763ab, <i>Ἀρ. Γυν.</i> 243b, Λουκ. <i>Εἰκ</i> . 43.....	419
15. Η Σαπφώ και η θεϊκή μανία: Μιχαήλ Ψελλός.....	422
16. Η <i>καλή</i> Σαπφώ και ο <i>σοφός</i> Ανακρέων (<i>Φαίδρο</i> . 235c)	423
17. Σαπφικές απηχήσεις στις προσευχές του <i>Φαίδρου</i>	427
18. Η εικονοποιία του <i>ίμερου</i> ως φωτός νοητού: Σαπφώ απ. 196, Αἶλ. Αριστείδης, Φρόντων, Μαρίνος, Γαληνός, Μάξ. Τύριος, Ψελλός.....	431
19. Οι Νεοπλατωνικοί	441
20. Θεόδωρος Μετοχίτης.....	443
21. Πλάτωνας <i>Πρωταγόρας</i> , Σιμωνίδης απ. 542:	

Η	Σαπφώ	σε	συζητήσεις	για	την
<i>ἀρετή</i> 446					
22. Κλέαρχος Σολέας (απ. 41 W)=Σαπφ. απ. 58:					
Ερμηνεία με βάση το δόγμα της <i>ἀρετῆς</i> 467					
23. Αριστόξενος απ. 81 Wehrli, Κλέαρχος Σολέας απ. 33 Wehrli=Σαπφώ					
απ. 246, 247: Η <i>ἀρετή</i> της μουσικής.....					
...472					

ΚΕΦΑΛΑΙΟ II. Η ΣΑΠΦΩ ΣΤΟΝ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΣΧΟΛΙΑΣΤΕΣ ΤΟΥ Εισαγωγικά.....474

1. Σαπφώ απ. 137: <i>Ῥητορικῇ</i> 1367a6-15.....	
.....477	
2. <i>ἰόπλοκ' ἄγνα μελλιχόμεινες ἄπφοι</i> : Αλκαίος απ. 384.....	
.....480	
3. Το πρόβλημα του ονόματος της Σαπφώς (Αлк. απ. 384)	489
4. Το αγγείο του Μονάχου και ο διάλογος της Σαπφώς με τον Αλκαίο.....	492
5. Το ηθικό και κοινωνικό πλαίσιο του διαλόγου	
(Αлк. απ. 384-Σαπφ. απ. 137)	496
6. <i>Αἰ δῶς</i> -λέγειν <i>+περί</i> τῶ	
<i>δικαίῳ</i>].....	506
7. Πάθος και λόγος στη γλώσσα της ποιητικής κριτικής.....	518
8. Σαπφώ απ. 137: η αριστοτελική ανάγνωση της <i>αἰδοῦς</i> : :.....	
.....522	
9. Σαπφώ απ. 137. Η εκδοχή του αμοιβαίου και οι	
Υπομνηματιστές της	
<i>Ῥητορικῆς</i>	527
10. Λογοτεχνικές και «βιογραφικές» παραδόσεις για την Σαπφώ. Ερμυσιάννακας:	
Αλκαίος και Ανακρέοντας, εραστές της Σαπφώς	535
11. Χαμαιλέοντας: Ερωτικοί διάλογοι της Σαπφώς με τον Ανακρέοντα.....	538
12. Νικήτας Ευγενειανός: Η κόρη που ξεχωρίζει από τις άλλες.....	545
13. Λεωνίδας από τον Τάραντα: <i>Λεσβίς κόμη</i>	
.....546	
14. Απουλῆιος: <i>mulier Lesbica</i>	548
15. Άλλες αναφορές του Αριστοτέλη στην Σαπφώ	
α. <i>Ῥητ.</i> 1398b13: Η Δεκάτη των	
σοφών.....	551
β. <i>Ῥητ.</i> 1398b28: Σαπφώ απ. 201. Ερμογένης, Γρηγόριος Κορίνθου,	
Ιωάννης Διάκονος, Φίλων, Δίων Χρυσόστομος.....	557
16. Χρήσεις του απ. 137. Το θέμα της σιωπής: «θέλω να μιλήσω,	
αλλά δεν μπορώ»: Αιδίτουος, Κάτουλλος, Νόννος, Λουκιανός,	
Θ. Πρόδρομος, Ε. Μακρεμβολίτης, Μ. Ψελλός.....	561

ΚΕΦΑΛΑΙΟ III. Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑΣ Εισαγωγικά.....568

1. Δημήτριος <i>Περί ἑρμηνείας</i>	
.....569	
2. Διονύσιος Αλικαρνασσεύς <i>Περί συνθέσεως ὀνομάτων</i>	
.....582	

3. Λογγίνος <i>Περὶ Ὕψους</i>	587
4. Σαπφώ, Λεσβία: Κάτουλλος ππ. 35, 36.	602
5. Σαπφώ, Λεσβία: Μαρτιάλης ππ. 10. 35. 15-18, 7. 69.....	608
6. Η Σαπφώ παράδειγμα αρχαίας αιδημοσύνης: Κλαυδιανός <i>Epith.</i> X.....	613
7. Η Σαπφώ στα Επιγράμματα.....	615

ΜΕΡΟΣ Γ: Η ΣΑΠΦΩ ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ: ANNA KOMNHNH

1. Άννα Κομνηνή Δούκαινα: Η Σαπφώ στην <i>Ἀλεξιάδα</i>	640
2. Θ. Πρόδρομος, Γ. Τορνίκης: Άννα Κομνηνή, Δέκατη Μούσα, Τέταρτη Χάριτα	655
3. Άννα Κομνηνή-«Σαπφώ» (ES): Ομοιότητες.....	658
4. Απόπειρες λογοκρισίας της Σαπφώς τον 12 ^ο αιώνα.....	661
5. Από τον 6 ^ο έως τον 16 ^ο αι. μ.Χ.....	668
6. Appendix	682
7. Δυνάμεις επιβίωσης της Σαπφώς	690
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	695
SUMMARY.....	723
ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	733

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η διδακτορική διατριβή «Η Σαπφώ στην Αρχαία Ελληνική και την Βυζαντινή Λογοτεχνία», εκπονήθηκε στον Τομέα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων με Επιβλέποντα Καθηγητή τον Ι. Ν. Περυσινάκη, Καθηγητή της αρχαίας ελληνικής φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και μέλη της τριμελούς επιτροπής τον κ. Ιωάννη Αναστασίου, Καθηγητή της αρχαίας ελληνικής φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, και την κ. Σωτηρούλα Δημητριάδη-Κωνσταντινίδη, αναπληρώτρια Καθηγήτρια της αρχαίας ελληνικής φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Η εργασία πραγματεύεται την επιβίωση της Σαπφώς σε μια μακρά περίοδο που καλύπτει την αρχαία ελληνική γραμματεία-συμπεριλαμβανομένης και της λατινικής-, και τη βυζαντινή λογοτεχνία. Στόχος της διδακτορικής διατριβής είναι ο εντοπισμός της επίδρασης της Σαπφώς στη λογοτεχνική παραγωγή σε επίπεδο ρητών και έμμεσων αναφορών, υπαινιγμών, και loci similes, η διαθεματική και διακειμενική ερμηνεία των αναφορών αυτών με βάση και τα ερμηνευτικά συμφραζόμενα της κάθε εποχής, και η ένταξή τους σε κοσμοθεωρητικές συνιστώσες.

Το πρώτο πρόβλημα που μας απασχόλησε αφορούσε στην αντιφατικότητα και ανομοιογένεια του σωζόμενου άμεσου και έμμεσου υλικού που εκτείνεται σε πολλούς αιώνες, αλλά και στον ίδιο το «μύθο της Σαπφώς». Η απαρίθμηση και η κατηγοριοποίηση των πηγών ήταν ένα επίσης σημαντικό πρόβλημα επειδή έπρεπε να καταδειχθεί με χρονολογικά κριτήρια η ανασηματοδότηση των μαρτυριών και η σταδιακή διαμόρφωση του ποιητικού προσώπου της Σαπφώς, έξω και πέρα από κάθε ηθική αποτίμηση, όπως αυτή νοείται στη σύγχρονη εποχή. Ήδη από την αρχή της έρευνας αντιμετωπίσαμε το ερώτημα γιατί ένας μεγάλος αριθμός πηγών εστιάζει στο ζήτημα της ηθικής της Σαπφώς, αλλά και γιατί ένας μεγάλος αριθμός μαρτυριών της έμμεσης παράδοσης, όπως ο Γαληνός, ο Ερμείας, ο Πανσανίας, ο Κλαυδιανός, ο Σιδώνιος Απολλινάριος, ο Μιχαήλ Ιταλικός, ο Μιχαήλ Ψελλός, ο Θ. Μετοχίτης κ.ά., δεν καταχωρίζονται στις εκδόσεις της Σαπφώς.

Η αποσπασματικότητα του άμεσου και του έμμεσου υλικού αποτελούσε έναν μεγάλο κίνδυνο αποπροσανατολισμού από το ίδιο το κείμενο της Σαπφώς, αφού το μέγιστο μέρος των διασωθέντων στίχων της έχουν αποσπασθεί από τα συμφραζόμενά τους. Στόχος της διδακτορικής διατριβής ήταν αφ' ενός μεν να γεφυρωθεί το χάσμα, στο βαθμό που ήταν δυνατόν, ανάμεσα στο κείμενο της Σαπφώς και τα μεταγενέστερα κείμενα, και αφ' ετέρου να καταδειχθούν ορισμένα βασικά σημεία επαφής του

σαπφικού κειμένου με τις νεότερες αναμεταδόσεις του, όπου αυτό ήταν δυνατόν. Επιχειρήσαμε την ανάδειξη των αποκλίσεων από την ίδια την Σαπφώ που παρουσιάζουν οι ένθετες αυτές αναφορές στην Σαπφώ, με δύο βασικά κριτήρια: α) τη συνάφειά τους με το σωζόμενο κείμενο της Σαπφώς και β) την ανάδειξη των συμφραζομένων εκείνων που υπερτονίζουν κάποιο χαρακτηριστικό της ποιήτριας ή αποκλίνουν εντελώς από τα ποιητικά και κοινωνικά συμφραζόμενα της εποχής της. Στόχος της έρευνάς μας υπήρξε η συναγωγή συμπερασμάτων από τα ενσωματωμένα σε μεταγενέστερα κείμενα σπαράγματα της Σαπφώς σε συγγραφείς που προσαρμόζουν τους στίχους της για τις ανάγκες του δικού τους έργου.

Προκειμένου να αποκτήσει η διατριβή συνεκτικότητα τα κεφάλαια κατηγοριοποιήθηκαν στο βαθμό που επιτρέπει η ιδιαιτερότητα του καθενός, σε θεματικές ενότητες που κρατούν τη χρονολογική σειρά για να αναδειχθούν οι ρίζες της κατανόησης του σαπφικού κειμένου. Η ευρύτητα των θεμάτων επέβαλε αυστηρούς περιορισμούς και έγινε προσπάθεια να αναλυθούν με μεγαλύτερη ακρίβεια τα κεφάλαια εκείνα που θεωρούνται μείζονος σημασίας. Ενώ κάποια κεφάλαια ή υπο-ενότητες μπορούσαν να διερευνηθούν λεπτομερέστερα, έγινε επιλογή των θεμάτων έτσι ώστε η μελέτη να διέπεται από ενότητα τόσο ειδολογική όσο και δομική, μέσα από την οποία να αναδειχθεί και η κοσμοθεωρητική ενότητα των αναφορών και των χρήσεων της σαπφικής ποίησης, και να καταδειχθεί η σχέση της αρχαιότητας με τη λογοτεχνική παραγωγή του Βυζαντίου. Λίγο μετά από την ολοκλήρωση της διδακτορικής διατριβής, η οποία καθυστέρησε επί διετία εξ αιτίας και μηχανικών προβλημάτων, λάβαμε υπόψη μας ύστερα από υπόδειξη του επιβλέποντα καθηγητή το εξαιρετο έργο του D. Yatromanolakis, *Sappho in the Making: The Early Reception* (Center for Hellenic Studies Trustees for Harvard University. Washington. D. C., Distributed by Harvard University Press Cambridge, Massachussets, and London England 2007), στο οποίο και αναφερόμαστε στα οικεία κεφάλαια.

Από τη θέση αυτή επιθυμούμε να ευχαριστήσουμε θερμά όλους εκείνους, οι οποίοι στάθηκαν αρωγοί στην προσπάθειά μας και βοήθησαν να ολοκληρωθεί η παρούσα έρευνα.

Με μεγάλο σεβασμό και πολύ συγκίνηση εκφράζουμε την απέραντη ευγνωμοσύνη μας στον επιβλέποντα καθηγητή Ι.Ν. Περυσινάκη, ο οποίος μας τίμησε με την ανάθεση της μελέτης αυτής, είχε την επιστημονική καθοδήγηση της ερευνητικής μας δραστηριότητας και ανάλωσε πολλές δυνάμεις σε όλα τα στάδια της πολύχρονης ερευνητικής διαδικασίας. Ο κ. Ι. Ν. Περυσινάκης, *θερμός άντι λήπτω καί βοηθός* ,

υπήρξε ένας διαρκής σταθμός ανεφοδιασμού γνώσης, ευμέθοδης σκέψης, σπάνιας ευαισθησίας και ανθρωπιάς. Η ευγένεια, η γενναιοδωρία, η μεγαλοψυχία, η ανεξάντλητη υπομονή, η συμπαράσταση και η ενθάρρυνση που μας παρείχε καθ' όλη την διάρκεια της εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής, εγγράφεται με πολύτιμες αναφορές στην ελληνική φιλολογία και φιλοσοφία, λεπτοφυείς παρατηρήσεις και εύτακτες διορθώσεις, για τις οποίες δαπάνησε πολύ χρόνο και φροντίδα. Η ολοκλήρωση της μελέτης αυτής κάτω από εξαιρετικά αντίξοες συνθήκες επιβεβαιώνει ότι η φωτοβόλος χορήγηση της γνώσης αποτελεί την πραγματική ουσία της ανθρώπινης προσφοράς για όσους *τούς θησαυροὺς αὐτῶν, ἐν χειρὶ πενήτων ἀποτίθενται*, όπως του αναγνωρίζεται και από όλους όσους τον γνώρισαν και συνεργάστηκαν μαζί του. Για την ανεκτίμητη προσφορά επιστημονικής και ηθικής στήριξης, την εμπιστοσύνη στην πνευματική μας δημιουργία, την πολύτιμη βιβλιογραφική βοήθεια, και την εν γένει *εὐποιΐα* και *εὐπραξία*, εκφράζουμε ολόθυμη την ευγνωμοσύνη και ακήρατη την ευχαριστία. Η αναγνώριση και η συναίσθηση της *ἐπ' ἀγαθῷ ἐνεργείας* και *εὐεργεσίας* προς το πρόσωπό μας, μάς υποχρεώνει ως οφειλέτες του *εὖ ᾗ* να διατηρούμε άσβεστο τον πόθο της ανταπόδοσης της ευεργεσίας προς τον ίδιο και την οικογένειά του.

Με βαθιά ευγνωμοσύνη εκφράζουμε τις ευχαριστίες μας και προς την κ. Σωτηρούλα Δημητριάδη–Κωνσταντινίδα, η οποία καθ' όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής επωμίστηκε το βάρος της μελέτης και της διόρθωσης των χειρόγραφων μας και μας εφοδίασε με πολύτιμα σχόλια, υποδείξεις, συμβουλές και βιβλιογραφικό υλικό. Η επιστημονική και ηθική στήριξη που μας παρείχε σε καιρούς χαλεπούς καθώς και η εμπιστοσύνη με την οποία περιέβαλλε το πρόσωπο και το έργο μας, αποτέλεσε σημαντικότατο παράγοντα ολοκλήρωσης της εργώδους αυτής προσπάθειας.

Ευγνωμοσύνη επίσης οφείλουμε και στο τρίτο μέλος της επιτροπής, τον κ. Ιωάννη Αναστασίου, Καθηγητή της αρχαίας ελληνικής φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, καθώς και στον κ. Φώτη Δημητρακόπουλο, Καθηγητή του Πανεπιστημίου των Αθηνών, μέλος της τριμελούς επιτροπής τα πρώτα έτη της εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής η οποία είχε αρχικά ως θέμα «Η Σαπφώ στην Αρχαία Ελληνική, την Βυζαντινή και την Νέα Ελληνική λογοτεχνία».

Επιπλέον ευχαριστούμε θερμά, τα μέλη και το προσωπικό του Τομέα της Κλασικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων για την επί σειράν ετών συνεργασία.

Εκφράζουμε την ευγνωμοσύνη μας προς τον κ. Δημήτριο Ράιο, Καθηγητή της Κλασικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων για την επιστημονική συνάφεια που αποκτήσαμε υπό την εποπτεία του κατά την ηλεκτρονική καταγραφή του αρχείου των μικροταινιών (microfilms) αρχαίων Ελληνικών και Λατινικών χειρογράφων στον Τομέα Κλασικής Φιλολογίας, καθώς και προς την Ελένη Χουλιαρά-Ράιου, Καθηγήτρια της Λατινικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων για τη συνεχή παρακίνηση, τη θερμή υποστήριξη και την επιστημονική συμπαράσταση από την αρχή της εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής.

Ευχαριστίες επίσης οφείλουμε στον κ. Ευάγγελο Χρυσό Καθηγητή της Βυζαντινής Φιλολογίας για τη συμπαράσταση και την επιστημονική στήριξη κατά την πρώτη απόσπαση στο Πανεπιστήμιο, τον κ. Γιάννη Μαυρομάτη, Καθηγητή Βυζαντινής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, και την κ. Ευρύκλεια Χύτα. Ευχαριστούμε επίσης θερμά την Πρόεδρο του Τμήματος κ. Αριάδνη Γκάρτζιου-Τάττη, Καθηγήτρια της αρχαίας ελληνικής φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, την κ. Μαρία Παπαδημητρίου, Καθηγήτρια της Λατινικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και τον Ευάγγελλο Καρακάση, Εκλεγμ. Επίκουρο καθηγητή Καθηγητή της Λατινικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων για τη βοήθειά τους στις μεταφράσεις λατινικών, τον κ. Χαρίλαο Αυγερινό, Εκλεγμ. Λέκτορα της Κλασικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, την κ. Ελένη Γκαστή, Επίκουρη Καθηγήτρια της Λατινικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, και τον κ. Κώστα Κωνσταντινίδη, Καθηγητή της Βυζαντινής Ιστορίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων για την προθυμία τους να μας παράσχουν κάθε επιστημονική βοήθεια. Ευχαριστούμε επίσης την καθηγήτρια του Αγγλικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης Αικατερίνη Δούκα-Καμπίτογλου και τον κ. Απόστολο Ν. Αθανασάκη, Καθηγητή της Κλασικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου της California στην Santa Barbara και Holder of the “Argyropoulos” Chair in Hellenic Studies για την ενθάρρυνση και τα βιβλία που μας έστειλαν.

Θερμές ευχαριστίες απευθύνουμε προς την ποιήτρια και διδάσκαλο κ. Ann Waldmann στην schule für dichtung in wien που μας ενστάλαξε ορμητική σοφία και τόλμη. Οι στίχοι του κ. Christian Inde Hinze, στον οποίο ανήκει ένα μεγάλο ευχαριστώ, «Sieh, dass du mir nichts bist, / Sappho, als die gute Art, / mir

Unerfindliches erfindlicher zu machen...So mache ich dich sprechen wie in meinem letzten Wort» εκφράζουν απόλυτα τους στόχους της μελέτης αυτής. Ιδιαίτερες ευχαριστίες απευθύνουμε στο ζεύγος Jerome Rothenberg, την Rikki Docurnet, και τον Steven Taylor, καθώς και τους Christoph Braendle, Christine Hubert, Gert Jonke, Wilhelmine Keyserling, Rosa Pock, Julian Schutting, Marlene Streeruwitz και Anne Tardos καθώς και τον κ. Werner Hörtner, για την ευγενή αναγνώριση, την υποστήριξη και την παρακίνηση.

Ευχαριστούμε θερμά τους υπεύθυνους του Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων για τη χορήγηση εκπαιδευτικών αδειών και αποσπάσεων στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, που μας έδωσαν τη δυνατότητα να εργαστούμε στη Βιβλιοθήκη του Τομέα Κλασικής Φιλολογίας Τμήματος και να διευρύνουμε τους ορίζοντες της απόκτησης, αλλά και της μετάδοσης της γνώσης. Εκφράζουμε επίσης τις θερμές μας ευχαριστίες στους φίλους, τους συμφοιτητές, τους συναδέλφους και τους μαθητές που μας συμπαράσταθηκαν και ανταποκρίθηκαν σε κάθε έκκλησή μας για υποστήριξη. Με ιδιαίτερη συγκίνηση ευχαριστούμε τις συναδέλφους Αθανασία Λύτρα και Λαμπρινή Μάγκου για την επί σειράν ετών φιλία και υποστήριξη, την κ. Σοφία Βώττη και την κ. Ιωάννα Γιάγκα για τη συνεργασία μας κατά τις αποσπάσεις, την κ. Φανή Τσέλιου, τον κ. Δημήτριο Γεωργακόπουλο, την κ. Θεοδώρα Κωνή και την κ. Γιώτα Ντέκα για τη συμπαράσταση, και το τυπογραφείο-βιβλιοδετείο του κ. Γ. Ρουσά. Με συγκίνηση εκφράζουμε τις ευχαριστίες μας και προς τη φίλη Susana Fuglseth για την πολύτιμη βοήθεια που μας προσέφερε. Ευχαριστούμε επίσης θερμά το προσωπικό της Βιβλιοθήκης της Μυτιλήνης, του Ουρβίνου, της Βιέννης και του Μονάχου, που μας προσέφεραν πολύτιμο υλικό. Ακόμη ευχαριστούμε τους συναδέλφους Δήμητρα Λυκουρέζου, Μαίρη Παπάζογλου, Αγγελική Μαντά, Ελπινίκη Βανδέρα, Κονσταντζα Μεσσόν και Ντάνιελ Μπέρστ, και την Δέσποινα Ιγνατιάδου και τον Θεόδωρο Σιαφαρίκα για τη βοήθεια στα γερμανικά, καθώς και τον κ. Θανάση Κ. Γεωργίου, Σχολικό Σύμβουλο. Ευχαριστούμε επίσης το προσωπικό της Βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων ειδικά τις κκ. Έφη Ροΐδου, Ειρήνη Κονταράκη και Φωτεινή Ευθυμίου. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλουμε στην κ. Ελένη Σπυροπούλου και την οικογένειά της για την παρακίνηση και τη φροντίδα από τα χρόνια της φοιτητικής ζωής.

Θερμές ευχαριστίες ανήκουν και στους Θανάση Παρασκευαΐδη και τη σύζυγό του που μας μετακένωσαν πολύτιμες μνήμες της Λέσβου και επέτρεψαν την πρόσβαση στις έμμετρες μεταφράσεις των σωζομένων ποιημάτων της Σαπφώς και του Αλκαίου

του Χρίστου Παρασκευαΐδη, και στη διαθήκη της Ross-Macaulay. Με συγκίνηση ευχαριστούμε τον Μίλτο Παρασκευαΐδη για τις πολύτιμες βιβλιογραφικές πληροφορίες που με ζήλο πατριωτικό μάς ενεχείριζε και τη γενναία εν Μεσαυγούστω παρηγορία.

Η οικογένεια μας υπήρξε για εμάς το ασφαλέστερο καταφύγιο. Οφείλουμε ένα πολύ μεγάλο ευχαριστώ στον αγαπημένο σύντροφο και συνοδοιπόρο Νικόλαο Λιόντο, για την υπομονή, τη βοήθεια, την εμπιστοσύνη, την ηθική υποστήριξη και τη στοργή. Με ιδιαίτερη συγκίνηση ευχαριστούμε τα παιδιά μας Γεώργιο Ν. Λιόντο που μας έφερε το φως της ζωής και τον Ιωάννη Ν. Λιόντο για τα εβένινα σχόλια κωφής ακοής και την *αρτιμέλεια της συνείδησής μας*.

Από τη θέση αυτή ο φείλουμε να αναγνωρίσουμε ότι φωτεινά παραδείγματα υπομονής και πάλης με τη φρίκη της ζωής υπήρξαν για μας η κ. Δήμητρα Τζαμτζή με το γιο της Παναγιώτη και η θεία Μαρία Αντωνακέλλη. Αυτή η «μετεφερμένη στην ύλη ενέργεια» από τις γερόντισσες Αριάδνη Αντωνακέλλη-Γιαννίκου και Ελένη Δημητρακέλλη-Κουκούτα ως την Regatta του Αιγαίου, και από τη Μικρή Δήλο με την ερημίτισσα ως το Ζιτσαίο λόφο της Ελένης Γύρα, μας έδειχνε το δρόμο *για να λάβουν τα όνειρα υπόσταση. Τῆς σωτηρίας ἡμῶν τὸ κεφάλαιον* αναπέμπουμε στην *Ἀνθοποιὸ ὡν ἔρημαίων λόφων* και στους Ασώματους Αρωγούς *ἐν ᾗ θλίψεσιν*. Η μελέτη αυτή που πραγματώθηκε *θεία ὁκονομία καὶ δυνάμει* σε καιρούς αποκαρδιωτικά απελπιστικούς αφιερώνεται στους προσφιλείς νεκρούς Γεώργιο και Αικατερίνη, που μας θεμέλιωσαν γερά με αγάπη, γνώσεις, ελευθερία, αγωνιστικότητα και ηθική αντοχή, *τῶν ᾧκ ἔστι λάθεσθαι*.

Η ευθύνη, για τις όποιες ερευνητικές αδυναμίες και τα λάθη, που μπορεί να μη διορθώθηκαν, είναι φυσικά αποκλειστικά δική μας.

ΜΕΡΟΣ Α: Η ΣΑΠΦΩ ΣΤΗΝ ΚΩΜΩΔΙΑ

Οι απαρχές του σαπφικού μύθου και ο ρόλος της Αττικής κωμωδίας

Πιστεύεται ότι τα επικριτικά σχόλια σε βάρος της μεγάλης λυρικής ποιήτριας Σαπφώς οφείλονται σε μεγάλο βαθμό στους κωμωδιογράφους της Μέσης και Νέας Αττικής κωμωδίας και ότι το σαπφικό ζήτημα σύμφωνα με το οποίο η Σαπφώ υπήρξε εταίρα και γυναικεράστρια (*κατηγορηται δ' ὑπ' ἐνίων ὡς ἄτακτος οὔσα καὶ γυναικεράστρια*, P. Oxy. xv 1800 fr. I col. i 16 f) δημιουργήθηκε τον 4^ο αιώνα π. Χ. Όμως η εκτροπή του ιστορικού προσώπου της Σαπφώς σε ερωμένη και Μούσα ποιητών εντοπίζεται στις κωμωδίες του Αριστοφάνη και στον τρόπο που ο κωμικός σατιρίζει τη γυναικεία συμπεριφορά και δράση. Η σάτιρα της Σαπφώς την περίοδο της Αρχαίας κωμωδίας καθορίζει σε μεγάλο βαθμό την επιβίωση της ποίησής της. Οι τρόποι, επομένως, με τους οποίους παρουσιάζονται και παραποιούνται εικόνες και θέματα της Σαπφώς στις κωμωδίες του Αριστοφάνη, είναι αποκαλυπτικοί για τους χαρακτηρισμούς και τις κριτικές και των μεταγενεστέρων.

Ο Αριστοφάνης δεν αναφέρεται ονομαστικά στην Σαπφώ. Οι απηχήσεις όμως της Σαπφώς στις διασωθείσες κωμωδίες του, που επιβεβαιώνονται και από την πρωταγωνιστική παρουσία της ποιήτριας και του εραστή της Φάωνα στους κωμικούς της Αρχαίας κωμωδίας, διαδραμάτισαν σπουδαιότατο ρόλο στη δημιουργία του κωμικού τύπου της εταίρας, της μαστροπού, της νεαρής ερωτευμένης, αλλά και της δυναμικής γυναίκας που διεκδικεί ενεργό ρόλο στην πολιτική, κοινωνική και πνευματική ζωή.

Στην πρώτη ενότητα της διδακτορικής μας διατριβής εξετάζονται μοτίβα, θέματα και εικόνες από την ποίηση της Σαπφώς στην Αρχαία, την Μέση και την Νέα κωμωδία (Δίφιλος *Σαπφώ*). Στη δεύτερη ενότητα εξετάζονται τα αποσπάσματα από την *Λευκαδία* του Μενάνδρου παράλληλα με την επιστολή της Σαπφώς στον Φάωνα, έργο κατά τη γνώμη μας, του Οβίδιου. Οι πληροφορίες από τις πηγές και τα αποσπάσματα της *Leucadia* του Τουρπίλιου, πρότυπα της οποίας υπήρξαν οι ποιητές της Μέσης και της Νέας κωμωδίας, συμπληρώνουν σε ικανό βαθμό τις γνώσεις μας για την Σαπφώ και τους τρόπους με τους οποίους προσλαμβάνεται η ποίησή της στην αρχαιότητα. Η ελευθερία στον έρωτα είναι χαρακτηριστικό των εταιρών, γι αυτό και η κωμωδία παρουσιάζει την Σαπφώ ως φανατική του άλλου φύλου με διάσημους εραστές, όπως ο Αρχίλοχος και ο Ιπώνακτας (Δίφιλος *Σαπφώ*), ο Ανακρέοντας

(Ερμησιάντας, Χαμαιλέοντας) και ο μυθικός Φάωνας (Μένανδρος *Λευκαδία*, Οβίδιος *ES*). Ο συσχετισμός αυτός της Σαπφώς με άνδρες ποιητές, τον οποίο ακολουθεί και ο Αριστοτέλης παραθέτοντας ένα διάλογο της Σαπφώς με τον Αλκαίο (Αριστ. *Ρητ.* 1367a9=Σαπφ. απ. 137), ενώ την «κατατάσσει» στον ευγενή χώρο της ποίησης, τροφοδοτεί τη βιογραφική προσέγγιση της ποιητικής της. Ο κλάδος αυτός της παράδοσης σύμφωνα με το νόη η Σαπφώ ήταν εταίρα και ερωμένη ποιητών διαπιστώνεται από την ομώνυμη κωμωδία του Δίφилου. Το άλλο σκέλος της παράδοσης που παρουσιάζει την Σαπφώ ως γυναικεράστρια ανάγεται στη σάτιρα των κωμωδιογράφων για την ερωτική συμπεριφορά των γυναικών της Λέσβου (*μέλλουσιν ἤδη λεσβιάν τούς συμπότας*, Αριστοφ. *Σφ.* 1246). Απόληξη του σκώμματος του *λεσβιάζειν* της Αρχαίας κωμωδίας (Θεόπομπ. *Ὀδυσσεὺς* απ. 36, Αριστοφ. *Ἐκκλ.* 920 κ.α., *Βάτρ.* 1308, Φερεκρ. *Χείρων* απ. 159) είναι το διαλογικό άσμα της Σαπφώς με τον Ανακρέοντα (Χαμαιλ. απ. 41 Wehrli), στο οποίο η αναφορά στο *λεσβιάζειν* χρησιμοποιείται για να εξισώσει την ποιήτρια με μια ανώνυμη Λεσβίδα. Η γέννηση όμως της Μούσας που εμπνέει τον άνδρα ποιητή, πρόδρομος της Λεσβίας του Κάτουλλου και του Μαρτιάλη, εντοπίζεται στην Μούσα του Αριστοφάνη, που ιδρύεται με χαρακτηριστικά που παραπέμπουν στην Σαπφώ. Θέματα της λυρικής Σαπφώς χρησιμοποιούνται για να ιδρύσουν το πρόσωπο της κωμικής Σαπφώς από το οποίο προκύπτει και το πρόσωπο της εταίρας Σαπφώς που ερωτεύεται έναν φαλλικό δαίμονα, εραστή της Αφροδίτης.

Στην Αρχαία κωμωδία η Σαπφώ και ο Φάωνας έχουν πρωτεύοντα ρόλο στο αρχέγονο παραμύθι της γονιμότητας. Οι διαφορετικοί τίτλοι του κωμικού Πλάτωνα *Φάων*, ή *Φαίδρος* και *Φαίδων* (απ. 194, 195, 196), υποδηλώνουν σχέση του κωμικού ήρωα με το πλατωνικό έργο, όπως βεβαιώνεται και από τις απηχήσεις της Σαπφώς στον *Φαίδρο*. Πίσω από το κωμικό προσωπείο του Φάωνα αναγνωρίζεται το αρχέτυπο του θνητού που συμβολίζει την ανανέωση του κύκλου της ζωής και την επιδίωξη της αθανασίας (απ. 188). Στον Οβίδιο ο Φάωνας είναι μια αινιγματική θεότητα με θνησιγενή στοιχεία, ενώ η Σαπφώ έπειτα από μια πορεία εξομολόγησης των παθών της, οδηγείται με παρωδία των στίχων της στην κάθαρση και την ενόραση του Έρωτα. Οι εντυπωσιακές ομοιότητες ανάμεσα στα θέματα της οβιδιανής επιστολής και στα θέματα της *Λευκαδίας* του Μενάνδρου που ανάγονται σε αντίστοιχα της Αρχαίας και της Μέσης κωμωδίας, αναδεικνύουν τα κυρίαρχα στοιχεία ενός θρύλου που διατηρείται έως τους ύστερους βυζαντινούς αιώνες. Ο θρύλος αυτός που γεννήθηκε

από τις ανατροπές της κωμωδίας και τις αναφορές του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη στην Σαπφώ, μεταδίδεται ανά τους αιώνες, προκαλώντας μια σειρά ερωτηματικών που αφορούν όχι μόνο την επιβίωση της λυρικής ποίησης της Σαπφώς, αλλά και μείζονα ζητήματα πολιτισμού όπως η αναγνώριση της ισοτιμίας της γυναίκας και η διάσωση του γυναικείου λόγου.

Στον Αριστοφάνη η Λυσιστράτη, η Πραξαγόρα και η Μούσα του ποιητή, ανήκουν, όπως και η κωμική Σαπφώ, σε έναν νέο τύπο γυναίκας που διεκδικεί τη σεξουαλική χειραφέτηση. Οι επικλήσεις της Μούσας, η ανανέωση και ο γάμος του ήρωα σωτήρα, οι θεές-εταίρες που προστατεύουν τη γονιμότητα και την ειρήνη, οι ερωτικές σχέσεις, η κριτική της θρησκευτικής και της κοινωνικής συμπεριφοράς των γυναικών (καλλωπισμός, οινοποσία, υπερβολές στη θρησκεία) και των νεοτεριστών ποιητών, είναι θέματα που συνδέονται στενά με απηχήσεις της Σαπφώς και ενώ ανταποδοτικά σχηματίζουν την κωμική της εικόνα, διαμορφώνουν παράλληλα και τα χαρακτηριστικά της εταίρας-Μούσας του Ποιητή. Ο Αριστοφάνης μιμείται την Σαπφώ σε κωμωδίες με θέμα την αντιπαράθεση του πολέμου με την ειρήνη αλλά και σε κωμωδίες κοινωνικού περιεχομένου. Η συμβολή της Σαπφώς στην ίδρυση και της πολιτικής Αριστοφανικής Μούσας ανοίγει παράλληλα το δρόμο της μυθοποίησής της και την κατάταξή της στο χώρο των Μουσών.

Στις περισσότερες από τις απηχήσεις αυτές, κυρίως στους κλητικούς ύμνους και στις παραβάσεις του Αριστοφάνη, οι στίχοι της Σαπφώς, παραποιημένοι ή και αυτούσιοι, συναρτόμενοι κάποτε και με τη δομή της κωμωδίας (*Ἰππεῖς*, *Ἐκκλησιάζουσες*) καθιερώνουν επαναλαμβανόμενες σκηνές και τύπους. Η ειρήνη και οι συνιστώσες της, η γονιμική λατρεία του φαλλού, το κρασί, ο έρωτας, ο γάμος και τα συμπόσια, είναι μοτίβα που επεξηγούν τη σχέση της Σαπφώς με την κωμωδία και τον Αριστοφάνη και την προτίμηση των κωμικών σε συγκεκριμένα θέματα της ποίησής της. Ο γάμος της κόρης του Δικαιόπολη με τον Ξανθία και τον Φαλή, οι γάμοι των ανανεωμένων αριστοφανικών ηρώων με τις εταίρες, η συνεύρεση των γυναικών με τον Φάωνα (κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 188), υποδηλώνουν σύνδεση της Σαπφώς με αρχέγονες γονιμικές λατρείες. Κοινός παρονομαστής του Φαλή (προσωποποίηση του κόμου και του φαλλού) και του Φάωνα, διονυσιακών δαιμόνων που προστατεύουν την καρποφορία της γης (κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 188, Οβίδ. *ΕS*, 21-24), είναι το κρασί και η μοιχεία. Το διονυσιακό στοιχείο και η λατρεία του φαλλού συνδέονται στενά με την ανανέωση του ήρωα-σωτήρα της πόλης, ο μύθος του οποίου έχει πολλά κοινά

χαρακτηριστικά, με το μύθο του Φάωνα, του γέρου που ξανανιώνει με τα μάγια της Αφροδίτης.

Σε κάποιες κωμωδίες του Αριστοφάνη οι απηχήσεις της Σαπφώς οικονομούν ολόκληρες σκηνές, ειδικά στους *Ιππείς* και τις *Εκκλησιαζούσες*, βεβαιώνοντας ότι η Σαπφώ εμπνέει τον Αριστοφάνη από την αρχή έως το τέλος της σταδιοδρομίας του. Η χρήση του πρώτου ποιήματος της Σαπφώς (*Άχαρνες*, *Ιππείς*), εμπνέει τον ποιητή στην περιγραφή του πολιτικού έρωτα, όπως αυτός του Παφλαγόνα με τον Δήμο και του Δικαιοπόλη με τον Ευριπίδη, ή στη σύναψη συμμαχίας με μιαν ανώτερη δύναμη για την άρση της *ἀδικίας* που διαπράττεται από πολιτικούς (*Ιππείς*) ή τον Ευριπίδη (*Θεσμ.* 1157). Οι απηχήσεις της Σαπφώς στις παραβάσεις των αριστοφανικών έργων ιδιαίτερα στους *Άχαρνες* (665 κ.ε.), στους *Ιππείς* (498 κ.ε.), στην *Είρηνη* (796-801), αλλά και στους *Βατράχους* (674 κ.ε.) και στους *Ώνιθες* (696), παρουσιάζουν ενδιαφέρον και ως υπόθεση μανιέρας, επειδή συνδέονται ή υπαγορεύονται από τα πολιτικά γεγονότα της εποχής (*Ιππείς*). Πολιτικό στόχο εξυπηρετεί και το μοτίβο της ανανέωσης-κάθαρσης του ήρωα σωτήρα. Υπό την οπτική αυτή και οι αντανakλάσεις σαπφικών εικόνων και θεμάτων σε όλους σχεδόν τους γάμους των αριστοφανικών ηρώων συνυφαίνονται, εάν δεν είναι οι ίδιοι αυτοί οι υπαινιγμοί, με την κοινωνικοπολιτική πρόταση του Αριστοφάνη που διακηρύσσει ότι ο έρωτας είναι κυρίαρχος ρυθμιστής της κοινωνικής, πολιτικής και θρησκευτικής ζωής.

Η σύγκριση των θεμάτων στους κωμικούς γάμους της *Είρηνης* και των *Άχαρνών* με τα θέματα της γαμήλιας τελετής των *Ώνιθων* αποκαλύπτει ότι παρόμοια θέματα της Σαπφώς επιβιώνουν έως τους ύστερους βυζαντινούς χρόνους. Πρόκειται για τραγούδια υμέναιου, εγκώμια και μακαρισμούς των μελλονύμφων, που συνδυάζουν τη λαϊκή, χοντροκομμένη σάτιρα με την υψηλή τέχνη και τη λυρική έξαρση. Η συσχέτιση του γαμήλιου άσματος των *Ώνιθων* με το άσμα των *Εκκλησιαζουσών* (952-968) αναδεικνύει τις ομοιότητες του άσματος της *Είρηνης* με το άσμα των *Ώνιθων*. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι απηχήσεις του απ. 44 της Σαπφώς, στις σκηνές του αριστοφανικού γάμου στην Ωδή (215 κ.ε.) και την Αντωδή των *Ώνιθων* (771 κ.ε.). Οι απηχήσεις του ποιήματος αυτού σε σκηνές γάμου στα αποσπάσματα άλλων κωμικών της Αρχαίας κωμωδίας ενδυναμώνουν την αυθεντικότητα του ποιήματος διασαφηνίζοντας παράλληλα και το σπουδαίο ρόλο των επιθαλαμίων στην επιβίωση της Σαπφώς. Σε αυτά ακριβώς τα άσματα του Αριστοφάνη

όπου το χυδαίο, άξεστο και κωμικό ανάγεται σε προϊόν υψηλής τέχνης, εντοπίζεται η γέννηση της αριστοφανικής Μούσας που διαμορφώνει και τη διπλή όψη της Σαπφώς: της εταίρας και Μούσας (Αιλ. Π. Ι. 12. 19, Σούδ. s.v.=Σαπφ. αππ. 256, 257, Τατιαν. *Ad Graec.* 33, Σενέκ. *Ep.* 88=Σαπφ. αππ. 262, 256, 257, 261).

Η παράδοση θέλει την Σαπφώ αναθρεμμένη από την Κύπριδα, την Πειθώ και τον Έρωτα (Αντίπατρ. Σιδών. Π. Α. 7. 14.3 πβ. Σαπφ. απ. 159). Ο ύμνος της κόρης ως συντρόφισσας των παιγνιδιών της Αφροδίτης και των Χαρίτων είναι θέμα που απαντά στα νυφικά εγκώμια της Σαπφώς (απ. 108=Ιμέρ. Λόγ. 9.19). Στις δύο υψηλού ποιητικού ύφους προσευχές της *Είρήνης* η Ειρήνη, η σεβαστή η θεά των χορών και των γάμων (974-6), όπως η Αφροδίτη (Σχ. Αχ. 989), είναι ταυτόχρονα και εταίρα (987 κ.ε.), όπως η Οπώρα και η Θεωρία, η Διαλλαγή (Αχ. 989 κ.ε.) και οι Σπονδές (Σχ. Ιππ. 1388,1389), γνωστές πόρνες της εποχής. Οι συντρόφισσες αυτές της Αφροδίτης και των Χαρίτων, είναι όπως και η Νίκη (Ιππ. 589 κ.ε.), αλλά και η *συμπαίζουσα* με τον Ανακρέοντα Σαπφώ (Χαμ. απ. 41 Wehrli), φίλες και σύντροφοι του ποιητή στο χορό και στο τραγούδι. Η Μούσα εταίρα που εμπνέει τον Αριστοφάνη (*Είρ.* 779-780, 815-6), η Σαπφώ ερωμένη του Αρχίλοχου και του Ιπώνακτα (Δίφιλ. Σαπφώ), η Σαπφώ για την οποία ανταγωνίζονται ο Αλκαίος και ο Ανακρέοντας στον Ερμησιάνακτα, και η Λεσβίδα-Σαπφώ που διαλέγεται με τον Ανακρέοντα στον Χαμαιλέοντα, προαναγγέλλουν την *docta puella* των Λατίνων ποιητών, τη γυναίκα που μένει στη σκιά του ποιητή. Με τα ίδια υλικά και την ίδια διαδικασία κατασκευάζεται και ο λογοτεχνικός τύπος της Λεσβίδας, της *Mulier Lesbia* και της *Lesbia*, της γυναίκας που είναι αδιάντροπη και ανήθικη, ακόμα κι αν εμπνέει έναν μεγάλο ποιητή, όπως ο Κάτουλλος. Στην αρχαία Αθήνα η εταίρα Μούσα του Αριστοφάνη ιδιοποιείται θέματα της Σαπφώς και η ικανότητα του λόγου ή της μουσικής παρουσιάζεται ως πρακτική των εταιρών ή γυναικών που συμπεριφέρονται ως εταίρες. Η ηρώιδα όμως στα ερωτικά μυθιστορήματα, η οποία επίσης δανείζεται χαρακτηριστικά που απαντούν στην ποίηση της «Σαπφώς», είναι η εξευγενισμένη από τον έρωτα μορφή, αφού την εποχή αυτή ο έρωτας μεταξύ των δύο φύλων επιτρέπεται και από τη μεγαλύτερη ελευθερία της γυναίκας.

Οι απηχήσεις της Σαπφώς στους γάμους των αριστοφανικών ηρώων (*Είρήνη*, *Φνιθεές*) και η παρωδία της γαμήλιας τελετουργίας (*Αχαρνές*, *Ιππείες*), ενώ συνδέουν την ποιήτρια με τη γαμήλια τελετουργία τροφοδοτούν και τις ερωτικές

σκηνές σε έργα με γυναικείες υποθέσεις (*Ἐκκλησιάζουσες*, *Λυσιστράτη*) και οικοδομούν έναν ιδιαίτερο τύπο εταίρας, στον οποίο συναιρούνται τα χαρακτηριστικά της εταίρας και της εξαιρετικά προικισμένης και δυναμικής γυναίκας, όπως η *Λυσιστράτη* και η *Πραξαγόρα*, αλλά και η Μούσα του Ποιητή. Η σκηνική απόδοση ενός ποιήματος (βλ. το απ. 168B της Σαπφώς στις *Ἐκκλησιάζουσες*) και η παρωδία του στην απαρχή μιας σκηνής καθοριστικής για την πλοκή του έργου (λίγο πριν από το δεύτερο αγώνα) είναι ενδεικτική για το πώς καταχωρίζεται στην αριστοφανική κωμωδία η σαπφική ποίηση, αλλά και πώς η ποίηση αυτή εξοικονομεί γυναικείους τύπους, όπως η δυναμική αστή, η νεαρή ερωτευμένη, η γριά μαστροπός και η γυναίκα-κυνηγός του έρωτα. Η ομάδα των επαναστατημένων γυναικών με τη δυναμική αρχηγό που τις δασκαλεύει στη διεκδίκηση του έρωτα και των πολιτικών δικαιωμάτων (*Ἐκκλησιάζουσες*), ή που χρησιμοποιούν τον έρωτα για την επίτευξη ενός πολιτικού στόχου (*Λυσιστράτη*), ανακαλεί την εικόνα της Σαπφώς-δασκάλας ενός ομίλου γυναικών, τις σχέσεις και τις δραστηριότητες των μελών του, αναδεικνύοντας τον ηγετικό ρόλο της ποιήτριας στη χάραξη της πολιτικής του αριστοφανικού ομίλου που έχει ως πρώτιστο μέλημα τη διδασκαλία και την επιβολή του έρωτα. Στις κωμωδίες αυτές η κατασυκοφάντηση του συνδυασμού «γυναίκες και πολιτική» που οικοδομείται στον άξονα των σαπφικών ποιημάτων, ενώ καταγράφει το φόβο του κοινού για τις διεκδικήσεις των γυναικών, καθορίζει σε ένα πολύ μεγάλο βαθμό την επιβίωση της ποιήτριας, απεικονίζοντας έστω και ανατρεπτικά χαρακτηριστικά της ποίησής της και της κοινωνίας στην οποία γεννήθηκε η ποίηση αυτή. Όμως την ίδια στιγμή που η αριστοφανική ηρωίδα διεκδικεί ισότιμο ή και πρωταγωνιστικό ρόλο στα πράγματα της πόλης, η γυναίκα αποκλείεται από τη νομή της εξουσίας και περιορίζεται αποκλειστικά στην οικιακή σφαίρα και στο ρόλο της εταίρας, με τρομακτικό αντίκτυπο στην πρόσληψη της ποιητικής της Σαπφώς που αντιμετωπίζεται ως ποίηση πορνική και εταιρική.

Στις *Νεφέλες*, τις *Θεσμοφοριάζουσες* και τους *Βατράχους*, κωμωδίες «φιλολογικής κριτικής», η παρουσία της Σαπφώς συνδέεται υπόγεια αλλά καθοριστικά με τη σάτιρα των θρησκευτικών αντιλήψεων των γυναικών και της θηλυπρεπούς νεοτερικής μουσικής, με τη διάσταση δηλαδή ανάμεσα στο παλιό και το νέο, ανάμεσα στο αρσενικό και στο θηλυκό, που εκπροσωπούν δύο διαμετρικά αντίθετες αντιλήψεις και για το ύφος και το ήθος της ποίησης. Ο Αριστοφάνης καταδικάζει όλους τους υπεύθυνους για την έκλυση των ηθών, και για το λόγο αυτό, η Σαπφώ σατιρίζεται με

τους εκπροσώπους του νέου πνεύματος, όσους δηλαδή ο μέσος Αθηναίος θεωρεί επιρρεπείς στους νεοτερισμούς στην πολιτική, την εκπαίδευση, την ποίηση, τη θρησκεία, την ενδυμασία, και φυσικά τον έρωτα.

Οι ποιητές της Αρχαίας κωμωδίας σατιρίζουν τις γυναίκες για τη φιλοποσία, τη μανία για τις ξενόφερτες θρησκείες και την εταιρική συμπεριφορά, στην οποία εμπίπτει και η ενασχόληση της γυναίκας με ανδρικά θέματα, όπως η γνώση και η πολιτική ζωή. Οι κωμικοί σκώπτουν σύγχρονες τις γυναίκες, όπως η Ασπασία ή η Λαϊΐδα, ή γυναικεία πρόσωπα παλαιότερων εποχών που αναμιγνύονται με την πολιτική ή την τέχνη κυρίως την ποιητική (βλ. Αμειψίας *Σαπφώ*, Κρατίνος *Κλεοβουλίνη* και *Αρχίλοχοι*, Άλεξης *Ποιήτρια*, *Ποιηταί*, *Σαπφώ* κ.ά.). Τον 4^ο π. Χ. αιώνα η Σαπφώ ανήκει στην ισχυρή πολιτιστική παράδοση και τα ποιήματά της άδονται στα συμπόσια έως και την όψιμη αρχαιότητα. Για το λόγο αυτό, αλλά και εξ' αιτίας του φύλου της, εμπλέκεται σε υποθέσεις της κωμωδίας και σε συζητήσεις των συμποσίων, προκαλώντας με τον τρόπο αυτό συζητήσεις για την ίδια ή την ποίησή της και σε άλλα γραμματειακά είδη. Η σύνδεση της Σαπφώς με τα συμπόσια υπήρξε ένας σημαντικός λόγος για τον οποίο το σκώμμα του *λεσβιάζειν* επεκτείνεται από τις σεξουαλικές πρακτικές των Λεσβίων στις διαστροφές της νεοτερικής μουσικής, κυρίως του Ευριπίδη (*Βατρ.* 1308) και του Αγάθωνα (*Θεσμ.* 1). Στις *Θεσμοφοριάζουσες* η προαγωγός Ευριπίδο-Αρτεμισία, διδάσκαλος βαρβαρικής καταγωγής εταιρών (*Σχ.* 1172), ανακαλεί την εικόνα της Σαπφώς-δασκάλας. Ο κωμικός αυτός τύπος συγγενεύει με τη γριά των *Εκκλησιαζουσών* που παρωδεί την Σαπφώ (877 κ.ε-883 πβ. απ. 168B) και τη γριά ευριπίδεια Μούσα των *Βατράχων*. Η τριπλή παρωδία του απ. 168B της Σαπφώς στο προτελευταίο έργο του Αριστοφάνη, αποδεικνύει την αυθεντικότητα της θεματικής φύσης του γνήσιου ποιήματος, αλλά και την απήχηση της σαπφικής ποίησης σε ένα κοινό που δεν ανήκει στους διανοούμενους. Ενώπιον του κοινού αυτού, που απολαμβάνει και τη σύστοιχη με τις παρωδίες της Σαπφώς μουσική, η Πραξαγόρα τολμά να επιβεβαιώσει το φόβο των Αθηναίων για πολιτικές ανατροπές, εφαρμόζοντας ένα πολιτικό σχέδιο, το οποίο συνέλαβε συνωμοτώντας με τις φίλες της σε μια γυναικεία εορτή.

Η *Σαπφώ* του Αμειψία, ο οποίος φαίνεται ότι επηρεάστηκε από τον Κρατίνο στην παρουσίαση των γυναικείων μορφών, η πρώτη χρονολογικά κωμωδία με τίτλο το όνομα της ποιήτριας, διδάχθηκε πιθανότατα μετά από το 411 π.Χ. παράλληλα με την *Λυσιστράτη* και τις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη. Ο κωμικός τύπος της

ηρωίδας του Αμειψία πρέπει να είχε κοινά στοιχεία με τις πρωταγωνίστριες του Αριστοφάνη, γυναίκες με εμφανή δυναμισμό, όπως η Λυσιστράτη, η Λαμπιτώ, ή η Πραξαγόρα που οικοδομούνται με βάση τη σύγχυση των δύο φύλων, και στο πρόσωπό της πρέπει να θίγονταν ελαττώματα των γυναικών και οι αξιώσεις τους για συμμετοχή στα ζητήματα της πόλης. Οι γυναίκες αυτές που διεκδικούν προνόμια αποκλειστικά των ανδρών, όπως ο έρωτας και η γνώση, οδηγούν αναπόφευκτα στη συσχέτιση με το γυναικείο θίασο της Σαπφώς.

Οι εταίρες ή οι γυναικείες υποθέσεις αλλά και οι διονυσιακοί δαίμονες απασχολούν ιδιαίτερα και τους ποιητές της Μέσης κωμωδίας. Η Σαπφώ, ο Άδωνης, ο Φάωνας, το κρασί της Λέσβου, το σκώμμα του *λεσβιάζειν*, επαναλαμβάνουν τα αστεία της Αρχαίας κωμωδίας. Οι τίτλοι δώδεκα έργων της Αρχαίας, της Μέσης και της Νέας κωμωδίας που σχετίζονται με την Σαπφώ είναι ενδεικτικοί για την παρουσία της σε όλες τις περιόδους της ελληνικής κωμωδίας. Κορυφαία στιγμή της Μέσης κωμωδίας, αλλά και της επιβίωσης της Σαπφώς, είναι η ομιλούσα Σαπφώ του Αντιφάνη (Σαπφώ απ. 194) που αναδεικνύει για πρώτη φορά στη λογοτεχνία την ειδική σχέση της Σαπφώς με τη γραφή, όπως βεβαιώνεται και από την επιστολή της στον Οβίδιο (*epistula dicat*, *ES* 219), αλλά και από τις αναφορές των επιγραμματοποιών στην ομιλούσα γραφή της ποιήτριας (Πίν. Π. Α. 7. 16. 2).

Η σύνδεση της Σαπφώς με την επιστολή και τη διάδοση της γραφής (Αντιφάν. Σαπφώ απ. 194), ενώ θυμίζει εγγράμματα γυναίκες που η κωμωδία θεωρεί άκρως επικίνδυνες, λειτουργεί και ως μεταφορά για την ίδια την σαπφική παράδοση.¹ Η παράδοση αυτή που αναπαράγει την εικόνα της Σαπφώς ως Μούσας, και ως Μούσας της γραφής διακρίνεται και στις αναλογίες ανάμεσα στην κωμική Σαπφώ (Αντιφάν. Σαπφώ απ. 194) και την Ρητορική του Φαίδρου, γυναίκες που ενδιαφέρονται για την παραγωγή του λόγου και τη γραφή με την αγωνία του διδάσκοντος-γονέα για την τύχη του λόγου-παιδιού, κυρίαρχο θέμα και του πλατωνικού διαλόγου. Οι ομοιότητες αυτές ανάμεσα στον Πλάτωνα και στον Αντιφάνη υποδηλώνουν την επίδραση της κωμωδίας σε σκηνές ανταγωνισμού των δύο κορυφαίων διδασκάλων, της Σαπφώς και του Σωκράτη, τις συγγένειες των οποίων αναλύει ο Μάξιμος Τύριος. Όχι τυχαία η Σαπφώ στον Οβίδιο θέτει ζητήματα γραφής (*ES* 1-7, 97-98, 194, 182, 207) ενώ και ο κωμικός Φάωνας αγαπά τα βιβλία και τη νεότερη ποίηση (κωμ. Πλάτ. Φάων απ. 189 πβ. 264

¹ L. O' Higgins, *Women and Humor in Classical Greece* (Cambridge University Press 2003), σ. 124 σημ. 106.

Κ., Αντιφάν. *Σαπφώ* απ. 194), και ίσως να είναι ένας ποιητής ή ένας πυθαγόρειος. Στον Αντιφάνη η σοφή διδάσκαλος Σαπφώ που διαλέγεται με κάποιον αδέξιο «μαθητή», θυμίζει διδασκάλισσες του Αριστοφάνη, όπως η Πραξαγόρα, η Λυσιστράτη ή διδασκάλισσες του Σωκράτη, Ασπασία, Διοτίμα και Σαπφώ (*Μενέξ.* 235e, Μάξ. Τύρ. 18. 4). Ο νέος αυτός τύπος γυναίκας που διαλέγεται με άνδρες ανάγεται στο απ. 137 της Σαπφώς και στο διάλογο της με τον Αλκαίο. Η ερμηνευτική πρόταση του Αριστοτέλη (*Ρητ.* 1367a7-8) στο απ. 137 της Σαπφώς, σε σχέση και με τις μεταπλάσεις του ποιήματος προς την κατεύθυνση του βιογραφικού επεισοδίου βάση του οποίου κρίνεται η «ηθική» της Σαπφώς, ή του ποιητικού μανιφέστου βάση του οποίου αξιολογείται η ποίησή της από τους αρχαίους κριτικούς, υποκρύπτουν επίσης τη διπλή όψη της Σαπφώς: της εταίρα και της Μούσας, δίπολο στο οποίο στηρίζεται και η κατασκευή της αριστοφανικής Μούσας.

Στον Δίφιλο (*Σαπφώ*) η σύνδεση της Σαπφώς με τους πρωτεργάτες του ιάμβου αναδεικνύει βαθύτερες συγγένειες της ποίησής της με τη γένεση του γραμματειακού αυτού είδους. Ο Αρχίλοχος, ο Ιπώνακτας, ο Φάωνας, ο Αλκαίος και ο Ανακρέοντας, εραστές της Σαπφώς στην κωμωδία και στους Περιπατητικούς, και η περιορισμένη τυπολογία γυναικείων δραματικών χαρακτήρων ευθύνονται για την κατάταξη της ποιήτριας στην τάξη των εταιρών, στην οποία ανήκουν όσες αναμιγνύονται στην πολιτική και πνευματική ζωή της πόλης, όπως η Ασπασία ή η ποιήτρια Κλεοβουλίνη, στερεότυπες μορφές της κωμωδίας. Η Σαπφώ, το αρχέτυπο των γυναικείων μορφών της αριστοφανικής κωμωδίας, που διεκδικούν ενεργό ρόλο στην πολιτική και την ερωτική ζωή της πόλης, σατιρίζεται περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη, ακόμη και από τις πιο επώνυμες εταίρες.

Η κωμωδία Αρχαία, Μέση, Νέα διαδραμάτισε πρωτεύοντα ρόλο στη διαμόρφωση του κωμικού προσώπου της Σαπφώς και στη διάσωση θεμάτων και μοτίβων της ποίησής της. Η Σαπφώ, η ηρωίδα που διεκδικεί τον έρωτα και τη γνώση πέρα από τις συμβάσεις του οίκου και τους περιορισμούς της εποχής της, τρομοκρατεί το μέσο πολίτη που αναζητεί έναν καθαρήριο τόπο για να την εξιλεώσει από τα πάθη της. Ο Μένανδρος, ο μεγαλύτερος από τους κωμικούς της Νέας κωμωδίας, επινοεί ένα ασφοδελό λιβάδι στο ρέμα του Ωκεανού. Η ανίχνευση των συνειδητών ή κρυπτομνησιακών απηχήσεων της Σαπφώς στον *Φαίδρο* του Πλάτωνα, ενώ βεβαιώνει την ειδική σχέση της ποιήτριας με τον έρωτα και τη γραφή, αποδεικνύει ότι η

εξιλέωση της μαινόμενης Σαφώς υπό την εποπτεία του έρωτα στο τέλος της οβιδιανής επιστολής, έχει παλατωνική σφραγίδα και κωμική καταγωγή.

Στα αποσπάσματα του Αριστοφάνη οι υπαινιγμοί στην Σαφώ είναι ελάχιστοι. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο οι απηχήσεις της Σαφώς στις διασωθείσες κωμωδίες του, αλλά και στα αποσπάσματα των άλλων κωμικών, παρά την απουσία των συμφραζομένων, αποκτούν ιδιαίτερη βαρύτητα, συνυπολογίζοντας και τους αυστηρούς κανόνες στους οποίους υπακούει η σύνθεση της κωμωδίας.

Αριστοφάνη

1.

Ἀχαρνεῖς

Στην προϊμώτερη χρονολογικά κωμωδία που διαθέτουμε, τους *Ἀχαρνεῖς*, διακρίνονται ορισμένα σταθερά θέματα, τα οποία παρατηρούνται και στα άλλα έργα του Αριστοφάνη, που συνδέονται στενά με το πρόσωπο της κωμικής Σαπφώς. Η δράση της κωμωδίας αυτής που καταγράφει την εξέλιξη της κωμωδίας από τον *κῶμο*¹ και την αντιπαράθεση του Αριστοφάνη με τη γυναικεία ιαμβική ποίηση,² εξηγεί και τη χρήση θεμάτων της Σαπφώς από τον κωμικό ποιητή. Οι *Ἀχαρνεῖς*, έργο εντελώς πολιτικό, όπως φαίνεται από το όνομα Δικαιοπόλης και την πλοκή της κωμωδίας, με ξεκάθαρο πρόγραμμα, το οποίο ακολουθεί ο Αριστοφάνης και στους *Ἰππείς*, δείχνουν το μεγάλο ενδιαφέρον του κωμικού για την πολιτική της θαλασσοκράτειρας Αθήνας απέναντι στους συμμάχους. Στον εισαγωγικό μονόλογο του Δικαιοπόλη, η τροποποίηση στίχων της Σαπφώς με υπόβαθρο την αντίθεση χαρά-λύπη εκφράζουν τον έντονο πόθο του Αριστοφάνη για την ειρήνη των πόλεων, των οικογενειών και των φύλων παράλληλα με το μίσος και την απέχθεια για τον πόλεμο προδιαγράφοντας τη στάση του απέναντι στην πολιτική ζωή και στην πολιτική κωμωδία. Η ειρήνη (συμπόσια, γάμοι, κρασί, έρωτας) και η αλληγορική της διάσταση (Διαλλαγή, Σπονδές) αντιπαρατάσσεται με τη φτώχεια και την εξαθλίωση του πολέμου και τη γελοιοποίηση των φιλοπόλεμων στρατηγών. Το *γλυκύπικρον* βιογραφικό σημείωμα του Δικαιοπόλη στον Πρόλογο εμπεριέχει τον πυρήνα της έμπνευσης των *Ἀχαρνέων* (*φιλωμισώ*), των *Ἰππέων* και της *Εἰρήνης* (421 π.Χ.), κωμωδία στην οποία επαναλαμβάνονται θέματα των *Ἀχαρνέων*.

Ο πρώτος στίχος *Ὅσα δὴ δέδηγμαι τὴν ἐμαυτοῦ καρδίαν* (1) του Προλόγου (1-42) τροποποιεί το στίχο *ἰμέρω / λέπταν ποι φρένα κ[.] ρ...βόρηται* της Σαπφώς (απ. 96.15-17). Το ρήμα *βόρηται* μοναδικό στην Σαπφώ (πβ. *θυμοβόρω λύας*, Αλκ. απ. 70. 10, *σκέδασον δέ μερίμνας / θυμοβόρους*, Θέογν. 1324, *δηξίθυμον ἔρωτος ἄνθος*, Αισχ. Ἀγ. 743, *ἔρωτος δῆγμα παιδικόν*, Σοφ. απ. 841, *δηχθεῖσα*

¹ A. M. Bowie, *Αριστοφάνης, Μύθος, Τελετουργία και Κωμωδία*, Μετάφρ. Π. Μοσχοπούλου-Επιμ. Α. Μαρκαντωνάτος, (Αθήνα 1999), σσ. 35-58, F. M. Cornford, *Η Αττική Κωμωδία*, Μετάφρ. Α. Ζενάκος, (Αθήνα 1988²), σσ. 22-23, L. Edmunds, «Aristophanes' Acharnians», *Aristophanes: Essays in Interpretation*, Έκδ. J. Henderson, YCS 26 (Cambridge University Press 1980), σσ. 1-41.

² Ο' Higgins, *Women and Humor in Classical Greece* (2003) σσ. 58-85, 86-97, 98 κ.ε.

κέντροις...ήράσθη, Ευρ. *Ιππ.* 1303, *δαρδάπτει πόθος*, Αριστοφ. *Βάτρ.* 66),³ ισοδύναμο με το ρήμα *δέδηγμαι* (κατά το *ήνίαιμαι*, *λελύπημαι*, Σχ. αυτ. πβ. *έδήχθην*, στ. 18) εκφράζει τον πόνο του Δικαιοπόλη που «κατατρώγεται» από την ανάμνηση της παλαιάς ζωής.⁴ Όπως η Ατθίδα κοιτάζει προς τις Σάρδεις όπου βρίσκεται η ξενιτεμένη φίλη (απ. 96), ο Δικαιοπόλης *άποβλέπει ές τόν άγρόν* (32) επειδή και αυτός αγαπά κάτι που λείπει, την ειρήνη. Η «συνέχεια» του απ. 96 της Σαπφώς (στ. 18-20) ενώνει τις αντιδράσεις των δύο πρωταγωνιστών. Η «Αριγνώτα» «πηγαινοέρχεται» στη θύμηση της Ατθίδας, ο πόθος ανάμικτος με τη θλίψη κατατρώγει τη λεπτή της ψυχή (απ. 96. 15-17), φωνάζει δυνατά τις φίλες της να έλθουν, αλλά η νύκτα και η θάλασσα τις χωρίζει. Ανάλογα ο Δικαιοπόλης ολομόναχος στη σκηνή καλεί τους Αθηναίους στην Πνύκα, μα το φως του μεσημεριού δείχνει ότι η έκκλησή του δεν εισακούεται. Οι θεματικές αυτές συγγένειες ενισχύονται από τις αντιστοιχίες ανάμεσα στη λέξη *καρδίαν* (πβ. *άπό τοῦ βίου επί τήν καρδίαν*, Σχ. αυτ.) με τη λέξη *φρήν* της Σαπφώς (απ. 96. 17),⁵ και την αναλογία των αντωνυμιών *όσα (ᾶ δ' ὠδυνήθην*, Σχ. 3) του Αριστοφάνη και *πολλά της Σαπφώς (πόλλα δέ ζαφοίταις'*, απ. 96.16). Η

³ Για τα παράλληλα της φράσης *φρένα βόρηται* Σαπφ. απ. 96.15-17 πβ. *δάκνομαι ψυχήν*, Θέογν. 914, *δέδηγμαι...καρδίαν*, (λύπη), Αριστοφ. *Αχ.* 1, *καρδίαν δηχθήσομαι*, Ευρ. *Αλκ.* 1110. Βλ. M. G. Bonnanno, *Metateatro in Parodia (Sulle Thesmophoriazuse di Aristofane): L'Allusione necessaria* (Roma 1990), σσ. 119-124 και «Ancora su Sapph. Fr. 96, 15-17 V», *Mcr* 21-22 (1986-7), σσ. 7-9.

Ο G. Zuntz, «De Sapphus carminibus~ε3,~ε4,~ε5», *Mnemosyne* III 7 (1939), σσ. 100-1, υποστήριξε πρώτος ότι το *βόρηται* (*Etym. Magn.* s.v.), προέρχεται από το *βορέομαι* και όχι από το *βαρέομαι* με παράλληλα τα *βορά*, *βιβρώσκω*, *δημοβόρος*, *Κυκλοβόρος* (*Ιππ.* 137), *όν θυμόν κατέδων*, Όμ. *Ιλ.* Z 202, *μέλπε δέ κήρας / θυμοβόρους*, Απολ. Ρδδ. 4. 1665-6, *μή μιν έδουσιν ᾄσαι*, Καλλ. απ. ανών. 87 Schn. και επιβεβαιώθηκε από τον Νικάνδρο *Θηρ.* 394 (P. Oxy. 2221, col. ii 29). Την ίδια σημασία προτείνουν οι D. L. Page, *Sappho and Alcaeus: An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry* (Oxford 1955), σσ. 91-92, E. M. Hamm, *Grammatik zu Sappho und Alkaios* (Berlin 1957), σ. 98, E.-M. Voigt, *Sappho et Alcaeus, Fragmenta* (Amsterdam 1971), σ. 108, D. A. Campbell, *Greek Lyric Poetry* (Harvard 1982³), σ. 281, Α. Σκιαδάς, *Αρχαϊκός Λυρισμός II* (Αθήναι 1981), σ. 195.

⁴ Για το κωμικό σύνθετο *Δικαιοπόλης*, που είναι ίσως και όνομα ιστορικό βλ. Edmunds, «Aristophanes' Acharnians» (1980) σ. 1 σημ. 2. Για την ταύτιση του ποιητή με τον ήρωα στα έργα του Αριστοφάνη και ειδικότερα στους *Αχαρνείς* 378, 642 βλ. A. M. Bowie, «The Parabasis in Aristophanes: prolegomena, Acharnians», *CQ* 32 (1982), σσ. 27-40, κυρ. 32-33.

⁵ Βλ. *παρόσον περί τήν καρδίαν συνίσταται τᾶ τοῦ θυμοῦ καί τῆς ήδονῆς. ὡς καί παρ' Ομήρῳ*, Σχ. αυτ. Στα *loci similes* η Bonnanno, *L' allusione necessaria* (1990) σ. 119, καταχωρίζει το ομηρικό (*ἄλγεσι θυμόν ἔδοντες*, *Όδ.* ι 75 (=κ 143), *ἑαυτόν ἑσθίειν*, Αριστοφ. *Σφ.* 287), από τη συγγένεια των λ. *θυμός*=*περίπου φρήν* (πβ. *δάκε δέ φρένας*, Όμ. *Ιλ.* E 493). Στον Αριστοφάνη είναι σπάνιες οι αποστροφές στο *θυμόν* (450, 480, 483 πβ. *Ιππ.* 1194), την *καρδίαν* (485, 489), ή την *ψυχήν* (*Σφ.* 756). Βλ. Bowie, «The Parabasis in Aristophanes» (1982) σσ. 32-33. Για τη διαφορά των λέξεων *καρδία*, το όργανο, και *φρήν* το διάφραγμα, αλλά και το ρ. *βόρηται* (Σαπφ. απ. 94) που χρησιμοποιείται για την επίδραση του *ίμέρου* και τις φυσικές αντιδράσεις της Αριγνώτας, όπως και στο απ. 31 βλ. C. Calame, «Sappho Fr. 94. 15-17 L-P», *QUCC* 4 (1967), σσ. 101-6.

ανάπτυξη του ρ. δάκνομαι στους πρώτους τρεις στίχους (έδήχθη⁶) εξηγεί τη γλυκύπικρη, όπως και στην Σαπφώ (πβ. Έως δηύτέ μ' ό λυσιμέλης δόνει, / γλυκύπικρον άμάχανον όρπετον, απ. 130) διάσταση του αριστοφανικού έρωτα.⁷ Ο Αριστοφάνης με το απ. 130 της Σαπφώς εκφράζει τον ανικανοποίητο πόθο ή το σφοδρό πάθος (Έκκλ. 909-910, 954-5) αλλά και το διχασμό των έντονων συναισθημάτων που εμπνέει στους Αθηναίους ο Αλκιβιάδης (Βάτρ. 1425).⁸ Ο πρόσφυγας αγρότης έδήχθη (1,18) για τα ζητήματα της πόλης, αισθάνεται όμως διχασμένος ανάμεσα στο μίσος του γι' αυτήν και στην αγάπη για το χωριό του (33).

⁶ Για την εξίσωση δάκετον=θηρίον έρπετόν βλ. V. Casadio, «Note ad Etym. Gen.», *Mcr* 23-24 (1988-9), σ. 337. Μεταφορική μίμηση της αριστοφανικής έκφρασης απαντά στον Ιουλιανό (εϊκότως δάκνομαί τε καί δέδηγμαι τήν έμαυτῷ καρδίαν, Λόγ. 3 243c) και στον Συνέσιο (πῶς δοκεῖτε δέδηγμαι τήν καρδίαν, *Επιστ.* 7). Βλ. W. J. M. Starkie, *Aristophanes Acharnians* (Amsterdam 1968), σ. 7.

⁷ Η σύνδεση με την Σαπφώ ενισχύεται με την απήχηση του πρώτου στίχου των *Αχαρνέων* στον Πλάτωνα (έγῶ οὖν δεδηγμένός τε υπό άλγεινοτέρου καί τῶ άλγεινότατον ὦν ἄν τις δηχθείη- τήν καρδίαν γάρ ἡ ψυχὴν ἡ ὅ τι δειῖ αὐτὸ ὀνομάσαι πληγείς τε καί δηχθείς υπό τῶν έν φιλοσοφία λόγων, οἱ έχοντι έχίδνης άγρι ύπερον, *Συμπ.* 218a). Για το παράλληλο βλ. Starkie, *The Acharnians* (1968) σ. 7. Το φιλοσοφικό δῆγμα, η ισχυρή ερωτική έλξη του Αλκιβιάδη (τῶ πῶ δηχθέντος υπό τοῦ έχεως πάθομέκ έχει, *Συμπ.* 217e) για τον Σωκράτη είναι μίξη αντιθετικών συναισθημάτων ταπείνωση και οργή από την αποτυχημένη απόπειρα του Αλκιβιάδη να παρασύρει τον Σωκράτη ως εραστής (217d) ανάμικτη με έρωτα και θαυμασμό (219d-e).

⁸ Βλ. A. Carson, *Eros. The Bittersweet. An Essay* (Princeton 1986), σ. 5. Για παράλληλα του απ. 130 της Σαπφώς σε άλλους ποιητές αυτ. σσ. 3-9.

Έχουμε πλήθος από μιμήσεις του σαπφικού γλυκύπικρος στην ελληνική, ρωμαϊκή και βυζαντινή ποίηση (έρωτος τήν πικράν ταύτην καί γλυκυτάτην μοι πάθησιν, *Ευστ.* IV 21, Έως ό πικρός, ό δρακοντώδης γόνος / έλίσσεταί μοι λοξοειδῶς, ὡς ὄφεις, Νικήτ. Ευγενιαν. II 217, όπου απουσιάζει το σύνθετο επίθετο της Σαπφώς αλλά η ανάπτυξη της εικόνας του φιδιού είναι τόσο παραστατική όσο και στην Σαπφώ. Για την παρομοίωση του Έρωτα με ερπετό που απαντά μόνο στον Νικήτα Ευγενειανό και στο μύθο του Έρωτα και της Ψυχής στον Απουλήιο V 17 βλ. Q. Cataudella, «Saffo e i bizantini», *REG* 78 (1965), σελ. 68. Μια άλλη απήχηση στον Ευστάθιο Μακρεμβολίτη (σῆ γραφίδι δουλογραφοῦμαι καί δοῦλος Έρωτος γίνομαι, καί μοι τῶ δουλογραφείον γλυκύπικρον, ἀναπόνιπτον Τά καθ' Ὑσμίνην καί Ὑσμινία 9. 22.1. Βλ. F. Conca, *Il romanzo bizantino del xii secolo*, (Teodoro Prodromo-Niceta Eugeniano, *Eustazio Macrembolita-Constantino Manasse*), *Classici Greci*, con la direzione di Italo Lana e Antonio Garzya, (Torino 1994), σ. 650 σημ. 12.

Το σύνθετο γλυκύπικρον που προέρχεται από το απ. 130 της Σαπφώς απαντά μέχρι την εποχή των Παλαιολόγων (Καλλιμ. κἄ Χρυσορ. 2). Στον Νικηφόρο Βασιλάκη (καταγλυκᾶναι καρδίαν οὔτως ὀδυνηράν καί πικράζουσιν, *Προγυμν.* I 42-43, και κατά τῶ εἰκός εἰς Χριστόν ἰχμαλωτίζων ἅπαν έννόνημα, ὅσον γλυκάζον κα ἰ πότιμον έντε ὕθεν καί προσίεμαι καί ἀρύομαι ῥσον δ' ἔμπικρον κα ἰ μεστὸν ἰλύος καί τεναγῶδες ζάποπεμπόμενος ἀποστρέφομαι, κα ἰ τῶ πικρῶν οὐ λέγω γλυκύ, τήν ἄράν τῆς προφητείας ἀποποιούμενος, Λόγος τοῦ ἁ γιωτάτου καί οἰκουμένη κο ὕ πατριάρχου κυροῦ Μιχαήλ τοῦ Ἀγχιάλου ἱς τὸν Ἅγιον αὐτοκράτορα ἰωνρ Μανο υἱλ ὄν Κομνηνόν, γραφεῖς καθ' ὃ ν καιρόν ἦν ὕπατος ὦν φιλοσόφων, 115 κ.ε. Απήχηση του απ. 130 της Σαπφώς μπορεί να θεωρηθεί και η φράση του Βασιλάκη (καί καταγλυκᾶναι καρδίαν οὔτως ὀδυνηράν καί πικράζουσιν, *Προγυμν.* I 42-43. Βλ. A. Pignani, *Niceforo Basilace. Progimnasmi e Monodie. Testo critico. Byzantina et Neo-Hellenica Neapolitana* (Collana di Studi e Tesi 10) (Napoli 1983), σ. 238.

Όπως η Σαπφώ συμπυκνώνει με το μοναδικής έντασης επίθετο *γλυκύπικρον*, που καταφάσκει και αρνείται ταυτόχρονα την «εναλλαγή από την ευτυχία στη δυστυχία» και το «διχασμό μιας μοναδικής στιγμής του παρόντος»,⁹ ο Δικαίοπολης με τα ρήματα *δέδηγμαι...καρδίαν, ὠδυνήθην* (3, 9),¹⁰ *ἔσεισε...καρδίαν* (12), *διεστράφην* (15,16), *έδήχθην* (18), και με τα αντίθετά τους *ἦσθην* (2, 4,13), *εὐφράνθην* (5), *έγανώθην* (7),¹¹ αναλύει τις πίκρες και τις χαρές του παρελθόντος και τις συνδέει με τη μεγαλύτερη λύπη, αυτήν του παρόντος. Η φράση *τί δ' ἦσθην ἄξιον χαιρηδόνος* (4) επαναδιατυπώνεται στον επόμενο στίχο *έφ' ὧ γε τό κέαρ ηὐφράνθην* (5) που έχει την ίδια δομή με το στίχο 3 (*ὅσα δὴ δέδηγμαι τὴν ἑμαυτοῦ καρδίαν, Σχ. αυτ.*). Το ρ. *ηὐφράνθην* (*έφ' ὧ τό κέαρ ηὐφράνθην ἰδὼν, / τοῖς πέντε ταλάντοις οἷς Κλέων ἐξήμεσεν. / ταῦθ' ὡς ἐγανώθην, καί φιλῶ τοὺς ἱππέας, 5-8*) υπαινίσσεται την κωμωδία της προηγούμενης χρονιάς, τους *Βαβυλωνίους*, τη μοναδική χαρά ανάμεσα στις τόσες πίκρες του ποιητή, συνδέοντας τα συναισθήματα του Δικαίοπολη για τους ιππείς (*φιλῶ* 7) και τον Κλέωνα (*μισῶ*) με την επεκτατική πολιτική της Αθήνας. Οι ιππείς αντελήφθηκαν έγκαιρα τις ενέργειες του Κλέωνα και του αφαίρεσαν το ποσό με το οποίο δωροδοκήθηκε για την υπόθεση της Μυτιλήνης.¹²

Το ρήμα *έγανώθην* (7), μεταφορά από τα γυαλισμένα χαλκώματα (*Ἀντί τοῦ ἐχάρην, εὐφαιδρύνθην, ἀπὸ τοῦ γάνυμαι. Ὁμηρος [Ἰλ. Ν. 493] γάνυται δέ φρένα ποιμήν. ἀπὸ μεταφορᾶς τῶν λαμπρυνομένων χαλκωμάτων, Σχ. αυτ.*)¹³

Το απ. 130 της Σαπφώς φαίνεται να απηχεί και το οξύμωρο στον Χριστόφορο Μιτυληναίο (*Θηρός τὸ πικρὸν δῆγμα τῇ Γλυκερίᾳ / ὑπεργλυκάζον ὡς ἀληθῶς ἦν μέλι*, 13.5).

⁹ B. Snell, *Η ανακάλυψη του Πνεύματος*, Μετάφρ. Δ. Ιακώβ, (Αθήνα 1984), σσ. 100-101.

¹⁰ Τα δύο ρήματα *δέδηγμαι, ὠδυνήθην* συνδεδεμένα με υψηλού ύφους ποιητικές λέξεις καθιστούν τις συναισθηματικές αντιδράσεις του Δικαίοπολη που εν τούτοις δεν απομακρύνεται από την κωμικότητα, εξαιρετικά έντονες Βλ. Bowie, «The Parabasis in Aristophanes» (1982) σ. 33 σημ. 33. Για τα προβλήματα των «ποιητικών» λέξεων στο χωρίο βλ. K. J. Dover, «Lo stile di Aristofane», *QUCC* 9 (1970), σσ. 7-23.

¹¹ Edmunds, *Aristophanes' Acharnians* (1980) σσ. 1-4.

¹² Η ιδέα των *Βαβυλωνίων* που διδάχτηκαν αμέσως μετά από τις εκλογές του 426 π.Χ., στηρίζεται πιθανότατα στη συζήτηση για την τύχη της Μυτιλήνης (Θουκ. 3. 40) μετά την αποστασία της από την αθηναϊκή συμμαχία το 428 π.Χ. Στην κωμωδία αυτή ο Κλέωνας ξερνούσε τα τάλαντα των νησιωτών (*τοῖς πέντε ταλάντοις. Ἀλήστως ἀλλότρια καταφαγών, ἐξήμεσεν αὐτά. (ἀντί τοῦ κλέψας καί καταπιῶν ἀπέδωκεν.) ἐζημιώθη γάρ ὁ Κλέων πέντε τάλαντα διὰ τό ὑβρίζειν τοὺς ἱππέας. Παρὰ τῶν νησιωτῶν ἔλαβε πέντε τάλαντα ὁ Κλέων, ἵνα πείσῃ τοὺς Ἀθηναίους κουφίσει αὐτούς τῆς εἰσφορᾶς. αἰσθόμενοι δέ οἱ ἱππεῖς ἀντέλεγον καί ἀπήτησαν αὐτόν. μέμνηται Θεόπομπος, Σχ. 6, 378, 642*). Βλ. D. M. MacDowell, *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays* (Oxford 1995), σσ. 94-97.

¹³ *τὸ ὑπέρ τῆς πόλεως ἐστηκὸς γάνος, Σαπφ. απ. 196 πβ. γεγανωμένος ὑπὸ τῆς ὤδης, Πλάτ. Πολιτ. 411a, Οὐ πόθω στίλβων, ὡς ἔφη τὸν παρθένιον Ἀνακρέων, οὐδέ μύρων ἀνάπλεως καί γεγανωμένος, Ανακρ. απ. 444 PMG, τούτοισιν ἐγώ*

είναι ίσως υπαινιγμός στον Αλκαίο (μαρμαίρει δέ μέγας δόμος / χάλκω απ. 140. 1-2). Η επανάληψη του ρ. *ᾠδυνήθην* (4) με σύστοιχο αντικείμενο (12, 9) εξισώνεται με τη φράση *ἔσεισέ μου...τὴν καρδίαν* (12) που ανακαλεί την Σαπφώ (*ἐτίναξέ <μοι> / φρένας*, Σαπφ. απ. 47. 1)¹⁴ για να εκφράσει πολλαπλασιαστικά την έντονη λύπη (πόνος τραγ~~ω~~δικός) του Δικαιόπολη. Κοινό στον Αριστοφάνη και στην Σαπφώ, είναι η βιαιότητα του έντονου συναισθήματος (πβ. *ταραξικάρδιον* (ἔπος 315)¹⁵ και το αδιέξοδο του ποιητή που διχάζεται ανάμεσα στην ευτυχία και τη δυστυχία του έρωτα.¹⁶ Ο Δικαιόπολης νιώθει πόνο, «καρδιοσπάραγμα» (1), όταν αναγγέλλεται έργο του τραγικού Θεόγνη, ενός από τους τριάντα τυράννους, και όχι του Αισχύλου. Η επόμενη χαρά (*ἀλλ' ἔτερον ἦσθην*, 13) αφορά στην εκτέλεση του ήρεμου και ειρηνικού βοιωτίου νόμου από το Δεξιθέο αντί του πολεμικού σκοπού (*ὄρθιον μέλος*) του αδέξιου κιθαρωδού Μόσχου.¹⁷

Το ρ. *έρω* και το τραγικού ύφους ρ. *στυγῶ* (*εἰρήνης έρών*, / *στυγῶν μέν ἄστυ*, *τόν δ' ἐμόν δῆμον ποθῶν*, 32-33)¹⁸ συγκεκριμενοποιούν τα αντιθετικά συναισθήματα του Δικαιόπολη. Η αδημονία του, που αποδίδεται με ανάλογες κινήσεις (29-31), εναρμονίζεται κωμικά με το «καρδιοσπάραγμα» των αντιθετικών συναισθημάτων του, και ο μονόλογος κλείνει όπως άρχισ~~ε~~λυκύπικρο

γάνυσμαι, Αριστοφ. Σφ. 612, γάνυσσθαι *ὑπὸ τοῦ λόγου*, Πλάτ. Φαίδρ. 234d: LSJ 9). Για το ουσιαστικό γάνος ίσως από τον πεζό ιωνικό λόγο (σπάνιο στη χρήση του, μόνο στον ύμνο του Δία, και σε ότι αφορά τον Διόνυσο βλ. Dover, «Lo stile di Aristofane» (1970) σ. 10.

¹⁴ Αν και πολύ δυνατή, η φράση του Αριστοφάνη *ἔσεισέ μου τὴν καρδίαν* («συγκλόνισε») δεν έχει τη σφοδρότητα του σαπφικού *ἐτίναξέ <μοι> / φρένας* επειδή η εστία της δυνατής συγκίνησης του Δικαιόπολη είναι το στομάχι και όχι το μυαλό. Η λ. *καρδία* σημαίνει στον Αριστοφάνη «στομάχι». Βλ. C. E. Craves, *Aristophanes. The Acharnians* (Cambridge 1961), σ. 52, Starkie, *The Acharnians* (1968) σ. 10, J. Van Leeuwen, *Ranae. Cum Prolegomenis et Commentariis* (A. W. Sijthoff-Leiden 1968²), σ. 13.

¹⁵ Πβ. *ταραξικάρδιον* (ἔπος 315). Το σύνθετο *ταράζω* και *καρδία* (πβ. 12) ανακαλεί το ρηματικό αποτέλεσμα *ἐτίναξέ <μοι> / φρένας*, Σαπφ. απ. 47 πβ. *ταραξιππόστρατον*, *Ἰππ.* 247, *δέδηγμαι τὴν ἐμαυτοῦ καρδίαν*, *Αχ.* 1. Η καρδιά του Κορυφαίου ταραάζεται όταν ο Δικαιόπολης μιλά υπέρ των Λακεδαιμονίων.

¹⁶ Η σφοδρότητα του έρωτα (*ἐκβαχεύεται* (Σωκράτης)...*ὑπὸ πῶ ἔρωτος*, *τῇ δέ* (Σαπφώ) *ὁ ἔως ἐτίναξεν*, Μάξ. Τύρ. 18.9) είναι βακχεία, γλυκύπικρος κλονισμός και *ἀλγεσίδωρος* απώλεια των φρενών. Πβ. τη σφοδρότητα του έρωτα που σφυροκοπά και λούζει τον ποιητή σε παγωμένο χείμαρρο Ανακρ. απ. 413 PMG και τη σφοδρότητα του ανέμου Ἰβυκ. απ. 2.8-13, *ἔως...εἰ κὼς ἀνεμώκεσι δίναις*, Αριστοφ. *Ὀν.* 696 κ.ε. Βλ. Snell, *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος* (1984⁴) σ. 101.

Για τη συσσώρευση των ρημάτων στους στ. 29-32, στοιχείο ύφους που χρησιμοποιείται για να αποδώσει τα ποικίλα και συχνά αντιφατικά «κινήματα» της ψυχής ενός ερωτευμένου βλ. Φ. Ι. Κακριδής «Ερωτος Παθήματα», *Θαλλώ, Περιοδική Έκδοση του Συνδέσμου φιλολόγων Νομού Χανίων* 8 (Χανιά 1996) σσ. 47-51.

¹⁷ Ο βοιώτιος και ο όρθιος νόμος είναι παλιοί μουσικοί νόμοι του Λέσβιου Τέρπανδρου (Σχ. αυτ.). Βλ. Craves, *The Acharnians* (1961) σ. 53, Starkie, *The Acharnians* (1968) σσ. 12-13.

«καρδιοσπάραγμα» για το Δικαιόπολη είναι η ειρήνη, όπως για την Σαπφώ ο έρωτας (απ. 130) ή η χαμένη φίλη (απ. 96).

στ. 79 βλ. στ. 529

στ. 112 *βάμμα Σαρδιανικόν* βλ. Σχ. αυτ., *Είρ.* 1174.

στ. 200

Ο ειρωνικός χαιρετισμός του Δικαιόπολη προς τους Αχαρνιώτες (*χαίρειν κελεύων πολλὰ τοὺς Ἀχαρνέας*, 200) υπενθυμίζει την Σαπφώ (*πόλλα μοι τὰν Πωλυανάκτιδα παῖδα χαίρην*, απ. 155) που απορρίπτει σαρκαστικά κάποια φίλη χρησιμοποιώντας απόλυτο απαρέμφατο με αιτιατική προσώπου (πβ. *τὴν σὴν δέ Κύπριν πόλλ' ἐγὼ χαίρειν λέγω*, Ευρ. *Ἰππ.* 113, 1059).¹⁹

Ο (ιερός) κωμικός γάμος

Οι απηχίσεις της Σαπφώς στη σκηνή του ιερού γάμου του Φαλή με την κόρη του Δικαιόπολη, μικρογραφία της κωμωδίας μέσα στην κωμωδία²⁰ και παρωδία του υμέναιου, συνδέουν το μύθο της ανανέωσης του αριστοφανικού ήρωα με το μύθο του Φάωνα. Η εορτή, «επιτομή των αγροτικών διονυσίων», μικρογραφία της κωμωδίας και παρωδία του ιερού γάμου υμνεί τη σεξουαλική διάσταση της αριστοφανικής ειρήνης (253 κ.ε.). Η πομπή και ο κλητικός ύμνος στον ακόλουθο και σύντροφο του Διόνυσου Φαλή (Σχ. 263), που ο Δικαιόπολης εορτάζει μετά από τη σύναψη της ειρήνης, είναι μια παρωδία των αγροτικών Διονυσίων.

Η σπάνια για την προτραγική λογοτεχνία αποστροφή της κόρης του Δικαιόπολη προς τη μητέρα όταν ζητά τη βοήθειά της για να ετοιμαστεί για το γάμο με τον Φαλή (*ὦ μητέρα ἀνάδορ*, 245-6) υπενθυμίζει την ερωτευμένη κόρη της Σαπφώς που μιλά στη μητέρα της για τα βάσανα του έρωτα (*γλύκη μᾶτερ*, απ. 102). Η μελλόνυμφη

¹⁸ Για τους λόγους που είχαν οι Αθηναίοι αυτήν την εποχή να μισούν την πόλη βλ. Starkie. *The Acharnians* (1968) σ. 17.

¹⁹ Βλ. R. Kassel-C. Austin, *Aristophanes. Testimonia et Fragmenta III* 2 (Berlolini et Novi Eboraci 1984), σ. 58 όπου και τα παράλληλα (*χαίρειν μὲν Ἄλον τὸν Φθιώτην / χαίρειν δ' ἄτεχνῶς Ἀναγυρασίους*, Αριστοφ. *Ἀνάγυρος* απ. 54 πβ. Σαπφ. απ. 155, Πλάτ. *Ἵων.* προίμ., Μέν. *Δύσκ.* 401, Θεόκρ. 14.1). Τον ειρωνικό χαιρετισμό της Σαπφώς υιοθετεί και ο Σωκράτης (*νῦν μὲν ἐπιτιμᾷ ταύταις (Γοργοί καὶ Ἀνδρομέδῃ), νῦν δέ ἐ λέγχει, καὶ εἴρωνεύεται αὐτὰ ἐκεῖνα τὰ Σωκράτους «τὸν Ἵωνα χαίρειν» φησὶν ὁ Σωκράτης*, Μάξ. Τύρ. 18. 9).

²⁰ Η σκηνή του ιερού γάμου του Φαλή με την κόρη του Δικαιόπολη, στα κατ' αγρούς Διονύσια, συστοιχεί με τη συνέντευξη του Δικαιόπολη με την Διαλλαγή (988 κ.ε.) στις Χόες τη δεύτερη μέρα των Ανθεστηρίων, στο τέλος της κωμωδίας. Βλ. Starkie, *The Acharnians* (1968) σ. 63, A. Pickard-Cambridge *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, αναθ. από τον T. B. L. Webster, (Oxford 1962²), σ. 134.

αποκαλείται *καλή* (*καλή καλῶς/ οἴσεις*, 253²¹ πβ. *χώρει καλή καλῶς*, *Ἐκκλ.* 730) ανακαλώντας την Σαπφώ (*ὦ κάλα, ὦ χαρίεσσα κόρα*, απ. 108) και τον Θεόκριτο (18 *Ἐλ. Ἐπιθ.* 38), ενώ αυτός που θα συνευρεθεί μαζί της (255) αποκαλείται *μακάριος* (254) λέξη ομολογία του *ὄλβιος* της Σαπφώς (*Ὀβιε γάμβρε*, απ. 112.1) Η συμβολή το υ Δικαίο πο λη (ή της μητέρας) να προέξει η κόρη τα «χρυσαιφικά» της (*μή τις λαθὼν σου περιτράγη τὰ χρυσία*, 258)²² ανακαλεί την εικόνα της «χρυσοκόρης» της Σαπφώς (*ἔστι μοι κάλα πάις χρυσίοισιν ἀνθέμοισι/ ἐμφέρη<ν> ἔχοισα μόρφαν*, απ. 132) και τη συμβουλή της μητέρας της Σαπφώς για το στολισμό της κεφαλής (απ. 98a1). Η μορφή της μητέρας ως παράνυμφου και προαγωγού (1057 κ.ε.) παραπέμπει στην εικόνα της Σαπφώς νυμφεύτριας (*Ἵμέναιος...σὺν σοί νυμφιδίῳν ἵσταθ' ὑπὲρ θαλάμων*, Διοσκουρ. Π. Α. 7. 407, 5-6, *ἱμέρ. Λόγ.* 9. 19) αλλά και της Αφροδίτης προαγωγού (κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 188). Το επίθετο *χρυσός* για νέα, που παραπέμπει επίσης στην Σαπφώ (*χρύσω χρυσοτέρα*, απ. 156.2), άσεμνος υπαινιγμός που προσδίδει στην κόρη την ιδιότητα της εταίρας, υπενθυμίζει την προσφώνηση του Φάωνα σε μια εταίρα (*χρυσοῦν ἀνάδημα*, κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 195), ίσως την Σαπφώ. Η αριστοφανική κόρη που πρωτοστατεί στη φαλλική εορτή και αντιμετωπίζεται από τον πατέρα της ως δούλη και από τη μητέρα της ως εταίρα (πβ. την Αφροδίτη προαγωγό κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 188), και ο Δικαιοπόλης που δίνει οδηγίες στο Ξανθία παραπλήσιες με του παράνυμφου και του θυρωρού (1048 κ. ε.), είναι οι κωμικοί τύποι από τους οποίους προκύπτει η εταίρα, ο προαγωγός και η μαστροπός της Μέσης και Νέας κωμωδίας.

Στο τραγούδι του Φαλή (253-279), όπου το ιερό συνυπάρχει με το ανόσιο, οι εορτάζοντες προσκαλούσαν το θεό Διόνυσο με τον οποίο ταυτιζόταν ο φαλλός να λάβει μέρος στην εορτή.²³ Στην επίκληση η εμφατική επανάληψη του ονόματος Φαλής (263, και δύο φορές 271, 277), προσωποποίηση του φαλλού, αντίστοιχος του τράγου της τραγωδίας και έμβλημα της κωμωδίας, λειτουργεί όπως τα παραδοσιακά επίθετα των

²¹ Η μητέρα δεν εμφανίζεται στη σκηνή παρόλο που μερικοί εκδότες αποδώσουν τους στ. 244, 253-8 σε αυτήν. Βλ. Craves, *The Acharnians* (1961) σ. 68.

²² Στην κωμωδία η λέξη *χρυσός* είναι άσεμνος υπαινιγμός για το γυναικείο όργανο, ή εταίρα (*Φν.* 670). Βλ. J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy* (New Haven, London 1975), σ. 131. Οι εταίρες αποκαλούνται *χρυσίαι* και *φίλαι* (Αριστοφ. *Αχ.* 1220, 1217), *χρυσομηλολόνηθον* (*Σφ.* 571, 1342, *ὦ χρυσίον*, *Λυσ.* 930).

²³ Για τη σχέση της κωμωδίας με τα φαλλικά άσματα και τον *κῶμον* και το τραγούδι του Φαλή (στ. 253-279) βλ. Θ. Γ. Παππάς, *Ο Φιλόγελως Αριστοφάνης* (Αθήνα 1996²), σσ. 25-28, 155-6

θεών στους κλητικούς ύμνους.²⁴ Ο χαιρετισμός *προσεῖπον* (265),²⁵ η πρόσκληση να πει μαζί με τους πιστούς του (*ἐάν μεθ' ἡμῶν ξυμπίῃς*, 277) που ανακαλεί την πρόσκληση της Αφροδίτης στο απ. 2. 16 της Σαπφώς (βλ. και *ἐοινοχόησε*, 141.3) παραπέμπει σε *κλησιν* αλλά και σε επιφάνεια του θεού. Η αναφώνηση του Φαλή, που υπενθυμίζει την αναφώνηση των ανδρών στον Απόλλωνα στο απ. 44 της Σαπφώς (*πάντες δ' ἄνδρες ἐπήρατον Ἰάχον ὄρθιον/ πάον' ὄνκαλέοντες Ἐκαβόλον Εὐλύραν*, στ. 33-4 πβ. 103.7), επιστεγάζει τη γαμήλια τελετή του διονυσιακού ήρωα με την κόρη του αριστοφανικού ήρωα.

Οι γάμοι των αριστοφανικών ηρώων με τις εταίρες, η μικρογραφία της ερωτικής πράξης του Ξανθία με την κόρη του Δικαιοπόλη και ο γάμος της με τον Φαλή, όπως η συνεύρεση των γυναικών με το Φάωνα (κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 188), υποδηλώνουν αρχέγονες γονιμικές λατρείες. Κοινός παρονομαστής του Φαλή (σύμβολο του φαλλού και του κόμου) και του Φάωνα²⁶ διονυσιακών δαιμόνων που προστατεύουν την καρποφορία της γης (κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 188, Οβίδ. *ES* 21-24)²⁷ είναι σύμφωνα με τον Σχολιαστή, το κρασί και η μοιχεία (*μοιχέ: Διὰ τοὺς μεθύοντας γίγνεσθαι*

²⁴ Για την τυπολογία του κλητικού ύμνου βλ. M. Mantziou, *Hymns and Hymnal Prayers in Fifth Century. Greek Tragedy with Special references to Euripides* (Ph. D. University of London 1981), σσ. 114 κ.ε.

²⁵ Η ωδή έχει σαφή δομή και τεχνική αρτιότητα και συνδέεται στενά με την πλοκή. Η ενότητα του ιερού και του ανόσιου δείγμα υψηλής τέχνης, και η συνύπαρξη του υψηλού και χαμηλού ποιητικού ύφους της ωδής προβληματίζει, όπως και το άσμα των *Ἐκκλησιαζουσῶν*, για το πού θα κατατάξουμε παρόμοια άσματα. Βλ. M. Silk, «Aristophanes as a lyric poet», Έκδ. J. Henderson, *YCS* 26 (Cambridge University Press 1980), σ. 132. Αντίθετα ο Starkie, *The Acharnians* (1968) σ. 63, θεωρεί ότι το άσμα (*μονωδία*) μικρογραφίας της κωμωδίας δεν είναι ολοκληρωμένο.

²⁶ Το άσμα του κρασιού έχει ιδιαίτερη σημασία για την ανανέωση ως κεντρικός συμβολισμός της εορτής του φαλλού-Διόνυσου, όπου κρασί σημαίνει Διόνυσος αλλά γάμος. Ο μυθολογικός τύπος του ιερού γάμου, στην καταγωγή του ένα έθιμο γονιμότητας για την ανάπτυξη των καρπών και της σοδειάς, όπως ο εθιμικός γάμος της γυναίκας του άρχοντα βασιλέα με τον Διόνυσο (βλ. Διόνυσο γάμος Ησύχ. s.v., Αριστ. *Αθην.* Πολιτ. 3-5, Δημ. 59. 73). Στη φαλλική εορτή των *Ἀχαρνέων* διακρίνουμε τα στάδια που συνδέουν την πομπική όρχηση με το δράμα. Σε αυτόν τον τύπο της ιεροτελεστίας πρέπει να αναζητήσουμε την καταγωγή της κωμωδίας, με την ασεμνολογία, κατάλοιπο της σεξουαλικής μαγείας, τη λαιδορία κατάλοιπο της μαγικής αποτροπής, και το έμβλημα του φαλλού τον ακαθόριστο προσωποποιημένο δαίμονα Φαλή. Βλ. Edmunds, «Aristophanes's Acharnians» (1980) σσ. 1-41, κυρ. 20-21, 32, 6-7, Cornford, *Η Αττική Κωμωδία* (1988²) σσ. 22-23, 48-9, 58-59, 219, 258, K. J. Dover, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη*, Μετάφρ. Φ. Ι. Κακριδής, (Αθήνα 1989³), σσ. 301-4, Α. Λεντάκης, *Ο Έρωτας στην Αρχαία Ελλάδα I (Ο έρωτας στη θρησκεία ή η ιδεολογία του έρωτα)* (Αθήνα 1997), σσ. 315-6. Για τον ετήσιο ιερό γάμο του Διόνυσου με τη Βασίλεια ή Βασίλιννα, γυναίκα του βασιλέα των Αθηνών στα Ανθεστήρια βλ. W. Burkert, *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία. Αρχαϊκή και κλασσική εποχή*, Μετάφρ. Ν. Μπεζαντάκος-Α. Αβαγιανού, (Αθήνα 1993), σσ. 346, 491-2 κ.α.

²⁷ Για τη λατρεία του *ώμηστη* Διόνυσου στην Λέσβο βλ. Σαπφ. απ. 17.10, απ. 112 πβ. Οβίδ. *ES* 21-24, Αλκ. απ. 129.9, 346.3, 349, 430) και του Διονύσου *φαλλήνα* στην Μήθυμνα βλ. Πανσ. 10. 19.3). Για τη σχέση του Φαλή με τον ορφικό Φάνη και τον Μηθυμναίο Διόνυσο Φαλλήνα βλ. Starkie *Acharnians* (1968) σ. 64, Ch. A. Lobeck, *Aglaophamus. De Theologiae Mysticae Graecorum Causis II* (Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1961, Auflage, Königsberg 1829), σ. 1087, H. W. Parke -

*περί τὰ ἀφροδίσια. δεῖ δὲ νοεῖν, ὅτι ταῦτα οὐχ ὡς ἐν βλασφημίᾳ λέγεται τὸ μοιχέ καὶ παιδεραστά, ἀλλὰ πρὸς διάχυσιν καὶ ἰλαρότητα τοῦ φαλλοῦ, Σχ. 264, 265), έννοιες ταυτόσημες με την ανανέωση. Η μοιχεία ((Φάων)...Τά γε μὴν τελευταῖα ἀπεσφάγη, μοιχεύων ἀλούς, Αἰλ. Π.Ι. 12. 18) και η ανανέωση είναι βασικές συνιστώσες και του μύθου του Φάωνα (καὶ ἀμείβεται νεότητι καὶ κάλλει τὸν γέροντα· οὗτος ὁ Φάων ἐστίν, Παλαίφ. *Περὶ ἀπίστ.* 48 (*Myth. Gr.* 3. 2 69 Festa) μὴν καὶ σύ τινὰ ὥπερ ὁ Φάων τὴν Ἀφροδίτην ἐκ Χίου διεπόρθμευσας, εἶτά σοι εὐξαμένῳ ἔδωκε νέον εἶναι καὶ καλὸν ἐξ ὑπαρχῆς καὶ ἀξιέραστον; Λουκ. *Περὶ Νεκρῶν*; 9. 2 (1.1 132 Sommerb., ὁ Φάων...καὶ γέρων ὦν εἴληφε μισθὸν παρ' αὐτῆς ἀνηβῆσαι. ἴσως οὖν σκληρὸς ὦν καὶ Λυσίας τοῦτο ἀπεσκόφη παρὰ τῆς ἰοέσεως. σημαίνει δὲ τὸ σκληρὸς τὸν γέροντα μέν, ἐπίδηλον δέ, ὡς ἐναντίος ὁ προφερέης, ὁ νεάζων μέν, δοκῶν δὲ γέρων, Σχ. Λουκ. *Διάλ. ἔταιρ.* 12. 1 σ. 282 Rabe=Σαπφ. απ. 211). Η σχέση του Διόνυσου με φαλλικούς δαίμονες, στους οποίους συγκαταλέγεται και ο Φάωνας, ερμηνεύει και τη σύνδεση της Σαπφώς με τη λατρεία της γονιμότητας.*

«Τα δίκαια της κωμωδίας»

στ. 404-6, 414

Εὐριπίδη, Εὐριπίδιον,

ὕπακουσον, εἴπερ πάποτ' ἀνθρώπων τινί.

Δικαιοπόλις καλεῖ σε Χολλήδης, ἐγώ.

[...]

Ἀντιβολῶ πρὸς τῶν γονάτων σ' Εὐριπίδη,

Με τα δίκαια της κωμωδίας (βλ. 496 κ.ε.)²⁸ ο Δικαιοπόλης επιχειρεί για δεύτερη φορά να μειώσει την οργή του Χορού (377-384) εξιστορώντας τα πάθη του από τον Κλέωνα μετά από τους Βαβυλωνίους (αὐτός τ' ἐμαυτὸν ὑπὸ Κλέωνος ἄπαθον / ἐπίσταμαι διὰ τὴν πέρυσιν κωμῶδιαν, 377-378, Σχ. 378, 642). Η υποστήριξη όμως και των Λακεδαιμονίων (τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγῶδία, 500-1) είναι μεγάλη τόλμη και ο ποιητής χρειάζεται μια μηχανή, τα κουρέλια του Ευριπίδη, για να αντιμετωπίσει τους εξαγριωμένους Αχαρνείς.

D. E. W. Wormeill, *The Delphic Oracle II* (Oxford 1956), σσ. 337, 136-7, RE XV² στ. 1395 (*Μηθυμναῖος*).

²⁸ Για το θέμα βλ. Starkie, *The Acharnians* (1968) σσ. 84, 247-8, A. H. Sommerstein, *The comedies of Aristophanes. Acharnians I* (Warminster 1980), σ. 68 σημ. 4.

Για τη σάτιρα του Ευριπίδη και την παρωδία των έργων του στους *Αχαρνείς* και στον Αριστοφάνη εν γένει βλ. Γ. Μ. Σηφάκης, *Προβλήματα μετάφρασης του Αριστοφάνη* (Αθήνα 1985), σσ. 52 κ.ε.

Η πρώτη εμφάνιση του Ευριπίδη στην αριστοφανική κωμωδία συνδέεται στενά, όπως και οι επόμενες, με την ποίηση της Σαπφώς, ειδικά με την Ωδή στην Αφροδίτη. Το ρ. *καλῶ* (406) με τη σημασία του φωνάζω αλλά και του επικαλούμαι όπως και στην Σαπφώ (*κάλημι*, π. 1.16, γίνεται ισχυρότερο *ἀντιβολῶ πρὸς τῶν γονάτων σ' Εὐριπίδη* (414) ισοδύναμο του *λίσσομαί σε* της Σαπφώς (π. 1.2), ενώ η υπόθεση, σταθερό μοτίβο των κλητικών ύμνων *εἴπερ πόποι' πβ. αἶ ποτα κᾶτέρωτα, Σαπφ. π. 1.5, αἶ ποτα καὶ ἄλλοτα*, Αλκ. απ. 38.11) η απόδοση *ἐκλυες* (*ὑπάκουσον*, 405) που επίσης παραπέμπει στην Σαπφώ (απ. 31. 4) δείχνει την ιδιαίτερη οικειότητα ανάμεσα στη θνητή και στη θεά, και ανάμεσα στον Δικαιόπολη και το θεοποιημένο Ευριπίδη. Και στους δύο ποιητές η επίκληση φορτίζεται έντονα από το ερωτικό συναίσθημα. Η ιδιότητα του θεϊκού προσώπου, που στους κλητικούς ύμνους δηλώνεται με το παραδοσιακό επίθετο του θεού, υποβαθμίζεται από τον Αριστοφάνη με την υποκοριστική κατάληξη *-ιδιον*. Ο Δικαιόπολης κολακεύει τον Ευριπίδη με το λεξιλόγιο των ερωτευμένων (*ὦ γλυκύτατ' Εὐριπίδη, 462=467, Εὐριπίδιον ὦ φιλιτάτιον καὶ γλυκύτατον, 475*),²⁹ σκηνή ανάλογη με την ικεσία του Παφλαγόνα προς τον Δήμο (*Ἰππ. 730*) που απηχεί επίσης το πρώτο ποίημα της Σαπφώς. Με ανάλογη μίμηση της Σαπφώς ο Αριστοφάνης φέρνει στη σκηνή τον Ευριπίδη προαγωγό (Θεσμ. 1157 κ.ε.). Η εμφάνιση του Ευριπίδη με το *ἐκκύκλημα* (*μηχανή*), παράλληλη με αυτήν του Αγάθωνα στις *Θεσμοφοριάζουσες*, ένα είδος θεοφάνειας που ανακαλεί την εμφάνιση της Αφροδίτης της Σαπφώς με το θεϊκό της ἄρμα (π. 1), κατευνάζει το θυμό των Αχαρνιωτών και κινητοποιεί το γέλιο των θεατών. Όπως η έκκληση της Σαπφώς έχει ως στόχο τη συμμαχία (*σύμμαχος ἔσσο*, π. 1.28), η έκκληση του Δικαιόπολη έχει ως στόχο τη «συνεργασία» του Ευριπίδη, τα *ράκη* των τραγωδιών του, για να μιλήσει για κάτι φοβερό, την αφορμή του πολέμου. Η λέξη *ράκη* με την έννοια του ελεεινού ρούχου³⁰ είναι ίσως υπαινιγμός στο σκώμμα της Σαπφώς για τα *βράκκα* (απ. 57.3) της άμουσης αντίτεχνής της.

στ. 524-9

²⁹ Σχ. 404 *ἐρωτικᾶς μιμεῖται τὰς φωνὰς οἱ γὰρ ἐρῶντες εἰώθασι τοὺς ἐρωμένους ἐρωτικῶς δι' ὑποκοριστικῶν καλεῖν*. Το ρήμα *ὑπάκουσον* (405) χρησιμοποιείται από έναν κατώτερο προς έναν ανώτερο και συνήθως απευθύνεται σε θεό (*Νεφ. 274*)· βλ. Starkie, *The Acharnians* (1968) σ. 89.

³⁰ Η αναφορά στη λέξη είναι μια μηχανή για το σκώμμα (*ράκια*, 412, 415, 433, 438, *ράκώματα*, 432, *ἐσθῆτ' ἐλεεινήν*, 413, *τρύχη*, 418, *λακίδας πέπλων*, 423, *δυσπινῆ πεπλώματα*, 426, *σπάργαννα*, 431). Για την παρουσίαση των κουρελιών ως βιβλίων βλ. C. W. Macleod, «Euripides' rags», *ZPE* 15 (1974), σσ. 221-2, «Euripides' rags again», *ZPE* 39 (1980), σ. 6.

πόρνην δέ Σιμαίθαν ἰόντες Μεγαράδε
 νεανίαι κλέπτουσι μεθυσκοότταβοι.
 κᾶθ' οἱ Μεγαρής ὀδύναις πεφυσιγγωμένοι
 ἀντέκλεψαν Ἀσπασίας πόρνας δύο.
 Κάντε ὕθεν ἀρχὴ τοῦ πολέμου κατερράγη
 Ἑλλησιν πᾶσιν ἐκ τριῶν λαικαστριῶν.

Η απόδοση της αιτίας του πολέμου στον κῶμον και τις εταίρες και οι αξιοσημείωτες ομοιότητες ανάμεσα στο χωρίο του Αριστοφάνη και στο προοίμιο της *Ἱστορίης* του Ηροδότου για την αρπαγή γυναικών,³¹ υπενθυμίζουν ένα πρόσφατο πολιτικό γεγονός, που ίσως συνδέεται και με τους *Βαβυλώνιους* (641 κ.ε.). Σύμφωνα με τα *δίκαια* της *τρυγῶδίας* (500) *casus belli* θεωρείται η κλοπή της πόρνης Σιμαίθας από Αθηναίους και δύο εταίρων της Ασπασίας από Μεγαρείς. Η κλοπή των γυναικών, μια ασήμαντη για τη φιλοπόλεμη πλευρά της Αθήνας, παρεξήγηση που όμως προκάλεσε τη ρήξη ανάμεσα στην Αθήνα και τα Μέγαρα, υπενθυμίζει την «ασήμαντη αφορμή» του πολέμου ανάμεσα στην Αθήνα και την Μυτιλήνη. Αφορμή για τη διαμάχη ανάμεσα στις δύο πόλεις, που προκάλεσε και την αποστασία της Μυτιλήνης, θεωρήθηκε η ατίμωση δύο γυναικών από τον Πάχη, εκτελεστικό όργανο του Κλέωνα (και περί Μυτιλήνην δέ ἐξ ἐπικλήρων στάσεως γενομένης πολλῶν ἐγένετο ἀρχὴ κακῶν καὶ τοῦ πολέμου τοῦ πρὸς Ἀθηναίους, ἐν ᾧ Πάχης ἔλαβε τὴν πόλιν αὐτῶν, *Αριστ. Πολιτ.* 1304a πβ. Γίνονται μὲν οὖν οἱ στάσεις οὐ περί μικρῶν ἀλλ' ἐκ μικρῶν...μετέβαλε γὰρ ἡ πολιτεία (ἐν Συρακούσαις) ἐκ δύο νεανίων στασιασάντων <τῶν> ἐν ταῖς ἀρχαῖς ὄντων, περί ἐρωτικὴν αἰτίαν, *αυτ.* 1303b).³² Το επίθετο *λαϊκάστριαι* (Φερεκρ. *Χείρων* απ. 159, Σφ. 1246) σκώπτει πικρά τους ηττημένους, που υποχρεούνται από τους νικητές σε εξευτελισμούς και ταπεινώσεις.

³¹ Η κωμωδία αναπτύχθηκε από τον κῶμο κάποιων μεταμφιεσμένων που παρεκτρέπονταν ενδεχομένως κάποιες φορές σκόπιμα και με συγκεκριμένο στόχο, όπως ίσως υπαινίσσεται ο στ. 526 των *Ἀχαρνέων*. Βλ. R. Harriot, «Aristophanes: Originality and Convention», *Classical drama and its influence*, Έκδ. M. J. Anderson, (London 1965), σσ. 73-84, κυρ. 80. Το χωρίο, παρωδία του *Τήλεφου* του Ευριπίδη, και της *Ἱστορίης* του Ηροδότου που είχε κυκλοφορήσει τρία ή τέσσερα χρόνια πριν συνδυάζεται με τη σάτιρα της πολιτικής και ιδιωτικής ζωής του Περικλή. Βλ. Starkie, *The Acharnians* (1968) σσ. 109-110, Dover, *Η κωμωδία του Αριστοφάνη* (1989³) σ. 129.

³² Η μαρτυρία των γυναικών αυτών ένα χρόνο μετά στο δικαστήριο της Αθήνας οδήγησε τον Πάχη σε αυτοκτονία. ενώπιον των δικαστών ενώ έκανε απολογισμό για τα πεπραγμένα ως στρατηγός (Πλούτ. *Νικ.* 6. 1, *Αριστ.* 26. 5). Το μνημείο για την Λάμαξη και την Ελλαλνίδα που ανήγειρε η Μυτιλήνη σωζόταν στα χρόνια του Ιουστινιανού (Αγαθίας Π. Α. 7.614). Για την ιστορία των γυναικών και τη σύνδεση με την *εὐθυνα* του Πάχη βλ. H. D. Westlake, «Paches», *Pheonix* (1975), σσ. 107-11, κυρ. 109, A. W. Gomme, *A Historical Commentary on Thucydides II* (Oxford 1956), σ. 332.

στ. 595-7, 603

Με τα επίθετα σπουδαρχίδης, στρατωνίδης, μισθαρχίδης (595-7, σπουδαρχίδης, Σχ. 595 *Αίολέων δέ ἴδιον τὰ ἐπίθετα πατρωνυμικῶ* τύπω φράζειν) που παραπέμπουν σε ονόματα από την ποίηση της Σαπφώς και του Αλκαίου (Κλεονακτίδαις, απ. 98b.7, 44A3, 103.3 *Κρονίδαις, Πωλυανάκτιδα*, 155, ίσως *Τυνδαρίδας*, 68a9), ο Αριστοφάνης εκφράζει την έντονη αποστροφή του Δικαιοπόλη για τους οπαδούς του πολέμου (*Πανουργιππαρχίδας*, 603). Όχι τυχαία (βλ. και στ. 641 κ.ε.) οι υπαινιγμοί καταλήγουν στον Χάρη (604),³³ το στρατηγό που ανέλαβε την πολιορκία της Μυτιλήνης τον Μάιο του 428 π.Χ.

στ. 641 κ.ε.

Με τη φράση *δείξας ὥς δημοκρατοῦνται* (642), σαφή υπαινιγμό στους Βαβυλωνίους,³⁴ ο Αριστοφάνης καταδικάζει τη «δημοκρατία» του Κλέωνα και το σκληρό ψήφισμα κατά των Μυτιληναίων.³⁵ Στην παράβαση ο Αριστοφάνης χωρίς το προσωπείο του Δικαιοπόλη διατυπώνει τις πολιτικές του αντιλήψεις στην πρώτη χρονολογικά απευθείας επαφή με το κοινό, και στην κατηγορία ότι *κωμῶδελ* την πόλη και καθυβρίζει το δήμο (631), απαντά με το εγκώμιο του εαυτού του (*διδάσκαλος δεξιός*, 629, *ἄξιος* 633, *ποιητὴν τὸν ἄριστον*, 644).³⁶ Η κωμωδία του δικαίου (655-6) *λέγει...δίκαια* (560-1, *εἰπεῖν...τὰ δίκαια*, 645) φράσεις που ανακαλούν την Σαπφώ (*ἀλλ' ἔλεγεσ +περί τω δικαίῳ*], απ. 137. 6), διδάσκει τα βέλτιστα (658) και αντιτίθεται σε όσους κολακεύουν και αδρανοποιούν το λαό. Η αυτοπεποίθηση του

³³ Βλ. Starkie, *The Acharnians* (1968) σ. 126, Σχ. 1 pp. 831.

³⁴ Στην κωμωδία αυτή ο χορός από σκλάβους Βαβυλώνιους αντιπροσώπευε τους Αθηναίους συμμάχους που γυρίζουν το μύλο της Αθήνα. Η σκηνή παραπέμπει στο σατιρικό τραγούδι των μυλωνάδων (*Ἄλει μύλα ἄλει· / καὶ γὰρ Πιττακὸς ἄλει, / μεγάλας Μιτυλάνας βασιλεύων*, απ. 43 Bergk=απ. 869 PMG, Πλούτ. Συμπ. τῶν ἐπτὰ σοφῶν 14) που ακούει ο Θαλής από μια γυναίκα της Ερεσσού (την Σαπφώ;) που αλέθει. Το λαϊκό αυτό τραγούδι που εμπνέει ίσως και τον Αριστοφάνη, ενδέχεται να υπονοεί ενεργό συμμετοχή της Σαπφώς στις πολιτικές διαμάχες της εποχής της.

³⁵ Βλ. Σχ. 6, 378. Για τη σημασία του *ὥς δημοκρατοῦνται* βλ. Starkie, *The Acharnians* (1968) σσ. 136-137, xxv 6. Σε αντίθεση με τον Διόδοτο που υποστήριζε ότι δεν πρέπει να ταυτιστούν οι υπεύθυνοι της αποστασίας με το δήμο, ο Κλέωνας πρότεινε να θανατωθούν όλοι οι Μυτιληναίοι, να παραδοθεί ο στόλος, να χωριστεί η πόλη σε κλήρους και να μοιραστεί σε Αθηναίους κληρούχους, που παρέμειναν εκεί ως φρουρά. Βλ. C. Mossé, *Αθήνα. Η Ιστορία μιας δημοκρατίας*, Μετάφρ. Δ. Αγγελίδου, (Αθήνα 1988), σσ. 84-86.

³⁶ M. R. Lefkowitz, «The Poet as hero: fifth-century autobiography and subsequent biographical fiction», *CQ* 28 (1978), σσ. 459-469. Για την ταύτιση του ποιητή με τον ήρωα στα έργα του Αριστοφάνη με παράδειγμα την παράβαση των *Ἀχαρνέων* βλ. Bowie, «The Parabasis in Aristophanes» (1982) σσ. 32-33. Ακόμη και στην περίπτωση που ο Αριστοφάνης *ἐδίδαξεν διὰ Καλλιστράτου* ήταν υπεύθυνος για τις απόψεις που εκφράζονται στους *Βαβυλώνιους* και τους *Δαιταλείς*. Την υπεράσπιση του εαυτού του επιδιώκει ο Αριστοφάνης στις πέντε αρχαιότερες κωμωδίες *Ἀχαρνείς*,

ποιητή-δασκάλου για τη δύναμη του λόγου του και η καταδίκη ρητόρων και πολιτικών που παραπλανούν το λαό (παύσας ὑμᾶς ξενικοῖσι λόγοις μὴ λίαν ἔξαπατᾶσθαι, / μὴδ' ἥδεσθαι θωπευομένους, μήτ' εἶναι χαυνοπολίτας, 634-5), είναι θέμα και της Σαπφῶς του Αντιφάνη (νεμομένων δέ πλησίον/ αὐτῶν κάθεται λοιδορουμένων τ' αἰεὶ / ὁ δῆμος οὐδέν οὔτ' ἀκούων οὔθ' ὁρῶν, απ. 194. 10-12, νῦν ἐκ τῶν πόλεων τὸν φόρον ὑμῖν ἀπάγοντες, 643-4 πβ. οὔτοι κεκραγότες δὴ τὰ διαπόντια / τὰκ τῆς Ἀσίας καὶ τὰπό Θράκης λήμματα / ἔλκουσι δεῦρο, απ. 194. 8-10), και θα μπορούσε να αποτελεί προέκταση του υπαινιγμού στο στ. 542.

στ. 665-674

δεῦρο Μοῦσ' ἐλθέ φλεγυρά πυρὸς ἔχουσα μένος ἔντονος

Ἀχαρνική.

οἶον ἐξ ἀνθρώκων πρινίνων φέψαλος ἀνήλατ' ἐρεθιζόμενος

οὐρίῃ ῥιπίδι,

ἡνίκ' ἄν ἀπανθρακίδες ὥτι παρακείμεναι,

[...]

οἱ δέ θασίαν ἀνακυκῶσι λιπαράμπυκα,

οἱ δέ μάττωσιν, οὔτω σοβαρόν ἐλθέ μέλος ἔντονον ἀγροικότερον

Στη στροφή της παράβασης η επίκληση στην Μούσα (δεῦρο Μοῦσ' ἐλθέ, 665 βλ. Βάτρ. 675, Λυσ. 1296, Κρατ. Τροφώνιος 237. 2-3) θυμίζει επικλήσεις της Σαπφῶς (αππ. 127, 128, 103, 118). Και οι ιδιότητες όμως της Μούσας (668-70) ανακαλούν χαρακτηριστικά της Σαπφῶς και της ποίησής της (Ἄξιον δέ Σαπφοῦς παρὰ ταῖς Μούσαις μνημονεῦσαι· τὸν μὲν γάρ Ἡφαίστου παῖδα Ῥωμαῖοι Κάκον ἱστοροῦσι πῦρ καὶ φλόγας ἀγφιέναι διὰ τοῦ στόματος ἔξω ῥεούσας· αὕτη (Σαπφῶ) δ' ἀληθῶς μεμιγμένα πυρὶ φθέγγεται καὶ διὰ τῶν μελῶν ἀναφέρει τὴν ἀπὸ τῆς καρδίας θερμότητα, Πλούτ. Ερωτ. 762f, spirat adhuc amor / uniuntque commissi calores / aeoliae fidibus puellae, Οράτ. Carm. 4. 9.10-12, Οβίδ. Trist. 3.7 19-20) και ίσως υπονοούν βαθύτερες συγγένειες. Η φλογερή αχαρνική μούσα (φλεγυρά, 665 πβ. μαλαιραῖς ἐπιφλέγων ἀοιδαῖς, Πίνδ. Ὀλ. 9.21, Ἰσθμ. 4.43, Βακχ. απ. 4.40 πβ. παιᾶν δέ λάμπει, Σοφ. 186, πολυδάκριτον Αἶδα γόον φλέγουσα, Θεσμ. 1040³⁷), ανακαλεί τις πύρινες φλόγες της σαπφικής έμπνευσης και

Ἰππεῖς, Νεφέλες, Σφήκες, Εἰρήνη. Για τον έπαινο του ποιητή βλ. Starkie, *The Acharnians* (1968) σσ. 133, 137, excursus V, Craves, *The Acharnians* (1961) σ. 98.

³⁷ Βλ. J. Taillardat, *Les Images d' Aristophane: Études de langue et de style* (Paris 1965), σ. 429.

ψυχής (Πλούτ. Δημ. 38.4), αλλά και τη φλογερή ιδιοσυγκρασία³⁸ της μαυριδερής Σαπφώς ([τ]ήν μὲν γὰρ ὄψιν φαιώδης [ύ]πληρχεν, P. Oxy. 1800 fr.1¹). Οι μουσικοί φθόγγοι της Σαπφώς είναι πύρινες φλόγες που αναβλύζουν από τη θερμότητα της ψυχής της (Πλούτ. Έρωτ. 762f). Μετά από τον παραλληλισμό της Σαπφώς με το γιο του Ήφαιστου Κάκο, που το στόμα του έβγαζε φλόγες που τρέχανε σαν ποτάμι, -και στον Οβίδιο (ES 11) το μοναδικό στην ποίηση επίθετο Τυφώις (για την Αίτνα) συμβολίζει τη φλόγα του σαπφικού πάθους,-ο Δαφναίος θυμίζει στίχους της Σαπφώς που μιλούν για τη φωνή που σβήνει στη θέα της αγαπημένης και τη φωτιά που κυριεύει το σώμα, χαρακτηρίζοντας τα συμπτώματα του απ. 31 ως θεοληψία (763a πβ. Πλούτ. Δημ. 38. 4). Η χαρακτηριστική αποτύπωση της ερωτικής φλόγας (λέπτον / δ' αὔτικα χρῶ πῦρ ὑπαδεδρομάκεν, απ. 31.10) προκαλείται από τη θέα του αγαπημένου προσώπου (ἐγίνετο τὰ τῆς Σαπφοῦς ἐκεῖνα...ἐρύθημα πυρῶδες, Πλούτ. Δημ. 38. 4, ἡ Σαπφῶ λέγει...φωνὴν ἴσχεσθαι καὶ φλέγεσθαι, Έρωτ. 763a).³⁹ Στην Σαπφῶ φωτιά είναι το κάμμα του καλοκαιριού όταν ψάλλει το τζίτζικι. (απ. 101 A3v). Η εικόνα της φλογερής μούσας βασίζεται, όπως φαίνεται από τις μαρτυρίες του Πλουτάρχου, του Οβιδίου αλλά και του Οράτιου (Carm. 4. 9.10-12 πβ. Trist. 3.7 19-20), στις συχνές και με πάθος αναφορές της ποιήτριας στη φλόγα του έρωτα (σ' ἐμαιόμαν...ἔμαν φρένα καιομέναν πόθῳ, απ. 48, ὅπταις ἄμμε, 38=Απολ. Δυσκ. Αντων. 1.100.5 Schn), που από την αρχαιότητα ταυτίστηκαν με την ποίηση αλλά και την ιδιοσυγκρασία της. Με τη δύναμη της φωτιάς παρομοιάζεται και στον Οβίδιο (ES 9-12) το πάθος της Σαπφώς για τον Φάωνα-φως-φωτιά.

Η αχαρνική Μούσα, καρβουνιασμένη, όπως το εθνικό προϊόν των Αχαρνιωτών χαρακτηρίζεται φλογερή επειδή ανάγει την καταγωγή της στους ύμνους της φαλλικής εορτής,⁴⁰ ή επειδή στρέφεται εναντίον της τυραννίας, αλλά και ἔντονος, επιθετική, ανδρική και πρόστυχη, επίθετα που προσιδιάζουν και στην αρρενωπή και ιαμβική

³⁸ Στην κωμωδία οι λέξεις που σχετίζονται με τη φωτιά περιγράφουν το ερωτικό πάθος και την ερωτική συνεύρεση. Βλ. Henderson, *The Maculate Muse* (1975) σ. 177.

³⁹ Στον Έρωτικό εκφράσεις όπως το τήκομαι, συδιακεκαυμένῳ, πυρὸς γέμοντι ἀναπίμπραται (752d) αποδίδουν ιδιότητες του πυρός και του χαλκού και περιγράφουν τον έρωτα του Δαφναίου πβ. το όνομα της αγαπημένης του Απόλλωνα: βλ. επίσης (ἐρᾶται γὰρ αὐτοῦ καὶ κάεται (η Ισμηνοδόρα για τον Βάκχωνα 753a), ὡς ἐπέφλεγε πόθῳ τὴν Ἑλλάδα, 767f (η φλόγα της Λαΐδας καίει όλη την Ελλάδα) πβ. χῶς ἴδον, ὡς ἐμάνην, ὥς μοι πυρὶ θυμός ἰάφθη Θεόκρ. 2. 82. Στα λατινικά οι λ. calor, igne κ.α. ανήκουν στο ερωτικό λεξιλόγιο. Και ο Χάραξος καίεται από τη φωτιά της αγάπης για την Δωρίχα (arsit inops frater meretricis captus amore Οβίδ. ES 63), ενώ η φωτιά της Σαπφώς συγκρίνεται με τη φλόγα του Δευκαλίωνα (163, 167).

⁴⁰ Βλ. Starkie, *The Acharnians* (1968) σσ. 132, 142. Ο Αριστοφάνης παρωδεί κάποιο πρωτότυπο, το οποίο δεν αναγνωρίζεται.

μούσα της Σαπφώς (mascula Sappho,⁴¹ Οράτ. *Epist.* 1.19. 28, Marius Victorinus *Ars Gramm.* (6.161 Keil), «mascula autem "Saffo", vel qui in poetico studio est <incluta>, in quo saepius viri, vel quia tribas diffamatur fuisse, Πορφ. στον Οράτιο *Epist.* 1.19. 28 (σ. 362 Holder) πβ. non mollis, nec fracta voluptatibus nec impudica, Διον. Λατ. αυτ.), μιας μαυριδεράς παθιασμένης ποιήτριας που παρομοιάζεται με τη μαύρη Ανδρομέδα και την Αίτνα (Οβίδ. *ES* 35-38 κ.ε., 33-4, 9-12).⁴² Ο χαρακτηρισμός άξεστη μούσα, δηλαδή ιαμβική, αποδίδεται και στην Σαπφώ που παραλληλίζεται με τον άξεστο Κάκο, προσωποποίηση ηφαιστείου (Πλούτ. *Έρωτ.* 18. 4). Αυτή η φλογερή και ανδρική ποίηση, η ποίηση δηλαδή που πραγματεύεται το πάθος, αλλά και στρέφεται εναντίον των άλλων με πάθος, είναι επιθετική και πρόστυχη, όπως η ποίηση των ιαμβογράφων εραστών της Σαπφώς, του Αρχίλοχου και του Ιπώνακτα (Δίφιλος *Σαπφώ*). Οι παλαιοί Μαραθωνομάχοι επικαλούνται τη φλογερή, χωριάτισσα, βίαιη μούσα των ορμητικών αναπαίστων (μέλος ἔντονον ἀγροϊκότερον, 674) με ένα επίθετο (ἀγροϊκότερον), το οποίο ανακαλεί την Σαπφώ (ἀγροῖωτις...ἀγροῖωτιν, απ. 57. 1-2) όταν με αγανάκτηση χαρακτηρίζει τη μουσική αδεξιότητα της χυδαίας αντιτέχνου.

Ο εμπορικός γάμος

στ. 729-30

ἀγορά ἐν Ἀθήναις χαῖρε Μεγαρεῦσιν φίλα

ἐπόθουν τυ ναί τὸν φίλιον ᾗπερ ματέρα

Η προσφώνηση του Μεγαρίτη (729), υπονοούμενο για την εκπόρνευση των κοριτσιών, υπενθυμίζει χαιρετιστήριες προσαγορεύσεις της Σαπφώς στους μελλόνυμφους (απ. 116, 117), στην Μούσα (απ. 127, 128) και σε πρόσωπα αγαπημένα (απ. 22.14, 96. 5, 94.7, 48). Ο Μεγαρίτης εκφράζει τον πόθο του για την αγορά της Αθήνας (ἐπόθουν τυ, 730), όπως ο Δικαιοπόλης για το χέλι (ποθουμένη, 885, 890, ποθεινή, 886) παραλληλίζοντάς τον με τον πόθο του παιδιού για τη μάνα (730) θέμα που ανακαλεί ένα στίχο αιολικό (ὡς δέ πάις πεδᾶ μάτερα πεπετεύγωμαι, inc. auct. 25). Η εμπορική συναλλαγή κλείνεται από τον Δικαιοπόλη με ειρωνικό χαιρετισμό (καί χαῖρε πόλλ· 832) που παραπέμπει και στην Σαπφώ

⁴¹ Για τη σχέση του επιθέτου mascula με τον ίαμβο και την ποίηση της Σαπφώς βλ. Ο' Higgins, *Women and Humor* (2003) σσ. 87-88.

⁴² Η σατιρική αναφορά στον Τιθωνό (ἄνδρα Τιθωνόν σπαράττων καί ταραττων καί κυκῶν, 688) προέκυψε ίσως συνειρμικά από ανάμνηση του απ. 58 της Σαπφώς, αφού ο μύθος του Τιθωνού είναι άμεσα συνδεδεμένος με την ποιητική θεωρία της Σαπφώς. Οι μετοχές, οι οποίες στο χωρίο αυτό αποδίδονται στον Δικαιοπόλη, είναι μετοχές με τις οποίες ο Αριστοφάνης επιτίθεται ενάντια στον Κλέωνα (ἴππ. 251). Για τον παραλληλισμό του Κλέωνα με τον Πιττακό βλ. Σφ. 1234-5=Αлк. απ. 141 πβ. 490-1.

(πόλλα μοι...χαίρην, απ. 155). Ο Χορός μακαρίζει τον κωμικό ήρωα (836) στο πρώτο στάσιμο, μετά από την έκδοση των θυγατέρων του Μεγαρίτη που παρουσιάζεται ως κωμική αντιστροφή της συγκατάθεσης του πατέρα σε γάμο (πεπρᾶσθαι χρήδεττ' ἢ πεινῆν κακῶς; 734 κ.ε.)⁴³ θέμα που απαντά και στην Σαπφώ (δώσομεν, ἦσι πάτηρ, απ. 109, ὁ δέ πενθερός ἐγγυᾷ, ἀρμόζει...ἐκδίδωσι, καὶ τὸ πρᾶγμα ἔκδοσις, Πολυδ. 3. 35).

Η κωμική λέξη⁴⁴

στ. 860-1, 867

Η λέξη τύλα (Bo. ἱττωῖρακλῆς ἑκαμόν γαῖτ ν τύλαν⁴⁵ κακῶς· / κατάθου τὴν τάν γλάχωδτρέμας ἰ σμηνία, 860-1) που ανακαλεί το απ. 46 της Σαπφώς (εγὼ δ' ἐπὶ μολθάκαν / τύλαν <κα>πολέω +μέλεα ἄκ ἐμ ν τετύλαγκας ἀσπόλεα+),⁴⁶ είναι γνωστή από το απ. 213 του Φάωνα του Αντιφάνη, που διασώζει ο Πολυδεύκης (ἐν δ' Ἀντιφάνους Φάωνι κατὰ ἡν κοινὴν χρῆσιν ἔστιν εὐρεῖν τὰς τύλας, «στρώματα κλίνας τύλας, ὥσπερ καὶ παρὰ Σαπφοῖ, Πολυδ. 10. 40). Η λέξη που σχετίζεται με τις συχνές αναφορές της ποιήτριας στα στρώματα και τα μαξιλάρια (στρώμν[αν ἐ]πὶ μολθάκαν, 94. 21, ἀμφὶ δ' ἄβροις' < > λασίοις' εὐ <F> ἐπύκασσεν, 100, μόλθακον ἀμφι<βάλων> γνόφαλλον, Αλκ. 338. 8), αλλά και με την προσωμία της ίδιας της Σαπφώς ((Σαπφῶ) ἡ διστον φιλέουσι νέοις προσανάκλιμα ἐρώτων, Διοσκουρ. Π. Ἀ. 7. 407) συνδυάζεται στο αριστοφανικό κείμενο με την τρεις φορές επαναλαμβανόμενη διαλεκτική λέξη γλάχωνα⁴⁷ (Bo.

⁴³ Ενδεικτικά είναι τα ρ. πεπρᾶσθαι (734, 735, 737, 749, ἐμπορευόμαν 754 πβ. 812, 814 επίκληση στον ἐμπολαῖο Ἑρμῆ), καθώς και το λεξιλόγιο (χοῖροι, δελφακουμένα, 786, ἐρεβίνθους, 801, παχεῖα κία καλά, 766, κάλλιστος ἔσται ἵκχος Ἀφροδίτῃ θύειν, 792, κέρκον, 785).

⁴⁴ Για τη δομική λειτουργία της «κωμικής λέξεως» στην αριστοφανική κωμωδία βλ. Η. Σ. Σπυρόπουλος, *Αριστοφάνης (Σάτιρα, Θέατρο, Ποίηση)* (Θεσσαλονίκη 1988), σσ. 163-176.

⁴⁵ Η λέξη τύλα ή τύλη ή τύλος (τετυλωμένον μέρος του σώματος, ὅμος των υπερφορτωμένων αχθοφόρων, σάγμα, προσκεφάλι, ὕβος, το ανδρικό μόριο: Ησύχ. s.v.=Σουδ., Πολυδ. 2. 176) δεν ανήκει στη δόκιμη αττική γλώσσα (ἰάζει ὁ Εὐπολης, Πολυδ. 10. 39, τὸ «τύλη», ὅπερ οὐκ ἦν παρ' Ἀττικοῖς· ἀλλὰ μέμνηται Σαπφῶ ἐν δευτέρῳ Ἡρωδιαν. Π. μον. λέξ. 2. 945.7). Στην Αττική εισάγεται από τον Πρωταγόρα (Αριστ. απ. 52 Rose) για να δηλώσει το σάγμα και χρησιμοποιείται κυρίως από τους κωμικούς (κεκρύφαλοί τε καὶ τύλη, Εὐπ. Κόλακες απ. 170, Π. Ἀ. 11.14 και 315, Φρύν. Ἑκλ. 145, τύλην εἰ καὶ εὐροις που, σὺ κνέφαλον λέγε, Διογ. Λαέρτ. 9. 53, Τηλεκλ. απ. 53 inc., Αἰλ. π. Ζ. 2. 11: LSI⁹).

⁴⁶ Για το παράλληλο βλ. Starkie, *The Acharnians* (1968) σ. 178, και το κεφάλαιο «Αντιφάν. Φάων απ. 213».

⁴⁷ Ο Χοιροβοσκός (Aldi Cornu Corp. 268) κλίνει το όνομα Σαπφώ σύμφωνα με το Λητώ (π. κλισ. όνομ. Οἶον ἡ Σαπφῶ, τῆς Σαπφῆς καὶ ἡ Λητώ τῆς Λητῶς, καὶ δηλοῦσιν αἱ χρήσεις ὧτως ἔχουσιν· (PMG 979) καὶ παρ' ὑπὸ τῇ Σαπφῶ μάλα δὴ

ὑπόκυπτε τὰ τύλαν ἰών, Ἰσμεΐνιχε, 954, τᾶνθια ᾠς γλάχωνος ἄ πέκιξαν χαμαί, 867 πβ. 874), που απαντά και στην Σαπφώ (γλάχωνα ἤν ρίγανον. κλίνεται καὶ γληχιάω ς Σαπφώ, καὶ βληχώ, Σχ. αυτ.).⁴⁸ Η βλήχων ή γλήχων (βλήχωνά φασιν ἄττι κὸ διὰ τοῦ β, οὐχί διὰ τοῦ γ πβ. Βληχωνία... ἐπεὶ οὐν ἐδόκει ἡ Ὀπώρα καὶ πόρνη, πρὸς ἄ μφότερα ἔπαιζε, Αριστοφ. Εἰρ. 712, Σχ. αυτ.) σημαίνει το γυναικεῖο αἰδοῖο (Αριστοφ. Λυσ. 89, Ησύχ. Σοῦδ. s.v.) αλλά και το φάρμακο με αφροδισιακές ιδιότητες που διευκολύνει τη συνεύρεση του Τρυγαίου με την Οπώρα.⁴⁹ Η βλήχων ή γλήχων, φυτό με ισχυρή τονωτική και φαρμακευτική δράση,⁵⁰ συνδέεται και με το μῦθο του Ἄδωνη. Η χρήση τοῦ φυτοῦ και ὡς γέμισμα μαξιλαριῶν τοῦ «έρωτα» ἐξηγεῖ ἴσως τὴ σύνδεση με τὴν Σαπφώ, ἡ ὁποία πρέπει να εἶχε γράψει ἀνάλογο ποίημα.

Οι σεξουαλικοί υπαινιγμοί με τις διαλεκτικές λέξεις τύλα και γλάχωνα ενισχύονται και από το αποτέλεσμα της συγκεκριμένης μουσικής εξ αιτίας της οποίας τα «γληχώνια» αποτίναξαν τα άνθη τους (867) αμυδρή ανάμνηση τοῦ απ. 105 της Σαπφῶς (οἶαν τὰν ὑάκινθον... χάμαι δέ τε πόρφυρον ἄνθος) και οι αἰολικοί διαλεκτικοί τύποι-κακέμφατον επιτείνουν ἀκόμη περισσότερο το αστείο και το γέλιο τοῦ κοινού (βλ. 595-7, 603).⁵¹ Ο Starkie θεωρεῖ βέβαιο ὅτι στη σκηνή που διεξάγεται στη βοιωτική διάλεκτο⁵² ο Αριστοφάνης σατιρίζει και τὴ μουσική τῶν Θηβαίων,

κεκορημένοις / Γόργως=Σαπφ. απ. 144). Η εξίσωση διαλεκτικός τύπος-κακέμφατον=Σαπφώ διευκολύνει και τὴν ἀπομνημόνευση τῶν ποιημάτων τῆς.

⁴⁸ Η παρατήρηση αὐτή τοῦ Σχολιαστή δεν ἀναφέρεται στις ἐκδόσεις Voigt και Loeb.

⁴⁹ Henderson, *The Maculate Muse* (1975) σσ. 135, 20.

⁵⁰ Για τὴ σχέση τοῦ Ἄδωνη-Φάωνα με τὴν Μύρρα και τὴν Μίνθη βλ. M. Detienne, *The Gardens of Adonis. Spices in Greek Mythology*, Μετάφρ. J. Lloyd, (Atlantic Highlands 1977), σσ. 68-71, 76, 82-83, 126.

⁵¹ Σύμφωνα με τὸν Ch. Kugelmeier, *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der Alten Komödie* (Stuttgart, Leipzig 1996), σσ. 22-23 σημ. 25, 26, 30, ὅπου ἀπηχέται ἡ μονωδιακή ποίηση-ἰδιαίτερα τοῦ Αλκμᾶνα, τοῦ Αλκαίου και τῆς Σαπφῶς- ἔχουμε γλωσσική ομαλοποίηση, μια προσπάθεια δηλαδή τοῦ Αριστοφάνη να προσαρμοστεῖ ἡ ποίησή τους στις συνήθειες τῆς ομιλίας και τῆς ἀκοῆς τοῦ ἀθηναϊκοῦ κοινού, στο ὁποῖο δεν ἦταν τελείως ἀγνωστή ἡ δωρική τῆς χορικής ποίησης ὡς συνήθης γλωσσική μορφή τῶν χορικῶν τῆς τραγωδίας. Τὸν Αλκαῖο και τὴ Σαπφώ γνωρίζουν οἱ μορφωμένοι τῆς ἐποχῆς και αὐτὴ ἡ διαφορά τοῦ μορφωτικοῦ ὑπόβαθρου τοῦ κοινού κρίνεται ὡς βασική αἰτία για τὸ ὅτι οἱ ποιητές τῆς κωμωδίας ἦταν συγκρατημένοι ἀπέναντι στὴν λεσβιακή ποίηση.

⁵² Σύμφωνα με τὸν J. Gow, *A Companion to School Classics* (London 1951), σ. 70, κάποια ἀπὸ τα χαρακτηριστικά τῆς αἰολικῆς διαλέκτου που ἀπαντοῦν στὴν Σαπφώ, τὸν Αλκαῖο και σε τρία ἀπὸ τα εἰδύλλια τοῦ Θεόκριτου, ἐμφανίζονται και στὴ βοιωτική διάλεκτο στους Ἀχαρνεῖς. Η βοιωτική ἀνῆκει στὴν ἴδια διαλεκτική ομάδα με τὴν αἰολική-λεσβιακή. Οἱ Βοιωτοὶ θεωροῦνται συγγενεῖς τῶν Αἰολέων (Παυσ. 10.8. 4 πβ. Θουκ. 1. 12. 3) δεσμός που ἐξακολουθεῖ να ἀποτελεῖ συνείδηση και κατὰ τὸν 5^ο αἰῶνα ὅταν ἡ Λέσβος ἐπαῖξε κάποιο ρόλο στὴν ἐξέλιξη τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου βλ. A. Andrewes, *Archais Ellhnikē Koινωνia*, Μετάφρ. A. Παναγόπουλος, (Αθήνα 1987²), σσ. 69-70, Starkie, *The Acharnians* (1968) σσ. 177-78· για τὴ στενὴ σχέση τῆς αἰολικῆς και βοιωτικῆς μουσικῆς αυτ. σ. 12.

ιδιαίτερα τους πολύ γνωστούς στην αρχαιότητα βοιωτικούς αυλούς. Η μουσική των αυλών, που ακούγεται και στο γάμο της Ανδρομάχης και του Έκτορα στο απ. 44. της Σαπφώς, προσδίδει κωμικό κύρος στην παρωδία γαμήλιας τελετής που συνοψίζεται στη διαταγή του Βοιωτού στο δούλο να αποθέσει μαλακά «το φορτίο με τα γληχώνια» (860-1).

στ. 883 κ.ε.

Βο. πρέσβειρα πεντήκοντα Κωπᾶδων κορᾶν,

ἔκβαθι τῷδε κῆπιχάριτται τῷ ξένῳ.

Δι. ὦ φιλτάτη σύ καί πάλαι ποθουμένη,

ἦλθες ποθεινῇ μέν τρυγῶδικοῖς χοροῖς,

[...]

ἤκουσαν ἔκτιω μόλις ἔτει ποθουμένην·

[...]

ἀλλ' ἔσφερ' αὐτήν·

Η εμφάνιση του χελιού προκαλεί ισχυρή ερωτική συγκίνηση και ανάβει τον πόθο του Δικαίοπολη που την προσφωνεί ὦ φιλτάτη σύ καί πάλαι ποθουμένη (885)⁵³ ανακαλώντας το απ. 48 της Σαπφώς (ἦλθες, +καί+ ἐπόησας, ἔγω δέ σ' ἐμαιόμαν, / ὃν δ' ἔψυξας ἔμαν φρένα καιομέναν πόθῳ). Η αγαπημένη τροφή (φιλτάτη, πάλαι ποθουμένη, ποθεινῇ, φίλη, 885-7, ποθουμένην· / φίλη, 890) προκαλεί όπως και στην Σαπφώ τον πόθο (ἐμαιόμαν, φρένα καιομέναν πόθῳ απ. 48) παρουσιάζεται με ισοδύναμα ρήματα (ἤκουσαν, ἦλθες) και η επανεμφάνισή της προκαλεί συναισθήματα αντίθετα από αυτά που στιγμάτισαν την απουσία. Με τροποποίηση του απ. 48 της Σαπφώς (Χαῖρε χαῖρ', ὡς ἀσμένοιισιν ἦ, ὦ φιλτάτη, / σῷ γάρ ἐδάμην πόθῳ Εἰ ρ. 582-3 πβ. ὦ ποθουμένη, 588) εκφράζεται ο πόθος του Χορού για την ειρήνη. Η τροποποίηση της φράσης (καιομέναν πόθῳ Σαπφ. απ. 48 πβ. ὅπταις ἄμμε, 38, Αριστοφ. Λυσ. 839) σε ἄνθρακας δ' ἐγὼ / ὑμῖν παρέξω τῆς

⁵³ Για την προσωποποίηση της τροφής βλ. παῖδα χρηστήν κἀγαπητήν ἐκ Βοιωτῶν ἔγχελυν, Λυσ. 702, οὐπῶποτ' ἀφύας εἶδον ἀξιώτερας, Ἰππ. 645, μεμαγμένη Δήμητρος κόρη, τευθίς καί φαληρικὴ κόρη, Εὐβ. απ. 191, τεῦτλ' ἀμπεχομένης παρθένου Βοιωτίας / Κωπᾶδος ὀνομάζειν γὰρ αἰδοῦμαι θεόν, απ. 186, Σφ. 496, Ὀν. 76.

ξένης χάριν (891-2) εικονοποιεί με την έσχάραν και τη ριπίδα την κάψα από τη μακρόχρονη στέρηση της τροφής.⁵⁴

Το ρήμα *ἔκβαθι* (884), η σημασία του οποίου σύμφωνα με τον Starkie, φαίνεται να επαναλαμβάνεται με το *ἔσφερ'* (893),⁵⁵ ισοδυναμεί με το *πέφ]ανθι* της Σαπφώς (απ. 22), ρήμα με το οποίο η ποιήτρια ζητά από τη Γο]γγύλα ή]ργύλα⁵⁶ να παρουσιαστεί. Συνδεδειγμένος κρίκος των απ. 22 και 48 της Σαπφώς είναι το ρ. *ἐπιχάριτται* (884) που απαντά στην Σαπφώ ως ρήμα συνουσίας (-ᾶ] δρα χάρισσαι, απ. 27.7, χαρίζεσθαι γάρ κυρίως λέγεται τὸ συνουσιάζειν, ὥπερ...Σαπφώ, Σχ. Πίνδ. Πυθ. 2.78a, κοινῶς μὲν, ὡς οἱ πολλοί· ἰδίως δέ, καὶ ὡς ἐπὶ ἀφροδισίων· ἢ ἐπὶ τοῦ ἐν λόγῳ ὑποκατακλίνεσθαι, *Etym. Magn.*)⁵⁷ με τη σημασία του καθεύδειν, βινεῖν (*Ἰππ.* 517, *Ἑκκλ.* 629). Στον Αριστοφάνη το υποκείμενο δεν νυμφεύεται αλλά εκδίδεται. Η σεξουαλική παρουσίαση της τροφής,⁵⁸ ανάλογη με την παρουσίαση του φορτίου με τα γληχώνια και των κοριτσιών ως χοίρων, είναι παρωδία υμεναίου με την οποία σατιρίζονται οι εμπορικές συναλλαγές σε καιρό πολέμου. Η προσωποποίηση και η σεξουαλική παρουσίαση του ψαριού στη σκηνή με τον Βοιωτό είναι ανάλογη αλλά και αντίστροφη με την «απρόσωπη» παρουσίαση των κοριτσιών ως τροφή πβ. το ρ. *ἄμβατε* (732) του Μεγαρίτη με το ρ. *ἔκβαθι* (884) του Βοιωτού και το *ἐπίδειξον* (764) με το *ἔσφερ'* *αὐτήν* (893). Και στις δύο σκηνές που διεξάγονται στην αττικοδορική⁵⁹ και τη βοιωτική-αιολική διάλεκτο και όχι στην αττική, οι εμπορικές συναλλαγές της Αθήνας, δηλαδή η ειρήνη με τις άλλες πόλεις, παρουσιάζονται ως γάμος και συμφιλίωση.

⁵⁴ Στην Σαπφώ τα μοτίβα παρουσία-απουσία, συνδέονται με έντονα συναισθήματα πόθου (πόθος τ. [/ ἀμφιπόταται, απ. 22.11-12) γι' αυτήν που εμφανίζεται, ενώ αυτή φεύγει δεν ικανοποιεί τον πόθο (απ. 94.23 πβ. 74a2, 102.2· η λ. πόθος δεν απαντά στον Αλκαίο. Βλ. ποθείς τὸν οὐ παρόντα, Αριστοφ. Πλοῦτ. 1127.

⁵⁵ Κάποιοι διαβάζουν αντί του τῶδε (884) τον αιολικό τύπο τυίδ(ε). Βλ. Starkie, *The Acharnians* (1968) σ. 182, Craves, *The Acharnians* (1961) σ. 115 πβ. τυίδε, τυίδ(ε), Σαπφ. π. 1.5, 96.2, 5.2, 17. 7.

⁵⁶ Για το πέφ]ανθι (Σαπφ. απ. 22) βλ. U. von Wilamowitz-Moellendorff, «Neue lesbische Lyrik», *NJA* 33 (1914), σ. 242. Για το ἄβ]ανθι που υποστηρίζουν οι LP και Voigt με βάση το απ. 35a8 inc. auct. βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 50.

⁵⁷ Για το ρ. χαρίζομαι (Αριστοφ. *Ἰππ.* 517, 1368, *Ἑκκλ.* 629, Ἀλεξ. Ὀώρα απ. 170) βλ. Henderson, *The Maculate Muse* (1975) σ. 160.

⁵⁸ Για την τροφή, το σεξ και την αισχρολογία στις σκηνές του Μεγαρίτη και του Βοιωτού βλ. Henderson, *The Maculate Muse* (1975) σ. 60, Edmunds, «Aristophanes' Acharnians» (1980) σ. 19.

⁵⁹ Ο Μεγαρίτης μιλά την αττικοδορική διάλεκτο με κάποιες ιδιαιτερότητες με σύνταξη και γραμματική του σε καθαρή αττική. Βλ. Starkie, *The Acharnians* (1968) σ. 155. Ο K. J. Dover, «Notes on Aristophanes' Acharnians», *Maia* 15 (1963), σσ. 5-25 όμως, παρατηρεί ότι στο στ. 775 η κατάληξη του απαρεμφάτου εἴμεναι είναι λεσβιακή.

στ. 979-981,⁶⁰ 985, 987, 989 κ.ε.

...έπτέρωται ἐπὶ τὸ δειῖπνον

[...]

ὦ Κύπριδι τῇ καλῇ καὶ Χάρισι ταῖς φίλαις ξύντροφε

Διαλλαγή,

ὥς καλὸν ἔχουσα τὸ πρόσωπον ἄρ' ἐλάνθανες.

πῶς ἄν ἐμέ καὶ σέ τις ἔως ξυναγάγοι λαβών,

ὥπερ ὁ γεγραμμένος ἔχων στέφανον ἀνθέμων.

Ο τύπος ἀνθέμων (993), δάνειο από τη λυρική ποίηση που ο Starkie παραβάλλει με το επίθετο ἀνθεμώδης της Σαπφώς (απ. 96.14, Πίνδ. Νεμ. 7.79⁶¹ πβ. ἀνθεμόεις,

⁶⁰ Η αναφορά στον «Αρμόδιο» και η άρνηση του Πολέμου ως συμπότη και συντρόφου κλίνης (οὐδέ ποτ' ἐγὼ Πόλεμον ὑποδέξομαι, / οὐδέ παρ' ἐμοί ποτε τὸν Ἀρμόδιον ἔσεται / ξυγκατακλινεῖς, 979-81 πβ. Σαπφ. απ. 94.21-23, ψάλλω πηκτίδα τῇ φίλῃ κωμάζων <παρὰ> παιδί, Ανακρ. 373 PMG) παραπέμπει στους Σφήκες (1234-5=Αλκ. απ. 141) όπου το σκόλιο που εμπεριέχει το στίχο του Αλκαίου οδηγεί στην ταύτιση του Κλέωνα με τον Πιττακό. Την ατμόσφαιρα των συμποσίων και των Σφηκῶν απηχεί και η πρόσκληση φιλίας του Χορού στον Πόλεμο (πίνε κατάκεισο λαβέ τήνδε φιλοτησίαν, 985 πβ. Αρχίλοχε, δέξαι τήνδε τήν μετανιπτρίδα, Δίφιλ. Σαπφῶ απ. 70, χαίρε καὶ πῶ τάνδε, Αλκ. απ. 401a, δεῦρο σύμπωθι, 401b).

⁶¹ Starkie, *The Acharnians* (1968) σ. 199, Σχ. αυτ. Το επίθετο ἀνθεμώδης απαντά για πρώτη φορά στην Σαπφῶ. Βλ. Page, S&A (1955) σ. 90.

⁶² Ο Ευριπίδης εισάγει προσωποποιήσεις αφηρημένων εννοιών, όπως η Ευλάβεια, τις οποίες θεοποιεί ενώ ποτέ δεν υπήρξαν αντικείμενο λατρείας. Βλ. F. R. Dodds, *Euripides Bacchae* (Oxford 1960²), σσ. 119-20. Ο Hans-Joachim Newiger, «War and peace in the comedy of Aristophanes», Μετάφρ. C. Rodford, YCS (1980), σσ. 219-237, κυρ. 225 σημ. 10, πιστεύει ότι η Διαλλαγή όπως και η Οπώρα δεν είναι η θεά της ειρήνης η ίδια, διότι αυτό θα συνιστούσε ύβρη σύμφωνα με την ελληνική σκέψη. Αντίθετα ο Edmunds, «Aristophanes' Acharnians» (1980) σσ. 20-21, θεωρεί ότι η ένωση του Δικαιοπόλη με την Διαλλαγή όπως αυτή του Τρυγαίου με την Οπώρα στην *Είρήνη*, είναι μυθολογικός τύπος του ιερού γάμου όπως η ένωση του θνητού με τη θεά όπως η ένωση της Δήμητρας με τον Ιασίωνα (Ομ. Ωδ. ε 125-8, Ησίοδ. *Θεογ.* 969-74). Ίσως παρουσιάζεται πράγματι μια εταίρα ως κωφό πρόσωπο όπως η Ειρήνη στην *Λυσιστράτη* (1114) βλ. Α. Σολομός, *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*, (Αθήνα 1990³), σ. 101, βλ. ὥς καλὸν ἔχουσα: σωματοποιεῖ τήν εἰρήνην καὶ κάλλος αὐτῇ περιτίθησι, καὶ ἔρωτα αὐτῆς ἔχειν βούλεται Σχ. 990, όμως ο Starkie, *The Acharnians* (1968) σ. 199 το θεωρεί αδύνατο.

⁶³ Η γαμήλια εορτή για την ένωση του Δικαιοπόλη με την Διαλλαγή συμβολίζει τη σεξουαλική διάσταση της έννοιας της ειρήνης όπως την αντιλαμβάνεται ο Δικαιοπόλης αλλά και ο ποιητής. Βλ. Henderson, *The Maculate Muse* (1975) σ. 61.

⁶¹ Starkie, *The Acharnians* (1968) σ. 199, Σχ. αυτ. Το επίθετο ἀνθεμώδης απαντά για πρώτη φορά στην Σαπφῶ. Βλ. Page, S&A (1955) σ. 90.

⁶² Ο Ευριπίδης εισάγει προσωποποιήσεις αφηρημένων εννοιών, όπως η Ευλάβεια, τις οποίες θεοποιεί ενώ ποτέ δεν υπήρξαν αντικείμενο λατρείας. Βλ. F. R. Dodds, *Euripides Bacchae* (Oxford 1960²), σσ. 119-20. Ο Hans-Joachim Newiger, «War and peace in the comedy of Aristophanes», Μετάφρ. C. Rodford, YCS (1980), σσ. 219-237, κυρ. 225 σημ. 10, πιστεύει ότι η Διαλλαγή όπως και η Οπώρα δεν είναι η θεά της ειρήνης η ίδια, διότι αυτό θα συνιστούσε ύβρη σύμφωνα με την ελληνική σκέψη. Αντίθετα ο Edmunds, «Aristophanes' Acharnians» (1980) σσ. 20-21, θεωρεί ότι η ένωση του Δικαιοπόλη με την Διαλλαγή όπως αυτή του Τρυγαίου με την Οπώρα στην *Είρήνη*, είναι μυθολογικός τύπος του ιερού γάμου όπως η ένωση του θνητού με τη θεά όπως η ένωση της Δήμητρας με τον Ιασίωνα (Ομ. Ωδ. ε 125-8, Ησίοδ. *Θεογ.* 969-74). Ίσως παρουσιάζεται πράγματι μια εταίρα ως κωφό πρόσωπο όπως η

Αλκ. απ. 367. 1), αντί *ρόδων* (Σχ. αυτ.) λέξη αγαπημένη της Σαπφώς (*Σαπφώ . . . ρόδων δ' άβρότητι παραβάλλουσα τὰς νυμφευομένας παρθένους*, απ. 194Α, *ή Σαπφώ τοῦ ρόδου έρᾷ*, Φιλόστρ. *Έπιστ.* 51) ενισχύει την υπόθεση ότι στο Επίρρημα ο ροδοστεφανωμένος Έρωτας (*γεγραμμένος*, Σχ. 992 βλ. και τον Κλέωνα νυμφίο στεφανωμένο με ρόδα *Ίππ.* 996, 991-2) είναι εικόνα από την ποίηση της Σαπφώς (*+γράφει+ παρθένους <είς> νυμφεῖον*, απ. 194Α). Οι γέροι Αχαρνιώτες αναζητούν τον έρωτα με τα ρόδα, άνθη που υμνούν την ομορφιά της νύφης (Σαπφ. απ. 194Α), να τους ενώσει με τη Διαλλαγή. Στην εικονοποιΐα του Έρωτα (990-1 πβ. *Πτέρως=Έρως*, Πλάτ. *Φαίδρ.* 252b) παραπέμπει και το ρ. *έπτέρωται* στην Αντωδή (987 ανάμνηση ενός αιολικού στίχου (*πεπτερύγωμαι=πτερύγωμαι, πτερυγόομαι*, απ. 25 inc. auct.), συνώνυμο του με επίσης ερωτική σημασία *ποτέομαι* της Σαπφώς (απ. 22.12, 130.4 πβ. 55. 4, Αλκμ. 1) που υπαινίσσεται την ταχύτητα των φτερών που μεταφέρουν τη θεά του Έρωτα- ανάλογη είναι η εικόνα της Αφροδίτης στην Σαπφώ (π. 1.11 πβ. 42.2), τα φτερά στην πόρτα (988), αλλά και τη βιασύνη του Δικαιοπόλη που βγάζει «φτερά» για το γεύμα.

Στα αριστοφανικά έργα οι προσωποποιημένες αφηρημένες έννοιες που παρουσιάζονται ως εταίρες, ζωντανά πρόσωπα του έργου, αν και κωφά ακόμη, έχουν συμβολικό χαρακτήρα. Οι εταίρες αυτές που προσωποποιούν αφηρημένες έννοιες σύμφωνα με τα πρότυπα του Ευριπίδη⁶² προστατεύουν τους γάμους και τις εορτές. Η

Ειρήνη στην *Λυσιστράτη* (1114) βλ. Α. Σολομός, *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*, (Αθήνα 1990³), σ. 101, βλ. *ώς καλὸν ἔχουσα: σωματοποιεῖ τὴν εἰρήνην καὶ κάλλος αὐτῇ περιτίθησι, καὶ ἔρωτα αὐτῆς ἔχειν βούλεται* Σχ. 990, όμως ο Starkie, *The Acharnians* (1968) σ. 199 το θεωρεί αδύνατο.

⁶³ Η γαμήλια εορτή για την ένωση του Δικαιοπόλη με την Διαλλαγή συμβολίζει τη σεξουαλική διάσταση της έννοιας της ειρήνης όπως την αντιλαμβάνεται ο Δικαιοπόλης αλλά και ο ποιητής. Βλ. Henderson, *The Maculate Muse* (1975) σ. 61.

⁶² Ο Ευριπίδης εισάγει προσωποποιήσεις αφηρημένων εννοιών, όπως η Ευλάβεια, τις οποίες θεοποιεί ενώ ποτέ δεν υπήρξαν αντικείμενο λατρείας. Βλ. F. R. Dodds, *Euripides Bacchae* (Oxford 1960²), σσ. 119-20. Ο Hans-Joachim Newiger, «War and peace in the comedy of Aristophanes», Μετάφρ. C. Rodford, *YCS* (1980), σσ. 219-237, κυρ. 225 σημ. 10, πιστεύει ότι η Διαλλαγή όπως και η Οπώρα δεν είναι η θεά της ειρήνης η ίδια, διότι αυτό θα συνιστούσε ύβρη σύμφωνα με την ελληνική σκέψη. Αντίθετα ο Edmunds, «Aristophanes' Acharnians» (1980) σσ. 20-21, θεωρεί ότι η ένωση του Δικαιοπόλη με την Διαλλαγή όπως αυτή του Τρυγαίου με την Οπώρα στην *Είρήνη*, είναι μυθολογικός τύπος του ιερού γάμου όπως η ένωση του θνητού με τη θεά όπως η ένωση της Δήμητρας με τον Ιασίωνα (Ομ. *Όδ.* ε 125-8, Ησίοδ. *Θεογ.* 969-74). Ίσως παρουσιάζεται πράγματι μια εταίρα ως κωφό πρόσωπο όπως η Ειρήνη στην *Λυσιστράτη* (1114) βλ. Α. Σολομός, *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*, (Αθήνα 1990³), σ. 101, βλ. *ώς καλὸν ἔχουσα: σωματοποιεῖ τὴν εἰρήνην καὶ κάλλος αὐτῇ περιτίθησι, καὶ ἔρωτα αὐτῆς ἔχειν βούλεται* Σχ. 990, όμως ο Starkie, *The Acharnians* (1968) σ. 199 το θεωρεί αδύνατο.

⁶³ Η γαμήλια εορτή για την ένωση του Δικαιοπόλη με την Διαλλαγή συμβολίζει τη σεξουαλική διάσταση

εταίρα Διαλλαγή,⁶³ το άλλο όνομα της ειρήνης, είναι όπως η Θεωρία με το ωραίο πρόσωπο και τη γλυκειά μυρωδιά (*Είρ.* 524-6 κ.ε.), σύντροφος της Αφροδίτης και των Χαρίτων, η ίδια η Κύπριδα⁶⁴ η κυρά των χορών και των γάμων (πβ. *Είρ.* 974-77). Ο υψηλός συμβολισμός μιας εταίρας όπως η Ειρήνη, οι Σπονδές (*Σχ.* 1 ππ. 1388,1389), αλλά και η Νίκη του ποιητή (1 ππ. 589 κ.ε. πβ. Σαπφ. π. 1), προσδίδει τη διάσταση της εταίρας και στην αναθρεμμένη από την Κύπριδα, την Πειθώ και τον Έρωτα, Σαπφώ (Αντίπατρ. Σιδών. Π. Α. 7.14. 3 πβ. Σαπφ. απ. 159). Η ανατρεπτική παρουσίαση των θεαινών ως εταιρών εξηγεί και τη συχνή στον Αριστοφάνη χρήση της Σαπφώς: το κρασί, τα συμπόσια, η θεά του έρωτα, η τελετουργία του γάμου μυθοποιούν τις εταίρες και εκπορνεύουν τις αστέες.

Στους *Άχαρνείς* η σάτιρα του παράνυμφου και της νυμφεύτριας μια μοναδική στο είδος της εικόνα από τη γαμήλια τελετή, από τις ελάχιστες στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία,⁶⁵ έχει το παράλληλό της στο σκώμμα του θυρωρού στην Σαπφώ (απ. 110b, *ἄλλως δὲ σκώπτει (Σαπφῶ) τὸν ἄγροικον νυμφίον καὶ τὸν θυρωρὸν τὸν ἐν τοῖς γάμοις εὐτελέστατα καὶ ἐν πεζοῖς ὀνόμασι μᾶλλον ἢ ἐν ποιητικοῖς*, Δημ. *Περὶ ἔρμην.* 167, *ὁ δὲ ἀδικούμενος Ἀρμόνιος ἐστὶν ὁ τοῦ θυρωροῦ πατήρ, ὡς ἂν εἴποι Σαπφώ*, Συν. *Ἐπιστ.* 3 σ. 639).⁶⁶ Ο γαμβρός και ο

της έννοιας της ειρήνης όπως την αντιλαμβάνεται ο Δικαιοπόλης αλλά και ο ποιητής. Βλ. Henderson, *The Maculate Muse* (1975) σ. 61.

⁶³ Η γαμήλια εορτή για την ένωση του Δικαιοπόλη με την Διαλλαγή συμβολίζει τη σεξουαλική διάσταση της έννοιας της ειρήνης όπως την αντιλαμβάνεται ο Δικαιοπόλης αλλά και ο ποιητής. Βλ. Henderson, *The Maculate Muse* (1975) σ. 61.

⁶⁴ ὦ Κύπριδι. Ἀντί τοῦ ὧ εἰρήνη· καλῶς δέ ἡ εἰρήνη τῇ Ἀφροδίτῃ καὶ ταῖς Χάρισι φίλη, ὅτι οἱ γάμοι καὶ αἱ ἐορταὶ ἐν καιρῷ τῆς εἰρήνης ἄγονται, καὶ ὅτι ἡδίστη καὶ ἐπιχαρὴς ἐστὶν, *Σχ.* 969.

⁶⁵ Με εξαίρεση τα σχόλια και τους λεξικογράφους οι έλληνες συγγραφείς από τον Όμηρο έως τις νουβέλλες τον 4^ο μ.Χ. κάνουν σύντομες αναφορές στο γάμο επειδή το ακροατήριο ήταν εξοικειωμένο με την τελετουργία. Βλ. J. H. Oakley-R. H. Simos, *The Wedding in ancient Athens* (University of Wisconsin Press 1992), σ. 4.

⁶⁶ καλεῖται δέ τις τῶν τοῦ νυμφίου φίλων θυρωρός, ὃς ταῖς θύραις ἐφεστηκῶς εἴργει τὰς γυναῖκας τῇ νύμφῃ βοῶσῃ βοηθεῖν πβ. ὁ δὲ καλούμενος παράνυμφος νυμφευτῆς ὀνομάζεται καὶ πάροχος· ἐπὶ ζεύγους γάρ τὰς νύμφας ὡς τὸ πολὺ μετῆσαν, Πολυδ. 3. 42 3, 40=Hσύχ. s.v., ἡ δὲ διοικουμένη τὰ περὶ τὸν γάμον γυνὴ νυμφεύτρια καὶ θαλαμεύτρια, 3.42.

⁶⁷ Σύμφωνα με τον Dover, «Notes on Aristophanes' *Acharnians*» (1963) σ. 22, πρόκειται για μαγική συνταγή που δίνει ο Δικαιοπόλης στις οδηγίες χρήσης ορίζει συγκεκριμένο χρόνο, νύκτα, κλπ.) και ο στ. 1056 που επιδέχεται σεξουαλικούς υπαινιγμούς, πρέπει να ειδωθεί από διαφορετική σκοπιά αν και συνήθως στην κωμωδία συμβαίνει το αντίθετο, όπως πχ. στους στ. 994-9.

⁶⁶ καλεῖται δέ τις τῶν τοῦ νυμφίου φίλων θυρωρός, ὃς ταῖς θύραις ἐφεστηκῶς εἴργει τὰς γυναῖκας τῇ νύμφῃ βοῶσῃ βοηθεῖν πβ. ὁ δὲ καλούμενος παράνυμφος νυμφευτῆς ὀνομάζεται καὶ πάροχος· ἐπὶ ζεύγους γάρ τὰς νύμφας ὡς τὸ πολὺ μετῆσαν, Πολυδ. 3. 42 3, 40=Hσύχ. s.v., ἡ δὲ διοικουμένη τὰ περὶ τὸν γάμον γυνὴ νυμφεύτρια καὶ θαλαμεύτρια, 3.42.

⁶⁷ Σύμφωνα με τον Dover, «Notes on Aristophanes' *Acharnians*» (1963) σ. 22, πρόκειται για μαγική

παράνυμφος στον Αριστοφάνη είναι αγροίκοι, όπως και στην Σαπφώ (απ. 105c), και η γαμήλια τελετουργία αποτελεί έναυσμα για σάτιρα και αστεϊσμούς. Ο παράνυμφος διατυπώνει αισχρά την επιθυμία του γαμβρού να αποφύγει τη στράτευση με το γάμο (*βινοίη μένων*, 1052), το αίτημα όμως της νύφης μεταφέρεται μεγαλοπρεπώς (*ὅπως ἂν οἱ κουρῇ τὸ πέος τοῦ νυμφίου*, 1060) μέσω της νυμφεύτριας. Ο Δικαιόπολης αναλαμβάνει ο ίδιος το ρόλο του παράνυμφου-προαγωγού αντίστοιχο με αυτόν της νυμφεύτριας (πβ. το ρόλο του Δικαιόπολη και της γυναίκας του στη φαλλική πομπή). Ο γεωργός που χάνει τα μάτια του από το κλάμα για τα βόδια του (*δακρύων*, 1027, *κλᾶε*, 1031, *οἴμωξον*, 1035 πβ. *κλαῖτην δάκρυσιν*, απ. 25A inc. auct.) εξ αιτίας της οδυνηρής απουσίας της ειρήνης χρησιμοποιεί τη λέξη *σταλαγμόν* και το ρήμα *ένσταλάζω* (*σύ δ' ἄλλά μοι σταλαγμόν εἰρήνης ἔνα / ἔς τὸν καλαμίσκον ένστάλαξον τουτονί*, 1033-4) με τη σημασία *ρέω* όπως και στην Σαπφώ (*κάτ ἔμον στάλυγμον*, απ. 37.1, *καί οἱ Αἰολεῖς σταλαγμόν τήν ὁδύνην λέγουσιν. ἀποστάζουσιν γάρ καί ῥέουσιν. αἰμιτύβιον στάλασσον*, Σχ. Πλοῦτ. 729, *Etym. Magn.*) και ζητεί από τον Δικαιόπολη το «φάρμακο». Το αίτημα του γεωργού να αλείψει τα μάτια του με «ειρήνη» (κρασί, 985 ή εταίρα, 989 κ.ε.) δεν γίνεται δεκτό στο έργο αυτό, ικανοποιείται όμως στην *Εἰρήνη* με το γάμο του Τρυγαίου με την Οπώρα.

Η μαγική συνταγή του Δικαιόπολη⁶⁷ για τη μεταμόρφωση των Αθηναίων πολεμιστών σε νυμφίους συνδέεται στενά και με τα ειδικά για τη γαμήλια τελετουργία αρώματα. Το άρωμα της ειρήνης,⁶⁸ τοποθετείται σε *άλάβαστον* ή *άλάβαστρον* (1053). Στο λεπτό και κυλινδρικό αυτό δοχείο, στενά συνδεδεμένο με υπαινιγμούς που αφορούν στο φαλλό και στη σεξουαλική πράξη, τοποθετούνται ειδικά αρώματα και οι αλοιφές για το γάμο. Το *άλάβαστρον* χρησιμοποιείται αποκλειστικά από γυναίκες και μόνο για τη γαμήλια τελετουργία (Αριστοφ. *Λυσ.* 943, 947, Πλοῦτ. 529, *Ἑκκλ.* 525; απ. 561, Ξενοφ. *Συμπ.* 2). Η χρήση του *άλάβαστρον* που αφορά μόνο σε αρμοδιότητες της

συνταγή που δίνει ο Δικαιόπολης στις οδηγίες χρήσης ορίζει συγκεκριμένο χρόνο, νύκτα, κλπ.) και ο στ. 1056 που επιδέχεται σεξουαλικούς υπαινιγμούς, πρέπει να ειδοθεί από διαφορετική σκοπιά αν και συνήθως στην κωμωδία συμβαίνει το αντίθετο, όπως πχ. στους στ. 994-9.

⁶⁷ Σύμφωνα με τον Dover, «Notes on Aristophanes' *Acharnians*» (1963) σ. 22, πρόκειται για μαγική συνταγή που δίνει ο Δικαιόπολης στις οδηγίες χρήσης ορίζει συγκεκριμένο χρόνο, νύκτα, κλπ.) και ο στ. 1056 που επιδέχεται σεξουαλικούς υπαινιγμούς, πρέπει να ειδοθεί από διαφορετική σκοπιά αν και συνήθως στην κωμωδία συμβαίνει το αντίθετο, όπως πχ. στους στ. 994-9.

⁶⁸ Στην αρχαία κωμωδία, τα αρώματα αποτελούν αναπόσπαστο μέρος των ερωτικών σκηνών (βλ. *Λυσ.* 938-50) και συνδέονται με την ιδέα της ειρήνης. Η ειρήνη «αναδίδει» το άρωμα, όπως οι πολεμιστές «αναδίδουν» την κακία και την μανία. P. Faure, *Μύρα και αρώματα της αρχαιότητας*, Μετάφρ. Γ. Σπανός, (Αθήνα 2004), σ. 219.

νυμφεύτριας⁶⁹ παραπέμπει στο μύθο της ανανέωσης και της ερωτικής έλξης του Φάωνα από το μύρο που του έδωσε σε αλάβαστρο η Αφροδίτη (ή θεός έδωκεν αλάβαστρον αὐτῷ, καί εἶχεν αὐτῇ μύρον, ὃ χριόμενος ὁ Φάων ἐγένετο ἀνθρώπων κάλλιστος· καί ἥρων γε αἱ γυναῖκες αὐτοῦ αἱ Μιτυληναίων, Αἰλ. Π. 1. 7. 12.18, ab ea donatus unguenti alabastro cum se +in dies inditum ungueret, feminas in sui amorem trahebat, Σέρβ. *Aen.* 3. 279, Λουκ. *Περὶ τῶν νεκρ.* 9. 4, Σχ. *Διάλ. ἑταίρ.* 12. 1=Σαπφ. αππ. 211ab). Στα αριστοφανικά έργα ο γέρος ξανανιώνει με μύρα και αρώματα από μαγική ρίζα, και αλοιφές,⁷⁰ για να εξασφαλίσει με το γάμο του τη γονιμότητα και την ευφορία της φύσης.⁷¹ Σύμφωνα με την ανεκδοτολογία η Σαπφώ

⁶⁹ Για το ρόλο της νυμφεύτριας και του παρόνυμφου βλ. Oakley-Sinos, *The Wedding* (1993) σσ. 18, 20, 16, 23, 25-27, 36-38, 41, 134, 142, J. Henderson, «Lysistrata: The play and its Themes», in *Aristophanes. Essays in Interpretation*, Έκδ. J. Henderson, YCS 26 (1980), σ. 182, Faure, *Μύρα και αρώματα* (2004) σ. 214.

⁷⁰ Στην κωμωδία αυτή έχουμε παρωδία γάμου, ο ήρωας σωτήρας δίνει και στους άλλους τη μαγική αλοιφή δεν υπάρχει όμως υπαινιγμός ότι κέρδισε τα νεύματα. Αυτό ίσως δικαιολογεί την άποψη του Zielinski, τον οποίο ακολουθεί και ο Starkie, *The Acharnians* (1968) σσ. 238-9, ότι η έξοδος είναι ημιτελής και ότι το έργο σταματά απότομα.

⁷¹ Ο ήρωας και σωτήρας της πόλης είναι πάντα ο γέρος που συνήθως αποκτά τη νεότητα, κερδίζει τη νεαρή εταιρά, την Οπώρα, την Θεωρία, ή την Ειρήνη και η κωμωδία κλείνει με υμέναιο. Στην Αρχαία κωμωδία ο νέος άνδρας δεν κερδίζει ποτέ τη συμπάθεια. Μέχρι τη Νέα κωμωδία παραμένει αντιπαθής, αλαζονικός, εξορίζεται και πάντα νικάται από το γέρο, όπως ο Άδωνις. Βλ. Cornford, *Η Αττική Κωμωδία* (1988²) σ. 161. Επίσης *Είρ.* 859-862, *1ππ.* 1331 κ.ε. Για το ρόλο και τη δράση του ήρωα σωτήρα βλ. Παππάς, *Ο Φιλόγελως Αριστοφάνης* (1996²) σσ. 67 κ.ε.

⁷² Με παρωδία του γάμου λήγουν όλες σχεδόν οι αριστοφανικές κωμωδίες: *Άχαρνεῖς*, *Εἰρήνη*, *Ψνιθες*, *Σφήκες*, *1ππεῖς*, *Ἐκκλησιάζουσες*, *Λυσιστράτη* και με κάποιες ιδιαιτερότητες χωρίς να αποκλίνουν από το βασικό σχέδιο οι *Βάτραχοι* και ο *Πλούτος*. Βλ. τις κωμωδίες *1ερός Γάμος* του Αλκαίου, *Ἡρακλῆς Γαμῶν* του Αρχίππου, και *Γάμος* του Σώφилου και του Φιλήμονα

⁷⁰ Στην κωμωδία αυτή έχουμε παρωδία γάμου, ο ήρωας σωτήρας δίνει και στους άλλους τη μαγική αλοιφή δεν υπάρχει όμως υπαινιγμός ότι κέρδισε τα νεύματα. Αυτό ίσως δικαιολογεί την άποψη του Zielinski, τον οποίο ακολουθεί και ο Starkie, *The Acharnians* (1968) σσ. 238-9, ότι η έξοδος είναι ημιτελής και ότι το έργο σταματά απότομα.

⁷¹ Ο ήρωας και σωτήρας της πόλης είναι πάντα ο γέρος που συνήθως αποκτά τη νεότητα, κερδίζει τη νεαρή εταιρά, την Οπώρα, την Θεωρία, ή την Ειρήνη και η κωμωδία κλείνει με υμέναιο. Στην Αρχαία κωμωδία ο νέος άνδρας δεν κερδίζει ποτέ τη συμπάθεια. Μέχρι τη Νέα κωμωδία παραμένει αντιπαθής, αλαζονικός, εξορίζεται και πάντα νικάται από το γέρο, όπως ο Άδωνις. Βλ. Cornford, *Η Αττική Κωμωδία* (1988²) σ. 161. Επίσης *Είρ.* 859-862, *1ππ.* 1331 κ.ε. Για το ρόλο και τη δράση του ήρωα σωτήρα βλ. Παππάς, *Ο Φιλόγελως Αριστοφάνης* (1996²) σσ. 67 κ.ε.

⁷² Με παρωδία του γάμου λήγουν όλες σχεδόν οι αριστοφανικές κωμωδίες: *Άχαρνεῖς*, *Εἰρήνη*, *Ψνιθες*, *Σφήκες*, *1ππεῖς*, *Ἐκκλησιάζουσες*, *Λυσιστράτη* και με κάποιες ιδιαιτερότητες χωρίς να αποκλίνουν από το βασικό σχέδιο οι *Βάτραχοι* και ο *Πλούτος*. Βλ. τις κωμωδίες *1ερός Γάμος* του Αλκαίου, *Ἡρακλῆς Γαμῶν* του Αρχίππου, και *Γάμος* του Σώφилου και του Φιλήμονα

⁷¹ Ο ήρωας και σωτήρας της πόλης είναι πάντα ο γέρος που συνήθως αποκτά τη νεότητα, κερδίζει τη νεαρή εταιρά, την Οπώρα, την Θεωρία, ή την Ειρήνη και η κωμωδία κλείνει με υμέναιο. Στην Αρχαία κωμωδία ο νέος άνδρας δεν κερδίζει ποτέ τη συμπάθεια. Μέχρι τη Νέα κωμωδία παραμένει αντιπαθής, αλαζονικός, εξορίζεται και πάντα νικάται από το γέρο, όπως ο Άδωνις. Βλ. Cornford, *Η Αττική Κωμωδία* (1988²) σ. 161. Επίσης *Είρ.* 859-862, *1ππ.* 1331 κ.ε. Για το ρόλο και τη δράση του ήρωα σωτήρα βλ. Παππάς, *Ο Φιλόγελως Αριστοφάνης* (1996²) σσ. 67 κ.ε.

⁷² Με παρωδία του γάμου λήγουν όλες σχεδόν οι αριστοφανικές κωμωδίες: *Άχαρνεῖς*, *Εἰρήνη*,

αναζητά αλοιφές και φυτά με αφροδισιακές ιδιότητες όπως αυτά με τα οποία ξανανιώνει ο Φάωνας (de ea (sc. erynge) traditur, radicem eius alterutrius sexus similitudinem referre, raro inventu, set si viris contigerit mas, amabilis fieri; ob hoc et Phaonem Lesbium dilectum a Sappho, Πλίν. *N. H.* 22. 20=Σαπφ. απ. 211b), σαν το γεωργό που ζητά να αλειφθεί με «ειρήνη».

Οι κωμικοί τύποι του γαμβρού σωτήρα της πόλης και της γυναίκας που προωθεί τον έρωτα και το γάμο⁷² (όπως η Λυσιστράτη, η Πραξαγόρα, ακόμα και η Πενία Πλοῦτ. 529-300), η Αφροδίτη και η Σαπφώ (Υμνὸν Ὑμέναιος ἔχων εὐφεγγέα πεύκην /σὺν σοί νυμφιδίων ἴστασθ' ὑπὲρ θαλάμων, Διοσκουρ. *Π. Α.* 7. 407, 5-6, Ιμέρ. *Λόγ.* 9.4=Σαπφ. απ. 194) συνδέονται στενά με τα έθιμα της γονιμότητας και τη λατρεία του Διονύσου. Η ένωση του Δικαιοπόλη με την Διαλλαγή, όπως η ένωση του Τρυγαίου με την Οπώρα, είναι η ένωση του θνητού με τη θεά στο μυθολογικό τύπο του ιερού γάμου, στον οποίο ανήκει και η ένωση της Αφροδίτης με τον Φάωνα (βλ. κωμ. Πλάτ. *Φάων*).

Στην τελευταία σκηνή των *Αχαρνέων* ο Λάμαχος αναχωρεί για τον πόλεμο και ο Δικαιοπόλης για το συμπόσιο. Η ομοιότητα των στίχων (παῖ παῖ καθελὼν μοι τὸ δόρυ δεῦρ' ἔξω φέρε, 1118, Δι. παῖ παῖ σὺ δ' ἀφελὼν δεῦρο τὴν χορδὴν φέρε, 1119) με την *Λευκαδία* ή *Δραπέται* του Άλεξη (απ. 136 πβ. 135 βλ. το τέλος των *Θεσμοφοριαζουσῶν*), αλλά και η αντιστοιχία της σκηνής του υποβασταζόμενου από δύο εταίρες Δικαιοπόλη, με το συνοδευόμενο από εταίρες Φιλοκλέωνα (*Σφ.* 1342 κ.ε.), ή το συνοδευόμενο από εταίρα, ίσως την Σαπφώ, Φάωνα (κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 195), υποδηλώνουν κοινά δομικά στοιχεία και επαναλαμβανόμενες σκηνές και κατά πάσα πιθανότητα ο Άλεξης στην *Λευκαδία* ακολουθεί την παράδοση του Αριστοφάνη.

Στην πόλη του δικαίου ο Λάμαχος επιστρέφει ανάπηρος και γελοίος από τις μάχες με τους Βοιωτούς, ενώ ο Δικαιοπόλης που έχει ήδη συνάψει εμπορική συμφωνία με

Φνιθες, Σφήκες, Ιππείς, Εκκλησιάζουσες, Λυσιστράτη και με κάποιες ιδιαιτερότητες χωρίς να αποκλίνουν από το βασικό σχέδιο οι *Βάτραχοι* και ο *Πλούτος*. Βλ. τις κωμωδίες *Ιερός Γάμος* του Αλκαίου, *Ηρακλής Γαμῶν* του Αρχίππου, και *Γάμος* του Σώφилου και του Φιλήμονα

⁷² Με παρωδία του γάμου λήγουν όλες σχεδόν οι αριστοφανικές κωμωδίες: *Αχαρνείς, Είρήνη, Φνιθες, Σφήκες, Ιππείς, Εκκλησιάζουσες, Λυσιστράτη* και με κάποιες ιδιαιτερότητες χωρίς να αποκλίνουν από το βασικό σχέδιο οι *Βάτραχοι* και ο *Πλούτος*. Βλ. τις κωμωδίες *Ιερός Γάμος* του Αλκαίου, *Ηρακλής Γαμῶν* του Αρχίππου, και *Γάμος* του Σώφилου και του Φιλήμονα

τους πρώην εχθρούς, απολαμβάνει την εορτή του Διόνυσου και μακαρίζεται για την τύχη του. Η τραγική *καταστροφή* του Λάμαχου⁷³ που σπάει το κεφάλι του στην πέτρα πηδώντας το χαντάκι (*περί λίθω πεσών, 1180, πτίλον..πεσόν/ πρόσ ταίς πέτραισι, 1182-3*) και το δεινόν μέλος που ως μελλοθάνατος απευθύνει κωμικοτραγικά μετά από το χτύπημα προς τον ήλιο (*ὦ κλεινόν ὄμμα, νῦν πανύστατόν σ' ἰδὼν / λείπω φάος τούμόν, οὐκέτ' εἰμ' ἐγώ*», 1184-5) υπενθυμίζει την αποστροφή της Σαπφώς στον ήλιο Απόλλωνα κατά την κωμική της πτώση (*ἀλλὰ κατ' εὐχὴν / σόν, δέσποτ' ἄναξ, εὐφημείσθω / τέμενος περί Λευκάδος ἀκτῆς, Μέν. Λευκ. απ. 258. 3-5 K. Th., Te, invoco, Apollo sancte, fer orem, Τουρπ. Leuc. XII 4 πβ. ἀλλ' ὦ πάντ' ἐπόρεις Ἀέλιε, απ. 4 inc. auct.*).

Στο τέλος του έργου η Αθήνα του πολέμου η πόλη της αλαζονείας, η χώρα των πολεμόχαρων, των συκοφαντών, των γελοίων ψηφισμάτων, της κακόβουλης δικανικής ρητορικής,⁷⁴ ηττάται από την πόλη του δικαίου όπου τα πραγματικά ενδιαφέροντα είναι το φαγητό, η έρωτική ικανοποίηση, οι γιορτές και η τρυφηλή ζωή, δηλαδή η *τρυγῶδία* και τα *συμποτικά* πράγματα (1142). Τα *συμποτικά* πράγματα κρασί, στεφάνια, στρώματα μαλακά (1142, *κλῖναι τράπεζαι προσκεφάλαια στρώματα / στέφανοι μύρον τραγῆμαθ', αἱ πόρναι πάρα, 1090-91*) ανήκουν στη θεματολογία της Σαπφώς (αππ. 94. 12-20, 46). Η σεξουαλική απόλαυση περιγράφεται με στίχους (*τῷ μέν πίνειν στεφανωσαμένω. τῷ δέ καθεύδειν μετὰ παιδίσκης ὠραιότητας, / ἀνατριβομένω τε τῷ δεινῶ, 1147-49*) που ανακαλούν την Σαπφώ (*καί στρώμν[αν ἐ]πί μολθάκαν...ἐξίης πόθο[ν].νίδων, απ. 94. 22-23, δαύοισ' ἀπάλας ἐτα<ί>ρας ἐν στήθεσιν, 126*). Οι εκφάνσεις αυτές της μαλθακής ζωής (Σχ. 1143, 1149) διαμορφώνουν την ποιητική φυσιογνωμία του Αριστοφάνη. Ο νεαρός κωμικός που εκμεταλλεύεται τον πόθο για την ανάκτηση της νεότητας και δημιουργεί το μεγαλύτερο εραστή της λογοτεχνίας, που ζει την ουτοπία της διαρκούς απόλαυσης των αγαθών της ειρήνης. Ο γέρος των αριστοφανικών κωμωδιών ενώνεται με την ειρήνη

⁷³ Ο Λάμαχος, κλασικός τύπος του αλαζόνα της αρχαίας κωμωδίας εξελίσσεται στην Μέση κωμωδία σε σταθερό κωμικό τύπο (*miles gloriosus*). Βλ. Cornford, *Η Αττική Κωμωδία* (1988²) σσ. 183-6. Στο Στάσιμο το θέμα ειρήνη-πόλεμος έχει πάλι διάσταση σεξουαλική. Ο Newiger, «War and peace in the comedy of Aristophanes» (1980) σ. 223, εντοπίζει στους στ. 1143-9 και 1190-1202 την ουσιώδη αντίθεση ανάμεσα στον πόλεμο και την ειρήνη. Για την αντίθεση της *τρυγῶδίας* με την αλαζονεία και τη φιλοπόλεμη μερίδα βλ. Edmunds, «Aristophanes' Acharnians» (1980) σ. 30.

⁷⁴ Edmunds, «Aristophanes' Acharnians» (1980) σσ. 30-32, Newiger, «War and peace in the comedy of Aristophanes» (1980) σσ. 219-237. Επίσης Ch. Carrey, «The purpose of Aristophanes' *Acharnians*», *RhM* 136 (1993), σσ. 254-6.

⁷⁵ Η διάσταση ανάμεσα στον Θουκυδίδη (5.60.3) που παρουσιάζει τον έρωτα ως στοιχείο αρνητικό, και τη

και εξασφαλίζει τη γονιμότητα και την ευφορία της φύσης και την αναγέννηση της πόλης.

Στο προσωπείο του δίκαιου πολίτη των *Ἀχαρνέων* αναγνωρίζουμε τον Διόνυσο, τον Φαλή, τον Επιγένη ή Σεβίνο ή Ορθαγόρα των *Ἐκκλησιαζουσῶν*, τον Φάωνα του κωμικού Πλάτωνα και τον πόθο του νεαρού ποιητή για μια πόλη που ξανανιώνει από τον πόλεμο και το θάνατο. Ο αριστοφανικός ήρωας τελετάρχης και οπαδός των φαλλικών εορτών του Διονύσου ανατρέπει, όπως ο Φάωνας, ο Τιθωνός αλλά και ο Φάουστ, την πορεία της ανθρώπινης φθοράς. Στην επιτυχημένη επανάληψη της πολιτικής αυτής ιδέας υποκρύπτονται οι κοινωνικές συνιστώσες της εποχής του Αριστοφάνη· η κωμωδία είναι κρασί, ειρήνη, διονυσιακές εορτές, και φυσικά έρωτας. Η ειρήνη και η διονυσιακή εορτή της ανανέωσης με το γάμο του ήρωα σωτήρα κατάλοιπο παλαιών διονυσιακών δρώμενων ουσιώδες μέρος της πλοκής των κωμωδιών του Αριστοφάνη, είναι το σημείο κλειδί στη σχέση του με την Σαπφώ και την ιαμβική ιδέα. Στην πραγματική Αθήνα ο έρωτας είναι στοιχείο αρνητικό.⁷⁵ Το *κάλλιστον* την εποχή αυτή είναι αυτό που επιβάλλουν οι αποτυχημένοι στρατηγοί και πολιτικοί της κωμωδίας· ο πόλεμος.

Σαπφώ εντοπίζεται στο κάλλιστον, ο στρατός των Λακεδαιμονίων για τον ιστορικό, ό,τι ο καθένας αγαπά για τη Σαπφώ (απ. 16. 1-4). Βλ. Edmunds, «Aristophanes' Acharnians» (1980) σ. 31 σημ. 95.

⁷⁵ Η διάσταση ανάμεσα στον Θουκυδίδη (5.60.3) που παρουσιάζει τον έρωτα ως στοιχείο αρνητικό, και τη Σαπφώ εντοπίζεται στο κάλλιστον, ο στρατός των Λακεδαιμονίων για τον ιστορικό, ό,τι ο καθένας αγαπά για τη Σαπφώ (απ. 16. 1-4). Βλ. Edmunds, «Aristophanes' Acharnians» (1980) σ. 31 σημ. 95.

2. *Ἰππεῖς*

Στους *Ἰππεῖς*, οι υπαινιγμοί στην Σαπφώ και στον Αλκαίο συνδέονται στενά με την πλοκή του έργου και τους πολιτικούς στόχους του ποιητή. Ο πυρήνας των *Ἰππέων*, που αποτελούν τη συνέχεια και την κορύφωση της πολεμικής του Αριστοφάνη εναντίον του Κλέωνα (2, 125, 137, 205, 250, 634, 831) που άρχισε με τους *Βαβυλώνιους* και τους *Ἀχαρνεῖς*, εντοπίζεται στο στενά συνδεδεμένο με απηχήσεις της Σαπφώς μονόλογο του Δικαιόπολη (*Ἀχ.* 6 πβ. 378, 642). Ιαμβική ιδέα των *Ἰππέων* είναι η *στάσις*, η διατάραξη της ηρεμίας της πόλης από τον Κλέωνα και η διδασκαλία του κωμικού για τον τρόπο με τον οποίο *δημοκρατοῦνται* οι πόλεις (*Ἀχ.* 642, *Ἰππ.* 832 κ.ε.). Η προβολή της πολιτικής «διαταραχής» της Αθήνας, με φόντο τις κοινωνικοπολιτικές ανακατατάξεις της Μυτιλήνης την εποχή της Σαπφώς και του Αλκαίου και την πολιτική του Κλέωνα στην αποστασία της Μυτιλήνης, ενδυμώνει τους υπαινιγμούς στους δύο Λέσβιους ποιητές.

Στην υπόθεση του δράματος (*Ὁ σκοπὸς αὐτῷ πρὸς τὸ καθελεῖν Κλέωνα, Ὑπόθ.* II πβ. I, III), μας εισάγει ο σύντομος πρόλογος-*ἀρά* του Δημοσθένη (*κακῶς Παφλαγὸνα τὸν νεώνητον κακὸν / αὐταῖσι βουλαῖς ἀπολέσειαν οἱ θεοί*, 2-3 πβ. 6, 189) που ανακαλεί τις κατάρες του Αλκαίου εναντίον του πολιτικού του αντιπάλου Πιττακού (*ἄμμετέρας] ἄρας*, *απ.* 129. 10 πβ. 17-20). Στο τέλος των *Ἰππέων* (1404-1408) φαρμακός και αποδιοπομπαίος τράγος γίνεται ο Κλέωνας, και ο Αριστοφάνης, όπως ο Αλκαίος, αναλαμβάνει το ρόλο του σωτήρα της πόλης από τον «παφλάζοντα» αντίπαλο.¹ Ενώ στον εισαγωγικό μονόλογο των *Ἀχαρνέων* ο Αριστοφάνης εμπνέεται από την Σαπφώ στον πρόλογο των *Ἰππέων* εμπνέεται από τον Αλκαίο. Οι παρονομασίες και ο υβριστικός τόνος του Αλκαίου εναντίον του Πιττακού (*απ.* 129) σφυρηλατούν μια τελετουργία και μια κοινωνία με αποδιοπομπαίο τράγο τον Πιττακό. Το όνομα Παφλαγών (πβ. *Εἰρ.* 313-5, *Παφλαγὸνα ἀπὸ τοῦ παφλάζειν...ὄνειδίζει οὖν αὐτόν ὡς ξένον καὶ βάρβαρον*, *Σχ.* 2, Σουδ. s.v. πβ. *παφλάσδει*, *Αλκ. απ.* 72. 5) παρουσιάζει λογοπαικτικά (919) τον φωνακλά, το

¹ Οι παρονομασίες και οι υβριστικοί όροι, ίσως διαβολές του Αλκαίου εναντίον του πολιτικού του αντιπάλου έχουν ως στόχο να μεταφέρουν τον Πιττακό από το ζωϊκό στο θεϊκό σημείο και να τον καταστήσουν φαρμακό αντίθετα στο *απ.* 130b στο ρόλο του φαρμακού είναι ο ίδιος ο ποιητής. Βλ. L. Kurke, «Crisis and Decorum in Sixth-Century Lesbos: Reading Alkaios Otherwise», *QUCC* 47 N.2 (1994), σσ. 67-92, κυρ. 73. Για το ζήτημα της καταγωγής του Πιττακού Διογ. Λαέρτ. ι 74, Σουδ. s.v., *Σχ.* Διον. Θράκα 368.15, S. Mazzarino, «Per la storia di Lesbo nel VI secolo a. C. (a proposito dei nuovi frammenti di Saffo e Alceo)», *Athenaeum* 21 (1943), σσ. 38 κ.ε., Page, S&A (1955) σσ. 170 κ.ε., 235-6, C. M. Bowra, *Αρχαία Ελληνική Λυρική Ποίηση I*, Μετάφρ. I. Ν. Καζάζης, (Αθήνα 1983²), σ. 218.

φαφλατά, το μαινόμενο κακοποιό πνεύμα (Σχ. 511), τον άγενή, όπως ο «Θράκας» Φίττακος, Κλέωνα.

Ο Παφλαγών-Τυφώνας, ο αλαζόνας υπό το καθεστώς της μανίας, μαίνεται σαν φωτιά (Σφ. 1243 πβ. /ππ. 919) και παραλληλίζεται με τον εξοντωτικό άνεμο. Ο παραλληλισμός του Κλέωνα με τον Τυφώνα² (/ππ. 511, Σχ. αυτ. πβ. Νεφ. 335) απήχηση του Αλκαίου (πάμπαν δέ τύφως έκ F' έλετο φρένας, απ. 336) και το φριχτό άνεμο που σαρώνει τα πάντα (πβ. βορέας ό μέγας, Σφ. 1124) ανακαλεί θεματικά μοτίβα της Σαπφώς «άνεμος-εχθρός» και «άνεμος-φωτιά-μανία» (απ. 47),³ αλλά και τον παραλληλισμό της με τον Κάκο (Πλούτ. Έρωτ. 762f) και την Τυφωίδα Αίτνα (Οβίδ. ES 9-12). Όπως ο έρωτας-άνεμος ξετινάζει το μυαλό (Σαπφ. απ. 47), ο Κλέωνας ταράζει την ήσυχίαν της πόλης (214, 251, 358, 692, 840, όμοϋ ταράττων τήν τε γή και τήν θάλασσα είκῆ, 431, αί τεί, ταράττει, δωροδοκεί, 66, το τάρακτρον, Είρ. 654, ως κυκάτω και πατείτω πάντα και ταραττέτω, 320, τούς νησιώτας διασείων, Σχ. 1034 πβ. Είρ. 639 κ.ε.). Το ρήμα παφλάζω που κυριολεκτεί για την «ταραχή» στο θαλάσσιο χώρο (κύματα παφλάζοντα Όμ. /λ. 13. 798, Παφλαγών...παφλάζειν γάρ κυρίως σημαίνει τό ήχειν τήν κυμαινομένην θάλατταν, Σούδ. s.v.) είναι νοηματικά ισοδύναμο με το ρήμα ταράττω (Παφλάζοντα: ήχοϋντα, άναζέοντα. άνήρ παφλάζει, βράζει, τετάρακται, Σούδ. s.v.).

Η ταυτόχρονη διατάραξη της ήσυχίας της Αθήνας και της Μυτιλήνης υποβοηθούν την έμπνευση του κωμικού που χτίζει το πορτραίτο του Παφλαγώνα όπως

² Ο Κλέωνας δεν είναι ξένος, έχει όμως τη συμπεριφορά βαρβάρου (Σχ. 2, 44 και 47 πβ. Σούδ. s.v.). Παρόμοιο όνομα σκλάβου δεν σώζεται σε κανένα από τα αττικά κείμενα, ενώ παράλληλα δεν υπάρχει πουθενά στο κείμενο η διαβεβαίωση ότι ο Κλέωνας δεν ήταν αθηναϊκής καταγωγής, αν και έχει όνομα δούλου στην Είρήνη 313-5. Βλ. MacDowell *Aristophanes and Athens* (1995) σσ. 86-87, L. Edmunds, *Cleon, Knights, and Aristophanes' Politics* (New York-London 1987), σ. 51. Ο Αριστοφάνης επιμένει να τον ονομάζει παντού ο Παφλαγώνας όχι μόνο για να διατηρήσει την οικιακή αλληγορία, αλλά και για να τον περιπαίξει. Βλ. Dover, *Η κωμωδία του Αριστοφάνη* (1989³) σσ. 132-133, 138.

Η επίνοια του ονόματος Παφλαγών επεκτείνει το σκώμμα από τον Κλέωνα σε ένα ευρύτερο σύνολο πολιτικών ανδρών (βλ. 6, 189, Σφ. 464 κ.ε.). Η πολιτική κωμωδία δεν είναι ατομική υπόθεση του Αριστοφάνη όπως στους *Αχαρνείς* (377 κ.ε.), αλλά μείζον πολιτικό ζήτημα του Δήμου των Αθηναίων. Στην Είρήνη (313-5) ο Τρυγαίος φοβάται μήπως ματαιωθούν τα σχέδιά του από τον Κλέωνα και στις *Οκάδες* ο Αριστοφάνης στρέφεται εναντίον των οπαδών του.

² Ο Κλέωνας ανήκει στον τύπο του αλαζόνα κόλακα και το προσωπείο του αντέγραφε ίσως παραστάσεις του Τυφώνα. Βλ. Cornford, *Η Αττική Κωμωδία* (1988²) σσ. 197, 201. Ο Αριστοφάνης παρομοιάζει το εαυτό του με το νικητή του Τυφώνα-Κλέωνα, τον Δία ή τον Ηρακλή (Σφ. 1030 κ.ε.).

³ Για τη μεταφορά του έρωτα με τον καταστροφικό άνεμο βλ. G. Spatafora, «Il fuoco d' amore. Storia di un topos dalla poesia greca arcaica al romanzo byzantini. I: L' immagine del fuoco nelle poesia di età arcaica e classica», *Myrtia* n. 22 (2007), σσ. 19-33 κυρ. 26.

το πορτραίτο του Πιττακού, με φόντο την πολιτική αναταραχή (στάσιν)⁴ και την αλληγορία του πλοίου της πόλης που παραδέρνει στην τρικυμία των ανέμων (ἀσυνν>έτημι τῶν ἀνέμων στάσιν, / τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κύμα κυλίνδεται, / τὸ δὲν ἔνθεν, ὕμμες δ' ὃν τὸ μέσσον / νᾶϊ φορήμεθα σὺν μέλαιναι/ χείμωνι μόχθεντες μεγάλῳ μάλα, Αλκ. απ. 208).⁵ Η Αθήνα χειμάζεται από τη δωροδοκία του Κλέωνα για την υπόθεση της Μυτιλήνης (834 κ.ε., τῆς πόλεως χειμαζομένης ἄρχων καταδωροδοκεῖται, Βάτρ. 361 πβ. χείμωνι μόχθεντες μεγάλῳ μάλα, Αλκ. απ. 208. 5).⁶ Ο αριστοκρατικὸν ἀντιλήψεων Αριστοφάνης ἀντιλαμβάνεται τις κοινωνικοπολιτικές αλλαγές της εποχής του, ὅπως οἱ αριστοκράτες ποιητές της Λέσβου, ἐμπνέεται ἀπὸ τοὺς ἀγῶνες τοῦ Ἀλκαίου ἐναντίον τῶν ἰσχυρῶν ἀνδρῶν⁷ καὶ με τὸ ἴδιο μένος ἐπιχειρεῖ νὰ ἐπιβάλλει τὴν καταδίκη τοῦ Κλέωνα ποὺ ἐκπροσωπεῖ τὴν ἐπεκτατικὴ πολιτικὴ τῆς Ἀθήνας. Ἡ πολιτικὴ τοῦ Κλέωνα εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα τὴν ἀποστασία τῆς Μυτιλήνης ἀπὸ τὴν ἀθηναϊκὴν συμμαχία,⁸ ἡ ὁποία

⁴ Για τὸν ὅρο *στάσις* (Αλκ. απ. 208, 130b11) βλ. Dirk Meyerhoff, *Beiträge zur Altertumswissenschaft. Traditioneller Stoff und individuelle Gestaltung. Untersuchungen zu Alkaios und Sappho* (Olms-Weidmann Hildesheim-Zürich-New York 1984), σσ. 31 κ.ε., E. Cavallini, *Presenza di Saffo e Alceo nella Poesia Greca fino ad Aristofane* (Ferrara 1986), σσ. 77 κ.ε., S. Nicosia, «Tradizione testuale dei poeti dei poeti di Lesbo», *Gnomon* 51 (1979), σσ. 513-516, κυρ. 515.

⁵ Ἡ εἰκόνα αὐτὴ τῶν αριστοκρατῶν Ἀλκαίου καὶ Θεόγνη ἀνήκει σὲ μιὰ πανελλήνια παράδοση ἱκανὴ νὰ προσαρμόζεται σὲ διαφορετικὲς πολιτικὲς συνθήκες, ἀπὸ τοὺς αριστοκράτες τῆς Μυτιλήνης καὶ τῶν Μεγάρων ἕως τὸ θέατρο τῆς κωμωδίας. Βλ. Edmunds, *Cleon, Knights* (1987) σσ. 15-16. Για τὴ συχνὴ χρῆση τῆς μεταφορᾶς αὐτῆς στὸν Ἀλκαίον (ἐν ἱκανοῖς δὲ καὶ τὸν Μυτιληναῖον μελοποιὸν εὐρήσομεν ἀλληγορῶντα· τὰς γὰρ τυραννικὰς ταραχὰς ἐξ ἴσου χειμερίῳ προσεικάζει καταστήματι θαλάττης· [1-9]· κατακόρως ἐν ταῖς ἀλληγορίαις νησιώτης θαλασσεύει καὶ τὰ πλῆστα τῶν διὰ ὑοὺς τυράννους ἐπεχόντων καὶ πηλαγέοι φῶσχει μὲν κάζει, Ἡράκλ. Ὀμηρ. Ἀλληγ. 5) ποὺ γίνεται ἐκτοτε συνηθέστατη (ἀεὶ οἱ ποιηταὶ τὰς πόλεις τοῖς πλοίοις παραβάλλουσι, Σχ. Σφ. 29) βλ. Page, S&A (1955) σ. 182. Πβ. τὶς ἀλληγορίες στὸ απ. 6 τοῦ Ἀλκαίου καὶ 20 τῆς Σαπφῶς.

Για τὴν ἀλληγορικὴ χρῆση τῆς λέξης *χειμών*, ἀντίθετης τῆς *ἡσυχίας* στὸν Σόλωνα, τὸν Θεόγνη, τὸν Πίνδαρο καὶ τὸν Αἰσχύλο βλ. Cavallini, *Presenza di Saffo e Alceo* (1986) σσ. 77 κ.ε., Edmunds, *Cleon, Knights* (1987) σσ. 5 κ.ε., 17 κ.ε.

⁶ Ἡ *ἡσυχία* τῆς πόλης διαταράσσεται ἀπὸ μιὰ νέα τάξη πολιτικῶν ἀνδρῶν, ἡ ὁποία ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Περικλῆ προκαλεῖ ἐσωτερικὲς συγκρούσεις καὶ τὶς ἐπεκτατικὲς βλέψεις τῶν Ἀθηναίων πολιτικῶν. Ὁ Αριστοφάνης καὶ ὁ Θουκυδίδης θεωροῦν ὡς πηγὴ τῆς στάσεως τὸν Κλέωνα με διαφωτιστικὸ παράδειγμα τὴν ἀλληγορίαν γιὰ τὴν ἀποστασία τῆς Μυτιλήνης. Βλ. Edmunds, *Cleon, Knights* (1987) σσ. 32, 15-16, M. Tulli, «Cleon in Thucydides», *Helikon* 20-21 (1980-81), σ. 251 πβ. A. Andrewes, «The Mytilene Debate Thucydides 3. 36-49», *Phoenix* 16 (1962), σσ. 71-5, Χρ. Ευελπίδης, *Ὁ Αριστοφάνης καὶ ἡ ἐποχὴ τοῦ* (Ἀθήνα 1962) σσ. 115 κ.ε. Για τὶς πολιτικὲς θέσεις τοῦ Αριστοφάνη αὐτ. σσ. 130 κ.ε.

⁷ Για τὸν παραλληλισμὸ τῆς πολιτικῆς στάσεως τὸν παραδοσιακοῦ καὶ συντηρητικοῦ Αριστοφάνη με τὴν πολιτικὴ στάση τοῦ Ἀλκαίου βλ. Cavallini, *Presenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 90. Για τὴν ταυτότητα τῶν πολιτικῶν θέσεων τῆς Σαπφῶς με τὶς πολιτικὲς θέσεις τοῦ Ἀλκαίου καὶ τὴν ἀντίθεσή της με τὸν Πιττακὸ (Σαπφ. απ. 98b) αὐτ. σσ. 69 κ.ε.

⁸ Ἡ ἀποστασία τῆς Μυτιλήνης, μιὰ ἀπελευθερωτικὴ κίνηση ἀπὸ μιὰ ἰδιαίτερα εὐνοημένη πόλη σύμμαχο, ποὺ ὅπως καὶ ἡ Χίος ἦταν τὰ μόνον αὐτόνομα μέλη τῆς ἀθηναϊκῆς συμμαχίας, ἦταν τὸ σοβαρότερο πολιτικὸ γεγονός ποὺ ἄλλαξε τὶς τύχες τοῦ πολέμου καὶ ἔδειξε πόσο ευπρόσβλητη ἦταν ἡ ἀθηναϊκὴ συμμαχία. Βλ. Starkie, *The Achaeanians* (1968) σ. 137, A. Andrewes, «The Mytilene Debate. Thucydides 3.36-49» (1962) σσ. 64-85, Ἀχ. 642, Σχ. αὐτ., 6, 378.

προήλθε επίσης από την εσωτερική στάση των ιδίων των Μυτιληναίων (Θουκ. 3. 2. 3).⁹ Η μεταφορά του πλοίου της πολιτείας και η απειλή του φορτίου της πόλης ταιριάζει αποκλειστικά στον Κλέωνα, για δύο λόγους ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί τον Κλέωνα για να περιγράψει τις συνθήκες κάτω από τις οποίες εμφανίζεται η τυραννία και για να ξυπνήσει με τον πάγιο φόβο των Αθηναίων για τους τυράννους. Ο ίδιος φόβος αντανakλάται έντονα δύο χρόνια μετά (422 π.Χ.) στους *Σφηῖκες* όταν παρουσιάζει τον Κλέωνα ως «Πιττακό» (1234-5=Αλκ. απ. 141 πβ. 490-1).

Ο Αριστοφάνης καταδικάζει την αβουλία του δήμου, θέμα γνωστό στην αρχαιότητα και από τον Αλκαίο (απ. 348). Η αβουλία του δήμου και η δωροληψία των πολιτικών καταδικάζεται και από την κωμική Σαπφώ (Αντιφάν. *Σαπφώ* απ. 194) που υποστηρίζει ότι *φύσις* δεν είναι η πολιτική των ρητόρων, αλλά η ποίηση, η δύναμη του γραπτού λόγου. Όπως η ζωή και οι πολιτικές δραστηριότητες του Αλκαίου συνδέονται με τον Πιττακό, έτσι και η ζωή του Αριστοφάνη συνδέεται με αυτήν του Κλέωνα.¹⁰ Ο Αλκαίος χρησιμοποιεί την ποίησή του ως όπλο εναντίον του αντιπάλου του και εξορίζεται, -ίσως για τον ίδιο λόγο να εξορίστηκε και η Σαπφώ (*Πάρ. Μάρμ.* Επ. 36 σ. 12 Jacoby=απ. 251)-, και ο Αριστοφάνης, αλλά και ο Θουκυδίδης υφίστανται τις διώξεις του Κλέωνα (*Βίος Θουκ.* 46, *Άχ.* 6, 378, 641 κ.ε.). Οι ισχυροί όμως πολιτικοί αντίπαλοι του Αιολέων ποιητών¹¹ και του Αριστοφάνη, ηττώνται από την ποίηση που τους εξαφανίζει διατηρώντας στο προσκήνιο μόνο τον ποιητή.

στ. 166-167

*βουλὴν πατήσεις καὶ στρατηγούς κλαστιάσεις,
δήσεις, φυλάξεις, ἐν πρυτανείῳ λαϊκάσει.*

Οι στίχοι 166-7 προσημαίνουν μια εικόνα ανάλογη της Σαπφώς (*οἷαν τὰν ὑάκινθον, ἐν ὥρεσι ποίμενες ἄνδρες / πόσσι καταστείβοισι, χάμαι δέ τε πόρφυρον ἄνθος*, απ. 105c). Η ομοιότητα έγκειται στο σεξουαλικό υπαινιγμό των ρημάτων *πατήσεις* (*έμφατικῇ δέ λέξει κέχρηται, ἵνα δείξη αὐτόν έμπεπηδηκότα βιαίως καὶ ἀναισχύντως τῇ πολιτείᾳ*, Σχ. 7 ππ. 166, βλ. 281 πβ.

⁹ Μυτιληναίοι πρόξενοι στην Αθήνα *ἰδίᾳ κατὰ στάσιν* ειδοποίησαν τους Αθηναίους ότι επιχειρείται συγκέντρωση της πολιτικής δύναμης της Λέσβου στην πόλη της Μυτιλήνης, μια ενέργεια που οφείλεται στην αποτυχία δύο συνοικεσίων μεταξύ δύο αδελφών της αριστοκρατικής μερίδας και άλλων δύο αδελφών της δημοκρατικής πλευράς (Αριστ. *Πολ.* 5. 4). Για την αποσιώπηση του θέματος από τον Θουκυδίδη βλ. S. Hornblower, *A Commentary on Thucydides I* (Oxford 1991), σσ. 483-4.

¹⁰ Στις παραβάσεις των *Ἰππέων* και των *Σφηκῶν* έχουμε ένα αυτοβιογραφικό χωρίο σχετικό με τις σχέσεις του Κλέωνα και του Αριστοφάνη. Βλ. Edmunds, *Cleon, Knights* (1987) σ. 56.

¹¹ Αν και η ιστορία γράφεται από τους νικητές, στην περίπτωση των αιολέων ποιητών οι νικημένοι γράφουν την ιστορία και ο νικητής Πιττακός μένει μια σκοτεινή σκιά, ένας από τους επτά σοφούς. Βλ. Kurke, «Crisis and Decorum in Sixth-Century Lesbos» (1994) σ. 67.

363 πβ. *πόσσι καταστείβοισι*, απ. 105c2) και *κλαστάσεις* (κλονώ, ξερριζώνω που κυριολεκτεί στα κλήματα Σχ. αυτ.) για την εξοντωτική δύναμη του έρωτα-εχθρού (Σαπφ. απ. 105c) και του έρωτα-ανέμου (Σαπφ. απ. 47), που καταπατά και ξεριζώνει, ταραάζει και ανακατεύει (πβ. *ὥς κυκάτω καὶ πατείτω πάντα καὶ ταραττέτω*, *Εἰρ.* 320).¹² Η παρουσίαση των πολιτικών αντιπάλων ως αντεραστών της βουλῆς και των νησιῶν ως εταιρῶν, και οι μακαρισμοί (*μακάριος*, *φίλιτατος*, *σωτήρ*, 147-8, *εὐτυχής*, *μεγάλως εὐδαιμονεῖς*, 151, 159, 172, *ὦ μακάρι'*, 157, 186) ειδικά ο στίχος (*θεὸς μέγα κῦδος ὀπάζει*,¹³ 200) που ανακαλούν το απ. 112.5 της Σαπφῶς (*τετίμακ' σ' ἔξοχά σ' Ἀφρόδιτα*) είναι παρωδία γαμήλιας τελετουργίας με νυμφίο τον αγροίκο Αλλαντοπώλη.

Το πρυτανεῖο, κέντρο πολιτικών αποφάσεων σιτίζονται οι άριστοι των πολιτῶν, όπως ο Περικλῆς και ο Κρατίνος (535, 574-5 Σχ. αυτ.), θέμα στο οποίο αναφέρεται και η Σαπφῶ (*Σαπφῶ τε ἡ καλὴ πολλαχοῦ Λάριχον τὸν ἀδελφὸν ἐπαινεῖ ὥς οἶνοχοοῦντα ἐν τῷ πρυτανείῳ καὶ παρὰ Ῥωμαίοις δέ οἱ εὐγενέστατοι τῶν παίδων τὴν λειτουργίαν ταύτην ἐκτελοῦσιν ἐν ταῖς δημοτελέσι τῶν θυσιῶν, πάντα τοὺς Αἰολεῖς μιμούμενοι, ὥς καὶ κατὰ τοὺς τόνους τῆς φωνῆς*, απ. 203a=Aθήν. 10. 425a, *Σαπφῶ δέ ἡ καλὴ τὸν Ἑρμῆν οἶνοχοεῖν φησι θεοῖς*, (απ. 141)...*ἡ δ' αὐτὴ Σαπφῶ καὶ τὸν Λάριχον ἀδελφὸν αὐτῆς ἐπαινεῖ ὥς οἶνοχοοῦντα ἐν τῷ πρυτανείῳ τῆς Μυτιλήνης*, b=Ευστ. 1205. 17 κ.ε., *ἔθος γάρ ἦν, ὥς καὶ Σαπφῶ φησι, νέους εὐγενεῖς εὐπρεπεῖς οἶνοχοεῖν*, c=Σχ. *Ἰλ.* T 234) μεταβάλλεται σε κέντρο εκπόρνευσης των συμμάχων και των Αθηναίων.¹⁴ Στην τελευταία όμως σκηνή ο ανανεωμένος Δήμος καλεῖται να γευματίσει στο πρυτανεῖο μαζί με τις Σπονδές, ενώ ο Παφλαγῶνας φαρμακός εκδιώκεται.

στ. 258

Στην πάροδο ο Χορός (*ἐν δίκη γ', ἐπεὶ τὰ κοινὰ πρὶν λαχεῖν κατεσθίεις*, 258) υπαινίσσεται ότι ο Κλέωνας καταβροχθίζει τους κλήρους των

¹² Το κωμικό σύνθετο *ταραξιππόστρατον*, 247 πβ. 251, *ταραξικάρδιον*, *Αχ.* 315, υπαινιγμός ότι ο Κλέωνας ταραάζει το ιππικό και σφετερίζεται τους φόρους (Σχ. 247) ενισχύει το *ταράττειν* νοηματικά ισοδύναμο του *παφλάζειν* και αποδίδει εύστοχα την αναταραχή της πόλης.

¹³ Το επίθετο *μακάριος* είναι τυπικό για το γαμβρό. Βλ. B. Snell, «Sapphos Gedicht φαίνεται μοι κῆνος», *Hermes* 66 (1931), σσ. 74-75, R. L. Hunter, *Euboulos. The fragments* (Cambridge, New York 1983), σ. 195.

¹⁴ *λαϊκάσεις*: *δέον εἰπεῖν σιτήσεις, ἥ ἐν πρυτανείῳ ἀριστήσεις. Παρ' ὑπόνοιαν οὖν εἶπεν ὥς ἐν κωμῳδίᾳ ἀντὶ τοῦ πορνεύσεις ὅθεν καὶ λαϊκάστρια ἡ πόρνη*, Μουσούρος 1498=Σχ. 167. Στους *Ἰππεῖς* ο Κλέωνας εξομοιώνεται με πόρνη και ο ποιητής με τον αντίπαλο της πόρνης αυτής, την οποία πολέμησε για χάρη των Αθηναίων και των νησιῶν της αθηναϊκής επικράτειας (165, *Εἰρ.* 759 πβ. *Σφ.* 1031 κ.ε.).

Μυτιληναίων πριν από τη διανομή τους στους Αθηναίους πολίτες (βλ. Σχ. αυτ., 834-5, Θουκ. 3.50.2).¹⁵

στ. 269

Η σπάνια αιολική λέξη *μάσθλης* («τομάρι», πανούργος, αλαζόνας) που χρησιμοποιείται κυρίως στην κωμωδία (269 πβ. *Ιππ.* 270, *Νεφ.* 449 *μάσθλης εἴρων γλοιός ἀλαζών*, Κρατ. inc. 26, Εύπ. *Δῆμοι* απ. 21, *μάσθλη καὶ μάσθλης· δέρμα καὶ ὑπόδημα φοινικοῦν, καὶ ἡνία. Διφθέρα, Ησύχ. s.v.*) που φαίνεται ανάμνηση της Σαπφώς (*πόδα<ς> δέ / ποίκιλος μάσλης ἐκάλυπτε, λύ- / διον κάλον ἔργον*, απ. 39)¹⁶ σατιρίζει το επάγγελμα και το χαρακτήρα του βυρσοπαφλαγόνα Κλέωνα (Σχ. 47 πβ. Σχ. 44). Η λέξη *μάσθλης* υπαινιγμός στις κακοτεχνίες στην επεξεργασία του δέρματος και την κατασκευή των υποδημάτων (316-321 κ.ε.) σε αντίθεση με την πολυτέλεια που σημαίνει η λέξη *μάσλης* στο απ. 39 της Σαπφώς, είναι ένδειξη *ἀγένειας-ἀμουσίας* του Κλέωνα (986). Ο υπαινιγμός παραπέμπει και στο απ. 57 της Σαπφώς. Η *στάσις* και *ἀγένεια*, έλλειψη κομψότητας και η ανάρμοστη συμπεριφορά, είναι οι βασικές συνιστώσες του μισητού εχθρού της δημοκρατίας. Ο Αριστοφάνης επικεντρώνει στα ελαττώματα του Κλέωνα που αφορούν στα πόδια, θυμίζοντας ανάλογους χαρακτηρισμούς του Αλκαίου εναντίον του Πιττακού (πβ. *σαράποδα, χειροπόδην* απ. 429),¹⁷ και στο επάγγελμα (*βυρσοπαφλαγών*) καθώς την ανικανότητα να ασκηθεί σωστά το επάγγελμα αυτό.

¹⁵ P. A. Neil, *The Knights of Aristophanes* (Cambridge 1901) σ. 41, Rostagni, «I primordi di Aristofane», *Riv. Fil. Class. N. S. III*, (1925), σ. 490 σημ. 2.

¹⁶ Σχ. *Εἶρ.* 1174: *διαφέρουσι γὰρ αἱ Λυδικαὶ βαφαί. καὶ Ὀμηρος καὶ Σαπφώ* το σχόλιο καταχωρίζεται στα *similia* της Σαπφώς. Βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 64.

¹⁷ Το ύψος της φωνής του Κλέωνα είναι ταυτόσημο της αλαζονείας, της αναισχυντίας και της αναιδείας (*Ιππ.* 136 Σχ. αυτ. πβ. *Αχ.* 381, Πλούτ. *Κράσσ.* 36.1 πβ. το αντίστοιχο *γαύρηκα* για τον Πιττακό (Αлк. απ. 429), που αποκαλείται και *φύσκων, γάστρων, ζοφοδορπίδας* (πβ. *ἄλυχνος* για τον Κλέωνα *Νεφ.* 585-6), *ἀγάσυρτος* (Αлк. απ. 429).

Η κωμωδία αλλά και η ιστορία εμμένουν στη μανία, τη φοβερή όψη του Κλέωνα, την έλλειψη ευπρέπειας (Κρατ. *Σέριφοι* απ. 23, Σχ. Λουκ. *Τίμ.* 30, Θουκ. 4. 39.3) που έσκιζε τα ρούχα του μιλώντας με πάθος στο ακροατήριο και ύψωνε απαράδεκτα τη φωνή: *καὶ περισπάσας τὸ ἱμάτιον καὶ τὸν μηρόν πατάξας καὶ δρόμῳ μετὰ τοῦ λέγειν χρησάμενος*, Πλούτ. *Νικ.* 8, 6 πβ. *Γάϊος Γράκχος* 2. 2, Κουντιλ. 11. 3. 123, (*Κλέων*) *καὶ περιζωσάμενος ἔδημηγόρησε, τῶν ἄλλων ἐν κόσμῳ λεγόντων*, Αριστοτ. *Ἀθην. Πολιτ.* 28.3. Για το σκηνικό *ἦθος* του Κλέωνα στη σημειωτική του θεάτρου βλ. F. Cannatà, «La resa scenica del Paflagone neī "Cavaliere" di Aristofane», *Md* 35 (1995), σσ. 117-133. Ο Θουκυδίδης και ο Αριστοφάνης χτίζουν το πορτραίτο του Κλέωνα με βάση δύο άξονες, τη δημηγορία του για την αποστασία της Μυτιλήνης και την *ἀγένεια*. Η εχθρική παράδοση που εγκαινιάζουν συνεχίζεται στον Αριστοτέλη, τον Διόδωρο τον Σικελιώτη, ο οποίος επίσης κρίνει τον Κλέωνα από τη συζήτηση για την τύχη της Μυτιλήνης, έως τον Πλούταρχο. Ο Κλέωνας παγιώνεται ως ιστορικό ή λογοτεχνικό παράδειγμα με τους πιο αρνητικούς χαρακτηρισμούς. Βλ. M. L. Paladini, «Considerazione sulle Fonti della Storia di Cleone», *Historia* 7 (1958), σσ. 48-73, A. G. Woodhead, «Thucydides' Portrait of Cleon», *Mnemosyne* 13 (1960), σσ. 289-317.

στ. 419

Στο στίχο σκέψασθε παῖδες· οὐχ ὀρᾷθ'· ὥρα νέα, χελιδών, 419 που ανακαλεί και τον Στησίχορο (απ. 211 PMG), η Cavallini¹⁸ προτείνει την ανάγνωση ὥρα νέα χελιδών με βάση το απ. 135 της Σαπφώς, υπόθεση που ενισχύεται από τις εικόνες ταραχής στη θάλασσα και τη ξηρά και τη μεταφορά του πλοίου της πολιτείας (432-441), ανάμνηση του απ. 208 του Αλκαίου.

στ. 498-9

Σε καίρια σημεία της πρώτης παράβασης (498-610) οι συνεχόμενες απηχήσεις της Σαπφώς συνδέονται στενά με την πλοκή και τη δράση της κωμωδίας. Με στίχους (ἀλλ' ἴθι χαίρων, καὶ πράξειαις / κατὰ νοῦν τὸν ἐμόν, 498-9) που ανακαλούν το απ. 94.7 της Σαπφώς (χαίροισ' ἔρχεο κᾶμεθεν / μέμναισ')¹⁹ ο χορός στέλνει τον Αλλαντοπώλη να συγκρουστεί με τον Παφλαγόνα. Η απήχηση συνυφαίνεται με τη φράση (κατὰ νοῦν τὸν ἐμόν, 499) που ανακαλεί επίσης την Σαπφώ (<τό> νόημα τῶμον / οὐ διάμειπτον, απ. 41). Η φράση κατὰ νοῦν τὸν ἐμόν, 499 πβ. κατὰ νοῦν πράξας, 549 σε μέτρο αιολικό, και η αναλογία (μέμνησό νυν / δάκνειν διαβάλλειν, 495) με την Σαπφώ (μέμναισ', απ. 94.7) συνδέει εμμέσως τον σαπφικό στίχο <τό> νόημα τῶμον / οὐ διάμειπτον, απ. 41, μέμναισ', 94.7), με τον νοῦν, τη διδασκαλία, το σχέδιο του ποιητή (πβ. τὸν δέ νοῦν φίλοι, Ψν. 371).

στ. 516-7

Η διεκδίκηση της κωμωδιδασκαλίας (πολλῶν γὰρ δὴ πειρασάντων αὐτὴν ὀλίγοις χαρίσασθαι, 517) με τη χρήση ενός σαπφικού ρήματος (-ᾶ] δρα χάρισσαι, απ. 27. 7 χαρίζεσθαι γὰρ κυρίως λέγεται τὸ συνουσιάζειν, ὥπερ... Σαπφώ, Σχ. Πίνδ. Πυθ. 2.78a πβ. Etym. Magn. βλ. Εκκλ. 629, Άχ. 884) παραπέμπει στη διεκδίκηση της Σαπφώς από εραστές-ποιητές (Δίφιλ. Σαπφώ απ. 70). Ο Αριστοφάνης επιδεικνύει στην παράβαση τη δύναμή του απέναντι στους «αποτυχημένους» ποιητές και εραστές της κωμωδίας, Κρατίνο, Κράτη και Μάγνη. Ο Κρατίνος, ο σπουδαιότερος από τους αρχαίους κωμικούς πριν από τον Αριστοφάνη που στις κωμωδίες του μιμείται τον «εραστή» της Σαπφώς, Αρχίλοχο, ανταπαντά την επόμενη χρονιά με την παρουσίαση της κωμωδιδασκαλίας-εταίρας (Πυτίνη).²⁰ Στους

¹⁸ Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 193 σημ. 40, όπου και οι προτεινόμενες διορθώσεις για τα ιδιαίτερα προβλήματα του αποσπάσματος αυτού.

¹⁹ Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 48. Για τις συχνότατες μιμήσεις του στίχου αυτού στον Αριστοφάνη βλ. *Εἶρ.* 719, 729 κ.α.

²⁰ Οι *Ἰππεῖς*, η σοβαρότερη από όλες τις κωμωδίες του Αριστοφάνη, βρίσκεται ίσως πιο κοντά από όλες τις κωμωδίες του στα πρότυπα του Κρατίνου, στην τραχιά και πικρόχολη θεατρική επίθεση. Βλ.

Ἰππεῖς η παρωδία ενός πολύ γνωστού άσματος του Κρατίνου (*Δωροῖ συκοπέδιλε*, 529=*Εὐμενίδες* απ. 70) λειτουργεί ως πολιτικός υπαινιγμός για κάποιο *δωροδόκον* και *συκοφάντην* πβ. 259, προφανώς τον Κλέωνα, ιδιοκτήτη εργαστηρίου υποδημάτων (316 κ.ε.). Ο υπαινιγμός όμως αυτός πρέπει να σχετίζεται και με την ερωμένη του αδελφού της Σαπφώς, Δωρίχα. Το όνομα «Δωρὸς» είναι συνώνυμο της πορνείας και της δωροδοκίας,²¹ και το επίθετο *συκοπέδιλος*, υπαινιγμός ίσως σε κάποια σύγχρονη του Αριστοφάνη εταίρα, πιθανόν την Ασπασία,²² παραπέμπει στην πασίγνωστη ιστορία των πεδύλων της Δωρίχα (Ηρ. 2. 134-5, Στράβ. 18. 408), την οποία σατιρίζει και ο αντεραστής του Αριστοφάνη στους *Ἰππεῖς* Κρατίνος (απ. 369 inc.), αλλά και ο Επίχαρμος (απ. 79. 3 Kaib.). Ο Αριστοφάνης παρωδεί στίχους του Κρατίνου που μιλούν για ένα παλιό τραγούδι (*ἐκ τῶν ἀρχαίων ποιημάτων*, Ησύχ. s.v.), ίσως πρόκειται από την κωμωδία στην οποία ο Κρατίνος σατίριζε την Δωρίχα (απ. 369 inc.), και πιθανότατα και την Σαπφώ, ίσως όμως το παλιό τραγούδι να είναι ένα ποίημα της Σαπφώς για την Δωρίχα, όπως το απ. 15, υπόθεση που ενισχύεται και από τις απηχήσεις της Σαπφώς σε όλος το μήκος των *Ἰππέων*, αλλά και από τη μίμηση του απ. 15 στο τέλος του έργου (1355). Ο Κρατίνος φαίνεται να διακωμώδησε σε μεγάλο βαθμό την Σαπφώ, αφού εκτός από την Δωρίχα και τον Φάωνα (απ. 370) απηχεί και το απ. 106 της Σαπφώς στους *Χείρωνες* (απ. 263). Σύμφωνα με τον Αθήναιο (13. 596 bd), το ενδιαφέρον του κοινού τον 5^ο π. Χ. αι. για την Δωρίχα, την πιο σημαντική από τις εταίρες της προκλασικής περιόδου αντανakλάται στις κωμωδίες του Κρατίνου (πβ. *Εὐμενίδες* απ. 70), στις εκτενείς περιγραφές της *Ιστορίης* Ηροδότου και στον Ποσειδίππο (17 G.-P. = Π. Α. 122. 5, Αθήν. 13. 596b π. *Δωρίχης*). Ο Ηρόδοτος (2. 134-5) μιλά για έναν μεγάλο αριθμό ποιημάτων με τα οποία η Σαπφώ κατηγορεί τον Χάραξο για το χρηματικό ποσό που διέθεσε για την απελευθέρωση της εταίρας, αφήνοντας να εννοηθεί ότι στην εποχή του, το παραμύθι της Σταχτοπούτας Δωρίχας, το οποίο ίσως υπήρξε η απαρχή του μύθου και της Σαπφώς που το εκμεταλλεύτηκε για να

Σολομός, *Ο ζωντανός Αριστοφάνης* (1990³) σ. 107. Τον Κρατίνο μιμήθηκαν όλοι οι νεότεροί του ποιητές, ο Αριστοφάνης, ο Κράτης ως υποκριτής του Κρατίνου, ο Τηλεκλείδης, ο Στράτις κ.ά.

²¹ Ίσως το πραγματικό όνομα ήταν Δωρίχα (Αθήναιος, Ποσειδίππος), και το Ροδώπις (Ηρόδοτος, Φώτιος, Σούδα) επαγγελματικό ή παρονομασία, χωρίς να αποκλείεται και η ύπαρξη δύο επαγγελματικών ονομάτων. Σύμφωνα με τον Στράβωνα (17. 1. 33) Δωρίχα είναι προσωνυμία με την οποία αποκαλούσε την Ροδώπη η Σαπφώ, (απ. 7, 15. 11 πβ. 252, 254) πιθανόν λόγω των χρημάτων που κατεσπατάλησε (*ὥς πολλὰ τοῦ Χάραξου νοσφισαμένη* (εν. ὠδ ρα) πβ. *Δεξῶ·ὁ Κρατίνος ὠναματοποίησεν ἀπὸ τῷ δέχεσθαι δῶ ρα*, Ησύχ. s.v. βλ. απ. 70). Για το Ροδώπη σύνηθες όνομα των εταίρων βλ. Simone Beta, «Il linguaggio erotico di Cratino», *QUCC* 69-70 (1992), σσ. 95-108. Για την Δωρίχα βλ. και C. Reinsberg *Γάμος, Εταίρες και Παιδεραστία στην Αρχαία Ελλάδα*, Μετάφρ. Δ. Γ. Γεωργοβασίλης, Μ. Pfreimter, (Αθήνα 1999²), σσ. 211-2.

προβάλλει την ποιήσή της,²³ ήταν πολύ διαδεδομένο.²⁴ Για τους λόγους αυτούς το όνομα Δωρώ και το επίθετο *συκοπέδιλος* στον Αριστοφάνη μοιραία ανακαλούν την Δωρίχα και τον κύκλο των ποιημάτων, που θα μπορούσε να τιτλοφορηθεί «Τα κατά Χάραξον και Δωρίχαν ερωτικά παθήματα».²⁵

στ. 541 κ.ε.

Η αριστοφανική εικόνα του ποιητή-*έρετη*, εραστή της ποίησης και κυβερνήτη του πλοίου της κωμωδίας,²⁶ εικόνα που αφορμάται από την θαλασσοκρατορία της Αθήνας την εποχή αυτή,²⁷ παραπέμπει στην αλληγορία του πλοίου του Αλκαίου (απ. 208, ίσως και 6) και τον παραλληλισμό της πόρνης με πλοίο (απ. 306 col. II).²⁸ Ανάλογος είναι ο παραλληλισμός του κυβερνήτη του σκάφους με νυμφίο πβ. το ζεύγος θεά-πορθμέας (Αφροδίτη-Φάωνας), και τα άσεμνα λογοπαίγνια 1300 κ.ε. πβ. Σαπφ. απ. 31, 121 βλ. *Εκκ.* 1086, 1091 κ.α. Η εικόνα του ποιητή *έρετη* (*μεταφορά από τῶν έρεσσόντων*, 541, *Σχ.* 542, 546) ανακαλεί την κακέμφατη λέξη *έρετιμός· τὸ άνδρεϊον αϊδοϊον* (Hσύχ. s.v.), αλλά και τη γενέτειρα της Σαπφώς Ερεσσό, μια πολύ σπουδαία ναυτική δύναμη. Ο ποιητής *έρετης*, ναυμαχεί με τον εκφραστή του αθηναϊκού ιμπεριαλισμού Κλέωνα (*θαλαττοκοπεϊ*, 830, *περιφέρει τήν κατά θάλασσαν δυναστείαν*, *Σχ.* αυτ. βλ. *Σφ.* 465 κ.ε. πβ. Θουκ. 3.37) που ταραίζει, θορυβεί, και αλαζονεύεται (*πλατυγίζει*). Ο μιανώτατος Παφλαγόνας εκδιώκεται στο

²² Βλ. A. H. Sommerstein, *The comedies of Aristophanes. Knights II* (Warminster 1981), σ. 172.

²³ Βλ. M. Z. Κοπιδάκης, «Σαπφώ φαρμακολύτρια» *Μελετήματα*, Επιμ. Ε. Σιστάκου, (Αθήνα 2007), σ. 33 σημ. 6.

²⁴ Όπως πειστικά αποδεικνύει ο D. Yatromanolakis, *Sappho in the Making: The Early Reception*, (Center for Hellenic Studies Trustees for Harvard University. Washington. D. C., Distributed by Harvard University Press Cambridge, Massachusetts-London England 2007), σσ. 122, 182-3, 251, 295, 300, 306, 309-337, και για την Δωρίχα αυτ. 322 κ.ε., πηγές του Ηρόδοτου πρέπει να ήταν η προφορική παράδοση. Ποιήματα της Σαπφώς για την Δωρίχα, αλλά και άσματα για την εταιρά, πρέπει να ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένα στα συμπόσια της εποχής.

²⁵ Σύμφωνα με τον Ι. Θ. Κακριδή, «Το τραγούδι του ασώτου», *Έλα Αφροδίτη Ανθοστεφανωμένη, Από τον κόσμο των Αρχαίων III* (Αθήνα 1983), σσ. 62-8, το παραμύθι της Δωρίχας ως βασίλισσας της Αιγύπτου, που φαίνεται να έπλασαν οι αιγυπτιώτες Έλληνες, στηρίχθηκε κυρίως στην ποίηση της Σαπφώς. Σύμφωνα με τον Κοπιδάκη, «Σαπφώ φαρμακολύτρια» (2007) σσ. 21-33, κυρ. 23, η διαιώνιση του ονόματος της Σαπφώς στηρίχθηκε σε ένα μεγάλο βαθμό στα τραγούδια που κακολογούν την Δωρίχα. Με βάση την υπόθεση αυτή το παραμύθι που ενσωματώνει στην *Ιστορίη* του ο Ηρόδοτος θέτει ένα μείζον πολιτικό ζήτημα, αφού η σύνδουλος του μεγαλύτερου αρχαίου λογοποιού, του Αίσωπου, απείλησε τη φήμη ολόκληρης της αριστοκρατικής «Ελλάδας», όχι μόνο με την προσφορά των οβολών στους Δελφούς, αλλά και τις ανατροπές που έφερε στην αριστοκρατία της Λέσβου και στην ιεραρχία της Αιγύπτου, σαγηνεύοντας έναν αριστοκράτη και έναν Φαραώ. Βλ. επίσης το κεφάλαιο «Δίφιλος Σαπφώ».

²⁶ Για την εικόνα της ναυτικής σταδιοδρομίας του Αριστοφάνη (541-3) και την αναλογία της με την εξέλιξη του ως κωμικού ποιητή βλ. Edmunds, *Cleon, Knights* (1987) σ. 14, F. Perusino, «Aristofane e i registi-poeti», *Helikon* 20-21 (1980-1), σσ. 63-73.

²⁷ Για τη ναυτική κυριαρχία της Αθήνας βλ. Ευελπίδης, *Ο Αριστοφάνης και η εποχή του* (1962) σσ. 56 κ.ε.

τέλος του έργου από τον *ἐπίκουρον* των νήσων ποιητή (1319 πβ. *Αχ.* 642), ερέτη και κυβερνήτη του πλοίου της κωμωδίας.

στ. 548-50

ἴν' ὁ ποιητῆς ἀπίη χαίρων
κατὰ νοῦν πράξας,
φαιδρός λάμποντι μετώπῳ.

Η αντιστοιχία (*κατὰ νοῦν πράξας*, 549, *κατὰ νοῦν τὸν ἐμόν*, 499) σε συνδυασμό με το αιολικό μέτρο των στίχων και την παρουσίαση των ποιητῶν ως εραστών της κωμωδίας συνηγορεί στο ότι οι στίχοι 548-50 (βλ. και 498-9) συνδυάζουν τη μίμηση των απ. 94.7-8 (*χαίροισ' ἔρχεο κᾶμεθεν / μέμναισ'*) και 41 της Σαπφῶς σύμφωνα με το «σχέδιο» των στ. 498-9. *Νοῦς* είναι ο αγώνας του ποιητή με τους αντιπάλους του (548-9), η αναμέτρηση του Αλλαντοπώλη με τον Παφλαγόνα, η πλοκή και η δράση της κωμωδίας.

στ. 559 κ.ε.

δεῦρ' ἔλθ' εἰς χορόν, ὦ χρυσοτρίαιν, ὦ
δελφίνων μεδέων Σουνιάρατε,
ὦ Γεραίστιε παῖ Κρόνου

Σύμφωνα με την Cavallini στην ωδή της παράβασης ο Αριστοφάνης αφήνει την κωμική αντιδικία του Αλλαντοπώλη και του Παφλαγόνα και εκφράζει ανοικτά και με συγκινητική συμμετοχή το δικό του πατριωτικό αίσθημα με ιδιαίτερα στοιχεία σαπφικής συγγένειας (*δεῦρ' ἔλθ'*, 586, *δεῦρ' ἀφικοῦ*, 589 πβ. *τυῖδ' ἔλθ[ε]*, Σαπφ. π. 1.5). Και οι δύο επικλήσεις, παρωδία μιας παραδοσιακής μορφῆς ὕμνου,²⁹ εστιάζουν στις οξυμμένες σχέσεις με την Αθήνα την εποχή του Αριστοφάνη.³⁰ Το αιολικό μέτρο των στίχων (*Σχ.* 551), οι υπαινιγμοί σε θέματα του Αλκαίου, όπως ο έπαινος της προγονικής αρετῆς και η αλληγορία της πόλης με πλοίο (απ. 208. 6) που συνυφαίνονται με τον παραλληλισμό του Αριστοφάνη με ερέτη κυβερνήτη του σκάφους της κωμωδίας (542 κ.ε.), συγκεκριμενοποιούν τις πολιτικές νύξεις στις σχέσεις της Αθήνας με την Λέσβο. Το σπανιότατο στην ποίηση επίθετο του Ποσειδῶνα *Γεραίστιε* (πβ. *Γεραίστιον*, Σαπφ. απ. 96.33,³¹ Όμ. *Ὀδ.* γ 177-9, *Γεραίστιοί τε καταφυγαί*, Ευρ.

²⁸ Για την εικόνα της πόρνης με πλοίο (Πλαύτ. *Men.* 403, Π.Α. 5. 204, 9. 415 κ.ε.) βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 291.

²⁹ Α. Γκάρτζιου-Τάττη, «*ὉΠοσειδῶν στό θέατρο τοῦ Διονύσου*», *Δωδώνη* 23 (2000), σσ. 237-363, κυρ. 245. Οι στίχοι (551-564=581-594) είναι σε μέτρο αιολικό βλ. Sommerstein, *Knights II* 1981) σσ. 173-4.

³⁰ Η σύνδεση των θεῶν του παρελθόντος με την κρατούσα πολιτική ατμόσφαιρα εκφράζει τη βαθύτερη αρμονία στην οποία πρέπει να στηριχθεί η πόλις για να ξεπεράσει τη *στάσιν*. Βλ. Γκάρτζιου-Τάττη, «*Ὁ Ποσειδῶν*» (2000) σσ. 252-3.

³¹ Βλ. την επίκληση στον Ποσειδῶνα (Θεσμ. 321-2=Σαπφ. π. 1. 5-8, απ. 127).

Κύκλ. 295)³² και οι κλητικοί λογότυποι (δεῦρ' ἔλθ', 586, δεῦρ' ἀφικοῦ, 589 πβ. τυίδ' ἔλθ[ε], Σαπφ. π. 1. 5), ίσως υπαινιγμός στην Αφροδίτη και την Πειθώ (Σαπφ. απ. 96. 25 κ.ε., π. 1.18), συναρτώνται με τις απηχήσεις της Σαπφώς στη δεύτερη προσευχή και ενισχύουν τις αναλογίες Κλέωνας-Παφλαγόνας-Ποσειδώνας.³³ Το επίθετο Γεραίστιος επισημαίνει τον εξαιρετικά σημαντικό για την θαλάσσια επικοινωνία της Λέσβου με την Αθήνα λιμένα της Γαιρεστού, και το ακρωτήριο από το οποίο ο πληροφοριοδότης των Μυτιληναίων πεζός μέσω Αττικής και Εύβοιας έφτασε στην Μυτιλήνη και ειδοποίησε εγκαίρως για την επικείμενη ναυτική επίθεση των Αθηναίων (Θουκ. 3.3). Η επίκληση στον Γεραίστιο Ποσειδώνα ενώ ανακαλεί την αναφορά της Σαπφώς στο θεό (απ. 96.33) συνδέεται και με τους διεφθαρμένους δημαγωγούς (558, 565 κ.ε., 579)³⁴ υπενθυμίζοντας ταυτόχρονα την ὕβριν, αλλά και την τιμωρία του Αίαντα του Λοκρού που ο Αλκαίος (απ. 298) ταυτίζει με τον Πιττακό.

στ. 589 κ.ε.

δεῦρ' ἀφικοῦ λαβοῦσα τήν
 ἐν στρατιαῖς τε καί μάχαις
 ἡμετέραν ξυνεργόν
 Νίκην, ἥ χορικῶν ἐστὶν ἑταίρα
 τοῖς τ' ἐχθροῖσι μεθ' ἡμῶν στασιάζει.
 νῦν οὔν δεῦρο φάνηθι· δεῖ
 γάρ τοῖς ἀνδράσι τοῖσδε πά-
 σῃ τέχνῃ πορίσαι σε νί-
 κην εἴπερ ποτέ, καί νῦν.

Στην αντιστροφή και στις δύο κλήσεις σε φόρμουλες ομηρικές (εἴπερ ποτέ, καί νῦν) ανιχνεύονται στοιχεία στενής σαπφικής συγγένειας δεῦρ' ἀφικοῦ, δεῦρ' ἔλθ[ε], 559 πβ. τυίδ' ἔλθ[ε] και αἶψα δ' ἐξίκοντο, Σαπφ. π. 1.5 και 13. Το θέμα της «συμμαχίας στη μάχη» ανακαλεί τη φράση της Σαπφώς σύμμαχος ἔσσο (π. 1.28) ταυτόχρονα με ένα μοτίβο αλκαϊκό (φάνηθι, 591 πβ. προ[φά]νητε, Αλκ. απ. 34.3).³⁵

³² Τα επίθετα του Ποσειδώνα αποτελούν έκπληξη αφού ο Αριστοφάνης δεν αναφέρεται στον κλασικό τόπο λατρείας του Ποσειδώνα των ιππέων Κολωνό. Βλ. Edmunds, *Cleon, Knights* (1987) σ. 39. Για τα επίθετα, τα ιερά και τη σχέση του Ποσειδώνα με τους ίππους καθώς και τους στενούς δεσμούς της Αθηνάς και του Ποσειδώνα με την πόλη της Αθήνας και την πολιτική διάσταση της επίκλησης βλ. Γκάρτζιου-Τάττη, «Ὁ Ποσειδών» (2000) σσ. 248-9, 282, σημ. 1, 315 σημ. 4, 242-253.

³³ Βλ. Bowie, *Αριστοφάνης* (1998) σσ. 81 κ.ε..

³⁴ Σύμφωνα με την Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σσ. 121-122, 90, οι υπαινιγμοί συνδέονται με το θέμα της υπερηφάνειας για τις παλιές παραδόσεις και το μίσος ενάντια στους αναιδείς και διεφθαρμένους δημαγωγούς, θέμα κοινό στον Αλκαίο, τον Αριστοφάνη και τον Σοφοκλή.

³⁵ Η δεύτερη προσευχή η οποία επίσης χαρακτηρίζεται από πλήρη απουσία κωμικών χαρακτηριστικών, συναποτελεί με την πρώτη μια ιδιαίτερα μεγαλόπρεπη στιγμή της κωμωδίας. Βλ. Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σσ. 121-22.

Η αντιστοιχία του σαπφικού μοτίβου (δεῦρ' ἀφικοῦ, 586 πβ. 559) με το μοτίβο του Αλκαίου (απ. 34.3=591) ενισχύεται από την αντιστοιχία των σταθερών μοτίβων των κλητικών ύμνων εἴπερ ποτέ, καί νῦν (Αχ. 405 εἴπερ πάποτ' πβ. αἶ ποτα κάτέρωτα, Σαπφ. π. 1.5, αἶ ποτα καί ἄλλοτα, Αλκ. απ. 38.11) δίνοντας έμφαση στο σαπφικό θέμα της «συμμαχίας στη μάχη» (πορίσαι σε νί-κην, 593-4 πβ. σύμμαχος ἔσσο, Σαπφ. π. 1. 28).³⁶ Ο Αριστοφάνης εμπνέεται από τις σχέσεις μεταξύ ἑταίρων από τους αριστοκράτες ποιητές της Λέσβου και στο πλαίσιο μιας κωμικής ἑταιρείας ιδρύει τη δική του ἑταίρα, με τα χαρακτηριστικά που έχει η ερωτική σύντροφος των ανδρῶν ἑταίρων στα συμπόσια της κλασικής Αθήνας. Η Νίκη, ἑταίρα της Αθηνάς, όπως η Θεωρία είναι ἑταίρα της Ειρήνης, είναι η ἑταίρα του ποιητή στον πόλεμο και στα χορικά τραγούδια.

Όπως η Σαπφώ επικαλείται δύο θεότητες, την Αφροδίτη και την Πειθώ, έτσι και ο Αριστοφάνης απολογούμενος για την τέχνη του και τις πολιτικές του πεποιθήσεις, καλεί σε συμμαχία την ἔφορο της πόλης Αθηνά,³⁷ με τη διπλή ιδιότητα ως αρμόδια για τήν ἐπί σοφίᾳ δόξαν τῆς πόλεως καί τήν ἐπί τῆς πολέμοις ἀρετήν (Σχ. 581), και ως ἑταίρα της Νίκης (πβ. την ταυτόχρονη παρουσίαση της εταιρῶν Ειρήνης και Θεωρίας). Η Νίκη ξυνεργός της Αθηνάς αλλά και του ποιητή στη στάσιν αποκαλείται ἑταίρα, ιδιότητα που εμπεριέχει την έννοια της συντρόφου και της φίλης (πβ. τάδε νῦν ἑταίραις / ταίς ἔμαις, Σαπφ. απ. 160, καλοῦσι γοῦν καί αἱ ἐλεύθεραι γυναικες ἔτι καί νῦν...τάς συνήθεις καί φίλας ἑταίρας, ὡς ἡ Σαπφώ, Αθην. 13, 571cd) αλλά και της πόρνης (ἐκ τῆς ἑταιρείας ἑταίρα τοῦνομα / προσηγορεύθη, Αναξίλ. Νεοττίς απ. 21. 3). Το κοινό στον Αριστοφάνη και στην Σαπφώ θέμα συμμαχία-σύμπραξη των θεαινῶν=νίκη ανακαλεί με την αντιθετική σηματοδότηση των λέξεων (ξυνεργός, ἑταίρα, στασιάζει) τις κοινωνικές και πολιτικές ανακατάξεις της εποχής της Σαπφῶς. Τα μέλη μιας εταιρείας ή μιας συμμαχίας ομονοούν, συνεργάζονται, συμμαχούν και στασιάζουν εναντίον ὅσων αμφισβητούν τη θέση τους στην κοινωνία. Στους αιολείς ποιητές η συμμαχία νοείται ως συνεργασία για την αντιμετώπιση της διάσπασης των δεσμών της ομάδας (ἀδικία)· η λέξη σύμμαχος (Σαπφ. π. 1. 28) προϋποθέτει τη συσπείρωση των αιολέων ἀγαθῶν σε

³⁶ Για το θέμα της συμμαχίας στη μάχη και τη μίμηση της Σαπφῶς βλ. Αχ. 404-6, 414, Θεσμ. 1157 κ.ε., B. Marzullo, *Frammenti della lirica greca* (Firenze 1966), σ. 48.

³⁷ Για την Νικηφόρο Αθηνά ως πανάρχαιο σύμβολο της Γυναίκας βλ. Ε. Πόταγα, «Γυναίκα: σύμβολο και συμβολισμός, σκέψεις, ερωτήματα νύξεις», *Αρχαιολογία & Τέχνες* 69 (1998) σ. 25.

εταιρείες με κοινό πολιτικό ή θρησκευτικό πυρήνα (*συνετός, συνέταιρος, σύ[ν]ζυξ*, Σαπφ. απ. 16.5, 44.5, 213, *σμπότης*, Αλκ. απ. 306Ab27, *σύνοδος*, 130b15). Η δέσμευση των ανθρώπων σε κοινό πλαίσιο (*δίκη, θέμις*) είναι υπόθεση και των θεών (Σαπφ. απ. 137. 6, 150. 1, Αλκ. 208. 8, 307c) που καλούνται να αποκαταστήσουν την *ἀδικία* (Σαπφ. απ. 17, Αλκ. 129 πβ. 69).³⁸

Όπως η Σαπφώ στην Ωδή στην Αφροδίτη (π. 1) χειραγωγεί την επική ατμόσφαιρα για να προσδιορίσει τον έρωτα ως πόλεμο και τον εαυτό της ως νικητή του πολέμου αυτού, ο Αριστοφάνης αποδομεί το λυρικό περιβάλλον για να προσδώσει μεγαλύτερο μένος στον πόλεμο κατά της τυραννίας του Κλέωνα, στον οποίο και πρωταγωνιστεί. Το λυρικό εγώ της Σαπφώς οικοδομείται σε πολεμικό περιβάλλον αναπαράγοντας τη σχέση της Αφροδίτης και της Διώνης,³⁹ ως σχέση Αφροδίτης-Πειθούς και σχέση Αφροδίτης Σαπφώς, για να προτάξει απέναντι στον πόλεμο τον ερωτικό λόγο, τη σχέση Σαπφώς και πειθούς. Ο Αριστοφάνης, ιδιοποιούμενος τη σχέση της Αθηνάς και της Νίκης, χειραγωγεί με τη σειρά του το λυρικό παράδειγμα για να ιδρύσει την κωμική

³⁸ Η λέξη *ἑταῖρος*-α με την έννοια της αναγκαστικής σε συμμαχία συμφωνίας στον Αριστοφάνη, αποδίδει στην Σαπφώ την έννοια της φιλίας και αφοσίωσης στα κοινά αγαθά (πχ. απ. 95, 96) και στον Αλκαίο τη συμφωνία και τη συνταύτιση με το πολιτικό συμφέρον (απ. 126, *φίλοι ἑταῖροι*, 142, 160. 1, Αλκ. απ. 150. 4, 129. 16). Η *ἀδικία* (*στάσις*, διατάραξη των δεσμών Αλκ. απ. 130b11, 208a1) συνδεόμενη σκόπιμα με ένα ανώνυμο πρόσωπο (*κῶν ἐθέλοισα*, Σαπφ. π. 1. 24) υπονοεί ανατροπή των σχέσεων και των δραστηριοτήτων της ομάδας στις οποίες συμμετέχει και συνδράμει η θεά. Το ότι η *ἀδικία*, τα ερωτικά βάσανα της Σαπφώς είναι ἔργοις μιας ομάδας με κοινούς σκοπούς, δηλαδή ἔργοις «πολιτικές», βεβαιώνεται από τον Αριστοφάνη που ερμηνεύει την *ἀδικία* της Σαπφώς ως ερωτικά παθήματα του ίδιου και της πόλης (*Ἰππ.* 725, 727, κυρ. 730 πβ. Σαπφ. π. 1. 19-20). Βλ. Μ. Γ. Γιαννίκου, «Σαπφώ, “Ωδή στην Αφροδίτη”: Αναγνώσεις από την Αρχαιότητα», *Γλώσσα και Λογοτεχνία στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση Ιωάννινα, 16-17 Μαΐου 2003*, Επιμ. Α. Τσαγκαλίδης, Ι. Ν. Περυσινάκης, (Ιωάννινα 2004), σσ. 263-271. Για τη διάρρηξη των δεσμών στον κύκλο της Σαπφώς αισθητή ως παραβίαση νομικών θεσμών βλ. και C. Calame, «Ο κύκλος της Σαπφούς: μύηση στον κόσμο των γυναικών», Μετάφρ. Π. Κολαΐτη, *Θέλεις, Σαπφώ Δεκαπέντε Μελετήματα*, Επιλ.-Επιμ. Μ. Ι. Γιόση, Δ. Κιούση, Α. Τάτση, (Αθήνα 2004), σ. 33.

³⁹ Η Σαπφώ με τη συμπλοκή φράσεων και μοτίβων που παραπέμπουν στην τρίτη και την πέμπτη ραψωδία της *Ιλιάδας* βιώνει τον έρωτα εντελώς ανταγωνιστικά. Για την άρση της ερωτικής *ἀδικίας* και την αντιμετώπιση του εχθρού αναπαράγει καινοτομώντας τη σχέση της Διώνης με την Αφροδίτη (*Ἰλ.* Ε 372), το πέταγμα του ἄρματος της θεάς (*Ἰλ.* Ε 367, Σ 532) και εξισώνει την πάλη της με τα βάσανα του έρωτα με την αριστεία του Διομήδη. Τη νίκη στη μάχη του έρωτα εξασφαλίζει η συμμαχία με τη θεά της απάτης και των δόλων της Γ ραψωδίας (*Ἰλ.* Γ 418-20, 399-412). Η επίκληση της Σαπφώς όπως αυτή του Χρύση (*Ἰλ.* Α 37-42), του Αχιλλέα (*Ἰλ.* Π 233-38), κυρίως όμως όπως αυτή του Διομήδη (*Ἰλ.* Ε 115-120) ανακαλεί την επίκληση της Ἑρας (*Ἰλ.* Ξ 197-199, *Διὸς Ἀπάτη*) υπενθυμίζοντας ταυτόχρονα τη δράση της Αφροδίτης στην Απάτη και στην Μονομαχία. Η πτήση του ἄρματος της Ἑρας αναλογεί με την πτήση του ἄρματος της Αφροδίτης και η συνέργεια της Ἑρας με την Αθηνά στην αριστεία του Διομήδη (*Ἰλ.* Ε 720 κ.ε.) παραλληλίζεται με τη συνέργεια της Αφροδίτης και της Πειθούς. Βλ. L. Rismann, *Love as war. Homeric allusion in the poetry of Sappho* (Michigan 1980), σσ. 1-29, κυρ. 9-10, K. Stanley, «The Role of Aphrodite in Sappho Fr. 1» *GRBS* 17 (1976), σσ. 305-21, κυρ. 312, J. D. Marry, «Sappho and the heroic ideal *ἔρωτος ἀρετή*», *Arethusa* 12 (1979), σσ. 71-92, J. Svenbro, «Sappho and Diomedes. Some notes on Sappho 1LP and the epic», *MPhL* I (1975), σσ. 37-49 πβ. A. Cameron, «Sappho's prayer to Aphrodite», *HTHR* (1939), σσ. 1-17, και «Sappho and Aphrodite again», *HTHR* 57 (1964), σσ. 237-239.

Μούσα. Η εμφάνιση των θεαινών, τετελεσμένο γεγονός στην προσευχή της Σαπφώς και αναμενόμενο στην προσευχή του Αριστοφάνη, είναι το τεχνικό μέσο για την επίδειξη του ποιητικού λόγου που και στους δύο ποιητές έχει χαρακτήρα πολιτικό. Η σύναψη συμμαχίας, κεντρικό σημείο της παράβασης, το σημείο της κωμωδίας όπου γίνονται οι εισηγήσεις για τα πολιτικά ζητήματα συνδεδεμένη με την πολιτική κωμωδία και την ελευθερία του ποιητή, ενισχύει την επίθεση συνδέοντας τους αγώνες του Αριστοφάνη κατά του Κλέωνα (πβ. *οὐ κατέδεις', (Κλέωνα) ἀλλ' ὑπὲρ ὑμῶν / ἀντεῖχον ἀεὶ καὶ τῶν ἄλλων νήσων, Εἶρ.* 759-60) με τους πολιτικούς αγώνες των αιολέων ποιητών.⁴⁰

Η ευχή της Σαπφώς (*σύμμαχος ἔσσο, π.* 1.28) κορυφώνει την περιρρέουσα πολεμική ατμόσφαιρα του ποιήματος στη συμμαχία με την Αφροδίτη. Όπως το *ἐγώ* και το *τυίδε* στην Σαπφώ, ο χορός αλλά και η πόλη καθορίζουν στην κωμική προσευχή το πλαίσιο της ιδιότυπης αυτής συμμαχίας με τη θεά, την οποία ο Αριστοφάνης αντιλαμβάνεται επίσης στα πλαίσια μιας σχέσης συμμαχικής και εταιρικής και πολεμικής. Ο Αριστοφάνης παρακαλεί την πολιούχο και *μεδέουσα* των Αθηνών, υμνεί όμως την ιερωτάτη για τους ποιητές της πόλη κολακεύοντας τους Αθηναίους για τη σχέση τους με την Μούσα (585 πβ. 505-6). Πολιούχος της ποίησης και των Μουσών είναι η Αθήνα, όχι η Αθηνά. Όπως η Σαπφώ αντικαθιστά την ομηρική Αθηνά με την Αφροδίτη, τα άλογα με στρουθιά, αναλαμβάνοντας ρόλο πολεμιστή, όπως ο Διομήδης, του έρωτα, ο Αριστοφάνης αντικαθιστά την Αφροδίτη με την Αθηνά, και τοποθετεί την Νίκη, που έρχεται θεόσταλτη με τους ιππείς και τα άλογά τους, στη θέση της Πειθούς.

Επίκεντρο της λυρικής και της κωμικής επίκλησης είναι η συμμαχία-νίκη (*σύμμαχος ἔσσο, Σαπφ. π.* 1.28) για τη ρύθμιση της *ἀδικίας* που υφίσταται ο ποιητής Αριστοφάνης και η ποιήτρια Σαπφώ. Η *κλησίς* της Αθηνάς, της θεάς, κινητοποιεί τη *ξυνεργόν* Νίκη, όπως η *σύμμαχος* Αφροδίτη την Πειθώ (Σαπφ. π. 1.18)⁴¹ με στόχο την αποκατάσταση της *δίκης* του ποιητή (730 πβ. *τίς σ', ὦ / Ψάπ>φ', <ἀδίκησι;* π. 1. 20), τη νίκη στον έρωτα και τον πόλεμο. Ο Αριστοφάνης υποκλέπτει τη δύναμη

⁴⁰ Το *βαρυδαιμονούντων* (558 βλ. 680) είναι υπαινιγμός στο *ἅπαξ βαρυδαίμων* του Αλκαίου απ. 348. 2. Και οι δύο ποιητές Αλκαίος και Αριστοφάνης παρακολουθούν την αντίδραση του λαού, και απευθύνουν μια προειδοποίηση για την αταξία στην πόλη και την ευθύνη των πολιτών. Βλ. Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 91.

⁴¹ Σύμφωνα με τον J. K. Kamerbeck, «Sapphica», *Mnemosyne* 9 (1956), σ. 97 πρόκειται για τη θεότητα Πειθώ. Διαφορετικά G. L. Koniaris, «On Sappho, fr. 1 (Lobel Page)», *Philologus* 109 (1965), σσ. 30-38, κυρ. 37. Στα διασωθέντα αποσπάσματα της Σαπφώς η Πειθώ είναι θεότητα (βλ. απ. 90 col. II 8) κόρη ή συνοδός της Αφροδίτης (απ. 200, 96, 29, 23 inc. auct.). Σε επιγραφή της Μυτιλήνης διαπιστώνεται η ύπαρξη παράλληλης λατρείας των δύο θεών, ενώ το *πειθω* π. 1.8, το οποίο η Voigt, *SetA* (1971) σ. 32 δέχεται με επιφύλαξη, δεν είναι ρήμα με κατάληξη αιολική.

της γλαφυρής αρμονίας της Σαπφώς για το συνασπισμό με τον ερωτικό λόγο της απάτης και της πειθούς, για να παγιώσει σταδιακά τα θέματα του έρωτα, της αδικίας και των δώρων.⁴² Η έκκληση για «επιφοίτηση» της Αθηνάς-Νίκης τελεσφορεί με την «επιφάνεια» του Δήμου και το κυνήγι των εραστών αλλά και με την επί σκηνής επίδειξη των Σπονδών, των εταιρών που προσωποποιούν τη συμφιλίωση και πιστοποιούν τη «θεϊκή» έμπνευση ως συνεχή, επαναλαμβανόμενη και αναγκαστική συνέργεια του Αριστοφάνη με τη λυρική παράδοση.

στ. 634-38, 645

«ἄγε δῆ, Σκίταλοι καὶ φένακες,» ἦν δ' ἐγώ,
 «Βερέσχεθοί τε καὶ Κόβαλοι καὶ Μόθων,
 ἀγορά τ', ἐν ᾗ παῖς ὦν ἐπαιδεύθην ἐγώ,
 νῦν μοι θράσος καὶ γλῶπτιαν εὖπορον δότε
 φωνήν τ' ἀναιδῆ.»

Η αριστοφανική επίκληση των δαιμόνων και της αγοράς βρίσκει το αντίστοιχό της στην Σαπφώ (ἄγι δῆ χέλυ δῖα +μοι λέγε+ / φωνάεσσα +δὲ γίνεο+, απ. 118). Στη βάση του κοινού στόχου που είναι η πειθώ και η εγκωμιαστική ρητορική⁴³ ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί το κελευστικό ἄγε δῆ, ενώ η φράση φωνάεσσα γίνεο της Σαπφώς αντικαθίσταται με το κωμικά επαυξημένο γλῶπτιαν εὖπορον δότε / φωνήν τ' ἀναιδῆ για την αγοραία ρητορική του Αγοράκριτου-Αλλαντοπώλη. Η προσφώνηση των άσεμνων ή φαλλικών δαιμόνων (Σχ. 634), όπως και ο Φάωνας (κωμ. Πλάτ. Φάων απ. 188), και της ἀγοράς, προοικονομεί το εγκώμιον των φτηνών ψαριών οὐπόποτ' ἀφύας εἶδον ἀξιωτέρας, 645 πβ. ἀσαροτέρας οὐδάμα πωῖ' ρανα σέθεν τύχοισαν, Σαπφ. απ. 91. Το εγκώμιο, κατάληξη του σύντομου ρητορικού λόγου του Αλλαντοπώλη, είναι τόσο πειστικό ώστε οι βουλευτές ξεχνούν τις διαβολές για συνομωσία των ιππέων, απορρίπτουν τις προτάσεις ειρήνευσης των Σπαρτιατών, διαλύουν τη συνέλευση και σπεύδουν να αγοράσουν ψάρια.

στ. 680, 697, 716

Ο Αριστοφάνης καταγράφει τους υπερβολικούς επαίνους των Αθηναίων οἱ δ' ὑπερεπῆνουν ὑπερεπύππαζόν τέ με (680) για τον Αλλαντοπώλη, όπως ο Αλκαίος τους υπερβολικούς ἐπαίνους των Μυτιληναίων για τον «πληβείο» Πιττακό (απ. 348), και ταυτόχρονα προειδοποιεί ότι η αταξία στην πόλη είναι ευθύνη των πολιτών (πβ.

⁴² Βλ. Γιαννίκου, «Σαπφώ, “Ωδή στην Αφροδίτη”» (2004) σσ. 263-271.

⁴³ Ερμολ. *Περὶ ἰδ.* 2. 4 σ. 334. 5 κ.ε., Ευστ. *Ἰλ.* 9.41 κ.ε., Μιχ. *Ιταλ. Λόγος εἰς Ἰωάννην ἸΙ Κομνηνόν* σ. 247. Ο Μ. Ιταλικός δεν καταχωρίζεται στους Voigt και Loeb.

558⁴⁴ βλ. την υπενθύμιση της αβουλίας του δήμου: Αντιφάν. *Σαπφώ* απ. 194. 11-12). Το ονοματοποιημένο αιολικό ρήμα *πυππάζω*, 680, *Πυδαρίζειν ἐπὶ τοῦ ἄλλεσθαι, ἥτοι ποδαρίζειν καὶ πυδαρίζειν, ὡς ὄνομα καὶ ὄνυμα Αἰολικῶς ἴσως ἀπὸ τὴν πυγῆν, καὶ τροπῇ πυδαρίζειν*, Σχ. αυτ., συνδέει την απήχηση του Αλκαίου με την εικόνα του Κλέωνα ως Μορμώ (691-3). Όπως και στην Σαπφώ, που πρώτη αναφέρεται στην κακιά νεράϊδα που σκοτώνει μικρά παιδιά με την τροφή (Γέλλως παιδοφιλωτέρα, ἐπὶ τῶν ἄώρως τελευτησάντων, ἥτοι ἐπὶ τῶν φιλοτέκνων μέν, τροφῇ δὲ διαφθειρόντων αὐτά, Σαπφ. απ. 168Α=Ζηνόβ. 3.3 πβ. *Etym. Gen.=Etym. Magn.*, Γελλώ· δαίμων ἥ<ν> γυναικες τὰ νεογνὰ παιδία φασὶν ἀρπάζειν, Σούδ.=Ησύχ. sn.), ο Κλέωνας, η Μορμώ της πολιτικής, είναι η τίτθη που σιτίζει κακώς τα παιδιά (ὥπερ αἱ τίτθαι γε σιτίζεις κακῶς, 716).⁴⁵

στ. 725 κ.ε.

Στο στ. *τίς, ὦ Παφλαγῶν ἀδικεῖ σε;* 730 η αυτούσια μεταφορά στίχου της Σαπφώς *τίς σ', ὦ / Ψάπ>φ', <ἀδίκησι*, π. 1.20⁴⁶ από τον Δήμο εντάσσεται σε μια ευρύτερη σκηνή (725 κ.ε.)⁴⁷ που αρχίζει με διπλή έκκληση του Παφλαγώνα (*δεῦρ' ἔξελεθε*, 725, *ἔξελεθ'*, 727 πβ. *τυίδε ἔλεθ'*, Σαπφ. π. 1. 5, *ἔλεθε*, στ. 25), με παράλληλη ηχώ του Αλλαντοπώλη *ἔξελεθε δῆτ'* (βλ. την αναλογία *Αχ.* 404 και Σαπφ. π. 1, 31.4). Ο Παφλαγώνας ζητά από τον Δήμο να βγει από το σπίτι (πβ. *δόμον λίποισα*, Σαπφ. π. 1. 7, *Μοῖσαι...λίποισαι*, 127) για να διαπιστώσει την *ἀδικία* (*ἔξελεθ' ἴν' εἶδῃς οἶα περιυβρίζομαι*, 727 πβ. *ἀδίκησι*, Σαπφ. π. 1.20 βλ.

⁴⁴ Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 91.

⁴⁵ Πρόκειται για έναν εξαιρετικά σπάνιο στη λογοτεχνία θρύλο που απαντά μετά στον Ψελλό και ίσως οι στίχοι (*μασώμενος ἄρ τῷ ἐν ὀλίγον ἐντίθης, / αὐτὸς δ' ἐκείνου τριπλάσιον κατέσπακας*, 717-8) να ήταν ανάπτυξη στίχων της Σαπφώς. Ο Μ. Ζ. Κοπιδάκης, «Η πανούργα παραμάνας» *Μελετήματα*, Επιμ. Ε. Σιστάκου, (Αθήνα 2007), σσ. 253-4, συσχετίζει το χωρίο των *Ἰππέων* 714 κ.ε. με το μοτίβο της κακής παραμάνας (*εἶχόν σε, παι δὶ ῥόν σε, ἀφορμήν· / ἔθρυπτον ἀδι σέ καὶ ἥσθιν ἐγώ* Μάξ. Πλανούδης *Παροιμῖαι δημῶδεις* 234-5).

⁴⁶ Βλ. C. Gallavotti, *Saffo e Alceo. Testimonianze e frammenti I-II* (Napoli 1947-8=1956-72), σ. 74, Cavallini *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 47, M. G. Bonnanno, Osservazioni sul tema della "giusta" reciprocità amorosa da Saffo ai comici», *QUCC* 16 (1973), σ. 119. Για το θέμα της *ἀδικίας* βλ. Stanley, «The Role of Aphrodite in Sappho Fr. 1» (1976) σσ. 305-21, B. Gentili, «Il letto insaziato» di Medea e il tema dell' Adikia a livello amoroso nei lirici (Saffo, Teognide) e nelle Medea di Euripide», *SCO* 21 (1972), σσ. 60-72, Koniaris, «On Sappho, fr. 1 (Lobel Page)» (1965) σσ. 30-38, A. Giacomelli, «The Justice of Afrodite in Sappho Fr. 1», *TAPhA* 110 (1980), σσ. 135-142.

⁴⁷ O Edmunds, *Cleon, Knights* (1987) σ. 71, σημειώνει την επιφύλαξη του R. Renehan, *Studies in Greek Texts Hypomnemata* 43, (Göttigen 1976), σσ. 87-88, ότι η έκφραση *τίς...ἀδι κεῖ σε;* είναι κοινός τόπος. Η ένταξη όμως της φράσης σε μια ευρύτερη σκηνή συνηγορεί υπέρ της άποψης των Gallavotti, Voigt και Cavallini ότι πρόκειται για μεταφορά του σαπφικού στίχου. Για τη ρητορική πειθώ του πρώτου ποιήματος της Σαπφώς βλ. J. Walker, *Rhetoric and Poetics in Antiquity* (Oxford University Press 2000), σ. 247.

Θεσμ. 1157, δώσει τε δίκην, *Ἐκκλ.* 667, 670 κ.α.). Όπως και στην Ωδή στην Αφροδίτη της Σαπφώς η έκκληση υποστηρίζεται με τη λήψη και την προσφορά δώρων των εραστών (π. 1.22), ο Κλέωνας παρουσιάζεται συνεχώς ως ο λαμβάνων και προσφέρων δώρα (834 κ.ε., 996) με αποκορύφωμα τη δωροδοκία για το θέμα της Μυτιλήνης (830 κ.ε.). Ο Αριστοφάνης εμφανίζοντας τον Παφλαγόνα αδικημένο όπως η Σαπφώ, εκμεταλλεύεται την *ἀδικία* στον έρωτα για να περιγράψει τα παθήματα του πολιτικού έρωτα επειδή αισθάνεται και ο ίδιος αδικημένος από τον Κλέωνα,⁴⁸ αλλά και από την εξάρτηση του δήμου από τους δημαγωγούς (1340 κ.ε.). Ο Δήμος Πυκνίτης, η προσωποποίηση του αθηναϊκού λαού, δεν κατοικεί στα ουράνια δώματα του Ολύμπου και το σπίτι του είναι αλληγορία του αθηναϊκού οίκου. Μεταξύ του Δήμου και του Αλλαντοπώλη αναπτύσσεται ένας διάλογος εραστών,⁴⁹ όπως αυτός του Δικαιοπόλη με τον Ευριπίδη στους *Ἀχαρνεῖς*, με θέμα την πολιτική *ἀδικία*. Η σκηνή της εμφάνισης του Δήμου είναι μια παρωδία επιφάνειας όπως αυτή του Ευριπίδη στους *Ἀχαρνεῖς*.

Η χρήση του πρώτου ποιήματος της Σαπφώς εμπνέει τον ποιητή σε πολλαπλές ταυτίσεις· ο Αριστοφάνης-Παφλαγόνας ερωτευμένος με τον Δήμο (*Ἰππεῖς*), ο Αριστοφάνης-Δικαιοπόλης ερωτευμένος με τον Ευριπίδη (μια ταύτιση με την οποία επιδιώκει να θυμίσει στο αθηναϊκό κοινό τα πάθη του από τον Κλέωνα). Στους *Ἰππεῖς*, όπως ο Ευριπίδης στους *Ἀχαρνεῖς*, ο Δήμος ταυτίζεται με την Αφροδίτη. Ο Αριστοφάνης με άνεση κωμική περιγράφει τα συμπτώματα ενός έρωτα με ευρύτερες διαστάσεις, όπως αυτός του Παφλαγόνα με τον Δήμο και του Δικαιοπόλη με τον Ευριπίδη, και του ποιητή με την πόλη και την κωμωδία. Με χρήση πάλι της Ωδής στην Αφροδίτη της Σαπφώς ο Ευριπίδης κατηγορείται ως *ἀδικῶν* (Θεσμ. 1157).

στ. 830 κ.ε.

τί θαλαττοκοπεῖς καί πλατυγίξεις,
μιαρώτατος ὦν περί τόν δήμον
τῶν Ἀθηναίων; καί σ' ἐπιδείξω

⁴⁸ Αν ο Αριστοφάνης υποδύθηκε ο ίδιος τον Κλέωνα (Σχ. 230), τότε ο κωμικός με το προσωπείο του μισητού του εχθρού αναπτύσσει έναν πολύ σημαντικό διάλογο με το λαό της Αθήνας μπροστά στους ξένους (καί διὰ τοῦτο ὀργισθεῖς ὁ Κλέων ἐγράψατο αὐτόν ἀδικίας εἰς τοὺς πολίτας ὥς εἰς ὕβριν τοῦ δήμου καί τῆς βουλῆς ταῦτα πεποιηκότα· καί ξενίας δέ αὐτόν ἐγράψατο καί εἰς ἀγῶνα ἐνέβαλεν, Σχ. Αχ. 378).

⁴⁹ Βλ. *ὅτι* ῥη φιλω σ', ὦ Δῆμ', ἐραστής τ' εἰμί σός, 732, 733, 734 πβ. τοῖς ἐρωμένοις, 737, εὐνούστερος, φιλής, 748, φιλω, στέργω, 769, φιλῶν, 772, χαριόμην, 776, φιλεῖ, εὐνους, 779, φιλῶν, 791, φιλεῖς 792, *ὅτι* σε φιλω, 821, 848, φίλον βελτίον', 861, φιλεῖν, 869, εὐνούστατον, 874, 946. Τα πάθη του Παφλαγόνα, δηλώνονται από τον ίδιο ως πάθη του έρωτα (732). Βλ. Bonnanno, «Osservazioni sul tema della "giusta" reciprocità amorosa da Saffo ai comici» (1973) σ. 119. Για τον πολιτικό εραστή της πόλης βλ. επίσης Sommerstein, *Knights II* (1981) σ. 181.

νή τήν Δήμητρ', ἥ μὴ ζών,
 δωροδοκήσαντ' ἐκ Μυτιλήνης
 πλεῖν ἢ μνᾶς τετταράκοντα.

Οι στίχοι σατιρίζουν την πολιτική του Κλέωνα που υποστήριζε τη σκληρή τιμωρία των αποστατών της Μυτιλήνης και την εφαρμογή της τυραννίας (Θουκ. 3.37 κ.ε.).⁵⁰ Οι κατηγορίες για δωροδοκία του Κλέωνα (δωροδόκος, ἴππ. 67-8, 995-6, 923, 1034 πβ. 326, 976, δωροδόκοισιν ἐπ' ἄνθεσιν ἴζων, 403, τῆς πόλεως χειμαζομένης ἄρχων καταδωροδοκεῖται, Βάτρ. 361) αφορούν στην πολιτική του απέναντι στις συμμάχους νήσους (1034, Σχ. αυτ.) και τη διαβόητη σκληρότητά του (πβ. φησιν αὐτόν ἐπιδείξειν τὸ ἀργύριον εἰληφότα, λεληθότως δέ πάλιν εἰς ὠμότητα διαβάλλων τῶν τρόπων, Σχ. 834, ὠμόν τὸ βούλευμα καὶ μέγα, Θουκ. 3. 36).

στ. 876

Στο στ. ἐμοῦ δέ μὴ μνείαν ἔχειν ὅσων πέπονθας; 876 ο υπαινιγμός στην Σαπφώ κᾶμεθεν / μέμναισ', οἶσθα γὰρ ὧς <σ>ε πεδήπομεν / αἱ δέ μὴ, ἀλλὰ σ' ἔγω θέλω / ὀμναισαι...| ὅσ{- ... κάλ' ἐπάσχομεν, απ. 94. 7-8, 11⁵¹ αφορά μια εντελώς διαφορετική περίσταση ενώ στη ν Σαπφώ το μνήμης σημαντικό ρήμα συνδέεται με τα κάλ' ἐπάσχομεν (στ. 11) στον Αριστοφάνη η αμφισημία του σαπφικού πάσχω (ὠμ' ὧς δεῖνα πεπ[όνθ]αμεν, 94. 4) μεταλλάσσει ειρωνικά τα κάλα σε εμπειρίες αρνητικές.

στ. 984 κ.ε.

Στην αντιστροφή του Χορικού (984 κ.ε.) ο Παφλαγόνας κρίνεται ανεπίδεκτος μαθήσεως και η κατηγορία για διαφθορά και ἀμουσία συναιρείται λογοπαικτικά στις

⁵⁰ Η κατηγορία ότι ο Κλέωνας δωροδοκήθηκε από τους Μυτιληναίους για την ανάκληση του πρώτου ψηφίσματος, αν και ο ίδιος στον Θουκυδίδη (3.2) αποκρούει την κατηγορία αυτή, είναι μια σπάνια πληροφορία της κωμωδίας που καταγράφει την πραγματική πολιτική της Αθήνας. Βλ. W. Jaeger, *Παιδεία, Η μόρφωσις του Έλληνα ανθρώπου I*, Μετάφρ. Γ. Π. Βερροίου, (Αθήναι 1968⁴), σ. 405. Για την αντιλογία του Διόδοτου και του Κλέωνα για την τύχη της Μυτιλήνης βλ. M. Tulli, «Cleone in Tucidide», *Helikon* 20-21 (1980-81), σσ. 249-255 πβ. Andrewes, «The Mytilene Debate» (1962) σσ. 71-5, D. Kagan, «The speeches in Thucydides and the Mytilene debate», *YCS* 24 (1975), σσ. 71-94, Sommerstein, *Knights II* (1981) σ. 189. Οι βαρύτατες και συγκεκριμένες κατηγορίες του Αριστοφάνη για την παράδοση της Ποτίδαιας (438) και τη δωροδοκία από τους Μυτιληναίους (834-5) δεν απαντούν σε ιστορικές πηγές. Η δεύτερη αναφέρεται μόνο στους Σχολιαστές του Αριστοφάνη και του Λουκιανού (*Τίμ.* 30) που μαρτυρεί μια επιστολή του Κλέωνα προς τους Μυτιληναίους, από τους οποίους έλαβε δέκα τάλαντα, το ίδιο ποσόν όπως παρατηρεί η Paladini («Considerazione sulle Fonti della Storia di Cleone» (1958) σ. 59), το οποίο αποδίδει ο Αριστοφάνης στην Ποτίδαια. Από τη σύμπτωση των πηγών (Σχ. 834 πβ. Θουκ. 3.36, βλ. 1030) φαίνεται ότι η «ορθή» πολιτική της Αθήνας είναι συνώνυμη της δωροδοκίας. Βλ. Σχ. 642.

⁵¹ Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 47 σημ. 173, «Note a Saffo», *Mcr* 13-14 (1978-9), σ. 105.

μουσικές του προτιμήσεις (*Δωριστί - Δωροδοκιστί*). Ο Αριστοφάνης σε μέτρο αιολικό (συνδυασμός γλυκώνιου-φερεκράτειου) υιοθετεί την τακτική της Σαπφώς που δεν αποκαλεί την αντίτεχνη ευθέως άμουση (απ. 57) αλλά *άγενῃ* (*άγροῖωτις*). Η δωροληψία του Παφλαγόνα συνώνυμη της αμουσίας και της *άγένειάς* του, ψόγος που επαναλαμβάνεται και στους *Σφήκες* (959, *κιθαρίζειν οὐκ ἐπίσταται*, 989), εντάσσεται στο ευρύτερο θέμα της λήψης και της προσφοράς δώρων για την άρση της *άδικίας*.

στ. 1030,1034

Στο στ. 1030 το επίθετο *άνδραποδιστής* (*φράζεσθαι Ἐρεχθεῖδῃ κύνα Κέρβερον άνδραποδιστήν*) υπαινίσσεται την αρχική πρόταση του Κλέωνα για τον εξάνδραποδισμό των αποστατών της Μυτιλήνης (*Σωματέμπορον, τοὺς ἐλευθέρους καταδουλούμενον, Σχ. αυτ.*).⁵² Ο επόμενος υπαινιγμός (*νύκτωρ τὰς λοπάδας καὶ τὰς νήσους διαλείχων, 1034, τοὺς νησιώτας διασείων, Σχ. αυτ., Ὅτι τοὺς φόρους τῶν νήσων καὶ τῶν πόλεων ἐφήρπαζεν. ὡς οἱ κύνες πβ. κύνα... άνδραποδιστήν... οὕτως καὶ ὁ Κλέων ἐάν τι τοῖς νησιώταις περιλειφθῇ, καὶ τοῦτο λαμβάνει διαλείχων, 1030*⁵³ βλ. και 258) επαναλαμβάνει σε καίρια σημεία της κωμωδίας το σημαντικότερο λόγο της επίθεσης του Αριστοφάνη εναντίον του Κλέωνα, την πολιτική του απέναντι στους αποστάτες της Μυτιλήνης.

στ. 1250

Ο στίχος *ὦ στέφανε, χαίρων ἄπιθι, καὶ σ' ἄκων ἐγὼ λείπω* (1250) είναι μια χαριτωμένη μίμηση της Σαπφώς *ἥ μάν σ' ἀέκοισ' ἀπυλιμπάνω...χαίροισ' ἔρχεο* (απ. 94. 5, 7) με την ίδια εκφραστικότητα (*Εἰ ρ. 719*).⁵⁴ Η μίμηση με την οποία ο Παφλαγόνας αποχαιρετά το στεφάνι και το παραδίδει στον Δήμο, στενά συνυφασμένη με την πλοκή, λειτουργεί ως συνέχεια της προηγούμενης (876) και ως εισαγωγή της επόμενης μίμησης του απ. 94 της Σαπφώς (1254): η τελευταία μίμηση του

⁵² Πβ. συμβουλευσαντος δέ Κλέωνος ἐψηφίσαντο παῖδας μὲν καὶ γυναῖκας ἡβηδὸν ἀποκτείνειν Μυτιληναίων, ἐξαπονδρίσασθαι δέ πᾶσαν πόλιν, Σχ. 834, παῖδας δέ καὶ γυναῖκας άνδραποδίσαι, Θουκ. 3.36.

⁵³ Για τη σχέση του *λείχω* και του *λεσβιάζω* βλ. *λαιχάζουσιν ὁ Λέσβι ἀπὸ τοῦ πρώτου στοιχείου*, Μουσούρ. Σχ. Εκκλ. 920 πβ. Σούδ. s.v.

⁵⁴ Marzullo, *Frammenti della lirica greca II* (1966-7) σ. 76, Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 47 σημ. 174. Ο ίδιος στίχος σε αποχαιρετιστήρια σκηνή (*Εἰ ρ. 719*) χρησιμοποιείται αντίστροφα ο λαίμαργος Ερμής αποχαιρετά τον Τρυγαίο κερδίζοντας αντίθετα με τον Παφλαγόνα που χάνει το δώρο-τροφή. Στη φράση *χαίροισ' ἔρχεο* (απ. 94. 7) η Σαπφώ χρησιμοποιεί μια ομηρική σύμβαση (*Χαίρε ξεῖν', ἵνα καὶ ποτ' ἐὼν ἐν πατρίδι γαίῃ μνήσῃ ἐμεῖ, Ὀδ. θ 46 κ.ε.*) από τη σκηνή της Ναυσικάς. Βλ. W. Schadewaldt, «Zu Sappho», *Hermes* 71 (1936), σ. 367.

απ. 94 (1254) συμπίπτει με το τέλος της σκηνής της αναμέτρησης που αναγγέλλεται επίσης με μίμηση του ίδιου ποιήματος (498-9 πβ. 549).

στ. 1254-5

*ὦ χαῖρε καλλίνικε καὶ μέμνησ' ὅτι
ἀνήρ γεγένησαι δι' ἐμέ·*

Ο Αριστοφάνης λίγο μετά από τον κωμικοτραγικό χαιρετισμό του Παφλαγόνα στο στεφάνι (1250-1) χρησιμοποιεί σκόπιμα πάλι την Σαπφώ (1254-5 πβ. *χαίροισ' ἔρχεο κᾶμεθεν / μέμναισ', οἶσθα γὰρ ὥς <σ>ε πεδήπομεν / αἱ δέ μή, ἀλλὰ σ' ἔγω θέλω / ὀμναισαι*, απ. 94. 7-10, καὶ κάλ' ἐπάσχομεν, στ. 11) για να υπενθυμίσει τις ευεργεσίες των ιππέων στο δημιουργημά τους, τον Δήμο. Η μίμηση συστοιχεί αντιφωνικά με τον κωμικοτραγικό αποχαιρετισμό του Παφλαγόνα στο στεφάνι, σημείο εκκίνησης του αγώνα των πρωταγωνιστών (496, 498). Μεσολαβεί η αποκάλυψη του νοῦ του ποητή (548-9) και οι τελευταίες μιμήσεις (1250, 1254) οδηγούν αντιθετικά στην αποκάλυψη του ονόματος του Αλλαντοπόλη (1257).

στ. 1300-1, 1307-8

*φασὶν ἀλλήλαις ξυνελθεῖν τὰς τριήρεις ἐς λόγον
καὶ μίαν λέξαι τιν' αὐτῶν ἥτις ἦν γεραιτέρα·*

Στη δεύτερη παράβαση η έξοχη λαϊκή εικόνα όπου οι τριήρεις παρουσιάζονται ως γυναίκες που, όπως και οι πόλεις (πβ. *Εἶ ρ·* 537 πβ. Σαπφ. απ. 31), μιλούν και γελούν η μια στην άλλη, αλλά και το θέμα του διαλόγου των προσωποποιημένων πλοίων, παραπέμπει στην Σαπφώ (*ἀλλ' ἔων φίλος ἄμμιν λέχος ἄρνυσο νεώτερον· / οὐ γὰρ τλάσομ' ἔγω σύν <τ'> οἴκην ἔσσα γεραιτέρα*, απ. 121).⁵⁵ Ενώ στην Σαπφώ η άρνηση του λέχους απευθύνεται από τη γεραιτέρα και έμπειρη γάμων (*ὅτι ἐν τοῖς γάμοις τὰς τῶν συναπτομένων ἡλικίας χρή σκοπεῖν Σαπφούς*, Στοβ. *Ἐκκλ.* 4. 22. 112 πβ. Αρσέν. 3. 14=Αποστ. 2. 52d) σε φίλον, στον Αριστοφάνη η γεραιτέρα τριήρης θίγει το θέμα γάμος και κάποια νεότερη και άπειρη αρνείται το μισητό Κλέωνα ως άνδρα-κυβερνήτη (1307-8)⁵⁶ πβ. την απήχηση του απ. 121 της Σαπφώς στον Επίχαρμο (απ. 198 Καί.) και στον Εύπολη (*Μαρικᾶς* απ. 192. 100 κ.ε.).

⁵⁵ Για το απ. 121 βλ. A. Adrisano, «Sapph. Fr. 121 V», *Mcr* 13-14 (1978-79), σσ. 81-89 πβ. *Ἐκκλ.* 895-899. Για το μοτίβο της συμβουλής στην επιλογή συζύγου βλ. τη ρήση του Πιττακού: *ἄττα γέρον, δοιός με καλεῖ γάμος; ἡ μία μέν δὴ / νύμφη καὶ πλούτῳ καὶ γενεῇ κατ' ἐμέ· / ἡ δ' ἑτέρα προβέβηκε· τί λῶϊον; Εἰ δ' ἄγε σύν μοι / βούλευσον, ποτέρην εἰς ὑμέναιον ἄγω*, Διογ. Λαέρτ. I 4. 79=Π. Α 7. 89. 3 πβ. Καλλίμ. *Ἐπιγρ.* 1.

⁵⁶ Στη δεύτερη παράβαση (1264 κ.ε.) ο Αριστοφάνης συνεργάστηκε με τον Εύπολη *σχ.* 941 μετά από την προσωπική επίθεση, ακολουθεί ο διάλογος των πολεμικών πλοίων σύστοιχος με τον παραλληλισμό των μεταγωγικών πλοίων με άλογα στην πρώτη παράβαση. Στις *Ὀκάδες* ο Αριστοφάνης σκώπτει πάλι τον Κλέωνα και τον Λάμαχο.

Το γεγονός ότι στη μίμηση αυτή της Σαπφώς, όπως και στις *Εκκλησιάζουσες* (893-9, 1039-42), διατηρείται ο διάλογος ενισχύει την υπόθεση ότι το απ. 121, ίσως σατιρικό επιθαλάμιο, είχε διαλογική μορφή.

Το μοτίβο της ανανέωσης-κάθαρσης

Όπως ο Δικαιόπολης γίνεται παράνυμφος-προαγωγός (*Αχ.* 1047 κ.ε.), ο Αλλαντοπώλης σε ρόλο ανάλογο με αυτόν της Αφροδίτης (*καί εἶχεν αὐτὴ μύρον, ᾧ χριόμενος ὁ φάων ἐγένετο ἀνθρώπων κάλλιστος, Αἰλ. Π. 1.* 12.18) μεταμορφώνει τον Δήμο από *αἰσχρόν* σε *καλόν* (1322) και αυτοκηρύσσεται θεός (*ἐμέ γάρ νομίζεις ἄν θεόν*, 1338 πβ. φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν, Σαπφ. απ. 31.1). Τα απαραίτητα για την τελετουργία του γάμου αρώματα (*σμήνη κατάλειπτος*, 1332 πβ. Σαπφ. απ. 44. 30) είναι μια παραλλαγή της αλοιφής των *Ἀχαρνέων*, ενώ η συνουσία του Δήμου με τις Σπονδές ανήκει στο παραδοσιακό μοτίβο της ανανέωσης και του γάμου του ήρωα-σωτήρα. Όπως ο Δικαιόπολης και ο Τρυγαῖος (*Εἰρ.* 859-862), ο Δήμος παρουσιάζεται ως νυμφίος, ανάγεται σε θεϊκό επίπεδο και μακαρίζεται για την τύχη του (1387). Η κωμική υπερβολή στην παρομοίωση του Δήμου με τον παλιό καλό Δήμο των περσικών πολέμων την εποχή του Αριστείδη και του Μιλτιάδη (1325) θυμίζει την υπερβολή της Σαπφώς για το νυμφίο (*ἴσος + Ἄρευι*, απ. 111). Στην Σαπφώ (*Ἥψοι δὴ τὸ μέλαθρον...ἄερρετε...γάμβρος+(εἶς) ἐρχεται*, απ. 111. 1-5) παραπέμπει και η εντυπωσιακή εμφάνιση του νυμφίου στη σκηνή με ένα δυνατό βρόντο της θύρας *ἀνοιγνυμένων ψόφος ἤδη τῶν προ-πυλαίων*, 1326 πβ. *ἀνοιγέτω τις δώματ'.* *αὐτὸς ἔρχεται*, Αριστοφ. *Κένταυρος* απ. 279. Σε γαμήλιες εικόνες από την ποίηση της Σαπφώς παραπέμπει και η εικόνα του θεάτρου που αντηχεί από χαρμόσυνα τραγούδια γάμου (*ἐπὶ καιναῖσιν εὐτυχίαισιν παίωνίζειν*, 1318, *όλολύξατε*, 1327, *πολυύμνοις*, 1328, *ξυγχαίρομεν*, 1333 πβ. *ἄνδρες...πάν' ὀνκαλέοντες*, Σαπφ. απ. 44. 32-33, *ἄρθενοι / ἄειδον*, στ. 25-7, *γύναικες δ' ἐλέλυσδον*, 31).

Η ανανέωση του Δήμου, η τελευταία «διαταραχή» είναι ταυτόχρονα επιφάνεια, η οποία προεξάγγέλλεται ίσως με τη δεύτερη παράβαση.⁵⁷ Η σκηνή συνδέεται με την

⁵⁷ Για την επιφάνεια και τη μυθική ανανέωση του Δήμου ως την τελευταία «διαταραχή» που αναζωογονεί την πόλη βλ. Edmunds, *Cleon, Knights* (1987) σ. 49 σημ. 29. Η μαγική ανανέωση έχει ως αποτέλεσμα τη θεοποίηση του Αλλαντοπώλη από τον Δήμο (*ἐλθέ δεῦρ'*, 1335 κ.ε.). Ο Αγοράκριτος σπεύδει αμέσως να απομυθοποιήσει τη μαγική τελετουργία του βρασίματος μυθοποιώντας όμως την *μεταβολὴ τῶν τρόπων* (Σφ. 1461) δηλαδή τη διδασκαλία που ακολουθεί-τυπικές ερωτήσεις (π.χ. 1337, *φράσον*, 1365) και απαντήσεις στο πρότυπο του σωκρατικού φροντιστηρίου των *Νεφελῶν* και του μαθήματος των *Σφηκῶν* με έπαθλο την κατάκτηση των Σπονδών, που έκρυβε ο Κλέωνας.

ανταπόκριση του Δήμου στην έκκληση του Παφλαγόνα να βγει και να δει την *ἀδικία* (725 κ.ε. πβ. Σαπφ. π. 1. 20).

στ. 1355

Στο τέλος της κωμωδίας το θέμα της πολιτικής *ἀδικίας* συναρτάται με μια δηλωση μετανοίας και ένα «μάθημα» αυτογνωσίας, αντίστοιχο με το μάθημα του Βδελυκλέωνα στους *Σφῆκες*. Η *κλήσις* (*ἐλθέ δεῦρ'*, 1335 κ.ε. βλ. και 559) απήχηση της Σαπφώς (*τυῖδ' ἔλθ[ε]*, π. 1.5) απευθύνεται από τον Δήμο προς τον Αγοράκριτο, ο Αλλαντοπώλης σε μια προσπάθεια να απεξαρτήσει τον Δήμο από το πάθος του για τους κόλακες παρουσιάζεται ως θεός (1338 πβ. Σαπφ. απ. 31.1), και ο Δήμος με στίχο που ανακαλεί την Σαπφώ (*ὅσσα δέ πρ]όσθ' ἄμβροτε πάντα λῦσα[ι]*, απ. 15.5 πβ. *λῦσαι τὰς πρότερον ἁμαρτίας, Βάτρ. 691*) μετανοεί για τα σφάλματά του *αἰσχύνομαί τοι τὰς πρότερον ἁμαρτίαις* (1355).

Στο θέμα του ποιητή καθαρτή που εκδιώκει τον φαρμακό για τη σωτηρία της πόλης ο Αριστοφάνης ακολουθεί τον Αλκαίο.⁵⁸ Ο τελευταίος στίχος (*ἴνα ἴδωσιν αὐτόν οἷς ἔλωβ' ἄθ' οἱ ξένοι*, 1408), όπως και όλη η κωμωδία, αφιερώνεται στους ξένους και στους συμμάχους της Αθήνας που τυραννούσε ο Κλέωνας, με πρώτους τους πρέσβεις της Ποτίδαιας και της Μυτιλήνης. Οι δύο Σπονδές που έκρυβε ο Κλέωνας, αλληγορία ίσως των δύο πόλεων με τις οποίες ο δήμος της Αθήνας επιζητεί τη συμφιλίωση, παραδίδονται στον Δήμο από τον *ἐπίκουρον* των νήσων.

Ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί με άνεση και ελαστικότητα τα σαπφικά θέματα σε όλο το μήκος των κωμικών επεισοδίων. Μεταστρέφει σύμφωνα με τις ανάγκες του έργου τις λεπτές αποχρώσεις του έρωτα της Σαπφώς σε κωμικές σκηνές που ευτελίζουν την ευαισθησία του σαπφικού έρωτα στο χυδαίο πόθο του δημαγωγού και του Αλλαντοπώλη για τον Δήμο. Υπό το πρίσμα αυτό οι απηχήσεις ή αντανάκλασεις σαπφικών εικόνων και θεμάτων σε συνδυασμό και με τους πολιτικούς υπαινιγμούς εναντίον του Κλέωνα, αποκτούν ειδικό βάρος, επειδή φαίνεται ότι υπαγορεύονται από τα πολιτικά γεγονότα της εποχής και τον αντίκτυπό τους στην κοινωνική και πολιτική ζωή.

Η επανάληψη της μίμησης του απ. 94 στους *Ἰππεῖς* γίνεται με προσεκτικά ελεγχόμενους συνειρμούς. Στο ποίημα της Σαπφώς, το οποίο διασώζεται από την άμεση παράδοση, σε μια σκηνή ακούσιου αποχωρισμού από το σαπφικό όμιλο αποκαλύπτεται το λυρικό εγώ (*Ψάπφ'*) αλλά και οι δραστηριότητες και οι αναμνήσεις του ομίλου. Οι

⁵⁸ Kurke, «Crisis and Decorum in Sixth-Century Lesbos» (1994) σ. 23.

πολλαπλές ερμηνείες της πρώτης ωδής στα αριστοφανικά έργα εξηγούν ίσως το *νοῦ* του ποιητή. Ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί την Σαπφώ για διαφορετικές μορφές έρωτα και πόθου, για να εκφράσει την ποικιλία και τις αποχρώσεις του ερωτικού συναισθήματος, κυρίως όμως την ένταση και το μεγάλο πάθος, με το οποίο το συναίσθημα αυτό μπορεί να εκφραστεί.

3. Νεφέλαι

Η κωμωδία αυτή, διασκευή των πρώτων *Νεφελών*, διδάχτηκε στα Διονύσια το 417 π. Χ. και πήρε το τρίτο βραβείο. Το πρώτο δόθηκε στην *Πυτίνη* του Κρατίνου και το δεύτερο στον *Κόννο* του Αμειψία, κωμωδία με θέμα πάλι τον Σωκράτη. Μετά από τις πολιτικές κωμωδίες ο Αριστοφάνης καυτηριάζει τη νέα αγωγή και τον εκπρόσωπο της σοφιστικής και ρητορικής παιδείας.¹ Η κατάληξη στην κωμωδία αυτή που ξεφεύγει από τον κανόνα των εύθυμων εξόδων είναι η φωτιά, με την οποία ο ποιητής, κωμικός και παιδαγωγός μαζί, πιστεύει ότι θα εξαλείψει τα κακώς κείμενα και θα προφυλάξει τους συμπατριώτες του από τις κακές επιλογές.² Για το λόγο αυτό ο υπαινιγμός στην Σαπφώ στους στ. 1478-84 έχει ιδιαίτερο συμβολικό βάρος επειδή συνδέεται με τη συμβουλή του Ερμή να καεί το φροντιστήριο (1483-4).

Από το παραμορφωμένο πορτραίτο του Σωκράτη στις *Νεφέλες*, εικόνα διαμετρικά αντίθετη με αυτήν στον Πλάτωνα και τον Ξενοφώντα που τον παρουσιάζουν ως γενναίο πολεμιστή και βαθύτατα πολιτικό άνδρα, έναν σοφό ερωτικό οδηγητή ψυχών που υπηρετεί τις Μούσες και ενδιαφέρεται για τα ηθικά ζητήματα,³ μπορεί κανείς να υποθέσει το ρόλο της κωμωδίας στη διαμόρφωση του κωμικού προσώπου της Σαπφώς, ιδιαίτερα αν σκεφτεί την περίπτωση του Αισχύλου και την εντύπωση που θα είχαμε για τον τραγικό έτσι όπως παρουσιάζεται στους *Βατράχους*, εάν δεν είχαν σωθεί τα έργα του.⁴ Από τις ομοιότητες του Σωκράτη και της Σαπφώς, που καταγράφει ο Μάξιμος Τύριος (18.9), γίνεται αντιληπτό ότι οι βασικότεροι λόγοι για την επιλογή των δύο αυτών κορυφαίων διδασκάλων της αρχαιότητας ως ηρώων της κωμωδίας υπήρξαν οι τοποθετήσεις τους σε ζητήματα ηθικής, ειδικά οι αντιλήψεις τους για τον έρωτα και τη διδακτική πρακτική, και οι στενές σχέσεις που ανέπτυξαν με τους μαθητές τους.⁵ Στην κωμωδία οι δύο αυτές καρικατούρες δασκάλων έχουν κοινό

¹ Βλ. Bowie, *Αριστοφάνης* (1999) σσ. 111-139.

² Βλ. Παππάς, *Ο Φιλόγελος Αριστοφάνης* (1996²) σσ. 82, 61-62.

³ Στις *Νεφέλες* ο Αριστοφάνης δημιουργεί έναν Σωκράτη που ασχολείται με τη μετεωρολογία και την ετυμολογία των ονομάτων, πορτραίτο όχι εντελώς αβάσιμο αν κρίνουμε από το έντονο ενδιαφέρον του Σωκράτη για τις φυσικές επιστήμες (Πλάτ. *Φαίδρ.* 99 κ.ε.). Βλ. L. Strauss, *Socrates and Aristophanes* (Chicago 1966), σσ. 3-53, κυρ. 314, 11 κ.ε., Dover, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη* (1989³) σσ. 167-72.

⁴ Για το θέμα της παραμόρφωσης του Αισχύλου βλ. Dover, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη* (1989³) σ. 260.

⁵ Σε ολόκληρη την ιστορία του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού δεν υπάρχει πρόσωπο για το οποίο να μας σώζονται τόσο παραστατικές και τόσο λεπτομερειακές πληροφορίες, όσες μας σώζονται για τον Σωκράτη. Βλ. Dover, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη* (1989³) σ. 167. Μεγάλο, και ίσως περισσότερο από οποιαδήποτε άλλο πρόσωπο της ιστορίας ήταν και παραμένει το ενδιαφέρον για τη ζωή και την προσωπικότητα της Σαπφώς που ενέπνευσε πλήθος ποιητές και μυθιστοριογράφους.

σημείο αναφοράς την ασχήμια,⁶ την ανηθικότητα, τον υποκειμενισμό και τον άκρατο ερωτισμό, που επιβάλλουν σε έναν κύκλο μαθητών με τους οποίους συνδέονται στενά. Όμως με αυτά τα άσχημα, αλλά ξεχωριστά πλάσματα, δικαιώνεται το ερωτικό γεγονός ως αφετηρία για την ανύψωση της ψυχής προς το θείο και την κατάκτηση της αθανασίας (βλ. παρακ. το κεφάλαιο «Πλάτωνας *Φαίδρος*»). Ο Αριστοφάνης, ο φθόνος και η διαβολή οπλίζουν το χέρι του Μέλητου, ενός ερωτοδιδάσκαλο που σατιρίζεται μαζί με την Σαπφώ (Επικρ. *Ἀντιλαΐς* απ. 4),⁷ εναντίον του αλαζόνα Σωκράτη, του μόνου ήρωα που δεν πετυχαίνει το στόχο του σε αντίθεση με όλους τους ήρωες και τις ηρωίδες στις διασωθείσες τουλάχιστον κωμωδίες του Αριστοφάνη, και γίνεται *φαρμακός*.⁸ Στις *Νεφέλες* το χέρι του Στρεψιάδη οπλίζει ο σύμμαχός του Ερμής, ύστερα από την ιδιότυπη «σαπφική» επίκληση του πρώτου που ζητά τη βοήθεια του θεού για να πυρπολήσει το φροντιστήριο.

Σύμφωνα με τον Dover αυτό που ώθησε τον Αριστοφάνη να επιλέξει τον Σωκράτη ως αντιπροσωπευτικό τύπο σοφιστή ήταν πιθανότατα η σχέση του με τον

⁶ Στον Πλάτωνα ο Σωκράτης, άσχημος ως Σιληνός ή Μαρσύας (*Συμπ.* 221b), όμοιος με την κωμική του μορφή στις *Νεφέλες* (362), είναι αλαζονικός και θείος συνάμα (202e), το «μεταξύ» του *άγαθοῦ* και *καλοῦ* και του *αἰσχροῦ* και *κακοῦ*, όπως ο έρωτας (202b). Στο *Συμπόσιο* οι λόγοι του Σωκράτη ενώ φαίνονται κωμικοί είναι *θειότατοι* (221e-222a). Η Σαπφώ είναι ένα αηδόνι (Σουδ. s.v.) για κάποιους άσχημο (*καί τί γάρ ἄλλο ἢ ἀηδῶν ἀμόρφους τοῖς πτίλοις ἐπί σμικρῷ τῷ σώματι περιειλημένη; Σχ. Λουκ. Εἰκ. 18*). Ο Ευριπίδης παραλληλίζει τον Σωκράτη με αηδόνι και μέμφεται τους Αθηναίους για τον άδικο θάνατό του (*...ἐκάνειτ' ἐκάνετε τ' ἄν/ πάνσοφον, ὦ Δαναοί, / τ' ἄν οὐδέν ἀλγύνουσιν ἀηδόνα Μουσᾶν, Παλαμ. απ. 588*).

⁷ Ο Σωκράτης θεωρεί τον Αριστοφάνη βασικό υπαίτιο για τις κατηγορίες που του απήρθησε ο Μέλητος (*Ἀναλάβωμεν οὖν ἐξ ἀρχῆς τίς ἡ κατηγορία ἐστίν ἐξ ἧς ἡ ἐμὴ διαβολή γέγονεν, ἥ δὴ καὶ πιστεύω Μέλητός με ἐγγράψατο τὴν γραφὴν ταύτην... ταῦτα γάρ ἐώρατε καὶ αὐτοὶ ἐν τῇ Ἀριστοφάνους κωμῳδίᾳ, Σωκράτην τινὰ ἐκεῖ περιφερόμενον, φάσκοντά τε ἀεροβατεῖν καὶ ἄλλην πολλὴν φλυαρίαν φλυροῦντα, ὧν ἐγὼ οὐδέν οὔτε μέγα οὔτε μικρόν πέρι ἐπαῖω, Πλάτ. Ἀπολ. 19b, 18d, 19c, Ἐκ ταυτησί δὴ τῆς ἐξετάσεως, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, πολλοί μὲν ἀπέχθεταιί μοι γεγονάσι καὶ οἶαι χαλεπώταται καὶ βαρύτεραι, ὥστε πολλὰς διαβολὰς ὑπ' αὐτῶν γεγονέναι, ὄνομα δὲ τοῦτο λέγεσθαι, σοφὸς εἶναι, απ. 28, καὶ τοῦτ' ἐστὶν ὃ ἐμὲ αἶρει, ἐάνπερ αἶρῃ, οὐ Μέλητος οὐδὲ Ἄνυτος ἀλλ' ἡ τῶν πολλῶν διαβολή τε καὶ φθόνος. ἥ δὴ πολλοὺς καὶ ἄλλους καὶ ἀγαθοὺς ἄνδρας ἥρηκεν, οἶμαι δὲ καὶ αἰρήσει· ὃ δὲν δὲ δεινὸν μὴ ἐν ἐμοὶ στή, απ. 23a*).

Για τους κατηγορούς του Σωκράτη βλ. C. Mossé, *Η Δίκη του Σωκράτη*, Μετάφρ. Ν. Παπασπύρου, (Αθήνα 1996), σσ. 89 κ.ε. Για τις επιθέσεις του Αριστοφάνη εναντίον των νεοτεριστών προπάντων του Σωκράτη και του Ευριπίδη βλ. Ευελπίδης, *Ο Αριστοφάνης και η εποχή του* (1962) σσ. 96 κ.ε., 120 κ.ε., Strauss, *Socrates and Aristophanes* (1966) σσ. 3-53, Ch. Carrey, «Old Comedy and the Sophist», *The rivals of Aristophanes*, Έκδ. Harvey D., Wilkins J. M., (University of Wales Press 2000), σσ. 419-36.

⁸ Βλ. Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σσ. 108 κ.ε., Dover, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη* (1989³) σσ. 156-157. Στην περίπτωση του Σωκράτη ο Αρχιλαζών και ο Ανταγωνιστής ταυτίζονται. Βλ. Cornford, *Η Αττική Κωμωδία* (1988) σσ. 186-194, 97-8, 62-3 κυρ. σημ. 2.

Αλκιβιάδη,⁹ μια σχέση που ο Μάξιμος Τύριος (18.9) θεωρεί αντίστοιχη με τη σχέση της Σαπφώς με την Ατθίδα. Η ύπαρξη ενός σωματικού και ενός σαπφικού κύκλου μαθητών και η ερωτική φιλία προς τους *ἐταίρους*¹⁰ (πβ. *ἐταίρας*, Σαπφ. απ. 160, 126, 142 κ.α.) στάθηκε αποφασιστικός παράγοντας για το διασυρμό τους από τους κωμωδιογράφους που θεώρησαν ότι η επιρροή τους στη νεολαία αποτελούσε μέγιστο κίνδυνο για την παραδοσιακή μορφή της οικογένειας. Στις *Νεφέλες* ο Άδικος Λόγος καταξιώνει την υποκειμενικότητα διακηρύσσοντας, όπως και οι γυναίκες στην *Λυσιστράτη*, στις *Θεσμοφοριάζουσες* και στις *Ἐκκλησιάζουσες*, ότι ο έρωτας είναι κυρίαρχος ρυθμιστής της κοινωνικής, πολιτικής και θρησκευτικής ζωής. Η Σαπφώ εκθειάζει ανενδοίαστα την παντοδυναμία του έρωτα ως νέο ηθικό ιδεώδες και εγκωμιάζει τη διάλυση των πανίσχυρων οικογενειακών δεσμών χωρίς καμιά αναφορά στο άγχος που η διάλυση αυτή προκαλεί (απ. 16).¹¹ Το μυθικό *exemplum* του Άδικου Λόγου ότι η Θέτιδα εγκαταλείπει τον Πηλέα *διὰ τὸ σωφρονεῖν* (1067-8),¹² όπως η Ελένη *τὸν [αρ]ιστον* άνδρα (Σαπφ. απ. 16.8), ιδωμένο στη βάση του κυρίαρχου θέματος των *Νεφελῶν* που είναι η τεχνική των ρητόρων και η σχέση της πειθώς με την πολιτική και την ηθική,¹³ αναγνωρίζει την παντοδυναμία του έρωτα και της πειθούς, κυρίαρχα θέματα και της σαπφικής ποίησης. Η δύναμη της πολιτικής πειθούς, που ασκούν ρήτορες και σοφιστές, βασικό θέμα των *Νεφελῶν*, καταδικάζονται και από το συνομιλητή της Σαπφώς (Αντιφάν. *Σαπφώ* απ. 194).

⁹ Dover, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη* (1989³) σ. 170.

¹⁰ Η σωματική αυτή έκφραση που υιοθετήθηκε από τις μεγάλες φιλοσοφικές σχολές του Λυκείου και της Ακαδημίας και επέζησε ως στερεότυπη ακαδημαϊκή έκφραση, υπολογίζει τη φιλία όχι ως δύναμη που συνδέει μια πολιτική οργάνωση αλλά ως πραγματική μορφή κάθε παραγωγικής σχέσης. Πρώτο καθήκον του φίλου είναι η τελείωση του χαρακτήρα του, και δεύτερο να διαθέτει το προσόν του «ερωτικού», και για το λόγο αυτό αναφέρεται σε *ἐταίρους* και όχι σε μαθητές όπως οι σοφιστές. Η σωματική θεωρία ότι η φιλία θεμελιώνεται στην πνευματική αξία και όχι στην εξωτερική χρησιμότητα δίνει νέα διάσταση στις σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων. Η αντίληψη ότι η φιλία είναι πνευματικός δεσμός χωρίς χρησιμοθηρικό σκοπό κλονίζει τις ισχύουσες αντιλήψεις για την ηθική. Βλ. Jaeger, *Παιδεία II* (1968⁴) σσ. 115-117.

Για το διασυρμό της Σαπφώς (*impudica*) εξ αιτίας των σχέσεων της με τις μαθήτριες της βλ. Ι. Θ. Κακριδής, «Το τραγούδι του χωρισμού», *Ελα Αφροδίτη Ανθοστεφανωμένη. Από τον κόσμο των Αρχαίων III* (Αθήνα 1983), σσ. 55-56, με αναφορά στο ρόλο της κωμωδίας, που προκαλεί και τον παραλληλισμό του Μάξιμου Τύριου.

¹¹ Bowra, *ΑΕΑ Ποίηση I* (1983²) σ. 271.

¹² Ο νέος μύθος που επινοεί ο Άδικος Λόγος είναι ότι η Θέτιδα εγκατέλειψε τον Πηλέα επειδή έδειξε προς τη σύζυγο του υπερβολικό σεβασμό στο κρεβάτι, και όχι επειδή δεν της συμπεριφέρθηκε με σεβασμό όταν την είδε να κρατά το μικρό Αχιλλέα πάνω από τη φωτιά Βλ. Α. Η. Sommerstein, *The comedies of Aristophanes. Clouds III* (Warminster 1982), σ. 213. Η επιρροή του Άδικου Λόγου είναι τόσο μεγάλη που όχι μόνον ο Φειδιππίδης αλλά και ο Δίκαιος Λόγος παρασύρεται, πετά τα ρούχα του και αυτομολεί στους ανήθικους. Η ηθική στερεί τις χαρές της ζωής, τους όμορφους νέους, τις γυναίκες, τα γλέντια, το ποτό. Στον Αριστοφάνη οι θεοί, οι μεγάλοι ποιητές, οι ρήτορες και η πλειοψηφία των θεατών υποστηρίζουν την ανήθικη ζωή. Βλ. Strauss, *Socrates and Aristophanes* (1966) σ. 32.

¹³ Dover, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη* (1989³) σσ. 157 κ.ε.

στ. 278, 569

Στο στ. 278 ο υπαινιγμός *ύψηλῶν ὀρέων κορυφάς ἐπι* στο απ. 44Αα6 της Σαπφώς¹⁴ παρά την ομηρική του καταγωγή (*Ἰλ.* Μ. 282), βεβαιώνεται από τη συχνή χρήση του ποιήματος στις προσευχές των αριστοφανικών κωμωδιών (βλ. στ. 569). Το ποίημα αυτό που σώθηκε πολύ τραυματισμένο σε πάπυρο, είχε τεράστια διάδοση στην αρχαιότητα. Από τα *similia* του ποιήματος αυτού της Σαπφώς¹⁵ μπορούμε να αποδώσουμε και το 42. 11 inc. auct. (*θεῶν μεγαν ὄρκον ἀπώμνυ*) στην Σαπφώ, αφού το θέμα απαντά σε επίγραμμα των Μουσών προς τιμήν της (*σύν δέ πατήρ πάντων νεῦσεν ἐρισφάραγος, Π.Α* 9. 521. 4) που ανακαλεί το απ. 44Αα (*νεῦσον ἔμαν χάριν...ένευσσε θεῶν μακάρων πάτηρ, στ.7-8*).

στ. 569

Στο στ. 569 *καί μεγαλῶνυμον ἡμέτερον πατέρ' (Αἰθέρα) το πολύ σπάνιο επίθετο μεγαλῶνυμος, που στις Θεσμοφοριάζουσες χρησιμοποιείται για τον Δία (Ζεῦ μεγαλῶνυμε 315) παραπέμπει στην Σαπφώ (Κρ]ονίδαί μεγαλωνύμκι>, απ. 44.3αV).*¹⁶ Το επίθετο απαντά και στον Σοφοκλή για την Νίκη (*Ἄντ.* 147).

στ. 972

Ο Δίκαιος Λόγος νοσταλγεί την παλαιά μορφή διαπαιδαγώγησης, όταν οι νέοι εκπαιδεύονταν με άσματα σύμφωνα με την αρχαία *ἀρμονίαν* των μαραθωνομάχων. Όποιο παιδί διαφθείρει τη μουσική με καινοτομίες πρέπει να το δέρνουν. Στον αγώνα του Δίκαιου και του Άδικου Λόγου ο στ. 972 *πολλάς ὥς τὰς Μούσας ἀφανίζων* που ανακαλεί την Σαπφώ και την *ἀφάνην* που δεν αγάπησαν οι Μούσες (απ. 55. 2)¹⁷ επιτίθεται στις μουσικές καινοτομίες του Μυτιληναίου Φρύνη (970-71). Ο υπαινιγμός στο απ. 55 της Σαπφώς ενισχύεται και από το πιστεύεται ότι και ο παροιμιακός στίχος της Σαπφώς (*πέρροχος, ὥς ὅτ' ἄοιδος ὁ Λέσβιος ἄλλοδάποισιν, απ. 106*), τον οποίο έχει κατά νου ο Αριστοφάνης, λέγεται και για τον Φρύνη (*Λέσβιος ὥδός· οἱ μὲν τὸν Εὐάινετίδαν ἀκούουσι. τὸν ἀπὸ Ἀντίσ(σ)ης· οἱ δὲ Φρύνη, ὃ καὶ μάλλον...ὑπὸ πολλῶν κεκωμῶδηται οὗτος, ὥς διαφθείρων τὴν μουσικὴν καὶ πρός βωμολοχεύειν τρέπων. καὶ παροιμία δὲ ἐντεῦθεν ἐλέχθη μετὰ Λέσβιον*

¹⁴ Βλ. Yatromanolakis, *Sappho in the Making: The Early Reception* (2007) σ. 299 σημ. 58.

¹⁵ Αναγνωρίζονται *similia* στον hymn. Veneris 26 κ.ε., *scol. anon.* 3. 1 κ.ε., Καλλίμ. *Εἰς Ἀρτεμιν* . 4 κ.ε., Αριστοφ. *Θεσμ.* 315, *Νεφ.* 569 Σοφ. *OK* 248 κ.ε., *Αισχ. Πέρσ.* 1046. Βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 70.

¹⁶ Η Voigt, *SetA* (1971) σ. 69, ακολουθώντας τους Bergk και Diehl, αποδίδει το απόσπασμα στην Σαπφώ και καταχωρίζει το επίθετο *μεγαλῶνυμε* στα *similia* της ποιήτριας, ενώ οι E. Lobel, D. L. Page, «A new Fragment of aeolic verse», *CQ* 2 (1952), σσ. 1-3, το αποδίδουν στον Αλκαίο (απ. 304 LP).

ᾠδόν. οἱ δέ μετὰ τὸν Τέρπανδρον. μέμνηται καὶ Ἀριστοφάνης ἐν Νεφέλαις, Ησύχ. s.v. Αἴλ. Διον. Α 7 σ. 127, Ἀριστ. απ. 545 R. (Ευστ. 741.16).

στ. 1137

Με βάση το στ. κάμοῦ μέτριά τε καὶ δίκαια αἰ τουμένου η Cavallini¹⁸ υποστηρίζει ότι το ρήμα αἰ τιάο στο απ. 2 inc. auct. (αἰ τιάο τὰ μέτερρα), που το αποδίδει στην Σαπφώ, προέρχεται από το αἰ τέομαι.

στ. 1478-84

ἀλλ', ὦ φίλ' Ἑρμῇ, μηδαμῶς θύμαινέ μοι,
μηδέ μ' ἐπιτρίψης, ἀλλ' συγγνώμην ἔχε
έμοῦ παρανοήσαντος ἄδολεσχίᾳ·
καί μοι γενοῦ ξύμβουλος, εἴτ' αὐτοῦς γραφήν
διωκάθω γραψάμενος, εἴτ' ὅ τι σοι δοκεῖ.

Στην ιδιότυπη προσευχή του Στρεψιάδη προς τον Ερμή (1478 κ.ε.) με incipit *Ἑρμῇ, φίλ' Ἑρμῇ*, πο υ θυμίζει *Ιππώνακτα* (απ. 32.1) συσσωρεύονται κωμικές αναφορές στην Σαπφώ (μηδαμῶς θύμαινέ μοι, / μηδέ μ' ἐπιτρίψης πβ. μὴ μ' ἄσαισι μὴδ' ὀνίαισι δάμνα / πότνια θυμόν, ἀλλά, π. 1.3), και η τυπική έκφραση γενοῦ ξύμβουλος πβ. σύμμαχος ἔσσο (π. 1.28) ίσως με κάποιο υπαινιγμό και στον Ανακρέοντα (απ. 357. 10 PMG)· το μονολεκτικό διωκάθω, αν και καταχωρίζεται διαφορετικά στην Σαπφώ (καί γάρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει, π. 1.21) όπου η παράβαση της ερωτικής ανταπόδοσης παρουσιάζεται ως φυγή, διατηρεῖ ἀνάλογη περίπου ισχύ και στον Αριστοφάνη.¹⁹ Στις *Νεφέλες*, τις *Θεσμοφοριάζουσες* και τους *Βατράχους*, τις κωμωδίες «φιλολογικής κριτικής», το πρόσωπο του σωτήρα δεν φαίνεται να έχει θέση. Εν τούτοις, ακόμη και στα έργα αυτά, η ιδέα της σωτηρίας παρουσιάζεται έστω και περιθωριακά, μολονότι η υπόθεση δεν το απαιτεί.²⁰ Είναι επομένως λογικό να υποθέσει κανείς ότι στην κωμωδία αυτή, η σωτηρία οφείλεται στην άμεση ανταπόκριση του σύμμαχου Ερμή που συμβουλεύει τον Στρεψιάδη να βάλει φωτιά στο σχολείο του Σωκράτη, προκειμένου να επιστρέψει σε αυτόν ο γιος του, αφού η θητεία του κοντά στο μεγάλο δάσκαλο απέτυχε και δεν κατάφερε να σώσει τον πατέρα του από τους δανειστές του. Σε αντίθεση με τον Φειδιπίδη που δεν ανταποκρίνεται στην πρόσκληση να συμπαρασταθεί με τις γνώσεις του στον πατέρα

¹⁷ Για το παράλληλο βλ. Α. Andrisano, «Aristoph. Nub. 969 ss. (Frinide e le Muse)», *Mcr* 23-24 (1988-9), σσ. 189-200, κυρ. 197.

¹⁸ E. Cavallini, «Aiolica», *Mcr* 10/12 (1975-77), σσ. 61-73.

¹⁹ Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σσ. 122 και 110 σημ. 24 με αναφορά στις συγγένειες της Σαπφώς με τον Ανακρέοντα σε σχέση και με το χωρίο αυτό του Αριστοφάνη.

²⁰ Παππάς, *Ο Φιλόγελως Αριστοφάνης* (1996²) σ. 68.

του (1177), ο Ερμής ανταποκρίνεται άμεσα στη σαπφική προσευχή του Στρεψιάδη και τον ωθεί σε μια λύση που βολεύει πολύ τον υπερχρεωμένο μέσο Αθηναίο. Οι πολυδάπανες σπουδές είναι ζημιογόνες και επικίνδυνες και τα πολλά λόγια ασύμφορα σε μια κοινωνία που μαστίζεται από τη φτώχεια. Η ανανέωση του γέρου σωτήρα γίνεται εδώ με τα μαθήματα (*εὐτυχία γένοιτο τάν-/θρώπων ὅτι προήκων / ἔς βαθὺ τῆς ἡλικίας / νεωτέροις τὴν φυσιν αὐ-/τοῦ πράγμασιν χρωτίζεται / καὶ σοφίαν ἐπασκεῖ*, 512-7, οὕτω νικήσαιμί τ' ἐγὼ καὶ νομιζοίμην σοφός, 520) που ανακαλεί το απ. 56 της Σαπφώς. Η κωμωδία αυτή που θεωρείται προάγγελος της θανατικής καταδίκης του Σωκράτη το 399 π. Χ., κλείνει με τις δάδες ενός ιδιότυπου «γάμου» που θυμίζει τις δάδες και τον υμέναιο της Κασσάνδρας (Ευρ. *Τρ.* 308 κ.ε.).²¹

Οι *Νεφέλες* είναι τίτλος συμβολικός. Είναι η νέα θρησκεία του Δίνου, το ψήλωμα του νου, οι γιγάντιες σκέψεις των πυρωμένων νεφών. Είναι το νερό. Μαζί με τον αέρα, τη γη, και τη φωτιά είναι τα πρωταρχικά στοιχεία που απαρτίζουν τον κόσμο. Ο Αριστοφάνης ως μέτοχος της μανίας, ανάβει από έλλειψη σωφροσύνης τη φωτιά στο φροντιστήριο, κι ακόμη κι αν κινδύνευε η ζωή του Σωκράτη δεν θα δίσταζε να δώσει ένα παρόμοιο τέλος στο μεγάλο δάσκαλο.²² Ο Πλάτωνας στην *Απολογία* (19c) καταγράφει την επίθεση του Αριστοφάνη εναντίον του Σωκράτη. Στο *Συμπόσιο* όμως τους παρουσιάζει να διαλέγονται μαζί με άλλους *ἐταίρους* ενώ σε ένα επίγραμμα χαρακτηρίζει τον κωμικό *τέμενος τῶν Χαρίτων* (Πλάτων απ.17 Edmonds=Π. Α. 18). Οι ευδαίμονες που αξιώθηκαν στη θέα του μυστηρίου του κάλλους μένουν, όπως ο ίδιος ο Σωκράτης λέει, στην αιωνιότητα (*ἀπαθείς κακῶν ὅσα ἡμᾶς ἐν ὑστέρῳ χρόνῳ ὑπέμενεν*, Πλάτ. *Φαίδρ.* 250c).

Η πυρπόλυση του φροντιστηρίου των *Νεφελῶν*, όπως και η πτώση της Σαπφώς από τον Λευκάτα στην *Λευκαδία* του Μένανδρου, αφήνουν αμφιβολίες για τη ζωή των πρωταγωνιστών. Όπως ο Μένανδρος επιλέγει την «τραγική» πτώση για την Σαπφώ

²¹ Το εύρημα μπορεί να αναζητηθεί σε τρεις διαφορετικές πηγές στις κωμωδίες του Αριστοφάνη όπου οι δάδες στο τέλος του έργου είναι συχνές: νυφικές ή τελετουργικές (*Εἰρήνη*, *Θνιθεές*, *Βάτραχοι*), δάδες των κωμωστών (*Σφ.* 1331, *Εκκλ.* 978, 1150 και ίσως και στους *Αχαρνείς*). Στον *Πλοῦτο* υπάρχουν δάδες για τον κώμο (1041, 1052 κ.ε.) και δάδες για λιτανεία (1194). Δάδες υπάρχουν όταν πυρπολείται η Τροία στην *Εκάβη* και τις *Τρωάδες* του Ευριπίδη πβ. την νεκρική πυρά του Καπανέα (Ευρ. *Ικ.* 980-1030), και όταν πυρπολείται η πυθαγορική σχολή, όπου σύμφωνα με την παράδοση είχε βρει το θάνατο και ο ίδιος ο Πυθαγόρας (Ιάμβλ. *Βίος Πυθαγ.* 249). Βλ. Α. Η Sommerstein, *The comedies of Aristophanes. Clouds III* (Warminster 1982), σ. 231.

²² Μπορούμε να είμαστε βέβαιοι ότι η ανύψωση του Σωκράτη γίνεται με γερανό, αλλά για τη φωτιά (ο Στρεψιάδης με το δούλο του σπάνε τα κεραμίδια και βάζουν φωτιά στα δοκάρια του φροντιστηρίου) είναι σχεδόν αδύνατο να πούμε ως ποιο σημείο υπολόγιζε ο ποιητής ότι οι ενέργειες αυτές ήταν δυνατόν να πραγματοποιηθούν σε μια παράσταση. Το έργο δεν αποτελεί καλόπιστη σάτιρα. Dover, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη* (1989³) σσ. 156-157.

(*Λευκαδία* απ. 312 K.-Th.), πρώτη σκέψη του Αριστοφάνη είναι να γκρεμιστούν από το βάραθρο ο Φειδιππίδης, ο Άδικος Λόγος και ο Σωκράτης ως εγκληματίες (*οὐδέν σε κωλύσει σεαυ- / τὸν ἐμβαλεῖν ἐς τὸ βάραθρον / μετὰ Σωκράτους / καὶ τὸν λόγον τὸν ἦττω*, 1448-51). Οι κωμωδιογράφοι ενδιαφέρονται για τα μείζονα θέματα της πολιτείας και νομιμοποιούνται να εξοντώσουν όποιον υπονομεύει τα θεμέλια της εκπαίδευσης και της κοινωνίας. Ίσως ό ως ο χορός των Νεφελών, των προσωποποιημένων θεϊκών υπάρξεων που υπηρετούν το μέγιστο κριτή των ανθρώπων και των θεών, παρά το συμβατικό του χαρακτήρα, να έχει ρόλο με ευρύτερες διαστάσεις. Οι θεϊκές δυνάμεις που αναλαμβάνουν άνωθεν την επίβλεψη της αθηναϊκής παιδείας, αφήνουν ισχυρούς ήχους και το προμήνυμα των βροντών, είναι ίσως ο από μηχανής θεός. Η φωτιά που άναψε ο Αριστοφάνης θέλοντας να γελοιοποιήσει και να χλευάσει το νέο σύστημα παιδείας που προτείνουν οι σοφιστές²³ ίσως να έσβηνε με τη βροχή που προμήνυαν οι «βροντές» του Δία.

4.

Σφήκες

Το έκτο κατά σειρά συγγραφής έργο του Αριστοφάνη διδάχτηκε στα Λήνια του 422 π.Χ. μαζί με τον *Προάγωνα*. Με τα δύο αυτά έργα ο Αριστοφάνης κέρδισε το πρώτο και το δεύτερο βραβείο. Ο Αριστοφάνης μέσα από την παρωδία του δικαστικών θεσμών πραγματεύεται τη σύγκριση δύο κόσμων και τρόπων. Στη σύγκρουση των γενεών υπερισχύει ο Βδελυκλέωνας, ενώ ο Φιλοκλέωνας απαλλάσσεται από τη μανία των δικών και σωφρονεί υιοθετώντας τους τρόπους του γιου του.²⁴ Αν και στους *Σφήκες* εντοπίζονται λίγα *similia* της Σαπφώς, η σκηνή του Φιλοκλέωνα με την αυλητρίδα ανάλογη με τη σκηνή του Φάωνα με την Σαπφώ (κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 195), η μαγική ανανέωσή του και η σχέση του *ξυμποτικού* τρόπου με την ποίηση της Σαπφώς και του Αλκαίου, προσφέρουν πολύτιμες πληροφορίες για τα «συμποτικά» χαρακτηριστικά της ποιήτριας την εποχή του Αριστοφάνη, τα οποία σε ένα πολύ μεγάλο βαθμό συνετέλεσαν στην επιβίωση της ποίησής της.

²³ Παππάς, *Ο Φιλολόγος Αριστοφάνης* (1996²) σσ. 110-111 σημ. 64.

στ. 91

Ο στίχος ὕπνου δ' ὀρᾷ τῆς νυκτός οὐδέ πασπάλην που ανακαλεί την Σαπφώ (ἥπερ ὅσσον ἄ λιγύφω[νος / ὕπνον [ἴ]δωμεν, απ. 30.8-9)²⁵ αντικαθιστά χονδροειδώς τον ἀηδόνειον ὕπνο²⁶ με ὕπνο γουρουνιού μετασχηματίζοντας την ερωτική αγρυπνία μιας γαμήλιας παννυχίδος (πβ. Σαπφ. απ. 30) σε πόθο-αγρυπνία, βασικό θέμα στο απ. 168B της Σαπφώς, για τα δικαστήρια. Οι αναλογίες ὕπνον [ἴ]δωμεν πβ. ὕπνου δ' ὀρᾷ (ίσως και λιγύφω[νος πβ. λεπτόφωνος, Αριστοφ. απ. 793=Σαπφ. απ. 24d6V) συνδέουν λογοπαικτικά τη νόσον (76, 87-88, 114), τον παράφορο έρωτα για τις ψήφους, με το πρώτο συνθετικό του ονόματος του φιληλιαστή Φίλο-Κλέωνα (133, φιλο μέν ἐστίν ἡ ἀρχὴ τοῦ κακοῦ, 77).²⁷ Θέματα της Σαπφώς (απ. 31, ἰμέρω / λέπταν ποι φρένα κ[.] ρ ...βόρηται, απ. 96. 17) αντανακλούν ίσως και οι φράσεις (μηδ' οὔτω σεαυτὸν / ἔσθιε, 287, δακείν τήν / καρδίαν, 374 πβ. απ. 31. 5-6, δαρδάπτει πόθος, Βάτρ. 66, Ὡα δὴ δέδηγμαι τὴν ἐμαυτοῦ καρδίαν, Αχ. 1, δάκνων σεαυτὸν, Σφ. 778)· ο Φίλοκλέωνας κατατρύχεται από τον έρωτα των δικών (ἐρᾷν τοῦ δικάζειν, 89). Ο πόθος του τον κάνει να πετά γύρω από την κλεψύδρα (στένει, νοῦς πέτεται περί τήν κλεψύδραν, 93) θυμίζοντας ανάλογες εκφράσεις της Σαπφώς (ἀμφιπόταται, απ. 22. 12, (Ἔως ἢ ἕμερος) πέταται διώκων, 21.8, ὥς δέ πάις πεδὰ μάτερα πεπτερύγωμαι, 25 inc. auct.).

στ. 244-5

Στους στ. 244-5 (Χο. Ἀλλὰ / σπεύδωμεν, ὦνδρες ἡλικες, πρίν ἡμέραν γενέσθαι) η μίμηση της Σαπφώς (ἀλλ' ἄγιτ', ὦ φίλαι, ...] ἄγχι γάρ ἀμέρα, απ. 43. 8-9,²⁸ πβ. ἀλλ' ἄγεθ' ὅπως καί τὰ ἐπὶ τούτοις δράσομεν, / ἔως ἔτ' ἐστὶν ἄστρα κατὰ τὸν οὐρανόν, Ἑκκλ. 82-3) και η αντιστοιχία του χρόνου (πρίν ἡμέραν γενέσθαι πβ. ἄγχι γάρ ἀμέρα) και της πράξης (σπεύδωμεν~ἄγιτ' πβ.

²⁴ Βλ. Bowie, *Αριστοφάνης* (1999) σσ. 89-110.

²⁵ Για το παράλληλο βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 57.

²⁶ Η παροιμία ἀηδόνειος ὕπνος δηλ. ελάχιστος (Νικοχ. απ. 19.1, Νόνν. Δ 5.411, ἀηδόνειος· ἐπὶ μέν ὕπνου τὸ ἐλάχιστον, ἐπὶ δέ λύπης τὸ σφοδρότατον, Φώτ. S.v.=Lex. Bachm. σ. 36.17, Αισχ. απ. 291), οὐδ' ἀηδόνιον κατέδαρθον, Μακαρ. 6. 69 πβ. Append. prov. IV, Σούδ. s.v. Αἰλ. Π. 1. 12. 20), ἔχει ησιόδεια καταγωγή (τὴν ἀηδόνα μόνην ὀρνίθων ἀμελεῖν ὕπνου καί διὰ τέλους ἀγρυπνεῖ, απ. 312 M.-W). Η λέξη ἀηδόνειος είναι και αισχρός υπαινιγμός (ΗΣύχ. s.v.).

²⁷ Όλοι οι όροι της συσώρευσης των στ. 76-86 των *Σφηκῶν* είναι σύνθετες λέξεις με πρώτο συνθετικό το φίλος βλ. Σπυρόπουλος, *Αριστοφάνης* (1988) σ. 174. Το ρήμα φιλωδεν απαντά στην Σαπφώ, το επίθετο όμως φίλος, είναι ιδιαίτερα συχνό (απ. 44.11, 121.1, 138.1, 115.1, 5.6, 44.12, 88. 17, 43.8, 96.34, 142, 7.6; 58. 12, φιλότης απ. 1.19, 30.4, 71.3).

²⁸ Το ποίημα ανήκει στα γαμήλια. Βλ. von Wilamowitz-Moellendorff, «*Neuelesbische Lyrik*» (1914) σσ. 225 κ.ε, κυρ. 229.

στείχομεν, Σαπφ. απ. 27. 8) χρησιμοποιείται για την κινητοποίηση ενός ομίλου ανδρών με κοινούς δεσμούς και στόχους. Όπως στις *Ἐκκλησιάζουσες* (82-3) η Πραξαγόρα με ανάμνηση του απ. 43 της Σαπφώς παροτρύνει τις γυναίκες να δράσουν τη νύκτα και η δράση αυτή καθορίζει και την πλοκή της κωμωδίας, στους *Σφήκες* ο Κορυφαίος αντιλαμβάνεται την απροθυμία-κόπωση των γηραλέων συνδικαστών (230 κ.ε.) ανάμνηση του απ. 43.6 της Σαπφώς (*κάματος φρένα*) και τους καλεί να βοηθήσουν τον πρωταγωνιστή. Η παρότρυνση του Κορυφαίου ευοδώνεται με τη μεταμόρφωση του Φιλοκλέωνα και της κωμωδίας που κλείνουν με μια καινοτομία, που δεν έχει τολμήσει ποιητής ο χορός, που χόρευε πάντα όταν έμπαινε, βγαίνει από την ορχήστρα χορεύοντας έναν τρελό χορό, παρωδία του τραγικού χορού του Φρύνιχου.

στ. 287, 316, 374 βλ. 81(πβ. 91)

στ. 696

Η μεταφορά *τόν θίνα τaráττεις* (*Εκ βυθοῦ με κινεῖς. ἀντί τοῦ τήν καρδίαν...*)-*θίνα τήν καρδίαν ὡς ἄνεμος τήν ἄμμον*) ισοδύναμη με τη μεταφορά *ἔσεισέ μου τήν καρδίαν* (*Ἀχ. 12*), ίσως απηχεί το απ. 47 της Σαπφώς (*Ἔρος δ' ἐτίναξέ <μοι> / φρένας, ὡς ἄνεμος κάτ' ὄρος δρύσιν ἐμπέτων*). Η συναισθηματική κατάσταση του Φιλοκλέωνα τη στιγμή που αρχίζει να πείθεται από τα επιχειρήματα του γιου του (*κούκ οἶδ' ὅ,τι / χρήμά με ποιεῖς*, 696) φαίνεται ανάλογη με το διχασμό που εκφράζει και η Σαπφώ (*ούκ οἶδ' ὅττι θέω· δύο μοι τὰ νοήματα*, απ. 51).

Ο *ξυμποτικός* και *ξυνουσιαστικός* τρόπος

στ. 1169-70, 1208, 1213, 1225 κ.ε., 1234-5, 1238-9, 1245-7

Η ένταξη του Φιλοκλέωνα στην αβροδίατη τάξη των αριστοκρατών απαιτεί την εκμάθηση του *πίνειν χαριέντως*²⁹ και την προμάθησιν του *ξυμποτικοῦ* και *ξυνουσιαστικοῦ* τρόπου. Ανάλογες συμβουλές με αυτές του Βδελυκλέωνα³⁰ δίνονται στον *Φάωνα* του κωμ. Πλάτωνα (απ. 192, 194, 205) και στην *Σαπφώ* του Δίφилου, όπου η ποιήτρια προσφέρει κρασί στον Αρχίλοχο (απ. 71). Η σκηνή της διδασκαλίας

²⁹ Για τα συμπόσια των αρχαίων βλ. Ι. Συκουτρής, *Πλάτωνος, Συμπόσιον. Κείμενον, μετάφρασις καὶ ἐρμηνεία* (Αθήναι 1970⁵), σσ. 29*-39*, Murray O., «Symptotic History», *Symptotica. A symposium on the Symposium*, Ἐκδ. O. Murray, (Oxford 1990), σσ. 3-13, M. Tecusan, «Logos Symptotikos: Patterns of the Irrational in Philosophical Drinking: Plato Outside the Symposium», αὐτ. σσ. 238-260. Για το θέμα του *πίνειν χαριέντως* στους λυρικούς ποιητές, Αλκαίος, Ανακρέοντα και Θεόγνη (*Σφ. 1399* κ.ε.) βλ. Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 163.

³⁰ Ο Βδελυκλέωνας αναλαμβάνει το ρόλο του συμποσίαρχου, όπως ο Ξενοφάνης απ. 1, ο Διόνυσος (Εὐβ. απ. 94 και Ἑρμῖππος απ. 77 με ἀπήχηση του απ. 44 της Σαπφώς), ο Αλκαίος απ. 346, και ο

του Φιλοκλέωνα που αποδεικνύεται κακός μαθητής στην εκμάθηση των σκολίων (βλ. 1315), παραπέμπει στη σκηνή του σοφού δασκάλου και του απαίδευτου μαθητή στο φροντιστήριο των *Νεφελαίων*, και στο διάλογο της Σαπφώς με έναν αδέξιο στους γρίφους συνομιλητή (Αντιφάν. *Σαπφώ*απ. 194).

Ο Βδελυκλέωνας διδάσκει και τους συμπότες των *Σφηκῶν*, αντιπαθείς οπαδούς του Κλέωνα και τον ίδιο τον Κλέωνα, φίλο του Φιλοκλέωνα. Στους *Σφηκες* (1319) το μοντέλο του μετρημένου και ευγενούς συμποσιαστή αντιστρέφεται κωμικά από το μεθυσμένο Φιλοκλέωνα. Στο πρώτο σκόλιο για τον τυραννοκτόνο Αρμόδιο ο Φιλοκλέωνας απαντά με στίχους του Αλκαίου «ἄνθρωπ', οὗτος ὁ μαιόμενος τὸ μέγα κράτος, / ἀντρέψεις ἔτι τὴν πόλιν· ἃ δ' ἔχεται ῥοπαῶς», (1234-5=Αλκ. απ. 141) ταυτίζοντας έτσι τον Κλέωνα με τον Πιττακό (πβ. 490-1).³¹ Η απάντηση προκαλεί την οργή του Βδελυκλέωνα, που φοβάται μήπως οι δημοκρατικοί εξορίσουν τον πατέρα του (1228-9).³² Το δεύτερο σκόλιο «Ἀδμήτου λόγον ὦ ἔταφρε μαθὼν τοὺς ἀγαθοὺς φίλει, / τῶν δειλῶν δὲ ἀπέχου γνούς ὅτι δειλῶν ὀλίγα χάρις», 1238-9 αποδίδεται στους αιολεῖς ποιητές ή την Πράξιλλα (τοῦτο οἱ μὲν Αλκαίου, οἱ δὲ Σαπφούς· οὐκ ἔστι δέ, ἀλλ' ἐν τοῖς Πραξιλλῆος φέρεται παροινίοις, Σχ.1240=απ. 25c inc. auct.).³³ Το γνωστό αριστοκρατικό δόγμα το οποίο δεν είναι αρεστό στους γνήσιους δημοκρατικούς (*Πελαργοί* απ. 444) συμπίπτει με την εκδικητικότητα του Αλκαίου εναντίον ὅσων αδικούν την *ἐταιρεία* αλλά και με τις

Οράτιος (*Carm.* 1.27). Για το ρόλο του συμποσίαρχου-διδάσκοντος ποιητή βλ. R. L. Hunter, *Eubulus. The Fragments* (Cambridge 1983), σ. 186.

³¹ Το απ. 141 είναι πολύ γνωστό στους συμποσιαστές του 5^{ου} αιώνα και οι ελάχιστες τροποποιήσεις *κράτος=κρέτος*, *ἀντρέψεις=ἀντρέψεις* δείχνουν ότι επιχειρείται εξομάλυνση της αιολικής για το ευρύ κοινό της κωμωδίας. Βλ. Edmunds, *Cleon, Knights* (1987) σ. 15 σημ. 42, D. M. MacDowell, *Aristophanes Wasps* (Oxford 1971), σσ. 291-2, Kugelmeir, *Reflexe* (1996), Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 192 σημ. 29, Marzullo, *Frammenti della lirica greca II* (1966) σ. 119. Για τις ομοιότητες του Πιττακού με τον Αλκαίο, και τον «Αρμόδιο» βλ. Bowra, *ΑΕΛ Ποίηση II* (1985²) σ. 184 σημ. 10, 204-9. Επίσης D. A. Campbell, *Greek Lyric Poetry. A Selection of Early Greek Lyric, Elegiac and Iambic Poetry* (London, Bristol, Harvard 1982³), σ. 45, Henderson, «Lysistrata: The play and its Themes» (1980) σσ. 153-218, κυρ. 153.

³² Για την επίδραση της λεσβιακής ποίησης στα αττικά σκόλια βλ. Bowra, *ΑΕΛ Ποίηση I* (1983²) σσ. 327, II (1985²) σσ. 181-182, 184, 189, Marchinus Van der Valk, «On the Composition of the Attic Scolia», *Hermes* 102 (1974), σσ. 1-20, κυρ. 6-7. Πβ. Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 200 σημ. 10, Kugelmeier, *Reflexe* (1996) σσ. 25 κ. ε., 77, 292, 309, Αριστοφ. *Δαιτ.* απ. 235.

³³ Η Voigt, *SetA* (1971) σ. 367, το καταχωρίζει στους αιολεῖς πβ. G. W. Most, «Reflecting Sappho» *BICS* 40 (1995), σ. 31 σημ. 82. Ο Ευστάθιος (*Ἰλ.* 326. 38 κ. ε.) που παραθέτει τον Πανσανία (A 25 Erbse) αδυνατεί να το αποδώσει σε κάποιον από τους τρεις ποιητές και με αφορμή τη σύγχυση με την Πράξιλλα αναφέρεται σε γυναίκες σοφές και μελοποιούς, όπως η Σαπφώ, η Κόριννα, η μαθήτρια της Σαπφώς Ἡριννα, η Χαριζένη, η Θεανώ και η Μοιρώ. Ο Φώτιος (32. 12) το καταχωρίζει στα παροιμία της Πράξιλλας (απ 3=PMG 897=749). Για τον «Αδμήτο» και την Πράξιλλα βλ. Bowra *ΑΕΛ Ποίηση II* (1985²) σσ. 186-188, D. A. Campbell, *The Golden Lyre. The Themes of the Greek Lyric Poets* (London 1983), σ. 200.

επιθέσεις της Σαπφώς εναντίον όσων την αδικούν ή την ανταγωνίζονται (π. 1. 20, 15, 26, 37, 55, 57, 178 κ.α.).³⁴

Το τρίτο άσμα «Χρήματα καί βίον Κλειταγόρα τε κά- /μοί μετὰ θετταλῶν, 1245-7 PMG 912b)³⁵ που παραπέμπει σε κάποια ποιήτρια της Λέσβου (από την Θεσσαλία Σχ. 1245, την Λακωνία ή την Λέσβο Σχ. Λυσ. 1237, Κλειταγόρα· ὥδῃς τι εἶδος. καί Λεσβία τό γένος, Ησύχ. s.v.)³⁶ θυμίζει και τον Αλκαίο (χρήματ' ἄνηρ, απ. 360. 3 πβ. 36. 12, 117b30, ίσως 200. 11). Η Πράξιλλα (ακμ. 451 π.Χ.), ποιήτρια διθυράμβων (απ. 1), συμποσιακών ασμάτων (Σχ. Σφ. 1239), και ύμνων από τους οποίος ο «εἶς Ἄδωνιν» ήταν παροιμιώδης για τη μωρία του, αναφέρεται μαζί με τους διασημότερους συνθέτες σκολίων, τον Αλκαίο και τον Ανακρέοντα (Αριστοφ. Δαιτ. απ. 235=Αθήν. 15. 693f). Η τύχη της Πράξιλλας και της «Κλειταγόρας», που είναι ποίημα ή ποιήτρια που κατατάσσεται με εταίρες και ομοφυλόφιλους (Απολλώνιος δέ ὁ Χαίριδος, ὡς Ἀρτεμίδωρός φησι (απ. 1) περί μέν τῆς Κλειταγόρας τῆς ποιητρίας, ὅτι ὡς ἀνδρώνυμον ἀναγέγραφε Κλειταγόραν Ἀμμώνιος, ἀπελέγχει αὐτόν, Σχ. Σφ. 1239), όπως ο Φιλόξενος (Νεφ. 682), υποδηλώνει εξαφάνιση της γυναικείας ποιητικής παραγωγής από τους κωμικούς ποιητές. Εν τούτοις το ότι οι ποιήτριες αυτές αποτελούν την εξεταστέα ύλη του μεθυσμένου Φιλοκλέωνα, κυρίως όμως όπi η ύλη αυτή συνδέεται με την αιολική ποίηση και παραγωγή, είναι ενδεικτική της καταγωγής των σκολίων, αλλά και της γυναικείας συμποτικής ποίησης που εξαφανίζεται την εποχή αυτή.

Στους Σφῆκες ο Αριστοφάνης αντιπαρατάσσει την πόλη των συμποσίων και του κόμου στην πόλη των δικών, όπως στους Ἀχαρνεῖς την πόλη του δικαίου με την πόλη των πολεμοκάπηλων. Η αντιπαράταξη της ειρηνικής ζωής με την τυραννία της δικαστικής εξουσίας και τη βασιλεία των δικαστών (549) έχει και εδώ διάσταση σεξουαλική. Το γένος των δικαστών είναι εὐδαιμον, μακαριστόν (550) και γίνεται τρυφερώτερον και δεινότερον στα γηρατειά (553) κι ας το φυλάνε ἄνδρες μεγάλοι καί τετραπήχεις, 553 πβ. ἄνδρος μεγάλω πόλυ μέσδων, Σαπφ. απ. 111.7. Η πραγματική βασιλεία είναι η συμποσιακή και ερωτική ζωή, το μεταπεσεῖται ἐπὶ τό τρυφῶν καί μαλακόν (1455), όπως στους Ἀχαρνεῖς η τρυγῶδία και τα συμποτικά

³⁴ Για το θέμα αυτό στους άλλους ποιητές βλ. M. Blundell, *Helping Friends and Harming Enemies. A Study in Sophocles and Greek Ethics* (Cambridge 1989) σσ. 25-59, I. N. Περυσινάκης, «Προβλήματα Ερμηνείας και Μετάφρασης της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Θέογνης», *Παλίμψηστον* 11 (1991) σ. 52, σημ. 19.

³⁵ Bowra, *ΑΕΛ Ποίηση II* (1985²) σσ. 210, 211.

³⁶ Βλ. επίσης Αριστοφ. Λυσ. 1236, Σχ. 1237, *Δαναΐδες* απ. 271, *Πελαργοί* απ. 444.

πράγματα (1142). Το «μαλθακῶς κατάκειμαι» (κατακλινθείς, 1208-9, ὑγρόν χύτλασον σεαυτὸν ἐν τοῖς στρώμασιν, 1213³⁷ χαρακτηριστικό των βαρβάρων (Αριστοφ. *Αχ.* 70), είναι θέμα της Σαπφώς (εγώ δ ἐπὶ μολθάκαν / τύλαν <κα> σπολέω +μέλεα καν με τετύλαγκας ασπόλεα+, απ. 46, στρώμν[αν ἐπ]ι μολθάκαν / ἀπάλαν παρ[] ονων / ἐξίης πόθο[ν] .νίδων, 94.21-23³⁸ πβ. μόλθακον ἀμφι<βάλων> γνόφαλλον, Αλκ. 338. 8), που συχνά σατιρίζουν οι κωμικοί (βλ. Αντιφάν. *Φάων* απ. 213). Η βάδισις, 1171, το πλουσίως προβαίνειν, 1169, ανακαλεί το θαυμασμό της Σαπφώς για το ωραίο βάδισμα (ἐρατόν τε βᾶμα, απ. 16. 17). Οι εικόνες αυτές ανακαλούν και πειράγματα της Σαπφώς, όπως αυτό που αναφέρει ο Μάξιμος Τύριος (κωμῶδῃ (ὁ Σωκράτης) σχῆμά που καὶ κατάκλινειν σοφιστοῦ, καὶ αὕτη (Σαπφώ), 18. 9).

Οι τρυφεροὶ τρόποι, σχῆμα των αριστοκρατῶν (1170) και των εταιρῶν (ὥδι προβάς τρυφερόν τι διασαλακῶνισον, 1169, διακινηθεῖς τῷ σώματι καὶ τρυφερανθείς, 688 πβ. ὦ τοῖς ἐμοῖς τρυφεροῖσι τρόποις, κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 196.2), το καλῶς ἀμπέχεσθαι (ἀναμπισχόμενος, 1149 πβ. 1151-1153)³⁹ χαρακτηριστικό του τρυφηλοῦ βίου και των καλῶν ποιητῶν (Θεσμ. 161 κ.ε.), όπως ο Αγάθωνας, ο Ίβυκος, ο Ανακρέοντας και ο Φρόνιχος (οι Σφῆκες λήγουν με παρωδία του Φρόνιχου),⁴⁰ ταυτίζεται με το παθεῖν ἀγαθόν (1125 πβ. εὖ ποιεῖν, 1130, ἀβρά παθεῖν σε συμποσιακά συμφραζόμενα Θέογν. 474, ἀβροσύνα, Σαπφ. απ. 58. 25, ἄβρα...πάσχης, 5c inc. auct., νῦν δ' ἀβρῶς ἐρόεσσαν / ψάλλω πηκτίδα τῇ φίλῃ κωμάζων <παρά> παιδί, Ανακρ. 373 PMG). Την εποχή του Αριστοφάνη το ἄβρωσ ή χαριέντως, κομψῶς, ἀστείως, τὸ τρυφῶν καὶ μαλακόν (1455) είναι συνώνυμα της

³⁷ Οι Αθηναῖοι μετά από τους περσικούς πολέμους παύουν να παρίστανται στα δείπνα καθισμένοι και προτιμούν την κατάκλιση σε μαλακά στρώματα μαζί με τις εταίρες. Οι Ρωμαῖοι θεωρούσαν τα ντιβάνια στοιχείο ευημερίας και σημάδι ευγένειας και κοινωνικής υπεροχής. Βλ. Ζ. Καρκοπίνo, *Η καθημερινή ζωή στη Ρώμη στο απόγειο της αυτοκρατορίας*, Μετάφρ. Κ. Παναγιώτου, (Αθήνα 1971), σ. 333. Βλ. κλῖναι τράπεζαι προσκεφάλαια στρώματα / στέφανοι μύρον τραγήμαθ', ἀ πόρναι πάρ, *Αχ.* 1090 κ.ε., κλῖναί τε προσέσονται, καὶ τράπεζαι, καὶ τᾶλλα σκεύη, καὶ ὅσα δὴ καὶ μύρα καὶ θυμιάματα καὶ ἐτάραι καὶ πέμματα, Πλάτ. Πολ. 373a3. Πβ. ἐν / στρώμασιν Μιλησίοις / ἀνατετραμμένος κυνῶν ὄρ- / χηστρίδ', Βάτρ. 543 κ.ε., οὐδ' ἡδύς ἐν τοῖς στρώμασιν τῇν νύκτα παννυχίζειν, Νεφ. 1068, ὅστις ἐν ἡδυόμοις / στρώμασι παννυχίζων / τῇν δέσποιναν ἐρείδεις, απ. 715.

³⁸ Ο Page, S&A (1955) σ. 79 σημ. 8, υποστηρίζει ότι στρώμνα (απ. 94.21) σημαίνει κρεβάτι για ύπνο, και ο T. McEvilley, «Sappho, Fragment ninety-four», *Phoenix* 25 (1971), σ. 10 σημ. 16, ότι η λέξη δεν χρησιμοποιείται αλλού στην αιολική. Το ποίημα είναι συμποσιακό πβ. νῦν δ' ἀβρῶς ἐρόεσσαν / ψάλλω πηκτίδα τῇ φίλῃ κωμάζων <παρ]ᾷ> παιδί, Ανακρ. 373. 2 PMG.

³⁹ Πβ. τις αναφορές της Σαπφώς σε ενδύματα (απ. 39, 177, 100, 22.13-14, 44.8, 98a4, 54, 95, 101.2, 105b, 244.9, 92.8 και 13 πβ. 101, 119, 140, 62. 9 και 12, 213A h41).

μαλθακότητας, της διαφθοράς και της πολυτέλειας των Σάρδεων <Κού θαύμα γ'. εἰς Σάρδεις γάρ οὐκ ἐλήλυθας· / ἔγνωσ γάρ ἄν (1139 πβ. 1145-6), ίσως υπαινιγμός σε αναφορές της Σαπφώς (πβ. μ]ιτράναν...ποικίλαν ἀπύ Σαρδίω[ν...]. αονίας πόλ[ε]ις, 98a10-12) και του Αλκμάννα (Σαρδίων ἀπ' ἀκρᾶν, αππ. 16. 5, 13d 4 PMG).⁴¹

Η συμποσιακή αγωγή των δημοκρατικών πολιτών αναγκαστικά κρατά την παλαιά εθιμική τάξη του συμποσίου. Οι εκλεπτυσμένοι τρόποι των συμποσιαστών, ο έρωτας, το κρασί, η ατμόσφαιρα των συμποσίων με τα αρώματα και τα άνθη ανακαλούν έντονα εικόνες της Σαπφώς. Ο έρωτας συνδέεται άρρηκτα με το κρασί στους λυρικούς (Μίμν. απ. 20, Ανακρ. ελεγ. 2, Θέογν. 976 κ.α.). Ειδικά τα άσματα της Σαπφώς και του Ανακρέοντα κυριαρχούν στα συμπόσια έως και την ύστερη αρχαιότητα (Αύλ. Γέλλ. Noct. Att. 19. 9. 3 κ.ε., Αιλ. Άνθ. απ. 187 (=Στοβ. 3. 638 Hense), Πλούτ. Συμπ. Προβλ. 711d).⁴² Σε συμπόσια παραπέμπουν οι αναφορές της Σαπφώς στα άνθη (απ. 81=Πολυδ. 6. 107 πβ. Σχ. Θεόκρ. 7. 6 b, Αθήν. 15.674c-e, Πλούτ. Συμπ. Προβλ. 645d-f *Εἰ χρηστέον ἀνθίνοις στεφάνοις παρὰ πότον*, Αλκ. αππ. 384, 362, 436, Ανακρ. 397, 496, 434 PMG), στα μύρα (αππ. 94.18, 44.30), στα μαξιλάρια και στα στρώματα (αππ. 46, 94. 21 πβ. Αλκ. 338. 8) και τους οινοχόους (Σαπφ. αππ. 141⁴³, 2. 16, *Σαπφώ τε ἡ καλή πολλαχοῦ Λάριχον τὸν ἀδελφὸν ἐπαινεί ὡς οἴνοχοοῦντα ἐν τῷ πρυτανείῳ* απ. 203a=Αθήν. 10. 425a, *Σαπφώ δέ ἡ καλή τὸν Ἑρμῆν*

⁴⁰ *Άβρός* είναι επίθετο του Άδωνη, των Χαρίτων και της Αφροδίτης (Σαπφ. αππ. 140, 128, 2.13).

⁴¹ Η μομφή προσάπτεται σε όποιον είναι ενδεδυμένος πολυτελώς. Τα ενδύματα και τα υποδήματα είναι από περιοχές κλασικά εχθρικές προς την Αθήνα, η οποία την εποχή αυτή μαστίζεται από τις ελλείψεις και τη φτώχεια του πολέμου. Στην κωμωδία οι Λυδοί είναι διαβόητοι για την ηδυσπάθεια και την τρυφηλή ζωή ειδικά για τα αρώματά τους (Σαρδιανός *κόσμος*=Αθήν. 15. 691d, Αθήν. σ. 590b Πβ. Αλεξ. *Εκπωματοποιός* απ. 67). Για τον πλούτο και την πολυτελείη των Περσών βλ. I. N. Περυσινάκης, *Η έννοια του πλούτου στην Ιστορίη του Ηροδότου* (Ιωάννινα 1987), σσ. 81-103, 31, 47 κ.ε., 52 κ.ε, 58 κ.ε., κυρ. 62-3. Για τις ιδιαίτερα αναπτυγμένες την εποχή της Σαπφώς σχέσεις της Λυδίας με την Λέσβο βλ. Page, S&A (1955) σσ. 226-234.

⁴² Για την ευρεία διάδοση των ποιημάτων της Σαπφώς στα συμπόσια και στα σχολεία από τον 5^ο π.Χ. αι. έως το τέλος της αρχαιότητας βλ. Most, «Reflecting Sappho» (1995) σ. 31. Για τις σκηνές συμποσίου στην ποίηση της Σαπφώς βλ. D. A. Campbell, *Greek Lyric I. Sappho and Alcaeus* (Harvard, Cambridge, Massachusetts, London 1990²), σσ. ix-x., F. Lissarrague, *The Aesthetics of the Greek Banquet. Images of Wine and Ritual*, Μετάφρ. A. Szegedy-Maszak, (Princeton 1990), σ. 124, J. Bremmer «Adolescens, Symposion, and Pederasty» *Sympotica A symposium on the Symposion*, Έκδ. O. Murray, (Oxford 1990), σσ. 138 σημ. 23, 240 σημ. 31, 33, 141 σημ. 35. Για την απήχηση του Αλκαίου και του Ανακρέοντα στην εποχή του Αριστοφάνη βλ. Αριστοφ. *Δαιταλείς* απ. 235. Για τα συμποτικά ποιήματα του Αλκαίου βλ. Page, S&A (1955) σσ. 291-317.

⁴³ O Bremmer, «Adolescens, Symposion, and Pederasty» *Sympotica* (1990) σ. 141, θεωρεί ενδιαφέρουσα την επιλογή του Ερμή ως οινοχόου σε γαμήλιο συμπόσιο με θεούς (αππ. 203b, 141), και όχι του Ήφαιστου (πβ. Αλκ. απ. 447) και υποθέτει ότι η Σαπφώ δε θέλει να παρομοιάσει τον αδελφό της με έναν χωλό σιδηρουργό. Ίσως η Σαπφώ να επιλέγει τον Ερμή αντί του Απόλλωνα που είναι ο ωραιότερος θεός

οἶνοχοεῖν φησι θεοῖς (141)...*ἥ δ' αὐτὴ Σαπφῶ καὶ τὸν Λάριχον ἀδελφὸν αὐτῆς ἐπαινεῖ ὡς οἶνοχοοῦντα ἐν τῷ πρυτανείῳ τῆς Μυτιλήνης*, b=Ευστ. 1205. 17 κ.ε.,⁴⁴ *ἔθος γὰρ ἦν, ὡς καὶ Σαπφῶ φησι, νέους εὐγενεῖς εὐπρεπεῖς οἶνοχοεῖν*, c=Σχ. Τ Υ 234). Το *οἶνοχοεῖν* είναι διάκριση ταξική (*ἔθος γὰρ ἦν*, Σαπφ. απ. 203c) και οι συχνοὶ ἐπαινοὶ τῆς Σαπφῶς (*πολλαχοῦ*, 203a) για την τιμητική θέση του οἰνοχόου υποδηλώνουν τη σημασία που δίνει στο χώρο και στη διεξαγωγή του συμποσίου. Και στον Θέογνη ο *ἀγαθός* οφείλει να συναναστρέφεται και να οἰνοχοεῖ *ἀγαθοὺς* (473-92, 971-2, 503-10, *εἰ χρή τοῖς ἀγαθοῖς ἀνδράσιν οἶνοχοεῖν*, 906. 2).

Αντίθετα ἀπὸ τα συμπόσια τῶν ἀρχαίων Ελλήνων ὅπου παρευρίσκονταν μόνο εταῖρες ἐξασκημένες στο χορὸ και τὴ μουσική και ὄχι εὐπόληπτες γυναῖκες, τὸ κοινωνικὸ περιβάλλον τῆς Σαπφῶς ἐπέτρεπε τὴν παρουσία τῶν ἐλευθέρων γυναικῶν στους γάμους, τις θρησκευτικὲς τελετὲς ἢ κοινωνικὲς ἐκδηλώσεις μαζί με ἄνδρες με

επειδὴ ὁ Ερμῆς, σε ἀντίθεση με τὸν Ἀπόλλωνα που συνδέεται με τὸ τελικὸ στάδιο τῆς μῆσης, εἶναι συνδεδεμένος με τὴ διαδικασία ἐκπαίδευσης τῶν νεαρῶν ἀγοριῶν.

⁴⁴ Ο Η. Jurenka, «Die neuen Bruchstücke der Sappho und des Alkaios», *ZöstG* 4 (1902), σ. 294, με βάση τὸν Ἀθήναιο (15. 674 c-e) χαρακτηρίζει τὸ απ. 94 συμποτικὸ πβ. *Σαπφῶ τε ἡ καλὴ πολλὰχοῦ Λάριχον τὸν ἀδελφὸν ἐπαινεῖ ὡς οἶνοχοοῦντα ἐν τῷ πρυτανείῳ τοῖς Μυτιληναίοις. καὶ παρὰ Ῥωμαίοις δὲ οἱ εὐγενέστατοι τῶν παίδων τὴν λειτουργίαν ταύτην ἐκτελοῦσιν ἐν ταῖς δημοτελέσι τῶν θυσιῶν, πάντα τοὺς Αἰολεῖς μιμούμενοι, ὡς καὶ κατὰ τοὺς τόνους τῆς φωνῆς*, Ἀθῆν. 10. 425a. Ἀντίθετα ὁ McEvilley, «Sappho, Fragment ninety-four» (1971) σ. 10, υποστηρίζει ὅτι οἱ συμποσιακὲς περιγραφὲς τῆς Σαπφῶς (απ. 94) ἔχουν κάποια ἰδιαιτερότητα και δὲν ἀφοροῦν σε πραγματικὸ συμπόσιο, ἀφοῦ δὲν ὑπάρχουν συνδιασκεδαστές, δὲν ὑπάρχει κρασί, δὲν ὑπάρχει κανένας υπαινιγμὸς για συνθήκες εορτῆς, ἐνῶ στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ λογοτεχνία τὸ ἐθιμοτυπικὸ συνυπάρχει με τὴ διασκέδαση. Ἡ ἴδια ἀτμόσφαιρα διακρίνεται και στὸ απ. 2 ὅπου ὑπάρχει ἓνα συμπόσιο ἀλλὰ ὄχι καλεσμένοι, ὑπάρχουν λατρευτικὲς ἐκδηλώσεις ἀλλὰ ὄχι λατρεία και ἐθῆται μια πόλη φάντασμα. Στὴ ν Σαπφῶ τὸ συμποσιακὸ κλίμα ἀφορᾷ μόνο στους χώρους τῶν θεῶν.

Οἱ συμποσιαστές, ὅπως διαπιστώνεται ἀπὸ τὴ συμποτικὴ ποίηση τῶν ἀριστοκρατῶν τῆς Λέσβου και τῶν Μεγάρων, στα ποιήματα τοῦ Ἀλκαίου και τοῦ Θέογνη, ἢ στα σκόλια τῶν ἀθηναϊκῶν δημοκρατικῶν κύκλων, συνδέονταν με πολιτικούς ἢ κοινωνικούς δεσμούς (*ἐταίρειαι*). Χώρος ἐπίδειξης τῆς συμποσιακῆς ἀγωγῆς ἀπὸ τὴν ἀρχαϊκὴ ἐποχὴ (Λυσ. 1225 κ.ε.) ἦταν τὰ συμπόσια ὅπου στὶς συγκεντρώσεις τῶν εταῖρων οἱ λυρικοὶ ποιητὲς παρουσίαζαν τὰ ποιήματά τους και οἱ ἐνῆλικοι Ἕλληνες εὕρισκαν τὴν ευκαιρία να ἐπιδείξουν τὴ μόρφωση που εἶχαν λάβει. Ὁ κύριος τύπος τῆς ολοκληρωμένης κοινωνικότητας, και συνάμα τὸ πρότυπο τῆς ἀνδρικής ψυχαγωγίας, ἦταν τὸ συμπόσιο ὅπου δὲν ἐπιτρεπόταν ἡ εἰσοδὸς σε εὐπόληπτες γυναῖκες. Συμπόσια, εορταστικὰ γεύματα, στα ὁποῖα ἐπῖναν σε συνάρτηση με τὸ φαγητό, μέσα σε εὐθυμιο κύκλο και σύμφωνα με ἐθιμικὴ τάξη. Βλ. Reinsberg, *Γάμος, Εταῖρες και Παιδεραστία* (1999) σ. 122. Οἱ *ἀγαθοὶ* ἐνδιαφέρονται για τὴν πολυτέλεια τοῦ οἴκου και τῶν ἀντικειμένων τοῦ συμποσίου, τους ἀβροὺς τρόπους, ἀλλὰ και για τὸ μέτρο στὴ χρῆση τοῦ οἴνου. Ὑπάρχει πλήθος γνωμικῶν που ἀφοροῦν τὴ χρῆση τοῦ κρασιοῦ (τὸ κρασί ἦταν τὸ ἀγαπημένο θέμα τῶν λυρικῶν ποιητῶν και λέξεις ὅπως *οἶνος*, *βακχίη*, *θαλία*, *κῶμος*, εἶναι πολὺ συχνές στὴ λυρική ποίηση (Ἀλκ. απ. 38A, 332, 333, 335, 338, 342, 346, 347, 352, 366, 367, 374, Ἀρχιλ. 4. 6-9, 2, 120, 194, 124b, Ἀνακρ. 356, 373, 383, 396, 409, 410, 427, ἐλεγ. 2. 4, Μίμν. απ. 20, Ξενοφ. απ. 1. 18, 14, Ἰππῶν. 67, Θέογν. 413-4, 473-92, 497-502, 503-510, 643-4, 627-8, 837-44, 873-6, 879-84, 971-2, 979-82, 989-90, 1039-42, 1047-8, Πίνδ. Ὀλ. 9. 48-9, Νεμ. 9 48-52 124a,b, Βακχyl. 20B, Σίμων. απ. 602). Βλ. Campbell, *The Golden Lyre* (1983) σσ. 28-53, 49-53 (σκόλια). Πβ. τὶς παραδόσεις για ἀκατάσχετη οἰνοποσία τοῦ Ἀνακρέοντα, τοῦ Ἀλκαίου και τοῦ Ἀριστοφάνη, που γράφει μεθυσμένος ὅπως ὁ Ἀλκαῖος. Βλ. Hunter, *Eubulus* (1983) σ. 186.

τους οποίους συνομιλούν (Σαπφ. απ. 44, 31, 121, 138, Αλκ. 130b),⁴⁵ συγκωμάζουν⁴⁶ και ερωτοτροπούν (Αλκ. απ. 374, 384). Η παραγωγή του κρασιού αναφέρεται για πρώτη φορά στην ιστορία από την Σαπφώ (απ. 112) ενώ ο Διόνυσος (Σαπφ. απ. 17. 10 πβ. Αλκ. 129.9, 346.3, 430), θεός ισότιμος του Δία και της Ήρας (Αλκ. 430e) είναι ο θεός και ο έρωτας της Σαπφώς (Οβίδ. *ES* 21-24). Σε ένα τέτοιο κοινωνικό περιβάλλον οι συμποσιακές αναφορές της Σαπφώς σχετίζονται ίσως με την μύηση των κοριτσιών στην αριστοκρατική ζωή, όπως συμβαίνει με τους νέους της Λέσβου (Σαπφ. απ. 203abc), αλλά και με τους νέους της Αθήνας που εκπαιδεύονται με άσματα της Σαπφώς.⁴⁷ Στους *Σφῆκες* η διδασκαλία, των συγγενών και με την αιολική ποίηση *σκολίων*, από το γιο στον πατέρα, φαίνεται ως ανατροπή της παράδοσης σύμφωνα με την οποία ευγενείς και μετρημένοι συμπότες, όπως ο Σόλωνας (Αιλίαν. *Ανθ.* απ. 187=Στοβ. 3. 638 Hense), διδάσκονται τραγούδια της Σαπφώς από τη νεολαία.

Η φράση *τάδε μ' ἀρέσκει*, 1339 μακρινή ανάμνηση της Σαπφώς (*ᾧ τ-τω τις ἔραται*, απ. 16.4) σηματοδοτεί τη μαγική μεταμόρφωση του Φιλοκλέωνα που αδιαφορεί για τις δίκες (1335) και ενδιαφέρεται μόνο για τις ηδονές της αυλητρίδας. Πρόκειται για τη στιγμή της μεταβολής των *ξηρῶν τρόπων καὶ βιοτῆς* (1452) του άξεστου γέρου, τη μετάπτωση *ἐπὶ τὸ τρυφῶν καὶ μαλακόν* (1455). Η μεταμόρφωση του Φιλοκλέωνα με το μάθημα των *τρυφερῶν τρόπων (ᾧδὶ προβάς τρυφερόν τι διασαλακῶνισον*, 1169, *διακινηθεὶς τῷ σώματι καὶ τρυφερανθεὶς*, 688), που

⁴⁵ Σε αναθηματικά ανάγλυφα από την Ελευσίνα, τους Δελφούς και την Λέσβο παρίστανται στα συμπόσια και γυναίκες. Βλ. F. Cooper-S. Morris, «Dining in Roman Buildings» *Symptica. A symposium on the Symposion*, Έκδ. O. Murray, (Oxford 1990), σ. 80 σημ. 44. Οι O. Murray, «Symptotic History» *Symptica* (1990) σ. 6 σημ. 14 και J. Bremmer, «Adolescens, Symposion, and Pederasty» (1990) σ. 140 σημ. 33, 141 σημ. 35, υποστηρίζουν ότι το πάθος των ανδρών για τα αγόρια επισκιάζει ίσως την παρουσία των γυναικών στα συμπόσια. Στα συμπόσια συμμετέχουν και γυναίκες ευγενούς καταγωγής (Ανακρ. απ. 38 PMG πβ. Θέογν. 1002, 1211 κ.ε., Φερεκρ. απ. 70 K., Πυθαίνετ. FGH 299f 3. Μαρτυρείται επίσης η οиноχόος του Πτολεμαίου Φιλάδελφου (FGH 161f3, Πολύβ. 14.11.2), και η Μέλισσα, γυναίκα του τύραννου της Κορίνθου Περίανδρου που την ερωτεύτηκε όταν εκτελούσε χρέη οиноχόου. Από τις θεές οиноχοούν η Ήβη (Ομ. *Ιλ.* 4.2), η Αφροδίτη (Σαπφ. 2. 96), και η Αρμονία (Καπίτων=Αθήν. 10. 425c).

⁴⁶ Στην αρχαϊκή εποχή ο *κῶμος* τέρπει και τα δύο φύλα (πβ. *Ἔστι δὲ κωμάζοντα μετ' αὐλητῆρος ἀείδειν· τούτων οὐδέν, ἔγεντ' > ἀλλ' ἐπιτερπνότερον / ἀνδράσιν ἢ δὲ γυναιξίν*, Θέογν. 1065). Το τυπικό του κώμου και τα τραγούδια του κρασιού συνδέονται στενά με τα επιθαλάμια (*σκόλιον· ἢ παροίνιος ᾧδή. ὡς δ' Ἀριστόξενος καὶ Φύλλις ὁ μουσικός, ὅτι ἐν τοῖς γάμοις περὶ μίαν τράπεζαν πολλὰς κλίνας τιθέντες, παρ' ἑκαστοῦ μέλους ἐξῆς μυρρίνας ἔχοντες ἦδον γνώμας καὶ ἐρωτικὰ σύντονα. ἢ δὲ περίοδος σκόλια ἐγίνετο, διὰ τὴν θέσιν τῶν κλινῶν*, Σοῦδ. sv.).

⁴⁷ Μύηση των νεαρών αγοριών με τραγούδια της Σαπφώς υπαινίσσεται η παράδοση ότι ο Σόλωνας πριν πεθάνει ζητά από τον ανηγικό του την εκτέλεση ενός άσματος της Σαπφώς (*Σόλων ὁ Ἀθηναῖος ὁ Ἐξηστεκίδου παρὰ πότον τοῦ ἀδελφιδοῦ αὐτοῦ μέλος τι Σαπφοῦς ᾄσαντος ἦσθη τῷ μέλει καὶ προσέταξε τῷ μειρακίῳ διδάξαι αὐτόν· ἐρωτήσαντος δὲ τινος διὰ ποίαν αἰτίαν τοῦτο ἐσπούδασεν, ὁ δὲ ἔφη, ἵνα μαθῶν αὐτό ἀποθάνω*, Αιλίαν. *Ανθ.* απ. 187=Στοβ. 3. 638 Hense).

απεικονίζει αριστοφανικά τη μεταστροφή του αριστοκρατικού χαρακτήρα του συμποσίου σε λαϊκό,⁴⁸ ανακαλεί την προσφώνηση του Φάωνα στην Σαπφώ (*ὦ τοῖς ἐμοῖς τρυφεροῖσι τρόποις*, κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 196.2). Το αποτέλεσμα από τη σκηνή αυτή του Φιλοκλέωνα με την αυλητρίδα πρέπει να ήταν ανάλογο με την παράσταση των δύο μίμων στο ρόλο του Διόνυσου και της Αριάδνης, ως εραστών ανυπόμονων να ικανοποιήσουν τον έρωτα που τους πίεζε από καιρό (Ξενοφ. *Συμπ.* 7-9).⁴⁹ Στους *Σφῆκες* η αυλητρίδα είναι γυμνή (1374), ίσως όμως να έχει χρυσά φτερά ή κοσμήματα όπως η αηδόνα των *Ὀρνίθων*, και ο Φιλοκλέωνας την αποκαλεί *χρυσομηλολόνθιον* (πβ. *χρυσία*, για τις Σπονδές: *Ἀχ.* 1200), όπως ο Φάωνας την Σαπφώ *χρυσοῦν ἀνάδημα* (κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 195).⁵⁰ Η εμφάνιση του ανανεωμένου Φιλοκλέωνα με την εταίρα είναι η απαρχή ενός κώμου και η παρωδία ενός γάμου. Ο Φιλοκλέωνας, πολυτελώς ενδεδυμένος, μεθυσμένος και ίσως με διαφορετικό προσωπείο κρατά μια λαμπάδα και ψάλλει την αρχή μιας γαμήλιας επωδής (*ἄνεχε πάρεχε*), όπως αυτή που ψάλλονταν την ώρα που συνόδευαν τη νύφη στο γαμπρό (1326).⁵¹ Η μαγική μεταμόρφωση του γέρου που κερδίζει την εταίρα, υποδήλωση αρχέγονων τελετών της γονιμότητας, ανακαλεί το μύθο του Φάωνα αλλά και σκηνές της κωμωδίας που αφορούν στον μυθικό ήρωα. Η σκηνή του έγκλειστου Φιλοκλέωνα (*καὶ τῆς κατακλῆδος ἐπιμελοῦ, καὶ τοῦ μοχλοῦ / φύλατθ', Σφ. 154-55, εἵργων / κάποκλήων τῇ θύρᾳ*, 333-4) παραπέμπει σε ανάλογη σκηνή του Φάωνα του κωμ. Πλάτωνα, όπου κάποιος, πιθανότατα ο Φάωνας, φυλάσσεται επιμελώς (*καὶ τῆς θύρας ἀνακῶς ἔχειν*, απ. 193, 195, 198 πβ. *ἐπιτροπεῖν*, 265 K), μοτίβο που συνάδει και με τη μυθολογία του ήρωα (Σαπφ. απ. 212, *Φάωνος ἐρασθεῖσαν τὴν Ἀφροδίτην ἐν καλαῖς θριδακίναις αὐτὸν ἀποκρύψαι*, Κρατ. 370 inc., Αἰλ. Π. I. 12).

Σε μια κωμωδία πολιτικού περιεχομένου όπως οι *Σφῆκες*, η κλοπή της αυλητρίδας από το συμπόσιο (*ὁρᾷς δ' ἐγὼ ὡς δεξιῶς ὑφειλόμην / μέλλουσαν*

⁴⁸ Βλ. Για τη μετατροπή του αριστοκρατικού χαρακτήρα του συμποσίου σε λαϊκό την εποχή αυτή βλ. Reinsberg, *Γάμος, Εταίρες και Παιδεραστία* (1999) σσ. 149, 122.

⁴⁹ Οι ήρωες του Αριστοφάνη συνοδεύονται από εταίρες όπως οι πλούσιοι Αθηναῖοι Αλκιβιάδης χειραγωγείται από αυλητρίδα (Πλάτ. *Συμπ.* 212c-e). Παρόμοιες σκηνές αποτελούν το διονυσιακό στοιχείο, τον Κώμο που διακόπτεται από διάφορους παρείσακτους. Βλ. Cornford, *Η Αττική Κωμωδία* (1988²) σ. 113.

⁵⁰ Φ. Ι. Κακριδής, «Αριστοφανικές τσόντες. Το νούμερο της γυμνής χορεύτριας», *Θέατρο* 67/8 (1981), σσ. 38-46.

ἤδη λεσβιᾶν τοὺς συμπότας, 1245-6) και η επικείμενη δίκη του Φιλοκλέωνα για την πράξη αυτή (1332) υπενθυμίζει την κλοπή και την ατίμωση γυναικών της Λέσβου από τον Πάχη, και τη δίκη που ακολούθησε (πβ. την κλοπή των λαικαστριῶν της Ασπασίας *Αχ.* 527-9). Οι απειλές στην απρόθυμη δούλη (ἀπόδος τῷ πέει τωδὶ χάριν, *Σφ.* 1346 πβ. 737 κ.ε.) που εξαπάτησε πολλούς, να συμμορφωθεί στις ορέξεις του αφέντη για να κερδίσει την ελευθερία της (1348-50),⁵² συνοψίζονται στο εθνικό αστείο λεσβιᾶν (ἐπειδὴ οἱ Λέσβιοι αἰσχρουργοῦσι τῷ στόματι μολυνόμενοι, *Σχ.* 1346).⁵³ Το ρήμα λεσβιᾶν που αφορά σε πρακτικές των πορνείων και των συμποσίων, τις οποίες οι ποιητές της αρχαίας κωμωδίας αποδίδουν κυρίως στις γυναίκες της Λέσβου και στους δούλους,⁵⁴ λειτουργεί εδώ και ως πολιτικός εκβιασμός που υπονοεί εξαναγκασμό σε πορνεία γυναικών από περιοχές υπόδουλες στους Αθηναίους. Οι οξυμένες σχέσεις ανάμεσα στην Αθήνα και την Λέσβο⁵⁵ διακρίνονται και στην «παλαιά» ιστορία του σύγχρονου του Αριστοφάνη Θεόπομπου για μια γυναίκα

⁵¹ Τέτοιες μεταμορφώσεις είναι συχνές στον Αριστοφάνη. Στις *Νεφέλες* ο Στρεψιάδης παρουσιάζεται ξαφνικά γυμνός, στους *Ώνιθες* οι πρωταγωνιστές με φτερά, ενώ ο Μνησίλοχος μεταμορφώνεται στις θεσμοφοριάζουσες σε γυναίκα. Βλ. Σολομός, *Ο Ζωντανός Αριστοφάνης* (1990) σ. 170.

⁵² Για την πιθανότητα της βίας βλ. *Λάθριος, Ἡράκλεια, καλῶν ὑπὸ χεῖλεσιν ἔλκεις / κείνο, πάλαι κατὰ σοῦ τοῦτ' ἐβόησε πόλις. / πῶς ἔτλης αἰσχρος ῥέξαι κακόν; ἧ* σε βιαίως / εἴλκυσέ τις θαλερῶν δραξάμενος πλοκάμω; Μάρκ. Αργεντ. Π. *Α.* 9. 554.

⁵³ Αντίθετα με τον G. Giangrande, «Anacreon and the Lesbian Girl», *QUCC* 16 (1973), σσ. 129-33, ο Κ. J. Dover, *Η Ομοφυλοφιλία στην Αρχαία Ελλάδα*, Μετάφρ. Π. Χιωτέλλης, (Αθήνα 1990), σσ. 188-9, 199-201, υποστηρίζει ότι ο όρος υπονοεί αποκλειστικά πεολεξία λεσβιᾶν σημαίνει «ερωτοτροπώ με τους καλεσμένους στους χυδαίους και υπερβολικούς όρους που κατά κανόνα υιοθετεί η κωμωδία». Στην αρχαιότητα η φράση «Λεσβίες γυναίκες» δηλώνει γενικώς σεξουαλική πρωτοβουλία και αδιαντροπιά. Οι Λεσβίες, ονομαστές για αδιάντροπη και ασύστολη σεξουαλικότητα (καρπός της φαντασίας ίσως των Αθηναίων ευφυολόγων της εποχής των πολέμων ανάμεσα σε Αθήνα και Μυτιλήνη τον 6^ο αι.) είναι πιθανόν να χρεώθηκαν όλες οι γενετήσιες πράξεις, που μπορεί να επινοήσει το εφευρετικό κυνήγι της γαργαλιστικής ποικιλίας.

Για το λεσβιάζειν ευφημισμό του λαικάζειν (fello), και την εξίσωση Λεσβίδαί-λαικάστριαι βλ. Αριστοφ. *Αχ.* 79, 167 *Σχ.* 529, *Εκκλ.* 920 λαιχάζουσιν οἱ Λέσβιοι ἀπὸ τοῦ πρώτου στοιχείου *Σχ.* αυτ. (Μουσούρος), *Ιππ.* 175, *Θεσμ.* 57, *Βάτρ.* 1308 *Σχ.* αυτ., *Φερεκρ. Χείρ.* απ. 159, *Κηφισόδ.* απ. 3. 5, *Μέν. Περικ.* 485, λεσβιάζειν· πρὸς ἄντρα στοματεύειν, λεσβιάδας γὰρ τὰς λαικαστρίας ἔλεγον *Ησύχ.* sv. Σε μεταγενέστερες εποχές παραπέμπει σπανιότατα στον όρο τριβάς (π.χ. τὰς μιανὰς τριβάδας λέγει, ἃς καὶ ἑταιριστρίας καὶ Λεσβίας καλοῦσιν, *Σχ.* Κλήμ. Αλεξ. *Παιδ.* 3.3 σ. 249. 4). Βλ. A. C. Cassio, «Post-Classical Λέσβιαι», *CQ*, 83 (1983), σσ. 296-7, F. C. Bizzarro, «Note a Ferecrate», *Mcr* 25-28 (1990-1993), σσ. 107-8.

⁵⁴ Βλ. H. D. Jocelyn, «A Greek indecency and is studens: λαικάζειν», *PCPS* 206 (1980), σσ. 14, 21 κ.ε., 25, 31 κ.ε. Μετά από την αποστασία της Σάμου από την αθηναϊκή συμμαχία, οι γυναίκες της νήσου παρουσιάζονται από την κωμωδία ως εταίρες. Βλ. X. B. Δεδούση, *Μενάνδρου Σαμία* (Αθήναι 1965), σσ. 26-27.

⁵⁵ Το λεσβιάζειν υποκρύπτει και τον ανταγωνισμό μεταξύ Αθήνας και Μυτιλήνης για το Σίγειο. Βλ. Yatromanolakis, *Sappho in the Making: The Early Reception* (2007), σ. 186-189, κυρ. 189.

από την Λέσβο που πρώτη *ἔπαθε* (Ὀδυσσ. απ. 36 πβ. Στράτις *Τρωΐλος* απ. 42, Πύττισος απ. 41, Λεσβίαι· αἰτίας εἶχον ἀτόπους αἰ ἀπὸ Λέσβου, Ησύχ. s.v.).⁵⁶

Στα συμπόσια της Αθήνας συμμετείχαν αποκλειστικά άνδρες, ενώ οι γυναίκες ήταν μουσικοί, χορεύτριες ή εταίρες. Ο Αριστοφάνης έχει συμπότες όσους διακωμώδησε, τον Αγάθωνα, τον Αλκιβιάδη και τον Σωκράτη, από τον οποίο ακούει τους λόγους της σοφής Διοτίμας-Σαπφώς (βλ. Μάξ. Τύρ. 18. 9). Από τον τύπο της άσημης αυλητρίδας των *Σφηκῶν*, έως την Διοτίμα, η απόσταση για το μέσο Αθηναίο είναι ελάχιστη. Συγγενής των γυναικῶν αυτών είναι η Ευριπίδο-Σαπφώ-(Αρτεμισία) των *Θεσμοφοριαζουσῶν*, διδάσκαλος κώμου και προαγωγός με καταγωγή αριστοκρατική και κατά το ήμισυ ελληνική· οι μαθήτριάς της είναι η διπλή έκφραση της Μούσας του Ευριπίδη που *λεσβιάζει* (Βάτρ. 1308). Η αυλητρίδα των *Σφηκῶν* και η Μούσα του Ευριπίδη στους *Βατράχους* είναι πρόδρομοι και συγγενείς της κωμικής Σαπφώς-εταίρας των συμποσίων (Δίφιλ. *Σαπφῶ* απ. 70, 71). Ο κυριότερος λόγος για την ένταξη της Σαπφώς στις εταίρες των συμποσίων, εκτός από το φύλο και την καταγωγή της, υπήρξε η ποίησή της, και έως ένα μεγάλο βαθμό τα πασίγνωστα την εποχή του Αριστοφάνη συμποτικά της άσματα. Στον κόσμο των συμποσίων είναι παρούσα και η Σαπφώ, από τον 5^ο π.Χ. αι. έως το τέλος της αρχαιότητας, αφού κάποια αν όχι όλα τα ποιήματά της τραγουδιούνται με ενθουσιασμό στα συμπόσια με την ίδια προσοχή που μελετώνται στα σχολεία.⁵⁷

5. *Εἰρήνη*

Η *Εἰρήνη*, επανάληψη κατά κάποιο τρόπο των *Ἀχαρνέων*, διδάχτηκε στα Μεγάλα Διονύσια το 421 π.Χ. και πήρε το δεύτερο βραβείο.⁵⁸ Η σύγκριση των θεμάτων του κωμικού γάμου στην *Εἰρήνη* και τους *Ἀχαρνείς* με τον κωμικό γάμο του Πισθέταιρου στους *Ὀνίθες*, αποκαλύπτει θέματα της Σαπφώς που επιβιώνουν

⁵⁶ *Εἰσὶ βλασφημίαι καὶ ἀπὸ ἐθνῶν καὶ πόλεων καὶ δήμων πολλαὶ ῥηματικῶς πεποιημέναι... ἐκ πόλεων δέ, οἷον λεσβιάζειν, τὸ αἰσχροποεῖν, εἴτα παραγαγόντες φερεκράτους χρήσιν ἐν ἰάμβῳ τὸ δώσει-Λεσβίας, ἀπάγουσιν ἄμοιβαῖον τὸ καλὸν-λαικαστρίας, ὡς τοιούτων οὐσῶν τῶν Λεσβίων γυναικῶν, Σουητ. *Περὶ Βλασφ.* c. 13 σ. 62 κ.ε. Tail., *Ὁρος Περὶ Ἑθνικῶν*, Φώτ. s.v.*

⁵⁷ Most, «Reflecting Sappho» (1995) σ. 31 σημ. 81. Για τα αθηναϊκά συμπόσια βλ. Yatromanolakis, *Sappho in the Making: The Early Reception* (2007), σ. 17-18, 43-5, 56-7, 122, 142, 213-24, 282-3, 337 κ.ε., 310 όπου και βιβλιογραφία, και για την «παρουσία» της Σαπφώς σε αυτά 88-103, 258-286, 344-8, 360.

⁵⁸ Παρά τις διαφορές ως προς τις συνθήκες συγγραφής και ως προς τους χαρακτήρες των ηρώων τους οι δύο κωμωδίες έχουν παραπλήσιο θέμα και πλοκή. Βλ. Dover, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη* (1989³) σσ. 130-1, 193-6, Bowie, *Αριστοφάνης* (1999) σσ. 141-1156.

έως τους ύστερους βυζαντινούς χρόνους. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι απηχήσεις το υ απ. 4 4 της Σαπφώς, ποίημα του οποίου η αυθεντικότητα έχει αμφισβητηθεί, στην Ωδή και την Αντωδή των *Ὀρνίθων* καθώς και σε σκηνές γάμου στον Αριστοφάνη αλλά και σε άλλους κωμικούς της Αρχαίας Κωμωδίας. Οι απηχήσεις από το άσμα του υμέναιου, εγκώμια και μακαρισμοί των μελλονύμφων, καθώς και σατιρικά τραγούδια του γάμου που συνδυάζουν τη λυρική έξαρση με την κωμική επισημότητα ενδυναμώνουν την παρουσία της Σαπφώς στην κωμωδία αυτή και παράλληλα διασαφηνίζουν το σπουδαίο ρόλο των επιθαλαμίων στην επιβίωση της ποίησής της. Είναι επίσης εξαιρετικά ενδιαφέρουσα η συσχέτιση του γαμήλιου άσματος των *Ὀρνίθων* με το άσμα των *Ἐκκλησιαζουσῶν* (952-968) που απηχεί την Σαπφώ, επειδή οδηγεί στις ομοιότητες του άσματος της *Εἰρήνης* με το άσμα των *Ὀρνίθων*, τραγούδια που έχουν σημεία με το άσμα των *Ἐκκλησιαζουσῶν*.

στ. 382, 385-7

μή νυν λακήσης, λίσσομαί σ', ὠρμήδιον.

[...]

μηδαμῶς, ὦ δέσποθ' Ἑρμῇ, μηδαμῶς, μηδαμῶς,

[...]

τοῦτο μή φαῦλον νόμιζ' ἐν τῷδε τῷ <νῦν> πράγματι.

Ο Τρυγαίος, όπως η Σαπφώ (π. 1. 2), χρησιμοποιεί το ρήμα *λίσσομαί σ'*, (382) και παρακαλεί τον Ερμή να μην τον καταδώσει στον Δία. Ο χορός διαστρεβλώνει την ικεσία της Σαπφώς *μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα, πότνια, θῦμον...αἶ ποτα...ἔκλυες* (π. 1.3 κ. ε.) σε *μηδαμῶς, ὦ δέσποθ' Ἑρμῇ, μηδαμῶς, μηδαμῶς ...τοῦτο μή φαῦλον νόμιζ' ἐν τῷδε τῷ <νῦν> πράγματι*, 387, θίγοντας ειρωνικά τη λαιμαργία του Ερμή.⁵⁹

στ. 520 κ.ε.

Ἴ πότνια βοτρυόδωρε, τί προσείπω σ' ἔπος;

Πόθεν ἄν λάβοιμι ῥῆμα μυριάμορον

ὅτῳ προσείπω σ';

ὦ χαῖρε Ὀψάρα, καί σὺ δ' ὦ θεωρία

Η κλητική προσφώνηση σε συνδυασμό με την απορηματική ερώτηση (*τί προσείπω σ' ἔπος;... ὅτῳ προσείπω σ'*, 520-2) που υπενθυμίζει ανάλογη της

⁵⁹ Βλ. Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 123. Η μοναδική προσευχή με έναν άλλο υπαινιγμό του Τρυγαίου *οὐκ ἀκούεις οἶα θωπεύουσί σ', ὦναξ δέσποτα* (388) φαίνεται μικτή από τη σύμφυση σαπφικών αντανάκλασεων. Αντιστοιχία υπάρχει και στην υπενθύμιση της σχέσης του θνητού με το θεό *εἴ τι κεχαρισμένον χοιρίδιον οἶσθα παρ' ἐμοῦ γε κατε-/δηδοκώς*, 386 πβ. *αἶ ποτα κἄτέρωτα*, Σαπφ. π. 1.5.

Σαπφώς (τίω σ', ὦ φίλε γάμβρε, κάλως εἰκάσδω; / ὄρπακι βραδίνω σε μάλιστα εἰκάσδω, απ. 115)⁶⁰ χαιρετίζει με χαρμόσυνο θαυμασμό την Ειρήνη που ανασύρεται από τη σπηλιά.

στ. 537 -540

ἴθι νῦν ἄθρει

οἶον πρός ἀλλήλας λαλοῦσιν αἱ πόλεις

διαλλαγεῖσαι καὶ γελῶσιν ἄσμεναι

Η εικόνα των πόλεων που μιλούν και γελούν η μια στην άλλη (λαλοῦσιν~ γελῶσαι) σύλληψη ανάλογη με αυτή των τριήρων που διαλέγονται (ἴππ. 1330 κ.ε.), αντανακλά την Σαπφώ (ἄσμεναι ἄδῃ φωνεῖσας...καὶ γελαῖσας ἰμερόεν, απ. 31. 3, 5). Στο απ. 31 παρατηρητής είναι η Σαπφώ (ἴδω, στ. 7 πβ. ἄθρει, 537) με συναισθήματα φθόνου και θαυμασμού ενώ στον Αριστοφάνη οι παρατηρητές είναι τρεις: ο Ερμής, ο Τρυγαῖος και ο ποιητής.

στ. 584-94

χαῖρε, χαῖρ', ὡς ἀσμένοισιν ἦλθες, ὦ φιλιτάτη,

σῶ γάρ ἐδάμην πόθῳ

[...]

πολλὰ γάρ ἐπάσχομεν πρίν ποτ' ἐπὶ σοῦ γλυκέα κάδᾱ-/πανα καὶ φίλα.

Ο χορός των γεωργών υποδέχεται την Ειρήνη με τροποποίηση στίχων της Σαπφώς ἦλθες, ἦλθες ἦλθες, +καί+ ἐπόησας, ἔγω δέ σ' ἐμαιόμαν,/ ὄν δ' ἔψυξας ἔμαν φρένα καιομένην πόθῳ απ. 48 και χαίροισ' ἔρχεο κἄμεθεν / μέμναισ', οἶσθα γάρ ὥς <σ>ε πεδήπομεν· ||- / αἱ δέ μή, ἀλλὰ σ' ἔγω θέλω / ὁμναισαι...καὶ κάλ' ἐπάσχομεν, απ. 94. 7-11. Η φράση της Σαπφώς καιομένην πόθῳ απ. 48. 2 πβ. ὦ ποθουμένη, 588 μετασχηματίζεται στο κοινότερο σῶ γάρ ἐδάμην πόθῳ 583, το οποίο ανακαλεί επίσης την Σαπφώ (πόθῳ δάμεισα παῖδος, απ. 102.2).⁶¹ Συνδετικός κρίκος ανάμεσα στη λυρική ποιήτρια (απ. 48, 94) και στον κωμικό ποιητή είναι η ένταξη του ρήματος ἦλθες στο σχήμα απουσία-παρουσία-μνήμη,⁶² που στην Εἰρήνη αισθητοποιεί την ανάμνηση της παλαιάς

⁶⁰ Το παράλληλο υπέδειξε η κ. Σ. Δημητριάδη-Κωνσταντινίδη με βάση τα παραδείγματα απορηματικών ερωτήσεων αντί κλητικής προσφώνησης στο ηπειρώτικο μοιρολόι «Πού να βρω λόγια να σου πω να μοιάζουν του κορμιού σου;» και «Πώς να σε πω, ρόδο ή κρίνο;» του Ι. Γρυπάρη, *Ο Πραγματευτής*, στον Κ. Ν. Τσατσάνη, *Οργάνωση και λειτουργία των ερωταποκρίσεων στην Αριστοφανική κωμωδία* (Διδ. Διατρ. Ιωάννινα 2003), σ. 54 σημ. 105.

⁶¹ Βλ. Marzullo, *Frammenti della lirica greca* (1966) σ. 84, Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 48. Για τη σύγκριση με το απ. 48 της Σαπφώς πβ. V. Casadio, «Note a Saffo», *Mcr* 13-14 (1973-74), σ. 122.

⁶² Βλ. ἦλθες καὶ ἐποίησας (ἦλθες γάρ καὶ ἀπὼν οἶς γράφεις), Ιουλ. *Ἐπιστ.* 183 σ. 240 κ.ε., χαῖρε δὴ καὶ αὐτὸς πολλά, καθάπερ ἡ καλὴ Σαπφώ φησι, καὶ οὐκ

δίαιτας των ἀγροίκων (Εἰρ. 572, Ὑπόθ. Π. Πβ. τις αναλογίες του χωρίου και την ανάμνηση των απ. 22 και 48 της Σαπφώς στους Ἀχαρνεῖς 883 κ.ε.).

Ο χαιρετισμός (διπλός στον Αριστοφάνη) χαίρε~χαίροισ', και η υπενθύμιση της κοινής ζωής (πολλὰ γὰρ ἐπάσχομεν, 591) που ανακαλεί την Σαπφώ (καί κάλ' ἐπάσχομεν, απ. 94.11, οἶσθα γὰρ ὥς <σ>ε πεδήπομεν, στ. 8) ενισχύεται από την «ηχητική» ομοιότητα του ἦσθα (588) με το οἶσθα (Σαπφ. απ. 94.8). Οι στ. 591 κ.ε. ανάμνηση της Σαπφώς (εμνάσεσθ' ἀ[/ κ]αί γὰρ ἄμμες ἐν νεό[τατι / ταῦτ' [ἐ]πόημεν· / - πόλλα [μ]έν γὰρ καί κά[λα, απ. 24.3-5 P. Oxy.1231) που ενισχύεται από την αντιστοιχία της φράσης πολλὰ γὰρ ἐπάσχομεν, 591 (πβ. πολλὰ...γλυκέα κἀδάπανα καί φίλα) με τη φράση ταῦτ' [ἐ]πόημεν· του απ. 24.5 της Σαπφώς, όπως και ο μετασχηματισμός του σαπφικού κ]αί γὰρ ἄμμες ἐν νεό[τατι, απ. 24. 3 σε πρίν ποτ' ἐπὶ σοῦ (593), συνδέουν τη νοσταλγία της Σαπφώς με τη νοσταλγία του Αριστοφάνη.⁶³ Η απλότητα των καθημερινών εκφράσεων διατηρεί την ασυνήθιστη ευρυθμία του πεζού λόγου και τη συγκινησιακή φόρτιση της κοινότυπης ομιλίας ενεργοποιώντας ταυτόχρονα ποιητικούς συνδυασμούς υψηλής τέχνης.

στ. 706-7

Με κωμική αντιστροφή των παραδοσιακών ρόλων ο Ερμής παραδίδει την Οπώρα στον Τρυγαίο (ἴθι νῦν ἐπὶ τούτοις τὴν Ὀπώραν λάμβανε / γυναῖκα σαύτῳ τήνδε, 706-7, πρὸς γάμον αὐτῷ δίδωσι, Σχ. αυτ.) θυμίζοντας τη συγκατάθεση του πατέρα στην Σαπφώ (δώσομεν, ἦσι πάτηρ, απ. 109, ὁ δέ πενθερός ἐγγυᾷ, ἀρμόζει...ἐκδίδωσι, καί τὸ πρᾶγμα ἔκδοσις, Πολυδ. 3. 35), και τον Μεγαρίτη που εκδίδει τις κόρες του (Ἀχ. 734 κ.ε.).⁶⁴

στ. 711, 719

Ο μακαρισμός της βουλής για τη συνεύρεσή της με την Θεωρία (ὦ μακαρία βουλή σὺ τῆς θεωρίας...χαίρων ἄπιθι καί μέμνησό μου, 711),⁶⁵ που παραδίδεται

ἰσάριθμα μόνον τῷ χρόνῳ ὃν ἀλλήλων ἀπελείφθημεν, ἀλλὰ γὰρ καί ἀεὶ χαίρε, καί γράφε, καί μέμνησο ἡμῶν τὰ εἰκότα, αυτ. 242. 20 κ.ε.

⁶³ Για το θέμα της ανάμνησης, χαρακτηριστικό της ποίησης της Σαπφώς. Βλ. Snell, *Η ανακάλυψη του Πνεύματος* (1984²) σσ. 108 κ.ε.

⁶⁴ Οι σεξουαλικοί υπαινιγμοί πρὸς την Οπώρα είναι συναφείς με το όνομά και την ιδιότητά της: βότρυσ (708) και βληχωνία (712). Για τη λέξη βληχῶν ή γληχῶ (Ἀχ. 861, Λυσ. 89) αἰδοίο, φάρμακο για την πέψη των φρούτων και τα αφροδίσια (Αριστοφ. Εἰρ. 712, Σχ. αυτ.) βλ. Ἀχ. 861 κ.ε.

⁶⁵ Για τους μακαρισμούς βλ. C. De Heer, *Μάκαρ, εὐδαίμων, ὄλβιος, εὐτυχής. A Study of the Semantic Field denoting Happiness in Ancient Greek to the End of the 5th Century B. C.* (Amsterdam 1969), σ. 86, B. Snell, «Sapphos Gedicht φαίνεται μοι κῆνος», *Hermes* 66 (1931), σσ. 71-90 κυρ. 74-75, M. G. Lyghounis, «Elementi tradizionali nella poesia nuziale greca», *MD* 27 (1991), σ. 185, R.

στους Αθηναίους βουλευτές (906 κ. ε.) και ο αποχαιρετισμός του Ερμή με τον Τρυγαίο είναι παρωδία της Σαπφώς (*χαίροις' ἔρχεο κᾶμεθεν / μέμναις'*, απ. 94.7).⁶⁶

στ. 779-780

Σε όλες τις παραβάσεις του Αριστοφάνη, ιδιαίτερα στους *Ἀχαρνεῖς* (665 κ. ε.) τους *Ἰππείς* (498 κ.ε.) αλλά και στους *Βατράχους* (674 κ. ε.) και στους *Ὀνιθες* (696), εντοπίζονται αναμνήσεις της Σαπφώς.

στ. 796-801

*τοιάδε χρῆ Χαρίτων δαμάματα καλλικόμων
τόν σοφόν ποιητήν
ὑμνεῖν, ὅταν ἡρινά μέν φωνῇ χελιδῶν
έζομένη κελαδῇ*

Στην παρουσίαση της Μούσας του ποιητή, παρωδία της *Ὠρέστειας* του Στησίχορου (797-802),⁶⁷ το επίθετο *καλλίκομοι* των Μουσών, επίθετο των γυναικών στον Όμηρο, καταχωρίζεται στα *similia* της Σαπφώς (*Δεῦτέ νυν ἄβραι χάριτες καλλίκομοί τε μοῖσαι*, απ. 128).⁶⁸ Οι επικλήσεις της Μούσας (*Ἀχ.* 665, *Βάτρ.* 674, *Ἰππ.* 586) απηχούν την Σαπφώ (απ. 128, 127), ενώ η φράση *ἡρινά μέν φωνῇ* (πβ. *φθέγμασιν ἡρινοῖς*, *Ὀν.* 683, *ὅκα ἦρος κελαδῇ χελιδῶν*, *Στησίχ.* απ. 211 PMG) ανάγεται και στην Σαπφώ (*ἦρος ἄγγελος ἡμερόφωνος ἀήδων*, απ. 136 πβ. *ἀήδων*, 28.5 inc. auct., *τί με Πανδίοις, ὦ Εἵρανα, χελιδῶν*, απ. 135).

Με την ανάμνηση του απ. 136 της Σαπφώς (*ἦρος ἄγγελος ἡμερόφωνος ἀήδων*) σχετίζεται ίσως και η παρομοίωση των *ναννοφυῶν* γυιών του Καρκίνου με ορτύκια (789-90) που ανακαλεί την εικόνα της ποιήτριας ως αηδόνι (*καί τί γάρ ἄλλο ἢ ἀηδῶν ἀμόρφοις τοῖς πτίλοις ἐπὶ σμικρῷ τῷ σώματι περιειλημένη; Σχ. Λουκ. Εἰκ. 18, Ἀηδῶν καί ἀδοῦς· ὡς Σαπφῶ κατὰ Μυτιληναίους... Διὸς δέ ἄγγελος ἢ ἀηδῶν ὅτι τὸ ἔαρ σημαίνει ἢ ὅτε τήν ἡμέραν... καί Σαπφῶ· ἦρος ἄγγελος ἡμερόφωνος ἀηδῶν*, Σούδ. s.v.).

στ. 861-4

Seaford, *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State* (Oxford 1994), σσ. 308, 334-5, 355, 356.

⁶⁶ Βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 103, Cavallini, *Presenza di Saffo e Alceo* (1986) σσ. 48, 176.

⁶⁷ Για την προσαρμογή/μίμηση του Στησίχορου βλ. Σ. Κωνσταντινίδη, «Η “πολιτική” μυθολογία του Στησίχορου για τη Σπάρτη», *The Contribution of Ancient Sparta to political thought and practice*, Έκδ. Ν. Birgalias, Κ. Buraselis, Ρ. Cartledge, International Institute of Ancient Hellenic History “Sisipolis”, (Αθήνα 2007), σσ. 209 κ.ε., Η. Sommerstein, *The comedies of Aristophanes. Peace V* (Warminster), σ. 171.

⁶⁸ Για το παράλληλο βλ. Marzullo, *Frammenti della lirica greca* (1966) σ. 146 πβ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 130. Στους *Ἰππείς* (419) η παρωδία του Στησίχορου (*ῥα νέα, χελιδῶν*, απ. 211) οδηγεί σε νέα ανάγνωση του απ. 135 της Σαπφώς (*ῥα νέα χελιδῶν*). Βλ. Cavallini, *Presenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 193 σημ. 40.

Η παράδοση της Θεωρίας στην Βουλή (846, 871 κ.ε.) και οι σεξουαλικοί υπαινιγμοί αποτελούν παρωδία γάμου (πβ. 715 κ.ε.) ανάλογη του γάμου του Τρυγαίου με την Οπώρα.⁶⁹ Οι σεξουαλικοί υπαινιγμοί για την Οπώρα (854), οι μακαρισμοί του Τρυγαίου από το χορό (*εὐδαιμονικῶς*, 856, *ζηλωτός*, 860, *εὐδαιμονέστερος*, 864) συνάδουν με το πνεύμα της γαμήλιας εορτής, ενώ η ανανέωση του γέρου νυμφίου με μύρα (*ζηλωτός ἔσει γέρον*, / *αὔθις νέος ὦν πάλιν*, / *μύρῳ κατάλειπτος*, 861-2, *ἀντί τοῦ γενόμενος· οἶον πάλιν ἀνανεάζων*, Σχ. 861) ανακαλεί το παραμύθι της ανανέωσης του γέρου Φάωνα (βλ. 1 ππ. 1332).

στ. 974-77, 987 κ.ε.

*ὦ σεμνοτάτη βασίλεια θεά,
πότνι' Εἰρήνη,
δέσποινα χορῶν, δέσποινα γάμων,
δέξαι θυσίαν τήν ἡμετέραν.*

Στις δύο υψηλού υμνητικού και θρησκευτικού περιεχομένου προσευχές (974 κ.ε., 986 κ.ε.) η Ειρήνη διατηρεί τα χαρακτηριστικά της θεάς. Είναι η *πότνια* (πβ. 1055), η *σεμνοτάτη βασίλεια θεά*, η κυρά των χορῶν και των γάμων (974-6) όπως η Αφροδίτη (*ὦ Κύπριδι. Ἀντί τοῦ ὦ εἰρήνη· καλῶς δέ ἡ εἰρήνη τῇ Ἀφροδίτῃ καί ταῖς Χάρισι φίλῃ, ὅτι οἱ γάμοι καί αἱ ἐορταί ἐν καιρῷ τῆς εἰρήνης ἄγονται, καί ὅτι ἡδίστη καί ἐπιχαρής ἐστίν*, Σχ. Ἀχ. 989). Η Ειρήνη ἡ Λυσιμάχη (991) είναι εταίρα (*ἀπόφηνον ὄλην σαυτήν / γενναιοπρεπῶς τοῖσιν ἐρασταῖς / ἡμῖν*, 987 κ.ε.), όπως οι γνωστές πόρνες της εποχής η Οπώρα και η Θεωρία, η Διαλλαγή (Ἀχ. 989 κ.ε.) και οι Σπονδές (Σχ. 1 ππ. 1388, 1389). Η Μούσα της *Εἰρήνης* έχει τα ίδια χαρακτηριστικά με την Νίκη των 1 ππέων (589 κ.ε.). Η Θεωρία (526), όπως η *καλὸν ἔχουσα τὸ πρόσωπον Διαλλαγή* (Ἀχ. 990) και η *εὐπρόσωπος* Ειρήνη (617-8), εωδιάζει ειρηνική ζωή.⁷⁰ Η Θεωρία όπως η Διαλλαγή, είναι σύντροφος της Αφροδίτης και των Χαρίτων, η κυρά των χορῶν και των γάμων, και όπως και η Οπώρα, συντροφεύει την Ειρήνη, φίλη και σύντροφο του ποιητή στο

⁶⁹ Πριν από την απόδοση της Θεωρίας στη βουλή ο Τρυγαίος δίνει την εντολή να ετοιμαστεί το γαμήλιο λουτρό της Οπώρας και το *κουρίδιον λέχος* (842-4 πβ. 868, *λέχος γαμήλιο*, Ών. 1758, Λυσ. 377-9) καθώς και τα απαραίτητα γλυκά για τη γαμήλια τελετουργία (869).

⁷⁰ Τα δύο ουσιαστικά *ἀστρατεία* (Σχ. *ἀντί πῶ εἰρήνης. ἐπεὶ ἐν εἰρήνῃ οὐ στρατεύονται*) και *μύρον* είναι αντίθετα στην αντίληψη των Ελλήνων πβ. *μίλακος ὄζων κἀπραγμοσύνης*, Νεφ. 1007. Η χρήση μύρων συνδέεται με τη μαλθακότητα και την έκφυλη ζωή. Βλ. Sommerstein, *Peace V* (1985) σ. 157.

χορό και στο τραγούδι⁷¹ (μετ' έμοῦ / τοῦ φίλου χόρευσον, κλείουσα θεῶν τε γάμους ἀνδρῶν τε δαΐτας / καί θαλίας μακάρων, 779-780 πβ. ὦ καταχρεμψαμένη μέγα καί πλατύ / Μοῦσα θεά μετ' έμοῦ ξύμπαιζε τήν έορτήν, 815-6, Βάτρ. 376, 390 παΐσαί τε καί χορεύσαι, 394, παΐζειν τε καί χορεύειν, 409, 419, 446, 453). Το μοτίβο να υμνείται η κόρη ως άξια συντρόφισσα των παιγνιδιών της Αφροδίτης και των Χαρίτων αξιοποίησε ιδιαίτερα η Σαπφώ στα νυφικά εγκώμια (πρέπει γάρ σοι τὰ τῆς Λεσβίας έγκώμια. Σοί μέν γάρ ροδόσφυροι Χάριτες χρυσεῇ τ' Αφροδίτῃ συμπαΐζουσιν, Σαπφ. απ. 108) όπως παρατηρεί ο Ιμέριος (Λόγ. 9.19), η Μούσα όμως του Αριστοφάνη έχει αποβάλλει τα θεϊκά της χαρακτηριστικά και είναι πρωτίστως η εταίρα που εμπνέει τον ποιητή (Είρ. 779-780, 815-6). Στη συντροφιά της Αφροδίτης ανήκει και η Σαπφώ, η αναθρεμμένη από την Κύπριδα, την Πειθώ και τον Έρωτα (Αντίπατρ. Σιδών. Π. Α. 7. 14.3 πβ. Σαπφ. απ. 159). Στην Σαπφώ (πέφανθι, απ. 22.10, προ[φά]νητε, Αλκ. 34.3) παραπέμπουν και οι προστακτικές της προσευχής-επίκλησης στην Είρήνη απόφνηνον (987 πβ. φάνηθι, Ιππ. 591) και (λύσον δέ μάχας καί κορκορυγάς, 991) που ανακαλεί το στίχο της Σαπφώς λύσον / έκ μερίμναν (π. 1.24-25).

στ. 1173-4

Στους στ. φοινικίδ' όξεΐαν πάνυ, / ἦν έκεῖνός φησιν εἶναι βάμμα Σαρδιανικόν, 1173-4 ο Σχολιαστής που επαναλαμβάνει τον Πολυδεύκη (7. 93), δείχνει απρόσμενα έντονο ενδιαφέρον να συσχετίσει τον Όμηρο (Ως δ' ότε τίς τ' έλέφαντα γυνή φοινίκι μιήνη, Ιλ. Δ 141) με την Σαπφώ (πόδα<ς> δέ / ποίκιλος μάσλης έκάλυπτε, Λύ- / διον κάλον έργον, απ. 39) αναφέροντας ότι και οι δύο ποιητές εκτιμούν ως άρίστους για την επεξεργασία του πορφυρού χρώματος τους Λυδούς (διαφέρουσι γάρ αί Λυδικαί βαφαί. καί Όμηρος καί Σαπφώ⁷² πβ. μή σε βάψω βάμμα Σαρδιανικόν, Άχ. 112, Σφ. 1139, inficere lanas (invenerunt) Sardibus Lydi, Πλιν. 7. 56. 196, στρώμασι πορφυροβάπτοις / κάν φοινικίσιν Σαρδιακαῖσιν κατάκεινται, Φερεκρ. απ. 230.2).

1315- 1332

Στην Έξοδο (1316 κ.ε.) ο Τρυγητής και η Οπώρα οδηγούνται με τη γαμήλια πομπή στον κόμο. Η εντολή τήν νύμφην έξω τινά δεῦρο κομίζειν, 1316

⁷¹ Πβ. το θέμα εταίρα-ποιητής, Νίκη-ποιητής (Ιππ. 586 κ.ε.). Η παράβαση της Είρήνης είναι σύνθεση που παραπέμπει στα μοτίβα της παράβασης των Ιππέων (ειδικά οι ανάπαιστοι) και της παράβασης των Αχαρνέων: Βλ. Σολομός, Ο ζωντανός Αριστοφάνης (1990³) σσ. 182-3.

⁷² Βλ. Voigt, SetA (1971) σ. 64.

ανακαλεί την *άγωγή* της Ανδρομάχης στην Σαπφώ (*Ἔκτωρ δέ καί συνέταιροι ἄγοισ'...Ανδρομάχαν, απ. 44.5, ἄγετ', Αλκ. 42.7*,⁷³ ενώ οι ευχές, οι χοροί και οι προσευχές στους θεούς (*καί πάντα λεών συγχαίρειν κάπικελεύειν* (1317, *πᾶς χώρει πρός ἔργον εἰς ἄγρὸν παιωνίσσας, ὀρχησαμένους σπείσαντας...κάπευξαμένους τοῖσι θεοῖσιν*, 1319-20), αντιστοιχούν στην ατμόσφαιρα του ίδιου ποιήματος της Σαπφώς (*λιγέως δ' ἄρα πάρθενοι/ ἄειδον μέλος ἄγνον, ἴκανε δ' ἔς αιθερα / ἄχω θεσπεσία, στ. 25-26, γυναίκες δ' ἐλέλυσσον.../ πάντες δ' ἄνδρες ἐπήρατον ἴαχον ὄρθιον / πᾶν' ὀνκαλέοντες Ἐκαβόλον εὐλύραν / ὕμνην δ' Ἔκτορα κ' Ἀνδρομάχαν θεο<ε>ικέλοισ, στ. 31-32 πβ. Ὄν. 720 κ.ε., 1729-30*). Η επιστροφή των εργαλείων στους αγρούς (*καί τὰ σκεύη πάλιν ἔς τὸν ἄγρὸν νυνὶ χρή πάντα κομίζειν*, 1318 πβ. *τὰ δῶρα ταυτί σοι φέρομεν ἔς τούς γάμους*, 1206) φαίνεται αντίστοιχη με τη μεταφορά της προίκας της Ανδρομάχης (Σαπφ. απ. 44. 8-10, *ἄθρήματα, 169A, ἄθρήματα· δῶρα πεμπόμενα παρὰ τῶν συγγενῶν ταῖς γαμουμέναις παρθένοις παρὰ Λεσβίοις*, Ησύχ. s.v.).⁷⁴ Η υμνητική κραυγή στον υμέναιο (*Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ* 1332, 1334-5, 1342-3, 1347-9, 1351-2, 1354-5) που μας θυμίζει την Σαπφώ (*<ὕμνηαν.>*, αππ. 111. 2-4, 117ba, 215=Δημ. *Περὶ ἔρμην. 132, ὥπερ ἀντὶ ὕμεναίων ἐπαδόμενος τοῖς γάμοις, τινὰ μὲν οὖν καὶ παρὰ Σαπφοῖ τῆς ἰδέας ταύτης παραδείγματα, ἐπιθαλάμιοι...ἐπιγραφόμεναι ὠδαί*, [Διον. Αλικ.] *Μέθ. ἐπιθ. 247*,⁷⁵ και που, όπως και στην Σαπφώ (Ηφαιστ. *Περὶ ποιημ. 7.1*) λειτουργεῖ ως *ἐφύμνιον*, επιστεγάζει τη γαμήλια τελετουργία.

Σύμφωνα με τον Dover η «απλοϊκή επαναλαμβανόμενη ερωταπόκριση» *τί δράσομεν αὐτήν; / τί δράσομεν αὐτήν; Τρυγήσομεν αὐτήν. / Τρυγήσομεν αὐτήν* (1337-40) ανακαλεί το απ. 115 της Σαπφώς. «Με τί, καλέ μου εσύ γαμπρέ,

⁷³ Lyghounis, «Elementi tradizionali nella poesia nuziale greca» (1991) σσ. 185, 162-3. Η περιγραφή της *άγωγής* της Θέτιδας στο σπίτι του Πηλέα (Αλκ. απ. 42. 7-12) αποτελεί το υποδειγματικό πρότυπο που ακολουθούν οι περισσότερες από τις λογοτεχνικές πηγές για τη γαμήλια τελετουργία.

⁷⁴ Δεχόμαστε τη λ. *ἄθρήματα* ἀντὶ *ποίκιλ' ἄθύρματα* (απ. 44. 9 Voigt) που προτείνει ο J. M. Edmonds, «The New Lyrical Fragments», CR 28 (1914), σ. 75, και ο Page στην έκδοσή του.

⁷⁵ Στον Όμηρο και τον Ησίοδο είναι το γαμήλιο ἄσμα που εκτελείται κατά τη δεύτερη φάση του γάμου στην πομπή και τη μεταφορά της νύφης στο νέο της σπίτι με ἄμαξα με τη συνοδεία του γαμβρού και του παρανύμφου. Ἐχουμε υμέναιους σε διαφορετικές φάσεις της τελετῆς ἀλλὰ κυρίως στην κύρια ἡμέρα, αὐτήν του γάμου. Στην κλασικὴ εποχὴ ἡ λ. *ὕμέναιος* χρησιμοποιεῖται ἀντὶ τῆς λ. *γάμος*. Στις περισσότερες πηγές τὴν ἐκτέλεση τοῦ υμέναιου ἀναλαμβάνουν οἱ φίλες τῆς νύφης, οἱ Μούσες, οἱ Χάριτες ἢ μια ομάδα συμπατριωτῶν. Βλ. Page, S&A (1955) σ. 73, Bowra, *ΑΕΛ Ποίηση Ι* (1983²) σ. 311, Lyghounis, «Elementi tradizionali nella poesia nuziale greca» (1991) σσ. 180, 174-9. Στην ποίηση τὰ ἄσμα του Ὑμέναιου εἶναι σπάνιο (Ὀμ. *Ψ*. Σ 491-3, *Ὄν.* 1736, 1729-30, 1742, 1754, Πίνδ. απ. 139.6, *Εὐρ. Τρ.* 310, 314, 331, απ. 781.14 κ.ε., Θεόκρ. 18. 58).

σωστά να σε παρομοιάσω; Με ένα λυγερό κλαδί πιο πολύ σε παρομοιάζω». ⁷⁶ Η σατιρική διάθεση της Σαπφώς (*ἴψοι δὴ τὸ μέλαθρον, / ὕμῃναον, / ἄέρρετε, τέκτονες ἄνδρες· ὕμῃναον. / γάμβρος +(εἰς) ἐρχεται ἴσος Ἀρεσι, + <ὕμῃναον.> / ἄνδρος μεγάλω πόλυ μέσδων, απ. 111 πβ. 110a, Κάτουλ. 61.119-148) αντικατοπτρίζεται και στους στίχους (ἀράμενοι φέρω-/ μεν οἱ προτεταγμένοι / τὸν νυμφίον, ἄνδρες, 1339-41). ⁷⁷ Η διασκευή ἄνδρας μέσδων της Σαπφώς (απ. 111.7) σε τοῦ μὲν μέγα καὶ παχύ, 1349, *Αχ.* 787, *Λυσ.* 23-4, *Εκκλ.* 1048 ⁷⁸ αξιοποιεί τη σαπφική υπερβολή (*ἴψοι δὴ τὸ μέλαθρον, απ. 111.1 πβ. ἄρειας μέγαν δόμον Αισχ. Χο. 262-3*). Οι ομοιότητες ανάμεσα στα επιθαλάμια της Σαπφώς και στα γαμήλια ἄσματα του Αριστοφάνη (εἰκόνες, σατιρική διάθεση και μουσική εκτέλεση) ⁷⁹ βεβαιώνουν ότι το ποιητικό αυτό είδος ανάγει την καταγωγή του στα λαϊκά γαμήλια τραγούδια, κάποια από τα οποία ήταν σκωπτικά. ⁸⁰ Το σκωπτικό στοιχείο είναι χαρακτηριστικό των επιθαλαμίων και λειτουργεί αποτροπαϊκά κατά της κακοτυχίας. Η εμφανής ποιητική επεξεργασία στα επιθαλάμια της Σαπφώς υποδηλώνει δημόσια εκτέλεση και επαναλαμβανόμενη τελετουργία. Η σατιρική διάθεση κάποιων τραγουδιών ερμηνεύει την τυπική και τελετουργική φύση των επιθαλαμίων της Σαπφώς καθώς και τη σχέση τους με τη λαϊκή αλλά και με την έντεχνη*

⁷⁶ Ο Dover, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη* (1989³) σ. 190 σημ. 4, θεωρεί ότι ο Αριστοφάνης δεν μπορεί να έγραψε κάτι τόσο χοντροκομμένο και λαϊκότροπο και αποδίδει το ύφος στο γεγονός ότι το κείμενο του τραγουδιού παραδιδόταν ήδη από την αρχαιότητα με διάφορες παραλλαγές.

⁷⁷ Sommerstein, *Peace* (1990) σ. 195.

⁷⁸ Για το παράλληλο βλ. G. Wills, «Sappho 31 and Catullus 51», *GRBS* 8 (1967), σσ. 167-197, κυρ. 180. Συμφωνούμε με τον G. S. Kirk, «A Fragment of Sappho reinterpreted», *CQ* 13 (1963), σσ. 51-2, ερμηνεύει το μέγας ως «απίστευτα ιθυφαλλικός» δίνοντας σε αντίθεση με τον Bowra *ΑΕΑ Ποίηση Ι* (1983²) σ. 311 σημ. 170, τη διάσταση της βωμολοχίας. Με την ερμηνεία του Kirk που ακολουθεί τον Wills συντάσσονται και οι H. Lloyd-Jones, «Sappho Fr. 111», *CQ* 17 (1967), σ. 168, J. F. Killeen, «Sappho Fr. 111», *CQ* 23 (1973), σ. 197 πβ. L. M. Stone, «The obscene use of Μέγας in Aristophanes», *AJP* 99 (1978), σσ. 427-432, κυρ. 432. Σύμφωνα με τον K. J. McKay, «Door Magic and the epiphany Hymn» *CQ N.S.* 17 (1967), σσ. 184-194, το μέγας αφορά σε όλη την εμφάνιση του γαμβρού. Για τις υμνικές, σκωπτικές και φαλλικές πολυσημίες του απ. 111 βλ. M. Z. Κοπιδάκης, «Σαπφικές πολυσημίες», *Επιμ. Ε. Σιστάκου*, (Αθήνα 2007), σσ. 34-46, όπου και το εντυπωσιακό δημοτικό παράλληλο από την Ήπειρο.

⁷⁹ Το γαμήλιο ἄσμα της *Εἰρήνης* ἄδεται από δύο ημιχόρια και πιθανότατα στο πρώτο ο Τρυγαῖος είναι κορυφαῖος. Βλ. M. Platnauer, *Aristophanes Peace* (Oxford Clarendon Press 1964), σ. 173, Sommerstein, *Peace V* (1985) σ. 195. Κάποια ἄσματα της Σαπφώς (απ. 140, 114, 115) ἄδονται αντιφωνικά ανάμεσα σε άτομο και το χορό ή το άτομο να αντιπροσωπεύεται από το ημιχόριο. Για την τυπική και τελετουργική φύση των Επιθαλαμίων της Σαπφώς βλ. ενδεικτικά Page, *S&A* (1955) σσ. 119 κ.ε.

⁸⁰ Το στοιχείο της κωμικής υπερβολής στα απ. 110 και 111 είναι δείγμα τελετουργικής βωμολοχίας. Η Σαπφώ παρ' όλη την έξαρση του λυρισμού σε κάποια από τα γαμήλια ἄσματά της (Ιμέριο), φαίνεται ότι υποτάχτηκε στο πνεύμα του γαμήλιου τραγουδιού, όπως το περιγράφει ο Λόγγος (4.40), ο οποίος στην περιγραφή του αγροτικού γάμου, αν και δεν είναι απαραίτητο να δανείζεται στοιχεία από την Σαπφώ, οπωσδήποτε αντικατοπτρίζει λαϊκά έθιμα της Λέσβου. Ανάλογο είναι το παραδοσιακό σκώμμα (*fescennina iocatio*) για την αποτροπή της κακοτυχίας στο γαμήλιο ἄσμα του Κάτουλλου (*Carm.* 61.120). Βλ. Bowra, *ΑΕΑ Ποίηση Ι* (1983²) σσ. 311-3.

ποιητική παράδοση της Λέσβου.⁸¹ Η συσχέτιση του γαμήλιου άσματος των *Ῥωνίων* με το άσμα των *Ἐκκλησιαζουσών* (952-968), οδηγεί στις ομοιότητες του άσματος της *Εἰρήνης* με το άσμα των *Ῥωνίων*· και τα δύο αυτά άσματα έχουν κοινά σημεία με το άσμα των *Ἐκκλησιαζουσών*. Η διαφορά ανάμεσα στα κομψά γαμήλια άσματα των *Ῥωνίων* και στα χοντροκομμένα λαϊκά τραγούδια της *Εἰρήνης* δείχνει το ευρύ φάσμα από τις προλογοτεχνικές λαϊκές μορφές έως τα έντεχνα γαμήλια άσματα. Η μίμηση της Σαπφώς στις κωμωδίες αυτές, ενισχύει, αν πράγματι χρειάζεται, την υπόθεση ότι τα επιθαλάμια άσματα, στα οποία συγκαταλέγεται και το απ. 44 αποτελούν μια ιδιαίτερα σημαντική τελετουργία της πόλης και προορίζονταν για απαγγελία και δημόσια εκτέλεση.⁸²

Οι διαφορές ανάμεσα στο κομψό επιθαλάμιο των *Ῥωνίων*, ένα από τα ωραιότερα δείγματα της λυρικής ποίησης με προέλευση πολύ διαφορετική από αυτήν των ασμάτων της *Εἰρήνης* και των *Ἐκκλησιαζουσών*, και το λαϊκό επιθαλάμιο της *Εἰρήνης*, είναι στην ουσία οι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος· στα γαμήλια άσματα συνυπάρχει το χοντροκομμένο λαϊκό στοιχείο με τον υψηλό λυρισμό.⁸³ Ο μεικτός χαρακτήρας των τραγουδιών του γάμου συνδυάζει την έξαρση του λυρισμού στα εγκώμια με τους αστεϊσμούς και τη βωμολοχία. Ο εύθυμος περιπαικτικός χαρακτήρας των γαμήλιων ασμάτων μεταβάλλεται εύκολα σε άσεμνο και χοντροκομμένο τραγούδι. Η ιδιοτυπία αυτή των τραγουδιών του γάμου επιβάλλει και στα σατιρικά επιθαλάμια της Σαπφώς το ύφος του πεζού λόγου που πλησιάζει το σκώμμα της κωμωδίας (Δημ. *Περὶ ἑρμην.* 167).

6. Ῥωνιθες

Στους *Ῥωνιθες* που διδάχτηκαν το 414 π.Χ. και πήραν το δεύτερο βραβείο, οι απηχήσεις της Σαπφώς εντοπίζονται στο τραγούδι της αηδόνας (Ωδή), στο τραγούδι των πουλιών (Αντωδή) με επίδραση και του Αλκαίου, στην εμφάνιση της Ίριδας και στην περιγραφή του γάμου του Πισθέταιρου. Ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί ως μυθικό

⁸¹ Σύμφωνα με τον Ιμέριο (*Λόγ.* 9. 4=Σαπφ. απ. 194), η Αφροδίτη ήταν για την Σαπφώ η προστάτρια των γάμων, των οργίων. Ο Αδωνης, γιος του Κινύρα, και ο Υμέναιος, ήταν προστάτες θεοί των γαμήλιων εθίμων. Τα ονόματά τους εισηγούνται τίτλους εθίμων και πιθανότατα και οι δύο, και ίσως και ο Φάων, να εμπεριέχονταν στο ίδιο έθιμο, το έθιμο του γάμου. Τα γαμήλια άσματα, σύμφωνα με τον Πρόκλο, περιείχαν και θρήνους για τον Υμέναιο, έναν όμορφο νέο που χάθηκε τη μέρα του γάμου του. Βλ. McEvilly, *Imaginaire and Reality in Sappho* (1965) σ. 257.

⁸² Σκιαδάς, *Αρχαϊκός Λυρισμός I* (1981) σ. 153.

⁸³ Για τις ομοιότητες των επιθαλαμίων της *Εἰρήνης* και των *Ῥωνίων* και με το επιθαλάμιο π. 61 του Κάτουλλου βλ. Platnauer, *Aristophanes Peace* (1964) σ. 174.

παράδειγμα ένα θεϊκό ζεύγος και μιμείται την Σαπφώ (απ. 44)⁸⁴ στην εικόνα της ηχούς, που, ανάμικτη με αρώματα, ενώνει αδιόρατα την πολιτεία των πουλιών με το κοινό της παράστασης. Στο γάμο του βασιλιά οι μακαρισμοί και οι ύμνοι του χορού για τους μελλόνυμφους, η παρουσίαση του νυμφίου, ανακαλούν εικόνες από γαμήλια άσματα της Σαπφώς.

στ. 215 κ. ε., 220 κ.ε.

Στην ηχώ του τραγουδιού που ανεβαίνει προς τα ουράνια *καθαρά χωρεῖ . . . ἡχώ* *πρός Διὸς ἔδρας*, 215 κ.ε., εικόνα που ανακαλεί την Σαπφώ (πβ. *ἴκα]νε δ' ἐς αἴθερα / ἄχῳ θεσπεσία*, απ. 44. 26-7, απαντά ο ίδιος ο Απόλλωνας με τη χρυσή του λύρα και οργανώνει τη χορωδία των θεών *διὰ δ' ἀθανάτων στομάτων χωρεῖ / ξύμφωνος ὁμοῦ / θεία μακάρων ὁλολυγή*, 220 κ. ε. σε μια εικόνα ομόλογη των στ. 44. 31 κ.ε. του ίδιου ποιήματος της Σαπφώς: *γύναικες δ' ἐλέλυσδον ὅσαι προγενέστερα[ι / πάντες δ' ἄνδρες ἐπήρατον ἴαχον ὄρθιον / πάν' ὀνκαλέοντες Ἐκαβόλον εὐλύραν*. Στον Αριστοφάνη η τελετουργική κραυγή *ὁλολυγή* στο στόμα του θεϊκού χορού εξαίρει το άσμα της αηδόνας,⁸⁵ ενώ στην Σαπφώ *ἄγν[ον* χαρακτηρίζεται το μέλος του χορού των ανθρώπων. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην ανάμειξη *ξύμφωνος ὁμοῦ* (*συμμιγῇ ὁμοῦ*, 771) των φθόγγων και των μουσικών οργάνων και στην αίσθηση της ακοής. Στο χωρίο, που προοικονομεί τη μίμηση της Σαπφώς στους στ. 771 κ.ε. και 1715 κ.ε., έχουμε ένα από τα σπάνια δείγματα της παρεμβολής του αυλού σε μια ωδή ή ένα χορικό (πβ. *αὐλος δ' ἄδυ[μ]έλης . . . τ' ὄνεμείχνη[το]*, Σαπφ. απ. 44. 30).

στ. 665-6

Ἥ Πρόκνη / ἔκβαινε καί σαυτήν ἐπιδείκνυ τοῖς ξένοις.

Η κλήση της αηδόνας (*ἔκβαινε*) αποσκοπεί στην επίδειξη της μουσικής δεξιότητας, όπως στην Σαπφώ η κλήση της Γογγύλας (*ἔκβαθι*,⁸⁶ απ. 22. 10). Κοινό χαρακτηριστικό των δύο ποιητών είναι ότι ο συνδυασμός μουσική-γυναικεία χάρη προκαλεί έντονη ερωτική συγκίνηση. Αφετηρία του πόθου (*πόθος τ.[] ἀμφιπόταται*) στην Σαπφώ είναι η *κατάγωγις* της Γογγύλας (απ. 22.11-12), ενώ στον

⁸⁴ Για τα επικά στοιχεία του ποιήματος βλ. J. Th. Kakridis, «Zu Sappho 44 LP», WS 79 (1966) σσ. 21-26=, *Μελέτες καὶ Ἀρθρα*, (Θεσσαλονίκη 1971), σσ. 33-38.

⁸⁵ Βλ. B. Marzullo, *Studi di poesia eolica* (Firenze 1958), σ. 178 σημ. 1, Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 130.

⁸⁶ *πέφ]ανθι* Wilam. (1914) σ. 242, *Ἀβ]ανθι* Voigt και LP με βάση το 35a8 inc. auct. Βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 50, *Ἀχ*. 883 κ.ε.

Αριστοφάνη τα χρυσά κοσμήματα της Πρόκνης (ὅσον δ' ἔχει τὸν χρυσὸν ὥπερ παρθένος, 670 πβ. *Αχ.* 258).

στ. 676 κ.ε.

ὦ φίλη, ὦ ξουθή,
ὦ φίλτατον ὀρνέων πάντων

[...]

ξύντροφε ἀηδοί,
ἦλθες, ἦλθες ὥρης,
ἡδὺν φθόγγον ἐμοὶ φέρουσ'·
ἀλλ' ὦ καλλιβόαν κρέκουσαν
αὐλὸν φθέγμασιν ἡρινοῖς,

Στο κομμάτιον της παράβασης η κλήση της αηδόνας από τον Έποπα (ὦ φίλη, ὦ ξουθή, 676) που ανακαλεί την Σαπφώ (ὦ κάλα, ὦ χαρίεσσα κόρα, απ. 108),⁸⁷ ο σπάνιος αιολικός τύπος ἀηδοί (679) που παραπέμπει επίσης στην Σαπφώ (απ. 136) και σε στίχο αιολικό (ἀήδων, 28.5 inc. auct. πβ. Σοφ. *Αἴας* 629) για μοναδική φορά στον Αριστοφάνη: *LSJ*⁹), προεξαγγέλλουν την εμφάνιση μιας εξαιρετης μουσικού, ένα «πραγματικό» αηδόνι στον κόσμο των πουλιών (πβ. *Αηδών και ἀηδοῦς· ὡς Σαπφώ κατὰ Μυτιληναίους*, Σούδ. s.v.). Στο χαιρετισμό της Αηδόνας ο στίχος φθέγμασιν ἡρινοῖς (683 πβ. *ἡρινά μέν φωνῇ, Εἰρ.* 799) ίσως ανάμνηση της Σαπφώς (ἦρος ἄγγελος ἱμερόφωνος ἀήδων, απ. 136) και ο παρελθοντικός χρόνος (ἦλθες πβ. Σαπφ. απ. 48.1) που χρησιμοποιεί ο Αριστοφάνης αντί της συνήθους προστακτικής των κλητικών ύμνων ἐλθέ για να μεταπηδήσει από τον κλητικό ύμνο στο λαϊκό καλοσώρισμα,⁸⁸ αλλά και για να θυμίσει τον ερχομό της Αφροδίτης της Σαπφώς με τα στρουθιά (ἦλθες...κάλοι δ' σ' ἄγον / ἄκεες στρουθοί, π.1. 8-10) προσφέρουν μια ακόμη σύνδεση με τα συναισθήματα που αναγνωρίζουμε και στο απ. 48 της Σαπφώς.

στ. 696-7

ἐξ οὗ περιτελλομέναις ὥραις ἔβλασταν Ἔως ὁ ποθεινός,
στίλβων νῶτον πτερύγοιν χρυσαῖν, εἰκώς ἀνεμώκεσι δίναις.

⁸⁷ Πβ. Ευρ. *Άλκ.* 460, Σοφ. *ΟΚ* 1700 κ.ε. Βλ. Silk, «Aristophanes as a lyric poet» (1980) σσ. 142-3 σημ. 137, P. Rau, *Paratragödia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes* (München 1967), σσ. 144-148.

⁸⁸ Φ. Ι. Κακριδής, *Αριστοφάνους Ὀνιθεσ II*, Ερμηνευτική έκδοση, (Αθήνα 1974), σ. 135.

Ο παραλληλισμός του Έρωτα με τις συστροφές των ανέμων (*εἰ κῶς ἀνεμώκεσι δίναις*, Σχ. αυτ. πβ. Νεφ. 380 Σχ. αυτ.) αξιοποιεί το μοτίβο έρωτος (καταστροφής)-άνεμος της Σαπφώς (*ὥς ἄνεμος κᾶτ ὄρος δρύσιν ἐμπέτων*, απ. 47.2).⁸⁹ Το επίθετο *ποθεινός* που απαντά και στην Σαπφώ (*ποθε[ννος]*, απ. 15.11)⁹⁰ και η παρομοίωση το υ Έρωτα με βλαστό (*ἐβλαστέν*, 696) πο υ επίσης ανακαλεί στίχο της (*ὄρπακι βραδίνῃ* απ. 115.2) επισφραγίζει την ησιόδεια περιγραφή της γέννησης του θεού που έρχεται από τον ουρανό, εικόνα που ανακαλεί τον ιπτάμενο έρωτα της Σαπφώς ((*Έρωτα*) *ἐλθοντ' ἐξ ὀράνῳ πορφυρίαν περθέμενον χλάμυν*, απ. 54).

Όπως στην Σαπφώ τα πουλιά μεταφέρουν το άρμα της συμμάχου Αφροδίτης (*κάλοι δέ σ' ἄγον / ᾠκεες στρουθοὶ περὶ γᾶς μελαίνας / πύκνα δίννεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνῳ αἴθε-/ρος διὰ μέσσω*, π. 1. 9 κ.ε.) στον Αριστοφάνη τα πουλιά, παιδιά του Έρωτα και του Ουρανού (*Σαπφῷ δέ τόν (Έρωτα) γῆς καὶ οὐρανοῦ* (γενεαλογεῖ), απ. 198a, *τόν Έρωτα... Σαπφῷ Αφροδίτης καὶ οὐρανοῦ*, 198b, *Σαπφῷ δέ ἡ Λεσβία πολλά τε καὶ οὐχ ὁμολογοῦντα ἀλλήλοις ἐς Έρωτα ἦσε*, 198c),⁹¹ είναι σύμμαχοι των εραστών (*ὥς ἐσμέν Έρωτος / πολλοῖς δῆλον· / πετόμεσθᾶ <τε> γάρ καὶ τοῖσιν ἐρῶσιν σύνεσμεν*, 703-4) και φέρνουν κοντά τους *ἀπωμωμοκότας* (705). Τα πουλιά που έρχονται από τον ουρανό και εξαναγκάζουν όσους αρνούνται τον έρωτα σε αναγκαστική σύζευξη (*πολλοὺς δέ καλοῦς· Ἀντί τοῦ μετὰ τήν νεότητα ἠναγκάσαμεν ἀκαίρως ἐταίρειν*, Σχ. αυτ. 705), ενεργούν όπως η Αφροδίτη, η ιπτάμενη θεά των σπουργιτιών και σύμμαχος της Σαπφώς που εξαναγκάζει την *κῶκ* *ἐθέλοισαν* να επιστρέψει σε αυτήν που πρόδωσε (π. 1. 24).

στ. 771 κ.ε.

συμμιγῇ βοήν ὄμοῦ
πτεροῖσι κρέκοντες Ἰακχον Ἀπόλλω,
[...]

διὰ δ' αἰθέριον νέφος ἦλθε βοά·
[...]

εἶλε δέ θάμβος ἄνακτας· Ὀλυμπιάδες δέ μέλος Χάριτες
Μοῦσαί τ' ἐπώλδον ξαν.

⁸⁹ Βλ. Marzullo, *Frammenti della lirica greca* (1966) σ. 66, Σκιαδάς *Αρχαϊκός Λυρισμός II* (1981) σ. 161. Πβ. τον έρωτα που σφυροκοπά τον ποιητή και τον λούζει σε παγωμένο χείμαρρο (Ανακρ. απ. 413 PMG) και τη σφοδρότητα του ανέμου (Ιβυκ. απ. 286. 8-111, *Έως.../εἰ κῶς ἀνεμώκεσι δίναις* Αριστοφ. *Ών*. 696 κ.ε.). Βλ. Snell, *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος* (1984⁴) σ. 101.

⁹⁰ Κακριδής *Όρνι θες I* (1974) σ. 140.

⁹¹ Η Κοσμογονία, όπως την εκθέτουν τα πουλιά, θεωρείται ως η πρώτη χρονολογικά μαρτυρία για τη διδασκαλία των Ορφικών. Βλ. Κακριδής, *Όρνι θες I* (1974) σ. 138.

Στην Αντωδή έχουμε ακόμη μια μίμηση του απ. 44. 24 κ.ε. της Σαπφώς, περισσότερο εμφανή απ' όσο στους στ. 215 κ.ε. Ο αχός από το τραγούδι των πουλιών στον Απόλλωνα, μια σύνθεση ανάμεικτη από τη μελωδία των κύκνων και μουσικούς φθόγγους από το κτύπημα των φτερών τους, διαπερνά τα αιθέρια νέφη σε μια εικόνα ανάλογη με αυτήν της Σαπφώς (αὐλος δ' ἄδυσ[μ]έλης[]τ' ὀνεμίγνυ[το | καὶ ψ[ό]φο[ς κ]ροτάλ[ων]ως δ' ἄρα πάρ[θενοι / ἄειδον μέλος ἄγν[ον, ἱ]κα]νε δ' ἐς αἴθερα / ἄχω θεσπεσία, απ. 44. 24 κ.ε. πβ. διὰ δ' αἰθέριον νέφος ἦλθε βοά, 776. Στο ἄσμα των κύκνων (πβ. Αλκ. απ. 307c) αντηχεί ο Όλυμπος και ανταπαντούν οι Μούσες με το δικό τους ιερό τραγούδι ανακαλώντας εικόνες από το απ. 44.31 κ.ε. της Σαπφώς (γύναικες δ' ἐλέλυσδον ὅσαι προγενέστερα[ι / πάντες δ' ἄνδρες ἐπήρατον ἱαχον ὄρθιον / πάν' ὄνκαλέοντες Ἑκαβόλον εὐλύραν). Μοναδικό στο αριστοφανικό χωρίο το θάμβος των θεών όταν ακούγεται το τραγούδι των πουλιών⁹² ενωμένο με την ὀλολυγή των Χαρίτων και των Μουσών. Το παράδειγμα αυτό των Ὀνίθων δείχνει πώς χρησιμοποιείται ένα καθαρά τελετουργικό ἔθιμο και πώς λειτουργεί η ανατροπή των ρόλων, με την οποία ο Αριστοφάνης επιδιώκει να προβάλλει τη δύναμη του Πισθέταιρου και των πουλιών.⁹³ Είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικό, και χωρίς προηγούμενο, ότι το μοναδικό στον Αριστοφάνη ρήμα ἱάκχω συνάπτεται με αντικείμενο όχι το ἄσμα στον Απόλλωνα αλλά τον ίδιο τον Απόλλωνα. Αυτή ακριβώς η σύμπτυξη της έκτασης του σαπφικού στίχου (ἱαχον ὄρθιον / πάν' ὄνκαλέοντες Ἑκαβόλον εὐλύραν, απ. 44. 31) επιβεβαιώνει την αρχαικότητα και την αυθεντικότητα του απ. 44 της Σαπφώς, το οποίο θεωρήθηκε από την αλεξανδρινή εποχή «νόθο».⁹⁴ Επειδή το περιεχόμενο της Αντωδής (769-784) παρουσιάζεται κάπως ἄσχετο με το ἔργο και με την Ωδή, διατυπώθηκε η άποψη ότι ο ποιητής είτε χρησιμοποίησε και εδώ παραλλαγμένα λόγια του Φρύνιχου, στον οποίο πρέπει να αποδοθεί και το «όραμα μιας γήινης χωρωδίας που οι μελωδίες της φτάνουν στον ουρανό και προκαλούν την ανταπόκριση των θεών, είτε απηχεί την εικόνα της

⁹² θάμβος καταλαμβάνει και την Μνημοσύνη όταν ακούει το τραγούδι της Σαπφώς (Μνημοσύναν, ἔλε θάμβος, ὅτ' ἔκλυε τᾶς μελιφώνου / Σαπφοῦς, μὴ δεκάταν Μοῦσαν ἔχουσι βροτοί, Π.Α. 9. 66).

⁹³ Βλ. E. Cavallini, «Note ad Aristophane», *Mcr* (1984-85), σ. 105, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σσ. 130-131.

⁹⁴ Μια αντίστροφη εξέλιξη από την τολμηρή μετωνυμία του Αριστοφάνη στην ευθύγραμμη δομή του επιθαλάμιου θα ήταν αδιανόητη. Βλ. Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 143 σημ. 117 πβ. σημ. 94. Για την αυθεντικότητα του απ. 44, το οποίο όμως δεν είναι επιθαλάμιο, βλ. I. Θ. Κακριδής, «Το καλωσόρισμα των νιόπαντρων», *Ἑλα Ἀφροδίτη Ἀνθοστεφανωμένη. Από τον κόσμο των Αρχαίων III* (Αθήνα 1983), σσ. 74-87.

απολλώνιας και διονυσιακής συναυλίας στον Πρώτο *Πυθιονικό* του Πινδάρου.⁹⁵ Οι απηχίσεις όμως του απ. 44 της Σαπφώς στην Ωδή και την Αντωδή συνυφαίνονται με ανάμνηση του Αλκαίου. Η εικόνα της ηχούς από τη χορωδία των κύκνων που προκαλεί το *θάμβος* των θεών που ανταπαντούν μελωδικά ανακαλεί την αλκαϊκή χορωδία από πουλιά, αηδόνια και τζιτζίκια που συνάδουν με τον Απόλλωνα (*πάντα τὰ μέλη κατὰ θεοῦ φθεγγόμεναι* (ῥονιθες), απ. 307c). Στην ίδια εικονοποιία ανήκει και η μορφή του Απόλλωνα της σαπφώς και του Πινδάρου που ίπταται πάνω σε κύκνους και χορεύει μαζί με τις Μούσες και τις Χάριτες στον Ελικώνα (*τὰ δέ σά νῦν δέον καὶ αὐτῷ τῷ Μουσηγέτῃ εἰκάζεσθαι, οἶον αὐτόν καὶ Σαπφῶ καὶ Πίνδαρος ἐν ᾧδῃ κόμῃ τε χρυσῇ καὶ λύραις κοσμήσαντες, κύκνοις ἔποχον εἰς Ἐλικῶνα πέμπουσι*, απ. 208=Ιμέρ. Λόγ. 46. 6 πβ. Αλκ. 307c, *Μοῦσαις Χάρισί τε ὁμοῦ συγχορεύσονται*).

στ. 933, 934, 944

*οὐτος! σὺ μέντοι σπολάδα καὶ χιτῶν' ἔχεις,
ἀπόδυθι καὶ δός τῷ ποιητῇ τῷ σοφῷ.*

Στη σκηνή του πεινασμένου και αδέξιου ποιητή (904-957) παρωδεύεται η ομηρική και η λυρική ποίηση, ιδιαίτερα ο Πίνδαρος και ο Σιμωνίδης. Στην παρωδία αυτή που συνεχίζεται στο μέτρο και στο λεξιλόγιο,⁹⁶ η τριπλή επανάληψη του αιολικού τύπου *σπολάς* Σαπφ. απ. 57 (αντί *στολάς* που δέχεται η Voigt) και του λυρικού ποιητή που ζητά προστασία υπαινίσσονται ίσως και την Σαπφώ. Η αντιδιαστολή του *κλέους* του σοφοῦ ποιητή (934) που αξιώνει για τον εαυτό *ύφαντοδόνητον ἔσθος* (943) και όχι ένα ρούχο συνώνυμο της αδοξίας και της αμουσίας (*ἀκλεής...σπολάς ἄνευ χιτῶνος*, 944) ανακαλεί τη γνωστή αντίληψη της Σαπφώς ότι η τέχνη είναι συνώνυμη της αισθητικής (*ἀγροῖωτις ...ἀγροῖωτιν ἐπεμμένα στόλαν*, απ. 57. 1-2). Στον τύπο του παράσιτου ποιητή εντάσσεται και ο κατά την κωμωδία εραστής της Σαπφώς Ιππώνακτας (Δίφιλ. Σαπφῶ απ. 70), στον οποίο και ανήκει η τυπική εικόνα του ποιητή που κρυώνει (*ἔχε τὴν σπολάδα πάνως δέ μοι ῥιγῶν δοκεῖς*, 935 πβ. *δός χλαῖναν Ἰππώνακτι· κάρτα γὰρ ῥιγῶ καὶ βαμβακύζω*, Ιππών. απ. 17).⁹⁷ Φυγὰς και παράσιτη είναι και η Σαπφώ (Πάρ. Μάρμ. Επ. 36 σ. 12 Jacoby, Οβίδ. ES 218=απ. 251).

⁹⁵ Βλ. Φ. Ι. Κακριδής, «Phrynischeisches in den Vögeln des Aristophanes», WS NF 4 (1970), σσ. 39-51, Κακριδής *Ῥονιθες II* (1974) σσ. 152-3.

⁹⁶ Κακριδής, *Ῥονιθες II* (1974) σσ. 174-180.

⁹⁷ Κακριδής, *Ῥονιθες II* (1974) σ. 178. Για τον τύπο του λυρικού ποιητή που παρασιτεί και επωφελεῖται από την προστασία των Σικελών τυράννων και των ελληνικών αριστοκρατικών οικογενειών όπως ο Σιμωνίδης, ο Πίνδαρος και ο Βακχυλίδης βλ. Dover, *Η κωμωδία του Αριστοφάνη* (1989) σ. 198, σημ. 1.

στ. 1166

Ο στίχος νή τοὺς θεοὺς ἔγωγε (θαυμάζω)· καὶ γὰρ ἄξιον· / ἴσα γὰρ ἀληθῶς φαίνεται μοι ψεύδεσιν) αναπαράγει το περίφημο incipit της Σαπφώς φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν (απ. 31.1), αλλά ο Αριστοφάνης, ενώ υιοθετεί ολοκληρωτικά τη δομή της Σαπφώς ,αντικαθιστά με λεπτή κακία το θεοῖσιν με το ψεύδεσιν σε σκόπιμα τρομακτική αντίθεση με το ἀληθῶς, ένα ευχάριστο ἀπροσδόκητον εις βάρος των θεών.⁹⁸

στ. 1182

ρύμη τε καὶ πτεροῖσι καὶ ῥοιζήμασιν / αἰθήρ δονεῖται τοῦ θεοῦ
ζητουμένου βλ. 1196

στ. 1196 κ.ε.

...ἄθρει δὲ πᾶς κύκλω περισκοπῶν,
ὥς ἐγγὺς ἦδη δαίμονος πεδαρσίου
δίνης πτερωτὸς φθόγγος ἑξακούεται.

Σύμφωνα με την Cavallini στα δύο αυτά χωρία η εμφάνιση της Ίριδας ανακαλεί την εμφάνιση της Αφροδίτης της Σαπφώς (κάλοι δέ σ' ἄγον / ἄκεες στρουῦθοι περί γᾶς μελαίνας / πύκνα δίννεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνω αἴθε- / ρος διὰ μέσσω, π. 1. 9 κ.ε.). Και στο ις δύο ποιητές η πυκνή περιστροφή των πτερών που φέρνω τις θεές από μακριά (ἄπωθεν, 1184 πβ. πῆλοι, Σαπφ. π. 1.6). Ενώ όμως η Αφροδίτη έρχεται ύστερα από την επίκληση της Σαπφώς, η Ίριδα αντιμετωπίζεται εχθρικά και με αναίδεια και ο Πισθέταιρος τη διώχνει με φωνές σαν να ήταν πουλί.⁹⁹

στ. 1380

Με βάση το στίχο ὄρνις γενέσθαι βούλομαι λιγύφθογγος ἀηδών (1380) και την παρωδία της Σαπφώς ἥπερ ὅσον ἄ λιγύφω[νος / ὕπνον [ἴ]δωμεν, απ. 30. 88-9 πβ. ὕπνου δ' ὀρεῖ τῆς νυκτὸς οὐδὲ πασπάλην, Σφ. 91) προτείνεται το ὄρνις αντί του Ἀττις¹⁰⁰ πβ. Σαπφ. απ. 70. 11, λίγη βλ. λιγείας...ἀηδόνας, Βακχыл. 5. 23, Αισχ. Ἀγαμ. 1146, ἀηδών...λιγύφωνος, Θεόκρ. 12.6. Το μοτίβο της μεταμόρφωσης σε πουλί είναι επίσης θέμα της Σαπφώς (απ. 163, εὐχῆ τήν τῶν ὀρνίθων ἀλλάξασθαι φύσιν...ἴνα σέ, τὸ μέλημα τῶμον, ὥς φησιν ἡ Σαπφώ, περιπτύξωμαι, Ιουλ. Ἐπιστ. 193).

στ. 1169-1712 (1173, 1705-6, 1708, 1715-6, 1765)

⁹⁸ Cavallini, «Note ad Aristophane» (1984-85) σ. 105, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 123.

⁹⁹ Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σσ. 123-124.

¹⁰⁰ Voigt, *SetA* (1971) σ. 57.

Στην Έξοδο ο γάμος του Πισθέταιρου με την Βασίλεια αρχίζει παραδοσιακά με την υποβλητική ρήση του αγγελιοφόρου που μακαρίζει το γένος των πτηνών. Οι αναμνήσεις από την Σαπφώ εντοπίζονται στο μακαρισμό που προετοιμάζει την είσοδο του γαμβρού στη σκηνή *δέχεσθε τὸν τύραννον ὀλβίοις δόμοις*, 1708 πβ. *γάμβρος+(εἶς) ἐρχεται*, απ. 111, *ἴππ.* 1326, *Εἶρ.* 1339-41) και στο μοτίβο της «αμηχανίας» στην παρουσίαση του νυμφίου. Η αμηχανία ήταν κοινός τύπος στα εγκώμια των μελλονύμφων (*γυναικὸς κάλλος οὐ φατὸν λέγειν*, 1173, *ὦ φεῦ φεῦ τῆς ὥρας τοῦ κάλλους*, 1724 πβ. *τίω σ', ὦ φίλε γάμβρε, κάλως εἰκάσω*; Σαπφ. απ. 115. 1). Η με έντονο το λαϊκό στοιχείο συσσωρευση παρομοιώσεων¹⁰¹ με την οποία προαναγγέλλεται η είσοδος του Πισθέταιρου *οἶος οὔτε παμφαῆς/ ἀστὴρ ἰδεῖν ἔλαμψε χρυσαυγεί δόμῳ, / οὔθ' ἡλίου τηλαυγὲς ἀκτίνων σέλας / τοιοῦτον ἐξέλαμπεν* (1669-1712) θυμίζει την ἀπορία της Σαπφώς (*ἀλλ' οἶον οὐδὲν πώποτε γῆ καὶ ἥλιος ἀνθρώποις ἔφηναν*, απ. 196) και την καθ' υπερβολήν παρουσίαση του νυμφίου (πβ. Σαπφ. απ. 110, 111) με υπερφυσική λάμψη, όπως οι ἥρωες του Ομήρου (*λαμπόμενος πυρὶ (ἔκτωρ)*, Όμ. *Ἰλ.* Ο 623, *Σαπφούς ἦν...τὸν νυμφίον τε Ἀχιλλεὺς παρομοιωῖται καὶ εἰς ταύτῳ ἀγαγεῖν τῷ ἥρῳι τὸν νεανίσκον ταῖς πράξαισι*, Σαπφ. απ. 105b=Ιμέρ. Λόγ. 9. 160).

Και ενώ η παρομοίωση του Πισθέταιρου και της Βασίλειας με το θεϊκό ζεύγος Δίας-Ήρα θυμίζει το μυθολογικό ζεύγος της Σαπφώς, Ανδρομάχη-Έκτορας (*ἴ[κελοι θεοί]ς*, απ. 44. 21, *θεο<ε>ικέλοις*, στ. 34, *ἴσος θεοῖσιν*, απ. 31.1),¹⁰² ο Αριστοφάνης οπτικοποιεί την ουράνια πορεία της ευωδίας (*ὁσμή δ' ἄνωνόμαστος ἐς βάθος κύκλου / χωρεῖ, καλὸν θέαμα· θυμιαμάτων δ' / αὖραι διαψαίρουσι πλεκτάνην καπνοῦ*, 1715-6 πβ. *καθαρά χωρεῖ διὰ φυλοκόμμου*, 215, *διὰ δ' ἀθανάτων / στομάτων χωρεῖ ξύμφωνος ὁμοῦ*, 220) σε μια εικόνα ανάλογη με την πορεία της σαπφικής ηχῶς (*ἴκα]νε δ' ἐς αἴθ[ερα / ἄχῳ θεσπεσία*, απ. 44. 26-7) που σμίγει με πλήθος αρώματα (*μύρρα κα|ῖ κασία λίβανός τ' ὄνεμείχυντο*, απ. 44. 30).¹⁰³ Σε αντίθεση με την Σαπφώ η οποία προσωποποιεί την αίσθηση και

¹⁰¹ Για την επίδραση του Ομήρου βλ. S. Constantinidou, «*Αὐγή / Αὐγαί*: Some observation on the Homeric perception of light and vision», *Δωδώνη* 22 (1993) σσ. 95-107, «The Vision of Homer: The Eyes of heroes and Gods», *Antichthon* 28 (1994), σσ. 1-5.

¹⁰² Σύμφωνα με τον Ι. Θ. Κακριδή, «Το καλωσόρισμα των νιόπαντρων» (1983) σσ. 74-87, η Σαπφώ, στηρίχθηκε συνειδητά στην ραψωδία Ω της *Ἰλιάδας* για να αποκαλύψει το δικό της νόημα, ένα ποίημα που πίσω από τη φωτεινή του πρόσοψη, υποβάλλει μια σκοτεινή τραγωδία.

¹⁰³ Η ανάμειξη των αισθήσεων της ακοῆς και της όσφρησης στο απ. 44 επιτυγχάνεται με λέξεις από τη σφαίρα του ιερού. Ουσιαστικής σημασίας στοιχεία είναι οι λέξεις *μέλος ἄγνον*, *ἄχῳ θεσπεσία*, *όλολυγή*. Η συνύπαρξη του παραδοσιακού λεξιλογίου με το προσωπικό της Σαπφώς, το αρχαίο και το

δημιουργεί εικόνες συνθέτοντας τις αισθήσεις, ο Αριστοφάνης παρουσιάζει την κάθε αίσθηση ξεχωριστά να διαγράφει τη δική της πορεία προς τον ουρανό. Η μίμηση του θεματικού αυτού μοτίβου της Σαπφώς και στην περιγραφή γάμου στον *Πρωτεσίλαο* του Αναξανδρίδη (απ. 42), προσδίδει την τελετουργική επισημότητα και τη μεγαλοπρέπεια που αρμόζει στην ανακήρυξη του κωμικού νυμφίου σε θεό ανθρώπων και θεών (*δαιμόνων ὑπέρτατε*, 1765).¹⁰⁴

Τη γαμήλια τελετουργία των *Φονίθων* επιστεγάζουν, όπως και στην *Είρήνη*, ο ύμνος του χορού στους μελλόννυμφους, και ο Υμέναιος. Οι στίχοι (1720 κ.ε., 1729-30, *ὑμεναίοις / καὶ νυμφιδίοισι δέχεσθ' ὥδαίς, Ὑμῆν ὦ Ὑμέναι' ὦ* 1742) απηχούν πάλι το απ. 44 της Σαπφώς (*γύναικες δ' ἐλέλυσσον ὅσαι προγενέστερα[ι] / πάντες δ' ἄνδρες ἐπήρατον Ἴαχον ὄρθιον / πάν' ὄνκαλέοντες Ἑκαβόλον εὐλύραν / ὕμνην δ' Ἔκτορα κ' Ἀνδρομάχαν θεο<ε>ικέλοις*, στ. 31-34). Οι μακαρισμοί (1705, 1706, 1722) και ειδικά ο μακαρισμός του νυμφίου (*ὦ μακαριστὸν σὺ γάμον τηῆδε πόλει γήμας / μεγάλαι μεγάλαι κατέχουσι τύχαι*, 1725-6, 1759) θυμίζουν επίσης την Σαπφώ (*ὄλβιε γάμβρε, σοὶ μὲν δὴ γάμος ὡς ἄραο / ἐκτετέλεστ', ἔχῃς δέ πάρθενον ἄν ἄραο... τετίμακ' ἔξοχά σ' Ἀφροδίτα*, απ. 112. 1-5, *οὐ γάρ / ἄτερα νῦν πάις, ὦ γάμβρε, τεαύτα*, 113). Η σκηνή του γάμου κλείνει με παιάνα (*ἀλαλαὶ ἰῆ παιῶν* πβ. Σαπφ. απ. 44. 29) και την αρχιλόχεια κραυγή (πβ. *Ἀχ.* 1223 κ.ε., *Ἰ* ππ. 1319).¹⁰⁵

Επιβίωση γαμήλιων ασμάτων της Σαπφώς

Η χρήση των γαμήλιων ασμάτων της Σαπφώς στην *Είρήνη* και στους *Φονίθες* βεβαιώνει τον καθοριστικό ρόλο για τη διάσωση αλλά και τη διάδοση της ποίησής της. Σπουδαίο ρόλο για τη διατήρηση των τόπων αυτών ως τους βυζαντινούς χρόνους διαδραμάτισαν επιφανείς ρήτορες του 4^{ου} μ.Χ. αιώνα, όπως ο Κλαυδιανός (*Epith.* X 228-237), και ο Ιμέριος (*(Σαπφώ) +γράφει+ ἄρθένους <εἰς> νυμφεῖον, ἄγει καὶ Ἀφροδίτην ἐφ' ἄρμα Χαρίτων καὶ χορὸν Ἑρώτων συμπαίστορα*, απ. 194=Λόγ.

νέο, το ανθρώπινο με το θεϊκό συνιστούν μια ατμόσφαιρα μεγαλοπρεπούς τελετής. Βλ. B. Gentili, «La veneranda Saffo», *QUCC* 2 (1966), σσ. 43 κ.ε.

Το απ. 44 που διασώθηκε σε πάπυρο φαίνεται ότι ήταν πολύ γνωστό μέχρι τους πρώτους μεταχριστιανικούς αιώνες από τις αναφορές κυρίως των λεξικογράφων και τον Φιλόστρατο (*Εἰ κ.* 2. 1. 2).

¹⁰⁴ Ο παραλληλισμός του γάμου του Πισθέταιρου με τον ιερόν γάμο του Δία και της Ἥρας, ανήκει σε ένα γενικότερο μυθολογικό ή θεϊκό πλαίσιο που το συναντούμε και σε άλλα επιθαλάμια. Βλ. Κακριδής, *Φονίθες II* (1974) σσ. 291-292, 286-7.

9. 19, ὦ καλή, ὦ χαρίεσσα· πρέπει γάρ σοι τὰ τῆς Λεσβίας ἐγκώμια. σοὶ μὲν γὰρ ῥοδόσφυροι Χάριτες χρυσῇ τ' Ἀφροδίτῃ συμπαίζουσιν, Ψαι δὲ λειμῶνας βρύουσι· σὺ δ' ὑπὲρ αὐτῶν χορεύειν κοῦφα σκιρτῶσα πρὸς μέλος αὐτ.).

Στο Μυθιστόρημα τοῦ Διγενῆ συναπαντώνται μοτίβα της λαϊκῆς παράδοσης με γαμήλια θέματα της Σαπφῶς και του Αριστοφάνη. Στο βυζαντινὸ μυθιστόρημα τα δώρα, τα θυμιάματα, τα αρώματα, η μουσική (τόν ἄερα μυρίζουσαι ὄσμαῖς θυμιαμάτων, ἔτεραι χειροκύμβαλα ἔκρουον μελωδοῦσαι / μέλος λίαν ἡδύτατον ἐπαινοῦσι τὸν παῖδα / καὶ τὴν παρθένον μετ' αὐτοῦ καὶ γονεῖς ἀμφοτέρων· / ἔδαφος ἐπανεστρωτο μυρσίνας τε καὶ δάφνας, / ῥόδα, ναρκίσσους ἐὺωδέστατα ἄνθη, Gr. IV 827-1798 κ.ε.), τα γαμήλια τραγούδια ἀπὸ χοροῦς γυναικῶν και ἀνδρῶν (τὰ βούκινα ἐδώκασιν, ὑπέστρεφον εὐθέως· / ἡλάλαζον αἱ σάλπιγγες, τὰ τύμπανα ἐφώνουν, / ἐκρούοντο τὰ ὄργανα, ἐμελῶδουν τὰ πάντα, / κιθάραι ἦχον ἔπεμπον καὶ πᾶν μουσικὸν εἶδος· / ἀδόμενα ὑπέστρεφον ἐν τῷ οἴκῳ συντόμως, Gr. IV 827 κ.ε.) ἀνακαλοῦν θέματα του απ. 44 της Σαπφῶς (ἵκα]νε δ' ἐς αἴθ[ερα / ἄχῳ θεσπεσίᾳ...μύρρα κα/ἱ κασία λίβανός τ' ὄνεμείχνυτο, στ. 26-27, 30, γύναικες δ' ἐλέλυσσον ὄσαι προγενέστερα[ι / πάντες δ' ἄνδρες ἐπήρατον ἴαχον ὄρθιον / πάν' ὀνκαλέοντες Ἐκαβόλον εὐλύραν /| ὕμνην δ' ἔκτορα κ' Ἀνδρομάχαν θεο<ε>ικέλοις, στ. 31-34, 26, αὐλός δ' ἄδυ[μ] ἔλησ[ι] τ' ὄνεμείγνυ[το] / καὶ ψ[ό]φο [ς κ]ροτάλ[ων...λιγέ]ως δ' ἄρα πάρ[θενοι] / ἄειδον μέλος ἄγ[νον], ἵκα]νε δ' ἐς αἴθ[ερα / ἄχῳ θεσπεσία γελ[, στ. 24-34) και του Αριστοφάνη (Ψν. 720 κ.ε., 1729-30, Εἰ ρ. 1317-20). Η περιγραφή της προίκας και τα δώρα της νύφης (δῶρα αὐτῇ προσήνεγκαν ὑπέρτιμα τῷ ὄντι, Gr. IV 825) παραπέμπουν σε στίχους της Σαπφῶς (απ. 44. 8-10, ἀθήματα 169Α, ἀθήματα· δῶρα πεμπόμενα παρὰ τῶν συγγενῶν ταῖς γαμουμέναις παρθένοις παρὰ Λεσβίοις, Ησύχ. s.v.). Το συναπάντημα και η υποδοχή της νύφης (Ὡς δὲ τοῦ οἴκου ἔμελλον ἀπάρτι πλησιάσαι, / πληθος ἄπειρον γυναικῶν αὐτοῖς συναπαντῶσιν· / ἦν γὰρ καὶ ἡ στρατήγισσα πρὸς ἀπαντῆν τῶν νέων / καὶ σὺν αὐτῇ ἡ πάντερπνος μήτηρ ἡ τοῦ Ἀκρίτου, / οἰκέτιδές τε εὐπρεπεῖς λαμπρῶς ἡγλαῖσμένοι, / αἱ μὲν ἄνθη κατέχουσι ῥόδά τε καὶ μυρσίνας, Gr. IV 841 κ.ε.) ἀνακαλεῖ ἐπίσης στίχους ἀπὸ το απ. 44 (ἐπ[έ]βαινε δὲ παῖς ὄχλος/ γυναῖκων τ' ἅμα παρθενίκα[ν] τ...[.]. σφύρων, / χάρις δ' αὖ Περάμοιο θυγ[α]τρεις[, στ. 14-16) και την

¹⁰⁵ Στις δύο αυτές αιολικές στροφές (1731-1742) η μορφή των λυρικών είναι εξαιρετικά κομψή και χαριτωμένη και αποτελεί μια ἀπὸ τις κορυφαίες λυρικές δημιουργίες του Αριστοφάνη. Βλ. Silk, «Aristophanes as a lyric poet» (1980) σ. 105.

υποδοχή της Ανδρομάχης (*Ἐκτωρ δέ καί συνέταιροι ἄγοισ'... Ἀνδρομάχαν, απ. 44. 5*), καθώς και γαμήλιες πομπές της Σαπφώς (*σ]τείχομεν γάρ ἑς γάμον, απ. 27. 8, ἡϊθ[έοις / στείχε σοίς ὁμάλι[κας, 30. 6-7*).

Εντυπωσιακές είναι και οι λεκτικές αντιστοιχίες στίχων του *Μυθιστορήματος τοῦ Διγενῆ* με στίχους της Σαπφώς. Ἐτσι η συγκατάθεση του πατέρα στο γάμο (*Ἴνα τὸν ἔχω πενθερόν τῇ ἰδίᾳ του γνώμῃ, Gr. IV 306*) ανακαλεί την Σαπφώ (*δώσομεν, ἧσι πάτερ, απ. 109*). Επίσης εντυπωσιακή είναι η ανάμνηση του απ. 94. 7-8 της Σαπφώς (*χαίροισ' ἔρχεο κᾶμεθεν μέμναισ'*) στους στίχους (*τὸ δακτυλίδιν ἔδωκεν εἰποῦσα πρὸς ἐκείνον· / Ἄπιθι χαίρων, ἄγουρε, κάμοῦ μὴ ἐπιλάθης», Gr. IV 364-5*). Το θέμα της μοναδικότητας του γαμβρού (*γαμβροῦ κατηξιώθην / ὠραίου τε καὶ εὐγενοῦς, σώφρονος καὶ ἀνδρείου, / οἷου οὐδεὶς ἐπέτυχε πώποτε εἰς τὸν κόσμον, Gr. IV 688-90, χρυσόγαμβρε, Gr. IV 693 πβ. Ὀν. 1722, 1725-6*), ανακαλεί τα αππ. *ὄλβιε γάμβρε, 112. 1, 113* της Σαπφώς. Ειδικά όμως η προσφορά της νύφης στον γαμβρό ως βραβείο του έρωτα (*ἔπαρον δέ, παγκάλλιστε, ἦν ἔλαβες ἐκ πόθου, Gr. IV 695*) υπενθυμίζει πολύ έντονα θέματα της Σαπφώς (*ὄλβιε γάμβρε, σοὶ μὲν δὴ γάμος ὡς ἄραο / ἐκτετέλεστ', ἔχῃς δέ πάρθενον ἄν ἄραο... τετίμακ' ἔξοχά σ' Ἀφροδίτα, απ. 112. 1-2, 5, οὐ γάρ / ἀτέρα νῦν πάις, ὦ γάμβρε, τεαύτα, απ. 113*), απήχηση της οποίας (*μέγ[αν κ]όσμον, απ. 98. 3-4*) είναι ίσως και η φράση *στέφανον τὸν παγκόσμιον* (Gr. IV 714). Οι λεξικές συμπτώσεις είναι έκφραση μια βαθύτερης ομοιότητας και μιας κοινής πηγής από την οποία αντλούν οι περιγραφές σκηνών του γάμου. Η μακραίωνη επιβίωση θεμάτων από επιθαλάμια άσματα της Σαπφώς, συνεπικουρούσης και της λαϊκής παράδοσης, εξηγείται ίσως από το γεγονός ότι μέχρι το τέλος του 9^{ου} αι. μ.Χ, οι γάμοι ήταν πολιτικοί. Η χριστιανική εκκλησία αποκτά επίσημο τελετουργικό γάμου έναν αιώνα μετά όταν ο Λέοντας Γ΄ Σοφός καθόρισε ως νόμιμους τους γάμους που τελούνταν σε ειδική τελετή της εκκλησίας. Η γαμήλια τελετουργία και το περιεχόμενο της Ακολουθίας του γάμου παίρνει την τελική του μορφή, που ισχύει ως σήμερα, στα χρόνια του Αλεξίου Α΄ Κομνηνού.

7. Λυσιστράτη

Η πρώτη κωμωδία του Αριστοφάνη με γυναίκες σε ρόλους πρωταγωνιστικούς¹ διδάχτηκε το 411 π.Χ. πιθανότατα στα Λήναια, δε γνωρίζουμε όμως αν πήρε κάποιο βραβείο. Η πλοκή του έργου χτίζεται πάνω στην απουσία των ανδρών και συνδυάζεται κομμάτι με το θέμα της ειρήνης και τη σωτηρία της Ελλάδας (30,41, 52-53). Στο χαρακτήρα της Λυσιστράτης, στη σύσταση ενός ομίλου γυναικών στα πρότυπα του λεσβιακού θιάσου της Σαπφώς, αλλά και στη σύλληψη του σχεδίου για την ανατροπή της μοναξιάς των γυναικών από τη στέρηση των ανδρών, αναγνωρίζουμε στοιχεία από την ποίηση αλλά και τη μορφή της Σαπφώς στην κωμωδία.

στ. 142-3

Με μια χυδαία μεταποίηση της Σαπφώς *ἔγω δέ μόνα καθεύδω, απ. 168B 4* (βλ. 591 κ.ε.) η Λαμπιτώ παρουσιάζει ωμά και ρεαλιστικά τη μοναξιά των γυναικών (*χαλεπά μέν ναί τῷ σιῶ / γυναικῆς ἐσθ' ὑπνῶν ἄνευ ψωλᾶς μόνας*, 142-3).³ Η παρωδία του απ. 168B της Σαπφώς δύο φορές στην *Λυσιστράτη* και τρεις στις *Ἐκκλησιάζουσες* (311 κ.ε., 877 κ.ε., 911 κ.ε.) συνδέεται με την πλοκή των κωμωδιών. Το σχέδιο της Λυσιστράτης συλλαμβάνεται στις νύχτες της αγρυπνίας (*ἀλλ' ἔστιν ὑπ' ἐμοῦ πρᾶγμ' ἀνεζητημένον / πολλαῖσί ἀγρυπνίαισιν ἐρριπτασμένον*, 26-7). Η μηχανή για την αντιμετώπιση της «απουσίας» και της «νυχτερινής μοναξιάς» είναι απλή και αποτελεσματική να θυμίσουν και στους άνδρες την απουσία της γυναίκας (*ἀργαλέας γ' εὖ οἶδ' ὅτι / ἄγουσι νύκτας*, 763-4). Το υπερτονισμένο λεκτικά σεξουαλικό στοιχείο υποδηλώνει τη θλίψη για τα αγαθά που οι γυναίκες στερούνται από τον πόλεμο, ένα πικρό αστείο του Αριστοφάνη που υπενθυμίζει συνέχεια την απουσία των ανδρών και των φαλλών.⁴ Η Λυσιστράτη όμως

¹ Henderson, *The Maculate Muse* (1975) σ. 87 σημ. 26, L. K. Taaffe, *Aristophanes and Women* (Men as Women-Thesmophoriazousae) (London -New York 1993), σσ. 48-49. Σε αντίθεση με την τραγωδία όπου έχουμε πολλούς γυναικείους ρόλους πρωταγωνιστικούς και μή, όλες οι γυναίκες στις κωμωδίες πριν από την *Λυσιστράτη* είναι προσωποποιήσεις (*Πυτίνη* Κρατίνος, *Οπώρα* και *Θεωρία* Αριστοφ. *Εἰρήνη*), μυθολογικά πρόσωπα (*Ἵνιθεα*), σύζυγοι ή κόρες των ανδρών (*Ἀχαρνείς*, *Εἰρήνη*), ή βουβές αλητριδές (*Σφήκες*). Βλ. Henderson, «"Lysistrata": the play and its themes» (1980) σ. 163.

² Για το σχέδιο της αποχής από τον έρωτα και της κατάληψη της ακρόπολης βλ. Henderson, «"Lysistrata": the play and its themes» (1980) σσ. 153 κ.ε., J. Vaio, «The Manipulation of Theme and Action in Aristophanes' Lysistrata», *GRBS* 14 (1973), σσ. 369 κ.ε.

³ Για το παράλληλο βλ. B. Marzullo, «Sappho et Alcaeus. Fragmenta ed. Voigt», *Gnomon* 50 (1978), σ. 716 σημ. 16, E. Cavallini, «Echi della lirica arcaica nella *Lysistrata* di Aristofane», *Mcr* (1983), σσ. 71-72, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 50.

⁴ Η πλοκή της *Λυσιστράτης* μέχρι την εμφάνιση του Κινεσία στηρίζεται στην απουσία των ανδρών και των φαλλών, το μεγαλύτερο ίσως αστείο του Αριστοφάνη σε ένα ακροατήριο συνηθισμένο να βλέπει ανδρικούς χαρακτήρες και φαλλούς. Βλ. Taaffe, *Aristophanes and Women* (1993) σ. 58. Το αστείο στην κωμωδία αυτή βασίζεται στην περιβόητη αδυναμία του γυναικείου φύλου να αντισταθεί στις ηδονές. Βλ. Henderson, «"Lysistrata": the play and its themes» (1980) σσ. 162, 189.

και οι υποστηρίκτριές της δεν αντιπροσωπεύουν απλά τη γυναικεία στάση απέναντι στον πόλεμο και την πολιτική αλλά και την αθηναϊκή θρησκευτική παράδοση που αντιμετωπίζει εχθρικά κάθε νεότερο θρησκευτικό έθιμο.⁵

στ. 181-2

Στην αθηναϊκή κοινωνία του 5^{ου} αι. απουσίαζε οποιοδήποτε είδος κοινής ζωής των γυναικών με αυτόνομη πολιτική έκφραση. Η σύσταση του ομίλου της Λυσιστράτης είναι μια μυστική σύναξη, ένα κωμικό εύρημα του Αριστοφάνη,⁶ που παρουσιάζει τις γυναίκες ενωμένες με τα δεσμά της φιλίας στα πρότυπα του θιάσου της Σαπφώς⁷ να συνωμοτούν για την αλλαγή του πολιτικού και κοινωνικού καθεστώτος.

Η πρόποση για τη συμμαχία των γυναικών και η πράξη του «πίνω μαζί» (*τί δη ταυτ' ούχ ως τάχιστ' ὦ Λαμπιτοί / ξυνωμόσαμεν, ὅπως ἄν ἀρρήκτως ἔχη;* 181-2) απηχεί το θρησκευτικό χαρακτήρα του απ. 368 του Αλκαίου, ενώ το έθιμο κύλιξ φιλοτησία από τις γυναίκες του Αριστοφάνη με λεξιλόγιο επίσης πολιτικό (*ξυνωμόσαμεν...πάρφαινε μάν τὸν ὄρκον, ὡς ὀμιόμεθα*, 182 κ.ε., *έντεμούμεθα*, 192) παρουσιάζει την ίδια επισημότητα με τον ὄρκον του Αλκαίου και των εταίρων του (απ. 129. 14 κ.ε.). Η *έταιρεία* των γυναικών (*Λυσιστράτη τις Αθήνησιν τῶν πολιτίδων καί τῶν Πελοποννησίων ἔτι δέ καί Βοιωτίων γυναικῶν σύλλογον, ἐποίησατο, διαλλαγᾶς μηχανωμένη τοῖς Ἑλλήσιν, Ὑπ. Ι*) που στηρίζεται στη φιλία και την αλληλεγγύη (*φίλη*, 21, 95, 135, 140, 145, 373, *ὦ φίλη*, / *ὅπως ἄν ᾤμεν εὐθύς ἀλλήλων φίλαι*, 238-9, *φίλαισι συλλάβωμεν*, 540, 637, *έταίρα*, 701 πβ. *Εκκλ.* 528), θέμα κυρίαρχο στην Σαπφώ (απ. 160, 126, 142 κ.α., Αθήν. 13 571c-d),

⁵ Βλ. MacDowell, *Aristophanes and Athens* (1995) σσ. 241-243.

⁶ Πιθανότατα οι Αθηναίοι της εποχής του Αριστοφάνη θεωρούσαν τη θεατρική παρουσίαση γυναικών που συνεδριάζουν, συνωμοτούν και επιβάλλουν με τη βία αλλαγή στην πολιτική, ως καθαρά κωμική επινόηση, παρόμοια με την παρουσίαση πουλιών που χτίζουν μια πόλη, ή με την ιδιωτική ειρήνη του Δικαίοπολη. Βλ. Dover, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη* (1989³) σ. 223.

⁷ Όμιλοι γυναικών στα πρότυπα του λεσβιακού θιάσου της Σαπφώς δεν μαρτυρούνται στην αρχαϊκή εποχή παρά μόνο στην Σπάρτη και ενδεχομένως στην προ ελληνιστική περίοδο σε κάποια από τα επιγράμματα της Νοσσίδος από τους Λοκρούς όπου μια ομάδα γυναικών υπηρετούν την Αφροδίτη. Για το λατρευτικό χαρακτήρα του θιάσου της Σαπφώς βλ. W. Schadewaldt, *Sappho. Welt und Dichtung. Dasein in der Liebe* (Berlin 1950), σ. 90, Gentili, «La veneranda Saffo» (1966) σσ. 46 κ.ε., G. Lanata, «Sul linguaggio amoroso di Saffo», *QUCC* I 2 (1966), σσ. 63 κ.ε., Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 156 σημ. 11. Χρησιμοποιούμε τον όρο θιάσος, με την έννοια που δίνει στη λέξη ο Ι. Θ. Κακριδής, «Σαπφικά τραγούδια», *Έλα Αφροδίτη Δαφνοστεφανωμένη, Από τον κόσμο των Αρχαίων* III (Αθήνα 1983), σσ. 41-44. Βλ. C. Calame, «Ο κύκλος της Σαπφούς: μύηση στον κόσμο των γυναικών», *Μετάφρ. Π. Κολαΐ τη.Θέλζις, Σαπφώ Δεκαπέντε Μελετήματα*, Επιλ.-Επιμ. Μ. Ι. Γιόση, Δ. Κιούση, Α. Τάτση, (Αθήνα 2004), σσ. 32-49, κυρ. 32-36.

Για τον θιάσο της Σαπφώς ως γυναικείο αντίστοιχο του ανδρικού συμποσίου βλ. Nesselrath Heinz-Günther, *Εισαγωγή στην Αρχαιογνωσία τόμ. Α (Αρχαία Ελλάδα)*, *Μετάφρ. Ι. Αναστασίου, Ι. Βάσσης, Σ. Κοτζάμπαση, Θ. Κουρεμένος, Π. Κυριάκου, Επιμ. Δ. Ι. Ιακώβ, Α. Ρεγκάκος*, (Αθήνα 2005³) σ. 184.

δεν επικαλείται τους πολιούχους θεούς, ⁸ όπως ο Αλκαίος, αλλά τη θεά της Σαπφώς Πειθώ (π. 1. 18, 90a col. II 8, 96, 29, 200, inc. auct. 23).⁹

στ. 387 κ.ε.

Πρόβ. ἀρ' ἐξέλαμψε τῶν γυναικῶν ἡ τρυφή
 χῶ τυμπανισμός χοί πυκνοί Σαβάζιοι,
 [...]

πλεῖν ἐς Σικελίαν, ἡ γυνὴ δ' ὀρχουμένη
 «αἰαί Ἀδωνιν» φησίν, ὁ δὲ Δημόστρατος
 ἔλεγεν ὀπλίτας καταλέγειν Ζακυνθίων·
 ἡ δ' ὑποπεπωκυῖ' ἡ γυνὴ 'πί τοῦ τέγους
 «κόπτεσθ' Ἀδωνιν» φησίν· ...
 τοιαῦτ' ἀπ' αὐτῶν ἐστὶν ἀκόλαστα ὄσματα.

Ο Αριστοφάνης σατιρίζει την τρυφή και την ακολασία των γυναικών και την προσήλωσή τους στα ξενόφερτα θρησκευτικά έθιμα του Σαβάζιου και του Άδωνη.¹⁰ Ο Πρόβουλος χλευάζει τις θρηνητικές κραυγές των γυναικών (389, «αἰαί Ἀδωνιν», 393, «κόπτεσθ' Ἀδωνιν», 396) που ανακαλούν το θρήνο στο απ. 140 της Σαπφώς (Κατθνάσκει, Κυθέρη', ἄβρος Ἀδωνις· τί κε θεῖμεν; / καττύπτεσθε, κόραι καί καταρείκεσθε χίτωνας, πβ. ὦ τὸν Ἀδώνιον, 117, ὦ τὸν Ἀδωνιν, 168, Φερεκρ. απ. 198 inc., Ἀδώνι' ἄγομεν καί τὸν Ἀδωνιν κλάομεν, 181 inc.), και τα καμώματά τους σε μια κρίσιμη για την Αθήνα στιγμή. Ο ηχηρός θρήνος,¹¹ και το χτύπημα του στήθους «κόπτεσθ' Ἀδωνιν» (πβ. καττύπτεσθε, Σαπφ. απ. 140. 2) καθώς και το ρήμα φησίν παραπέμπουν σε δραματική εκτέλεση και τελετουργία, ανάλογη με αυτήν της Σαπφώς στην περιγραφή του Διοσκουρίδη (ἡ Κινυρέω νέον ἔρνος ὀδυρομένη

⁸ Πρόκειται για χωρίο όπου ο Αριστοφάνης συγχέει παρωδικά τη λυρική και την τραγική ποίηση. Βλ. Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σσ. 167, 172.

⁹ Σε αντίθεση με τον Campbell *Greek Lyric I* (1990²) σ. 451, που το κατατάσσει στα incerta auctoris, ο Gomperz εκδότης του Φιλόδημου (*Pietas* σ. 42) το αποδίδει στην Σαπφώ (Σαπ]φῶ/ι} ἐ δτὴν θεὸν χρυσοφάη<ν> θερ[άπαι Ἀρροδί τ[ας]).

¹⁰ J. Henderson, «Older Women in attic Old Comedy», *TAPhA* 117 (1987), σσ. 105-129, κυρ. 118-9. Το χωρίο είναι ενδεικτικό για την κακή φήμη της εορτής επειδή συνδέεται με τις δυσοίονες προοπτικές για τη σικελική εκστρατεία (Πλούτ. Ἀλκ. 18). Βλ. Detienne, *The Gardens of Adonis* (1993²) σσ. 99-100, M. Dillon, *Girls and Women in Classical Greek Religion* (London-New York 2002), σσ. 73-106, 162-169, σημ. 130-187, όπου και πλούσια βιβλιογραφία.

¹¹ Οι γραμματικοί αποδίδουν την εφεύρεση του Αδώνιου στη Σαπφώ (ὦ τὸν Ἀδωνιν=Adonium dimetrum dactylicum catalecticum a Sappho inventum, unde etiam sapphicum nuncupaur, monoschematistum est: semper enim dactylo et spondeo percutitur, Σακέρδ. 6. 516. 22 κ.ε. K.=Σαπφ. απ. 168, Μάρ. Βικτορ. 6. 86. 22 κ.ε., Φορτουν. 6. 288. 8 K., Τερέντ. Μάουρ. 2160 σ. 340. Για τον Αδώνιο βλ. Wilamowitz, *SuS* (1913) σσ. 37, Page, *S&A* (1955) σσ. 318, 324, *Adoneus* Πλαύτ. *Menaichm.* 144. Ο Σακέρδος (6. 517. 4 κ.ε.) που διασώζει τα απ. 117a Ἑπερ' ὑμήναον και ὦ τὸν Ἀδωνιον b=απ. 24 poet. Lesb. inc. L.-P συνδέει τα θρηνητικά άσματα με τα γαμήλια: hymenaicum dimetrum Sapphicum

Αφροδίτη / σύνθρηνος μακάρων ἱερῶν ἄλσος ὄρης, Π.Α. 7. 407. 7-8).¹² Η λατρεία του Άδωνη, επικίνδυνη για τα ήθη των Αθηναίων και την τύχη της πόλης,¹³ είναι ένας από τους σημαντικότερους λόγους για τη σάτιρα και της Σαπφώς.

Η Λυσιστράτη-Διαλλαγή (δεύτερος τίτλος της κωμωδίας είναι Ἀδωνιάζουσαι ή Διαλλαγαί Σχ. 389, 1114) προσωποποιεί τα αγαθά της συμφιλίωσης: τροφή, ποτό, σεξ, εορτές (Αχ. 989 κ.ε., Ιππ. 1390 κ.ε., Είρ. 525, 847). Στα Αδώνια, εορτή των εταιρών, αλλά και των ελεύθερων γυναικών, επιτρεπόταν η συμμετοχή ανδρών (κυρίως μετοίκων). Ο Αριστοφάνης σατιρίζει ανελέητα τις γυναίκες οι οποίες, ενώ διακυβεύεται η τύχη της εκστρατείας στην Σικελία ενδιαφέρονται πρωτίστως για τις σεξουαλικές σχέσεις και υμνούν με ἀκόλαστα τραγούδια έναν απόλεμο ήρωα.¹⁴

στ. 591

Το σύνθετο ρήμα μονοκοιτέω, 591 (εἶθ' ἡνίκα χρῆν εὐφρανθῆναι καὶ τῆς ἥβης ἀπολαῦσαι / μονοκοιτούμεν διὰ τὰς στρατείας, 591) σε συμφραζόμενα

monoschematistum est: semper enim duobus dactylis constat. Οι στίχοι ίσως είναι πλαστοί. Βλ. Campbell, *Greek Lyric I* (1990²) σ. 451.

¹² Τα άσματα του Άδωνη έχουν διαλογική βάση και τραγική πλοκή πρόκειται για διάλογο ανάμεσα στην Αφροδίτη, το ρόλο της οποίας φαίνεται να έχει η ιέρεια και η προεξάρχουσα του θρήνου, και τις νόμφες τις συντρόφισσες της ιέρειας. Βλ. Bowra, *AEA Ποίηση I* (1983²) σ. 307 σημ. 147, J. Herington, *Poetry into Drama, Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition* (Berkley, Los Angeles 1985), σ. 56 σημ. 42, Page, S&A (1955) σ. 127, M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition* (Cambridge 1974), σ. 55, T. B. L. Webster, *Studies in Later Greek Comedy* (Barnes and Noble Inc. Manchester, New York, University Press 1970²), σ. 73, Cornford, *Η Αττική Κωμωδία* (1988²) σ. 68.

¹³ Η εορτή των Αδωνίων ήταν δημοφιλής στην Αθήνα στο τέλος του 5ου αι. (Πλούτ. Άλκ. 18.5c, Νικ. 13.11, Φερεκρ. απ. 181, 198, 213 inc., όπως μαρτυρούν και οι τίτλοι των κωμωδιών Ἀδωνίς του Πλάτωνα, του Αντιφάνη, του Νικοφώντα και του Φιλίσκου, και Ἀδωνιάζουσαι του Φίλιππίδη. Για τον Άδωνη και τα Αδώνια βλ. επίσης Πανσ. 9. 29. 8, Καλλίμ. απ. 478 Pfeiffer, Πράξιλλ. 747 PMG, Ευριπ. απ. 514, Σούδ.=Hσύχ. s.v., Ζηνόβ. 1. 49, 1. 29, Διογενιαν. 1. 14, 1. 12, Αριστοφ. απ. 759 inc., κωμ. Πλάτ. Ἀδωνίς απ. 4, Κρατίν. Βουκόλοι απ. 17.2-3, απ. 404 inc., Μέν. Σαμ. 39-46, Θεόκρ. 15. 132-5, Αραρώς απ. 3, Εύβουλ. Ἀστύτοι απ. 13. Τα Αδώνια, ανεπίσημη εορτή των εταιρών (οὗ δέ νῦν σ' ἄγω, / πορνείον ἐστι, πολυτελῶς Αδώνια / ἄγουσ' εταίρα μεθ' ἑτέρων πορνῶν, Δίφιλ. απ. 43. 38 κ.ε., Θησέας απ. 49) των γυναικών που εορτάζουν μαζί με τους εραστές τους (Αλκίφρ. Ἐπιστ. 4. 14) αλλά και των ελεύθερων γυναικών στην οποία επιτρεπόταν και η συμμετοχή ανδρών (κυρίως μετοίκων) εξασφάλιζαν στις γυναίκες αρκετή ελευθερία σεξουαλικής έκφρασης, μέθης και εύθυμου πανηγυρισμού. Βλ. Eva C. Keuls, *The reign of the phallus: sexual politics in ancient Athens* (London 1985), σσ. 29-30, Taaffe, *Aristophanes and Women* (1993) σ. 63 σημ. 34 σ. 170. Για το μύθο και την τελετουργία του Άδωνη βλ. J. G. Frazer, *Ο χρυσός κλώνος. Μελέτη για τη Μαγεία και τη Θρησκεία III* (Αθήνα 1992), σσ. 11-19, 29-46, A. H. Sommerstein, *The comedies of Aristophanes. Lysistrata VII* (Warminster 1990), σσ. 173, 176-7, Henderson, «Older Women in attic Old Comedy» (1987) σ. 119, και το κεφάλαιο «κωμ. Πλάτ. Φάων απ. 188».

¹⁴ Σύμφωνα με τον R. Segal, «Adonis: A GreeK Eternal Child», *Myth and the Polis*, Έκδ. D. C. Pozzi-J. M. Wickersham, (Ithaca, London 1991), σσ. 71-72 σημ. 17, ο Άδωνις έρχεται σε αντίθεση με τις αξίες της πόλης επειδή δεν έφτασε στην ωριμότητα και απέτυχε στο κυνήγι. Είναι ένας αποτυχημένος πολίτης και η τιμή ο σεβασμός προς αυτόν είναι αυτός που θα έπρεπε για έναν οπλίτη.

του κλασικού τόπου της «νυχτερινής μοναξιάς» της Σαπφώς (ἔγω δὲ μόνα καθεύδω, απ. 168B4) εκφράζει την απελπισία όλων των γυναικών της Ελλάδας.¹⁵

στ. 638-40

ἡμεῖς, γὰρ ὦ πάντες ἄστοι λόγων κατάρχομεν
τῇ πόλει χρησίμων·
εἰκότως, ἐπεὶ χλιδῶσαν ἀγλαῶς ἔθρεψέ με.

Η συνάφεια της χλιδῆς με τα θρησκευτικά καθήκοντα συμπίπτει με την έννοια που δίνει και η Σαπφώ (χ]λιδᾶνα<ι> πίθεισα[, απ. 60. 8) σε ένα τελετουργικού χαρακτήρα (τέ]λεσον νόημα, στ. 3, κάλημι, στ. 4) ποίημα. Οι αριστοκράτισσες Αθηναίες εκφράζοντας την υπερηφάνειά τους για τη συμμετοχή τους στις θρησκευτικές εορτές της πόλης που πιστεύουν ότι τους εξασφαλίζει και τη δυνατότητα στη διατύπωση προτάσεων για το καλό της πόλης (ἐπιτά μὲν ἔτη γεγῶς' εὐθύς ἡρρηφόρου· / εἴτ'...κᾶτ' ἔχουσα τὸν κροκωτὸν ἄρκτος ἢ Βραυρωνίοις· / κᾶνηφόρου ποτ' οὔσα παῖς καλή, 640-646)¹⁶ υπενθυμίζουν ανάλογες δηλώσεις της Σαπφώς (κωῦτε τις[οὔ]τε ι | ἶρον οὔδ' ὑ[] | ἔπλετ' ὀπποθεν ἄμ]μες ἀπέσκομεν, απ. 94. 24 κ. ε.). Ίσως και στην αρχαϊκή Λέσβο η συμμετοχή των γυναικών στα ιερά καθήκοντα να έδινε τη δυνατότητα γενικότερης επέμβασης στις δραστηριότητες της πόλης, όπως φαίνεται και από τον Αλκαίο (απ. 130) που θυμάται τις θρησκευτικές τελετουργίες των Λεσβίδων στα πλαίσια της πολιτικής ζωής.

στ. 701 κ.ε.

τοῖσι παισί τὴν ἑταῖραν ἐκάλεσ' ἐκ τῶν γειτόνων,
παῖδα χρηστὴν κἀγαπητὴν ἐκ Βοιωτῶν ἔγχελυν.

Η φράση παῖδα...κἀγαπητὴν ανακαλεί την Σαπφώ ἔστι μοι κάλα πάις...Κλέις ἀγαπάτα, απ. 132.¹⁷ Και στους δύο ποιητές το επίθετο (κἀγαπητὴν πβ. ἀγαπάτα) αποδίδεται σε γυναίκα φίλη, που είναι όμορφη (κάλα πβ. χρηστὴν) και αγαπημένη. Ο Αριστοφάνης (ὅτι τὴν γυναῖκα ἑταῖραν εἶπεν ὡς ἑταῖρον τὸν

¹⁵ Cavallini, «Echi della lirica arcaica nella *Lisistrata* di Aristofane» (1983) σσ. 71-72, *Donne e amore da Saffo ai Tragici*, (Venezia-Roma 1982), σσ. 49 κ.ε. για το παράλληλο στον Αισχύλο (Πέρσ. 133 κ.ε.). Το ρήμα απαντά μετά στο *Fragmentum Grenfellianum*, ποίημα της αλεξανδρινής εποχής. Για τις πολυπληθείς απηχήσεις του τέταρτου στίχου του απ. 168B της Σαπφώς που ενισχύουν την αυθεντικότητα του πρωτοτύπου και το χαρακτήρα του ως κλασικού τόπου. Βλ. Marzullo, *Studi di poesia eolica* (1958) σσ. 42 κ.ε.

¹⁶ Για την πολιτική σημασία της τελετουργίας της Βραυρώνας που συμπίπτει με έναν κάπως μυστήριο τρόπο και με τη λατρεία της Αφροδίτης, και τις διεκδικήσεις των γυναικών στο πολιτικό γίγνεσθαι βλ. Σ. Κωνσταντινίδου, «Η συμμετοχή των γυναικών στη θρησκεία της αρχαίας ελληνικής πόλης: Η περίπτωση της Αθήνας», *Η Διδασκαλία της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας και του Αρχαίου Ελληνικού Πολιτισμού*, Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο Κύπρου, Τομέας Εκπαιδευτικής Τεκμηρίωσης, (Λευκωσία 1999), σσ. 65-98, κυρ. 83-8.

¹⁷ Για το παράλληλο βλ. Cavallini, «Echi della lirica arcaica nella *Lisistrata* di Aristofane» (1983) σ. 72.

συνήθη καὶ φίλον, Σχ. 701 πβ. Σαπφ. απ. 160, 126, 142, Αθην. 13 571c-d, Έκκλ. 528) αναφέρεται μάλλον σε παιδί,¹⁸ ενώ η Σαπφώ στην κόρη της Κλεΐδα.

στ. 723 κ.ε.

τὴν δ' αὐτομολοῦσαν, τὴν δ' ἐπὶ στρούθου +μίαν+
ἦδη πέτεσθαι διανοομένην κάτω
ἐς Ὀσιλόχου χθές τῶν τριχῶν κατέσπασα.

Οι στίχοι αποτελούν μια πολύ χαριτωμένη ανατροπή του κάλοι δέ σ' ἄγον / ἄκεες στροῦθοι περί γὰρ μελαίνας / πύκνα δίννεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνω αἴθε- / ρος δι' ἄ μέσσω της Σαπφώς π. 1. 9-10 κ.ε.¹⁹ Το στρουθιά (τὸ ὄρνεον θερμόν εἰς συνουσίαν, Σχ. 723) που στην Σαπφώ μεταφέρουν τη θεά του Έρωτα, στην κωμωδία μεταφέρουν τη θνητή που μηχανεύεται τους τρόπους της θεάς για να «πετάξει» στον εραστή της. Το θέμα της πτήσης προς το αγαπημένο πρόσωπο απαντά και στην Σαπφώ (απ.163=Ιουλ. Ἐπιστ. 193). Η απόπειρα της γυναίκας, ανάλογη με αυτήν του Τρυγαίου με το σκαθάρι, αποτυχαίνει από τη βίαια αντίδραση της Λυσιστράτης που επαναφέρει την αὐτομολοῦσαν, 723, λέξη ομολογῆ της κούκ ἐθέλοισαν της Σαπφώς (π. 1. 24 πβ.) στη δική της συμμαχία. Η καταδικασμένη σε αποτυχία πτήση της ερωτευμένης γυναίκας υπενθυμίζει την πτήση-πτέρωση των καταδικασμένων σε πτήση από τον Λευκάτα (ἐξαπτομένων ἐξ αὐτοῦ παντοδαπῶν πτερῶν καὶ ὀρνέων, Στράβ. 10. 9 452), την ίδια την Σαπφώ (tu quoque, mollis Amor, pennas suppose cadenti, Οβίδ. ES 179), αλλά και τον πλατωνικό εραστή (πτερῶται, ἀναπτερούμενός τε καὶ προθυμούμενος ἀναπτέσθαι ἀδυνατῶν δέ, ὄρνιθος δίκην βλέπων, Φαίδρ. 249e).

στ. 833

Η Λυσιστράτη απευθύνει κλησιν στην Αφροδίτη αναφέροντας με κωμική επισημότητα τους χαρακτηριστικούς τόπους της θεάς (ὦ πότνια Κύπρου καὶ Κυθήρων καὶ Πάφου / μεδέουσ',) γνωστο ἕς από προ αὐχῆς της Σαπφώς (ἦ σε Κύπρος ἦ Πάφος ἦ Πάνορμος, Σαπφ. απ. 35, Κύπρον...λιποῖσα...καὶ Πάφον περιρρύταν, Αλκμάν απ. 55 PMG Στράβ. 1. 2. 33, Μένανδρ. ρήτ. Περί ἐπιδ. 135

¹⁸ Το επίθετο ἄγαπητός αποδίδεται συνήθως σε παιδιά. Βλ. Henderson, «Older Women in attic Old Comedy» (1987) σ. 162.

¹⁹ Για το παράλληλο βλ. D. M. Robinson, *Sappho and her Influence* (London, Calcutta, Sydney 1924) σ. 121, Van Leuwen, *Aristophanis Thesmophoriazusa* (1968²) σ. 108 πβ. Sommerstein, *Lysistrata VII* (1990) σσ. 194-5.

κ.ε.)²⁰ για να επιτύχει την προστασία του σχεδίου της από την επιρροή της Αφροδίτης στον Κινησία. Το κωμικό στην περίπτωση αυτή είναι ότι η εμφάνιση του πρώτου άνδρα τρομοκρατεί την Λυσιστράτη (831) και ζητά από τη θεά του έρωτα να αυτοκαταργηθεί και να μην συμπράξει στην επίτευξη του ερωτικού στόχου.

στ. 839-40

σὸν ἔργον ἤδη τοῦτον ὀπιᾶν καὶ στρέφειν
κάξηπεροπεύειν καὶ φιλεῖν καὶ μὴ φιλεῖν

Το ρ. *ὀπιᾶω-ὠπβ.* με ερωτικά συμφραζόμενα στο λόγο της Λυσιστράτης, όπως και στην Σαπφώ (*ὀπταις ἄμμε*, απ. 38²¹) προοικονομεί τη σκηνή στην οποία η Μυρρίνη «ψήνει» τον Κινησία (βλ. την αναλογία *ἔμαν φρένα καιομέναν πόθῳ* Σαπφ. απ. 48.2 πβ. *Αχ.* 665)²² με συνεχείς ερεθισμούς και αποθαρρύνσεις. Το ρήμα δηλώνει το σχέδιο της Λυσιστράτης που θα εφαρμοσθεί από την Μυρρίνη και τις άλλες γυναίκες (Χο γυν. *ἀλλ' ἀποψήσω σ' ἐγώ, καίτοι πάνυ πονηρός εἶ, / καὶ φιλήσω*, Χο γερ. *μὴ φιλήσης*. Χο. γυν. *ἦν τε βούλη γ' ἦν τε μὴ*, 1035-1036) αναγκαστικά, θυμίζοντας την αναγκαστική σύμπραξη της *κῶκ ἐθέλοισας* στην Σαπφώ (π. 1.24 πβ. *ἦν τε βούλη γ' ἦν τε μὴ*, *Εκκλ.* 980, *καὶ φιλεῖν καὶ μὴ φιλεῖν*, 840).

στ. 886-7

χᾶ δυσκολαίνει πρὸς ἐμέ καὶ βρενθύεται,
ταῦτ' αὐτὰ δὴ 'σθ' ἄ κᾶμ' ἐπιτρίβει τῷ πόθῳ.

Ο Κινησίας περιγράφει τα ερωτικά καμώματα της Μυρρίνης με το ρήμα *βρενθύεται* (*ἀλαζονικῶς* θρύπτεται, *ἡ δέ μεταφορὰ ἀπὸ τοῦ βρενθείου μύρου*, Σχ. αυτ. πβ. *Εἶρ.* 26, *Νεφ.* 362), για το οποίο ο Αθήναιος (15. 690d) αναφέρει ότι απαντά στην Σαπφώ (*καὶ πολλῶ[] μύρῳ / βρενθείῳ. [] ρυ / ἐξαλείψαο καὶ [ἰ βασ]ιληίῳ*, απ. 94.19), τον Κράτη (*Γεῖτονες* απ. 2) και τον Φερεκράτη (*Λήροισι* απ. 105). Η φράση *κᾶμ' ἐπιτρίβει τῷ πόθῳ* απηχεί σύμφωνα με

²⁰ Για το παράλληλο βλ. U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aristophanes. Lysisrate* (Berlin 1927), σ. 198, Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 124. Ήδη στον Αλκμάνα απ. 55 PMG πβ. Αισχ. απ. 463, Κάτουλ. 64.96, Οράτ. *Carm.* 1.30.1 κ.ε. Βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 62.

²¹ Lanata, «Sul linguaggio amoroso di Saffo» (1966) σ. 78, Cavallini, «Echi della lirica arcaica nella *Lisistrata* di Aristofane» (1983) σ. 52 σημ. 24. Μιμήσεις του τόπου αυτού απαντούν (Σοφ. απ. 474. 3, Καλλίμ. *Επ.* 43. 5, Θεόκρ. 7. 55, 23.34, Μελέαγρ. *Π. Α.* 12. 92. 7, Οράτ. *Carm.* 3. 9.13, 4. 1.12 κ.ε., Προπέρτ. 23,13 κ.α). Για τη μεταφορά βλ. Taillardat, *Les Images d' Aristophane* (1965) σσ. 159-60, Henderson, «Older Women in attic Old Comedy» (1987) σ. 175, G. Spatafora, «Il fuoco d' amore. Storia di un topos dalla poesia greca arcaica al romanzo byzantini. I: L' immagine del fuoco nelle poesie di età arcaica e classica», *Myrtia* 22 (2007), σσ. 19-33 κυρ. 33.

²² Henderson, «Older Women in attic Old Comedy» (1987) σσ. 174-5. Στην επίκληση των θεών, των προσεκτικά επιλεγμένων ως αντίθετων με τον πόλεμο και αρμόδιων για τη συνδιαλλαγή των συζύγων, τα ρήματα που δηλώνουν φωτιά κυριαρχούν (*φλέγεται ἐπὶ δὲ Νύσιον, | ὅς μετὰ Μαῖνάσι*

την Cavallini την Σαπφώ *ἀγάνας ἐπι- / μνάσθεις ἄτθιδος ἰμέρω / .φρένα... βόρηται*, απ. 96. 15 κ.ε.,²³ και ίσως το ρήμα *ἐπιτρίβει* να προήλθε συνειρμικά από το άλειμμα του αρώματος, διαδικασία που άναβε τον πόθο στον όμιλο της Σαπφώς (*ἐξίης πόθο[ν] .νίδων*, 94. 23).

στ. 940 κ.ε.

Κι. *εἴθ' ἐκχυθείη τὸ μύρον ὦ Ζεῦ δέσποτα*.

Μν. *πρότεινέ νυν τήν χεῖρα κάλειφου λαβών*.

Σύμφωνα με την Cavallini οι στίχοι απηχούν τον Αλκαίο *κάδ δέ χευάτω μύρον ἄδου κάτ τῷ / στήθεος ἄμμι*, απ. 362.3 κ.ε.²⁴ Το θέμα όμως της επάλειψης με μύρα είναι κοινός τόπος στη λυρική ποίηση (*οὐκ ἄν μύροισι... ἠλείφεο*, Αρχίλ. απ. 205 W, *μύρω. ἐξαλ<ε>ίψαο*, Σαπφ. απ. 94. 18 κ.ε., *κάλειφόμεν μύροισι*, Σίμων. απ. 7. 64 W).

στ. 1262 κ.ε.

ἀγροτέρα σηροκτόνε

μόλε δεῦρο παρσένε σιᾶ

ποτιᾶς σπονδάς,

ὥς συνέχης πολὺν ἐμέ χρόνον.

νῦν δ' αὖ φιλία τ' αἰές εὐπορος εἴη

ταῖς συνθήκαις,

[...]

ὦ δεῦρ' ἴθι δεῦρ' ὦ

κυναγέ παρσένε.

Στην προσευχή του χορού των Λακώνων (1262 κ.ε.) απαντούν στοιχεία και της Σαπφώς (*ἀλλὰ τυίδ' ἔλθ[ε]*, π. 1. 5, *ἔλθε μοι καί νῦν*, στ. 25, *Ἄρτεμις... παρθένος*, 44Aa4 ή *ἐλαφάβ]ολον ἀγροτέραν*, στ. 9),²⁵ που ενδυναμώνονται από το θέμα της «συμμαχίας» (*νῦν δ' αὖ φιλία τ' αἰές εὐπορος εἴη/ ταῖς συνθήκαις*, 1266-7 πβ. Σαπφ. π. 1.2 8) αλλά και από το όπ και στις Θεσμοφοριάζουσες (1148 κ.ε.) η επίκληση στην Ἄρτεμη απηχεί τον ύμνο της Σαπφώς στη θεά (απ. 44Aa). Η επίκληση της συμμαχίας της θεάς για να παταχθεί κάθε πονηρή και κακόβουλη απόπειρα να διαρραγεί η συνθήκη ειρήνης (*καί τᾶν αἰμυλᾶν ἁλωπέκων παυσσίμεθα*, 1268) υπενθυμίζει την επίκληση του Αλκαίου στον Δία (απ.

Βάκχιος ὄμματα δαίεται, / Δί᾽ ἀφ' αἰγόπερον, ἐπί τε / πότνιαν ἄλοχον ὀλβίαν, 1283-6).

²³ Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 58 σημ. 77.

²⁴ Cavallini, «Echi della lirica arcaica nella *Lisistrata* di Aristofane» (1983) σ. 74.

²⁵ Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 124.

69). Ο ποιητής αναφερόμενος στη συμμαχία με τους Λυδούς εκφράζει το φόβο για επέμβαση του Πιττακού στα σχέδια των συμμάχων (ὁ δ' ὥς ἀλώπα[/ ποικ[ι]λόφρων εὐμάρεα προλέξα[ι]ς / ἤλπετο λάσπην, απ. 69. 6-8). Η προτελευταία προσευχή της κωμωδίας με την επίκληση στις κοινές θεότητες Αθηναίων και Σπαρτιατών υπενθυμίζει στους Αθηναίους τις μεγάλες πανελλήνιες εορτές και τα αγαθά που αυτές προσκομίζουν, την ποίηση και το χορό.²⁶ Όμως η δωρική διάλεκτος της προσευχής, και οι αναμνήσεις της Σαπφώς και το υ Αλκαίο υ ηχούν απειλητικά στους Αθηναίους υπενθυμίζοντας τις παραχωρήσεις (και πολιτιστικές) που πρέπει να κάνουν για να επιτύχουν την ειρήνη.

στ. 1296

Ταῦγετον αὖτ' ἐραννὸν ἐκλιπῶν / Μῶν μόλε Λάκαινα

Το ίδιο «απειλητικά» κλείνει και η κωμωδία με τον Σπαρτιάτη τραγουδιστή να εκτελεί την επιθυμία της Λυσιστράτης. Οι στ. 1296-1315, η νέα Μούσα όπως την αποκαλεί η Λυσιστράτη (1295), θεωρούνται τυπική μίμηση του Αλκμάνα (απ. 5 PMG), ιδιαίτερα ως προς το μέτρο.²⁷ Στο στ. 1296 όμως το θέμα της «εγκατάλειψης» της έδρας των Μουσών (εδώ ο Ταύγετος) παραπέμπει σύμφωνα με την Cavallini στην Σαπφώ (απ. 127 πβ. Άχ. 664, Βάτρ. 674, 875, Έκκλ. 882, Ι ππ. 559 κ.ε., 586 κ.ε.).²⁸

Ο κωμικός τύπος της Λυσιστράτης

Η Λυσιστράτη, η πρώτη ομιλούσα γυναικεία μορφή του Αριστοφάνη, είναι σε σύγκριση με τις άλλες γυναίκες ασυνήθιστη και εντελώς ξεχωριστή. Ο Αριστοφάνης δεν προσδιορίζει την ηλικία ή την εμφάνισή της ούτε αν έχει σύζυγο ή παιδιά. Η ηρωίδα διαθέτει εξυπνάδα, αποφασιστικότητα, γοητεία, πειθώ, δύναμη και διπλωματικές ικανότητες και υπερασπίζεται τα δίκαια όλων χωρίς να σκέπτεται τον εαυτό της. Έχει ιδέες και απόψεις και ενδιαφέρεται για το μέλλον της πόλης και όχι το σεξ, το ποτό ή τις μηχανορραφίες. Η σχέση της Λυσιστράτης με την Ακρόπολη, την υπεράσπιση του οίκου και της πόλης, η εξοικείωσή της με τις οικιακές αλλά και τις πολεμικές τέχνες, η ψυχραιμία της στις ερωτικές προκλήσεις, οι ικανότητες και οι

²⁶ Βλ. Dover, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη* (1989³) σ. 227.

²⁷ Βλ. Sommerstein, *Lysistrata* (1990) σ. 223.

²⁸ Cavallini, «Echi della lirica arcaica nella *Lysistrata* di Aristofane» (1983) σ. 74, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 121.

πανελλήνιες αντιλήψεις της, είναι ιδιότητες που παραπέμπουν στην ίδια τη θεά Αθηνά.²⁹

Η κωμική μορφή της Λυσιστράτης χτίζεται πάνω στα παραδείγματα της ιέρειας Λυσιμάχης, της Ασπασίας και της Αρτεμισίας (*ναυμαχεῖν καί πλεῖν ἐφ' ἡμᾶς, ὥσπερ Αρτεμισία, Λυσ.* 675). Η Λυσιστράτη που αποκαλείται (*Λυσίστρατος* 1105) όπως η Πραξαγόρα *ἀνδρειοτάτη* (1108, *Εκκλ.* 514-5), έχει ανδρικά χαρακτηριστικά κυρίως εξ αιτίας της γλώσσας της που δεν είναι ξεκάθαρα γυναικεία ή ξεκάθαρα ανδρική. Η Λυσιστράτη, Αθηναία αστή ευγενούς καταγωγής ελεύθερη (378, 463), όπως και η Πραξαγόρα, έχει λάβει σπουδαία μόρφωση και καυχάται γι αυτήν αποκαλώντας τον εαυτό της κάτοχο των Μουσών (*τούς δ' ἐκ πατρός τε καί γεραιτέρων λόγους / πολλοὺς ἀκούσας' οὐ μεμούσμαι κακῶς*, 1126 κ. ε.), στίχοι που ανακαλούν την *Μελανίππη* (*ἐγὼ γυνή μὲν εἰμι, νοῦς δ' ἔνεστί μοι, απ.* 482),³⁰ την *Μήδεια* του Ευριπίδη (*ἔστιν μοῦσα καί ἡμῖν, ἥ προσομιλεῖ σοφίας ἔνεκεν*, 298 κ.ε., 1085-6) και την *Σαπφώ* (*αἶ με τιμίαν ἐπόησαν ἔργα / τὰ σφάδοισαι, απ.* 32, *οὐδ' ἴαν δοκίμωμι προσίδοισαν φάος ἀλίω / ἔσεσθαι σοφίαν πάρθενον εἰς οὐδένα πω χρόνον / τεαύταν*, 56, *διδάσκαλος σοφῆ...δοκεῖ δέ μοι καί Σαπφούς τι ἀναπνεῖν*, Φυλόστρ. *Εἰ κ.* 2.1 βλ. *Σαπφ.* αππ. 193, 55, 147, *ὥς αὐτήν αἶ Μοῦσαι τῷ ὄντι ὀλβίαν καί ζηλωτὴν ἐποίησαν*, Αἰλ. Αριστείδ. *Λόγ.* 28.51).

Η ελευθεριότητα με την οποία εκφράζεται η Λυσιστράτη-το κυριότερο επιχείρημά της είναι ότι ο πόλεμος ευθύνεται για την πλήρη έλλειψη των ανδρών αφού εξαφάνισε ακόμη και τους μοιχούς και τους *ὀλίσβους* (107 κ.ε.)-παραπέμπει στην ελευθεριότητα των γυναικών της Μιλήτου (*σχ.* 107), αλλά και της Λέσβου (*Εκκλ.* 918-20) που

²⁹ Τα στοιχεία αυτά της προσωπικότητας της Λυσιστράτης οδηγούν στην ταύτισή της με τη σύγχρονη της Λυσιμάχη, ιέρεια της Αθηνάς Πολιάδας. Βλ. D. M. Lewis, «Who was Lysistrata?», *Annual of the British School at Athens* (Athens 1955), σσ. 1-12, MacDowell, *Aristophanes and Athens* (1995) σσ. 250; 241-2, Dover, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη* (1989³) σ. 213, Henderson, «Older Women in attic Old Comedy» (1987) Introd. III xxxvi-xxxvii. Η Λυσιστράτη είναι μια απομίμηση της γυναίκας (Λυσιμάχη) που αντιπροσωπεύει η Αθηνά, δημιουργήμα και η ίδια δημιουργία ενός άνδρα. Για τον άνδρα θεατή είναι το κωμικό στερεότυπο της γυναίκας. Ο χαρακτήρας της όχι λιγότερο από τους χαρακτήρες των άλλων γυναικών γίνεται ένα παράδειγμα ανδρός που μιλά για τις γυναίκες σε γυναίκες και που αναφέρεται σε μια ιδιαίτερη γυναίκα (Λυσιμάχη) μιλώντας αντ' αυτής. Βλ. Taaffe, *Aristophanes and Women* (1993) σσ. 52, 62, 65. Η σύμπτωση επίσης ότι το 411 π. Χ. η ιέρεια της Αθηνάς Νίκης ονομαζόταν Μυρρίνη, οδηγεί στην ταύτιση και της Μυρρίνης με ιέρεια αυτή παρόλο που το όνομα ήταν πολύ κοινό την εποχή αυτή στην Αθήνα. Οι μορφές της Λυσιστράτης και της Μυρρίνης παραπέμπουν σε δύο σύγχρονες του Αριστοφάνη γυναίκες με το αξίωμα της ιέρειας και υψηλή κοινωνική θέση. Βλ. Henderson, «"Lysistrata": the play and its themes» (1980) σ. 187.

χρησιμοποιούν τα θέματα και το λεξιλόγιο αυτό (Σαφφ. απ. 121, *ὄλισβ. δόκοισ<ι>*, Σαφφ. απ. 99 Lobel-Page=Αλκ. απ. 303 Aa5 Voigt).³¹ Ο θαυμασμός της Λυσιστράτης αλλά και της Κλεονίκης για το ανδρικό σώμα της Λαμπιώς, στερεότυπο της γυναίκας της Σπάρτης,³² η με ανδρική ματιά σεξουαλική περιέργεια (70 κ.ε.),³³ οι ψαύσεις αιδοίων νεαρών γυναικών από την Βοιωτία και την Κόρινθο (Σχ. 89, 92), οι σεξουαλικοί υπαινιγμοί από γυναίκες σε γυναίκες δεν έχουν προηγούμενο στη λογοτεχνία, εκτός από κάποιες στιγμές του σαπφικού ομίλου (απ. 95. 20 κ.ε.). Η Λαμπιώ, η μόνη που δέχεται έστω και με επιφυλάξεις το σχέδιο της Λυσιστράτης, και είναι κωμικό ότι οι άλλες που το αποκηρύσσουν συμπεριφέρονται ως γυναίκες,³⁴ έχει επίσης σχεδόν ανδρικά χαρακτηριστικά. Η Λαμπιώ, *ή μόνη γυνή* σύμφωνα με την Λυσιστράτη (145), εκφράζει κωμικά τη θλίψη της γυναικείας μοναξιάς (142 κ.ε.), υπενθυμίζοντας το απ. 168 της Σαπφώς.

Η σύγχυση των δύο φύλων, πάνω στην οποία οικοδομούνται οι βασικότερες ηρωίδες της κωμωδίας, η Λυσιστράτη και η Λαμπιώ, είναι αναγκαία προϋπόθεση για να υπερτονιστούν οι ικανότητες και ο δυναμισμός των γυναικών σε χώρους καθαρά ανδρικούς. Τέτοιες διεκδικήσεις, πρωτοφανείς για τους Αθηναίους πολίτες, οδηγούν αναπόφευκτα στη συσχέτιση με το γυναικείο θίασο της Σαπφώς. Η σύγχυση των φύλων αποκαλύπτει και τη σύγχυση του μέσου Αθηναίου. Η πρώτη γυναίκα της κωμωδίας δεν είναι η ηρωίδα του μύθου, όπως στην τραγωδία, αποστασιοποιημένη από την καθημερινότητα, αλλά μια σύγχρονη Αθηναία με χαρακτήρα οριακό που αναλαμβάνει πρωτοβουλίες που αφορούν στον οίκο και στην πόλη.³⁵

Στην *Λυσιστράτη*, στις *θεσμοφοριάζουσες* και τις *Ἑκκλησιάζουσες* οι γυναίκες προστατεύουν και επιβάλλουν τον έρωτα. Η *σωτηρία ὅλης τῆς Ἑλλάδος*

³⁰ Η Μελανίπη όμως καυχάται για τη μητέρα της (απ. 484). Οι έπαινοι για την ευφυΐα των γυναικών είναι σπάνιοι (Βάτρ. 949, *Ἑκκλ.* 241 κ.ε, Ευρ. *Ἀνδρ.* 364-5, *Μήδ.* 298 κ.ε., 1085-6, *Φρ.* 1204). Βλ. Henderson, «Older Women in attic Old Comedy» (1987) σ. 197.

³¹ Το πρώτο συνθετικό της λέξης σε ένα νέο παπυρικό απόσπασμα δίχασε τους μελετητές και ο G. Giangrande, «Sappho and the *ὄλισβος*», *Emerita* 48 Fasc. 1 (1979), σσ. 249-250, υποστηρίζει ότι οι Page, S&A (1955) σσ. 144 κ.ε. και M. L. West, «Burning Sappho», *Maia* 22 (1970), σ. 324, επιχειρούν να αποσείσουν μια κατηγορία με το επιχείρημα ότι η λ. *ὄλισβος* είναι συνώνυμη του *πλήκτρον*.

³² Πρόκειται για την κωμική παραλλαγή του θάμβους του Μενέλαου απέναντι στο κάλλος της Ελένης. (Στησίχ. απ. 201 PMG). Βλ. Κωνσταντινίδη, «Η “πολιτική” μυθολογία του Στησίχορου για τη Σπάρτη» (2007), σσ. 203-4.

³³ Taaffe, *Aristophanes and Women* (1993) σ. 52 σημ. 56.

³⁴ Henderson, «"Lysistrata": the play and its themes» (1980) σ. 175.

³⁵ Για την πλοκή του έργου ο Αριστοφάνης συγγέει τα φύλα. Η Λυσιστράτη είναι γυναίκα γιατί απλά ένας άνδρας δεν μπορεί να προτείνει την επιστροφή στον οίκο και στην ειρήνη. Έχει όμως και ανδρικά χαρακτηριστικά επειδή ως γυναίκα δεν μπορεί να εκφέρει γνώμη για τόσο σημαντικά πολιτικά ζητήματα, ιδιαίτερα εναντίον του πολέμου. Βλ. Taaffe, *Aristophanes and Women* (1993) σ. 65 σημ. 35.

(42 κ.ε., 149 κ.ε.) είναι η πολυτελής ενδυμασία, τα *διαφανῆ χιτῶνια* και τα *μῦρα* (πβ. *Εκκλ.* 693 κ.ε.). Το ερωτικό σχέδιο της Λυσιστράτης, η αποπλάνηση των ανδρών, συμπίπτει με αυτό της Πραξαγόρας. Η πρόκληση βασίζεται στον επιμελή καλλωπισμό και την προβολή των ερωτικών θελήτρων των γυναικών. Το σωτήριο πρόγραμμα, όσα δηλαδή συνιστούν εμφάνιση και συμπεριφορά εταίρας, συμπίπτει με το ενδιαφέρον της Σαπφώς για την ενδυμασία (απ. 22, 94), και την προβολή του γυναικείου κάλλους (*ὦ καλή, ὦ χαρίεσσα, απ. 108, τῷ κάλλει τῆς νύμφης πείσομεν. ὦ καλή, ὦ χαρίεσσα· πρέπει γάρ σοι τὰ τῆς Λεσβίας ἐγκώμια*, *Ιμέρ. Λόγ.* 9.19).

Η σοφία των γυναικών του Αριστοφάνη (πβ. *Εκκλ.* 245) επιστρατεύεται για την εφαρμογή ενός προγράμματος που αφορά στον έρωτα και στην οργάνωση των άλλων γυναικών. Οι γυναίκες αυτές για να επιτύχουν το σκοπό τους χρησιμοποιούν τη ρητορική τους δεινότητα και την πειθώ που την αναμεταδίδουν μέσω της διδασκαλίας (βλ. *Εκκλ.* 215, 514, 583, 662). Ρητορική δεινότητα χαρακτηρίζει και την κωμική Σαπφώ (Αντιφάν. *Σαπφώ* απ. 194). Οι γυναικείες μορφές του Αριστοφάνη³⁶ δεν απέχουν πολύ από την πραγματικότητα. Είναι η στιγμή που οι γυναίκες διεκδικούν το δικαίωμα στη μόρφωση και την εκπαίδευση,³⁷ και ενεργό συμμετοχή στα κοινά. Η Ασπασία έχει παίξει καθοριστικό ρόλο. Από τις γυναικείες θέσεις ο Αριστοφάνης επιλέγει ό,τι αποτυπώνει τις κοινωνικές αλλαγές της εποχής του. Δέκα χρόνια μετά από την *Εἰρήνη* δημιουργεί την πρώτη γυναίκα πρωταγωνίστρια, που μοιάζει με το ξόανο της Ειρήνης στην ομώνυμη κωμωδία. Σεβαστή ως θεά και ποθητή ως εταίρα, η Λυσιστράτη είναι η ομιλούσα Ειρήνη, η Λυσιμάχη (*λῦσον δέ μάχας καὶ κορκορυγὰς, / ἵνα Λυσιμάχην σε καλῶμεν, Εἰρ* 991-2).³⁸ Η Λυσιστράτη σε

³⁶ Οι γυναίκες του Αριστοφάνη είναι ικανότατοι ρήτορες. Η Πραξαγόρα έχει εκπαιδευτεί στη ρητορική ίσως και στην ενεργό πολιτική δράση (*Εκκλ.* 243). Για τον έπαινο της ρητορικής δεινότητας της Λυσιστράτης από τον κορυφαίο (1108 κ.ε.) βλ. Henderson, «Older Women in attic Old Comedy» (1987) σσ. 195-6. Για τις ίδιες ικανότητες επαινούνται και οι γυναίκες στις *Θεσμοφοριάζουσες*. Η Ασπασία έχει πολλές ομοιότητες με την Πραξαγόρα είναι η σοφή διδασκάλας στον έρωτα (*Μενέξ.* 235e, Αθήν. 5. 219b). Και οι δύο χρησιμοποιούν τις ίδιες μεθόδους διδασκαλίας και είναι κάτοχοι της ρητορικής τέχνης ιδιαίτερα του Γοργία. Βλ. K. Rothwell, «Politics and Persuasion in Aristophanes Ecclesiazusae», *Supplements to Mnemosyne* (Leiden-New York-Kobenhavn-Köln 1990), σ. 94 σημ. 69.

³⁷ Είναι αξιοπερίεργο το γεγονός ότι αντίθετα με τις γραπτές παραδόσεις στα αγγεία της εποχής αυτής απεικονίζεται μεγάλος αριθμός νεαρών γυναικών που μελετούν. πρόκειται κάποτε για μούσες αλλά συχνά είναι Αθηναίες από «καλό σπίτι». Βλ. H. Blanc, *Το Βιβλίο στην Αρχαιότητα*, Μετάφρ. Δ. Γ. Γεωγοβασίλης, M. Pfreimter, (Αθήνα 1994), σ. 36.

³⁸ Christopher A. Faraone, «Priestess and Courtesan: The Ambivalence of Female Leadership in Aristophanes' *Lysistrata*», *Prostitutes & Courtesans in the Ancient World*, Έκδ. C. A. Faraone, L. K. McClure, (Madison-Wisconsin 2006), σσ. 207-223.

αντίθεση με την Πραξαγόρα³⁹ που υπερασπίζεται όλες τις μορφές του έρωτα είναι επίσης διδάσκαλος του έρωτα και της αποπλάνησης με αρνητικό τρόπο συνιστώντας ερωτική αποχή. Στο πρόσωπό της ηρωίδας του ο Αριστοφάνης συνενώνει όλες τις τάσεις, συντηρητικές και μη, και όλα τα στρατόπεδα, τα δύο φύλα, τους δύο εμπολέμους.⁴⁰ Ο ίδιος ταυτίζεται με το δημιουργημά του.⁴¹

³⁹ Η Πραξαγόρα πραγματοποιεί τελικά ότι δρομολογεί η Λυσιστράτη. Βλ. R. G. Ussher *Aristophanes Ecclesiazusae, Introduction and Commentary* (Oxford 1973), σ. 108.

⁴⁰ Στην *Λυσιστράτη* το θέμα της προσωπικής και οικογενειακής αρμονίας υπερτερεί του βασικού θέματος που είναι η λήξη του πολέμου. Βλ. MacDowell, *Aristophanes and Athens* (1995) σ. 250.

⁴¹ Η Λυσιστράτη η κεντρική ηρωίδα, δεν συμμετέχει στη δράση. Δεν συμμετέχει ούτε στην ερωτική απεργία ούτε στην κατάληψη της ακρόπολης. Ο ρόλος της είναι περισσότερο ρόλος συγγραφέα, σκηνοθέτου, παραγωγού. Βλ. Taaffe, *Aristophanes and Women* (1993) σ. 52.

8. Θεσμοφοριάζουσαι

Ο τίτλος *Θεσμοφοριάζουσαι* προεξαγγέλλει ένα «γυναικείο» θρησκευτικού περιεχομένου έργο, που θα μπορούσε να έχει ως τίτλο «Ο Ποιητής και οι γυναίκες», ή «Οι γυναίκες και οι Ποιητές» (Αγάθωνας, Ευριπίδης, Αριστοφάνης). Τον πρωταγωνιστή, έναν άνδρα μεταμφιεσμένο σε γυναίκα, σκιάζει η μορφή του θηλυπρεπούς Αγάθωνα και του Ευριπίδη που μεταμφιέζεται τρεις φορές σε γυναίκα (Ελένη, Ανδρομέδα, Αρτεμισία).¹ Οι απόηχοι της Σαπφώς σε ένα θρησκευτικό έργο,² σε μια κοινωνία όπου η θρησκεία είχε έντονη και ουσιώδη σύνδεση με την πολιτική λανθάνει στις παρωδίες των ποιημάτων της, στη σάτιρα της νεοτερικής μουσικής, αλλά και στη μάχη ανάμεσα στο θηλυκό και το αρσενικό, το τραγικό και το κωμικό, τη μάχη δηλαδή δύο διαφορετικών αντιλήψεων για το λόγο και τις προδιαγραφές του.

Την πρώτη φορά που στην κωμωδία οι γυναίκες παύουν να είναι κωφά πρόσωπα (411 π.Χ.)³ ο Αριστοφάνης δημιουργεί έναν ανδρόγυνο Αγάθωνα, για να καυτηριάσει τον τύπο του «ωραίου» ποιητή. Ο κωμικός τύπος του θηλυπρεπούς ποιητή, που όχι τυχαία επιλέγεται ως σωτήρας του Ευριπίδη, έχει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με τον κωμικό τύπο της Σαπφώς. Στο έργο, που αποτελεί σε μεγάλο βαθμό παρωδία τραγωδιών του Ευριπίδη και σε λιγότερο του Αγάθωνα, η μουσική έχει πρωταγωνιστικό ρόλο. Ο εμπλουτισμός της «κλασικής» μουσικής με στοιχεία της αιολικής και ιωνικής μουσικής, τόσο σε επίπεδο τεχνικής και δεξιοτεχνίας όσο και σε επίπεδο σύνθεσης, είναι μείζον πολιτικό και θρησκευτικό ζήτημα για το μέσο Αθηναίο, επειδή διαμορφώνει πολίτες «μη Αθηναίους». Η ανατολίτικη μουσική προσωποποιημένη τότε ως Αγάθωνας και τότε ως Ευριπίδης που υποδύεται την Αρτεμισία, πλανάται από σκηνή σε σκηνή κρατώντας περίεργα εξωτικά μουσικά όργανα, όπως αυτά που κατασκεύαζε και χρησιμοποιούσε η Σαπφώ.

¹ Οι *Θεσμοφοριάζουσες* διδάχτηκαν κατά πάσα πιθανότητα στα εν Άστει Διονύσια, το 411 π.Χ., λίγους μήνες μετά από την *Λυσιστράτη*. Βλ. H. Hansen, «Aristophanes' Thesmophoriazousae: Theme, Structure and Production», *Philologus* 120 (1976), σ. 166 σημ. 4, Taaffe, *Aristophanes and Women* (1993) σ. 74, Dover, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη* (1989³) σ. 228.

² Το έργο έχει δομική σχέση με την ιδεολογία της εορτής των Θεσμοφορίων. Η μετακίνηση των γυναικών σε «ανδρικό» χώρο αντανakλά στα δρώμενα του έργου και συμβολίζεται με τη συνεχώς αυξανόμενη «θηλυκή» παρουσία επί σκηνής που εισάγεται με το θηλυπρεπή δούλο του Αγάθωνα και τον ίδιο τον Αγάθωνα. Το θηλυκό στοιχείο αυξάνει με τη μεταμφίεση του Μνησίλοχου ως γυναίκας και ως την τελευταία σκηνή όλοι εκτός από τον Σκύθη τοξότη είναι θηλυπρεπείς, γυναίκες ή μεταμφιέζονται σε γυναίκες. Βλ. Bowie, *Αριστοφάνης* (1999) σσ. 207-226, κυρ. 207-210. Για την εορτή των θεσμοφορίων βλ. W. H. Parke, *Οι εορτές στην αρχαία Αθήνα*, Μετάφρ. Χ. Όρφανος, (Αθήνα 1977), σσ. 116-8, 121-6, 135, 143, 253, 265, 268-71 74, 313-4, 318, W. Burkert, *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία. Αρχαϊκή και κλασική εποχή*, Μετάφρ. Ν. Μπεζαντάκος-Α. Αβαγιανού, (Αθήνα 1993), σσ. 496-503.

στ. 39-42

εὐφημος πᾶς ἔστω λαός,
 στόμα συγκλήσας· ἐπιδημεῖ γάρ
 θίασος Μουσῶν ἔνδον μελᾶθρων
 τῶν δεσποσύνων μελοποιῶν.

Στους στίχους αυτούς η παραδοσιακή επίκληση στις θεές πριν από την εκτέλεση ενός άσματος και η επιφάνεια του θεού καταργείται αντιστρέφοντας έτσι και την παραδοσιακή σχέση του ποιητή με τις Μούσες. Στον ιερό χώρο της ποίησης (μελᾶθρων, 59, θριγκοῖς 58 πβ. μοισσοπόλων <δόμω>, Σαπφ. απ. 150, μουσοπόλοις, Ευρ. Άλκ. 445) επιβάλλεται, όπως και στην Σαπφώ, η εὐφημία⁴ (οὐ γάρ θέμις ἐν μοισσοπόλων <δόμω> / θρηῆνον ἔμμεν' <.....> οὔκ' ἄμμι πρέποι τάδε, απ. 150).⁵ Οι «θεές» που ἐπιδημοῦν και συνθέτουν στον οίκο του Αγάθωνα είναι τα μέλη του γυναικείου λατρευτικού θιάσου, που ακολουθούν το θηλυπρεπή ποιητή στην εκτέλεση ενός «ασιατικού» ύμνου. Ο ποιητής, προεξάρχων του θιάσου αυτού των «Μουσών», δεν είναι θεράπων⁶ αλλά ισότιμος ή ιερέας των Μουσών (Αρχίλ. απ. 1, Σαπφ. απ. 150. 65) και συνθέτει μέσα στο ιερό του σπίτι.

στ. 57 - 58

Στο αισχρό αστείο του Κηδεστή (καί λαικάζει. 57) σάτιρα των σεξουαλικών τάσεων του Αγάθωνα και των «διαστροφών» της νεοτερικής μουσικής, ο επίσης θηλυπρεπής δούλος του Αγάθωνα απαντά (τίς ἀγροιώτας πελάθει θριγκοῖς; 58) με απήχηση της Σαπφώς (τίς ἀγροῖωτις θέλγει νόον, απ. 57.1)⁷ σκώποντας τον άμουσο που δεν αντιλαμβάνεται την ιερότητα του χώρου και την αξία την ποίησης.

Η εμφάνιση του Αγάθωνα στη σκηνή για να θυσιάσει (38), ανάλογη με αυτήν στους Βατράχους όπου ο Ευριπίδης και ο Αισχύλος θυσιάζουν πριν από τον αγώνα, προσημαίνει την εκτέλεση κάποιας ποίησης (66-9) και εντάσσεται σε μια μακρά σειρά έργων τέχνης που παριστάνουν ποιητές τη στιγμή της σύνθεσης. Η εικόνα του

³ Henderson, *The Maculate Muse* (1975) σ. 87 σημ. 26.

⁴ Για την τελετουργική κραυγή εὐφημεῖν, προοίμιο για μια θρησκευτική πράξη και την επιφάνεια του θεού βλ. C. Austin-S. D. Olson, *Aristophanes Thesmophoriazousae*, With Introduction and Commentary, (Oxford 2004), σ. 67. Στον Αριστοφάνη προαναγγέλλει την προσευχή (θεσμ. 295), τη θυσία (Άχ. 237), τη σπονδή (Είρ. 434) ή την ποιητική σύνθεση (θεσμ. 39 κ. ε.).

⁵ Στο απ. 150 η Σαπφώ φαίνεται να είναι χοραγός, και διδάσκαλος που προίσταται ενός οίκου «θεραπεινίδων των Μουσών». Βλ. M. L. West, *Ancient Greek Music* (Oxford 1992²), σσ. 50-51.

⁶ Σύμφωνα με τον F. Muecke, «A portrait of the artist as a young woman», *CQ* 32 (1982), σ. 32 σημ. 43 το σπίτι του Αγάθωνα είναι ο οίκος του Απόλλωνα Μουσηγέτη. Παρόμοια μεταβίβαση της έμπνευσης και των ιδιοτήτων των Μουσών και στις θεσμοφοριάζουσες Β' απ. 348. Βλ. M. L. Chirico, «Per una poetica di Aristofane», *PP* 251 (1990), σσ. 95-115. Για τον ποιητή θεράποντα των Μουσών στη λυρική ποίηση από τον Ησίοδο και μετά βλ. Taillardat, *Les Images* (1965) σ. 430.

διδάσκοντας ποιητή με κωμική έμφαση στην εκκεντρικότητά του είναι ανάλογη με αυτή του Ευριπίδη στους *Άχαρνες* (407) και του Σωκράτη στις *Νεφέλες*.⁸ Η μορφή του διδάσκοντας ποιητή που γράφει σε δέλτους αλειμμένες με κερί (*κηροχυτεῖ*, 57) παραπέμπει και στην κωμική Σαπφώ που διαβάζει με στόμφο την επιστολή-δέλτο (Αντιφάν. *Σαπφώ* απ. 194). Την ατμόσφαιρα του θιάσου της Σαπφώς⁹ αποπνέει και η εικόνα του χορού και του γυναικόμορφου Αγάθωνα,¹⁰ που φαίνεται να υποδύεται την ιέρεια του γυναικείου χορού.¹¹

Τραγούδια της ανατολής

στ. 107-126: 107, 116, 120-126

ἄγε νῦν ὄλβιζε Μοῦσα

[...]

δείσατε Ἄρτεμιν ἀγροτέραν

[...]

Λατὼ τε κρούματά τ' Ἀσιάδος

ποδί + παράρυθμ' εὐρυθμα Φρυγίων

διανεύματα Χαρίτων +.

σέβομαι Λατὼ τ' ἄνασσαν

κίθαρίν τε ματέρ' ὕμνων

ἄρσενι βοᾷ δόκιμον,

τᾷ φάος ἔσσυτο δαιμονίοις <θεοῦ> ὄμμασιν.

Το εξεζητημένο γλωσσικά λατρευτικό άσμα του Αγάθωνα αρχίζει με επίκληση στην Μούσα (ἄγε νῦν ὄλβιζε Μοῦσα / χρυσέων ῥύτορα τόξων / φοῖβον, 107-9) που ανακαλεί επικλήσεις της Σαπφώς (απ. 127, 128, 103, 118). Το άσμα σύμφωνα με τον Αριστοφάνη υπακούει στα διανεύματα των Χαρίτων (122), πησιάζει δηλαδή το ύφος της Σαπφώς (τά μέν οὔν εἶδη τῶν χαρίτων τοσάδε καί τοιάδε... ὄλη ἡ Σαπφούς ποίησις, Δημ. *Περὶ ἔρμην*. 132 βλ. 140, 141). Το παράλληλο από το

⁷ Βλ. G. Perrota-B. Gentili *Polinnia, Poesia Greca Arcaica* (Messina-Firenze 1948), σ. 146 πβ. Σούδ. s.v.

⁸ Βλ. J. Van Leeuwen, *Aristophanis. Thesmophoriazusae* (Leiden 1968²), σ. 12, Easterling-Knox, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1990) σ. 105, Henderson, *The Maculate Muse* (1975) σ. 88.

⁹ Chirico, «Per una poetica di Aristofane» (1990) σ. 97.

¹⁰ Για τις αναλογίες της ποίησης του Αγάθωνα (130 κ.ε.) με την περιγραφή της φανατικής με τη θρησκεία αριστοκράτισσας γυναίκας του Στρεπιάδη (*Νεφ.* 51-2), μια αγωγή που ο Αριστοφάνης καταδικάζει με πάθος στις *Νεφέλες* και στους *Βατράχους* βλ. Taillardat, *Les Images* (1965) σ. 459.

¹¹ Αρκετοί υποθέτουν ότι οι στροφές της μονωδίας του Αγάθωνα μοιράζονται σε δύο ομιλητές, αλλά ο Σχολιαστής είναι κατηγορηματικός (*ἀμφότερα δέ αὐτὸς ὑποκρίνεται*). Ο τρόπος που ο Αγάθωνας άδει το χορικό του σε δύο φωνές δηλαδή εκτελεί το μέρος της κορυφαίας, και τα μέρη του χορού ο ίδιος είναι μια διδασκαλία. Βλ. Van Leeuwen, *Thesmophoriazusae* (1968²) σ. 23, Easterling-Knox, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1990) σ. 105 σημ. 3, Α. Τσακμάκης, Σκηνικές και ερμηνευτικές παρατηρήσεις στις *Θεσμοφορίζουσες* του Αριστοφάνη», *Ελληνικά* 47 (1997), σσ. 246-9. Ο

απ. 44 Αα9 της Σαπφώς (*δείσατε Ἀρτεμιν ἀγροτέραν*, 115)¹² αλλά και η ταύτιση της βαρβίτου με το φως ή την Λητώ μητέρα του Θεού της μουσικής¹³ ενδυναμώνουν την εξίσωση του φωτός με τη μουσική, κεντρικό θέμα του απ. 58 της Σαπφώς (*ἔγω δὲ φίλημμ' ἀβροσύναν,] τοῦτο καί μοι / τὸ λάμπρον ἔρωσ ἀελίῳ καί τὸ κάλον λέλογχε*, στ. 25-26). Το ειρωνικό σχόλιο ότι η «ψυχρότητα» του «ασιατικού» άσματος του Αγάθωνα αντιμετωπίζεται με τη θερμή του φωτός (*χειμῶνος οὖν / ὄντος κατακάμπτειν τὰς στροφὰς οὐ ῥάδιον*, 68-69)¹⁴ ανατρέπει την πίστη ότι ο έρωτας του ήλιου γιατρεύει την αδυναμία που φέρνει ο χειμώνας της ζωής (*γόννα δ' [ο]οὺ φέροισι*, Σαπφ. απ. 58. 15). Ο άβρός, μιτροφόρος ποιητής με τη μηχανή (εκκύκλημα),¹⁵ που υμνεί τον ήλιο, τον Απόλλωνα, την Άρτεμη και τη Λητώ μια λαμπρή χειμωνιάτικη μέρα,¹⁶ παρουσιάζει αξιοσημείωτες ομοιότητες με τον Απόλλωνα του Αλκαίου που ο Δίας τον στολίζει με μίτρα χρυσή και λύρα. Ο Απόλλωνας αυτός φτάνει στους Δελφούς με άρμα κύκνων και ψάλλει με λύρα που *άβρύνεται* στο φως του καλοκαιριού (Αλκ. απ. 307c=Ιμέρ. Λόγ. 48. 10 σ. 200).¹⁷

Αγάθωνας δεν εμφανίζει ένα έτοιμο κομμάτι αλλά εργάζεται επί σκηνής. Βλ. Kugelmeier, *Reflexe* (1996) σ. 278, Σολομός, *Ο Ζωντανός Αριστοφάνης* (1990³) σσ. 260-1.

¹² Βλ. Austin-Olson, *Thesmophoriazusae* (2004) σ. 93, Αριστοφ. *Ι ππ.* 660, *Λυσ.* 1262-3 πβ. Σαπφ. απ. 44 Αα9 αυτ. σ. 94.

¹³ φάος. *τῆς κιθάρας φῶς ἔσοιτο τοῖς σοφοῖς· ἀπὸ γάρ τῆς κιθάρας ἐδιδάχθησαν οἱ παλαιοὶ ἄδοντες καὶ γράφοντες ποιήματα. ἢ τῇ Λητοῖ λαμπρότατα ὄμματα λέγει. πάλιν δὲ φῶς ἐγένετο αὐτοῖς ἀπὸ τῆς ἡμετέρας φωνῆς· ἄνευ γάρ κιθάρας ἢ ἄνευ ἀνδρός τοῦ διδάσκοντος οὐ μαθήσεται τις*, Σχ. 123-126.

¹⁴ Chirico, «Per una poetica di Aristofane» (1990) για τους στ. 67-69, και το *ψυχρόν* σσ. 108 κ.ε.

¹⁵ Ο *άβρός* ποιητής τραγουδά σαν τζίτζικι φορά διάδημα και λικνίζεται σαν εταίρα (*άβρός... ἐν Ἐπιγράμμασιν· άβρόν ἐπιτρύζων κιθάρας ὕπερ ἔζετο τέττιγξ. ὅμως δὲ ὁ τρυφερός ἐκείνος καὶ άβρός καὶ ὑπὸ μαλακίας τοῦ σώματος κατεαγῶς καὶ λελυγισμένος καὶ τὰς τε κόμας ἀναδούμενος, ὥπερ αἱ τῶν ἐταιρίδων ἄσελγέστεραι*, Σούδ. s.v.). Η αβρή αρμονία μοιάζει με την ρητορική που ενοχοποιείται ως εταίρα (φαίη τοιγαροῦν *ἂν* *πρός* *σέ* *δέ* *πως* (*ὁ* *ρήτωρ*) *ἐπισπασάμενος ὅποσον ἔτι λοιπὸν τῆς κόμης καὶ ὑπομειδίσας τὸ γλαφυρὸν ἐκείνο καὶ ἀπαλὸν οἶον εἶωθεν, Αὐτοθαῖδα τήν κωμικὴν ἢ Μαλθάκην ἢ Γλυκέραν τινὰ μιμησάμενος τῷ προσηνεῖ τοῦ φθέγματος· ἄγροικον γάρ τὸ ἀρρενωπὸν καὶ οὐ τοῦ άβροῦ καὶ ἐρασίου ρήτορος*, Λουκ. *Ρητ.* Διδάσκ. 12).

¹⁶ Για το επεισόδιο βλ. Rau, *Paratragödia* (1967) σσ. 98 κ.ε., Hansen, «Aristophanes' Thesmophoriazusae: Theme, Structure and Production» (1976) σσ. 165-185, Kugelmeier, *Reflexe* (1996) σσ. 271 κ.ε., Τσακμάκης, «Σκηνικές και ερμηνευτικές παρατηρήσεις στις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη» (1997) σσ. 241-260 κυρ. 245 κ.ε. Για την παρουσίαση του Αγάθωνα και κάποιους υπαινιγμούς στη λογοτεχνική θεωρία του Αριστοφάνη βλ. Chirico, «Per una poetica di Aristofane» (1990) σσ. 95-115, Ν. Ο' Sullivan, *Alcidas, Aristophanes and the Beginnings of Greek Stylistic Theory* (Franz Steiner Verlag Stuttgart 1992), σ. 146.

¹⁷ Για τους στενούς δεσμούς των γυναικείων και ανδρικών θιάσων της Λέσβου με τους Δελφούς βλ. Th. Zielinski, «Sappho und der leukadische Sprung», *Klio* 23 (1930), σσ. 1-19. Αντίθετα ο Page, *S&A* (1955) σσ. 244-252, απορρίπτει τη σχέση του Απόλλωνα των Δελφών ή της Δήλου με ένα νησί όπου η λατρεία του θεού έχει ασιατική απόχρωση.

Η θεοποίηση της λύρας του Αγάθωνα (πβ. Σαπφ. απ. 118, Θέογν. 761, Πίνδ. Νεμ. 4.44, Βακχ. απ. 20B 1-3)¹⁸ σατιρίζει την ιερατική μεγαλοπρέπεια που αξιώνει ο μουσικός για τη μουσική του, έναν έκφυλο και βάρβαρο ήχο που αντιτίθεται στην ελληνική μουσική τεχνοτροπία και αντίληψη. Ο Αριστοφάνης, δεν παρωδεί μόνο το περιεχόμενο της σύνθεσης του Αγάθωνα αλλά και τον τρόπο που διδάσκει π.χ. η φράση *μύρμηκος άτραπούς...διαμινύρεται* (100) σημαίνει ότι ο ποιητής επαναλαμβάνει πριν από την τελική εκτέλεση ενώπιον του κοινού όσα δίδασκε *ένδον μελάθρων* πβ. το επαναληπτικό μάθημα του Ευριπίδη προαγωγού (1172 κ.ε. και τη χρήση το υ ρ. *μινύρεται* στο τραγούδι της γριάς: *Εκκλ.* 877 κ.ε.) που παρωδεί το απ. 168B της Σαπφώς.¹⁹

Ο ανατολίτικος ήχος της βαρβίτου (*Ασιάδος ποδί*, 120 πβ. *έκλήθη δ' Ασιάς διὰ τὸ κεχρήσθαι τοὺς Λεσβίους αὐτῇ κιθαρωδούς πρὸς τῇ Ασίᾳ κατοικοῦντας*, [Πλούτ.] *Περὶ Μουσ.* 1132d-1133c, *Ἀνὰ βάρβιτον δονήσω...Φρυγίῳ ῥυθμῷ βοήσω*, *Ἀνακρεόντ.* απ. 60. 1-7),²⁰ σε ένα θρησκευτικό ύμνο στον ήλιο και το φως, είναι στην πραγματικότητα μια μουσική κατάλληλη για συμπόσια. Η βάρβιτος, σύμβολο της Σαπφώς και του Αλκαίου (*βάρβιτος*, *βάρωμος*, *βάρμος*, Σαπφ. απ. 176, *βάρμος άθύρει πεδέχων συμποσίῳ*.[, *Αλκ.* απ. 70 / *βάρμος*, *φιλώνων πεδ' άλεμ[μάτων / εύωχήμενος αὔτοισιν έπα[*, *ών Σαπφῶ καί Ἀνακρέων μνημονεύουσι...άρχαίά εἶναι*, *Αθήν.* 4. 182f=*Etym. Magn.* πβ. *Ανακρ.* απ. 472 PMG) στενά συνδεδεμένη με τη μουσική παράδοση της Λέσβου (*si neque tibias Euterpe cohibet nec Polyhymnia Lesborum refugit tendere barbiton*, *Οράτ.* 1.1. 32-34), τον Ορφέα (*Λουκ.* *Πρὸς άπαίδ.* 110-111) και τον Τέρπανδρο (Πίνδ. απ. 125), γίνεται από τον πέμπτο αιώνα π.Χ. σύμβολο του έρωτα, των συμποσίων και του *Ανακρέοντα* (*έρωτα μούνον ήχει*, *Ἀνακρεόντ.* απ. 23). Η κιθάρα αυτή είναι το μουσικό όργανο που συνδέεται με την *ήδύτητα*, την εξωτική λαγνεία και τα συμπόσια

¹⁸ Στον Συνέσιο από την Κυρήνη η προσωποποίηση της λύρας (*Άγε μοι, λίγεια φόρμιγξ, / μετ' Τηϊάν άοιδάν, / μετ' Λεσβίαν τε μολπάν*, *Ύμν.* IX 1-3 πβ. Σαπφ. απ. 118) οδηγεί στο τέλος του ύμνου στην ταύτιση της λύρας με τη ψυχή και την ενθέωσή της (*θεός έν θεῶ χορεύσεις*).

¹⁹ Η μεταφορά *μύρμηκος άτραπούς διαμινύρεται* (100) αποδίδει τη χρωματική μουσική και τη χρήση πολλών φθόγγων διακοσμητικών (έξω από την παράδοση) που χρησιμοποιούσε και ο καινοτόμος ο Τιμόθεος. Για τους όρους *χρώμα*, *χρωματικόν γένος* βλ. Σ. Μιχαηλίδης, *Εγκυκλοπαίδεια τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς*, ΜΙΕΤ, (Αθήνα 1989), σσ. 357-9. Η ασιατική λύρα του Αγάθωνα παραπέμπει στη μουσική του Ίωνα Τιμόθεου μαθητή του Μυτιληναίου Φρόνη και του Φιλόξενου, στους οποίους αποδίδεται η παρακμή του χορικού λυρικού άσματος. Βλ. Muecke, «A portrait of the artist as a young woman» (1982) σ. 46, West, *Ancient Greek Music* (1992) σ. 95, Andrisano, «Aristoph. Nub. 969 ss. (Frinide e le Muse)» (1988-9) σ. 189.

²⁰ Van Leeuwen, *Thesmophoriazusae* (1968²) σ. 23.

(Σκόλιον...εἰσφέρεισθαι τὸ βάρβιτον εἰς τὰ συμπόσια καὶ διονυσιάζοντα ἕκαστον ἀκροσφαλῶς συγκόπτεσθαι περὶ τὴν προφορὰν τῆς ᾠδῆς, Φώτ. Βιβλ. 320b).²¹ Ο Αγάθωνας σατιρίζεται ως ομοφυλόφιλος και πόρνος με τα ρήματα *λαϊκάζειν*, *κάμπτειν*, *διακλῶναι* (βλ. 156 κ.ε.)²² για τα «λυγίσματα» του σώματος και της φωνῆς (*mollitia*), κατηγορίες που αφορούν κυρίως στον Τιμόθεο και στο διδάσκαλό του τον Μυτιληναίο Φρόνη από τη σχολή του Τερπάνδρου. Η μουσική του Αγάθωνα, του Τιμόθεου, του Φιλόξενου και του Ευριπίδη σατιρίζονται με τους ίδιους όρους στην κωμωδία. Η «μοντέρνα» κιθάρα που εξομοιώνεται με τους θεούς, η έμφαση στον ανατολικό χαρακτήρα της μουσικής, η υπερβολική αντίθεση ανάμεσα στην εξεζητημένη γλωσσική μορφή του λυρικού άσματος και την ασημαντότητα του περιεχομένου του, όπως επίσης και η αντίθεση *κίθαριν ματέρ'* και *ἄρσενι βοᾷ* (124-5) είναι οι κωμικές διαστάσεις του μεγάλου φόβου των Αθηναίων για τη «νέα» μουσική. Η μουσική του Αγάθωνα είναι επικίνδυνη, όχι μόνο επειδή ενσωματώνει αυτοσχεδιαστικά σχήματα της ανατολής, αλλά επειδή υποστηρίζεται από ένα ευρύ κοινωνικό στρώμα. Ο Αγάθωνας, παρουσιάζει στο κοινό το ρεπερτόριό του προσαρμοσμένο στα θέματα και τις τεχνικές της ανατολής, με έμφαση στα γυρίσματα της μελωδίας (107 κ.ε.) και, όπως ο ίδιος εξηγεί στη συνέχεια (159 κ.ε.), συνδυάζει ήχους της αθηναϊκής μουσικής με σχήματα των ωραίων εκκεντρικών ποιητών της Ιωνίας και της Αιολίας.

²¹ Η εφεύρεση της βαρβίτου, ως αντιφωνική απάντηση στη λυδική πηκτίδα, όργανο που επίσης χρησιμοποιήθηκε από την Σαπφώ, αποδίδεται στη σχολή του Τέρπανδρου και στο μαθητή του Κηπίωνα (σαφῶς Πινδάρου λέγοντος τὸν Τέρπανδρον ἀντίφθογγον εὕρεῖν τῇ παρὰ Λυδοῖς πηκτίδι τὸν βάρβιτον: Τὸν ῥα Τέρπανδρός ποθ' ὁ Λέσβιος εὗρε || πρῶτος ἐν δειπνοῖσι Λυδῶν / ψαλμὸν ἀντίφθογγον ὕψηλ᾽ ἀκούων πηκτίδος, Πίνδ. απ. 125, Οράτ. 1.1. 32-34). Η μεταγενέστερη του Πινδάρου παράδοση, κυρίως ο Νεάνθης (FGH Hist 84F5), αποδίδει την εφεύρεση της βαρβίτου στον Ανακρέοντα. Βλ. J. McIntosh Snyder, «The Barbitos in the classical period», *CJ* 67 (1971-2), σσ. 331-340. Για την ιδιαίτερα δημοφιλή την εποχή του Αριστοφάνη μουσική της βαρβίτου. Βλ. West, *Ancient Greek Music* (1992) σσ. 56-8, 59 σημ. 48, A. Barker, *Greek Musical Writings, The musician and his Art I* (Cambridge 1984), σ. 110 σημ. 42, Σπυρόπουλος, *Αριστοφάνης* (1988) σσ. 198-9, Austin-Olson, *Thesmophoriazousae* (2004) σ. 101, Campbell *Greek Lyric I* (1990²) σσ. ix-x. Επίσης Yatromanolakis, *Sappho in the Making: The Early Reception* (2007), σσ. 110 κ.ε., 124 κ.ε.

²² Η έννοια του ρ. *κάμπτω* (σχ. *Ἀχ.* 74, Θεσμ. 52. σχ. 68, Νεφ. 971) ταυτόσημη των ρ. *λαϊκάζω* (λεσβίζω) και *γογγυλίζω* δηλώνει την πόρνη και διεστραμμένη ωδή και τρόπο συνουσίας. Βλ. Henderson, *The Maculate Muse* (1975) σ. 175, A. Κατσούρης, *Αριστοφάνης Βάτραχοι*, (Ιωάννινα 1990), σ. 138, O' Sullivan, *Alcidas, Aristophanes and the Beginnings of Greek Stylistic Theory* (1992) σσ. 144, 146. Για τους στ. 53-57 βλ. επίσης Chirico, «Per una poetica di Aristofane» (1990) σσ. 102 κ.ε. Τα ρήματα *γνωμοτυπεῖ* και *κάντονομάζει* υπαινίσσονται τους ρητορικούς ακροβατισμούς του δασκάλου του Αγάθωνα Γοργία. Με τα ρητορικά σχήματα και τις παραλλαγές της μουσικής υπόκρουσης ο Αγάθωνας τοποθετεί το συναίσθημα στο επίκεντρο της μελωδίας του εντείνοντας τις ψυχολογικές μεταπτώσεις του ακροατηρίου. Βλ. Muecke, «A portrait of the artist as a young woman» (1982) σσ. 45-46, Barker, *Greek Musical Writings I* (1984) σ. 63. Για τους στ. 159-60 των *Θεσμοφοριαζουσῶν* βλ. και Yatromanolakis, *Sappho in the Making: The Early Reception* (2007) σσ. 220 κ.ε., 139-40.

στ. 159 κ.ε.

*ἄλλως τ' ἄμουσόν ἐστι ποιητὴν ἰδεῖν
ἀγρεῖον ὄντα καὶ δασύν· σκέψαι δ' ὅτι
Ἰβυκος ἐκεῖνος κἀνακρέων ὁ Τήιος
κᾶλκαῖος, οἷ περὶ ἁρμονίαν ἐχύμισαν,
ἐμιτροφόρουν τε καὶ διεκλῶντ' Ἰωνικῶς,
καὶ Φρύνιχος, τοῦτον γὰρ οὖν ἀκήκοας,
αὐτός τε καλὸς ἦν καὶ καλῶς ἡμπέσχετο
διὰ τοῦτο ἄρ' αὐτοῦ καὶ κάλ' ἦν τὰ δράματα·
ὅμοια γὰρ ποιεῖν ἀνάγκη τῇ φύσει.*

Η εκκεντρική εμφάνιση του ωραίου ποιητή αισθητοποιείται θεατρικά μέσω της σκηνοθεσίας. Ο ποιητικός οίστρος του Αγάθωνα μετατρέπεται σε μια αναλυτική έκθεση των προτύπων του και μια κούφια ανάπτυξη της θεωρίας του που ταυτίζεται με τα ρούχα του. Ο Αγάθωνας υπερασπίζεται τη βάρβιτο, τα ανατολικής προέλευσης ενδύματα και τη *μίτρα*, όπως ένας κριτικός της τέχνης.²³ Το *ἀμπέχεσθαι* ταυτίζεται με το *ποιεῖν* (πβ. *διάλεκτον, ὥπερ σώμασι πρέπουσά τις ἐσθῆς*, Διον. Αλικ. Δημ. 18.7 και το σκώμμα του Καλλίμαχου για τον Αρίσταρχο: *περὶ τοῦ μὴ εὐρύθμως ἀμπέχεσθαι*, Αθήν. Ι 21c).²⁴ Η ιδέα ότι η ποίηση είναι ταυτόσημη με την αισθητική και ότι ο καλὸς ἀμπέχεται καλῶς, ενώ ο ἄμουσος είναι ἀγρεῖος, υποστηρίζεται πρώτα από την Σαπφώ (απ. 57) όταν χαρακτηρίζει την αντίτεχνη της *ἀγροῖωτιν* από τις ενδυματολογικές της επιλογές η *σπόλα* (*στόλαν*: Voigt Σαπφ. απ. 57 είναι συνώνυμη της αμουσίας και της αγένειας. Η στολή του Αγάθωνα ταυτόσημη με τη γνώμη (*τὴν ἐσθῆθ' ἅμα τῇ γνώμῃ φορῶ* 148) είναι μια ἀνελληνόστολος στολή πβ. *Ἀσιᾶδος ποδί*, 120, *τάραξις βίου* (137) που διαχωρίζει τον ποιητή από τον πολεμιστή.²⁵ Αυτό που για τον Αγάθωνα θεωρείται ἔλλειψη κομψότητας και αμουσία εκλαμβάνεται από

²³ Η απολογία ενός ποιητή είναι «κλισέ» στην κωμωδία βλ. Muecke «A portrait of the artist as a young woman» (1982) σ. 51. Απολογητικού τύπου φαίνεται και το αίνιγμα της Σαπφώς στο ομώνυμο έργο του Αντιφάνη.

²⁴ Το *ποιεῖν* είναι κατ' ανάγκην όμοιο με τη *φύσιν*. Πρόκειται για ευφημισμό των σεξουαλικών οργάνων του Αγάθωνα (167), που είναι «φύση» αρσενική και θηλυκή ταυτόχρονα. Βλ. Henderson, *The Maculate Muse* (1975) σσ. 5, 77, 218. Για τη σχέση *μίμησις* (έννοια που εντοπίζεται για πρώτη φορά στο χωρίο αυτό)- *φύσις* βλ. R. Cantarella, «Agathone e il prologo delle Thesmophorizusae», *Κωμωδοτραγήματα*, (Amsterdam 1967), σσ. 7 κ.ε., Muecke, «A portrait of the artist as a young woman» (1982) σσ. 54-55, Easterling-Knox, *Ιστορία της ΑΕΛογοτεχνίας* (1990) σ. 105. Για τη σχέση *φύσις*-*μίμησις* και τη θέση της στη λογοτεχνική κριτική του Αριστοφάνη που τη συνδυάζει με την παρωδία βλ. Chirico, «Per una poetica di Aristofane» (1990) σ. 113.

²⁵ Για τον αθηναίο θεατή του 411 π. Χ. η ασιατική «μόδα» του Αγάθωνα έχει και πολιτική διάσταση. Η πολυτελής και εκκεντρική εμφάνισή του Αγάθωνα παραπέμπει στον Αλκιβιάδη, το γοητευτικό θηλυπρεπή αντεραστή του, στο *Συμπόσιο*. Η φράση *τάραξις βίου* υπαινίσσεται *τάραξιν* του πολιτεύματος. Βλ. Dover, *Η κωμωδία του Αριστοφάνη* (1989³) σσ. 241, 237, 205.

τον Αριστοφάνη ως εκθήλυνση και διαφθορά.²⁶ Το σκώμμα του πολυτελώς ενδεδυμένου και θηλυπρεπούς Αγάθωνα καταδικάζει το ωραίο, κομψό και εξεζητημένο ύφος τον κόσμο της χλιδής και της μαλθακότητας, όπως αυτός των Αιολέων και των Ιώνων, αλλά και της ευριπίδειας τραγωδίας. Τα πολυτελή ενδύματα,²⁷ και η μίτρα (ανάλογο κόσμημα κεφαλής φέρει και η κωμική Σαπφώ: κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 195), σύμβολα της αβρότητας και του κοινωνικού γοήτρου,²⁸ γίνονται στη μεταπολεμική Αθήνα σύμβολα της ηδυπάθειας και της διαφθοράς.

Τα ρήματα *διεκλώντ' ἰωνικῶς*²⁹ για τα λυγίσματα της φωνής και τον απαλό ρυθμό, *ἐχύμισαν* (162) για τα ηδύσματα της αρμονίας, και *ἐμιτροφόρουν*, είναι τεχνικοί όροι που σηματοδοτούν τη γλυκειά μελωδία γεμάτη με αρώματα και καρυκεύματα. Όπως και τα ρήματα *διεκλώντ(ο) ἰωνικῶς* και *ἐχύμισαν* το ρήμα *ἐμιτροφόρουν* έχει επίσης αρνητική σημασιολογία στη θεωρία της κριτικής. Η

²⁶ Την ίδια γνώμη για το συγκεκριμένο τύπο μουσικού έχουν χριστιανοί και εθνικοί συγγραφείς (*Ἀνὴρ δέ τις ὦν, ὦ λῶστε, καὶ ταῦτα παιδεῖα σύντροφος καὶ φιλοσοφία τὰ μέτρια ὠμιληκῶς, ἐφέμενος, ὦ Λυκῖνε, τοῦ περὶ τὰ βελτίω σπουδάζειν καὶ τοῖς παλαιοῖς συνεῖναι, κάθησαι καταυλούμενος, θηλυδρίαν ἄνθρωπον ἐρῶν ἐσθῆσι μαλακαῖς καὶ ἄσμασιν ἀκολάστοις ἀναβρυνόμενον καὶ μιμούμενον ἔρωτικὰ γύναια, τῶν πάλαι τὰς μαχλοτάτας, Φαίδρας καὶ Παρθενόπας καὶ Ροδόπας τινάς, καὶ ταῦτα πάντα ὑπὸ κρούμασι καὶ τερετίσμασι καὶ ποδῶν κτύπῳ καταγέλαστα ὡς ἀληθῶς πράγματα καὶ ἡκιστα ἐλευθέρῳ ἀνδρὶ καὶ οἴῳ σοὶ πρόποντα; Λουκ. Περὶ Ὀρχ. 267, πρῶτον μὲν ἀδελφοί, πανηγυρίσωμεν μὴ φαιδρότητι σώματος, μηδὲ ἐσθῆτος ἐξαλλαγαῖς καὶ πολυτελείαις, μηδὲ κώμοις καὶ μέθαις...μὴ τῷ αἰσθητῷ φωτὶ καταλαμπέσθωσαν αἱ οἰκίαι, μηδὲ συναυλίαις καὶ κρότοις περιηχέισθωσαν. Οὗτος μὲν γὰρ ἐλληνικῆς ἱερομηνίας ὁ νόμος...Ἀναλάβωμεν ὕμνους ἀντὶ τυμπάνων, ψαλμῶδιαν ἀντὶ τῶν αἰσχυρῶν λυγισμάτων καὶ ἁσμάτων. Πρῶτον μὲν δὴ τοῦτο καὶ μέγιστον τῆς ἐμῆς παραινέσεως, Γρηγ. Νανζ. Λόγ. 5. 35.*

²⁷ Σαπφ. αππ. 39, 177, 100, 22.13-14, 44.8, 98a4, 54, 95, 101.2, 105b, 244.9, 92,8 και 13 πβ. αππ. 101, 119, 140, 62. 9 και 12; 213A h41.

²⁸ Η μίτρα (Αλκμ. απ. 1. 67-9 PMG, Αριστοφ. Θεσμοφ. Β' απ. 332. 2ο) δημιουργήμα των Χαρίτων στολίζει τον *εὐρετή* της παλαιάς μουσικής Αμφίωνα (*ἡ κόμη δὲ ἡδεῖα μὲν...ἡδίων δὲ μετὰ τῆς μίτρας, ἣν φασὶ οἱ τῶν ἀποθέτων ποιηταὶ «χάριτες καμεῖν, ἄγαλμα ἡδιστον καὶ προσεχέστατον τῇ λύρᾳ, Φιλόστρ Εἰκ. 1. 10. 3, Σούδ. s.v., Τοιοῦτος υἱὸς ἦν, θῆλυς οὕτω καὶ διεφθαρμένος ὑπὸ τῆς μέθης, μίτρα μὲν ἀναδεδεμένος τὴν κόμην, τὰ πολλὰ δὲ μαινομέναις γυναιξίν συνών, ἀβρότερος, Αθήν. 12.40.4, Ἡ δὲ διάχρυσος ἐταῖρα πολὺν ἔχει τὸν χρυσὸν περὶ τῇ κόμῃ. Ἡ δὲ διάμιτρος ἐταῖρα μίτρα ποικίλῃ τὴν κεφαλὴν κατεῖληπται, Πολυδ. 4. 154). Για τη χρυσή μίτρα που χαρίζει ο Δίας στον Απόλλωνα βλ. Αλκ. απ. 307c. Για τη σχέση της μίτρας με την ποίηση και τη μουσική βλ. Ν. Π. Μπεζαντάκος, *Η αρχαία ελληνική μίτρα. Ερμηνεία των σχετικών κειμένων από τον Όμηρο έως τον Νόννο* (Αθήνα 1987), σσ. 55-83, 84 κ.ε. 110-17, 121, ως σύμβολο του γυναικείου φύλου σ. 67, και για το απ. 98a10-11 της Σαπφώς αυτ. σσ. 56-7.*

²⁹ Το ρήμα *διακλῶμαι* δηλώνει τα λυγίσματα της φωνής και τον απαλό ρυθμό σε αντιδιαστολή με τον τραχύ: *καὶ τῶν ῥυθμῶν πολλαχῇ μὲν τοὺς ἀνδριώδεις καὶ ἀξιωματικούς καὶ εὐγενεῖς, σπανίως δὲ ποὺ τοὺς ὑπορχηματικούς τε καὶ Ἰωνικῶς διακλωμένους, Διον. Αλικ. Δημ. 43. 13. Πβ. διακέκλασταί τε καὶ πολὺ τὸ θῆλυ καὶ ἀηδές ἔχει, Περὶ συνθ. ὄνομ. 17). Το ρ. *ἐχύμισαν* δηλώνει τα «καρυκεύματα» της μουσικής και «άρωμα» ανάλογο με τα κομψά ἰωνικά ρούχα. Βλ. West, *Ancient Greek Music* (1992²) σ. 341, Kugelmeier, *Reflexe* (1996) σ. 285, Austin-Olson, *Thesmophoriazusae* (2004) σ. 111.*

αναφορά της Σαπφώς στη *μιτράνα* (απ. 98a10-12), αλληγορία ίσως για την επίδραση του λύδιου μουσικού τρόπου (Σαφφ. απ. 246, *Σαπφῶ πρώτην εὔρασθαι τὴν μυξολιδιστί*, Πλούτ. *Περὶ μους.* 16. 1136c=Αριστόξ. απ. 81W),³⁰ θεωρείται ικανό παράδειγμα του ασιανισμού της ποιήτριας.³¹ Ο *κεκρύφαλος*, ένα είδος κοσμήματος ή καλύματος της κεφαλής³² που φέρει και ο Ανακρέοντας στα αγγεία της εποχής αυτής, και ο *κροκωτός*, γυναικείο ένδυμα εξαιρετικής χλιδής, όπως και η βάρβιτος, συνδέονται με τη λατρεία του Διόνυσου και την αμφίεση των ποιητών, την πορνεία και την αποπλάνηση (Λυσ. 645, 51, 219, *Ἑκκλ.* 877-883).³³ Η μορφή του Αγάθωνα ως ανακρεόντειου κωμαστή, υπενθυμίζει έντονα τις ανακρεόντειες μορφές με βάρβιτο ή λύρα σε αγγεία της εποχής³⁴ αλλά και την πασίγνωστη παράσταση της Σαπφώς και του Αλκαίου στο αγγείο του Μονάχου.

Η απολογία του Αγάθωνα για τη στολή και τα πρότυπα της ποίησής του είναι η δεύτερη επίθεση του Αριστοφάνη ενάντια στον κομψό λόγο, την ποίηση της αβρότητας και της λεπτότητας. Ο Αριστοφάνης καταδικάζει την αβροδίατη ζωή που εκπροσωπεί

³⁰ *μ] ιτράναν δ' ἄρτίως κλ] / [-] / ποικίλαν ἀπὺ Σαρδίω[ν / ...]. αονίας πόλ[ε]ις*, απ. 98a10-12) με επικρατέστερη τη συμπλήρωση *Ἰαονία* (στ. 12). Βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 111. Για τη σύνδεση του κοσμήματος αυτού με την Λυδία και την Ιωνία (Αλκμ. απ. 1. 67, Πίνδ. *Νεμ.* 8.15) και τις σχέσεις της Λυδίας με την Λέσβο την εποχή αυτή βλ. Page, S&A (1955) σσ. 226-234. Ο Stroux στον A. Vogliano, «Nuove strofe di Saffo Nuove strofe di Saffo», *Ph* 93 (1939), σσ. 277-286, επιφέρει το παράδειγμα του Πινδάρου *Νεμ.* 8. 15, όπου ο Σχολιαστής θεωρεί ότι ο Πίνδαρος αλληγορεί υπαινισσόμενος το άσμα το *Λυδίᾳ ἄρμονίᾳ* γεγραμμένον.

³¹ P. dubuis, *Sappho is Burning* (Chicago 1995), σσ. 179-182.

³² Στον Όμηρο ο *κεκρύφαλος* συνδέεται και με το γάμο (*Ψ.* X 469).

³³ Η μορφή του Αγάθωνα αντιστοιχεί με τη μορφή του Ανακρέοντα στα αγγεία της εποχής αυτής (510-450 π.Χ.). Βλ. J. McIntosh Snyder, «Aristophanes' Agathon as Anacreon», *Hermes* 102 (1974), σσ. 244-6. Για τις απεικονίσεις του Ανακρέοντα σε αγγεία της εποχής αυτής με τη βάρβιτο βλ. G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks I* (London Phedon Press 1965), σσ. 69-72, 75-78, D. Halperin, J. Winkler, F. Zeitlin, *Before Sexuality. The construction of erotic experience in the ancient Greek world*, Έκδ. D. Halperin, J. Winkler, F. Zeitlin, (Princeton-New Jersey 1990), σ. 219. Όπως όμως παρατηρεί ο Lissarrague, *The Aesthetics of the Greek Banquet* (1990) σ. 124 σημ. 104, μόνο τα ονόματα της Σαπφώς και του Αλκαίου δηλώνονται από τον αγγειογράφο. Το όνομα του Ανακρέοντα δεν δηλώνεται στα αγγεία επειδή πρόθεση του αγγειογράφου είναι να απεικονιστεί ο συγκεκριμένος τύπος ποιητή και όχι ο συγκεκριμένος ποιητής. Η Σαπφώ απεικονίζεται με βάρβιτο σε υδρία (Goluchow Inv. 32, π. 510-500 π. Χ.) σε κάλαθο του Μονάχου (2416) με τον Αλκαίο. Σε ένα αγγείο του 480 π.Χ. που αποδίδεται στο ζωγράφο Τιθωνό, κρατά βάρβιτο και χορεύει (Wuppertal 49). Βλ. J. McIntosh Snyder, *The Woman and the Lyre. Women Writers in Classical Greece and Rome* (Bristol Classical Press 1989), σ. 6, Halperin, Winkler, Zeitlin *Before Sexuality* (1990) σ. 239 πβ. Willamovitz, *SuS* (1913) σσ. 58-59, Για παραστάσεις της Σαπφώς με βάρβιτο βλ. Yatromanolakis, *Sappho in the Making: The Early Reception* (2007) σσ. 68-80, κυρ. 79-80, που σημειώνει ότι, όπως δείχνει η αρχαϊκή και κλασική αγγειογραφία, οι παραστάσεις της Σαπφώς και του Ανακρέοντα ήταν οι μόνες που ευχαριστούσαν το κοινό· αυτ. σ. 110 κ.ε, 124 κ.ε.

³⁴ Βλ. McIntosh Snyder, «The Barbitos in the classical period» (1971-2) σ. 340, Richter, *The Portraits of the Greeks I* (1965) σσ. 69-72, 75-78, F. Frontisi-Ducroux-F. Lissarrague, «From Ambiguity to Ambivalence: A Dionysiac Excursion through the "Anakreontic" Vases», *Before Sexuality. The construction of erotic experience in the ancient Greek world*, Έκδ. D. Halperin, J. Winkler, F. Zeitlin, (Princeton-New Jersey 1990), σσ. 211-256.

η λυρική συμποτική ποίηση³⁵ και απαξιώνει τη μουσική που τη συνοδεύει.³⁶ Για τον κωμικό ποιητή που εκφράζει το μέσο Αθηναίο δεν ισχύει καμιά διάκριση ανάμεσα στον από την παράδοση εχθρό των «τυράννων» Αλκαίο, και σε κλασικές περιπτώσεις ποιητών, όπως ο Ανακρέοντας αλλά και ο Ίβυκος, που συνδέονται με τις αυλές των τυράννων, ιδιαίτερα ο πρώτος. Και οι τρεις ποιητές είναι οι εκφραστές της *άβροσύνας*, της οποίας υπέρμαχος είναι και η Σαπφώ (απ. 58), και την εποχή του Αριστοφάνη οι συνθέσεις τους ήταν πολύ δημοφιλείς στα συμπόσια και σε άλλες εορταστικές εκδηλώσεις. Παρά τις διαφορές ως προς το ύφος και την τεχνοτροπία οι ποιητές αυτοί κινούνται στον ίδιο κόσμο και αντανakλούν το ίδιο πνεύμα.³⁷ Η *άβρότης* είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικό της ζωής των αριστοκρατών, την οποία έμαθαν πρώτα οι Έλληνες της Μικράς Ασίας, ιδιαίτερα από τους Λυδούς (πβ. Ξενοφάν. απ. 3 W).³⁸

Η θεωρία ότι η ποίηση του ωραίου, του κομψού και του εξεζητημένου ύφους είναι μια *άρμονία* θηλυκή και πορνική προεκτείνει την καταγωγή στις *θεσμοφοριάζουσες* με την καταδίκη των εκφραστών της θηλυπρεπούς κομψότητας και της πόρνης ασιατικής μελωδίας, συνώνυμης του εκκεντρισμού, του ερωτισμού, της τρυφηλότητας και της πολυτέλειας. Η υπόγεια αλλά πανίσχυρη κριτική του

³⁵ Οι τρεις λυρικοί ποιητές μαζί στον Κικέρωνα *Tusc. Disp.* 4.71 πβ. *ταῦτα δὲ τείνει καὶ εἰς τοὺς περὶ Ἀλκαῖον καὶ Ἰβυκὸν καὶ Ἀνακρέοντα, καὶ εἴ τινες τῶν πρό αὐτοῦ δοκοῦσι περὶ τὰ παιδικὰ ἀσχολῆσθαι*, Σχ. Πίνδ. *Ἰσθμ.* 2.1β. Τα κοινά σημεία των τριών ποιητών είναι η *άρμονία*, δηλαδή η ιωνική αβρότητα και τρυφή σε συνδυασμό με τη σύστοιχη μελωδία West, *Ancient Greek Music* (1992²) σ. 341 σημ. 54, Kugelmeier, *Reflexe* (1966) σσ. 278, 285, κ.ε., 289 κ.ε. πβ. Bowra, *AEI Ποίηση II* (1985²) σσ. 20, 182. Ο Αριστοφάνης παρωδεί τον Αλκαίο στους *Σφήκες* (1232-5=Αλκ. απ. 141, 1236-37= 25c inc. auct. πβ. Αλκ. απ. 345 (Σφ. 1232-33), *Ῥον.* 1410-11, *Δαιτ.* απ. 235. Βλ. Most, «Reflecting Sappho» (1995) σσ. 15-38, Austin-Olson, *Thesmophoriazusae* (2004) σσ. 110-111. Για την Σαπφώ και τον Ανακρέοντα βλ. Bowra *AEI Ποίηση I* (1983²) σσ. 256-7, 264, 333, *II* (1985²) σσ. 70, 73, 83. Για την Σαπφώ και τον Ίβυκο αυτ. I σ. 264, II σσ. 32, 33, 38, 41, 42,

³⁶ Ο ποιητής με τη βάρβιτο, τον κεκρύφαλον-μίτρα, τον κροκωτό και το στρόφιον θυμίζει τον θηλυπρεπή Διόνυσο της κωμωδίας αλλά και τον Ανακρέοντα. Η στολή του Αγάθωνα σύμβολο του «ανακρεόντειου κόμου», αντικειμενοποιεί τη θεωρία του ποιητή για την ποίηση. Βλ. Muecke «A portrait of the artist as a young woman» (1982) σ. 55. Το κωμικό έγκειται στη σύγχυση της σεξουαλικότητας των δύο φύλων που ορίζεται και ενδυματολογικά. Για το κουστούμι και το «αίνιγμα» Αγάθωνας βλ. Taaffe, *Aristophanes and Women* (1993) σ. 81, T. W. L. Webster, *Greek Theatre Production* (London 1956), σσ. 55-73. Οι ερωτήσεις για το ποιος είναι και από πού και ποιά η στολή του δεν είναι απαλλαγμένες από μομφή αλλά ούτε και από την έλξη που αισθάνεται ο κοινός Αθηναίος για τους ομοφυλόφιλους μουσικούς, μια έλξη που οι κωμικοί ποιητές φροντίζουν να τη χρησιμοποιούν συχνά. Βλ. Dover, *Ομοφυλοφιλία στην Αρχαία Ελλάδα* (1990) σ. 82.

³⁷ Βλ. F. Guglielmino, «Per la storia di Lesbo nel VI secolo a. C.», *Athenaeum* 21(1943-5), σσ. 72-3, 182.

³⁸ Βλ. I. N. Περυσινάκης, «Αρχαϊκή λυρική ποίηση. Ηθικές αξίες και πολιτική συμπεριφορά στην Αρχαία Ελληνική Λογοτεχνία: Προβλήματα ερμηνείας και μετάφρασης της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Μια ερμηνευτική προσέγγιση. Βακχυλίδης* *Ἐπὶ νίκῃ τριέργῳ Συνακοσίῳ. Ἰπποῖς Ὀλυμπίᾳ*», *Ηπειρωτικά γράμματα* 13 (2008), σ. 54 σημ. 22, όπου και βιβλιογραφία, *Η έννοια τοῦ πλούτου στήν ἱστορίᾳ του Ηροδότου* (1987) σσ. 62-3, και το κεφάλαιο «Κλέαρχος Σολέας=Σαπφώ απ. 58» σημ. 73.

Αριστοφάνη³⁹ ενάντια στην τραγική αλλά και τη λυρική ποίηση, πλήττει τον Ίβυκο, τον Ανακρέοντα, τον Αλκαίο και τον Φρύνιχο (159 κ.ε.) και εμμέσως και την Σαπφώ. Τα παθιάρικα τραγούδια της Σαπφώς και το υ Ανακρέοντα είναι όμοια με τα πορνικά Λοκρικά άσματα (Κλέαρχ. απ. 33 W).

Λίγα χρόνια μετά στους *Βατράχους* ο Αριστοφάνης αποτάσσει μια άλλη ομάδα ποιητών, τον Φρύνιχο, τον Ευριπίδη και τον Μέλητο. Συνδετικός κρίκος ανάμεσα στις δύο αυτές ομάδες απαγορευμένων ποιητών, και έμμεσα του Ευριπίδη με την Σαπφώ είναι ο Φρύνιχος και ο Μέλητος. Ο Ευριπίδης αντλεί από τον Μέλητο (*Βάτρ.* 957, 1054, 1078 κ.ε.), έναν ερωτοδιδάσκαλο όπως η Σαπφώ (*τάρωτίκ' έκμεμάθηκα ταύτα παντελώς / Σαπφούς, Μελήτου, Κλεομένους, Λαμυνθίου*, Επικρ. *Άντιλαΐς* απ. 4), και ο Φρύνιχος σατιρίζεται στην κωμωδία με τους ίδιους όρους⁴⁰ *διαμινύρεται μέλη μελισσιδωνοφρυνιχήρατα* (Αριστοφ. *Σφ.* 219 κ.ε.) όπως ο Αγάθωνας (*Θεσμ.* 100) και όπως η γριά προαγωγός που παρωδεί *μινυρομένη* την Σαπφώ (απ. 168B πβ. *Έκκλ.* 877 κ.ε.).

Ενώ όμως ο Αριστοφάνης θεωρεί ως εκπροσώπους του ωραίου ύφους, τον Αλκαίο, τον Ίβυκο, τον Ανακρέοντα και τον Φρύνιχο και τον Αγάθωνα που τους μιμείται, ο Διονύσιος Αλικαρνασσεάς επιλέγει ως παραδείγματα κομψού ύφους τον Ησίοδο, την Σαπφώ, τον Ανακρέοντα, τον Ισοκράτη και τον Ευριπίδη (*Δημ.* 40). Ο *καλλιεπής* Αγάθωνας (*Θεσμ.* 165-66) υμνείται από τον Σωκράτη για *τό κάλλος τῶν ὀνομάτων καί τῶν ῥημάτων* (Πλάτ. *Συμπ.* 198b), όπως και η Σαπφώ από τον Δημήτριο (*καί Σαπφῶ περί μέν κάλλους ᾄδουσα καλλιεπής ἐστί καί ἡδεΐα, Περί ἔρμην.* 166). Η ποικιλία, η διακόσμηση και ο χρωματισμός καθιστούν τον Αγάθωνα αντιπρόσωπο μιας εξαιρετικά επιτηδευμένης τεχνοτροπίας που συνδυάζει τη γλυκερή αισθηματολογία στη μουσική με το ευφυολόγο ύφος των σοφιστών κυρίως του Γοργία, το ύφος του επομένως κατηγοριοποιείται, όπως και το ύφος της Σαπφώς, στη *γλαφυρά, καί θεατρική, καί τό κομψόν αίρουμένη (ἄρμονία)*: Διον. Αλικ. *Δημ.* 40.

στ. 315, 321-2, 330-51

Ζεῦ μεγαλώνυμε, χρυσολύρα τε, / Δῆλον ὅς ἔχεις ἰεράν!

³⁹ Στο έργο αυτό η υπόγεια κριτική του Αριστοφάνη είναι ισχυρότερη από κάθε άλλο έργο ακόμη και από τους *Βατράχους*, με αποτέλεσμα το «θάνατο» της τραγωδίας. Βλ. Bonnanno, *L' Allusione necessaria* (1990) σσ. 241-276.

⁴⁰ Για τον Φρύνιχο βλ. επίσης Κατσούρης, *Αριστοφάνης Βάτραχοι* (1990) σ. 165, W. B. Stanford, *Αριστοφάνους Βάτραχοι*, Μετάφρ. Μ. Μπλέτας, (Αθήνα 1993²), σ. 303 και για τη σχέση του με τους τρεις λυρικούς βλ. Kugelmeier, *Reflexe* (1996) σσ. 276-7.

[...]

σύ τε, πόντιε σεμνέ Ποσειδον

ἀλιμέδον, προλιπών / μυχόν

Στον ύμνο αυτόν σε στίχους δακτυλοεπίτритους ο Αριστοφάνης εφιστά τον κίνδυνο για την ανατροπή των θεσμών της πόλης με την εορτή των θεσμοφορίων και τον κίνδυνο της επικράτησης των «γυναικείων» θέσεων και αξιών που έχουν εισβάλει και στο χώρο της ποίησης.⁴¹ Η επίκληση σε διάφορους θεούς συνήθως διατυπώνεται, εκτός από την περίπτωση του Δία και του Ποσειδώνα, με μια περίφραση.⁴² Το σπάνιο επίθετο *μεγαλώνυμε* (315) για τον Δία που ανακαλεί την Σαπφώ (*Κρ]ονίδαι μεγαλωνύμωκι>*, απ. 44.3Aa, πβ. *Νεφ.* 659, *Σοφ. Άντ.* 147), ίσως όμως και το *χρυσολύρατε* για τον Απόλλωνα να ανακαλεί την Σαπφώ (*εύλύραν*, απ. 44.33) ενσωματώνεται στον σύντομο αυτό κλητικό ύμνο (312-330), όπου τηρείται η τυπική κλήση *έλθέ δεῦρο* και ο χαρακτηριστικός στους κλητικούς ύμνους λογότυπος *προλιπών* (322 πβ. *τυίδ' ἔλθ'...πάτρος δέ δόμον λίποισα*, Σαπφ. π. 1. 5-8, *δεῦρο δηῦτε μοῖσαι χρύσιον λίποισαι*, απ. 127 πβ. *Κύπρον ἱμερτάν λιποῖσα καί Πάφον περιρρύταν*, Αλκμ. απ. 55 PMG) με τον οποίο καλείται ο Ποσειδώνας. Η επίκληση ακολουθεί κλητικούς ύμνους της Σαπφώς, που σύμφωνα με το ρήτορα Μένανδρο (*Περὶ ἐπ.* 132=*Rht. Graec.* 3. 334. 135 Spengel=Σαπφ. απ. 222) θεωρούνται πρότυπο. Οι ύμνοι του τύπου αυτού στην κωμωδία πιθανόν να σχετίζονται με γνήσιες επικλήσεις και να άδονται όπως σε μια πραγματική θρησκευτική τελετή.⁴³

Στη δεύτερη προσευχή, μια μορφή παρωδίας της τελετουργίας με την οποία αρχίζει η εκκλησία του δήμου, οι γυναίκες χρησιμοποιούν πολιτικούς όρους (*ἐκκλησιάσαιμεν*, 330, 335 κ.ε., 373 κ.ε., 1145 κ.ε.) και καταρώνται όποιον επιβουλεύεται τον *δῆμον* των γυναικών (352 κ.ε.). Η επίκληση στον Δία στο τέλος της Παρόδου να επικυρώσουν οι θεοί τους όρκους τους μολονότι είναι γυναίκες (*ζεῦ ταῦτα κυρώσειας ὥσθ' / ἡμῖν θεοὺς παραστατεῖν, / καίπερ γυναιξίν οὔσαις*, 369-71 πβ. *κάπωνύμασσαν ἀντίαν Δία...ἀμμετέρα[ς] ἄρας / ἀκούσατ'*, Αλκ. απ. 129. 5-10,⁴⁴ *Σαπφώ..καίπερ γυναῖκα οὔσαν*, Αριστ. *Ρητ.* 1398b13 πβ. 371)

⁴¹ Hansen, «Aristophanes' Thesmophoriazusae: Theme, Structure and Production» (1976) σ. 184. Για την επίκληση στον Ποσειδώνα και τη συμμετοχή των γυναικών στα θεσμοφόρια, εορτή συνδεδεμένη με την πλήρη ανατροπή των θεσμών της πόλης, καθώς και τις ενδεχόμενες αντιθέσεις ανάμεσα στις θεότητες της επίσημης λατρείας και τις θεότητες των γυναικείων εορτών αντίστοιχες με τις αντιθέσεις μεταξύ ανδρών και γυναικών βλ. Γκάρτζιου-Τάττη, «*Ὁ Ποσειδών*» (2000) σσ. 260-266, κυρ. 261-3, σημ. 2.

⁴² Παππάς, *Ὁ Φιλόγελως Αριστοφάνης* (1996²) σ. 93.

⁴³ Βλ. J. A. Haldane, «A scene in the Thesmophoriazusae (295-371)», *Philologus* 109 (1965), σσ. 39-46 κυρ. 43.

⁴⁴ Page, S&A (1955) σ. 165.

συνδέει τις διεκδικήσεις των *εύγενῶ* γυναικών (331) με τη θεϊκή επικύρωση. Οι απηχίσεις αυτές στις προσευχές των γυναικών αλληλοδιαπλέκονται με την πολιτική και τη θρησκευτική ζωή, το γυναικείο θέμα,⁴⁵ και τη λογοτεχνική κριτική. Οι γυναίκες στα Θεσμοφόρια υποστηρίζουν τη δύναμη του έρωτα και τη συνέχεια της παράδοσης (*στεφανηπλοκεῖν-έρᾶν*) υπερασπιζόμενες το δικαίωμά τους να πλέκουν και να φορούν λολουδένια στεφάνια. Ο Αριστοφάνης σκόπτει τη στενή σχέση της λατρείας με τα άνθη, δικαίωμα αποκλειστικά γυναικείο, που κινδυνεύει από τον άθεο Ευριπίδη, θα προτιμούσε όμως, τα δίκαια των γυναικών να περιορίζονται έως εκεί, αφού χειρότερο δεν είναι ο καλλωπισμός του σώματος με άνθη, αλλά η λουλουδάτη χρωματιστή ποίηση, η οποία όπως φαίνεται βρίσκει απήχηση και στο γυναικείο κοινό της εποχής του.

στ. 400-401, 448

Γυ. α...ὥστ' ἐάνπερ τις πλέκη
γυνή στέφανον, ἐρᾶν δοκεῖ.
[...]

Στεφανηπλοκοῦσ' ἔβοσκον ἐν ταῖς μυρρίναις.

Η εξίσωση του πλεξίματος των λουλουδιών με τον έρωτα (*πλέκη / γυνή στέφανον, ἐρᾶν δοκεῖ*, 400-1 πβ. *στεφανηπλοκοῦσ'*, 448)⁴⁶ είναι μια σπουδαία χρήση της σαπφικής ποίησης (*νεωτέρων καὶ ἐρωτικῶν τὸ στεφανηπλοκεῖν· πρὸς τὸ ἔθος, ὅτι ἐστεφανηπλόκουν αἱ παλαιαί. Σαπφῶ «αὐταόρα αἰστεφανηπλόκουν», Σχ. 401~+αυταόρα+ ἐστεφαναπλόκην, Σαπφ. απ. 125*).⁴⁷ Το *στεφανηπλοκεῖν* αρχαίο έθος των ερωτευμένων γυναικών σύμφωνα με τον Αριστοφάνη, είναι βασικό θέμα της σαπφικής ποίησης (*ἡ Σαπφῶ τοῦ ρόδου ἐρᾶ καὶ στεφανοῖ αὐτὸ ἀεὶ τινι ἐγκωμίῳ τὰς καλὰς τῶν παρθένων ἐκείνῳ ὁμοιοῦσα, Φιλόστρ. Ἐπιστ. 51 (απ. 53)*),⁴⁸ *πό[λλοις γὰρ στεφάν]οις Ἰῶν /καὶ βρ[όδων...καὶ*

⁴⁵ Στο δεύτερο μέρος της κωμωδίας οι επικλήσεις των γυναικών στους θεούς αλληλοδιαπλέκονται με τις κατάρτες για τους εχθρούς του δημόσιου και του ιδιωτικού βίου, στους οποίους συγκαταλέγεται ο εξ ανατολών κίνδυνος για την επιβολή της τυραννίας (335 κ.ε.), η μουσική του Αγάθωνα και οι αποκαλύψεις του Ευριπίδη για τα ελαττώματά τους. Υποστηρίχθηκε ότι οι γυναίκες δεν μπαίνουν με κανέναν συγκεκριμένο δραματικό σκοπό παρά μόνο για να ψάλλουν τους καθιερωμένους ύμνους. Στο έργο αυτό, όπου οι άντρες έχουν πάρει τη θέση των γυναικών, οι γυναίκες με τα ημιανδρικά ονόματά έχουν όπως και στην *Λυσιστράτη* και τις *Ἑκκλησιάζουσες*, ανδρικά χαρακτηριστικά και φρόνημα και μιμούνται την πολιτική συμπεριφορά των ανδρών ρητόρων. Βλ. Taaffe, *Aristophanes and Women* (1993) σσ. 74-102, Van Leuwen, *Thesmophoriazusae* (1968²) σ. 55.

⁴⁶ Το σύνθετο απαντά μόνο στην Σαπφώ απ. 125. Βλ. Austin-Olson, *Thesmophoriazusae* (2004) σ. 317.

⁴⁷ Βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 129. Για τις προτεινόμενες διορθώσεις βλ. A. H. Ahrens, «Conjecturen zu Alcäus und Sappho», *RHM* I (1842), σσ. 400-401.

⁴⁸ Για τη σχέση των στεφανιών με την τελετουργία του γάμου πβ. Στησίχ. απ. 187 PMG, Θεόκρ. *Εἰ δ.* 18.

πόλλας ὑπαθυμιδας, Σαπφ. απ. 94. 12, 15-16, τάχα δ' ἴσως διὰ τὸ φιλοκάλους εἶναι. δηλοῖ δέ τὸ τῶν καλῶν ἐρῶν καὶ πρός τὰ ὤφαια φιλικῶς ἔχειν... ἢ πάντες οἱ ἐρῶντες ὑπὸ τοῦ πάθους καὶ ὠφαινομένοι τοῖς ὠφαίοις ἀβρύνονται; φυσικὸν γὰρ δὴ τι τὸ τοῦς οἰομένους εἶναι καλοῦς καὶ ὠφαίους ἀνθολογεῖν. ὅθεν αἶ τε περί τήν Περσεφόνην ἀνθολογεῖν λέγοντα. καὶ Σαπφῶ φησιν ἰδεῖν ἄνθ' ἀμέργουσαν παῖδ' ἄγαν ἀπαλάν, απ. 122=Aθήν. 12. 554b, 15. 670 ab).⁴⁹

Οι γυναίκες στα Θεσμοφόρια υποστηρίζουν τη δύναμη του έρωτα και τη συνέχεια της παράδοσης (στεφανηπλοκεῖν-έρᾶν)⁵⁰ επειδή αντιλαμβάνονται την απειλή για τη γονιμότητα και το μέλλον της πόλης.⁵¹ Ο Ευριπίδης κατηγορείται ότι περιορίζει τα δικαιώματα των γυναικών στον έρωτα και την εργασία κυρίως όμως αμφισβητεί τη σχέση τους με τη θρησκεία. Η στεφανοπώλις έχει ένα και μοναδικό επιχείρημα την αθεΐα ὕβριν (465) του Ευριπίδη, κατηγορία που δεν του αποδίδει ο Αριστοφάνης πουθενά αλλού, ούτε στους Βατράχους· το επάγγελμά της αντιμετωπίζει μεγάλη κρίση γιατί ο Ευριπίδης με τις νέες αντιλήψεις περί θεών έκανε τον κόσμο να μην πιστεύει και να μην αγοράζει πια στεφάνια (448-52 πβ. τη στενή σχέση της λατρείας με τους στεφάνους: Σαπφ. απ. 81).

Η υπεράσπιση της αισθητικής του στεφανηπλοκεῖν και του στεφανηφορεῖν (έρᾶν) ως δίκαια των γυναικών είναι ευθεία αναφορά στην Σαπφῶ (σύ δέ στεφάνοις, ὦ Δίκα πέρθεσθ' ἐράτοις φόβαισιν, / ὄρπακας ἀνύτω συν<α>έρραισ' ἀπάλαισι χέρσιν / εὐάνθεα +γὰρ πέλεται+ καὶ Χάριτες μάκαιρα<ι> / μᾶλλον +προτέρην+, ἀστεφανώτοισι δ' ἀπυστρέφονται, απ. 81. 4-7⁵²=Αθήν. 15.

⁴⁹ Για τη συλλογή των λουλουδιών ως μέρος της χθόνιας λατρείας της Δήμητρας και της Περσεφόνης, θεοτήτων της βλάστησης Βλ. Α. Ν. Athanassakis, *The Homeric Hymns. Translation, Introduction, and Notes* (The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1976) σ. 74.

⁵⁰ Στην τραγωδία και στην κωμωδία οι μεγαλύτερες γυναίκες στην περίοδο της κρίσης, αντιπροσωπεύουν τη συνέχεια της παράδοσης που απειλείται από τους άνδρες. Βλ. Henderson, «Older Women in attic Old Comedy» (1987) σ. 113.

⁵¹ Για τη σύνδεση των Θεσμοφορίων με τη γονιμότητα στη γη και στην πολιτεία βλ. Burket, *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία* (1993²) σ. 245. Για τη σχέση των Θεσμοφορίων και των Αδώνιων βλ. Μ. Lefkowitz, *Γυναίκες στον Ελληνικό Μύθο*, Μετάφρ. Α. Μεγαπάνου, (Αθήνα 1986), σσ. 86-90. Για το πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο της κωμωδίας αυτής, που οι άνδρες έβλεπαν ως συνωμοσία των γυναικών επικίνδυνη για την πατριαρχική τάξη του «οίκου», βλ. Κωνσταντινίδου, «Η συμμετοχή των γυναικών στη θρησκεία της αρχαίας ελληνικής πόλης: Η περίπτωση της Αθήνας» (1999), σσ. 65-98, κυρ. 78, 81-2.

⁵² Σύμφωνα με την P. dubuis, *Sappho is Burning* (Chicago 1995), σ. 177 σημ. 18, ο κυριότερος ίσως λόγος για την εξαφάνιση ενός μέρους της ποίησης της Σαπφῶς είναι η αισθητική της (απ. 81, 98) που την κατατάσσει στους ασιανιστές της ποίησης. Πβ. W. R. Johnson, *The Idea of Lyric. Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry* (Berkley 1982), σ. 179. Για το 81 βλ. K. Bartol, «Saffo e Dica (Sapph. 81 V)», *QUCC* N. 2, (1997), σσ. 75-80.

674c-e).⁵³ Η πρώτη κατηγορος του Ευριπίδη ταυτίζεται από την πλειοψηφία των μελετητών με την Μίκα (κύριο όνομα ή χαιδευτικό)⁵⁴ που απαντά και στην Σαπφώ (απ. 71.1). Ο χορός υμνεί τη ρητορική δεινότητα της Μίκας (πβ. *δίκαια*, *Αχ.* 373, 501, *Ιππ.* 510, *Νεφ.* 900) με μια σαπφικού τύπου υπερβολή (*οὐπὼ ταύτης ἤκουσα / πολυπλοκωτέρας γυναικός, / οὐδέν δεινότερον λεγούσης, πάντα γὰρ λέγει δίκαια*, 434-6 πβ. *άσαροτέρας οὐδάμα πῶρ' ἄρα σέθεν τύχοισαν*, Σαπφ. αππ. 91, *ἔλεγες +περί τῷ δικαίῳ*], 137. 6). Στο απ. 137 η Σαπφώ θυμίζει στον Αλκαίο την *αἰδῶ* (στ. 5). Εδώ ο Αριστοφάνης θυμίζει στους συμπολίτες την *αἰδῶ* μέσω των εταιρών.⁵⁵ Η Μίκα, μια θηλυκή ρήτορας, όπως η Πραξαγόρα των *Ἐκκλησιαζουσῶν*, μιλά ως Γοργίας και ως Ασπασία και είναι εγγράμματη (*τὰ δ' ἄλλα μετὰ τῆς γραμματέως συγγράψομαι*, 432),⁵⁶ ανήκει επομένως στον ίδιο κωμικό τύπο με την Σαπφώ του Αντιφάνη (Σαπφῶ απ. 194). Οι γυναίκες επίσης έχουν και κάποιες κατηγορίες που θα τις κρατήσουν σε λόγο γραπτό (431-2), και οι απειλές τους συμπίπτουν με τις απειλές των εγγράμματων γυναικῶν στις *Ἐκκλησιαζουσες* (1050).

Τα στεφάνια και τα άνθη, υποχρεωτικό συμπλήρωμα των συμποσίων και σύμβολο της ανώτερης τάξης, συνδέονται την εποχή του Αριστοφάνη ολοένα και περισσότερο με το κοινωνικό γόητρο και λιγότερο με τη θρησκεία. Τα άνθη των συμποσίων, των εορτῶν και των *Μαλθακῶν* του Κρατίνου (απ. 105 πβ. Σαπφ. αππ. 96. 13-14, 2. 6, 55. 2, 94. 12-13, 92.7, 105.1, 166. 1) γίνονται την εποχή αυτή σύμβολο της μαλθακής και αβροδιάτης ζωῆς, αλλά και το κωδικό στοιχείο του κομψού και

⁵³ Τα άνθη και οι στέφανοι συνδέονται με την τελετουργία και τα συμπόσια (Αлк. αππ. 384, 362, 436, Ανακρ. 151, Σαπφ. 81=Πολυδ. 6. 107 πβ. Σχ. Θεόκρ. 7. 63b), και το γάμο (Σαπφ. απ. 53= Φιλόστρ. *Ἐπιστ.* 51, Στήσιχ. απ. 187 PMG, Θεόκρ. *Εἰδ.* 18). Η Σαπφώ φορά στεφάνι από βιολότες (Αлк. απ. 384) και ο Αλκαίος στεφάνια από άνθη (*ἀλλ' ἀνήτω μὲν περὶ τὰς δέραςι / περθέτω πλέκτας ὑπαθύμιδάς τις / καὶ δὲ χευάτω μύρον*, απ. 362). Βλ. Αθήν. 15. 674c-e, Πλούτ. Συμπ. Προβλ. 646df. Τα άνθη συμβολίζουν τον έρωτα (Ιμέρ. Λόγ. 28.2) και ό, τι η Σαπφώ αγαπά, τα τραγούδια (απ. 55), την Κλεῖδα (απ. 98), τις Μούσες και τις Χάριτες (απ. 81). Βλ. Α. Ρ. Burnett, *Three Archaic Poets. Archilochus, Alcaeus, Sappho* (London 1983), σ. 297.

Για τη σχέση των Χαρίτων με την ύφανση χρωματιστών ενδυμάτων βλ. Beate Wagner-Hasel, «Οι Χάριτες και η ύφανση χρωματιστών ενδυμάτων», Μετάφρ. Λ. Σακαλή, *Αρχαιολογία* 68 (1998) σσ. 38-47.

⁵⁴ Για το όνομα, κοινό την εποχή αυτή, και το ρόλο της Μίκας βλ. Hansen, «Aristophanes' Thesmophoriazusaе: Theme, Structure and Production» (1976) σ. 177 σημ. 57, Dover, *Η κωμωδία του Αριστοφάνη* (1989³) σ. 235.

⁵⁵ Βλ. Dover, *Η κωμωδία του Αριστοφάνη* (1989³) σ. 236.

⁵⁶ Πάνω στη γνώμη του χορού των *Θεσμοφοριαζουσῶν* (στ. 433-442) για την Μίκα έχει δομηθεί και η αντίστοιχη γνώμη του χορού των *Ἐκκλησιαζουσῶν* για την Πραξαγόρα (*Ἐκκλ* 516). Ο Χορός και στις δύο περιπτώσεις εγκρίνει τους λόγους των γυναικῶν με πανομοιότυπες φράσεις, όπως *δεινότερα λεγούσης, πυκνῶς τε ποκίλους λόγους ἐξηῦρεν* κ.α. Βλ. Van Leeuwen,

αρωματισμένου λόγου (*ἐχύμισαν*, *Θεσμ.* 162), που διεγείρει τις αισθήσεις. Η ανθηρή ποίηση της Σαπφώς και του Αγάθωνα συσχετίζονται καθαρά στον Πλούταρχο που υπερασπίζεται τις στεφανοπώλιδες, τις χρωματικές ανθηρές συνθέσεις του Αγάθωνα και την Σαπφώ (*Συμπ. Προβλ.* 646d-f πβ. Αθήν. 15. 669 κ.ε.). Η ανθηρή ποίηση ενοχοποιείται ότι επικεντρώνει τη σκέψη στην ευδαιμονία και στην ευχαρίστηση της ηδονής. Ο Αμμώνιος, δάσκαλος του Πλούταρχου, απεχθάνεται τη μουσική του Αγάθωνα που γέμισε τα συμπόσια *ποικίλων χρωμάτων καὶ ἀνθηρῶν* και απορεί με τον Εράτωνα που ενώ αποκλείει την *διὰ τῶν ὥπων τρυφήν καὶ ἡδυπάθειαν*, την βάζει στην ψυχή από μια άλλη πόρτα, τα μάτια και τις μύτες. Ο Αμμώνιος απορεί και με τους συμποσιαστές που προτιμούν στεφάνια από ρόδα και όχι δάφνινα· τα λουλουδένια στεφάνια δεν αρμόζουν σε συμπόσια φιλοσόφων, αλλά σε κορίτσια και γυναίκες που παίζουν. Μαζί με τα άνθη, τα μύρα, την πορφύρα και τα αρώματα, οι καλοί συμποσιαστές πρέπει να απορρίψουν και τα χρώματα της φύσης εξ αιτίας της εξωτερικής ηδονής και ευχαρίστησης που προκαλούν (646b). Τα άνθη και τα στεφάνια είναι εξίσου επικίνδυνα με τα αρώματα και την πορφύρα επειδή διεγείρουν τις αισθήσεις και ανακαλούν στη μνήμη την τέρψη των σωματικών απολαύσεων. Στη σύσταση του Αμμωνίου να αποφεύγονται στεφάνια από ρόδα και να προτιμώνται τα δάφνινα, ο Εράτωνα *συμβάλλεται ταῖς στεφανοπώλιν* με το επιχείρημα ότι, αν και δεν είναι γραμματικός για να απομνημονεύει ποιήματα, γνωρίζει καλά από την Σαπφώ πως οι Μούσες ευαρεστούνται με στεφάνια από τριαντάφυλλα (*ταῖς Μούσαις ὁ τῶν ρόδων στέφανος ἐπιπεφήμισται· μεμνησθαί μοι δοκῶ Σαπφοῦς* (*Εἰ χρηστέον ἀνθίνοις στεφάνοις παρὰ πότον*, 646d-f=Σαπφ. απ. 55).

στ. 969-70

πρόβαινε ποσί, τὸν Εὐλύραν /μέλπουσα

Στη δεύτερη στροφή από το λυρικό τραγούδι του Χορού (947-1000) οι γυναίκες επικαλούνται τον Απόλλωνα με το επίθετο *Εὐλύραν* που χρησιμοποιεί πρώτη η Σαπφώ (<πάον' ὄνκαλέοντες> *Ἐκαβόλον εὐλύραν*, απ. 44. 33, Βακχ. απ. 20 Β, Ευρ. Ἄλκ. 570, απ. 477, *εὐλυροί τε Μοῦσαι*, Αριστοφ. *Βάτρ.* 229.⁵⁷ Ενώ όμως στην Σαπφώ η επίκληση απευθύνεται από όμιλο ανδρών, στον Αριστοφάνη ο νόμος του Απόλλωνα εκτελείται με τελετουργικό κυκλικό χορό ανδρών που υποδύονται γυναίκες (954, 967, 983, 986).

Thesmophoriazusae (1968²) σ. 62. Για τις ομοιότητες της Πραξαγόρας με την Ασπασία και την Σαπφώ βλ. το κεφάλαιο «*Ἐκκλησιάζουσαι*».

⁵⁷ Βλ. Voigt *SetA* (1971) σ. 67.

στ. 1029 κ.ε.

Στίχοι από τα τραγούδια των συνομηλίκων της νύφης στην παρωδία της *Ανδρομέδας*⁵⁸ (οὐ χοροῖς οὐδ' / ἐφηλίκων νεανίδων / κῶμον ἔστηκ' ἄγουσ', 1029-31) που ανακαλοῦν την Σαπφώ (παννυχίσδοι[σ]αι / σὰν αἰδοῖσι[ι]ν φιλότατα, απ. 30. 3-4, 27), όπως και οι παιάνες των ανδρών (γαμηλίω... παιῶνι, 33 πβ. Σαπφ. απ. 44. 32-34, Αριστοφ. *Εἰρ.* 1334-64, Ευρ. *Ἄλκ.* 915-21),⁵⁹ αφορούν ίσως στενότερες συγγένειες του Ευριπίδη με την Σαπφώ (ὠ κρητικὰς συλλέγων μονῳδίας, / γάμους δ' ἄνοσίους ἐσφέρων ἐς τὴν τέχνην. αὕτη... ἐλεσβιάζεν] παρανόμους γάμους ἐποίει, ὡς οἱ ἐν Λέσβῳ Τζέτζης Σχ. *Βάτρ.* 849-50). Ειδικά στην *Ανδρομέδα*, το δημοφιλέστερο την εποχή αυτή ρομαντικό έργο του Ευριπίδη που δεν σώζεται σήμερα, η παρουσία της Σαπφώς, η οποία παρομοιάζεται με την ηρωίδα αυτή στην επιστολή της προς τον Φάωνα (Οβίδ. *ES.* 35-36), ίσως ήταν ιδιαίτερα ισχυρή. Αυτό υπαινίσσεται και η σκηνή των *Θεσμοφοριαζουσῶν* με την Ευριπίδο-Αρτεμισία-Σαπφώ και την πηκτίδα, μια λύρα μεγαλύτερη από τη βάρβιτο και καταλληλότερη για τη μονωδία. Οι μονωδίες των ηρωίδων του Ευριπίδη πρέπει να είχαν περιεχόμενο συναφές με τα παθιασμένα άσματα της Σαπφώς, η οποία φημολογείται ότι υπήρξε η πρώτη που εισήγαγε τη μονωδία και συνέθεσε ερωτικά τραγούδια για μια φωνή. Ο υποκειμενισμός και το άμετρο πάθος μιας Φαίδρας ή μιας Μήδειας, ξένος για την κλασική Αθήνα, είναι πολύ κοντά στο πάθος και την ένταση των λυρικών και ιδιαίτερα της Σαπφώς. Για παράδειγμα η αντίληψη ότι ο άνθρωπος όταν εξουσιάζεται από το πάθος δεν έχει ελεύθερη βούληση δίνεται στις *Τρωάδες* του Ευριπίδη 945 κ.ε, στον Γοργία (*Ἑλένης* ἐγκ. 15) και στην Σαπφώ (απ. 16).⁶⁰ Ακριβώς επειδή οι μονωδίες του Ευριπίδη έχουν τέτοιες επιρροές είναι ιδιαίτερα πιθανόν και η εικόνα της Ανδρομέδας, ενός μαύρου κοριτσιού καθισμένου στο βράχο με τα χέρια τεντωμένα που παραπέμπει σε απεικονίσεις της μαυριδερής Σαπφώς στο βράχο του Λευκάτα, να συνοδεύονταν με παρωδίες μονωδιών

⁵⁸ Για την παρατραγωδία στις *Θεσμοφοριαζουσες* βλ. Rau, *Paratragödia* (1967) σσ. 98-114, κυρ. 51 κ.ε., 65 κ.ε., M. S. Silk, «Aristophanic Paratragedy», *Tragedy, Comedy, and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990*, Έκδ. A. H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson, B. Zimmermann, (Bari 1993), σσ. 477-564, Bowie, *Αριστοφάνης* (1999) σσ. 218 κ.ε.

⁵⁹ Austin-Olson, *Thesmophoriazousae* (2004) σ. 317.

⁶⁰ Βλ. Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 203. Η ρητορική, ορθολογιστική εξέλιξη του ύφους της ευριπίδειας τραγωδίας είναι αποτέλεσμα της ολοένα αυξανόμενης τάσης προς τον υποκειμενισμό, που έφτασε στον κολοφώνα της με τη ποίηση της Ιωνίας και της Αιολίας και αναχαιτίστηκε από την τραγωδία και από τη στροφή προς τα πολιτικά ενδιαφέροντα. Ο Ευριπίδης επιστρέφει στην υποκειμενική λυρικότητα των Ιώνων και των Αιολέων και στηρίζει σε αυτήν το βάρος των τραγικών του συνθέσεων.

της Σαπφώς, επειδή και στα ποιήματά της αναφέρεται συχνά στο όνομα Ανδρομέδα (αππ. 68a5, 130. 4, 133.1, test. Σαπφ. 57, 155=απ. 219, suppl. 65. 2, 90a col. III 26. 27, dub. 213A k. 1κ.ε.).

στ. 1148-9, 1155 κ.ε.

ἦκετ' εὐφρονες Ἰλαιοι,

πότνιαι, ἄλσος ἐς ὑμέτερον

[...]

μόλετον, ἔλθετον, ἀντόμεθ' ὦ

θεσμοφόρῳ πολυποτνία,

εἰ καὶ πρότερόν ποτ' ἐπηκόω

ἦλθετον, <ἔλθετε> νῦν, ἀφίκεσθ' ἴκε-

τεύομεν ἐνθάδε χήμιν.

Στο Χορικό (1136-1157) η επίκληση των γυναικών στην Παλλάδα και τις θεσμοφόρες θεές με το σταθερό επίθετο *πότνιαι*, 1149 που ανακαλεί την Σαπφώ (*πότνια π. 1. 4*), να παραστούν στο ἄλσος (*ἄλσος ἐς ὑμέτερον πβ. χάριεν μέν ἄλσος*, 1149 πβ. Σαπφ. απ. 2.2), από το οποίο αποκλείονται οι άνδρες (*ἀνδράσιν οὐ θέμις εἰσορᾶν / ὄργια σεμνὰ θεοῖν*, 1150-1), υπενθυμίζει λατρευτικές πράξεις της Σαπφώς που τελούνται αποκλειστικά από γυναίκες (αππ. 2 πβ. 194, *τὰ δέ Αφροδίτης ὄργια <μόνη> παρήκαν τῇ Λεσβίᾳ Σαπφῶϊ*, Ιμέρ. Λόγ. 9. 4).⁶¹ Κοινό είναι το ομηρικό επίθετο της Σαπφώς *πότνια* (π. 1. 4) με το δυϊκό τύπο *πολυποτνία* του Αριστοφάνη (1156). Αντί του *λίσσομαι* ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί τα ισοδύναμα ρήματα *ἀντόμεθ'* και *ἴκετεύομεν*, ενώ οι τύποι *μόλετον*, *ἔλθετον*, *ἀφίκεσθ'...* *ἐνθάδε* (1158) ισοδυναμούν με το λιτότερο *τυίδ' ἔλθ'* της Σαπφώς (π. 1. 5). Το διπλό-*αἰοῖσα-ἔκλυες* (π. 1. 6-7) που τονίζει εμφατικά ότι εισακούσθηκε και άλλοτε η Σαπφώ⁶² αποδίδεται στον Αριστοφάνη με το συνώνυμο *ἐπηκόω*. Και στους δύο ποιητές η επίκληση βασίζεται στο σχήμα της επιβεβαίωσης της ιδιαίτερης σχέσης του θνητού με τη θεότητα (*εἰ καὶ πρότερόν ποτ' ἐπηκόω / ἦλθετον, <ἔλθετε> νῦν*, 1156-70 πβ. *ἀλλὰ τυίδ' ἔλθ', αἷ ποτα κᾶτέρωτα... ἔλθε μοι καὶ νῦν*, Σαπφ. π. 1. 5, 25)⁶³ η οποία ανταποκρίνεται κάθε φορά για την τιμωρία της *ἀδικίας*.

Βλ. Jaeger, *Παιδεία Ι* (1968⁴) σσ. 150 κ.ε., 388-9. Για τη σάτιρα των μονωδίων του Ευριπίδη (Βάτρ. 849, 944) βλ. Stanford, *Βάτραχοι* (1993) σ. 310.

⁶¹ Σε άλλες τελετουργίες συμμετέχουν και άνδρες (Σαπφ. αππ. 30, 103, 110, 111, 113, 115).

⁶² Πβ. κ] *ἄμοι πραϋμένης ἄρηξον*, απ. 17. 11-12 (Page), *κᾶτ πάλλ[πάλλ[αιον* (Willamowitz) βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 46.

⁶³ Austin-Olson, *Thesmophoriazusae* (2004) σ. 336. Οι στ. 1155 κ.ε. φαίνεται να απηχούν την Σαπφώ. Βλ. Marzullo, *Frammenti della lirica greca* (1966) σ. 48, Cavallini, *Presenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 141 σημ. 81.

Στην αποκατάσταση του δικαίου αναφέρεται και ο Μνησίλοχος (*ἀγίγνωσκον ὑπὲρ Εὐριπίδου δίκαια...δοῦναι δίκην ὑφ' ὑμῶν*, 542-3 πβ. *δίκαια*, 437). Ο Αριστοφάνης χωρίς την προσφιλή στην ευριπίδεια τραγωδία μηχανή ή τη μεσολάβηση κάποιου άλλου προσώπου, επιτυγχάνει έναν ανεπανάληπτο συμβιβασμό, τη συμφιλίωση του Ευριπίδη με τις γυναίκες με απευθείας συνεννόηση των ενδιαφερομένων.⁶⁴ Η μηχανή, μέσον που συνήθως χρησιμοποιούν οι θεοί, είναι στην κωμωδία αυτή οι απηχήσεις της Σαπφώς, της ποιήτριας που συνηθίζει να επικαλείται διάφορες θεότητες να παραστούν και να τη συνδράμουν ως «από μηχανής» θεοί (απ. 2, 5, 17, 53, 54, 87, 127, 141, 128).

Η επίκληση των γυναικών στην Παλλάδα και τις θεσμοφόρες θεές να συνδράμουν στην τιμωρία του Ευριπίδη και του συγγενούς του εισακούεται αμέσως (1160). Ενώ όμως στην Σαπφώ εμφανίζεται η θεά (π. 1 πβ. 2. 17) στον Αριστοφάνη εμφανίζεται εκών άκων (πβ. *κῶκ ἐθέλοισα*, Σαπφ. π. 1. 24) ο υπεύθυνος της ὕβρεως Ευριπίδης (*τοιαῦτα περιυβρίζειν ἡμᾶς ἀπάσας*, 535-6, *κακῶς λέγει*, 539, *πολλὰ κακὰ δέδρακεν*, 545 βλ. και *Ἑκκλ.* 667 *δώσει τε δίκην*, 670 κ.α. πβ. *τίς σ', ὦ / ψάφφ', ἀδίκησι;* π. 1.20). Η Διαλλαγή του Αριστοφάνη με την τραγική ποίηση του Ευριπίδη και του Αγάθωνα και η συμφιλίωση με την «ανατολίτικη» μουσική φέρει το προσωπείο της ηλικιωμένης Ευριπιδό-Αρτεμισίας, ο κωμικός τύπος της οποίας έχει πολλά κοινά στοιχεία με τον κωμικό τύπο της Σαπφώς

Η αντρογύναικα Αρτεμισία,⁶⁵ συνώνυμη με τη γνωστή βασίλισσα της Αλικαρνασσού (Λυσ. 674-5)⁶⁶ που έπεσε από τον Λευκάτα από έρωτα (Πτολεμ. Χένν.=Φώτ. Βιβλ. 153a-153b), είναι μια γριά προαγωγός που διδάσκει χορό και μουσική σε εταίρες. Ο κωμικός τύπος της δασκάλας προαγωγού (Σχ. 1172) που υπενθυμίζει την εικόνα της Σαπφώς-δασκάλας, συγγενεύει με τη γριά των *Ἑκκλησιαζουσῶν* που παρωδεί την Σαπφώ (87 κ.ε. πβ. απ. 168B) και τη γριά Ευριπίδεια Μούσα των *Βατράχων*. Οι βαρβαρικής καταγωγής εταίρες μουσικοί της Ευριπιδό-Αρτεμισίας (*τὴν γραῦν ἐρωτᾷς ἢ ἔφερεν τὰς πηκτίδας;* Χο. 1217 πβ.

⁶⁴ Βλ. Τσακμάκης, «Σκηνικές και ερμηνευτικές παρατηρήσεις στις θεσμοφοριάζουσες» (1997) σ. 259 σημ. 76.

⁶⁵ Το μεγαλύτερο μέρος της ελλιπούς παράβασης (785-845) το καλύπτει ένα από τα κεντρικά θέματα της Λυσιστράτης· η υπεροχή των γυναικών απέναντι στους άντρες. Οι γυναίκες φέρουν ονόματα εταιρών, αλλά κρίνονται η κάθε μια τους καλύτερη από τους άνδρες πολεμιστές ή πολιτικούς. Τα ονόματα των γυναικών που καυχώνται ότι είναι καλύτερες από τους άντρες πολεμιστές (787-8), Ναυσιμάχη, Σαλαμοβακχώ, Αριστομάχη Στρατονίκη Ευβούλη είναι ονόματα εταιρών. Βλ. MacDowell, *Aristophanes and Athens* (1995) σ. 26.

⁶⁶ Austin-Olson, *Thesmophoriazousae* (2004) σσ. 345-6.

πολύ πάκτιδος άδυμελεστέρα, απ. 156 πβ. *πᾶκτιν*, 22.11) ταυτίζονται με την ανατολίτικη μελωδία της πηκτίδας, όργανο του οποίου η εφεύρεση αποδίδεται στην Σαπφώ (απ. 156, 22.11, 166.1, Αλκ. 36. 5, Ανακρ. 373.3, 386 PMG⁶⁷ πβ. Αθήν. 14. 635e) με μαλακό ρυθμό και γλυκειά αισχρή μελωδία (*αἰσχρῶς μὲν κολακεύει τήν ἀκοήν ἐκείνα, ὅσα εἰσὶν ἐρωτικά, οἶον τὰ Ἀνακρέοντος, τὰ Σαπφού· οἶον...πηκτίδων ἐμμελεστέρα*, Γρηγ. Κορίνθ. στον Έρμογ. Μεθ. 13, *τὰ γὰρ διὰ τῶν πηκτίδων οὐδέν ἄλλον ἐστὶν ἢ τῶν δαιμόνων ᾄσματα*, Ιωάνν. Χρυσόστ. *Ἐπιστ.* i 8, Bibl. Patr. έκδ. F. Frankel σ. 182, *οὐδ' οἶον ᾄδει Σαπφῶ ἢ ποιήτρια, μαλακοῖς τισι ῥυθμοῖς καὶ μέλεσιν ἐκκελυμένοις τὰς ᾠδὰς διαπλέκουσα...καὶ τὸ φθέγμα πηκτίδος ἐμμελέστερον ποιοῦσα*, Μιχ. Ιταλ. Λόγ. στον Μιχ. Οξείτ. (Wirth)=Σαπφ. απ. 194A)⁶⁸ και πλησιάζει τα χαλαρά μέτρα του Ευριπίδη.⁶⁹ Στην κωμωδία οι κάτοχοι βαρβίτων και πηκτίδων, που συνήθως επιδεικνύουν στη σκηνή τα μουσικά όργανα (Αναξίλ. *Λυροποιός* απ. 15), είναι φορείς αρνητικής λογοτεχνικής κριτικής.⁷⁰ Ο Αριστοφάνης με τη βάρβιτο του Αγάθωνα και με την πηκτίδα του Ευριπίδη⁷¹ σκώπτει την ηδονή, τη διασκέδαση, την ερωτική απόλαυση, την πόρνη μουσική που θεωρείται ακατάλληλη για την αγωγή των νέων. Η

⁶⁷ Austin-Olson, *Thesmophoriazusae* (2004) σ. 349.

⁶⁸ Η *πηκτίς* είναι όμοια με τη *μάγαδιν*, η οποία στους νεότερους χρόνους τροποποιήθηκε και ονομάστηκε *σαμβύκη* (πλείστον δ' εἶναι τοῦτο τὸ ὄργανον (ἡ μάγαδις) ἐν Μυτιλήνῃ, ὡς καὶ μίαν τῶν Μουσῶν ἔχουσιν αὐτὸ ὑπὸ Λεσβοθέμιδος ποιηθῆναι ἀρχαίου ἀγαλματοποιοῦ. Μέναιχμος δ' ἐν τοῖς περὶ Τεχνιτῶν τὴν πηκτίδα, ἣν τὴν αὐτὴν εἶναι τῇ μαγάδιδι, Σαπφῶ φησιν εὐρεῖν, Αθήν. 14 635ab, *πηκτίς* δέ καὶ μάγαδις ταύτόν, καθά φησιν ὁ Ἀριστοξένος καὶ Μέναιχμος ὁ Σικυώνιος ἐν τοῖς περὶ Τεχνιτῶν. καὶ τὴν Σαπφῶ δέ φησὶν οὗτος, ἥτις ἐστὶν Ἀνακρέοντος πρεσβυτέρα, πρώτην χρῆσασθαι τῇ πηκτίδι, αὐτ. 635e.

⁶⁹ Η επίδραση της ποίησης που αξιολογείται σε σχέση με την παιδευτική αξία της μουσικής που παράγει συναρτάται αναγκαστικά με τις μουσικές αρμονίες (Πλάτ. *Πολιτεία* 397b6-298d10). Βλ. Στ. Φιλίππιδης, «Η θεωρία του πεζού λόγου και η τροποποίηση της κριτικής στην αρχαιότητα», *Αριάδνη* 6 (1993), σσ. 147-173, κυρ. 150. Στην κριτική του Αριστοφάνη που εισηγήθηκε την ηθικοποίηση της ποίησης στηρίχθηκαν οι θεωρητικοί του 5^{ου} και 4^{ου} π.Χ. αιώνα όπως και οι ποιητές της ελληνιστικής εποχής που χρησιμοποιούν δικά του χωρία κριτικού περιεχομένου. Βλ. R. Pfeiffer, *Ιστορία της κλασικής Φιλολογίας. Από των αρχών μέχρι του τέλους των ελληνιστικών χρόνων* I, Μετάφρ. Π. Ξένος, (Αθήνα 1972), σσ. 56, 163, Snell, *Η ανακάλυψη του Πνεύματος* (1984⁴) σσ. 159 κ.ε.

⁷⁰ Ο Πλάτωνας (τριγώνων ἄρα καὶ πηκτίδων καὶ πάντων ὀργάνων ὅσα πολύχορδα καὶ πολυαρμόνια, δημιουργοὺς οὐ θρέψομεν, Πολ. II 399c) και ο Αριστοτέλης (ὁμοίως δέ καὶ πολλὰ τῶν ὀργάνων τῶν ἀρχαίων, οἶον πηκτίδες καὶ βάρβιτοι καὶ τὰ πρὸς ἡδονὴν συντείνοντα τοῖς ἀκούουσι τῶν χρωμένων Πολιτ. 1341a40) κατατάσσουν στην αρνητική ταξινόμηση μελωδίες και όργανα που θεωρούνται ότι έχουν εισαχθεί στην Ελλάδα. Βλ. Φιλίππιδης, «Η θεωρία του πεζού λόγου και η τροποποίηση της κριτικής στην αρχαιότητα» (1993) σ. 168. Η βάρβιτος και η πηκτίδα αν και με όνομα σαφώς ελληνικό, πιστεύεται ότι προέρχονται από τη Λυδία μέσω της ανατολικής Ελλάδας. Βλ. Σπυρόπουλος, *Αριστοφάνης* (1988) σσ. 198-9, West, *Ancient Greek Music* (1992²) σσ. 71-2 σημ. 102.

⁷¹ Στα έργα του ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί τον αυλό. Στους *Βατράχους* (1284 κ.ε.) και τις *Θεσμοφοριάζουσες* (124) χρησιμοποιεί λύρα. Βλ. Stanford, *Βάτραχοι* (1993) σ. 46.

φήμη ότι η Σαπφώ υπήρξε η εφευρέτρια της πηκτίδας, φαίνεται ότι τροφοδοτεί και τις φήμες τις σχετικές με το μουσικό αυτό όργανο. Η φημολογία, αν και αρνητική, βεβαιώνει την αναγνώριση των μουσικών ικανοτήτων της Σαπφώς και την επιστημονική της κατάρτιση σε θέματα μουσικής (απ. 247). Η λυρική ποιήτρια εκτός από τη σύνθεση ασχολήθηκε και με την τέχνη της κατασκευής μουσικών οργάνων, και με την έννοια αυτή συνεχίζει την παράδοση των μεγάλων μουσικών της Λέσβου, Τέρπανδρου και Αρίωνα.⁷²

Τα μουσικά όργανα στην τελευταία σκηνή των *Θεσμοφοριαζουσών* (1197 κ.ε.) αλλάζουν διάφορα χέρια, παραμένουν όμως πάντα στα χέρια του Αριστοφάνη που παίζει με τη βάρβιτο του Αγάθωνα και τις πηκτίδες του Ευριπίδη οπτικοποιώντας τις αλλαγές στους μουσικούς τρόπους και νομιμοποιώντας έτσι και τη δική του «κλοπή». Ο Σκύθης πριν αποσυρθεί με την ορχηστρίδα δίνει αντί χρημάτων τη *συβήνη* του (τοξοθήκη αλλά και θήκη αυλών, Σχ. Θεσμ. 1197) στον Ευριπίδη. Αμέσως μετά ο Ευριπίδης δίνει τη *συβήνη* του Σκύθη και τα όργανα της ορχηστρίδας στην αυλητρίδα και την προτρέπει να εξαφανιστεί γρήγορα (Σχ. 1203). Όταν επιστρέφει ο Σκύθης ψάχνει απελπισμένος τη *συβήνη* του κάνοντας λογοπαίγνιο με το *βινεῖν* (1215), ενώ ο Ευριπίδης και ο Κηδεστής έχουν στο μεταξύ δραπετεύσει. Παρόμοια σκηνή όπου η κωμικότητα στηρίζεται στη διπλή σημασία της λέξης *συβήνη* και στη σύγχυση της εξάρτυσης, όπλα και μουσικά όργανα, κατάσταση από την οποία επωφελείται αυτός που δραπετεύει, έχουμε στην *Λευκαδία* ή *Δραπέται* του Άλεξη (απ. 136), όπου πιθανότατα οι ήρωες δραπετεύουν παραπλανώντας το φύλακα με λογοπαίγνια ή αποπλανώντας τον με μουσική και χορό, όπως η μουσική των πηκτίδων στις *Θεσμοφοριάζουσες* που πλημμυρίζει τη σκηνή και σαγηνεύει και το κοινό.

Η εξίσωση της λυρικής ποιήτριας με το μεταμφιεσμένο σε γριά διδάσκαλο Ευριπίδη έχει προετοιμαστεί με τη συγγένεια των κωμικών τύπων του Αγάθωνα και της Σαπφώς που ενισχύεται και από τη σύμπτωση της ποιητικής τους θεωρίας (159 κ.ε.). Ο Αριστοφάνης δημιουργεί το πορτραίτο του Αγάθωνα και του Ευριπίδη με τον ίδιο τρόπο, όχι τυχαία αλλά με στόχο να αντιδιαστείλει δύο διαφορετικά είδη ύφους:⁷³ τη

⁷² Για τους εκπροσώπους του αρχαϊκού αιολικού λυρισμού της Λέσβου, Τέρπανδρο, Αρίωνα, Αλκαίο και Πιττακό βλ. Π. Α. Φραγκέλλης, *Η Αληθινή Σαπφώ Α, Β* (Αθήνα 2004) σσ. 85-108. Για την ποιητική παράδοση της Λέσβου βλ. επίσης Yatromanolakis, *Sappho in the Making: The Early Reception* (2007), σσ. 197-200.

⁷³ Ο Αριστοφάνης δημιουργεί το πορτραίτο του Αγάθωνα και του Ευριπίδη με τον ίδιο τρόπο εστιάζοντας στη θηλυπρέπεια. Οι δύο τραγικοί σατιρίζονται με τον ίδιο τρόπο εξ αιτίας της συγγένειας του ύφους τους. Βλ. Ο' Sullivan, *Alcidas, Aristophanes and the Beginnings of Greek Stylistic Theory* (1992) σσ. 144 κ.ε. Οι δύο ποιητές συνδέονται επίσης με στενή φιλία (Αιλίαν. Π. 1. 13. 4).

νέα χαλαρή γυναικεία μουσική του λεπτού ύφους με το σοβαρό και αυστηρό ύφος. Οι δύο τραγικοί ποιητές, εκφραστές ενός ύφους, με το οποίο η Σαπφώ έχει ιδιαίτερες συγγένειες, υπονομεύουν το θηλυκό στοιχείο της ποίησης. Η σύγχυση των δύο φύλων που επεκτείνεται και στα διαρκώς μεταβαλλόμενα όρια των ειδών της ποίησης την εποχή αυτή, μορφοποιείται στην Μούσα του Αγάθωνα ή του Ευριπίδη και σε συνδυασμό με τη σάτιρα των υπερβολών στη θρησκεία καταδικάζει τις κοινωνικές αλλαγές και τις μουσικές καινοτομίες. Ο κόσμος γυναικών, των θηλυπρεπών ανδρών, των συμποσίων, ο κόσμος των λουλουδιών και των κοσμημάτων είναι ο εκλεπτυσμένος κόσμος της ανθηρής και κομψής ποίησης. Είναι ο κόσμος στον οποίο εισβάλλει ο Ευριπίδης, αλλά και ο Αριστοφάνης για να σατιρίσει θρησκευτικές πράξεις γυναικών και θηλυπρεπείς τάσεις ποιητών. Η ηλικιωμένη Ευριπίδο-Αρτεμισία (1172-5) είναι η ευριπίδοαριστοφανίζουσα λύση στη σύγκρουση ανδρών και γυναικών, και στη διαμάχη ελληνικού και ξένου τρόπου ζωής που καθρεφτίζεται στις μουσικές προτιμήσεις του κοινού.⁷⁴

Σε μια στιγμή που ο παιδευτικός ρόλος των ποιητών αρχίζει να φθίνει και η υπόθεση της παιδείας ανατίθεται στους σοφιστές, ο Αριστοφάνης αναλαμβάνει ο ίδιος το ρόλο του παιδαγωγού ποιητή. Στις *Νεφέλες* είχε καταδικάσει στην πυρά τη σχολή του Σωκράτη και την επιβλαβή για την αγωγή των νέων μουσική. Έξι χρόνια μετά καταδικάζει την κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα της Αθήνας απορρίπτοντας τη μουσική αγωγή του Αγάθωνα (*οὐ ζηλῶ σε τῆς παιδεύσεως, Θεσμ.* 175) και γελοιοποιώντας τη μουσική του Ευριπίδη. Ο κόσμος των δύο αυτών τραγικών είναι ο κόσμος της χλιδής και της μαλθακότητας, ο κόσμος των Αιολέων και των Ιώνων που υιοθετήθηκε από την ανατολική Ελλάδα. Η Σαπφώ και ο Ευριπίδης, μαζί με ελάσσονες ερωτικούς ποιητές αλλά και σοφιστές αντιδιαστέλλονται στην κωμωδία με την ποίηση του μεγαλείου και της δόξας. Στον Αριστοφάνη η γοητευτική αισθησιακή πόρνη Αγάθωνας και η γριά πόρνη μούσα του Ευριπίδη υπογράφουν την καταδίκη της ποίησης που αντικειμενοποιείται με την εικόνα μιας πλούσιας ανατολίτικης φορεσιάς (ο Αγάθωνας λέει: *τὴν ἐσθῆθ' ἅμα γνώμῃ φορῶ* 148) ή με τα ράκη μιας γριάς. Το σκώμμα του ομοφυλόφιλου πόρνου και πολυτελώς ενδεδυμένου Αγάθωνα και το σκώμμα της άσχημης γριά πόρνης, που προσωποποιεί την Μούσα του Ευριπίδη ντυμένη με τα *ράκη* του τραγικού (*Βάτρ.* 1308), είναι όψεις του ίδιου νομίσματος και

⁷⁴ Οι *Βαρβιτιστές* του Μάγνητα ανήκουν στις μεγάλες στιγμές του αρχαίου θεάτρου που πλημμυρίζει σε όλο το μήκος του έργου με εξωτικά άσματα και μελωδίες συγγενικές με την αιολική μουσική.

οι δύο ποιητές παραλληλίζονται με την πολυμήχανη πόρνη Κυρήνη (Βάτρ. 1328, Θεσμ. 98). Όπως σχεδόν το συνώνυμο του *λεσβιάζειν*, *λαϊκάζειν*, είναι στον Αριστοφάνη σάτιρα της ερωτικής αλλά και της μουσικής «διαστροφής» του Αγάθωνα (Θεσμ. 52), το *λεσβιάζειν* στους Βατράχους (1308) σατιρίζει σεξουαλικές πρακτικές και μουσικούς τρόπους της ευριπίδειας μελωδίας.

Η αναζήτηση της γυναίκας που θα συμμετάσχει στα Θεσμοφόρια για να υπερασπιστεί τις γυναικείες θέσεις και τον Ευριπίδη είναι η πρόφαση που χρησιμοποιεί ο Αριστοφάνης για να καταδικάσει τον Ευριπίδη και το ν Αγάθωνα, και να εξολοθρεύσει το μοναδικό μη θηλυπρεπή άνδρα της κωμωδίας, τον Σκύθη τοξότη. Ο ανδρόγυνος Αριστοφάνης, αφού ενδύεται τη «θηλυκή» ποίηση των δύο τραγικών, οδηγείται στο αρχετυπικό πρόσωπο, τη γυναικεία ποιητική φωνή. Η εικόνα του γυναικόμορφου Αγάθωνα, που υποδύεται πιθανώς κάποια ιέρεια του γυναικείου χορού που τον συνοδεύει στην εκτέλεση του λατρευτικού άσματος, αποπνέει την ατμόσφαιρα του θιάσου της Σαπφώς.⁷⁵ Η ευριπίδεια τραγωδία έχει στενή συνάφεια με την τέχνη των ποιητών που εκπροσωπούν την ιωνική και αιολική ποίηση. Το έργο κλείνει μουσικά με γριά δασκάλα εταιρών που μοιάζει με την Σαπφώ. Ο Ευριπίδης-Αρτεμισία ψάλλει εξωτικά τραγούδια κρατώντας πηκτίδες, ενώ ο αβρός Αγάθωνας, ένας ανακρεόντειος κωμαστής που ακολουθεί Ίωνες και Αιολείς ποιητές, κρατά το σύμβολο των συμποσίων, τη βάρβιτο. Η κωμωδία, γίνεται όλο και περισσότερο ένα ερμαφρόδιτο κατασκευάσμα και εκπίπτει κωμικοτραγικά υπογράφοντας παράλληλα και το θάνατο της τραγωδίας.⁷⁶

⁷⁵ Chirico, «Per una poetica di Aristofane» (1990) σ. 97.

⁷⁶ Οι Θεσμοφοριάζουσαι, όπως και οι Βάτραχοι (404 π.Χ.), είναι τα δύο κατ' εξοχήν έργα όπου η παρωδία είναι δεύτερη φύση και ταυτόσημη με την πλοκή. Ο Αριστοφάνης που συνειδητά διερευνά την τραγική αλήθεια αποδεικνύεται γνήσιο τέκνο της εποχής του. Η *πτῶσις* της πόλεως, που στην πολιτική σηματοδοτείται με την πτώση των τειχών και την επιβολή των Σπαρτιατών του Λύσανδρου, παρέσυρε όχι μόνο την τραγωδία αλλά και την πολιτική κωμωδία. Το νέο *ανδρόγυνον* είδος, η τραγικοκωμωδία με τη μορφή της ιλαροτραγωδίας, σηματοδοτεί το «μεταθέατρο» που παραπέμπει στο σύγχρονο ισπανικό ή γερμανικό και αγγλικό θέατρο και όχι στο σατυρικό δράμα. Η παρατραγωδία δεν θα είναι στο εξής τόσο συστηματικά υπαινικτική. Βλ. Bonnanno, *L'Allusione necessaria* (1990) σσ. 241-276, Silk «Aristophanes as a lyric poet» (1980) σ. 144, C. H. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero* (Cambridge, Mass. 1964), σ. 223.

9. Βάτραχοι

Η ιστορία της αρχαίας ελληνικής κριτικής που αναπτύχθηκε από τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη ανάγει την καταγωγή της στον Αριστοφάνη και κυρίως στους *Βατράχους*, έργο που διδάχτηκε το 405 π. Χ. και πήρε το πρώτο βραβείο.¹ Στην κωμωδία αυτή οι αναμνήσεις από την Σαπφώ αφορούν στην κατωκοσμική περιγραφή της φύσης, στη διάσταση των μυημένων από τους αμύητους,² και στην κριτική του Ευριπίδη που έμμεσα πλήττει και την Σαπφώ. Η ατμόσφαιρα της σαπφικής ποίησης είναι έντονη και στην τελετή των μυστών, και τούτο, εάν δεν υποδηλώνει ότι και στην Σαπφώ υπάρχουν νύξεις μυστικιστικού στοχασμού, ίσως και ψήγματα ορφικής θρησκευολογίας, οπωσδήποτε ερμηνεύει την αδυναμία του Αριστοφάνη να μιλήσει καθαρά για το θρησκευτικό χαρακτήρα των μυστηριακών τελετών. Ο κωμικός ποιητής απηχεί την Σαπφώ στις περιγραφές των «οργίων», χορών νυχτερινών σε όμορφα, ανθισμένα λιβάδια υπό το φως των πυρσών, αλλά και όταν διατυπώνει την αντίληψη ότι ο κάτω κόσμος είναι φωτεινός για τους μυημένους, σε αντίθεση με τους αμύητους που τους πνίγει το σκοτάδι (πβ. Σαπφ. απ. 55).

Η σχέση της Σαπφώς με τη νεότερη μουσική, με την οποία φαίνεται ότι έχει ιδιαίτερη συγγένεια, επεξηγεί και τη χρήση της ποίησής της, σε μια κωμωδία που έχει ως θέμα την επιλογή του άριστου ποιητή και την καταδίκη του Ευριπίδη. Στη βάση του αστείου που συνδέει τη σάτιρα των Λεσβίων (*έλεσβίαζεν*, 1308) με τις «διαστροφές» των ευριπίδειων μέτρων (1309 κ.ε.), ο Αριστοφάνης αντιδιαστέλλει δύο διαφορετικά είδη ύφους. Όχι τυχαία η Μούσα του Ευριπίδη, μια άσχημη γριά πόρνη (*Βάτρ.* 1298 κ.ε.), η γριά μο σικός πο υ παρωδεί την Σαπφώ (*Εκκλ.* 877 κ.ε.) και η μουσικοδιδάσκαλος-προαγωγός Ευριπίδο-Αρτεμισία-Σαπφώ (*Θεσμ.* 1160 κ.ε.) ανήκουν στον ίδιο κωμικό τύπο.

στ. 43

καίτοι δάκνω γ' έμαυτόν· άλλ' όμως γελῶ

Στο στ. 43 το συναίσθημα του πόνου (*δάκνω γ' έμαυτόν*, 43 βλ. *Άχ.* 1 κ.ε. πβ. *Βάτρ.* 66) που ανακαλεί την Σαπφώ (*λέπταν ποι φρένα κ[.] ρ...βόρηται, απ.*

¹ Jaeger, *Παιδεία I* (1968⁴) σ. 417 σημ. 47, Snell, *Η ανακάλυψη του Πνεύματος* (1984⁴) σσ. 159-182 (Ο Αριστοφάνης και η αισθητική), Pfeiffer, *Ιστορία της κλασικής Φιλολογίας I* (1972), σσ. 55-7, Bowie, *Αριστοφάνης* (1999) σσ. 227-249.

² Για τη σχέση του έργου με την εορτή των Ελευσινίων και το θρησκευτικό υπόβαθρο βλ. Bowie, *Αριστοφάνης* (1999) σσ. 207-210, W. B. Stanford, *Αριστοφάνης. Βάτραχοι*, Μετάφρ. Μ. Μπλέτα, (Αθήνα 1993²), σσ. 21-24.

96. 15-17) σε μια γλυκύπικρη ένωση (πβ. *γλυκύπικρον*, Σαπφ. απ. 130) με το αναγκαστικό γέλιο *ἀλλ' ὁμως γελῶ* αποδίδει τη γκριμάτσα του Ηρακλή που δαγκώνεται για να μη γελάσει στη θέα του Διόνυσου.

στ. 66

Ο στ. 66 *δαρδάπτει πόθος Εὐριπίδου* που ανακαλεί το απ. 96 της Σαπφώς (*λέπταν ποι φρένα κ[.] ρ ...βόρηται*, στ.15-17),³ συνδέεται και με την τελευταία ανάμνηση της ποιήτριας στους *Βατράχους*, με την οποία διατυπώνεται η γενική ιδέα της κωμωδίας που είναι ο πόθος για τον άριστο ποιητή (1425 πβ. *ἰδεῖν ἐπιθυμοῦντες τὸν ποιητὴν τὸν ἄριστον*, *Ἀχ.* 644).

στ. 230

ἐμέ γάρ ἔστερξαν εὖλυροί τε Μοῦσαι

Στον αυτοέπαινο των βατράχων⁴ το σπάνιο επίθετο *εὖλυρος* της Σαπφώς (απ. 44. 33) για τον Απόλλωνα,⁵ τονίζει την εὖνοια και τα δώρα των Μουσών στους βατράχους, θυμίζοντας τον αυτοέπαινο της Σαπφώς για τη σχέση της με τις Μούσες (*αἶ' με τιμίαν ἐπόησαν ἔργα / τὰ σφὰ δοῖσαι*, απ. 32 πβ. 55).

στ. 293

Η αριστοφανική παρωδία εκφράζεται εδώ με μια γελοία ανατροπή του θέματος της ακτινοβολίας ενός ωραίου προσώπου (*πυρί γούν λάμπεται ἅπαν τὸ πρόσωπον*, 293), που ανακαλεί την Σαπφώ (*κάμαρυχμα λάμπρον ἴδην προσώπω*, απ. 16. 8, *καὶ]άντι λάμπην...πρόσωπον*, 4. 6),⁶ και που ο Αριστοφάνης το προσαρμόζει στη φρικώδη λάμψη της Έμπουσας.

στ. 324 κ.ε.

στ. 444-458

χωρεῖτε

νῦν ἱερὸν ἀνά κύκλον θεᾶς, ἀνθοφόρον ἀν' ἄλσος

παίζοντες οἷς μετουσία θεοφιλοῦς ἑορτῆς·

ἐγὼ δέ σὺν ταῖς κόραις εἶμι καὶ γυναιξίν,

οὗ παννυχίζουσιν θεᾶ, φέγγος ἱερὸν οἷσων.

χωρῶμεν ἔς πολυρρόδους

λειμῶνας ἀνθεμώδεις,

³ Για το *δαρδάπτει* ισοδύναμο του *βόρηται* βλ. Bonnano, *L' allusione necessaria* (1990) σ. 123.

⁴ Για τον έπαινο των βατράχων και το συναγωνισμό τους με τον Διόνυσο βλ. Κατσούρης, *Βάτραχοι* (1990) σσ. 209-220, 229-230, 241-81, Dover, *Η κωμωδία του Αριστοφάνη* (1989³) σσ. 247 κ.ε.

⁵ Πβ. Πύθιος *Εὐλύρας* *Ἀπόλλων*, Eur. *Ἀλκ.* 570, *Βακχ.* απ. 20B, *τὸν Εὐλύραν*, Αριστοφ. *Θεσμ.* 969. Βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 67.

τόν ἡμέτερον τρόπον
 τὸν καλλιχορώτατον
 παίζοντες, ὃν ὄλβιαι
 μοῖραι ξυνάγουσιν
 μόνοις γάρ ἡμῖν ἥλιος
 καὶ φέγγος ἰλαρόν ἐστιν
 ὅσοι μεμυήμεθ' εὐ-
 σεβῇ τε διήγομεν / τρόπον

Η περιγραφή της μύησης και της προετοιμασίας της εισόδου των πρωταγωνιστών στον Άδη παραπέμπει στο απ. 2 της Σαπφώς με καθοριστική αναλογία την ομολογή περιγραφή του τοπίου και την έμφαση στην απόδοση της ανθισμένης φύσης. Ο ιερὸς χώρος (λειμῶν, ἄλσος, 326, 344, ἱερὸν ἀνὰ κύκλον θεᾶς, 325,⁷ ἀνθοφόρον ἀν' ἄλσος, 445) ανακαλεί το ιερὸ ἄλσος της Σαπφώς (ναῦον ἄγνον... χάριεν ἄλσος, απ. 2. 1-2). Στο απ. 2 της Σαπφώς παραπέμπουν και τα ανθοστόλιστα λιβάδια με τα ρόδα (ἀνθηρόν ἔλειον δάπεδον, 352, πολυρρόδους / λειμῶνας ἀνθεμῶδεις, 449-50 πβ. ὕσδων / μαλίνων, βρόδοισι δέ παῖς ὁ χῶρος / ἐσκίαστ', αἰθυσσομένων δέ φύλλων... λείμων ... (.)ριν|νοῖς+ἄνθεσιν, απ. 2. 5 κ.ε., 9, 10, πο<ί>ας τέρεν ἄνθος μάττεισαι, απ. 16. 3 inc. auct.),⁸ που ανήκουν στις παραδοσιακές περιγραφές ειδυλλιακῶν τοπίων-παραδείσων της ορφικῆς εσχατολογίας. Το απ. 2 της Σαπφώς στάθηκε πρότυπο στη λυρική ποίηση (Ιβυκ. απ. 286, Θέογν. 1249 κ.ε., Πίνδ. Ὀλ. 2. 77 κ.ε., απ. 55, 129). Η Σαπφὼ και ο Πίνδαρος (τοῖσι λάμπει μέν μένος ἀελίου / τὰν ἐνθάδε νύκτα κάτω, / φοινικορόδοις <δ'> ἐνὶ λειμῶνεσσι προάστιον αὐτῶν...εὐανθής τέθαλεν ὄλβος, απ. 129. 1-7 κ.ε.) που φαίνεται ὅτι υιοθετεῖ τις τυπικὲς επιλογές (φόρμες) της Σαπφώς (απ. 2) και απηχεῖται επίσης στο χωρίο αὐτό του Αριστοφάνη, εἶναι οἱ πρώτες μαρτυρίες για τέτοιου τύπου περιγραφές.⁹ Το απ. 2, ποίημα στο οποίο η Σαπφὼ επικοινωνεῖ με τη θεά της, μιμεῖται ο

⁶ Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 48 σημ 177, «Note ad Aristophane», *Mcr* 19-20 (1984), σ. 106.

⁷ Ἴσως κύκλιους χορούς στην Δήμητρα πβ. Θεσμ. 968. Βλ. Stanford, *Βάτραχοι* (1993) σ. 198.

⁸ Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 187, «Note ad Aristophane» (1984) σσ. 106 κ.ε.

⁹ Η ευδαιμονία της ἄλλης ζωῆς, το ειδυλλιακὸ τοπίο των Ηλυσίων Πεδίων, των Νήσων των Μακάρων, ἀκόμα και του Παραδείσου, εντοπίζεται σε χώρο που φέρει τα ἴδια χαρακτηριστικά στην Σαπφὼ, τον Πίνδαρο (Ὀλ. 7.12), τον Αριστοφάνη, τον Βιργίλιο (*Aen.* 6. 637), τον Λουκιανό (2.5, 2.13) και την *Αποκάλυψη* του Πέτρου (16). Βλ. A. Turyn, «The Sapphic Ostrakon», *TAPhA* 73 (1942), σσ. 313-15. Επίσης Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σσ. 107, 202. Σύμφωνα με τον F. Martinazzoli, *Ethos ed Eros nella Poesia Greca* (Firenze 1947), σσ. 280-1 το απ. 2 αντανakλά τελετές διονυσιακοῦ τύπου (απ. 2). Σύμφωνα με τον Ι. Θ. Κακριδή, «Ἐλα Ἀφροδίτη Ἀνθοστεφανωμένη...», *Ἐλα Ἀφροδίτη Ἀνθοστεφανωμένη. Από τον κόσμο των Αρχαίων III* (Αθήνα 1983), σσ. 69-73, το εὔρημα της Σαπφώς στο απ. 2 εἶναι η πλημμύρα του φωτός στην τρίτη στροφή μια μεγάλη ἀντίθεση με το μισοσκοτάδο της προηγούμενης στροφῆς.

Πλάτωνα στον *Φαίδρο* 230b, ο Οβίδιος στην επιστολή της Σαπφώς όταν περιγράφει ένα μυστηριακό «σαπφικό» τοπίο (*ES* 157 κ.ε.), και ο Γρηγόριος Νανζιανζηνός (*Περί τῆς ἀνθρωπίνης φύσεως PG*. 37. 756 κ.ε.) όταν επικοινωνεί με το δικό του θεό.

Η ποίηση της Σαπφώς αναδύεται και στην περιγραφή της τελετής των μυστών, και την έντονα μυστηριακή ατμόσφαιρα που δημιουργεί το φως των πυρσών. Η επίκληση προς τον Ίακχο, *ἐλθέ τόνδ' ἀνὰ λειμῶνα χορεύσων* (324 κ.ε.),¹⁰ *τόν ὠραῖον θεόν παρακαλεῖτε δεῦρο* (396), την Δήμητρα και την Περσεφόνη (336, 386-7), θυμίζει την Σαπφώ (*τυῖδ' ἔλθ', π. 1. 5, 2. 1*), επειδή οι όμορφοι τόποι είναι τόποι λατρείας (*Ἐν τοῖς λειμῶσι τὰς χορείας ἐποιοῦντο διὰ τὰ ἄνθη*, Σχ. 326) και σε τέτοιους τόπους αρμόζει να απευθύνονται οι προσευχές (πβ. Σαπφ. απ. 2, *οὐ μόνον γε, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τούς τόπους αὐτούς ἔξεστι διαγράφειν, οἶον εἰ ἀπὸ ποταμῶν καλοῖη, ὕδωρ ἢ ὄχθας καὶ τούς ὑποφεφυκτάς λειμῶνας καὶ χορούς... καὶ τὰ τοιαῦτα προσαναγράφουσι. καὶ εἰ ἀπὸ ἱερῶν, ὡσαύτως, ὥστε ἀνάγκη μακροῦς αὐτῶν γίγνεσθαι τούς κλητικούς ὕμνους*, απ. 222=Μέν. ρήτ. *Περί Ἐπιδ.* 132 κ.ε.). Η επίκληση για την απόσπηση της λύπης (*ἀποσείονται δέ λύπας*, 345, *ἄνευ πόνου*, 402) που ανακαλεί την Ωδή στην Αφροδίτη της Σαπφώς (*μῆ μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα, / πότνια θῦμον*, π. 1. 3, *χαλέπαν δέ λῦσον / ἐκ μερίμναν*, στ. 25) συναρτάται, όπως και στην Σαπφώ, με τη συμμαχία της θεότητας (*συμπαραστάτει*, 387, *Σώτειραν...σώζειν...σῶζε*, 378, 381, 388 πβ. *σύμμαχος ἔσσο*, Σαπφ. π. 1.28) και την επίτευξη του στόχου (*τέλεσον*, Σαπφ. π. 1. 27 *νι-κήσαντα ταινιοῦσθαι*, 394-5). Η μίμηση της ωδῆς στην Αφροδίτη στο χωρίο αυτό, στο οποίο περιλαμβάνονται πολλά στοιχεία που, σε ένα έργο με παραδοσιακή δομή, θα παρουσιάζονταν στην παράβαση,¹¹ αναλογεί με τη μίμηση του ίδιου ποιήματος στην παράβαση των *Ἰππέων* (591 κ. ε.).

Οι τελετές των μυστών στα ανθισμένα λιβάδια που διεξάγονται νύχτα (*παννυχίδας τὰς ἡμετέρας*, 371, *παννυχίζουσιν*, 448, *ἐν νυκτὶ ἄγονται τὰ μυστήρια*, Σχ. 343) θυμίζουν νυχτερινές τελετουργίες του σαπφικού κύκλου (*παν] νυχίσδ[ην]*, απ. 23.13, *πάρθενοι δ[/ παννυχίσδοι[σ]αι*, 30.2-3).¹² Η εικόνα του

¹⁰ ...στέφανον μύρτων...χαρίτων πλεῖστον ἔχουσιν μέρος, 333-335 πβ. *εὐάνθεα + γὰρ πέλεται + καὶ Χάριτες μάκαιρα<ι> / μᾶλλον +προτέρην+, ἄστεφανώτοις δ' ἄπυστρέφονται*, απ. 81. 6-7.

¹¹ Dover, *Η κωμωδία του Αριστοφάνη* (1989³) σ. 243, Stanford, *Βάτραχοι* (1993) σ. 187.

¹² Ακόμη κι αν αμφισβητήσει κανείς τον όρο «θίασος» για τις μαθήτριες και τις συντρόφους της Σαπφώς οι δραστηριότητές τους εντάσσονταν σε συμφραζόμενα λατρευτικά βλ. Calame, «Ο κύκλος της Σαπφούς: μύηση στον κόσμο των γυναικών», Μετάφρ. Π. Κολαΐτη, *Θέλις. Σαπφώ* (2004) σσ. 32-49, κυρ. 35-6, όπου συνοψίζονται όλες οι συζητήσεις για τον «κύκλο» της Σαπφώς από τον Wilamowitz και εξής.

διπλού χορού (γυναικών-ανδρών) στον Αριστοφάνη που κατευθύνεται προς το ιερό χώρο, και η προτροπή¹³ *προβάδην ἔξαγε, χώρει, χωρεῖτε, χωρῶμεν* (352, 372, 444 πβ. *ἄγιτ', στείχομεν*, Σαπφ. απ. 43.8, 27.8) συνδέεται και στους δύο ποιητές με τη διδασκαλία ή τα θρησκευτικά καθήκοντα (*Ἑκκλ.* 82-3, 277 κ. ε., *ἄγε νῦν ἡμεῖς παῖσσωμεν... ὄργια σεμνὰ θεοῖν*, Θεσμ. 947 κ.ε. πβ. Φιλόστρ. *Εἰ κ.* 2.1). Τα *ὄργια Μουσῶν* (355) ορίζονται ως *ἐχόρευσεν και εἶδεν*¹⁴ 376, 390, *παῖσαί τε καὶ χορεῦσαι*, 394, *παίζειν τε καὶ χορεῦειν*, 409, 419, 446, 453 πβ. *ξύμπαιζε τὴν ἑορτήν*, *Εἰ ρ.* 779-80) ανακαλώντας μυσταγωγικές πράξεις και τελετουργίες της Σαπφώς (*τὰ δὲ Ἀφροδίτης ὄργια <μόνη> παρήκαν τῇ Λεσβίᾳ Σαπφοῖ, απ.* 194=Ιμέρ. Λόγ. 9.4 *πρέπει γάρ σοι τὰ τῆς Λεσβίας ἐγκώμια. σοὶ μὲν γὰρ ῥοδόσφυροι Χάριτες χρυσῇ τ' Ἀφροδίτῃ συμπαίζουσιν*, απ. 108).

Στην υποβλητική παρουσίαση της ιερῆς ατμόσφαιρας είναι καθοριστική η απουσία-παρουσία του φωτός. Η αριστοφανική *ἐκφρασις* του τοπίου *πολυρρόδους / λειμῶνας ἀνθεμῶδεις*, 449-50 έχει μια ιδιαίτερη συγγένεια και με το απ. 96 της Σαπφώς¹⁵ (*τεθά-λαισι δὲ βρόδα... καὶ μελίλωτος ἀνθεμῶδης*, στ. 12, *πολυανθέμοις ἀρούραις*, στ. 11), με συνδετικό κρίκο το επίθετο *ἀνθεμῶδης* που απαντά για πρώτη φορά στην Σαπφώ.¹⁶ Ὅπως στην αιώνια νύχτα του Ἄδη λάμπει το φως των λαμπάδων (*φλογὶ φέγγεται δὲ λειμῶν*, 344, *φλέγεται ἀντί φέγγεται: καταλάμπεται*, Σχ. αυτ.)¹⁷ και κυριαρχεῖ το μυστικό φέγγος στο νυχτερινό τοπίο της Σαπφώς (*φάος δ' ἐπί- / σχει θάλασσαν ἐπ' ἀλμύραν / ἴσως καὶ πολυανθέμοις ἀρούραις*, απ. 96. 9-11) το φως της σελήνης υποβάλλει στο σκοτάδι την εσωτερική λάμψη μιας θνητής. Ο *φωσφόρος ἀστήρ*¹⁸ της νυχτερινῆς τελετῆς του Αριστοφάνη (342) ξεχωρίζει ανάμεσα από το φως των λαμπάδων, όπως ο *κάλλιστος*

¹³ Για τη διαίρεση σε ημιχόρια και την πιθανότητα να πρόκειται για κύκλιο χορό βλ. Dover, *Η κωμωδία του Αριστοφάνη* (1989³) σσ. 250, 248, Stanford, *Βάτραχοι* (1993) σ. 112.

¹⁴ Το *παίζω* με την έννοια τραγουδῶ και χορεύω κάποτε και πλεοναστικά: *Βάτρ.* 390 *παῖσαί τε καὶ χορεῦσαι* (LSJ⁹).

¹⁵ Ένα από τα ωραιότερα, αν όχι το ωραιότερο ποίημα της Σαπφώς, από το οποίο μπορούμε να αποτιμήσουμε περισσότερο από κάθε άλλο την ποιητική της αξία. Βλ. Οδ. Ελύτης, *Σαπφώ, ἀνασύνθεση καὶ ἀ πόδοση* (Αθήνα 1984), σ. 14

¹⁶ Για το επίθετο *ἀνθεμῶδης* βλ. Page, S&A (1955) σ. 90.

¹⁷ Η λ. *φέγγος* (456) σε αντίθεση με το *φῶς* δηλώνει το μυστηριακό, το «ακτινοβόλο» φως. Βλ. Stanford, *Βάτραχοι* (1993) σ. 198. Για τη μεταφορική χρήση του φωτός στην Σαπφώ, τον Αλκμάν και τον Πλάτωνα βλ. H. Jurenka, «Zur Klärung der Sappho-Frage», *Wiener Studien* 19 (1897), σσ. 206-210. Για την Σαπφώ (απ. 55, 58, 65.8, 96.8 κ.ε., 154, *φαίνολις Αὔω*, απ. 104.1) βλ. και A. Andrisano, «Sapph. fr. 55 V», *Mcr* 15-7 (1980-2), σσ. 29-36 σημ. 10.

¹⁸ Για τον Ἰακχο γιο της Δήμητρας ή της Περσεφόνης ή μυστικό όνομα του Διόνυσου βλ. Stanford, *Βάτραχοι* (1993) σ. 182. Για τον Έσπερο βλ. Σαπφ. 104ab=Ιμέρ. Λόγ. 46.8.

όλων των αστέρων στην Σαπφώ (απ. 104b)· ανάλογα η λάμψη της Αριγνώτας ξεπερνά όλες τις άλλες γυναίκες, όπως ξεπερνά η λάμψη της σελήνης όλα τα άστρα του ουρανού (Σαπφ. αππ. 96. 34).¹⁹ Κοινό και στους δύο ποιητές είναι η πλήρης επικράτηση του φωτός, σε ένα ειδυλλιακά παραδεισιακό τοπίο (Σαπφ. αππ. 2,²⁰ 95.11, 96. 12, 16.1 inc. auct. βλ. τις απηχήσεις της Σαπφώς στην κατωκοσμική περιγραφή του Φερεκράτη: *Μεταλλεῖς* απ. 114), η συστοιχία της εσωτερικής κατάστασης με το φυσικό χώρο,²¹ και η αντίληψη ότι οι μύστες απολαμβάνουν μια φωτεινή ζωή μετά θάνατο.²² Η πεποίθηση της Σαπφώς για την μετά θάνατον εξασφάλιση της μνήμης (*μνάσασθαί τινα φαίμι +καί ἕτερον+ ἁμμένων*, αππ. 147, 55, 32),²³ η θεματική της αντίθεσης ανάμεσα στη Μνήμη-φως και τη Λήθη-σκότος (Σαπφ. απ. 55,²⁴ *μέγα φρονεῖν ἐφ' ἑαυτῇ καί λαμπρόν ἐνδόξως ἄμα | βιοῦν καί μακαρίως*, Πλούτ. Γαμ. Παραγγ. 145f-146a, Συμπ. Προβλ. 646e-f, Αἴλ. Αριστ. Λόγ. 28.51) παραπέμπουν

¹⁹ Η κλήση της θεότητας στην πρώτη Ωδή και στο απ. 2 γίνεται στο απ. 96 το κάλεσμα μια φίλης όμοιας με τις θεές (96. 4).

²⁰ Στο απ. 2 οι λεπτομέρειες της περιγραφής υπονοούν ένα πραγματικό τοπίο. Βλ. Page, S&A (1955) σ. 40. Το ίδιο φαίνεται να ισχύει και για το απ. 96. Παρά τη σχέση τους με πραγματικά τοπία της Λέσβου δεν αναφέρονται με την κυριολεκτική του σημασία. Για τη σχέση του τοπίων στα αππ. 2, 96 με την ιδέα μιας τελετουργίας του θιάσου και τη σύγκρισή τους με τοπία νεότερων μυστικιστικών ποιητών βλ. E. Robbins, «Η Σαπφώ, η Αφροδίτη και οι Μούσες» *Θέλξις. Σαπφώ Δεκαπέντε Μελετήματα*, Επιλ.-Επιμ. Μ. Ι. Γιόση, Δ. Κιούση, Α. Τάτση, (Αθήνα 2004), σσ. 336 κ.ε.

²¹ Μια τέτοια αντιστοιχία για πρώτη φορά στη λογοτεχνία της δύσης απαντά στο απ. 96, όπου «έχουμε τους πρώτους καθαρούς στίχους στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία, απαρχή του αισθήματος της φύσεως, δηλαδή εκείνου του στοιχείου της ποιητικής τέχνης, που συνίσταται στην εναρμόνιση της προσωπικής διαθέσεως του υποκειμένου με την αρμονία της φύσεως, είτε στον συντακτισμό είτε στην αντίθεση. Η εναρμόνιση αυτή μεγαλώνει εξαιρετικά τη δύναμη της εκφράσεως του συναισθήματος και της υποκειμενικότητας, και, μερικές φορές, παρουσιάζεται έτσι σαν εκδήλωση του συναισθήματος του ποιητού στη φύση». Βλ. A. Turyn, «Σαπφώ», *Νέα Ἑστία* 21 (1937), σσ. 247-50, κυρ. 250.

²² O Stanford, *Βάτραχοι* (1993) σ. 189 αναφέρει τον Πίνδαρο, όχι όμως την Σαπφώ.

²³ Το πρώτο πράγμα που κάνει εντύπωση στην Σαπφώ είναι η πίστη που δείχνει στην ποιητική ιδέα, η αντίληψή της ότι γράφοντας γίνεται μέτοχος αθανασίας. Βλ. Ελύτης, *Σαπφώ* (1984) σ. 6.

²⁴ Το απ. 55, ποίημα με θρησκευτική διάσταση, τη σημασία της οποίας δεν μπορούμε να υποθέσουμε σήμερα είναι σύμφωνα με τον B. Snell, *Poetry and Society. The role of poetry in ancient Greece* (Bloomington 1961), σσ. 45-46, η πρωτόμότερη μαρτυρία για τη διαβεβαίωση ότι σε ένα κύκλο ομοϊδεατών υιοθετούνται εσχατολογικές ελπίδες. Η Σαπφώ δεν ελπίζει σε μια πραγματική ζωή της ψυχής μετά το θάνατο, αλλά για όσες έχουν τις ίδιες αντιλήψεις με αυτήν περιμένει ένα είδος συνέχειας της ζωής έστω και με την αναφορά των ονομάτων τους στα τραγούδια της. Για την εικόνα της Σαπφώς ως ιέρειας και την εσχατολογική ερμηνεία του απ. 55 και της λ. *μοισοπόλων* (απ. 150. 1) βλ. Gentili, «La veneranda Saffo» (1966) σσ. 43 κ.ε. Για τη σύνδεση της Σαπφώς με τις Ορφικοπυθαγόρειες δοξασίες και ιδιαίτερα με την εικόνα των λειμώνων των ευσεβών στην *Κατάβασις εἰς Ἄδου* του Ορφέα και για το άλμα στο επέκεινα στην ανίδα της πυθαγόρειας βασιλικής της Porta Maggiore βλ. J. Carcopino, *La basilique Pythagoricienne de la Porte Majeure. Études romaines* (Paris 1926), σσ. 371-385, «Archéologie et philologie», *REL* 5 (1927), σσ. 146-149, Turyn, «The Sapphic Ostrakon» (1942) σσ. 315-7, R. Palmisciano, «Νεκρικός θρήνος, λατρεία των Μουσών και εσχατολογικές προσδοκίες στην Σαπφώ (με μια επαλήθευση στον Αρχύλοχο)», *Μετάφρ. Μ. Ι. Γιόση-Α. Τάτση, Θέλξις. Σαπφώ. Δεκαπέντε Μελετήματα*, Επιλ. Επιμ. Μ. Ι. Γιόση, Δ. Κιούση, Α. Τάτση, (Αθήνα 2004), σσ. 354-88, κυρ. 361-66. Βλ. επίσης το κεφάλαιο «Μένανδρος *Λευκαδίαν*».

σε κλειστές θρησκευτικές κοινότητες όπως αυτές των μυστών, και αποτελούν πηγή έμπνευσης του Αριστοφάνη.

Η χρήση της Σαπφώς στην περιγραφή της εορταστικής ατμόσφαιρας των μυστών αιτιολογείται από την αδυναμία μιας ρητής αναφοράς στην πραγματική τελετή μνήσεως των Ελευσινίων και στο ορφικό σύστημα.²⁵ Αν και είναι παρακινδυνευμένη κάθε αναλογία με απόρρητες θρησκευτικές τελετουργίες, είναι εμφανές ότι και στην Σαπφώ και στον Αριστοφάνη ο χώρος της ιερουργίας και το τοπίο της μνήμης δεν είναι απλά ζήτημα ποιητικής αρχιτεκτονικής ή σύμβασης, αλλά η αναγκαία προϋπόθεση για την πορεία της εσωτερικής ολοκλήρωσης μέσα από την ταύτιση με τη μυστηριακή διάσταση της φύσης, τον κόσμο του κάλλους και του αγαθού, από τον οποίο αποκλείονται οι απαίδευτοι και άμουσοι (*οἶμαι δέ καί Σαπφούς ἀκηκοέναι πρὸς τινὰς τῶν εὐδαιμόνων δοκουσῶν εἶναι γυναικῶν μεγαλαυχουμένης καὶ λεγούσης ὡς αὐτὴν αἱ Μοῦσαι τῷ ὄντι ὀλβίαν καὶ ζηλωτὴν ἐποίησαν, καὶ ὡς οὐδ' ἀποθανούσης ἔσται λήθη*, Αἴλ. Αριστ. Λόγ. 28.51=Σαπφ. απ. 55). Η αντίληψη για τον κάτω κόσμο που αναμένει τους μνημένους είναι κοινή και στους δύο ποιητές. Ο κάτω κόσμος είναι φωτεινός για τους μνημένους και απροσπέλαστος για τους αμύητους. Η *ἀφάνης* παραμένει αλαμπής στο αιώνιο σκότος, ενώ η Σαπφώ είναι μέτοχος των ρόδων (απ. 55), του *καλοῦ*, του *λαμπροῦ*, του ἡλίου της *ἀρετῆς* (απ. 58. 25-26). Η όμοια με τις θεές φίλη (απ. 96.4) έχει τη χάρη των Μουσών (απ. 96. 5) και τη λάμψη της ολόγεμης σελήνης, και η Σαπφώ σε αντίθεση με την *ἀφάνην* καυχιέται για τα ρόδα της Πιερίας και την αιώνια εὖνοια των Μουσών (απ. 55, 58 πβ. 32, 150, 147, Αἴλ. Αριστ. Λόγ. 28.51), αντιλήψεις που παραπέμπουν στον αυτοέπαινο των μνημένων στον Αριστοφάνη που έχουν κερδίσει τη μετά θάνατον λάμψη (*μόνοις γὰρ ἡμῖν ἥλιος /καὶ φέγγος ἰλαρόν ἐστίν /ὅσοι μεμυήμεθ' εὖ- / σεβῆ τε διήγομεν /τρόπον*, 455-6).

στ. 674

Μοῦσα χορῶν ἱερῶν ἐπίβηθι καὶ ἔλθ' ἐπὶ τέρψιν ἀοιδᾶς /έμᾶς

Στην παράβαση η τελετουργική επίκληση της Μούσας (πβ. 875) ακολουθεί το πρότυπο του Ησιόδου (Ἔργ. 1) και της Σαπφώς (απ. 127, 128), όπως στους

²⁵ Η Πάροδος των *Βατράχων* δεν μπορεί να αποτελεί διασκευή ή παρωδία πραγματικής εορτής μνημένων στα Ελευσίνια ή στα Ορφικά, τα κυριότερα μυστήρια στην Αθήνα του 5^{ου} π.Χ. ή στα μυστήρια του Διόνυσου. Για τα Ελευσίνεια μυστήρια, την Διονυσιακή λατρεία, και τις Ορφικές δοξασίες βλ. G. E. Mylonas, «The Eleusinian Mysteries», στο *Twentieth Century Interpretations of the Frogs*, Έκδ. D. J. Littlefield, (Englewood Cliffs, N. J. 1968), σσ. 30-34. Για την πάροδο των *Βατράχων* βλ. M. Tierney, «The Parodos in Aristophanes'Frogs» αντ. σ. 35-38, Κατσούρης, *Αριστοφάνης Βάτραχοι*, (1990)

Αχαρνεί 5 665 κ.ε., στους Βατράχους 674, 875, στην Λυσιστράτη 1296 κ.ε. και στις Έκκλησιάζουσες 882.²⁶

στ. 691

Ο στίχος *λῦσαι τὰς πρότερον ἀμαρτίας* (691) εκτός από την ομοιότητα στη συντακτική δομή και το λεκτικό αποτελεί μια μοναδική μίμηση της Σαπφώς (*ῥσσα δέ πρ]όσθ' ἄμβροτε πάντα λῦσ[αι*, απ. 5.5),²⁷ αλλά και ανάμνηση των στ. *χαλέπαν δέ λῦσον ἐκ μερίμναν*, π. 1. 25-6. Με τη μίμηση αυτή ο Αριστοφάνης εισηγείται στο *ἐπίρρημα* την αμνήστευση των ολιγαρχικών ρίχνοντας τις ευθύνες στον αρχηγό τους Φρύνιχο και απαλλάσσοντας από αυτές τους απλούς πολίτες. Από την ερμηνευτική προσέγγιση του Αριστοφάνη (*χρηστὰ τῇ πόλει / ξυμπαραινεῖν καὶ διδάσκειν*, 686-7) φαίνεται ότι το απ. 5, ποίημα όπου κυριαρχεί ο ψόγος των πολιτών (*ἐπαγορίαι*;²⁸ *πολίταν*, απ. 5. 14, *φίλοισι...ἔχθροισι*, στ. 7-8) και η προσωπική τιμή (στ. 9-11)²⁹ ανήκει στα πολιτικά-παραινετικά ποιήματα της Σαπφώς. Ο κωμικός ποιητής συμερίζεται τις αντιλήψεις της Σαπφώς για τη στέρηση της τιμής (*ἄτιμον*, 692, *ἐπιτίμους*, 702 πβ. *τίμας*, Σαπφ. απ. 5.10) και τα συναισθήματά της (*τῆς ὀργῆς ἀνέντες*, 700) και παρουσιάζει τη διάσταση ανάμεσα στους πολίτες ως υπόθεση στενών συγγενών (701).³⁰ Ο Αριστοφάνης συνιστά μετριοπάθεια (703-5) και λήθη των σφαλμάτων που διαπράττονται από άνδρες *καλοὺς τε κἀγαθοὺς* (727), άρση δηλαδή της *ἀτιμίας* των ολιγαρχικών, και εισηγείται τη γενική αμνηστία για την αντιμετώπιση των προβλημάτων του πολέμου. Από την ερμηνεία του Αριστοφάνη συμπεραίνουμε ότι η Σαπφώ στο απ. 5 προτίθεται να συγχωρήσει τον αδελφό της εάν

σ. 89. Για το τραγούδι των μνημένων (323-459) βλ. M. Silk, «Aristophanes as a lyric poet» YCS 26 (1980) σσ. 99-151, κυρ. 112-15.

²⁶ Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 121, Κακριδής, *Όρνιθες* (1973) σ. 148.

²⁷ Voigt, *SetA* (1971) σ. 38.

²⁸ Για την αποκατάσταση του στίχου βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 34.

²⁹ Πρόκειται για ποίημα στο οποίο περισσότερο από κάθε άλλο διαφαίνεται ο χαρακτήρας της ποιήτριας και η ευαισθησία της για τον κοινωνικό ψόγο. Πρέπει να γράφτηκε πριν από την επιστροφή του Χάραξου στην Μυτιλήνη, αφού σύμφωνα με τον Ηρόδοτο (2. 134 κ.ε.) ακολούθησαν πολλές άλλες κατηγορίες. Η υψηλή κοινωνική θέση της Σαπφώς κλονίζεται από τη συμπεριφορά του αδελφού της. Η ίδια δε μπορεί να θεωρηθεί στο εξής άνευ μομφής και φαίνεται ότι αυτό επηρέασε και τους κωμωδιογράφους του 5^{ου} αι. Βλ. Page, S&A (1955) σ. 50, W. Smyth, *Greek Melic Poets* (New York 1963), σ. 52. Για τις κοινωνικές ανακατατάξεις και εντός της οικογένειάς της Σαπφώς από τις δραστηριότητες του Χάραξου με αντίκτυπο και στον τρόπο γραφής της ποιήτριας, που απομακρύνεται αναγκαστικά από τις παλαιότερες αξίες, βλ. Svenbro, «Sappho and Diomedes. Some notes on Sappho 1LP and the epic» (1975) σσ. 37-49.

³⁰ Δεν είναι επίσης τυχαίο ότι τονίζει την κρισιμότητα της κατάστασης μεταπλάθοντας τη φράση του Αρχίλοχου *ψυχὰς ἔχοντες κυμάτων ἐν ἀγκάλαις* (704, Σχ. αυ.) στην κλασική μεταφορά του Αλκαίου *πόλιν... ἔχοντες κυμάτων ἐν ἀγκάλαις* (απ. 208). Βλ. Κατσούρης, *Βάτραχοι* (1990) σ. 121.

αποκαταστήσει την τιμή της, η στέρηση της οποίας ίσως δεν οφείλεται μόνο στη συμπεριφορά του Χάραξου. Είναι πιθανόν η Σαπφώ να ζητά τη σύμπραξη Χάραξου για την άρση της δική της *ἀτιμίας* (εξορία), αποτέλεσμα ίσως μιας ανάμειξής της στις διαμάχες των αριστοκρατών της Λέσβου.

στ. 875 βλ. 674

στ. 1298 κ.ε.

οὗτος δ' ἀπὸ πάντων +μὲν φέρει, πορνιδίων+,
 σκολίων Μελήτου, Καρικῶν αὐλημάτων,
 θρήνων, χορειῶν. τάχα δέ δηλωθήσεται.
 ἐνεγκάτω τις τὸ λύριον. καίτοι τί δεῖ
 λύρας ἐπὶ τούτων; ποῦ 'στιν ἡ τοῖς ὀστράκοις
 αὕτη κροτοῦσα; δεῦρο Μοῦσ' Εὐριπίδου,
 πρὸς ἥνπερ ἐπιτήδεια ταῦτ' ᾄδειν μέλη.
 Διόν. αὕτη ποθ' ἡ Μοῦσ' οὐκ ἐλεσβιάζεν, οὔ.

Η εμφάνιση της άσχημης γριάς πόρνης, που διακόπτει την παρωδία της Ύψιπύλης του Ευριπίδη, προκαλεί το ειρωνικά αινιγματικό σχόλιο του Διόνυσου (αὕτη ποθ' ἡ Μοῦσ' οὐκ ἐλεσβιάζεν, οὔ. 1308)³¹ και τη δριμύτατη κριτική των ευριπίδειων μέτρων (1309 κ.ε.). Στη βάση του αστείου αυτού που στηρίζεται σε μέτρα αιολικά (1309-28) και σεξουαλικούς υπαινιγμούς ο Αριστοφάνης αντιδιαστέλλει δύο

³¹ Ο στίχος ίσως δηλώνει την απογοήτευση του Διόνυσου του οποίου οι ελπίδες για πρακτικές του λεσβιάζειν επί σκηνής ματαιώνονται. Σύμφωνα με τον Α. H. Sommerstein, *The comedies of Aristophanes. Frogs IX* (Warminster 1996), σ. 274, αυτό το αλλόκοτο κακόσχημο πλάσμα δεν έχει με βεβαιότητα καμιά σχέση με την παράδοση της Λέσβου και η φράση του Διόνυσου έχει διπλό νόημα. Η μουσική αυτή δεν έχει το αξιοπρεπές ύφος που ανέπτυξε ο κιθαρωδός Τέρπανδρος (πβ. 1298) και δεν λεσβιάζει δηλ. δεν ακολουθεί τις σεξουαλικές πρακτικές των Λεσβίων πιθανώς επειδή είναι τόσο άσχημη που κανένας άνδρας ακόμα και πολύ μεθυσμένος δεν θα την ήθελε. Ο Stanford, *Βάτραχοι* (1993) σσ. 304-5 πιστεύει ότι ο Αριστοφάνης έχοντας υπ' όψη του ότι ο Τέρπανδρος καταγόταν από την Λέσβο υπονοεί ότι τα τραγούδια του Ευριπίδη δεν είχαν πάνω τους ούτε σταλιά αιολικής χάρης (βλ. Κρατ. απ. 243=Σαπφ. απ. 106) και αποκλείει οποιαδήποτε αναφορά στην Σαπφώ ή ερωτικές αποκλίσεις άλλων γυναικών της Λέσβου, γνωστές τον 5ο αι. π. Χ. (Σφ. 1346). Αντίθετα ο Van Leuwen, *Ranae* (1968²) σσ. 192-3, υποστηρίζει ότι οι σεξουαλικοί υπαινιγμοί αφορούν στο αρχαίο λεσβιακό μέλος το οποίο ο Αισχύλος (τῷ μέλει αἰολίζοντος, Πρατ. απ. 5) μιμήθηκε (βλ. στ. 1282, 1298 κ.ε.).

Ο K.J. Dover, «The Chorus of Initiates in Aristophanes' Frogs», *Aristophane, Entretiens de la Fondation Hardt XXXVIII*, (Genève 1993), σσ. 173-201, μεταφράζει το σημείο αυτό δίνοντας έμφαση στο χρόνο του ρήματος "Μα ήταν ποτέ στα νειάτα της ένα άτακτο κορίτσι; Αποκλείεται! Ήταν τόσο άσχημη που την αρνούνταν όλοι οι άνδρες. Για την αντίληψη ότι οι άσχημες είναι ιδιαίτερα πεπειραμένες στον έρωτα αυτ. πβ. D. M. Halperin, *Before Sexuality. The construction of erotic experience in the ancient Greek world*, Έκδ. D. Halperin, J. Winkler, F. Zeitlin, (NewYork-London 1990) σ. 89. Για το λεσβιάζειν ευφημισμό του λαικάζειν, και την εξίσωση λεσβίδαι-λαικάστριαι βλ. Αριστοφ. Σφ. 1346, Αχ. 79, 167, Έκκλ. 920, Ιππ. 175, Θεσμ. 57, Φερεκρ. Χείρ. απ. 159, Κηφισόδ. απ. 3.5, Στράτις Τρωῖλος απ. 42, Πύτισος απ. 41.

διαφορετικά είδη ύφους. Ο παρατατικός *έλεσβιάζεν*³² σατιρίζει τις ερωτικές και τις μουσικές «διαστροφές» του Ευριπίδη (*Βάτρ.* 1308 πβ. την ομολογία του Ευριπίδη για τα μουσικά πρότυπα στην αρχή της σταδιοδρομίας του *Θεσμ.* 174-5) και έμμεσα και τη μουσική της Σαπφώς.³³ Οι De Martino-Vox³⁴ συνδέουν τους στ. 1304-5 και τα Σχ. αυτ. με την αναφορά του Δημήτριου (*Περί έρμην.* 167) στα άσεμνα και χοντροκομμένα, μη μελικά τραγούδια της Σαπφώς, που δεν χρειάζονταν τη μουσική της λύρας, αλλά τη μουσική από κοχύλια και όστρακα. Τα μέτρα του ερωτοδιδάσκαλου Ευριπίδη (957, 1054, 1078 κ.ε.) και οι ανόσιοι έρωτες των ηρωίδων του (1049-50 πβ. *ω κρητικας συλλέγων μονωδίας, | γάμους δ' άνοσίους έσφέρων ές τήν τέχνην: αύτη...έλεσβιάζεν*] *παρανόμους γάμους έποίηι, ως οί έν Λέσβω* Σχ. 849-50),³⁵ πολύ κοντά στο πάθος και την ένταση των λυρικών ποιητών κυρίως της Σαπφώς,³⁶ είναι στον αντίποδα της ποίησης του μεγαλείου. Ο Ευριπίδης συλλέγει από όλους πορνικά³⁷ και παροΐνια συμποσιακά άσματα κυρίως του Μέλητου (*ό Σωκράτην γραψάμενος, Σχ.* 1302), ενός ποιητή που σατιρίζεται μαζί με την Σαπφώ ως ερωτοδιδάσκαλος (*Επικρ. Άντιλαΐ* απ. 4),³⁸ επειδή όπως και αυτή (*Σαπφ. απ.* 140, 214=Παυσ. 9.29.8) συνθέτει λάγνα και θρηνώδη άσματα.³⁹

³² Για το ζήτημα του ερωτηματικού με την προτεινόμενη διόρθωση (*αύτη πόθ' ή Μούσα ούκ έλεσβιάζεν; ού;*) βλ. Mariella de Simone, «The "Lesbian" Muse in Tragedy: Euripides *μελοποιός* in Aristoph. RA.1301-28», CQ 58. 2 (2008) σσ. 479-90, κυρ. 483 κ.ε., 486.

³³ Ο Dover, «The Chorus of Initiates in Aristophanes' *Frogs*» (1993) παρατηρεί ότι στο πρώτο μέρος (1309-28) ο χαρακτήρας του ρυθμού είναι αιολικός ενώ ο στ. 1313 είναι ο τρίτος στίχος (||οο-υυ-υυ-υ||) από το απ. 94 της Σαπφώς. Βλ. επίσης το θέμα της αλκυόνας (1309 πβ. *διό και ή Σαπφώ.. και περί έρώτων δέ και έαρος και περί άλκυόνος*, Σαπφ. απ. 195=Δημ. 166 πβ. Αλκμ. απ. 26 PMG, και τον αιολικό τονισμό Γλύκη (1344). Ο Yatromanolakis, *Sappho in the Making: The Early Reception* (2007) σ. 299 σημ. 58, πιστεύει ότι επειδή οι απηχήσεις της Σαπφώς στον Αριστοφάνη είναι ελάχιστες, το χωρίο αυτό των *Βατράχων* δεν συνδέεται με την Σαπφώ, αλλά με τον Τέρπανδρο και τον Αρίωνα.

³⁴ F. De Martino-O. Vox, *Lirica Greca. Lrica eolica e complementi III* (Bari 1996), σ. 1177.

³⁵ Ο Τζέτζης Σχ. Αριστοφ. *Βάτρ.* 1308 (43 σ. 1069.14 Koster) *λεσβιάζειν δέ τό παρανόμως πλησιάζειν. διεβάλλοντο γάρ επί τούτω οί Λέσβιοι. και έν τώ είς Φερεκράτην άναφερομένω Χείρωνι· δώσει-λαικαστρίας*, Ευστ. *Ίλ.* σ. 741.19 *περί τοϋ...λεσβιάζειν οϋ χρήσις και παρ ά τώ κωμικώ*(*Βάτρ.* 1308)...γράφουσιν οί παλαιοί και ταϋτα (Σουητ. π. Βλασφ. c. 13 σ. 62 κ.ε. Tail.).

³⁶ Για το θέμα βλ. το κεφάλαιο «Θεσμοφοριάζουσai».

³⁷ Για το ζήτημα αν υπήρχε και άλλος Μέλητος βλ. Stanford, *Βάτραχοι* (1993) σσ. 303-4. Ο Stanford υιοθετεί τη γραφή *πορνωδίων* του Meineke παρ' όλο που δεν μαρτυρείται αλλού στα αρχαία Ελληνικά, πιστεύοντας πως πρόκειται για αριστοφανική σύνθεση από τα πόρνη και *ώδῃ*.

³⁸ Η σοβαρή μούσα του Αισχύλου διαφοροποιείται από τη γλυκειά μελοποιΐα του Φρόνιχου με τη φράση *έκ τοϋ καλοϋ* (Σχ. 1298 πβ. 1299 *έκ τοϋ καλοϋ αύτά μετήνεγκα. (έκ γάρ τοϋ κιθαρωδικοϋ καλοϋ ὅ ντος είς τό τραγικόν μετήνεγκα, ίνα μή είς ταύτά τοίς υπό Φρυνίχου μέλεσι προεισηγμένοις έμπίπτω*) εννοεί τον Τέρπανδρο και το αιολικό ύφος στη μελική ποίηση. Βλ. Κατσούρης, *Βάτραχοι* (1990) σ. 165, Stanford, *Βάτραχοι* (1993) σ. 303, Kugelmeier, *Reflexe* (1996) σσ. 276-7. Ο Φρόνιχος μαζί με τον Αλκαίο, τον Ανακρέοντα και τον Ίβυκο εκφράζει την αβρότητα και τη μελωδικότητα στην ποίηση (*Θεσμ.* 160 κ.ε.) και στους *Σφήκες*

Το 405 π. Χ. έχει καταργηθεί η παράβαση, η πολιτική δηλαδή σκέψη του ποιητή και η χορηγία για το χορό. Ο Ευριπίδης έχει καταρρακωθεί στις *Θεσμοφοριάζουσες* (411 π.Χ.). Τα ράκη που ζήτησε ο Δικαιόπολης (424 π.Χ.) από τον Ευριπίδη στους *Βατράχους* τα φορά η Μούσα του τραγικού, μια άσχημη γριά πόρνη.⁴⁰ Η μύηση του Αριστοφάνη τελειώνει τώρα μούνται οι Αθηναίοι στη νέα πραγματικότητα. Οι *Βάτραχοι* είναι το τελευταίο έργο όπου συνυπάρχουν παραδοσιακά και νεοτεριστικά στοιχεία. Στο εξής ο Αριστοφάνης επιχειρεί τη ρήξη με την παράδοση και τα έργα του πλησιάζουν τα θέματα της Μέσης κωμωδίας. Ενώ οι άνδρες μένουν άναυδοι με τη ρακοφορεμένη γριά πόρνη, οι γυναίκες λίγα χρόνια μετά (392 π.Χ.), στις *Εκκλησιάζουσες*, κάνουν έφοδο στην εκκλησία του δήμου και εφαρμόζουν τον κομμουνισμό στον έρωτα δίνοντας το προβάδισμα στις άσχημες και στις γριές. Η Μούσα του Ευριπίδη στους *Βατράχους*, η γριά μουσικός που παρωδεί την Σαπφώ (*Εκκλ.* 877 κ.ε.) και η μουσικοδιδάσκαλος-προαγωγός Ευριπίδο-Αρτεμισία-Σαπφώ (*Θεσμ.* 1160 κ. ε.) ανήκουν στον ίδιο κωμικό τύπο. Οι μουσικές γνώσεις των εταιρών στον Πλάτωνα (*Λάκωνες* ή *Ποιηταί* απ. 71 12-14) παραπέμπουν στο ιωνικό μέλος των *Εκκλησιαζουσών* (920) και στο συγγενές με το μουσικό ύφος του Ευριπίδη καρικό μέλος (*Βάτρ.* 1308). Στις *Εκκλησιάζουσες* (920) η γριά εταίρα που παρωδεί την Σαπφώ κατέχει το λεσβιακό και το ιωνικό μέλος, και το *λεσβιάζειν* απευθύνεται στην ηττημένη του μουσικού αγώνα, τη νέα που θρηνεί την απουσία του άνδρα (*δοκεῖς δέ μοι καὶ λάβδα κατὰ τοὺς Λεσβίους*, 920). Στους *Βατράχους* το ίδιο ρήμα καθιλώνει τον Ευριπίδη στη δεύτερη θέση. Σύμφωνα με τον Dover η

διαμινύρεται, όπως ο Αγάθωνας (*Θεσμ.* 100) μέλη μελισσιδωνοφρυνιχήρατα (219 κ.ε.). Το ίδιο ρήμα (*μινυρομένη*) χρησιμοποιείται για τη γριά που παρωδεί την Σαπφώ (απ. 168 πβ. *Εκκλ.* 877 κ.ε.). Η κριτική του Ευριπίδη (1306 κ.ε.) συμπίπτει με την κριτική του Αγάθωνα (*Θεσμ.* 160 κ. ε.) που ομολογεί ως πρότυπά του τους ποιητές, Αλκαίο, Ανακρέοντα, Ίβυκο, και Φρόνιχο. Ο παραλληλισμός της ποίησης του Ευριπίδη (1328) και του Αγάθωνα (*Θεσμ.* 98) με την πολυμήχανη Κυρήνη δίνει τα χαρακτηριστικά της πόρνης μουσικής.

³⁹ Με το συνοθύλευμα από περικοπές χορικών του Ευριπίδη ο Αριστοφάνης σατιρίζει τη μετρική αρρυθμία (λύση των μέτρων) και την κακοποίηση των παραδοσιακών ρυθμών. Στο πρώτο μέρος (1309-28) ο χαρακτήρας του ρυθμού είναι αιολικός. Βλ. Stanford, *Βάτραχοι* (1993) σ. 305, Κατσούρης, *Βάτραχοι* (1990) σ. 167. Για το θέμα της λογοτεχνικής κριτικής του Ευριπίδη στους *Βατράχους* βλ. επίσης Παππάς, *Ο Φιλόγελως Αριστοφάνης* (1996²) σσ. 141-142, Α. G. Katsouris, «The “Socratic” Euripides in Aristophanes’ *Frogs*», *Δωδώνη* 29 (2000), σσ. 21-32..

⁴⁰ Η γριά πρέπει να είναι ντυμένη με τα γνωστά στην κωμωδία *ράκη* του τραγικού. Βλ. Dover, «The Chorus of Initiates in Aristophanes’ *Frogs*» (1993) σ. 350. Στους *Άχαρνες* 404 κ.ε. η λέξη *ράκος* αναφέρεται ίσως στο έθιμο του να φορούν παλιά ρούχα στις πομπές των μυστηρίων σαν αυτά που φορούσε κάποιος στην πρώτη του μύηση. Βλ. W. K. C. Guthrie, *The Greeks and their Gods* (London 1950), σ. 167, Stanford, *Βάτραχοι* (1993) σ. 193. Για τη συνήθεια των πιστών του Διόνυσου να ντύνονται με κουρέλια κατά τη διάρκεια της λατρείας του θεού βλ. Παππάς, *Ο Φιλόγελως Αριστοφάνης* (1996²) σ. 157.

πλειοψηφία των Αθηναίων έχει υπανάπτυκτη αίσθηση της λογοτεχνίας και του θεάτρου και φοβάται, ότι η επίδραση της τραγωδίας μπορεί να εκδηλωθεί και με το να μιμηθεί κάποιος τη συμπεριφορά των ανθρώπων της σκηνής.⁴¹ Με την αμφισημία της φράσης (*αὕτη ποθ' ἢ Μοῦσ' οὐκ ἐλεσβιάζεν, οὔ.*) ο Διόνυσος εκφράζει απογοήτευση για την ακατάλληλη για σεξουαλικές πρακτικές εταίρα, και στο πρόβλημα του να κρίνει τον άριστο ποιητή αντιστρέφει το απ. 106 της Σαπφώς (*πέρροχος ὥς ὅτ' ἄοιδος ὁ Λέσβιος ἄλλοδᾶποισιν*),⁴² και τοποθετεί δεύτερο τον Ευριπίδη (*τοῦτον... κρίνω δεύτερον εἶναι*, 1528⁴³ *μετὰ Λέσβιον ὥδον· παροιμία ταττομένη ἐπὶ τοῖς τὰ δεύτερα φερομένοις... μέμνηται τῆς παροιμίας ταύτης Κρατῖνος ἐν Χείρῳσι*, (απ. 263), *μετὰ Λέσβιον ὥδον· εἰώθεσαν οἱ Λακεδαιμόνιοι τοὺς ἀπογόνους τοῦ Τερπάνδρου ἀγαθοὺς ἡγούμενοι εἶναι κιθαρωδοὺς*, πρώτους εἰς τὸν ἀγῶνα προσκαλεῖσθαι, <εἶτ'> εἴ τις εἴη Λέσβιος ὥδος, Ησύχ. s.v.).

Έτσι αν και ο θεός Διόνυσος, σωτήρας και αυτός της Αθήνας, καιγόταν για τον Ευριπίδη (66), η Μούσα του Ευριπίδη παίζει τελικά τον καθοριστικότερο ρόλο για την επιλογή το υ Αισχύλο υ ως σωτήρα της πό λς. Τα μουσικά θέματα είναι στενά συνδεδεμένα με τη σωτηρία της πόλης (1418 κ.ε.), και την ευχαρίστηση των πολιτών, και οι Αθηναίοι δεν αντέχουν τη διάψευση από τη μοναδική εταίρα της κωμωδίας αυτής, που είναι γριά και άσχημη, και ακατάλληλη να χαρίσει τη λεσβιακή ηδονή.

στ. 1425

Ο στίχος *ποθεῖ μέν, ἐχθαίρει δέ, βούλεται δ' ἔχειν* (1425) που παρωδεῖ τα λόγια της Ελένης προς τον Οδυσσέα (*σιγᾷ μέν, ἐχθαίρει δέ, βούλεταί γε μήν*) στους *Φρουρούς* του Ίωνα (σχ. αυτ.) αλλά και το γλυκύπικρο συναίσθημα της Σαπφώς (*Ἔρος δηῦτέ μ' ὁ λυσιμέλης δόνει, / γλυκύπικρον ἀμάχανον ὀρπετον*, απ. 130)⁴⁴ εκφράζει την αμφιθυμία του Διόνυσου (πόθος-απέχθεια) στην επιλογή του νικητή. Ο στίχος παραπέμπει στον αρχικό πόθο (*δαρδάπτει πόθος Εὐριπίδου*, 66) που ανακαλεί την Σαπφώ (*λέπταν ποι φρένα κ[.] ρ ... βόρηται*, απ. 96.15-17) και αποδίδει τα αντιθετικά συναισθήματα του θεού που πονά (*καίτοι*

⁴¹ Dover, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη* (1989³) σσ. 257-8.

⁴² Βλ. Kassel-Austin, *PCG IV* (1983) σ. 256.

⁴³ *Κριθέντ' ἄριστον* Σοφ. Φιλοκτ. 1345, *οὐκ οἶσθα ὅτι / μετὰ τὸν κιθαρωδὸν ὁ παράσιτος κρίνεται Δίφιλ.* *Συνωρίς* απ. 76, 2-3).

⁴⁴ Carson, *Eros. The Bittersweet* (1986) σ. 5, Starkie, *The Acharnians* (1968) σ. 7. Ο Stanford, *Βάτραχοι* (1993) σ. 324 παραβάλλει το *odi et amo* του Κάτουλλου, όχι όμως την Σαπφώ. Πβ. την απήχηση του απ. 130 στους *Ἀχαρνείς* και την απήχηση του πρώτου στίχου των *Ἀχαρνέων* στον Πλάτωνα (*ἐγὼ οὖν δεδηγμένος... πληγεῖς τε καὶ δηχθεὶς ὑπὸ τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ λόγων, οἱ ἔχοντι ἐχίδνης ἀγριώτερον*, Συμπ. 218a).

δάκνω γ' ἐμαυτόν· ἀλλ' ὅμως γελάω 43-44 βλ. *Άχ.* 1 κ. ε. πβ. 66, Σαπφ. απ. 96.15-17) και γελά με τη γλυκύπικρη αντιστροφή της επιλογής του (πβ. *εἰρήνης ἐρών, / στυγῶν μὲν ἄστυ, τὸν δ' ἐμόν δῆμον ποθῶν, Άχ.* 32-33). Ο άριστος ποιητής, ζήτημα τελικά πολιτικό, κρίνεται από τα αντιφατικά αλλά πανίσχυρα συναισθήματα του κοινού αλλά και του Διόνυσου, τον πόθο και την απέχθεια (πβ. Σαπφ. απ. 130), που επιβάλλουν στον Ευριπίδη τη δεύτερη θέση μετά από τον υπερέχοντα Αισχύλο (*τοῦτον... κρίνω δεύτερον εἶναι, 1528, κριθέντ' ἄριστον, Σοφ. Φιλοκτ.* 1345, *οὐκ οἶσθα ὅτι / μετὰ τὸν κιθαρωδὸν ὁ παράσιτος κρίνεται, Δίφιλ. Συνωρίς* απ. 76. 2-3). Άριστος Αθηναίος ποιητής, καλύτερος από όλους όσους εισάγουν ξένα μουσικά στοιχεία στην αθηναϊκή παράδοση είναι ο Αισχύλος. Το 417 π.Χ. ο Δίκαιος Λόγος νοσταλγεί την αρχαία *ἀρμονίαν* των μαραθωνομάχων (*Νεφ.* 976). Ο Αριστοφάνης επιτίθεται στις μουσικές καινοτομίες του Μυτιληναίου Φρόνη (970-71) από τη γενιά του Τερπάνδρου στον οποίο αναφέρεται ο στίχος της Σαπφώς (*πέρροχος ὥς ὅτ' ἄοιδος ὁ Λέσβιος ἄλλοδᾶποισιν, απ.* 106), και προτείνει ως σύστημα διαπαιδαγώγησης να δέρνουν όποιο παιδί διδάσκεται νεότερική μουσική. Σε αντίθεση με τις *Νεφέλες* που πήραν το τρίτο βραβείο, στα Λήναια του 405 π.Χ. ο Αριστοφάνης κρίθηκε ο άριστος ποιητής και οι *Βάτραχοι* πήραν το πρώτο βραβείο.

Ἐκκλησιάζουσαι

Οι ικανές σε αριθμό απηχήσεις της Σαπφώς στην κωμωδία αυτή¹ καθορίζουν σε ένα πολύ μεγάλο βαθμό την επιβίωση της ποιήτριας απεικονίζοντας χαρακτηριστικά της ποίησής της και της κοινωνίας στην οποία γεννήθηκε η ποίηση αυτή. Στο έργο αυτό οι διάσπαρτες απηχήσεις της Σαπφώς τροφοδοτούν την κατασκευή κωμικών γυναικείων τύπων, όπως η δυναμική αστή, η νεαρή ερωτευμένη, η γριά μαστροπός και η γυναίκα-κυνηγός του έρωτα. Στην κωμωδία *Ἐκκλησιάζουσαι* η διεκδίκηση του άνδρα και των προνομίων του επιχειρείται με παρωδία των ποιημάτων της Σαπφώς και τη συνδρομή της μουσικής που παγώνει την κωμική εικόνα της ποιήτριας του έρωτα. Η διεκδίκηση του έρωτα, από την αρχηγό μιας ομάδας επαναστατημένων γυναικών συνδεόμενη με τη διεκδίκηση πολιτικών δικαιωμάτων, ανακαλεί σε πολλά σημεία της κωμωδίας τις δραστηριότητες του ομίλου της Σαπφώς και τις σχέσεις των μελών του, αναδεικνύοντας τον ηγετικό ρόλο της ποιήτριας στη χάραξη της πολιτικής του ομίλου αυτού που για τον Αριστοφάνη είναι διδασκαλία για την επιβολή του έρωτα από τις γυναίκες.

στ. 18

Η φράση *ὅσα Σκίροις ἔδοξε ταῖς ἑμαῖς φίλαις* (*τάς ἡμετέρας φίλας*, 300, *ταῖσι φίλαισιν ἀμύνειν*, 571, *φίλαι γυναῖκες*, 1164 ανακαλεί τους στενούς δεσμούς φιλίας στον κύκλο της Σαπφώς (*ἐταίραις / ταῖς ἑμαῖς*, Σαπφ. απ. 160.1). Η Πραξαγόρα χρησιμοποιεί τις λέξεις *γυνή... ἐταῖρα καί φίλη* (528),² όπως και η Σαπφώ (απ. 43, 96, 32 πβ. σύνδυγος 213.3-4, *καλοῦσιν γοῦν καί αἱ ἐλεύθεραι γυναῖκες ἔτι καί νῦν... τάς συνήθεις καί φίλας ἐταῖρας, ὡς ἡ Σαπφώ*, Αθήν. 13. 571), για να δηλώσει ότι η μεταβίβαση της οικονομικής, πολιτικής και

¹ Οι *Ἐκκλησιάζουσαι* διδάχτηκαν κατά πάσα πιθανότητα στα Λήνια το 392 π.Χ., και όπως και ο *Πλοῦτος*, ανήκουν στο χώρο της Μέσης κωμωδίας και στα μεταβατικά έργα του Αριστοφάνη. Το θέμα του έργου παρουσιάζει πολλά κοινά σημεία με την υπόθεση των *Θεσμοφοριαζουσῶν* και την *Λυσιστράτη*, επειδή και εδώ υπάρχει μια γυναίκα, η Πραξαγόρα, που κυριαρχεί ανάμεσα στις Αθηναίες και τις οργανώνει πραγματοποιώντας ό, τι έχει δρομολογήσει η Λυσιστράτη. Στο έργο αυτό ο Αριστοφάνης βασίζεται στο συνδυασμό δύο κωμικών παραδόσεων, την ανάπτυξη πρωτοβουλίας των γυναικών σε θέματα πολιτικά και κοινωνικά και θέματα όπως η χρυσή εποχή, οι μακρινές χώρες ή ο Κάτω κόσμος, όπου η τάξη των πραγμάτων έχει αντιστραφεί και δεν χρειάζεται να εργάζεται κανείς, αφού τα πάντα προσφέρονται από μόνα τους. Βλ. Dover, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη* (1989³) σσ. 264-278.

² Σύμφωνα με τον R. G. Ussher, *Aristophanes Ecclesiazusae* (London 1973), σ. 75, η μετρικά επιβεβλημένη διόρθωση του *ἐταῖρας* σε *ἐτέρας* (στ. 23) είναι ήσσονος σημασίας. Για τη λατρεία της Αφροδίτης Εταίρας στην Αθήνα και την Έφεσο βλ. Lanatta, «Sul linguaggio amoroso di Saffo» (1966) σ. 67.

νομικής εξουσίας στις γυναίκες (Υπόθ. Ι, ΙΙ)³ έχει αποφασισθεί από τις φίλες της. Η έμφαση στη φιλία και στον ισχυρό σύνδεσμο μεταξύ των μελών ενός κύκλου, όπου η αφοσίωση και η προδοσία ήταν οι δύο αντιθετικοί πόλοι, είναι κοινό χαρακτηριστικό και του ομίλου της Σαπφώς.

στ. 82-3

Η Πραξαγόρα ιδρύει την εταιρεία των μνημένων γυναικών που ενωμένες με εορτές αποκλειστικά γυναικείες λαμβάνουν πολιτικές αποφάσεις.⁴ Οι γυναίκες δρουν τη νύχτα και αποφασίζουν την επιβολή της γυναικοκρατίας σε μια θρησκευτική εορτή. Τα ρήματα *ἄγεθ'* (βλ. και 277) και *δράσομεν*, την καίρια στιγμή που η θεωρία γίνεται πράξη, αποκαλύπτουν τον ηγετικό ρόλο της Πραξαγόρας στο εγχείρημα της αλλαγής του πολιτικού καθεστώτος. Οι στίχοι (*ἀλλ' ἄγεθ' ὅπως καὶ τὰπὶ τούτοις δράσομεν, / ἔως ἔτ' ἐστὶν ἄστρα κατὰ τὸν οὐρανόν*, 82-3) παρ' ὅλο που είναι κοινή φράση, θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει, εξ αιτίας και των συμφραζομένων, ότι απηχούν την Σαπφώ (*ἀλλ' ἄγιτ, ὦ φίλαι, ...] ἄγχι γὰρ ἀμέρα*, απ. 43. 8-9), και τις νυχτερινές τελετουργίες του κύκλου της (*παννυχίσδοις[σ]αι*, απ. 30.3, *παν]νυχίσδ]ην*, 23.13 *πάννυχος*, 149).

στ. 97-99, 106

ἀναβαλλομένη δείξειε τὸν Φορμίσιον.

ἦν δ' ἐγκαθεζώμεσθα πρότεραι, λήσομεν

ξυστειλάμεναι θαίματα·

Οι μετοχές *ἀναβαλλομένη*, *ξυστειλάμεναι θαίματα*, που ανακαλούν την Σαπφώ (*τὰ βράκε' ἔλκην*, απ. 57),⁵ υποδεικνύουν στις Αθηναίες να συμπεριφέρονται ως χωριάτισσες (πβ. *ἄγροικος ἀναβεβλημένος ἄνω τοῦ γόνατος καθιζάνει*, Θεόφρ. *Χαρ.* 4.4) να ντύνονται και να κινούνται όπως οι άνδρες. Οι σημαντικές αυτές

³ Στην κωμωδία αυτή αυτή οι γυναίκες πιο οργανωμένες από τις γυναίκες στην *Λυσιστράτη* καταλαμβάνουν τη βουλή της πόλης και αποφασίζουν εν ονόματι των ανδρών. Έχουν κατακτήσει το δικαίωμα στη μόρφωση και το δικαίωμα να μιμούνται την πολιτική συμπεριφορά των ανδρών ρητόρων. Βλ. Taaffe, *Aristophanes and Women* (1993) σσ. 74-102. Για το θέμα της γυναικοκρατίας βλ. επίσης Ussher, *Ecclesiazusae* (1973) σσ. 108, xiv κ.ε.

⁴ Για την εορτή των Σκίρων ελάχιστα πράγματα είναι γνωστά. Βλ. Για την εορτή των Σκίρων βλ. Parke, *Οι εορτές στην αρχαία Αθήνα* (1977) σσ. 117, 264-74, Burkert, *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία* (1993) σσ. 469, 474-5, Κωνσταντινίδου, «Η συμμετοχή των γυναικών στη θρησκεία της αρχαίας ελληνικής πόλης: Η περίπτωση της Αθήνας» (1999) σσ. 65-98, όπου και βιβλιογραφία.

⁵ Βλ. Ussher, *Ecclesiazusae* (1973) σ. 89, Perrota-Gentili, *Polinnia* (1948) σ. 146 σημ. 3.

Για τη λ. *βράκεα* βλ. W. Belardi, «Saffo 61.3», *Maia* 3 (1950), σσ. 59-61. Για το συχνό στους κωμωδιογράφους σκώμμα *τὰ βράκε' ἔλκην*, Σαπφ. απ. 57.3, *ἔμελε δέ αὐτοῖς καὶ τοῦ κοσμίως ἀναλαμβάνειν τὴν ἐσθῆτα καὶ τοὺς μὴ τοῦτο ποιοῦντας ἔσκωπτον. Σαπφὼ περὶ Ἀνδρομέδας σκώπτει*, Αθήν. 1 21bc πβ. Ευστ. *Ἰλ.* σ. 1164, 34. Αρχιπ. απ. 48 inc., Έφιπ. *Πελοταστής* απ. 19.4, Εὐπ. *Δῆμοι* απ. 105.3, Φιλέταιρ. απ. 180. inc.

οδηγίες για την πλοκή του έργου⁶ επαναλαμβάνονται και στο αστείο με τον Αγύρριο (*Αγύρριος γούν τόν Προνόμου πάγων' ἔχων / λέληθε· καίτοι πρότερον ἦν οὗτος γυνή*, 102-3). Το σκώμμα του θηλυπρεπούς στρατηγού που έδωσε το *ἐκκλησιαστικό* επίδομα αλλά επέβαλε την περικοπή του *μισθοῦ* των ποιητών και την εξουσία των Αθηναίων στην Λέσβο το 428 π. Χ. (Σχ. αυτ.), ενισχύει τους υπαινιγμούς του Αριστοφάνη στην Σαπφώ (97-99 πβ. απ. 57, 106 και 31.16). Για τις γυναίκες της Αθήνας έχουν ωριμάσει ως ένα βαθμό οι πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες και το αθηναϊκό κοινό είναι έτοιμο να δεχτεί το αστείο της ανάληψης της εξουσίας από την Πραξαγόρα και τη λήξη του πολέμου από την Λυσιστράτη.

Η διεκδίκηση της ισότητας προαπαιτεί τη μεταμφίεση των γυναικών σε άνδρες και την υιοθέτηση της ανδρικής συμπεριφοράς. Οι γυναίκες στην *ἐκκλησία* καλούνται να μεταμφιεστούν ως Αγύρριος για να διεκδικήσουν τα προνόμια των ανδρών (*μέγα τόλμημα*). Ο Αριστοφάνης αντί του ρηματικού επιθέτου *πάν τόλματον* (Σαπφ. απ. 31.16, *τόλμαν*, απ. 24) επιλέγει αντικείμενο από την ίδια ρίζα του ρήματος (*τόλμημα τολμῶμεν* 106). *Τόλμημα*, (*τό παραλαβεῖν τῆς πόλεως τὰ πράγματα... ὥτ' ἀγαθόν τι πράξαι τὴν πόλιν*, 107-8, *τόλμημα τηλικοῦτον* πβ. 288, *τόλμημα γάρ τολμᾶτον*, Πλοῦτ. 419) είναι να γίνουν οι γυναίκες *ἀνδρειόταται* (519, Ὑπόθ. Ι) όπως η διδάσκαλος Πραξαγόρα, μια καινοτομία (*καινοτομεῖν*, 586) που αντιτίθεται στις παραδόσεις (*τῶν ἀρχαίων ἀμελήσαι*, 587).

στ. 215-216

*ἐγὼ διδάξω. πρῶτα μὲν γάρ τ᾽ ἄρια
βάπτουσι θερμῷ κατὰ τὸν ἀρχαῖον νόμον / ἀπαξάπασαι*

Η διδασκαλία (*διδάσκειν*, 215, 514, 583, 662) που βασίζεται στη μεταμφίεση και την υιοθέτηση ανδρικής πολιτικής συμπεριφοράς (*χειροτονεῖν*, 266) γίνεται με ερωτήσεις των γυναικών και απαντήσεις της Πραξαγόρας που τις επιπλήττει ή τις ενθαρρύνει, όπως κάνει και η Σαπφώ με τις μαθήτριάς της: *νῦν μὲν ἐπιτιμᾷ ταύταις* (*Γοργοί καὶ Ἀνδρομέδα*), *νῦν δὲ ἐλέγχει, καὶ εἰρωνεύεται*, Μάξ. Τύρ. 9. 18.

Η διαφορά ανάμεσα στα δύο φύλα έγκειται ότι η γυναίκα τεκνοποιεί και υφαίνει. Οι οικιακές αυτές εργασίες, που παρουσιάζονται να ενισχύουν την αυτοεκτίμηση των γυναικών ως προς την ικανότητα συμμετοχής στα κοινά, είναι μια πικρή υπενθύμιση του Αριστοφάνη ότι στην πραγματικότητα ο ρόλος τους περιορίζεται αποκλειστικά

⁶ Βλ. Taaffe, *Aristophanes and Women* (1993) σ. 110, L. M. Stone, *Costume in Aristophanic Comedy* (Arno Press, New York 1981), σσ. 411-4.

στην υποχρέωση να φροντίζουν την οικογένεια που συμβολίζεται από τον αργαλειό.⁷ Η εργασία του μαλλιού είναι αποκλειστικά γυναικεία υπόθεση και το αθηναϊκό κοινό δεν μπορεί να δεχθεί το αστείο της πλήρους αντιστροφής των ρόλων και την ανάληψη μιας τέτοιας εργασίας από τους άνδρες. Η κατεργασία των ερίων, στην οποία αναφέρεται και η Σαπφώ (θάψος δέ ἐστὶν εἶδος ξύλου, ὃ καλεῖται σκυθάριον, ὡς φησι Σαπφώ. τούτῳ δέ τὰ ἔρια βάπτουσι. τινές τὸ σκυθικὸν ξύλον, απ. 210=Σχ. Θεόκρ. 2. 88α σ. 286 αυτ. 88β πβ. Φώτ.=Ησύχ. s.v.), γνώση που κατέχουν καλά οι γυναίκες (κατὰ τὸν ἀρχαῖον νόμον), στην κωμωδία διασφαλίζει και την ανάληψη της πολιτικής εξουσίας αφού σχετίζεται με τον οικονομικό σχεδιασμό του νέου κοινωνικού συστήματος (Βλ. περὶ δ' ἱματίων τίς πόρος ἔσται;...Πρ. ἡμεῖς ὕφανοῦμεν, 653-54). Το ίδιο το αντικείμενο όμως της διδασκαλίας (η βαφή των ερίων) δείχνει ότι ο Αριστοφάνης πιστεύει ότι οι γυναίκες είναι άξιες μόνο γι αυτό. Στο ίδιο πνεύμα θα μπορούσε να ενταχθεί ένα κατά βάση βιογραφικό και λιγότερο κριτικό και επιστημονικό υπόμνημα, πιθανώς του Δίδυμου, που αναλαμβάνει σε τόνο απολογητικό την υπεράσπιση της φήμης της Σαπφώς (ταῦτ[·] τα γὰρ[·].ιν ὅτι ἦν [οἰ]κου- | ρός καὶ [·] φίλεργος, απ. 213h=test. P.Oxy 2506 fr. 48 coll. III στ. 41-3),⁸ με κριτήριο την ενασχόληση με την οικοτεχνία, ερμηνεύοντας ως οικοκυροσύνη τις πολλαπλές αναφορές της ποιήτριας στα υφάσματα, τα έρια, τον αργαλειό (απ. 102).⁹ Το όνομα του άνδρα της Σαπφώς (Κερκύλας), λογοπαίγνιο με τις λέξεις (κέρκην, κέρκος, κερκίζειν), που θεωρείται επιπόνηση των κωμικών,¹⁰ υποδηλώνει ίσως τον κατ' οίκον «εξαγνισμό» της ποιήτριας, ή υποκρύπτει αρνητική κριτική για μια μη σοβαρή ποίηση που δεν αφορά σε θέματα των ανδρών.

στ. 243-4

Ο σπάνιος στη λογοτεχνία θαυμασμός των γυναικών για τη σοφία της Πραξαγόρας (δεινὴ καὶ σοφὴ, 245) που ανακαλεί την Σαπφώ (οὐδ' ἴαν δοκίμῳ προσίδοισαν φάος ἀλίῳ / ἔσεσθαι σοφίαν πάρθενον ἔς οὐδένα πω χρόνον /

⁷ Lefkowitz, *Γυναίκες στον Ελληνικό Μύθο* (1986) σ. 60.

⁸ Βλ. M. Treu, «Νεώτερα περί Σαπφούς και Αλκαίου», *ΕΕΦΣΑ* IB (1968-9), σσ. 307-8.

⁹ Οι σκηνές που αφορούν στην εργασία του μαλλιού (ξαίνειν, κατάγειν, κερκίζειν) απαντούν συχνά στους συγγραφείς και στα αγγεία. Στις σκηνές αυτές εντάσσεται και η σκηνή με τη γυναίκα που παίρνει το αδράχτι της και θέλει να ξαίνει μέχρι να πάρει τη θέση της στην Πνύκα. Βλ. Ussher, *Ecclesiastusae* (1973) σ. 88.

¹⁰ Βλ. Σούδ. s.v. Σαπφώ (απ. 253). Το όνομα Κερκύλας είναι εύρημα πιθανότατα κάποιου κωμικού, όπως και το όνομα Άνδρος (άνήρ, άνδρός). Βλ. U. von Wilamowitz-Moellendorff, «Kerkidas», *SPAW* (1918), σσ. 1138 κ.ε., W. M. Calder, «F. G. Welcher's Sapphobild and Its Reception in Wilamowitz, Friedrich Gottlieb Welcker. Werk und Wirkung, Έκδ. W. M. Calder κ.ά., (Stuttgart 1986), σ. 141, H. N. Parker, «Sappho Schoolmistress», *TAPhA* 123 (1993), σ. 39, Yatromanolakis, *Sappho in the Making: The Early Reception* (2007) σσ. 20 σημ. 72, 294 σημ. 36.

τεαύτα, απ. 56) εκφράζει την εκτίμηση και την αλληλοϋποστήριξη της ομάδας στην ηρωίδα που εκπαιδεύτηκε στη ρητορική κατά στην εξορία της στην Πνύκα, τόπο στον οποίο κατέφευγαν οι αντίπαλοι των τριάντα τυράννων. Η πρώτη γυναικεία αναφορά στη φυγή ανήκει στην Σαπφώ (ταῦτα τὰς Κλεανακτιδ[~ / φύγας +...ισαπολισεχει+ / μνάματ'. Ἴδε γὰρ αἶνα διέρρυσεν, απ. 98b7-9)¹¹ και αφορά σε ιστορικό πρόσωπο που εμπλέκεται σε πολιτικούς αγώνες και γράφει ποίηση για την εξορία και τις επιπτώσεις της. Για το αθηναϊκό κοινό όμως η ανάληψη της εξουσίας από γυναίκες είναι ένας κωμικός τόπος που βασίζεται στο αδύνατον. Το οξύμωρο γυναίκα φυγή (έν ταις φυγαῖς μετὰ τάνδρος ἄκῃσ' έν πυκνί· / ἔπειτ' ἀκούουσ' ἐξέμαθον τῶν ῥητόρων, 243-4), ενώ θυμίζει την εξορία της Σαπφώς (Σαπφῶ ἐγ Μυτιλήνης εἰς Σικελίαν ἔπλευσε φυγοῦσα, Πάρ. Μάρμ. Επ. 36 σ. 12 Jacoby, cur ego digna fugi, Οβίδ. ES 218, απ. 251), γίνεται ακόμη πιο κωμικό με την αντίθεση γυναίκα-πολιτική-ρητορική, η οποία εν τούτοις είναι μια πραγματικότητα και για την Αθήνα του Αριστοφάνη. Όχι τυχαία ο δεινότερος ρητορικός λόγος της Πραξαγόρας (214-240) ανακαλεί ενέργειες και πράξεις της γνωστής για την ανάμειξή της στην πολιτική Ασπασία.

στ. 268

Οι υποδείξεις της Πραξαγόρας (266-279) να σηκώσουν οι γυναίκες τα ρούχα τους και να τα κρύψουν κάτω από την ανδρική ενδυμασία ανακεφαλαιώνονται τελετουργικά με το στίχο ἄγε νῦν ἀναστέλλεσθ' ἄνω τὰ χιτῶνια (268) υπενθυμίζοντας την αγροίκα νεαρή της Σαπφώς (απ. 57)¹² που έλκει τα μιάτια για να θέλξει τον εραστή (ῥάκος... ὅπερ οἱ Αἰολεῖς βράκος φασί... χρῆσις δέ... παρὰ Σαπφοῖ έν τῷ... ἦγουν ποῖα γυνή χωριτική, ἀγροικώτερον ἐφέλκεται ἐραστήν, Φιλήμ. 162 σ. 107 Ossen=Eυστ. Ἰλ. 1916.46). Η χοντροκοπιά της ανδρικής ενδυμασίας βοηθά

¹¹ Το ποίημα έχει ως θέμα την αλλαγή της πολιτικής κατάστασης (φύγα 98b7-9) που αφορά στον Πιττακό και τους Κλεανακτίδες. Βλ. C. Gallavotti-G. Pugliese Carratelli, «Rilievi Storici sulla nuova ode di Saffo», SIFC 18 (1942), σ. 168, Perrota-Gentili, *Polinnia* (1948) σσ. 163-7, Guglielmino, «Per la storia di Lesbos» (1943-5) σσ. 72-3, Vogliano, «Nuove strofe di Saffo Nuove strofe di Saffo» (1939) σσ. 277-286 και Page, S&A (1955) σσ. 102-3 που απορρίπτει την ερμηνεία του Gallavotti.

¹² Ίσως η λέξη βράκεα υπαινίσσεται το έθιμο του να φορεῖ κάποιος παλιά στην πρώτη του μύηση ρούχα στις πομπές των μυστηρίων. Βλ. W. K. C. Guthrie, *The Greeks and their Gods* (London 1950), σ. 167. Σύμφωνα με τις αρχαιολογικές μαρτυρίες και τα αγάλματα του 6^{ου} αι. π.Χ. (Μουσείο Μυτιλήνης) οι γυναίκες φορούσαν μακριούς χιτώνες και φαίνεται δύσκολο να σήκωναν τα ρούχα πάνω από τα σφυρά, αν και δεν αποκλείεται για μια γυναίκα ταπεινής καταγωγής (Sappho puellis de popularibus, Οράτ. *Carm.* 2. 13. 24).

τις γυναίκες να υιοθετήσουν τους αγροίκους τρόπους των ανδρών αλλά και να γίνουν ελκυστικότερες ως άνδρες ρήτορες.¹³

στ. 277-9, 299

...βαδίζετ' ἄδουσαι μέλος
πρεσβυτικόν τι, τὸν τρόπον μιμούμεναι
τὸν τῶν ἀγροίκων.

Η εντολή της Πραξαγόρας (βαδίζετ', 277) που ανακαλεί εντολές της Σαπφώς (στείχομεν αππ. 27. 8, ἄγιτ' 43.8) στηρίζει την εικόνα της διδασκάλου που οδηγεί γυναίκες ενώ εκτελούν κάποιο μέλος, θυμίζοντας την Σαπφώ στον Φιλόστρατο (διδάσκαλος σοφή καὶ οὐδέ ἔξωρος· ἐφίζανει γάρ τις ὥφα καὶ ῥυτίδι πρώτῃ, γήρως μὲν τὸ ὑπόσεμνον ἔλκουσα, τούτῳ δ' αὖ κεραννύσα τὸ σφζόμενον τῆς ἀκμῆς...δοκεῖ δέ μοι καὶ Σαπφοῦς τι ἀναπνεῖν, Εἰκ. 2.1, Ἦων ἐξεδίδαξε Γυάρων τὰν ἀνυοδρόμον, inc. auct. απ. 11, Αρισταίν. 1. 10. 97).¹⁴ Η εκτέλεση από τις γυναίκες του μέλους των ἀγροίκων ανδρών παραπέμπει αντίστροφα στο ευγενές μέλος των γυναικών (Σαπφ. απ. 44. 31 κ.ε.) που στον Αλκαίο αντιπαρατίθεται με το βίο των αγροίκων (απ. 130b19).¹⁵

Στην πάροδο ο χορός των γυναικών, καθώς βαδίζει προς την Εκκλησία άδοντας το ἀγροικικόν μέλος, αναφέρεται στην αλληλεγγύη και την αμοιβαία υποστήριξη (ἄπανθ' ὅποσα ἄν δέη /τάς ἡμετέρας φίλας, 299 πβ. ταίς κάλαις ὕμιν, Σαπφ. απ. 41) των φιλενάδων (βλ. 1, 573) υπενθυμίζοντας για άλλη μια φορά τους στενούς δεσμούς στον όμιλο της Σαπφώς (βλ. 447 κ.ε.).

στ. 311-313

τί τὸ πρᾶγμα; ποῖ πόθ' ἡ γυνὴ φρούδῃ 'στί μοι;
ἐπεὶ πρός ἔω νῦν γ' ἔστιν, ἡ δ' οὐ φαίνεται.
ἐγὼ δέ κατάκειμαι πάλαι χεζητιῶν,

¹³ Η εμφάνισή της Πραξαγόρας ως λεπτός και ευπρεπής νεανίας (539, 427) την κάνει πιο ελκυστική στα μάτια του Βλέπυρου και των ανδρών θεατών. Βλ. Rowell, «Politics and Persuasion in Aristophanes Ecclesiazusae» (1990) σ. 94 πβ. Ussher, *Ecclesiazusae* (1973) σ. xxxix. Οι μεταμφιεσμένες γυναίκες στην πραγματικότητα υποδύονται την ανδρική δύναμη, ενώ ο Βλέπυρος εκθηλώνεται με τα ρούχα της Πραξαγόρας. Για το θέμα της μεταμφίεσης βλ. Stone, *Costume in Aristophanic Comedy* (1981) σσ. 111, 113-4, Taaffe, *Aristophanes and Women* (1993) σσ. 106-7, 115 κ.ε.

¹⁴ Για την Σαπφώ διδάσκαλο βλ. επίσης Φιλόστρ. Βίος Ἀπολ. 1. 30, Ιμέρ. Λόγ. 1. 4, Οβίδ. *ES* 199-201, 15-16, Σαπφ. απ. 56, απ. 11 inc. auct., Χρύσιππος 2. 13, *Pap.* (S261A SLG), *Lesbia quid docuit Sappho, nisi amare, puellas?* Οβίδ. *Trist.* 2.363, *sola tuum vates Lesbia vincet opus*, *Trist.* 3. 7. 20, Λουκ. Διάλ. Ἐταιρ. 36, Κλανδ. *Epith.* X. 228-235,, Επικρ. Ἀντιλαῖς απ. 4, Αρισταίν. I.10. 97, Οράτ. *Carm.* 2. 13. 24· 4. 9.10-12.

¹⁵ Για το ιερό μέλος των γυναικών βλ. Gentili, «La veneranda Saffo» (1966) σσ. 37 κ.ε., Marzullo, *Studi di poesia eolica* (1958) σ. 173, E. Cavallini, «AlKae. fr.130b,1s. V».

Οι στίχοι 311-3 πβ. *Λυσ.* 142 παρωδούν το σαπφικό μοτίβο της αναμονής και της αναζήτησης του εραστή (απ. 168 B)¹⁶ και προοικονομούν την παρωδία του ποιήματος στους στ. 877 κ.ε., 911-13.

στ. 447-8

Ο Αριστοφάνης σατιρίζει την τάση των γυναικών για πολυτέλεια και τρυφή (*ἔπειτα συμβάλλειν πρὸς ἀλλήλας ἔφη / ἰμάτια χρυσί' ἀργύριον ἐκπώματα*, 448) απηχεί την Σαπφώ (*ἐλίγματα χρύσια κᾶμματα / πορφύρα[α], ἀργύρα τ' ἀνάριθμα ποτήρια*, απ. 44. 8, 10). Στους στίχους αυτούς οι γυναίκες παρουσιάζονται να επιβάλλουν αυτό που στην πραγματικότητα δεν μπορούν την κοινοκτημοσύνη στα αντικείμενα και στον έρωτα και τη δυνατότητα μεταβίβασης της περιουσίας τους.¹⁷

Το πρόγραμμα

στ. 571-3

*Χο. νῦν δὴ δεῖ σε πυκνήν φρένα καὶ φιλόσοφον ἐγείρειν
φροντίδ' ἐπισταμένην
ταῖσι φίλαισιν ἀμύνειν*

Η φράση του Χορού *ταῖσι φίλαισιν ἀμύνειν*, 571 πβ. *ἐμαῖς φίλαις*, 18, *τάς ἡμετέρας φίλας*, 300, *φίλαι γυναῖκες* 1164) συνδέεται με τη δήλωση της Πραξαγόρας στον πρόλογο (*ὅσα Σκίροις ἔδοξε ταῖς ἐμαῖς φίλαις*, 18 πβ. *ἐταίραις / ταῖς ἔμαις*, Σαπφ. απ. 160.1, 43, 96, 32, Αθήν. 13 571) η εφαρμογή του νέου προγράμματος στηρίζεται στη φροντίδα και την έγνοια μιας γυναίκας για μια άλλη (*φροντίδ' ἐπισταμένην*, 572) μοτίβο που ανακαλεί την Σαπφώ (μέλημα *τῶμον*, απ. 163, *ταῖς κάλαις ὕμνιν <τὸ> νόημα τῶμον/ οὐ διάμειπτον*, 41). Η γνώμη του χορού συμπίπτει με τη γνώμη των γυναικών στα Θεσμοφόρια (Θεσμ. 433 κ.ε.): το νέο πρόγραμμα είναι *σοφὸν ἐξεύρημα* (577), πράγμα που δεν έγινε και δεν ειπώθηκε ποτέ (579), και ο χορός των φιλενάδων δηλώνει με ενθουσιασμό τη συμμετοχή του. Το πρόγραμμα της Πραξαγόρας (583-729),¹⁸ το οποίο επιγραμματικά ορίζεται *ἔνα ποιῶ κοινὸν πᾶσιν βίοντον, καὶ τοῦτον ὁμοιον* (593), ενισχύει την ομοιότητά της με την Σαπφώ, αφού ισότητα (*ὁμοιος βίοςτος*) για την κωμική ηρωίδα σημαίνει οικειότητα με τους άνδρες (*ῶταῖρ'*, Πραξαγόρα 609 πβ. *φίλος ἄμμιν*, Σαπφ. απ.

¹⁶ Για το παράλληλο βλ. Marzullo, «Sappho et Alcaeus. Fragmenta ed. Voigt» (1978) σ. 716 σημ 16.

¹⁷ Για την εντικτώδη ροπή των γυναικών στην κοινοκτημοσύνη σε αντίθεση με τον ανδρικό ατομισμό-ιδιοτέλεια βλ. Sutton, *Self and Society in Aristophanes* (1981) σ. 26.

¹⁸ Βλ. Rowell, «Politics and Persuasion in Aristophanes Ecclesiazusae» (1990) σσ. 199, 55-60, M. H. Dothehofer, «Praxagoras Programm. Eine politische Deutung von Aristophanes' Ecclesiazusai», *Klio* 81 (1999), σσ. 95-111.

121, 137, Αλκ. 384), πλήρης ελευθερία και συνεχής ερωτική απόλαυση (613, 624) χωρίς περιορισμούς και αναστολές, όπως στο απ. 16 της Σαπφώς και συμμετοχή στα συμπόσια των ανδρών (605-6) όπως η Σαπφώ του Δίφιλου (Σαπφώ απ. 70, 71). Η ποιήτρια, που εξυψώνει τη μοιχεία και τη σεξουαλική διάσταση του έρωτα υμνώντας την άπιστη που εγκαταλείπει την οικογένεια και τον άνδρα της (Σαπφ. απ. 16) ή παρουσιάζει τη γυναίκα να έχει τον πρώτο λόγο στη σύναψη μιας σχέσης (απ. 121), και ο Αριστοφάνης που παρουσιάζει τις γυναίκες να επιβάλλουν οι ίδιες τις σεξουαλικές σχέσεις που επιθυμούν, έχουν ένα σημαντικό κοινό στοιχείο. Και οι δύο παρουσιάζουν έναν νέο τύπο γυναίκας που διεκδικεί τη σεξουαλική χειραφέτηση.

Η Αχήμια ως νέα δίκη

στ. 617-8

αί φαυλότεραι καί σιμότεραι παρὰ τὰς σεμνάς καθε- / δοῦνται·

κῆτ' ἦν ταύτης (τῆς ὠραιότητας) ἐπιθυμήσῃ, τὴν αἰσχρὰν πρῶθ' ὑπο- / κρούσει

στ. 628-629, 631

κούκ ἐξέσται παρὰ τοῖσι καλοῖς <καί τοῖς μεγάλοις> / καταδαρθεῖν / ταῖσι γυναιξί πρίν <ἄν> τοῖς αἰσχροῖς καί τοῖς μικροῖς / χαρίσονται.

Οι Έκκλησιάζουσες είναι η «Άσχημη κωμωδία»¹⁹ που επιβάλλει να προηγούνται στον έρωτα οι αἰσχροί και οι γέροι. Το ρ. χαρίζω-χαρίζομαι που στην Σαπφώ (απ. 27. 7) αφορά στη νόμιμη ένωση του άνδρα και της γυναίκας είναι στον Αριστοφάνη ισοδύναμο του καταδαρθεῖν και ευφημισμός του βινεῖν (τοῖς γάρ σιμοῖς καί τοῖς αἰσχροῖς / ἐψήφισται προτέροις βινεῖν, 705-6). Ο ερωτικός νόμος που επιβάλλει στους άνδρες να κοιμηθούν πρώτα με την άσχημη και όχι με την καλλίστη καί λευκοτάτη (699 βλ. 693-701), ίσως υπαινιγμός στη φήμη της Σαπφώς ως μελαμψής, φαίνεται να αντιστρέφει το ποιητικό πρόγραμμα της Σαπφώς που προβάλλει ως ύψιστο αγαθό τη γυναικεία ομορφιά (ὦ καλή, ὦ χαρίεσσα, απ. 108, τῷ κάλλει τῆς νύμφης πείσομεν...πρέπει γάρ σοι τὰ τῆς Λεσβίας ἐγκώμια, Ιμέρ. Λόγ. 9.19). Κωμική αντιστροφή της ποίησης που ύμνησε όσο καμιά άλλη την ομορφιά

¹⁹ Η ασχήμια των Έκκλησιαζουσῶν αντανakλά την ασχήμια της μετριότητας. Επιβάλλοντας την ισότητα στον έρωτα η Πραξαγόρα επιδιώκει τα άκρα και πετυχαίνει να κάνει ευτυχισμένο μόνο ένα μέρος της πόλης: τις άσχημες και τις γριές και τη θεράπαινά της. Πρώτα από όλα πέτυχε να κάνει ευτυχισμένο τον εαυτό της, γιατί τον απαλλάσσει, όπως και άλλες Αθηναίες που παντρεύονταν αναγκαστικά μεγαλύτερους τους σε ηλικία άνδρες, από την ενοχή της μοιχείας. Βλ. Strauss, *Socrates and Aristophanes* (1966) σ. 279.

και τον έρωτα (Δημ. *Περὶ ἔρμην.* 132, 166), είναι ίσως και η ανεκδοτολογία η σχετική με την ασχήμια της Σαπφώς, προϊόν πιθανότατα της κωμωδίας.²⁰

Ο στίχος *νή τόν Απόλλω καί δημοτική γ' ἡ γνώμη*, 631 δεν αποδοκιμάζει τις «κοινές» σχέσεις όπως η Σαπφώ (*φιλία τις δηλαδή πολυρέμβαστος καί καλὸν δοκοῦσα εἴποι ἄν ἡ Σαπφὼ δημόσιον*, απ. 209=Ευστ. *Ἐπιστ.* 42), αλλά εκφράζει την ικανοποίηση και το θαυμασμό των γυναικών για το νόμο που επιβάλλει τον «κοινό» έρωτα. Το χωρίο ίσως παρωδεί τον *Φαίδρο* του Πλάτωνα, όπου με ισοδύναμη φράση (*δημωφελεῖς εἶεν οἱ λόγοι*) ο Σωκράτης εύχεται ο λόγος του Λυσία να είχε ως θέμα την ερωτική εὐνοια προς τους άσχημους και τους φτωχούς (*εἴθε γράψειεν ὡς χρὴ* (ενν. χαρίζεσθαι) *πένητι μᾶλλον ἢ πλουσίῳ, καί πρεσβυτέρῳ ἢ νεωτέρῳ, καί ὅσα ἄλλα ἐμοί τε πρόσσεστι καί τοῖς ἄλλοις πολλοῖς ἡμῶν· ἡ γάρ ἄν ἄστεῖοι καί δημωφελεῖς εἶεν οἱ λόγοι*, 227d).

στ. 693-701

*αἱ δέ γυναῖκες κατὰ τὰς διόδους
προσπίπτουσαι τοῖς ἀπὸ δειπνου
τάδε λέξουσιν· «δεῦρο παρ' ἡμᾶς·
ἐνθάδε μεῖράξ ἔσθ' ὠραία.»
«παρ' ἐμοί δ' ἔτέρα»
φήσει τις ἄνωθ' ἐξ ὑπερώου,
«καί καλλίστη καί λευκοτάτη·
πρότερον μέντοι δεῖ σε καθεύδειν
αὐτῆς παρ' ἐμοί.»*

Η ανάλυση του νέου ερωτικού νόμου (693-701 βλ. 613-634) αποτελεί επεξήγηση της διδακτικής μέθοδου της Πραξαγόρας και περίληψη του δεύτερου μέρους της κωμωδίας. Ο νόμος υποχρεώνει τις γυναίκες να καρτερούν στις γωνιές των δρόμων τους άνδρες που επιστρέφουν μεθυσμένοι από τα συμπόσια και να επιβάλλουν τον έρωτά τους. Η εικόνα αυτή, όπου οι γυναίκες προκαλούν τους άντρες να κοιμηθούν μαζί τους, -το ρήμα (*καθεύδειν...παρ' ἐμοί*, 700-01) ανακαλεί την Σαπφώ (*ἔγω δέ μόνα κατεύδω*, απ. 168B)-, είτε με άμεση πρόσκληση (*παρ' ἡμᾶς*, 695 πβ. *φίλος ἄμμιν*, Σαπφ. απ. 121 πβ. 138)²¹ είτε έμμεσα με ξεγελάστρες και προαγωγούς ή

²⁰ *τὴν δέ μορφήν [εὐ]καταφρόνητος δοκεῖ γε[γον]ένα[ι κα]ί δυσειδεστάτη[ν]*, *[τ]ὴν μὲν γάρ ὄψιν φαιώδης [ὕ]πήρχεν, τὸ δέ μέγεθος μικρὰ παντελῶς*, P. Oxy. 1800 fr.1¹=Σαπφ. απ. 252.

²¹ Πβ. τη σκηνή όπου μια Λαῖδα ή Γναθαῖνιον ανάβει το λυχνάρι της και προσκαλεί τους διαβάτες στο σπίτι της, που όμως τις περισσότερες φορές δεν της δίνουν σημασία (Πλούτ. *Ερωτ.* 759f). Όχι τυχαία η φράση που ακολουθεί «*Ελθὼν δ' ἐξαπὶ νηῶνεμος* » *σὺν ἔρωγι* μεταπλάθει τον ομηρικό στίχο (Ιλ . 17.57) σε ανάμνηση του απ. 47 της Σαπφώς. Σε αντίθεση όμως με τον πληρωμένο έρωτα, το

δόλωμα μια άλλη κοπέλα, θυμίζει τη διδάσκαλο του έρωτα Σαπφώ (Lesbia quid docuit Sappho, nisi amare, puellas? Οβίδ. *Trist.* 2.363), παραπέμπει σε εικόνα πορνείου και στην Ασπασία.²² Η επίδειξη της ομορφιάς των κοριτσιών από τις γυναίκες προαγωγούς που τις κρατούν στα «σπίτια» παραπέμπει στη συνεχή υπενθύμιση της γυναικείας ομορφιάς από την εκμαυλίστρια και προαγωγό των γυναικών του ομίλου της, Σαπφώ. Ο Αριστοφάνης βλέπει τις ελεύθερες Αθηναίες να διεκδικούν με πάθος το ρόλο που έχουν στην αθηναϊκή κοινωνία οι ξένες σκλάβες (718-21) και να μεταμορφώνονται με το νέο ερωτικό πρόγραμμα σε πόρνες.²³

Οι στ. 693-701 αποτελούν το συνδετικό κρίκο ανάμεσα στα δύο μέρη του έργου και προοικονομούν τη σκηνή της διεκδίκησης του άντρα από τις γριές και τη νέα. Έτσι, ενώ η Πραξαγόρα απουσιάζει παντελώς στο δεύτερο μέρος του έργου, την υποκαθιστά η παρωδία της Σαπφώς. Η μουσική υπόκρουση για την εφαρμογή της νέας δίκης που επιβάλλουν οι γυναίκες, υπενθυμίζει στο αθηναϊκό κοινό τόσο έντονα την Σαπφώ, ώστε μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι το κοινό, όντας εξοικειωμένο με τα ποιήματα που παρωδούνται, μπορεί εύκολα να αποστηθίσει και τα νέα αριστοφανικά άσματα.

Εφαρμογή της νέας δίκης

στ. 877-883

Τί πόθ' ἄνδρες οὐχ ἤκουσιν; Ἦρα δ' ἦν πάλαι.
 ἐγὼ δέ καταπεπλασμένη ψιμυθίῳ
 ἔστηκα καὶ κροκωτὸν ἠμφιεσμένη
 ἀργός, μινυρομένη τι πρὸς ἑμαυτὴν μέλος,
 παίζουσα. πῶς ἄν περιλάβοιμ' αὐτῶν τινά
 παριόντα; Μοῦσαι δεῦρ' ἴτ' ἐπὶ τοῦμόν στομα,
 μελύδριον εὐροῦσαι τι τῶν Ἰωνικῶν.

Η επίκληση-παρωδία του ρόλου των Μουσών, θεαινών, όπως και οι Χάριτες, του γάμου, που ανακαλεί την Σαπφώ (απ. 103.5, Ιμέρ. Λόγ. 46.6, *δεῦτέ νυν ἄβραι*

χωρίο που αναφέρεται στο γνήσιο έρωτα που πηγάζει από την μανία (καὶ παρόντ' ες ἐρώσι καὶ ἀπόντες ποθοὶ καὶ μεθ' ἡμέραν διώκουσι καὶ νύκτωρ θυραυλοῦσι καὶ νήφοντες καλοῦντες ὅφ' καλοῦς καὶ πίνοντα ς ἄδουσι, αυτ. 759b) ανακαλεί το απ. 48 της Σαπφώς και τη σκηνή του παρακλαυσίθυρου του Αριστοφάνη.

²² Ασπασία δίκην ἔφευγεν ἄσεβείας, Ἑρμίππου τοῦ κωμωδιοποιοῦ διώκοντος καὶ προσκατηγοροῦντος ὡς Περικλεῖ γυναικας ἐλευθέρας εἰς τὸ αὐτὸ φοιτώσας ὑποδέχοιτο, Πλούτ. Βίος Περικ. 32.1, ὡς ἐλευθέρας τῷ Περικλεῖ γυναικας εἰς ταὐτὸ φοιτώσας ὑποδεχομένου τοῦ Φειδίου. δεξάμενοι δέ τὸν λόγον οἱ κωμικοὶ πολλὴν ἀσέλγειαν αὐτοῦ κατεσκέδασαν, αυτ. 13.15. Για τον κωμικό τύπο της μεγαλύτερης γυναίκας που διδάσκει και εκδίδει νεότερες, κλασικό τόπο διακωμώδησης γυναικών στην αρχαία κωμωδία βλ. Henderson, «Older Women in attic Old Comedy» (1987) σσ. 105-129.

²³ Dover, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη* (1989³) σ. 267.

Χάριτες καλλίκομοί τε Μοῖσαι, απ. 128),²⁴ τις αντιμετωπίζει ως θεότητες του έρωτα δίνοντας έμφαση στην παρωδία του απ. 168B της Σαπφώς (δέδυκε μὲν ἄσελάννα / καὶ Πληῖαδες· μέσαι δέ / νύκτες, παρὰ δ' ἔρχετ' ὤρα, / ἔγω δέ μὸνα κατεύδω,²⁵ πβ. Τὸ γὰρ ἄστρον περιτέλλεται, / ἄ δ' ὤρα χαλέπα, Αλκ. απ. 347 πβ. 352). Η αναλογία ανάμεσα στα δύο χωρία στηρίζεται στη διάχυτη ερωτική ανησυχία και στην πάροδο της ὥρας. Ενδεικτικός είναι ο παρελθοντικός χρόνος ἦν, το χρονικό διάστημα κατά το οποίο η γριά αδημονεί για την έλευση του νέου, αλλά και το προχωρημένο της ηλικίας της γυναίκας που αναμένει τον εραστή.²⁶ Ο κροκωτός,²⁷ πολυτελές ένδυμα ανατολικής προέλευσης (πβ. κροκόεντα[, Σαπφ. απ. 92.7), κυρίως των ποιητών, σηματοδοτεί την εταιρική εμφάνιση της μεσόκοπης μουσικού που παίζει (το ρήμα με ερωτική διάθεση) και τραγουδά (μινυρομένη) για να θέλξει το νέο.

Η νηφάλια και μελαγχολική διαπίστωση της Σαπφώς (ἔγω δέ μὸνα κατεύδω) αλλοιώνεται από τον Αριστοφάνη σε γελοία αδημονία της γριάς που αυξάνει σε κωμικότητα με το ερωτηματικό (877). Η γνησιότητα του ποιήματος ενισχύεται από την επανάληψη της παρωδίας (βλ. 911) και από το συσχετισμό του μουσικού ανταγωνισμού

²⁴ Βλ. Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 121 σημ. 79.

²⁵ Η επανάληψη της παρωδίας του απ. 168B με πρόθεση παρατραγική αποδεικνύει την αυθεντικότητα της θεματικής φύσης του γνήσιου. Με μια μίμηση μηχανική ο Αριστοφάνης ιδρύει μια πολεμική ενάντια στη Σαπφώ που δείχνει όμως ότι το γνήσιο που παρωδεί είναι περισσότερο από γνωστό στους θεατές του 5^{ου} και του 4^{ου} αι.π. Χ. Βλ. Marzullo, *Frammenti della lirica greca* (1958) σσ. 1-60, κυρ. 37, 54· «Sappho et Alcaeus. Fragmenta ed. Voigt» (1978) σσ. 711 κ.ε., και «Propert. I 16.21ss.», *Mcr* 23-24 (1988-89) σσ. 317-320. Ο Lanatta, «Sul linguaggio amoroso di Saffo» (1966) σ. 750 που ακολουθεί τον Marzullo αποδίδει το απ. 168B στην Σαπφώ όπως και οι Bergk, Campbell, Treu (*RE* S. XI (1968) στ. 1231). Από τους αρχαίους ο Ηφαιστίωνας το κατατάσσει στα αιολικά και ο Αρσένιος το αποδίδει στην Σαπφώ. Βλ. D. Clay, «Fragmentum Adespotum 976», *TAPhA* 101 (1970), σσ. 119-129. Ο D. L. Page, *Poetae Melici Graeci* (Oxford 1962), σ. 520, το καταχωρίζει στα αδέσποτα υποστηρίζοντας ότι το ποίημα δεν είναι αιολικό επομένως δεν είναι της Σαπφώς ενώ ο U. von Wilamowitz, *Die Textgeschichte der griechischen Lyriker*, AGWA IV (Berlin 1900), σ. 33 σημ. 1 δέχεται ότι το ποίημα είναι αιολικό, όχι όμως της Σαπφώς.

²⁶ Υποστηρίζεται ότι στο απ. 168B (πβ. Ἰμολόγησ' ἦξειν εἰς νύκτα μοι ἢ 'πιβόητος / Νικῶ, καὶ σεμνήν ὤμοσεν Θεσμοφόρον. / κοῦχ ἦκει, φυλακὴ δέ παροίχεται. ἄρ' ἐπιорκεῖν / ἦθελε; τὸν λύχνον παῖδες ἀποσβέσατε, Ασκληπ. Π.Α. 5. 150 πβ. Αλκ. Π.Α. 12. 29) η Σαπφώ δεν είναι σε νεανική ηλικία, και ο Αριστοφάνης κυριολεκτεί διατηρώντας ταυτόχρονα την πολυσημία του όρου. Βλ. J. Lûnak, «De Sapphus fragm. 52 commentationum», *WS* (1918), σσ. 97-101, κυρ. 98, O. Longo, «Aristophane e un' interpretazione di Saffo», *Maia* 6 (1953), σσ. 220-223 σημ. 1, Marzullo, *Studi di poesia eolica* (1958) σσ. 53 κ.ε.

²⁷ Στον Αριστοφάνη φορούν κροκωτό ο Διώνυσος στους *Βατράχους*, ο Αγάθωνας, όταν γράφει ποίηση που μιλά για γυναίκα (Θεσμ. 137-8), ο Μνησίλοχος όταν πάει για κατάσκοπος στα Θεσμοφόρια που συμμετέχουν μόνο γυναίκες και ο Βλέπυρος αφού τα ρούχα του τα έχει πάρει η Πραξαγόρα, και η Λυσιστράτη κυρίως στις εορτές (*Λυσ.* 51, 219, 645). Σε αντίθεση με τη λυρική ποίηση, ο κροκωτός στην κωμωδία του 5^{ου} αι. π. Χ. είναι ένδυμα συνυφασμένο με την πορνεία και την αποπλάνηση. Βλ. Ussher, *Ecclesiazusae* (1973) σ. 195. Για τον κροκωτό βλ. E. Irwin, «The Crocus and the Rose A study of the interrelationship between the natural and the divine world in early Greek poetry», *Greek Poetry and Philosophy*, Studies in Honor of L. Woodbury, (Scholars Press 1984), σσ. 147-168.

ανάμεσα στη γριά και τη νέα (δι' ἄλλου τοῦτ' ἐστὶ τοῖς θεωμένοις, ὅμως ἔχει τι τερπνὸν καὶ κωμωδικόν, 888-9) με τη μουσική της Ιωνίας και της Λέσβου (918-920). Η απάντηση της νέας (884-892) που ανταγωνίζεται τη μεσόκοπη (ἀντ' ἄδει, 885)²⁸ είναι ένδειξη ότι τα ερωτικά διαλογικά άσματα της Λέσβου και της Ιωνίας, σατιρικά επιθαλάμια ή παρακλαυσίθυρα,²⁹ έχουν εισχωρήσει στην καθημερινή ζωή των Αθηναίων.

στ. 893-899

εἴ τις ἀγαθὸν βούλεται πα-
θεῖν τι, παρ' ἐμοὶ χρὴ καθεύδειν.
οὐ γάρ ἐν νέαις τὸ σοφὸν ἔν-
εστιν, ἀλλ' ἐν ταῖς πεπείραις.
οὐδέ τις στέργειν ἂν ἐθέλοι μᾶλλον ἢ ἴγω
τὸν φίλον ᾧπερ ξυνεῖην,
ἀλλ' ἐφ' ἕτερον ἂν πέτοιτο.

Η εικόνα της γριάς που με τη συνοδεία αυλητού υμνεί την πείρα της για να πείσει το νέο να κοιμηθεί μαζί της (895-99) ανακαλεί την Σαπφώ (αππ. 121, 130). Οι αναλογίες (ἀλλ' ἔων φίλος ἄμμι / λέχος ἄρνυσο νεώτερον· / οὐ γάρ τλάσομ' ἔγω σὺν <τ'> οἴκην ἔσσα γεραιτέρα, Σαπφ. απ. 121) εντοπίζονται ανάμεσα στο νέαις=νεώτερον, ἀλλ' ἐν ταῖς κτλ. πβ. ἀλλ' ἔων, στην έμφαση στην αντωνυμία μᾶλλον ἢ ἴγω πβ. τλάσομ' ἔγω και στην ομοιότητα των φράσεων ᾧπερ ξυνεῖην και ἔων φίλος ἄμμι...σὺν <τ'> οἴκην.³⁰ Ενώ όμως στην Σαπφώ η γεραιτέρα αρνείται το νεαρό εραστή, στην παρωδία του Αριστοφάνη η πέπειρα συμβουλεύει

Στην *Λυσιστράτη* (645) ο κροκωτός είναι ένδυμα τελετουργικό μύησης των κοριτσιών. Βλ. Κωνσταντινίδου, «Η συμμετοχή των γυναικών στη θρησκεία της αρχαίας ελληνικής πόλης: Η περίπτωση της Αθήνας» (1999) σ. 65.

²⁸ Η σύγκριση του απ. 168B της Σαπφώς με τον Αριστοφάνη επιβεβαιώνει την ύπαρξη και άλλου ομιλητή. Το ερώτημα αν το ποίημα 168B της Σαπφώς είχε δραματική εκτέλεση και άλλο ομιλητή και ποια θα ήταν στην περίπτωση αυτή η συνέχεια του ποιήματος συνδέεται με το ερώτημα αν το απ. 168B υπήρχε στις εκδόσεις των Αλεξανδρινών ή αν οι αλεξανδρινοί φιλόλογοι περιέλαβαν ένα ελληνιστικό ποίημα ως σαπφικό που το συσχετίζουν με το πιο κοντινό παράλληλο (*Εὐνίκα δέ μόνον τὸν βουκόλον οὐκ ἐφίλασεν, / ἃ Κυβέλας κρέσσων καὶ Κύπριδος ἡδὲ Σελάννας. / μηκέτι μηδ' ἄ, τὸν ἡδέα κατ' ἄστν / μήτ' ἐν ὄρει φιλέοι, μώνον δ' ἀνά νύκτα καθεύδοι*, Θεόκρ. 20. 42-45 πβ. Πρώταρχος καλός ἐστὶ, καὶ οὐ θέλει· ἀλλὰ θελήσει / ὕπερον ἢ δ' ὤρη λαμπὰδ' ἔχουσα τρέχει, Αλκ. Π. Α. 12.29. Βλ. P. Reiner-D. Kovacs, «Δέδυκε μὲν ἃ σελάννα : The Pleiades in Mid-Heaven (PMG Fragg. Adesp. 976=Sappho, fr. 168 Voigt)», *Mnemosyne* 46 (1993), σσ. 158-9. Πβ. hic ego...stultissimus usque puellam / ad mediam noctem exspecto, Οράτ. *Serm.* 1. 5. 82 κ.ε. Επίσης Α. Χριστοφορίδου, «Το ποίημα του Μεσονυκτίου», *Φιλολόγος* 80 (1998), σσ. 92-100.

²⁹ Για τις συγγένειες της ιωνικής και της αιολικής μελωδίας και τη σχέση τους με τα ερωτικά ήθη βλ. παραπ. «Θεσμοφοριάζουσαι » σημ. 30 κ.ε.

³⁰ E. Cavallini, «The unfaithful's 'Flight to another love (Aristoph. *Eccl.* 895-899)», *Emerita* 51 (1983), σσ. 133-134.

τους νέους να κοιμηθούν μαζί της και να αρνηθούν τη νεαρή. Στο απ. 121 ίσως και σατιρικό επιθαλάμιο, όπως το απ. 110, η Σαπφώ δεν φαίνεται να εκφράζει προσωπικό βίωμα,³¹ αλλά τη γυναικεία αντίληψη για τις συζυγικές σχέσεις.³² Ο Αριστοφάνης παρωδεί την Σαπφώ ως συνθέτρια επιθαλαμίων αλλά και ως σύμβουλο γάμου (*ὅτι ἐν τοῖς γάμοις τὰς τῶν συναπτομένων ἡλικίας χρὴ σκοπεῖν*. Σαπφ. Στοβ. Ανθ. 4.22. 112=Σαπφ. απ. 121), ρόλο που διεκδικεί και ο σύγχρονος της Σαπφώς, Πιττακός (Διογ. Λαέρτ. I 4. 79=Π. Α. 7. 89. 3 πβ. Καλλίμ. *Επιγρ.* 1), και η σύγχρονη του Αριστοφάνη Ασπασία (Κικ. *De Invent.* 1.31.51, Ξενοφ. *Απομν.* 2.6.36, *Οἶκ.* 3.14). Η προσφώνηση *φίλον* (898 πβ. *φίλος* Σαπφ. αππ. 121, 138) με σημασία ερωτική όπως και στην Σαπφώ, έχει και στον Αριστοφάνη, που επίσης υιοθετεί το ρόλο του οικογενειακού συμβούλου, ιδιαίτερο σημασιολογικό βάρος. Η γριά (898) και η νέα (953) αποκαλούν τον εραστή *φίλον* και η Πραξαγόρα το σύζυγό της (*ἐταῖρον*), προσφωνήσεις που δείχνουν ότι οι γυναίκες της Αθήνας διεκδικούν το ρόλο που είχαν στην εποχή αυτή οι ερωμένοι των ανδρών τους ή οι σκλάβες εταίρες, αλλά και την ελευθερία να εκφράζονται όπως οι γυναίκες της Λέσβου (Σαπφ. αππ. 121.1, 138).

Στους στ. 898-9 η ανάμνηση της Σαπφώς (*Ἀθι, σοί δ' ἔμεθεν μέν ἀπήχθετο / φροντίσδην, ἐπὶ δ' Ἀνδρομέδαν πότη<ι>*, απ. 130.3-4) έγκειται στην ομόλογη χρήση του ρ. *ἄν πέτοιτο* πβ. *πότη<ι>* και το αριστοφανικό ισοδύναμό του *ποτέομαι*=*πέτομαι*, που αποδεικνύει ότι η διόρθωση του Lobel σε *πτόη<ι>* δεν ευσταθεί.³³ Στην Σαπφώ το ρήμα (*πότη<ι>*, απ. 130 πβ. *πέταται* *διώκων*, απ. 21.8, *πόθος* τ.[] *ἀμφιπόταται*, απ. 22.12, πεδ' *ἀμαύρων νεκύων ἐκπεποταμένα*, 55.4) αντιδιαστέλλεται με τα γηρατειά (21.8) ή χρησιμοποιείται όπως και στο απ. 130 ενάντια σε αντίτεχνές της (55). Με το ρήμα *πέτομαι* η γριά επιτίθεται στη νεαρή αντίζηλο με το επιχείρημα ότι το *καθεύδειν* (πβ. *ἔγω δέ μόνον κατεύδω*, Σαπφ. απ. 168.4B) με μια ηλικιωμένη δίνει τη βεβαιότητα στον εραστή ότι ο έρωτας δεν θα «πετάξει» σε άλλο πρόσωπο.

στ. 901-905

³¹ Cavallini, «The unfaithful's 'Flight to another love» (1983) σ. 132, όπου υποστηρίζεται ότι το απ. 121, ίσως σατιρικό επιθαλάμιο όπως το απ. 110, εκφράζει προσωπικό βίωμα της Σαπφώς. Για το απ. 121 βλ. το κεφάλαιο «*Ἰππεῖς*» σημ. 55.

³² Το έργο ως σύνολο έχει δύο διαφορετικούς άξονες: τη συμμετοχή των γυναικών στην εκκλησία του δήμου, και την κομμουνιστική οργάνωση της κοινωνίας. Το σχέδιο για το μοίρασμα της περιουσίας και η προσπάθεια να γίνει πραγματικότητα, είναι φανταστικό, όπως φανταστικό είναι και το σχέδιο για κοινές σεξουαλικές σχέσεις. Βλ. D. M. MacDowell, «Αριστοφάνους *Εκκλησιάζουσαι*», (Προφορική ανακοίνωση), Σεμινάριο Κλασικού Τομέα, Ιωάννινα 26-11-1992.

³³ Cavallini, «The unfaithful's 'Flight to another love» (1983) σ. 132.

τὸ τρυφερόν γάρ ἐμπέφυκε
 τοῖς ἀπαλοῖσι μηροῖς,
 κἀπὶ τοῖς μήλοις ἐπανθεῖ· σὺ δ' ὦ γραῦ,
 παραλέλεξαι κἀντέτριψαι,
 τῷ θανάτῳ μέλημα.

Η με άρωμα σαπφικό απάντηση της νέας προδιαθέτει τον ακροατή να συνηγορήσει ότι ο έρωτας με σεξουαλική διάσταση ανήκει στους νέους και όχι στους γέρους. Η νιότη ταυτίζεται συνεκδοχικά με τὸ τρυφερόν (πβ. τὴν άβρότητα χωρίς άρετῆς ἔχειν τι + τρυφερόν+ καίτοι Σαπφώ, Κλέαρχ. απ. 41 W=Σαπφ. απ. 58. 25-26 βλ. Άλεξ. Τρύφη). Το επίθετο, συνώνυμο του άβρός και του άπαλός, χαρακτηρίζει τους μηρούς,³⁴ ενώ η λέξη μῆλον, μήλο και στήθη, σημαίνει εδώ και την κοπέλα (πβ. οἶον τὸ γλυκύμαλον, Σαπφ. απ. 105a, Σαπφούς ἦν ἄρα μήλῳ μὲν εἰκάσαι τὴν κόρην, Ιμέρ. Λόγ. 9.16), βλ. και τᾱς Ἐλένας τᾱ μάλα, Αριστοφ. Λυσ. 155.

Οι ίδιες λέξεις με τις οποίες η νέα ζωγραφίζει το πορτραίτο της, σύστοιχο με το πορτραίτο που της φιλοτεχνεί ο νεαρός, σκιαγραφούν ειρωνικά και τη γριά που αποκαλείται τῷ θανάτῳ μέλημα φράση που ανακαλεί το. μέλημα τᾶμον της Σαπφώς (απ. 163). Το ἴδο απόσπασμα ανακαλεί και η προσφώνηση του νέου προς την κοπέλα ἐμόν μέλημα (976) πβ. την προσφώνηση φίλον μέλημα, Νικήτ. Ευγεν. Τᾱ κατᾱ Δρόσιλλαν & Χαρικλέα 8. 8, φίλον πρόσφθεγμα, αυτ. 8. 101 και του Υσμινία στην Υσμίνη μέλημα ἐμόν, Μακρεμβ. Τᾱ καθ' Ὑσμίνην & Ὑσμινίαν 5. 20[1].

στ. 909-911

κἀπὶ τῆς κλίνης ὄφιν εὔροις
 καί προσελκύσαιο...
 βουλομένη φιλῆσαι.

Το λεκτικό παιχνίδι που άρχισε η νέα με το ρ. κἀντέτριψαι (904) συνεχίζεται από τη γριά ἐκπέσοι σου τὸ τρῆμα (906) έως την εκτόξευση της κατάρας «μαύρο φίδι να σε φάει» (κἀπὶ τῆς κλίνης ὄφιν, 909, ὄφιν ἢ τὸ ζῶον ἢ ἐπὶ τοῦ αἰδοίου, Σχ. 906, ανάμνηση του απ. 130 της Σαπφώς (Ἔρος δηῦτέ μ' ὁ λυσιμέλης δόνει,/ γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον). Η αναλογία στηρίζεται στην παρομοίωση του έρωτα με ένα επικίνδυνο πλάσμα που έρπει, ενώ συνήθως ο Έρωτας στην ποίηση ίπταται. Ενώ όμως στην Σαπφώ ο Έρωτας είναι το ἀμάχανον ὄρπετον, μια πανίσχυρη αντιφατική θεότητα (γλυκύπικρος) στον Αριστοφάνη η φράση

³⁴ Το επίθετο απαντά εννέα φορές στην Σαπφώ (πβ. απ. 16.2 inc. auct.) κυρίως για μέλη του σώματος.

συρρικνώνεται σε μία διάσταση και τη θέση του γενικού *ὄρπετον* παίρνει το συγκεκριμένο και ειρωνικό *ὄφρις*.³⁵ Η ομοιοκαταληξία των ρ. *σποδεῖσθαι*, *φιλήσαι* (908, 910) και η λέξη *κλίνη* περιορίζουν τον έρωτα στο καθαρά σεξουαλικό πεδίο. Η απήχηση του απ. 130 της Σαπφώς ενδυναμώνεται με τη σπάνια στη λογοτεχνία κατάρα για ερωτική ανικανότητα που απευθύνει η Σαπφώ στην Δωρίχα (*Κύ]πρι κα[ί σ]ε πι[κροτ'...]αν έπεύρ[οι*, απ. 15.8). Το αποτέλεσμα είναι άμεσο η νέα αρχίζει ένα απελπισμένο μοιρολόι (911-916), παρωδία επίσης της Σαπφώς (απ. 168B).

στ. 911-916;

αἰαῖ τί ποτε πείσομαι;

οὐχ ἦκει μούταῖρος·

μόνη δ' αὐτοῦ λείπομ'. ἦ

γάρ μοι μήτηρ ἄλλη

βέβηκε· +καί τ' ἄλλ' οὐδέν μετὰ ταῦτα δεῖ λέγειν+.

ἀλλ', ὦ μαῖ', ἵκετεύομαι, κά-

λει τὸν Ὀρθαγόραν, ὅπως

σαυτῆς κατόναι' ἀντιβολῶ σε.

Η επανάληψη της παρωδίας του απ. 168B επιβεβαιώνει την αυθεντικότητα του ποιήματος,³⁶ αλλά και την εικόνα της Σαπφώς ως δασκάλας και προαγωγού του θιάσου. Η νέα ευρισκόμενη στη θέση που ήταν πριν η γριά (877 κ.ε.) θρηνεί τη στέρηση του άντρα με ένα ερωτικό τραγούδι της μοναξιάς που ανακαλεί το απ. 168B της Σαπφώς (πβ. την αναλογία *ποτε*, 911, *πόθ'*, 877, *μόνη δ' αὐτοῦ λείπομ'*, 913, *ἀργός*, 880).³⁷ Η νέα, η οποία παρωδεί τη γριά που τραγουδά όπως η Σαπφώ (απ. 168B πβ. 877 κ.ε.) αναγνωρίζει ως διδασκάλισσες και προαγωγούς τη γριά και την Σαπφώ και μιμείται τους ερωτικούς τους τρόπους.

Η σκληρή ειρωνεία της γριάς «βολέψου μόνη σου με τον Ορθαγόρα», παρωδία ίσως σατιρικού τραγουδιού με θέμα την επιλογή συζύγου, προοικονομεί την ανταλλαγή

³⁵ Για τον έρωτα-φίδι (*προσελκόμενος ὡς φιλήσων*, *ὄφρις*, Πλούτ. *Ἡθ.* 508e, *τό τοῦ δηχθέντος ὑπὸ τοῦ ἔχως πάθος*, Πλάτ. *Συμπ.* 217e, *πληγείς τε καί δηχθείς ὑπὸ τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ λόγων*, *οἱ ἔχονται ἐχίδνης ἀγριώτερον*, 218a. Για τον έρωτα-εχθρό βλ. Carson, *Eros. The Bittersweet* (1986) σσ. 3-9.

³⁶ Η απήχηση του τέταρτου στίχου του απ. 168B της Σαπφώς και οι πολυπληθείς αναφορές ιδιαίτερα από την ελληνιστική εποχή και μετά ενισχύουν την αυθεντικότητα του πρωτοτύπου και το χαρακτήρα του ως κλασικού τύπου. Βλ. Marzullo, *Studi di poesia eolica* (1958) σσ. 42 κ.ε.

³⁷ Την ομοιότητα επισημαίνουν οι εκδότες της Σαπφώς Schneidewin και Buchholz και ο μεταφραστής του Αριστοφάνη van Daele. Βλ. Marzullo, *Studi di poesia eolica* (1958) σσ. 37, 54, «Propert. I 16.21 ss.» (1988-89), σσ. 317-320, C. M. Bowra, «A love- duet», *AJPh* 79 (1958), σσ. 376-391.

ύβρεων.³⁸ Η προσφώνηση *μαίᾱ* (προσφώνησις πρὸς πρεσβύτιν τιμητική, Ησύχ. s.v., ἡ δὲ τροφὸς τῆς κόρης τιτθῇ καὶ μαίᾱ, Πολυδ. 3. 41 πβ. το όνομα Lesbia της μεθυσμένης μαίας στην *Andria* του Τερέντιου)³⁹ και η χρήση του ρήματος βέβηκε (914) που ανακαλεί τη συμβουλή του Πιττακού (*ἄττα γέρον, δοιός με καλεῖ γάμος; ἡ μία μὲν δὴ /νύμφη καὶ πλούτῳ καὶ γενεῇ κατ' ἐμέ· / ἡ δ' ἐτέρη προβέβηκε· τί λώϊον; Εἰ δ' ἄγε σὺν μοι / βούλευσον, ποτέρην εἰς ὑμέναιον ἄγω*, Διογ. Λαέρτ. I 4. 79= Π. Α. 7.89. 3 πβ. Καλλιμ. *Ἐπιγρ.* 1) υποδηλώνουν ανταγωνισμό ανάμεσα σε συμβούλους γάμων, ίσως του Πιττακού με την Σαπφώ (*ὅτι ἐν τοῖς γάμοις τὰς τῶν συναπτομένων ἡλικίας χρή σκοπεῖν. Σαπφούς*, Στοβ. *Ἀνθ.* 4.22. 112=απ. 121). Σύμφωνα με τη νέα τάξη πραγμάτων η μόνη επιλογή για τη νεαρή των *Ἐκκλησιαζουσῶν* είναι ο *Ὁρθαγόρας*, όνομα συμβολικό (*ὀρθός* και *ἀγορά*) που παραπέμπει στον ομώνυμο τύραννο της Σικυώνας και στον τύραννο νόμο που στήνει ο λαός, όπως οι Μυτιληναῖοι τον Πιττακό (*τύραννον (Πιττακόν) ἐστάσαντο μέγαν ἀολλέες*, Αλκ. απ. 348).⁴⁰ Ο *Ὁρθαγόρας*, όνομα ίσως κατά το Πραξαγόρα, είναι προσωποποίηση του ανδρικού αιδοίου ή του ολίσβου (βλ. *τόν ἀπ' Ἰωνίας τρόπον...καὶ λάβδα κατὰ τοὺς Λεσβίους*, 918-920), πιθανότατα υπαινιγμός στην Σαπφώ που επίσης αναφέρεται στον όλισβο (απ. 99 Lobel-Page=Αλκ. απ. 303Aa5 Voigt). Ο *Ὁρθαγόρας* αντίστοιχος του *Ὁρθάγη*, *Ὁρθάνη* ή *Ὁρθάννη*, δαιμόνων ιθυφαλλικών, όπως ο Φάωνας (Πλάτ. κωμ. *Φάων* απ. 188),⁴¹ αλλά και του *Επιγένη* ή *Σεβίνου* (από το *βινεῖν* 980), ο αλαζονικός νέος της Αρχαίας κωμωδίας, ελάχιστα συμπαθής και πάντα στο τέλος αποτυχημένος, είναι, όπως και ο

³⁸ Ο Marzullo, *Studi di poesia eolica* (1958) σ. 54, σημειώνει ότι το *οὐχ ἦκει* (912) συνάπτεται νοηματικά με το *ἡ μήτηρ ἄλλη* βέβηκε (914) αλλά και με το στ. 915, το νόημα του οποίου είναι δυσανάγνωστο.

³⁹ Βλ. Μ. Κ. Παπαδημητρίου, *Στοιχεία της ομιλούμενης λατινικής στον Τερέντιο και η χρήση τους στη διαφοροποίηση του λόγου των χαρακτήρων του* (Ιωάννινα 1998), σ. 61 σημ. 231.

⁴⁰ Η διαμάχη ανάμεσα στους δασκάλους του έρωτα, ποιητές, νομοθέτες και φιλοσόφους για το αν ο έρωτας είναι θεός και πόσο ωφελεί, λύνεται σύμφωνα με τον Πλούταρχο (*Ερωτ.* 763e) εάν οι τρεις αυτές κατηγορίες ανακηρύξουν τον Έρωτα τύραννο, όπως οι Μυτιληναῖοι τον Πιττακό (Αλκ. απ. 348). Για τον έρωτα τύραννο στο *Ελένης Εγκώμιον* του Γοργία (19) βλ. S. Constantinidou, *Logos into Mythos: The case of Gorgias' Encomium of Helen*, Instute du livre-A. Kardamitsa, (Athens 2008), σσ. 64, 101-103.

⁴¹ Το όνομα *Ὁρθάνης*, σπάνιο συγκριτικά (Π. Α. 11. 486-8), που χρησιμοποιείται για ένα παίχτη φλογέρας (Πλάτ. *Πρωτ.* 318c) και για έναν *καλόν* σε αγγείο (βλ. σημ. Usscher, *Ecclesiazusae* (1973) αυτ.) είναι ίσως προσωποποίηση του *ὀλίσβου* (890) βλ. την απάντηση των γυναικών (918). Για τη λ. *ὀρθός* βλ. *Λυσ.* 955. Για τον *Επιγένη*, και τον αντίθετό του *Γέρη* όνομα σκωπτικό της ασέλγειας πβ. *Γερητοθεοδώρους*, *Αχ.* 605, *Γέρων*, *Εκκ.* 848 βλ. H. A. Holden, *Onomasticon Aristophaneum* (Hildesheim-NewYork 1970), s.v. *Επιγένης*, *Γέρης*, Craves, *The Acharnians* (1961) σ. 94.

Γέρης (931 κ.ε.), εκφάνσεις του έρωτα πορθημέα, διάσημος εκπρόσωπος του οποίου είναι και ο Φάωνας.⁴²

Το ζητούμενο στο δεύτερο μέρος του έργου είναι η αναζήτηση του άνδρα. Σύμφωνα με το νόμο της Πραξαγόρας, η πραξικοπηματική επιβολή της νέας ερωτικής *δίκης*, η ορθή διακυβέρνηση της νέας πόλης, ο τύραννος νόμος, θα επιβληθεί στη νέα, η νέα όμως επικαλείται τη μαία να επιβάλει τον *Ψθαγόρα*, τον έρωτα που σύμφωνα με την παλαιά *δίκη* αρμόζει σε γριά. Την εποχή της Σαπφώς η στιγμή της ορθής διακυβέρνησης της πόλης συμπίπτει με τους νέους νόμους του τυράννου-Πιττακού που περιορίζει τα δικαιώματα των αριστοκρατών και τους εξορίζει.⁴³ Για την Σαπφώ η αλλαγή της προϋπάρχουσας *δίκης*, η στέρηση δηλαδή του άνδρα ή των προνομίων του σημαίνει αποδυνάμωση των ευγενών και της επιρροής της στην πόλη (Σαπφ. απ. 98B βλ. και Σχ. 243), μια παθητική παρουσία στην πόλη ή μια εξορία, ισοδύναμη με τον όλισβο (Σαπφ. απ. 99 Lobel-Page).

στ. 918-20

ἤδη τὸν ἀπ' Ἰωνίας τρόπον
τρόπον, τάλαινα, κνησιῶς·

· · · · ·
· · · · ·
δοκεῖς δέ μοι καὶ λάβδα κατὰ τοὺς Λεσβίους

Η νέα, ενήμερη για το νόμο της Πραξαγόρας, είναι απογοητευμένη γιατί δεν έρχεται ο *έταίρος* (910) και πρέπει να αρκεστεί στον *Ψθαγόρα* και την αυτοϊκανοποίηση του *όλισβου* (τούτω διαλέγου, Σχ. 890). Η φράση *λάβδα κατὰ τοὺς Λεσβίους*⁴⁴ με ανάλογη κίνηση του δαχτύλου της γριάς σε μια μεγάλη σκηνή που

⁴² Τα λογοπαίγνια (*είσπλέων*, 1105, *τῷ στόματι τῆς εἰσβολῆς*, 1106, *πορθημῆς*, 1086, *δικωπέιν*, 1091, *ἔλκειν*, 1037, 1050, 1065, 1094 πβ. 37-39) που σατιρίζουν τις γριές παραπέμπουν στη μεταφορά έρωτας- πορθημέας ((*ἔρως*) *δαιμόνιον*, *ἐρμηνεῦον καὶ διαπορθεῦον*, Πλάτ. Συμπ. 202-204c). Για την κακέμφατη χρήση των ρ. *ἐλαύνω* πβ. κωμ. Πλάτ. *Ἀδωνίς* απ. 3.4, *ἐρέτης*, *ἐρέσσω* βλ. Ussher, *Ecclesiazusae* (1973) σ. 78, *ἐρετμός*· *τὸ ἀνδρεῖον αἰδοῖον*, Ησύχ. sv.

⁴³ Είναι η στιγμή κατά την οποία γεννιέται η πόλις με την επιβολή του νόμου κατά της ανομίας. Πβ. Gulielmino, «Per la storia di Lesbo nel VI secolo a. C.» (1943-5) σσ. 38-78, κυρ. 72-73, Gallavotti-Pugliese, «Rilevi Storici sulla nuova ode di Saffo» (1941) σσ. 161-174, κυρ. 168, Kurke, «Crisis and Decorum in Sixth-Century Lesbos» (1994) σσ. 67-92. Για την πολιτική ιστορία της Λέσβου τον 6^ο π.Χ. αι. βλ. Page, S&A (1955) σσ. 149-243, Andrewes, *Αρχαία Ελληνική Κοινωνία* (1987²) σσ. 92-9.

⁴⁴ Είναι η στιγμή κατά την οποία γεννιέται η πόλις με την επιβολή του νόμου κατά της ανομίας. Πβ. Gulielmino, «Per la storia di Lesbo nel VI secolo a. C.» (1943-5) σσ. 38-78, κυρ. 72-73, Gallavotti-Pugliese, «Rilevi Storici sulla nuova ode di Saffo» (1941) σσ. 161-174, κυρ. 168, Kurke, «Crisis and Decorum in Sixth-Century Lesbos» (1994) σσ. 67-92. Για την πολιτική ιστορία της Λέσβου τον 6^ο π.Χ. αι. βλ. Page, S&A (1955) σσ. 149-243, Andrewes, *Αρχαία Ελληνική Κοινωνία* (1987²) σσ. 92-9.

⁴⁵ Για το *λάβδα* ή *λαβδῶν*, αυνανισμός ή πεοθηλασμός ή ερωτική διαστροφή βλ. Ussher, *Ecclesiazusae* (1973) σ. 203.

παρωδούνται ποιήματα της Σαπφώς, συνδέει τη σάτιρα της σεξουαλικής ζωής των Λεσβίων και των Ιώνων (918-920), με τη σάτιρα της μοναχικής γυναίκας που θρηνεί την απουσία του άνδρα. Ο νέος νόμος ξεπερνά όλα τα ιωνικά και λεσβιακά τερτίπια και όποιος δεν υπακούει πρέπει να βολευτεί, όπως βολεύονται οι Ίωνες και οι Λέσβιοι.

Η δυωδία

στ. 952-975

δεῦρο δὴ δεῦρο δὴ,
 φίλον ἐμόν, δεῦρό μοι
 πρόσελθε
 πάνυ γὰρ τις ἔρωσ με δονεῖ
 τῶνδε τῶν σῶν βοστρύχων
 ὦ χρυσοδαίδαλτον ἐμόν μέλημα, Κύπριδος ἔρνος,
 μέλιττα Μούσης, Χαρίτων θρέμμα, Τρυφῆς πρόσωπον

Ο λαϊκός χαρακτήρας του έντεχνου συμποσιακού και κωμαστικού αυτού άσματος,⁴⁵ παραπέμπει στα ερωτικά τραγούδια του Ανακρέοντα και του Ίβυκου σε κάποιο βαθμό στα συμποσιακά του Θεόγνη, σε διαλογικά ποιήματα της Σαπφώς όπου οι γυναίκες και οι άνδρες εκφράζουν αμοιβαία τα αισθήματά τους (απ. 110, 114, 121), αλλά και ποιήματα στα οποία η Σαπφώ διαλέγεται με τον Αλκαίο (Σαπφ. απ. 137, Αλκ. απ. 384, *Αλκαῖος δέ πόσους ἀνεδέξατο κώμους Σαπφοῦς φορμίζων ἡμερόεντα πόθον*, Αθήν. 13. 586 bc=Ερμησ. απ. 2. 47-51 Diehl, 99 Powell). Το αμοιβαίο των δύο νέων αποτελούμενο από δύο στροφές με παράλληλους στίχους, θέμα και μήκος,⁴⁶ ένα *κωμωδικόν* και εκτός των ορίων της αθηναϊκής αστικής ευπρέπειας τραγούδι, με

⁴⁵ Ο Dover, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη* (1989³) σ. 267 σημ. 2, παρατηρεί ότι δυο στιχάκια έχουν ίδια μορφή με μερικά αθηναϊκά συμποσιακά τραγούδια, ενώ τα άλλα δυο συνοδεύονται από εκτενή επωδό και παρουσιάζουν, αν παραδίδεται σωστά το κείμενό τους στα χειρόγραφα, μια κάποια μετρική αδεξιότητα-χαρακτηριστικά που ίσως μαρτυρούν το «λαϊκό» χαρακτήρα του τραγουδιού. Το ερώτημα επομένως είναι αν ο Αριστοφάνης προτιμά να γράφει σε «λαϊκό» ύφος, όπως π.χ. στην *Εἰρήνη*, ή αν παρωδεί ένα είδος στο οποίο δεν είχε μεγάλη εκτίμηση.

⁴⁶ Επαναλαμβάνεται η ίδια παράκληση -σύμφωνα με τον Dover είναι τυπικό των λαϊκών τραγουδιών *δεῦρο δὴ, δεῦρο δὴ, / φίλον ἐμόν, δεῦρό μοι* -(952a-b-3=960-1)=*δεῦρο δὴ, δεῦρο δὴ, / φίλον <ἐμόν>, ἄτοπος πόθος* (956)=*ἐκμαίνεις* (965), *μέθες, ἱκνοῦμαί σ', ἔρωσ, / καὶ ποίησον τόνδ' ἐς εὐνὴν / τὴν ἐμὴν ἰκέσθαι* (958-959ab=967-968ab) με μόνη αλλαγή το *τόνδ'* της νέας σε *τὴνδ'* του νέου. Βλ. Silk, «Aristophanes as a lyric poet» (1980) σσ. 149-150, Bowra, «A love-duet» (1958) σσ. 376-91.

⁴⁶ Επαναλαμβάνεται η ίδια παράκληση -σύμφωνα με τον Dover είναι τυπικό των λαϊκών τραγουδιών *δεῦρο δὴ, δεῦρο δὴ, / φίλον ἐμόν, δεῦρό μοι* -(952a-b-3=960-1)=*δεῦρο δὴ, δεῦρο δὴ, / φίλον <ἐμόν>, ἄτοπος πόθος* (956)=*ἐκμαίνεις* (965), *μέθες, ἱκνοῦμαί σ', ἔρωσ, / καὶ ποίησον τόνδ' ἐς εὐνὴν / τὴν ἐμὴν ἰκέσθαι* (958-959ab=967-968ab) με μόνη αλλαγή το *τόνδ'* της νέας σε *τὴνδ'* του νέου. Βλ. Silk, «Aristophanes as a lyric poet» (1980) σσ. 149-150, Bowra, «A love-duet» (1958) σσ. 376-91.

εμφανή όμως τα στοιχεία υψηλής ποιότητας,⁴⁷ αποπνέει έντονα την ατμόσφαιρα της Σαπφώς. Η προσφώνηση της νέας *έμόν μέλημα*⁴⁸ ανακαλεί το μέλημα *τῶμον* της Σαπφώς (απ. 163) και το επίθετο *χρυσοδαίδαλον* παραπέμπει στην προσφώνηση του Φάωνα στην Σαπφώ (πβ. *ὦ χρυσοῦν ἀνάδημα / ὦ τοῖς ἐμοῖς τρυφεροῖσι τρόποις*, κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 195. 1). Στην ίδια προσφώνησ παραπέμπει και η φράση *Τρυφῆς πρόσωπο, τὸ τρυφερόν*, 901 πβ. *ὦ τοῖς ἐμοῖς τρυφεροῖσι τρόποις*, κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 195. 2, *τὴν ἀβρότητα...ἔχειν τι + τρυφερόν+*. καίτοι Σαπφώ, Κλέαρχ. απ. 41 W βλ. και την κωμωδία του Ἀλεξή *Τρύφη*), ενώ η φράση *Κύπριδος ἔρνος* που ανακαλεί τον Ἴβυκο (*Εὐρύαλε, γλαυκῶν χαρίτων θάλος, / καλλικόμων, Μουσῶν >. Μελέδημα, σέ μὲν Κύπρις / ἄτ' ἀγανοβλέφαρος Πει-/θῶ ῥοδέοισιν ἔν ἄνθεσι θρέψαν*, απ. 288 PMG), θυμίζει και την Σαπφώ, στην οποία η λέξη *ὄρπαξ* (απ. 115. 2) είναι ανάλογη του *ἔρνος* για το γαμβρό. Οι απηχήσεις αυτές έχουν ιδιαίτερη σημασία για το περιεχόμενο και την εξέλιξη των *ἀμοιβαίων*. Η καλλιέργεια της ερωτικής ποίησης καθιστά τους Λέσβιους ποιητές κατ' εξοχήν τεχνίτες του είδους αυτού και το νησί τους κοιτίδα των ερωτικών ασμάτων, των επιθαλαμίων και των

⁴⁷ Σύμφωνα με το Bowra, «A love-duet» (1958) σσ. 376-78, 381, 383, 385, 390-391, το ντουέτο των δύο νέων, η κορυφαία στιγμή του έργου, με στοιχεία από τη ρομαντική και μουσική κωμωδία με μια πολύ πιο σύγχρονη έννοια απ' όσο θα αναγνώριζε και ο ίδιος ο Αριστοφάνης, έχει ιδιαίτερη σημασία από ιστορικής πλευράς ως ένδειξη μιας ανερχόμενης εξέλιξης του είδους. Στα τραγούδια αυτά είναι απαραίτητη η παρουσία γυναικών που είχαν εξασκηθεί στο άσμα, αλλά και στην παρουσίασή του, και μπορούσαν να πάρουν μέρος στην εκτέλεση του. Η τάση αυτή που εξελίχτηκε αργότερα σε μουσική κωμωδία εντοπίζεται μόνο στον Αριστοφάνη και δεν αναπτύχθηκε απ' όσο γνωρίζουμε περισσότερο στην Ελλάδα του 4^{ου} αι., θυμίζει τη σερενάτα του Curculio του Πλαύτου (96 κ.ε., ιδίως 147-57). Το *ἀμοιβαίον* των δύο νέων, παρωδία και σάτιρα γνήσιας δυωδίας, που άδεται από τους ερωτευμένους υπό την επίδραση της μέθης και της ερωτικής έξαψης έχει την ίδια μορφή με μερικά αθηναϊκά συμποσιακά τραγούδια και ανήκει στα παρακλαυσίθυρα, τραγούδια με μακρά παράδοση που παραδείγματά τους επιβιώνουν στην ελληνική και λατινική ποίηση με λαϊκή προέλευση (διαφορετική από αυτή στην οποία ανήκουν τα άσματα των *Ὀρνίθων* και των *Βατράχων*), τα οποία αργότερα έχουν δεχτεί την τεχνική επεξεργασία που επιβάλλει το είδος. Η συνύπαρξη λαϊκών στοιχείων με στοιχεία έντεχνης μουσικής δείχνει την πορεία των τραγουδιών που, ενώ αρχικά τραγουδιόταν στους δρόμους, αργότερα με την ποιητική επεξεργασία έγιναν κατάλληλα για δημόσια εκτέλεση στις εορτές και στις συγκεντρώσεις. Το ανθρωπολογικό και κοινωνιολογικό υπόβαθρο του αμοιβαίου αυτού δια φωτίζει τα γνήσια άσματα που αντιγράφει και παρωδεί. Στα λαϊκά στοιχεία ανήκει το συγκεκριμένο ρεφραίν που, ενώ φαίνεται ως παραδοσιακή φόρμουλα κατάλληλη να προστεθεί σε διαφορετικές περιπτώσεις δεν δένει με το συγκεκριμένο ντουέτο, π.χ. όταν ο ένας καλεί τον άλλον με το *δεῦρο* αυτό δεν φαίνεται να έχει πρακτικό χαρακτήρα αλλά λογοτυπικό. Στο τρίτο ρεφραίν οι στ. 971-2, 974-5 είναι φράσεις λογοτυπικές. Ο Bowra κρίνει ότι το ντουέτο είναι παλαιό όσο και το απ. 347 του Αλκαίου, θεωρεί όμως υπερβολικό να εκληφθεί ως παράλληλό του. Για τη δυωδία αυτή βλ. και S. D. Olson, «The "love-duet" in Aristophanes' *Ecclesiazusae*», CQ 38 (1988), σσ. 328-30-167.

⁴⁸ Η Voigt, *SetA* (1971) σ. 145, καταχωρίζει τη λυρική λέξη *μέλημα* που απαντά και στον Πίνδαρο *παρθένοισι μέλημα* (*Πυθ.* 10. 59) για τον Πάνα (*χαρίτων μέλημα* απ. 95. 4) στα *similia* της Σαπφώς, παραθέτοντας τον Ηλιόδωρο (*ἦν δέ τὸ μέλημα τὸ ἐμόν Θεαγένης*, *Αἴθ.* 3. 3.23), και τον Αριστάνετο (*τοῦμόν μέλημα*, *Ἐπιστ.* 2. 5). Η έκφραση *έμόν μέλημα* αυτούσιο δάνειο από την Σαπφώ (απ. 163) είναι ισχυρότερη από το *μελέδημα* του Ἴβυκου (απ. 288. 2 PMG), το οποίο

υμεναίων,⁴⁹ και όχι τυχαία η ποιήτρια του έρωτα (*ύμέναιοι, έρωτες, δλη ή Σαπφούς ποιήσεις*, Δημ. *Περί έρμην*. 132), αποκαλείται βλαστάρι της Κύπριδας, του Έρωτα και της Πειθώς (Αντίπατρ. Σιδών. Π.Α. 7. 14. 3).⁵⁰ Η νεαρή λοιπόν αστή που προσφωνείται όπως και η Σαπφώ στην κωμωδία (κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 195), και διεκδικεί τον έρωτα με την ελευθεριότητα των σαπφικών προσφωνήσεων (πβ. *φίλος ἄμμι*, Σαπφ. απ. 121) καλεί τον άνδρα να ικανοποιήσει το σφοδρό της πάθος (*πάνυ γάρ τις έρωσ με δονεί*, 954-5) με ανάμνηση της Σαπφώς (*Έρος δηύτε μ' ό λυσιμέλης δόνει / γλυκύπικρον άμάχανον όρπετον*, απ. 130). Ο νέος αυτός τύπος γυναίκας που δημιουργείται με τα υλικά της ποιήτριας που ύμνησε τον έρωτα,⁵¹ απολαμβάνει το αμοιβαία αισθήματα του νέου χωρίς υποκρισία και ως κωμικός τύπος εξελίσσεται στην εταίρα της Μέσης και της Νέας κωμωδίας, και τη νεαρή ερωτευμένη της βουκολικής ποίησης.

στ. 980

Η απάντηση της γριάς στην άρνηση του νέου να συνευρεθεί μαζί της (*νή τήν Αφροδίτην, ήν τε βούλη γ' ήν τε μή*, 980) είναι ένας καταλυτικά απλός και κατηγορηματικός όρκος στη θεά που επιβάλλει καταναγκαστικά τον έρωτα (πβ. *Λυσ.* 1036, *κώκ έθέλοισα*, Σαπφ. π. 1.24,⁵² *Πρώταρχος καλός έστι, καί ού θέλει· αλλά θελήσει / ύστερον*, Αλκ. Π.Α. 12 29). Όπως η Σαπφώ επικαλείται την Αφροδίτη για την *άδικία*, η γριά επικαλείται το νέο νόμο, όπως και η Πραξαγόρα

σύμφωνα με τον Campbell: Easterling-Knox, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1990) σ. 291, θυμίζει πιο πολύ χορική ποίηση παρά μονωδία.

⁴⁹ Βλ. Smyth, *Greek Melic Poets* (1963) σσ. cvii-cxi.

⁵⁰ Bowra, «A love-duet» (1958) σσ. 388-9.

⁵¹ Σύμφωνα με τον Bowra, «A love-duet» (1958) σ. 385, το υποκείμενο του *δόνει* μια τρομερή θεότητα στην Σαπφώ υποβιβάζεται από τον Αριστοφάνη στους βοστρύχους του νεαρού και το ρήμα χάνει μεγάλο μέρος του αρχαίου σφρίγγους και του αρώματος. Βλ. και Lanatta, «Sul linguaggio amoroso di Saffo» (1960) σ. 74.

⁵² Οι ερωτικοί διάλογοι στον Νικήτα Ευγενειανό (*Τά κατά Δρόσιλλαν & Χαρικλέα*) μαρτυρούν τη στενή σχέση του μυθιστορήματος με μοτίβα των *Εκκλησιαζουσών*, μιας κωμωδίας με συνεχή και αδιάλειπτη την παρουσία της Σαπφώς. Ιδιαίτερα σκληρό είναι το σκώμμα προς τη γηραιά μαστροπό, και η απόδοση της ερωτικής δίκης (*ώς εύχαριστώ τη πολιῆ μυρία. / Καλῶς δικάζει καί καλῶς πάντα κρίνει. / άρωγός έστι τής Κύπριδος ως βλέπω, / ποινηλατοῦσα τᾶς σοβαράς πρόσ πόθον*, 3. 173 κ.ε.). Ο νεαρός ειρωνεύεται τη γριά μαστροπό που παλιά τον περιφρονούσε και τώρα τον κυνηγά, αναφερόμενος στην «ερωτική» δικαιοσύνη (*Ύβριζες· ύβρίσθητι νῦν τρισαθλία. / παρέτρεχές με· συμπαρατρέχω δέ σε. / Έπιληττες, οἶδας· άντιπλήττου καιρίως. / Άλγεις; Προήλγουν. Δυσφορείς; Έδυσφόρουν. / παθοῦσα καί μαθοῦσα νῦν, τό τοῦ λόγου, / δίδασκε πάσας τᾶς προλοίπους παρθένους / ύποκλίνασθαι τοῖς έρώσι ταχέως*, 3. 190 κ.ε.).

Οι ιδιαίτερα σκληροί χαρακτηρισμοί (*«φιλείς τόν άνδρόθηλυν, ως άκηκόειν, / μαινάς, σοβάς, τάλαινα, πρέσβα παρθένε*, 3. 207-8, *ἄπαις μενεῖς· καλεί γάρ*

(558), με το ρήμα *είσάγειν* (986) που ηχητικά ανακαλεί την Σαπφώ (*σάγην ές σάν φιλότατα*, π. 1. 9). Στην απειλή της νέας *δίκης* που δίνει τη σειρά στις εξηντάρες, ο νέος επιστρατεύει το σοφιστικού τύπου επιχείρημα ότι *έκδικάζονται* οι εικοσάρες (984) χρησιμοποιώντας όρους δικανικούς (*είσάγομεν* πβ. *είσάγειν γυναίκα*, Ηρ. 5.40. 2, *άναβεβλήμεθα (δίκην), έκδικάζομεν*, 983-4). Η σκηνή της διεκδίκησης του νέου από τις γριές που χρησιμοποιούν το ρήμα *καθεύδειν* (1039, 1051, 1066 πβ. *κατεύδειν*, Σαπφ. απ. 168B 4) είναι ομόλογη με τη διεκδίκηση του Φάωνα από τις γυναίκες στο Φάωνα του κωμ. Πλάτωνα (απ. 188), ενώ η επίδειξη του νόμου (Γραυς Β. παρ' *έμοι τών γραμμάτων είρηκότων / πρότερον καθεύδειν αύτόν*, 1049-50), σκηνή που ανακαλεί τις απειλές των εγγράμματων γυναικών στις θεσμοφοριάζουσες (432-4), θυμίζει και την επίδειξη της επιστολής από την Σαπφώ και το μοτίβο των ομιλούντων γραμμάτων (*τών γραμμάτων είρηκότων*, 1049 πβ. *βοήν ίστησι γεγωνόν*, Αντιφάν. Σαπφώ απ. 194. 2).

στ. 1039-42

*ού σωφρονοῦσά γ'. οὐ γάρ ήλικίαν ἔχει
παρά σοί καθεύδειν τηλικούτος ὤν, έπει
μήτηρ ἄν αύτῷ μάλλον εἴησ ἢ γυνή.*

Στην προτελευταία σκηνή έχουμε δύο ακόμη χωρία που υπαινίσσονται την Σαπφώ. Ο κωμικός ποιητής αντιτάσσει στο πολύ συγκεκριμένο *λέχος ἄρτυσο* της Σαπφώς (απ. 121) το επίσης σαπφικό ρήμα *καθεύδειν* (απ. 168B), αλλά αντίθετα από την Σαπφώ, η σύσταση απευθύνεται από τη νέα στη γριά. Για άλλη μια φορά η παρωδία στίχων της Σαπφώς υπηρετεί τη σκηνική οικονομία. Η γριά παραιτείται και μπαίνει στο σπίτι της. Για το μοτίβο της σύναψης ερωτικών σχέσεων γυναικών με νεότερους σε ηλικία άνδρες και την απήχηση του απ. 121 της Σαπφώς βλ. επίσης Έκκλ. 893-9, / ππ. 1307-8, Εύπολ. *Μαρικᾶς* απ. 192. 100 κ.ε., Επίχ. απ. 198 Καί.

Η τελευταία σκηνή

Στην τελευταία σκηνή η θεραπεία της Πραξαγόρας αυτοπαρουσιάζεται ως εταίρα (*μεμύρισμαι τήν κεφαλήν μυρώμασιν, / άγαθοίσιν*, 1115-6 πβ. Σαπφ. απ. 94. 20, Αλκ.50.1, 362.3) και προσκαλεί στο δείπνο το Βλέπυρο και τα κοριτσάκια ή κάποιες εταίρες της Πραξαγόρας. Η κατά κόρον χρήση μακαρισμών (*μακάριος*, 1112, 1129 *δέσποινα μακαριωτάτη*, 1113, *τρισόλβιε*, 1129, *όλβιώτερος*, 1130 *εύδαιμονικόν γ' ἄνθρωπον*, 1134) δίνει το στίγμα του κωμικού γάμου που

ό Πλούτων κάτω. / Παύθητι κουρίζουσα· ναυστόλου γύναι», 3. 214-5) ανακαλούν

επισφραγίζει την ουτοπία της Πραξαγόρας. Στην έξοδο 1169-1175 ο χορός χορεύοντας σε ρυθμό βακχικό παρωδεί το *Δεῖπνον* του Φιλόξενου, έργο σύγχρονο των *Εκκλησιαζουσών* που σατιρίζεται και στον *Φάωνα* του Πλάτωνα (απ. 189). Η τελευταία προσφώνηση *φίλοι γυναῖκες* (1164) δίνει το έναυσμα για ένα κοινό συμπόσιο ανδρών και γυναικών με αρώματα, στεφάνια, έρωτα και κρασί. Το τέλος της κωμωδίας που προώθησε το γυναικείο ζήτημα έως το πιο παράδοξο σημείο υπογράφεται με την παρωδία ενός νεοτεριστή ποιητή του οποίου η ποίηση αλλά και η κωμική παρουσία συνδέεται στενά με την Σαπφώ και τον εραστή της Φάωνα (κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 189).

Το φαινόμενο της συνεχούς επανάληψης υπαινιγμών της Σαπφώς στις *Εκκλησιάζουσες*, (π.χ. το απ. 57 απηχείται δύο ή τρεις φορές αν συνυπολογίσουμε και την απήχηση στους στ. 277 κ.ε.), θέτει το εύλογο ερώτημα αν η ποίηση της ήταν τόσο γνωστή ώστε και απλοί υπαινιγμοί να παραπέμπουν σε αυτήν. Η παρωδία του απ. 168B της Σαπφώς, αλλά και του απ. 121 υποδηλώνει απήχηση της ποίησής της σε ένα κοινό που δεν ανήκει στους διανοούμενους. Ενώπιον του κοινού αυτού, που απολαμβάνει και τη σύστοιχη με τις παρωδίες της Σαπφώς μουσική, η Πραξαγόρα τολμά να επιβεβαιώσει τον διαρκή φόβο των Αθηναίων για πολιτικές ανατροπές, εφαρμόζοντας ένα πρωτοποριακό κοινωνικό πρόγραμμα, την κοινοκτημοσύνη σε όλα τα αγαθά, το οποίο συνέλαβε με τις φίλες της σε μια εορτή όπου αποκλείονται οι άνδρες. Η κοινοκτημοσύνη, το νέο πολιτικό εύρημα, που θέτει για πρώτη φορά στην ιστορία ο Πλάτωνας (*Πολιτ.* 423e7, 424a1-2, 451c6 πβ. *Λύσις* 207c10, Αριστ. *Η. Ν.* 1159b31),⁵³ υλοποιείται επί σκηνής από το γυναικείο στρατό που ακολουθεί μια αρχηγό, που έχει πολλά κοινά στοιχεία με την Σαπφώ. Ο Αριστοφάνης ειρωνεύεται στο έργο αυτό τον Πλάτωνα ως συνήγορο της ισότητας των φύλων, και η παρωδία της Σαπφώς σημαίνει ότι ερμηνεύει την ποίησή της ως ποίηση που προωθεί θέματα ισότητας των φύλων.

Στις *Εκκλησιάζουσες*, όπως και στις *Θεσμοφοριάζουσες*, μια γυναίκα διδάσκει και καθοδηγεί ομόφυλές της⁵⁴ σε δράση πολιτικού χαρακτήρα ενώ συμμετέχει

επίσης χωρία των *Εκκλησιαζουσών*.

⁵³ Βλ. Ν. Μ. Σκουτερόπουλος, *Πλάτων Πολιτεία* (Αθήνα 2006¹⁰), σσ. 826-7. Για τα ιδεολογικά, υφολογικά και πραγματολογικά παράλληλα της *Πολιτείας* με τις *Εκκλησιάζουσες* απ. σσ. 15-16.

⁵⁴ Όπως παρατηρεί ο Parker, «Sappho Schoolmistress» (1993), σ. 322, ενώ θεωρείται δεδομένο και σχεδόν αυτονόητο να εκλαμβάνεται η Σαπφώ ως αρχηγός ενός «θιάσου», ο Αλκαίος αντίθετα ποτέ δεν αναφέρεται ως αρχηγός της *έταιρείας* του. Η εικόνα της Σαπφώς ως μεγαλύτερης που διδάσκει νεότερες, μια ενοχλητική έμμονη ιδέα, είναι στην πραγματικότητα μια απόπειρα να αφομοιωθεί και να

σε μυστήρια. Η Πραξαγόρα σοφή φιλόσοφος και πολιτικός έχει τη συμπαράσταση του χορού των φιλενάδων που υμνεί την εξυπνάδα της προστατίδας των γυναικών και την προτρέπει στην εφαρμογή του νέου προγράμματος. Η πρωταγωνίστρια του Αριστοφάνη μιμείται με επιτυχία ρόλους ανδρικούς και αποκαλείται από το χορό (491) και τον άντρα της στρατηγός (727). Η μεταμφιεσμένη σε άνδρα Πραξαγόρα μιλά ως εταίρα (8, 10), διηγείται ερωτικά κατορθώματα των γυναικών και έχει ως πρώτιστο μέλημά της τον έρωτα. Η Πραξαγόρα από την αρχή του έργου αναλαμβάνει επιτυχώς το ρόλο της διδασκάλου και της προαγωγού, αλλά και της πολιτικού που δημηγορεί, (*ἐγὼ διδάξω*, 215, *νῆ τῇ Δήμητρ' εὖ γε διδάσκεις*, 662), εκφωνεί ρητορικούς λόγους (214-240), και όπως και η Λυσιστράτη, πιστεύει ακράδαντα στην ορθότητα του πολιτικού της προγράμματος (*καί μῆν ὅτι μέν χρηστὰ διδάξω πιστεύω*, 582), το οποίο επιβάλλει με τη βία. Οι φίλες της Πραξαγόρας, οι περισσότερες ανώνυμες, με εταιρικά και ανδροπρεπή χαρακτηριστικά, όπως και η ίδια η Πραξαγόρα και η Λυσιστράτη, συνωμοτούν όπως και στην *Λυσιστράτη*, για την ανατροπή του πολιτεύματος. Η Πραξαγόρα έχει πολλές ομοιότητες με την Ασπασία, *έρωτοδιδάσκαλο* και σύμβουλο γάμων (Αθην. 5.219d, Κικ. *De Invent.* 1.31.51, Ξενοφ. *Ἀπομν.* 2.6.36, *Οἶ κ.* 3.14) αλλά και διδάσκαλο στη ρητορική (Πλάτ. *Μενέξ.* 235e, Κικ. *De Invent.* 1.31.51) ιδιαίτερα του Γοργία, π.χ. υπάρχει αναλογία στο *ἄκῃσ'* της Πραξαγόρας (243) και στο ότι η δεύτερη δίδαξε το δεύτερο άντρα της Λυσικλή ζώντας μαζί του.⁵⁵ Κοινά χαρακτηριστικά της Πραξαγόρας, της Λυσιστράτης, της Ασπασίας αλλά και της κωμικής Σαπφώς (βλ. Αντιφάν. *Σαπφώ* απ. 194),⁵⁶ είναι η εταιρική και συνάμα ανδροπρεπής συμπεριφορά και η ρητορική δεινότητα. Οι γυναικείες αυτές μορφές που δεν ανταποκρίνονται στις συμβάσεις του φύλου τους⁵⁷ ξυπνούν τον μόνιμο φόβο των

ερμηνευθεί η γυναίκα ποιήτρια όσο γίνεται ως άνδρας, για να εξουδετερωθεί. Για το θέμα βλ. Calame, «Ο κύκλος της Σαπφούς: μύηση στον κόσμο των γυναικών» *Θέλξις*, *Σαπφώ* (2004) σσ. 32-49, κυρ. 36-40.

⁵⁵ Βλ. Rothwell, «Politics and Persuasion in Aristophanes Ecclesiazusae» (1990) σσ. 92-94 σημ. 69. Για την ομοιότητα της Πραξαγόρας και της Λυσιστράτης βλ. Dover, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη* (1989³) σ. 264, Ussher, *Ecclesiazusae* (1973) σ. 70. Το σχέδιο της Πραξαγόρας είναι προέκταση του σχεδίου της Λυσιστράτης. Η Λυσιστράτη ψέγει την παράταση του πολέμου και τη σπατάλη του χρήματος και προσπαθεί να ανατρέψει το καθεστώς (βλ. *Ἀχαρνείς*, *Εἰρήνη*), ενώ η Πραξαγόρα ενδιαφέρεται για την αρρωστημένη κοινωνική κατάσταση αλλά και για τον ατομικό πόνο και προσπαθεί να τα γιατρέψει ταυτόχρονα. Βλ. D. F. Sutton, *Self and Society in Aristophanes* (Washington 1980), σ. 26.

⁵⁶ Πβ. τη γνώμη του Αρέθα (τί ὁ σοφώτατος ἡμῶν Σωκράτης τὴν Λεσβίαν Ασπασίαν ἤγειτο διδάσκαλον, ἢ καὶ τὸ ἀνδρεῖον αὐτῆς τῷ Ὀλυμπίῳ Περικλεῖ εἰσηγέται, phil. gr. 314: 16, 17). Βλ. L. G. Westerink-B. Laurdas, «Scholia by Arethas in Vindob. Phil. Gr. 314», *Ελληνικά* 17 (1962), σ. 115. Βλ. και Λουκ. *Ἔρωτ.* 30.

⁵⁷ Πβ. τα αιρετικά και αντισυμβατικά στοιχεία της Αντιγόνης, της Κλυταιμνήστρας, και τις αντρικές πλευρές της Μήδειας βλ. Αικ. Συνοδινού, «Αιρετικές Γυναικείες Μορφές στην Αρχαία Ελληνική

Αθηναίων για την κατάλυση της δημοκρατίας. Ο Αριστοφάνης ειρωνεύεται, αλλά και φοβάται την ουτοπία να έχουν όλοι, και οι άσχημοι, και οι γυναίκες, νόμιμο δικαίωμα στον έρωτα, όπως στην κοινωνία των ωραίων και των ανδρών. Όταν όμως διδάσκει την ειρήνη και κατηγορεί τους άνδρες πολιτικούς και στρατηγούς χρησιμοποιεί απηχήσεις της Σαπφώς για να θυμίσει την ομορφιά της ειρηνικής ζωής (αρώματα, στρώματα, στεφάνια, εταίρες).

11. Πλοῦτος

Ο Πλοῦτος, από τα τελευταία έργα του Αριστοφάνη, δίδασκε το 380 π.Χ. από τον ίδιο τον ποιητή που είχε ανταγωνιστές τον Νικοχάρη με τους *Λάκωνες*, τον Αριστομένη με τον *Ἄδμητο*, τον Νικοφώντα με τον *Ἄδωνη* και τον κωμικό Αλκαίο με την *Πασιφάη*.

στ. 144-6

καί νή Δί' εἴ γ' ἔστι λαμπρόν καί καλόν
ἧ χαρίεν ἀνθρώποισι, δι' αὐτό γίγνεται.
ἅπαντα τῷ πλουτεῖν γάρ ἐσθ' ὑπήκοα.

Η σύνδεση των ουδετέρων λαμπρόν και καλόν με τα «αγαθά» απηχεί σύμφωνα με την Cavallini την Σαπφώ *ἔγω δέ φίλημ' ἄβροσύναν,] τοῦτο καί μοι / τό λάμπρον ἔρωσ ἀελίω καί τό κάλον λέλογχε* (απ. 58. 25 κ.ε.), η οποία διατυπώνει επιφυλάξεις για τη σχέση του νεόπλουτου με την *ἀρετή* (απ. 148). Ο Χρεμύλος αναγνωρίζει την απόλυτη υπεροχή του πλούτου πάνω από κάθε άλλη αξία και έχοντας προσωπική πείρα για τη στενάχωρη ζωή του πένητος (28 κ.ε.) ολοκληρώνει η σκέψη του με απήχηση του Ησίοδου (*πλούτῳ δ' ἀρετή καί κῦδος ὀπηδεῖ*, *Ἔργ.* 313), του Αλκαίου (απ. 360. 4) και του Θεόγνη (315κ.ε, 145-50),⁵⁸ ίσως όμως και άλλων στίχων της Σαπφώς (*πλοῦ [τ]ον θέοι δίδοισιν [το]ῖσιν [θ]έ[λο]υσιν ἢ θέλο<ι>σιν*, Σχ. απ. 213 Ag 10=P. Oxy. 2506 απ. 48 col. II).⁵⁹

Σχ. 179

βλ. κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 196.

Τραγωδία», *Μορφές Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Ίδρυμα Κ. Κατσάρη, Ιερά Μητρόπολις Ιωαννίνων, (Ιωάννινα 1995), σσ. 87-102, κυρ. 92 κ.ε.

⁵⁸ E. Cavallini, «Note ad Aristophane», *Mcr* (1984-85), σσ. 108-9, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σσ. 70 κ.ε., κυρ. 76. Για τη σύνδεση της *ἄβροσύνας* (λαμπρόν, καλόν) με την *ἀρετή* βλ. A. H. Ahrens, «Conjecturen zu Alcäus und Sappho», *RHM I* (1842), σσ. 382 κ.ε., κυρ. 400.

στ. 729

καθαρόν ἡμιτύβιον λαβών

Ο Σχολιαστής ερμηνεύει τη σπανιότατη αιγυπτιακής καταγωγής λέξη *ἡμιτύβιον* (Πολυδ. 7. 71) παραθέτοντας την Σαπφώ (αἰμιτύβιον στάλασσον, απ. 119): *ἡμιτύβιον· ἀντί τοῦ σουδάριον· ῥάκος ἡμιτριβές λινούν τι, οἶον ἐκμαγεῖον. καί Σαπφώ· "ἡμιτύβιον σταλάσων." ἥ δίκροσσον φακιόλιον...κυρίως δέ τὸ ἐπὶ τῇ στολῇ νεκροῦ ῥάκος...καθ' ὁμοιότητα τοῦ τύμβου καί ἡ κεφαλὴ οὕτως ὀνομάζεται διὰ τὸ εἰκέναι τύμβω. ἡμιτύβιον οὖν τὸ ἐξ ἡμισείας τὴν κεφαλὴν καλύπτον.*

στ. 945

ἐάν δέ σύζυγον λάβω τινά

Η λέξη σύζυγος μαρτυρείται για πρώτη φορά στην Σαπφώ: ἡ Πλειστοδίκη / τ]ῇ Γ[οργοῖ σύνζυξ με- / τὰ τ[ῆς] Γογγύλης ὄν[ο]μασθή-/ σετ[αι κ]οινόν γάρ τὸ ὄνο- / μ[α δ]έδοται ἢ κατὰ τῆς [.] , απ. 213.3 (Commentarius), και αφορά, όπως και στον Αριστοφάνη (σύζυγον: Βοηθόν, ἤγουν σύνδρομον. βοηθόν, σύμμαχον, Σχ. αυτ.), σε στενούς συντροφικούς δεσμούς στο περιβάλλον της ομάδας.⁶⁰

12. Αποσπάσματα του Αριστοφάνη

Ἀνάγυρος

απ. 54

Ο στίχος χαίρειν μὲν Ἄλον τὸν Φθιώτην / χαίρειν δ' ἀτεχνῶς Ἀναγυρασίους, ανακαλεί την Σαπφώ: πόλλα μοι τὰν Πωλυανάκτιδα παῖδα χαίρην, απ. 155, τον Πλάτωνα (Ἰων. προίμ.), τον Μένανδρο (Δύσκ. 401), και τον Θεόκριτο (14.1),⁶¹ και τους Ἀχαρνεῖς (χαίρειν κελεύων πολλὰ τοὺς Ἀχαρνέας, 200). Για την ειρωνική και σαρκαστική χρήση του απολύτου απαραιμφάτου στην Σαπφώ και στον Σωκράτη βλ. νῦν μὲν ἐπιτιμᾷ ταύταις (Γοργοῖ καί Ἀνδρομέδα), νῦν δέ ἐλέγχει, καί εἰρωνεύεται αὐτὰ ἐκεῖνα τὰ Σωκράτους «τὸν Ἰωνα χαίρειν» φησὶν ὁ Σωκράτης, Μάξ. Τύρ. 18. 9.

απ. 62

⁵⁹ Σύμφωνα με την αποκατάσταση του στίχου από τον Treu. Βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 164.

⁶⁰ Βλ. Gentili, «La veneranda Saffo» (1966) σ. 47 σημ. 55, Calame, «Ο κύκλος της Σαπφούς: μύηση στον κόσμο των γυναικών» *Θέλξις, Σαπφώ* (2004) σσ. 34-5.

⁶¹ Kassel –Austin, *PCG III 2* (1984) σ. 58, όπου και τα παράλληλα.

ἀμφιανακτίζειν· ἄδειν τὸν Τερπάνδρου νόμον τὸν καλούμενον Ὀθιον.

Η αναφορά στον αρχετυπικό κιθαρωδό, πρόδρομο και επινοητή των νόμων της κιθαρωδίας και της επτάχορδης λύρας που έφερε την επανάσταση στη μουσική,⁶² εντάσσεται στο πλήθος των αναφορών της Αρχαίας κωμωδίας στην αιολική μουσική παράδοση και τον Τέρπανδρο βλ. Αριστοφ. *Δαιτ.* απ. 235, 590. 22 κ.ε, *Νεφ.* 595, *Σχ.* αυτ., Κρατίν. *Εὐμενίδες* ή *Εὐνεῖδα* απ. 72 κ.α.

Βαβυλώνιοι

Για τη σχέση των Βαβυλωνίων, κωμωδία που θεωρείται ότι είχε ως κεντρική ιδέα την αποστασία της Μυτιλήνης, με την πλοκή των *Ἀχαρνέων* και το συσχετισμό των πολιτικών θέσεων του Αριστοφάνη με υπαινιγμούς στους αιολείς ποιητές βλ. *Ἀχ.* 1, 377 κ.ε., *Ιππ.* στ. 258, 830 κ.ε.

Γηρυτιάδης

απ. 156

(Α.) καὶ τίς νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας

ἔτλη κατελθεῖν; (Β.) ἔνα +δ' ἀφ' ἐκάστης τέχνης

εἰλόμεθα κοινῇ γενομένης ἐκκλησίας,

οὕς ῥησμεν ὄντας ἀιδοφοίτας καὶ θαμὰ

ἐκεῖσε φιλοχωροῦντας; (Α.) εἰ σὶ γάρ τινες

ἄνδρες παρ' ἡμῖν ἀιδοφοῦται; (Β.) νῆ Δία·

Το θέμα της κωμωδίας ήταν η σύγκρουση ανάμεσα στην παλιά και στη νέα τέχνη, όπως στους Βατράχους. Ο Αριστοφάνης με το επίθετο *ἀιδοφοίτας* που ανακαλεί την Σαπφώ: *ἀλλ' ἀφάνης κὰν Αἶδα δόμῳ / φοιτάσης*, απ. 55.3-4, κατονομάζει τους πρέσβεις που έχουν σταλεί από τους ποιητές του πάνω κόσμου στους ποιητές του κάτω κόσμου (Αθήν. επιτ. 1.1) τον Σαννυρίωνα, τον τραγικό Μέλητο και τον διθυραμβοποιό Κινησία.⁶³ Το σαπφικής έμπνευσης σύνθετο *ἀιδοφοῦται* διατυπώνει τον ψόγο της λεπτῆς «αδύνατης» ποίησης. Όχι τυχαία ο Μέλητος, άσχημος, αδύνατος και φαύλος ποιητής (*Μέλητος δέ τραγωδίας φαῦλος ποιητής [θραῖς γένος, ὡς Αῤιστοφάνης Βατράχοις (1302), Πελαργοῖς, Σχ. Αρέθ. Πλάτ. Ἀπολ. σ. 18 Β (σ. 420 Gr.)*

⁶² Στον Τέρπανδρο οφείλεται η συστηματοποίηση των τοπικών μελωδικών ιδιωμάτων και η υπαγωγή τους σε ένα ενιαίο σύστημα νόμων. Βλ. G. A. Kennedy, *Ιστορία της Θεωρίας της Λογοτεχνίας 1 (Αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή κριτική)*, Επιμ., Μετάφρ. Φ. Φιλίππου, Θεώρηση Μετάφρ. Α. Ρεγκάκος, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μ. Τριανταφυλλίδη], (Θεσσαλονίκη 2008), σσ. 76-79, Kugelmeier, *Reflexe* (1996) σσ. 90-91, 214.

⁶³ Το επίθετο *ἀιδοφοίτης* χαρακτηρίζει το σωματικά αδύναμο (*οἱ λεπτοὶ καὶ ἰσχυροὶ καὶ ἐγγύς θανάτου ὄντες*, Ησύχ. s.v. πβ. *ἐκωμωδοῦντο ἐς λεπτότητα Σαννυρίων ὁ*

κατατάσσεται μαζί με την Σαπφώ στους ερωτοδιδασκάλους (τάρωτίκ' ἐκμεμάθηκα ταῦτα παντελῶς /Σαπφοῦς, Μελήτου, Κλεομένους, Λαμυνθίου, Επικρ. Ἀντιλαΐς απ. 4).

Δαιταλεῖς

απ. 235

ῥῶσον δὴ μοι σκόλιόν τι λαβῶν Ἀλκαίου κἄνακρέοντος

Στους Δαιταλεῖς, κωμωδία συμποσιακού περιεχομένου με ιδεολογικό υπόβαθρο τη διάσταση ανάμεσα στον παλαιό και τον νέο τρόπο ζωής, ο έπαινος των σκολίων του Αλκαίου και του Ανακρέοντα (έπαινουμένων ἐπὶ τῇ ἰδέᾳ ταύτῃ τῆς ποιητικῆς Ἀλκαίου τε καὶ Ἀνακρέοντος, ὡς Ἀριστοφάνης παρίστησιν ἐν Δαιταλεῦσιν λέγων οὕτως, Αθήν. 15. 693f) δηλώνει την απήχηση της αιολικής ποίησης στα αττικά συμπόσια και την επίδρασή της στον Ανακρέοντα (βλ. Σφ. 1234-5, Θεσμ. 161 κ.ε.).⁶⁴

Θεσμοφοριάζουσαι Β'

απ. 332

Στο απ. 332⁶⁵ με το οποίο ο Πολυδεύκης (7. 95-6) κλείνει τα κεφάλαια εἴδη ἐσθῆτων περὶ ὑποδημάτων με παραθέματα από τους κωμικούς και την Σαπφώ (απ.

κωμῳδίας ποιητῆς καὶ Μέλητος ὁ τραγῳδίας ποιητῆς καὶ Κινησίας κυκλίων χορῶν, Αἰλ. Π. 1. 10. 6) αλλά και το φαύλο ποιητή.

⁶⁴ Βλ. W. Rösler, *Dichter und Gruppe. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und historischen Funktion früher griechischer Lyrik am Beispiel Alkaios* (München 1980), σ. 93, Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 200 σημ. 10, Kassel-Austin, *PCG III* 2 (1984) σ. 142, Kugelmeir, *Reflexe* (1996) σσ. 25 κ.ε., 77, 292, 309. Για τα συμποτικά ποιήματα του Αλκαίου βλ. Page, *S&A* (1955) σσ. 291-317.

⁶⁵ Αν και δεν γνωρίζουμε την ακριβή σχέση ανάμεσα στις υποθέσεις των δύο έργων, με μεγάλη πιθανότητα οι Θεσμοφοριάζουσαι Β' επαναλαμβάνουν θέματα της αρχικής κωμωδίας. Το έργο προλογίζει η Καλλιγένεια (απ. 317=Σχ. Θεσμ. 299), ενώ τα απ. 333, 334, 337 αφορούν σε θέματα της ποίησης και τον Αγάθωνα. Σχετική ίσως με την πρώτη κωμωδία είναι η αναφορά στο *λακωνίζειν* (απ. 338) και στο *Περσικόν ὄρχημα* (απ. 344β). Βλ. Kassel-Austin, *PCG III* 2 (1984) ad loc. Σύμφωνα με τον Δημήτριο τον Τροιζήνιο οι Θεσμοφοριάζουσαι άρεσαν τόσο πολύ, ώστε ο Αριστοφάνης το 409 π..Χ. έγραψε και άλλο έργο με το όνομα αυτό (Αθήν. I 29).

39, 100, 177),⁶⁶ υπάρχουν περισσότερες από πενήντα αναφορές στην ενδυμασία, τον καλλωπισμό και τα κοσμήματα⁶⁷ που παραπέμπουν στην ποίηση της Σαπφώς.

Το σαπούνι, κατασκεύασμα από πρωτογενή σόδα (νίτρον στ. 1 πβ. νίτρον· τοῦτο Αἰολεύς μὲν ἄν εἴποι, ὥπερ οὖν καὶ ἡ Σαπφὼ διὰ τοῦ ν, Αθηναῖοι δὲ διὰ τοῦ λ λίτρον (Σαπφ. απ. 189=λίτρον, οὐ νίτρον Ἀττικοί· οὕτως Ἀριστοφάνης, καὶ Φρύν. νίτρον, Φρύνιχ. σ. 361 πβ. Φώτ. s.v.)⁶⁸ απαντά για πρώτη φορά στην Σαπφώ. Ο ὄλισβος (στ. 13 πβ. ὄλισβ.δόκοισ<i>i>, Σαπφ. απ. 99 Lobel-Page=Αλκ. απ. 303 Aa5 Voigt) απαντά επίσης για πρώτη φορά στην Σαπφώ.⁶⁹ Ἐνδειξη, τρυφῆς και διαφθοράς είναι οι αλοιφές (κατάπλασμα, κηρωτόν, φύκος, Θεσμ. Β' απ. 334 πβ. τοῦ μύρου / καὶ βακκάριδος, Ἀριστοφ. απ. 336.2-3)⁷⁰ που παραπέμπουν στην κοσμετολογία, τη γαμήλια προετοιμασία, τα συμπόσια, αλλά και τη μαγική μεταμόρφωση του Φάωνα και του Δικαιόπολη. Τα μύρα (Σαπφ. απ. 94. 18, 44.30 βλ. και γρύτα απ. 179=Σαπφὼ δὲ γρύτην καλεῖ τὴν μύρων καὶ γυναικείων τινῶν θήκη, Φρύν. σ. 60.144) μέχρι τους ὕστερους βυζαντινούς χρόνους είναι δείκτης πολυτέλειας, χλιδῆς και αλαζονείας (βλ. Ἀριστοφ. Εἰρ. 26, Λυσ. 886).

Οι λ. ξυρός, ἀμπέχονον, τρύφημα, τρυφοκαλάσιρις, παρυφή, κύφων, χιτώνας, ζεῦμα, ξυστίς, ἔγκυκλον (ἐνδυμα με παρυφασμένη πορφύρα βλ. Θεσμ. 250, 261), στρόφιον, ὄχθοιβος ἴσως και μαλάκιον,⁷¹ μέρη του γυναικείου ιματισμού ιδιαίτερης πολυτέλειας υπενθυμίζουν αναφορές της Σαπφώς στα ἔμματα (απ. 44. 8,

⁶⁶ Ο Κλήμης Αλεξανδρείας στους πρώτους μεταχριστιανικούς αιώνες με βάση το χωρίο αυτό επισημαίνει την αναγκαιότητα της απλής ενδυμασίας ως χαρακτηριστικό των σεβάσμιων γυναικών και ως επιταγή της Εκκλησίας (πάνυ γοῦν ἐπιψόγως πάντα τὸν γυναικεῖον καταλεγόμενος κόσμον Ἀριστοφάνης ἐν Θεσμοφοριαζούσαις ὑποδείκνυσιν. παραθήσομαι δὲ αὐτάς τοῦ καμικοῦ τὰς λέξεις διελεγχούσας ἀκριβῶς τὸ φορτικὸν ὑμῶν τῆς ἀπειραγαθίας, Παιδ. II 124.1 πβ. καὶ τῶν δὲ Ἀττικῶν γυναικῶν τὴν τρυφήν Ἀριστοφάνης λεγέτω...οὐδ' ἄν φαῦλον εἶη τούτοις ὑποθεῖναι λέξιν ἐκ Θεσμοφοριαζουσῶν Ἀριστοφάνους, ἐπεὶ πολλὰ εἶδη ἐν αὐτῇ περιέχει γυναικείων φορημάτων, ἃ καὶ τοῖς περὶ κόσμων ἴσως ἂν ἐνήρμοσεν· ξυρόν, Αἰλ. Π. I. I 18.

⁶⁷ Για τα κοσμήματα των Θεσμοφοριαζουσῶν Β' βλ. Stone, *Costume in Aristophanic Comedy* (1980) σσ. 244-6.

⁶⁸ Στους ρωμαϊκούς χρόνους και την ὕστερη αρχαιότητα το νίτρο είναι κατασκεύασμα για την περιποίηση ή τη βαφή της κόμης βλ. J. P. V. D. Balsdon, *Ρωμαῖες Γυναῖκες. Ἡ Ἱστορία και τα Ἔθιμά τους*, Μετάφρ. Ν. Πετρόχειλος, (Αθήνα 1982), σ. 338 σημ. 23, G. Clarck, *Οι Γυναῖκες στην Οἰμη Αρχαιότητα. Εἰδωλολατρικοί και Χριστιανικοί τρόποι ζωῆς*, Μετάφρ. Στ. Κομνηνός, (Αθήνα 1997), σ. 144. Στον Αθανάσιο (P.G. 28. 264) η παρθένος δεν πρέπει να βάζει βότανα, νίτρο ή τέτοια πράγματα ὅπως οι κοσμικές γυναῖκες.

⁶⁹ Βλ. Giangrande, «Sappho and the ὄλισβος» (1979) σσ. 249-250, Ἑκκλ. 918-20, Λυσ. 107 κ.ε.

⁷⁰ Για τη σχέση της Σαπφώς με τα μύρα και το βάκκαρι που ταυτίζεται με το βρένθειον μύρον (απ. 94) βλ. Faure, *Μύρα και αρώματα* (2004) σσ. 203-4.

⁷¹ Η συσσώρευση (κατάλογος λέξεων ή αντικειμένων) στο απόσπασμα αυτό των Θεσμοφοριαζουσῶν Β' ξεπερνά κάθε προηγούμενο. Βλ. Σπυρόπουλος, *Αριστοφάνης* (1988) σ. 77.

62.12, 213Ah41 πβ. 62.9). Οι λεπτομέρειες, η ποικιλία, η πρωτοτυπία στο χρώμα, στην ποιότητα της ύφανσης, ή η εκζήτηση στο κοινωνικά υψηλό (*μίτρα*) είναι ένας απεριόριστος χάρτης των ενδυματολογικών αναζητήσεων της Σαπφώς που δείχνει ιδιαίτερη προσοχή στα ενδύματα (απ. 62. 10-12). Η πολυτελέστατη ενδυμασία (απ. 95), ιδιαίτερα στολίσματα για την Αφροδίτη (απ. 101) ή την Κλεΐδα, λινά μαντήλια και υφάσματα (απ. 119, *λασίοισ' εὖ... ἐπύκαζεν*, απ. 100), πλουμιστά σανδάλια (*μάθλης*, απ. 39), ο *κροκωτός* (απ. 92.7) το *βεῦδος* (απ. 177), η *κατάγωγις* (απ. 22.13 -14) που προκαλεί το φθόνο της ίδιας της Αφροδίτης (*ἄ γὰρ κατάγωγις αὐτὰρ / ἐπτόαισ' ἴδοισαν*, *ἔγω δέ χαίρω*, στ. 13-14), και φυσικά η πορφύρα (*κᾶμματα / πορφύρα*], απ. 44.8, 98a4, 54, 101.2, 105b, 244.9, 92.8 και 13 πβ. 101, 119, 140, 62. 9 και 12, 213Ah41) είναι βασικοί θεματικοί άξονες της Σαπφώς. Ο όμιλος οφείλει να ασπάζεται και να υπακούει στους κανόνες της σαπφικής αισθητικής (*χλιδάνα<ι> πίθεσα*], απ. 60.8 πβ. απ. 81, 98a). Στον κόσμο της Σαπφώς τα κοσμήματα αποτελούν το επιστέγασμα της κομψότητας. Στα πορφυρά ενδύματα ταιριάζουν [*ἐλί] γματα χρύσια κᾶμματα | πορφύρα*], Σαπφ. απ. 44.8 πβ. *ἐλικτιῆρας* ενώτια απ. 334.14). Η λέξη *χλιδάνα* (Σαπφ. απ. 60.8) είναι εξαιρετικά πολυτελές ένδυμα (*χλίδων*, Θεσμ. Β' απ. 334. 11 πβ. *τρυφοκαλάσιρις*, *τρύφημα*, Θεσμ. Β' απ. 332), κόσμημα και συνεκδοχικά η χλιδή. Στην ποίηση της Σαπφώς ο χρυσός αποτελεί μέτρο σύγκρισης της ομορφιάς (απ. 156, 132), και τα δαχτυλίδια κάνουν τη γυναίκα να νοιώθει σπουδαία (+δ' ἄλλ' ἄν μοι μεγαλύνεο δακτυλίω πέρι, απ. 5a inc. auct.).⁷²

Η Σαπφώ οριοθετεί την πρόπουσα για την τάξη και την ηλικία εμφάνιση συνώνυμη πάντα της πολυτέλειας (απ. 98a). Στα μαλλιά της ξανθής κόρης ταιριάζουν τα άνθη (απ. 81, 98a), και η *μιτράνα* ίσως πολυτιμότερη και από την πορφυρή ταινία στα μαλλιά (*μέγας κόσμος*, 98a2-4), είναι δυσεύρετη σε καιρούς χαλεπούς (απ. 98a10, 98b4). Στην ποίηση αυτή τα καλλυντικά και τα αρώματα (*mundus*) κατέχουν επίσης εξέχουσα θέση. Μαζί με τα κοσμήματα (*ornatus*) συνιστούν το *cultus*. Τα μύρα συνδέονται με τις ωραίες στιγμές του σαπφικού ομίλου (Σαπφ. απ. 94.18, 44.30), και τα περιδέραια από άνθη κυριαρχούν (*ἀμφ' ἀπάλα δέρα*, απ. 94. 15-16 ίσως και *ορμοις* ? = *ὑποδερίς εριδέραι* ', 29c2 στ. 7 *ζῶμ'*=A11- *δρμους*). Πολυτελή αντικείμενα, ενδύματα ή νυφιάτικα δώρα (απ. 44.9, 169A) είναι δείκτες πλούτου και ευμάρειας (πβ. την περιγραφή των στολιδιών στον Αλκμάν 1. 64. κ.ε). Η Σαπφώ απεικονίζεται σε

⁷² Ο *δακτύλιος*, κόσμημα της ανώτερης τάξης φοριέται από άνδρες και φέρει την προσωπική σφραγίδα. Οι γυναίκες χρησιμοποιούν το δακτύλιο σπάνια, κυρίως ως αναθηματική προσφορά. Βλ.

αγγείο του 5^{ου} π.Χ. αι. ως εταίρα με πολυτελέστατα κοσμήματα να κοιτά με ικανοποίηση το είδωλό της στον καθρέπτη. Η «Σαπφώ» της κωμωδίας αποκαλείται *χρυσούν άνδρημα* (κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 178) θυμίζοντας τη χρυσοστέφανη Αφροδίτη (απ. 33) που φέρει έναν ιδιαίτερο κόσμο της κεφαλής (πβ. απ. 101=Αθήν. 9. 410 df). Μόνο η μεγάλη θλίψη για τον Άδωνη (απ. 140) και τον Φάωνα μπορεί να καταστρέψει τα ενδύματα αυτά και η Σαπφώ να μείνει απεριποίητη δίχως τα χρυσά της κοσμήματα (Οβίδ. *ES* 73-5).

Στον κόσμο του σαπφικού θιάσου η πολυτελής ένδυση είναι διακριτικό της κοινωνικής τάξης και αισθητικής. Η έλλειψη καλαισθησίας είναι χαρακτηριστικό των αγροίκων (απ. 57, 110). Οι ενδυματολογικές αναφορές της Σαπφώς αντικατοπτρίζουν μια ολόκληρη ζωή που αρχίζει από την κατεργασία μαλλιών ή το ξάνθισμα της κόμης (απ. 210), τα τραγούδια του αργαλειού με τις πιο οικείες εξομολογήσεις (απ. 102), στη νωχελική τελετουργία του στολισμού, ή τη στιγμή του ίστασθαι κατάντικρυ (απ. 22) και τις μητρικές συμβουλές (απ. 98), αλλά και τις πολιτικές ανακατάξεις (απ. 98a10, 98b4). Ευδιάκριτη είναι η διάθεση του Σχολιαστή να ηθικοποιήσει τον κόσμο της γυναικείας αριστοκρατίας (*ταῦτ' ἐν τῇ γὰρ [] ἐν ὅττι ἦν [οἱ] κοῦ- | ρός καὶ [] φίλεργος*, απ. 213h=*Pap Oxy.* 2506 fr. 48 coll. III στ. 41-3). Αντίθετα με την Σαπφώ, οι κωμικοί και οι Χριστιανοί πατέρες καταδικάζουν επίμονα τη χλιδή, τον καλλωπισμό των γυναικών και ό, τι αναδεικνύει τη γυναικεία παρουσία. Η εταιρική εμφάνιση των γυναικών που φαίνεται ότι την εποχή του Αριστοφάνη έχει μεγάλη διάδοση και στις αστές, τρομοκρατεί τον μέσο Αθηναίο που φοβάται μήπως η γυναικεία ομορφιά και οι συνακόλουθες δαπάνες τον απομακρύνουν από τα ζητήματα της πόλης. Οι κόσμοι και οι εσθήτες είναι παγίδες των ανδρών (Αριστοφ. απ. 869). Η αντίθεση ανάμεσα στον κόσμο των γυναικών του Αριστοφάνη που διεκδικούν ισότητα, και στον κόσμο των ανδρών που αρνούνται να την παραχωρήσουν, εστιάζει στα διαφανή χιτώνια, τα μύρα, τη σωτηρία όλης της Ελλάδας (*Λυσ.* 30). Όσα συνιστούν εμφάνιση εταίρας καταδικάζονται· η κωμωδία κατοχυρώνει νομικά μόνο την καταπεπλασμένη *ψιμυθία*... καὶ κροκωτὸν ἡμφιεσμένη γριά των *Ἐκκλησιαζουσῶν* που όχι τυχαία παρωδεί την Σαπφώ (877 κ. ε. πβ. απ. 168B).

απ. 348

μήτε Μούσας ἀνακαλεῖν ἑλικοβοστρύχους
μήτε Χάριτας βοᾶν ἐς χορὸν Ὀλυμπίας·
ἐνθάδε γὰρ εἰσιν, ὧς φησιν ὁ διδάσκαλος.

Στο απ. 348 ο Αριστοφάνης αποποιείται τη συνήθη τακτική του *ἀνακαλεῖν* τις Μούσες (Αχ. 665, Λυσ. 1296 κ.ε., Βάτρ. 674 και 875 κ.ε., Έκκλ. 882 κ.ε.) με το *ἄπαξ ἐλικοβόστρυχος* που θυμίζει επίθετα των Μουσών στην ποίηση της Σαπφώς (καλλίκομοι, απ. 128) και άλλων ποιητών (Σιμωνίδ. 577 PMG, ῥύκομοι, Πίνδ. Ὀλ. 6.91, ἰοπλόκαμοι, Πυθ. 1.1, ἰόπλοκοι, Ἰσθμ. 7.23, καλλιπλόκαμοι, Ευρ. ΙΑ 1040).⁷³

Κένταυρος

απ. 279

Ο στίχος *ἀνοιγέτω τις δώματ'· αὐτός ἔρχεται* απηχεί την Σαπφώ: Ἰψοι δὴ τὸ μέλαθρον...ἄέρρετε...γάμβρος+(εἶς) ἔρχεται, απ. 111. 1-5 βλ. και Αριστοφ. Ἰππ. 1326.

Κώκαλος

απ. 365.2

Ο στίχος *οὐ μείξας πᾶμ' Ἀχελῶω* ανακαλεί την Σαπφώ «*memoriae prodidit Sappho primum Acheloum vini mistionem...invenisse*», απ. 112 (Comes Natalis, *Mythol.* 7.2 σ. 212 •εκδ. Ven. 1567=σ. 716, εκδ. Francof. 1581, και τον Αχαιό (μῶν Ἀχελῶως ἦν κεκραμένος πολὺς; απ. 20 F. Sn.).⁷⁴ Στο απ. 112, ἴσως ἀπὸ ὕμνο στὸν Διόνυσο, ἡ Σαπφώ ἀναφέρεται πρώτη στὴ μυθολογία τοῦ οἴνου, στὴ μείξη δηλαδὴ τοῦ Ἀχελῶου με χυμὸ ἀπὸ σταφύλια.⁷⁵ Ο Ἀχελῶος, ὡς μετωνυμία κρασιοῦ (*δμωσί ν Ἀχελῶν φέρειν / ἐννέπων*, Ευρ. Βάκχ. 625-6) δείχνει τὴν ἰδιαίτερη σχέση τῆς Σαπφῶς με τὸ κρασί και τὸν Διόνυσο (πβ. Σαπφ. απ. 17.10, Δίφιλ. Σαπφῶ απ. 71, Αλκ. απ. 129.9, 346.3, 430). Ο Διόνυσος (Σαπφ. απ. 17.10 πβ. Αλκ. απ. 129.9, 346.3, 430), θεὸς και ἐρώτας τῆς Σαπφῶς (Οβίδ. *ES* 21-24), ἀνήκει μαζί με τὸν Δία και τὴν Ἥρα στὴ τριάδα τῶν σημαντικότερων θεῶν τῶν Αἰολέων (Αλκ. απ. 430e).

Ταγηνισταί

απ. 516.2

Η λέξη *χειρόμακτρον* (μαντήλι) στο απ. 516. 2 (*παράπεμπε τὸ χειρόμακτρον*) ἀπαντᾷ γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Σαπφώ (*χερρόμακτρα*, απ. 101.1, Αθήν. 9. 410b,⁷⁶ Ηρόδ.

⁷³ Βλ. Kassel-Austin, *PCG III* 2 (1984) σ. 198, Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 121 σημ. 80.

⁷⁴ Πβ. *καλὸς ὁ παῖς*, Ἀχελῶε, Καλλίμ. απ. 12. 51. 3. Βλ. M. Fantuzzi-R. Hunter, *Muse e Modeli, La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto* (Roma, Bari 2002), σ. 459.

⁷⁵ Ο Ορίστας ἢ ο Στάφυλος, ἓνας ἀπὸ τοὺς βοσκούς τοῦ Οἰνέα, μάζεψε μερικοὺς καρπούς ἀπὸ τὸ φυτὸ ποὺ ἐτρώγε ἓνας τράγος, τοὺς ἐστύψε και ἀνακάταψε τὸ χυμὸ τοὺς με τὸ νερὸ τοῦ ποταμοῦ βασιλιάς Οἰνέας στὸν ὁποῖο χάρισε τὸ υγρὸ τὸ ὀνόμασε οἶνο ἀπὸ τὴ ρίζα τοῦ ὀνόματός του.

⁷⁶ Τὸ μέτρο εἶναι γλυκόνιο σε βάση αἰολική. Βλ. Kassel-Austin, *PCG III* 2 (1984) σ. 271.

4. 64, Ξενοφ. *Κύρ. Παιδ.* 1. 3.5) ως κόσμημα κεφαλής, όπως και στον Εκαταίο (Αθήν. 9. 410ε, ίσως και Ηρόδ. 2. 122).

Ἰβρι

απ. 581.1-2

Ο στίχος *ᾧ ψει... | στεφάνους Ἴων*, θυμίζει αναφορές της Σαπφώς (*πό[λλοις γὰρ στεφάν]οις Ἴων*, απ. 94.12) και άλλων λυρικών (Αλκμ. απ. 187. 2-3, Αλκ. 362. 1, Ανακρ. 397 PMG, Κρατ. *Μαλθακοί* απ. 105.2 κ.ε.).⁷⁷

Incertae fabulae

απ. 759

Η λέξη *Ἀδώνιος* είναι σαφής αναφορά στην Σαπφώ (απ. 168, 117b *ὦ τὸν Ἀδώνιον*, απ. 24 poet. Lesb. inc. L.-P). Βλ. Αριστοφ. *Λυσ.* 393, 396, Φερεκρ. απ. 181, 198, 213 inc., κωμ. Πλάτ. *Ἀδωνίς* απ. 4, Κρατίν. απ. 404 inc.

απ. 844

Το απ. 844 (*Ἀριστοφάνης δέ μελωδός καί προσωδός εἶρηκε* (απ. 853, 877), *καί λεπτόφωνος καί βαρύφωνος* (απ. 793) ανακαλεί την Σαπφώ (*λ] επτοφώ[, απ. 24d6*, Πολυδ. 4. 64).⁷⁸

⁷⁷ Για το παράλληλο βλ. Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 172.

⁷⁸ Βλ. Kassel-Austin, *PCG III* 2 (1984) σ. 396.

13. Η Σαπφώ στην υπόλοιπη Αρχαία κωμωδία

Οι ποιητές της Αρχαίας κωμωδίας θίγουν τις υπερβολές του γυναικείου φύλου, όπως η φιλοποσία, και τις υπερβολές σε θέματα θρησκείας (Κρατ. *Θράτται*, Αριστοφ. *Θεσμοφοριάζουσες*). Προσφιλέστατο θέμα είναι οι εταίρες (Φερεκρ. *Πετάλη*, *Κοριαννώ*)¹ και γυναικεία πρόσωπα της εποχής, όπως η Ασπασία που αναμιγνύονται με την πολιτική ή την τέχνη (βλ. Αμειψίας *Σαπφώ*, Κρατίνος *Κλεοβουλῖναι* και *Αρχίλοχοι*, Άλεξης *Ποιήτρια*, *Ποιηταί*, *Σαπφώ*, κ.α.). Η σάτιρα της Σαπφώς την περίοδο της Αρχαίας κωμωδίας καθορίζει την παρουσία της σε όλες τις περιόδους της. Στα διασωθέντα αποσπάσματα διαπιστώνεται η χρήση των απ. 57, 121, 46, 94. 20, 106 της Σαπφώς, αναφορές στην Δωρίχα, στον Άδωνη και στον Φάωνα, στην αιολική ποίηση και στο κρασί της Λέσβου, και στο σκώμμα του *λεσβιάζειν*. Από την περίοδο αυτή διασώζεται ένας ικανός αριθμός αποσπασμάτων από τον Φάωνα του κωμικού Πλάτωνα, που αποκρυπτογραφούν τα χαρακτηριστικά του Φάωνα και βασικές σκηνές της ομώνυμης κωμωδίας.

I. Αλκαίος

Τα αποσπάσματα *άλαζών· ό άλώμενος· οὔτως* (κωμ. Αλκ. απ. 37), *άλαζών· ό άλώμενος· οὔτως Αλκαῖος· οὔτως Πλάτων δέ άλαζόσιν άντί τοῦ ψεύσταις*, Σούδ. sn., Lex. Bachm. σ. 65.5=*άλάσδων* Αλκ. απ. 403 A (Voigt=402 LP) και *μετρήσαι· επί τοῦ άριθμήσαι· Αλκαῖος*=Φώτ. s.v.=Αλκ. απ. 417, κωμ. Αλκ. απ. 40, αποδίδονται και στο λυρικό και στον κωμικό Αλκαίο. Το πρώτο απόσπασμα, που οι Lobel-Page το αποδίδουν στον κωμικό Αλκαίο,² ίσως πρέπει να καταχωρισθεί στον λυρικό Αλκαίο (πβ. *Αλκαῖος δέ...άγέρωχον τόν /ᾄκοσμον καί άλαζόνα οἶδε*, απ. 402 LP=Ευστ. 314. 43), οποίος διακωμωδεῖται και στον Εύπολη (*Χρυσοῦν γένος* απ. 303=Σχ. Αριστοφ. *Θεσμ.* 162). Η σύγχυση ανάμεσα στους δύο

¹ Η εταίρα αρχίζει να γίνεται σημαντική νωρίς τον 4^ο αι. Ίσως νωρίτερα από το 425 μόνο ο Φερεκράτης ονοματίζει τις κωμωδίες του με ονόματα εταιρών *Κοριαννώ*, *Πετάλη*, *Θάλασσα*. Βλ. Lesky, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1985⁵) σ. 589, Webster, *Studies in LGC* (1970²) σσ. 22-23. Στην κωμωδία, με λίγες μόνον εξαιρέσεις, οι μόνες γυναίκες που εμφανίζονται στη σκηνή και φέρουν νόμιμα την ιδιότητα του πολίτη είναι είτε παντρεμένες είτε χήρες. Βλ. Hunter, *Euboulos* (1983) σ. 132. Για την εξέλιξη και την κοινωνική θέση της εταίρας βλ. Reinsberg, *Γάμος Εταίρες και Παιδευασία στην Αρχαία Ελλάδα* (1999) σσ. 200-204, 207-210, 214-223, και το κεφάλαιο «Δίφιλος *Σαπφώ*» σημ. 90.

² Βλ. E. Lobel-D.Page, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta* (Oxford 1971²) σ. 282, Kassel-Austin, *PCG II* (1991) σ. 15, J. M. Edmonds, *The Fragments of Attic Comedy I* (Leiden 1957), σ. 894, Voigt, *SetA* (1971) σσ. 340, 344. Οι γνώμες των αρχαίων γραμματικών συγκρούονται μεταξύ τους και οδηγούν κάποτε στη συγγραφή βιβλίων όπως *Περί όμωνύμων ποιητών καί συγγραφέων* (Δημήτριος Μάγνης), *Περί όμωνύμων* (Αγρεοφόντας ή Αγρεσφόντας). Και οι σύγχρονοι φιλόλογοι καταφεύγουν συχνά στη λύση της ομωνυμίας. Ο Reitzenstein επινοεί έναν δεύτερο Θεόγνη, ο Willamowitz έναν ακόμη

Αλκαίους (πβ. τη σύγχυση της Σαπφώς με ομώνυμή της εταίρα: Αθήν. 13. 596ε, Αιλ. Π. 7. 12. 19, Σούδ. s.v., Σεν. *Epist.* 88. 37), ίσως και εξ αιτίας κάποιας κωμωδίας που διακωμωδούσε γένη κιθαρωδών, στο όνομα των οποίων υπήρχε το συνθετικό *αλκ*, όπως οι Εξηκεστιδαλκίδες (*Εξηκεστιδαλκίδαι· παρά τὸν Εξηστεκίδην καὶ Ἀλκείδην (Ἀλκαῖον) τοὺς κιθαρωδοὺς*, Εὐπ. Χρυσοῦν Γένος απ. 303, *ἀλκαῖον· ὄπλον ἢ ἀλεξιφάρμακον φυτόν. Ἐρατοσθένης δὲ ὄνομα εἶναί τινος ἀνθρώπου κωμωδουμένου*, Ησύχ. s.v., Σούδ. s.v.) ή οι Αλκείδες (πβ. Κρατίν. *Εὐμενίδες* ή *Εὐνεῖδες*), υποδηλώνει ότι οι κωμικοί ποιητές αντλούν συχνά από το υλικό της λυρικής ποίησης, και τούτο οδηγεί συχνά σε παραπλανήσεις και λανθασμένα συμπεράσματα σχετικά με την ταυτότητα των ποιητών αλλά και το είδος της ποίησης που υπηρετούν.

Παλαίστρα

απ. 23

Μυρίσασα συγκατέκλεισεν ἀνθ' αὐτῆς λάθρα

Η χρήση του μύρου ως μέσου αποπλάνησης (πβ. Αριστοφ. *Ἐκκλ.* 524. 526, *Λυσ.* 938 κ.ε.) παραπέμπει στη θεματική της Σαπφώς *πολλῶ[] μύρω / βρενθείω. [] ρυ / ἐξαλείψαο καὶ [ἰ βασι]ληΐῳ* απ. 94. 20, Οβίδ. *ES* 76 πβ. *ἀλλ' οἶα νύμφη βασιλῆς ὠνομαζομένη / μύροις Μεγαλλείοισι σῶμ' ἀλείφεται*, *Αναξανδρ. Τηρεύς* απ. 47).

II. Αμειψίας

Σαπφώ

Η *Σαπφώ* του Αμειψία, η πρώτη χρονολογικά κωμωδία με τίτλο το όνομα της ποιήτριας, διδάχθηκε πιθανότατα μετά από το 411 π.Χ. παράλληλα με την *Λυσιστράτη* και τις *Θεσμοφοριάζουσες*. Τα πρώτα έργα του Αριστοφάνη με πρωταγωνίστριες γυναίκες συμπίπτουν με το τέλος της σταδιοδρομίας και του Κρατίνου. Ο Αμειψίας και ο Αριστοφάνης επηρεάζονται ίσως από τον Κρατίνο στην παρουσίαση των γυναικείων μορφών, όπως π.χ. η Κωμωδία και η Πυτίνη συμπρωταγωνίστριες του ποιητή στην *Πυτίνη* (423 π.Χ.).³

Στησίχορο ανάμεσα στον πρώτο και το δεύτερο, ο Lloyd-Jones έναν δεύτερο Πρατίνα. Βλ. Κ. Τσατσάνογλου, «Δύο Αλκμάνες;», *Ελληνικά* 26 (1973), σ. 110.

³ Ο Αμειψίας συναγωνίζεται τον Αριστοφάνη μέχρι και το τέλος της Αρχαίας κωμωδίας και τον νικά με τα έργα *Κόννος* (με θέμα τον Σωκράτη) και *Κωμασταί*, ενώ ο Αριστοφάνης δίδασκε τις *Νεφέλες* (423 π. Χ.) και τους *Σφήκες* (422). Ο Αριστοφάνης τον αναφέρει στους *Βατράχους* (στ. 14) και στους *Σφήκες* όπου διαμαρτύρεται για την τύχη των *Νεφελών*.

απ. 15

νωθρότερον

Από την κωμωδία *Σαπφώ* σώζεται μόνο η λέξη *νωθρότερον* (*νωθής* και *νωθρός*...*έν δέ τῇ Αμειψίου Σαπφοῖ* και *νωθρότερον εὐρήκαμεν*, απ. 15, Πολυδ. *Όνομ.* 9.138 πβ. *τὰ τῶν γερόντων στόματα διαφορὰν ἔχει*, / *νωθρότερα πολλῶ δ' ἐστὶν τὰ τῶν νέων*, *Ανάξπ.* *Εγκαλυπτόμενος* απ. *1. 43-4).

απ. 21 inc.

αὔλει μοι μέλος·

σύ δ' ᾔδε πρός τήνδ', ἐκπίομαι δ' ἐγὼ τέως.

αὔλει σύ, καὶ τήνδ' ἄμυστιν λάμβανε.

B). *οὐ χρή πόλλ' ἔχειν θνητὸν ἄνθρωπον,*

ἀλλ' ἐρᾶν καὶ κατεσθίειν· σύ δέ κάρτα φείδῃ.

Ο αιολικός ρυθμός των στίχων⁴ και η διάσωση του ποιήματος από τον Αθήναιο (επιτ. 11 σ. 783) μετά από ένα συμποσιακό άσμα που ίσως ανήκει στον Φάωνα του κωμικού Πλάτωνα (απ. 205),⁵ είναι ενδείξεις ότι το απ. 21 του Αμειψία ανήκει στην *Σαπφώ*. Το θέμα της προσφοράς ποτού (*τήνδ' ἄμυστιν λάμβανε*, στ. 3) απαντά και στην *Σαπφώ* του Δίφилου (απ. 71).

III. Αρχιππος

απ. 48 inc.

βαδίζει < >

+ διακεχλιδώς, θοίμάτιον ἔλκων, ὅπως

ἐμπερῆς μάλιστα τῷ πατρὶ δόξειεν εἶναι, +

κλασσαυχένηται τε καὶ τραυλίζεται...

Με τη φράση *θοίμάτιον ἔλκων* που απηχεί την *Σαπφώ* *τὰ βράκε' ἔλκειν ἐπὶ τῶν σφύρων*, απ. 57.3, ο Αρχιππος, στον οποίο αποδίδονται μερικά έργα του Αριστοφάνη (Σούδ. s.v, *Vita Αριστ.* test. 1. 59), σκώπτει τη γελοία προσπάθεια του γιου του Αλκιβιάδη να επιτύχει την κομψότητα και την επιμελημένη εμφάνιση του πατέρα του. Το απ. 48 του Αρχιππου (Πλούτ. *Βίος Ἀλκ.* 1.7) είναι ενδεικτικό για τη διαδικασία της μεταφοράς του σκώμματος της *Σαπφώς* σε πολιτικούς αντιπάλους (*καὶ μηκέτ' ὤναξ Μιλτιάδη καὶ Περικλέες*, / *έάσατ' ἄρχειν μειράκια κινούμενα*, / *έν τοῖν σφυροῖν ἔλκοντα τήν στρατηγίαν*, Εὐπ. *Δῆμοι* απ. 105.3,

⁴ Βλ. B. Gulick, *Atheneus. The Deipnosophists I-VII* (Harvard 1959-63²) σ. 51, σημ. d.

⁵ Όπως υπέθεσε ο Lobeck βλ. Kassel-Austin, *PCG II* (1991) σ. 207.

χλανίδ' ἔλκων πβ. Έφιπ. Πελταστής απ. 19.4, Φιλέταιρ. απ. 18 inc., Αναξίλ. Λυροποιός ή Μυροποιός απ. 18. 2).⁶

IV. Επίχαρμος⁷

Γᾶ καί θαλάσση

24 Kai = απ. 21 PCG

οὐδ ἄμαμαξύας φέρει

ἄμαμαξύς· ἡ ἀναδενδράς...Επίχαρμος ἐν Γᾶ καί θαλάσση οὐδ ἄμαμαξύας φέρει πβ. ἄμαμαξύς, ἄμαξύς πβ. ἀμάμυξις: σταφυλῆς γένος. οἱ δέ τὴν ἀναδενδράδα οὕτως καλεῖσθαι. ἔστι δέ καί παρ' Ἐπιχάρμῳ⁸ καί παρὰ Σαπφοῖ τὸ ὄνομα, Σχ. Αριστοφ. Σφ. 326, Ησύχ. Σούδ. s.v., Etym Gen.=Etym. Magn.=Σαπφ. απ. 173.⁹ Ο ὅρος ἀναδενδράς με ερωτικά συμφραζόμενα απαντά και στην Ἀλφάβητο τῆς Ἀγάπης για προξενιό ἄλλου ἀνδρα (να στήσω 'γω 'ς το πλάγι μου κάλλιν σου ἀναδενδράδι, //καί [τότε σύ] νᾶ τὸν θωρής, νᾶ καίεται ἡ καρδίᾳ σου, απ. 13. 5 κ.ε.).¹⁰

απ. 198 Kai.=απ. 167 inc. PCG

ὦ θύγατερ, αἰαί τύχας·,

ξυνοικεῖς ὦν νέω γ' ἔσσα παλαιτέρα.

ὁ μὲν γάρ ἄλλην λαμβάνει νεάνιδα

ἃ θ' ἄλλον ἄλλη δῆτα μαστεύει τινά.

Στο απόσπασμα αυτό που διασώζει Κλήμης Αλεξανδρεὺς (Στρωμμ. 6 740 P.) το θέμα των αρνητικών επιπτώσεων από την ένωση μεγαλύτερων σε ηλικία γυναικῶν με νεότερους τους ἄνδρες ανήκει στη θεματική της Σαπφῶς (ἀλλ' ἔων φίλος ἄμμιν λέχος ἄρνησο νεώτερον / οὐ γάρ τλάσομ' ἔγω σύν <τ'> οἴκην ἔσσα

⁶ Μίμηση ἔχουμε και στους ρήτορες (εἴπερ ὑμεῖς τὸν ἐγκέφαλον ἐν τοῖς κροτάφοις καί μὴ ἐν ταῖς πτέρναις καταπεπατημένον φορεῖτε θοῖμάτιον καθεῖς ἄχρι τῶν σφυρῶν, [Δημ.] 7.45, vultum atque amictum atque illam usque ad talos demissam purpuram, Κικ. pro Cluent. 111 (ad Dem. 1.1). Βλ. Kassel-Austin, PCG II (1991) σ. 555.

⁷ Ο μαθητὴς του Πυθαγόρα Επίχαρμος, εκπρόσωπος της σικελικῆς κωμωδίας και ἴσως ο αρχαιότερος κωμικός ποιητὴς, ἀπὸ τους πρώτους ευρετὲς της πλοκῆς των μύθων ἔγραψε περίπου 40 ἔργα, τα μισά με μυθολογικό περιεχόμενο, (ρητὰ δράματα σύμφωνα με τον Αριστοτέλη), που αναφέρονται και σε θέματα της καθημερινῆς ζωῆς ή σε φιλοσοφικές αντιδικίες. Για τη δωρική κωμωδία που συγγενεύει με την ἰλαροτραγωδία (φλυακογραφία) και τον Επίχαρμο ποιητὴ και μίμων που εντοπίζεται ως κωμικός ποιητὴς στις Συρακούσες του Ιέρωνα του Α΄στη δεκαετία του 470, στον κύκλο των διακεκριμένων ποιητῶν Πινδάρου, Βακχυλίδη και Αισχύλου. Βλ. Easterling-Knox, Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας (1990) σσ. 488-491.

⁸ G. Kaibel, Comicarum Graecorum Fragmenta I (Berlin 1958²), σ. 15

⁹ Για το απ. που διασώζεται ἀπὸ το Etym Gen.=Etym. Magn, τον Μεθόδιο και τον Ησύχιο βλ. Kassel-Austin, PCG I (2001) σ. 25.

¹⁰ Βλ. Ανωνύμου, Ἀλφάβητος της Ἀγάπης (Ποίηση 15^{οο} και 16^{οο} αιώνα. κρητική περίοδος 4. Εκδόσεις: χώρος ποίησης» Σικυώνιος» (Αθήνα 1994), σ. 11.

γεραιτέρω, απ. 121).¹¹ Για το ίδιο θέμα βλ. Εύπολης *Μαρικᾶς* απ. 192.100 κ.ε., Αριστοφ. *Ἰππ.* 1307-8, *Ἑκκλ.* 893-9, 1039-42, 100 κ.ε.

V. Εύπολις¹²

Δῆμοι

*απ. 104

καί μηκέτ' ὦναξ Μιλτιάδη καί Περίκλεες,
ἑάσατ' ἄρχειν μειράκια κινούμενα,
έν τοῖν σφυροῖν ἔλκοντα τήν στρατηγίαν

Ο στίχος έν τοῖν σφυροῖν ἔλκοντα τήν στρατηγίαν, απ. *104. 3 που ανακαλεί την Σαπφώ (τά βράκε' ἔλκειν ἐπί τῶν σφύρων, απ. 57.3), εκφράζει πολιτικό ανταγωνισμό, ίσως και ερωτική αντιζηλία (πβ. [Δημ.] 7. 45, Κικ. *pro Cluent.* 111, Έφιππ. απ. 19. 4, Αρχιππ. απ. 48).¹³ Η συστολή των ιματίων είναι δηλωτική της κόσμιας και ευπρεπούς εμφάνισης (πβ. *ἔμελε δέ αὐτοῖς καί τοῦ κοσμίως ἀναλαμβάνειν τήν ἐσθῆτα καί τοὺς μή τοῦτο ποιοῦντας ἔσκωπτον. Σαπφῶ περί Ἀνδρομέδας σκώπτει, Αθήν. 1. 21bc, ἀμφιβάλλου +στέρνοις φᾶρος+ οὐ καθήσεις, τάλαν, / μηδ' ἀγροίκως ἄνω γόνατος ἀμφέξη, Φιλέταιρ. απ. 18 inc.). Ο Εύπολης σατιρίζει κάποιον, που όπως η αντίζηλος της Σαπφώς, τραβολογά σέρνοντας το αξίωμα της στρατηγίας άγαρμπα, όπως και το ρούχο του.*

Μαρικᾶς

απ. 192. 100 κ.ε.

καί γάρ αἱ γυναῖκ[ε]ς ὄσαι μ[εν ἄν] νεανίαις ξυνῶ[ι
καταγελῶνται, [ὄσαι δ'] .[.] καί δούλοισιν /ὠρελοῦνται;

Το σαπφικό θέμα της αταίριαστης ερωτικής σχέσης μιας μεγάλης σε ηλικία γυναίκας με νεότερο άνδρα (απ. 121 πβ. Επίχ. απ. 198 Kai., Αριστοφ. *Ἰππ.* 1307-8,

¹¹ Το απ. από τον Kaibel, *CGF* (1958²) σ. 146, με τη διόρθωση του Ahrens, όπου και το παράλληλο από την Σαπφώ, βλ. και Kassel-Austin, *PCG I* (2001) σ. 113. Για το θέμα του ὠραίου γάμου βλ. Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 67 σημ. 180.

¹² Ο Εύπολης, σύγχρονος του Αριστοφάνη και ο πιο σημαντικός ανταγωνιστής του μαζί με τον Κρατίνο, πέθανε νέος το 412 π. Χ. ίσως από πνιγμό (καί ἀπέθανε ναυαγῆσας κατὰ τὸν Ἑλλήσποντον έν τῷ πρός Λακεδαιμονίους πολέμῳ καί ἐκ τούτου ἐκωλύθη στρατεῦεσθαι ποιητήν, Σουδ. s.v.). Πιστεύεται ότι ο Αλκιβιάδης ἐπνίξε τον Εύπολη στη θάλασσα κατά το ταξίδι προς τη Σικελία επειδή στο έργο *Βάπται* διακωμωδεῖ τους ανθρώπους που είχαν παραδοθεί στη λατρεία της θεάς Κοτυττώς και τα βαφτίσια τους, με ουσιαστική πρόθεση να χτυπήσει τον εκκεντρικό Αλκιβιάδη. Ο Lesky, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1985⁵) σ. 591 χαρακτηρίζει την ιστορία εξωφρενική γιατί, ενώ λέγεται ότι ο Εύπολης ρίχτηκε στη θάλασσα το 415, το 412 π. Χ. δίδαξε το τελευταίο έργο του, τους *Δήμους*, με υπόθεση παραπλήσια με αυτή των *Βατράχων*. Μετά την αποτυχία στην Σικελία καλούνται από τον Άδη οι ψυχές του Σόλωνα, του Μιλτιάδη, του Αριστείδη και του Περικλή για να συνδράμουν με τη γνώμη τους στην ανόρθωση της Αθήνας.

¹³ Για τα παράλληλα βλ. Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 95 σημ. 1, Kassel-Austin, *PCG V* (1986) σ. 356.

ἵνα μή τὸ παλαιὸν τοῦτο καὶ θρυλούμενον
 δι' ἡμετέρων στομάτων < >
 εἴπω σόφισμ', ὃ φασὶ παῖδας Λεσβίων /εὐρεῖν

Για το σκώμμα του λεσβιάζειν: Τὸ λεσβιεῖν παρὰ τοῦ αἰσχροῦ τάττεται, (ἐπειδὴ οἱ Λέσβιοι αἰσχροουργοῦσι τῷ στόματι μολύμενοι)· παρὰ τὸ ἱστορούμενον, ὅτι παρὰ Λεσβίοις τοῦτο πρῶτον γυνὴ ἔπαθε. (καὶ θεοπόμπῃ Ὀδυσσεῖ...Στράτις ἐν Τρωίλῳ...καὶ ἐν Πυτίσῳ) βλ. Αἰριστοφ. Σφ. 1346, Σχ. αὐτ., Βάτρ. 1308, Στράτις Τρωῖλος ἀπ. 42, Πύτισος ἀπ. 41, Φερεκρ. Χείρων ἀπ. 159. Για τη λέξη σόφισμα βλ. Τὸ γὰρ σόφισμα δημοτικόν. Δημωφελές. οἶον, τὸ γὰρ σόφισμα ἦτοι μάθημα συμφέρον τῷ δήμῳ Σχ. Νεφ. 205.

ἀπ. 65 inc.

ἐπίνομεν μετὰ ταῦτα -χ-υ- /
 κατακείμενοι μαλακώτατ' ἐπὶ τρικλινίῳ

Το θέμα της κατάκλισης σε μαλακά στρώματα που απηχεί την Σαπφώ (ἐγὼ δ' ἐπὶ μολθάκαν / τύλαν <κα>σπολέω +μέλεα· κ' ἄν μὲν τετύλαγκας / ἀσπόλεα+, ἀπ. 46, στρώμν[αν ἐ]πὶ μολθάκαν, 94. 21 πβ. ἀμφὶ δ' ἄβροισ' < > λασίοισ' εὖ <F> ἐπύκασσεν, 100, μολθακὸν ἀμφι<βάλων> γνόφαλλον, Αλκ. ἀπ. 338. 8, (Σαπφώ) ἡδιστον φιλέουσι νέοις προσανάκλιμα ἐρώτων, Διοσκουρ. Π. Ἀ. 7. 407), απαντά και στον Φάωνα του Αντιφάνη (ἀπ. 213).¹⁷ Το μαλακῶς καθεύδειν εἶναι δηλωτικό της τρυφηλῆς ζωῆς (Αἰριστοφ. Ἀχ. 70, Σφ. 1208-9, 1213, Βάτρ. 542 κ.ε., ἐπίνομεν μετὰ ταῦτα -χ-υ- / κατακείμενοι μαλακώτατ' ἐπὶ τρικλινίῳ ἀπ. 65 inc., Αντιφάν. ἀπ. 233.2 inc, πέντε κλίνας σικελικάς, Εὐβ. ἀπ. 119.2, Σικελικά προσκέφαλα στρώματα, ἀπ. 119.3 κ.α.).

VII. Κράτης¹⁸

Γεῖτονες

ἀπ. 2

¹⁷ Η λ. προσανάκλιμα, η οποία δεν απαντά αλλού, φαίνεται αποφασιστικής σημασίας. Βλ. Α. S. F. Gow –D. L. Page, *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams II* (Cambridge 1965), σ. 250. Και ο Φάωνας απεικονίζεται σε μαλακά μαξιλάρια σε σκηνή με συμποσιακά συμφραζόμενα βλ. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC) VII 1*, (Zürich, München 1994), σ. 365.

¹⁸ Ο Κράτης ίσως υποκριτής του Κρατίνου (Σχ. Ἰ ππ. 537, 538, 539, 540), κωμικού που σατιρίζει την Δωρίχα και τον Φάωνα (βλ. ἀπ. 369, 370 inc.), αν και απομακρύνεται από το προσωπικό σκώμμα του Κρατίνου και διακωμωδεῖ χαρακτήρες και γενικά ελαττώματα (τῶν δὲ Ἀθήνησιν Κράτης πρῶτος ἦρξεν ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους, Αἰριστ. Ποιητ. 5 1449b3) φαίνεται ότι επηρεάστηκε από τον Επίχαρμο. Γνωρίζουμε 15 τίτλους έργων του, αλλά αναφέρεται και άλλος ποιητής με το όνομα αυτό.

γλυκύτατον δ' ὤζε βασιλείου μύρου πβ. πολλὰ]μύρω /βρενθείω. []ρυ / ἐξαλείψαο και[ί βασι]ληίω, Σαπφ. απ. 94. 20, Έρμιπ. απ. 37, Μεγαλλείω μύρω / καί τήν βασιλικήν θυμιᾶτε μίνθακα, Άμφ. Όδυσσ. απ. 27.2-3, Εύβ. απ. 89.6, Αναξανδρ. Τηρεύς απ. 42.2, Αριστοφ. απ. 549. Σύμφωνα με τον Αθήναιο (15. 690d) που καταχωρίζει το απ. 2, το βρένθειον ή βασίλειον μύρον απαντά στην Σαπφώ, στον Κράτητα και στον Φερεκράτη Λήροι απ. 105 πβ. σφόδρα δ' ἦν εὐδόκιμον τὸ βασίλειον μύρον, Πολυδ. 6. 105, Ησύχ. s.v., regale unguentum, Πλίν. N.H. 13. 18.¹⁹

VIII. Κρατίνος²⁰

Βουκόλοι

απ. 17

ὅς οὐκ ἔδωκ' αἰ τοῦντι Σοφοκλέει χορόν,
τῷ Κλεομάχου δ', ὃν οὐκ ἄν ἤξιουν ἐγώ
ἐμοί διδάσκειν οὐδ' ἄν εἰς Ἀδώνια

Στο απ. 17 ο χορηγός απαξιώνει τον Γνήσιππο,²¹ ποιητή λοκρικών ασμάτων, όμοιων με τα άσματα της Σαπφώς και του Ανακρέοντα (Αθήν. 14. 639a, 638de). Η απαξίωση της μουσικής αυτής και η αντίληψη ότι τα Αδώνια (πβ. Σαπφ. αππ. 140, 114, Αριστοφ. Λυσ. 389) θεωρούνται καχέκτυπο θεατρικής παράστασης αποκαλύπτουν και τους λόγους για τους οποίους σκώπτεται και η Σαπφώ.

Εὐμενίδες ή

Εὐνείδαι

απ. 70

Βλ. Αριστοφ. / ππ. 516-7

απ. 72

¹⁹ Για τα παράλληλα βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 103 πβ. Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 172, Kassel-Austin, *PCG VII* (1989) σ. 153, IV (19) σ. 86. Για το βρένθειον ή βασίλειον μύρον βλ. Wllamowitz, *SuS* (1913) σ. 51 σημ. 1, P. Mastandrea, «Due Noti Lessicali», *Pus Pat.* 2 (1984), σσ. 287-299 κυρ. 287-291.

²⁰ Οι τρεις μεγάλοι ποιητές της Αρχαίας κωμωδίας απαντούν μαζί στον Οράτιο (Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae, *Serm.* 1.4.1). Η δράση του Κρατίνου που θεμελίωσε τον πολιτική κωμωδία και εισήγαγε τον τρίτο υποκριτή (Τζέτζης *Περί κωμῶν* δίας Kaibel σ. 18) τοποθετείται μεταξύ 460-50 και του 423 π.Χ. Σώζονται τίτλοι από 28 περίπου έργα με μεγάλη θεματική ποικιλία. Ο Αριστοφάνης τον αναφέρει στην *Εἰρήνη* (700).

²¹ Στους *Εἰλωτες* του Εύπολη ο Γνήσιππος (απ. 148), σε σύγκριση με απαρχαιωμένους ποιητές, όπως ο Στησίχορος και ο Αλκμάνας, φαίνεται ότι είχε μεγάλη απήχηση. Βλ. Κωνσταντινίδη, «Η “πολιτική” μυθολογία του Στησίχορου για τη Σπάρτη» (2007) σ. 205.

ἀμφιανακτίζειν· ᾄδειν τὸν Τερπάνδρου νόμον τὸν καλούμενον Ὀρθιον.
 ὁ αὐτῷ προοίμιον ταύτην τὴν ἀρχὴν εἶχεν· ἀμφί μοι αὖ τὸν ἄνακτ'
 ἑκατηβόλον ἀοιδέτω φρήν. ἔστι δὲ καὶ ἐν Εὐναίαι καὶ ἐν Ἀναγύρῳ ἀμφί
 ἄνακτας· ἀρχὴ τις ἐστὶ νόμου κιθαρωδικοῦ Βοιωτίου ἢ Αἰολίου, ἢ τοῦ
 Ὀρθίου. Οὕτω Κρατῖνος καὶ Ἀριστοφάνης καὶ Ἰων, απ. 17, Σούδ.=ΗΣύχ. s.v.). Η
 χρήση του τερπάνδρειου νόμου είναι ενδεικτική της επίδρασης της αιολικής ποίησης
 στους κωμικούς ποιητές (βλ. Κρατίν. *Χείρωνες* απ. 263, Αριστοφ. *Ἀνάγυρος*
 απ. 62, *Δαιταλεῖς* απ. 235).²² Οι Ευνείδες, γένος ορχηστών και κιθαρωδών,
 προσφέρονται για διακωμώδηση, όπως και οι λυρικοί ποιητές (Δίφιλ. *Σαπφώ*).

Κλεοβουλίνα

Η Κλεοβουλίνη, ποιήτρια αινιγμάτων σε εξάμετρους, διάσημη για τη σοφία και
 το ήθος της (βλ. Πλούτ. *Γαμ. Παραγ.* 48, *Ἐπτ. Σοφ.* 3), είναι μαζί με την Σαπφώ
 που μιλά επίσης με αινιγματώδεις εξαμέτρους (Αντιφάν. *Σαπφώ* απ. 94), οι μοναδικές
 επώνυμες ποιήτριες που πρωταγωνιστούν στα έργα της κωμωδίας από πολύ ενωρίς. Ως
 κωμικοί τύποι οι δύο ποιήτριες ανήκουν στον εξευγενισμένο τύπο της θηλυκής πόρνης
 και της σοφής εταίρας που ψυχαγωγεί πνευματικά τους άνδρες στα συμπόσια.²³ Ο
 πληθυντικός του τίτλου, υπαινίσσεται τη σύγχυση ανάμεσα σε δύο ή περισσότερες
 γυναίκες με το ίδιο όνομα (Διονύσ. *Ὀμώνυμοι*) ή με την ίδια ιδιότητα (*Ἀρχίλοχοι*),
 και όπως και στην περίπτωση της Σαπφώς εταίρας και ποιήτριας (Αιλ. Π. 1. 12. 19,
 Σούδ. s.v.) παραπέμπει σε κωμωδία με έντονο το στοιχείο της παρεξήγησης της
 ταυτότητας.²⁴ Στην Κλεοβουλίνη του Κρατίνου βασίζεται ίσως και η Σαπφώ του
 Αντιφάνη.²⁵

Μαλθακοί

απ. 105

παντοίοις γε μην κεφαλὴν ἀνθέμοις ἐρέπτομαι·
 λειρίοις, ῥόδοις, κρίνεσιν, κοσμοσανδάλοις, ἴοις,
 καὶ σισυμβρίοις ἀνεμωνῶ κάλυξι τ' ἠριναῖς,
 ἐρπύλλῳ, κρόκοις, ὑακίνθοις, ἐλιχρύσου κλάδοις,

²² Για τον Τέρπανδρο απ. 627 PMG=απ. 260 Gostoli βλ. Kugelmeier, *Reflexe* (1996) σσ. 90-91, 214, Kennedy, *Ιστορία της Θεωρίας της Λογοτεχνίας Ι* (2008) σσ. 76-79. Για τη λεσβιακή μουσική παράδοση τον 5^ο αι. βλ. West, *Ancient Greek Music* (1992) σσ. 347-348 σημ. 94.

²³ Για τον κωμικό αυτό τύπο βλ. Reinsberg, *Γάμος, Εταίρες και Παιδευασία* (1999²) σσ. 122-3, 127-29. Για τη σύνδεση της Σαπφώς με την Κλεοβουλίνη και την Σφίγγα βλ. Yatromanolakis, *Sappho in the Making: The Early Reception* (2007) σσ. 307 κ.ε.

²⁴ Για τις κωμωδίες των οποίων η πλοκή βασίζεται σε παρεξήγηση της ταυτότητας βλ. Δ. Ράϊος, *Ρωμαϊκή Κωμωδία Πλάτου Μέναιχοι*, Πανεπιστημιακές Παραδόσεις (ανατ. 2006), σσ. 114-5, 119.

²⁵ Βλ. A. Pastorino, «Turpilio fr. 213 R³», *Maia* 7 (1955), σσ. 43-45.

οἶνάνθησιν, ἡμεροκαλλεῖ τε τῷ φιλουμένῳ
 +άνθρυσκισσου φοβῆ
 τῷ τ' ἀειφρούρῳ μελιλώτῳ κάρα πυκάζομαι
 καὶ <χ> κύτισος αὐτόματος παρὰ Μέδοντος ἔρχεται.

Οἱ στίχοι (+άνθρυσκισσου φοβῆ...μελιλώτῳ κάρα πυκάζομαι, απ. 105. 6-7 πβ. ἐν λειμῶνι λωτοφόρῳ...κάνθρύσκου...τ' ἴων λείμακα καὶ τριφύλλου, Φερεκρ. Μεταλλεῖς απ. 114.2-3) απηχούν την Σαπφώ κᾶπαλ' ἄν- | θρυσκα καὶ μελίλωτος ἀνθεμῶδης, απ. 96. 13²⁶ πβ. στεφάνους τε πολλοὺς κρεμαμένους μελιλωτίνους, Ἀλεξ. Κράτεια ἢ Φαρμακοπώλης απ. 119, Ἀναξανδρίδης Μελίλωτος. Η απήχηση εντάσσεται στο ευρύτερο θέμα του στεφανώματος της κεφαλῆς με ἄνθη (παντοίοις γέ μην κεφαλὴν ἀνθέμοις ἐρέπτομαι, απ. 105. 1 πβ. Σαπφ. απ. 81, Ἀλκαῖος ἐν τούτοις· (1.2) καὶ Σαπφῶ· (94. 15-6) καὶ Ἀνακρέων· (397 PMG κ.ά)...Σαπφῶ δ' ἀπλούστερον τὴν αἰτίαν ἀποδίδωσιν τοῦ στεφανοῦσθαι ἡμᾶς, λέγουσα τάδε· (Αθην. 15. 674c-e=Σαπφ. απ. 81. 4,7, Αλκ. απ. 384, 362, 50.1),²⁷ ἀπὸ ἀνθρώπων των συμποσίων καὶ θιασώτες της τρυφηλῆς ζωῆς πβ. το σκόμμα της εταιρικῆς συμπεριφορᾶς των γυναικῶν: λοῦται, σκοπεῖται, στέλλεται, μυρίζεται, / κοσμεῖτ', ἀλείφειτ', Ἀντιφάν. Μαλθάκη απ. 146. 5-6 που καταδικάζει ο Κλήμης Ἀλεξανδρείας (Παιδευτ. III 7. 2). Στην ποίηση της Σαπφῶς απαντοῦν ἐπτά περίπου ἀπὸ τα δεκαεῖς ἢ δεκαεπτὰ εἶδη ἀνθέων του Κρατίνου: ῥόδον (στ. 2 πβ. Σαπφ. απ. 2. 6, 55. 2, 94. 13, 96.13), ἴον (στ. 2 πβ. Σαπφ. απ. 94. 12), κρόκος (στ. 4 πβ. κροκοεντα[, Σαπφ. απ. 92.7), ὑάκινθος (στ. 4 πβ. Σαπφ. απ. 105.1, 166. 1), ἄνθρυσκον, μελίλωτος (στ. 6-7 πβ. Σαπφ. απ. 96. 13-14).

Νέμεσις²⁸

απ. 115

Λήδα, σὸν ἔργον· δεῖ σ' ὅπως εὐσχημόνως

²⁶ Βλ. Voigt, SetA (1971) σ. 107, Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 172 σημ. 78.

²⁷ Τὰ δ' ἐν τοῖς στεφάνοις ἄνθη ῥόδα, ἴα, κρίνα, σισύμβρια, ἀνεμῶναι, ἔρπυλλος, κρόκος, ὑάκινθος, ἐλίχρυσος, ἡμεροκαλλές, ἐλένειον, θρυαλλίς, ἀνθρίσκος, νάρκισσος, μελίλωτον, ἀνθεμῖς, παρθενίς. Μένεται δέ τῶν πλείστων Κρατῖνος ἐν Μαλθακοῖς, ὥπερ καὶ κοσμοσανδάλου καὶ σμίλου, Αθην. 15. 671d=Ανακρ. απ. 434, 491 PMG, Ἀνακρέων δέ καὶ μύρτοις στεφανοῦσθαι φησι καὶ κοριάννοις καὶ λύγῳ καὶ Ναυκρατίτῃ στεφάνῳ (σάμψυχος οὗτος ἦν) καὶ ἀνήτῳ ὡς καὶ Σαπφῶ καὶ Ἀλκαῖος. Οὗτοι δέ ἄρα καὶ σελίνοις. ὁ δέ Ἀνακρέων καὶ ῥόδιον στέφανον ὠνόμασεν, Πολυδ. 6. 106 πβ. ῥόδων κάλυξιν ἢ ἴοις ἢ κρίνοις ἢ ἄλλοις τισὶ τοιούτοις ἄνθεσι χαίτην πυκάζεσθαι κωμαστικὴν, Κλήμ. Ἀλεξ. Παιδ. II 70.2.

²⁸ Θέμα της κωμωδίας, που πήρε το πρῶτο βραβεῖο το 454/ 3 στα Μεγάλα Διονύσια, ἦταν ἡ ἐνώση του Δία με τὴ Νέμεση καὶ ἡ γέννηση της Ελένης. Ὅπως καὶ στους *Χείρωνες*, σατιρίζεται ὁ Περικλῆς ὡς Δίας καὶ ὑποκινητὴς του πολέμου.

ἀλεκτρονός μὴδ' ἐν διοίσεις τοὺς τρόπους,
ἐπὶ τῷδ' ἐπώζουσ', ὥς ἄν ἐκλέψῃς καλὸν
ἤμιν τι καὶ θαυμαστὸν ἐκ τοῦδ' ὄρνειον

Ο μύθος ότι η Λήδα βρίσκει το αυγό της Νέμεσης, που είχε εγκαταλείψει μετά από το σμίξιμό της με τον Δία, απαντά για πρώτη φορά στην Σαπφώ (φαίσι δὴ ποτα Λήδαν ὑακίνθινον / <. . . > ὥιον εὖρην πεπυκάδμενον, απ. 166 πβ. τήν δέ (Νέμεσιν) ὥον ἐκ τῆς συνουσίας ἀποτεκεῖν, τοῦτο δέ ἐν τοῖς ἄλσεσιν εὐρόντα τιν' ἀποιμένα Λήδα κομίσαντα δοῦναι, Απολλόδ. 3. 10. 7 σ. 143.20 κ.ε. W).²⁹ Πρόκειται για σπάνια εκδοχή του μύθου (τὸ δ' ἐξ ὧν γενέσθαι αὐτούς (τοὺς Διοσκούρους) τῶν νεωτέρων ἐστὶ πλᾶσμα, κείμενον καὶ παρὰ Λυκόφρονι, (506)... (46) ἢ δέ λυρική Σαπφῶ καὶ αὐτὴ στοιχοῦσα τῷ εἰρημένῳ περὶ τῶν Διοσκούρων μύθῳ...τρισυλλάβως προφέρει ἐν τῷ (1.2) καὶ ἀλλαχοῦ (Σαπφ. απ. 167)=Ευστ. Ὁδ. 1686. 48 κ.ε., 1686. 49=Σαπφ. απ. 166, (ὥϊω πόλυ λευκότερον καὶ ὠϊά...Σαπφῶ...τρισυλλάβως, απ. 167=Αθήν. 2. 57d), παλαιότερη των τραγικών (Αθήν. 9. 373e). Η Λήδα κόρη του βασιλιά των Αιτωλών, από το γένος του Δευκαλίωνα κατάγεται από τον Αιτωλό από την πλευρά του πατέρα της Θέστιου, και από την Καλύκη από τη μεριά της μητέρας Ευρυθέμιδας. Μιαν άλλη κόρη του Θέστιου και αδελφή της Λήδας, την Αλθαία, παντρεύτηκε ο Οινέας. Η Σαπφώ αναφέρεται ακόμη μία φορά στους αιτωλικούς μύθους και τη μίξη του χυμού του σταφυλιού με τον ποταμό Αχελώο από τον Οινέα (απ. 212).

Τροφώνιος

απ. 237

ἔγειρε δὴ νῦν, Μοῦσα, Κρητικὸν μέλος
χαῖρε δὴ, Μοῦσα· χρονία μὲν ἦκεις, ὅμως δ'
ἦλθες οὐ +πρὶν ἐλθεῖν+ἴσθι σαφές

ἀλλ' ὅπως

Η επίκληση στην Μούσα κατά το πρότυπο του Ησίοδου (Ἔργ.1) και της Σαπφώς (π. 1. 8, απ. 127, 128 πβ. Αριστοφ. Ἀχ. 665 κ.ε., Βάτρ. 674, 875, Λυσ. 1296 κ.ε., Ἐκκλ. 882) συνδυάζεται εδώ με το χαιρετισμό της (πβ. χαῖρε, νύμφα, Σαπφ. απ.

²⁹ Σύμφωνα με τον J. J. Winkler, «Διπλή συνείδηση στην ποίηση της Σαπφούς», Μετάφρ. Π. Φανάρας, Θέλις, Σαπφώ. Δεκαπέντε Μελετήματα, Επιλ.-Επιμ. Μ. Ι. Γιόση, Δ. Κιούση, Α. Τάτση, (Αθήνα 2004), σ. 109, η επαναδιατύπωση του μύθου της Λήδας στο απ. 166 συνδυάζεται με μια σεξουαλική εικόνα που εστιάζει στο ψηλάφισμα-ξεσκέπασμα (πυκάζω), και στο «αυγό», που μπορεί να είναι μια κλειτορίδα, μια πανέμορφη γυναίκα, μια μικροσκοπική Ελένη μια ιστορία, ένα αντικείμενο και ένα πρόσωπο που φυλάσσεται μακριά από το ανδρικό πολιτιστικό πλαίσιο. Μια τέτοια ερμηνεία εξηγεί και τη χρήση του απ. 166 της Σαπφώς από τους κωμικούς.

116, 117) και τη χαρά από την εμφάνιση ύστερα από μακροχρόνια απουσία (*χρονία μέν ἦκεις, ὅμως δ' / ἦλθες, στ. 2-3*) που ανακαλεί το γνωστό και από τον Ιουλιανό απ. 48 της Σαπφώς: *ἦλθες, + καί + ἐπόησας, ἔγω δέ σ' ἐμαιόμαν, / ὃν δ' ἔψυχας ἔμαν φρένα καιομένην πόθῳ* (*τῷ χρόνῳ ὃν ἀλλήλων ἀπελείφθημεν, Ιουλ. Ἐπιστ. 183, σ. 242. 20 κ.ε. Bidez-Cumont*).

Χείρωνες

Η κωμωδία αυτή, όπως η *Νέμεσις* και ο *Διονυσολέξαντρος* έχει στόχο το γιο του Κρόνου και της Στάσεως Περικλή (Πλούτ. *Βίος Περ. 3*) και τη διαφθορά της Αθήνας. Ο Χορός των Κενταύρων μακάριζε την παλαιά καλή εποχή.

απ. 254

Κλειταγόρας ᾄδειν, ὅταν Ἀδμήτου μέλος αὐλῇ

Για τα σκόλια «Κλειταγόρα» (PMG 912^b, *κλειταγόρα· ᾠδῆς τι εἶδος. καὶ Λεσβία τὸ γένος, Ησύχ. sn.*) και «Ἀδμητος» και τη σχέση τους με τη μουσική παράδοση της Λέσβου βλ. Αριστοφ. *Σφ. 1245 κ.ε., Λυσ. 1236 Σχ. 1237, Δαναΐδες απ. 271, Πελαργοί απ. 444.*

απ. 263

Η παροιμία (*μετὰ Λέσβιον ᾠδόν· παροιμία ταπτομένη ἐπὶ τοῖς τὰ δεύτερα φερομένοις ... μέμνηται τῆς παροιμίας ταύτης Κρατίνος ἐν Χείρῳσι, Κρατ. απ. 263, Ζην. vulg. V 9, Φώτ., Σούδ. sn., μετὰ Λέσβιον ᾠδόν· παρὰ Κρατίνῳ παροιμία λεγομένη ἐπὶ τῶν τὰ δεύτερα φερομένων, Αποστ. XI 27*), συμπύκνωση του στίχου της Σαπφώς: *πέρροχος ὥς ὅτ' ᾄδοις ὁ Λέσβιος ἀλλοδάποισιν, απ. 106³⁰ πβ. τοῦτον... κρίνω δεύτερον εἶναι, Αριστοφ. Βάτρ. 1528, κριθέντ' ἄριστον, Σοφ. Φιλοκτ. 1345, οὐκ οἶσθα ὅτι / μετὰ τὸν κιθαρωδόν ὁ παράσιτος κρίνεται, Δίφιλ. Συνωρίς απ. 76. 2-3*), λέγεται για τον Τέρπανδρο (βλ. Κρατίν. *Βουκόλοι απ. 72*), ή κάποιον άλλον Λέσβιο αοιδό ή και την ίδια την Σαπφώ.³¹ Την εποχή του Κρατίνου ποιητές, όπως ο Ευαινετίδας και Φρύνης από τη γενιά του Τέρπανδρου (Αριστοτ. απ. 545 R³) κατέχουν την αριστεία στη μουσική³² και ο στίχος που σηματοδοτεί την αξία της αιολικής μουσικής τον 5^ο αι. π.Χ. διατηρεί την παροιμιακή ισχύ του έως και τον Αποστόλη (15^{ος} αι.μ. X.).

³⁰ Βλ. Kassel-Austin, *PCG IV* (1983) σ. 256.

³¹ Αναμφίβολα, όταν η ποιήτρια επαινεί την ποίηση του νησιού της, επιφυλάσσει μια θέση υψηλή και στη δική της συμβολή και έχει πλήρη επίγνωση της φήμης της. Βλ. Bowra, *ΑΕΛ Ποίηση I* (1983²) σ. 333.

³² Ο Φρύνης, όπως και ο δάσκαλός του Αριστοκλείδης ήταν από τη γενιά του Τέρπανδρου ίσως όμως και δούλος (Σχ. *Νεφ. 969, 971*) βλ. *Λέσβιον ᾠδόν· οἱ μέν Εὐαινετίδην, οἱ δέ Φρύνιν τὸν Ἀριστοκλείδου <μαθητήν>. Ἀριστοτέλης δέ (απ. 545 R³) τὸ «μετὰ Λέσβιον*

απ. 369 inc.

(π. Δωρίχης) *Ἡρόδοτος δ' αὐτὴν Ροδῶπιν καλεῖ, ἀγνοῶν ὅτι ἑτέρα τῆς Δωρίχης ἐστὶν αὕτη, ἥ καὶ τοὺς περιβοήτους ὀβελίσκους ἀναθεῖσα ἐν Δελφοῖς, ὧν μέμνηται Κρατῖνος διὰ τούτων***, Αθήν. 13. 596b πβ. Σαπφ. απ. 15.11 βλ. Αριστοφ. Ἰππ. 529, Επίχαρμ. απ. 79. 3 Kaib.*

απ. 370 inc.

*Κρατῖνος δὲ φησι Φάωνος ἐρασθεῖσαν τὴν Ἀφροδίτην ἐν καλαῖς θριδακίναϊς αὐτόν ἀποκρύψαι, Μαρσύας δ' ὁ νεώτερος ἐν χλόῃ κριθῶν πβ. τὸν Φάωνα κάλλιστον ὄντα ἀνθρώπων ἢ Ἀφροδίτη ἐν θριδακίναϊς ἔκρυψε, Αἰλ. Π. 1. 12, Αθήν. επιτ. II σ. 69d0. Η σημασία του αποσπάσματος αυτού ἐγκείται στο ὅτι καταδεικνύει ὅτι ἡ κωμωδία καὶ συγκεκριμένα ὁ Κρατῖνος, μεταπλάθει τὸ μῦθο τοῦ Ἀδωνη (Σαπφ. απ. 212=Comes Natalis Myth. 5. 16 (σ. 161 *εκδ. Ven. 1567=σ. 531, εκδ. Francof. 1581) scriptum reliquit Sappho Adonium mortuum fuisse a Venere inter lactucas depositum) σε μῦθο τοῦ Φάωνα (Σαπφ. απ. 211 πβ. Εὐβουλ. Ἀσττυτοὶ απ. 13, κωμ. Πλάτ. Φάων απ. 188).*

απ. 404 inc.

τὸν Ἀδώνιον πβ. ὦ τὸν Ἀδώνιον, Σαπφ. αππ. 168, 117b=απ. 24 inc. L.-P. Βλ. Βουκόλοὶ απ. 17. 3, Αριστοφ. Λυσ. 393, 396, απ. 759, κωμ. Πλάτ. Ἀδωνίς απ. 4, Φερεκρ. αππ. 181, 213 inc.

απ. 426 inc.

σκυθικός· Σκυθικὸν ἔφη τὸν Ἰππόνικον, διὰ τὸ πυρρὸν εἶναι, καὶ ὦ ξανθίζονται αἱ γυναῖκες καὶ βάπτουσι τὰ ἔρια. Ησύχ. s.v.=Φώτ. πβ. Θάψος...ἡ Σαπφῶ καὶ σκυθικὸν ξύλον λέγει, Σαπφ. απ. 210=Σχ. Θεοκρ. 2. 88a σ. 286 W=Ησύχ., Φώτ. s.v.

IX. Στράτις³³

ῥῥόν·» τὸν Τέρπανδρὸν φησι δηλοῦν. ἐκαλοῦντο δέ, φασι, καὶ ὕστερον εἰς τὴν ἐκείνου τιμὴν πρῶτον μὲν ἀπόγονοι αὐτοῦ, εἶτα εἴ τις ἄλλος παρείη Λέσβιος εἴθ' οἱ λοιποὶ μετὰ Λέσβιον ῥῥόν τοῦ ἀπλῶς δηλαδὴ Λέσβιον, Αἰλ. Διον. Α 7 σ. 127 (=Ευστ. 741.16), μετὰ Λέσβιον ῥῥόν· εἰώθεσαν οἱ Λακεδαιμόνιοι τοὺς ἀπογόνους τοῦ Τερπάνδρου ἀγαθοὺς ἡγούμενοι εἶναι κιθαρωδοὺς, πρῶτους εἰς τὸν ἀγῶνα προσκαλεῖσθαι, <εἴτ'> εἴ τις εἴη Λέσβιος ῥῥός, Ησύχ. s.v.) Λέσβιος ῥῥός· οἱ μὲν τὸν Εὐαϊνετίδαν ἀκούουσι. τὸν ἀπὸ Ἀντίσ(σ)της· οἱ δὲ Φρύγι, ὃ καὶ μάλλον...ὑπὸ πολλῶν κεκωμῶνται οὗτος, ὡς διαφθείρων τὴν μουσικὴν καὶ πρὸς βωμολοχεύειν τρέπων. καὶ παροιμία δὲ ἐντεῦθεν ἐλέχθη μετὰ Λέσβιον ῥῥόν. οἱ δὲ μετὰ τὸν Τέρπανδρον. μέμνηται καὶ Αριστοφάνης ἐν Νεφέλαις, Ησύχ. s.v. Αἰλ. Διον. Α 7 σ. 127, Αριστ. απ. 545 R. (Ευστ. 741.16).

³³ Η δράση τοῦ τοποθετεῖται στο μεταίχμιο τῆς Αρχαίας καὶ τῆς Μέσης κωμωδίας συμπεριλαμβάνεται ὁμως στους κωμικούς τῆς Αρχαίας. Βλ. Kassel-Austin, PCG VII (1989) σ. 622.

Πύτισος (?)

απ. 41

+έγῳδα τούπίνικος ὀργισθείς ἔφη,
τῷ στόματι δράσω τοῦθ' ὅπερ

Τρωΐλος

απ. 42

ἦ μήποτ', ὦ παῖ Ζηνός, ἐς ταῦτόν μόλῃς,
ἀλλὰ παραδούς τοῖς Λεσβίοις χαίρειν ἔα.

Τὸ λεσβιεῖν...καί θεοπόμπῳ Ὀδυσσεῖ...Στράτις ἐν Τρωίλῳ (Σχ. Αριστοφ. Σφ. 1346· βλ. Θεόπ. Ὀδ. απ. 36, Φερεκρ. Χείρων απ. 159.

Χ. Φερεκράτης³⁴

Λήροι

απ. 105

ἔσθην δέ κάκ' ἐλευον +έγχέασθαι νῶν μύρον +
βρένθειον, ἵνα τοῖς εἰσιούσιν ἐγχέῃ.

Ο Αθήναιος (15. 690d) συνδέει το απ. 105 του Φερεκράτη με την Σαπφώ (καί πολλῶ[] μύρῳ / βρενθείῳ. [] ρυ / ἐξαλείψας κα[ί] βασ[ι]ληίῳ απ. 94.19) και τον Κράτητα (Γείτονες απ. 2). Για τη σχέση της Σαπφώς και του σαπφικού θιάσου με το βασιλικό μύρο βλ. και Αριστοφ. Λυσ. 886-7.

Μεταλλείς

απ. 114 = Αθήν. 15 685ab

ὕπ' ἀναδενδράδων ἀπαλὰς ἀσπαλάθους πατοῦντες
ἐν λειμῶνι λωτοφόρῳ κύπειρόν τε δροσώδη,
κάνθρυσκου μαλακῶν τ' ἴων λείμακα καί τριφύλλου

Η ειδυλλιακή εικόνα της φύσης (ἐν λειμῶνι λωτοφόρ...κάνθρυσκου μαλακῶν τ' ἴων λείμακα καί τριφύλλου, στ. 2-3) ανακαλεί την Σαπφώ: καῖπαλ' ἄν-/ θρυσκα καί μελίλωτος ἀνθεμώδης, απ. 96.12 κ.ε., λωτίνοις...[ῥ- | χ[θ] οἰς, 95.11 (πβ. λωτοφόρον κατὰ λείμακα, Ευρ. Φοῖν. 1571, Κρατίν. Μαλθακοί απ.

³⁴ Κάποιες από τις υποθέσεις των κωμωδιών του Φερεκράτη προσεγγίζουν τις υποθέσεις της Νέας κωμωδίας. Η Κοριανώ, η Πετάλη και η Θάλασσα, κωμωδίες με ονόματα εταιρών, επικεντρώνουν σε

105.6).³⁵ Η λέξη *ἀναδενδράς* απαντά στην Σαπφώ (απ. 173) και τον Επίχαρμο (απ. 24 Kai.). Η εικόνα των νεκρών που βαδίζουν στο ανθισμένο μονοπάτι των Ηλύσιων πεδίων αποπνέει την μακαριότητα του κάτω κόσμου (πβ. Αριστοφ. *Βάτρ.* 445 κ.ε.), αλλά και την ατμόσφαιρα των συμποσίων.³⁶ Ο Φερεκράτης συμφύρει τον αιολικό στίχο (πο<ί>ας τέρεν ἄνθος μάτεισαι, απ. 16. 3 inc. auct.) με τον Θέογνη (*ἀσπάλαθοι δέ τάπησιν ὁμοῖον στρώμα θανόντι· / τῷ ξύλον οὐ σκληρόν γίνεται, οὐ μαλακόν*, 1193)³⁷ και αντιστρέφει τη βαρβαρότητα του να πατά κανείς πάνω σε άνθη, που παραπέμπει και στο απ. 105c της Σαπφώς (*οἷαν τὰν ὑάκινθον...πόσι καταστείβοισι*), με το πάτημα σε ακανθώδες φυτό.

Χείρων

απ. 159

(A.) δώσει δέ σοι γυναικας ἐπτά Λεσβίδας.

(B.) καλόν γε δῶρον, ἔπτ' ἔχειν λαικαστρίας

Οι διαλογικοί αυτοί στίχοι, παρωδία της *Ἰλιάδας* δώσει δ' ἐπτά γυναικας ἀμύμονα ἔργα ἰδυίας, / Λεσβίδας, I 270 κ.ε., λόγια ίσως ενός κωμικού Οδυσσέα (πβ. Θεόπομπ. *Ὀδυσσεύς* απ. 36),³⁸ επαναλαμβάνουν την εξίσωση *Λεσβίς-λαικάστρια* (Αριστοφ. *Αχ.* 529. 537, *Εκκλ.* 920, *Βάτρ.* 1308, *Σχ. Σφ.* 1346, *Στράτις Τρωῖλος* απ. 42, *Πύττισος* απ. 41, *Κηφισ.* απ. 3.5). Στον *Χείρωνα*, κωμωδία που αποδίδεται και στον Νικόμαχο (Αθήν. 8 364a), σατιρίζεται η νεότερική

μορφές που αργότερα κυριάρχησαν στην Μέση και στην Νέα κωμωδία. Βλ. Lesky, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1985⁵) σ. 589.

³⁵ Για το παράλληλο βλ. Edmonds, *FAC I* (1957) σ. 249.

³⁶ Βλ. ὦ μαλάχας μὲν ἐξερών, ἀναπνέων δ' ὑάκινθον, / καὶ μελιλώτινον λαλῶν καὶ ῥόδα προσσεσηρώς / ὦ φιλῶν μὲν ἀμάρακον, προσκινῶν δέ σέλινα, / γελῶν δ' ἵπποσέλινα καὶ κοσμοσάνδαλα βαίνων, / ἔγχει κάπιβόα τρίτον παῶν', ὡς νόμος ἐστίν, Φερεκρ. Πέρσαι απ. 138.

³⁷ Marzullo, *Studi di poesia eolica* (1958) σ. 109 σημ. 3, *Frammenti della lirica greca* (1966) σ. 72, Cavallini, *Prezenza di Saffo e Alceo* (1986) σσ. 188, 202. Σύμφωνα με τον Bizzarro, «Note a Fererate» (1990-1993) σσ. 101-3 σημ. 32, 35-36 η φράση *ἀπαλάς ἀσπαλάθους* (Meineke, *FCG I* (1840) σ. 305, T. Kock, *Comicorum Atticorum Fragmenta I-III* (Lipsiae, Netherlands 1880-1888) σ. 177) δεν δημιουργεί πρόβλημα στον Φερεκράτη και στον Θέογνη οι ασπάλαθοι είναι ένα χαλί για τους νεκρούς και γι' αυτόν ακριβώς το λόγο δεν έχει σημασία αν πρόκειται για ακανθώδες φυτό. Η λ. *λεῖμαξ* είναι ομολογή του *λειμῶν* (πβ. Διοσκορ. 14 I 9. 10 κ.ε.) και ο λωτός συναφής με το *τρίφυλλον*.

³⁸ Ο Α. Meineke, *Historia Critica Comicorum Graecorum* (Berlin 1839) σσ. 177 στον Edmonds, *FAC I* (1957) σ. 267 υποθέτει ότι ο Οδυσσέας διαλέγεται με τον Αχιλλέα. Βλ. επίσης Kassel-Austin, *PCG VII* (1989) σ. 185. Ο Bizzarro, «Note a Fererate» (1990-1993) σσ. 107-108 και σημ. 40, θεωρεί τον Φερεκράτη υπεύθυνο για την εξίσωση *Λεσβίς-λαικάστρια* και συνδέει το απ. 159 με το απ. 161 *τοῖς δέκα ταλάντοις ἄλλα προσθήσειν ἔφη / < > ἄττα πεντήκοντα*, παρωδία επίσης της *Ἰλιάδας* A 122=264.

ποίηση με την προσωποποίηση της Μουσικής να θρηνεί για τις ταλαιπωρίες που υφίσταται από Νεοτονικούς, όπως ο Τιμόθεος.

απ. 181 inc.

Ἀδώνι' ἄγομεν καὶ τὸν Ἀδωνιν κλάομεν Ἀδώνια· βραχεῖαν ἔχει τὴν παραλήγουσαν, ὡς Ἀριστοφάνης (Εἰρ. 420) καὶ Φερεκράτης διὰ τῶν μέτρων μαρτυρεῖ, Φώτ. s.v.=Lex. Bachm. σ. 32. 27. Για το θρήνο του Ἀδωνη που ανακαλεί την Σαπφώ (Καθνάσκει, Κυθήρη', ἄβρος Ἀδωνις· τί κε θεῖμεν; / κατιτύπτεσθε, κόραι καὶ καταρεΐκεσθε χίτωνας, Σαπφ. απ. 140, ὦ τὸν Ἀδώνιον, 117b=24 poet. Lesb. inc. L.-P, ὦ τὸν Ἀδωνιν, 168) πβ. Φερεκρ. αππ. 198, 213 inc., Ἀριστοφ. Λυσ. Ἀδωνιασμός, 389, αἰαῖ Ἀδωνιν, 393, κόπτεσθ' Ἀδωνιν, 396, απ. 759, Κρατίν. Βουκόλοι απ. 17.3, απ. 404 inc., κωμ. Πλάτ. Ἀδωνις απ. 4.

απ. 198 inc.

Βλ. απ. 213 inc.

απ. 213 inc.

Ἀδώνιος Φερεκράτης εἶπεν (απ. 198) ἀντί τοῦ Ἀδώνιδος. λέγει δέ καὶ τὴν αἰτιατικὴν τὸν Ἀδώνιον (Ἀδῶνος Φερεκράτης... Ἀδῶνα, Ησύχ. s.v. Ἀδῶνα τὸν Ἀδωνιν). Οὕτως δέ καὶ Πλάτων (απ. 4) καὶ Κρατίνος (απ. 404), ἀλλὰ καὶ Ἀριστοφάνης καὶ ἕτεροι. λέγουσι δέ καὶ Ἀδωνιν αὐτόν πολλάκις, Φώτ. s.v., Lex. Bachm. σ. 33.3. Οι αναφορές στον Ἀδωνη συνδυάζονται στους κωμικούς με σάτιρα και του μέτρου. Ως τίτλος κωμωδίας: Φιλιππίδης Ἀδωνιάζουσαι, Νικοφών Ἀδωνις (388 π.Χ.).

απ. 205

*ὦ Χάριτες, ἀφροδίσιόν τις ὑμέναιον ὕμνεῖν γαμικόν
ὦ Χάριτες, <ἔλθετ' > ἀφροδίσιον
<νῦν > τιν' ὑμέναιον ὕμνεῖτε γαμικόν τε*

Η παρουσία της Αφροδίτης και των Χαρίτων στους γάμους ανακαλεί γαμήλιο άσμα της Σαπφώς που τραγουδά την άφιξη της Αφροδίτης στο άρμα με τις Χάριτες και το χορό των Ερώτων ((Σαπφώ) νυμφίον ἄγει καὶ Ἀφροδίτην ἐφ' ἄρμα Χαρίτων καὶ χορόν Ερώτων, Ιμέρ. Λόγ. 9. 4.=Σαπφ. απ. 194).³⁹

XI. Φιλλύλιος

απ. 23 inc.

³⁹ Η σύνθεση του τραγουδιού στην Σαπφώ γινόταν με τη βοήθεια των Χαρίτων και των Μουσών. Βλ. Bowra, *ΑΕΛ Ποίηση I* (1983²) σ. 299. Για την ιδιαίτερη σύνδεση των Χαρίτων με το γάμους βλ. *Etym.*

παρέξω Λέσβιον (οἶνον)

Για τον Λέσβιο οίνο βλ. Βάττων απ. 3. 2, Αλεξής αππ. 276, 277, 278 inc., Έφιππ. απ. 28 inc., Εύβ. απ. 121 inc., Αντιφάν. *Ῥοιοι* ή *Ῥοιοι* απ. 172.3.

14. Η Σαπφώ στον κωμικό Πλάτωνα

Φάων

Η δράση του Πλάτωνα που είναι σύγχρονη με το Εύπολο και το Φερεκράτη συμπίπτει χρονολογικά με τη δράση του Αριστοφάνη. Οι κωμωδίες του, τριάντα σύμφωνα με την Σούδα, ανήκουν στην Αρχαία κωμωδία (*ὑπέρβολος, Συμμαχία*) αλλά και στην Μέση, ειδικά όσες αντλούν θέματα από τη θρησκεία και την τέχνη (*Σοφιστές, Ποιητές, Πρέσβεις, Δαίδαλος, Ἄδωνης, Φάωνας*). Από τον Φάωνα που ανεβαίνει στη σκηνή το 391 π.Χ. όπως και οι *Ἐκκλησιάζουσες*, σώζονται δεκαεπτά αποσπάσματα, εκ των οποίων τα αππ. 188, 189 στην έκδοση των Kassel-Austin, είναι από τα μεγαλύτερα της κωμωδίας. Στον Φάωνα, μπορούν να αποδοθούν με υψηλή βεβαιότητα και τα αππ. 208, 210, 303, από τα αβέβαια του Πλάτωνα στην ίδια έκδοση, καθώς και τα αππ. 264, 265 από την έκδοση του Kock.⁴⁰ Βασικές σκηνές της κωμωδίας αυτής είναι η διεκδίκηση του Φάωνα από τις γυναίκες (απ. 188), η σκηνή της απομόνωσης ή εγκλεισμού του Φάωνα με το *Δείπνον* του Φιλόξενου (απ. 189 πβ. 265 K.), μια ακόμη αναφορά σε εγκλεισμό (απ. 193, 265K), η σκηνή συμποσίου (αππ. 192, 194, 195 βλ. και 193, 198), και η εμφάνιση του Φάωνα με εταίρα πιθανότατα την Σαπφώ (απ. 195). Εκτός από τον Φάωνα⁴¹ που ταυτίζεται με ιθυφαλλικό δαίμονα (απ. 188), αλλά και με θαυμαστή του Φιλόξενου (απ. 189), στην κωμωδία που χρονολογείται με βάση την Λαΐδα (απ. 196=Αριστοφ. *Σχ. Πλοῦτ.* 179), κυκλοφορεί ένας γέρος με μια χρυσοστεφανωμένη μουσικό (απ. 195), ένας

Magn. s.v. *γαμηλία*, E. Schwarzenberg, *Die Grazien* (Bonn 1966), Hunter, *Euboulos* (1983) σ. 214, C. Brown, «Anactoria and the Χαρίτων ἀμαρύγματα», *GUCC* 2 (1989), σσ. 7-15.

⁴⁰ Τα αποσπάσματα του Φάωνα αριθμούνται σύμφωνα με τους Kassel-Austin, εκτός από αυτά που δηλώνονται διαφορετικά (Kock) και κατά τη γνώμη μας ανήκουν στην ίδια κωμωδία. Τα αππ. δεν παρατίθενται με τη σειρά που καταχωρίζονται στις παραπάνω εκδόσεις, αλλά με βάση την πιθανή ένταξή τους σε κάποια σκηνή της κωμωδίας.

⁴¹ Στην Αθήνα υπήρχε ένας αυλητής πιθανόν από τα Μέγαρα με το όνομα Φάωνας (410-360 π. Χ.) και Φάνος ίσως ήταν ο παππούς του Δημητρίου Φαληρέα (γεν. 344) που κανονικά ονομαζόταν Φάνος και είχε πατέρα το Φανόστρατο. Ένας Φάωνας ήταν βουλευτής στην Αθήνα το 304 π.Χ. Βλ. I. E. Στεφανής, *Διονυσιακοί Τεχνίται* (Ηράκλειο 1988), σ. 407. Ο A. Meineke, *Fragmenta Comicarum Graecorum I* (Berlin 1840) σ. 313 πβ. σ. 275, πιστεύει ότι πρόκειται για συμβολικό όνομα. Ο Αντιφάνης έγραψε κωμωδία με τίτλο *Λάμπων*. Βλ. Kassel-Austin, *PCG II* (1991) σ. 385.

καυχησιάρης, ένας (μεθυσμένος ή αλαζόνας) που τον στράβωσε η τύφλα (απ. 198) και που ίσως είναι στρατιώτης ή ποιητής (αππ. 191, 303), και ένας γραμματικός (αππ. 218, 264 K.). Στην κωμωδία αυτή που σατιρίζει τη μουσική, τον έρωτα και την καλοφαγία, απαντά το θέμα της άρνησης (αππ. 197, 208) που ίσως προσημαίνει μια πράξη απελπισίας, και το θέμα της ύβρης και της παράβασης του μέτρου (απ. 198). Η σκηνή του εγκλεισμού (αππ. 193, 265K), η σκηνή συμποσίου (αππ. 192, 194, 195 βλ. και 193, 198), και η εμφάνιση του Φάωνα με την εταίρα (απ. 195), παραπέμπουν στην τρίτη πράξη των *Σφηκῶν* του Αριστοφάνη. Τα κοινά δομικά στοιχεία ανάμεσα στον *Φάωνα* του Πλάτωνα και στους *Σφῆκες* του Αριστοφάνη, αναδεικνύουν τις ποικίλες μεταμορφώσεις του εραστή της Σαπφώς, αλλά και το κωμικό πρόσωπο της ποιήτριας ως εταίρας των συμποσίων. Την εποχή αυτή περιορίζεται το προσωπικό σκώμμα και οι κωμωδιογράφοι σατιρίζουν τα ήθη των γυναικών, κυρίως τη μανία τους για νέους θεούς και λατρείες, και τη ροπή προς την οινοποσία και τη μέθη.

Οι διαφορετικοί τίτλοι *Φάων*, *Φαίδων* ή *Φαίδρο*ς (βλ. αππ. 194, 195, 196) με επικρατέστερο ως δεύτερο τίτλο το *Φαίδρο*, (πβ. Άλεξ. *Φαίδρο*ς και *Φαίδων* ή *Φαιδρίας*) υπο δηλώνουν σχέση το υ κωμικού ήρωα με το πλατωνικό έργο, όπως υποπτευόμαστε και από τις απηχήσεις της Σαπφώς στον *Φαίδρο* του Πλάτωνα (βλ. παρακ.). Πίσω από το κωμικό προσωπείο του Φάωνα αναγνωρίζεται το αρχέτυπο του θνητού που συμβολίζει την ανανέωση της ζωής και τη μετάβαση από τη θνητή ύπαρξη στην αθάνατη (απ. 188), και όχι τυχαία το όνομα Φάωνας απαντά και στους *Ταραντίνους* του Άλεξη (απ. 223. 15), κωμωδία που σατιρίζει τους πυθαγόρειους. Τα δείπνα, οι τραγουδιστές, οι εταίρες, οι παράσιτοι, και οι μοιχοί μεταμορφώνουν τον Φάωνα από ιθυφαλλικό δαίμονα σε μανιώδη αναγνώστη της νεοτερικής ποίησης ή ερωτευμένο γέρο που παραληρεί με στόμφο ποιητικό.

απ. 188

εἶεν γυναῖκες ... ὥς ὕμιν πάσαι
οἶνον γενέσθαι τῇν ἄνοιαν εὔχομαι·
«ὕμιν γάρ οὐδέν, καθάπερ ἡ παροιμία,
ἐν τῷ καπήλῳ νοῦς ἐνεῖναί μοι δοκεῖ.

5 εἰ γάρ Φάωνα δεῖσθ' ἰδεῖν, προτέλεια δεῖ
ὑμᾶς ποιῆσαι πολλά πρότερον τοιαδί.
Πρῶτα μὲν ἐμοί γάρ κουροτρόφῳ προθύεται
πλακοῦς ἐνόρχης, ἄμυλος ἐγκύμων, κίχλαι
ἐκκαίδεχ' ὀλόκληροι μέλιτι μεμιγμένοι,
10 λαγῶν δώδεκ' ἐπισέληνα. τᾶλλα δέ

ἤδη τάδ' εὐτελέσται' ἔστι'. ἄκουε δὴ.
 Βολβῶν μὲν Ὀρθάνῃ τρί' ἡμιέκτεα,
 Κονισάλῳ δέ καὶ παραστάταιν δυοῖν
 μύρτων πινακίσκος χειρὶ παρατετιλμένων.
 15 λύχνων γὰρ ὁσμάς οὐ φιλοῦσι δαίμονες.
 +πυργης τετάρτης+ Κυσί τε καὶ Κυνηγέταις,
 Λόρδωνι δραχμή, Κυβδάσῳ τριώβολον,
 ἥρῳ Κέλητι δέρμα καὶ θυλήματα.
 ταῦτ' ἐστὶ τ' ἀναλώματ'. εἰ μὲν οὖν τάδε
 20 προσοίσειτ', εἰ σέλθοιτ' ἄν· εἰ δέ μή, μάτην
 ἔξεστιν ὑμῖν διὰ κενῆς βινητιᾶν.

Το απ. 188 (Αθήν. 10. 441e) αφηγείται όσα συμβαίνουν στις γυναίκες εξ αιτίας του πότου. Ο πότος, ελάττωμα γυναικείο (ποτίσταιται.. μέγα καπήλοις ἀγαθόν, Αριστοφ. Θεσμ. 735-7), είναι μέρος της λατρείας του Διόνυσου, του Ἀδωνη (Αριστοφ. Λυσ. 389, Δίφιλ. Θησέας απ. 49) και της Αφροδίτης (οἶνος, Αφροδίτης γάλα, Αριστοφ. απ. 613, Αφροδίσι' ἦγε ταῖς ἐταίραις ἢ πόλις (ενν. ἢ Κόρινθος). / ἔτερα δέ χωρίς ἐστι ταῖς ἐλευθέραις. / ταῖς ἡμέραις ταύταις δέ κωμάζειν ἔθος / ἔστιν, νόμος τε τὰς ἐταίρας ἐνθάδε μεθύειν μεθ' ἡμῶν, Ἀλεξ. Φιλοῦσα απ. 255).⁴² Στη σκηνή του απ. 188 η κουροτρόφος Αφροδίτη⁴³ στέκεται στην πόρτα ενός ναοῦ ἢ ενός «πορνείου» και ορίζει τις προσφορές (7-19) για

⁴² Ο πότος αφορά σε λατρείες που δεν είναι επίσημα καθιερωμένες. Πρόκειται ίσως για φαινόμενο που οφείλεται στις νέες ελευθερίες των γυναικῶν ἢ στην καθιέρωση νέων τελετουργιῶν. Βλ. MacDowell, *Aristophanes and Athens* (1995) σ. 263. Στην κωμῳδία η χρήση του κρασιού παρουσιάζεται ως πράξη που ενώνει τις γυναίκες σε κάτι μυστικό και αποκλειστικά γυναικείο (σὺ δ' εἰπέ μοι / ὅτι πρῶτον ἡμῖν τῶν ἱερῶν ἐδείκνυτο...ἐπίνομεν, Αριστοφ. Θεσμ. 628-30), ίσως επίδειξη των ιερῶν. Η ανάκριση του Μνησίλοχου από την Μίκα τελειώνει σύντομα αφού η «γυναίκα» αὐτή δεν γνωρίζει τίποτε από την επίδειξη των ιερῶν από την περυσινή εορτή των Θεσμοφορίων.

⁴³ Ενδεχομένως ο Πλάτωνας παρουσιάζει την Αφροδίτη προλογίζουσα, όπως η Καλλιγένεια-Κουροτρόφος (Αριστοφ. Θεσμ. Β απ. 331). Κουροτρόφος είναι επίθετο της γης και θεῶν και θεαινῶν που προστάτευαν τη νεότητα, όπως ο Απόλλων, ο Ερμής, ο Ηρακλής, η Ἀρτεμη, η Δήμητρα, η Εκάτη, η Αφροδίτη (Αριστοφ. Θεσμ. 299, Λουκ. Ἑταιρ. Διάλ. 5.1). Βλ. Burkert, *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία* (1993) σσ. 47, 106, 181, 389, 479, 481, 499.

⁴⁴ Το ρ. ἰ δεῖν δεν αναφέρεται απλά στη θέαση του Φάωνα αλλά και στην ένωση μαζί του. Το ρήμα ὁράω με τη σημασία αὐτή είναι συχνό στον Πλάτωνα (Τίμ. 28b, Πολ. 524d κλπ.) όπου το ὁρατὸς απαντᾷ συναπτόμενον τῷ ἀπτὸς και φαίνεται ότι και στο απ. 188 έχει ευρύτερες διαστάσεις από αυτές που αφορούν στην αίσθηση της ὁρασης.

⁴³ Ενδεχομένως ο Πλάτωνας παρουσιάζει την Αφροδίτη προλογίζουσα, όπως η Καλλιγένεια-Κουροτρόφος (Αριστοφ. Θεσμ. Β απ. 331). Κουροτρόφος είναι επίθετο της γης και θεῶν και θεαινῶν που προστάτευαν τη νεότητα, όπως ο Απόλλων, ο Ερμής, ο Ηρακλής, η Ἀρτεμη, η Δήμητρα, η Εκάτη, η Αφροδίτη (Αριστοφ. Θεσμ. 299, Λουκ. Ἑταιρ. Διάλ. 5.1). Βλ. Burkert, *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία* (1993) σσ. 47, 106, 181, 389, 479, 481, 499.

⁴⁴ Το ρ. ἰ δεῖν δεν αναφέρεται απλά στη θέαση του Φάωνα αλλά και στην ένωση μαζί του. Το ρήμα ὁράω με τη σημασία αὐτή είναι συχνό στον Πλάτωνα (Τίμ. 28b, Πολ. 524d κλπ.) όπου το ὁρατὸς απαντᾷ συναπτόμενον τῷ ἀπτὸς και φαίνεται ότι και στο απ. 188 έχει ευρύτερες διαστάσεις από αυτές που αφορούν στην αίσθηση της ὁρασης.

τα ιερά δρώμενα (1-4). Οι όροι (*προθύεται*, 3, *προτέλεια*, 5, *ἀναλώματα*, 19, 20 *είσελθοιτ'*, *ιδεῖν*, 5)⁴⁴ σε σχέση με το ρήμα *βινητιᾶν-ῶ*⁴⁵ υπαινίσσονται δραματοποιημένη ιερογαμία⁴⁶ *ἐπίδειξιν* του Φάωνα (*ὀπτήρια* ή *θεώρητρα* ή *ἀνακαλυπτήρια*) και τελετουργίες μύησης. Οι λέξεις *εὐτελέστατα*, *δραχμή*, *τριώβολον* (11, 17), συνηγορούν στο χαρακτηρισμό της Αφροδίτης ως πορνοβοσκού⁴⁷ και ταυτόχρονα σκώπτουν την απληστία των θεών. Η σκηνή θυμίζει τη συνάντηση του Τρυγαίου με τον Ερμή στην *Εἰρήνη* και τη δωροδοκία του θεού.

Η προσφορά μύρτων και βολβών, φυτών με αφροδισιακές ιδιότητες,⁴⁸ υποδηλώνει ταύτιση του Φάωνα με φαλλικούς δαίμονες⁴⁹ και θεότητες που

⁴⁴ Το ρ. *ιδεῖν* δεν αναφέρεται απλά στη θέαση του Φάωνα αλλά και στην ένωση μαζί του. Το ρήμα *ὀράω* με τη σημασία αυτή είναι συχνό στον Πλάτωνα (*Τίμ.* 28b, *Πολ.* 524d κλπ.) όπου το *ὀρατός* απαντά συναπτόμενον *τῷ ἀπτό* και φαίνεται ότι και στο απ. 188 έχει ευρύτερες διαστάσεις από αυτές που αφορούν στην αίσθηση της όρασης.

⁴⁵ Το ρήμα δηλώνει την ασυγκράτητη επιθυμία των γυναικών για τους άνδρες (Αριστοφ. *Λυσ.* 715, απ. 393, Φιλέταιρ. *Κυναιγίς* απ. 6. 2, 9.4, Πλάτ. *Ποιητής* απ. 127, *Ξέναρχ.* απ. 4. Πβ. *Σεβίνος*, Αριστοφ. *Σχ.* *Βάτρ.* 427, *Εκκλ.* 979).

⁴⁶ Η *προτέλεια*, η προκαταρκτική γαμήλια προσφορά (*Σχ.* *Θεσμ.* 973, Πολυδ. 3. 38, Κρατ. απ. 191, Πανσ. 2.31.1, Ευστ. 881.31, Μέν. απ. 902) συνδέεται με τη μύηση (*Κύπριδι κουροτρόφῳ δάμαλιν ῥέξαντες ἔφηβοι / χαίροντες νύμφας ἐκ θαλάμων ἄγομεν*, Νικόδημ. *Π. Α.* 6. 318). Για τη λέξη *ὀλόκληρος* (πβ. *ἀρτιμελής*, *ἀμφιθαλής*) σε σχέση με το γάμο βλ. Oakley-Sinos, *The Wedding* (1992) σ. 25.

Η φράση *πλακοῦς ἐνόρχης* φαίνεται ως νοηματική αλληλεπίδραση από το σχήμα του εν στύσει φαλλού και το αποτέλεσμα της ερωτικής πράξης, την κύηση (*ἄμυλος ἐγκύμων*, 8-9). Πρόκειται για το «ανάπιασμα» των προζύμων της νύφης και του γαμβρού με το σχήμα του γυναικείου και ανδρικού οργάνου (Αθην. 14. 645d πβ. 14. 646a, 647a). Οι τσίχλες και το μέλι προορίζονται για εκλεκτά γεύματα και γαμήλια συμπόσια (Αθην. 4. 136c, 2 64f-265b), *κιχλίζειν* με ερωτική σημασία (Θεόκρ. 1. 78, Αθην. 14. 641f, 14. 647a).

⁴⁷ Η Αφροδίτη απευθύνεται στο Χορό των γυναικών με την ιδιότητα της πορνοβοσκού. Βλ. L. R. Farnell, «Plato Comicus: Frag. Phaon II. A parody of Attic Ritual», *CQ* 14 (1920), σ. 139, Wilamowitz, *SuS* (1913) σ. 35. Ο Webster, *Studies in LGC* (1970²) σ. 19, υποστηρίζει ότι ο Φάωνας είναι η αρσενική πόρνη, τον οποίον διεκδικούν οι γυναίκες. Για το απ. 188 μια από τις πιο λεπτομερείς περιγραφές της αρχαίας λατρείας βλ. A. Meineke / Bothe, *Poetarum Comicorum Graecorum Fragmenta*, (Georg Olms, Verlag Hildesheim-Zürich-New York 1855), σσ. 252-253, Kassel-Austin, *PCG VII* (1989) σσ. 509-511, J. M. Edmonds, *The Fragments of Attic Comedy I* (Leiden 1957), σσ. 544-545.

⁴⁸ Η Αφροδίτη απευθύνεται στο Χορό των γυναικών με την ιδιότητα της πορνοβοσκού. Βλ. L. R. Farnell, «Plato Comicus: Frag. Phaon II. A parody of Attic Ritual», *CQ* 14 (1920), σ. 139, Wilamowitz, *SuS* (1913) σ. 35. Ο Webster, *Studies in LGC* (1970²) σ. 19, υποστηρίζει ότι ο Φάωνας είναι η αρσενική πόρνη, τον οποίον διεκδικούν οι γυναίκες. Για το απ. 188 μια από τις πιο λεπτομερείς περιγραφές της αρχαίας λατρείας βλ. A. Meineke / Bothe, *Poetarum Comicorum Graecorum Fragmenta*, (Georg Olms, Verlag Hildesheim-Zürich-New York 1855), σσ. 252-253, Kassel-Austin, *PCG VII* (1989) σσ. 509-511, J. M. Edmonds, *The Fragments of Attic Comedy I* (Leiden 1957), σσ. 544-545.

⁴⁹ Βλ. κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 189.8-9, Αριστοφ. *Εκκλ.* 1092, *βολβούς*, *κοχλίας*, *κήρυκας*, *ῶ*, *ἀκροκώλια*, / *τοσαῦτα· τούτων ἄν τις εὖρη φάρμακα / ἐρῶν ἐταίρας χρησιμωτέρως* (Αλεξ. απ. 399. 4 κ.ε.) «οἱ βολβοί...διεγερτικοί δ' ἀφροδισίων» ή *δὲ παροιμία φησὶν: οὐδὲν σ' ὀνήσει βολβός, ἄν μὴ νεῦρ' ἔχῃς*, Αθην. 2. 64b. Η φράση (μύρτων *πινακίσκος χειρὶ παρατετιλμένων*, 13) υπαινίσσεται την αποτρίχωση του αιδείου χαρακτηριστικό των εταίρων (Αναξίλ. απ. 22. 20) και των μελλονύμφων (*Σχ.* Αριστοφ. *Βάτρ.* 515 κ.ε., *Λυσ.* 88, 279, 151). Για το μύρτον (γυναικείον αιδεῖον) βλ. Αριστοφ. *Ψν.* 160, 1100, *Λυσ.* 1034, *Σχ.* *Λυσ.* 827, *Σχ.* *Εκκλ.* 1259, Πολυδ. 2. 174 Φώτ., Σούδ., Ησύχ. s.v., και για

προστατεύουν τους αγρούς και τη γονιμότητα της φύσης. Η σχολαστικότητα και η ακρίβεια των οδηγιών της Αφροδίτης, που ανακαλεί τις υποδείξεις της Λυσιστράτης (Αριστοφ. *Λυσ.* 149-152), ενδεικτική της επιστήμης της κοσμητικής αλλά και της μαγειρικής τέχνης, χρησιμοποιείται εδώ για τη σάτιρα μιας ξενόφερτης για τα αθηναϊκά ήθη λατρείας που βασίζεται στον έρωτα και στο κρασί. Ο Φάωνας, δαίμονας στην υπηρεσία και τη λατρεία της Αφροδίτης, η ανθρωπομορφική διάσταση του φαλλού,⁵⁰ δίνει το στίγμα της κωμωδίας, που υόπως και η *Λυσιστράτη*, κωμωδία έντονα επηρεασμένη από τα Αδώνια, επικεντρώνει στις σεξουαλικές διεκδικήσεις των γυναικών.

Η *ἄνοια* (2) των γυναικών είναι δείκτης μέθης αλλά και ερωτικής παραφροσύνης για τον Φάωνα (πβ. καὶ ἥρων γε αἱ γυναῖκες αὐτοῦ αἱ Μιτυληναίων, Αἰλιαν. Π. 7. 12 18 feminas in sui amorem trahebat, in quis fuit una quae de monte Leucate cum potiri eius nequiret abiecis se dicitur, Σέρβ. *ad Aen.* 3, 279, portentosum est quod

το λογοπαίγνιο (τίλλω, χειρί) υπαινιγμό στο γυναικείο αυνανισμό βλ. Henderson, *The Maculate Muse* (1975) σσ. 20, 134-135, 22, 160 πβ. *Λυσ.* 672. Η φράση λαγῶν ἐπισέληνα (10), υπαινιγμός στο τρίχωμα της ήβης (Henderson *αυτ.* σ. 144 σημ. 191), είναι δείκτης λαγνείας και τρυφής (ζῆν ἐν πᾶσιν λαγῶνις, Αριστοφ. *Σφ.* 709, *Εἶρ.* 1150, 1195-6 πβ. 1312, τοῖς νυμφίοις...παρέχειν, ἄμητας καὶ λαγῶν καὶ κίχλας, Ἀλεξ. *Ομοία* απ. 168.4-5).

Η λ. *ὄσμάς* (σχεδόν πάντα με αρνητική σημασία) αντιδιαστέλλει την ωραία μυρωδιά της μυρτιάς σύμβολο του Αδώνη (Σέρβ. *ad Buc.* 7. 62) με αυτή των λύχνων που είναι απαραίτητοι για την αποτρίχωση (τὸν κομήτην, ἀλλ' ἀπεψι-/λωμένον τῷ λύχνῳ Αριστοφ. *Λυσ.* 825-7, *Αφροδίτης τρόπων...παραστατεῖς*, Αριστοφ. *Εκκλ.* 8-9, Αναξανδρ. απ. 3.193). Ο Farnell, «Plato Comicus: Frag. Phaon II» (1920) σ. 142, απορρίπτει την περίπτωση του αισχρού υπαινιγμού στους στ. 14-15, ενώ οι Oakley- Sinos, *The Wedding* (1992) σ. 26 εστιάζουν στην αποτροπαϊκή λειτουργία των λύχνων.

⁴⁹ Για τους δαίμονες Ορθάνη και Κονίσαλο βλ. Farnell, «Plato Comicus: Frag. Phaon II» (1920) σ. 163, Αθην. 3. 105f, 108b,d, 10. 424b, 441f, Στράβ. 13. 1. 587.8, *Φ[η]θάνης· τῶν ὑπὸ Πρίαπον ἐστὶ θεῶν, καὶ αὐτὸς ἐντεταμένον ἔχων τὸ αἰδοῖον*, Ησύχ. s.v. Ως είδος άσεμνου χορού, σατυρική σκίρτησις Φώτ. s.v., Αριστοφ. *Σχ.* *Λυσ.* 982, *Πρίαπος...ἔοικε τοῖς Ἀττικοῖς Φθάνῃ καὶ Κονισάλῳ καὶ Τύχωνι καὶ τοῖς τοιούτοις*, Στράβ. 12. 1.12. Πβ. τις κωμωδίες *Φθάνης* (Εύβουλος), *Κονίσσαλος* (Τιμοκλής). Ο Λόρδων (17), δαίμονας της αισχρής λόρδωσης (*Σχ.* Θεόκρ. 543 πβ. Αριστοφ. απ. 147, *λορδουμένων τε σωμάτων*, Αριστοφ. *Εκκλ.* 10), ο *Κύβδασος* (Αριστοφ. *Ιππ.* 365, *Εἶρ.* 894 κ.ε., *Λυσ.* 773, Μνησίμ. απ. 4. 52) και ο *Κέλητας* ή *Κέλης* (18), ίππος, ελαφρό πλοιάριο και γυναικείο αἰδοίο (Αριστοφ. *Σφ.* 501, *Εἶρ.* 897, 901, *Λυσ.* 60, Θεσμ. 153, 489) υπαινίσσονται σχήματα συνουσίας, ενώ το ρ. *κελητιῶ* (ιππεύω ή αρμενίζω), το δημοφιλέστερο άσεμνο λογοπαίγνιο των κωμωδιών, αναφέρεται σχεδόν αποκλειστικά σε πόρνες και επαγγελματίες (Αριστοφ. *Σφ.* 501). Βλ. Henderson, *The Maculate Muse* (1975) σσ. 164-5, 170, Ussher, *Ecclesiazusae* (1973) σ. 73.

⁵⁰ *Κύν* είναι το ανδρικό μόριο και *Κυνηγέται* (16) ή *παραστάται* (Εύβ. *Φθάνης* απ. 75. 7, Αθην. 9. 395f) οι όρχεις. Ο Κύννειος ήταν δαίμονας ιθυφαλλικός (Αρποκρ. σ. 160.5, Κρατ. *Αρχίλοχοι* απ. 16) προσωποποίηση του ανδρικού μορίου (*Αφρόδιτος· ὁ Ερμαφρόδιτος. παραπλήσιοι δέ τούτῳ δαίμονες, Φθάννης, Κονίσσαλος, Κύννειος καὶ ἕτεροι ὧν καὶ Αριστοφάνης μέμνηται Ἡῶσιν, Απολλοφάνης Κρησίν· Ασκληπιός, Κύννειος, Αφρόδιτος, Τύχων, Φερεκράτης·*, Φώτ. s.v. *Αφρόδιτος*, Ησύχ. s.v.=Αριστοφ. απ. 325 πβ. Απολλοφ. 1.1, Μάρκ. Αργεντ. Π. Α. 5. 105, 4, 12. 225. 2. Βλ. Henderson, *The Maculate Muse* (1975)

de ea (sc. erynge) traditur, radicem eius alterutrius sexus similitudinem referre, raro inventu, set si viris contigerit mas, amabilis fieri; ob hoc et Phaonem Lesbium dilectum a Sappho, Πλίν. *N.H.* 22.20 πβ. Tibi et Phaoni Lesbio, tam mulieres ut amarent, Πλαύτ. *Miles Gloriosus* 1247). Οι μεθυσμένες από κρασί και έρωτα γυναίκες που καταδιώκουν τον Φάωνα ανήκουν στον ίδιο κωμικό τύπο με τις γριές που κυνηγούν τον νεαρό (Αριστοφ. *Εκκλ.* 877 κ.ε., 915-6), όπως και η *θηρώσα Φάων' / οί στρώντι πόθω* Σαπφώ (Μέν. *Λευκ.* απ. 258 Κ. Th., Οβίδ. *ES* 21-24, 123-134).⁵¹ Στον κωμικό Πλάτωνα η Αφροδίτη απευθύνεται προς την προεξάρχουσα (*ἄκουε*, 11) του ομίλου των θαυμαστριών του Φάωνα, ίσως την Σαπφώ (πβ. *feminas...in quis fuit una*, Σέρβ. *ad. Aen.* 3. 279), σταματά τις γυναίκες και τις απειλεί να φέρουν τα *ἀναλώματα* (*εἴεν γυναῖκες*, 5 κ.ε. πβ. 19-21). Η επίδραση της κωμωδίας διακρίνεται και στον Οβίδιο όπου η Σαπφώ στην επιστολή της προς τον Φάωνα σταματά τις γυναίκες (*desinite*, *ES* 202) και απαιτεί τα *notiva munera* (211 κ.ε.) για την επιστροφή του Φάωνα (205-6).⁵²

Στο απ. 188 η ένωση των γυναικών με το θεό ανάγει την καταγωγή της στα πανάρχαια λατρευτικά έθιμα του φαλλού και τις αγροτικές εορτές της γονιμότητας.⁵³ Η τελετή της φαωνικής «συνουσίας» παραπέμπει στην παρωδία του ιερού γάμου του Φαλή, προσωποποίηση του φαλλού, με την κόρη του Δικαίου πολη. Με την άσεμνη λαιμοδωρία και τον υποβιβασμό επιτυγχάνεται η ισότητα μεταξύ των πολιτών και

σσ. 127,133. Για τα προβλήματα του στ. 16 βλ. Farnell, «Plato Comicus: Frag. Phaon II» (1920) σσ. 144-5.

⁵¹ Η Σαπφώ στον Οβίδιο αντιλαμβάνεται τον Φάωνα περισσότερο ως αντικείμενο της ομορφιάς και αντικείμενο του σεξουαλικού πάθους παρά ως ανθρώπινο πλάσμα (*ES* 123-134) περιγράφει όμως το έρωτα με καθαρά φυσικούς όρους (191-194). Βλ. H. Jacobson, *Ovid's Heroides* (Princeton, New Jersey 1974), σσ. 283, 291-294.

⁵² Τα *δῶρα* (Σαπφ. π. 1. 21-24) που προσδιορίζουν τη σχέση της Σαπφώς με την Αφροδίτη και τη *δίωξιν* της *κωὺκ ἐθέλοισας* (πβ. την Αφροδίτη *ἃ δέ τάλαινα / ζῶω καὶ θεός ἐμμι καὶ οὐ δύναμαι σε διώκειν*, Βίων *Επιτ.* *Ἀδών.* 53-55) προσδιορίζουν και τη σχέση της με τον Φάωνα-Φοίβο (Οβίδ. *ES* 181).

⁵³ Σε ανάλογα δρώμενα μας παραπέμπουν τα αρχέγονα έθιμα του Καλόγερου (Αναστενάρια). Βασικές σκηνές στο δράμα του Καλόγερου (Χούχουτου, Κούκερου, Σταχτά ή Μπέη κ.α.) είναι η σκηνή της Βάβως με το Εφταμηνίτικο και η σκηνή της εικονικής αροτριώσεως με το σύμβολο του φαλλού και άσεμνες μιμήσεις, οι μαγικές επωδοί και οι άσεμνοι λόγοι. Η Βάβω που κρατά ένα καλάθι και περιποιείται ένα πρόωρο παιδί, καρπό παράνομης σχέσης, παραπέμπει στην Αφροδίτη Κουροτρόφο. Το παιδί της Βάβως που παριστάνει ο πρώτος καλόγερος μεγαλώνει απότομα και αρχίζει να κυνηγά κορίτσια για να παντρευτεί. Ακολουθεί μια παρωδία γάμου, ο εικονικός φόνος του γαμβρού από τον κουμπάρο, τον δεύτερο καλόγερο, οι θρήνοι της νύφης και του θιάσου για το νεκρό και η ξαφνική ανάστασή του. Ο Βιζυηνός εκλαμβάνει το γάμο του Αρχικαλόγερου με την Νύφη ως ουσιαστικό στοιχείο των διονυσιακών τελετών παράλληλο με το γάμο του Βάκχου και της Αριάδνης. Στα δρώμενα αυτά που πρέπει να έχουν σχέση με την προθεσπιακή θεατρική δραστηριότητα, τα πρόσωπα, οι πράξεις και λόγοι έχουν έντονο το δραματικό και το κωμικό στοιχείο. Ο δαίμονας της βλάστησης φονεύεται για να μην πεθάνει σε γεροντική αδυναμία, και ανακαλείται αμέσως στη ζωή για να δράσει και πάλι ακμαίος. Το εφταμηνίτικο και ο γαμβρός που πεθαίνει και ανασταίνεται συμβολίζουν τα πάθη του θεού της γονιμότητας. Για το έθιμο που καταγράφει ο Γ. Βιζυηνός, *Θρακική Επετηρίς*, έτος πρώτον 1897, (Εν Αθήναις 1897), σ. 102-127 βλ. Γ. Μέγας, *Ελληνικές Γιορτές και έθιμα της λαϊκής λατρείας* (Αθήναι 1988²), σ. 112.

αναδεικνύεται η παντοδυναμία του ερωτικού και του γονιμικού ενστίκτου. Στο σχήμα της ένωσης της θεάς με το θνήσκοντα σύντροφό της, θεό της βλάστησης (Δήμητρα-Ιασίωνας ή Αφροδίτη-Άδωνης⁵⁴, Φαέθων, Αγχίσης),⁵⁵ ο αποφασιστικός δεσμός είναι ο τελετουργικός θρήνος για τον εραστή-γιο της αθάνατης (πβ. Σαπφ. απ. 140) και η αδυναμία της θεάς να του χαρίσει την αθανασία (Βίων *Ἐπιτ. Ἀδών.* 53-55). Η αοιδός σε ρόλο ιέρειας στο δραματοποιημένο τελετουργικό θρήνο (*πολύιδρις ἀοιδός, / ἥτις καὶ πέρυσιν τὸν ἰάλεμον ἀρίστευσε*, Θεόκρ. *Εἰδ.* 15. 97-98 πβ. Σαπφ. απ. 140) καλεί εκ μέρους του ομίλου των γυναικών τον Άδωνη από την ακροθαλασσιά να έρθει πάλι για να γιορτάσουν την ανάσταση και την ένωσή του με την Αφροδίτη (*Ἰλαθι νῦν, φίλ' Ἀδωνι, καὶ ἐς νέωτ' εὐθυμήσῃς. / Καὶ νῦν ἦλθες, Ἀδωνι, καὶ ὄκκ' ἀφίκη, φίλος ἦξεις*, Θεόκρ. *Εἰδ.* 15. 143-4 *Συρακούσιναι ἢ Ἀδωνιάζουσας*). Και στον Οβίδιο η Σαπφώ καλεί τον Φάωνα να έρθει από τη θάλασσα και παρακαλεί τις Λεσβίδες να τον περιμένουν στο λιμάνι με δώρα (*ES* 205, 211 κ.ε.). Η λατρεία του Άδωνη πρέπει να ολοκληρωνόταν με μιμική αναπαράσταση ερωτικής ενώσεως της θεάς με το θνητό (*ἔστρωται κλῖνα τῷ Ἀδώνιδι τῷ καλῷ* *Εἰδ.* 15. 127). Τα εκστασιακά άσματα για τον έρωτα και το θάνατο, κορυφαία γεγονότα της ζωής, συναιρούνται στο πρόσωπο ενός νέου άνδρα (*Ἐπερ' ὕμνησον, b ὦ τὸν Ἀδώνιον*, Σαπφ. απ. 117=απ. 24 poet. Lesb. inc. L.-P.⁵⁶ πβ. 168a, Διοσκουρ. *Π. Ἀ.* 7. 407, 5-6, Ιμέρ. *Λόγ.* 9.19), με όνομα που συνδυάζει τις σημασίες του ἄδω και του ἦδω (*ἄδωνις· παρὰ τὸ ἄδω, τὸ ψάλλω ἢ παρὰ τὸ ἦδω*, *Etym. Magn.*).⁵⁷ Ο Υμέναιος είναι γιος του Απόλλωνα και μιας μούσας (Καλλιόπη,

⁵⁴ Για τη λατρεία ηρώων και θεών που πεθαίνουν νέοι πλατεία διαδεδομένη στην ανατολή και τα νησιά, και τη λατρεία του θνήσκοντος Άδωνη ήδη ανεπτυγμένη στον κύκλο της Σαπφώς βλ. W. Burkert, *Ελληνική Μυθολογία και τελετουργία. Δομή και ιστορία*, Μετάφρ. Η. Ανδρεάδη, ΜΙΕΤ, (Αθήνα 1993), σσ. 47, 147, 374-5, 420, 501. Για το ρόλο του απ. 140 και τις παρανοήσεις σχετικά με τον Φάωνα και το θάνατο της Σαπφώς που πρέπει να αναζητηθεί σε άσματα για δαίμονες της βλάστησης, όπως ο Άδωνης και ο Οιτόλινος (Πανσ. 9. 29), γραμμένα για τελετουργικές ανάγκες βλ. Bowra, *AEA Poioish I* (1983²) σσ. 307-8, Th. Zielinski, «Sappho und der leukadische Sprung», *Klio* 23 (1930), σ. 19, P. Friedrich, *The Meaning of Aphrodite* (Chicago, London 1978), σσ. 123-125.

⁵⁵ Η ένωση της μητέρας θεάς με το θνητό εραστή ενέχει τους μεγαλύτερους κινδύνους. Το παιδί-εραστής μπορεί να σκοτωθεί όπως ο Ωρίων, να γίνει αθάνατος χωρίς όμως τη νεότητα όπως ο Τιθωνός (και οι δύο εραστές της Ηώς), ή ανίσχυρος ερωτικά όπως φοβάται ο Αγχίσης. Για το θέμα βλ. D. Boedeker, *Aphrodite's Entry into Greek Epic* (Leiden 1974), σσ. 67-84. Επίσης Segal, «Adonis: A Greek Eternal Child» (1991) σσ. 71-72 σημ. 17, C. Segal, «"Adonis and Aphrodite" Teocritus, Idyll III, 48», *AC* 38 (1969), σσ. 82-88. Το μοτίβο αυτό, κεντρικός άξονας και στο μύθο της Θέτιδας και του Αχιλλέα, δικαιολογεί τον παραλληλισμό της σχέσης της Σαπφώς και του Φάωνα ως σχέση μητέρας και παιδιού. Βλ. Jacobson, *Ovid's Heroides* (1974) σ. 296 σημ. 59.

⁵⁶ Για τη σύνδεση των άσμάτων του θρήνου με τα γαμήλια βλ. *hymenaicum dimetrum Sapphicum monoschematistum est: semper enim duobus dactylis constat*, Σακέρδ. 6. 517. 4 κ.ε.=Σαπφ. απ. 117ab.

⁵⁷ Ο θάνατος και η ανάσταση του Άδωνη (Πλάτ. *Φαίδρ.* 276b) εορταζόταν με κραυγές, έντονες εκδηλώσεις θρήνου και εκστατικούς χορούς. Στους Φοίνικες ο Άδωνης είναι ο *Γιγρών* ή *Γιγγρών* ή

Κλειώ, ή Τερψιχόρη), ή του Διόνυσου και της Αφροδίτης και στην περίπτωση αυτή αδελφός του Πρίαπου.

Το όνομα Άδωνης, τίτλος θεού («Κυρίε μου») στους Σημίτες αλλά και στους Έλληνες, όπως δείχνει η σύγχυσή του στους ορφικούς Ύμνους, δηλώνει ότι πρόκειται για την πολύ βασική λατρεία του θνήσκοντος νέου που δίνει απαντήσεις στο προαιώνιο ερώτημα του ανθρώπου για τη ζωή και το θάνατο, και δεν περιορίζεται τοπικά, ούτε χρονικά, αφού τουλάχιστον δυο φορές στα ιστορικά χρόνια βρήκε την επίσημη θρησκευτική της έκφραση με τη λατρεία του Διόνυσου στην αρχαία Ελλάδα και με τη λατρεία του Ιησού Χριστού μεταγενέστερα.⁵⁸ Το απ. 140 της Σαπφώς, η πρώτη λογοτεχνική μαρτυρία για τη λατρεία του Άδωνη στον ελλαδικό χώρο,⁵⁹ καθιστά ευδιάκριτη τη σύνδεση της Σαπφώς με την Αφροδίτη. Ως νυμφίος της Αφροδίτης ο Άδωνης εξυπηρετεί τη λαϊκή έκφραση του θρήνου του ωραίου νέου που σβήνει πρόωρα και της χαράς του εράσμιου θνητού που προσωποποιεί τον έρωτα. Η άλλη όψη του Άδωνη είναι ο Φάωνας. Η θεϊκή εύνοια, η ύβρη,⁶⁰ το πέρασμα από την γεροντική στη

Γίγγρης, δαίμονας ιθυφαλλικός. Το ίδιο όνομα έχει και ο αυλός (γίγγραίνουσι γάρ οί φοίνικες...έχρῶντο αὐλοῖς... ὁξὺ καί γοερὸν φθεγγομένοις. τούτοις δέ καί οί Κᾶρες χρῶνται ἐν τοῖς θρήνοις...ὀνομάζονται δέ οί αὐλοὶ γίγγροι ὑπὸ τὸν φοινίκων ἀπὸ τῶν περὶ τὸν Ἄδωνιν θρήνων τὸν γάρ Ἄδωνιν Γίγγρην καλεῖτε ὑμεῖς οί φοίνικες, Αθῆν. 4 174 f πβ. Πολυδ. 4 76, *Γιγρῶν ἢ Γιγγρῶν δαίμονας διακονήσας τῇ τῆς Αφροδίτης μοιχείᾳ*, Ευστ. *Οδ.* 1880.64, 1599.1, Ησύχ. *sv.*, Herter, *R.E.* XIX 2 (1696) στ. 45-68). Για τα ονόματα Άδωνης και Υμέναιος, ίσως και Φάωνας ως τίτλους γαμήλιων εθίμων βλ. McEvelley, *Imagination and Reality* (1965) σ. 257.

⁵⁸ Για τις επιβιώσεις της λατρείας του Άδωνη στα έθιμα της νεότερης Ελλάδας με τις τελετές του Δειλινού και του Ζαφείρη μορφές παράλληλες με τον Λίνο (Σαπφ. απ. 111), τον οποίο η Σαπφώ συγγέει με τον Άδωνη (Πανσ. 9. 29. 8) βλ. Alexiou, *The ritual lament in Greek tradition* (1974) σσ. 57, 78-82, 108, 204.

⁵⁹ Οι περισσότεροι μελετητές υποστηρίζουν τη σημιτική καταγωγή του Άδωνη του οποίου η λατρεία με ενδιάμεσο σταθμό την Κύπρο μεταδόθηκε στα νησιά και στην ηπειρωτική Ελλάδα. Η γενική γραμμή κατά τον Burkert, *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία* (1993) σσ. 374, 47, 520, 420 είναι ότι ο ετήσιος θρήνος για τον Ταλμούζ διαχέεται από τη Μεσοποταμία, στην Συρία και στην Παλαιστίνη, και από εκεί με το όνομα Άδωνης στην Ελλάδα. Η σημιτική καταγωγή του Άδωνη επιβεβαιώνεται από τη γέννησή του από την Μύρρα, από το δέντρο που βγαίνει το γνωστό άρωμα. Ο Ησίοδος (*Θεογ.* 221) τον θεωρεί γιο του Φοίνικα, ο Πανύασης Ασσύριο. Κυρίαρχη είναι η λατρεία του Άδωνη στην Κύπρο, ένα μέρος που συναντάται ο ελληνικός και ο σημιτικός πολιτισμός.

Ίσως η μαρτυρία του Ησύχιου ότι οι Λέσβιοι παρέλαβαν τα άσματα του Άδωνη από τους Λάκωνες (*ἄδῶνιον· τὸ παρὰ τοῖς Λάκωσιν αὐληθὲν ἔμβατήριον ὕστερον παρὰ Λεσβίοις ὠνομάσθη*, *sv.*), που τοποθετεί τη λατρεία του Άδωνη σε εποχές προγενέστερες του 7^{ου} π.Χ. αι. και μάλιστα στο κέντρο του ελλαδικού χώρου στην Λακωνία, μια περιοχή κλειστή στην εξακτίνωση της λατρείας από την Ανατολή, να δικαιολογείται και από την επικοινωνία ανάμεσα στην Λέσβο και τις δωρικές περιοχές, όπως φαίνεται από τις παραδόσεις τις σχετικές με τα ταξίδια του Αρίωνα και του Τέρπανδρου. Η σχέση ανάμεσα στην Λέσβο και την Σπάρτη επιβεβαιώνεται και από την απεικόνιση της Σαπφώς με το αιολικό της όνομα Ψάπφα σε ψηφιδωτό της Σπάρτης τον 4^ο μ.Χ. αι.. Η αιολική μουσική (τα άσματα του Άδωνη έχουν συγκεκριμένη μουσική έκφραση) είχε δεχθεί σημαντικά δάνεια από την παράδοση της Λακωνίας, και το αντίστροφο.

⁶⁰ Για την ύβρη της Μύρρας βλ. Segal, «Adonis: A Greek Eternal Child» (1991) σ. 65 σημ. 2. Η ζωή του Άδωνη προκαλεί τις σοβαρότερες καταστροφές στην οικογενειακή ζωή, αιμομιξία, φόνο, ασυδοσία, ζηλοτυπία, αγαμία και ατεκνία. Η ιστορία της Μύρρας και του Άδωνη στον Οβίδιο (*Metam* 10. 300-509,

νεανική ηλικία ή η μεταστροφή της ερωτικής δύναμης σε αδυναμία, εκθήλυνση⁶¹ και θάνατο, είναι εκφάνσεις της τραγικότητας του ανθρώπου.

Βασικές συντεταγμένες των μύθων του Φάωνα και του Άδωνη είναι η εύνοια της θεάς. Ο μύθος βασίζεται στην αποπλάνηση με τα αρώματα⁶² και το κρύψιμο του εραστή της θεάς που συμβολίζει τη μετάβασή του από τον κόσμο των θνητών στον κόσμο των δαιμόνων.⁶³ Η Αφροδίτη δίνει στον Φάωνα την εξαιρετική χάρη.⁶⁴ Ο γέρο-βαρκάρης μεταμορφώνεται σε ωραίο νέο, κρύβεται από τη θεά, και δολοφονείται.⁶⁵ Οι

708-739) είναι ένα τμήμα του άσματος του Ορφέα με το θέμα της παραμορφωμένης σεξουαλικότητας. Η Μύρρα απομακρύνει όλους τους άνδρες και ερωτεύεται παράφορα τον πατέρα της (Οβίδ. *Metam.* 10. 315-7). Για τη σχέση των Άδωνη-Φάωνα με την Μύρρα και την Μίνθη βλ. Detienne, *The Gardens of Adonis* (1993²) σσ. 68-71, 76, 82-83, κυρ. 126 σημ. 7.

Ο Φάωνας διαπράττει ύβρη (Αιλ. Π. 1. 12. 18) και είναι αλαζόνας (ὕπερκομπος, Μέν. *Λευκ.* απ. 258. 2 K.-Th.), χαρακτηρισμός που αποδίδεται και στην Σαπφώ (μιχθοφορῶν· αὕτη λέγεται ἐπὶ τῶν ἐρασμίων διδάσκαλος καὶ ὑπερηφάνων, Πλούτ. *Παροιμ.* 1. 29, Σχ. Βερολ. Λιβάν. *Ἐπιστ.* 257=Σούδ., Φώτ. s.v.=Σαπφ. απ. 211a).

⁶¹ Για τα θηλυπρεπή χαρακτηριστικά και τους υπαινιγμούς στην ομοφυλοφιλία του Φάωνα και τη σύνδεσή του με τον Διόνυσο στην επιστολή της Σαπφώς βλ. Jacobson, *Ovid's Heroides* (1974) σ. 396 σημ. 59. Ο έρωτας είναι ουδέτερος (ἔστιν γὰρ οὔτε θῆλυς οὔτ' ἄρσην, πάλιν / οὔτε θεός οὔτ' ἄνθρωπος, οὔτ' ἀβέλιτερος / οὔτ' αὔθις ἔμφρων, ἀλλὰ συνενηγμένος / πανταχόθεν, ἐνὶ τύπῳ <τε> πόλλ' εἶδη φέρων, Ἀλεξ. Φαίδροσ απ. 247 πβ. τα χαρακτηριστικά του Απόλλωνα (ὥς Ἄδωνις ἀνδρόγυνος γενόμενος τὰ μὲν ἀνδρεῖα πρὸς τὴν Ἀφροδίτην πράσσειν ἐλέγετο, τὰ δὲ θηλυκὰ πρὸς τὸν Ἀπόλλωνα, Πτολεμ. Χένν.=Φώτ. *Βιβλ.* 151b).

⁶² Ο Άδωνης είναι ένας πρόωρος αποπλανητής. Όπως οι κήποι μεγαλώνει πρόωρα και πεθαίνει γρήγορα. Όντας ασύδοτος στον έρωτα γίνεται ανίκανος και στείρος. Βλ. Detienne, *The Gardens of Adonis* (1993²) σσ. 69-71, 76, 126, σσ. 81-82, Segal, «Adonis: A Greek Eternal Child» (1991) σ. 72. Για τον Φάωνα P. Grimal, *Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής Μυθολογίας*, Επιμ. Άτσαλος, (Θεσσαλονίκη 1991), σ. 681 πβ. Carcopino, *La basilique Pythagoricienne* (1926) σσ. 375 κ.ε., R.E. XIX² στ. 1790-1796.

⁶³ Αν και δεν μαρτυρείται από αλλού λατρεία ή ναός του Άδωνη ο Μένανδρος και ο Τουρπίλιος (Σέρβ. *Aen.* 3. 279) αναφέρουν βωμό του Φάωνα που λατρευόταν μαζί με την Αφροδίτη. Ο κλειστός χώρος, πορνείο ή ναός στον κωμικό Πλάτωνα αντιστοιχεί με το ναό του Απόλλωνα ή του Φάωνα (Μέν. *Λευκ.* απ. 311, 312, 313 K.-Th.).

⁶⁴ Wilamowitz, *SuS* (1913) σσ. 33-34. Η Ήρα ανταμείβει τον Ιάσωνα με υπερφυσική ομορφιά όπως η Αφροδίτη τον Φάωνα· Roscher III 2272-4 στον R. L. Hunter, *Apollonius of Rhodes, Argonautica III* (Cambridge 1989), σ. 105.

⁶⁵ Ο ψευδο-Παλαίφατος, που συμπίπτει με τα όρια της αρχαίας κωμωδίας, αναφέρει: τῷ Φάωνι βίος ἦν περὶ πλῶν εἶναι καὶ θάλασσαν· πορθμὸς ἦν ἡ θάλασσα· ἔγκλημα δὲ οὐδὲν παρ' ὕο δεινὸς ἐκομίζετο, πεῖ καὶ μέτριος ἦν καὶ παρὰ τῶν ἐχόντων μόνον ἐδέχετο. θαῦμα ἦν τοῦ τρόπου παρὰ πᾶς Λεσβίοις. ἐπαινεῖ τὸν ἄνθρωπον ἢ θεὸς Ἀφροδίτην λέγουσιν τὴν θεὸν καὶ ὑποδύσα θεὰν ἀνθρώπου γυναικὸς ἥδη γεγηρακυίας, τῷ Φάωνι δι' αὐτὴν περὶ πλῶν. Ταχύς ἦν ἐκείνος καὶ δι' ἀκομίσαι καὶ μηδὲν ἄπαιήσαι. τί οὖν ἐπὶ τούτοις ἢ θεὸς ἀμείψαι φασὶ τὸν ἄνθρωπον, καὶ ἀμείβεται νεότητι καὶ κάλλει τὸν γέροντα. οὗτος δὲ Φάων ἐστίν, ἐφ' ᾧ τὸν ἔρωτα ἀτῆς ἢ Σαπφῶ πολλάκις ἐμελοποιήσεν, *Γῆρι* πίστ. 48 *Myth.Gr.* III (2) 69=Σαπφ. απ. 211a.

Στο τέλος της ύστερης αρχαιότητας ο Σέρβιος επαναλαμβάνει την παράδοση της ελληνικής και λατινικής κωμωδίας: Varro enim templum Veneri ab Aenea conditum, ubi nunc Leucas est, dicit: quamvis Menander et Turpilius comici a Phaone Lesbio id templum conditum dicunt, qui cum esset navicularius, solitus a Lesbo in continentem proximos quosque mercede tranvehere, Venerem mutatam in anuis formam gratis tranvexit: quapropter ab ea donatus unguenti alabastro cum se +in dies inditum ungueret, feminas in sui amorem trahebat, in quis fuit una, quae de monte Leucate cum potiri eius nequiret abiecisse se dicitur: unde nunc auctorare se quotannis solent qui de eo monte iaciantur in pelagus. quidam id fieri

κύκλοι ζωής του Φάωνα και του Άδωνη (νεότητα, αποπλάνηση, δολοφονία, κρύψιμο-ανικανότητα, θάνατος) συμπίπτουν, και όχι τυχαία ο Κρατίνος (*Κρατίνος δέ φησι Φάωνος έρασθείσαν τήν Αφροδίτην έν καλαΐς θριδακίναις αύτόν άποκρύψαι, Μαρσύας δ' ό νεώτερος έν χλόη κριθών πβ. τόν Φάωνα κάλλιστον όντα άνθρωπων ή Αφροδίτη έν θριδακίναις έκρυσψε, Αιλ. Π. 1. 7. 12 18=Αθήν. επιτ. Π 69d=Κρατ. απ. 370 inc.) μεταπλάθει το μύθο του Άδωνη (scriptum reliquit Sappho Adonium mortuum fuisse a Venere inter lactucas depositum, Comes Natalis Myth. 5. 16 (σ. 161, *εκδ. Ven. 1567=σ. 531, εκδ. Francof.1581)=Σαπφ. απ. 212) σε μύθο του Φάωνα⁶⁶ (Σαπφ. απ. 211 πβ. Εύβουλ. Άστύτοιοι απ. 13).*

Ο Φάωνας (Φαών· εύμόρφων· έγένετο ήρέσθην, Ησύχ. s.v. πβ. Πλούτ. Παροιμ. 1. 29, Σχ. Βερολ. Λιβάν. Έπιστ. 257=Σούδ.=Φώτ. s.v.) η άλλη όψη του Άδωνη,⁶⁷ του Έσπερου και του Υμέναιου,⁶⁸ η ιθυφαλλική εικόνα του γαμβρού στα επιθαλάμια της Σαπφώς (αππ. 110, 111), είναι η υπόσταση του φωτός, του κάλλους και του Έρωτα,⁶⁹ αλλά και του θανάτου. Ο μυθικός βαρκάρης είναι το διαπορθμεύον

propter Leucaten puerum dicunt, quem cum Apollo vellet rapere, in mare se proiecit montemque cognominem sibi fecit, *ad Aen.* 3. 279.

Ο Αιλιανός (π. 170-235 μ.Χ.) παραδίδει δύο λόγους. Σύμφωνα με τον πρώτο τα χαρακτηριστικά του Φάωνα ταυτίζονται με τον Άδωνη: *Ότι Φάων ύραΐος ήν. Τόν Φάωνα, κάλλιστον όντα, ή Αφροδίτη έν θριδακίναις έκρυσψε.* Σύμφωνα με ένα άλλο παρακλάδι του μύθου πρόκειται για ένα βαρκάρη της Λέσβου: *Λόγος δέ έτερος, ότι ήν πορθμεύς...καί ήρων γε αί γυναικες αύτοϋ αί Μιτυληναίων, Π. 1. 12. 18).* Είναι αξιοσημείωτο ότι η Voigt, *SetA* (1971) σσ. 158-160=Σαπφ. απ. 211abc παραθέτει μόνο το ήμισυ της μαρτυρίας του Αιλιανού. Η μαρτυρία όμως του Αιλιανού είναι εξαιρετικά σημαντική όχι μόνο επειδή επιβεβαιώνει τις μαρτυρίες του Σέρβιου, του Πλίνιου και του Λουκιανού, αλλά και επειδή δικαιολογεί το χαρακτηρισμό *άξι έραστος*.

⁶⁶ Η εμμονή της Αφροδίτης σε ένα πλήθος πολύπλοκων προκαταρκτικών θυσιών στο βωμό του Φάωνα που η ίδια κρατεί εδώ, όπως κάποτε και τον Άδωνη, επειδή επιδιώκει να αποθαρρύνει τις ανταγωνίστριές της εκφράζει τη χθόνια διάσταση του θεού. Βλ. Farnell, «Plato Comicus: Frag. Phaon II» (1920) σ. 139. Ο Φαέθοντας συνδέεται με τους δύο άλλους εραστές της θεάς Άδωνη και Φάωνα με το επίθετο *μύχιος* (*νηοπόλον μύχιον ποιήσατο, δαίμονα δΐον, Ησ. Θεογ. 991*)· το κρύψιμο του εραστή από τις θεές σηματοδοτεί τη μετάβασή του από τον κόσμο των ανδρών στο χώρο των δαιμόνων. Βλ. G. Nagy, «Phaethon, Sappho's Phaon, and the white rock of Leukas», *HSCPh* (1973), σ. 172 σημ. 93, 173.

⁶⁷ Ως πορθμέας ο Φάωνας έχει χθόνια υπόσταση, όπως και ο Άδωνης. Η ερωτική έλξη δηλώνεται με τη μεταφορά του πορθμέα, ιδιότητα του Φάωνα και του Άδωνη: *δύο δ' αύτόν δαίμον' όλει τον, / ή μέν (Αφροδίτη) έλαυνομένη λαθρίοις έρετμοις, ό δ' (Διόνυσος) έλαύνων, κωμ. Πλάτ. Άδωνις απ. 3. 3-4, έρετμός· τό άνδρεΐον αΐδοϊον, Ησύχ. s.v., πορθμής, δικωπεΐν Αριστοφ. Έκκλ. 1086, 1091 κ.α., έρως...δαιμόνιον διαπορθμεϋον, Πλάτ. Συμπ. 202e.*

⁶⁸ Για την ταύτιση της ερωμένης του Άδωνη Αστάρτης με το Πρωϊνό και Βραδινό Άστρο βλ. Frazer, *Ο χρυσός κλώνος III* (1992) σ. 49.

Φάωνας και Φαέθων είναι τα αρχαιότερα ονόματα του πλανήτη της Αφροδίτης Έσπερου (Venus): *Ελληνική Μυθολογία II*, Έκδ. Γ. Ε. Χριστόπουλος, Ι.Κ. Μπαστιάς, Εκδοτική Αθηνών, (Αθήνα 1986), σ. 190, Wilamowitz, *SuS* (1913) σσ. 36-37. Στην Σαπφώ Έσπερος είναι το γαμήλιο αστέρι, ο Υμέναιος (πβ. Κάτουλλ. π. 62). Στον Ίβυκο (απ. 331) ο Έσπερος και ο Εωσφόρος ταυτίζονται. Βλ. Nagy, «Phaethon, Sappho's Phaon, and the white rock of Leukas» (1973) σσ. 137-178.

⁶⁹ Η μαρτυρία του Διοσκουρίδη που αναφέρεται σε δύο κύριες κατηγορίες ποιημάτων, επιθαλάμια και ελεγείες, και ταυτίζει τον Υμέναιο-Έσπερο-Άδωνη με τον Έρωτα (π.χ. αππ. 117ab, 140, 168) επιβεβαιώνεται από τον Πausανία (*Σαπφώ δέ ή Λεσβία τοϋ Οΐτολίνου τό ό νομα έκ*

πνεύμα που διεκπεραιώνει τη μετάβαση από ένα τόπο σε άλλο, το πνεύμα της φιλίας και της επικοινωνίας αλλά και η δύναμη της καταστροφής. Οι δύο διαφορετικές όψεις του γέρου βαρκάρη που από *μέτριος* μεταμορφώνεται σε νέο, ωραίο και υβριστή είναι στη πραγματικότητα ο ίδιος ο ήρωας πριν και μετά από τη μεταμόρφωσή του. Στα αγγεία που τον παρουσιάζουν νέο και όμορφο ο Φάωνας είναι ένα αντίγραφο του Άδωνη, του νεαρού ερωμένου της Αφροδίτης. Ειδικότερα στην υδρία του ζωγράφου Μειδία (Αθήνα περίπου 410 π.Χ., Φλωρεντία, Αρχαιολογικό Μουσείο) ο Φάωνας κρατά λύρα και κάθεται μαζί με την Δημόνασσα σε κρεβατίνα. Στην υδρία του ζωγράφου της Μήδειας ο Άδωνης αναπαύεται σε αναδενδράδα ενώ η Αφροδίτη κατευθύνεται σε αυτόν με το άρμα της που το σέρνουν ο Ίμερος και ο Πόθος. Και στα δύο αγγεία οι ήρωες περιστοιχίζονται από πλήθος γυναικών. Στο αγγείο του Φάωνα η Δημόνασσα ενσαρκώνει το γυναικείο πληθυσμό της Λέσβου που συμμετέχει στη γιορτή του ήρωα,⁷⁰ μοτίβο που παραπέμπει στο μύθο των Λήμνιων γυναικών, αλλά και στους μύθους του Ορφέα και του Δόνουσου.

Οι μαρτυρίες που συγκαταλέγουν τον Φάωνα στους μυθικούς εραστές της Αφροδίτης χρονολούνται μετά την περίοδο της Αθηναϊκής κωμωδίας γι αυτό και ο μύθος θεωρείται κατασκεύασμα των κωμωδιογράφων. Όμως ο μύθος του Φάωνα, λεσβιακής καταγωγής, με την έννοια που δίνει ο Nagy,⁷¹ δεν αφορά μόνον έναν όψιμο δαίμονα, δημιούργημα των κωμικών ποιητών. Βασικό συστατικό της λατρείας του Άδωνη και του Φάωνα είναι φυτά και αρώματα που προκαλούν⁷² ή αποδυναμώνουν την

τῶν ἐπῶν τῶν Πάμφω μαθοῦσα Ἀδωνιν ὁμοῦ καὶ Οἱ τόλινον ᾗσεν, 9. 29). Ο μετρικός και γραμματικός Σακέρδος (6. 517. 4 κε.=Σαπφ. απ. 117ab, και 6. 516. 22 κ.ε. K.=Σαπφ. απ. 168) συνδέει επίσης τα θρηνητικά ἄσματα με τα γαμήλια αποδίδοντας στην Σαπφώ την εφεύρεση του Αδώνιου (πβ. Μάρ. Βικτορ. 6. 86. 22 κ.ε. K., Φορτουνάτ. 6. 288. 8 K., Τερέντ. Μάουρ. 2160 σ. 340 (τέλος του 2^{ου} αι. μ.Χ.), Ιμέρ. Λόγ. 9.19, Οβίδ. *ES* 5-7 (elegia).

⁷⁰ Για την ερμηνεία των δύο αγγείων βλ. M. Giebel, *Σαπφώ*, Μετάφρ. Φ. Πρεβεστούρου, (Αθήνα 1990), σ. 138 σημ. 49 πβ. W. Real, *Studien zur Entwicklung der Vasenmalerei im ausgehenden 5. Jahrhundert v. Chr.*, (Münster 1973), σσ. 63 κ.ε. Για τον Άδωνη βλ. επίσης B. Servais Soye, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)* (Artemis Verlag, Zürich, München 1994), s.v. Ἀδωνης, G. M.A. Richter, *Red-Figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum* (New Haven 1936), σσ. 219-20, R. Simms, «A Date with Adonis», *Antichthon* 31 (1997), σσ. 45-53, κυρ. 45 σημ. 5 Για τον Φάωνα βλ. G. Berger-Doer, *LIMC VII* s.v. Φάων.

⁷¹ Nagy, «Phaethon, Sappho's Phaon, and the white rock of Leukas» (1973) σ. 177, Zielinski, «Sappho und der leukadische Sprung» (1929) σσ. 1-19.

⁷² Η μυρτιά (Formosae myrtus Veneri myrtum ideo dicatam Veneri volunt, quia cum a mari exisset, latuit in myrto, ne nuda conspiceretur: vel quia fragilis est, ut amor inconstans: vel quia iucundi odoris, ut sic positae quoniam suaves miscetis odores, Σέρβ. *ad. Buc.* 7. 62) προκαλεί τον έρωτα του πατέρα της Μύρρας. Για το θέμα βλ. Keuls, *The reign of the phallus* (1985) σσ. 29-30, B. Sergent, *Ομοφυλοφιλία στην ελληνική μυθολογία*, Μετάφρ. Έ. Πατρικίου, (Αθήνα 1985), σσ. 210-211. Η στενή σχέση του Άδωνη με τη σεξουαλική ηδονή, όπως δείχνει η σύνδεση με τη μυρτιά, σύμβολο ερωτικό αλλά και χθόνιο (Eur. *Ηλ.* 324) σημαίνει ότι ο Άδωνης μπορεί να οδηγήσει τις γυναίκες σε οργασμό. Βλ. Detienne, *The Gardens of Adonis* (1993²) σσ. 62-3, 154 σημ. 22.

ερωτική επιθυμία. Η *θριδακίνη* (μαρούλι) ή *άδωνης* (ΗΣύχ. s.v.~*άδωνης*...ή *θριδακίνη*, *Etym. Gen.*, Άμφης απ. 20, (lactucam) rotundam vero ac minima radice, latis foliis *άστύτιδα* quidamque *έύνουχεϊον* (vocant), quoniam haec maxime refragetur veneri, Πλίν. *N.H.* 19. 127 πβ. Κρατ. απ. 370 inc., Εύβ. Άστ. απ. 13)⁷³ συνώνυμη του θανάτου, της ανικανότητας, ίσως και του *όλίσβου* (Σαπφ. απ. 99 Lobel-Page=Αλκ. απ. 303Aa5 Voigt),⁷⁴ είναι ταυτόχρονα ισχυρό αφροδισιακό (*έφετικόν πρόσ τά άφροδίσια*, Αθήν. 69b-f). Η ανεπτυγμένη ήδη στα ποιήματα της Σαπφώς λατρεία του Άδωνη (Σαπφ. απ. 140, 168, 212)⁷⁵ βεβαιώνεται και από την αναφορά στη *βρένθιν* (*Νίκανδρος δ' ό Κολοφώνιος έν Β' Γλωσσών* (απ. 120 Schn.) *βρένθιν λέγεσθαι φησί παρ' Κυπρίοις θρίδακα, ού ό Άδωνις καταφυγών υπό του κάπρου διεφθάρη*, Αθήν. 2. 69b) και είναι πιθανόν το αρωματικό έκχυμα του φυτού που συνδέεται με τις δραστηριότητες του κύκλου της Σαπφώς (*μύρω / βρενθειώ .[]ρυ[.]ν | έξαλ<ε>ίψαο και[ί] βασ]ιληίω* απ. 94. 20 πβ. *regale unguentum*, Πλίν. *N.H.* 13. 18)⁷⁶ να αφορά και στην επάλειψη του νεκρού εραστή της θεάς (Βίων *Επιτ. Άδών.* 77-78, Σαπφ. απ. 94. 20). Ιδιαίτερα πιθανόν είναι επίσης και το θέμα «γάμος της Αφροδίτης» στο απ. 194 της Σαπφώς (= (Σαπφώ) *νυμφίον άγει και Αφροδίτην έφ' άρμα Χαρίτων και χορόν Ερώτων*, Ιμέρ. Λόγ. 9. 4), να αφορά στο γάμο της θεάς με τον Άδωνη ή τον Φάωνα.

⁷³ *θρίδακα ού ό Άδωνις καταφυγών υπό του κάπρου διεφθάρη... και Καλλιμάχος δέ φησιν* (απ. 478 Pf.) *ότι ή Αφροδίτη τόν Άδωνιν έν θριδακίνη κρύψειεν, άλληγορούντων τών ποιητών ότι άσθενείς είσι πρόσ άφροδίσια οί συνεχώς χρώμενοι θρίδαξι...καί Εύβουλος δ' έν Άστύτοις φησί* (απ. 13) *θριδακίνας...έν τώ λαχάνω τούτω...ώς λόγος, ποτέ / τόν Άδωνιν άποθανόντα προύθηκεν Κύπρις· ώστ' έστί νεκύων βρώμα*, Κρατίνος (απ. 330) *δέ φησι φάωνος έρασθείσαν τήν Αφροδίτην έν «καλαίς θριδακίναίς» αύτόν άποκρύψαι*, Μαρσύας δ' ό νεώτερος *έν χλόη κριθών*, Αθήν. 2. 69bd =Σαπφ. απ. 211c.

⁷⁴ Η λέξη *δέρμα* (*δέμα*, *φαλλοί*, *μόρια* *δερμάτινα*. *ή ξύλον έπίμηκες, έχον έν τώ άκρω σκύτινον αίδοίον* Σούδ. s.v., *φάλης· δερμάτινον και άνδρεϊον*, Ησύχ. s.v., *σκυτίνη έπικουρία*, Αριστοφ. *Λυσ.* 109, απ. 592. 17 πβ. *κύνα δέρειν δεδαρμένην* (Φερεκρ. απ. 193) *παροιμία επί τών μάτην τι ποιούντων* (Διογεν. 5.85. σ. 267) είναι υπαινιγμός στον *όλίσβον* και το γυναικείο αναντισμό. Βλ. Kassel-Austin, *PCG VII* (1989) σ. 511.

Για το θέμα της ερωτικής ανικανότητας και της θεραπείας της στις Μιλησιακές ιστορίες βλ. Γ. Ν. Φαρακλός, *Αρχαίες Μιλησιακές Ιστορίες* (Διδ. Διατρ. Ιωάννινα 2003), σσ. 249-50.

⁷⁵ Οι μελετητές στη συντριπτική τους πλειοψηφία αγνοούν το απ. 212 της Σαπφώς. Στην εξαιρετικά σπάνια αυτή πληροφορία για το μύθο του Άδωνη αναφέρεται μόνο ο Hunter, *Euboulos* (1983) σ. 104, που συνδέει το 212 της Σαπφώς με τους *Άστύτους* του Εύβουλου (απ. 13).

⁷⁶ Οι λέξεις *βρένθις* και *βασίλειον* (Σαπφ. απ. 94. 19) είναι ισοδύναμες η αλοιφή *βρένθειον*, ή *βακκάρις* που αντλείται από ένα σκληρανθό της Λυδίας, ή από ένα ρόζ φτιασίδι, είτε ακόμη από ένα έλαιο που εξάγεται από ένα σύνθετο κυπριακό φυτό ανάλογο με το άγριο μαρούλι είναι το αντρίκειο βασιλικό άρωμα ίσως και η μπριγιαντίνη των μαλλιών. Βλ. Faure, *Μύρα και αρώματα* (2004) σσ. 203-206. Για τη σχέση της Αφροδίτης και της Σαπφώς με τα αρώματα και την ένταξη του απ. 94 στο πλαίσιο αυτό βλ. Burnett, *Three Archaic Poets* (1983) σσ. 297-298 σημ. 54.

Ο Φάωνας, συγγενής του αριστοφανικού Φαλή, αλλά και του γέρου της αριστοφανικής κωμωδίας που ανανεώνεται με αρώματα και φάρμακα έχει, όπως και ο Άδωνης, τα χαρακτηριστικά όλων των μεγάλων εραστών. Στην κωμωδία οι παθιασμένοι και άτυχοι έρωτες του Άδωνη, σύμβολο του μεγάλου εραστή,⁷⁷ συγχέονται με τον απελπισμένο έρωτα της Σαπφώς για τον αφέντη του φωτός με το μαγικό αγαποχόρταρο. Στη θέση της Αφροδίτης η Σαπφώ ερωτεύεται, τον εραστή της θεάς, έναν αφροδισιακό δαίμονα με όνομα σύμβολο του ηλιακού μοτίβου. Ο Φάωνας, αυθέντης των μαγικών αλοιφών και των φαρμάκων,⁷⁸ των αρωμάτων και των βοτάνων, είναι στο εξωτικό παραμύθι της Σαπφώς, η προσωποποίηση της γονιμοποιού δύναμης της ζωής, ο μέγας μύστης του φωτός, το ελιξήριο της νεότητας και του έρωτα, και το δηλητήριο του θανάτου.⁷⁹ Ένα παραμύθι με έντονο το μαγικό στοιχείο είναι και αυτό της Σαπφώς που ψάχνει απελπισμένα φυτά με αφροδισιακές ιδιότητες (*portehtosum est qod de ea (sc. erynge) traditur, radicem eius alterutrius sexus similitudinem referre, raro inventu... ob hoc et Phaonem Lesbium dilectum a Sappho*, Πλίν. *NH.* 22. 20),⁸⁰ τον πολύμορφο και πολυώνυμο Έρωτα (πβ. Σαπφ. απ. 198ac).⁸¹

⁷⁷ Ο Άδωνης είναι στην ελληνική ερωτική ορολογία συνώνυμος με το άρωμα και τον εραστή (Μ. Αργεντ. *Π. Α.* 5. 113.3 πβ. «*Tu crocinum et casia es*» Πλαύτ. *Curculio* 101). Ο Άδωνης, σύμβολο του σεξ και πνευματικός πρόγονος του Ρωμαίου και του Ροδόλφου Βαλεντίνου είναι το μοντέλο του νεαρών εραστών των μυθιστορημάτων (*Δάφνις καί Χλόη, Λευκίππη καί Κλειτοφῶν*) που είναι παθιασμένα αφοσιωμένοι στις συντρόφους τους αλλά λιγότερο γενναίοι και τολμηροί από αυτές. Βλ. Keuls, *The reign of the phallus* (1985) σσ. 28, 17, 23-27.

⁷⁸ Ο Άδωνις στην κυριολεξία, «Ο Αυθέντης μου», εντάσσεται στη λογοτεχνία μέσω των γυναικείων καταλόγων του ψευδο Ησίοδου (απ. 139) και των Ασμάτων της Σαπφούς που φαίνεται ότι εξυμνούσε τους παθιασμένους και άτυχους έρωτες του νεαρού ανατολίτη Αυθέντη και της Κυράς του, Αστάρτης. Η θορυβώδης, εκστασιακή και αισθησιακή λατρεία της θεάς ή του θεού των αρωμάτων εισβάλλει στην Αθήνα (ιδίως μετά από το 430 π. Χ.) μαζί με τα νέα εμπορεύματα, και τις ξένες λατρείες και αναστατώνει τις τελετουργίες, τους μύθους, τα σύμβολα και την πίστη. Βλ. Faure, *Μύρα και αρώματα* (2004) σσ. 221-223, 226.

⁷⁹ Πβ. τη συμβουλή της Αφροδίτης στην *fastidita Phaoni* Σαπφώ (Αυσ. *Epigr.* «*Dyseros*» 23. 13) για την ανάκτηση του ερωτικού ενδιαφέροντος του εραστή.

⁸⁰ Για την πολυμορφία του έρωτα βλ. *ἔστιν γὰρ οὔτε θῆλυς οὔτ' ἄρσεν, πάλιν / οὔτε θεός οὔτ' ἄνθρωπος, οὔτ' βέλτερος / οὔτ' αὔθις ἔμφρων, ἀλλὰ συννευγμένος / πανταχόθεν, ἐνὶ τύπῳ <τε> πόλλ' εἴδη φέρων*, Ἀλεξ. *Φαῖδρος* απ. 247. 5, *Σαπφώ δέ ἢ Λεσβία πολλά τε καὶ οὐχ ὁμολογοῦντα ἀλλήλοις ἔς Ἑρωτα ἦσε*, απ. 198ac. Πβ. Πλούτ. 757a, *<ἦ τοι Κύπρις> οὐ Κύπρις μόνον, / ἀλλ' ἔστιν πολλῶν ὀνομάτων ἐπώνυμος· / ἔστιν μὲν Ἀδης, ἔστι δ' ἄφθιτος βίος, / ἔστιν δέ λύσσα μανιάς, ἔστι δ' ἡμερος ἄκρατος*, Σοφ. απ. 941.1-5 inc. fab.

⁸¹ Στον Φάωνα του κωμ. Πλάτωνα η μυσταγωγός της νέας λατρείας Αφροδίτη ορίζει πολύπλοκες προσφορές για το προσκύνημα στο φτωχό δαίμονα της αποπλάνησης, και οι γυναίκες κυνηγούν ἄλογα και μαζικά το «θεό» τους. Τύπος αντίστοιχος του Φάωνα στη νεοελληνική λογοτεχνία είναι ίσως ο ζητιάνος Τζιριτόκωστας, ο παντοδύναμος μάγος που συγκεντρώνει τις δυνάμεις της γης και τα στοιχεία του αιθέρα. Και στον *Ζητιάνο* του Α. Καρκαβίτσα οι γυναίκες κινούνται μαζικά, στερούνται λογικής και περιτριγυρίζουν συνεπαρμένες από τις υποσχέσεις τον ζητιάνο ζητώντας με οποιοδήποτε τίμημα το αγαποχόρταρο ή το σερνικοβότανο.

Η ιστορία του Φάωνα, ήρωα που συγκεντρώνει όλα τα χαρακτηριστικά των μεγάλων εραστών, εντάσσεται σε έναν ηθικοπλαστικού περιεχομένου μύθο, τον οποίο θα εξετάσουμε σε άλλο κεφάλαιο, πρωτογενές συστατικό του οποίου είναι η τιμωρία του μεγάλου παραβάτη. Στα κυρίαρχα παραδείγματα μεγάλων παραβατών (υβριστών) είναι ο Φάουστ και ο Δον Ζουάν που επιχείρησαν να ξεπεράσουν τα ανθρώπινα όρια, γνωσιολογικά ο πρώτος και κοινωνικά ο δεύτερος. Πρόδρομος του Δον Ζουάν είναι ο Πυργοπολυνείκης του Πλάτου, γνήσιος απόγονος του αλαζόνα στρατιώτη της Αρχαίας κωμωδίας.⁸² Το πανάρχαιο μοτίβο, να ενώνονται σε ένα φαντασμένο δύο εκ διαμέτρου αντίθετοι τύποι: εκείνος που έχει πολλές ερωμένες και εκείνος που δεν μπορεί να έχει καμιά,⁸³ είναι βασικό χαρακτηριστικό και του Φάωνα με τον οποίο παραλληλίζεται όχι τυχαία ο φαντασμένος Πυργοπολυνείκης (Tibi et Phaoni Lesbio, tam mulieres ut amarent, Πλάτ. *Miles Gloriosus* 1247) που αποκαλείται ειρωνικά (nepos Veneris, 1267 πβ. Ἴσος θεοῖσιν, Σαπφ. απ. 31. 1). Ειδικά οι στίχοι όπου ο παράσιτος στον Πλάτο παρομοιάζει το αφεντικό του με αδελφό του Αχιλλέα και παραπονείται ότι οι γυναίκες είναι μεγάλος μπελάς, προσθέτοντας «Παρακαλάνε, με γυροφέρνουν, με εξορκίζουν να τις αφήσω να σε δούνε 69-71» ανακαλούν το απ. 188 του Φάωνα.

Όπως στην *Λυσιστράτη*, στον *Φάωνα* οι γυναίκες διεκδικούν την ερωτική απόλαυση και την ηδονή του σεξ. Στις *Εκκλησιάζουσες*, έργο σύγχρονο του *Φάωνα*, όλες οι γυναίκες, νέες, γριές, άσχημες και ωραίες έχουν νόμιμο δικαίωμα στον έρωτα. Ο Αριστοφάνης σατιρίζει την ανάπτυξη πρωτοβουλίας των γυναικών σε θέματα πολιτικά, θρησκευτικά, κοινωνικά και ερωτικά. Στον *Φάωνα* ο κωμ. Πλάτωνας σατιρίζει επίσης την πρωτοβουλία των γυναικών σε ζητήματα λατρείας και σεξ (απ. 188) και την ανάμειξή τους σε ζητήματα ανδρικά, όπως η ποίηση (απ. 189). Όπως στην *Λυσιστράτη* και τις *Θεσμοφοριάζουσες*, στον *Φάωνα* υπάρχει επίσης μια γυναίκα, που κυριαρχεί ανάμεσα στις άλλες και τις οργανώνει. Η Πραξαγόρα και η

⁸² Το κοινό στοιχείο ανάμεσα στους δύο αυτούς ήρωες και στον Δον Τζοβάνι του Μότσαρτ είναι ότι οι μεγάλοι καρδιοκατακτητές σαγηνεύουν αναρίθμητο πλήθος γυναικών. Ο Δον Τζοβάνι σε κείμενο του λιμπρετίστα Λορέντσο ντα Πόντε σαγηνεύει γυναίκες της Ευρώπης και της Τουρκίας και ο υπηρέτης του τις απαριθμεί με μεγάλη ευχαρίστηση. Στον Πλάτο ο παράσιτος συνοδός κολακεύει το αφεντικό του που κομπάζει για τις κατακτήσεις του, αναφερόμενος σε ένα φανταστικό γυναικομάνι που τον κυνηγά και τον παρακαλά να τις αφήσει να δούνε τον μεγάλο γυναικοκατακτητή. Πρόκειται στην ουσία για ένα ηθικοπλαστικό μύθο που προειδοποιεί για τους θανάσιμους κινδύνους της υπέρβασης. Παμπάλαιοι μυθικοί πρόγονοι του Δον Ζουάν έχουν την ίδια μεταθανάτια μοίρα, παρόλο που διατηρούν το ηρωικό τους μεγαλείο. Βλ. Ι. Μ. Κωνσταντάκος, *Δον Ζουάν Κωνσταντίνου Παυλή* (χ.χ.αν.) σσ. 11-21, κυρ. 18, 21.

⁸³ Στην ίδια λογοτεχνική γενεαλογία ανήκει και ο Σέντζας, στο ομώνυμο έργο του Δημήτρη Χορν, που καταφέρνει με τα τεχνάσματά του να περνά ως ο μεγάλος εραστής του χωριού αν και ανίκανος ερωτικά, βιώνοντας με τον ανορθόδοξο αυτό τρόπο τον ανικανοποίητο πόθο του για την Μαρίτσα.

Λυσιστράτη σε ρόλο διδασκάλου της ερωτικής αποπλάνησης, αν και με αρνητικό τρόπο η δεύτερη, μεταμορφώνουν τις Αθηναίες σε πόρνες. Και οι δύο πετυχαίνουν το στόχο τους, η πρώτη επειδή επιστρατεύει τον έρωτα για τις ανάγκες της πόλης και την ειρήνη των λαών, και η δεύτερη επειδή εφαρμόζει την κοινοκτημοσύνη. Τα κοινά αυτά δομικά στοιχεία συνηγορούν και στην επινόηση του κωμικού προσώπου της ερωμένης του Φάωνα, που θα πρέπει να είναι η Αφροδίτη ή η Σαπφώ ή και οι δύο.

Η διεκδίκηση όμως του έρωτα από τη γυναίκα είναι η πιο μεγάλη επανάσταση αφού η αμφισβήτηση της κυριαρχίας του άνδρα στην αναζήτηση της σεξουαλικής ταυτότητας, σημαίνει αμφισβήτηση και της κοινωνικοπολιτικής του θέσης. Όπως συμβαίνει με τις εορτές του Άδωνη,⁸⁴ τα πανηγύρια του Φάωνα διεκδικούν επίσημη θέση στις λατρευτικές συνήθειες της πόλης που παρακολουθεί έντρομη την εισβολή της ξενομανίας. Οι κωμικοί της Αρχαίας και της Μέσης κωμωδίας παρακολουθούν αμήχανοι και συγκαταβατικοί την πορεία των γυναικών για την κατάκτηση νέων κόσμων και θρησκειών. Με την ποίηση της Σαπφώς, ο Άδωνης ή Φάωνας, η σεξουαλική υπόσταση του έρωτα, έχει ήδη εισχωρήσει και λατρευτικά στην «πολιτική» τάξη, και γίνεται αντικείμενο και του γυναικείου πόθου. Στον Φάωνα ο κωμ. Πλάτωνας παρουσιάζει τις γυναίκες να αλώνονται από τα ξένα ήθη και να εισβάλλουν μαινόμενες στο «ιερό» της Ανατολής, προσκυνώντας τους θεούς της Σαπφώς. Πιο αποφασιστικός ο Μένανδρος στην *Λευκαδία* βάζει τέλος στην επιδίωξη του έρωτα, για το ν' ίδιο το ν' έρωτα και την ο μ ο ρ ρ ιά το υ Η ευχή το υ Αριστο φάνη (*κάκι στ' απόλοιθ' ό πρώτος έψήσας μύρον*, *Λυσ.* 946) υλοποιείται με την «αυτοκτονία» της ποιήτριας του έρωτα στο ιερό ενός επίσημου θεού, προσωποποίηση του φωτός και της μουσικής.⁸⁵

Η κωμωδία Φάωνας, προσδιορίζει τα κωμικά χαρακτηριστικά του ήρωα, που απο ε λεί το ν πυρήνα το υ μύθου και της Σαπφώς, της πο ήτριας που θεωρεί το

⁸⁴ Οι εορτές του Άδωνη που αφορούν κυρίως στις έγγαμες και τις πόρνες ερμηνεύονται ως συνδιαλλαγή με τη γονιμότητα και την απόλαυση της ερωτικής ηδονής, και η λειτουργία τους εξυπηρετεί τη δέσμευση της σεξουαλικής δύναμης στην υπηρεσία της πολιτικής τάξης. Ακόμη και σε μια ιδιωτική γιορτή όπως τα Αδώνια ο θρήνος για τους κήπους του Άδωνη που πετιούνται στη θάλασσα συνιστά παραδοχή ότι το ανεκπλήρωτο νεανικό ερωτικό κάλλος είναι αδιέξοδο και ότι η εναλλακτική λύση στη γονιμοποίηση είναι ο θάνατος. Βλ. B. S. Thornton, *Έρωτας. Ο μύθος της σεξουαλικότητας στην Αρχαία Ελλάδα*, Μετάφρ. Γ. Ν. Κονδύλης, (Αθήνα 1998), σσ. 248-282 κυρ. 280-1.

⁸⁵ Ο Πλάτωνας (*Νόμ.* 910be) δεν ήταν ο μόνος που ήθελε να απαγορεύσει όλες τις ιδιωτικές λατρείες στην πολιτεία των νόμων· υπήρχε ήδη ενωρίτερα στην Αθήνα μια απαγόρευση να μην εισάγονται «νέοι θεοί». Βλ. Burkert, *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία* (1993 σ. 523, σημ. 27, 28.

εσωτερικό αίσθημα ανώτερο από την εξωτερική λάμψη⁸⁶ των στρατιωτικών και ναυτικών παρελάσεων, προτείνοντας ως το πιο όμορφο πράγμα «αυτό που αγαπά κάποιος» (απ. 16). Στο μύθο του Φάωνα όμως, είναι ευδιάκριτη η θρησκευτική αντίληψη του φωτός και της όρασης, χαρακτηριστικά που αναλύονται παρακάτω στο κεφάλαιο «Μένανδρος Λευκαδία».

Το επόμενο μεγάλο απόσπασμα από τον Φάωνα μας δίνει σπάνιες πληροφορίες για τον κωμικό Φάωνα που παρουσιάζεται ως ένας διανοούμενος, ίσως και ποιητής, που μελετά με ζήλο τα μοντέρνα τραγούδια του Φιλόξενου, θυμίζοντας την κωμική Σαπφώ που διαβάζει μανιφέστα περί γραφής στον Αντιφάνη (Σαπφώ απ. 194). Ο κωμικός Πλάτωνας στην κωμωδία αυτή με τίτλο το όνομα του εραστή της Σαπφώς, φαίνεται να συνδέει την ιστορία του Φιλόξενου με την Λαΐδα με την ιστορία του Φάωνα και της Σαπφώς.

απ. 189

A. *ἐγὼ δ' ἐνθάδ' ἐν τῇ ἐρημίᾳ*

τουτὶ διελθεῖν βούλομαι τὸ βιβλίον

πρὸς ἑμαυτόν. B. ἐστὶ δ', ἀντιβολῶ σε, τοῦτο τί;

A. *Φιλοξένου καινὴ τις ὀψαρτυσία.*

5 B. *ἐπίδειξον αὐτὴν ἣτις ἔστι'. A. ἄκουε δὴ.*

A. *«ἄρξομαι ἐκ βολβοῖο, τελετήσω δ' ἐπὶ θύννον.»*

B. *ἐπὶ θύννον; οὐκοῦν τῆς +τελευτήης+ πολὺ*

κράτιστον ἐνταυθὶ τετάχθαι τάξεως.

A. *«βολβούς μὲν σποδιᾷ δαμάσας καταχύσματοι δεύσας*

ὡς πλείστους διάτρωγε· τὸ γὰρ δέμας ἀνέρος ὀρθοῖ.

10 *καὶ τάδε μὲν δὴ ταῦτα· θαλάσσης δ' ἐς τέκνα ἄνειμι.»*
εἶτα μετὰ μικρόν·

οὐδέ λοπὰς κακὸν ἐστίν· ἀτὰρ τὸ τάγηνον ἄμεινον,
οἶμαι. / καὶ μετ' ὀλίγα·

ὀρφῶν αἰολίαν συνόδοντά τε καρχαρίαν τε

μὴ τέμνειν, μὴ σοι νέμεσις θεόθεν καταπνεύσῃ,

ἀλλ' ὅλον ὀπτήσας παράθες· πολλὸν γὰρ ἄμεινον.

15 *πουλύποδος πλεκτὴ δ' ἄν ἐπιλήψῃ κατὰ καιρόν,*

έφθῇ τῆς ὀπτῆς, ἣ ὦ ἦ μείζων, πολὺ κρείττων·

ἣν ὀπταὶ δέ δ' ὦσ', ἐφθῇ κλαίειν ἀγορεύω.

τρίγλη δ' οὐκ ἐθέλει νεύρων ἐπιήρανος εἶναι·

⁸⁶ Βλ. Snell, *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος* (1984⁴) σ. 86, σύμφωνα με τον οποίο το απ. 16 είναι το

παρθένου Ἀρτέμιδος γὰρ ἔφυ και στύματα μισεῖ.

20 σκορπίος αὖ Β. παίσειέ γέ σου τὸν πρωκτὸν ὑπελθών.

Το απ. 189 στο πρώτο βιβλίο του Αθήναιου συγκαταλέγεται με άλλες περιγραφές δείπνου (τοῦ φιλοξένου δέ τοῦ Λευκαδίου Δείπνου Πλάτων ὁ κωμωδιοποιὸς μέμνηται...*Ἀπὸ τούτου τοῦ φιλοξένου καὶ φιλοξενειοὶ τινες πλακοῦντες ὠνομάσθησαν*). Στη σκηνή αυτή ένας φανατικός αναγνώστης του Δείπνου του Φιλόξενου, ἴσως ο Φάωνας, καταπονημένος από τον υπέρμετρο πόθο των γυναικών, ὅπως υποθέτει ο Kaibel,⁸⁷ συνομιλεῖ με κάποιον, ἴσως παράσιτο, που ενδιαφέρεται για το περιεχόμενο του βιβλίου. Η παρωδία του Φιλόξενου οικονομεί τη σκηνή της απομόνωσης του πρωταγωνιστή συντροφιά με το βιβλίο, τη σκηνή της «διδασκαλίας», και το συσχετισμό του κωμικού τύπου που εκπροσωπεί ο διθυραμβοποιός με τον κωμικό τύπο του Φάωνα. Ο αναγνώστης της «μαγειρικής» του Φιλόξενου διαθέτει το πάθος του Διόνυσου για το διάβασμα (Αριστοφ. Βάτρ. 52-4) και τη λαιμαργία του Ηρακλή, ο οποίος από τα βιβλία μιας βιβλιοθήκης επιλέγει μια ὄψαρτυσία (Ἄλεξ. Λίνος απ. 140).

Η ανάγνωση του Δείπνου του Φιλόξενου σε δακτυλικούς εξαμέτρους επικοτραγικού ύφους⁸⁸ είναι μια από τις αρχαιότερες μαρτυρίες της ελληνικής γραμματείας για την ανάγνωση βιβλίων και την παρωδία του περιεχομένου τους.⁸⁹ Η διδασκαλία (Β. ἐπίδειξον αὐτὴν ἣτις ἔστ', Α. ἄκουε δὴ, κωμ. Πλάτ. Φάων απ.

αρχαιότερο παράδειγμα που ἔχει αποκλειστικό σκοπὸ την κατανόηση μιας συμπεριφοράς· αὐτ. 272.

⁸⁷ Βλ. Webster, *Studies in LGC* (1970²) σ. 19, Kassel-Austin, *PCG VII* (1989) σσ. 512-4.

⁸⁸ Ο στ. 6 είναι παρωδία του ομηρικού ἐν σοὶ μὲν λήξω, σέο δ' ἄρξομαι (Ἰλ. Ι 97 βλ. Ευστ. 1164. 25 πβ. 1283. 35, 1862. 20). Ο Λιβάνιος (ἄρξομαι ἐξ ἀγαθοῖο, τελευταίω δ' ἐς ἄμεινον, *Ἐπιστ.* 67) παραθέτει το στίχο ως παροιμιακό. Τα ρήματα ἄρχομαι-λήγω είναι τυπικά και απαντοῦν σε υμνητικά συμφραζόμενα. Επίσης Ησ. θεογ. 1-2, Ὡ ἄνα Λητοῦς ὕιέ, Διὸς τέκος, οὔποτε σεῖο / λήσομαι ἀρχόμενος οὐδ' ἀποπανόμενος, απ. 27. 1-2 West. Βλ. Edmonds, *FAC I* (1957) σ. 542, Δ. Ι. Ιακώβ, «Πλάτωνος κωμικὸς απ. 173», *Ελληνικά* 30 (1977-78), σ. 393. Παρόμοια δηλώνεται το τέλος των Ὀμηρικῶν Ὑμνων (αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' αἰοδῆς, *Εἰς* Δήμητραν 495, *Εἰς* Απόλλωνα 3. 545, *Εἰς* Ἑρμῆν 4. 580, *Εἰς* Ἀφροδίτην 6. 21, 10. 6, σεῦ δ' ἐγὼ ἀρξάμενος μεταβήσομαι ἄλλον ἐς ὕμνον 5. 293, *Εἰς* Ἀρτεμιν στ. 9).

⁸⁹ Η κωμωδία χρησιμοποιεῖ το Δείπνον με δύο τρόπους. Στον Φάωνα ο Πλάτωνας ἀλλάζει το μέτρο (δακτυλοεπίτριτοι) σε εξαμέτρους που δίνουν μια διάσταση γρίφου στη νέα μαγειρική. Στις *Ἐκκλησιάζουσες* (1168 κ.ε.) ο Αριστοφάνης παρωδεῖ τα περίτεχνα ἐπίθετα του Δείπνου συνθέτοντας περίπου 25 λέξεις μαζί σε ένα τεράστιο πιάτο. Βλ. Webster, *Studies in LGC* (1970²) σσ. 21-22.

Οι συσσωρεύσεις λέξεων, γνωστές και με τον ὄρο «κατάλογοι», ἤδη στον Κράτη (απ. 14) φτάνουν στο αποκορύφωμά τους με το Δείπνον του Φιλόξενου. Βλ. Ε. S. Spyropoulos, *L' accumulation verbale chez Aristophane. Recherches sur le style d' Aristophane* (Thessalonique 1974), σσ. 88-9, Αριστοφάνης (1988) σ. 278 σημ. 56α. Για τους καταλόγους φαγητῶν, προσφιλές θέμα της κωμωδίας, και τις κωμωδίες Βούσειρις (ἡς) και Ἥβας Γάμος του Επίχαρμου με μεγάλη ἀπαρίθμηση ἀπὸ θαλασσινὰ και ἄλλες λιχουδιές βλ. και Easterling-Knox, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1990) σ. 490.

189. 5)⁹⁰ που παρωδεί ίσως το φιλόσοφο Πλάτωνα (*ἴθι δὴ μοι ἀνάγνωθι τὴν τοῦ Λυσίου λόγου τὴν ἀρχὴν καὶ δείκνυε, Φαίδρ.* 262e, 268a βλ. το ενδιαφέρον του Σωκράτη για τη διδασκαλία 277e9, και τη μάθηση 275a6-7, d9, 276a5, 277c5, e9, 278a2), παραπέμπει και στη διδασκαλία της γραφής από την Σαπφώ (Αντιφάν. *Σαπφώ* απ. 194. 1-5 πβ. *γραμματικός*, *Φάων* απ. 264 K). Στον κωμικό Πλάτωνα και τον Αντιφάνη η σάτιρα ένα νέου γραμματειακού είδους, της *καινῆς ὀψαρτυσίας* (οι εξάμετροι δίνουν τη διάσταση του γρίφου στη νέα μαγειρική),⁹¹ και της επιστολής, επίσης σε γριφώδη διατύπωση, συνδυάζεται με παρωδία της λυρικής ποίησης. Στο τέλος της κλασικής εποχής οι θεατές ενδιαφέρονται για τη μαγειρική τέχνη και τα πολυτελή δείπνα αλλά και για την έκδοση νέων βιβλίων. Από τις εκδόσεις μεγαλύτερη κυκλοφορία είχαν οι λαϊκές συνταγές μαγειρικής. Ο Σικελός Αρχέστρατος έγραψε τη *Γαστρονομία* (Αθήν. 2. 56c) και ο Ηρακλείδης βιβλίο με τίτλο *Ὀψαρτυτικός* (Αθήν. 3. 114a). Οι αναγνώστες βιβλίων σατιρίζονται και στον Πλάτωνα ως άνθρωποι που δεν μπορούν να ελέγξουν το πάθος τους.

Η σχέση της Σαπφώς με τον Φιλόξενο, όπως υποδηλώνεται από την παρωδία του διθυραμβοποιού σε κωμωδία με θέμα τον *Φάωνα*, υπήρξε σημαντικός παράγοντας στη διαμόρφωση του κωμικού της προσώπου. Η Σαπφώ και ο Φιλόξενος έχουν κοινά κωμικά χαρακτηριστικά, όπως η ασχήμια, το αμφιλεγόμενο του φύλου και η προσομοίωσή τους με γρίφο ή λογοπαίγνιο.⁹² Με το όνομα Φιλόξενος αναφέρονται συνήθως δύο ποιητές, ο Φιλόξενος του Έρυξη και ο Φιλόξενος ο Κυθήριος, ενώ οι φιλόλογοι αδυνατούν να αποδώσουν το προσωνύμιο Λευκάδιος σε κάποιον από τους δύο, εάν όντως πρόκειται για δύο διαφορετικά πρόσωπα. Ο Φιλόξενος ονομάζεται Κυθήριος, Λευκάδιος, ή Έρυξης, όνομα που παραπέμπει στο βουνό Έρυκα της Σικελίας με τον περιώνυμο ναό της Αφροδίτης, και στο φυτό *ἡρύγγιον* στο οποίο οφείλει την

⁹⁰ Οι προστακτικές (*διάτρωγε, μὴ τέμνειν, παράθες*) και το δεύτερο ενικό πρόσωπο σε απόλυτη εναρμόνιση με το παραινετικό ύφος ενός διδακτικού ποιήματος (*ἐπίδειξον, ἄκουε, ἀγορεύω*) παραπέμπουν σε σκηνή διδασκαλίας. Βλ. Ιακώβ, «Πλάτωνος κωμικού απ. 173» (1977-78) σ. 394. Για το *ἐπίδεικνύναι* αντί του *διδάσκω* με ταυτόχρονη επίδειξη του βιβλίου και αναφορά στο περιεχόμενό του βλ. *δείξον, Ἀλεξ. Λίνος* απ. 140. 9, τούτων *ἔτοιμός εἰμι δεικνύειν, λέγειν, / προῖκα προδιδάσκειν, ἄν θέλῃ τις μανθάνειν*, απ. 112. 25-26, *τάς σκευασίας πάντων δέ καὶ τὰς συστάσεις / τούτων ἔτοιμός εἰμι δεικνύειν, λέγειν, / προῖκα προδιδάσκειν, ἄν θέλῃ τις μανθάνειν, Κράτεια* ή *φαρμακοπώλης* απ. 110. 24-6.

⁹¹ Για τη μαγειρική τέχνη φημίζονται οι Χίοι (*Χῖοι πολὺ ἄριστα ἀνευρήκασιν ὀψαρτυσία*, Τιμοκλής απ. 39) και οι Σικελοί (Ἀλεξ. 24, Αντιφ. απ. 90). Ως σύγγραμμα βλ. Ἀλεξ. Λίνος απ. 140.

⁹² Ο Φιλόξενος διακωμωδεῖται ως πόρνος και ομοφυλόφιλος (Αριστοφ. *Σφ.* 82, *Νεφ.* 686), ως *ἄμορφος* και *ἀηδής* (Σχ. Βάτρ. 932) και το όνομά του είναι ένα λογοπαίγνιο (Αριστοφ. *Σφ.* 20,

ερωτική του δύναμη ο Φάωνας (Πλίν. *N.H.* 22.20). Η Σαπφώ και ο Φιλόξενος έχουν προσωνύμια που συνδέονται με την Αφροδίτη, και την ιδιότητα του λευκού. Επιπλέον η προσωνυμία Λευκαδία της Σαπφώς, ίσως από το λευκό χρώμα της ενδυμασίας των παρασίων (Πολυδ. 4 119), παραπέμπει στην ερωμένη του Φιλόξενου Γαλάτεια, που ταυτίζεται με τη γνωστότατη πόρνη Λαΐδα, ίσως τη νεότερη, εραστής της οποίας υπήρξαν ο Διονύσιος, ο Φιλόξενος και ο Φιλωνίδης (Αριστοφ. *Σχ. Πλοῦτ.* 179, 303).⁹³

Η σάτιρα του Φιλόξενου στο απ. 189 υποδηλώνει ότι ο κωμικός Πλάτωνας αξιοποίησε την ιστορία του ποιητή με την Λαΐδα, όπως βεβαιώνει και η μαρτυρία του Σχολιαστή που χρονολογεί τη διδασκαλία του *Φάωνα* με βάση το θάνατο της εταίρας (απ. 196=Αριστοφ. *Σχ. Πλοῦτ.* 179). Ισχυρή ένδειξη ότι οι ιστορίες της Λαΐδας και της Σαπφώς συνδέονται, είναι ότι η Σαπφώ σατιρίζεται στην *Ἀντιλαΐδα* του Επικράτη (απ. 4) που έγραψε και κωμωδία με τίτλο *Λαΐδα*. Το μοτίβο της ομωνυμίας και η σύγχυση ανάμεσα σε εταίρες με ίδιο ή παραπλήσιο όνομα και καταγωγή, όπως οι Σικελικής καταγωγής Λαΐδες που ζουν στην Κόρινθο, εντοπίζεται και στο μύθο της Σαπφώς. Το στοιχείο της ρομαντικής ιστορίας που εισάγει πρώτος ο Φιλόξενος με την ιστορία του Πολύφημου και της Γαλάτειας ανιχνεύεται και στη λυρική ποίηση της εποχής, στο ποίημα του Λικύμνιου *Νανίς* (απ. 772 PMG), στα ερωτικά ποιήματα (*Καλύκη, Ραδίνη, Δάφνις*) του Στησίχορου (απ. 277-9 PMG) και στην *Λυδὴ* του Λαμύνθιου (απ. 839 PMG),⁹⁴ ποιήματα με πολιτικούς υπαινιγμούς και τόπο δράσης την Σικελία. Η *Γαλάτεια* (*Γαλάτεια* έγραψε και ο Νικοχάρης) και οι

Νεφ. 686 κ.ε. *Βάτρ.* 932 κ.ε.). Επίσης παρωδείται μαζί με τον Ευριπίδη (*Αντιφάν. Τραυματίας* απ. 205), ενώ ο Έρυξης, γιος του Φιλόξενου, σατιρίζεται μαζί με τον Αισχύλο (Αριστοφ. *Βάτρ.* 932 κ.ε.).

⁹³ Για την Λαΐδα βλ. Αναξανδρ. *Γεροντομανία* απ. 9, μετά από το απ. 4 της *Λαΐδας* του Επικράτη στον Αθήναιο (13. 570d). Ο ανόητος και αγροίκος Φιλωνίδης αναφέρεται επίσης στην *Γαλάτεια* του Νικοχάρη (απ. 3) και πιθανόν αφορά σε γνώμη της Γαλάτειας για τον Πολύφημο. Σε άλλο απόσπασμα ο Πολύφημος προσφέρει στην Γαλάτεια ένα δοχείο με μυρωδικά. Ο Αντιφάνης είχε ίσως γράψει τον *Κύκλωπα* την ίδια εποχή (388-4 π. Χ.). Ο Πολύφημος κάνει τις προετοιμασίες για το γάμο του και προνοεί για κρέας και τυρί (131) ενώ η γυναίκα του προνοεί για ψάρι (130). Ο Αθήναιος (592c-de) υποθέτει ταύτιση της Λαΐδας με την Ναΐδα, ίσως όμως ο Φιλωνίδης είχε δύο εταίρες. Ο *Κύκλωψ*, όπως υπαινίσσεται και ο Φαινίας από την Ερεσσό (*Σαπφώ και Ἀλκαίον ἐξηγησάμενος*, Στράβ. 13. 2. 4), είναι μια αλληγορία του Φιλόξενου για τις σχέσεις του με το Διονύσιο (Αθην. 1.6e) και οι κωμωδίες με θέμα την Γαλάτεια είναι σάτιρες εναντίον του τυράννου. Βλ. Webster, *Studies in LGC* (1970²) σσ. 20-21 σημ. 1.

⁹³ Ο Wilamowitz, *SuS* (1913) σ. 35 σημ. 1 υποστηρίζει ότι μιλά ο Φάωνας. Βλ. επίσης Kassel-Austin, *PCG VII* (1989) σ. 523.

⁹⁴ Βλ. J. H. Hordern, «Cyclopea: Philoxenus, Theocritus, Callimachus, Bion», *CQ* 54 n. 1 (2004), σσ. 285-292, κυρ. 285 σημ. 4. Ο προελληνικός σικελικός μύθος χρησιμοποιείται από τον Βακχυλίδη για να εξάρει την πολιτική του Ιέρωνα και από τον Φιλόξενο για να κρίνει την πολιτική του Διονύσιου. Βλ. P. Anello, «Polifemo et Galatea», *Seia I* (1984), σσ. 11-51.

Ταραντίνοι του Άλεξη χρονολογούνται το 360 π.Χ. όπως και οι *Ταραντίνοι* του Κρατίνου του Νεότερου και ο *Φάων* του Αντιφάνη που έγραψε και κωμωδία με τίτλο *Κύκλωπας*. Το 357 π.Χ. ο Άλεξης γράφει τον *Συρακόσιο*. Ο μύθος του γάμου του Πολύφημου και της Γαλάτειας ή Λαΐδας είναι προελληνικός σικελικός, όπως πιθανόν και οι μύθοι του Φιλόξενου και της Λαΐδας και της Σαπφώς και του Φάωνα. Οι μύθοι του τύπου αυτού φαίνεται ότι υπήρξαν παράλληλοι άξονες και του *Φάωνα* (αππ. 189, 196). Η Σικελία, τόπος που εκτυλίσσεται η ρομαντική ιστορία του Φιλόξενου και της Γαλάτειας είναι τόπος *φυγής* και της Σαπφώς που αναζητά τον Φάωνα (Οβίδ. *ES* 52, 56) και την προστασία των Σικελών γαιοκτημόνων (*Πάρ. Μάρμ.* Επ. 36 σ. 12 Jacoby=Σαπφ. απ. 251). Οι περιπέτειες του Φιλόξενου στην Σικελία και η ιστορία του με την Γαλάτεια ή Λαΐδα ανήκουν στη θεματική των κωμωδιών εκείνων που αξιοποιούν μια ρομαντική ερωτική ιστορία με παρωδία της λυρικής ποίησης. Τα κοινά χαρακτηριστικά στους μύθους του Φιλόξενου και του Φάωνα δικαιολογούν και το ενδιαφέρον του ήρωα για τη νεότερη ποίηση. Το κοινό της εποχής διασκεδάζει με τη γελοιοποίηση του τυράννου των Συρακουσών, τη νέα απειλή για τις ελληνικές αποικίες της Ιταλίας μετά από την ατυχή έκβαση της Σικελικής εκστρατείας, αλλά και με τις περιπέτειες του ποιητή που παρασιτεί δίπλα του.

Στο απ. 189 οι λέξεις (*τρίγλη*, 18)⁹⁵ και (*σκορπίος*, 20)⁹⁶ υπαινίσσονται τα μοτίβα της σεξουαλικής ανικανότητας και της μοιχείας, σταθερά δομικά στοιχεία των κωμωδιών που σχετίζονται με τον Φάωνα (βλ. αππ. 190, 210, 188) και την Σαπφώ (*Άμφης Λευκαδία* απ. 26), αλλά και του ποιήματος *Κύκλωπας* ή *Γαλάτεια* του Φιλόξενου. Το θέμα του εγκλεισμού του Φιλόξενου (αππ. 189, 265 K.), όπως το κρύψιμο του Άδωνη και του Φάωνα σε μαρούλια και χλόη κριθαριού (Σαπφ. αππ. 212, 211⁹⁷ πβ. το κρύψιμο ανικανότητα του Άδωνη Εύβουλ. *Άστυτοι* απ. 13) και το θέμα

⁹⁵ Δοκεῖ δέ καί ἡ τρίγλη ἄστυτις εἶναι, ὡς δῆλον ἐκ τοῦ οὐκ-εἶναι ἡγούν ἐράστρια τοῦ κατ' ἄνθρωπον σπερματικοῦ νεύρου. Δι' ὃ ἐπάγει· καί στύματα μισεῖ, ἡγούν αἰδοίου τάσεις, Ευστ. Ἰλ. 1283.31, Αντιφάν. *Αλγευομένη* απ. 27.10, Πρόβλημα απ. 192.

⁹⁶ σκορπίος· ἐν χρήσει πρὸς τιμωρίαν μοιχῶν (LSJ⁹)· νεῦρον τεχνικός ὀρος που δηλώνει την ένταση του ανδρικού μορίου (Σχ. Αριστοφ. *Λυσ.* 1078). Βλ. Henderson, *The Maculate Muse* (1975) σ. 116.

⁹⁷ Το ίδιο θέμα διακρίνεται και στη διακωμώδηση του Κύκλωπα που τρώει λάχανα αντί ωμό κρέας (Φιλόξενον τὸν διθυραμβοποιὸν (ἢ τραγωδοδιδάσκαλον) διασύρει, Σχ. Αριστοφ. *Πλοῦτ.* 290, πήραν ἔχοντα· φιλοξένου ἐστὶ παρηγμένον καὶ τοῦτο τὸ ῥητό... ἐνταῦθα ὁ ποιητὴς παιγνιωδῶς ἐπιφέρει τὰ τοῦ φιλοξένου εἰπόντος πήραν βαστάζειν τὸν Κύκλωπα καὶ λάχανα ἐσθίειν· οὕτω γὰρ πεποίηκεν τὸν τοῦ Κύκλωπος ὑποκριτὴν ἐς τὴν σκηνὴν εἰσαγόμενον, 298). Πβ. το μύθο του μεγαλωμένου στα λάχανα Ευριπίδη (*Εὐριπίδου τοῦ τῆς λαχανοπωλῆτριάς*, Αριστοφ.

της μοιχείας συνδέουν στενά τους μύθους του Φάωνα και του Φιλόξενου (τά γε μὴν τελευταία ἀπεσφάγη, μοιχεύων ἀλούς, Αἰλ. Π. 7. 12. 18 πβ. ἐπεὶ δὲ τὴν ἐρωμένην Γαλάτειαν ἐφωράθη διαφθείρων, εἰς τὰς λατομίας ἐνεβλήθη· ἐν αἷς ποιῶν τὸν Κύκλωπα συνέθηκε τὸν μῦθον εἰς τὸ περὶ αὐτὸν γενόμενον πάθος, τὸν μὲν Διονύσιον Κύκλωπα ὑποστησάμενος, τὴν δ' αὐλητρίδα <γαλάτειαν>, ἐαυτὸν δ' Ὀδυσσεά, Φαινίας ο Λέσβιος=Αθήν. 1. 6e).

Η υπόθεση ότι τα ποιήματα *Δελπνον* και *Κύκλωπας* γράφονται από τον ίδιο διθυραμβοποιό, λύνει ίσως και το πρόβλημα της ταυτότητας του Φιλόξενου, επειδή είναι ασύνηθες φαινόμενο να υπάρχουν την ίδια εποχή δύο διθυραμβοποιοί με το όνομα Φιλόξενος⁹⁸ και να εισηγούνται καινοτομίες τόσο πρωτοποριακές. Τα δύο αυτά ποιήματα που χαρακτηρίζονται μεταβατικοί σταθμοί επειδή πλησιάζουν τη θεματική της κωμωδίας,⁹⁹ αντανakλούν μοτίβα και θέματα της αιολικής λυρικής, με την οποία πρέπει να είχαν και μουσική συγγένεια. Στο *Δελπνον*, ποίημα που παρωδεύεται σε δύο κωμωδίες που ανεβαίνουν την ίδια χρονιά (Φάων, *Ἐκκλησιάζουσες* 1168-73), ο

θεσμ. 387, ἐν ἀγρίοισι τοῖς λαχάνοις αὐτὸς τραφεῖς, Σουδ. s.v.) που δολοφονείται για λόγους μοιχείας, και του κρυμένου σε θριδακίνη ή κριθή Φάωνα που επίσης δολοφονείται για μοιχεία (Σαπφ. απ. 211bc).

⁹⁸ Η D. F. Sutton, *Dithyrambographi Graeci* (Aildesheim, München, Zürich 1989), σσ. 70-71 αμφιβάλλει αν υπήρξε ο Φιλόξενος ο Λευκάδιος και προσγράφει το *Δελπνον* στον Φιλόξενο τον Κυθήριο γνωστό από τη σχέση του με τον Διονύσιο, τη λαιμαργία και την αδυναμία στα ψάρια πβ. της ίδιας «Dithyramps as δράμα Philoxenus of Cythra's Cyclops or Galateia», *QUCC* 42 (1983), σσ. 37-43, Ιακώβ «Πλάτωνος κωμικού απ. 173» (1977-78) σσ. 392-394, J. M. Edmonds, *Lyra Graeca III* (London Cambridge /Mass. 1980), σ. 345 σημ. 4, Αθήν. 4. 146f, επιτ. 1.5b, 7. 325a, 10. 446=Φιλόξ. Κυθ. απ. 19 PMG, Φρύν. *Σάτυροι* απ. 49, Εὐπ. *Πόλεις* απ. 249, *Τριταγωνιστής* (απ. 207) όπου ο Φιλόξενος ο Κυθήριος υμνείται ως άριστος ποιητής. Σύμφωνα με τον Webster, *Studies in LGC* (1970²) σσ. 21-22 το πρόβλημα της ταυτότητας δεν έχει σημασία. Ο Φιλόξενος ο Κυθήριος είναι πιθανόν ότι συνέθεσε ένα *Δελπνον*, επειδή στην κωμωδία *Κύκλωπας* του Αντιφάνη και στο ποίημα *Κύκλωπας* του Φιλόξενου του Κυθήριου υπήρχε μια περιγραφή γαμήλιου δείπνου. Οι περισσότεροι μελετητές, όπως οι Smyth, *Greek Melic Poets* (1963) σσ. 460-462, Lesky, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1985⁵) σ. 879, κ.α. αναφέρονται γενικά στον Φιλόξενο. Ο Page, *Poetae Melici Graeci* (1962) κρατά τον διαχωρισμό σε Φιλόξενο Κυθήριο (*Κύκλωψ* ή *Γαλάτεια*) σσ. 423-432 και σε Φιλόξενο Λευκάδιο (*Δελπνον*) σσ. 433-441.

⁹⁹ Το ποίημα *Κύκλωψ* ή *Γαλάτεια* είναι περισσότερο δράμα και λιγότερο διθύραμβος και παρουσιάζει στενή συγγένεια με τη θεατρική σκηνή και την κωμωδία (Αριστοφ. *Πλούτ.* 296 κ. ε., Σχ. αυτ. οὕτω γάρ πεποίηκεν τὸν τοῦ Κύκλωπος ὑποκριτὴν ἐς τὴν σκηνὴν εἰσαγόμενον). Το *Δελπνον*, αν και γνήσιος διθύραμβος, αποτελεί μια καινοτομία του είδους αυτού της ποίησης. Ο Φιλόξενος με κεντρικό άξονα όχι ένα μυθολογικό θέμα, αλλά τη σχολαστική και αναλυτική περιγραφή γεύματος, σύνθετες θέμα της Μέσης κωμωδίας πλησιάζει τη θεματική της κωμωδίας. Άλλες καινοτομίες του Φιλόξενου είναι η εισαγωγή της μονωδίας σε έργα και οι κύκλιοι χοροί που απαιτούν ομαδική εκτέλεση (Πλούτ. *Μουσ.* 30). Η διαλογική μορφή ποιημάτων όπως τα δράματα του Αρίωνα και του Πινδάρου, τα ποιήματα- τραγωδία του Σιμωνίδη και ο 18ος διθύραμβος του Βακχυλίδη έκαναν το διθύραμβο και το *Δελπνον* ιδιαίτερα δημοφιλές είδος. Βλ. Webster, *Studies in LGC* (1970²) σσ. 20-22, Lesky, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1985⁵) σ. 579, Sutton, *Dithyrambographi Graeci* (1989) σσ. 70-71 και «Dithyramps as δράμα Philoxenus of Cythra's Cyclops or Galateia» (1983) σσ. 37-43, κυρ. 38, 40, 43.

Φιλόξενος απηχεί τον Αλκαίο (απ. 6. 9, 296b4)¹⁰⁰ και την Σαπφώ (εύρείτας οἶνος πάμφωνος, απ. 18 PMG=Aθήν. 2.35d περί οἴνου¹⁰¹ πβ. ἄγι δὴ χέλυ δῖα +μοι λέγε+ / φωνάεσσα +δὲ γίνεο+, Σαφ. απ. 118, πάμφωνε...οὔρεϊαχέλυσ, Μέν. Λευκ. 259 K.-Th.) Στον Κύκλωπα, που παρωδεύεται στον Πλοῦτο του Αριστοφάνη (290 κ.ε.), ο Φιλόξενος χρησιμοποιεί το σαπφικό θέμα της παυσίλυπης δράσης των Μουσών (αὐτὴ (Σαπφώ)...Μούσαις εὐφώνοις ἰωμένη τὸν ἔρωτα κατὰ Φιλόξενον, Πλούτ. Ἐρωτ. 762f-763a, πῶς εἴρηται τὸν ποιητὴν δ' ἄρα / ἔρως διδάσκει, κἄν ἄμουσος ἦ τὸ πρίν· ἐζητεῖτο παρὰ Σοοσίῳ Σαπφικῶν τινων ἄσθέντων ὅπου καὶ τὸν Κύκλωπα «μούσαις εὐφώνοις ἰᾶσθαι» φησί «τὸν ἔρωτα» Φιλόξενος, Συμπ. Προβλ. I 5 622c=Φιλόξ. Κυθ. απ.9 PMG).¹⁰² Οι μουσικές¹⁰³ και θεματικές συγγένειες της Σαπφώς με τον Φιλόξενο, συνθέτη και υμεναίων (Υμέναιος 15 PMG=Aθήν. 1. 5 f-6763a) αντανakλόνται και στη «συμποσιακή» Σαπφώ (πλήρη μετανιπρίδα δέξαι, Φιλόξ. Δείπνον απ. 5. 2 πβ. Αρχίλοχε, δέξαι τήνδε τήν μετανιπρίδα / μεστήν Διὸς σωτήρος, Αγαθοῦ Δαίμονος, Δίφιλ. Σαπφώ απ. 71, δέξαι τηνδὶ μετανιπρίδα τῆς Ὑγείας, Καλλίας Κύκλωψ απ. 9).¹⁰⁴

Στο απ. 189 του Φάωνα η παρωδία του Δείπνου σχετίζεται με την αναζήτηση της σεξουαλικής δύναμης. Στον Δείπνον του Φιλόξενου (στ. 15-20 πβ. καὶ σηπιοπουλυποδείων/ <τῶν> ἀπαλοπλοκάμων, απ. 2. 32, συνόδων πυρός, στ. 28-30, ὑπερμεγαθές τι δέμας / θύννου μόλεν ὅπτιόν ἐκέϊσε/ θερμόν, στ. 46-48) η

¹⁰⁰ Voigt, SetA (1971) σσ. 181, 273.

¹⁰¹ χέλυς, χέλυσ. σημαίνει δὲ τὴν κιθάραν, (Χοιροβ.) Bekker. Anecd. σ. 1431

¹⁰² Η συγγένεια ενισχύεται από το ότι και στις δύο μαρτυρίες του Πλουτάρχου αναφέρεται λίγο πριν ή ταυτόχρονα ο παροιμιακός στίχος (τὸν ποιητὴν δ' ἄρα / ἔρως διδάσκει, κἄν ἄμουσος ἦ τὸ πρίν, Ευρ. Σθενέβοια απ. 663, Πλούτ. Περί τοῦ μή χρᾶν ἔμμετρα νῦν τὴν Πυθίαν, 405f. Ἐρωτ. 762b) που χρησιμοποιούνται στον Αριστοφάνη (Σφ. 1074), στον Πλάτωνα (Συμπ. 196f), και τον Θεόκριτο (οὐδὲν ἔρωτός μοι δοκεῖ φάρμακον πεφυκέναι εἰ μὴ ἡ παιδεία καὶ ἅ Μοῦσαι· ταύταις γὰρ ὁ Κύκλωψ πρὸς διὰ γὰρ τοῦ ἔρωτος τῆς Γαλατείας ἀφῆτο· καὶ Φιλόξενος τὸν Κύκλωπα ποιεῖ παραμυθούμενον ἐαυτὸν ἐπὶ τῇ Γαλατείας ἔρωτι καὶ ἐντελλόμενον τοῖς δελφοῖσιν ὅπως ἀπαγγείλωσι ὡς αὐτῇ, ὅτι ταῖς Μούσαις τὸν ἔρωτα ἀκῆται· καὶ Καλλίμαχος, Σχ. Εἰδ. 11. 1, Καλλίμ. Ἐπίγρ. 46.1 κ.ε. πβ. Φιλόδ. Μουσ. 151 κ.ε.).

¹⁰³ Οι πρωτοποριακοί μουσικοί συνδυασμοί που προσιδιάζουν στο δράμα είναι ένα ακόμη κοινό σημείο της Σαπφώς που επινοεί τη μιξολύδια αρμονία (απ. 246=Πλούτ. Μουσ. 16. 1136c), και του Φιλόξενου που επινοεί την σκηνικήν καὶ ποικίλην μουσική (Πλούτ. Μουσ. 31). Οι διθυραμβοποιοὶ της σχολῆς του Φιλόξενου, του Τιμόθεου και του Τελέστη (τούς τρόπους μετέβαλλον, Δωρίους τε καὶ Φρυγίους καὶ Λυδίους ἐν τῷ αὐτῷ ᾄσματι ποιοῦντες, Διον. Αλικ. Περί συνθ. ὄνομ. 131 R).

¹⁰⁴ Φιλόξενος δὲ ὁ διθυραμβοποιὸς ἐν τῷ ἐπιγραφομένῳ Δείπνῳ μετὰ τὸ ἀπονίψασθαι τὰς χεῖρας προπίνων τινὶ φησι· ...σὺ δὲ τάνδ' +ἐκβαχία+ (ἢ ἀβακχίωτον) / εὐδροσον πλήρη μετανιπρίδα δέξαι· / πραῦ τί τοι Βρόμιος / γάνος τόδε δοῦς ἐπὶ τέρ-/ψιν πάντας ἄγει, PMG (836c) σ. 438=Aθήν. 11.487ab π. μετανίπτρου·

παρωδία επίσης εστιάζει με επικό στόμφο στις λέξεις *δέμας* και *πούς*.¹⁰⁵ Η αναζήτηση ενός αφροδισιακού φαρμάκου είναι θέμα που συνδέεται στενά με τη γατρεία του ερωτικού πάθους του Κύκλωπα αλλά και της Σαπφώς (Πλίν. *N.H.* 22.20 πβ. Σέρβ. *ad Aen.* 3. 279). Το επικοτραγικό ύφος της ανάγνωσης και η βαρύτητα που δίνει ο Φάωνας στην τροφή στο απ. 188 (πβ. απ. 190, 194), τακτική που προσιδιάζει στο χαρακτήρα του παράσιτου, ανακαλούν χαρακτηριστικά του ποιητή Φιλόξενου, γνωστό παράσιτο και λαίμαργο (*ἄλλοι δὲ φίλιχθυν τὸν Φιλόξενόν φασιν Ἀριστοτέλης δὲ φιλόδειπνον ἀπλῶς ὁ Κυθήριος*, Αριστοτ. απ. 83 Rose=Αθην. 1. 6d). Οι ποιητές παρουσιάζονται από τους κωμικούς ως παράσιτοι με υπερβολική αγάπη για το φαγητό και επιρρεπείς στις υλικές απολαύσεις.¹⁰⁶ Με το σκώμμα του παράσιτου (Εφίππ. *Σαπφώ* απ. 20), συνδέονται ίσως οι κατάλογοι τροφών και αρτυμάτων σε κωμωδίες με τίτλους που παραπέμπουν στην Σαπφώ (Αντιφάν. *Λευκάδιος* απ. 140).

Η μαγειρική του Φιλόξενου αφορά σε τροφές που υποβοηθούν ή αναστέλλουν τη γενετήσια ομιλία. Στους στ. 18-20 ο ομιλών (μάγειρος ή γιατρός ή φιλόσοφος¹⁰⁷) συνιστά τη βρώση των βολβών, τροφής με αφροδισιακές ιδιότητες (βλ. απ. 188. 12) και την αποφυγή ορισμένων τροφών ως μη διεγερτικών και επικίνδυνων για τη γενετήσια λειτουργία (πβ. το διαχωρισμό που κάνει ο μάγειρας σε αντιερωτικά *ὑποβινητιῶντα βρώματα* και στο τσουκάλι της ακολασίας *λασταυροκάκαβον βρώμα*, Μέν. *Τροφώνιος* απ. 462.11, Ἀλεξ. *Παννυχίς* ή *Ἐριφοί* απ. 172). Η *νέμεσις* (13) είναι η τιμωρός κάθε υπερβολής. Η προσωποποίηση της «θείας εκδίκησης», ταυτιζόταν με την Αφροδίτη (μητέρα της Ελένης κατά μια εκδοχή) αλλά και με την Ἀρτεμη, την Γαία και άλλες θεές. Στους Αλεξανδρινούς απεικονίζεται πτερωτή και ανελέητη

¹⁰⁵ Ο Πλάτωνας με την επικής διατύπωσης έκφραση (12) παίζει ειρωνευόμενος σοβαροφανώς με πολλαπλούς υπαινιγμούς στα τηγάνια, τη *λοπάδα* που σημαίνει πήλινο σκεύος, χύτρα, σορός (Θεόπομπ. απ. 15), γυναικείο αιδόιο και όνομα εταίρας (Τιμοκλ. απ. 25. 4) Η έκφραση *δέμας*. . . *ὀρθοῖ* (βλ. *σὸν ὤφθενε δέμας*, Eur. *Φρ.* 405, *ἄρατέ μου δέμας, ὀρθοῦτε κάρα*, *Ἰππ.* 198) είναι τραγικής διατύπωσης. Βλ. Ιακώβ, «Πλάτωνος κωμικού απ. 173» (1977-78) σσ. 393-4. Για τη λ. *δέμας* σεμνότερη απόδοση του *membrum virile* (Ευστ. *Ἰλ.* σ. 1283. 34) και το λογοπαίγνιο με τη λέξη *πούς* (*πολύπους* 15) βλ. Henderson, *The Maculate Muse* (1975) σσ. 112, 10, 115, 18, 141. Ο Ἀδωνης (*ὉΨ* 56. 11) ονομάζεται *δέμας ὠραιόκαρπον*.

¹⁰⁶ Το ελάττωμα της λαιμαργίας προσάπτεται συχνά σε ποιητές ομοφάγος διακωμωδεύεται συχνά ο τραγικός ποιητής Μελάνθιος και ο κωμικός Ἀλεξίς (Αθην. 8. 343 c, *Λεύκων Φράτερες* απ. 3, Αριστοφ. *Εἰρ.* 804, Φερεκρ. *Πετᾶλη*, *Ἀρχιππος Ἰχθύες* απ. 2). Για τον παραλληλισμό της μαγειρικής με την ποιητική τέχνη βλ. *οὐδὲν ὁ μάγειρος τοῦ ποιητοῦ διαφέρει* / *ὁ νοῦς γὰρ ἐκατέρω τούτων τέχνη*, Αθην. I 7, Βλ. και Δ. Ράιος, «Ποίηση και σκηνοθεσία στην *Cena Trimalchionis*», *ΣΤ' Συμπόσιο Κλασικῶν Σπουδῶν. Ἰωάννινα 18-Μαΐου 2007* (προφορική ανακοίνωση).

¹⁰⁷ Για την κριτική του διαιτητικού λόγου ως *διαιτητική* και για την άποψη του Ρουσό ότι συγκεκριμένος τρόπος διατροφής δημιουργεί συγκεκριμένο είδος χαρακτήρα βλ. Μ. Onfray, *Η κοιλιά των φιλοσόφων, Κριτική του διαιτητικού λόγου*, Μετάφρ. Θ. Καραβατζή, Δ. Γεράση, (Αθήνα 2007), σσ. 63 κ.ε.

τιμωρός των περιφρονητών του έρωτα. Ο Κρατίνος και ο Μένανδρος έγραψαν ομώνυμη κωμωδία.

Στον Φάωνα, μια κωμωδία σεξ και μυστικισμού, η Σαπφώ συνδέεται με τις αρωματικές ουσίες (Πλίν. *N.H.* 22.20), τα μυστικά της ερωτικής αποπλάνησης και της αφροδισιακής διατροφής,¹⁰⁸ που επαυξάνουν την ερωτική διάθεση, και εμπλέκεται με διανοούμενους όπως ο Φάωνας, και ποιητές, όπως ο Φιλόξενος, πολυσυζητημένους για την περιπετειώδη ζωή τους, και τις καινοτομίες στη μουσική. Στον Δίφιλο η ποιήτρια έχει πάλι εραστές μουσικούς, που η κωμωδία αγαπά να τους σατιρίζει. Και ο Φάωνας επομένως πρέπει να πλαισιώνεται με εξωτική ανατολίτικη μουσική των νεοτερικών ποιητών και παρωδία της λυρικής Σαπφώς, η ερωτική ποίηση της οποίας σατιρίζεται ταυτόχρονα με τη νεοτερική μουσική και στον Επικράτη (*Ἀντιλαΐς* απ. 4).

απ. 190

τὰ δ' ἀλλότρια ἔσθ' ὅμοια ταῖς παροψίστ' ¹⁰⁹ / βραχὺ γάρ <τι>
τέρψαντ' ἐξανήλωται ταχύ

απ. 210

οὐδεὶς ὁμαίμου συμπαθέστερος φίλος, / καὶ ἦ υ-χ τοῦ γένους
μακράν.¹¹⁰

¹⁰⁸ Στον Φάωνα μπορούμε να διακρίνουμε βασικά στοιχεία από τις διδασκαλίες της γιόγκα και την ταξινόμηση των τροφών, ανάλογα με την ικανότητα που έχουν να διεγείρουν τις αισθήσεις και το ερωτικό συναίσθημα. Σύμφωνα με τον ταντρισμό η προτεινόμενη κατηγορία είναι γαλακτοκομικά, καρύδια, φρούτα και λαχανικά που φυτρώνουν πάνω από το έδαφος, κάποια τρόφιμα, όπως βολβώδη λαχανικά, ψάρια, αλμυρά και μπαχαρικά, που ανήκουν σε άλλη κατηγορία όταν απαιτείται ιδιαίτερη διέγερση, αποφεύγονται όμως οι πολυτηγανισμένες τροφές που προκαλούν αναστάτωση και διαστρέβλωση των αισθήσεων.

¹⁰⁹ Πρόσθετο έδεσμα, ήδυσμα Πολυδ. 6.56, 10. 87, Αθήν. 9. 367b κ.ε. (βλ. Μάγνης απ. 1, Άλεξης απ. 89.2, *πάσαις γυναιξίν ἐξ ἑνός γε τοῦ <τρόπου> / ὥπερ παροψίς μοιχὸς ἐσκευασμένος*, Σωτάδης απ. 3, Αριστοφ. *Δαίδαλος* απ. 191 πβ. *παροψώνημα*, η νέα, πρόσθετη ηδονή (Αισχ. *Άγαμ.* 1447, *παροψωνεῖν* Κρατίν. *Κλεοβουλῖναι* απ. 99, Άλεξ. *Δρωπίδης* απ. 62. Βλ. *LSJ*⁹). Για τη λέξη *ἀλλότρια* υπαινιγμός στις παράνομες σχέσεις βλ. Kassel-Austin, *PCG VII* (1989) σ. 514. Η τακτική των μοιχών δεν απέχει από αυτήν των παρασίτων (*ἐπὶ δειπνον εἰς Κόρινθον ἐλθὼν Χαιρεφῶν ἄκκλητος· ἤδη γὰρ πέτεται διαπόντιος / ο ὕτω τι τ' ἀλλότρι' ἐσθίειν ἐστίν γλυκύ*, Άλεξ. *Συναποθνήσκοντες* απ. 213, *νῆ τὸν Δί' ὥπερ αἱ παροψίδες / τὴν αἰτίαν ἔχουσ' ἀπὸ τῶν ἡδεσμάτων*, / + οὐς ὁ καλετας+ *ἀξιόϊ τοῦ μηδενός*, Φερεκρ. *Χείρων* απ. 157, *τ' ἀλλότρια δειπνεῖν τὸν καλῶς εὐδαίμονα*, Θεόπομπ. *Ὀδυσσεύς* απ. 35. 2).

¹¹⁰ Πλάτων δέ, οὐχ ὁ φιλόσοφος ἀλλ' ὁ κωμικώτατος Αἰριστοφάνης, οὐχ ὁ τὰς κωμῶδίας συγγράψας, ἀλλ' ὁ γραμματικώτατος ὦ καὶ Κρατῖνον οἶδα συνᾶδοντα (απ. 478) ἀορίστως ἐπὶ συγγενείας ἔλαβε τὴν ὁμαιμον λέξιν. καὶ ἀπεμνημόνευσα ἂν σοι τῶν ἱαμβείων ὄλων, εἰ μὴ ὁ χρόνος τὸ μέτρον καὶ τὴν λέξιν ἐξεΐλετό μου ἀλλὰ τὸν γε νοῦν τοῦ βιβλίου ἀκριβῶς ἀποτεταμίευκα. λέγει γάρ που *κάκεϊνος· οὐδεὶς -φίλος, κἄν ἦ φησί, τοῦ γένους μακράν. οὐ γὰρ πᾶσαν τὴν κωμικὴν ἐξεμελέτησα συλλαβὴν. λέγοι δ' ἂν ὁ ἀνὴρ, μᾶλλον εἶναι φίλους τοὺς συγγενεῖς, κἄν μὴ ἡμῖν ἀγχοῦ καθεστήκωσι γένους, τῶν ξένων τε καὶ ὀθνείων.*

Η μοιχεία, σταθερό θέμα των κωμωδιών με τίτλο *Λευκαδία* (βλ. Άμφης *Λευκαδία* απ. 26 πβ. Αμειψίας και Αντιφάνης *Μοιχοί*, Φιλήμων *Μοιχός*), συνδέεται στον *Φάωνα* με το θέμα της αναγνώρισης με συγγενή ή ομοπάτριο (απ. 210). Σχετική είναι και η παράδοση ότι το άλμα της Σαπφώς από τον Λευκάτα επιχειρείται απ' όσους αναζητούν τον έρωτα ή χαμένους συγγενείς (apud Leucatem...qui aut suos parentes invenire cupiebant, aut amari, Σέρβ. *ad Buc.* 8. 59).

Ο στίχος ανήκει ίσως σε σκηνή συμποσίου (πβ. *Φίλη γάρ εἰς ξένοισιν ἔασον δέ με διψέοντα πειλν*, Ανακρ. απ. 389 PMG, Δίφιλ. *Σαπφώ* απ. 71).

απ. 191

Ο στίχος *τὸν ἀλεκτρυόνα τὸν ὠδὸν ἀποπνίξασά μου* (απ. 191¹¹¹ Lex. Mess *Ἦρος, Περί ὀρθογρ.* πβ. *κοκκύζειν τὸν ἀλεκτρυόν' οὐκ ἀνέχονται*, Κρατίν. απ. 344, *ὁ δέ παῖς + ἔνδον τὰς ἀλεκτρυόνας σοβεῖ*, Αριστοφ. απ. 194, *Σέ δέ κοκκύζων < > ἀλέκτωρ προκαλεῖται*, Πλάτ. απ. 29 inc., Ευστ. *Ὁδ.* σ. 1479. 47) σατιρίζει το μεγαλόφωνο, τον τραγουδιστή, τον πολεμιστή με το λοφίο, τον αλαζόνα, αυτόν που «κοκορεύεται». Με τον καυχησιάρη κόκκορα σατιρίζονται οι γνωστοί αλαζόνες της κωμωδίας, οι στρατιώτες, όπως ο Λάμαχος (Αριστοφ. *Ἀχ.* 589), και οι ποιητές. Στο απόσπασμα αυτό που συνδέεται και με το απ. 303 του *Φάωνα* (*ἀκταινῶσαι* πβ. *ὀλόφωνος· ὁ ἀλεκτρυών. ἢ ἀπὸ τοῦ λόφου, ἢ ἀπὸ τοῦ ἐν τῷ ᾄδειν ὄλον αἶρεσθαι καὶ μετεωρίζεσθαι*, Ησύχ. sv., Κρατ. *Ῥαι* απ. 279), είναι πιθανή η αναφορά στον Φιλόξενο ή κάποιον θαυμαστή του. Πβ. την ταυτόχρονη σάτιρα του Φιλόξενου και του Αισχύλου (*τὸν ξουθὸν ἱππαλεκτρυόνα ζητῶν τίς ἐστίν / ὄρνις*, Αριστοφ. *Βάτρ.* 932 κ. ε.). Η επίκοινη λέξη *ἀλεκτρυών* και το γένος του Φιλόξενου απασχολούν γραμματικά τον Σωκράτη (Αριστοφ. *Νεφ.* 659), ενώ ο Διόνυσος αναρωτιέται αν ο *ἱππαλεκτρυών* με τα τρία λοφία είναι ο Φιλόξενος (*Βάτρ.* 1177).

απ. 303 K.

ἀκταινῶσαι· σημαίνει μὲν τὸ ὑψῶσαι καὶ ἐπάραι καὶ μετεωρίσαι (Φρύνιχ. *Περί σοφιστ.* σ. 39.8, *οὐκ ἐτ' ἀκταίνω φησί βαρυτόνως...Πλάτων ἐν τῷ Φάωνι δέ (Φαίδωνι) ὡς ἀπὸ περισπωμένου*, Φώτ. sv.=Lex. Bachm. σ.

Μιχ. Ιταλ. *Επιστ.* 24 *Πρὸς Ἀλέξιον τὸν Κομνηνὸν περὶ τῆς ὁμαίμων φωνῆς ἐρωτήσαντα*, Ann. Ox. III σ. 195.6. Ο Meineke, *FCG I* (1840) σσ. 153, 258, προτείνει τη συνένωση με το απ. 210: *Οὐδεὶς ὁμαίμου συμπαθέστερος φίλος, / τὰ δ' ἀλλότρια ἔσθ' ὁμοιαταῖς παροψίσιν*. Ο δεύτερος στίχος του απ. 190 προστέθηκε από τον Porson για λόγους μετρικούς.

63.26.¹¹² Το ρήμα *ἀκταίνω*, ή *ἀκταινώω-ω* (υψώνω, αμετ. υψώνομαι, σηκώνω όρθιο τον εαυτό μου *Αισχ. Εύμ. 36, ἀκταινώσαι* Ανακρ. απ. 121 PMG, *ὅταν ἀκταινώσῃ* *ἐαυτόν*, Πλάτ. *Νόμ. 672c: LSJ*⁹) δηλώνει μεταφορικά τον αλαζόνα (πβ. *όλόφωνος· ό* *άλεκτρυών. ἢ ἀπό τοῦ λόφου, ἢ ἀπό τοῦ ἐν τῷ ἄδειν ὅλον αἵρεσθαι καί μετεωρίζεσθαι*, *Ησύχ. s.v.=απ. 191*).

απ. 192

τῷ στόματι τόν κύαθον ὦδ' εἰληφότες

Το απ. 192 που διασώζει ο Αθήναιος (10. 424a) σε σκηνή συμποσίου (πβ. απ. 194) αφορά στο *πίνειν χαριέντως* πβ. *Αρχίλοχε, δέξαι τήνδε τήν μετανιπτρίδα / μεστήν Διός σωτήρος, Αγαθοῦ Δαίμονος, Δίφιλ. Σαπφῶ απ. 71, οἴνου γεραίοις χείλεσιν μέγα σκύφος, Ἄλεξ. Λευκαδία ή Δραπέται απ. 130*).

απ. 194

Ο στίχος (*χ-υ ως καί νῦν ἔχομεν παρουσίας=παρουσία· λέγεται οὕτως ἐπὶ τῆς τῶν παρόντων δαψιλείας, ως καί ἐν τῷ Πλάτωνος Φάωνι, Φώτ. s.v., Φαίδωνι Σούδ. s.v πβ. ἔχοντες εὐπαθῇ βίον / παρουσίαν τε χρημάτων, Κράτης απ. 18*) παραπέμπει σε ένα πλούσιο συμπόσιο (πβ. απ. 192).

απ. 205 Kock

λύσας + δέ ἀργήν +στάμνιον εὐώδους ποτοῦ

ἴησιν εὐθύς κύλικος

εἷς κοῖλον κῦτος·

ἔπειτ' ἄκρατον κοῦ τεταργανωμένον

ἔπινε κᾶξημύστισεν.

Το απ. 205¹¹³ εντάσσεται ίσως στην ίδια σκηνή με τα αππ. 192, 194, 195. Ο Αθήναιος (11. 783d) που το διασώζει παραθέτει αμέσως μετά ένα συμποσιακό άσμα, το οποίο ανήκει πιθανόν στην *Σαπφῶ* του Αμειψία (απ. 21 inc.).

απ. 195

ὦ χρυσοῦν ἀνάδημα,

ὦ τοῖς ἐμοῖς τρυφεροῖσι τρόποις <υυ-υυ> , ὦ γλυκύς ἀγκών

¹¹¹ Το απ. 191 καταχωρίζεται στον *Φάωνα* από τον Rabe, *RHM* 47 (1892) σ. 412. Βλ. Kock, *CAF I* (1880-1888), σ. 606.

¹¹² Το απ. δεν καταχωρίζεται στους Kassel–Austin και ακολουθούμε την αρίθμηση του Kock, *CAF I* (1880-1888), σ. 666.

¹¹³ Οι Lobeck και Meineke υποθέτουν ότι το απ. 205 είναι από τον *Φάωνα*. Βλ. Kock, *CAF I* (1880-1888), σ. 655, Kassel-Austin, *PCG VII* (1989) σ. 522.

¹¹³ Οι Lobeck και Meineke υποθέτουν ότι το απ. 205 είναι από τον *Φάωνα*. Βλ. Kock, *CAF I* (1880-1888), σ. 655, Kassel-Austin, *PCG VII* (1989) σ. 522.

Τα λόγια του γέρου Φάωνα προς την Σαπφώ (*ὦ γλυκὺς ἀγκών, Φάων* απ. 195. 2 πβ. *ὦ γλυκὺς ἀγκών...καὶ πρὸς τῷ ἀγκῶνι*, Φαίδρ. 257de) παρωδούν, όπως υποθέτει ο Marzullo, τον Πλάτωνα.¹¹⁴ Ο Meineke πιστεύει ότι έχουμε διπλό τίτλο (Φάων Φώτ. s.v., Φάων και Φαίδων Σούδ. s.v.) ή Φαίδρος ονομάζεται αυτός που σκότωσε το μοιχό Φάωνα¹¹⁵ (βλ. απ. 195, 196, και τις κωμωδίες του Άλεξι Φαίδροος ή Φαιδρίδας και Φαίδων).

Η υπόθεση ότι Φαίδροος είναι ο δεύτερος τίτλος της κωμωδίας (βλ. απ. 194, 196) ενισχύει την ταύτιση της αυλητρίδας με την Σαπφώ και εάν Φαίδρος ονομαζόταν ο αντραστής του Φάωνα, η παρωδία του πλατωνικού διαλόγου ίσως να σατίριζε την ταλάντευση της Σαπφώς ανάμεσα στη σεξουαλική και την πνευματική διάσταση του έρωτα. Στην περίπτωση αυτή οι εραστές της Φάωνας και Φαίδρος, (η Σαπφώ παρουσιάζεται με δύο εραστές και στον Δίφιλο Σαπφώ απ. 70 και στον Ερμησιάνακτα Λεόντιον απ. 2. 47-56 Diehl, 99 Powell=Αθήν. 13. 598bc, 599c), παγιώνουν το κωμικό πρόσωπο της εταίρας και ίσως προσωποποιούν το διχασμό της ποιήτριας ανάμεσα στον ακόλαστο και τον ουράνιο έρωτα (πβ. το δίλημμα της Σαπφώς στον Οβίδιο: ES 133-4),¹¹⁶ και τη διπλή φύση των επιθαλαμίων της άσεμνα λαϊκά επιθαλάμια (απ. 110, 111) και κομψά τραγούδια του έρωτα και του γάμου.

Η σκηνή του γέρου Φάωνα με την αυλητρίδα, σε σχέση και με τα απ. 192, 193, 194, 198, 196 υπενθυμίζει τη σκηνή της επιστροφής του Φιλοκλέωνα με την εταίρα από το συμπόσιο (Αριστοφ. Σφ. 1341 κ.ε.). Ο γέρος με λόγο ποιητικό και λογοπαικτικό, όπως ο αυτός των ποιητών και των φιλοσόφων, υμνεί το «γλυκό χεράκι» της μουσικού με το απαλό και κουνιστό βάδισμα (*ὦ τοῖς ἐμοῖς τρυφεροῖσι τρόποις*, στ. 2 πβ.

¹¹⁴ Η κατ' ἀντίφρασιν επί δυσκολίας ή έργου δυσχερούς παροιμία γλυκὺς ἀγκών (Κλεάρχ. απ. 43, 44 W=Αθήν. 516a) σημαίνει εδώ πράγμα άξιο εναγκαλισμού, τιμαλφές, και λειτουργεί ως προσφώνηση (γλυκὺς ἀγκών: οὐ κατ' ἐναντίωσιν ή παροιμία, ἀλλὰ βουλόμενος εἶπεν, ὦ γλυκέα ἦθη. ἔστι δὲ παροιμία, ὡς ἐπιφωνούμενον. οὕτως ἐχρήσατο Πλάτων ὁ κωμικὸς ἐν τῷ Φάωνι. γέρων δὲ αὐτῷ ὑπόκειται ἐρῶν αὐλητρίδος· ὦ χρυσοῦν ἀνάδημα, ὦ τοῖσιν ἐμοῖς τρυφεροῖσι τρόποις, ὦ γλυκὺς ἀγκών. ὡς εἴ τις λέγοι, ὦ γλυκὺς πῆχυς, Φώτ., Σούδ. s.v. πβ. Prov. Coisl. 82). Σύμφωνα με τον Marzullo ο κωμικός Πλάτωνας παρωδεί το φιλόσοφο Πλάτωνα. Βλ. G. J. De Vries, *A Commentary on the Phaedrus of Plato* (Amsterdam 1969), σσ. 184-7, Kassel-Austin, *PCG VII* (1989) σ. 516. Το χωρίο αυτό του Φαίδρου σε σχέση και με την ποίηση της Σαπφώς εξετάζεται σε επόμενο κεφάλαιο.

¹¹⁵ Meineke, *FCG I* (1840) σ. 254. Από το απ. αυτό ο Zielinski, «Sappho und der leukadische Sprung» (1930) σ. 18 υποθέτει ότι η Αφροδίτη τιμώρησε τον Φάωνα για κάτι που δεν τήρησε και τον ξανάκανε γέρο.

¹¹⁶ «Πώς η ιστορία του μυθικού Φάωνα συνδέεται με το γέρο που είναι ερωτευμένος με την αυλητρίδα δεν μπορούμε να το πούμε και δεν γνωρίζουμε αν υπάρχει κάποια στενή σύνδεση. Φαίνεται πιθανόν η πραγματική ιστορία να προμήθευσε ένα αραιό νήμα στο οποίο όλα τα είδη για σύγχρονους υπαινιγμούς μπορούν να συνδεθούν». Βλ. Webster, *Studies in LGC* (1970²) σ. 19.

ὡδὶ προβάς τρυφερόν τι διασαλακώνισον, Αριστοφ. Σφ. 1169). Το όμορφο βάδισμα και οι αβροδίατοι τρόποι (νάζια και τσακίσματα, λυγίσματα, του σώματος ή της μελωδίας), και το χρυσό στέμμα σκιαγραφούν μια μουσικό που ρέπει προς την πολυτέλεια,¹¹⁷ την ηδυπάθεια, την έπαρση και τη δυστροπία, ίσως την Σαπφώ. Η τριπλή προσφώνηση του γέρου που μιμείται την προσφώνηση του Αλκαίου στην Σαπφώ (Αлк. απ. 384) σκιαγραφεί τη μορφή μιας επιφανούς αυλητρίδας με ιδιαίτερο κόσμο της κεφαλής (πβ. Σαπφ. απ. 101), ένα χρυσό *ἀνάδημα* (πβ. Σαπφ. απ. 98b, *μίτρας, ἀναδήματα*, Αριστοφ. απ. 332.2, Ξενοφ. Συμπ. 5.9), δώρο ίσως του Φάωνα.¹¹⁸ Οι στίχοι ανακαλούν προσφωνήσεις εταιρών (*χρυσομηλολόνηθιον*, Αριστοφ. Αχ. 1200, *ὦ χρυσίω*), τη χρυσοστέφανη Σαπφώ (in crinibus aurum, Οβίδ. ES 76) που μόνο ο θρήνος για τον Άδωνη μπορεί να την αφήσει απεριποίητη και χωρίς χρυσό (ES 73-5) αλλά και αναφορές της Σαπφώς (απ. 132, 156. 2) στην Αφροδίτη (*χρυσοστέφαν' Ἀφρόδιτα*, 33. 1) και σε έρωτες με μαλλιά στολισμένα με χρυσάφι (απ. 194=Ιμέρ. Λόγ. 9.4).

απ. 193

Η σκηνή αυτή (*καὶ τῆς θύρας ἀνακῶς ἔχειν*, απ. 193=*ἀνακῶς· ἀντί τοῦ ἐπιμελῶς, φυλακτικῶς, πεφροντισμένως*. Πλάτων Φάωνι, Ησύχ., Φώτ. s.v.¹¹⁹ πβ. *καὶ τῆς κατακλήδος ἐπιμελοῦ, καὶ τοῦ μοχλοῦ / φύλατθ',* Αριστοφ. Σφ. 333-4 *εἴργων / κάποκλήων τῇ θύρα*, 154-55) παραπέμπει στον εγκλεισμό του Φιλοκλέωνα. Η φυλάκιση του Φάωνα (πβ. *ἐπιτροπεῖν* απ. 265 K βλ. απ. 195, 198) είναι θέμα που παραπέμπει στο κρύψιμο του Φάωνα από την Αφροδίτη (Σαπφ. απ. 211c).

απ. 265 K.

¹¹⁷ Τα διαδήματα τα πιο πολύτιμα από τα κοσμήματα θεωρούνται στην κωμωδία κοσμήματα των εταιρών (*Ἡ δὲ διάχρυσος ἑταίρα πολὺν ἔχει τὸν χρυσὸν ἐπὶ τῇ κόμῃ. Ἡ δὲ διάμιτρος ἑταίρα μίτρα ποικίλῃ τὴν κεφαλὴν κατείληπται*, Πολυδ. 18). Για τη λέξη *χρυσός*, άσεμνο υπαινιγμό για το γυναικείο όργανο, ή εταιρά (Αριστοφ. Ών. 670) βλ. Henderson, *The Maculate Muse* (1975) σ. 131. Οι εταιρές αποκαλούνται *χρυσίαι* και *φίλαι* (Αχ. 1220, 1217), *χρυσομηλολόνηθιον* (Σφ. 571, 1342, *χρυσίον*, Λυσ. 930), ενώ υπάρχουν τρεις εταιρές με το όνομα αυτό στον Μένανδρο.

¹¹⁸ Τα κοσμήματα της κεφαλής είναι σύμβολα ερωτικά και προσφέρονται ως βραβείο, μαζί με τα μήλα και τα φιλιά (Εύβ. *Άγκυλίων* απ. 2).

¹¹⁹ *ἀνακῶς* από το *ἀνακος* ή *ἀνακός*, διαλεκτικός τύπος του *ἄναξ* διοικητής επιμελητής (Ηρόδ. 1.24, 8. 109, Θουκ. 8. 102.2, Πλούτ. Θησ. 33, Αἰλ. Διον. α 120, Πανσ. *Άττικ.* α 112). Βλ. Kassel-Austin, *PCG VII* (1989) σ. 515. Η πόρτα κλείνει για να μη φύγει κάποιος ή να μην μπου οι ανεπιθύμητοι, συνήθως οι παράσιτοι, και οι μοιχοί (Απολλόδ. Καρύστ. απ. 6, Ευρ. απ. 1063.9 κ. ε., Αριστοφ. απ. 295).

ἐπιτροπεῖν ἀντί τοῦ ἐπιτροπεύειν. Πλάτων Φαίδρω Bekk. Anecd. 93.3. Ο Meineke το προσγράφει στον Φάωνα πβ. *ἐπίτροπος*, Πλάτ. Φαῖδρ. 239c, *ἐπιτροπεία*, 239e.

απ. 198

ἀτηρίας, Φώτ. sv, Σούδ.=*ἀτηρότατον*. Αριστοφάνης Σφηξί, Πλάτων δ' ἐν Φάωνι *ἀτηρίας*, Lex. Bachm. σ. 159.22. Το επίθετο *ἀτηρός*, ο τυφλωμένος από την Άτη, ο ωθούμενος στην καταστροφή, συχνό στους τραγικούς ιδιαίτερα στον Αισχύλο (Θέογν. 433, 63, *ἀτηρόν*, Αισχ. Προμ. 746, Άγ. 1484, στο ουδέτερο *Εύμ.* 1007, Σοφ. Τρ. 264: LSJ⁹), και σπανιότατο στους κωμικούς και στους πεζογράφους, χρησιμοποιείται για κάποιον που έχει υπερβεί το μέτρο. Με το ίδιο επίθετο χαρακτηρίζεται και ο μεθυσμένος Φιλοκλέωνας (*ὁ γέρων ἀτηρότατον ἦν κακόν*, Αριστοφ. Σφ. 1299). Η υπέρβαση του μέτρου, μοτίβο που πρέπει να αξιοποιήθηκε ιδιαίτερα σε μια κωμωδία με κεντρικό θέμα έναν ιθυφαλλικό δαίμονα, ίσως το γέρο που κυνηγά μεθύσια και εταίρες (απ. 195), είναι βασικό χαρακτηριστικό του Φάωνα (*μιχθοφορῶν· αὕτη λέγεται ἐπὶ τῶν ἐρασμίων διδάσκαλος καὶ ὑπερηφάνων*, Πλούτ. Παροιμ. 1. 29, Σχ. Βερολ. Λιβάν. Ἐπιστ. 257=Σούδ.=Φώτ. s.v., *ὑπέρκομπος*, Μέν. Λευκ. απ. 258. 2 K.Th.).

απ. 196

Σχ. Αριστ. Πλοῦτ. 179 *ἐμφαίνει δέ καὶ Πλάτων ἐν Φάωνι (Φαίδρω)¹²⁰ ἐπτακαίδεκάτῳ ἔτει ὕστερον διδαχθέντι ἐπὶ Φιλοκλέους (ἢ Διοκλέους) ὡς μηκέτι αὐτῆς (Λαῖδος) οὔσης*. δύναται μέντοι καὶ αὐτῆς ζώσης λέγεσθαι.

απ. 197

ἀναίνεσθαι· κοινῶς μὲν τὸ ἀρνεῖσθαι. ἰδίως δέ ἐπὶ τῶν κατὰ τοὺς γάμους καὶ τὰ ἀφροδίσια λέγεται. Δημοσθένης ἐν τῇ ὑπὲρ Φορμίωνος παραγραφῇ, Πλάτων Φάωνι, Μένανδρος Σικυωνίῳ (απ. 8=Φώτ.=Σούδ. sv.). Το ρ. *ἀναίνομαι* (απ. 197=Αρποκρατ. σ. 31.7 Dind.) σημαίνει αρνούμαι με περιφρόνηση, απορρίπτω, αποκρούω (LSJ⁹), και ειδικά στον Δημοσθένη και στις κωμωδίες Φάωνας του Πλάτωνα και Σικυώνιος του Μενάνδρου, αποκρούω ερωτικές προτάσεις (πβ. *ῥαίην περ ἐοῦσαν ἀναινομένην γάμον ἀνδρῶν / φεύγειν*, Θέογν. 1289-20 πβ. *κῶκ ἐθέλοισα*, Σαπφ. π. 1. 24, *μὴ με περιίδης*, Φάων απ. 208. 2). Στην περίπτωση αυτή τα απ. 197, 208 ανήκουν στην ίδια σκηνή, και η άρνηση συνδεδεμένη

117 Αντί του Φαίδρω ο Meineke προτείνει τη γραφή Φάωνι. Βλ. Kassel-Austin, PCG VII (1989) σ. 516, και απ. 194, 195.

με την απόδοση της ερωτικής *δίκης* προοικονομεί ίσως μίαν πράξη απελπισίας, όπως το άλμα.

Στην περίπτωση όμως που το απ. 197 δεν συνδέεται με το απ. 208, αλλά με τα απ. 264 Κ. και 218, ίσως να αφορά την παροιμοιώδη άρνηση του Φιλόξενου να απαντήσει στα γράμματα του τυράννου.¹²¹

απ. 208

οἶμοι τάλας, ἀπολεῖς μ'. Ἀφροδιταρίδιον

γλυκύτατον, ἵκετεύω σε, μή με περιίδῃς

ἀφροδίσιος λόγος· Πλάτων εἶπε Διὶ κακουμένῳ καὶ Ἀφροδιταρίδιον ὁ αὐτός ὑποκοριστικῶς οἶμοι Φώτ. s.v., Lex. Sabbait. πβ. *ἀναίνεσθαι*, κομ. Πλάτ. Φάων απ. 197, *περιίδῃς*, Αριστοφ. *Ἑκκλ.* 369.

Η υπόθεση ότι μιλά ο Δίας στην Αφροδίτη¹²² που την συναντά ίσως στον Λευκάτα ενισχύεται από την εκδοχή του μύθου που θέλει τη θεά να ακολουθεί, ύστερα από υπόδειξη του Απόλλωνα, το παράδειγμα του Δία που πέφτει από τον Λευκάτα κάθε φορά που τον βασανίζει ο έρωτας της Ήρας (*Ζητούσης (Ἀφροδίτης) δέ τὴν αἰτίαν εἶπεν λέγεται τὸν Ἀπόλλωνα, ὡς μάντις ὧν ἐγνώκει διότι ὁ Ζεὺς, αἰεὶ ἐρῶν Ἥρας, ἐρχόμενος ἐπὶ τῇ πέτρᾳ ἐκαθέζετο καὶ ἀνεπαύετο τοῦ ἔρωτος*, Πτολ. Χένν.=Φώτ. Βιβλ. 153a).¹²³ Στην *Leucadia* του Τουρπίλιου (XII) ο ερωτευμένος νεαρός μέμφεται την Αφροδίτη και ζητά τη βοήθεια του Απόλλωνα.

Ενδέχεται όμως ο θεός που παρακαλεί την Αφροδίτη να μην τον απορρίψει να είναι ο Άρης, που στον Οβίδιο θα εγκατέλειπε τη θεά του έρωτα για χάρη του Φάωνα (*sed videt et Marti posse placere suo*, ES 91). Εξ' ίσου πιθανόν είναι να πρόκειται για λόγια του ίδιου του Φάωνα επειδή ο γλυκερός ερωτικός λόγος με έμφαση στο υποκοριστικό ανακαλεί το *ύφος* το *υ* απ. 19.5 Στην περίπτωση αυτή ο Φάωνας απευθύνεται πιθανότατα σε εταίρα. Οπωςδήποτε το *ύφος* φανερώνει έντονη ερωτική απελπισία, ίσως και απειλή πβ. τα λόγια του Θρασωνίδα: *ἀντιβολῶ, Κράτεια, σε,*

¹²¹ Φιλόξενου γραμμάτιον· *ἐπὶ τῶν μὴ πειθομένων ἐφ' οἷς παρακαλοῦνται, ἀλλ' ἀπαγορευόντων μάλλον*. Φιλόξενος γὰρ ὁ Κυθήριος διαφυγὼν τὰς εἰς Σικελίαν λιθοτομίας εἰσένεπεν ὅτι τὰς τοῦ Διονυσίου τοῦ τυράννου τραγωδίας οὐκ ἐπὶναι, διέτριβεν ἐν Τάραντι τῆς Σικελίας. μεταπεμπομένου δέ Διονυσίου πρὸς αὐτόν καὶ ἀξιούντος διὰ γραμμάτων ἐλθεῖν, Φιλόξενος ἀντιγράμμαι μὲν οὐκ ἔγνω, λαβὼν δέ βιβλίον τὸ οὐ στοιχεῖον ἔγραψε μόνον πολλάκις ἐν αὐτῷ διὰ τούτου δηλώσας ὅτι τὴν παράκλησιν διωθεται, Σούδ. s.v.). Λέγεται δε ότι για να καταστήσει ακόμη μεγαλύτερη την άρνηση ο Φιλόξενος έγραψε ένα μικρό ο και στη συνέχεια γύρω από αυτό μεγαλύτερα (έμφαίνων ὅτι πολλάκις καὶ μεγάλως ἀρνεῖται ὅθεν ἐπὶ τῶν μεγάλως ἀρνούμενων παροιμία τὸ Φιλόξενου οὔ, Σχ. Αριστ. D αβ).

¹²² Ο Meineke προτείνει τη γραφή *Φάωνι*. Βλ. Kassel-Austin, PCG VII (1989) σ. 548. Η αρίθμηση του απ. 264 Κ. σύμφωνα με τον Kock, CAF III (1880-1888) σσ. 666-7. 1

/μή μ' ἐγκαταλίπης...τεθνηκότα /πεύσει μ' ἐάν μ' ἐγκαταλίπης, Μέν. Μισούμενος 205-210».

απ. 264 Kock

Γραμματικός: (μέμνηται τοῦ ὀνόματος (γραμματικός) Μένανδρος ἐν Πωλουμένοις καὶ Πλάτων ἐν Φοίβῳ Cram. Anecd. Ox. III 310). Η πρόταση του Meineke Φάωνι ἀντί Φοίβῳ¹²⁴ πβ. τὰ γραμματεῖα τοὺς τε χάρτας ἐκφέρων, απ. 218 PCG φαίνεται ὀρθή ἐπειδὴ καὶ στο απ. 189 του Φάωνα σατιρίζονται οἱ συγγραφεῖς καὶ οἱ ἀναγνώστες βιβλίων, θέμα καὶ τῆς Σαπφῶς του Ἀντιφάνη (απ. 194 πβ. βιβλιογράφος, 195, γράφω; Ἀλκ. 129. 27), χωρὶς νὰ ἀποκλείεται καὶ σύγχυση τοῦ Φάωνα με τὸν Φοῖβο στὸν ὁποῖο ἡ Σαπφῶ ἀφιερώνει τὴν ἐπιστολή της (Οβίδ. ES 165, 21-24).

απ. 218 (PCG)

τὰ γραμματῆα τοὺς τε χάρτας ἐκφέρων, κωμ. Πλάτ. Φάων απ. 218 πβ. γραμματικός, απ. 264

Ἀξιοσημεῖωτο στὸ ἔργο αὐτοῦ τοῦ κωμικοῦ Πλάτωνα εἶναι ὅτι ἡ σάτιρα τοῦ Φιλόξενου (απ. 189) καὶ τῶν βιβλίων (πβ. Ἀντιφάν. Σαπφῶ απ. 194, γραμματικός, Φάων απ. 264 K.) συνδέεται καὶ με τὴν πλοκή, καὶ εἶναι ἰδιαίτερα πιθανόν ἡ ἱστορία τοῦ Φάωνα καὶ τῆς Σαπφῶς νὰ συμπλέκεται με τὴν ἱστορία τοῦ Φιλόξενου καὶ τῆς Λαΐδας σὲ μιὰ διπλή περιπέτεια μοιχῶν καὶ παράσιτων ποὺ διαδραματίζεται στὴν Σικελία καὶ διανθίζεται με πολιτικὴ σάτιρα.

Στα ἄλλα ἀποσπάσματα τοῦ Πλάτωνα δὲν ἐντοπίζουμε καμία ἀπήχηση τῆς Σαπφῶς, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν κωμωδία Ἀδωνίς ἀπὸ τὴν ὁποία σώζεται μόνο μιὰ γραμματικὴ παρατήρηση (απ. 4=Φώτ. s.v.=Lex. Bachm. σ. 33.3, Ἀδώνιος Φερεκράτης εἶπεν (απ. 213 inc.) ἀντί τοῦ Ἀδωνίδος. λέγει δὲ καὶ τὴν αἰτιατικὴν τὸν Ἀδώνιον. Οὕτως δὲ καὶ Πλάτων καὶ Κρατῖνος (απ. 404 inc.), ἀλλὰ καὶ Ἀριστοφάνης (απ. 759 inc.) καὶ ἕτεροι. λέγουσι δὲ καὶ Ἀδωνιν αὐτὸν πολλάκις πβ. Ἡσύχ. s.v., Ἀδῶνα· τὸν Ἀδωνιν, βλ. Σαπφ. απ. 168, 117b ὦ τὸν Ἀδώνιον=απ. 24 poet. Lesb. inc. L.-P., Ἀριστοφ. Λυσ. 393, 396).

¹²⁴ Η ἀρίθμηση ἀκολουθεῖ τὸν Kock, CAF III (1880-1888) σ. 666.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ II

Η Σαπφώ στην Μέση κωμωδία

Σε αντίθεση το *κωμῳδεῖν* τον καθ' ἑκάστον άνδρα της Αρχαίας κωμωδίας η Μέση κωμωδία σατιρίζει όλες τις τάξεις των πολιτών, σκώπτει και επικρίνει φιλοσοφικά συστήματα και έργα προγενέστερων ή σύγχρονων ποιητών, και παρωδεί τις μυθολογικές παραδόσεις, ή έργα της τραγωδίας. Χαρακτηριστικοί τύποι είναι ο δούλος, ο σωσίας, η εταίρα, ο παράσιτος και διάφοροι επαγγελματίες (πορνοβοσκοί, μάγειροι κ.ά.), αλλά και επιφανείς ρήτορες και φιλοσόφοι, ιδιαίτερα ο Πλάτωνας, η Ακαδημία και οι Πυθαγόρειοι, οι Κυνικοί και οι Κυρηναϊκοί. Η Μέση κωμωδία έχει περισσότερα κοινά στοιχεία με την Νέα, καμία όμως από τις κατηγορίες προσώπων που διακωμωδεί δεν ανήκει στον μέσο πολίτη.¹

Η μελέτη και η παρωδία της τραγωδίας (ειδικότερα του Ευριπίδη) καθώς και η ρεαλιστική απεικόνιση της καθημερινής ζωής, στην οποία πρωτίστως στοχεύουν οι κωμικοί της περιόδου αυτής, οδήγησε στην ανάπτυξη συγκεκριμένων θεμάτων, δηλαδή ερωτικές και ταξιδιωτικές περιπέτειες, εκθέσεις παιδιών και αναγνωρίσεις, μάχες, πόλεμοι και μεταναστεύσεις. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι οι κωμωδίες με τίτλους όπως *Ἀντερῶνα* (Αντιφάνης, Νικόστρατος) και με τίτλους τα ονόματα ξένων γυναικών (*Ὀλυνθία*, *Μιλησία* κ.α.). Όπως φαίνεται από τους τίτλους των κωμωδιών που σώζονται, οι εταίρες ή γυναικείες υποθέσεις (*Δρακόντιον*, *Νέαιρα*, *Πορφύρα*, *Σαπφώ*, *Διονυσιάζουσαι*) αλλά και οι διονυσιακοί δαίμονες (*Διόνυσος*, *Σάτυροι*, *Καύνιοι*, *Κονίσσαλος*) απασχολούν ιδιαίτερα τους κωμικούς της Μέσης κωμωδίας.

Όσον αφορά στην Σαπφώ, οι κωμικοί της περιόδου αυτής επαναλαμβάνουν τα αστεία της Αρχαίας κωμωδίας σατιρίζοντας την ποιήτρια ή στίχους της (αππ. 44, 57 κ.α.), τον Άδωνη και τις γιορτές του, τον Φάωνα και το κρασί της Λέσβου. Κορυφαία

¹ *τρεῖς διαφάρ ἔδοξε ἔχειν ἡ κωμῳδία· ἢ μὲν καλεῖται παλαιά, ἢ ἐξ ἀρχῆς φανερώς ἐλέγχουσα, ἢ δὲ μέση ἢ αἰνιγματωδῶς, ἢ δὲ νέα ἢ μηδ' ὅλως πσο ποιοῦσα πῆν ἐπὶ δούλων ἢ ξένων*, Διον. Θράκ. XVIII Koster. Ο χαρακτηρισμός Μέση και ο χρονικός προσδιορισμός της περιόδου από το 404-340/ 20 π. Χ. έως την επικράτηση του Φιλίππου και την απώλεια της αυτονομίας των ελληνικών πόλεων, είναι συμβατικός και βασίζεται κυρίως σε αισθητικά κριτήρια. Ο Αριστοτέλης αναφέρει μόνο Αρχαία και Νέα κωμωδία (*Η.Ν.* 4 8 1128a). Ως προς τον εξωτερικό τύπο οι διαφορές της Μέσης κωμωδίας που κατά κανόνα δεν έχει παράβαση ούτε και χορό, με την Αρχαία, είναι σημαντικές και σε επίπεδο περιεχομένου, αφού οι ποιητές της περιόδου αυτής δεν επιδιώκουν το ποιητικό ύφος, αλλά ενδιαφέρονται για τις αρετές του πεζού λόγου και για τις υποθέσεις των δραμάτων (Ανων. *Περὶ κωμ.* II.12). Η Μέση κωμωδία, που διακρίνεται για την υπόνοια, και όχι την αισχρολογία όπως η Αρχαία, χρησιμοποιεί το μύθο αλλά παρουσιάζει το μυθικό γεγονός προσαρμοσμένο στην πραγματικότητα. Για την Μέση και την Νέα κωμωδία βλ. Dover, *H*

στιγμή της Μέσης κωμωδίας αλλά και της επιβίωσης της Σαπφώς, είναι η ομιλούσα Σαπφώ του Αντιφάνη (Σαπφώ απ. 194), ενώ οι κωμωδίες με τίτλο *Λευκαδία* και θέμα την Σαπφώ αποτελούν το συνδετικό κρίκο για την ερμηνεία της *Λευκαδίας* του Μενάνδρου, που υπήρξε το πρότυπο και για την ομώνυμη κωμωδία του Τουρπίλιου.

I. Άλεξης

Ο Άλεξης (372-270 π.Χ.) από τους Θουρίους πολιτογραφήθηκε, όπως και ο μεγαλύτερός του Αντιφάνης, Αθηναίος πολίτης. Ο Άλεξης είχε φυσική και πνευματική συγγένειά με τον Μένανδρο (υπήρξε *πάτρωσ* και διδάσκαλος) και αγαπήθηκε πολύ από τον Πλάτωνα (Π. Α. 7.100 *πλάτωνος, εἰς Ἀλεξιν καὶ Φαῖδρον*).² Από τους 130 περίπου τίτλους του Άλεξη ένας εντυπωσιακά μεγάλος αριθμός αναφέρεται σε γυναίκες, κυρίως εταίρες, και από περιοχές εκτός των Αθηνών. Ο αριθμός αυτός μεγαλώνει αν συνυπολογίσουμε και τις γυναίκες του μύθου.

Λευκαδία ή Δραπέται

Οι κωμωδίες με τίτλο *Λευκαδία* συνδέουν το πρωταγωνιστικό πρόσωπο που ταυτίζεται με την Σαπφώ με την Λευκάδα,³ νησί που οφείλει το όνομά του στους λευκούς προεξέχοντες βράχους της δυτικής ακτής και στο ναό του Απόλλωνα (Μέν. *Λευκ.* απ. 258 K.Th., Ambracia...terra, Actiacum...Leucadiumque, Οβίδ. *ES* 164-166, 172, 185, Σέρβ. ad. *Aen.* 3. 279). Η Σικελία και ο Λευκάτας είναι τόποι περιπετειών, ναυαγίων ή καταφυγής και το κοινό συγκινείται ιδιαίτερα από σκηνές με περιπέτειες ή απειλές για αυτοκτονία. Ο Webster χρονολογεί την *Λευκαδία* του Άλεξη το 320-310 π. Χ., ενώ ο Edmonds το έτος 340 π. Χ., εποχή που γράφεται η *Λευκαδία* του Αντιφάνη, ο *Λευκάδιος* ή *Λευκάς* του Άμφη, και οι κωμωδίες *Σαπφώ* του Αντιφάνη και του Τιμοκλή (341 και 345 π. Χ.).⁴ Υπόβαθρο της *Λευκαδίας*

κωμωδία του Αριστοφάνη (1989³) σσ. 305-309, Lesky, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1985⁵) σσ. 870-5, 882-921, E. W. Handley: Easterling-Knox, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1990) σσ. 530-65.

² Προσφιλή θέματα του χαρίεντα Άλεξη (Αθήν. 2. 59f) είναι η διακωμώδηση εταιρών και δράματα με γυναικείες υποθέσεις: *Ἀττίς, Ἀχαιῖς, Ἑλληνίς, Ὀλύνθιοι* ή *Ὀλυνθία, Μιλήσιοι* ή *Μιλησία, Δημνία*, (με μυθολογικό περιεχόμενο), *Ἴσοστάσιον*. Ο Άλεξης γράφει και με θέμα ποιητές και ποιήτριες (*Κλεοβουλίνη, Ποιήτρια, Ἀρχίλοχος, Δίνος, Ἡ σίοδος, Κιθαρωδός*). Κάποιες κωμωδίες (*Ἐπτά ἐ πί θήβας, Ἐλένη, Ὀρέστης*) είναι παρωδία τραγωδίας, ενώ άλλες έχουν μυθολογικά θέματα (*Ὀδυσσεύς Ὑφαίνων, Ἐλένης ἀρπαγή, Ἐλένης μνηστῆρες*).

³ *Λευκαδία* έγραψαν ο Αντιφάνης, ο Μένανδρος, ο Άμφης και ο Τουρπίλιος, και *Λευκάδιο* ο Δίφιλος. Ο Edmonds, *FAC II* (1959) σ. 435, προτείνει τον τίτλο *Λευκαδία* και για την κωμωδία *Λεύκη*, ίσως η γυναίκα -πιθανότατα εταίρα- με την ωραία επιδερμίδα ή η γυναίκα με την ομώνυμη νόσο του δέρματος.

⁴ Βλ. Webster, *Studies in LGC* (1970²) σσ. 239-241, Edmonds, *FAC II* (1959) σσ. 639-650, κυρ. 645.

αποτελέσαν πιθανότατα τα πολιτικά γεγονότα της εποχής αυτής,⁵ και η συμμαχία της Λευκάδας με τους Αθηναίους εναντίον του Φιλίππου το 340 π. Χ.⁶

Το όνομα Λευκαδία υποδηλώνει γυναίκα που δεν είναι Αθηναία, με επισφαλή νομική και κοινωνική θέση, όπως η Σαμία στο ομώνυμο έργο του Μενάνδρου, μια κωμική μορφή που σκιαγραφείται κατ' ευφημισμὸν με βάση το λευκό χρώμα αλλά και το αντίθετό του, ίσως μια μαύρη και άσχημη εταίρα, όπως η Οπώρα (Άλεξ. *Οπώρα* απ. 170).⁷ Ο δεύτερος τίτλος της κωμωδίας *Δραπέτιδες* ή *Δραπέται* (Αθήν. 11. 498e, 3. 94;f)⁸ υπονοεί ακούσια ή ένοχη φυγή των πρωταγωνιστικών προσώπων, ίσως και στέρηση των πολιτικών τους δικαιωμάτων, ταξιδιωτικές περιπέτειες και απαγωγές, θέματα που προαναγγέλλουν τις μυθιστορηματικές πλοκές των έργων της Νέας κωμωδίας και τις θεματικές ενότητες των ελληνιστικών μυθιστορημάτων. Φυγάδες, αιχμάλωτοι και εξόριστοι απαντούν στις κωμωδίες που αφορούν σε πολίτες που δεν είναι Αθηναίοι (βλ. Κρατίν. *Δραπέτιδες*, Άλεξ. *Φυγάς*, *Αίχμάλωτος*, Αντιφάν. *Δραπεταγωγός*, Πλαύτ. *Fugitivos*) και συνήθως αναφέρονται στη σύναψη κάποιας συμμαχίας (Αντιφάν. *Επιδάυριος*, Φιλήμ. *Φωκαίεις*, *Αίτωλος*).⁹ Παραπλήσια κατηγορία «ξένων» ήταν οι μέτοικοι (βλ. Πλάτωνα, Φερεκράτης και Κράτης *Μέτοικοι*, Αντιφάνης και Φιλήμων *Μέτοικος*), και οι παράσιτοι, στον κωμικό τύπο του οποίου, ανήκουν συνήθως οι ποιητές. Ο Άλεξης Θούριος ή Συβαρίτης στην καταγωγή, έγραψε κωμωδίες με τίτλο *Φυγάς* (πιθανόν ο Καλλίστρατος που εξορίστηκε το 361-355) και *Αίχμάλωτος*. Στην *Λευκαδία* ίσως να επηρεάζεται και

⁵ Οι τίτλοι που δηλώνουν τόπο καταγωγής, εθνικά ονόματα, ή ονόματα που αναφέρονται σε λαούς απαντούν συχνά στην Μέση και την Νέα κωμωδία και χαρακτηρίζουν συνήθως κωμωδίες με πολιτικό περιεχόμενο ή έργα που θίγουν τα ήθη και τη συμπεριφορά των λαών αυτών. Οι μόνες πολιτικές αναφορές των κωμικών της εποχής αυτής αφορούν σε αλλοδαπούς ηγεμόνες, κυρίως τον Φίλιππο της Μακεδονίας. Ο Μένανδρος έγραψε *Αχαιοί* ή *Πελοποννησίους*, ο Άναξανδρίδης *Αμπρακιώτες*, ο Αντιφάνης *Λυδός*, ο Άλεξης *Λοκροί*, ο Άναξανδρίδης *Λοκρίδες* κ.α.

⁶ Ο Άλεξης, γνωστός για τα αντιμακεδονικά του φρονήματα, εκμεταλλεύτηκε ίσως τους πολιτικούς υπαινιγμούς που σχετίζονται με τη συμμαχία αυτή. Η *Αχαιΐς* γράφτηκε επίσης το 340 π.Χ. όταν η Αχαΐα όπως και άλλες πόλεις έστειλαν πρέσβεις στην Αθήνα με προτάσεις για συμμαχία εναντίον του Φιλίππου. Βλ. Edmonds, *FAC II* (1959) σ. 435. Για τις πολιτικές θέσεις του Άλεξη βλ. Webster, *Studies in LGC* (1970²) σ. 47.

⁷ Η Ολυνθία στο ομώνυμο έργο του Άλεξη, όταν παρουσιάζει τον εαυτό της και την οικογένειά της, συνδέει τη φτώχεια με την ωχρότητά τους (*χρώμα δ' άσίτων ήμών όντων / γίνεται ώχρόν*, απ. 162. 8-9).

⁸ Οι διπλοί τύποι των κωμωδιών, όπως και στην τραγωδία, και τα επίθετα που προστίθενται, ήταν επινόηση των γραμματικών για να διακρίνονται τα ομώνυμα έργα μεταξύ τους ή είχαν καθιερωθεί από τη λαϊκή χρήση. Το έργο ήταν γνωστό και από το όνομα του πρωταγωνιστή ή τα μέλη του χορού. Ο διπλός τίτλος μπορεί να προέρχεται από μια διασκευή και εξυπακούεται ότι δεν επρόκειτο για έκπληξη ή αναφορά στο έργο. Βλ. Hunter, *Euboulos* (1983) σσ. 146-148.

από τις *Δραπέτιδες* του Κρατίνου, κωμωδία πολιτικού περιεχομένου με θέμα τον αποικισμό των Θουρίων από εξόριστους της Σύβαρης.¹⁰

Η Μέση και η Νέα κωμωδία αξιοποιούν τα θέματα της φυγής και της εξορίας με τα οποία συνδέομαι στενά οι περιπέτειες και τα βάσανα των ερωτευμένων, η περιπλάνηση φυγάδων σε μακρινούς τόπους και επικίνδυνες θάλασσες (πβ. Άλεξης *Διαπλέουσσι*, Έφιππος *Ναυαγός*).¹¹ Η εξορία και η παραμονή της Σαπφώς στις Συρακούσες (*ἀφ' οὗ Σαπφῶ ἐγ' Μυτιλήνης εἰς Σικελίαν ἔπλευσε φυγοῦσα*, Πάρ. Μάρμ. Επ. 36 σ. 12 Jacoby=Σαπφ. απ. 251, *cur ego digna fugi*, Οβίδ. *ES* 218, 69-70) κυρίως όμως η ίδια η ποίησή της (*φύγας +...ισαπολισεχει+ / μνάματ', απ. 98b 8-9*),¹² δίνει το στίγμα μιας πολυσύνθετης γυναικείας προσωπικότητας που υφίσταται διώξεις ή διαβιοί σε μέρη απομακρυσμένα, χαρακτηριστικά που εφαρμόζονται στον κωμικό τύπο της φυγάδας, όπως η Πραξαγόρα (Αριστοφ. *Εκκλ.* 243). Στην επιστολή της η Σαπφώ που για την αγάπη του Φάωνα επιθυμεί να γίνει Σικελή (Οβίδ. *ES* 52) κυνηγά τον επίσης «φυγάδα» και «δραπέτη» Φάωνα (*ES* 15, 53, πβ. 69-70), τον εραστή που καταδιώκουν οι γυναίκες της Λέσβου και οι απατημένοι σύζυγοι (Αιλίαν. *Π.Ι.* 12 18). Η ιστορία της ποιήτριας Σαπφώς έχει πολλά κοινά στοιχεία με τους πρωτοποπόρους της λεσβιακής αρχαϊκής ποίησης, τον Τέρπανδρο, ιδρυτή σχολής μουσικών στην Σπάρτη, και τον κιθαρωδό Αρίωνα, ποιητές διάσημους για τα ταξίδια τους, όπως και οι εραστές της στην κωμωδία του Δίφιλου *Σαπφώ*, Αρχίλοχος και Ιπώνακτας. Στην εποχή της Σαπφώς οι αριστοκράτες παίρνουν το δρόμο της φυγής για λόγους κυρίως πολιτικούς ή οικονομικούς. Ο Αλκαίος και ο Χάραξος πηγαίνουν στην Αίγυπτο, ο Αντιμενίδας γίνεται μισθοφόρος στην Βαβυλώνα,

⁹ Σε πολύ μεγάλο βαθμό η Νέα Κωμωδία βασιζόταν σε στερότυπες υποθέσεις και τυποποιημένους χαρακτήρες. Βλ. R. L. Hunter, *Η νέα Κωμωδία στην Αρχαία Ελλάδα και τη Ρώμη*, Μετάφρ. Β. Φυντίκογλου, (Αθήνα 1994), σ. 91.

¹⁰ Με βάση τον Διόδωρο τον Σικελιώτη (12. 10) ο Meineke πιστεύει ότι ο τίτλος *Δραπέτιδες* του Κρατίνου αναφέρεται σε άνδρες εκθλησμένους και επιρρεπείς στην τρυφή και στις γυναίκες της Σύβαρης που είχαν τραπεί σε φυγή εγκαταλείποντας την πατρίδα τους. Οι γυναίκες αυτές κατέφυγαν κέτιδες στην Σπάρτη και στην Αθήνα και τελικά με τη μεσολάβηση του Περικλή πέτυχαν να αποκατασταθεί η τιμή τους στην πατρίδα τους και να ιδρύσουν νέα αποικία με οικιστές τον Λάμπωνα και τον Ξερόκριτο. Βλ. Kassel-Austin, *PCG IV* (1983) σ. 143.

¹¹ Στα *Έφρειακά Άνθεια και Ά βροκόμης* του Ξενοφώντα (2^{ος} αι. μ.χ.) ο Ιππόθοος έγινε ληστής επειδή έχασε σε ένα ναυάγιο ανοιχτά της Λέσβου τον ωραίο Υπεράνθη. Η Σικελία είναι τόπος καταφυγής για τον Αιγιαλέα και την Θελξινόη που φεύγουν από την Σπάρτη για να ζήσουν εκεί.

¹² Για τις πολιτικές θέσεις της Σαπφώς και το ταξίδι στην Σικελία βλ. Page, S&A (1955) σ. 224, Gallavotti-Pugliese, «*Rilievi Storici sulla nuova ode di Saffo*» (1941) σ. 168. Οι ιδιαίτεροι δεσμοί της Σαπφώς με την Σικελία επιβεβαιώνονται από το περίφημο ορειχάλκινο άγαλμά της, έργο του Σιλανίωνα, τοποθετημένο στο πρυτανείο των Συρακουσών μέχρι τον 1^ο π.Χ. αι. (Κικ. *Verr.* 2. 4. 125-7), αλλά και την απεικόνισή της μαζί με τον Αλκαίο στον κρατήρα του Μονάχου (ARV² 385// 228, Μόναχο 2416)

και η Σαπφώ ζητά τη φιλοξενία των *γαμόρων* της Σικελίας (απ. 251). Ως κωμικός τύπος, η Σαπφώ, μια γυναικεία μορφή που δεν ανταποκρίνεται στο συμβατικό γυναικείο τύπο του 4^{ου} π.Χ. αι., ούτε και στο συμβατικό τύπο της εταίρας της κωμωδίας, έχει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με την ποιήτρια Κλεοβουλίνη, πρωταγωνιστικό πρόσωπο της Αρχαίας κωμωδίας.

Από την *Λευκαδία* του Άλεξη σώζονται τρία αποσπάσματα δύο στον Αθήναιο και ένα στον Πολυδεύκη.

απ. 135

οἶνου γεραιοῖς χείλεσιν μέγα σκύφος

Η φράση «κανάτα με σεβαστό χεῖλος»¹³ πιστοποιεί τον ποιητικό στόμφο του ομιλούντος πιθανότητα ποιητή, ίσως εραστή της Σαπφώς, όπως ο Αλκαίος (Αθήν. 13. 586 bc=Ερμης. απ. 2. 47-51 Diehl, 99 Powell), ο Αρχίλοχος ή ο Ιππώνακτας (Δίφιλ. *Σαπφώ* απ. 70). Ο Άλεξης έγραψε κωμωδία με θέμα τον Αρχίλοχο (*Ἀρχίλοχος*). Στη σκηνή αυτή του συμποσίου (απ. 135 πβ. 137) ίσως γινόταν κάποια αναφορά στο κρασί της Λέσβου, το οποίο ο Άλεξης εκτιμά ιδιαίτερα (απ. 276, 277, 278). Σκηνή συμποσίου έχουμε επίσης στον *Φάωνα* του κωμ. Πλάτωνα (απ. 192, 194) και στην *Σαπφώ* του Δίφилου (απ. 71).

απ. 136

φέρει τήν σιγύνην καί τᾶ πλατύλογχα

Στο απ. 136 (Πολυδ. 10. 144 π. *σκεύη στρατιώτου*) ο ομιλών, πιθανόν κάποιος στρατιώτης,¹⁴ διατάσσει το δούλο να φέρει τα δώρατα και τις λόγχες.¹⁵ Ο στίχος αφορά ίσως σε διαμάχη εραστών της Σαπφώς (πβ. Δίφιλ. *Σαπφώ* απ. 71, *διενεχθῆναι*, Αμφης *Σαπφώ* απ. 32, Ερμης. *Λεόντιον* απ. 2. 47-56 Diehl, 99 Powell=Αθήν. 13. 598bc, 599c), και ίσως ανήκει σε σκηνή όπου ο Φάωνας παρουσιάζεται ως στρατιώτης. Ομόλογη σκηνή με το απ. 136 της *Λευκαδίας* του Άλεξη έχουμε και στον Αριστοφάνη (Λάμ. *παῖ παῖ καθελὼν μοι τὸ δόρυ δεῦρ' ἔξω φέρε* / Δι. *παῖ παῖ*

που χρονολογείται το 470 π.Χ. και βρέθηκε στον Ακράγαντα της Σικελίας. Για τον κωμικό τύπο της γυναίκας φυγάδας βλ. το κεφάλαιο «Μένανδρος *Λευκαδία*».

¹³ Το απόσπασμα διασώζει ο Αθήναιος 11. 498 e (π. *σκύφου ἄρσενικῶς καί οὐδετέρως*) καὶ Ἄλεξις ἐν *Λευκαδίᾳ*. Για το τραγικό χρώμα του επιθέτου *γεραιοῦς* βλ. Kassel-Austin, *PCG II* (1991) σ. 97.

¹⁴ Ο Άλεξης, ο Αντιφάνης, ο Ξέναρχος, ο Φιλήμων, και ο Δίφιλος (*Εὐνοῦχος*), έγραψαν κωμωδία με τίτλο *Στρατιώτης* πβ. Πλάτος *Miles Gloriosus*, και *Στρατιῶται* ο Τηλεκλείδης, ο Έρμιππος και ο Μένανδρος. Στην κωμωδία του Αντιφάνη *Στρατιώτης* ή *Τύχων* βασικοί άξονες είναι το στρατιωτικό επάγγελμα και ο πριαπικός δαίμονας Τύχων. Βλ. Kassel-Austin, *PCG II* (1991) σ. 428.

σύ δ' ἀφελών δεῦρο τήν χορδὴν φέρε Ἀχ. 1118-9). Είναι ενδιαφέρον ότι και τα απ. 135, 137 παραπέμπουν στην τελευταία σκηνή των Ἀχαρνέων, όπου ο Λάμαχος αναχωρεί για τον πόλεμο και ο Δικαιόπολης για το συμπόσιο. Είναι επίσης πιθανόν ο ομιλίων να απειλεί ότι θα αυτοκτονήσει από ερωτική αποτυχία όπως στον *Μισούμενο* του Μενάνδρου, όπου ο στρατιώτης Θρασωνίδης ζητά από το δούλο του Γέτα ένα ξίφος για να σκοτωθεί.¹⁶

απ. 137

χορδαρίου τόμος ἦκεν καὶ περικομμάτιον

Ο Αθήναιος, ενώ στο 11. 498e (βλ. απ. 135) αναφέρει μόνον τον τίτλο *Λευκαδία*, στο χωρίο αυτό αναφέρει και το δεύτερο τίτλο (π. χορδῶν Ἀλεξίς ἐν Λευκαδίᾳ ἢ Δραπέταις, 3. 94 f).

Ἀτθίς

Σύμφωνα με τον Edmonds η κωμωδία πρέπει να είχε ως πρωταγωνιστικό πρόσωπο κάποια γυναίκα, ο κωμικός τύπος της οποίας αντιδιαστέλλεται προς τις γυναίκες της Λέσβου και τη διάλεκτό τους. Ο τύπος Ἀτθίς δεν ήταν συνηθισμένος στην Αττική γλώσσα. Το όνομα Ἀτθίς, η «Γυναίκα της Αθήνας», «Αθηναία», ανήκει σε εταίρα (Λουκ. Ἐπιγρ. 49) και ίσως παραπέμπει στη φίλη της Σαπφώς Ατθίδα, στην οποία η ποιήτρια αναφέρεται περισσότερο από κάθε άλλο πρόσωπο (απ. 49.1, 90d, 15, 96.16, 130. 3, 219, 253, 90e.15, 31a5 inc. auct.).¹⁷

Κράτεια ή Φαρμακοπώλης

Ο τίτλος *Φαρμακοπώλης* αναφέρεται στον Θεόφραστο από την Ερεσό της Λέσβου. Η σάτιρα των φιλοσόφων, αγαπητό θέμα της Μέσης κωμωδίας, στρέφεται στην κωμωδία αυτή εναντίον του μαθητή και διαδόχου του Αριστοτέλη, φιλοσόφου που επηρεάστηκε από την κωμωδία αλλά και επηρέασε και ο ίδιος τη διαμόρφωση των κωμικών χαρακτήρων σε πολύ μεγάλο βαθμό.¹⁸ Στην κωμωδία αυτή θεωρείται πιθανή κάποια αναφορά στην Σαπφώ, εξ αιτίας της κοινής της καταγωγής με τον Θεόφραστο, ίσως και σάτιρα της αιολικής διαλέκτου (πβ. ἄτε Λέσβιος ὦν (ὁ Πιπτακός) καὶ ἐν φωνῇ βαρβάρῳ τεθραμμένος, Πλάτ. Πρωτ. 341c πβ. 346d). Η Σαπφώ μπορεί να

¹⁵ Η λ. *σιγύνη* οικονομεί στις *Θεσμοφοριάζουσες* τη σκηνή της απόδρασης του Ευριπίδη, στον Ἀλεξί όμως ο ομιλίων δεν φαίνεται βάρβαρος στην καταγωγή, όπως ο Τοξότης των *Θεσμοφοριάζουσων*.

¹⁶ Για την εκμετάλλευση του θέματος αυτού από τον Μένανδρο βλ. Α. Γ. Κατσούρης, «Το μοτίβο της αυτοκτονίας στο αρχαίο δράμα», *Δωδώνη* Δ (Ιωάννινα 1975), σσ. 222 κ.ε., κυρ. 224 σημ. 2.

¹⁷ Βλ. Edmonds, *FAC II* (1959) σ. 389 σημ. a, Kassel-Austin, *PCG II* (1991) σ. 39.

¹⁸ Βλ. Edmonds, *FAC II* (1959) σ. 423, Hunter, *Η Νέα Κωμωδία* (1994) σσ. 206-209, 193-211.

συνδεθεί εύκολα με τον κωμικό τύπο ενός ομοπάτριου φιλοσόφου (βλ. *οὐδείς ὁμαίμου συμπαθέστερος φίλος, / καὶ ἦ υ-χ τοῦ γένους μακράν*, κωμ. Πλάτων *Φάων* απ. 210) αλλά και ενός φαρμακοπώλη, αφού κατά την παράδοση αναζητούσε απελπισμένα το ερωτικό φάρμακο των Πυθαγορείων (Πλίν. *N.H.* 22. 20).

απ. 119

στεφάνους τε πολλοὺς κρεμαμένους μελίλωτίνους

Η απήχηση της Σαπφώς (*μελίλωτος ἀνθεμώδης*, απ. 96. 13) εντάσσεται στο ευρύτερο θέμα του στεφανώματος με άνθη (Σαφφ. αππ. 81, 94. 12-17), συχνό στον Αλκαίο και τον Ανακρέοντα (Αθήν. 15. 674 c-e). Ο *μελίλωτος* (πβ. Κρατίν. *Μαλθακοί* απ. 105.7, Αναξανδρ. *Μελίλωτος*) κατατάσσεται στα στεφανωτικά άνθη που κρεμούσαν στην πόρτα οι ερωτευμένοι εάν οι αγαπώμενοι αρνούνταν να μπουν (Αθήν. 15 685bc).

Ὀπώρα

απ. *170

έρρέτω μέλαιν' Ὀπώρα· πᾶσι γὰρ χαρίζεται

Η χρήση του ρ. *χαρίζομαι* με αποκλειστικά ερωτική σημασία,¹⁹ όπως και στο επιθαλάμιο της Σαπφώς *ᾗ δ' ὄρα χάρισσαι*, απ. 27. 7, δεν αφορά στη νόμιμη ένωση με έναν άνδρα (βλ. *έρρέτω-χαρίζεται· ἐπὶ τῶν ῥαδίως τυγχανόντων καὶ ἀποσκορακίζοντων αὐτό τὸ ῥαδίως τυγχάνειν. κυρίως ἐπὶ μάχλων γυναικῶν*, Μακέρ. IV 8).²⁰ Το μοτίβο της απόρριψης μιας εταίρας εξ αιτίας της άσχημίας και της διαγωγής της συνδέεται στενά με το μύθο της Σαπφώς, η οποία όπως και η Οπώρα του Αλεξη, ανήκει στο ν τύπο της μαύρης και άσχημης ή ηλικιωμένης εταίρας (*si mihi difficilis formam natura negavit*, Οβίδ. *ES* 31, *sum brevis*, 33, *candida si non sum*, 36,

¹⁹ Για τις σημασίες του ρήματος βλ. Πλάτ. *Φαίδρ.* 231c, 256a, *Συμπ.* 182a, 218d, Αριστοφ. *Αχ.* 884, *Ιππ.* 517, 1368, *Εκκλ.* 629, 1045, Τιμοκλ. απ. 1.3.

²⁰ Οι αρχαίοι θαύμαζαν στους άνδρες το βαθύχρωμο δέρμα και στις γυναίκες το λευκό. Βλ. Dover, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη* (1989³) σ. 72. Στην κωμωδία η μελαχρινή εταίρα είναι πάντα άσχημη και απωθητική. Στον Αρχέδικο η Νικοστράτη είναι γρυπή και επονομάζεται Σκοτοδίνη (*Διαμαρτάνων* απ. 1). Στον Δίφιλο (απ. 91) η κακιά σύζυγος είναι τόσο μαύρη που σκοτεινιάζει το δωμάτιο. Η Οπώρα είναι όπως και στον Αριστοφάνη εταίρα (βλ. Αθήν. 13. 567c πβ. Άμφης *Ὀπώρα*). Στον Αιλιανό (*Επιστ.* 7, 8) η εταίρα Οπώρα δέχεται επιστολές από τον Δερκύλλωνα.

Η μεταφορική χρήση της λ. *ὀπώρα* σημαίνει παρθενικότητα για τη γυναίκα και για τους άνδρες τα νειάτα, και την επιδίωξη της ερωτικής ικανοποίησης. Η *μέλαινα ὀπώρα* είναι η γυναίκα που είναι μεγάλη σε ηλικία, η υπερώριμη. Βλ. A. Carson, «Putting Her in Her Place», *Before Sexuality. The construction of erotic experience in the ancient Greek world*, Έκδ. D. Halperin, J. Winkler, F. Zeitlin, (Princeton- New Jersey 1990), σσ. 146-147.

Μαρτιάλ. 10. 35. 15-18 πβ. 7.69, Σχ. Λουκ. *Εἰ κ.* 18, Μάξ. Τύρ. 18.7, *P. Oxy.* xv 1800 fr. I col. i 16 f, τέλος του 2^{ου}, αρχές 3^{ου} μ. Χ. αι.).

Ταραντῖνοι

απ. 223. 13-15

Α. οὔ· /

τρυφῶσιν οὔτοι πρὸς ἑτέρους. ἄρ' οἴσθ' ὅτι

Μελανιππίδης ἑταῖρός ἐστι καὶ Φάων

Οἱ Ταραντῖνοι (για τον ίδιο τίτλο βλ. Κρατίνος ο νεότερος και Naevius *Tarentilla*) που χρονολογούνται το 360 π.Χ. όπως και η *Γαλάτεια* του Ἀλεξή, οἱ Ταραντῖνοι του Κρατίνου του νεότερου, και ο Φάων του Αντιφάνη,²¹ σατιρίζουν τους φιλήδονους και διεφθαρμένους κατοίκους του Τάραντα.²² Στην κωμωδία αυτή η ύπαρξη ενός Πυθαγόρειου με το όνομα Φάων (απ. 223.15) ενισχύει την πιθανότητα σάτιρας και της Σαπφώς²³ λόγω της σχέσης του Φάωνα με τους Πυθαγόρειους (*sed etiam Pythagoricum...portentosum est qd de ea (sc. erynge) traditur, radicem ob hoc et Phaonem Lesbium dilectum a Sappho*, Πλίν. *N.H.* 22. 20), αλλά και της σχέσης του Αλκαίου με τον Πυθαγορισμό (*φασί τοίνυν αὐτόν τόν Πυθαγόραν κληρονομήσαντα τόν Ἀλκαίου βίον, τοῦ μετὰ τήν εἰς Λακεδαίμονα προσβείαν τόν βίον καταλύσαντος, οὐδέν ἦττον θαυμασθῆναι κατὰ τήν οἰκονομίαν ἢ τήν φιλοσοφίαν*, Ιάμβλ. *V. P.* 170).

Αξιοσημείωτο είναι ότι τα κωμικά χαρακτηριστικά του Φάωνα που στους Ταραντῖνους σατιρίζεται ως λαίμαργος²⁴ ακολουθούν τον Φάωνα του κωμ. Πλάτωνα που παρουσιάζει τον ήρωα μανιακό για ένα βιβλίο μαγειρικής (απ. 189),²⁵

²¹ Βλ. Edmonds, *FAC II* (1959) σ. 643. Ο Webster, *Studies in LGC* (1970²) σ. 260, χρονολογεί το δράμα στη δεκαετία του 330-320 π.Χ.

²² Ο Ἀλεξής, Θούριος στην καταγωγή, και στην κωμωδία αυτή, όπως υποθέτουμε και για την κωμωδία *Λευκαδία* ή *Δραπέται*, αναφερόταν ίσως στον αποικισμό της ιδιαίτερής του πατρίδας. Στις *Δραπέτιδες* του Κρατίνου σατιρίζεται ο Λάμπων (όνομα συνώνυμο του ονόματος Φάων), φίλος του Περικλή και αρχηγός των αποίκων στους Θουρίους το 443 π.Χ.

²³ Οι Kaibel και Meineke ταυτίζουν τον Φάωνα στο ομώνυμο έργο του Αντιφάνη (κωμωδία σύγχρονη των Ταραντῖνων) με το μυθικό λεμβούχο, με κάποιο Πυθαγόρειο. Βλ. Meineke, *FCG IV* 2 (1847) σ. 251. Για τη σχέση της Σαπφώς με τους Πυθαγόρειους βλ. και το κεφάλαιο «Μένανδρος *Λευκαδία*».

²⁴ Ο Edmonds, *FAC II* (1959) σσ. 479, 482-483, 676, υποθέτει ότι τα ονόματα Φάων και Φάνης έχουν επιλεγεί ως λογοπαίγνιο. Επειδή τα ονόματα του Επιχαρίδη και του Φυρόμαχου είναι συνδεδεμένα με τη λαιμαργία, ίσως και ο Φάωνας να σατιρίζεται για το ίδιο ελάττωμα. Φάωνας ήταν κάποιος αυλητής στην Αθήνα (410-360 π. Χ.). Υπήρχε επίσης ένας Φάνος εταίρος του Κλέωνα (Αριστοφ. *Σφ.* 1220 πβ. *Ιππ.* 1256). Φάνος ίσως ήταν ο παππούς του Δημητρίου Φαληρέα που είχε πατέρα τον Φανόστρατο.

²⁵ Το θέμα της περιπέτειας στην Σικελία αξιοποιεί και τη σάτιρα της αβροδιάτης ζωής των Σικελών (*Σικελική τράπεζα· ἐπὶ τῶν ἄγαν τρυφηλῶν*, Αποστόλ. 15. 48, *Συρακουσίων τράπεζα· ἐπὶ τῶν ἀβροδιαίτων καὶ τρυφηλῶν· τοιοῦτοι γάρ οἱ*

ενώ και το ενδιαφέρον των Πυθαγορείων για τη συγγραφή (ορφικών) βιβλίων²⁶ συμπίπτει με το ενδιαφέρον του Φάωνα και της Σαπφώς για τα βιβλία και τη γραφή (κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 189, Αντιφάν. *Σαπφώ* απ. 194 πβ. 195). Η σχέση των γυναικών με τη φιλοσοφία και τη γραφή (πβ. Αντιφάν. *Σαπφώ* απ. 194) σατιρίζεται και στους *Ταραντίνους* με την επιστολή της Θεανώς προς την Τιμαρέτη (απ. 227). Η Θεανώ, μορφή που η παράδοση τη συνδέει με την Σαπφώ (*Σαπφώ καί ἡ τῆς Πυθαγορείου σοφίας θυγάτηρ Θεανώ*, Λουκ. *Ἔρωτ.* 30)²⁷ ανήκει, όπως και η Κλεοβουλίνη, στον κωμικό τύπο της σοφής και εγγράμματης εταίρας.

Η σάτιρα του φιλόσοφου Πλάτωνα (*Ταραντῖνοι* απ. 224), τα ταξίδια του στην Σικελία, οι συναντήσεις του με τον Αρχύτα κυβερνήτη του Τάραντα και με τον εξόριστο στην Κόρινθο Ξενοφώντα, συνδυάζεται ίσως και στην κωμωδία αυτή με σάτιρα και της Σαπφώς. Σάτιρα της Σαπφώς και του φιλοσόφου Πλάτωνα διαφαίνεται και στον *Φάωνα* ή *Φαῖδρο* του κωμικού Πλάτωνα (απ. 195), ενώ ο Άλεξης έγραψε κωμωδία με τίτλο *Φαῖδρος* και *Φαίδων* ή *Φαιδρίας*. Οι επαναλαμβανόμενες σκηνές και οι κοινοί κωμικοί τύποι είναι ισχυρές ενδείξεις για τις συγγένειες των κωμωδιών αυτών.

Τοκιστής ή

Καταψευδόμενος

απ. 232. 3

(Α) *ἡδύ γε τὸ πῶμα. ποταπὸς ὁ Βρόμιος Τρύφη;* (Τρ.) θάσιος.

Ο αιολικός τονισμός του ονόματος *Τρύφη* πβ. Νικόστρατ. *Ἄβρα*, Αναξανδρ. *Αἶσχος*²⁸ αλλά και η σημασία του υπενθυμίζει την προσφώνηση του Φάωνα στην Σαπφώ (*ὦ τοῖς ἔμοις τρυφεροῖσι τρόποις*, κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 195. 2).

Συρακούσιοι, Μακάρ. 7. 92). Το 357 π.Χ. ο Άλεξης γράφει τον *Συρακόσιο*, την *Βρεττία* και τους *Λοκρούς*, κωμωδίες στις οποίες σατιρίζονται οι Ιταλιώτες και η ζωή τους. Την περίοδο αυτή γράφεται ο *Πυθαγοριστής* του Αριστοφάντα και η *Πυθαγορίζουσα* του Κρατίνου του Νεότερου.

²⁶ Η θρησκεία και η ζωή των Πυθαγορείων (στενά συνυφασμένη με τον αρχαιότερο ορφισμό) σατιρίζεται στην κωμωδία ως θρησκεία τῆς *lite*. Για την υπεροχή των Ιταλιωτών και των Σικελών ανάμεσα στους συγγραφείς των ορφικών βιβλίων βλ. *μυθολογῶν κομψὸς ἀνὴρ*, ἴσως *Σικελὸς τις ἢ Ἰταλικός*, Πλάτ. *Γοργ.* 493a. Για τη σχέση του αρχαιότερου ορφισμού και των Πυθαγορείων βλ. G. Pugliese Carvatelli, «Ορφικά», *PP* 29 (1974), σσ. 143 κ.ε. Για το ενδιαφέρον του Πλάτωνα για τον Πυθαγορισμό και τον Ορφισμό βλ. Guthrie, *The Greeks and their Gods* (1950) σ. 311. Για τη σχέση των *Ταραντίνων* με τον Πυθαγόρα και τον Πυθαγορισμό βλ. Webster, *Studies in LGC* (1970²) σ. 53.

²⁷ Για τις γυναίκες της Πυθαγόρειας και της Νεοπυθαγόρειας Σχολής και τις επιστολές της Θεανώς βλ. J. MacIntosh Snyder, *The Woman and the Lyre. Women Writers in Classical Greece and Rome* (Bristol Classical Press 1989), σσ. 108-114 κυρ. 112-113.

²⁸ Για το όνομα Τρύφη βλ. W. A. Gomme-H. F. Sanbach, *Menander A Commentar* (Oxford 1973), σ. 631.

Φαίδροσ, Φαίδων ή**Φαιδρίας**

Όπως εικάζουμε από τον διπλό τίτλο του κωμ. Πλάτωνα Φάωνας, Φαίδροσ (βλ. αππ. 194, 195, 196), οι κωμωδίες του Άλεξη Φαίδροσ και Φαίδων ή Φαιδρίας²⁹ σατίριζαν πιθανότατα τη σχέση του φιλοσόφου Πλάτωνα με την Σαπφώ (Πλάτ. Φαίδρ. 235b), η οποία ενισχύεται και από τις ομοιότητες της ποιήτριας με τον Σωκράτη (Μάξ.Τύρ. 18. 9).

απ. 247.5

ἔστιν γάρ οὔτε θῆλυς οὔτ' ἄρσεν, πάλιν
οὔτε θεός οὔτ' ἄνθρωπος, οὔτ' ἀβέλτερος
οὔτ' αὔθις ἔμφρων, ἀλλὰ συνενηγμένος
πανταχόθεν, ἐνὶ τύπῳ <τε> πόλλ' εἶδη φέρων

Η ειδική σχέση των στίχων με την ποίηση της Σαπφώς εντοπίζεται τόσο στις συχνές αναφορές της ποιήτριας στον Άδωνη (αππ. 140, 168, 211c, 214), όσο και στην πολυμορφία, το κοινό στοιχείο του Άδωνη και του έρωτα (πόλλ' εἶδη φέρων) την οποία επισημαίνει η Σαπφώ (Σαπφώ δέ ἡ Λεσβία πολλά τε καὶ οὐχ ὁμολογοῦντα ἀλλήλοις ἐς Ἐρωτα ἦσε, απ. 198a, οὗτος ὁ Φάων ἐστίν, ἐφ' ᾧ τὸν ἔρωτα αὐτῆς ἡ Σαπφώ πολλάκις ἐμελοποίησεν, απ. 211a=Παλαίφ. 48 πβ. την ταύτιση Άδωνη-Φάωνα (κωμ. Πλάτ. Φάων απ. 188 βλ. και Άδωνις απ. 3. 3-4).

Φιλοῦσα

απ. 255

Ἀφροδίσι' ἦγε ταῖς ἐταίραις ἢ πόλιν·
ἐτέρα δέ χωρίς ἐστι ταῖς ἐλευθέραις·
ταῖς ἡμέραις ταύταις δέ κωμάζειν ἔθος
ἐστὶν νόμος τε τὰς ἐταίρας ἐνθάδε μεθ' ἡμῶν·

Η σάτιρα του Άλεξη αποκαλύπτει ότι οι συχνές αναφορές της Σαπφώς στον Άδωνη και τη λατρεία του (αππ. 140, 168, 211c, 214) είναι ένας πολύ σημαντικός παράγοντας για την ένταξή της στον κόσμο των εταιρών και της ακολασίας (βλ. Αριστοφ. Λυσ. 389, 393, 396, Δίφιλ. Θησέας απ. 49).

²⁹ Στον Δημοσθένη ο Φαίδρος αποκαλείται Φαίδιμος. Με το όνομα αυτό ο Ξενοφώντας αναφέρει κάποιον από τους τριάντα τυράννους. Φαιδρίας είναι επίσης κάποιος από το χορό των ανδρών στη Λυσιστράτη και ένας από τους χαρακτήρες του Πλαύτου και του Τερέντιου. Βλ. Edmonds, *FAC II* (1959) σσ. 493, 491. Ο τίτλος Φαίδροσ υποπτος σύμφωνα με τον Meineke είναι ίσως διττογραφία. Φαίδρο έχουμε στην *Andria* 86 και *Faidria* στον *Eunuchus* και το *Phormion* του Πλαύτου. Βλ. Kassel-Austin, *PCG II* (1991) σσ. 159, 161.

απ. 276 inc.

Λεσβίου <δέ> πώματος/οὐκ ἔστιν ἄλλος οἶνος ἡδίων πιεῖν

απ. 277 inc.

Θασίοις οἶναρίοις καὶ Λεσβίοις

τῆς ἡμέρας τὸ λοιπὸν ὑποβρέχει μέρος / καὶ νωγαλίζει

απ. 278 inc.

ἡδύς <γ'> ὁ Βρόμιος· χρῆν ἄτέλειαν Λεσβίοις

ποιεῖν τὸν οἶνον εἰσάγουσιν ἐνθάδε·

ὅς ἄν εἰς ἑτέραν ληφθῇ δ' ἀποστέλλων πόλιν

κᾶν κύαθον, ἱερὰν ἐγγράφω τὴν οὐσίαν.

Στην κωμωδία οι αναφορές σε προσφιλή εμπορεύματα, όπως στους *Ἀχαρνεῖς* τα χέλια της Κωπαΐδας, οικονομούν ολόκληρες σκηνές. Στα αποσπάσματα αυτά, ίσως από τρεις διαφορετικές κωμωδίες, ο Ἀλεξῆς υμνεί το κρασί της Λέσβου³⁰ και εισηγείται κίνητρα για την εμπορία του. Ο ύμνος του Λέσβιου οίνου πιθανότατα σε σκηνή συμποσίου, ίσως οικονομεί υπαινιγμούς σε συμποτικά ποιήματα της Σαπφώς και του Αλκαίου. Η μεθυσμένη μαία στην *Andria* του Τερέντιου ονομάζεται *Lesbia*, όνομα που επιλέγεται επειδή δηλώνει τόπο όπου αφθονεί ο οίνος.³¹

II. Ἄμφης

Σαπφώ

Ο Ἄμφης διακωμωδεῖ συχνότατα το φιλόσοφο Πλάτωνα και τις εταίρες (*Γυναικοκρατία*, *Γυναικομανία*, *Κουρίς* βλ. Αθήν. 13. 591d). Δύο κωμωδίες του Ἄμφη *Σαπφώ* και *Λευκαδία* ή *Λευκάς*, με θέμα το άλμα της ποιήτριας από το Λευκάτα πρέπει να γράφτηκαν γύρω στο 340 π.Χ.,³² όπως και τα ομώνυμα έργα της περιόδου αυτής. Ο Ἄμφης, που λέγεται ότι καταγόταν από την Ἄνδρο, ίσως στην *Σαπφώ* να έκανε και κάποιες νύξεις στον Κερκύλα, σύζυγο της Σαπφώς, και Ἄνδριο στην καταγωγή (Σούδ. s.v. *Σαπφώ*).

απ. 32

Από την κωμωδία *Σαπφώ* (για τον ίδιο τίτλο βλ. Αμειψίας, Ἐφιππος, Αντιφάνης Τιμοκλής, Δίφιλος) σώζεται μόνον το ρήμα *διενεχθῆναι* (*διενεχθῆναι· ἀντί τοῦ*

³⁰ Η Λέσβος αναφέρεται και στο απ. 270 του Ἀλεξῆ. Για τον Λέσβιο οίνο βλ. Φιλύλλ. απ. 23, Βάττ. απ. 3, 2, Ἐφιπ. απ. 28, Αντιφ. *Ῥοιοίαι* ή *Ῥοιοίαι* απ. 172. 2, Εύβουλ. απ. 121, Κλέαρχ. απ. 5 inc., ίσως και Ἀλεξ. *Λευκαδία* απ.135.

³¹ Βλ. Παπαδημητρίου, *Στοιχεία της ομιλούμενης λατινικής στον Τερέντιο και η χρήση τους στη διαφοροποίηση του λόγου των χαρακτήρων του* (1998) σ. 61 σημ. 231.

³² Ο Κοκκ *CAF II* (1880-1888), σ. 26, υποψιάζεται και τον τίτλο *Λευκάς*. Πιθανότερος όμως είναι ο τίτλος *Λευκαδία* (βλ. Ἀλεξῆς, Δίφιλος, Μενάνδρος και Τουρπίλιος). Ο Ἄμφης είναι Αθηναίος ή

μάχεσθαι. Ἄμφις Σαπφοῖ, Αντιαπ. σ. 89. 22=Bekk. Anecd. 89. 22=απ. 32) ίσως από σκηνή διαμάχης (φέρει τήν σιγύνην καί τὰ πλατύλογχα, Ἀλεξ. Λευκαδία απ. 136), αντεραστών της Σαπφώς (πβ. Ερμησ Λεόντιον απ. 2. 47-56 Diehl, 99 Powell=Aθήν. 13. 598bc, 599c, Δίφιλ. Σαπφώαπ. 71).

Λευκαδία ή Λευκάς

απ. 26

ὅστις ἀγοράζων ὄψον -x-u-

ἐξόν ἀπολαύειν ἰχθύων ἀληθινῶν,

ῥαφανίδας ἐπιθυμεῖ πρίσθαι, μαίνεται³³

Η αναφορά στη ῥαφανίδα (Αθήν. 7. 277c, ὅστις...μαίνεται, φησὶν Ἄμφις ἐν Λευκαδίᾳ, Αθήν.² επιτ. II σ. 57b, Αριστοφ. Νεφ. 981, 1083, Λουκ. Περεγρ. 9, Αθήν. 56e και 2e) ανακαλεί τη γνωστή παροιμία για την τιμωρία των μοιχών (Λακιάδαι· δῆμος τῆς Αἰτικῆς, ῥαφανίδες φέρων, ὃν ἐπιβοῶνται κατὰ τῶν μοιχῶν, Ποσίδιπ. Ἀποκλειομένη απ. 4=Hσύχ. s.v.).³⁴ Η μοιχεία (βλ. Αντιφάνης, Ἄμφης Μοιχοί, Φιλήμων Μοιχός), σταθερό θέμα των κωμωδιών που σχετίζονται με την Σαπφώ (κωμ. Πλάτ. Φάων απ. 189. 20), είναι συστατικό στοιχείο και του μύθου του Φάωνα (Αἰλιαν. Π. 7. 12. 18, κωμ. Πλάτ. Φάων απ. 190).

III. Αναξανδρίδης

Θησαυρός

απ. 19

Η χρήση του αυλού σε γαμήλιο άσμα (ἀ(να)λαβῶν / μόναυλον ηὔλουν τὸν ὑμέναιον, απ. 19 πβ. μόναυλος...αύλει δέ μάλιστα τὸν ὑμέναιον, Πολυδ. 4. 75), ανακαλεί τον ήχο του αυλού στο γαμήλιο άσμα του Έκτορα και της Ανδρομάχης (αὐλος δ' ἀδυ[μ]έλης, Σαπφ. απ. 44. 30 πβ. Ὑμῆναος, απ. 111, <ὕμνηον>, 117 Ba πβ. 215). Το γαμήλιο άσμα του Θησαυροῦ ίσως είχε και άλλες αναφορές σε τραγούδια της Σαπφώς (ὕμέναιοι, ἔρωτες, ὅλη ἡ Σαπφοῦς ποίησις, Δημ. Περί ἔρμην. 132), όπως στον Πρωτεσίλαο (απ. 42). Ο Αναξανδρίδης, Ρόδιος ή Κολοφώνιος στην καταγωγή και λυρικός ποιητής πριν ασχοληθεί με την κωμωδία (Αθήν. 9.373f, 9. 374b), είναι φυσικό να εμπλουτίζει τα έργα του με θέματα της λυρικής ποίησης.

Ἄνδριος και γράφει από το 382 π.Χ. μέχρι το 346-5 π.Χ. Σώζονται 28 τίτλοι έργων του Σούδ. s.v. Βλ. Edmonds, *FAC II* (1959) σσ. 313, 322-3, Kassel-Austin, *PCG II* (1991) σ. 213.

³³ Μετά τον πρώτο στίχο φαίνεται να λείπουν λέξεις.

³⁴ Για τη ῥαφανίδαση, τη δημόσια τιμωρία των μοιχών (Νεφ. 1083, κ.ε., Πλάτ. *Mil.* 1394 κ.ε., *Poem.* 862 κ.ε., Κάτουλ. 15. 8, Οράτ. *Sat.* 1. 2.44 κ.ε., Γιουβ. 10. 317) βλ. Α. Τρομάρας, *P. Terentius Alter*, Εισαγ. Σχόλ. Μετάφρ., (Θεσσαλονίκη 2005), σ. 323.

Μελίλωτος

Ο τίτλος *μελίλωτος* παραπέμπει στην Σαπφώ *μελίλωτος άνθεμώδης*, απ. 96. 13 πβ. Άλεξης *Κράτεια* ή *Φαρμακοπώλης* απ. 119, Κρατίν. *Μαλθακοί* απ. 105.7.

Πρωτεσίλαος

απ. 42

Στο απ. 42.25 κ.ε., 36-7, ένα από τα μεγαλύτερα της κωμωδίας (στ. 73,) ο Αναξανδρίδης διασύρει με λεπτή ειρωνεία τις γαμήλιες προπαρασκευές στο συμπόσιο του στρατηγού Ιφικράτη που νυμφεύεται την κόρη του βασιλέα των Θρακών Κόττυος (Αθήν. 4. 131a). Η προίκα της νύφης (*χρυσούν τε σάκος <χρυσήν> φιάλην / <τ' έλεφαντόδετόν > λεπαστήν*, στ. 25-26)³⁵ που ανακαλεί την περιγραφή της Σαπφώς (*άργύρα τ' άνάριθμα ποτήρια, κάλέφαις*, απ. 44. 10, *κράτηρες φίαλαί τ'*, στ. 29), η εκτενής αναφορά στη μουσική (στ. 16-22) και η ανάμειξη των αρωμάτων (*ού σμύρνης έκ Συρίας όσμαί / λιβάνου τε πνοαί*; στ. 36-7), και των αισθήσεων της όσφρησης (*όσμαί -πνοαί*) και της όρασης (*όψεις*, στ. 38),³⁶ αποπνέουν τη γαμήλια ατμόσφαιρα της Σαπφώς (*μύρρα καί' κασία λίβανός τ' όνεμείχνυτο*, απ. 44. 30). Αυτό το οπτικό-όσφρητικό «παρών» της σαπφικής ποίησης, που απαντά και στις περιγραφές του Αριστοφάνη (*Όν. 215-20, 1715-6 πβ. Σαπφ. απ. 44*), οικονομείται και από την ίδια η φύση των γαμηλίων συμποσίων (*τραγήμασιν / μύρον, στεφάνους, λιβανωτόν, αύλητρίδα λαβέ*, Νικόστρατ. *Ψευδοστιγματίας* απ. 27. 4, *ήκω πολυτελώς άγοράσας είς τούς γάμους, / λιβανωτόν*, Αντιφάν. *Τίμων* απ. 204).

Τηρεύς

απ. 47

Η χρήση του συγκεκριμένου μύρου (*άλλ' οία νύμφη βασιλίσ ώνομαζομένη / μύροις Μεγαλλείοισι σώμ' άλείφεται*, απ. 47 πβ. Αλκαίος *Παλαίστρα* απ. 23, Αριστοφ. *Έκκλ. 524, 526, Λυσ. 938* κ.ε.) παραπέμπει στην Σαπφώ (*μύρω / βρενθείω .[]ρυ[.]ν_* *έξαλ<ε>ίψαο καί' βασ]ιληίω* απ. 94. 20). Το άρωμα αυτό που στοχεύει στην ερωτική αποπλάνηση είναι πρακτική των εταιρών (βλ.

³⁵ Για τη συμπλήρωση στους στ. 25-26 βλ. Edmonds, *FAC II* (1959) σ. 64.

λοῦται, σκοπεῖται, στέλλεται, μυρίζεται, / κοσμεῖτ', ἀλείφειτ', Αντιφάν.
Μαλθαάκη απ. 146. 5-6).

IV. Αναξίλας³⁷

Λυροποιός ή

Μυροποιός

απ. 17

ἐγὼ δέ βαρβίτους τριχόρδους, πηκτίδας,
κιθάρας, λύρας, σκινδαψὸν ἐξαρτυόμεν

Στο απ. 17 (=Αθήν. 4. 183a) σκώπτεται ο ποιητής βαρβίτων (βάρβιτος, βάρωμος, βάρμος, Σαπφ. απ. 176 πβ. Αλκ. 70. 4, Ανακρ. απ. 472 PMG, Αθήν. 4. 183f) και πηκτίδων (Σαπφ. απ. 156 πβ. *πᾶ]* κτιν, 22.11, 194A, Αλκ. 36. 5, Αθήν. 14. 635e). Στον κωμικό τύπο του μουσικού της λάγνας και αισχρής μελωδίας που παράγει η βάρβιτος και η πηκτίδα ανήκουν η Σαπφώ, ο Αγάθωνας με τη βάρβιτο και η Ευριπίδο-Αρτεμισία με την πηκτίδα (Αριστοφ. Θεσμ. 137, 1217, Σχ. 1172).

απ. 18

ξανθοῖς τε μύροις χρῶτα λιπαίνων,
χλανίδας θ' ἔλκων, βλαύτας σύρων

Η φράση χλανίδας θ' ἔλκων, υπαινιγμός στην Σαπφώ (τά βράκε' ἔλκειν, απ. 57.3, ἔμελε δέ αὐτοῖς καί τοῦ κοσμίως ἀναλαμβάνειν τήν ἐσθήτα καί τοὺς μὴ τοῦτο ποιοῦντας ἔσκωπτον. Σαπφῶ περί Ἀνδρομέδας σκώπτει, Αθήν. 1 21bc, Ἀρχιπ. απ. 48 inc., Ἐφιπ. Πελταστής απ. 19.4, Εὐπ. Δῆμοι απ. 105.3, Φιλέταιρ. απ. 18 inc.), σατιρίζει την επιτηδευμένη εμφάνιση του κομψευόμενου φιλόσοφου Ανάξαρχου του επονομαζόμενου και Ευδαιμονικού.³⁸

Νεοτίς

απ. 21.3

ἐκ τῆς ἐταιρείας ἐταῖρα τοῦνομα / προσηγορεύθη

Ο Αναξίλας προσδιορίζει την αρχική σημασία της λέξης ἐταῖρα «φίλη», «αγαπημένη» και αποκαλύπτει το πώς εκμεταλλεύεται η κωμωδία τον όρο αυτό που

³⁶ Για την ανάμειξη των αισθήσεων της ακοής και της όσφρησης στο απ. 44 βλ. Gentili, «La veneranda Saffo» (1966) σσ. 43 κ.ε.

³⁷ Από τον Αναξίλα σώζονται 18 τίτλοι έργων. Σε τρία από αυτά οποία διακωμωδεί τον Πλάτωνα. Αρκετές από τις κωμωδίες του (Καλυψώ, Κίρκη, Γλαύκος, Ἰώ, Νηρεύς, Χάριτες, Ψαι) έχουν μυθολογικό πυρήνα.

³⁸ διὸ πρεπόντως ἄν τις εἴποι τῷ σοφῷ τούτῳ φιλοσόφῳ τὰ ἐκ τοῦ Ἀναξίλα Λυροποιοῦ, Αθήν. 12.584 c.

απαντά για πρώτη φορά στην Σαπφώ (απ. 43, 96, 32, 126, 142, *καλοῦσιν γοῦν καὶ αἰ ἐλεύθεραι γυναῖκες ἔτι καὶ νῦν... τὰς συνήθεις καὶ φίλας ἐταίρας, ὥς ἡ Σαπφώ*, 160=Αθην. 13. 571 βλ. γυνή... ἐταίρα καὶ φίλη, Αριστοφ. *Ἐκκλ.* 528, 18 πβ. *σύνδυγος*, Σαπφ. απ. 213.3-4).

V. Αραρώς

Ὑμέναιος

απ. 17

ὅπως τε τὴν νύμφην ἐπειδὴν καιρὸς ἦ, / μετέωρον ἐπὶ τὸ ζεῦγος ἀναθήσεις φέρων

Οι στίχοι παραπέμπουν στην *ἀγωγή* της Ανδρομάχης στο απ. 44 της Σαπφώς (*Ἐκτωρ δέ καὶ συνέταιροι ἄγοισ'... Ἀνδρομάχαν*, στ. 5 πβ. την *ἀγωγή* της Θέτιδας στον Αλκαίο: απ. 42. 7-12³⁹, *τὴν νύμφην ἔξω τινὰ δεῦρο κομίζειν*, Αριστοφ. *Εἶρ.* 1316). Στον Ὑμέναιο είναι ιδιαίτερα πιθανή κάποια αναφορά στην Σαπφώ (*Ὑμήναος*, απ. 111, <*ύμήναον*>, 117 Βα πβ. απ. 215, *ύμέναιοι, ἔρωτες, ὅλη ἡ Σαπφοῦς ποίησις*, Δημ. *Περὶ ἔρμην.* 132), ίσως σε σχέση και με τον Φάωνα ή τον Ἀδωνη (βλ. κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 188), επειδή οι τρεις τουλάχιστον από τους διασωθέντες τίτλους δραμάτων του Αραρότα, γιου του Αριστοφάνη (*Ἀδωνις, Καϊνεύς, Καμπυλίων, Πανὸς Γοναί, Ὑμέναιος*), δείχνουν την προτίμησή του στους δαίμονες αυτούς.

VI. Επικράτης

Ἀντιλαῖς

απ. 4

τάρωτίκ' ἐκμεμάθηκα ταῦτα παντελῶς

Σαπφοῦς, Μελήτου, Κλεομένους, Λαμυνθίου.

Σε δύο επιγραμματικούς στίχους του Επικράτη από την Αμβρακία που σατιρίζουν τα μαθήματα στην Ακαδημία του Πλάτωνα συνοψίζεται η στάση όλης της κωμωδίας απέναντι στην Σαπφώ. Η φράση (*τάρωτίκ' ἐκμεμάθηκα*, στ. 1) που ανακαλεί τη φράση του Σωκράτη (*Δῆλον δέ ὅτι τινῶν ἀκήκοα, ἥ που Σαπφοῦς τῆς καλῆς ἢ Ἀνακρέοντος τοῦ σοφοῦ ἢ καὶ συγγραφέων τινῶν*, Πλάτ. *Φαῖδρ.* 235c3) είναι ενδεικτική για την εικόνα της Σαπφώς ως ερωτοδιδασκάλου (Δίφιλ. *Σαπφώ* απ. 71 πβ.

³⁹ Η περιγραφή της *ἀγωγῆς* της Θέτιδας στο σπίτι του Πηλέα (Αλκ. απ. 42. 7-12) αποτελεί το υποδειγματικό πρότυπο που ακολουθούν οι περισσότερες από τις λογοτεχνικές πηγές για τη γαμήλια τελετουργία. Βλ. Lyghounis, «Elementi tradizionali nella poesia nuziale greca» (1991) σσ. 185, 162-3.

Μαξ. Τύρ. 18. 9, Φιλόστρ. *Βίος Ἀπολλ.* 1. 30, Διοσκ. *Π. Ἀ.* 7. 407). Σε αντίθεση με την πανέμορφη Λαΐδα (βλ. και απ. 3),⁴⁰ η Σαπφώ είναι ίσως μια Αντιλαΐδα, μια γριά άσχημη εταίρα, όπως η Μούσα του Ευριπίδη στους *Βατράχους*.

Ο Επικράτης ενώ τοποθετεί την Σαπφώ στη θέση του πρώτου διδάξαντα την κατατάσσει με ελάσσονες και φαύλους ποιητές, τον Μέλητο,⁴¹ τον Κλεομένη και τον Λαμύνθιο. Ο Μέλητος, σατιρίζεται μαζί με τον Σαννυρίωνα και τον Κινησία (*ἀιδοφοίται*, Αριστοφ. *Γηρυτιάδης* απ. 156 πβ. *Αΐδα...φοιτάσης*, Σαπφ. απ. 55. 3-4). Μαζί με τον Μέλητο και άλλους, φαύλους, άσχημους και «ισχνούς» ποιητές ο Αριστοφάνης (*Βάτρ.* 1302-1308) κατατάσσει και τον ερωτοδιδάσκαλο Ευριπίδη (*Βάτρ.* 957, 1078-82). Ο έρωτας είναι ο καλύτερος δάσκαλος και οι εταίρες είναι καλύτερες στη διδασκαλία από τους σοφιστές *Ἐως σοφιστοῦ γίνεται διδάσκαλος / Κείου (Πρόδικος) πολύ κρείττων πρὸς τὸν ἀνθρώπων βίον*, Αναξανδρ. απ. 62, *οὐκ ἔστι παιδαγωγὸς ἀνθρώποις ἄρα / ἔρωτος οὐδεὶς ἄλλος ἐπιμελέστερος*, Ἀλεξ. απ. 290.⁴² Στο πλαίσιο αυτό πρέπει να ενταχθεί και η μαρτυρία του Πλουτάρχου (*πῶς εἴρηται τὸ ποιητὴν δ' ἄρα / ἔρως διδάσκει, κἂν ἄμουσος ἢ τὸ πρὶν· ἐζητεῖτο παρὰ Σοσσίῳ Σαπφικῶν τινων ἁσθέντων ὅπου καὶ τὸν Κύκλωπα «μούσαις εὐφώνοις ἰᾶσθαι» φησί «τὸν ἔρωτα» Φιλόξενος, Συμπ. Προβλ. 622c*).⁴³

VII. Ἐριφος

Μελίβοια

⁴⁰ Ο Edmonds, *FAC II* (1959) σ. 641, χρονολογεί την *Αντιλαΐδα* γύρω στο 383 π. Χ., ενώ ο Webster, *Studies in LGC* (1970²) σ. 259, τη δεκαετία 380-370. *Αντιλαΐδα* έγραψε και ο Κηφισόδωρος. Από την κωμωδία αυτή του Επικράτη ο Αθήναιος διασώζει το σκληρό σκώμμα για τους ελάσσονες ποιητές όπως η Σαπφώ (απ. 4), τη σάτιρα της μουσικής των αυλητριδών (απ. 2) και τη σάτιρα των εταιρών που πλήττονται από τη φθορά του χρόνου (απ. 21).

⁴¹ Για τον Μέλητο, τραγικό ποιητή και συνθέτη ερωτικών μελών και παροίνιων ασμάτων, στο μεταίχμιο ανάμεσα στην ποίηση και την πολιτική βλ. Webster, *Studies in LGC* (1970²) σ. 19, Dover «The Chorus of Initiates in Aristophanes' *Frogs*» (1993) σ. 350, *Βάτρ.* 1299. Ο Κλεομένης, ίσως ραψωδός (ακμ. 420 π.Χ. βλ. Αθήν. 13. 620d, 638d) ή διθυραμβοποιός (βλ. Σχ. Αριστ. *Νεφ.* 332), εκπροσωπεί τη γλυκειά μελωδία (*ταῦτ' οὐ μὰ Δία Γνήσιππος οὐδ' ὁ Κλεομένης / ἐν ἐνν' ἄν χορδαῖς κατεγλυκάνατο*, Χιονίδης *Πτωχοί* απ. 4). Ο Λαμύνθιος ποιητής ερωτικών ασμάτων (Φώτιος s.v.) γράφει την *Λυδή*, ποίημα που πλησιάζει τις ρομαντικές ιστορίες όπως αυτές του Φιλόξενου: *τὴν τε Ἀντιμάχου Λύδην προσέτι δέ καὶ τὴν ὁμώνυμον ταύτης ἑταίραν Λύδην ἣν ἠγάπα Λαμύνθιος ὁ Μιλήσιος. ἑκάτερος γὰρ τούτων τῶν ποιητῶν, ὥς φησι Κλέαρχος ἐν τοῖς Ἑρωτικοῖς* (απ. 34 W), *τῆς βαρβάρου Λύδης εἰς ἐπιθυμίαν καταστὰς ἐποίησεν ὁ μὲν ἐν ἐλεγείοις ὁ δ' ἐν μέλει* (PMG 839), *τὸ καλούμενον ποίημα Λύδην*, Αθήν. 13 σ. 597a.

⁴² Βλ. Webster, *Studies in LGC* (1970²) σ. 50.

⁴³ Για την έμπειρη ερωτική δασκάλα ως βασικό χαρακτήρα των μιλησιακών χαρακτήρων βλ. Φαρακλός, *Αρχαίες Μιλησιακές Ιστορίες* (2003) σσ. 117, 164, 245-6.

Η *Μελίβοια*, κωμωδία του Έριφου που αποδίδεται και στον Αντιφάνη έχει ως υπόθεση μια ερωτική ιστορία της Εφέσου.⁴⁴ Η απόπειρα αυτοκτονίας της ηρωίδας και η σωτηρία της με λέμβο παραπέμπουν σε κωμωδία με πλοκή ανάλογη με αυτήν της *Λευκαδίας* του Μενάνδρου που έχει ως βασικές σκηνές το άλμα της Σαπφώς και την ύπαρξη λέμβων για τη διάσωση από την πτώση στη θάλασσα (258 K. Th.=Στράβ. 10. 9. 452). Ο Edmonds υποψιάζεται ότι η φράση *παρ' Έσπερίδων, Μελίβοια* απ. 2. 6 παραπέμπει σε γαμήλια τελετή και στην Σαπφώ (*ἔσπερε πάντα φέρης*, απ. 104a πβ. *Ἐπερ' ὕμνησον*, 117a).⁴⁵

VIII. Εύβουλος⁴⁶

**Ἄστυτοι*

απ. 13.4

*+μή παρατίθει μοι+ θριδακίνας, ὦ γύναι,
ἐπὶ τὴν τράπεζαν, ἥ σεαυτὴν αἵ τι ὦ
ἐν τῷ λαχάνῳ τούτῳ γάρ, ὥς λόγος, ποτὲ
τόν ἀποθανόντα προὔθηκεν Κύπρις·
ὥτ' ἐστὶ νεκύων βρῶμα.*

Το κρύψιμο του νεκρού Άδωνη στη *θριδακίνη*⁴⁷ (απ. 13 πβ. scriptum reliquit Sappho Adonium mortuum fuisse a Venere inter lactucas depositum, Σαπφ. απ. 212=Comes Natalis Myth. 5. 16 (σ. 161 *εκδ. Ven. 1567=σ. 531 εκδ. Francof. 1581) πβ. Κρατίν. απ. 370 inc.) είναι το ουσιώδες στοιχείο που τον συνδέει με το μύθο του Φάωνα (βλ. Αθην. 2. 69b-d, κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 188). Ο τίτλος της κωμωδίας, υποδηλώνει και το θέμα της αναζήτησης της θεραπείας της ανδρικής ανικανότητας, πιθανό θέμα και στις κωμωδίες *Θρῶννης* του Εύβουλου και *Φάων* του κωμ. Πλάτωνα, με ένα

⁴⁴ Οι δύο εραστές, Μελίβοια και Άλεξης, έδωσαν αμοιβαίο όρκο γάμου. Οι γονεῖς όμως της κοπέλας έδωσαν την υπόσχεσή τους σε άλλον άνδρα και ο Άλεξης, όταν το πληροφορήθηκε, έφυγε στην εξορία. Τη μέρα του γάμου της η κοπέλα πηδά απελπισμένη από την οροφή του σπιτιού της, αλλά προσγειώνεται στην ακτή και μια λέμβος τη μεταφέρει αυτόματα στον αγαπημένο της. Ο Άλεξης έκανε γιορτή με τους φίλους του και έχτισε ναό προς τιμήν της Αφροδίτης Αυτομάτου δίνοντας στη θεά τον τίτλο «Επιδαιτία» (Σέρβ. *Aen.* 720).

⁴⁵ Edmonds, *FAC II* (1959) σσ. 590-1.

⁴⁶ Ο Αθηναῖος Εύβουλος, μεθόριος της Αρχαίας και της Μέσης κωμωδίας, από τους ευφυέστερους ποιητές της Μέσης κωμωδίας υπήρξε πολυγραφότατος. Τα βασικά θέματα των κωμωδιών του είναι η παρωδία των μύθων και της τραγωδίας (ιδιαίτερα του Ευριπίδη) και τα ήθη των συγχρόνων του (*Ἀγχίσσης, Ἀμάθεια, Ἀντιόπη, Βελλερεφόντης, Γανυμήδης, Γλαῦκος, Δαίδαλος, Δευκαλίων, Δανάη, Νάννιον, Νεοττίς, Πορνοβοσκός, Στεφανοπῶλιδες, Χάριτες, Ψάλτρια*). Έγραψε επίσης πολιτική κωμωδία εναντίον του Διονυσίου των Συρακουσών, και παρουσίασε για πρώτη φορά τον τύπο του πορνοβοσκού (*Πορνοβοσκός, Στεφανοπῶλιδες*).

⁴⁷ Η υπόθεση του Hunter, *Euboulos* (1983) σ. 104 ότι το απ. 13 του Εύβουλου παραπέμπει στην Σαπφώ, και ότι η αναφορά στη *θριδακίνη* επεξηγεί αιτιολογικά τους κήπους του Άδωνη, ενισχύεται και από το απ. 212 της Σαπφώς, το οποίο όμως ο Hunter δεν αναφέρει.

«σερνικοβότανο», όπως το μαγικό φυτό του Φάωνα που αναζητεί η Σαπφώ (Πλίν. *N.H.* 22. 20). Οι αναφορές στη λατρεία του Άδωνη είναι ενδεικτικές για τη σάτιρα γυναικών ειδικευμένων στα μοιρολόγια.

Οί διίπους

απ. 72

ὁ πρῶτος εὐρὼν τάλλότριά δειπνεῖν ἀνὴρ

δημοτικός ἦν τις, ὡς ἔοικε, τοὺς τρόπους.

Η σαρκαστική χρήση του πολιτικού όρου *δημοτικός* εγκαινιάζεται στη λογοτεχνία από την Σαπφώ (φιλία τις πολυρέμβαστος καί καλὸν δοκοῦσα εἴποι ἄν ἡ Σαπφὼ δημόσιον, απ. 209 Ευστάθ. *Ἐπιστ.* 42 (*Opusc.* σ. 345 Tafel) που στρέφει τα βέλη της εναντίον της Δωρίχας,⁴⁸ και όπως και ο Εύβουλος, σαρκάζει κάποιες «φιλικές» σχέσεις ως σχέσεις πορνείας. *Δημοτικός* («υπὲρ του δήμου» σε αντίθεση με τους άρχοντες), χαρακτηρίζεται ο νόμος του Σόλωνα να ανοίξει τα πορνεία (Φιλήμ. *Ἀδελφοί* απ. 3) και *δημοτική* η απόφαση της Πραξαγόρας να επιβάλει την ισότητα στον έρωτα (Αριστοφ. *Ἑκκλ.* 631).

Ὠρθάννης

Η κωμωδία *Ὠρθάννης* είχε ίσως παραπλήσια υπόθεση με τον *Φάωνα* του Πλάτωνα και τους *Ἀστυτούς* του Εύβουλου.

Στεφανοπάλιδες

απ. 103

Αἰγίδιον, σὺ δέ τόνδε φορήσεις

<εὐ>στεφάνων πολυποίκιλον ἀνθέων

γρυπότατον, χαριέστατον ὦ Ζεῦ·

+τίς γάρ αὐτόν ἔχουσιν φιλήσει⁴⁹

Η συμβουλή από στεφανοπάλιδα ή μαστρωπό στην εταίρα Αίγα υπενθυμίζει τη συμβουλή της Σαπφώς που προτρέπει την Κλειίδα να φορέσει ένα στεφάνι με πολύχρωμα λουλούδια (σ] τεφάνοισιν ἐπαρτία[ισ / ἀνθέων ἐριθαλέων· /

⁴⁸ Για τη χιουμοριστική χρήση του πολιτικού όρου *δημοτικός* βλ. Hunter *Euboulos* (1983) σ. 162 πβ. *Τὸ γάρ σόφισμα δημοτικόν. Δημωφελές. οἶον, τὸ γάρ σόφισμα ἦτοι μάθημα συμφέρον τῷ δήμῳ* Σχ. Αριστ. *Νεφ.* 205, *ἢ γάρ ἄν ἀστεῖοι καί δημωφελεῖς οἱ λόγοι*, Πλάτ. *Φαῖδρ.* 227d, *οὐ δημοτικόν*, Αντιφάν. *Πλούσιοι* απ. 188. 19.

⁴⁹ Για τις προτεινόμενες διορθώσεις του στ. 4 βλ. Hunter, *Euboulos* (1983) σ. 198.

μιτράναν ... ποικίλαν, απ. 98a8-11, ποικίλαν [, πβ. 98b1, στεφανηπλοκεῖν (+αυταόρα+ έστεφαναπλόκην, 125). Στον Εύβουλο, όπως και στην Σαπφώ (απ. 81, 94. 12-17), ο στολισμός της κεφαλής με άνθη προσδίδει ερωτική χάρη.⁵⁰ Η Σαπφώ (απ. 81) συνδέεται στενά με τις στεφανοπώλιδες (βλ. Πλούτ. Συμπ. Προβλ. 145f-146a=Σαπφ. απ. 55, Αριστοφ. Θεσμ. 400-01, 448), επειδή υποστήριξε ότι οι έρώωντες και οι όμορφοι είναι φιλόκαλοι και αγαπούν τα άνθη (Σαπφ. απ. 122=Αθήν. 12. 554b, 15. 670a-b). Στην κωμωδία το στεφανηπλοκεῖν είναι ενασχόληση των εταιρών, των μαστροπών και των αργόσχολων.

Σφιγγοκαρίων

απ. 107

έν θαλάμῳ μαλακῶς κακακείμενον· έν δέ κύκλῳ νιν
παρθενικᾶ τρυφερᾶ + χλανιδανα μαλακᾶ κατάθρυπτοι
τόν πόδ' άμαρακίνοισι μύροις τρίψουσι τόν + έμόν+

Η φράση μαλακῶς κακακείμενον που ανακαλεί την Σαπφώ (έγω δ' έπί μολθάκαν /τύλαν <κα>σπολέω +μέλεα· κ' αν μέν τειτύλαγκας άσπόλεα+, απ. 46, άμφι δ' άβροισ' < > λασίοισ' εϋ <F> έπύκασσεν, 100, και στρώμν[αν έ]πί μολθάκαν...έξίης πόθο[ν]·νίδων, 94. 22-23) σατιρίζει την άνετη ζωή των μαλθακών. Το θέμα αυτό σε συνδυασμό με το θέμα της επάλειψης με μύρα υπενθυμίζει ανάλογες σκηνές από την ποίηση της Σαπφώς (και πολλῶ [] μύρῳ / βρενθείῳ .[]ρυ[...]ν | έξαλ<ε>ίψαο κα[ί βασ]ιληίῳ απ. 94. 19).

απ. 121 inc.

θάσιον ἦ Χίον λαβών / ἦ Λέσβιον γέροντα νεκταροσταγῇ

Το απ. 121 συνδέεται πιθανότατα με το απ. 122 (B. άτοπόν γε τόν μέν οῖνον εύδοκιμεῖν άεί / παρᾶ ταῖς έταίραις τόν παλαιόν, άνδρα δέ / μή τόν παλαιόν, αλλά τόν νεώτερον).⁵¹ Η παρομοίωση του Λέσβιου οίνου με γέροντα νεκταροσταγῇ από μια εταίρα, όπως πιστεύει ο Edmonds, και η προτίμηση των εταιρών για το παλιό κρασί και το νέο άνδρα, είναι μοτίβα που υποδηλώνουν σκηνή επιλογής ερωτικού συντρόφου (πβ. Δίφιλ. Σαπφώαπ. 71).

IX. Έφιππος

⁵⁰ Το απ. 103 του Εύβουλου (καταλέγει δέ Εϋβουλος και άλλους στεφάνους, Αθήν. 15. 679d) παρατίθεται κοντά στην Σαπφώ (απ. 81. 4-7=Αθήν. 15. 674ce).

⁵¹ Ο Edmonds, FAC II (1959) σ. 140 ενώνει τα δύο αποσπάσματα σε ένα. Βλ. Meineke, FCG IV (1847) σ. 461, Kassel-Austin, PCG V (1986) σ. 263.

Από τον Αθηναίο Έφιππο έχουν διασωθεί δώδεκα τίτλοι κωμωδιών, *Ἀρτεμις* (368 π.Χ.), *Βούσιρις* (342 π.Χ.), *Γηρυόνης*, *Ἐμπολή*, *Ἐρηβοί*, *Κίρκη*, *Κύδων*, *Ναυαγός* (380 π.Χ.), το πρώτο έργο που υπαινίσσεται την περιπέτεια κάποιας γυναίκας στη θάλασσα, *Ῥοιοί* ή *Ὀβελιαφόροι* (366 π.Χ.), *Πελταστής*, *Σαπφώ*, *Φιλύρα*, και 28 αποσπάσματα, από τα οποία ένα ανήκει στην *Σαπφώ*, ένα άλλο απηχεί την *Σαπφώ* (απ. 53) και ένα τρίτο αναφέρεται στον Λέσβιο οίνο. Στο κρασί της Λέσβου αναφέρονται και δύο από τα έξι αποσπάσματα αδήλων έργων του Έφιππου.

Σαπφώ

απ. 20

ὅταν γάρ ὦν νέος
 ἀλλότριον +είσελθὼν ὄψον ἐσθίειν μάθη,
 ἀσύμβολον τε χεῖρα προσβάλλῃ βορᾷ,
 διδόναι νόμιζ' αὐτόν σὺ τῆς νυκτός λόγον.

Από την *Σαπφώ* του Τιμοκλή που χρονολογείται το 345 π.Χ. και την *Σαπφώ* του Αντιφάνη το 341 π. Χ. υποθέτουμε ότι η *Σαπφώ* του Έφιππου γράφτηκε ανάμεσα στο 345 π. Χ. και το 340 π. Χ., ανήκει δηλαδή στα τελευταία έργα του κωμικού όπως ο *Βούσιρις* (περίπου το 342 π.Χ.). Η παρουσία ενός παράσιτου και πόρνου (καλῶς δέ περί τῶν τοιούτων (πόρνων) Ἐπιππος ἐν Σαπφοῖ φησίν, Αθήν. 13. 572c) αναδεικνύει τη σημασία της σκηνής του κωμικού αυτού τύπου σε κωμωδίες με θέμα την *Σαπφώ*.⁵² Λίγο πριν το απόσπασμα ο Αθήναιος διευκρινίζει ότι η λέξη *ἐταῖρος*-α σημαίνει *φίλος*-η στον Απολλόδωρο και στην *Σαπφώ* (απ. 142=Αθήν. 13. 571c-d) και ακολουθούν παραδείγματα εταιρών με *ἀρετήν* (571e-572f). Σκηνές με παράσιτους έχουμε σε κωμωδίες με θέμα κάποια εταίρα (*ἀπό συμβολῶν ἔπινον*, *ἀπό συμβολῶν*, Ἀλεξ. *Ἰσοστάσιον* απ. 102.1 πβ. Βάττ. 2. 5, *ὑπερῆσχυνόμην* / *μέλλων ἀσύμβολος* *πάλιν δειπνεῖν*, Δρόμων *Ψάλτρια* απ. 1).

⁵² Πρώτοι στο στόχαστρο των κωμικών είναι οι μουσικοί και ακολουθούν οι παράσιτοι (οὐκ οἶσθα ὅτι / μετὰ τὸν κιθαρωδὸν ὁ παράσιτος κρίνεται Δίφιλ. *Συνωρίς* απ. 76. 2-3) που σατιρίζονται πάντα αρνητικά όπως οι εταίρες και οι μάγειροι. Βλ. Webster, *Studies in LGC* (1970²) σ. 50.

Η φράση *ἀλλότριον +είσελθὼν ὄψον ἐσθίειν μάθη*, 2 πβ. *τάλλότρια δειπνεῖν*, Εὐβ. *Οἱ δίπους* απ. 72. 1, *ἐπὶ δεῖπνον εἰς Κόρινθον ἐλθὼν Χαιρεφῶν* / *ἄκλητος*· *ἤδη γάρ πέτεται διαπόντιος* / *ο ὕτω τι τάλλότρι' ἐσθίειν γλυκύ*, Ἀλεξ. *Συναποθνήσκοντες* απ. 213. Το λατινικό ισοδύναμο είναι *alienum cibum* (edere), πβ. Πλαύτ. *Persa* 58. Βλ. Hunter, *Euboulos* (1983) σ. 162.

Πελταστής

απ. 19. 4

τοιαῦτα ὕθλων δειπνεῖ καὶ ζῆ
θαυμαζόμενος μετὰ μειρακίων,
οὐ γιγνώσκων ψήφων ἀριθμούς
σεμνός σεμνῶς χλανίδ' ἔλκων

Ο Ἐφίππος με το στίχο χλανίδ' ἔλκων, απ. 19. 4 (=Αθήν. 8 347c) μεταποίηση του στίχου τὰ βράκε' ἔλκειν ἐπὶ τῶν σφύρων της Σαπφώς (απ. 57.3) σκώπτει κάποιον αμαθή, ίσως ρήτορα, που, ενώ κομπάζει σέρνοντας επιδεικτικά τη χλανίδα, δεν έχει γνώση του πράγματος με το οποίο ασχολείται ούτε και τη στοιχειώδη ενδυματολογική ευπρέπεια.⁵³

απ. 28 inc.

Φιλῶ γε πράμνιον οἶνον Λέσβιον
πολλῇ δέ Λεσβία σταγῶν ἐκπίνεται / ἄγαν.⁵⁴

Η εκτίμηση των κωμικών της περιόδου αυτής για το κρασί της Λέσβου εκφράζεται με τη στερεότυπη φράση Λεσβία σταγῶν (πβ. τῆς τρυφερᾶς ἀπὸ Λέσβου σεμνογόνου σταγόνος, Αντιφ. Ὅμοιοι ή Ὅμοιοι απ. 172. 2). Για τον Λέσβιο οἶνο βλ. επίσης Ἀλεξ. αππ. 276, 277, 278, Φιλλύλ. απ. 23, Βάττ. απ. 3. 2, Εύβουλ. απ. 121.

X. Θεόφιλος⁵⁵

Φίλαυλος

απ. 12. 5 κ.ε.

ἐγὼ μὲν οὖν καὐτός κιθαριστρίας ἐρῶν,
παιδός κόρης, οὐ νοῦν ἔχω πρὸς τῶν θεῶν;
κάλλει καλῆς, μεγέθει μεγάλης, τέχνη σοφῆς.
ἦν ἐστ' ἰδεῖν ἥδιον ἢ τὸ θεωρικόν.

Ο ομιλὼν καυχᾶται για τα κάλλη της κιθαρίστριας απαριθμώντας τις αρετές της σύμφωνα με το ομηρικό πρότυπο (Ευστ. Ὁδ. σ. 1558.14).⁵⁶ Ο κωμικός ποιητής

⁵³ Βλ. θοίμάτιον ἔλκων, Αρχιπ. απ. 48. 2 inc., ἐν τοῖν σφυροῖν ἔλκοντα τὴν στρατηγίαν, Εὐπ. Δῆμοι απ. 105.3, Φιλέταιρ. απ. 18 inc., Αναξίλ. Λυροποιός ή Μυροποιός απ. 18. 2. Για τη μίμηση του στίχου αυτού της Σαπφώς στους ρήτορες βλ. Kassel-Austin, *PCG II* (1991) σ. 555.

⁵⁴ Ο Edmonds, *FAC II* (1959) σ. 162 πιστεύει ότι πρόκειται για δύο αποσπάσματα.

⁵⁵ Από τον Θεόφιλο γνωρίζουμε τους τίτλους έξι δραμάτων (Θεόφιλος, Ἰατρός, Ἐπίδauρος, Παγκράτεια, Βοιωτία, Προϊτίδες, Νεοπτόλεμος, Σούδ. s.v.).

συγκρίνει λογοπαικτικά το *ἰδεῖν* με το *θεωρικόν* και αρνείται τις παραδοσιακές αξίες (8-9) προτάσσοντας την όψη της κόρης ως ύψιστο αγαθό. Οι στίχοι αυτοί του Θεόφιλου ανακαλούν την Σαπφώ η οποία εκτιμά ως υπέρτατη όλων των αξιών την όψη της Ανακτορίας που τη συγκρίνει με τη θέα των λυδικών υπεραρμάτων (*ἴδην...τὰ Λύδων ἄρματα*, απ. 16. 18-20). Και στους δύο ποιητές η αίσθηση της όρασης στοχεύει στην ανάδειξη του κάλλους ως ύψιστη *ἀρετή* που υπερβαίνει κάθε άλλη αξία. Στον Θεόφιλο η ενέργεια του ρ. *ἰδεῖν* (βλέπω και απολαμβάνω), όπως και στο απ. 138 της Σαπφώς (*στᾶθι +κᾶντα+ φίλος / καὶ τὰν ἐπ' ὅσσοισ' ὀμπέτασον χάριν*), επεκτείνεται από τη σωματική ομορφιά στα πνευματικά χαρίσματα και τη μουσική δεξιότητα της εταίρας. Ο χαρακτηρισμός της κόρης (*σοφῇ*, στ. 7) που επίσης ανακαλεί την Σαπφώ (*οὐδ' ἴαν δοκίμωμι προσίδοισαν φάος ἀλίω / ἔσσεσθαι σοφίαν πάρθενον εἰς οὐδένα πω χρόνον / τεαύταν*, απ. 56. 2), είναι ένας ακόμη κωμικός υπαινιγμός στις ερωτικές επιδόσεις της εταίρας.

XI. Κλέαρχος

*απ. 5 inc.

Από τον Κλέαρχο γνωρίζουμε μόνο τρεις τίτλους κωμωδιών (*Κιθαρωδός*, *Κορίνθιοι*, *Πάνδροσος*) και πέντε αποσπάσματα από τα οποία το ένα αναφέρεται στον Λέσβιο οίνο (*οἶνος Λέσβιος*, / *ὃν αὐτός <ᾶν> ἐποίησεν ὁ Μάρων μοι δοκῶ*, *απ. 5=Αθήν. επιτ. I σ. 28e π. *Λεσβίου οἶνου*) που συγκρίνεται με το περίφημο κρασί του Μάρωνα με το οποίο ο Οδυσσεύς πέτυχε να μεθύσει τον Κύκλωπα.⁵⁷

XII. Μνησίμαχος

Ἰππότροφος

απ. 4. 56 κ.ε.

Σεμναί δ' αὐλῶν ἄγαναί φωναί,
μολπά, κλαγγὰ πνεῖται, θράττει·
καύρᾶν κασίας
ἀπό γᾶς Συρίας
ὄσμη σεμνή μυκτῆρα δονεῖ, λιβάνου, μάρου, σμύρνης, καλάμου,
στύρακος, βάρου,
λίνδου, κίνδου, κισθοῦ, μίνδου·

⁵⁶ Kassel-Austin, *PCG VII* (1989) σ. 707.

⁵⁷ Ο Kaibel υποθέτει ότι πρόκειται για λόγια του περιπατητικού Κλέαρχου. Βλ. Kassel-Austin, *PCG IV* (1983) σ. 81.

τοιιάδε δόμους *ὀμίχλη* κάτεχε
πάντων *ἀγαθῶν* ἀνάμεστος.

Στο απόσπασμα αυτό, ένα από τα μεγαλύτερα που έχουν διασωθεί (στ. 65) περιγράφεται αναλυτικά ένα πλούσιο δείπνο, πιθανότατα γαμήλιο. Το σπίτι πλημμυρίζει από αρώματα που αναμιγνύονται (*ὀμίχλη* κάτεχε, 63) και ενώνονται με τα ακούσματα του αυλού όπως στο απ. 44 της Σαπφώς (*αὐλός* δ' *ἀδυ[μ]έλης*, στ. 24, *μύρρα καὶ κασία λίβανός τ' ὀνεμείχνυτο*, στ. 30), που χρησιμοποιείται πολύ συχνά σε γαμήλιες σκηνές (Αριστοφ. *Ψν.* 1715-6, Αναξανδρ. *Πρωτεσίλαος* απ. 42).

XIII. Νικόστρατος

Η παράδοση της πτώσης του Νικόστρατου, γιου του Αριστοφάνη, από τον Λευκάτα για τον έρωτα μιας Λήμνιας εταίρας,⁵⁸ που προήλθε ίσως από την υπόθεση της κωμωδίας του *Παρακολυμβῶσα*, παραπέμπει στην πλοκή της *Λευκαδίας* του Μενάνδρου και το μύθο της πτώσης της Σαπφώς από τον Λευκάτα. Στα έργα του Νικόστρατου που συγχέεται και με τον Φιλέταιρο συγκαταλέγονται οι κωμωδίες *Ήϊοδος*, *Γεροφάντης*, *Κλίνη* κ.ά.

Ἄβρα

Σύμφωνα με τον Edmonds, το όνομα *Ἄβρα* που δηλώνει την αγαπημένη δούλη ή την εταίρα (βλ. Μέν. απ. 520 πβ. Πλούτ. *Βίος Κικ.* 28), έχει αιολικό τονισμό και παραπέμπει στην Σαπφώ, στην ποίηση της οποίας *ἄβρα* είναι επίθετο της Ανδρομάχης και των Χαρίτων (αππ. 44.7, 128).⁵⁹

XIV. Τιμοκλής

⁵⁸ Βλ. *Καὶ Νικόστρατον δέ τὸν κωμικὸν Τεττιγιδαίας τῆς Μυριναίας ἐρασθέντα ῥίψαι ἐαυτὸν (κατὰ τῆς Λευκάδος πέτρας) καὶ ἀπαλλαγῆναι τοῦ ἔρωτος*, Πτολ. Χένν.=Φώτ. *Βιβλ.* 153a, Edmonds, *FAC II* (1959) σ. 29, Σχ. Πλάτ. *Ἀπολ.* 19c, Αθήν. 13. 587d.

⁵⁹ Edmonds, *FAC II* (1959) σ. 29· πβ. *Αἶσχρο* Αναξανδρίδη.

Αρκετοί από τους 27 τίτλους των κωμωδιών του Τιμοκλή⁶⁰ αναφέρονται σε εταίρες ή γυναικείες υποθέσεις (*Δρακόντιον, Νέαира, Πορφύρα, Σαπφώ, Διονυσιάζουσαι*), ενώ σε κάποιες άλλες κυριαρχούν οι διονυσιακοί δαίμονες (*Διόνυσος, Σάτυροι, Καύνιοι, Κονίσαλος*).

Σαπφώ

απ. 32

Στην Σαπφώ ο Μισγόλας που σατιρίζεται κυρίως σε κωμωδίες με θέμα κάποια εταίρα ερεθίζεται στη θέα των νεαρών που βρίσκονται πάνω στον ανθό της νιότης τους (*ὁ Μισγόλας οὐ προσιέναι σοι φαίνεται, / ἄνθοῦσι τοῖς νέοισιν ἡρεθισμένος*, απ. 32).⁶¹ Ο Αθήναιος (8. 339c) αναφερόμενος στην εμμονή του Μισγόλα για τους κιθαρωδούς παραθέτει παράλληλα με τον Τιμοκλή και τον Αισχίνη (*Κατὰ Τιμάρχου* 41). Ο γνωστός παιδευαστής προσέρχεται σε γεύμα για να προσελκύει ωραίους νέους και στον Αντιφάνη (*Ἀλειτουργία* απ. 27. 14-18). Η σάτιρα της συμπεριφοράς του Μισγόλα σε μια κωμωδία με θέμα την Σαπφώ προσανυξάνει την πιθανότητα σάτιρας και της ποιήτριας που κατηγορήθηκε για άνομες σχέσεις με μαθήτριές της (Μάξ. Τύρ. 18. 9).

XV. Φιλέταιρος

απ. 18 inc.

Τη μίμηση του απ. 57 της Σαπφώς (*τὰ βράκε' ἔλκειν ἐπὶ τῶν σφύρων*, στ.3) στο απ. 18 inc. (*ἀμφιβάλλου + στέρνοις φᾶρος + οὐ καθήσεις, τάλαν, / μηδ' ἀγροίκως ἄνω γόνατος ἀμφέξει*)⁶² πβ. *ἔμελε δέ αὐτοῖς καὶ τοῦ κοσμίως*

⁶⁰ Ο Τιμοκλής κατώτερος του Αντιφάνη και του Ἀλεξή, που τον διακωμωδεῖ ως μέθυσο (*Κουρίς* απ. 108, 3), αλλά σημαντικότερος από τους λοιπούς κωμωδιογράφους της Μέσης κωμωδίας, υπήρξε μια αντιπαθής φυσιογνωμία της εποχής του, φιλομακεδόνας, όπως ο Ηνίοχος και ο Αναξανδρίδης. Αντίθετα, ο Αντιφάνης, ο Μνησίμαχος και ο Ἀλεξής ήταν αντιμακεδόνες. Βλ. Webster, *Studies in LGC* (1970²) σ. 47. Ο Τιμοκλής αναφέρεται συχνά στον Φίλιππο της Μακεδονίας και κατηγορεῖ τον Δημοσθένη και τον Υπερίδη ότι δωροδοκήθηκαν από τον Ἀρπαλο.

⁶¹ Από την αναφορά στον Μισγόλα (*ὦ μῆτερ, ἵκετεύω σε, μὴ 'πίσειέ μοι / τὸν Μισγόλαν· οὐ γὰρ κιθαρωδὸς εἰμ' ἐγώ*, Ἀλεξ. *Ἀγωνίς* ή *Ἰππίσκος* απ. 3) και το λόγο του Αισχίνη το έργο χρονολογείται το 345 π. Χ.. Βλ. Edmonds, *FAC II* (1959) σ. 623. Για τη σάτιρα του Μισγόλα από τους κωμικούς βλ. Webster, *Studies in LGC* (1970²) σ. 38.

⁶² Οι Kassel-Austin, *PCG VII* (1989) σ. 332 προτείνουν τη διόρθωση *στέρνοις* πβ. Ευστ. *Ἰλ.* σ. 1164. 36 σκώπτων... *τις ἀρρυθμίαν ἐνδύσεως φησιν· ἀμφ.- ἀμφέξει; Δοκεῖ γὰρ ὁ σκωπτόμενος ψιλὰ ἐνδύσεως προφαίνειν τὰ σκέλη, ἔχειν δέ καὶ τὸ προκόλπιον ἀπόλυτον*. Ο Edmonds, *FAC II* (1959) σ. 27 παραπέμπει και στον Θεόφραστο (*ἀναβεβλημένος ἄνω τοῦ γόνατος καθιζάνει*, *Χαρακτ.* 4.4) και παραδίδει με την εξής μορφή στον Edmonds: *ἀμφὶ <ταῖς> πτέρναις βαλοῦσ<α τὸ> φᾶρος οὐ καθιεῖς, τάλαν, / μηδ' ἀγροίκως <πως> ἄνω <τοῦ> γόνατος ἀμφέξει*; Η διόρθωση

ἀναλαμβάνειν τήν ἐσθῆτα καί τούς μὴ τοῦτο ποιοῦντας ἔσκωπτον. Σαπφῶ *περί Ἀνδρομέδας σκώπτει*) επισημαίνει ο Αθήναιος (1. 21bc) που παραθέτει επιπλέον τον Πλάτωνα (*Θεαίτ.* 175e), και τον τρίτο γιο του Αριστοφάνη Φιλέταιρο που συγγέεται και με τον Νικόστρατο.

σφυροίς του C. B. Gulick, *Atheneus. The Deipnosophists I* (Harvard 1961²), σ. 92 (*ἀμφιβάλλου σφυροίς· οὐ καθήσεις, τάλαν, / μηδ' ἀγροίκως ἄνω τοῦ γόνατος ἀμφέξει;*), είναι ίσως πιο πιθανή.

XVI. Αντιφάνης

Ο Αντιφάνης¹ έγραψε τρεις κωμωδίες που σχετίζονται με την Σαπφώ, Σαπφώ, Φάων, Λευκάδιος ή Λευκαδία. Από την Σαπφώ σώζονται τα απ. 194, 195.

Σαπφώ

απ. 194

(Σα.) Έτι φύσις θήλεια βρέφη σῶζουσ' ὑπὸ κόλποις
αὐτῆς, ὄντα δ' ἄφωνα βοήν ἴστησι γεγωνόν
καὶ διὰ πόντιον οἶδμα καὶ ἠπεύρου διὰ πάσης
οἷς ἐθέλει θνητῶν. τοῖς δ' οὐδέ παροῦσιν ἀκούειν
ἔξεστιν· κωφὴν δ' ἀκοῆς αἴσθησιν ἔχουσιν.

* * *

(B) ἡ μὲν φύσις γὰρ ἦν λέγεις ἐστὶν πόλις,
βρέφη δ' ἐν αὐτῇ διατρέφει τοὺς ῥήτορας.
οὗτοι κεκραγότες δέ τ' ἀδιαπόντια
τὰκ τῆς Ἀσίας καὶ τὰπὸ θράκης λήμματα
ἔλκουσι δεῦρο. νεμομένων δέ πλησίον
αὐτῶν κάθηται λοιδορουμένων τ' αἰεί
ὁ δῆμος οὐδέν οὔτ' ἀκούων οὔθ' ὁρῶν.

(Σα.) x- v- πῶς γὰρ γένοιτ' ἄν, ὦ πάτερ,
ῥήτωρ ἄφωνος; (B.) ἦν ἀλῶ τρίς παρανόμων.

x- v- καὶ μὴν ἀκριβῶς ὥσμην
ἐγνωκέναι τὸ ῥηθέν. ἀλλὰ δὴ λέγε.

(Σα.) θήλεια μὲν νυν ἐστὶ φύσις ἐπιστολή,
βρέφη δ' ἐν αὐτῇ περιφέρει τὰ γράμματα·
ἄφωνα δ' ὄντα <ταῦτα> τοῖς πόρρω λαλεῖ
οἷς βούλεθ'. ἕτερος δ' ἂν τύχη τις πλησίον
ἐστὼς ἀναγιγνώσκοντος οὐκ ἀκούσεται.

¹ Ο Αντιφάνης (περίπου 407-333) λέγεται ότι γεννήθηκε στην Σμύρνη, την Ρόδο ή την Θεσσαλία και πολιτογραφήθηκε Αθηναίος πολίτης με πρόταση του Δημοσθένη. Ο εξαιρετικά μεγάλος αριθμός των κωμωδιών του (280 ή 365) αρκετές από τις οποίες αναφέρονται στη ζωή των συμποσίων υποκρύπτει ίσως σύγχυση με κάποιο νεότερο ποιητή, ίσως το γιο του Στέφανο. Είναι πιθανόν οι κωμωδίες του Αντιφάνη, οι σχέσεις του οποίου με τις εταίρες ήταν περιπετειώδεις, να μην απευθύνονταν αποκλειστικά στο θεατρικό κοινό της Αθήνας αλλά να προορίζονταν για αναγνωστικά δράματα. Αν και είχε μόνο τρεις νίκες, επαινέθηκε για τη δεξιότητά του στη χρήση της αττικής γλώσσας και την ευρηματικότητά του (Αντιφάνης... ὁ χαρίεις, Αθήν. Ι σ. 27d, κατὰ τὸν ἠδὺν Αντιφάνην, 4. 156 c, 161d, 14. 622f, Σούδ. sv., Ανών. Περί κωμ. ΙΙΙ 45 σ. 10 Koester. Ο Αθήναιος (14. 662f πβ. 13. 555a) αναφέρει ότι υπήρχε μελέτη σχετική με τον Αντιφάνη και άλλους νεότερους κωμικούς. Βλ. και Kassel-Austin, PCG II (1991) σ. 313.

Το απ. 194 του Αντιφάνη (ἐν δὲ Σαπφῶι ὁ Αντιφάνης αὐτὴν τὴν ποιήτριαν προβάλλουσιν ποιεῖ γρίφους τόνδε τὸν τρόπον, ἐπιλυομένου τινὸς οὕτως. ἢ μὲν γάρ φησιν, Αθήν. 10. 450e) είναι το μοναδικό στην κωμωδία όπου η ποιήτρια έχει συγκεκριμένο ρόλο και λόγο. Παρουσιάζεται να κατασκευάζει και να λύνει ένα γρίφο.² Ο γρίφος αρχίζει με το γνωστότατο ρήμα ορισμού *ἐστίν*. Η επιστολή ορίζεται ως φύση θηλυκή. Οι ομοιότητες ανάμεσα στις δυο έννοιες (*ἐπιστολή-φύσις*) οδηγούν μεταφορικά σε μια άλλη, τα βρέφη. Στους στ. 2-5, ενώ η αρχική ερώτηση φαίνεται ότι συγκεκριμενοποιείται, στην πραγματικότητα διευρύνεται μετωνυμικά και επεκτείνονται αλληγορικά τα χαρακτηριστικά των βρεφών που είναι παράδοξα και αντιφατικά.³ Ο στ. 5 είναι ένας ακόμη γρίφος που ενσωματώνεται στον πρώτο. Με την περίτεχνη διατύπωση *κωφὴν δ' ἀκοῆς αἴσθησιν* ο Αντιφάνης-Σαπφώ δίνει ένα ευφυέστατο ορισμό της ανάγνωσης της επιστολής που προϋποθέτει όραση και αναγνώριση των συμβόλων της γραφής. Η κομψή και εξεζητημένη αυτή διατύπωση αποτελεί ένδειξη ότι το απόσπασμα ανήκει σε δράμα που προορίζονταν και για ανάγνωση.⁴

Ο συνομιλητής της Σαπφώς πιάνεται στα δίχτυα του γρίφου και τον ερμηνεύει λανθασμένα: «Θηλυκή φύση είναι η πόλη που τρέφει μέσα της τους ρήτορες. Αυτοί κρίζοντας σ' όλες τις ηπείρους εισάγουν στην πόλη τα προϊόντα από τη Θράκη και την Ασία.⁵ Κι ενώ νέμονται τα εισαγόμενα προϊόντα περιγελώντας και εξαπατώντας το δήμο, ο λαός κάθετα χωρίς να βλέπει και να ακούει τίποτε». Η απροσδόκητη αντιστοίχιση των εννοιών του γρίφου με την πολιτική κατάσταση της εποχής

² Το ενδιαφέρον για τους γρίφους παρατηρείται τον 5^ο και 4^ο αιώνα τόσο στην τραγωδία, όσο και στην κωμωδία, ειδικά την Μέση. Η νέα αινιγματώδης μορφή της σάτιρας στα έργα της Μέσης κωμωδίας εξηγείται από το γεγονός ότι αποτελεί ένα από τα κυριότερα χαρακτηριστικά της που εισάγεται μετά τη διά νόμου απαγόρευση του *ὄνομαστί κωμῶδειν* τους πολίτες. Τουλάχιστον πέντε έργα του Αντιφάνη σχετίζονται με γρίφους (*Σαπφώ, Πρόβλημα, Μνήματα, Παροιμία, Κνοιθιδεύς* ή *Γάστρων, Ὕψος*). Για τους γρίφους στην Μέση κωμωδία βλ. Hunter, *Euboulos* (1983) σ. 200, και ειδικά για την *Σαπφώ* του Αντιφάνη βλ. Μ. Γ. Γιαννίκου, «Η Σαπφώ στον Αντιφάνη», *Αιγαιοπελαγίτικα Θέματα*, (Αφιέρωμα Α' στο νομό Λέσβου), τεύχ. 48 (Αθήνα Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1996), σσ. 21-27, I. M. Konstantakos, *A Commentary on the Fragments of eight plays of Antiphanes* (Diss. University of Cambridge 2000), σσ. 161-180, 180 κ. ε.

³ Πβ. *αὐτὴ (ἢ ἐπιστολή) φράσει σιγῶσα τ' ἀγγεγραμμένα*, Ευρ. *IT* 763, κλεισμένη σιγῶ· λαλέω δ', ὅταν ἐκπετάσῃς με (δέλτος), Π. Α. 14.60, φθέγγομαι οὐ λαλέων, Π. Α. 14.45, Ἄν δ' ἐθέλῃς λαλέω φωνῆς δίχα, Π. Α. 56. 3 και το επίγραμμα που αποδίδεται στην Σαπφώ (*παῖδες, ἄφωνος ἐοῦσα ποτεννέπω αἶ τις εἴρηται, / φωνᾶν ἀκαμάταν*, Π. Α. 6.269).

⁴ Σύμφωνα με τον B. M. W. Knox, «The silent reading in Antiquity», *GRBS* 9 (1968), σ. 432, πρόκειται για δείγμα σιωπηλής ανάγνωσης από τα πιο πρώιμα.

⁵ *ἔλκω* (10)· σύρω πλοίο, ρυμουλκώ αλλά και σύρω στα δικαστήρια. Η λέξη *λήμμα*, πάν το λαμβανόμενον, εισόδημα και εδώ με τη σημασία του άδικου κέρδους (Δείναρχ. 96. 2, Δημ. 450.9,

εντάσσεται στα ενδιαφέροντα του θεατρικού κοινού και των κωμικών ποιητών που διακωμωδούν συχνότατα τους ρήτορες, τους πολιτικούς δηλαδή ηγέτες της πόλης, αλλά και τις γυναίκες που ενδιαφέρονται για τα κοινά. Έτσι, η παρανόηση του γρίφου οδηγεί στη διατύπωση αιχμών ενάντια σε πρόσωπα και καταστάσεις και ενισχύει τρομακτικά τη λειτουργία του κωμικού και του γελοίου. Απροσδόκητος επίσης είναι ο χαρακτηρισμός των ρητόρων ως βρεφών. Τα βρέφη δεν είναι πλήρως αναπτυγμένοι οργανισμοί όπως οι ρήτορες. Σε αντίθεση με τον τελειοποιημένο ρητορικό λόγο⁶ που δεν είναι αναγνωρίσιμος από κανέναν πολίτη, τα βρέφη χρησιμοποιούν έναν άναρθρο κώδικα επικοινωνίας που όμως γίνεται κατανοητός. Το κωμικό ενισχύεται ακόμη περισσότερο με την παρανόηση της μητρικής συμπεριφοράς. Η μητέρα δίνει τροφή, σώζει και προφυλλάσσει τα βρέφη. Οι ρήτορες όχι μόνο δε σώζουν την πατρίδα, αλλά την κατατρώνουν. Η πατρίδα, δηλαδή, «σώζει» τους καταστροφείς της.

Το εντυπωσιακό αστείο με τους ρήτορες όχι μόνο δεν διακόπτει την επικοινωνιακή γραμμή μεταξύ των συνομιλητών, που οπωσδήποτε προκαλεί η λανθασμένη λύση και η ανάλογη αντίδραση του κοινού, αλλά γίνεται η αφορμή ενός σύντομου διαλόγου (13-16) ανάμεσα στην Σαπφώ και το συνομιλητή της. Στην απορία της Σαπφώς αν είναι δυνατόν να υπάρχει ρήτορας άφωνος ο δεύτερος υποκριτής απαντά κοφτά και σύντομα *ἦν ἄλῶ τρίς παρανόμων* (14), αν δηλαδή καταδικαστεί τρεις φορές για αντισυνταγματική διαδικασία κατά την υποβλή νόμων και ψηφισμάτων στην Εκκλησία του δήμου.⁷ Η ξηρότητα του δικανικού όρου, του επίσημου ξύλινου λόγου της αθηναϊκής νομοθεσίας, με τον οποίο διατυπώνεται η προϋπόθεση για την εξουδετέρωση ρητόρων είναι μια εκπληκτική στροφή του λόγου που προσγειώνει απότομα στην πολιτική πραγματικότητα διακόπτει τη λειτουργία του προηγούμενου αστείου για να εισαγάγει αμέσως ένα νέο, που λειτουργεί ταυτόχρονα και ως καταδικαστική απόφαση *ἀπὸ σκηνῆς*. Ύστερα από την κορύφωση του κωμικού (14), που συντελείται με τέσσερις μόνο λέξεις φαντάζεται κανείς τη σιωπή που ακολουθεί, μετά το πέρας της οποίας ο υποκριτής συντετριμμένος και ντροπιασμένος, όπως ο μαθητής που απέτυχε στις εξετάσεις, ομολογεί: «κι όμως νόμιζα ότι γνώριζα με

325.13, 523.25 κ.α.:LSJ⁹) παραπέμπει στην ομόχη *λύματα*, η οποία και αποδίδει περισσότερο στη μετάφραση.

⁶ Το *ρήθέν* (16) είναι αναφορά στη λέξη *ρήτωρ*, τον κάτοχο του ορθού λόγου, αλλά και στο κύρος των χρησμών που συνήθως δίνονται με γριφώδη διατύπωση.

⁷ Η γραφή *παρανόμων* ή *ρήτορικῇ* γραφή αναφέρεται αποκλειστικά στους ρήτορες. Βλ. D. M. MacDowell, *Το Δίκαιο στην Αθήνα των κλασικών χρόνων*, Μετάφρ. Γ. Μαθιουδάκη, (Αθήνα 1986), σ. 80 σημ. 75.

ακρίβεια το *ῥηθέν*».⁸ Η μετάβαση από την παρανόηση στην επίλυση του γρίφου (17-21) συντελείται με το *λέγε*, ρήμα συνυφασμένο με τη δημόσια ανάγνωση της επιστολής στα δικαστήρια αλλά και με τη διδακτική πρακτική.

Η θηλυκή μορφή είναι η επιστολή. Η εικόνα της μητέρας που διπλώνει τα χέρια της για να προφυλάξει τα παιδιά της παραπέμπει σε επιστολή με τη μορφή διπτύχου, όπου οι πίνακες ανοίγουν και κλείνουν (*δέλτος*).⁹ Η βρεφοκρατούσα επιστολή εγκολπώνει τα βρέφη-γράμματα, τα «σώζει» και τα «περιφέρει». Η εικόνα αυτή της επιστολής θυμίζει την Ειρήνη του Κηφισόδοτου και την Αθηνά του Φειδία, που την ίδια εποχή κρατούν στα χέρια τους δυο πολύ σημαντικά παιδιά, τον Πλούτο και την Νίκη. Ορίζεται λοιπόν, η θήλεια φύση και ονοματίζονται ως βρέφη τα γράμματα. Το «βαφτιστικό» τους προέρχεται κατευθείαν από τη μητρική γραμμή. Η μεγάλη κοινή μήτρα, η γραφή, γεννά και τα γράμματα και την επιστολή. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι εδώ έχουμε πάλι ένα άλλο γρίφο αφού αντιστρέφεται η συγγενική σχέση και τα παιδιά-γράμματα γεννούν τη μητέρα-επιστολή.

Σύμφωνα με τον Edmonds, που χρονολογεί την *Σαπφώ* το 341 π. Χ., ο στ. 10 σε συνδυασμό με την επιστολή υπονοεί τον Μάρτιο του 341 π.Χ. μετά την επιστολή του Φιλίππου με την οποία διαμαρτύρεται για τις ενέργειες του Αθηναίου στρατηγού Διοπείθη στην Χερσόνησο. Ο Διοπείθης εκβιάζει τα νησιά του Β. Αιγαίου και κρατεί αιχμάλωτο τον απεσταλμένο του Φιλίππου για να πάρει λύτρα.¹⁰ Ο Δημοσθένης στο λόγο του *Περὶ τῶν ἐν Χερρονήσῳ*¹¹ επικροτεί τις πράξεις αυτές, χωρίς να υπερασπίζεται το πρόσωπο. Την ίδια εποχή ο Πέρσης βασιλιάς στέλνει ιδιωτικώς

⁸ *ἐγνωκέναι* (10) πβ. τη βυζαντινή ονομασία του ανιγματος «νόημα» και τη δημόδη «νιώμα», «άνιωμα». Βλ. Φ. Κουκουλές, *Βυζαντινῶν Βίος καὶ Πολιτισμός Ι* (Αθήναι 1948), σ. 73. Βλ. και *αἰνίττομαι*, *Θέογν.* 682.

⁹ Η *δέλτος* ήταν μικρός πίνακας κυρίως για σχολική χρήση. Λογοτεχνικά κείμενα, ρητά και γνώμες (ο γρίφος ονομάζεται *ῥηθέν* 16) που ανήκουν στην κατηγορία της σχολικής γραφής γράφονταν σε συγκεκριμένη γραφική ύλη, όστρακα ή πινακίδες. Η ανατολικής (φοινικικής) καταγωγής *δέλτος*, είναι στην ελληνική λογοτεχνία (*ἐν πίνακι πυκτῷ* Όμ. *Ιλ.* Ζ 169, *Αισχ. Ικ.* 179, *Προμ.* 789) τόσο παλιά όσο το αλφάβητο. Βλ. W. Burkert, «Oriental Myth and Literature in the Iliad», *The Greek Renaissance of the Eight Century b. C.: Tradition and Innovation, Proceedings of the Second International Symposium at the Swedish Institute in Athens 1-5 June 1981*, Έκδ. Hägg Robin, (Stocholm 1983), σσ. 51-6, σπ. 52.

Η λέξη σημαίνει κάθε έγγραφο, επιστολή, βιβλίο (*Ομήρου δέλτοι*) και διαθήκη (Λουκ. *Τίμων* 22, Ευρ. *Ιππ.* 858), το νησί που σχηματίζεται στην εκβολή του ποταμού, και μεταφορικά το γυναικείο αιδούο (Αριστοφ. *Λυσ.* 151). Βλ. *LSJ*.⁹

¹⁰ Edmonds, *FAC II* (1959) σ. 263.

¹¹ Είναι ενδιαφέρον ότι στο έργο αυτό του Δημοσθένη οι λέξεις *ἐπιστολή*, *λήμματα*, *κατάγει* *πλοῖα*, *πινάκιον*, *κάθησθε* (8.16-30) συνυπάρχουν σε σχετικά συμφραζόμενα με το απ. 194 του Αντιφάνη.

χρήματα στον Διοπαίθη και ίσως και στον Δημοσθένη.¹² Οι έντονες πάντως πολιτικές εξελίξεις την εποχή αυτή έχουν ως συνέπεια τη συχνή ανταλλαγή (διπλωματικών) επιστολών, γεγονός που επηρεάζει ίσως τη σύνθεση του έργου.¹³

Ο χαρακτηρισμός της επιστολής ως θηλυκής φύσης και των γραμμάτων ως βρεφών δεν είναι τυχαίος. Η θηλυκή φύση συνδέεται στενά με την αναπαραγωγή και τη διάσωση.¹⁴ Η μεταφορά που χρησιμοποιεί η Σαπφώ γίνεται καθ' ἑξίν και φύσιν της ποιήτριας. Το λεξιλόγιο δείχνει ότι η ποιήτρια μετέχει συναισθηματικά ως μητέρα που καυχείται με περηφάνεια για τα κατορθώματα των παιδιών της.¹⁵ Φαίνεται όμως ότι το σῶζουσ' ὑπὸ κόλποις (1) παρασύρει το συνομιλητή στο διατρέφει ἐν αὐτῇ (7) που με τη σειρά του προκαλεί την έκφραση περιφέρει ἐν αὐτῇ (18) της Σαπφώς. Το πρώτο και το τρίτο ρήμα ανήκουν στα βασικά χαρακτηριστικά της επιστολής και του γραπτού λόγου γενικότερα.¹⁶ Εδώ η διάσωση θα συντελεστεί μέσω της γραφής, το πιο ισχυρό μέσον για την εξασφάλιση της μνήμης. Η ιδιαίτερα τρομακτική δύναμη των «άφωνων» γραμμάτων έγκειται στη δυνατότητα της μετακίνησης και μεταφοράς των ιδεών που περιέχουν για τους αποδέκτες. Αυτοί είναι οι μνημένοι, οι κάτοχοι των Μουσών και της μνήμης, οι έχοντες κωφὴν αἴσθησιν ἀκοῆς. Πρόκειται λοιπόν για τη διάδοση της γραφής αλλά και του βιβλίου την εποχή αυτή (πβ. βιβλιογράφος, Αντιφάν. Σαπφῶαπ. 195).¹⁷

¹² Ο Webster, *Studies in LGC* (1970²) σσ. 39, 259, χρονολογεί την κωμωδία το 370-60 π.Χ., εσφαλμένα κατά τη γνώμη μας, αφού ο Αντιφάνης πολιτογραφήθηκε Αθηναίος πολίτης με τις ενέργειες του Δημοσθένη που γεννήθηκε το 384 π.Χ.

¹³ Ο Ευθυκλής της Αρχαίας κωμωδίας προηγείται του Αντιφάνη με την κωμωδία *Ἄσωτοι* ή *Ἐπιστολή*. Στην Μέση κωμωδία έχουμε το δράμα του Τιμοκλή *Ἐπιστολαί* (330-320 π.Χ.).

¹⁴ Αυτός είναι ο βασικός αγώνας στην *Θεογονία* του Ησίοδου. Βλ. A. Bergren, «Language and the female in early Greek thought», *Arethusa* 16 (1983), σ. 74.

¹⁵ Ο έρωτας ορίζεται από την Διοτίμα τόκος ἐν καλῷ καὶ κατὰ σῶμα καὶ κατὰ ψυχὴν (Συμπ. 206c) και γεννιήτορες οι ποιητές και οι δημιουργοί με πρώτους τον Όμηρο και τον Ησίοδο (209c). Οι Βυζαντινοί επίσης συνήθιζαν να χαρακτηρίζουν τις επιστολές -όπως και άλλα πνευματικά προϊόντα- ως παῖδες, τόκους, γεννήματα ή έξαμβλώματα. Για τη σχέση του ποιητή με την κύηση βλ. κἀγώ, παρθένος γάρ ἔτ' ἦν, κούκ ἐξῆν πώ μοι τεκεῖν, / ἐξέθηκα, παῖς δ' ἔτέρα τις λαβοῦσ' ἀνείλετο, Αριστοφ. *Νεφ.* 530-1.

¹⁶ Πβ. παρῆκα θεσμῶν αὐδέν, ἀλλ' ἔσωζόμεν / χαλκῆς ὅπως δύσνιπτον ἐκ δέλτου γραφήν, Σοφ. *Τρ.* 682, *Ηλ.* 1257, Αριστοφ. *Εκκλ.* 219, μηδ' ἄ ἔμαθε σῶζοιτο, Πλάτ. *Πολ.* 455b. Για το περιφέρω φέρνω ολόγουρα, μεταδίδω από στόμα σε στόμα βλ. τοῦ Πιττακοῦ... περιφέρειτο τοῦτο τό ρῆμα, Πλάτ. *Πρωτ.* 343b πβ. *Πολ.* 402a, ὁ περιφερόμενος στίχος, Πολύβ. 5.9.4 (LSJ⁹).

¹⁷ Την εποχή αυτή τα ζητήματα για τη γραφή και το ρόλο της απασχολούν έντονα τους ποιητές και τους φιλοσόφους. Το πρόβλημα έχει ήδη τεθεί από τους τραγικούς του 5ου αιώνα. Βλ. και Πλάτ. *Σοφιστ.* 243, *Κρατ.* 393c, 424c-426d, *Πολ.* 368d, *Φίληβ.* 17a-18e, *Φαῖδρ.* 275.

Τα σύμβολα της γραφής σώζουν, περιφέρουν και διατηρούν στη μνήμη.¹⁸ Μια επιστολή που περιφέρει γράμματα, δεν έχει καθορισμένους αποδέκτες πια, αλλά ένα πλήθος, το ακροατήριο που διευρύνεται, αφού με την περιφορά εντοπίζει σε διάφορους τόπους αυτόν που επιθυμεί. Η λέξη *ἐπιστολή* υπονοεί οποιοδήποτε είδος γραπτού λόγου που απευθύνεται σε κάποιο ή κάποια πρόσωπα. Είναι η ποίηση. Τα ποιήματα π.χ. της Σαπφώς προς τις φίλες της ή τον αδελφό της και τα ποιήματα του Θέογνη προς τον Κύρνο μπορούν κάλλιστα να θεωρηθούν πρόγονοι των (λογοτεχνικών) επιστολών. Η παρουσίαση της Σαπφώς να επιλύει γρίφο με κεντρικό θέμα την επιστολή απηχεί την παλαιά συνήθεια των ποιητών να αποστέλλουν τα έργα τους σε πρόσωπα τα οποία εμπιστεύονται για να κατοχυρώσουν τη διάδοση και τη διάσωση του πνευματικού τους έργου.¹⁹ Τον 4^ο π.Χ. αιώνα μπορούμε να υποθέσουμε «δημοσίευση» των ποιημάτων της Σαπφώς αφού συντρέχουν οι προϋποθέσεις: διαδεδομένη χρήση της γραφής και της ανάγνωσης, υλικό γραφής και αναγνωστικό κοινό.²⁰ Το συνεχώς αυξανόμενο ενδιαφέρον για την ποιήτρια, όπως φαίνεται και από τα έργα της κωμωδίας, μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι την εποχή αυτή αρχίζει η φιλολογική προσοχή για την ποίησή της.

Η Σαπφώ διατυπώνει ένα κρυπτογραφικό ερώτημα, ένα πρόβλημα προς λύση και συμμετέχει στο διάλογο που προκαλεί η λανθασμένη απάντηση. Η δομή, το περιεχόμενο, η περίτεχνη λογοτεχνική γλώσσα του Αντιφάνη, και ο τρόπος διεξαγωγής

¹⁸ Η αξιοσημείωτη ομοιότητα με το απ. 578 από τον Παλαμήδη (*τὰ τῆς γε λήθης φάρμακ' ὀρθώσας μόνος, / ἄφωνα φωνήεντα συλλαβάς τιθεῖς / ἐξηῦρον ἀνθρώποισι γράμματα εἰδέναι, / ὥστ' οὐ παρόντα ποντίας ὑπὲρ πλακός / ἅ κεί κατ' οἴκους παντ' ἐπίστασθαι καλῶς, / παισὶν ἅ' ποθνῆσκοντα χρημάτων μέτρον / γράψαντας εἰπεῖν, τὸν λαβόντα δ' εἰδέναι. / ἃ δ' εἰς ἔριν πίπτουσιν ἀνθρώποις κακά, / δέλτος διαιρεῖ, κό κ' ἐᾷ ψευδῇ λέγει.*) είναι ένδειξη ότι ο Αντιφάνης παρωδεί τον Ευριπίδη. Βλ. Kassel-Austin, *PCG II* (1991) σ. 425.

¹⁹ Οι ποιητές ήδη από τον 6^ο αιώνα αντιμετωπίζουν το πρόβλημα της διάδοσης και κατοχύρωσης της πνευματικής ιδιοκτησίας (Κύρνε, σοφιζομένω μὲν ἐμοὶ σφρηγὶς ἐπὶ κείσθω τοῖ σδ' ἔπεσιν, λήσει δ' οὔποτε κλεπόμενα ὅδε δις ἀλλάξει κάκιον τούσθλου παρεόντος, / ὥδε δέ πας τις ἐρεῖ· «θεύγνιδός ἐστιν ἔπη / ᾧ Μεγαρέως· πάντας δέ κατ' ἀνθρώπους ὁ νομαστός»). Θέογν. 19-23). Για την σφραγίδα του Θέογνη βλ. Περυσινάκης, «Προβλήματα Ερμηνείας και Μετάφρασης της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Θέογνης» (1991) σσ. 45-46. Ειδικά για τους ποιητές Αλκαίω και Σαπφώ θεωρείται βέβαιο ότι υπήρχε διακίνηση και πολλαπλασιασμός των αντιγράφων τους από την αρχαϊκή περίοδο. Η υπόθεση αυτή ενισχύεται από την έκταση του έργου τους, τη μετρική ποικιλία και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της προσωπικής ποίησης. Σύμφωνα με επιγραφή του 166 π.Χ. (*Inscr. Délos 1400.7*) τα ποιήματα του Αλκαίου σώζονταν σε τριγωνική ξύλινη θήκη στον οίκο των Ανδρίων στους Δελφούς. Βλ. Campbell:Easterling-Knox, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1990) σσ. 22, 24.

²⁰ Οι αναφορές πολλαπλασιάζονται μετά τον 5^ο αι. Στα αποσπάσματα της κωμωδίας οι ενδείξεις για κατασκευή, κυκλοφορία βιβλίων και ύπαρξη αναγνωστικού κοινού πληθαίνουν. Η λέξη *βυβλίον* αποκτά στο έργο του Αριστοφάνη και των μεταγενέστερων κωμικών σημασία και χρήση καθαρά κωμική. Βλ. J. D. Denniston, «Technical Terms in Aristophanes», *CQ* 21 (1927), σσ. 118-119. Το ρήμα *γράφω*; απαντά και στον Αλκαίω απ. 129. 27.

του διαλόγου (ειδικά η προσφώνηση που δείχνει ιδιαίτερο σεβασμό) συνάδουν με την ιδιότητα της Σαπφώς ως ποιήτριας. Ταυτόχρονα ανοίγουν φιλοσοφικά και πολιτικά ζητήματα της εποχής και οδηγούν στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για σκηνή διδασκαλίας που αξιοποιεί την παιδευτική δύναμη του γρίφου.²¹ Η αινιγματική φύση της ποίησης ενισχύει το διδακτικό της χαρακτήρα και την πειστικότητά της. Ο χαρακτήρας της «παιδιάς» συνδυάζεται με τη διδακτική πρακτική αλλά και με τον ανταγωνισμό και τη δοκιμασία μεταξύ ποιητών και σοφών (Αлк. απ. 384, Σαπφ. 137).²²

Στον Αντιφάνη η διδακτική αξία του γρίφου επιτελείται ολότελα μέσω της λειτουργίας του κωμικού, αφού ταυτόχρονα με την απελευθέρωση και την εκτόνωση των θεατών, υποβάλλει υπονομευτικά στο κοινό προβληματισμούς για τη σύγχρονη πραγματικότητα. Η Σαπφώ μοιάζει να χρησιμοποιεί τη μαιευτική του Σωκράτη για να βοηθήσει το συνομιλητή της. Τον αποκαλεί «πατέρα», προσφώνηση που δείχνει ιδιαίτερο σεβασμό, και διδάσκεται απ' αυτόν μια λύση για την κάθαρση της πόλης από τους λυμαντήρες. Η διδασκαλία αυτή του άλλου υποκριτή παρεμβάλλεται, και ακολουθεί το κλείσιμο του αρχικού μαθήματος της Σαπφώς. Τα πρόσωπα που διαλέγονται φαίνεται να μην απέχουν διανοητικά το ένα από το άλλο, έστω κι αν η υπεροχή της Σαπφώς είναι εμφανής. Εμφανής είναι και η σκόπιμη διαστρέβλωση του γρίφου με στόχο την καταδίκη των πολιτικών ανδρών αλλά και της πόλης ολόκληρης.²³ Αυτό ακριβώς συνιστά τη διδακτική πράξη που ορίζεται ως σκόπιμη μετάδοση γνώσεων.

Η Σαπφώ παρουσιάζεται στο απόσπασμα αυτό ευφυέστατη και εξοικειωμένη με τα ρητορικά τεχνάσματα. Η γριφώδης διατύπωση στενά συνδεδεμένη με την ποιητική²⁴ αλλά και με τη γυναικεία φύση είναι στην πραγματικότητα η τέχνη της πειθούς που χρησιμοποιεί πλαστές λέξεις (*πείθουσι δέ ψευδῇ λόγον πλάσαντες*, Γοργ. *Ελ. Εγκ.* 11). Ομοιάζει με την τέχνη της Μήτιος και της Φίλομήλας, το λόγο

²¹ Ο Πλούταρχος εκθειάζοντας τις φιλοσοφικές συζητήσεις στα συμπόσια του Αγάθωνα και του Καλλία, θυμίζει, πανομοιότυπα με την Σαπφώ, ότι οι φιλοσοφικές αυτές συζητήσεις είναι επικοινωνία μεταξύ πεπαιδευμένων από την οποία αποκλείονται οι αδαείς έστω και αν είναι παρόντες (*καί γάρ ἂν ὀλίγοι τινές ἰδιῶται παρῶσιν, ὥπερ ἄφωνα γράμματα φωνηέντων ἐν μέσῳ πολλῶν τῶν πεπαιδευμένων ἐμπεριλαμβανόμενοι φθογγῆς τινος οὐ παντελῶς ἀνθρώπου καί συνέσεως κοινωνήσουσιν*, Συμπ. Προβλ. 613de).

²² Για τον αγώνα Ομήρου-Ησιόδου βλ. T. W. Allen, *Homeri Opera* (Oxford 1912), σ. 288· για τον Σολομώντα και τη βασίλισσα του Σαββά (Π. Δ. *Βασιλειῶν* 10.2-3).

²³ Ο στ. 12 ίσως ανακαλεί τον Αλκαίο που επιπλήττει τον δήμο των Μυτιληναίων που επέλεξαν τον Πιττακό ως τύραννο (απ. 348). Και ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί απηχήσεις των αιολεών ποιητών για να περιγράψει την πολιτική κατάσταση της Αθήνας. Βλ. το κεφάλαιο «*Ἰππεῖς*».

των Μουσών και το λόγο της Ελένης στον Γοργία (Αθήν. 10. 453b-458).²⁴ Η Σαπφώ ομιλεί τη γλώσσα των εικόνων, των μεταφορών, των συμβόλων, της μανίας και της κατοκωχίας. Ο γρίφος της είναι ο λόγος της Μούσας που γνωρίζει να ομιλεί ψεύδεα *ἐτύμοισιν ὁμοῖα* (Ησ. ΘEOY. 26-28).

Οι γρίφοι²⁵ μοιάζουν με τα σοφίσματα και γειτονεύουν με τη ρητορική. Στηρίζονται και τα δυο στη σχέση *εἶναι-φαίνεσθαι*. Ο ανώνυμος κατασκευαστής γρίφων και ο επώνυμος ρήτορας χειρίζονται το ίδιο υλικό, τη γλώσσα, και ενδιαφέρονται για τους κανόνες που διέπουν τις λέξεις. Και τα δύο έντεχνα είδη του λόγου, γρίφοι και λόγοι ρητορικοί, όταν η γλώσσα υποβαθμίζεται σε απλό εργαλείο, παίζουν επικίνδυνα με το *εἶναι* και συνακόλουθα με τη λογική και τη φυσική τάξη. Αυτό ενδιαφέρει ιδιαίτερα τους κωμωδιογράφους, αφού το αστείο και το κωμικό στηρίζονται στην απροσδόκητη αντιστροφή των πραγμάτων.

Η γριφώδης διατύπωση είναι ένα διαλεκτικόν *παίγνιον*. Η ίδια η φύση του γρίφου πέρα από το στοιχείο της «παιδιάς», ένα είδος «διασκεδαστικής τέχνης», έχει διδακτικούς και παιδευτικούς στόχους. Τα χαρακτηριστικά της αινιγματικής διατύπωσης, αλληγορία, μεταφορά και εικονική περιγραφή, είναι μέσα προσφιλή στους

²⁴ Βλ. *Οἱ δὲ σοφοὶ καὶ σοφισταὶ ἐκαλοῦντο· καὶ οὐ μόνον, ἀλλὰ καὶ οἱ ποιηταὶ σοφισταί, καθὰ καὶ Κρατῖνος ἐν Ἀρχιλόχοις τοῦς περὶ Ὁμηρον καὶ Ἡσίοδον ἐπαινῶν οὕτως καλεῖ, Διογ. Λαέρτ. I 12, Πλάτ. Πρωτ. 316d.*

²⁵ Στην αρχαία ελληνική σκέψη γυναικείες μορφές του μύθου όπως οι Μούσες, οι Μοίρες, η κόρη του Τειρεσία Μαντώ, η Σφίγγα, οι Σειρήνες κ.α. διδάσκουν προφητεύουν, οδηγούν στην αλήθεια. Γνωρίζουν να μιλούν με δυο τρόπους. Τα γράμματα της Φιλομήλας (Απολλόδ. 3. 14. 8) υποδηλώνουν ότι η τέχνη της ύφανσης είναι η τέχνη της γραφής, μια σιωπηλή υλική παρουσίαση του δυνάμενου να ακουστεί αλλά μη υλικού προφορικού λόγου. Όπως τα γράμματα της Φιλομήλας, ο πειστικός λόγος είναι ένα είδος γραφής, ένα άλλο οπτικό και λεκτικό μέσο που οφείλει την πειστικότητά του στην *τέχνη γραφείας*, *οὐκ ἀληθεία λεχθείς* (Ελ. Έγκ. 13). Βλ. Bergren, «Language and the female in early Greek thought» (1983) σσ. 69-95, κυρ. 72, 84. Για το ίδιο θέμα βλ. και Constantinidou, *Logos into Mythos: The case of Gorgias' Encomium of Helen* (2008) Appendix.

²⁶ Η γλώσσα του γρίφου είναι η υποβλητική, ονειρική γλώσσα των χρησμών και του έπους. Το μέτρο αυτό χρησιμοποιείται στυλιτιστικά στην Μέση κωμωδία συχνότερα στα αινίγματα και τους χρησμούς Βλ. A. Körte R.E. XI (1921) στ. 1265. Η καταγωγή του γρίφου εντοπίζεται στους μύθους, ιδιαίτερα τους διδακτικούς, και σε δοκιμασίες μύησης και εισαγωγής στο χώρο των επαίδοντων. Χρησιμοποιείται από τους αρχαίους σοφούς για τη μετάδοση φιλοσοφικών και κοσμολογικών εννοιών που προορίζονταν για λίγους π.χ. Ορφικοί, Θαλής, Ηράκλειτος, Πυθαγόρας, Πλάτωνα.

Οι γρίφοι θεωρούνται συνώνυμοι με τα αινίγματα (*Παλαιός αἶνος ἦγουν γρίφος, εἰπεῖν δὲ σαφέστερον αἶνιγμα*, Ευστ. Π. 713.10) Η κυριότερη διαφορά τους επισημαίνεται από τον Σχολιαστή του Αριστείδη (*διαφέρουσι γὰρ ὅτι τὸ μὲν αἶνιγμα ὁμολογεῖ τις ἄγνοεῖν, τὸν δὲ γρίφον ἄγνοεῖ δοκῶν ἐπίστασθαι*, III 509 Dind). Για τους γρίφους και τα αινίγματα βλ. W. Schultz, («Rätsel») R.E. I A1 (1914) στ. 62-125, *Lexikon der Alten Welt*, Artemis, (Zürich-Stuttgart 1965), σ. 2504, Φ. Κουκουλές *Βυζαντινῶν Βίος καὶ Πολιτισμός* (1948) σσ. 64-86 και *Εὐσταθίου Θεσσαλονίκης τὰ Λαογραφικά II* (Αθήναι 1950), σ. 156, Δ. Σ. Λουκάτος, *Εισαγωγή στην Ελληνική Λαογραφία*, (Αθήνα 1978), σ. 116 κ.ε., Γ. Α. Μέγας, *Εισαγωγή εἰς τὴν Λαογραφίαν*, (Αθήναι 1972), σ. 196 κ.ά., Konstantakos *A Commentary on the Fragments of eight plays of Antiphanes* (2000) σσ. 180 κ.ε., Yatromanolakis, *Sappho in the Making: The Early Reception* (2007) σ. 301 σημ. 68.

ποιητές και στους δασκάλους.²⁷ Τα ίδια μέσα χρησιμοποιούν και οι φιλόσοφοι για τη μετάδοση γνώσεων που προορίζονται για τους εκλεκτούς, με αινιγματικού περιεχομένου επιστολές,²⁸ και οι σοφιστές για να εντυπωσιάσουν και να πείσουν το ακροατήριό τους.

Η εικόνα της Σαπφώς στον Αντιφάνη, αν παραμερίσουμε την παραμορφωτική λειτουργία του κωμικού διαλόγου, είναι η εικόνα του διδάσκοντος ποιητή. Η εκκεντρικότητα του κωμικού τύπου της Σαπφώς συνίσταται στην αλληγορική και γριφώδη διατύπωση και στο περίεργο αντικείμενο του γρίφου, την *ἐπιστολή*. Η γυναικεία μορφή του Αγάθωνα, που κρατά όπως και η Σαπφώ δέλτους αλειμμένες με κερί (Αριστοφ. *Θεσμ.* 57) και διαβάζει την ποίησή του, και η σύμπτωση της ποιητικής του θεωρίας με αυτήν της Σαπφώς (*Θεσμ.* 156 κ.ε.), μας οδηγούν σε ένα συγκεκριμένο κωμικό τύπο. Ο κωμικός ρόλος της Σαπφώς, ανάλογος του χρησμοδού των *Θρνίθων* και του μάγειρα στον *Σφιγγοκαρίωνα* του Εύβουλου (απ. 106),²⁹ πλησιάζει περισσότερο το ρόλο του διδασκάλου Σωκράτη στις *Νεφέλες* του Αριστοφάνη. Η ιδιαίτερη συγγένεια της Σαπφώς με τον Σωκράτη διαπιστώνεται όταν ο φιλόσοφος διατυπώνει τη θεωρία του για την εκπαίδευση και τη μόρφωση με βασική προϋπόθεση τον «Έρωτα», στο μέρος εκείνου του *Φαίδρου* που ήδη από την αρχαιότητα χαρακτηρίστηκε ως επιστολή.³⁰ Ο φόβος του Σωκράτη για τον έλεγχο της Σαπφώς και του Ανακρέοντα αν συλληφθεί ως κακός μαθητής (*ἐξελέγξουσί με*, Πλάτ. *Φαίδρ.*

²⁷ Πβ. τη διδασκαλία του Ιησού και των ευαγγελίων, και τους σχεδικούς γρίφους στα βυζαντινά σχολεία τον ΙΑ' αιώνα. Η επιλογή του γρίφου ως μέσου διδασκαλίας συνίσταται στο γεγονός ότι είναι πνευματική άσκηση και πιο συγκεκριμένα μια ποιητική άσκηση, ένας τρόπος μύησης στην ποίηση. Ο υπερρεαλισμός είναι επίσης «μια προέκταση και ανάπτυξη του λαϊκού αινίγματος». Βλ. Μ. Γ. Μερακλής, *Τί είναι λαϊκή λογοτεχνία* (Αθήνα 1988), σ. 48 σημ. 17, 52.

²⁸ Ο Πλάτωνας γράφει στον Διονύσιο φραστέον *δή σοι δι' ἡμεῶν, ἵν' ἂν τι ἡ δέλτος ἢ πόντος ἢ γῆς ἐν πυχαῖς πάθῃ, ὃ ἄναγνους μὴ γινῶ, Ἐπιστ.* 2. 312d-e. Θα τον μιμηθεί ο συγγραφέας των αριστοτελικών επιστολών που γράφει στον Αλέξανδρο σχετικά με την έκδοση των ακροατικών λόγων (*Ἐγραψάς μοι περὶ τῶν ἀκροατικῶν λόγων οἱ ὄμενος δεῖν αὐτοὺς φυλάττειν ἐν ἀπορρήτοις· ἴσθι οὖν αὐτοὺς καὶ ἐκδεδομένους καὶ μὴ ἐκδεδομένους· ξυνετοί γάρ εἰσι μόνοις τοῖς ἡμῶν ἀκούσασιν*, Αουλ. Γέλλ. 20. 5.9 R.K. Marshall).

²⁹ Σύμφωνα με τον Webster, *Studies in LGC* (1970²) σ. 82, η Σαπφώ πλησιάζει περισσότερο το χρησμοδό των *Θρνίθων* και το μάγειρα στον *Σφιγγοκαρίωνα* του Εύβουλου (απ. 106)· ο C. Robert *RE* P² (1894) σ. 2520 θεωρεί ότι στο απόσπασμα αυτό μιλά η Σφίγγα. Με βάση τις περιπέτειες του Καλλίστρατου, που μάλλον είναι πρόσφατες, ο Edmonds *FAC II* (1959) σ. 129 χρονολογεί τον *Σφιγγοκαρίωνα* το 361-355 π.Χ. Στον Εύβουλο παρά το ότι το θέμα του γρίφου (*πάππος ἄπ' ἀκάνθη*) και το χυδαίο λεξιλόγιο είναι σύμφωνο με την ιδιότητα δούλου Σφιγγοκαρίωνα, η διατύπωση *ἔστι λαλῶν ἄγλωσσος, ἀξύνετα ξυνετοῖσι λέγων* (1-3) και το γεγονός ότι ο παρανοών το γρίφο σκέπτεται πάλι έναν πολιτικό, τον Καλλίστρατο, παραπέμπουν στο γρίφο της Σαπφώς.

³⁰ Ο ένθετος λόγος του *Φαίδρου* (231 κ.ε.) χαρακτηρίζεται ως επιστολή ή λόγος *έρωτικός*. Βλ. Ι. Συκουτρή, *Αρχαία Επιστολογραφία*, Μετάφρ. από τα γερμανικά Δ. Ι. Ιακώβ, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, (Αθήνα 1988), σ. 77.

235c), ομόλογος με το φόβο του Σωκράτη για τη διδάσκαλο Ασπασία (Μενέξ. 235e), υπενθυμίζει το φόβο του συνομιλητή της Σαπφώς στον Αντιφάνη (15-16), ανακαλώντας παράλληλα και τη σκηνή ενός φοβισμένου Αλκαίου και μιας επιπλήττουσας Σαπφώς σε αγγείο της εποχής (ARV² 385// 228, Μόναχο 2416). Συνομιλητής όμως της Σαπφώς θα μπορούσε να είναι και ο *ἀγαυός πρέσβυς*, όπως αποκαλεί η Σαπφώ τον Ανακρέοντα (Χαμαιλ. απ. 26 Wehrli=Ανακρ. απ. 358 PMG, Σαπφ. απ. 953 PMG), ή και ο Αλκαίος (Αλκ. απ. 384, Σαπφ. απ. 137=Αριστ. *Ρήτ.* 1367a9). Η παρουσίαση της Σαπφώς να επιλύει γρίφο με θέμα την επιστολή παραπέμπει στην εικόνα της σοφής ποιήτριας που μελετά τα σήματα της μουσικής της και διδάσκει τις μαθήτριάς της³¹ ή της Σαπφώς εταίρας που απευθύνει στον Φάωνα χειρόγραφο ερωτική επιστολή (Οβίδ. *ES* 1, 4).

Την εποχή του Αντιφάνη η ποιήτρια έχει προφανή σχέση με τα γράμματα.³² Το γεγονός όμως ότι η μορφή της Σαπφώς είναι συνδεδεμένη και στην υπόλοιπη παράδοση με τα αινίγματα και τους γρίφους, ενισχύει την υπόθεση ότι βασικό χαρακτηριστικό της ποίησής της είναι η αλληγορική ρητορική διατύπωση, ένα παιγνίδι ανάμεσα στο *εἶναι* και στο *φαίνεσθαι*, το *εἶκος* του λυρικού υποκειμένου. Η λόγια διατύπωση του γρίφου, το περιεχόμενό του που δεν είναι αντικείμενο καθημερινής χρήσης και η αινιγματική διατύπωση, εκτός από τη γραφή και τη διδασκαλία, συνδέουν την ποιήτρια με την αλληγορική διατύπωση που συμφωνεί και με τη φύση της ποιητικής της σύνθεσης. Η σύνδεση της ποιήτριας με την επιστολή, ενδεικτική της θέσης της στην κωμωδία αλλά και στην ελληνική γραμματεία, μπορεί να αποδοθεί με την εξίσωση του Ησύχιου (*γριφᾶσθαι*=*γράφειν*). Στο επίγραμμα που αποδίδεται στην Σαπφώ (*παῖδες*,

³¹ Βλ. Φιλόστρ. *Εἶκ.* 2.1, *Βίος* Ἀπολ. 1. 30, Ιμέρ. *Λόγ.* 1. 4, quid, nisi cum multo venerem confundere vino, / praecepit lyrici Teia Musa senis / Lesbia quid docuit Sappho, nisi amare, puellas? Οβίδ. *Trist.* 2.363, sola tuum vates Lesbia vincet opus, *Trist.* 3. 7. 20, *ES* 199-201, 15-16, Σαπφ. απ. 56, inc. auct. απ. 11, Χρύσιππος 2. 13, *Pap.* (S261A SLG), Λουκ. *Περὶ Ἑταιρ.* 36, Κλαυδ. *Epith.* X. 228-235, *Ἦων ἐξεδίδασκε Γυάρων τὰν ἀνυσοδόμον*, απ. 11 inc. auct., Επικρ. *Ἀντιλαΐς* απ. 4, Αρισταίν. I.10. 97, Οράτ. *Carm.* 2. 13. 24 4. 9.10 -12. Η εικονογραφική μαρτυρία της εποχής του Αντιφάνη θυμίζει τη μεταγενέστερη εικόνα της «Σαπφώς» με σημειωματάριο και γραφίδα στην Πομπηία ως docta puella. Σε αττική υδρία από τον κύκλο του Πολύγνωτου 440-420 π.Χ. (Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο) η Σαπφώ απεικονίζεται να κρατά στα χέρια της περγαμηνή και να διδάσκει τις μαθήτριάς της.

³² Η διδασκαλία γραφής και ανάγνωσης (*γράμματα*), η *μουσική* και η *γυμναστική* είναι οι τρεις κλάδοι της παιδείας. Τον 4^ο αιώνα το λυρικό σχολείο αντιπροσώπευε την πολιτιστική και διανοητική παράδοση του γραμματο-σχολείου και της σοφιστικής εκπαίδευσης. Το λυρικό σχολείο είχε πολύ ισχυρές ρίζες στην πολιτιστική παράδοση των αρχαίων Ελλήνων (αυτό διαπιστώνεται από το δημοφιλές των συμποσιακών ασμάτων και τα λυρικά μέρη του δράματος), και παρ' όλο που η Αθήνα του 4^{ου} αιώνα δεν έχει κάτι συγκρίσιμο με τη «σχολή» της Σαπφώς, της Ανδρομέδας και της Γοργώς στο χώρο της γυναικείας εκπαίδευσης, η έμφαση στη μουσική και το τραγούδι είναι αντιπροσωπευτική της τυπικά ελληνικής στάσης απέναντι στην πολιτιστική εκπαίδευση. Βλ. F. A. Boeck, *Greek Education 450-350 b.C.* (London 1964), σ. 127. Πβ. τον Λίνο στην ομώνυμη κωμωδία του Ἀλεξή (απ. 140) που διδάσκει τον Ηρακλή.

ἄφωνος εἶσα ποτεννέπω αἶ τις εἴρηται, / φωνᾶν ἀκαμάταν, Π.Α. 6.269) η ίδια παρουσιάζει τον εαυτό της με τα χαρακτηριστικά που έχουν στον Αντιφάνη τα γράμματα. Σε αριθμητικό γρίφο του Μητρόδωρου (Π.Α. 14.138) απαντά το όνομα της Σαπφώς και της μητέρας της Κλειδάς, ένδειξη ότι η σχέση της ποιήτριας με τους γρίφους συνεχίζεται και σε μεταγενέστερους χρόνους. Είναι εντυπωσιακό ότι οι το αίνιγμα της Σπφώς παρατίθεται από τον Ευστάθιο Θεσσαλονίκη (Ιλ. 6.169) και τον 13^ο αιώνα στην Παλατινή Ἀνθολογία (προβλήματα και αἰνίγματα Appendix) του Μάξιμου Πλανούδη οι στ. 1-5, και 17-16.³³ Οι τρεις πρώτοι στίχοι του γρίφου της Σαπφώς απαντούν στη βυζαντινή περίοδο σε μια συλλογή αινιγμάτων σε χειρόγραφο της Μητρόπολης της Σάμου ελάχιστα παραλλαγμένοι³⁴ και ο Βασίλειος Μεγαλομήτης (Boiss. An. Gr. III σ. 450) επαναλαμβάνει το γρίφο του Αντιφάνη σε στίχους πολιτικούς.³⁵

Το θέμα των άφωνων γραμμάτων με τη δυνατή φωνή που μεταβάλλουν τους απόντες σε παρόντες και στην *Leucadia* του Τουρπίλιου (sola res quae homines absentes <nobis> praesentis facit, απ. 213 R³) κυρίως όμως η ερμηνεία του Gerolamo (sola res quae homines absentes <nobis> praesentis facit, και η εξήγηση (Turpilius comicus tractans de vicissitudine litterarum sola...facit». Quid enim est, ut ita dicam, tam praesens inter absentes quam per epistolas et alloqui et audire suos diligas?, *Epist.* 42.1 σ. 94a έκδ. Amst.)³⁶ ενισχύει την υπόθεση ότι η *Leucadia* του Τουρπίλιου, που ακολουθεί στενά την *Λευκαδία* του Μενάνδρου, δανείζεται θέματα και της *Σαπφῶς* του Αντιφάνη.

Η γυναικεία μορφή που υποβάλλει γρίφους ανήκει στους παραδοσιακούς τύπους της κωμωδίας. Η Σαπφώ κατατάσσεται στον τύπο της σοφής γυναίκας³⁷

³³ Yatromanolakis, *Sappho in the Making: The Early Reception* (2007) σσ. 302-3 σημ. 80-83.

³⁴ M. G. Barvounis, «Une Collection d' Énigmes dans le manuscrit 127 de la Sainte Métropole de Samos», *Αιγαιοπελαγίτικα Θέματα* 20 (1991) σσ. 12-3.

³⁵ Ἔστι τις φύσις θήλεια, φωνήεσσα καὶ λάλος, / καὶ βρέφη περικόλπια σώζει καὶ περικρύπτει. / ἄγλωσσα δὲ καὶ λαλιᾶς ἀδίδακτα τὰ βρέφη· / ἀλλ' ὅμως ἔντρανον αὐτοῖς καὶ γεγωνὸν τὸ φθέγμα / καὶ τοῖς ποντίοις ὕδασιν οἷς θέλει λαλοῦσι, / καὶ τοῦς ἐν νήσοις φθάνουσι καὶ τοῦς ἐν ἡπείροις. / πολλοῖς δὲ οὐκ ἔστιν αὐτῶν ἀκούειν καὶ παροῦσι· / τῆς δ' ἀκοῆς τὴν αἴσθησιν κωφὴν ἔχει τὰ βρέφη. Βλ. Kassel-Austin, *PCG II* (1991) σσ. 424-5.

³⁶ Σύμφωνα με τον Pastorino, «Turpilio fr. 213 R³» (1955) σσ. 43-45, η Σαπφώ του Αντιφάνη βασίζεται στην Κλεοβουλίνη του Κρατίνου.

³⁷ Η μεταφορά και η αλληγορία είναι δείγμα υψηλού ύφους. Το ύφος αλληλένδετο με την εκφορά του λόγου καθορίζει την προσωπικότητα του λέγοντος. Η λέξις και το ἥθος, βασικά στοιχεία για τη διαμόρφωση του χαρακτήρα, είναι και δείγμα υψηλής ευφυΐας (πολύ δὲ μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι. μόνον γὰρ τοῦτο οὔτε παρ' ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐφυΐας τε σημείον ἔστι, Αριστοτ. Ποιητ. 1459a, Ρητ. 1408a).

σύμφωνα με το πρότυπο του Ευριπίδη (βλ. την τραγωδία του *Μελανίππη ή Σοφή*) και η διακωμώδησή της είναι ανάλογη με αυτήν της Κλεοβουλίνης³⁸ (βλ. τις ομώνυμες κωμωδίες του Κρατίνου και του Άλεξη). Η κόρη του Ρόδιου σοφού, ποιήτρια αινιγματικών εξαμέτρων ήταν γνωστή για τη σοφία και το ήθος της (Πλούτ. *Ἐπτ. Σοφ.* 3, *Γαμ. Παραγγ.* 48). Η χρήση του δακτυλικού εξαμέτρου στη διατύπωση του γρίφου και το θέμα μητρότητα-γραφή παραπέμπει και στο γρίφο της *Γραμματικῆς θεωρίας* ή *Γραμματικῆς τραγωδίας* του Καλλία: *κυῶ γάρ, ὦ γυναῖκες· ἀλλ' αἰδοί, φίλαι, / ἐν γράμμασι σῶν τοῦνομ' ἐξερωῶ βρέφους* (Αθην. 7. 276a) που ανακαλεί το θέμα του απ. 137. 1 της Σαπφώς (θέλω τί τ' εἶπην, ἀλλά με κωλύει/ αἴδως). Η μορφή που μιλά στο χορό από Γυναίκες-Γράμματα πλησιάζει την Σαπφώ, αλλά και την αινιγματική διδάσκαλο του Σωκράτη Διοτίμα, η οποία χρησιμοποιεί επίσης λεξιλόγιο χαρακτηριστικό της γυναικείας φύσης (*τόκος, έρωτας*, Πλάτ. *Συμπ.* 206c, *γεννήτορες, ποιητές*, 209c). Ο τύπος της σοφής γυναίκας συσχετίζεται με το θέμα της συγγένειας και της διδασκαλίας από κάποιον σοφό, συνήθως τον πατέρα ή το σύζυγο (Κλεόβουλος, Πυθαγόρας). Στον Αντιφάνη η Σαπφώ αποκαλεί το συνομιλητή της *πατέρα*, ιδιότητα που αποδίδεται στο φυσικό ή πνευματικό γονέα, και η επιστολή, ίσως διαθήκη, ανήκει πιθανόν σε σκηνή αναγνώρισης.

Με τον τύπο της σοφής γυναίκας οι κωμωδιογράφοι, με πρώτο τον Αριστοφάνη,³⁹ επισημαίνουν τον κίνδυνο για την ανατροπή της καθεστηκυίας τάξης⁴⁰ η εγγράμματη γυναίκα είναι καταδικαστέα, όπως και η πόρνη. Στις δύο αυτές κατηγορίες γυναικών που αποκλίνουν από το κυρίαρχο μοντέλο γυναίκας και χαρακτηρίζονται από τη δολιότητα (*μητίς*) αποτυπώνονται τα χαρακτηριστικά της

³⁸ Και ο Αθήναιος (10. 448b) συνδέει τον Καλλία με την Κλεοβουλίνη και τον γριφοποιό Διότιμο, όνομα που παραπέμπει στην Διοτίμα του Συμποσίου, (*ἄρα ἡμῖν...ζητεῖν τι καί περί γρίφων...οὐ κατὰ τὴν Καλλίου τοῦ Ἀθηναίου ἐπιγραφομένην γραμματικὴν τραγωδίαν, ἀλλ' ἡμεῖς ζητήσωμεν πρότερον μὲν τίς ὁ ὄρος τοῦ γρίφου, τίνα δὲ Κλεοβουλίνη ἢ Δινδία προὔβαλλεν ἐν τοῖς αἰνίγμασιν, ἱκανῶς γὰρ εἶρηκε περί αὐτῶν ὁ ἐταῖρος ἡμῶν Διότιμος...ἀλλὰ πῶς οἱ κωμωδιοποιοὶ αὐτῶν μέμνηται*).

³⁹ Γυναίκες σοφές-ρήτορες εμφανίζονται και στην τραγωδία π.χ. η Εκάβη και η Ανδρομάχη στις ομώνυμες τραγωδίες του Ευριπίδη. Ακόμη και η Ελένη στις *Τρωάδες* (*ἄγων* Ελένης-Εκάβης) εμφανίζεται με τέτοια χαρακτηριστικά.

⁴⁰ *Γυναίχ' ὁ διδάσκων γράμματ' <οὐ> καλῶς <ποεῖ>, / ἀσπίδι <δέ> φοβερᾷ προσπορίζει φάρμακον*, Μέν. απ. 702. Τον ίδιο φόβο, αλλά από την πλευρά της γυναίκας, εκφράζει και η Μήδεια που θεωρεί ότι επειδή είναι σοφή, τη μισούν, τη φοβούνται και τη θεωρούν εμπόδιο (Ευρ. *Μήδ.* 302-305).

Σφίγγας.⁴¹ Οι διαφορές της Σαπφώς ποιήτριας από τον κωμικό τύπο της εταίρας-κιθαρίστριας δείχνουν περισσότερο συγγένεια παρά απομάκρυνση από την τάξη αυτή⁴² και μας οδηγούν στις πρωταγωνιστικές γυναικείες μορφές του Αριστοφάνη, των οποίων το ενδιαφέρον για τα θρησκευτικά και πολιτικά ζητήματα⁴³ συρρικνώνεται στο ενδιαφέρον για τον έρωτα και το σεξ. Η γριφώδης και αλληγορική διατύπωση της Σαπφώς και το ενδιαφέρον για τα κοινά την κατατάσσει στις ρητοροδιδασκάλισσες, όπως η Πραξαγόρα, η Λυσιστράτη⁴⁴ και η διδάσκαλος του Σωκράτη Ασπασία (Μενέξ. 235e, Αθην. 5.219b, Μάξ. Τύρ. 18. 4). Όμως ο κίνδυνος για την ορθή χρήση του λόγου, πρόβλημα που εμφανίζεται τον 5^ο αι. και οξύνεται τον 4^ο όταν η ρητορική τέχνη γίνεται επίσημο όργανο διδασκαλίας της πολιτικής τέχνης, της πολιτικής δηλαδή *ἀρετῆς*, γίνεται πια ορατός. Το πολιτικό ήθος, την υψηλότερη βαθμίδα εκπαίδευσης που διαμόρφωναν μέχρι τώρα οι ποιητές, αναλαμβάνουν οι νέοι διδάσκαλοι, οι σοφιστές, αλλά και οι γυναίκες.⁴⁵ Αυτούς ακριβώς τους κινδύνους επισημαίνουν οι

⁴¹ Για τη σύνδεση της Σαπφώς με την Κλεοβουλίνη και την Σφίγγα βλ. Yatromanolakis, *Sappho in the Making: The Early Reception* (2007) σσ. 300-2, 307 κ.ε.

Στην κωμωδία η πόρνη και η Σφίγγα ταυτίζονται (Σφίγγα *θηβαίαν δὲ πάσας ἐστὶ τὰς πόρνas καλεῖν, / αἱ λαλοῦσ' ἀπλῶς μὲν οὐδέν, ἀλλ' ἐν αἰνιγμοῖς τισιν*, Αναξίλ. *Νεοτίς* απ. 22.22 κ.ε. πβ. Καλλίας απ. 28). Η εικόνα της Σαπφώς-Σφίγγας θυμίζει την καθιστή Σφίγγα στα αιολικού τύπου κιονόκρανα σε σχήμα λύρας που υπάρχουν και στην Αθήνα των κλασικών χρόνων. Για τα κιονόκρανα του τύπου αυτού βλ. Philip P. Betancourt, *The aiotic style in architecture. A survey of Its Development in Palestine, the Halikarnassos Peninsula, and Greece, 1000-500 b.C.* (Princeton 1977), κυρ. εικ. 61, 62.

⁴² Οι γρίφοι και τα αινίγματα ήταν τμήμα των συμποσιακών σκηνών της κωμωδίας. *Σόφισμα* αποκαλείται το *λεσβιάζειν* ή *λεσβίζειν* (Θεόπομπ. απ. 35). Ένα απόσπασμα του Δίφιλου (Θησέας απ. 49) είναι χαρακτηριστικό για το πώς αντιμετωπίζει η κωμωδία τις πνευματικές ενασχολήσεις των γυναικών. Τρεις κοπέλες από την Σάμο, περιοχή υποτελή των Αθηνών την εποχή αυτή, εορτάζουν τον Άδωνι με ποτό και διαγωνισμούς γρίφων. Ο γρίφος, ο οποίος θέτει το ερώτημα «*τί τὸ ἰσχυρότατον*»-οι απαντήσεις είναι ο σίδηρος, ο χαλκός και το πέος- θυμίζει έντονα το απ. 16 της Σαπφώς, που απαντά στη φιλοσοφική ερώτηση *τί τὸ κάλλιστον*. Ως φιλοσοφικό ερώτημα βλ. I. N. Περυσινάκης, «Αρχαϊκή λυρική ποίηση. Προβλήματα ερμηνείας και μετάφρασης της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Μια ερμηνευτική προσέγγιση. Εγκώμιον στον Σκόπα: Ο *ἀλαθέως ἀγαθός* και *πανάμωμος* άνθρωπος (Σιμωνίδης 542 PMG)», *Ηπειρωτικά γράμματα* 6 (2005), (Ιωάννινα 1994), σ. 37.

⁴³ Η τάση αυτή, ανάλογη με τη διάδοση της γραφής και του βιβλίου σε ευρύτερα στρώματα του πληθυσμού ήταν πρωτοφανής για τους Αθηναίους πολίτες, η συσχέτιση επομένως με το γυναικείο θίασο της Σαπφώς ήταν αναπόφευκτη. Για τη συχνή απεικόνιση γυναικών από «καλό σπίτι» που μελετούν στα αγγεία της εποχής βλ. Blanck, *Το Βιβλίο στην Αρχαιότητα* (1994) σ. 36, όπου και χρήσιμη βιβλιογραφία.

⁴⁴ Οι γυναικείες μορφές του Αριστοφάνη χρησιμοποιούν συχνά την επιστολή και τη γραφή για τη διεκδίκηση των συμφερόντων τους. Στις *Εκκλησιαζούσες* η εφαρμογή του νέου ερωτικού νόμου γίνεται με την επίδειξη των γραμμάτων από τις γριές. Η Μίκα των *Θεσμοφοριαζουσών* είναι εγγράμματη και κλείνει το ρητορικό της λόγο με την απειλή ότι θα ολοκληρώσει γραπτώς την κατηγορία της (*τὰ δ' ἄλλα μετὰ τῆς γραμματέως συγγράψομαι*, 432). Ο Άλεξης (*Ταραντίνοι* απ. 227) σατιρίζει επιστολή της Θεανώς προς την Τιμαρέτη.

⁴⁵ Η ενεργητική συμμετοχή των γυναικών φιλοσόφων, ιδιαίτερα στην Πυθαγόρεια και Νεοπυθαγόρεια σχολή, πιστοποιείται από τη συλλογή επιστολών που πιστεύεται ότι τις έγραψαν γυναίκες με θέματα αποκλειστικά γυναικεία. Βλ. Snyder, *The Woman and the Lyre* (1989) σσ. 108-114. Για τις επιστολές της Θεανώς αυτ. σσ. 112-113.

κωμωδιογράφοι της εποχής, και γίνονται πολύ πιο αποτελεσματικοί όταν τον συνδέουν με τον παράγοντα γυναίκα.

Παρά την ανατρεπτική του διάθεση ο Αντιφάνης είναι βαθύς γνώστης της σαπφικής ποίησης. Η σύνδεση της ποιήτριας με τη γραφή και την επιστολή, αν και κωμικό θέμα της εποχής (βλ. τις κωμωδίες *Γραφή* και *Επιστολή* του Άλεξη), πρέπει να βασίζεται στην ποίησή της,⁴⁶ ενδεχομένως σε κάποιο συγκεκριμένο ποίημα ή και σε απόψεις που αφορούν στην ποιητική της.⁴⁷ Η καρικατούρα της Σαπφώς στον Αντιφάνη είναι ο καθρέφτης της νεκρής Σαπφώς που *φωνάν ἀκαμάταν* απευθύνει το ίδιο αίνιγμα από το επιτύμβιο μνημείο της (Π.Α. 6. 269). Στο ίδιο πνεύμα ο Διοσκουρίδης χαιρετά την *πότνια* Μούσα της Αιολίδας Ερεσού με τα αθάνατα παιδιά (Π.Α. 7, 407, 9-10 *χαῖρε θεοῖς Ἰσα, σᾶς γάρ ἀοιδάς / ἀθανάτας ἔχομεν νῦν ἔτι* θυγατέρας πβ. Σαπφῶναι δέ μένουσι φίλης ἔτι καί μενέουσιν / ὥδῃς αἰ λευκαί φθεγγόμεναι σελίδες, Ποσειδίππ. Π.Α. 122. 5 (XVII G.-P.)=Αθήν. 13. 596b π. Δωρίχης). Ο Οβίδιος εργάζεται επίσης στο τρίπτυχο, έρωτας, θάνατος, γραφή (ES 195-198 πβ. Σαπφ. απ. 31. 9, *tacent*, 198 πβ. *deerant...et lingua palato*, 111, *non mihi respondent veteres in carmina vires*, 197 πβ. *τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης / φαίνομ' ἔμ' αὔται*, απ. 31. 15).

Ο διάλογος-διδασκαλία στον Αντιφάνη (Σαπφῶ απ. 194) και στον κωμικό Πλάτωνα (Φάων απ. 189) αφορά στην *ἐπίδειξιν* βιβλίου και παρωδία σε δακτυλικούς εξαμέτρους. Στο απ. 194 η εκπρόσωπος της λυρικής ποίησης, σε αντίθεση με την αποδέσμευση της γραφής της από το έπος, χρησιμοποιεί επικό ρυθμό και ήχο στο λόγο της. Το κωμικό βρίσκεται και εδώ. Η χρήση του εξαμέτρου δίνει πρόσθετη έμφαση στον ορισμό της επιστολής και προσδίδει στην Σαπφῶ πομπώδες και αλαζονικό ύφος, το ύφος δηλαδή που χαρακτηρίζει κάθε ποιητή που εμφανίζεται με προσωπείο

⁴⁶ Το απ. 27 με τον τίτλο «Γράμμα», έχει τον τύπο της επιστολής: η Σαπφῶ παρακαλεί κάποια γυναίκα, που είχε και αυτή την εποπτεία μιας ομάδας κοριτσιών, να στείλει το γρηγορότερο το θίασό της σε ένα γάμο για να τον λαμπρύνει με το χορό και το τραγούδι. Βλ. Ι. Θ. Κακριδής, «Παράρτημα. Εκλογή από τα τραγούδια της Σαπφῶς», *Έλα Αφροδίτη Ανθοστεφανωμένη. Από τον κόσμο των Αρχαίων III* (Αθήνα 1983), σσ. 88-9.

⁴⁷ Το λεξιλόγιο (*ἀκούει* (*ἀκοή*), *πλησίον*), οι θηλυκού γένους λέξεις (γραφῆ και επιστολή) έχουν σημαντικές αντιστοιχίες με το αλληγορικό αλλά και «φαινομενολογικό» απ. 31 της Σαπφῶς, με την αλληγορική ποίηση και τις αλληγορίες για τη γραφή. Η εικόνα των βρεφών γραμμάτων προέρχεται από τον κοινό τόπο ότι ο συγγραφέας είναι γονέας. Βλ. J. Svenbro, *Phrasikleia. An Anthropology of Reading in Ancient Greece*, Μετάφρ. J. Lloyd, (Ithaca, New York, London 1993), σσ. 145-159 κυρ. 158-159.

κωμικό.⁴⁸ Πρότυπο του κωμικού αυτού τύπου στάθηκαν οι σοφοί της εποχής του 5^{ου} και 4^{ου} αι., δάσκαλοι, ποιητές και φιλόσοφοι.

Ως κωμικοί χαρακτήρες ο Φάωνας και η Σαπφώ δείχνουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη γραφή, το βιβλίο και την κυκλοφορία του και ανήκουν στον τύπο του σοφού Αλαζόνα. Η κωμωδία επιφυλάσσει στους αλαζόνες σοφούς την καταδίκη και την τιμωρία.⁴⁹ Οι σοφές γυναίκες γίνονται αποδιοπομπαίοι τράγοι και καταδικάζονται στη χλεύη. Η συγγραφή βιβλίων κάνει μια γυναίκα πόρνη. Σύμφωνα με την Σούδα η πρώτη συγγραφέας πορνογραφήματος ήταν η πρώτη εταίρα, η δούλη της Ελένης Αστυάνασσα. Στο ποίημα του Αισχύριωνα από την Σάμο η *σωφρονέστατη* κατά την παράδοση Φιλαινίδα από την Λευκάδα, μιλά από τον τάφο της και παρακαλεί τους ναύτες που περνούν να μην την κοροϊδεύουν και να μην την υβρίζουν, επειδή αυτά που έγραψε δεν είναι πορνογραφήματα.⁵⁰

απ. 195

Το απ. 195, «βιβλιογράφος» δέ παρὰ Ἀντιφάνει ἐν Σαπφοῖ πβ. βιβλιογράφος, Κρατ. Χείρωνες απ. 267 ἵνα δέ μη δέ τῶν βιβλίων ἀμελεῖν δικῶμεν, εἴποις ἄν, Πολυδ. 7. 211 πβ. γραμματικός απ. 264 Κ, τὰ γραμματεῖα τοὺς τε χάρτας ἐκφέρων, κωμ. Πλάτ. Φάων απ. 218 Kock πβ. γράφω; Αλκ. απ. 129. 27) σε σχέση με το ενδιαφέρον της Σαπφώς για τη γραφή (απ. 194), μας οδηγεί σε επαναλαμβανόμενους τύπους σκηνών και κωμικών τύπων αποκαλύπτοντας ότι σε κωμωδίες με θέμα την Σαπφώ ευδοκimeί η σάτιρα νέων συμπεριφορών και επαγγελμάτων.

⁴⁸ Στην κωμωδία το βιβλίο δείχνει το επάγγελμα και την αλαζονεία του χαρακτήρα. Βλ. Stone, *Costume in Aristophanic Comedy* (1980) σ. 257. Για τον Αλαζόνα-φαρμακό βλ. Cornford, *Η Αττική Κωμωδία* (1988²) σσ. 186-194.

⁴⁹ Τη διαφθορά τη χρεώνονται κάποιες φορές όλοι οι φορείς της αγωγής (Τὸν ἄνδρα τὸνδ' ἢ βιβλίον διέφθορεν, / ἢ Πρόδικος, ἢ τῶν ἀδολεσχῶν εἶς γε τις, Αριστοφ. Ταγηνισταί απ. 490).

⁵⁰ Η Φιλαινίδα ορκίζεται στον Δία και στους Διόσκουρους ότι δεν υπήρξε μάχλος και δημώδης, αλλά ο Πολυκράτης από την Αθήνα λόγω τι παιπάλημα καὶ κακὴ γλῶσσα, / ἔγραψεν ἄσος' ἔγραψ', (Αθήν. 8 335 bd, Λουκ.Ψευδολογιστῆς ἢ Περί ἀποφράδος 24 Φιλαινίδος Δέλτοι).

Η Λέσβος και η Σάμος ήταν τόποι διάσημοι για τις γυναίκες συγγραφείς. Βλ. Yatromanolakis, *Sappho in the Making: The Early Reception* (2007) σ. 194 σημ. 122, που σημειώνει την Νικώ από την Σάμο και την Καλλιστράτη από την Λέσβο (Αθήν. 5. 220ef), συγγραφείς ερωτικών βιβλίων, και την Σάλπη συγγραφέα παιγνίων από την Λέσβο (Αθήν. 7. 322a). Σώζεται επίσης σε επιγραφή η πληροφορία για την ποιήτρια Αριστοδάμα από την Ιωνία που έκανε «επιδείξεις» βιβλίων της σε διάφορες πόλεις· αυτ. σ. 319 σημ.152.

Φάων

Ο Edmonds χρονολογεί τον Φάωνα το 360 π.Χ. εποχή που γράφονται οι *Ταραντίνοι* του Άλεξη. Οι Kock και Meineke υποθέτουν κάποια σύγχυση του εραστή της Σαπφώς με τον Πυθαγόρειο ασκητή στους *Ταραντίνους* του Άλεξη (απ. 223, 15).⁵¹

απ. 213⁵²

στρώματα, /κλίνας, τύλας

Ο Πολυδεύκης (10. 40) που διασώζει το μοναδικό απόσπασμα από τον Φάωνα του Αντιφάνη επισημαίνει την ομοιότητα στη χρήση της λέξης (τύλη: *έν δέ Αντιφάνους Φάωνι κατά την κοινήν χρήσιν ἔστιν εὐρεῖν τὰς τύλας*,⁵³ «στρώματα κλίνας τύλας,» ὥπερ καί παρὰ Σαπφοῖ) στον κωμικό και στην Σαπφώ (εγώ δ' ἐπὶ μολθάκαν / τύλαν <κα>σπολέω +μέλεα ἄν μέν τετύλαγκας ἀσπόλεα, απ. 46 πβ. στρώμν[αν ἐ]πὶ μολθάκαν, απ. 94. 21, ἀμφὶ δ' ἄβροισ' < > λασίοισ' εὐ <F> ἐπύκασσεν, 100, μόλθακον ἀμφι<βάλων> γνόφαλλον, Αλκ. 338. 8, (Σαπφώ) ἡδιστον φιλέουσι νέοις προσανάκλιμα ἐρώτων, Διοσκουρ. Π.Α. 7. 407).⁵⁴ Ισχυρή ένδειξη ότι ο Αντιφάνης παρωδεί την Σαπφώ είναι ότι ο λεξικογράφος δεν συνδέει τη λέξη με τον Εὐπόλη (κεκρύφαλοί τε καὶ τύλη, Κόλακες απ. 170=Πολυδ. 10. 39), ενώ και ο Ηρωδιανός συσχετίζει το διαλεκτικό αυτό τύπο με την Σαπφώ (τὸ «τύλη», ὅπερ οὐκ ἦν παρ' Ἀττικοῖς· ἀλλὰ μέμνηται Σαπφῶ έν δευτέρῳ Π. μον. λέξ. 2. 945.7). Για την κωμική χρήση της λέξης τύλα (σάγμα, προσκεφάλι, ύβος, ανδρικό μόριο Ησύχ., Σουδ. s.v., Πολυδ. 2. 176, Π.Α. 11.14 και 315, Φρύν. Εκλ. 145, Διογ. Λαέρτ. 9 53, Τηλεκλ. απ.

⁵¹ Βλ. Kassel-Austin, *PCG II* (1991) σ. 437-8.

⁵² Ο Edmonds, *FAC II* (1959) σ. 630 προσγράφει το απόσπασμα στον Αντιφάνη το νεότερο.

⁵³ Για το παράλληλο βλ. Starkie, *The Acharnians* (1968) σ. 178.

⁵⁴ Για την απεικόνιση του Φάωνα σε μαλακά μαξιλάρια σε σκηνή συμποσίου στο γνωστό απουληανό αγγείο βλ. *LIMC VIII* (1994) σ. 365.

Οι κλίνες και τα προσκέφαλα είναι δείκτες της τρυφηλής συμποσιακής ζωής (ἐπίνομεν μετὰ ταῦτα -χ-υ- / κατακείμενοι μαλακώτατ' ἐπὶ τρικλινίῃ Αριστοφ. Βάτρ. 542 κ.ε. πβ. μαλακῶς καθεύδειν Αριστοφ. απ. 65 inc., μαλακῶς καθεύδειν ἄθλιον δεδοικότα, Αντιφάν. ή Αντιφάν. ο νεότερος Δραπεταγωγός απ. 7. 6, ἐκ Κορίνθου στρώματα, Αντιφάν. απ. 233. 2 inc., πέντε κλίνας σικελικάς Εὐβουλ. απ. 119. 2, Σικελικά προσκέφαλα στρώματα, απ. 119.3 κ.α., Σφιγγοκαρίων απ. 107. Ο Νικόστρατος την ίδια εποχή γράφει την Κλίνη.

53 inc., Αιλ. π. Ζ. 2. 11: *LSJ*⁹) βλ. Αριστοφ. *Ἀχ.* 860 κ.ε.. Το απ. 213 του *Φάωνα* μπορεί να συνδυαστεί και με το απ. 15 (*νωθρότερον*) από την *Σαπφώ* του Αμειψία.

Λευκάδιος

Από την κωμωδία *Λευκάδιος* που γράφτηκε ίσως το 340 π.Χ. με πιθανό θέμα το άλμα της Σαπφώς από τον Λευκάτα⁵⁵ ή και τον ποιητή Φιλόξενο τον Λευκάδιο (βλ. κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 189) σώζονται τα αππ. 139 και 140 ίσως από την ίδια σκηνή συμποσίου.

απ. 139

Στο απ. 139 (*ένταυθ' ἀναρίστητος εὐθύς κιθαριεῖ*, Σούδ. s.v. *Λευκάδιος*) σατιρίζεται κάποιος παράσιτος ή πεινασμένος ποιητής (*ἀναρίστητος*, Ἀλεξ. απ. 235). Ο Αντιφάνης έγραψε τις κωμωδίες *Ποίησις*, *Αὐλητής*, *Αὐλητρίς* ή *Δίδυμαι*, *Καρίνη*, *Κιθαριστής*, *Κιθαρωδός*.

απ. 140

Το απ. 140, ένας κατάλογος αρτυμάτων,⁵⁶ προσφιλές θέμα των κωμικών τις περισσότερες φορές με γαμήλια συμφραζόμενα, παραπέμπει στην παρωδία του *Δείπνου* του Φιλόξενου (κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 189).

Άλλες κωμωδίες του Αντιφάνη

Ἄδωνις

Στην κωμωδία *Ἄδωνις*, ίσως από τα τελευταία έργα του κωμικού, όπως και η κωμωδία *Ἀφροδίτης Γοναί* που γράφτηκε το 333 π.Χ.⁵⁷ είναι ιδιαίτερα πιθανές

⁵⁵ Edmonds, *FAC II* (1959) σσ. 229, 435 βλ. Ἀλεξίης *Λευκαδία*.

⁵⁶ *ἀσταφίδος, ἄλῶν, σιραίου, σιλφίου, τυροῦ, θύμου, / σησάμου, λίτρου, κυμίνου, ῥοῦ, μέλιτος, ὀριγάνου, / βοτανίων, ὄξους, ἐλαῶν, εἶς, ἄβυρτάκην χλόης, / καππάριδος, ῥῶν, ταρίχους, καρδάμων, θρίων, ὀποῦ, Αθήν. επιτ. 2 68 Α ὅτι τὰ ἀρτύματα ταῦτα καταλέγει που ὁ Ἀντιφάνης. Για τη μορφή του καταλόγου βλ. Έφιππ. απ. 12 πβ. Αριστοφ. απ. 128, Ἀλεξ. αππ. 132, 193.*

⁵⁷ Ο Ἀλεξίης έγραψε αρκετά δράματα με θέματα της μυθολογίας: *Ἀθάμας, Αἴολος, Ἀλκηστις, Ἀνδρομέδα, Ἀνθρωπογονία, Ἀσκληπιός, Ἀφροδίσιος, Ἀφροδίτης γοναί, Βάκχαι, Γανυμήδης, Ὀλακος, Δευκαλίων, Κύκλωψ, Λήμνιοι, Μίνως, Οἰνόμαος* ή *Πέλοψ, Ὀμφάλη, Ὀρφεύς, Φάων*.

κάποιες αναφορές στην Σαπφώ, εξ αιτίας του κεντρικού ρόλου του Άδωνη στην ποίησή της (απ. 140, 168, 211c, 214). Ίσως ο Άδωνης είχε κοινά χαρακτηριστικά με τον Φάωνα του κωμικού Πλάτωνα (Φάων).

Ῥοιαί ή Ῥοιοί

απ. 172

ὡς δ' ἐδείπνησαν (συνάψαι βούλομαι γάρ τάν μέσῳ)
καί Διὸς σωτήῆρος ἦλθε θηρίκλειον ὄργανον,
τῆς τρυφερᾶς ἀπὸ Λέσβου σεμνογόνου σταγόνος
πλήρες, ἀφρίζον, ἕκαστος δεξιτερᾷ δ' ἔλαβεν
εἴτ' ἐπεισῆγεν χορείαν ἣ τράπεζαν δευτέραν
καί παρέθηκε γέμουσαν πέμμασι παντοδαποῖς.⁵⁸

Ο Αντιφάνης, όπως φαίνεται από το μέτρο (τροχαϊκό τεράμετρο με δακτυλοεπίtritους) μιμείται την περιγραφή του Δείπνου του Φιλόξενου του Λευκάδιου (PMG 836)⁵⁹ που παρωδεύεται στον Φάωνα του κωμ. Πλάτωνα (απ. 189). Η σκηνή συμποσίου σχετίζεται ίσως και με την Σαπφώ (ἕκαστος δεξιτερᾷ δ' ἔλαβεν, στ. 4 πβ. Ἀρχίλοχε, δέξαι τήνδε τήν μετανιπτρίδα /μεστήν Διὸς σωτήῆρος, Ἀγαθοῦ Δαίμονος, Δίφιλ. Σαπφῶ απ. 71, τῷ στόματι τὸν κύαθον ὡδ' εἰληφότες, κωμ. Πλάτ. Φάων απ. 192), όχι μόνον επειδή γίνεται αναφορά στον Λέσβιο οἶνο (ἀπὸ Λέσβου σεμνογόνου σταγόνος, στ. 3 πβ. Λεσβία σταγών, Έφιππ. απ. 28.2),⁶⁰ αλλά κυρίως επειδή η υπόθεση της κωμωδίας βασίζεται στη σύγχυση της ταυτότητας. Ο Αντιφάνης αξιοποιεί συχνά το κωμικό στοιχείο της ομοιότητας και τον τύπο του σωσία (Αύλητρίς ή Δίδυμαι, Δίδυμοι, Ῥιοπάτριοι, Ῥιώνυμοι), ενώ κεντρικός άξονας της βιογραφίας της Σαπφώς είναι η σύγχυση της με κάποια άλλη γυναίκα από την Λέσβο (Αθην. 13. 596e, Αιλ. Π. 1. 12. 19, Σεν. Epist. 88. 37, Σούδ. s.v.).

Χρυσίς

απ. 223

<τῷ> σατραπροπλούτῳ δ' ὡς λέγουσι νυμφίῳ

⁵⁸ (Αθην. 11 471c=στ. 1-4, 14 642 a=στ. 5-6). Οι στίχοι ανήκουν σε ένα απόσπασμα βλ. αὐτὰρ ἐπεὶ δόρποιο μελίφρονος ἐξ ἔρον ἔντο, 109 κρητήρ δέ Βρομίου ωκεράννυτο, πίνετο δ' οἶνος /Λέσβιος...δεύτεραι αὖται τράπεζαι ἐφωπλίζοντο γέμουσαι, Μάτρ. Δείπν. 534. 104. Βλ. Kassel-Austin, PCG II (1991) σ. 407.

⁵⁹ Kassel-Austin, PCG II (1991) σ. 407.

⁶⁰ Για τον Λέσβιο οἶνο βλ. παραπ. Ἀλεξ. απ. 278 inc.

κεκτημένῳ τάλαντα, παῖδας, ἐπιτρόπους,
 ζεύγη, καμήλους, στρώματ', ἀργυρώματα,
 φιάλας, τριήρεις, τραγελάφους, καρχήσια,
 γαυλούς ὀλοχρύσους (Β.) πλοῖα; (Α.) τοὺς κάδους μὲν οὖν
 καλοῦσι γαυλοῦς πάντες οἱ προγαστορες

Στην εκτεταμένη σκηνή του γάμου (βλ. απ. 224) της Χρυσίδας, κωμωδία με θέμα κάποια εταίρα, οι λέξεις *φιάλας, ἀργυρώματα* και η σπανιότατη *καρχήσια*, στ. 4 (βλ. Κρατίν. απ. 40. 2, *non solus Asclepiades meminit huius poculi sed et alli...poetae ut Sappho quae ait*, Μακρ. Sat. 5. 21), για πρώτη φορά με γαμήλια συμφραζόμενα στην Σαπφώ (*καρχάσ'...τῷ γάμβρω* απ. 141. 5-6), διάσπαρτες στο σύνολο των κτημάτων του νυμφίου (3-4), ανακαλούν την περιγραφή της προίκας της Ανδρομάχης (*χρύσια*, Σαπφ. απ. 44. 8 στ. 10 *ἀργύρα (ποτήρια), φίλαί τε*, στ. 29 πβ. *ἀθρήματα*, Σαπφ. απ. 169 Α, *ἀθρήματα· δῶρα πεμπόμενα παρὰ τῶν συγγενῶν ταῖς γαμουμέναις παρθένοις παρὰ Λεσβίοις*, Ησύχ. s.v.) και τη μεταφορά της ως νύφης (*ἄγον αἰμιόνοις*, στ. 14, *ἴππ[οις] δ' ἄνδρες ὕπαγον ἐπ' ἄ[ρματα]*, στ. 17, *ἐν ναῦσιν*, στ. 7, *ἐπέβαινε δέ παῖς ὄχλος καὶ συνέταιροι*, στ. 5). Στη θεματολογία της Σαπφώς παραπέμπει και η σάτιρα του βάρβαρου και αγροίκου νυμφίου (απ. 110b=Δημ. *Περὶ ἔρμην*. 167).

Η Σαπφώ στην Νέα κωμωδία

Δίφιλος¹

Από τους σπουδαιότερους ποιητές της Νέας κωμωδίας, ο Δίφιλος και ο Μένανδρος, συνεχίζοντας την παράδοση της Αρχαίας (Αμειψίας) και της Μέσης κωμωδίας (Αντιφάνης, Άμφης, Έφιππος, Τιμοκλής) έγραψαν κωμωδίες με τίτλο *Λευκαδία* και *Σαπφώ* ο πρώτος, και *Λευκαδία* ο δεύτερος.

Δομικά χαρακτηριστικά της *Λευκαδίας* του Δίφилου, που πρέπει να είχε παραπλήσια υπόθεση με την *Σαπφώ*, είναι η εξορία, η φυγή σε χώρους εξωτικούς και ο αναγνωρισμός σε έναν τόπο ιερό. Στην *Λευκαδία* του Δίφилου, όπως και στις ομώνυμες κωμωδίες της Μέσης και της Νέας κωμωδίας (Άμφης, Μένανδρ. *Λευκαδία*, Άλεξ. *Λευκαδία* ή *Δραπέται*, Αντιφάν. *Λευκάδιος*) είναι ιδιαίτερα πιθανή η παρουσία φυγάδων, παράσιτων και συμποσιαστών. Παρόμοιες σκηνές και χαρακτήρες έχουμε σε όλες τις κωμωδίες με θέμα την Σαπφώ (πβ. Δίφил. *Σαπφώ* απ. 71 βλ. *Σύντροφοι*, *Παράσιτος*). Ιδιαίτερα πιθανή θεωρείται επίσης η συγγένεια της *Λευκαδίας* του Δίφилου με την *Leucadia* του Τουρπίλιου και την *Λευκαδία* του Μενάνδρου, την οποία ο Τουρπίλιος είχε ως πρότυπο.² Όπως η *Λευκαδία* του Μενάνδρου υπήρξε καθοριστικός σταθμός στην επιβίωση του θρύλου της Σαπφώς στη λατινική αλλά και τη νεότερη λογοτεχνία, η *Σαπφώ* του Δίφилου υπήρξε καθοριστικής σημασίας για την αναμετάδοση της εικόνας της ποιήτριας στον Χαμαιλέοντα και τον Ερμησιάνακτα. Οι κωμικοί ποιητές επεξεργάζονται τα βασικά θέματα της ποίησης της Σαπφώς και προσαρμόζοντάς τα στην κωμική θεματολογία αναδεικνύονται οι πρώτοι κριτικοί του έργου της.³

¹ Ο Δίφιλος, από τους σπουδαιότερους ποιητές της Νέας κωμωδίας γεννήθηκε το 360/ 350 π. Χ. στην Σινώπη, έζησε στην Αθήνα μετά από το 340 π. Χ. και πέθανε στην Σμύρνη ή την Αθήνα στις αρχές του 3^{ου} αι. π. Χ. Από τα 60 ή 100 έργα σώζονται περίπου 130 αποσπάσματα. Ο έρωτάς του με την εταίρα Γνάθαινα αποτέλεσε υλικό για κάποιες από τις σκηνές των κωμωδιών του. Υπήρξε από τους ελάχιστους ποιητές της Νέας κωμωδίας που έγραψε κωμωδίες με θέμα μυθολογικό (*Πελεϊάδες* ή *Δαναΐδες*, *Πύρρον*, ? *Θησέας* κ.α.). Τον μιμήθηκαν οι Ρωμαίοι Πλάυτος και Τερέντιος. Οι *Κληρούμενοι* έγιναν το πρότυπο της *Casina* του Πλάυτου, η *Πήρα* του *Rudens* του Πλάυτου, οι *Συναποθνήσκοντες* διασκευάστηκαν στους *Commorientes* του Τερέντιου και η *Σχεδία* στην *Vidularia* του Πλάυτου. Βλ. Webster, *Studies in LGC* (1970²) σσ. 152-183, G. Coppola, «La commedia di Difilo», *Atene e Roma*, (1924), σσ. 185 κ.ε.

² Για τις συγγένειες των κωμωδιών αυτών με την *Λευκαδία* του Μενάνδρου βλ. E. Lefèvre, *Dipihilos und Plautus. Der Rudens und sein Original*, (Stuttgart 1984), σσ. 24, 31-32, 38-39, Wilamowitz, *SuS* (1913) σσ. 26, 34, Kassel-Austin, *PCG V* (1986) σ. 81.

³ Για τους ιαμβικούς και κωμικούς ποιητές ως κριτικούς βλ. Kennedy, *Ιστορία της Θεωρίας της Λογοτεχνίας* (2008) σσ. 103-110.

Λευκαδία

απ. 52

Από την Λευκαδία σώζεται μόνο η παροιμιακή φράση (έν *Κέω τίς ήμέρα*; μέμνηται ταύτης Δίφιλος έν Λευκαδίᾳ, πβ. έν *Κέω τίς ήμέρα*; Κράτ. κωμ. *Σάμιοι* απ. 32. 50=Αθήν. I 50)⁴ που σημαίνει το άγνωστο («του Αγίου Ποτέ», «τον Κόκκινο Μάη»)⁵ επειδή οι Κείοι συνήθιζαν να προσφέρουν δείπνο σε άγνωστη ημερομηνία (ΗΣύχ. s.v.).

Σαπφώ

Στην Σαπφώ, μία από τις τρεις κωμωδίες του Δίφилου με πρωταγωνιστές πρόσωπα της ιστορίας (*Άμαστρις*, *Τιθραύστης*), η πολιτική σάτιρα⁶ συνδυάζεται ίσως και με τη σάτιρα γυναικών που δεν είναι Αθηναίες (πβ. *Θησέας* απ. 49, *Λήμνιοι*, *Βοιωτίας*, *Σικελικός*).

απ. 70, 71

Πιθανές σκηνές της Σαπφῶς είναι η σκηνή του συμποσίου και ο αγώνας αντεραστών (Δίφιλος *ὁ κωμωδιοποιὸς πεποίηκεν έν Σαπφοῖ δράματι Σαπφοῦς ἔραστᾶς Ἀρχίλοχον καί Ἰππώνακτα*, απ. 70=Αθήν. 13. 599d), διανθισμένες με σάτιρα της λυρικής ποίησης (πβ. Κρατίν. *Ἀρχίλοχοι*, Ἀλεξ. *Ἀρχίλοχος*).⁷ Όπως

⁴ Το απ. 52 αποδίδεται και στον Εύπολη (έν *Κέω τίς ήμέρα*. *Εὐπολὶς φίλοις* (απ. 288.): *οὐδεὶς γάρ οἶδεν, έν Κέω τίς ήμέρα*. *οὐχ ἔστ᾿ αἰ γάρ παρ' αὐτοῖς αἱ ήμέραι, ἀλλ' ἕκαστος ὥς βούλεται ἄγει*, Φώτ. sv.).

Η φράση ίσως αφορά στο έθιμο των Κείων να σκοτώνουν με κόνειο όσους είχαν υπερβεί το εξηκοστό έτος της ηλικίας (*καλὸν τὸ Κείων νόμιμόν ἔστι, Φανία: // ὁ μὴ δυνάμενος ζῆν καλῶς οὐ ζῆ κακῶς*, Μέν. απ. 797=Στράβ. 10. 483).

⁵ Για άλλες παροιμιακές φράσεις που αναφέρονται σε αόριστες ημερομηνίες και υποθέσεις που αναβάλλονται επ' αόριστον βλ. Μ. Ζ. Κοπιδάκης, «Popularis sapientia vestigia», *Μελετήματα*, Επιμ. Ε. Σιστάκου, (Αθήνα 2007), σσ. 298-302, κυρ. 301.

⁶ Την περίοδο αυτή οι Αθηναίοι επανδρώνουν τον αθηναϊκό στρατό με μισθοφόρους από τα νησιά του Αιγαίου. Ο Webster, *Studies in LGC* (1970²) σσ. 153-154, 239-241 από την αναφορά στις Σάμιες (απ. 49) υποθέτει ότι ο *Θησέας* του Δίφилου χρονολογείται το 322 π. Χ. αμέσως μετά την εκδίωξη των Αθηναίων κληρούχων από την Σάμο. Την ίδια εποχή με τον *Θησέα* χρονολογείται και η κωμωδία *Λευκαδία* ή *Δραπέται* του Ἀλεξή το 320-310 π. Χ (Webster), ή το 340 π. Χ. (Edmonds) εποχή που γράφεται η *Λευκαδία* του Αντιφάνη και ο *Λευκάδιος* ή *Λευκάς* του Ἀμφι, ενώ οι κωμωδίες *Σαπφώ* του Αντιφάνη και του Τιμοκλή χρονολογούνται το 341 και το 345 π. Χ. αντίστοιχα. Βλ. και Edmonds, *FAC II* (1959) σσ. 639-650.

⁷ Κωμωδίες με θέμα τη μουσική και τους μουσικούς υπάρχουν από την περίοδο της Αρχαίας κωμωδίας (Πλάτ. *Ποιηταί* ή *Λάκωνες*, Εὐβ. *Ψάλτριαι*, Αντιφ. *Αὐλητρίδες* ή *Δίδυμαι*, Διόδωρος, Φοινικίδης, Ἀλεξ. *Ὀρχηστρίδες*, Αναξανδρ. *Κιθαρίστρια*, Θεόφ. *Φίλαυλος*, Πλάυτος *Ἐπίδικος*), ο Δίφιλος όμως έχει γράψει μόνο μία (*Κιθαρωδός*). Βλ. Campbell, *The Golden Lyre*

συμπεραίνεται από την προσφορά του ποτηριού (απ. 71) στη σκηνή του συμποσίου, η Σαπφώ εκδηλώνει την προτίμησή της στον Αρχίλοχο.

Οι δύο εραστές της Σαπφώς, Αρχίλοχος και Ιππώνακτας, ανήκουν πιθανότατα στον κωμικό τύπο του μισθοφόρου στρατιωτικού για τον οποίο υποθέτουμε ότι είναι πρόσωπο της Σαπφῶς του Ἀλεξή και του Ἄμφη, της Λευκαδίας του Μενάνδρου και της *Leucadia* του Τουρπίλου. Οι δύο ποιητές, που η βιογραφική παράδοση τους παρουσιάζει ως πλάνητες, εξόριστους, παράσιτους, φτωχούς, άσχημους και άσεμνους, εξ αιτίας των ιάμβων τους, χρησιμοποίησαν τα δραματικά πρόσωπα του εραστή και του στρατιώτη. (Για τον τίτλο στρατιώτη βλ. Δίφιλ. *Αίρησι τείχης*, Ἑρμιπ. *Στρατιώτας*). Ο Αρχίλοχος, πρωταγωνιστής της Αρχαίας και τη Μέσης κωμωδίας (Κρατίν. *Ἀρχίλοχοι*, Ἀλεξ. *Ἀρχίλοχος*), υιοθετεί το σπουδαίο «δραματικό πρόσωπο» του σκληρού επαγγελματία στρατιώτη και το δραματικό πρόσωπο του φλογερού εραστή, γι αυτό και η «βιογραφική» παράδοση παρουσιάζει και τον ίδιο ως δειλό ποιητή, περιπλανώμενο ταξιδευτή και ακάματο εραστή.⁸ Η πολυτάραχη ζωή του πλάνητα, του μισθοφόρου και του εξόριστου προσφέρεται για τις υποθέσεις της Νέας κωμωδίας και αυτός είναι ένας βασικός λόγος για την επιλογή των εραστών της Σαπφώς.

Τα απρεπή σκώμματα, ύβρεις και χυδαίες εκφράσεις για τη διεκδίκηση της εταίρας,⁹ είναι θέματα αναμενόμενα σε μια κωμωδία με πρωταγωνιστές ιαμβογράφους

(1983) σ. 6. Για τους χαρακτήρες και τα θέματα της Νέας κωμωδίας βλ. Ράϊος, *Ρωμαϊκή Κωμωδία Πλάτου Μέναιχοι* (2006) σσ. 55-62.

⁸ Ο Αρχίλοχος, αν και ο ίδιος κατηγορείται ως απόλεμος και δειλός, παρουσιάζεται ως πολεμιστής και μετά ποιητής (απ. 1 W) αυτοσατιρίζεται όταν εγκαταλείπει τα όπλα (απ. 5) και υιοθετεί ένα σπουδαίο «δραματικό πρόσωπο» του επαγγελματία στρατιώτη, που είναι σκληρός, βασίζεται στον εαυτό του και ζεί μόνο για το παρόν χωρίς καθόλου ρομαντισμό. Ένα άλλο «δραματικό πρόσωπο» που παρουσιάζεται ανάγλυφα μέσα από «βιογραφικά» επεισόδια είναι αυτό του φλογερού εραστή που κυνηγά τα θύματά του έως το φυσικό αφανισμό. Βλ. Easterling-Knox, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1990) σσ. 167-182. Η χρησιμοποίηση του πρώτου διηγηματικού προσώπου από τον Αρχίλοχο (Αριστ. *Ρητ.* 1418b 23 κ.ε.) δηλώνει ότι δεν πρόκειται για σύγχρονες με τον ποιητή μορφές αλλά χαρακτήρες σ' ένα είδος παραδοσιακής ψυχαγωγίας. Η εικόνα της Νεοβούλης; πρέπει να σχεδιάστηκε, αν είναι αξιόπιστη η μαρτυρία του Συνέσιου (*Φαλάκρας ἔγκωμιον* 75), με πρότυπο κάποια εταίρα. Ο Αρχίλοχος είναι συνθέτης *ἰοβάκχων* ὕμνων για τη λατρεία του Διόνυσου και της Δήμητρας και το θίασό τους. Βασικό χαρακτηριστικό του ιάμβου, είδος που σχεδιάστηκε για να ψυχαγωγεί, είναι οι υποθετικοί χαρακτήρες και οι καταστάσεις. Βλ. Lesky, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1985⁵) σσ. 174-179, D. E. Gerber, *Greek Iambic Poetry: from the Seventh to the Fifth Centuries BC*. (Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press 1999), σσ. 5-6; 499, Burnett, *Three Archaic Poets* (1983) σσ. 15-32, 98-194, M. L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus* (Berlin 1974), σσ. 22-39, I. N. Περυσινάκης, «*Ἰαμβος* : Σημασία και Ετυμολογία», *Ελληνικά* 5. 2 (2006), σσ. 247 κ.ε.

⁹ Πβ. την παράδοση για τον Αντιφάνη: *ἀπὸ συμβόλων τε πολλάκις δεδειπνηκέναι καὶ περὶ ἑταίρας πλεονάκις καὶ εἰληφέναι καὶ δεδωκέναι πληγὰς*, Αθήν. spec. II σ. 25.

ποιητές.¹⁰ Τα θέματα αυτά που προσφέρονται ιδιαίτερα για την οικοδόμηση κωμικών προσώπων στιγματίζουν τη «βιογραφία» της Σαπφώς με *ὄργια*,¹¹ γαμήλιες δηλαδή τελετές ή τελετές γονιμότητας (*τὰ δὲ τῆς Ἀφροδίτης ὄργια μόνῃ παρήκαν τῇ Λεσβίᾳ Σαπφοῖ καὶ ᾄδειν πρὸς λύραν καὶ ποιεῖν τὸν ἐπιθαλάμιον. ἥ καὶ εἰσῆλθε μετὰ τοὺς ἀγῶνας εἰς θάλαμον*, *Ιμέρ. Λόγ. 1. 4=Σαπφ. απ. 110, 111*).¹² Το σενάριο της *Σαπφῶς* του Δίφιλου, που θέλει την ποιήτρια να συνδέεται με τους πρωτεργάτες του ιάμβου, εμπεριείχε πιθανότατα αναφορές σε «πρωτοκωμικές εκτελέσεις», που ίσως υποκρύπτουν την επίδραση της λατρείας της Δήμητρας και του Διόνυσου στην ποίησή της.¹³ Η σύνδεση της Σαπφώς με το υλικό το υ ιάμβου αναδεικνύει βαθύτερες συγγένειες της ποίησής της με τη γένεση του γραμματειακού αυτού είδους και την αισχρολογία, ενδεχομένως και κάποιες τελετουργίες καθαρμοῦ και παρακίνησης της γονιμότητας. Η σχέση των δύο κακόφημων ποιητῶν με τη λατρεία της γονιμότητας και τη γέννηση του ιάμβου¹⁴ αιτιολογεί τη σύνδεση της

¹⁰ Ο Μ. Davies, «Testimonia Concerning Stesichorus'Palinode», *QUCC* 41 (1982), σσ. 15 κ.ε., υποστηρίζει ότι η ιστορία του Δίφιλου είναι όμοια με την παράδοση για τον Στησίχορο: *Ἀρχέλαος δὲ ὁ Κύπριος Στησιχόρου φησὶ τοῦ ποιητοῦ Ἑλένην Ἰμεραίαν ἐρωμένην γενέσθαι, Μικύθου θυγατέρα· ἀποστᾶσαν δὲ Στησιχόρου καὶ πρὸς Βούπαλον πορευθεῖσαν ἀμυνόμενον τῆς ὑπεροψίας τὸν ποιητὴν γράψαι ὡς Ἑλένη ἐκοῦσα ἀπῆρε· ψευδῇ δὲ τὸν περὶ πηρώσεως εἶναι λόγον*, *Πτολ. Χένν. =Φώτ. Βιβλ. 149 Β 33-39*).

¹¹ *Ἰδρυσάμενοι δὲ ἐν τούτῳ τῷ χώρῳ (Οἷῃ) θυσίῃσι τέ σφεα καὶ χοροῖσι γυναικῆϊοισι κερτόμοισι ἰλάσκοντο, χορηγῶν ἀποδεικνυμένων ἐκατέρῃ τῶν δαιμόνων (Δαμῖη καὶ Αὐξησίῃ) δέκα ἀνδρῶν· κακῶς δὲ ἡγόρευον οἱ χοροὶ ἄνδρα μὲν οὐδένα, τὰς δὲ ἐπιχωρίας γυναῖκας. ἔσαν δὲ καὶ τοῖσι Ἐπιδαυρίοισι αἱ τοιαῦται ἱεροργίαι. εἰσὶ δὲ σφι καὶ ἄρρητοι ἱεροργίαι*, *Ηρόδ. 5. 83*.

Για τη σχέση των γυναικῶν με την παράδοση του ιάμβου βλ. Ο' Higgins, *Women and Humor in Classical Greece* (2003), σσ. 58- 85, 60.

¹² Μέρος των *ὀργίων* που υπαινίσσεται ο Ιμέριος ήταν ένας αστείος αγώνας των μνηστήρων (*εἰ δὲ δεῖ τι καὶ τῶν θυραίων μελωδημάτων τοῖς θε<ί>οις τούτοις παραμῖξαι καὶ ἡμετέροις, ᾄδέτω καὶ Σαπφῶ ἢ ποιήτρια μετὰ χειρὸς ἔχουσα χορδότονον φόρμιγγα*, *Νικ. Χων. Γαμ. Λόγ. 2, Διοσκ. Π. Α. 7. 407*. Βλ. J. M. Edmonds, *Lyra Graeca I* (London, Cambridge, Mass. 1963²), σ. 175 πβ. T. McEvilly *Imagination and Reality in Sappho* (Diss. Univ. of Cincinnati 1968), σ. 257.

¹³ Οι βωμολοχίες και το υβρεολόγιο, όπως υπαινίσσεται ο μύθος της Ιάμβης και του Ιππώνακτα πιθανόν αποτελούν μέρος μιας λογοτεχνικής προσαρμογῆς κάποιου τελετουργικού υβρεολογίου (κῶμος ή κάτι όμοιο), ή συνιστούν δραματικά σενάρια κάποιας υβριστικής «πρωτοκωμικής εκτέλεσης». Για τον Ιππώνακτα βλ. E. Degani, *Studi su Ipponatte* (Bari 1984), σσ. 187-205, 216-225, Gerber, *Greek Iambic Poetry* (1999) σσ 8-9, Lesky, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1985⁵) σσ. 181-183, Easterling-Knox, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1990) σσ. 219-227, Ch. Carrey, «Ipponatte ela tradizione giambica», *Studi di filologia e tradizione greca in memoria di A. Colonna*, Έκδ. F. Benedetti, S. Grandolinea, (Perugia 2003), σσ. 213-228.

¹⁴ Βλ. Περυσινάκης, «*Ἰαμβος*· Σημασία και Ετυμολογία» (2006), σσ. 245-60, όπου και βιβλιογραφία σσ. 248 κ.ε. Επίσης West, *Elegy and Iambus* (1974) σσ. 11 κ.ε., 31 κ.ε., Easterling-Knox, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1990) σσ. 169, 171, Gerber, *Greek Iambic Poetry* (1999) σσ. 1-4.

Η σύνθεση ιάμβων (Σούδ. s.v.=Σαπφ. απ. 235, Φιλόδ. *Ποιημ.* I. 117, Ιουλ. *Ἐπιστ.* εἰς Ἀλύπιον) δικαιολογεί τους άσεμνους υπαινιγμούς και την επιθετικότητα σε κάποια από τα ποιήματα της Σαπφώς. Βλ. Ο' Higgins, *Women and Humor in Classical Greece* (2003) σσ. 86-97, 60.

Σαπφώς με ένα φαλλικό ήρωα (Πλάτ. κωμ. *Φάων* απ. 188) και τη δυσφήμισή της (πυνθάνομαι δέ ὅτι καὶ ἑτέρα ἐν τῇ Λέσβῳ ἐγένετο Σαπφώ, ἑταίρα οὐ ποιήτρια, Αἰλ. Π. *Ι*. 12. 19, Σούδ. s.v.=Σαπφ. απ. 256, 257, γύναιον πορνικὸν καὶ ἐρωτομανές, Τατιαν. *Ad Graec.* 33, num Sappho publica fuerit, Σενέκ. *Ep.* 88=Σαπφ. απ. 262, 256, 257, 261), αφού ο Δίφιλος μιλά για ένα τρίο. Και ο Ιππώνακτας (απ. 79) συνουσιάζεται με την Αρήτη (Αρετή) και με τον Βούπαλο.

Ο Ιππώνακτας, ο μεγάλος τεχνίτης του ίαμβου και της πορνογραφίας, πρόδρομος της κωμωδίας, όπως και ο Αρχίλοχος, είναι σύμφωνα με την παράδοση άσχημος, φτωχός, επαίτης και εξόριστος, δύστροπος και με κακή σωματική διάπλαση (Αἰλ. Π. *Ι*. 10. 6, Αθήν. 12. 552 cd, Ευστ. *Ι*λ. 23. 844, Πλίν. *NH* 36. 4. 12). Κοντή, άσχημη και μαυριδερή υπήρξε κατά την παράδοση και η Σαπφώ (Μάξ. Τύρ. 18.7, Οβίδ. *ES* 33-35, *P. Oxy.* 1800 fr.¹¹, Σχ. Λουκ. *Εἰ κ.* 43. 18), η οποία επίσης φέρεται να επιζεί από τη γενναιοδωρία των *γαμόρων* εξόριστη στη μακρινή Σικελία (Πάρ. Μάρμ. Επ. 36 σ. 12 Jacoby=Σαπφ. 251, Οβίδ. *ES* 69-70, 52, 218). Η φτώχεια και η άμετρη χυδαιότητα του Ιππώνακτα, που κατά την παράδοση πέθανε από την πείνα (βλ. απ. 32, 34, 36, 38), η αντιζηλία του με τον Βούπαλο και τον Αθήνη (απ. 15-17) για τον έρωτα μιας γυναίκας, ελευθερίων ίσως ηθών, της Αρήτης, η εξορία και η απόρριψη, αποτελούν συστατικά στοιχεία της κωμικής του ιστορίας, που ανακαλούν θέματα από την «ιστορία» της Σαπφώς.

Πολλά αποσπάσματα του Ιππώνακτα αναφέρονται στη γενετήσια ομιλία, σε τελετές φαρμακού και καθαμού (απ. 92. 5-10, 128 W πβ. Τζέτζ. *Χιλ.* 5. 728 κ. ε., απ. 65), ή φάρμακα (απ. 49-50, 58, 104, 172). Η θεματική της αποκαταστάσεως ή της αδρανοποίησης της σεξουαλικής ικανότητας του άνδρα με ένα κλωνάρι συκιάς από μια γυναίκα που μιλά λυδικά (απ. 92) παραπέμπει στη θεματική του *Φάωνα* (κωμ. Πλάτ. απ. 188) και ίσως σε παρόμοια τελετουργία να αναφερόταν και η Σαπφώ. Ο Ιππώνακτας, ποιητής-φαρμακός (πβ. *ἐκέλευεν βάλλειν καὶ λεύειν Ιππώνακτα*, απ. 37, 153), όπως ο Αλκαίος (απ. 130b), αλλά και η Σαπφώ (Μέν. *Λευκ.* απ. 258 K. Th.), είναι ίσως ο βασικός συντελεστής αρχέγονων τελετουργιών με πρωταγωνιστή το σοφό της πόλης.¹⁵

¹⁵ Οι ιαμβογράφοι ποιητές με τη χρησιμοποίηση δραματικών προσώπων και με σφοδρές επιθέσεις εναντίον των εχθρών τους, και κυρίως εναντίον των γυναικών, καυτηριάζουν τα ήθη της εποχής τους και προβάλλουν τη σωφροσύνη του ποιητή. Ο ιαμβικός ποιητής είναι προστάτης της κοινότητάς του και με τον ίαμβο αποκρούει οποιονδήποτε απειλεί τη σταθερότητα του κόσμου του. Βλ. Περυσινάκης, «*Ίαμβος* : Σημασία και Ετυμολογία» (2006), σσ. 257 σημ. 24.

Οι δύο εραστές της Σαπφώς έχουν κοινά ποιητικά και βιογραφικά χαρακτηριστικά:¹⁶ περιγράφουν ναυάγια (έν ζόφω δέ κείμενο<ς> / αὖτις] ἐ[ς φά[ος κ]ατεστάθην, Αρχίλ. απ. 24. 17-18 W), θαλασσινές περιπέτειες και τη σωτηρία από το ναυάγιο, όπως η ιστορία του Κοίρανου που σώζεται από δελφίνια μετά από ναυάγιο (απ. 192 πβ. τη σωτηρία του Φάλανθου από δελφίνια σε ναυάγιο στο Κρισαίο πέλαγος Αλκ. απ. 7. 6), και εξαπολύουν κατάρες για πνιγμούς και θαλασσινές τραγωδίες για όποιον αδικεί ή αντιτίθεται στην έκφραση του ποιητή (κύμ[ατι] πλα[ζόμ]ενός, 13-16 ἄκρον παρὰ ῥηγμῖνα κυμα... / ταῦτ' ἐθέλοιμ' ἄν ἰδεῖν, / ὅς μ' ἠδίκησε, λ[ά]ξ δ' ἐφ' ὀρκίοις ἔβη, / τὸ πρίν ἐταῖρος [έ]ών, Ιππ. απ. 115 Commentarii Fragmentum σ]ῶμα ψύχεται· νῦν δ[έ ἐ]πί θαλασσίαν ἐ[κ]βάλλουσι, στ. 3, ἐγ]γύς τῆς θαλάσσης, στ. 15 πβ. τη μεταφορά οἰδαλέους δ' ἄμφ' ὀδύνῃς ἔχομεν / πνεύμονες, Αρχίλ. απ. 13. 4-5, ψυχᾶς ἔχοντες κυμάτων ἀγκάλας , απ. 213). Θαλασσινές περιπέτειες, τρικυμίες, ναυάγια προσφιλή θέματα της Νέας κωμωδίας, που αξιοποιούνται ίσως και στην Λευκαδία του Μενάνδρου, όπως και στη «βιογραφία» της Σαπφώς,¹⁷ είναι θέματα γνωστά και στην Σαπφώ,¹⁸ η οποία φέρεται να έγραψε και ένα επιτύμβιο επίγραμμα για έναν

¹⁶ Η ποίησή των ιαμβογράφων στρέφεται εναντίον της πονηρίας, της φανυλότητας και της ακολασίας αλλά η σάτιρα τους ήταν χυδαία και τραχεία. Κάποτε ο ψόγος καταλήγει στον έπαινο του ποιητή. Για τον αξιόλογο και μάλλον ύποπτο παραλληλισμό ανάμεσα στις βιογραφίες και την ποιητική δραστηριότητα των δύο πιο ονομαστών συγγραφέων ιάμβων βλ. Easterling-Knox, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1990) σ. 221.

¹⁷ Οι παραδόσεις για το χαρακτήρα του Αρχίλοχου προέρχονται επίσης από την ποίησή του. Βλ. M.R. Lefkowitz, «Fictions in literary biography: The new poem and the Archilochus legend», *Arethusa* 9 (1976), σσ. 181-189, M. West, «Archilochus ludens: Epilogus of the other editor», *ZPE* 16 (1976), σσ. 217-219, Carrey Ch., «Archilochus and Lycambes», *QC* 36 (1986), σσ. 60-76.

¹⁸ Οι λέξεις οδοιπόρος, ζάβατον, κίνδυν (Σαπφ. απ. 181, 184) αναφέρονται σε κινδύνους εκτός του οίκου. Όταν η θύελλα λυσομανά, οι ναύτες πετούν το φορτίο στη θάλασσα και η Σαπφώ; ή κάποιος άλλος προσεύχεται να φτάσει το πλοίο στη στεριά (απ. 20). Οι Ατρείδες προσεύχονται επίσης στους θεούς της Λέσβου, τον Δία, την Ήρα και τον Διόνυσο για ασφαλή επιστροφή (απ. 17). Παρά το κατεστραμμένο του κείμενου φαίνεται ότι το μυθικό παραδειγμα των Ατρείδων χρησιμοποιείται για την επιστροφή της ίδιας της Σαπφώς από τις Συρακούσες. Βλ. την αποκατάσταση κ[ἄμμοι] πραῦμένης ἄρηξον, στ. 11 και ἐπίκε[σθαι], στ. 20 στην Voigt, *SetA* (1971) σσ. 45-6.

Δύο προπεμπτικοί λόγοι της Σαπφώς έχουν προσευχή στην Ήρα και στην Αφροδίτη (απ. 15, 5 πβ. efficite ut redeat, vates quoque vestra redibit. / ingenio vires ille dat, ille rapit, Οβίδ. *ES* 205-6), ενώ το επιτύμβιο που αποδίδεται στην Σαπφώ (*Π. Α.* 7. 505) θρηνεί την άλλη όψη του λαμπερού πορθμέα, τον άτυχο νεαρό ψαρά, το θάνατο και τη κακοζωία. Πβ. την ελεγεία για τον όμορφο Κλαύδιο Μάρκελλο: Σ'αυτόν τον όρμο, όπου ήρεμο το κύμα της θαλάσσης παίζει...Ναί, εδώ κατέβη σ'της Στυγός τα βάθη κι' η ψυχή του τώρα / εκλείσθη στο βυθό. Ανώφελη η αξία, η καταγωγή του επίσης... στ. Προπέρτ. 3. 18. 1, 9-10, και Σ' είδα στ' όνειρό μου, ω ζωή μου ήταν τό πλοίο / συντριμμένο / κι' απεγνωσμένα επάλαιες απ' τό κύμα να σωθείς· (ω, / ας ομολογούσες / τώρα όσα συκοφαντικά είχες εναντίον μου / ξεστομίσει! 2. 26 (Μετάφρ. Λαζανάς), και την κατάρα του Ιπώνακτα να ναυαγήσει ο φίλος που τον αδίκησε (απ. 115. 13-16, *Comm. Fragm.* στ. 3).

¹⁹ Snell, *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος* (1984) σσ. 92 κ.ε. Είναι κρίμα που δεν σώζεται ολόκληρο κανένα

φτωχό ψαρά που πνίγηκε (Π. Α. 7. 505), όπως και στον Αλκαίο (απ. 6, test. 26 Campbell=Οράτ. *Carm.* 1. 32. 7-8).

Η Σαπφώ που έχει κοινά «βιογραφικά» και κωμικά στοιχεία και με τον Αρχίλοχο, επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό από τον Πάριο ποιητή και εκφράζει το ερωτικό συναίσθημα με το ίδιο πάθος και ισάξια παραστατικότητα.¹⁹ Η επίδραση του Αρχίλοχου είναι εμφανής και στο μετρικό σύστημα της Σαπφώς²⁰ (απ. 260a, *temperat Archilochi Musam pede mascula Sappho / temperat Alcaeus, sed rebus et ordine dispar*, Οράτ. *Ep.* 1. 19. 28, Μάρ. Βικτωρ. *Ars Gramm.* 6.161 Keil στα Σχόλια των μέτρων του Οράτιου). Οι αρχιλόχειες επιρροές στο μετρικό σύστημα της Σαπφώς, πιθανότατα στους ιάμβους της (Σούδ. s.v. *Σαπφώ*), ευθύνονται και για το χαρακτηρισμό *mascula* (ρωμαλέα ή ανδροπρεπής, έκφυλη, τολμηρή και ως προς το μέτρο).²¹ Ο ιάμβος όμως πριν συνδεθεί με τις εορτές του Διόνυσου και της Δήμητρας είχε χρησιμοποιηθεί σε νόμο του Τέρπανδρου, οι μουσικοί ρυθμοί του οποίου φαίνεται ότι επηρέασαν και τον Αρχίλοχο, αλλά και τον Ιππώνακτα, που θεωρούνται μεταγενέστεροι ή σύγχρονοί του ([Πλουτ.] *Περὶ μουσ.* 5. 1133a, 6. 1133d). Και ενώ η Σαπφώ και ο Ιππώνакτας χρησιμοποίησαν το ίδιο μέτρο για μια κατηγορία ποιημάτων (τὸ καλούμενον *Σαπφικὸν ἐννεασύλλαβον ἢ Ἰππωνάκτειον, οἶον*, Ηφαίστ. *Ἐγχ.* 10.2=καὶ *κνίσῃ τῶν θυμὶ ἤσει* , Ιππών. *175), ίσως λατρευτικών, ο Αρχίλοχος αναφερόμενος στο λεσβιακό μέλος (αὐτὸς ἐξάρχων πρὸς αὐλὸν Λέσβιον παιήονα, απ. 121 πβ. Σωσθένης *inscriptio* A col. IVa 42-58 (vv. 1-17): *P. Oxy.* 2313 fr. 3a (στ. 12-21), ἄν]δ[ρ]ε[ς] αὐτοὶ Λεσβίω[., Αρχίλ. απ. 98. 11), αποκαλύπτει την κοινή λυρική και ιαμβογραφική παράδοση των νησιών του Αιγαίου. Εκτός από την Σούδα (10^{ος} αι. μ.Χ.), σε ιάμβους της Σαπφώς αναφέρονται ο Ιουλιανός (4^{ος} αι. μ.Χ.) και ο Σιδώνιος Απολλινάριος (*Epist.* IX. 16 σ. 179 Budè) σε ποίημα σε πολιτική επιστολή. Οι τολμηρές ερωτικές περιγραφές της Σαπφώς και η πικρόχολη επιθετικότητα εναντίον των εχθρών της (αππ. 37, 15, 26, 57, 99 Lobel-Page κ.ά.), επεξηγεί τη σχέση της με τον

ερωτικό ποίημα του Αρχίλοχου επειδή η επίδραση στους μεταγενέστερους και πιο πολύ στην Σαπφώ ήταν πολύ δυνατή. Επίσης Cavallini, *Presenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 47, σημ. 170, Campbell, *The Golden Lyre* (1983) σ. 6.

¹⁹ Snell, *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος* (1984) σσ. 92 κ.ε. Είναι κρίμα που δεν σώζεται ολόκληρο κανένα ερωτικό ποίημα του Αρχίλοχου επειδή η επίδραση στους μεταγενέστερους και πιο πολύ στην Σαπφώ ήταν πολύ δυνατή. Επίσης Cavallini, *Presenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 47, σημ. 170, Campbell, *The Golden Lyre* (1983) σ. 6.

²⁰ Ο έρωτας είναι αρρώστεια και μάχη (αππ. 191, 125). Τις περισσότερες φορές ο ποιητής είναι ωμός και κυνικός (γυναι]κα βινέων[, 152), κάποτε όμως γίνεται ρομαντικός (30).

²¹ Για τη σχέση του επιθέτου *mascula* με τον ιάμβο και την ποίηση της Σαπφώς βλ. Ο' Higgins, *Women and Humor* (2003) σσ. 87-88.

ιάμβο και τον κόμο, στοιχεία που συνιστούν τον πολιτισμό των φίλων-εταίρων στην αρχαϊκή πόλη.²² Απειλητική ποίηση έγραψε όμως κυρίως ο συμπατριώτης της Σαπφώς Αλκαίος που με τα πικρόχολα τραγούδια του έστειλε πολλούς σε εξορία (Οράτ. *Carm.* 4. 9. 5-8=Πορφύρ. αυτ., *Carm.* 2. 13. 30-32=testt. 22,23 Campbell).

Ο Δίφιλος στην κωμωδία *Σαπφώ* είναι ιδιαίτερα πιθανόν να αξιοποιεί τα «εκμαγεία» από τα δραματικά πρόσωπα του Αρχίλοχου που σκιαγραφεί πλήθος χαρακτήρων και αντιδράσεων που αφορούν στην ερωτική συμπεριφορά. Η κυνικότητα του Αρχίλοχου απέναντι στον έρωτα, το πλήθος των σεξουαλικών υπαινιγμών (απ. 205, 247, 263=Hσύχ. s.v. *ἀηδόνιον*, 309dub, 327), η επιθετικότητα κυρίως εναντίον των γυναικών (παντίαις κατὰ γυναικῶν αἰσχρորρημοσύναις καὶ ἄρρητολογίαις, ἃς οὐδ' ἀκοῦσαί τις σῶφρων ἀνὴρ ὑπομείνειεν, ἐν τοῖς οἰκείοις ποιήμασι κεχρημένον, test. 18, ὑπ' *Αρχιλόχου* πρὸς τὰς γυναῖκας ἀπρεπῶς καὶ ἀκολάστως ῥημέων, ἐαυτὸν παραδειγματίζοντος, ἄρ' οὐκ ἔστι τῆς τραγικῆς κατάρας ἄξιος, ὅλοιο θνητῶν ἐκλέγων τὰς συμφοράς, Πλούτ. 10. 520a-b πβ. test. 42) που λέγεται ότι οδήγησε τις κόρες του Λυκάμβη σε αυτοκτονία, προμηθεύουν δραματικό υλικό και χαρακτήρες και στον Δίφιλο (*εἰσὶ καὶ νῦν ἔτοιμοι κωμῶδεῖσθαι καὶ Σαβαῖοι (Σαπαῖοι) καὶ Λυκάμβαι* κ.τ.λ., Αρχίλ. απ. 294).

Στο απ. 71 της *Σαπφῶς* του Δίφιλου (*Αρχίλοχε, δέξαι τήνδε τήν μετανιπτρίδα / μεστήν Διὸς σωτήρος, Αγαθοῦ Δαίμονος*=Αθίν. 11. 486f) η Σαπφώ προτείνει στον Αρχίλοχο τη μετανιπτρίδα²³ πβ. *δέξαι τηνδὶ μετανιπτρίδα τῆς Ὑγείας*, κωμ. Καλλ. Κύκλωπας απ. 9, *τῆς τρυφερᾶς ἀπὸ Λέσβου σεμνογόνου σταγόνος / πλήρες, ἀφρίζον, ἕκαστος δεξιτερᾷ δ' ἔλαβεν*, Αντιφάν. *Ῥοιοι* ἢ *Ῥοιοι* απ. 172. 4-5, *τῷ στόματι τὸν κύαθον ᾧδ' εἰληφότες*, κωμ. Πλάτ. Φάων απ. 192. Η μετανιπτρίδα, τελευταῖο ποτήρι μετά την απόνιση εγκαινιάζει το δεύτερο μέρος του συμποσίου, τον πότο.²⁴ Πρότυπο της σκηνῆς του Δίφιλου είναι ἴσως η σκηνή του *πίνειν χαριέντως* στους *Σφηῆκες* και η Σαπφώ

²² Σύμφωνα με τον G. Nagy, «Iambos: Typologies of invective and praise», *Arethusa* 9 (1976), σσ. 191-205, οι κατάρες εναντίον του οίκου του Λυκάμβη ανήκουν στο τυπικό του εγκωμίου-ψόγου που χαρακτηρίζουν τον πολιτισμό των φίλων-εταίρων και του κόμου στην αρχαϊκή πόλη. Βλ. και West, *Studies in Greek Elegy and Iambus* (1974) σσ. 23-24.

²³ Πβ. μετανιπτρίδα τῆς Ὑγείας, Αντιφάν. *Μελανίων* απ. 149, μετανιπτρίδ' αὐτῷ τῆς Ὑγείας ἔγχεον, Νικόσ. κωμ. *Ἀντερῶτα*, *Λαμπᾶς* απ. 135, Φιλέτ. *Ἀσκληπιός* απ. 1, κωμ. Καλλ. *Κύκλωπας* απ. 9, 3, *Ἐριφ.* απ. 4. Επίσης Αντιφάν. *Νίπτρα*.

²⁴ Το πρόσωπο που ομιλεῖ πρέπει να κάθεται αριστερά του Αρχίλοχου αφού η σειρά ήταν εκ δεξιῶν. Ο πότος άρχιζε αφού πρώτα οι συνδαιτημόνες έκαναν σπονδή με άκρατο οίνο επιφωνούντες Αγαθοῦ Δαίμονος ἢ Υγεία. Συγχρόνως έψαλλαν με συνοδεία αυλού κάποια ωδή προς τιμήν του θεοῦ Διονύσου.

αναλαμβάνει ίσως ρόλο συμποσίαρχου και διδάσκοντος ποιητή, όπως ο Βδελυκλέωνας, ο Ξενοφάνης (απ. 1), ο Διόνυσος (Εύβ. απ. 94, Έρμιπ. απ. 77 πβ. Σαπφ. απ. 44), ο Αλκαίος (απ. 346) και ο Οράτιος (*Carm.* 1.27).²⁵ Ανάλογη σκηνή έχουμε και στον Ιππώνακτα που πίνει από την ίδια κούπα με την Αρήτη (απ. 13 πβ. *ἐκ δὲ τῆς πέλλης / ἔπινον· ἄλλοι' αὐτός, ἄλλοι' Ἀρήτη / προύπινον*, απ. 14),²⁶ και στον Νικόστρατο (*κἀγώ, φιλιτάτη· / μετανιπτρίδ' αὐτῷ τῆς Ὑγείας ἔγχεον.* / (B) *λαβέ τῆς Ὑγείας δὴ σύ. (A) φέρε, τύχ' ἀγαθῇ. / τύχη τὰ θητῶν πράγμαθ', <ῆ> πρόνοια δέ / τυφλόν τι κᾶσύντακτόν ἐστιν, ὦ πάτερ, Πάνδροσος απ. 18)* όπου η προσφώνηση *φιλιτάτη* δεν απευθύνεται σε απλή δούλη, αλλά σε προσφιλή εταίρα που εκτελεί χρέη οινοχόου.²⁷

Στην Σαπφῶ η διεκδίκηση της Σαπφῶς εταίρας (βλ. *Σύγκλινος...ὁ παρακατακείμενος συμπότης*, Μέν. απ. 916=Πολυδ. 6. 12) από εραστές-ποιητές ανακαλεί τη διεκδίκηση της κωμωδισκαλίας (*πολλῶν γὰρ δὴ πειρασάντων αὐτὴν ὀλίγοις χαρίσασθαι*, Αριστοφ. *Ἰππ.* 517 κ.ε.) και το μοτίβο των αποτυχημένων αντεραστών του Αριστοφάνη, τον Κρατίνο, τον Κράτη και τον Μάγνη. Διαμάχη εραστών έχουμε ίσως και στην Σαπφῶ του Ἄμφη (*διενεχθῆναι*, απ. 32). Η επιλογή ερωτικού συντρόφου προαπαιτεί επίδειξη μουσικών δεξιοτήτων των αντεραστών (*τῆιον ἀλγύνων ἄνδρα πολυφραδίην*, Ερμησιάν. *Λεόντιον* απ. 2. 47-51 Diehl, σ. 99 Powell=Αθήν. 13. 598bc),²⁸ ίσως και ποιητικό διαγωνισμό της Σαπφῶς με τους εραστές της (πβ. Σαπφ. απ. 137-Αλκ. απ. 384, Ανακρ. απ. 358 PMG-Σαπφ. απ. 953 Bergk=Χαμαιλ. απ. 26 Wehrli βλ. και τον αγώνα Αισχύλου-Ευριπίδη στους *Βάτραχους*). Η Σαπφῶ, σε θέση ανάλογη με αυτήν του αριστοφανικού Διόνυσου που πρέπει να επιλέξει τον ποιητή-σωτήρα της πόλης, δείχνει με το κρασί την προτίμησή της στον Αρχίλοχο, ενσάρκωση του ποιητή-εραστή. Με μια κούπα κρασί της Λέσβου που του πρόσφερε ο Αριστοτέλης επελέγη και ο Θεόφραστος ως διάδοχός του στην Ακαδημία (Διογ. Λαέρτ. 5. 38).

²⁵ Βλ. την ανάλυση των *Σφηκῶν* του Αριστοφάνη (1319 κ.ε.).

²⁶ Η πρόποση και η πράξη του «πίνω μαζί» για τη συμμαχία των γυναικών (Αριστοφ. *Λυσ.* 181-2) απηχεί τα απ. 368 και 129 του Αλκαίου.

²⁷ Πβ. *ἀλλ' ἐγχεάσα θᾶπτον Ἀγαθοῦ δαίμονος / ἀπενεγκάτω μοι τὴν τράπεζαν ἐκποδῶν. / ἱκανῶς κεχόρτασμαι γάρ. Ἀγαθοῦ Δαίμονος / δέχομαι. λαβοῦσ' ἀπένεγκε ταύτην ἐκποδῶν.* απ. 19, *εἰσῆλθεν ἡ εταίρα φέρουσα τὸν γλυκύν / ἐν ἀργυρῷ ποιτηρίῳ πετάχνω τινί, Ἄλεξ. *Δρωπίδης απ. 60).*

²⁸ Για το παραδοσιακό θέμα του αγώνα των μνηστήρων βλ. S. Constantinidou, «Evidence for marriage ritual in *Iliad* 3», *Δωδώνη «Φιλολογία»* ΙΘ (1990), σσ. 47-59, κυρ. 47-48.

Η ένδειξη ότι στην Σαπφώ παρωδείται το Δείπνον του Φιλόξενου ([π. μετανίπτρου]· Φιλόξενος δέ ὁ διθυραμβοποιὸς ἐν τῷ ἐπιγραφομένῳ Δείπνῳ μετὰ τὸ ἀπονίψασθαι τὰς χεῖρας προπίνων τινὶ φησι...σ ὁ δὲ τάνδ' +ἐκβαχία+ / εὐδροσον πλήρη μετανιπρίδα δέξατ' /πραῦ τί τοι Βρόμιος / γάνος τόδε δοῦς ἐπὶ τέρ-/ψιν πάντας ἄγει, απ. 836c=Φιλόξ. Λευκ. PMG=Aθήν. 11. 487ab), συνδέει την κωμωδία αυτή του Δίφιλου, με την παρωδία του Φιλόξενου στον Φάωνα (απ. 189) του κωμικού Πλάτωνα, από τον οποίο ο Δίφιλος ίσως εμπνέεται και τη σκηνή του συμποσίου (τῷ στόματι τὸν κύαθον ᾧδ' εἰληφότες, Φάων απ. 192 πβ. οἴνου γεραίοις χεῖλεσιν μέγα σκύφος, Ἄλεξ. Λευκαδία ἢ Δραπέται απ. 130).

Ιδιαίτερα πιθανόν είναι επίσης ο κωμικός τύπος της Σαπφώς να έχει κοινά χαρακτηριστικά με την Γνάθαινα, την οποία ο Δίφιλος χρησιμοποιεί ως κωμικό χαρακτήρα σε πολλές κωμωδίες του.²⁹ Η Γνάθαινα εταίρα-συγγραφέας και κριτικός του Δίφιλου (Αθήν. 13. 579e-580a), που συνήθιζε να ανεβάζει στη σκηνή τους έρωτές του (αυτ. 13. 579f), γνωστή και για τα δαπανηρά της συμπόσια, προσφέρεται για τον εξευγενισμένο τύπο της εταίρας με πνευματικά ενδιαφέροντα, όπως η ερωμένη του Μενάνδρου Γλυκέρα, επίσης «δραματικό» πρόσωπο στις κωμωδίες του εραστή της.

Η μοναδική απήχηση της Σαπφώς στις άλλες κωμωδίες του Δίφιλου (δῶρον δ' ἐμαυτῇ παρὰ θεῶν εὐρημένη, Πύρρα απ. 68)³⁰ ανακαλεί το απ. 32 (αἶ με τιμίαν ἐπόησαν ἔργα / τὰ σὰ δοῖσαι πβ. αππ. 33, 55), θέμα που απαντά και στην Σαπφώ του Οβίδιου (communia munera, ES 181 πβ. 15), και αφορά στα λόγια μιας γυναίκας, ίσως της Σαπφώς, που υπερηφανεύεται για το θεϊκό δώρο της ποίησης ή της μαντείας.³¹ Στο απ. 68 inc. η «φλογερή Ξανθούλα» που ξεχωρίζει από το ανώνυμο

²⁹ Ο Αθήναιος στο περί γυναικῶν αναφέρεται διεξοδικά στην Γνάθαινα και στην εγγονή της Γναθαινίον (13. 578e, 585b). Η ερωμένη του Δίφιλου ήταν ιδιαίτερα ευφυής, λογοπαίκτρια (ἐμελλήης πάνυ καὶ οὐκ ἀνάστειος ἀποφθέγγασθαι, 585b πβ. σφόδρα δ' ἦν εὐθικτος πρός τὰς ἀποκρίσεις ἢ Γνάθαινα καὶ ἄλλαι δὲ εταῖραι μέγα ἐφρόνουν ἐφ' αὐταῖς, παιδείας ἀντεχόμεναι καὶ τοῖς μαθήμασι χρόνον ἀπομερίζουσαι, 583f), χρησιμοποίησε το σκώμμα εναντίον κάποιου άσχημου χαρακτηρίζοντάς τον νέο Άδωνη (580e) φρόντισε πολύ τη μόρφωσή της, και μιμούμενη τους φιλοσόφους έγραψε ένα Νόμον συσσιτικόν, τον οποίο απηύθυνε στους εραστές της. Η Γνάθαινα, την οποία ο κωμικός ἦρα δεινῶς (583e-f) ανταπέδιδε τον έρωτά του (ἦσθε δ' ὑπ' αὐτῆς ἐκτενῶς ἀγαπώμενος, 579e) ήταν αυστηρός κριτής των έργων του (579e, 583f, 579f).

³⁰ εὐρέσθαι οἶονεὶ τὸ ἐκπορίσασθαι. Δίφιλος ἐν Πύρρᾳ, Αμμών. Π. διαφ. ῥημ. 61.

³¹ Ο τίτλος της κωμωδίας Πύρρα η ξανθή, όνομα εταίρας, παραπέμπει και στην ομώνυμη πόλη της Λέσβου βλ.]εοικ[.] [.]ιλη μεταξὺ Πύρρας κα[ι] Μυ[τιλήνης], Αλκ. απ. 60 (P Oxy. 1360 fr. 3 P. Oxy. 21 66 (c), Οβίδ. ES 15 πβ. τη σύγκριση της φωτιάς της Σαπφώς με τη φλόγα του Δευκαλίωνα (Οβίδ. ES 163, 167). Για τη σχέση του μύθου του Δευκαλίωνα και της Πύρρας με τη λεσβιακή παράδοση βλ. Zielinski, «Sappho und der leukadische Sprung» (1930) σσ. 15-16.

πλήθος των εταιρών και των κιθαριστριών, είναι μία από τις ελάχιστες γυναίκες της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας που υπερηφανεύονται για την τέχνη τους.

Οι τίτλοι δώδεκα έργων της Μέσης και της Νέας κωμωδίας που σχετίζονται με την Σαπφώ είναι ενδεικτικοί για την παρουσία της σε όλες τις περιόδους της ελληνικής κωμωδίας. Ο Αρχίλοχος, ο Ιππώνακτας, ο Φάωνας, ο Αλκαίος και ο Ανακρέοντας, εραστές της Σαπφώς στην κωμωδία και στους Περιπατητικούς, και η περιορισμένη τυπολογία γυναικείων δραματικών χαρακτήρων ευθύνονται για την κατάταξη της ποιήτριας στην επαγγελματική τάξη των εταιρών. Θεατρικοί τύποι γυναικών στην κωμωδία ήταν οι εταίρες (η συνηθέστερη περίπτωση σάτιρας προσώπων), η νεαρή ερωτευμένη και η προαγωγός. Καμία από αυτές όμως δεν έχει την ιδιότητα του πολίτη.³² Γνωστές εταίρες που αναμινγνύονται στην πολιτική και πνευματική ζωή της Αθήνας, όπως η Ασπασία, η Φρύνη, η Λαΐδα κ.α., αλλά και γνωστές ποιήτριες όπως η Κλεοβουλίνη (βλ. Κρατίν. *Κλεοβουλίνη* ή *Κλεοβουλίναι*), είναι στερεότυπες μορφές της κωμωδίας. Ποιητές, φιλόσοφοι, πολιτικοί, γοητεύονται και εμπνέονται από τις εταίρες και προσφέρουν σε αυτές τα έργα, την περιουσία ή και το όνομά τους.

Η Σαπφώ, το αρχέτυπο των γυναικείων μορφών της αριστοφανικής κωμωδίας σατιρίζεται περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη, ακόμη και από τις πιο επώνυμες, όπως η Ασπασία, η Θαργηλία, η Θεοδόη και η Λαΐδα. Το ακροατήριο της Σαπφώς ήταν γένους θηλυκού: οι «εταίρες» της, γυναίκες που κατέχουν την τέχνη της μουσικής (αππ. 21, 22, 96.5). Γυναίκες ήταν και οι αντίτεχνες της Σαπφώς (αππ. 20, 55). Οι κωμικοί ποιητές εκμεταλλεύονται τη σύγχυση που προκαλεί η λέξη *εταίρα*. Στον Αθήναιο ο

³² Οι εταίρες είναι ξένες στην καταγωγή και η συμπεριφορά τους χρησιμοποιείται για τον έλεγχο των γυναικών της Αθήνας, που αλλάζει με τα νέα οικονομικά και πολιτικά δεδομένα. Στην πολυάριθμη τάξη των εταιρών συγκαταλέγονται οι ασχολούμενες με την τέχνη της μουσικής κιθαρίστριες, αυλητρίδες, ψάλτριες κ.ά., συνήθεις στα ανδρικά συμπόσια από όπου αποκλείονται οι Αθηναίες. Οι εταίρες-ποιητρίες γνωρίζουν ποίηση και μουσική και ψυχαγωγούν τους συμπότες, αλλά και τους θεατές των κωμωδιών με την ερωτική και μουσική τέχνη τους. Στην κωμωδία, με λίγες μόνον εξαιρέσεις, οι μόνες γυναίκες που εμφανίζονται στη σκηνή και φέρουν νόμιμα την ιδιότητα του πολίτη είναι παντρεμένες ή χήρες. Βλ. Hunter, *Euboulos* (1893) σ. 132. Για την εξέλιξη και την κοινωνική θέση της εταίρας βλ. επίσης Reinsberg, *Γάμος Εταίρες και Παιδερρασία στην Αρχαία Ελλάδα* (1999) σσ. 200-204, 207-210, 214-223· για συμπόσια των εταιρών αυτ. σσ. 155-7, 127, 129, 132-34, Webster *Studies in LGC* (1970²) σσ. 22-23, Lesky, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1985⁵) σ. 589, Easterling-Knox, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1990) σ. 546. Οι σκλάβες μουσικοί που αναλαμβάνουν και την ερωτική ψυχαγωγία των συμποσιαστών εξελίσσονται στον τύπο της σκλάβας-πόρνης της Νέας Κωμωδίας και της tibicina της λατινικής κωμωδίας. Οι ψάλτριες και αυλητρίδες ασκούν το ίδιο επάγγελμα και είναι ξένες ή σκλάβες. Η διαφορά έγκειται στο ότι οι πρώτες απολαμβάνουν μεγαλύτερη εκτίμηση επειδή χρησιμοποιούν την κιθάρα που αρμόζει σε ελεύθερους, ενώ οι δεύτερες τον αυλό. Αξιοσημείωτο είναι ότι οι κοπέλες που εκπαιδεύονταν για να γίνουν εταίρες, και αργότερα γίνονταν πολίτισσες, μάθαιναν κιθάρα (Plut. *Rud.* 43, Ter. *Eun.* 133), και ο Φαιδρίας στον *Phormio* του Τερέντιου αγοράζει και ελευθερώνει μια κιθαρίστρια για να την κάνει ερωμένη του. Βλ. Gomme-Sanbach, *Menander A Commentar* (1973) σ. 292, E. Fantham, «Sex, Status, and Survival in Hellenistic Athens: A study of women in New Comedy», *Phoenix* 29 (1975), σσ. 44-74, 51.

Μυρτίλος διαφωνώντας με τον Κύνουλκο παραθέτοντας την Σαπφώ (απ. 160, 142) διαχωρίζει την *εταίρα-φίλη* (13. 571d) από τις *μισθαρνούσας*, διασημότερες των οποίων ήταν σύμφωνα με κωμικούς που παραθέτει ο Αθήναιος, η Δωρίχα-Ροδώπη (13. 596b-d), η ομώνυμη της Σαπφώς εταίρα από την Ερεσσό (13. 596d), και η φίλη του Δίφилου Γνάθαινα. Το βιβλίο *περί γυναικῶν* κλείνει με την «Σαπφώ» του Επικράτη (*Ἀντιλαῖς* απ. 4=Αθήν. 13. 605e). Η φήμη της Σαπφώς, σύμφωνα με τον Αθήναιο οφείλεται στους κωμικούς ποιητές, ιδιαίτερα τον Δίφιλο και τον Επικράτη, που την παρουσιάζουν ανάμεσα στις διασημότερες εταίρες, τη νύφη της Δωρίχα, την ομώνυμη αλλά άγνωστη συμπατριώτισσά της από την Ερεσσό, και την ερωμένη του Δίφилου. Η φήμη και η δόξα της Δωρίχας δεν πέρασε απαρατήρητη από τους κωμικούς και τους επιγραμματοποιούς (Κρατ. απ. 369 inc., Επίχαρμ. απ. 79. 3 Kaib., Ποσειδίππ. Π. Α. 122. 5 (XVII G.-P.)=Αθήν. 13. 596b π. *Δωρίχης*). Η υπόθεση ότι η Σαπφώ χρησιμοποίησε την Δωρίχα ως σημείο εκκίνησης για τη συγκρότηση του λογοτεχνικού χαρακτήρα της εταίρας, αλλά και ότι επεδίωξε να προβάλει την ποίησή της μέσω αυτής,³³ είναι ιδιαίτερα πιθανή. Το παραμύθι της σκλάβας που την διεκδίκησε ένας ισχυρός φαράώ και ένας τυχοδιώκτης αριστοκράτης, αδελφός της πιο μεγάλης ποιήτριας που έγραψε τραγούδια για τον έρωτα, και το παραμύθι της κωμικής Σαπφώς με εραστές δύο πασίγνωστους πλάνητες και τυχοδιώκτες ποιητές, έχουν πολλές ομοιότητες. Η Δωρίχα, είναι η πρώτη γυναίκα που είναι αποφασισμένη να απελευθερωθεί από τη σκλαβιά και να διεκδικήσει την ελευθερία με το ένα δέκατο των αγαθών της από την εμπορία του έρωτα. Είναι τραγική ειρωνεία ότι και η ίδια η Σαπφώ, αυτή που ύμνησε τον έρωτα όσο καμιά άλλη ποιήτρια, έχει κατακτήσει τη δόξα και τη φήμη της με το ένα δέκατο των αρχικών της στίχων, εμπλουτισμένο σε μεγάλο βαθμό μετά από τις πρόσφατες ανακαλύψεις παπύρων στην Αίγυπτο.

Το παραμύθι της Σταχτοπούτας, της ιδιοκτήτριας του πέδιλου που ένας αετός το έριξε στην ποδιά του φαράώ τη στιγμή που απέδιδε δικαιοσύνη (Στράβ. 18. 408, Ηρ. 2. 134-5), είναι το παραμύθι της φτωχής πόρνης που η δωρεά της στον ομφαλό της γης απειλεί τη *δίκη*.³⁴ Η Σαπφώ, αντίθετα από τους Λέσβιους μισθοφόρους και εμπόρους

³³ Κοπιδάκης, «Σαπφώ φαρμακολύτρια» (2007) σσ. 21-33, κυρ. 30-31.

³⁴ Η παρουσία των ελληνικών στρατευμάτων στην Αίγυπτο είναι έντονη και την εποχή της Σαπφώς. Ο Αλκαίος (Στράβ. 1.37) εξόριστος στη μακρινή Αίγυπτο, ο Αντιμενίδας μισθοφόρος στην Βαβυλώνα του Ναβουχοδονόσορα (Ηφαιστ. 63, Στράβ. 13. 617). Ο Άμασης, στην εποχή του οποίου ήκμασε η Δωρίχα κατά τον Ηρόδοτο (2. 134-5), ένας περίεργος φαράώ που προερχόταν από πληβείους (2. 169), παντρεύεται μια ελληνίδα από αριστοκρατική οικογένεια στην αποικία της Κυρήνης (2. 181). Είναι η εποχή που σύμφωνα με τον Ηρόδοτο οι Έλληνες του Αιγαίου και της Μικράς Ασίας ξαναχτίζουν την Ναύκρατη. Ο Στράβωνας (17. 801) μιλά για 30 πλοία από Μυτιληναίους μισθοφόρους που χτίζουν

καραβοκύρηδες, δεν πήγε στην Ναύκρατη, αλλά στην Σικελία (απ. 251), στη σκιά ενός μεγάλου ποιητή του Στησίχορου, περίπου συγχρονού της (βλ. Σούδ. s.v.), και είναι η πρώτη γυναίκα που εξορίζεται. Η μαρτυρία στο *Πάριον Μάρμαρο* για την εξορία της Σαπφώς (απ. 251), αληθινή ή όχι, υπονοεί το φθόνο αλλά και το φόβο των Μυτιληναίων απέναντι σε μια ποιήτρια μεγάλου βεληνεκούς, επειδή απειλεί την πολιτική ισορροπία της Λέσβου. Ο Στησίχορος δεν συνδέεται με την μυθιστορία της Σαπφώς, αν και θα μπορούσε να ήταν ένας από τους εραστές της στην κωμωδία ή και στους Περιπατητικούς. Κατά παράδοξο τρόπο όμως ο ποιητής αυτός που έχει γράψει έναν ποίημα για την απαρνημένη που αυτοκτονεί στον Λευκάτα επειδή δεν της έκανε πρόταση αυτός που αγαπούσε (απ. 277 PMG=Aθήν. 14.619d), επηρέασε την κωμική μοίρα της Σαπφώς, που πεθαίνει στον ίδιο τόπο, ενδιάμεσο σταθμό του ταξιδιού των караβιών που κατευθύνονται από την Ελλάδα στην Ιταλία. Τον 1^ο αι μ.Χ. ο γραμματικός Δίδυμος γράφει μια ολόκληρη πραγματεία για το αν η εταίρα Σαπφώ και η ποιήτρια Σαπφώ είναι το ίδιο πρόσωπο, ενώ ο Αντίπατρος από την Σιδώνα (*Π. Α.* 7. 14) γύρω στο 125 π.Χ., και ένας απελευθερωμένος σκλάβος του Κικέρωνα, ο Μάρκος Τύλλιος Λαυρέας, είναι από τους ελάχιστους που μιλούν για τον αιολικό τάφο της Σαπφώς (*Π. Α.* 7. 17). Στα τέλη του 2^{ου} με τις αρχές του 3^{ου} αι. μ.Χ. ο μεγάλος συμπληστής από την Ναύκρατη Αθήναιος, είναι περισσότερο ένας θαυμαστής της Δωρίχας και λιγότερο της Σαπφώς.

πρώτοι ένα φρούριο στο Δυτικό Δέλτα. Για την παρουσία των Ελλήνων στην Αίγυπτο και τη σχέση της Σαπφώς με την ιερόδουλο Ροδόπη βλ. A. Weigall, *Σαπφώ η Λεσβία. Η δεκάτη μούσα*, Μετάφρ. Δ. Παπαθανασοπούλου (Αθήνα 2001), σσ. 295, 312, 313-324. Για τη σχέση των Λεσβίων με την Ναύκρατη βλ. και Yatromanolakis, *Sappho in the Making: The Early Reception* (2007) σ. 335.

2. Μένανδρος Λευκαδία, Οβίδιος ES: Μια συνανάγνωση

Μένανδρος Λευκαδία

Στην ενότητα αυτή εξετάζονται τα αποσπάσματα από την Λευκαδία του Μενάνδρου παράλληλα με την επιστολή της Σαπφώς στον Φάωνα, έργο κατά τη γνώμη μας του Οβίδιου.

¹ Η ES,² η εκτενέστερη μαρτυρία της αρχαιότητας για την Σαπφώ, που επηρέασε περισσότερο από όλες τις αρχαίες πηγές την παρουσία της Σαπφώς στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία,³ αρδεύει κατά γενική ομολογία κατευθείαν από την ποίησή της και την κωμωδία, ειδικά τον Μένανδρο.⁴ Πολύτιμες επίσης πληροφορίες για το μύθο της ποιήτριας που ανάγεται σε συμβολικό πρότυπο κάθαρσης, συνάγονται από τα αποσπάσματα της *Leucadia* του Τουρπίλιου, την απεικόνιση της Σαπφώς στην πυθαγόρεια βασιλική της Ρώμης (π. 40 μ.Χ.), και της Λευκαδίας του

¹ Η γνησιότητα το ποιήματος αυτού αμφισβητήθηκε έντονα επειδή δεν βρέθηκε στα χειρόγραφα της μεσαιωνικής συλλογής των *Ηρωίδων* του Οβίδιου, αλλά ήρθε στο φως το 15^ο αιώνα. Έτσι θεωρήθηκε μετάφραση της ποίησης της Σαπφώς, πλαστογραφία της αναγέννησης κ.α. Αμφιβολίες για τη γνησιότητα της επιστολής διετύπωσαν οι I. Cazzaniga, *Storia della letteratura latina* (Milano 1962) σ. 544, P. E. Knox, *Ovid Heroides (Select Epistles)* (Cambridge 1995), σσ. 278-315, R. J. Tarrant, «The authenticity of the letter of Sappho to Phaon» (*Heroides XV*), *HSCPh* 85 (1981), σσ. 133-153, C. E. Murgia, «Imitation and authenticity in Ovid's *Metamorphoses* 1.477 and *Heroides* 15», *AJPh* (1985), σσ. 456-74. Οι περισσότεροι όμως μελετητές υποστηρίζουν την πατρότητα του Οβίδιου. Βλ. ενδεικτικά τους A. Palmer, *P. Ovidi Nasonis «Heroides»* (Hildesheim 1967²), σσ. 419-436, Wilamovitz, *SuS* (1913) σ. 21 σημ. 2, M. Treu, «Ovid und Sappho», *PP* 8 (1953), σσ. 356-364, E. Malcovati, «La Fortuna di Saffo», *Athenaeum* 44 (1966), σσ. 3-31, H. Dörrie, *Der heroische Brief* (Berlin 1968), και P. Ovidius Naso. *Der Brief der Sappho an Phaon*, *Zetemata* 58 (Münich 1974), Jacobson, *Ovids' Heroides* (1974) σσ. 277-299, κυρ. 278 σημ. 2 που ακολουθεί τον S. D. De Vries, *Epistula Sapphus ad Phaonem* (Leiden 1885), Rose, *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας II* (1994⁴) σσ. 40-42, και πιο πρόσφατα τους F. Bessone, «Saffo, la lirica, l' elegia: su Ovidio, *Heroides* 15*», *MD* 52 (2004), σσ. 209-243, G. Rosati, «Sabinus, the *Heroides* and the Poet-nightingale. Some Observations on the Authenticity of the *Epistula Sapphus*» *CQ* 46 (1996), σσ. 207-216. Οι Palmer, Treu, Burnett, *Three Archaic Poets* (1983) σσ. 272-6 και J. Hubaux, «Ovide et Sappho», *MB* 30 (1926), σσ. 197-218, «Le Plongeon Rituel», *Mus. Belge* 27 (1923), σσ. 1-81 και *Le talisman de Phaon*, *Mélanges Franz Cumont*, (Bruxells 1936), ερμηνεύουν την επιστολή με βάση την ποίηση της Σαπφώς. Σημαντική είναι η μελέτη της V. Rimell, «Authorial Identity in *Heroides* 15», *PCPS* 45 (1999) σσ. 109-133, στην οποία η επιστολή συγκρίνεται με άλλα έργα του Οβίδιου κυρίως την *Ars Amatoria*, και τους *Amores* σε σχέση και με μοτίβα της λατινικής ελεγείας αποδεικνύει ότι πρόκειται για γνήσιο έργο του Οβίδιου που απευθύνεται σε ένα ιδιαίτερα μορφωμένο κοινό, το οποίο γνωρίζει το έργο της Σαπφώς και τις πηγές του Οβίδιου.

Για το ποίημα διαθέτουμε πολύ σημαντικές παρατηρήσεις από τον Giorgio Merula (Venice 1471 μ. Χ.), τον Domizio Calderini (1476) ο οποίος από το 1475 υποστήριξε ότι πρόκειται για έργο του Οβίδιου, και τον Angelo Poliziano που δίδασκε το ποίημα το 1481. Βλ. R. Sabbadini, «Spigolature latine», *SIFC* (1897), σ. 370 σημ. 64.

² Χρησιμοποιούμε τα αρχικά (ES) του Tarrant «The authenticity of the letter of Sappho to Phaon» (*Heroides XV*) (1981) σσ. 133-153, αν και διαφωνούμε σε πολλά σημεία με τις απόψεις του.

³ Μέχρι και τον 20^ο αιώνα η Ευρώπη γνώριζε την ποίηση της Σαπφώς μέσω του Οβίδιου. Τα μυθιστορήματα για τη Σαπφώ συμπίπτουν με τη διασπορά στην Γαλλία των *Ηρωίδων* γύρω στο 1612. Βλ. J. DeJean, *Fictions of Sappho (1546-1937)* (Chicago, London 1989), σ. 12, A. Lardinois, «Lesbian Sappho and Sappho of Lesbos», *From Sappho to de Sade. Moments in the History of Sexuality*, Έκδ. J. Bremmer, (London-New York 1989-1991), σ. 21.

⁴ Βλ. Knox, *Ovid Heroides* (1995) σσ. 278-9, Malcovati, «La Fortuna di Saffo» (1966) σ. 21, Jacobson, *Heroides* (1974) σσ. 290, 297 σημ. 65, 298-9.

Μενάνδρου στην «οικία Μενάνδρου»-εντευκτήριο του Ορφέα στην Μυτιλήνη (π. 4^{ος} αι. μ.Χ.).

Απηχήσεις και θέματα της *Λευκαδίας* του Μενάνδρου που ανιχνεύονται στην *ΕΣ* του Οβίδιου και τον Τουρπίλιο συμβάλλουν στις ποικίλες αναγνώσεις και παραγνώσεις του μύθου της Σαπφώς που αναπροσαρμόζεται με βάση την κεντρική εικόνα του άλματος. Η επανάληψη των θεμάτων με συμβολική ή αλληγορική μορφή βεβαιώνει ότι η σκηνή του άλματος στην *Λευκαδία* (αππ. 258, 259 Κ. Th. πβ. απ. 257) και η αφιέρωση της λύρας συνδέεται στενά με την παρωδία της Σαπφώς (βλ. αππ. 258, 314 Κ.- Th.). Η Σαπφώ γίνεται από τον Μένανδρο και μετά (Αλκίφρ. *Άλιευτ. Επιστ.* 1.11. 4) το αρχέτυπο της παράφορα ερωτευμένης γυναίκας που επιχειρεί το διάσημο άλμα από τον Λευκάτα. Η μανία και η φυγή προσδιορίζουν στερεοτυπικά το πρόσωπο μιας παθιασμένης Σαπφώς αναδεικνύοντας τη λαϊκή καταγωγή του μύθου αλλά και τον εξοπλισμό του δραματουργού. Η μορφή και η δράση της Σαπφώς στην *Λευκαδία* και την *ΕΣ* αποκαλύπτει τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζεται και αφομοιώνεται η ποίησή της με όρους της κωμωδίας ή της παρωδίας, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο θέματα της λυρικής ποιήτριας χρησιμοποιούνται για να ιδρύσουν το πρόσωπο της κωμικής και της ελεγειακής Σαπφώς. Ειδικά στην *ΕΣ* του Οβίδιου τα δάνεια από την Σαπφώ και την ελληνική ποίηση επαναπροσδιορίζουν τη σχέση της λατινικής ποίησης με την ελληνική ποίηση, την ποίηση της Σαπφώς αλλά και την κωμωδία.

Στην κωμωδία του Μενάνδρου, βασικά θέματα που πλαισιώνουν το πρόσωπο της λυσσασμένης μαινάδας είναι ο παράφορος έρωτας και το κυνήγι του εραστή, το τοπίο του έρωτα, το φάρμακο, το ταξίδι της ψυχής πέρα από τη θνητή της ύπαρξη, και η μεταμορφωτική δύναμη του έρωτα. Τα θέματα αυτά που αντλούν από την κωμική ποίηση και τη λυρική Σαπφώ, είναι καθοριστικά για την ερμηνεία της *Λευκαδίας* του Μενάνδρου και της *ΕΣ* του Οβίδιου. Και στους δύο συγγραφείς ο μύθος της Σαπφώς, στενά συνδεδεμένος με τις ορφικοπυθαγόρειες αντιλήψεις, όπως συνάγεται από την απεικόνιση της *Λευκαδίας* στην «οικία του Μενάνδρου» και την απεικόνιση του άλματος της Σαπφώς στο εντευκτήριο των πυθαγορείων της Ρώμης, σφραγίζεται στο φεγγοβόλο βράχο του Λευκάτα. Η σκηνή του άλματος υπήρξε μια κορυφαία σύλληψη του Μενάνδρου και μέσω του Οβίδιου αποτέλεσε την κυρίαρχη εικόνα της ποιήτριας στον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση.

Οι αντιστοιχίες του απ. 258 K.-Th. της *Λευκαδίας* με το απ. 1127 K.-A. που θεωρούμε ότι ανήκει στην ίδια κωμωδία, και με την επιστολή της Σαπφώς στον Οβίδιο, μια σύνθεση που αξιοποιεί θέματα της λυρικής Σαπφώς και της ελληνικής κωμωδίας, συμπληρώνουν με πολύτιμες πληροφορίες το μύθο της ποιήτριας, που γίνεται το σύμβολο της περιπλάνησης της παθιασμένης ψυχής. Στην *ΕΣ* η Σαπφώ αφήνεται στη δίνη των ερωτικών παθών της, τα οποία που Οβίδιος περιγράφει αποδεκατίζοντας τους στίχους της σε μια αλληγορία γραφής που φιλοδοξεί την αναδιανομή της ελεγειακής κληρονομιάς.

Ια. *Λευκαδία* απ. 258 K.Th.=Σαπφ. απ. 211 abc

οὐ δὴ λέγεται πρώτη Σαπφῶ
τὸν ὑπέρκομπον θηρῶσα φάων'
οἱ στρῶντι πόθῳ ῥῖψαι πέτρας
ἀπὸ τηλεφανοῦς, ἀλλὰ κατ' εὐχὴν
σὴν, δέσποτ' ἄναξ, εὐφημείσθω
τέμενος πέρι Λευκάδος ἀκτῆς.⁵

ἔχει δέ τὸ τοῦ Λευκάτα Απόλλωνος ἱερὸν καὶ τὸ ἄλμα τὸ τοῦς ἔρωτας παύειν πεπιστευμένον οὗ δὴ λέγεται πρώτη Σαπφῶ, (ὡς φησιν ὁ Μένανδρος)... ὁ μὲν οὖν Μένανδρος πρώτην ἀλέσθαι λέγειν τὴν Σαπφῶ, οἱ δ' ἔτι ἀρχαιολογικώτεροι Κέφαλόν φασιν ἔρασθέντα Πτερέλα τὸν Δηϊονέως. ἦν δέ καὶ πάτριον τοῖς Λευκαδίοις κατ' ἐνιαυτὸν ἐν τῇ θυσίᾳ τοῦ Απόλλωνος ἀπὸ τῆς σκοπῆς ῥίπτεισθαί τινα τῶν ἐν αἰτίαις ὄντων ἀποτροπῆς χάριν, ἐξαπτομένων ἐξ αὐτοῦ παντοδαπῶν πτερῶν καὶ ὀρνέων ἀνακουφίζειν δυναμένων τῇ πτήσει τὸ ἄλμα, ὑποδέχεσθαι δέ κάτω μικραῖς ἀλιάσι κύκλῳ περιστῶτας πολλοὺς καὶ περισώζειν εἰς δύναμιν τῶν ὄρων ἔξω τὸν ἀναληφθέντα, Στράβ. 10. 9. 452.⁶

⁵ Ο Edmonds, *FAC III B* (1961) σ. 674 συνενώνει τους στίχ. 1-4 (Στράβ. 10. 9 452) με τους στ. 5-6 (Ησύχ. s.v. Λευκάς). Βλ. και Kock, *CAF III* (1880-1888) σσ. 89-90. Τα αποσπάσματα της *Λευκαδίας* αριθμούνται σύμφωνα με την έκδοση των Köerte-Thierfelder, εκτός από αυτά που δηλώνονται διαφορετικά (Kassel-Austin, Kock) και κατά τη γνώμη μας ανήκουν στην ίδια κωμωδία. Τα αππ. δεν παρατίθενται με την σειρά που καταχωρίζονται στις παραπάνω εκδόσεις, αλλά με βάση τη σειρά, που κατά τη γνώμη μας, εξυπηρετεί καλύτερα την ανάγνωση του μύθου της Σαπφώς.

⁶ Πβ. Λευκάς ...νῆσός ἐστι πρὸ τῆς Ἡείρου κειμένη... καὶ ἐν μέσῳ δέ καὶ τὸ Μενάνδρου δρᾶμα ἢ Λευκαδία, Ησύχ. s.v., Λευκάδος· Μένανδρος ἐν Λευκαδίᾳ· εὐφημείσθω τέμενος περὶ Λευκάδος ἀκτῆς» πβ. επίσης Λευκάδα πέτρην· διὰ ταύτης λέγεσθαι τῆς πέτρας τὸν ὤκεανόν φέρεσθαι. ἢ ἀλληγορικῶς τὸ στόμα ἡμῶν τῶν ἀνθρώπων, διὰ τὸ τοῦς ὀδόντας λευκοὺς εἶναι αἱ γὰρ ψυχαὶ τῶν τελευτώντων διὰ τοῦ στόματος ἀνέρχονται, Αρποκρ. s.v., Αἰλ. Π. 1. 12. 18, φάων.. τοῦ γὰρ φάωνος ἔρασθῆναί φασι σὺν πολλοῖς καὶ Σαπφῶ, οὐ τὴν ποιήτριαν ἀλλὰ <ἄλλην> Λεσβίαν· καὶ ἀποτυγχάνουσα ῥῖψαι ἑαυτὴν ἀπὸ τῆς Λευκάδος πέτρας, Σούδ. s.v., Λευκάτης σκόπελος τῆς Ἡείρου ἀφ' οὗ ῥίπτουσιν αὐτοὺς εἰς τὸ πέλαγος οἱ ἱερεῖς (ἐρασταὶ Scheleusner) Σαπφῶ δέ πρώτην ἐπὶ

Το απ. 258 Κ.-Th. διαδραμάτισε σπουδαίο ρόλο στην εικόνα της μαινόμενης από έρωτα Σαπφώς. Η χωροθέτηση του δράματος στον Λευκάτα αποτελεί την ηθική και αισθητική πρόταση του Μενάνδρου για την Σαπφώ, την ποιήτρια που βασανίζεται από την πιο βαριά αρρώστεια, τον έρωτα. Το υποβλητικό σκηνικό, ένας φεγγοβόλος βράχος που ακτινοβολεί από μακριά την ιερότητα του Απόλλωνα, υποστηρίζεται μουσικά από ένα θρησκευτικό και τελετουργικό άσμα της Σαπφώς που πέφτει από τον *οἶστρον* για τον *υπέρκομπον* Φάωνα. Το λυρικό άσμα που διασώζει ο Στράβωνας, εμψυχώνει την αφηγηματική απεικόνιση του βράχου που προφητεύει το τέλος μιας εποχής, μιας εκρηκτικής γυναικείας προσωπικότητας και μιας πολυεπίπεδης ποιητικής τεχνικής. Σύμφωνα με τον Robinson η ιερατική μορφή που αποτέλεσε το πρότυπο των μεταγενέστερων ζωγράφων, ποιητών και μουσικών της Αναγέννησης βασίζεται στον Μένανδρο,⁷ υπόθεση ιδιαίτερα πιθανή αφού ο κωμικός υπήρξε και διάσημος ζωγράφος. Η πτώση της Σαπφώς από το ναό του Απόλλωνα στην εισαγωγική σκηνή της *Λευκαδίας* και η αφιέρωση της λύρας (αππ. 258, 259 Κ.-Th.), βεβαιώνουν εκτεταμένη παρωδία της ποίησής της σε όλο το μήκος της κωμωδίας. Το δράμα διαθέτει όλα τα στοιχεία ενός υπερθεάματος που βασίζεται στην αναζήτηση του έρωτα και της γνώσης αλλά και την αφόρητη δόξα ενός θεϊκού θανάτου. Η παντελής έλλειψη πλοκής, σε ένα δράμα εσωτερικής αρχιτεκτονικής που σχεδιάζεται για να προβάλλει το τοπίο και τη μουσική, θα αναδείκνυε τα λυρικά χαρακτηριστικά της ποιήτριας σε μια αφήγηση εσωτερικής περιπλάνησης με εγκιβωτισμένες ίσως μικρότερες ποιητικές συνθέσεις που αντλούν από τη λυρική Σαπφώ. Πριν όμως εξετάσουμε τις προεκτάσεις αυτές του άλματος της Σαπφώς, θα επιχειρήσουμε την ανασύνθεση του κωμικού σχεδίου της *Λευκαδίας*, η πλοκή της οποίας ίσως εμπλουτιζόταν και με μια δεύτερη ερωτική ιστορία.

β. Η ανασύνθεση της *Λευκαδίας*

Η ανασύνθεση της *Λευκαδίας* με βάση την απεικόνιση της κωμωδίας στην «οικία του Μενάνδρου» στην Μυτιλήνη και την *Leucadia* του Τουρπίλιου αναδεικνύει σύμφωνα με τον Webster ως βασικά θέματα της κωμωδίας την απαγωγή της κόρης, την αναγνώριση της σε ένα ιερό χώρο και τη σωτηρία της. Η ιέρεια ανοίγει το έργο με τους

Φάωνι τοῦτο ποιῆσαι τὴν ποιήτριαν· οἱ δὲ τὴν ἑταίραν· ἐγένετο γὰρ ἄλλη [Λεσβία] ἑταίρα, Φώτ. s.v.=Σαπφ. απ. 211a.

⁷ Robinson, *Sappho and her Influence* (1924) σ. 42. Ο χώρος στην Porta Maggiore, αν δεν ήταν στοά νεοπυθαγορείων, ήταν ίσως οικία των Μουσών, ή χώρος ανάλογος με τις υπόγειες αίθουσες τις αφιερωμένες από ένθερμους θαυμαστές της ελληνικής ποίησης σε κάποιον ποιητή (όπως πχ. η αίθουσα του Ομήρου στην Πομπηία).

ανάπαιστους στον Απόλλωνα της Λευκάδας και καθοδηγεί τη διάκονο να ανάψει τη φωτιά στο ναό. Στο ψηφιδωτό της *Λευκαδίας* στην «οικία του Μενάνδρου» η απουσία ένδειξης της πράξης (σε όλες τις άλλες κωμωδίες δηλώνεται εκτός από τον τίτλο και ο αριθμός της κάθε πράξης) προσδιορίζει τη στιγμή της δράσης στον Πρόλογο και στη σκηνή του άλματος, που διαδραματίζεται σε έναν περίβολο, όπως αυτός του ιερού του Απόλλωνα στον Λευκάτα.⁸ Το πρόσωπο αριστερά της κεντρικής μορφής είναι κάποιος γέρος, ο δούλος, που κάνει μια χειρονομία θαυμασμού ή υπόκλισης προς αυτήν και φαίνεται να την ακούει με προσοχή. Η κεντρική μορφή φέρει λευκοκίτρινο προσωπίο με πορφυρό πλαίσιο και ακτινωτό στεφάνι από φύλλωμα δάφνης και προβάλλει το ένα χέρι προς τα εμπρός, κρατώντας κλάδο φοίνικα, ενώ το άλλο χέρι είναι ελαφρά προς τα πίσω. Η ιερατική αυτή μορφή, την οποία ο Webster ταυτίζει με την ιέρεια, παρουσιάζει αξιοσημείωτη ομοιότητα με τη μορφή του Απόλλωνα Λευκάτη σε νόμισμα της εποχής του Τραϊανού που βρέθηκε στην Νικόπολη. Είναι ενδεικτικό ότι η μορφή του Λευκάτη Απόλλωνα⁹ παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες και με τη μορφή του Απόλλωνα στην πυθαγόρεια βασιλική (Porta Maggiore), που κρατά στο δεξί χέρι τη δάδα και στο αριστερό το τόξο και υποδέχεται την Σαπφώ. Με βάση τα στοιχεία αυτά η κεντρική μορφή του ψηφιδωτού είναι ίσως ο Απόλλωνας, και όχι η ιέρεια όπως υπέθεσε ο Webster. Στο ψηφιδωτό της *Λευκαδίας* στην Μυτιλήνη το πρόσωπο δεξιά της κεντρικής μορφής είναι κατά πάσα πιθανότητα γυναίκα, ίσως η διάκονος, μεγάλη σε ηλικία όπως συμπεραίνουμε από το προσωπίο, και φέρει στεφάνι όπως αυτό της κεντρικής μορφής, που παραπέμπει σε ιερατική ιδιότητα. Δίπλα από τη «διάκονο» υπάρχει μία μικρότερη μορφή, ένα παιδί, ένας δούλος, ίσως όμως και ένα άγαλμα του

⁸ Ο λευκόμαλλος δούλος του μωσαϊκού πιθανόν έρχεται να συμβουλευτεί το θεό εκ μέρους του αφέντη του. Η ιέρεια αναγνωρίζεται ως η μητέρα της Δόρκιον. Η κοπέλα φαίνεται να ζηλεύει το νέο άνδρα (*Leucadia* απ. X) και δέχεται την ερωτοτροπία ενός ξένου στρατιώτη (απ. II). Η πρωταγωνίστρια φτάνει στην έσχατη απελπισία από την αγάπη (απ. I, III, IV, V, XII, XII), ίσως απάγεται από τον στρατιώτη, ναυαγούν και σώζεται από το νεαρό (απ. XIV, XI, XV πβ. 860, 880) με τον οποίο και συμφιλιώνεται (XVI). Βλ. A. Meineke, *Fragmenta Poetarum Comediae Novae IV* (Berolini 1841), σσ. 158-60, *An Introduction to Menander* (Manchester 1974), σσ. 161-2, 1, 4, 17, 81. Ο Webster υποστηρίζει ότι μιλά η ιέρεια, ο K. Gaiser, *Menandre "Hydria". Eine hellenistische Komödie in ihr Weg ins Iteinische Mittelalter* (Heilderberg 1977), σ. 469, ότι προλογίζει η Αφροδίτη. Η κωμωδία πρέπει να γράφτηκε γύρω στο 312 π.Χ. το 308-9 π. Χ. ή μετά από 314 π. Χ. Βλ. Webster, *Studies in LGC* (1970²) σσ. 260 320-310. Μετά από το θάνατο του Μ. Αλεξάνδρου η Λευκάδα αποστατεί και συμμαχεί με τους Αθηναίους. Οι επίγονοι καταλαμβάνουν το νησί, αλλά αποστατεί πάλι το 312 π.Χ. και ανακηρύσσεται αυτόνομη.

⁹ Για τη μορφή του Απόλλωνα Λευκάτη βλ. C. Densmore Curtis, «Sappho and the "Leucadian Leap"», *AJARh* 24 (1920), σσ. 146-150, κυρ. 150.

Φάωνα ή του Απόλλωνα, αν κρίνουμε από τη βάση στην οποία στηρίζεται και τη θεατρική μάσκα που κρατά, ένα λευκό προσωπίο με μαύρη κόμη.¹⁰

Η «οικία Μενάνδρου» (δεύτερο μισό του 3^{ου} ή τέλος του 4^{ου} αι. μ. Χ.), ένα ιδιαίτερου αρχιτεκτονικού ενδιαφέροντος κτήριο με έντονο το θρησκευτικό, όπως στην οικία των *μοισοπόλων* της Σαπφώς (απ. 150. 1)¹¹ και το θεατρικό χαρακτήρα, εξέφραζε τις πνευματιστικές αντιλήψεις μιας ισχυρής κοινωνικής ομάδας της Μυτιλήνης με επίκεντρο τη λατρεία του Ορφέα. Η στοά που οδηγεί στις δύο αίθουσες της οικίας ποικίλλεται με πέντε πλαίσια ψηφιδωτών. Στο ένα πλαίσιο εικονίζεται ένα κωμικό προσωπίο, και στα άλλα σκηνές από τους *Κυβερνήτες*, την *Λευκαδία*, τον *Μισούμενο* και το *Φάσμα*.¹² Η δυτική αίθουσα με το οκτάγωνο που περιβάλλει τον Ορφέα εκφράζει κοσμολογικές αντιλήψεις της εποχής στενά συνδεδεμένες με μυστικές ορφικές και νεοπλατωνικές θεωρίες, σύμφωνα με τις οποίες το οκτάγωνο σχήμα απεικονίζει τον ιδεατό και θεϊκό κόσμο. Η αίθουσα, που είχε μαρμάρινη εξέδρα απ' όπου ο καθήμενος μπορούσε να θαυμάσει τον ήρωα και να έλθει σε μυστική επικοινωνία μαζί του, φαίνεται ότι προοριζόταν για λατρευτική χρήση. Η στενή σχέση του Μενάνδρου με τον Ορφέα, τον Πλάτωνα και τις ορφικοπυθαγόρειες φιλοσοφίες, που βεβαιώνεται και από το ψηφιδωτό του Σωκράτη με τους μαθητές του Σιμμία και Κέβη ενισχύει τη σχέση της Σαπφώς με τους ορφικοπυθαγόρειους¹³ και την ταύτισή της με τη μορφή που επιχειρεί το άλμα στην πυθαγόρεια βασιλική της Ρώμης.

¹⁰ Η μικρή μορφή ερμηνεύεται ως λατρευτικό άγαλμα του Απόλλωνα ευρισκόμενο στο ναό του (T. B. L. Webster, *Monuments Illustrating New Comedy* (London 1969²) σ. 300), ή ως βουβό πρόσωπο της κωμωδίας που κρατά μια θεατρική μάσκα με μαύρη κόμη πάνω σε λευκό πρόσωπο και στο χέρι ένα μουσικό όργανο (S. Charitonidis, L. Klahil, R. Ginounès, *Les mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilène* (Franke Verlag Bern 1970), σσ. 34-36, 55-57). Η μάσκα είναι ίσως μια από τις μορφές του Διονύσου. Πβ. Burkert, *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία* (1993) σ. 350.

¹¹ Για την εσχατολογική ερμηνεία του απ. 150 από τον Gentili, «La veneranda Saffo» (1966) σσ. 43 κ.ε.

¹² Η «οικία Μενάνδρου» αποτελείται από δύο αίθουσες και μία στοά. Στην ανατολική αίθουσα του συμποσίου εικονίζονται προς την πλευρά των συνδαιτημόνων σε ξεχωριστά ορθογώνια πλαίσια ο Μενάνδρος, σκηνή από την κωμωδία *Πλοκίον*, ο Σωκράτης με τους μαθητές του Κέβητα και Σιμμία χωρίς θεατρική ενδυμασία, η μούσα Θάλεια με τα σύμβολά της, την κωμική προσωπίδα και τη ράβδο, και δύο διπλές σειρές από έξι έργα (*Σαμία*, *Συναρισάσαι*, *Επιτρέποντες*, *Θεοφορουμένη*, *Έγχειρίδιον*, *Μεσσηνία*). Για την ερμηνεία του μωσαϊκού βλ. Charitonidis, Klahil, Ginounès, *Les mosaïques de la maison du Ménandre* (1970) σσ. 34-36, 55-57, Σ. Χαριτωνίδης, «Ανασκαφαί Μυτιλήνης», *Πρακτικά της εν Αθην. Αρχαιολ. Εταιρείας* 1961 (Αθήναι 1964), σσ. 212-214, Webster, *Monuments Illustrating New Comedy* (1969²) σ. 300, *An Introduction to Menander* (1974) σ. 161 και *Studies in LGC* (1970²) σσ. 154, 168, Gaiser, *Menandre "Hydria"* (1977) σσ. 445-451.

¹³ Για τη λατρεία του Ορφέα που συνδυάζονταν ήδη από την αρχαϊκή εποχή με τη λατρεία του Απόλλωνα και του Διόνυσου (Λουκ. *Πρός άπαίδευτον* 11-12) και τη σχέση της με την ποίηση της Σαπφώς βλ. G. Colli, *La Sapienza Greca I* (Milano 1987), σ. 35. Για τη σχέση της Σαπφώς με τις Ορφικοπυθαγόρειες θεωρίες και τον Πυθαγορισμό βλ. Turyn, «The Sapphic Ostrakon» (1942) σσ. 315-7, Corcorpino, *La basilique Pythagoricienne de la Porte Majeure* (1926) σσ. 371-385, «Archéologie et philologie» (1927) σσ. 146-149, *De Pythagore aux Apôtres (études sur la conversion du monde romain* (Paris 1956), σσ. 24-35· Πβ. τη σχέση του Αλκαίου με τον Πυθαγόρα: *φασί τοίνυν αύτόν τόν*

Στην Porta Maggiore, υπόγειο εντευκτήριο των πυθαγορείων της Ρώμης διακοσμημένο με ανάγλυφα σύμβολα, το άλμα της Σαπφώς απεικονίζεται στη σύνθεση η οποία κατέχει το πάνω μέρος της ασπίδας. Η σκηνή αναπαριστά δύο ακρωτήρια ανάμεσα στα οποία μεσολαβεί η τρικυμισμένη θάλασσα. Στο δεξιό ακρωτήριο υπάρχει ένα άλσος, ίσως συμβολική απεικόνιση του απ. 2 της Σαπφώς, και ένας Έρωτας σπρώχνει απαλά την Σαπφώ που φέρει ένδυμα με βαριά πέπλα και κρατά μια λύρα. Ένας τρίτωνας κρατά ύφασμα ή ιστίο διπλωμένο και ετοιμάζεται να τη δεχθεί, ενώ ένας άλλος φυσά το κέρατο της Αμάλλειας. Στο απέναντι ακρωτήριο, ένας νεαρός άνδρας, ίσως ο Φάωνας, ακουμπά πάνω στο χέρι του σε στάση βαθειάς αποθάρρυνσης. Στη μέση, σε απόσταση ψηλά, μια μορφή που ταυτίζεται με τον Απόλλωνα απλώνει τα χέρια προς τη γυναίκα με τη λύρα σαν να την υποδέχεται. Ο Απόλλωνας γυμνός κρατά στο αριστερό του χέρι, που είναι χαμηλωμένο, τόξο και με το δεξί προτείνει ψηλά μία δάδα.¹⁴ Η πράξη της καθόδου της Σαπφώς στο νερό γίνεται με επίσημο και ιερατικό βήμα. Το άλμα ερμηνεύεται ως Υπέρβαση και ως ποιητικό κάλεσμα στην αθανασία, ως «αποθέωση» και μεταμόρφωση από τον ανίερο στον ιερό έρωτα με τις ευλογίες του Απόλλωνα, αλλά και σύμβολο της πίστης ότι η ζωή δεν χάνεται αλλά απελευθερωμένη από την ύλη συνεχίζεται στο πέρασμα του χρόνου με αλεπάλληλες μεταμορφώσεις.¹⁵

γ. Ο χώρος της δράσης ως άξονας του μύθου της Σαπφώς

Πυθαγόραν κληρονομήσαντα τὸν Ἀλκαίου βίον, τοῦ μετὰ τὴν εἰς Λακεδαίμονα πρεσβείαν τὸν βίον καταλύσαντος, οὐδὲν ἤτιον θαυμασθῆναι κατὰ τὴν οἰκονομίαν ἢ τὴν φιλοσοφίαν, Ιάμβλ. V. P. 170). Βλ. και Ἀλεξῆς *Ταραντῖνοι* απ. 223.

Για τη λατρεία του Ορφέα στην Λέσβο βλ. E. L. Shields, *The Cults of Lesbos*, (Menasha, Visconsin 1917), σσ. 80 κ. ε., 4, 59 κ. ε., X. B. Χαρίσης, A. B. Χαρίσης, B. A. Χαρίσης. «Σπηλιός Ἀντισσας: Το μαντείο του Ορφέα στη Λέσβο», *Αρχαιολογία* 83 (2002), σσ. 68-73.

Για μια γενική θεώρηση του ορφικού ζητήματος βλ. A. Γκάρτζιου-Τάττη, «Θάνατος και ταφή του Ορφέα στη Μακεδονία και τη Θράκη», *Αρχαία Μακεδονία*. Έκτο Διεθνές Συμπόσιο, 1, (20), σσ. 439-451, όπου και βιβλιογραφία.

¹⁴ Για την ταύτιση της μορφής με τη θαλασσινή θεότητα Λευκοθέα, που βοηθά την Σαπφώ όπως βοήθησε τον Οδυσσέα (Όμ. *Όδ.* ε 333 κ.ε.) βλ. G. Méautis, «Sappho et Leucothéa», *REA* 32 (1930), σσ. 333-338.

¹⁵ Για τη βουτιά της Σαπφώς ως σύμβολο των πυθαγορείων και ως Αποθέωση βλ. Curtis, «Sappho and the "Leucadian Leap"» (1920) σσ. 146-150, J. Carcopino, *De Pythagore aux Apôtres Études sur la conversion du monde romain* (Paris 1956) σσ. 1-81, κυρ. 59-81, *Études romaines. La Basilique Pythagoricienne de la Porte Majeure* (Paris 1926) σ. 378. «Καμιά ταραχή, κανένας τρόμος στη στάση της...Γύρω από το κορμί της κυματίζει, φουσκωμένο από τον άνεμο το πέπλο της που θα τη βοηθήσει στη σωτήρια πτώση». Επίσης Hubaux, «Le plongeon rituel» (1923) σσ. 1-81, E. Strong-N. Jolliffe, «The Stucoes of the underground Basilica near the Porta Maggiore», *JHS* 44 (1924), σσ. 103-111. Επίσης Zielinski, «Sappho und der leukadische Sprung» (1930) σσ. 1-19, E. Janssens, «Leucade et le pays des morts», *AC* 30 (1961), σσ. 381-394, Turyn, «The Sapphic Ostrakon» (1942) σσ. 316-7.

Στην *Λευκαδία* του Μενάνδρου (απ. 258 K. Th.) χώρος της δράσης και άξονας του μύθου είναι η *Λευκάς ἀκτὴ* (πβ. Actiacas oras, Οβίδ. *ES* 185, Leucadia unda 187, Ambaracia terra, 163, Actiacum...Leucadium, 166, Actiacas oras, 185, Leucada saxo, 172, Leucadiae aquae, 180, 220) και το *τέμενος* του Απόλλωνα (sanctitudo Apollinis, Τουρπ. *Leuc.* απ. XI πβ. grata lyram posvi tibi Poebe poetria Sappho, Οβίδ. *ES* 183, Te, invoco, Apollo sancte, Τουρπ. *Leuc.* XII 4, Leucade mons unde se Sappho se dejecit propter virum. in summo monte fanus est Apollinis, ubi sacra fiunt; et cum homo inde desiluit, statim excipitur lintribus, Αμπέλιος 8). Η περιοδική και σταθερά επαναλαμβανόμενη ιεροτελεστία μέχρι και την εποχή του Σέρβιου (4^{ος} μ. αι. μ. X.) επιβεβαιώνει ότι η λατρευτική πράξη προσδίδει στον Λευκό Βράχο το κύρος του locus religiosus και του locus magicus, σε ένα έθιμο που εξακολουθεί να είναι του συρμού αλλά εκτελείται από μισθωτούς (auctore, Σέρβ. *ad Aen.* 3. 279). Ο Στράβωνας, που συσχετίζει το θέμα του απελπισμένου έρωτα με το θέμα της ηθικής παράβασης που επιβάλλει τον εξαγνισμό, παρεμβάλλει σκόπιμα τον Μένανδρο για να τονίσει την ιδιαιτερότητα του μύθου.

Η φράση *κατ' εὐχὴν*, απ. 258. 4 K. Th. πβ Det (ή dat) votam Poebo Lesbis amata lyram, Οβίδ. *Amor.* 2. 18. 34 πβ. 26 βλ. *εὐχάς· τάγματα*, Ησύχ. s.v.¹⁶ προοιωνίζει σκηνή θυσίας. Η επίκληση *δέσποτ' ἄναξ*,¹⁷ απ. 258. 5 K. Th. πβ. Μέν. απ. 932, *εἶπον· ὦ δέσποτ'*, Σαπφ. απ. 95. 8, Apollo sancte, Τουρπ. *Leuc.* XII 4, dominus silvaequae meusque, Οβίδ. *ES* 145) και η επισημότητα των αναπαίστων¹⁸ που

¹⁶ Για την *εὐχὴ* ως δυνατή φωνή, προσευχή και τάμα βλ. Burkert, *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία* (1993) σσ. 61, 161-2, 170, 172, 542.

¹⁷ Η προσφώνηση *δέσποτ' ἄναξ* είναι προσφώνηση δούλου προς τον κύριό του βλ. Αριστοφ. *Εἰρ.* 90, 389, απ. 492, Ανδοκίδ. 3. 25· *ἄναξ*· ο θεός (Ο. *Υείς* Απολ. [3] 237, Ηλιόδ.? [31] 17, Σοφ. *Ηλ.* 635, Ευρ. *Ίων* 1566, *IT* 1270. Συνηθέστερος είναι ο συνδυασμός *ἥλιος ἄναξ*, Όμηρ. *Οδ.* M 176, *Ο Υείς* Δήμ. [2] 26, Αισχ. *Πέρσ.* 232, Σοφ. *Οιδ.* Τύρ. 1426. Βλ. και Αισχ. *Πέρσ.* 502, Σοφ. *Τρ.* 145, Ευρ. *Μήδ.* 352, *Ηρακ.* 749, *Ικ.* 208, 469, *Ίων* 1440, *Ρήσ.* 331, *ὦ δέσποτ' ἄναξ*, *ὡς παραπαίεις*, Αριστοφ. *Εἰρ.* 90, *Σφ.* 875, *Νεφ.* 264, *ὦναξ δέσποτ'* (ο Ασκληπιός) *Πλούτ.* 748: *LSJ*⁹. Για τη σπάνια αυτή προσφώνηση θεού βλ. και Burkert, *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία* (1993) σσ. 395, 557, 275.

¹⁸ Σύμφωνα με τον B. Gentili, *Theatrical Performances in the ancient world* (Amsterdam 1979), σσ. 44 σημ. 99 το αναπαιστικό δίμετρο της εισαγωγικής σκηνής της *Λευκαδίας* (απ. 258 K.-Th.) μπορεί να εκληφθεί ως άσμα ή recitative, που επίσης μαρτυρεί την παρουσία μουσικού στοιχείου. Για τους αναπαίστους στα έργα του Μενάνδρου αυτ. σσ. 20, 26, 31-33, 37, 41-45 σημ. 99, 51-61, 67, 71, 73.

Μόνο στην *Λευκαδία*, ο Μένανδρος χρησιμοποίησε αναπαιστικό μέτρο στον πρόλογο και όχι ιαμβικό τρίμετρο και αυτό ίσως κάτω από την επίδραση του Ευριπίδη, που χρησιμοποίησε αναπαίστους στις εισαγωγικές σκηνές της *Ίφιγένειας τῆς ἐν Αὐλίδι* και της *Ἀνδρομέδας*, όχι όμως στην προλογική ρήση. Το σημαντικό είναι ότι στον Μένανδρο έχουμε μια ρεαλιστική ενότητα του δραματικού χώρου και χρόνου. Στις προλογικές ρήσεις και στις εισαγωγικές σκηνές οι χρονικές αναφορές στο παρελθόν και στο παρόν δίνουν τις σωστές διαστάσεις για τη δράση του έργου. Βλ. Α. Γ. Κατσούρης, *Πρόλογος, Δραματική Τεχνική* (Ιωάννινα 1997), σσ. 73, 69. Για τους θεϊκούς προλόγους στην τραγωδία

απαγγέλλονται ίσως από την ιέρεια (κατὰ περιορισμούς δὲ ἀνίσους, οἷα ἐστὶν ἡ εἰσβολή τῆς Λευκαδίας Μενάνδρου εἰσβολή, Σχ. Ηφαιστ. Περί ποιημ. 173. 12) παραπέμπουν σε επιφάνεια του θεού. Προοίμιο θρησκευτικής πράξης και θεϊκής επιφάνειας (πβ. Αισχ. Εὐμ. 1035, Ευρ. IT 123) αποτελεί και η κραυγή εὐφημεῖσθω (στ. 5) συνδεδεμένη με τους αναπαίστους μιας ευτυχούς συνήθως σκηνης (Αριστοφ. Θεσμ. 39 κ. ε.). Το θέμα της ιερῆς σιωπῆς που δεν διαταράσσεται από θρηνητικούς ήχους ανακαλεί την Σαπφώ (οὐ γὰρ θέμις ἐν μοισοπόλων <δόμῳ> / θρηῆνον ἔμμεν' <.....> οὐκ' ἄμμι πρέποι τάδε, απ. 150, νεκύων φθιμένων, / ἀοιδαί θ' ἄς χρυσοκόμας / Ἀπόλλων οὐκ ἐνδέχεται, Ευρ. Ικ. 975-77, Ἄλκ. 60), και την ιερή σιγή των νεκρῶν στον Ἄδη που σιωπούν για να ακούσουν το τραγούδι του Αλκαίου και της Σαπφῶς (Utrum sacro digna silentio / miratur umbrae dicere, sed magis, Οράτ. Carm. 2. 1329-30). Στην Λευκαδίᾳ ίσως προλογίζει ένας θεός, ή μια θεά, ή ένα κεντρικό πρόσωπο, που έχει ρόλο στο δράμα, και που εξηγεί στους θεατές τα γεγονότα του έργου που έχουν συμβεί. Η εθιμοτυπική τελετουργία και τα εξωσκηνικά δρώμενα του άλματος (αππ. 258, 261 K.-Th., Στράβ. 10. 9. 452) συνηγορούν σε μια ιδιόμορφη πλοκή και σε ένα δράμα (αππ. 259, 260, 261 K.-Th.) που συνάδει περισσότερο με τις συμβάσεις της θεατρικής ψευδαίσθησης και λιγότερο με το ρεαλισμό της Νέας Κωμωδίας.¹⁹ Ο θάνατος-αφήγηση (οὐ δὴ λέγεται, λέγειν, Στράβ. 10. 9. 452) αποστασιοποιείται από το χρόνο και την «αλήθεια» της κωμωδίας. Η προβολή του μύθου της Σαπφῶς στο παρελθόν ενώ η πράξη του δράματος εξελίσσεται στο παρόν της Νέας κωμωδίας υπαινίσσεται δράμα με επίκεντρο την Σαπφῶ ως πρωταγωνιστικό ή ως παραδειγματικό-ποιητικό πρόσωπο με το οποίο ο Μένανδρος υποστηρίζει μια δεύτερη ερωτική ιστορία, όπως φαίνεται και από το απ. 1127 K.-A, το οποίο, κατά τη γνώμη μας προσγράφεται στην Λευκαδίᾳ και αποτελεί το συνδετικό κρίκο ανάμεσα στην Λευκαδίᾳ του Μενάνδρου (απ. 258 K. Th.) και την επιστολή της Σαπφῶς του Οβίδιου.

και στην κωμωδία αυτ. 77-78, 131-135 κυρ. 133.

¹⁹ Για την απομάκρυνση της μενάνδρειας κωμωδίας από το μυθολογικό στοιχείο, την πολιτική και τη σάτιρα και τη στενή σχέση της με την αντικειμενική πραγματικότητα βλ. Α. Φουντουλάκης, *Αναζητώντας τον διδακτικό Μένανδρο. Μια προσέγγιση της κωμωδίας του Μενάνδρου και μια διερεύνηση της Σαμίας* (Αθήνα 2004), σσ. 27-31.

¹⁹ Για την απομάκρυνση της μενάνδρειας κωμωδίας από το μυθολογικό στοιχείο, την πολιτική και τη σάτιρα και τη στενή σχέση της με την αντικειμενική πραγματικότητα βλ. Α. Φουντουλάκης, *Αναζητώντας τον διδακτικό Μένανδρο. Μια προσέγγιση της κωμωδίας του Μενάνδρου και μια διερεύνηση της Σαμίας* (Αθήνα 2004), σσ. 27-31.

δ. Η νεοελληνική παράδοση για τον Λευκάτα

Στη νεοελληνική παράδοση για τον Λευκάτα (Έναν καιρό μοῦ κάζει ἐβασίλευ' ἐδῶ μία βασίλισσα καί αὐτῇ / ἔκανε νόμο, πῶς ὅποια γυναῖκα ἤθελε νά λαθέψη, νά τσαγκράη ἀπὸ / τὸν κάβο. Καί νά ἰδῆς ποῦ ἔκαν' ὁ θεὸς νά λαθέψη αὐτῇ πρώτη / πρώτη, καί ἂν καί ὅλοι τὴν παρακαλοῦσαν νά μὴ σαλτήσῃ, αὐτῇ / γιὰ νά δώσῃ τὸ καλὸ παράδειγμα ἐπίμνηνε καί τσάγκρησε. Πολλοί / κάτω ἀπ' τὸν κάβο τὴν ὥραν ποῦ ἐτσάγκρησεν ἐκράτουν παπλώ- / ματα, πλοιάρια καί ἄλλα γιὰ νά τὴν γλυτώσουν καί νά μὴν πέσῃ / 'ς τὸ πέλαο, ἀλλὰ ἐστάθη ἀδύνατο καί ἡ βασίλισσα ἐπνίγη. Ἀπὸ / τότε τὸν κάβο τὸν λένε Κάβο τῆς Κυρᾶς.)²⁰ ο μῦθος της ερωτικής παραφοράς που εξικνεῖται στα ἄκρα, φαίνεται έντονα επηρεασμένος ἀπὸ τὴν ερμηνεία τοῦ Στράβωνα (ἐξαπτομένων ἐξ αὐτοῦ παντοδαπῶν πτερῶν καί ὀρνέων... ὑποδέχεσθαι δέ κάτω μικραῖς ἀλιάσι κύκλω περιεστῶτας πολλούς... καί περισώζειν εἰς δύναμιν τῶν ὄρων ἔξω τὸν ἀναληφθέντα, 10. 9. 452).²¹ Το παραδειγματικό πρόσωπο που δηλώνεται στὸν Στράβωνα με τὸ αριθμητικό πρώτη (πβ. in quis fuit una, Σέρβ. *ad Aen.* 3. 279),²² τὸ ἀπαρέφατο ῥίψαι, Μέν. *Λευκ.* απ. 258.3 K.-Th. πβ. ἀλέσθαι, Στράβ. 10. 9 452,²³ συντρίβειν, Μέν. *Λευκ.* απ. 262 K.-Th., limassis caput, Τουρπ. *Leuc.* απ. X. πβ. προσέταξε [*Ἀφροδίτην*] ῥίψαι ἐαυτήν κατὰ τῆς πέτρας, Πτολ. Χένν.=Φώτ. Βιβλ. 153a, τσαγκράη ἀπὸ τὸν κάβο... τὴν

²⁰ Ο Ν. Γ. Πολίτης *Παραδόσεις* 1. *Ἐν Ἀθήναις* 1904, σ. 34 αρ. 58: «Ὁ κάβος τῆς Κυρᾶς» (Λευκάς) σσ. 699-701 καταγράφει πρῶτος τὴ νεοελληνική παράδοση γιὰ «τὸ ακρωτήρι τῆς Σαπφῶς» ἢ «κάβος τῆς Νιράς» καὶ τὴν κατατάσσει στὴν κατηγορία «Γ'. Χῶρες καί τόποι» ἐπειδὴ τὸ κεντρικὸ βᾶρος, ὅπως καὶ στὸν Στράβωνα ἐντοπίζεται στὴ συνέχεια τῶν ἀρχαίων παραδόσεων γύρω ἀπὸ τὸν Λευκάτα.

²¹ Ἡ μαρτυρία τοῦ Στράβωνα (περ. 64-3 π. Χ.-21 μ.Χ.), περίπου σύγχρονου τοῦ Οβιδίου, ἔχει ἰδιαίτερη σημασία ἐπειδὴ ὁ μεγάλος αὐτὸς θαυμαστής τῆς Σαπφῶς (συνήκμασε δέ τούτοις (*Ἀλκαίῳ καί Πιττῳ* καί Σαπφῶ, θαυμαστόν τι χρῆμα· οὐ γὰρ ἴσμεν ἐν τοσοῦτῳ χρόνῳ τῷ μνημονευομένῳ φανεῖσάν τινα γυναῖκα ἐνάμιλλον οὐ δέ κατὰ μικρόν ἐκείνη ποιήσεως χάριν, απ. 264=13. 2. 3) γνωρίζει ἐρμηνευτὲς τοῦ ἔργου τῆς (13. 2. 4) καὶ ποιήματά τῆς (1. 2. 33, 13. 1. 68, 17. 1. 33 πβ. 13. 2. 4)

²² Ἐνα σημαῖνον πρόσωπο σύμφωνα με τὸν Ph.-E. Legrand, «Pur l'histoire de la comédie nouvelle», *REG* 17 (1904), σ. 315.

²³ Το ρῆμα ἄλλομαι καὶ τὸ ἄλμα κυρίως γιὰ τὸ πῆδημα στὴ μάχη συνήθως ἀπὸ κάποιο ἄρμα (Ομ. *Ιλ.* Η 103, Φ 174, Λ 192) ἀλλὰ καὶ τὸν ἦχο (ἄλτο δ' οἶστός ὄξυβελής, καθ' ὁμίλον ἐπιπτεσθαι μεναιένων, Δ 125) παραπέμπει στὴν πτώση τῆς Θέτιδας (ἐς ἄλλα ἄλτο βαθεῖαν ἀπ' αἰγλήεντος Ὀλύμπου, Α 532). Στὴ σκηνὴ τοῦ διθυραμβοποιῦ Κινησία (τὸν ἀλάδρομον ἀλάμενον, 1395) οἱ υἱαινιγοὶ στὸ πέταγμα τῶν πουλιῶν καὶ τῆς ποιητικῆς σκέψης καταλήγουν στὸ ἀδειασμα τῆς κόφας με φτερά πάνω στὸν ποιητὴ. Οἱ ἐκφράσεις καὶ οἱ λέξεις που δηλώνουν τὸ πέταγμα (*Ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὀλύμπον πτε- / ρύγεσσι κούφαις· / πέτομαι δ' ὁδὸν... μελέων*, Ἀριστοφ. *Ἦν.* 1372-4 πβ. 1380-2, πτερὰ 1375, πτερωθεῖς... μετάρσιός / ναπτόμενος, 1384, πτεροδόνητα, πτεροδόνητος, 1390, 1402, πετομένων ὀρνέων, 1405, χορόν πετομένων ὀρνέων, 1406, πτερωθεῖς διαδράμω τὸν ἄερα, 1408, σύννεφα εἶδωλα πετεινῶν, 1393), ἀνακαλοῦν στὴν πτώση τῶν

παρακαλοῦσαν νᾶ μὴ σαλιτήσῃ...έτσάγκρησεν, νεοελλην. παράδ.), και το μοτίβο του ηθικού παραπτώματος (ρίπτεισθαί τινα τῶν ἐν αἰτίαις ὄντων πβ. το λάθειψε της νεοελληνικής παράδοσης με το οἰστρώντι πόθῳ Μέν. Λευκ. απ. 258 K.-Th.,²⁴ infamen 19 non sine crimine, Οβίδ. ES 201), αφορούν στην ηρωίδα που εξιλεώνεται με την πτήση-πτέρωση (ἐξαπτομένων ἐξ αὐτοῦ παντοδαπῶν πτερῶν καὶ ὀρνέων ἀνακουφίζειν δυναμένων τῇ πτήσει τὸ ἄλμα, Στράβ. 10. 9. 452 πβ. πτερῶται, ἀναπτερούμενός τε καὶ προθυμούμενος ἀναπτέσθαι ἀδυνατῶν δέ, ὄρνιθος δίκην βλέπων ἄνω τῶν κάτω δέ ἀμελῶν, αἰτίαν ἔχει ὡς μανικῶς διακεείμενος, Πλάτ. Φαῖδρ. 249e) επιβεβαιώνοντας τη σχέση των παράφορα ερωτευμένων,²⁵ όπως η Ελένη της Σαπφώς (απ. 16), με την πλατωνική μανία.

ε. Η παράδοση του Ευριπίδη

Ο θάνατος-αφήγηση ενώ αποκτά το νόημά του σε τραγικό πλαίσιο προσφέρεται στην εικασία περισσότερο από την αναπαράσταση και προσιδιάζει σε κωμωδίες με κυρίαρχο θέμα τις περιπέτειες του ερωτευμένου ζευγαριού. Στην περίπτωση που η «διήγηση» στην *Λευκαδία* συνδέεται με τη δράση της κωμωδίας η επιλογή του Μενάνδρου, βρίσκει την εξήγησή της στην τεχνική της «έκπληξης», την οποία υιοθετεί από την τραγωδία και κυρίως από τον Ευριπίδη και την εφαρμόζει στην

καταδίκων από τον Λευκάτα (ἐξαπτομένων ἐξ αὐτοῦ παντοδαπῶν πτερῶν καὶ ὀρνέων... Κεφάλον φασιν ἐρασθέντα Πτερέλα, Στράβ. 10. 9 452).

²⁴ Σύμφωνα με τον Μ. Γ. Βαρβούνη, «Παρατηρήσεις με αφορμή Λευκαδίτικη παράδοση (Πολίτης αρ. 58) και τον αρχαίο κυπριακό μύθο της Δημόνασσης», *Στασίνο* 10 (1989-93), σσ. 305-310, που ακολουθεί την ψυχολογική ερμηνεία των παραδόσεων του Κ. Ρωμαίου (*Τὸ Ἀθάνατο νερό* (Αθήνα 1973) σσ. 49-54. αρ. 11: «*Τὸ πήδημα τῆς Σαπφούς στὸν Λευκάτα*»), η παράδοση για τον «Κάβο της κυράς», έχει στενότερη σχέση με τον κατακρημνισμό της Αρτεμισίας επειδή αφορά κυρίως στην παραβίαση νόμου και την περίπτωση των ηθικών παραπτωμάτων και μοιχείων. Από την ανάλυση των *Θεσμοφοριαζουσῶν* (βλ. το σχετικό κεφάλαιο) διαπιστώθηκε ότι η Αρτεμισία και η Σαπφώ κατατάσσονται στον ίδιο δραματικό τύπο. Είναι επίσης ενδεικτικό ότι η Σαπφώ και η Αρτεμισία, όπως και η Ασπασία, πρωταγωνιστούν με εξαιρετική συχνότητα στις πρώτες παραστάσεις του νεοελληνικού θεάτρου από την Κωνσταντινούπολη έως την Σύρο. Για το νεοελληνικό θέατρο βλ. Μ. Πλωρίτης, *Το θέατρο στο Βυζάντιο* (Αθήνα 1999), *Το θέατρο τον εικοστό αιώνα (Θέατρο-Μουσική-Παιδεία-Κοινωνική ζωή) III* 1907-1912, Επιμ. Μ. Ελευθερίου, Μ. Βάσας (Δήμος Ερμούπολης 1998), *Το νεοελληνικό θέατρο (από το 1453 έως το 1900)*, Μετάφρ. Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάτου (Αθήνα 1994), *Το Ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη τον 19ο αιώνα*, Α' (Αθήνα 1994). Από τα πρώτα έργα, η «Σαπφώ η Λεσβία» τρίπρακτη τραγωδία του Δημ. Καλαποθάκη πρωτοπαρουσιάστηκε το 1894 από το θίασο της Αικ. Βερόνη, που την επανέλαβε το 1898. Λαϊκές παραστάσεις με θέμα την Σαπφώ παίζονται έως σήμερα από ερασιτεχνικούς θιάσους της Λέσβου στη λεσβιακή διάλεκτο.

²⁵ Για την παθιασμένη Σαπφώ και τη βασίλισσα του νεοελληνικού θρύλου επιλέγεται θάνατος που ταιριάζει στην Ελένη (*οἷ' χεσθαι προφέρουσα κακῇ ἀνέμοιο θύελλα / εἰς ὄρος ἢ ἐς κύμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης, / ἔνθά με κύμ' ἀπόερσε πάρος τάδε ἔργα γενέσθαι*, Όμ. *Ιλ.* Z 346 κ.ε.), τη μοιραία γυναίκα που γεννήθηκε για την ἄτη και τη δόξα (Όμ. *Ιλ.* Z 345-359, 356-8).

Ἀσπίδα με δύο πλαστές ειδήσεις θανάτου, του Κλεόστρατου και του Χαιρέστρατου.²⁶ Στην *Ἀσπίδα* ο Δάος είναι ο μενανδρικός αντιπρόσωπος ενός σημαντικού αριθμού δούλων της Νέας κωμωδίας των οποίων ο δόλος εξυπηρετεί συγκεκριμένο σκοπό. Ανάλογο ρόλο δούλου υποθέτει ο Gaiser και στην *Λευκαδία* του Μενάνδρου, της οποίας θέματα αναγνωρίζονται στο μεσαιωνικό ποίημα «De nuncio sagaci» (Ο τετραπέρατος αγγελιοφόρος). Το ποίημα αυτό χρονολογείται πριν από το 1180 και έχει ως βασικό θέμα την ερωτόληπτη νέα που καταλήγει απελπισμένη στο ναό και ζητά να κρεμαστεί. Ενδιάμεσος σταθμός ανάμεσα στο ελληνικό πρωτότυπο και στη μεσαιωνική παραλλαγή είναι οι λατινικές κωμωδίες, κυρίως του Τουρπίλιου, ενώ συνδετικός κρίκος των κωμωδιών και του ποιήματος είναι ο σκλάβος, η παρουσία του οποίου διαπιστώνεται τόσο στην *Leucadia* του Τουρπίλιου, όσο και στο μωσαϊκό της *Λευκαδίας* στην «οικία Μενάνδρου».²⁷

Η Σαπφώ που οδηγείται στον Λευκάτα υπό το βάρος ενός αβάσταχτου πόνου θυμίζει τις γεμάτες πάθος, ζηλότυπες και παράφορες ηρωίδες του Ευριπίδη, που καθορίζουν την πλοκή των τραγωδιών με μόνη τη δύναμη των τυφλών πόθων τους.²⁸ Η παράδοση του Ευριπίδη²⁹ διακρίνεται τόσο στη σκηνή της επιφάνειας του θεού, όσο και

²⁶ Η πρώτη διήγηση πλαστού θανάτου είναι η εμφάνιση του Δάου που κουβαλά την ασπίδα του νεκρού κυρίου του, η εμμονή στις λεπτομέρειες για το θάνατο και την αναγνώρισή του Κλεόστρατου από τα πτώματα των νεκρών αναιρείται στον πρόλογο με την εμφάνιση της Τύχης η οποία βεβαιώνει ότι ο Κλεόστρατος είναι ζωντανός και ότι θα επιστρέψει. Από το σημείο αυτό αρχίζει η εξέλιξη της κωμωδίας με τις πλεκτάνες του άπληστου θείου που τελικά δεν αποτρέπουν την ένωση δύο ευτυχισμένων ζευγαριών. Η «τεχνική της έκπληξης», κληρονομιά από τον Αισχύλο, είναι μια καινοτομία του Ευριπίδη ο οποίος τοποθετώντας τον Πρόλογο ύστερα από μια εισαγωγική ομάδα σκηνών, διεγείρει στην αρχή συγκεκριμένες εντυπώσεις, οι οποίες όμως δεν αντιστοιχούν με την πραγματικότητα. Μετά από το αποκορύφωμα της απελπισίας η λύση δίνεται χάρη στην επέμβαση ενός θεϊκού όντος, ενός σωτήρα, ή μιας αναγνώρισης. Βλ. Lesky, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1985⁵) σσ. 906 κ.ε., J. de Romilly, *Η Νεότερικότητα του Ευριπίδη*, Μετάφρ. Α. Στασινοπούλου-Σκιαδά, (Αθήνα 1997), σσ. 92-3.

²⁷ Gaiser, *Menandre "Hydria"* (1977) σσ. 445-451.

²⁸ Βλ. de Romilly, *Η Νεότερικότητα του Ευριπίδη* (1997) σσ. 53, 55. Η φυγή ως αποτέλεσμα της ερωτικής παραφοράς και στάση των γυναικών είναι επινόηση του Ευριπίδη. Βλ. Ν. Ξένιος, «Η Βακχεία ως στάσις των γυναικών (Με αφορμή το έργο του Ευριπίδη)», *Αρχαιολογία* 68 (Σεπτέμβριος 1998), σσ. 55-59.

²⁹ Η επίδραση της τραγωδίας του Ευριπίδη είναι αισθητή στις παρωδίες του Μενάνδρου, και κυρίως στο επίπεδο της τεχνικής. Συχνά ο θεατής εισάγεται στην πολύ μπερδεμένη ιστορία με τη βοήθεια ενός προλόγου, που μερικές φορές γίνεται με το στόμα κάποιου θεού οι πρόλογοι αυτοί (που δεν τους έχουμε πάντοτε) έρχονται μερικές φορές αμέσως μετά από την εισαγωγική σκηνή. Βλ. P. Kroh, *Λεξικό αρχαίων συγγραφέων Ελλήνων και Λατίνων*, Μετάφρ. Δ. Λυπουρλής-Α. Τρομάρας, (Θεσσαλονίκη 1995), σσ. 318-324, κυρ. 322. Για τις απομιμήσεις ή αντανakλάσεις τραγικών σχεδιασμάτων, κυρίως του Ευριπίδη στο Μενάνδρο βλ. A. G. Katsouris, *Linguistic and Stylistic Characterization: Tragedy and Menander* (Ioannina 1975), σσ. 135 κ.ε., *Tragic Patterns in Menander* (Athens 1975), σσ. 29 κ.ε.

Η παράλληλη ανάγνωση του Ευριπίδη και του Μενάνδρου καθιερώνεται από την ελληνιστική εποχή. Ανθολογίες των έργων τους κυκλοφορούν στα σχολεία και χρησιμοποιούνται από τις θεατρικές ομάδες τον 3^ο και 2^ο αιώνα π.Χ. Η συζυγία Ευριπίδης-Μενάνδρος απαντά στον Κικέρωνα (*De fin.* 1. 4) και τον Κουϊντιλιανό (*Inst. orat.* 10. 1. 67-72), δύο συγγραφείς που θεωρούσαν την κωμωδία καθρέφτη της καθημερινής ζωής. Σύμφωνα με τον Οβίδιο (*solet hic pueris virginibusque legi, Trist.* 2. 369-370) στην εποχή του Αυγούστου ο Μενάνδρος ήταν το bestseller για τους νέους και των δύο φύλων. Βλ. M. de Vos,

στη διαμόρφωση του κωμικού χαρακτήρα της μαινόμενης ηρωίδας. Η επιφάνεια του θεού στον πρόλογο παραπέμπει σε θεούς του Ευριπίδη που προλέγουν τη λύση (*Ἀνδρομάχη, Ἰκέτιδες, Ἴων, Ἠλέκτρα*) και ίσως υπήρχε σκηνή πριν από τον πρόλογο, όπως στον *Ἦρωα* και κατά πάσα πιθανότητα στους *Ἐπιτρέποντες* και την *Περικειρομένη*, αλλά και σε άλλα έργα του Μενάνδρου. Τα θέματα της φυγής και των αναχωρήσεων είναι προσφιλές τεχνική του Ευριπίδη που για τις σημαντικότερες σκηνές των δραμάτων επιλέγει ένα θρησκευτικό και τελετουργικό φόντο.³⁰ Στον Ευριπίδη ο θάνατος είναι πάντα μια μεταμόρφωση, το πέταγμα στο φως του αιθέρα εκεί που βασιλεύουν τα άστρα (Ευρ. *Ἴων* 796-99, η «φτερωμένη φυγή» στα σκοτεινά βάθη, το κρύψιμο σε ένα άρμα ή στην πρύμνη ενός καραβιού (*τίνα φύγαν πτερόεσσαν ἥ / χθονός ὑπὸ σκοτίων μυχῶν πορευθῶ, / θανάτου λεύσιμον ἄταν / ἀποφεύγουσα, τεθρίππων / ἄκιστ' ἄν χαλᾶν ἐπιβᾶσ', ἥ πρύμνας ἐπὶ ναῶν, Ἴων* 1238-1243), ο ουράνιος δρόμος στο βασίλειο του ήλιου και στη γλυκειά ζεστασιά της ζωής (*λαμπρούς ἵπποδρόμους βαίην, / ἔνθ' εὐάλιον ἔρχεται πῦρ· / οἰκείων δ' ὑπὲρ θαλάμων / πτέρυγας ἐπὶ νώτοις ἐμοῖς / λήξαιμι θοάζουσα, ἸΤ* 1137-1142). Οι γυναικείες μορφές στις κωμωδίες του Ευριπίδη παρουσιάζουν μια σύμφυτη σχέση με το επέκεινα. Ο θάνατος είναι για τις γυναίκες αυτές μια έξοδος, και το πουλί, ο τραγικός δράστης της φυγής πραγματώνει κατά φαντασίαν την απόδραση (*Μήδ.* 1297, *Ἦρ.* 1158, *Ἐκ.* 1100, *Ἴων* 796-7, 1238, *Ἐλ.* 1516, 1478-1494, *Ἰππ.* 733, 759, 828, *Ἀνδρ.* 861-62, *ἸΤ* 1089, 1095, 1096).³¹

«Mito e realtà nei quadri a soggetto teatrale», *SIFC* 102 (1992), σσ. 1074-1085, κυρ. 1084. Επίσης E. Fantham, «Roman Experience of Menander in the Late Republic and early Empire», *TAPhA* 114 (1984), σσ. 299-309.

³⁰ Βλ. Easterling-Knox, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1990) σ. 429.

³¹ Το γκρέμισμα από το βράχο και το πέταγμα στον ουρανό έχουν μια πρόδηλη θεματική συγγένεια, που γίνεται ιδιαίτερα εμφανής στο μηχανισμό της τραγωδίας, επειδή «το γκρέμισμα ισοδυναμεί με πέταγμα, ένα είδος απαγχονισμού. Το πέταγμα είναι αποκλειστικότητα των υπερβολικά θηλυκών ηρωίδων. Βλ. N. Loraux, *Βίαιοι Θάνατοι Γυναικών στην Τραγωδία*, Μετάφρ. Α. Ροβάτσου, (Αθήνα 1995), σσ. 60, 142 σημ. 32, 17, 68-70. Τα μοτίβα της φυγής και των αναχωρήσεων, συνδέονται στενά με παραδείγματα αδύνατων ευχών ή θρηνητικών εκδηλώσεων και εντάσσονται σε μια «καινοτομία» του Ευριπίδη που επαναλαμβάνεται σε όλα τα έργα του. Τα πουλιά συσχετίζονται με την ιδέα της φυγής και το θέμα των θρήνων (ιδιαίτερα το αηδόνι ή η αλκυόνη). Πβ. την ελεγεία του Χορού (*ἡλιβάτοις ὑπὸ κευθμῶσι γενοίμαν, / ἵνα με πτεροῦσαν ὄρνιν ἀγέλησι / ποτανᾶς θεός ἐνθείη· / ἀρθείην δ' ἐπὶ πόντιον / κύμα τᾶς Ἀδριανᾶς / ἀκτᾶς Ἡφιδανού θ' ὕδωρ· / ἔνθα πορφύρεον σταλάσ- / σουσιν ἐς οἶδμα πατρός τάλαι- / ναι κόραι Φαέθοντος, Ἰππ.* 732 κ.ε.). Το πέταγμα στον ουρανό (μόλοιμι τᾶν οὐρανοῦ / μέσον χθονός <τε> τεταμέναν / αἰωρήμασι πέτρων, *Ἦρ.* 982-5, *ἀνεμώκεος εἴθε δρόμον νεφέλας ποσὶν ἐξανύσαιμι / δι' αἰθέρος / πρὸς ἐμὸν ὁμογενέτορα, Φοῖν.* 163-165, *Βάκχ.* 402) οδηγεί στην διά μακρῶν περιγραφή παραδείσων, στην πραγματικότητα μια φυγή από την πραγματικότητα και τον εαυτό τους προς το επέκεινα και τη χώρα των ονείρων. Βλ. de Romilly, *Η Νεοτερικότητα του Ευριπίδη* (1997) σσ. 123-125, 125, 127-8, 130, 136-7.

Ο καταποντισμός της Σαπφώς από τον απόκρημνο βράχο συμβολίζει τη φυγή σε τόπο μακρινό και παραδεισιακό, τόπο του θανάτου και της μεταμόρφωσης, όπως αυτός που επιλέγουν τα πρόσωπα του Ευριπίδη. Η αναγγελία της πτώσης της Σαπφώς από την ιέρεια (Λευκ. απ. 258 K.-Th.) ανακαλεί την αναγγελία του «αναπόδραστου» θανάτου της Κρέουσας από τον ιερό βράχο (Δελφῶν δ' ἄνακτες ἄρισαν πετρορριφή/ θανείν ἐμήν δέσποιναν, Ἰων 1222-3). Η οιστροπληκτη Σαπφώ που πέφτει από το βράχο του Λευκάτα κυνηγώντας το λαμπερό Φάωνα υπενθυμίζει την Ευάδνη που πέφτει από το βράχο στην πυρά του «ιερού» Καπανέα (ἦδ' ἐγὼ πέτρας ἔπι / ὄρνις τις, Ευρ. Ἰκ. 1045). Κοινό χαρακτηριστικό των δύο αυτών ηρωίδων είναι η φυγή (ἔβαν δρομάς ἐξ ἐμῶν / οἴκων ἐβακχεσασμένα, 1000-1 πβ. δόμων ὑπερβᾶσα, 1049), και ο έρωτας θανάτου (θανείν ἐρώσα, 1040 πβ. οἱ στρώντι πόθω/ ῥίψαι, Λευκ. απ. 258 K.-Th.), η ασυνήθιστη γενναιότητα μπροστά στο θάνατο (saltusque ingressa viriles / non formidata temeraria Sappho, / quosque alios dignata chelys, Στάτ. Silves 5. 3. 155, ibimus, o nymphe, monstrataque saxa petemus; / sit procul insano victus amore timor, Οβίδ. ES 175-6, 220),³² και η βεβαιότητα ότι ο θάνατος αυτός εξασφαλίζει δόξα και μνήμη (εὐκλείας χάριν ἔνθεν ὀρ-/ μάσω τᾷσδ' ἀπό πέτρας / πηδήσασα πυρᾶς ἔσω, / σῶμά τ' αἰθίοπι φλογμῶ / πόσει συμμείξασα φίλον, Ευρ. Ἰκ. 1015-20 πβ. 1055 και 1059 1061 πβ. κατ' εὐχὴν σὴν...πέτρας ἀπό τηλεφανοῦς, Μέν. Λευκ. απ. 258. 4-6 K.-Th.).³³

στ. Το θέμα της μανίας

Η παραφορά του έρωτα είναι στην ποίηση της Σαπφώς στάση ζωής και πρότυπο συμπεριφοράς (κάλλιστον, απ. 16. 3),³⁴ που εμπλέκει και την ίδια σε μια

³² Πβ. την ατάραχη μορφή της Σαπφώς στην Porta Maggiore της Ρώμης. Σε αντίθεση με τον Ορφέα (ὅτι μαλθακίζεσθαι ἐδόκει, ἄτε ὦν κιθαρωδός, καὶ οὐ τολμᾶν ἔνεκα τοῦ ἔρωτος ἀποθνήσκειν ὥπερ Ἀλκηστις, ἀλλὰ διαμηχανᾶσθαι ζῶν εἰσιέναι εἰς Αἶδου, Πλάτ. Συμπ. 179d), στον Στάτιο η temeraria, αλόγιστη Σαπφώ, όπως η Άλκηστη, ενσαρκώνει το σχήμα ἔρωτος-ἡρώως (Πλάτ. Κρατ. 398c). Για τη συμπεριφορά του ηρωικού ατόμου στο αρχαιοελληνικό έπος και το λογοτεχνικό τύπο που εκπροσωπεί βλ. Γ. Αναστασίου, «Η τυπολογία του ηρωικού στο αρχαιοελληνικό έπος και στα νεοελληνικά του παράλληλα», Δωδώνη ΚΔ (1995), σσ. 141-159.

³³ Για το μοτίβο της αυτοκτονίας στο αρχαίο δράμα και ειδικότερα στον Μένανδρο βλ. Κατσούρης «Το μοτίβο της αυτοκτονίας στο αρχαίο δράμα» (1975) σσ. 222 κ.ε. Για την εκμετάλλευση των μοτίβων εὐκλείας, δύσκειας από τον Μένανδρο και την ερωτική αποτυχία ως συστατικό μοτίβο της αυτοκτονίας αυτ. σσ. 217 κ.ε., 222.

³⁴ Ο Αλκαίος (κἈλένας ἐν στήθε[ε]σιν [ἐ]πι[ό]αισε / θυμον Ἀργείας, Τροῖω<ι> δ' [ἐ]π' ἄν[δ]ρι / ἐκμάνεισα ξ[ε.]ναπάτα<ι> 'πι πόντον / ἔσπετο νᾶϊ, απ. 283. 3-6) αναγνωρίζει όπως η Σαπφώ τη θεϊκή δύναμη (ἀλλὰ παράγαγε' αὐταν (η Αφροδίτη), απ. 16. 9-11), μέμφεται όμως την Ελένη, που τρελαμένη από τον ερωτικό πόθο εγκαταλείπει την οικογένεια

μυθιστορία τρελού έρωτα και βίαιου θανάτου.³⁵ Στην αρχαία ελληνική γραμματεία η ερωτική εμπειρία είναι συνδεδεμένη με το βίαιο θάνατο και τη μεγάλη αρρώστεια. Ο έρωτας στην Σαπφώ είναι δύναμη εξωλογική (*έτίναξέ μοι φρένας*, απ. 47), αρρώστεια (*ἄσα*, π. 1.3), και θάνατος (απ. 31 πβ. Αρχίλ. απ. 191, Αλκ. 283. 3-6, Ανακρ. 428 PMG). Ο πόθος συνυφαίνεται με την επιθυμία του θανάτου (πβ. Σαπφ. αππ. 31, 94),³⁶ το χωρισμό (αππ. 95, 96), τη φυγή, τον παραλογισμό, το υπερπόντιο ταξίδι (Σαπφ. *ἔβα'σ Τροΐαν πλέοι[σα]*, απ. 16. 9), όπως η Ελένη του Αλκαίου (*ἔπι πόντον / ἔσπετο νᾶϊ*, απ. 283. 5-6). Η *οἴστρῶντι πόθῳ* Σαπφώ του Μένανδρου (*[έ]π' ἄν[δρι] / ἐκμάνεισα*, Αλκ. απ. 283.5-6 πβ. se Sappho deiecit propter virum, Αμπέλιος 8) ακολουθεί τον πορθμέα, που ανέλαβε τον διέκπλου της θεάς (Σαπφ. απ. 211a) θύμα της Αφροδίτης και η ίδια. Όπως η Ελένη της Σαπφώς (*παράγαγ' (η Αφροδίτη) αὔταν*, απ. 16.11-12)³⁷ ακολουθεί έναν ξένο, στον Οβίδιο η φυγὰς Σαπφώ ακολουθεί

και την πατρίδα της, ως πρόξενο του Τρωικού πολέμου (απ. 283.12-18). Για το θέμα βλ. Κωνσταντινίδη, «Η “πολιτική” μυθολογία του Στησίχορου για τη Σπάρτη» (2007) σσ. 75 κ.ε.

³⁵ Βλ. Marry, «Sappho and the Heroic Ideal: ἔρωτος ἀρετή» (1979) σ. 84, σημ. 53. Πβ. *μόνος ἔστ' ἀπαρηγόρητον ἀνθρώποις ἔρως* Μέν. απ. 569, *δουλούμενος ἔρωτι*, Σαμ. απ. 337. 2-3 *Μισούμενος, καί βούλομαι τοῦθ' ὡς ἄν ἐμμανέστατα / ἐρῶν τις*, απ. 772, *ἔρως ἀπάντων τῶν θεῶν παλαίτατος*, απ. 913, *ὦ τοῖς ἔρωσιν οὐ παθαίνεται ἡ ψυχῇ*, απ. 923.

³⁶ Η έφραση της επιθυμίας του θανάτου συνδεδεμένη με τη στέρηση του έρωτα είναι κοινός τόπος στην ποίηση και μολονότι εκφράζει ένα γνήσιο συναίσθημα των εραστών συχνά αποτελεί απλώς μια σύμβαση χωρίς ίχνος ειλικρίνειας. Βλ. Page, S&A (1955) σ. 83. Η επιθυμία του θανάτου συνυφασμένη με την επιθυμία του έρωτα αποτυπώνεται χαρακτηριστικά στο απ. 94. Η έξοχη ευαισθησία με την οποία αντιλαμβάνεται τα πάθη του έρωτα θα αποτυπωθεί στην ποίησή της ως ένας εντελώς προσωπικός τρόπος με τον οποίο η στιγμή της απώλειας, μολονότι τόσο οδυνηρή ώστε να βιώνεται ως θάνατος και ως αδυναμία να τη ζήσει κανείς, μετουσιώνεται σε ποίηση και δημιουργία. Βλ. T. McEvilly, «Sappho, Fragment ninety-four» (1971) σσ. 1-11, G. M. Kirkwood, *Early Greek Monody. The History of A Poetic Style* (Cornell Univ. Press, Ithaca, London 1974), σσ. 135-6, σημ. 54. Για το απ. 94, το ποίημα της Εξομολόγησης σύμφωνα με τον H. Saake, *Zur Kunst Sapphos. Motivanalytische und kompositionstechnische Interpretationen* (Paderborn Schöningh 1971), σσ. 290 κ. ε., ή «η υστερία της εγκατάλειψης» σύμφωνα με τον Bowra *ΑΕΛ Ποίηση I* (1983²) σ. 197 βλ. επίσης Page, S&A (1955) σσ. 76-83, Schadewaldt, «Zu Sappho» (1936) σσ. 363-373, J. Danielewicz, «Experience and its artistic aspect in Sappho's subjective lyrics», *Eos* 58 (1969-70), σσ. 163-9, D. E. Gerber, *Euterpe. An Anthology of Early Greek, Lyric, Elegiac, and Iambic Poetry* (Amsterdam 1970), σ. 175, R. Bagg, «Love, ceremony and daydream in Sappho's lyric», *Arion* 3 (1964), σ. 47, A. Burnett, «Desire and Memory (Sappho Frag. 94)», *CPh* 74 (1979), σσ. 21, 26 κ.ε.

Στο πρώτο ποίημα η Σαπφώ δεν επιδιώκει το θάνατο όπως στο απ. 94 *τεθνάκην δ' ἀδόλως θέλω*, στ. 1 πβ. *κατᾶνην δ' ἴμερός τις [έχει με καί / λωτίνοις δροσόεντας] [=δ- / χ[θ]οις ἴδην Ἀχέρ[η]*, 95.11-13, αλλά τον βιώνει ως τετελεσμένο γεγονός. Την ίδια με το πρώτο ποίημα δομή έχει και το απ. 31, όπου τα βάσανα του έρωτα είναι συμπτώματα θανάτου (*τεθνάκην δ' ὀλίγω ἔπι δεύης / φαίνομ' ἔμ' αὔτα*, στ. 26-16). Η έλλειψη ανταπόκρισης στον έρωτα είναι αρρώστεια ανυπόφορη, *ἄσα* και *ὄνία* αβάστακτη (Σαπφ. π. 1.3) που βιώνεται ως διαρκής θάνατος (*δηῦτε*). Η ομοιότητα της αγάπης με το θάνατο είναι, ιδιαίτερα για την Σαπφώ, η μεγαλύτερη ένταση της ψυχής. Βλ. Snell, *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος* (1984⁴) σ. 101, Bowra, *ΑΕΛ Ποίηση I* (1983²) σ. 282.

³⁷ Η συμπλήρωση του J. C. Kamerbeck, «Sapphica», *Mnemosyne* 9 (1956), σ. 97.

τον Φάωνα φυγάδα (*erronem*, *ES* 53, *ego digna fugi*, 218). Η μετοχή *θηρώσα*,³⁸ απ. 258. 2 Κ.Θ. πβ. *διώκειν*, Σαπφ. π. 1. 21, *Αλκιβιάδης διὰ κάλλος ὑπὸ γυναικῶν θηρώμενος*, Ξεν. *Ἀπομν.* I. 224) αποδίδει την εικόνα της τρελής από ερωτική επιθυμία Σαπφώς που οδηγείται (πβ. *ferro*, Οβίδ. *ES* 140) από τη γενετήσια ορμή (*οἱ στρώντι πόθῳ*³⁹ πβ. *δηχθεῖσα κέντροις... ἡράσθη*, Ευρ. *Ἰππ.* 1303), όπως η Δόρκιον στην *Leucadia* του Τουρπίλιου (*vultu vecordi vagas insania*, απ. XIII). Η Σαπφώ μαινάδα (πβ. *furialis Enyo*, Οβίδ. *ES* 137-140)⁴⁰ είναι το είδωλο της λυρικής Σαπφώς (*μαινόλα θυμῷ* π. 1. 18, *καὶ ποθήῳ καὶ μάομαι*, απ. 36).⁴¹ Στον Τουρπίλιο το ερωτευμένο πρόσωπο «καταδικάζεται» από την επιθυμία και τον πόθο (*et amplius iam illam apparare condecet, / quandoquidem voti condemnata est*, *Leuc.* XVII). Στον Μένανδρο η *δίκη* του έρωτα⁴² επιβάλλεται στην ευνοούμενη της Αφροδίτης Σαπφώ.⁴³

³⁸ Η κυριολεκτική σημασία του ρήματος *θηράω-ω* είναι κυνηγώ ή καταδιώκω άγρια ζώα ως επί το πλείστον (Ευρ. *Βάκχ.* 1215, 228, *Ἰ. Τ.* 1426, 1324, *Ἰππ.* 919) και μεταφορικά (*μυρίαι κόραι θηρώσι λέκτρον τοῦμόν*, Ευρ. *Ἰ. Τ.* 960, *θηρᾷ γαμείν με*, *Ελ.* 63, *θηρεύω γάμους*, *Αισχ. Πρ.* 858· βλ. *LSJ*⁹).

³⁹ Για τη σημασία του ρήματος ως πυρούμαι, εκμαίνομαι βλ. *οἱ στρηλατεῖσθαι εἰς μοιχείαν*, Ευστ. *Πονημάτων.* 93. 34 πβ., *αἱ ὑπὲρ ἄν γυναικῶν οἱ στρομανία*, Σούδ. s.v., *οἱ στρηλατέω ἔς μανίαν ἄγω παράφρονα ποιῶ τινα*, Ησύχ. s.v., *οἱ στρομανία τῆς ἀσελγείας*, *Ἰππ.* 1284.19, *τρεῖς δέ θηλυμανεῖς οἱ στροβολοῦσι πόθοι*, *Π. Α.* 9. 16. 2, *ἡ διὰ τῆς μουσικῆς ἐπανόρθωσις*, *δι' ἧς τὸ οἱ στρημένον μειράκιον ὑπὸ τοῦ ἔρωτος εἰς σωφροσύνην μετέστησε*, *Ιάμβλ. Πυθαγ.* 195 *Αἰλ. Π.* Ζ. 15.9, *τάς γε μὴν θηλείας εἰς μίξιν οἱ στρᾶσθαι*, *τούς δέ ἄρρενας αὐταῖς ἐπιφλέγεσθαι*, *Λουκ. Ὀ.* 33): *LSJ*⁹. Η ερωτική μανία θεωρεῖται αδυναμία ελέγχου των γεννητικών ορμών (Αριστοφ. *Νεφ.* 347-9, Πλάτ. *Φαίδρ.* 245b, *ἡ ψυχὴ οἱ στρᾷ καὶ ὀδυνᾷται*, 251d, 265b, 256d πβ. *Νόμ.* 8. 839a: *LSJ*⁹), η οποία συχνά προκαλείται από την επέμβαση κάποιας θεϊκής ή μαγικής δύναμης (Ευρ. *Ἰππ.* 241).

⁴⁰ Πρόκειται για αναχρονιστικό παραλληλισμό με μια θεότητα της ανατολής. Η εικόνα της γυναίκας Μαινάδας (πβ. Οβίδ. *Ars Am.* 1. 311-12) είναι κοινή στην αρχαία ελληνική ποίηση και ανακαλεί την περίπτωση της Φαίδρας (Ευρ. *Ἰππ.* 215-22) ή της Πασιφάης. Στην *ES* η Σαπφώ παρουσιάζεται ως μια γεμάτη πάθος φίληδονη εταίρα (45-50 πβ. 191-194). Βλ. Knox, *Ovid Heroides* (1995) σσ. 137-140. Οι Βάκχες εμπνέουν ως θέμα περισσότερο τους τραγικούς (Αισχύλος, Σοφοκλής, Ευριπίδης, Ιοφών, Ξενοκλής, Κλεοφών) και λιγότερο τους κωμικούς (Λύσιππος, Διοκλής).

⁴¹ Για το μοτίβο της μανίας-φωτιάς κυρίαρχο στην ποίηση της Σαπφώς και μεταφορά που συνδέεται με τη νοσηρότητα του έρωτα στο *Corpus Hippocraticum* βλ. Spatafora, «Il fuoco d' amore. Storia di un topos dalla poesia greca arcaica al romanzo byzantini. I: L' immagine del fuoco nelle poesia di età arcaica e classica» (2007) σσ. 19-33 κυρ. 25-26

⁴² Στην περίπτωση των αδικημένων εραστών η καταδίκη είναι πιο τρομερή από την οργή του Δία (*οὔτε γὰρ ξένων καὶ ἰκετῶν ἀδικίας ὁ Ξένιος, οὔτε γονέων ἀράς ὁ Γενέθλιος οὔτω διώκει καὶ μέτεισι ταχέως ὥς ἐρασταῖς ἀγνωμονηθεῖσιν ὁ Ἔρως, ὁξύς ὑπακούει, τῶν ἀπαιδεύτων καὶ ὑπερηφάνων κολαστής*, Πλούτ. *Ερωτ.* 766c).

⁴³ Η άρση της *ἀδικίας* στοχεύει στο να εξασφαλίσει η Σαπφώ την αγάπη του προσώπου που της την αρνήθηκε, ή στο να πάθει ό,τι έπαθε και αυτή πβ. *αἴδεό μ' ὦ παῖ < >, διδοὺς χάριν, εἴ ποτε καὶ σύ / ἔξεις Κυπρογενοῦς δῶρον ἰοστεφάνου / χρητίζων καὶ ἐπ' ἄλλον ἐλεύσσαι, ἀλλά σε δαίμων / δοίη τῶν αὐτῶν ἀντιτυχεῖν ἐπέων*, Θέογν. 1331-34. Βλ. Giacomelli «The Justice of Aphrodite in Sappho Fr. 1» (1980) σσ. 135-142. Οι διαφορετικοί ρόλοι της Αφροδίτης είναι η μήτρα της ζωής και της ποίησης της Σαπφώς. Είναι ακόμη η προβολή του ιδεατού εαυτού της Σαπφώς, η ασυνείδητη προσωποποίηση της αντανakλαστικής της

Η Σαπφώ, η Δόρκιον αλλά και ο νεαρός που ερωτεύεται την Δόρκιον, βιώνουν τα πάθη της Αφροδίτης που καταλήγει στον Λευκάτα μετά από το θάνατο του Άδωνη (Πτολ. Χένν.=Φώτ. Βιβλ. 152a).⁴⁴ Η άρνηση της ερωτικής ανταπόδοσης (Σαπφ. π. 1. 21-24 πβ. nequiret, Σέρβ. *ad. Aen.* 3. 279) συνεπάγεται τη φυγή, τη δίωξη, το άλμα και την απόπειρα να αντιστραφεί η φυγή του εραστή.⁴⁵ Σύμφωνα με την Rychlewska στο άλμα της Δόρκιον (*quem olim oderat, sectatur ultro ac detinet; / ille insolens autem ut fastidit carnifex, Leucadia* απ. I) ο Τουρπίλιος με το ρήμα *oderat* διατηρεί προσεκτικά το θέμα *φεύγει, μὴ φίλει* της Σαπφώς ενώ οι αντιστοιχίες ανάμεσα στα λέξεις *διώξει* και *sectatur*, και *κῶκ ἐθέλοισα* με *ultro*⁴⁶ (*καὶ γὰρ αἱ φεύγει, ταχέως διώξει, / αἱ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει, / αἱ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει / κῶκ ἐθέλοισα*, π. 1. 21-24) μεταθέτουν στο μέλλον το γεγονός που η Σαπφώ τοποθετεί στο παρόν. Η *ἀδικία*, κεντρικό γεγονός της φυγῆς, ταυτίζει την Δόρκιον με την Σαπφώ αλλά και με τη φίλη που αδίκησε την Σαπφώ.⁴⁷

Οι δοκιμασίες που υφίστανται από την τρέλα του έρωτα η Σαπφώ του Οβίδιου και η Δόρκιον του Τουρπίλιου παραπέμπουν ευθέως στη μαινόμενη Σαπφώ του Μενάνδρου. Και οι δύο ηρωίδες νιώθουν τον τρόμο του άλματος (*territa*, Οβίδ. *ES* 173, 1 *sit procul insano victus amore timor!* 76 πβ. *miseram terrent me omnia / maris scopuli, sonitus, solitudo, sanctitudo Apollinis*, Τουρπ. *Leuc.* απ. XI, καθώς επίσης και τους στίχους (*Cur tamen Actiacas miseram me mittis ad oras*, Οβίδ. *ES* 185, *ego territa surgo, / nec lacrimas oculi continuere mei*, 173), και προκαλούν τη συμπάθεια, τη

ικανότητας για αυτοκριτική. Βλ. W. Castle, «Observations on Sappho's *To Aphrodite*», *TAPhA* 89 (1958), σσ. 66-76, κυρ. 76.

⁴⁴ Στο πρώτο ποίημα που αναμένεται η βοήθεια της θεάς όπως και στο παρελθόν, υποκρύπτεται η δολοπλόκος εύνοια που καταρακώνει το εγώ, ένας διαρκής πόλεμος στον οποίο ο νικημένος ζητά τη βοήθεια του νικητή και τη συμμαχία μαζί του. Για την Αφροδίτη ως πολεμική θεά βλ. Stanley, «The Rôle of Aphrodite in Sappho Fr. 1» (1976) σ. 313. Για το *δάμνημι*, κείτομαι κάτω και ταπεινώνομαι από τον εχθρό στη μάχη συνήθως με τη βοήθεια κάποιου θεού στην Σαπφώ (απ. 1.3, 102) και στον Αρχίλοχο (απ. 196 W) βλ. Marry, «Sappho and the Heroic Ideal: *ἔρωτος ἀρετή*» (1979) σ. 74, Rissman, *Love as war. Homeric allusion in the poetry of Sappho* (1980) σσ. 1-29 σημ. 41. '

⁴⁵ Ο O. Ribbeck, *Comicorum Romanorum fragmenta*³ (Lipsiae 1898), σ. 113, και *Comicorum Romanorum praeter Plautum et Terentium Fragmenta* (Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim 1962²), σσ. 97-101, υποθέτει ότι μετά από την πτώση της Δόρκιον ο Φάωνας την ερωτεύεται απελπισμένα αλλά επειδή αυτή είναι πλέον σύζυγος αυτού που την έσωσε γίνεται μοιχός, ενώ ο Zielinski, «Sappho und der leukadische Sprung» (1930) σ. 18, εικάζει ότι η Αφροδίτη πρέπει να τιμώρησε τον Φάωνα για κάτι που δεν τήρησε και τον ξανάκανε γέρο.

⁴⁶ Ο Μένανδρος φαίνεται ότι μιμήθηκε τη στροφή αυτή της Σαπφώς της οποίας κάποια ωχρή ανάμνηση εντοπίζεται στον Τουρπίλιο· βλ. H L. Rychlewska, «Turpiliana», *Eos* 51 (1961), σσ. 87-88 και της ίδιας *Turpilius Fragmenta* (Leipzig 1971), σ. 31.

⁴⁷ Το θέμα της ερωτικής αδικίας και της απόρριψης απαντά και στον Τουρπίλιο. Η Δόρκιον απορρίπτει με αλαζονεία τον εραστή (απ. VI, V, ζηλεύει (απ. I πβ. III, *veritus sum ne amoris causa cum illa limassis caput* απ. X (*Φοβήθηκα μήπως εξαιτίας του έρωτά σου για κείνη συνθλίψεις το κεφάλι*, Μετάφρ. Μ. Παπαδημητρίου).

συγγνώμη (*ante facta ignosco mitte tristitatem, Dorcium, Leuc. XVI*) και το θαυμασμό (*Non formidata temeraria Chalcide (ή Leucade: Politien) Sappho, Στάτ. Silves 5. 3. 155*). Στην *Leucadia* του Τουρπίλιου, όπως στην κωμωδία *Lemniae* του Τουρπίλιου και στην *Μελίβοια* του Άλεξη και στους καταδικασμένους σε πτώση από τον Λευκάτα (Στράβ. 10. 9. 452=Μέν. *Λευκ.* απ. 258 Κ.-Th.), η σωτηρία αναμένεται από τις λέμβους (*hortari nostros coepi ilico ut celerent lembum, Leuc. απ. XIV*). Η παρωδία και η κωμωδία βλέπουν την αντίδραση του εραστή που απορρίπτεται ως πράξεις απελπισίας αλλά και ως κωμικό και θεατρικό στοιχείο που προκαλείται από την απώλεια του ελέγχου. Στον Τουρπίλιο η θλίψη χτυπά την Δόρκιον γιατί την αρνήθηκε ο Φάωνας (*Leuc. απ. XVI, IX.2*), αλλά και το νεαρό που την αγαπά χωρίς ανταπόκριση (απ. XII). Σε αντίθεση όμως με τη γνήσια θλίψη της Δόρκιον, ο νεαρός που οδηγείται στο έσχατο σημείο επαναλαμβάνει με κωμική υπερβολή ένα συγκινητικό, αλλά φλύαρο πάθος.⁴⁸ Στο μοτίβο φυγή-άλμα της άφοβης Σαπφώς εστιάζει και ο Στάτιος (*saltusque ingressa viriles / non formidata temeraria Sappho, / quosque alios dignata chelys, Silves 5. 3. 155*), ενώ ο Αυσόνιος επικεντρώνει στην απειλή (*et de nimbo saltum Leucate minatur...? Cup. Cruc. 8. 24*)⁴⁹ και στη συμβουλή της Αφροδίτης στη *fastidita Phaoni* Σαπφώ (*Epigr. «Dyseros» 23. 13*) για την επαναφορά του εραστή με το «φάρμακο» του άλματος (*versus Amor*). Στο πλαίσιο αυτό εξηγείται η επιστολή ανταπόκριση του Φάωνα προς την Σαπφώ την οποία αναφέρει ο Α. Sabinus (Οβίδ. *Am. 2. 18. 34*).⁵⁰

Η Σαπφώ και η Δόρκιον ανήκουν στον κωμικό τύπο των γυναικών που διεκδικούν τον έρωτα όπως η Λυσιστράτη, η Πραξαγόρα, οι γυναίκες στον *Φάωνα* του

⁴⁸ Σύμφωνα με τον Κικέρωνα στην *Leucadia* ο νεαρός που βιώνει την αγάπη ως τρέλα (*sic insanus videtur etiam suis*) επικαλείται τη βοήθεια του Απόλλωνα, του Ποσειδώνα και των ανέμων (*si quidem sit quisquam deus, / cui ego sim curae / heu me infelicem! sanusne es, qui temere lamentare? / te, Apollo sancte, fer opem, tesque amnipotens Neptune invoco, / vosque adeo, venti! / nam quid ego te appelem, Venus? απ. XII*) για να βοηθήσουν την Δόρκιον που αγαπά, εξαιρεί σκόπιμα την Αφροδίτη κρίνοντάς την ανίκανη να βοηθήσει εξ αιτίας της φιληδονίας (*nam quid...Venus?» eam prae lubidine negat curare quicquam. quasi vero ipse non propter lubidinem tanta flagitia et faciat et dicat, Tusc. disp. 4. 34.73*). Η *Leucadia* είναι κωμωδία του έρωτα που δεν απέχει ή απέχει λίγο από την τρέλα: ο νεαρός παριστάνει τραγωδίες (*at quas tragoedias efficit! «te Apollo...venti»*) και η θλίψη του είναι πλασματική και θεατρική. Ο νεαρός φαίνεται τρελός (*insanus*) ακόμα και στους δικούς του, επειδή πιστεύει ότι όλοι οι θεοί πρέπει να φροντίζουν με ποιο τρόπο (αυτός) θα απολαύσει την ερωτική ευχαρίστηση. Από τα λόγια του Κικέρωνα ο Ribbeck *Comicorum Romanorum praeter Plautum et Terentium Fragmenta* (1873-1962) σ. 99, συμπεραίνει ότι ο νεαρός μιλά σαν ποιητής. Ήταν χαρακτηριστικό των ερωτευμένων να διηγούνται στους θεούς ή στα στοιχεία της φύσης τις δυστυχίες τους βλ. Μέν. απ. 789 πβ. το θρήνο στο ποίημα της εγκαταλελειμμένης κόρης «*Des Mädchens Klage*» βλ. Rychlewska, *Turpilius Fragmenta* (1971) σ. 35. Για την προσποίηση της ερωτικής παραφροσύνης βλ. Gaiser, *Menandre «Hydria»* (1977) σσ. 475 -6.

⁴⁹ Ο Αυσόνιος εξαρτάται εξ ολοκλήρου από τον Οβίδιο. Για τη συμπλήρωση του Ugoletti στο στίχο που εξέπεσε [*mascula Lesbiacis Sappho peritura sagitiis*] βλ. Φ. Ι. Πολυμεράκης, *Decimi Magni Ausoni Cupido Cruciatu* (Ιωάννινα 1993), σσ. 227-231, κυρ. 230-231.

⁵⁰ Βλ. Zielinski, «*Sappho und der leukadische Sprung*» (1930) σσ. 15-19.

κωμ. Πλάτωνα, οι γριές αλλά και η νεαρή των *Ἐκκλησιαζουσῶν* (Αριστοφ. *Ἐκκλ.* 877 κ.ε. 915-6). Ο *οἶστρος* της μενάνδρειας Σαπφώς και η *insania* της Δόρκιον (*insanus*, Τουρπ. *Leucadia* απ. XIII Κικέρ. *Tusc. disp.* 4. 34.73) συμπίπτει με την ασυγκράτητη επιθυμία (*ἄνοια* πβ. *μανία*, *βινητιᾶν*, κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 188. 2, 21) των γυναικῶν για τον Φάωνα (πβ. *καί ἥρων γε αἱ γυναῖκες αὐτοῦ αἱ Μιτυληναίων*, Αιλ. *Π'* 12. 18). Η δίωξη της *κωύκ ἐθέλοισας* στο πρώτο ποίημα της Σαπφώς (στ. 24) μετασχηματίζεται σε δίωξη του Φάωνα (κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 188 πβ. *feminas in sui amorem trahebat, in quis fuit una quae de monte Leucate cum potiri eius nequiret abiecisse se dicitur*, Σέρβ. *Ad. Aen.* 3. 279). Ο κλειστός χώρος, πορνείο ή ναός (κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 188. 7) αντιστοιχεί με το ναό του Απόλλωνα (Μέν. *Λευκ.* απ. 257, 258 K.-Th.) της Αφροδίτης ή του Φάωνα (Σέρβ. *Ad. Aen.* 3. 279). Στον κωμικό Πλάτωνα η Αφροδίτη ορίζει τα *ἀναλώματα* (*Φάων* απ. 188. 19 πβ. *δῶρα*, Σαφ. π. 1. 21-24) καθοδηγεί τις γυναίκες και απειλεί με απόρριψη (στ. 19-21). Στον Οβίδιο η Σαπφώ σταματά τις γυναίκες (*desinite ad citharas turba venire meas*, *ES* 202) και απαιτεί τα *votiva munera* (*sive redis, puppique tuae votiva parantur / munera*, 211 κ.ε.) για την επιστροφή του Φάωνα- *ingenium* (205-6).

Η λατρευτική πράξη (*Λευκ.* απ. 258 K.-Th.) και η ύπαρξη διακόνου (απ. 257 K.-Th.), όπως και η παρουσία της διακόνου ή ιέρειας στην απεικόνιση της *Λευκαδίας* στο ψηφιδωτό της Μυτιλήνης, μας οδηγούν στις υποθέσεις της *Ἰέρειας* του Μενάνδρου και της *Vidularia* του Πλαύτου,⁵¹ κωμωδίες αναγνωρισμού, όπως και η *Λευκαδία* του Μενάνδρου,⁵² αλλά και στον *Rudens*, το τέλος του οποίου παραπέμπει στην υπόθεση της *Ἰέρειας* που τελειώνει με τριπλό γάμο.⁵³ Η

⁵¹ Η αναγνώριση των ομοπατριῶν στην *Vidularia* (*Το πουργί*) παραπέμπει στην υπόθεση του *Rudens* (*Το σχοινί*). Για τις ομοιότητες των δύο κωμωδιῶν βλ. Webster, *Studies in LGC* (1970²) σ. 169. Από τον παραλληλισμό των δύο αυτών κωμωδιῶν ο Gaiser (*Menandre "Hydria"* (1977) σσ. 479 κ.ε.), υποθέτει ότι και στην *Λευκαδία* έχουμε διπλή αναγνώριση, και η υπόθεση πρέπει να είχε ως εξής: Σε ένα σπίτι κοντά στη θάλασσα κατοικούσε μια ιέρεια με την κόρη της Δόρκιον και σε ένα άλλο ένας γέρος με τον γιο του Μοσχίωνα. Στη μέση υπήρχε ένα ιερό του Απόλλωνα. Με τη βοήθεια του θεού η Δόρκιον αναγνωρίζεται ως κόρη του γέρου και της ιέρειας. Ακολουθεί ο γάμος των ομοπατριῶν Μοσχίωνα και Δόρκιον και ο γάμος της ιέρειας με τον πατέρα του παιδιού της. Για τις συγγένειες των κωμωδιῶν αυτών με την *Λευκαδία* βλ. και Lefèvre, *Dipihilos und Plautus* (1984) σσ. 24, 31-32, 38-39.

Με την υπόθεση της *Vidularia* σχετίζεται ίσως η απεικόνιση της Σαπφώς και του Αλκαίου σε φλύακα του Bari όπου ο ποιητής προσφέρει στην Σαπφώ ένα πουργί (Fig. 498). Για το αγγείο βλ. M. Bieber, *The History of Greek and Roman Theater* (Princeton 1961²), σ. 137. Ο Πλαύτος στον *Trinummus* δίνει το όνομα Λεσβόνικος σε έναν άσωτο αλλά αγαθό νεαρό, και το όνομα Λεσβία στη μαία της *Andria*.

⁵² Βλ. *apud Leucatem soliti erant se praecipitare qui aut suos parentes invenire cupiebant, aut amari ab his desiderabant, quos amabant*, Σέρβ. *ad Buc.* 8. 59.

⁵³ Κοινό στοιχείο είναι η σπάνια στην κωμωδία σκηνή σε ακρογιαλιά και μάλιστα σε χώρο ιερό, ο ναός του Απόλλωνα (*Λευκαδία*), η ακρογιαλιά της Κυρήνης και ο ναός της Αφροδίτης (*Rudens*). Βλ. Webster, *Studies in LGC* (1970²) σσ. 154, 168.

ανασύνθεση της *Leucadia* του Τουρπίλιου,⁵⁴ με βάση τα αποσπάσματα του Μενάνδρου και τις *Ἀλιευτικὲς ἐπιστολές* του Αλκίφωνα (I 11, 12), οδηγεί στην υπόθεση ότι κάποια αποσπάσματα ανακαλούν σκηνή από τον *Rudens* του Πλαύτου. Από τον Πλάυτο που στον *Rudens* φαίνεται να μιμείται την *Λευκαδία* του Δίφιλου, υποψιαζόμαστε ότι και η *Leucadia* του Τουρπίλιου είχε ως πρότυπο την *Λευκαδία* του Δίφιλου.⁵⁵ Εάν μάλιστα αναγνωρίσουμε επίδραση της *Σαπφῶς* του Αντιφάνη (απ. 194) στην *Leucadia* του Τουρπίλιου, όπως υπέθεσε ο Pastorino,⁵⁶ ο Τουρπίλιος πρέπει να αξιοποίησε και τις υποθέσεις των ομώνυμων της *Leucadia* κωμωδιών του Ἀλεξή και του Ἀμφή.

Η απαγωγή, το ναυάγιο και η σωτηρία της Παλαίστρας στον *Rudens* θυμίζει κωμωδίες φυγής και ρομαντικές περιπέτειες. Το ναυάγιο οικονομεί την αναγνώριση της Παλαίστρας από τον πατέρα της Δαιμόνη και το γάμο της μετά από περιπέτειες με τον Πλησίδιππο. Ο Γρίπος (ο ψαράς) ψαρεύει από τη θάλασσα τα χρήματα του απαγωγέα της Παλαίστρας Λάβρακα (ψάρι) και τα κοσμήματά της, κύριο μέσο της σκηνής του αναγνωρισμού. Τα ονόματα παραπέμπουν στο χώρο της θάλασσας και το μύθο του Φάωνα πορθμέα.

⁵⁴ Malcovati, «La Fortuna di Saffo nella letteratura Latina» (1966) σσ. 3-31, κυρ. 18. Η υπόθεση της *Leucadia* του Τουρπίλιου, που θεωρείται διασκευή της *Λευκαδίας* του Μενάνδρου, είχε ως εξής. Η Δόρκιον εγκατέλειψε ένα σεμνό και μετρημένο νεαρό όταν άρχισε να αγαπά ένα γέρο βαρκάρη, τον Φάωνα, ο οποίος μετά από την εξαιρετική ομορφιά που του χάρισε η Αφροδίτη έγινε αλαζόνας και υπερόπτης και περιφρόνησε τον έρωτά της. Η Δόρκιον επειδή βασανιζόταν από την έγνοια της αγάπης ρίχτηκε στη θάλασσα ως άλλη Σαπφώ, αλλά σώθηκε από το νεαρό που την ακολουθούσε. Μετά από το γεγονός αυτό ο Φάωνας έγινε πάλι γέρος και ο νεαρός κράτησε την κοπέλα. Τόπος της κωμωδίας είναι η ακρογιαλιά του Λευκάτα δίπλα στο ναό του Απόλλωνα. Βλ. Ribbeck, *Comicorum Romanorum fragmenta*³ (1898) σ. 113, *Comicorum Romanorum praeter Plautum et Terentium Fragmenta* (1962²) σσ. 97-101, Legrand, «Pur l'histoire de la comédie nouvelle» (1904) σ. 312 σημ. 1. Το απ. I αφορά στην Δόρκιον και την υπερηφάνεια του Φάωνα στα απ. II, III, IV, V και VII ο νεαρός μιλά σε κάποιον για την υπερηφάνεια του Φάωνα. Στο απ. XII ο βασανισμένος από τις έγνοιες της αγάπης νεαρός επικαλείται την βοήθεια των θεών. Τα απ. IX και X αναφέρονται ίσως στο νεαρό αλλά είναι αβέβαιο από ποιο μέρος της κωμωδίας προέρχονται. Το απ. VII αναφέρεται στον έρωτα της Δόρκιον και το απ. XI περιέχει λόγια που λέει πριν ριχτεί στη θάλασσα. Τα απ. XIV και XV μιλούν για τη βοήθεια που προσέφερε ο νεαρός στην Δόρκιον και τη σωτηρία της από το θάνατο. Στο απ. XVI ο νεαρός συγχωρεί και παρηγορεί την αγαπημένη. Τα απ. XVIII, XIX φαίνεται να ανήκουν σε σκηνή δείπνου (ίσως γαμήλιο).

⁵⁵ Από τον Τουρπίλιο (απ. XI) και τον Σέρβιο (Varro templum Veneri ab Aenea conditum, ubi nunc Leucas est, dicit, quamvis Menander et Turpilius a Phaone Lesbio id templum conditum dicant. Phaon cum esset naviculatus solitus a Lesbo in continentem proximos quosque mercede transvehere, Venerem mutatam in anus formam gratis transvexit; qua propter ab ea donatus unguenti alabastro cum se in dies inditum ungeret, feminas in sui amorem trahebat, in quis fuit una quae de monte Leucate cum potiri eius nequirit abiecisse se dicitur, unde nunc auctorare se quotannis solent qui de eo monte iaciantur in pelagus. quidam id fieri propter Leucaten puerum dicunt, quem cum Apollo vellet rapere, in mare se proiecit montemque cognominem sibi fecit, *ad. Aen.* 3. 279) που παραθέτει τους δύο κωμικούς τον ένα μετά από τον άλλο, συμπεραίνεται ότι ο Τουρπίλιος πρέπει να είχε ως πρότυπο τον Μενάνδρο. Η σκηνή στην *Λευκαδία* ανακαλεί τη σκηνή του *Rudens* του Πλαύτου και μέσω αυτής την κωμωδία του Δίφιλου την οποία μιμήθηκε ο Πλάυτος. Κατά συνέπεια ο Τουρπίλιος ακολουθεί τον Δίφιλο τον οποίο μιμήθηκε ο Πλάυτος με το *Rudens*. Βλ. Rychlewska, *Turpilius Fragmenta* (1971) σ. 34, Wilamowitz, *SuS* (1913) σσ. 26, 34, Coppola, «La commedia di Difilo» (1924) σσ. 185 κ.ε.

⁵⁶ Το απ. 1 (inc. fab.=απ. 213 R³) Τουρπίλιου που σύμφωνα με τον Pastorino, «Turpilio fr. 213 R³», (1955) σσ. 43-45 ανήκει στην *Leucadia*, παραπέμπει στον Αντιφάνη (*Σαπφῶ* απ. 194). Η Rychlewska, *Turpilius Fragmenta* (1971) σσ. 29-37, κυρ. 30, 32 υποστηρίζει, όπως και ο Arnott (σ. 32), την Μενάνδρεια προέλευση της *Leucadia* πβ. «Turpiliana» (1961) σσ. 85-88, Malcovati, «La Fortuna di Saffo» (1966) σ. 19 σημ. 61.

Η υπόθεση ότι η πλοκή της *Λευκαδίας* του Μενάνδρου συνδέεται με τις κωμωδίες του *Ίερεία* και *Θεοφορουμένη* είναι ιδιαίτερα πιθανή εξ αιτίας της σχέσης του Φάωνα με τη λατρεία της Αφροδίτης (κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 188, απ. 210 πβ. 190).⁵⁷ Κοινό δομικό στοιχείο της *Λευκαδίας* και της *Θεοφορουμένης* είναι η σύνδεση του πρωταγωνιστικού προσώπου με τη μανία θεόληπτη Καλύκη και η ερωτόληπτη Σαπφώ ανήκουν στον ίδιο κωμικό τύπο.⁵⁸ Η Καλύκη *μαίνει* (απ. 222A22 Edmonds) και η απόδειξη ότι ευρίσκεται υπό θεϊκή κατοχή δίνεται από μια πράξη απελπισίας⁵⁹ όπως αυτή της Σαπφώς (*πείραν ἔξεστιν λαβεῖν· / εἰ θεοφορεῖται ταῖς ἀληθείαισι γάρ, / νῦν εἰς τὸ πρόσθεν ἐνθάδ' ἐκπηδήσεται / Μητρός θεῶν, μάλλον δέ Κορυβάντων, πλέα, Θεοφορ. απ. 222A 24 κ.ε.*).⁶⁰ Η περιπλάνηση υπό την επίδραση της ερωτικής μανίας, η αναζήτηση της λύτρωσης από τα μάγια του έρωτα με μια πράξη τρέλας, ή ένα μαγικό φυτό και η φοβερή δύναμη της θεάς του έρωτα που, όπως και ο Απόλλωνας είχε ναό στον Λευκάτα (Σέρβ. *ad Aen.* 3. 279),⁶¹ ενισχύουν την πιθανότητα ενός δεύτερου τίτλου της *Λευκαδίας* του Μενάνδρου, που ίσως ονομαζόταν και *Αφροδίσιος* (πβ. Αντιφάν. *Λευκαδία, Αφροδίσιος, Αφροδίτης γοναί*).⁶² Και ο Άλεξης, που επηρέασε τον Μένανδρο ως δάσκαλος και συγγενής του, έγραψε κωμωδίες με παρόμοια θέματα (*Λευκαδία, Φάων, Αφροδίσιος, Αφροδίτης γοναί*).

⁵⁷ Ο Wilamowitz, SuS (1913) σ. 26, υποστήριξε ότι ο Φάωνας δεν μπορεί με κανέναν τρόπο να είναι πρόσωπο της κωμωδίας και η κόρη δεν μπορεί να ρίχτηκε στη θάλασσα. Για το θέμα βλ. και Legrand, «Pur l'histoire de la comédie nouvelle» (1904) σ. 317.

⁵⁸ Στη σύνθεση της κωμωδίας ο Μένανδρος ακολουθεί τα σταθερά για κάθε πλοκή θέματα (βιασμός μιας αστής νέας, έκθεση παιδιών, αναγνωρισμός, συχνά ύστερα από πολλά χρόνια, έξυπνα φιλοσοφημένες πλεκτάνες, οι οποίες πρέπει να υποτάξουν δύσκολες καταστάσεις). Κυρίαρχη είναι επίσης η δράση της τύχης η οποία υποκαθιστά τις παραμορφώσεις και τις παραδίες του μύθου, προσφιλής λύση της Μέσης αλλά και της Νέας κωμωδίας. Βλ. Lesky, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1985⁵) σ. 909.

⁵⁹ Σύμφωνα με τον Gaiser, *Menandre "Hydria"* (1977) σ. 463, η ερωτόληπτη νέα που καταλήγει στον ναό και ζητά να κρεμαστεί στο μεσαιωνικό ποίημα «De nuncio sagaci», έχει ως πρότυπο την *Λευκαδία* του Μενάνδρου με ενδιάμεσο σταθμό την ομώνυμη κωμωδία του Τουρπίλιου. Για το μοτίβο της καταφυγής σε ναό ή βωμό για σωτηρία, συχνό στην τραγωδία, την οποία ακολουθεί ο Μένανδρος βλ. Katsouris, *Tragic Patterns in Menander* (1975) σσ. 162-174.

⁶⁰ Για τα απ. 222 A βλ. Edmonds, *FAC III B* (1961) σσ. 1104-1114. Τα λόγια της Καλύκης (*δηλοῦσιν ὕμιν οἱ σταλαγμοὶ τῶν ἐμῶν / τᾷλ[γο]ς καταστάξαντες οἷδ' ἀπ' ὀμμάτων· / ἐπ[ή]σα τὰμὰ δῶρ', απ. 222A στ. 15*) απηχούν ίσως την Σαπφώ (*κάτ' ἔμον στάλυσμον, απ. 137 βλ. καὶ οἱ Αἰολεῖς σταλαγμόν τήν ὀδύνην λέγουσιν· Σαπφώ. [1]. ἀποστάζουσι γὰρ καὶ ῥέουσιν, Etym. Gen.=Etym. Magn.s.v.*).

⁶¹ Gaiser, *Menandre "Hydria"* (1977) σ. 463. Για το βωμό της Αφροδίτης στο Άκτιο (Διον. Αλικ. I.50) βλ. Legrand, «Pur l'histoire de la comédie nouvelle» (1904) σ. 315 σημ. 1.

⁶² Μένανδρος *Γλυκέρῃ*: *κάν πέτρην οἱ κῶμεν, εὖ οἶδα ἀφροδίσιον αὐτήν τὸ εὖνουν ποιήσει, Αλκίφρ. Ἔταιρ. Ἐπιστ. 4. 19. 10-11*). Για την ταύτιση του ποταμού Αφροδίσιου στον κόλπο της Πύρρας κοντά στο ιερό των Μέσων με τον Λευκάτα βλ. Πλίν. *N. H.* 31 10, Θεόφρ. 9. 18, Αθήν. 2 159, *RE III*² (1925) στ. 2114.

Από τις θεματικές αναλογίες των κωμωδίων αυτών και τα κίνητρα που κατευθύνουν τις πράξεις των ηρωίδων εικάζουμε την αναγωγή τους σε ένα κοινό πρότυπο, με κύριο άξονα την εξωλογική συμπεριφορά της ερωτευμένης. Οι οισιτρόπληκτες θνητές ή θεές που καταλήγουν στον Λευκάτα,⁶³ όπως η Αφροδίτη, η Καλύκη του Στησίχορου (*ἐπεὶ ἐδ' ὑπερείδεν ὁ νεανίσκος [ὁ Εὐάθλος] κατεκρήμνισεν ἐαυτήν. ἐγένετο δ' ὅτ' πάθος περὶ Λευκάδα, Αθήν.* 14.619d=απ. 277 PMG), η Αρτεμισία, η Σαπφώ, αλλά και η Λευκαδία ποιήτρια Φιλαινίδα (Αθήν. 8. 335 bd, Λουκ. *Ψευδολογιστῆς* ή *Περὶ ἀποφράδος* 24 *Φιλαινίδος Δέλτοιο*), αποτελούν τον πυρήνα του μύθου της ερωτικής παραφοράς (*ὡς φησὶ ὁ ποιητῆς* πβ. *λέγεται-λέγειν*, Στράβ. 10. 9. 452, dicitur, Σέρβ. *ad. Aen.* 3. 279), που γίνεται τραγούδι από την ίδια παθούσα. Ο μύθος της Ηριφανίδας που περιπλανιέται τραγουδώντας τα ερωτικά της πάθη (Αθήν. 619cd), ή μια λαϊκή ιστορία, όπως αυτή της Ραδίνης και του Λεοντίχου με περισσότερα ρομαντικά στοιχεία από όσα η ιστορία της Καλύκης (Στησίχ. απ. 277 PMG, Στράβ. 8. 3. 20, Πaus. 7. 5. 13), τροφοδοτούν την έμπνευση και των κωμικών ποιητών. Παραπλήσιος είναι ο μύθος της Ηρώς, ιέρειας της Αφροδίτης ή της Άρτεμης, που *ροιζήδων προκάρηνος ἀπ' ἡλιβάτου πέσε πύργου* (341) όταν αντικρύζει το πτώμα του Λέανδρου στα βράχια, και της κεραυνοβολημένης από την Αφροδίτη Πειρώς, κόρης του Νηλέα που πλανάται γυμνή στην Πελοπόννησο (Αιλ. Π. 7. 3.42).⁶⁴

Η Σαπφώ του Μενάνδρου γίνεται το πρότυπο όλων αυτών των γυναικών και το άλμα της παροιμιώδες (*ἢ τούτῳ μιγήσομαι ἢ τὴν Λεσβίαν μιμησαμένη Σαπφῶ οὐκ ἀπὸ τῆς Λευκάδος πέτρας, ἀλλ' ἀπὸ τῶν Πειραϊκῶν προβόλων ἐμαυτὴν εἰς τὸ κλυδώνιον ᾤσω*, Αλκίφρ. *Ἐπιστ. ἀλίουτ.* 1.11. 4, Σαπφώ· *Λεσβία ἐκ Μυτιλήνης, ψάλτρια. αὕτη δι' ἔρωτα φάωνος τοῦ Μυτιληναίου ἐκ τοῦ Λευκάτου κατεπόντωσεν ἐαυτήν. Τινὲς δὲ καὶ ταύτης εἶναι λυρικήν ἀνέγραψαν ποίησιν*, Σούδ. s.v. Σαπφώ, φάων, Σχ. Βερολ. Λιβάν. *Ἐπιστ.*

⁶³ Οι Meineke και Köerte υποθέτουν ότι ο τίτλος της κωμωδίας μπορεί να είναι και στον πληθυντικό αριθμό. Πβ. *Λευκαδίαι* Παρθένιος 625 SH=J. L. Lightfoot, *Parthenius of Nicaea. Extant works edited with introduction and commentary* (Clarendon Press, Oxford 1999), σσ. 156-157.

⁶⁴ Η Σαπφώ αναφέρεται σύμφωνα με τον Robinson, *Sappho and her Influence* (1924) σ. 36, στο μύθο της Ηρώς (*Ἡρῶν ἐξεδίδασξε Γυάρων τὰν ἀνυόδρομον*, απ. 11 inc. auct.). Στον Μουσαίο εκτός από τον παραλληλισμό του Λέανδρου με τον *Ἐσπερο* (απ. 1. 5) έχουμε και μια χαρακτηριστική μίμηση του απ. 48 της Σαπφῶς (*ἀλλὰ θαλάσσης ἔστιν ὕδωρ, τὸ δ' Ἐρωτος ἐμέ φλέγει ἐνδόμυχον πῦρ, τὰ καθ' Ἡρῶν καὶ Λέανδρον* 245). Πβ. το θρύλο της «Καταξ'νής» (Κατακουζηνής) που τρελή από έρωτα ζούσε σαν αγρίμι στο δάσος της Μεγάλης Λίμνης στην Λέσβο την περίοδο του 1910-17 και οι θρύλοι των χρόνων αυτών την παρουσιάζουν ως νεράιδα. Καταγραφή του Στρ. Αναστασέλλη, «Λεσβιακοὶ Θρύλοι», *Λεσβιακά (Δελτίον της Εταιρείας Λεσβιακῶν Μελετῶν)* Η (Μυτιλήνη 1983), σσ. 21-23.

257=Φώτ. s.v. *φάων* πβ. Αρσέν. 52. 16=Αποστ. 17. 80, Νυμφόδ. 572 F6, Φώτ. s.v., Πλούτ. *Παροιμ.* 1. 29, Leucade mons unde se Sappho deiecit propter virum, Αμπέλιος 8).⁶⁵ Στους μύθους αυτούς των ερωτόληπτων ηρωίδων αναγνωρίζεται το αρχετυπικό πρόσωπο σε μια τελετουργία στενά συνδεδεμένη με την κάθαρση και τη γονιμότητα της γής.⁶⁶ Η Σαπφώ, ερωτεύεται τον εραστή της θεάς του έρωτα,⁶⁷ τον πιο όμορφο άνδρα, ενσάρκωση της ανδρικής γονιμοποιού δύναμης, εγκλωβισμένης όμως στους περιορισμούς της ανθρώπινης θνητότητας και αδυναμίας. Το τραγούδι για την Σαπφώ στον Μένανδρο (Λευκ. απ. 258 K.-Th.), έτσι όπως το ερμηνεύει ο Στράβωνας, ίσως από έναν αγώνα τραγουδιών που συμμετείχαν νεαρές κοπέλες, όπως αυτός για την Καλύκη, φαίνεται να εντάσσεται σε μια κατηγορία λαϊκών διηγήσεων που μετανάστευσαν από την Ελλάδα στην Σικελία.⁶⁸ Η Δόρκιον μια γυναίκα μεταμορφωμένη από τον πόθο, η Σαπφώ που χάνει τα λογικά της και αυτοκτονεί, η Ζιζέλ που γίνεται ξωτικό στην ομώνυμη όπερα του Σαρλ Αντόλφ Αντάμ (1841), είναι

⁶⁵ «Τα ελληνικά μυθιστορήματα σε μιμήσεις που αφορούν στην περιγραφή και την ένταση του ερωτικού πάθους μιμούνται ενσυνείδητα ή όχι την Σαπφώ. Ακόμα και ο Αρισταίνετος, ο μεταγενέστερος κατασκευαστής ερωτικής κουρελοφιλολογίας, στηρίζεται στην Σαπφώ για πολλά παραγεμίσματα, όταν περιγράφει τον καημό μιας ερωτευμένης κοπέλλας». Βλ. Lesky, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1985⁵) σ. 221. Για τη σχέση του μυθιστορήματος με τον Μένανδρο και την Νέα κωμωδία βλ. C. Corbato, «Da Menandro a Caritone. Studi sulla genesi del romanzo greco e i suoi rapporti con la commedia nuova», *Quaderni Triestini sul Teatro Antico* 1 (1968), σσ. 5-44.

⁶⁶ Η ιστορία της Καλύκης παραδίδεται παράλληλα με την ιστορία της Ηριφάνης, και της Αρπαλύκης προς τιμήν της οποίας καθιερώθηκε αγώνας τραγουδιού για νεαρές κοπέλες, όταν πέθανε επειδή την περιφρόνησε ο Ίφικλος (Αριστόξ. στον Αθήν. 14. 619e). Ο Αριστόξενος μιλά για κάποιο τραγούδι της Καλύκης του Στησίχορου που τραγουδούσαν οι γυναίκες στα αρχαία χρόνια, που σημαίνει ότι το τραγούδι ήταν στην εποχή του χαμένο, ή το λιγότερο ότι δεν το είχε ακούσει ποτέ. Στο ίδιο πλαίσιο αναφέρονται από τον Αθήναιο το τραγούδι του Βώρμου και του Μάνερω και οι θρήνοι για την Ηριγόνη και τον Λιτυέρση, άσματα πιθανότατα τελετουργικά, συνδεδεμένα με πολύ παλιά λαϊκά έθιμα, που σχετίζονται με την κάθαρση και τη γονιμότητα της γης. Βλ. H. J. Rose, «Stesichorus and the Rhadine Fragment», *CQ* 26 (1932), σσ. 88-92. Για την *Καλύκη* βλ. D. L. Page, *Lyrica Graeca Selecta* (Oxford 1968), σσ. 51-2, *Poetae Melici Graeci* (1962) σ. 100, Σκιαδάς, *Αρχαϊκός Λυρισμός II* (1982) σ. 100. Για τα τραγούδια της Καλύκης και της Ηριφανίδας βλ. Yatromanolakis, *Sappho in the Making: The Early Reception* (2007) σσ. 212, 293.

⁶⁷ Για το μύθο της Σαπφώς και του Φάωνα βλ. De Vries, *Epistula Sapphus ad Faonem* (1885), L. Modona, «La Saffo storica ed il mito di Saffo e Faone», *Rivista Europea*, 6 (χ.χ.), σσ. 709-731, Hubaux, «Ovide et Sappho» (1926) σσ. 197-218, «Le Plongeon Rituel» (1923) σσ. 1-81 και *Le talisman de Phaon*, *Mélanges Franz Cumont* (1936), Wilamowitz, *SuS* (1913) σσ. 63-78, Robinson, *Sappho and her Influence* (1924), Zelinski, «Sappho und der leukadische Sprung» (1930) σσ. 1-19, H. Rudiger, *Sappho, Ihr Ruf und Ruhm bei der Nachwelt* (Leipzig 1933), σσ. 4 κ.ε., *RE* XIX 2 (1938) στ. 1790-1795, Treu, «Ovid und Sappho» (1953) σσ. 356-364, Burnett, *Three Archaic Poets* (1983) σσ. 272 κ.ε., 117, Lefkowitz, *The Lives of the Greek Poets* (1981) σσ. 36-7, 61-4, Nagy, «Phaethon, Sappho's Phaon, and the white rock of Leukas» (1973) σσ. 137-78, Lardinois, «Lesbian Sappho and Sappho of Lesbos» *From Sappho to de Sade* (1989-1991) σσ. 23-25. Για τις ρομαντικές κωμωδίες και δράματα που ενέπνευσε ο μύθος αυτός βλ. De Martino-Vox, *Lirica Greca III* (1996) σσ. 1031.

⁶⁸ Ο Bowra, *ΑΕΛ Ποίηση I* (1983²) σσ. 137-8 από το μύθο της Καλύκης, και την τοποθεσία του μύθου στον Λευκάτα υποθέτει μετανάστευση των λαϊκών διηγήσεων της κεντρικής Ελλάδας στην Σικελία. Για το μύθο της Καλύκης βλ. επίσης Cataudella, *La novella Greca* (1957) σ. 44.

τα πνεύματα των γυναικών που αγάπησαν, ζήλεψαν, προδόθηκαν και παραδόθηκαν στον έρωτα και το θάνατο.⁶⁹

ζ. Φάωνας: κωμικές και μυθικές διαστάσεις

Οι πηγές που αναφέρονται στον Φάωνα μιλούν για τη διάσημη ομορφιά του γέρου πορθημέα που μεταμορφώθηκε και αγαπήθηκε από την Αφροδίτη. Ο εραστής της Αφροδίτης δομείται από ανόμοια υλικά και συνδυάζει τα αντιφατικά στοιχεία ενός μέτριου που κανείς δεν μπορεί να κατηγορήσει (*μέτριος ἦν καὶ ἔγκλημα παρ' οὐδενὸς ἐκομίζετο...Τὰ γε μὴν τελευταῖα ἀπεσφάγη, μοιχεύων ἀλούς*, Αἰλ. Π. Ι 12. 18, *θαύμα ἦν τοῦ τρόπου παρὰ τοῖς Λεσβίοις*, Παλαίφ. Περὶ ἀπίστ. 48) με τα χαρακτηριστικά του εραστή που, όπως ο Πάρις (*ξενναπάτα*, Αλκ. απ. 283. 5), παραβιάζει την οικογενειακή τιμή. Στον Μένανδρο ο Φάωνας είναι *ὑπέρκομπος* (Λευκ. απ. 258. 2 K.-Th.),⁷⁰ ανήκει επομένως στον κωμικό τύπο του αλαζόνα στον οποίο εφαρμόζεται το σχήμα *ὑβρις-τίσις*. Ο μύθος του Φάωνα, του ήρωα της σεξουαλικής ηδονής (κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 188), εμπεριέχει την επιδίωξη ενός ηθικοπολιτικού κανόνα που θέτει περιορισμούς σε οποιονδήποτε υπερβαίνει το μέτρο. Ο σφαγιασμένος ήρωας των Λεσβίων, που ισορροπεί ανάμεσα στην ταπεινή καταγωγή και τις ιδιότητες ενός θεού ενσαρκωτή της γονιμότητας, είναι ο πολύμορφος έρωτας που πολλές φορές έγινε τραγούδι της Σαπφώς (*Σαπφῶ δέ ἡ Λεσβία πολλά τε καὶ*

⁶⁹ Οι ιστορίες του έρωτα και του θανάτου, της ζήλειας και όλων των καταστάσεων που προκαλεί ο έρωτας, μπορεί να αποτέλεσαν το υλικό για τον Θεόκριτο και τον Ηρώνδα για κάποιες από τις σάτιρες του Οράτιου ή τις ελεγείες του Προπέρτιου. Η Σαπφώ συνδέεται με τις ιστορίες αυτές μέσω του μύθου του Αρίωνα (Ηρ. 1. 23-24) κυρίως όμως με τις ιστορίες για την Ροδόπη (Ηρόδ. 2. 134 κ. ε. πβ. Διόδ. Σικελ. 1. 64, Αθήν. 13. 396, Πλίν. Ν.Η. 38. 17). Η καταγωγή των διηγήσεων για τις ιστορίες γυναικών στην ελληνική και τη λατινική λογοτεχνία ανάγεται πολύ παλαιά στον Όμηρο και στον Ησίοδο, στον Μίμνερμο, στον Ηρόδοτο, στις κωμωδίες του Αριστοφάνη, αλλά και στην τραγωδία, στους διαλόγους του Πλάτωνα, στην *Λυδῆ* του Αντίμαχου από την Κολοφώνα, στον Φιλήτα και στον Ερμησιάνακτα, στους *Βίους* του Αισώπου, στα *Αἶτια* του Καλλίμαχου και στα *Georgica* του Βιργίλιου, στα *Fasti* και τις *Metamorfosi* του Οβιδίου, στις *Μιλησιακές Ἱστορίες* και τον Απουλήιο. Για την καταγωγή της νουβέλλας και τη σχέση της με το μυθιστόρημα βλ. Q. Cataudella, *La novella Greca. Prolegomeni e testi in traduzione originali* (Napoli 1957), σσ. 7-172, κυρ. 67, 71-2, και με τις συβαριτικές και μιλησιακές ιστορίες αυτ. 126-164

⁷⁰ Το επίθετο (εκτός από το συνώνυμό του *ὑπέρκοπον ἔπος* (Σοφ. *Αἶας* 127), απαντά αποκλειστικά σχεδόν στον Αισχύλο (*ταῖς ὑπερκόμπους σαγαῖς*, *σῆμα ὑπέρκομπον*, *Ἐπτὰ* 391, 404, *αἱ ὑπέρκομποι [νῆες]*, Πέρσ. 342, *Ζεύς τοι κολαστῆς τῶν ὑπερκόμπων ἄγαν / φρονημάτων ἔπεστιν*, *εὐθυνοῖς βαρύς*, 827-8, *λήξαι θεοβλαβοῦνθ' ὑπερκόμπῳ θράσει*, 831 σε αντιδιαστολή με το *σωφρονεῖν* (829): *LSJ*⁹).

Το *ῆθος* του Φάωνα παραπέμπει στο χαρακτήρα των Αιολέων που σύμφωνα με τον Ηρακλείδη Ποντικό (Αθήν. 625a) έχουν στο ύψος τους κάτι το αλαζονικό, το στομφώδες και το ματαιόδοξο. Αυτά ταιριάζουν με τους πλούσιους σταύλους που διατηρούν οι Αιολεῖς και με τη μεγαλοπρέπεια που δέχονται τους ξένους δεν είναι πανούργοι, αλλά ξιπασμένοι. Τους αρέσουν ιδιαίτερα το ποτό, οι ερωτικές ασχολίες και η υπερβολική άνεση. Στον Τουρπίλιο η αλαζονεία χαρακτηρίζει τον Φρύγα και το νεαρό (*Leucadia* απ. XII) που έχει το θράσος να ανάγει τα «αίσχη» του σε μείζον πρόβλημα (Κικ. *Tusc.* IV 34. 72-3).

οὐχ ὁμολογοῦντα ἀλλήλοις ἐς Ἑρωτα ἦσε, απ. 198a=Σχ. Απολ. Ρόδ. 198b=Σχ. Θεόκρ. 13,1-2c, και 198c, οὗτος ὁ Φάων ἐστίν, ἐφ' ᾧ τὸν ἔρωτα αὐτῆς ἡ Σαπφὼ πολλάκις ἐμελοποίησεν, Παλαίφ. *Περὶ ἀπίστ.* 48).⁷¹ Η οβιδιανή Σαπφώ στην επιστολή της τον αποκαλεί χωριάτη, σκληρό, άδικο (ES 20, 207, 189, 100, *durus*, Μαρτιάλ. 10, 35, 18, ὁ Φάων... ἴσως οὖν σκληρός ὦν...σημαίνει δὲ τὸ σκληρὸς τὸν γέροντα μὲν, ἐπίδηλον δέ, ᾧ ἐναντίος ὁ προφερέης, ὁ νεάζων μὲν, δοκῶν δέ γέρων, Σχ. Λουκ. *Ἐταιρ. Διάλ.* 12. 1=Σαπφ. απ. 211). Στον Οβίδιο ο Φάωνας εἶναι στοιχείο του δάσους (*dominus silvae*, ES 145), ποιητής (199-206), πόνος (*causa doloris*, 119), αιτία και ἐμπνευση (*ingenio vires ille dat, ille rapit*, 206, *multarum quod fuit, unus habes*, 20 πβ. 19, 80, *et semper causa est, cur ego semper amem*, 9 βλ. *centum sunt causae cur ego semper amen*, *Am.* 2. 4. 10), Φοίβος και Διόνυσος μαζί. Οι αντιστοιχίες ανάμεσα στον Φάωνα που παραλληλίζεται με τον Απόλλωνα και τον Βάκχο στον Οβίδιο (ES 21-24),⁷² με τον Δάφνη του Λόγγου που παρομοιάζεται επίσης με τον Απόλλωνα, τον Διόνυσο (4. 14) και τον Ορφέα, μια μορφή ανάλογη με αυτήν

⁷¹ Ο φοβερότερος όλων των θεών, γεννιέται από το ουράνιο τόξο και τον Δυτικό άνεμο που φέρνει τη βροχή (*Εἰς Ἑρωτα*) δεινότατον θεών, / <τὸν> γέννατ' εὐπέδιλος Ἴρις / χρυσοκόμα Ζεφύρω μίγμισα, Αλκ. απ. 327 πβ. *εἴτ' οὐ μέγιστός ἐστι τῶν θεῶν Ἑρως* / καί τιμιώτατος τῶν πάντων πολύ; Μέναν. *θησαυρός* απ. 176.1-2), παιδί της Αφροδίτης και του Ουρανού (*Σαπφὼ δέ τὸν (Ἑρωτα) Γῆς καὶ Οὐρανοῦ* (γενεαλογεῖ), απ. 198a, *τὸν Ἑρωτα... Ἀλκαῖος Ἴριδος καὶ Ζεφύρου, Σαπφὼ Ἀφροδίτης καὶ Οὐρανοῦ*, απ. 198b,c), ντυμένος με κόκκινη χλαμύδα πλησιάζει πετώντας από τον ουρανό το αντικείμενο του πόθου (*Ἑρωτα*) ἔλθοντ' ἐξ ὀράνω πορφυρίαν περθέμενον χλάμυν, απ. 54). Ο Ἑρωτας στην Σαπφὼ εἶναι ὁ πόθεννος Ἑρως (απ. 15.11), ὁ ιπτάμενος κυνηγός (ὁ Ἑρως ἢ ὁ ἡμερος πέταται διώκων, 21. 8), ὁ ἔρως-ὄρπετον (130), ὁ ἔρως ἄνεμος (47), ὁ ἔρως θεράπων (159), ὁ καίων τα σπλάχνα πόθῳ (48.1), αὐτός που δαμάζει (102.2) και ικανοποιεῖ πόθον (94.23).

Το ρήμα *πέταμαι* απαντά στη Σαπφὼ με ερωτικά συμφραζόμενα (απ. 130. 3, *πότῃ<ι>* 21,8 πέταται διώκων, 22.12 αλλά και με συμβολική διάσταση (*πεδ' ἀμαύρων νεκύων ἐκπεποταμένα*, 55. 4 πβ. *ἐπιπτάμενον*, 101 A 4. Και στον Αλκμάν (1. 16 κ.ε.) το ρήμα σε ερωτικά συμφραζόμενα, εντάσσεται και σε συμφραζόμενα ὕβρεως. Για το πέταγμα προς τον ἔρωτα βλ. *Ὁ γὰρ ὡς ἀληθῶς ἐρωτικός ἐκεῖ γενόμενος καὶ τοῖς καλοῖς ὀμιλήσας, ἦ θέμις, ἐπτέρωται καὶ κατωργιάσται καὶ διατελεῖ περὶ τὸν αὐτοῦ θεὸν ἄνω χορεύων καὶ συμπεριπολλῶν, ἄχρις οὗ πάλιν εἰς τοὺς Σελήνης καὶ Ἀφροδίτης λειμῶνας ἐλθὼν καὶ καταδαρθῶν ἑτέρας ἄρχεται γενέσεως*, Πλούτ. *Ἑρωτ.* 766b.

Πβ. το δημοτικό λεσβιακό δίστιχο: *ἡμεῖς κι ἂν ἀπουθάνουμι, ὡς κι τὰ κόκκαλά μας / χρυσὰ πουλιά θα γένουνι, νὰ λένε ὄνουμά μας*. (Στον Π. Δ. Πανταζή, «Αἰσθητική τοῦ Λαϊκοῦ Πολιτισμοῦ τῆς Λέσβου», *Λεσβιακὰ (Δελτίῳ τῆς Ἑταιρείας Λεσβιακῶν Μελετῶν)* Η (Μυτιλήνη 1983) σ. 151.

⁷² *Est in te facies, sunt apti lusibus anni-/ o facies oculis insidiosa meis! / sume fidem et pharetram-fies manifestus Apollo, / accedant capiti cornua-Bacchus eris* πβ. 188, *ἴσος θεοῖσιν*, Σαπφ. απ. 31. 1. Ο ὕμνος της ομορφιάς του Φάωνα, κοινός τόπος στη ρωμαϊκή ποίηση εἶναι μια υπερβολική παρωδία της Σαπφὼς που συγκρίνει τους νέους ἄνδρες με θεούς (Ιμέρ. *Λόγ.* 9. 16. 189 κ.ε.). Βλ. Jacobson, *Ovids' Heroides* (1974) σ. 283, Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 284, *Σαπφοῖ μὲν γὰρ καὶ Ἀνακρέοντι συγχωροῦμεν ἀμέτρους εἶναι καὶ ὑπερμέτρους ἐν τοῖς ἐπαῖνοις τῶν παιδικῶν*, Θεμίστ. *Λόγ.* 13.

του Έρωτα που περιγράφει ο Φιλητάς,⁷³ αποτυπώνουν τις μεταμορφώσεις ενός γονιμοποιού πνεύματος της βλάστησης (βλ. κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 188).⁷⁴ Τα διονυσιακά στοιχεία του Φάωνα (Οβίδ. *ES* 21-24) ανακαλούν στοιχεία του Διόνυσου της Σαπφώς (απ. 17. 2, 9-10 πβ. *Ζόννυσον ᾠμήσταν*, *Αλκ. απ.* 129.9, 346.3), θεού της λεσβιακής τριάδας, μαζί με την Ήρα και το ν Δία (*Αλκ. απ.* 430ε),⁷⁵ ενώ τα απολλώνια χαρακτηριστικά του ήρωα ανακαλούν στοιχεία του Λέσβιου Απόλλωνα, θεσμοθέτη, ποιητή, και προστάτη της βλάστησης (*Αλκ. απ.* 307c,a). Ο αλκαϊκός Απόλλωνας,⁷⁶ η πιο αρχαία μαρτυρία για τον *ἄνακτα* των Δελφών ως νομοθέτη, ποιητή και προστάτη της ανάπτυξης των φυτών ταυτόχρονα,⁷⁷ είναι ο θεός της Λέσβου αλλά και των Υπερβορείων (*ὁ δέ (Απόλλων) ἐπιβάς ἐπὶ ἐπὶ τῶν ἀρμάτων ἐφήκε τοὺς κύκνους τοῖς Ὑπερβορέους πέτεσθαι*, *Αλκ. απ.* 307c=Ιμέρ. *Λόγ.* 48. 10 σ. 200). Ο μύθος των Υπερβορείων, κατοίκων της «φτερωτής» χώρας (*Pterophoros regio*, Πλίν. *N.H.* 4 88-89) που διαβιούν μακριά από κάθε λύπη και πεθαίνουν κορεσμένοι από τη ζωή, όποτε αυτοί θελήσουν πέφτοντας από συγκεκριμένο βράχο στη θάλασσα μετά από το τελευταίο τους συμπόσιο, αλειμμένοι με μύρα,⁷⁸ θα μπορούσε να είναι και ο μύθος του ευλογημένου θανάτου της Σαπφώς.⁷⁹

⁷³ Για τον Δάφνη ως Ορφέα, Πάνα και Διόνυσο βλ. R. L. Hunter, *A study of Daphnis & Chloe* (Cambridge 1983), σσ. 30-31, 16, 35, 37-38. Για τη λατρεία του Διόνυσου στην Λέσβο την αυτοκρατορική περίοδο και τη μορφή του στον Λόγγο αυτ. 37.

⁷⁴ Ο «γάμος» της Σαπφώς με τον Φάωνα, παραπέμπει στο γάμο της Αφροδίτης και του Άδωνη στον Θεόκριτο, τον Βίωνα και τον κωμ. Πλάτωνα (*Φάων* απ. 188). Η έκκληση της Σαπφώς προς τις Λεσβίδες (*ES* 199 πβ. την αναλογία *ES* 121-2 με την Σαπφώ απ. 140. 2) υπενθυμίζει το άσμα των γυναικών στον Θεόκριτο (*Εἰ δ. 15 Συρακούσαι ἢ Ἀδωνιάζουσαι* 132 κ.ε.). Η επίκληση για την επιστροφή του Φάωνα στοιχειό του δάσους (*ES* 145) όπως και ο μυθικός Δάφνης ή ο Αλκαίος στην εξορία (απ. 130b), ανακαλεί το στησιχόρειο θρήνο του Θύρση για τον Δάφνη και την επίκληση στον Πάνα να αφήσει τους τόπους που γυρνά και να έρθει στην Σικελία για να βοηθήσει αυτόν που πλησιάζει από έρωτα το θάνατο (Θεόκρ. *Εἰ δ. 1. 123* κ. ε., 128-130).

Για τις ομοιότητες του Φάωνα με το μυθικό Δάφνη της Σικελίας και τον Πάνα (*Φάων Φάν Πάν*) βλ. Jurenka, «Zur Klärung der Sappho-Frage» (1897), σσ. 189-210, κυρ. 194-195.

⁷⁵ Για τον Διόνυσο *Βρισαῖο*, τον Διόνυσο *φαλλήνα* (Παυσ. 10. 19. 3) και *Μεθυμναῖο* (Πλούτ. *Συμπ. Προβλ.* 648e, Αθήν. 8. 363b, Ευστ. Όμ. *Όδ.* 1473. 27, *ὅτι μεθ' ὕμνων ἦλθες*, *Ησύχ. s.v., Μεθυμναῖον αὐτός αὐτόν ὠνόμασεν (τόν κισσόν)*, *Etym. Magn.*, Οβίδ. *Ars Amat.* I 57. Βλ. *RE* (1932) XV² στ. 1395. Για τη σχέση του Μηθυμναῖο Διόνυσο Φαλλήνα με τον Φαλή και με τον Φάνη βλ. το κεφάλαιο «*Ἀχαρνες*» σημ. 28.

⁷⁶ Ο χρυσομάλης Απόλλωνας της Σαπφώς (απ. 208), στον Αλκαίο (απ. 307ca) κρατά τη λύρα και συνοδεύεται από Μούσες και Χάριτες που χορεύουν πετώντας με το άρμα των κύκνων στον Ελικώνα.

⁷⁷ Σύμφωνα με τον Page, *S&A* (1955) σσ. 244-252, η μορφή αυτή του Απόλλωνα, παράδοση για τα δεδομένα της πρώιμης λυρικής ποίησης, είναι ξένη με τον Απόλλωνα των Δελφών ή της Δήλου σε ένα νησί όπου η λατρεία του θεού έχει ασιατική απόχρωση λόγω της συγγένειας των Αιολέων με την Τροία. Όμως ο Αλκαίος αναφέρει βωμό του Απόλλωνα (απ. 67.3, 307ac, απ. 44, *P. Oxy.* 2734, π. 1, 5, 15, test. 308 *Cambpell* πβ. Σαπφ. απ. 44. 33, 208. Βλ. *Λατοῖδας*, *Αλκ. απ.* 67.3, *Φοῖβος*, Σαπφ. απ. 44a2.

⁷⁸ Για τους Υπερβόρειους και τη σχέση τους με τους Πυθαγόρειους βλ. *R.E* (1914) IX¹ στ. 2834, Burnett, *Three Archaic Poets* (1985) σ. 29 σημ. 26.

⁷⁹ «Η υποτιθέμενη αυτοκτονία της ποιήτριας δεν είναι παρά ο αιώνιος κύκλος της ζωής, μια μετάβαση στα απολλώνεια Ηλύσια πεδία της θεϊκής λατρείας και της αιώνιας ζωής μέσα στην τέχνη». Βλ. Γ.

Η ηλιακή, αλλά και χθόνια υπόσταση του Φάωνα (φαίνω) πορθμέα⁸⁰ τον εξισώνει με ήρωες σύμβολα του φωτός, όπως ο Τιθωνός και ο Φαέθοντας.⁸¹ Στο μύθο του Φάωνα η Αφροδίτη μεταμορφωμένη σε γριά ερωτεύεται και μεταμορφώνει ένα γέρο πορθμέα θυμίζοντας την Αυγή που μεταμορφώνει το γηραιό εραστή Τιθωνό.⁸² Η Λέσβος ή Αιθιοπία ή Αιγείρα είναι το νησί των ηλιοκαμμένων (αίθιοψ· ὁ Λέσβιος, Σούδ. s.v.) που λατρεύουν το φως (βλ. φαυόφοροι· Αίολεῖς, ἰέρειαι, Ησύχ. s.v.).⁸³ Η λατρεία του ηλίου (ἀλλ' ὦ πάντ' ἐπόρεις Αέλιε, απ. 4 inc. auct.) και της Αυγής (Σαπφ. απ. 58 πβ. πότνια⁸⁴ Αὔως, 157)⁸⁵ επεξηγεί και το μύθο ενός επιτόπιου

Κουρούνης, «Σαπφώ: Μύθος και πραγματικότητα», *Αιολικά Γράμματα* 151-152 (Ιανουάρ. Φεβρουάρ. 1996), σ. 39.

⁸⁰ Για την ταύτιση του Φάωνα με ηλιακές θεότητες όπως ο Άδωνης βλ. Wilamowitz, SuS (1913) σσ. 36-37, Nagy, «Phaethon, Sappho's Phaon, and the white rock of Leukas» (1973) σσ. 176-177, *Ο. Ύ56.5* και 10 όπου ο Άδωνης είναι ο σβεννύμενος και λάμπων. Σύμφωνα με τον G. Nagy, *Greek Mythology and Poetics* (Ithaca, London 1990), σ. 255 ο μύθος του Άδωνη επικεντρώνει στο θέμα θάνατος αναγέννηση και μπορεί να λειτουργεί ως ηλιακός συμβολισμός.

⁸¹ Η Αφροδίτη ταυτίζεται με την Ηώ και ο Φάωνας ως γιος του Τιθωνού ταυτίζεται με τον Φαέθοντα (*Ἔρσης δέ καί Ἑρμοῦ Κέφαλος, οὗ ἐρασθεῖσα Ἡώς ἤρπασε· καί μιγεῖσα ἐν Συρίᾳ παῖδα ἐγέννησε Τιθωνόν· οὗ παῖς ἐγένετο Φαέθων*, Απολλοδ. 3.14.3). Στο απ. 58 η ταύτιση της Σαπφώς με την Ηώ οδηγεί στην ταύτισή της με την Αφροδίτη. Πέρτοντας από τον Λευκάτα η Σαπφώ κάνει ό,τι ακριβώς και η Αφροδίτη ως νυχτερινό αστέρι που δύει μετά από τον ήλιο και το επόμενο πρωί ως πρωινό αστέρι, τον φέρει πάλι από τους νεκρούς. Βλ. Nagy, «Phaethon, Sappho's Phaon, and the white rock of Leukas» (1973) σσ. 174-175. Για τη σχέση ανάμεσα στον Άδωνη, τον Φάωνα και τον Φαέθοντα αυτ. σσ. 148-172.

Η σύνδεση του Φάωνα και του Φαέθοντα με τον Άδωνη βασίζεται στον κυπριακό μύθο του Άδωνη [βλ. K. O. Müller ακολουθεί την ερμηνεία των Th. Kock, *Alcäos und Sappho* (Berlin 1862), σσ. 87 κ.ε., και A. St. Jezierski, «De universis P. Ovidii Nasonis epistolis Heroidum et singillatim de Sapphus ad Phaonem epistula», *GymnProgrammm Tarnów* (Galizien 1886), σ. 56 στον (Palmer, *Ovid's Heroides* (1967²) σσ. 419-20), σύμφωνα με την οποία ο Φάωνας είναι ο Ήλιος και η Σαπφώ η σελήνη πτώση της Σαπφώς από τον Λευκάτα συμβολίζει τη δύση της σελήνης.

⁸² O Friedrich, *The Meaning of Aphrodite* (1978) σ. 40 υιοθετεί την άποψη του H. Frisk, *Griechisches Etymologisches Wörterbuch II* (Heildeberg 1960-1970), σ. 904, ότι ίσως σε μια πρώιμη εποχή ο Τιθωνός ήταν ο θεός του φωτός που μετά αντικαταστάθηκε από τον Ήλιο. Για τη βαθεία συμβολική αξία του μύθου του Τιθωνού και τη σχέση της Ηούς με την Τρωϊκή Ανατολή βλ. Snell, *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος* (1984⁴) σ. 131. Για την ισοδυναμία της Αύγης (φως του ήλιου και όραση) με το φάος στον Όμηρο βλ. Constantinidou, «Αύγη | Αύγαι: Some observations on the homeric reception of light and vision» (1993), σσ. 95-107, κυρ. 96-97, 107.

⁸³ Η σχέση καταγωγής του οικιστή της Λέσβου Μάκαρα, που κατά την επικρατέστερη εκδοχή ήταν γιος του Ήλιου και της Ρόδου ή αδελφός του Φαέθοντα τον οποίο σκότωσε, είναι ενδεικτική για την αρχαιότατη προελληνική λατρεία του ήλιου στο νησί και δια φωτίζει ίσως και την ταύτιση του Φάωνα με τον Φαέθοντα που στον Όμηρο (*Οδ.* ψ 243) είναι ένας από τους ίππους στο άρμα της Αυγής. Βλ. Grimal, s.v. Μάκαρας, *Ἡλιάδες*.

⁸⁴ Στην Σαπφώ το επίθετο πότνια απαντά σε τελετουργικά συμφραζόμενα (απ. 6.10) και χρησιμοποιείται αποκλειστικά για θεές, όπως η Αφροδίτη (1.4) και η Ήρα (17.2). Με άγνωστα συμφραζόμενα (Σαπφ. 29b3, Αλκ. 3.1). Πβ. τα κυπριακά ονόματα του Άδωνη, Άος και Γαύας, και *ἄοια δένδρα*, «δένδρα κομμένα και αφιερωμένα στην Αφροδίτη» (*Etym. Magn* s.v.) που συνδέονται με τις έννοιες ἄως (ἄφως), ἄως. Βλ. Boedeker, *Aphrodite's Entry into Greek Epic* (1974) σσ. 66 κ.ε., Burkert, *Ελληνική Μυθολογία και τελετουργία* (1993) σ. 171 σημ. 19.

⁸⁵ Για τη μεταφορική χρήση του φωτός στην Σαπφώ φαίνολις Αὔως, απ. 104 (και 55, 58, 65.8, 96.8 κ.ε., 154) βλ. Andrisano, «Sapph. fr. 55 V» (1980-2) σσ. 29-36 πβ. Brown, «Anactoria and the Χαρίτων ἀμαρύγματα» (1989) σ. 8 σημ. 9, 15.

θεού της Λέσβου,⁸⁶ που υπερβαίνει τον αρχαϊκό πρωτογονισμό της μυθοπλασίας και γίνεται φορέας αισθητικών και φιλοσοφικών αντιλήψεων. Ο δαίμονας της Σαπφώς ήλιος, φως, φωτιά (φάος ἀλίω, Σαπφ. απ. 56.1, φάος (σελήνης), 96.9 πβ. ἀελίω φ[ά]ος, Αλκ. 112. 22, ἐν νύκτι φάος, 34.11)⁸⁷ είναι η αιώνια λάμψη του θεϊκού μεγαλείου και η ακτινοβολία μιας θνητής (κάμαρυχμα, απ. 16.18, γάνος, 196, φάεννον εἶδος, 34.2). Ο ὄσσοις φαέθων της Σαπφώς (απ. 65.8) που εξασφαλίζει τη ζωή και την όραση του κάλλους⁸⁸ εκφράζει το κάλλος και την αρετή (58. 25-26), το υπερκόσμιο φως της ψυχής που μεγαλώνει ευφρόσυνα όπως το μαγικό άνθος (196). Οι αντιλήψεις αυτές της Σαπφώς που παραπέμπουν σε εντόπια λατρεία του φωτός, σκιαγραφούν έναν θνητό θεό, δίμορφο όπως ο ήλιος· ανατολή και δύση, αιωνιότητα και φθορά. Στις βασικές αυτές συνιστώσες διακρίνονται οι μεταμορφωτικές ιδιότητες του Φάωνα. Η αίσθηση της όρασης (φως), μέσω της οποίας φαίνεται, αλλά και λαμπρύνεται το κάλλος,⁸⁹ ενέχει μεταμορφωτική δύναμη και στην ηθική πλευρά του ανθρώπου.⁹⁰ Η ποιητική έμπνευση της Σαπφώς εισάγει ως το πιο όμορφο πράγμα «αυτό που αγαπά κάποιος» (Σαπφ. απ. 16. 4). Η λάμψη των ματιών και το φως του προσώπου υψώνει τους ανθρώπους στη μοίρα των μυθικών προσώπων, όπως η Ελένη (Σαπφ. απ. 16),

⁸⁶ Ο μύθος του Φάωνα φαίνεται να έχει θρησκευτική βάση και να αποτελεί μύθο της Λέσβου. Βλ. Nagy, «Phaethon, Sappho's Phaon, and the white rock of Leukas» (1973) σ. 177, Jacobson, *Ovid's Heroides* (1974) σσ. 291-294. Σύμφωνα με τους Kock, *Alcäos und Sappho* (1862) σσ. 87 κ.ε. και K. Tümpel, «Lesbiaka», *Philol.* 48 (1899), σ. 124, Carcopino, *De Pythagore aux Apôtres* (1956) σ. 62, Wilamowitz, *SuS* (1913) σσ. 36 κ.ε., Zielinski, «Sappho und der leukadische Sprung» (1930) σ. 17), ο Φάωνας ταυτίζεται με τον ήλιο των Αιολέων.

⁸⁷ Ο αρχαιότερος τύπος της ρίζας είναι ΦΑΦ (φαφός), στην αιολική φαύος, έγινε Φα (φάσις, φάσμα) και ΦΑΝ για να δηλώσει το φως που φαίνεται στο νου (φανός, φανή, φήμη, φωνή, φαινόμενον). Αναλυτικότερα βλ. Frisk, *Griechisches Etymologisches Wörterbuch II* (1970) s.v. φάος, φαλλός, φαίνω, Ησύχ. s.v. φαλ[λ]ός· λευκός. ἡ βόλος. Καί [τὸ] φαλ[λ]όν τὸν ἔμμανῆ.

⁸⁸ ἴδω (απ. 31.7), ἴδην (95. 13), [ἴ] δωμεν (30.9), ἰδω[(6.8), ἴδην (16.8, 50.1, 95.13), ἴδοισαν (22.14), εἰ σίδωσ[(23.3), προσίδοισαν (56.1) πβ. τις αναφορές στα μάτια και την όραση (ὀππάτεσσι δ' οὐδέν ὄρρημι αππ. 3.11, 112.3, 137.5) και τη χρήση των ρ. φαίνομαι (αππ. 31.1 και 16, 165) ἐφαίνεο (49.2) ἐφαίνετο (154.1), φάνεντα (10.2 inc. auct.), πέφανθι (;) (22.100, εἰ κάσδω (115. 1-2), εἰ σκω (23.5). Για τη δύναμη της ὀψεως της Ελένης σε σχέση και με την ποίηση της Σαπφώς και του Ομήρου βλ. Constantinidou, *Logos into Mythos: The case of Gorgias' Encomium of Helen* (2008) σσ. 75-83, 94 σημ. 217, 103-4.

⁸⁹ Η σύγκριση θνητού με τον ήλιο είναι ο ανώτερος δυνατός έπαινος (Αλκμ. 1. 39 κ.ε. PMG). Βλ. Bowra, *ΑΕΛ Ποίηση Ι* (1983²) σ. 103. Για τη συμβολική παράσταση των αξιών της ζωής με την εικόνα της λάμψης ως την εποχή του Πίνδαρου και του Βακχυλίδη, και ιδιαίτερα στην Σαπφώ (απ. 58 πβ. αππ. 44, 16) βλ. Snell, *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος* (1984⁴) σσ. 103-105, 262-3.

⁹⁰ Οι «περιέργου» στίχοι της Σαπφώς (ὁ μὲν κάλος ὅσον ἴδην πέλεται <κάλος>, / ὁ δὲ κᾶγαθος αὖτις καὶ κάλος ἔσσεται, απ. 50) πλησιάζουν τη θέση του Πλάτωνα για τη θέαση του ωραίου μέσα στην περιοχή του αισθητού, και του πόθου που ανάβει η θέαση αυτή, θέση που εισάγεται στο Συμπόσιον με την έννοια της καλοκαγαθίας. Βλ. Lesky, *Ιστορία της ΑΕΛογοτεχνίας* (1985⁵) σ. 225.

υπονομεύει όμως την καθεστηκυία τάξη με νέα πρότυπα ομορφιάς.⁹¹ Η αιωνιότητα των θνητών, όπως ο Φάωνας, που δέχονται την εύνοια της Αφροδίτης, η εξύψωση της ηθικής διάστασης του ανθρώπου (*ἔγκλημα δέ οὐδέν παρ' οὐδενός ἐκομίζετο, ἐπεὶ καὶ μέτριος ἦν καὶ παρὰ τῶν ἐχόντων μόνον ἐδέχετο. θαῦμα ἦν τοῦ τρόπου παρὰ τοῖς Λεσβίοις, Παλαίφ Περι' ἀπίστ.* 48) είναι η νέα διάσταση της θεότητας.⁹² Οι κοινοί θνητοί γίνονται ισόθεοι (*ἴσος θεοισιν, Σαπφ. απ. 31.1, 44, ἴσαν θεοισιν, 68.3, θεασικελαν, 96.4*) και παραμένουν πάντα όμορφοι (απ. 50). Φάωνας είναι ο *ᾧ[σσοις] φάεθων* (απ. 65.8), η θεωρία του κάλλους, το οποίο η Σαπφώ υπηρετεί (απ. 58 πβ. *γὼ τὸ κάλλος ἔπετ. [... ἀρετῆς, 90a Commentarius 17-19]*).⁹³ Αυτός που φαίνεται ίσος με τους θεούς αλλά δεν *εἶναι*, είναι νέα διάσταση της θεότητας, η αιωνιότητα των κοινών θνητών. Ο θνητός είναι όπως ο ήλιος δίμορφος αιωνιότητα και φθορά, ανατολή και δύση. Η αντίληψη όα η ψυχή και το κάλλος της είναι ένα θαύμα πλησιάζει την ορφική.

Κύριος άξονας του μύθου του Φάωνα είναι ο προβληματισμός πάνω στην τραγικότητα της ανθρώπινης φύσης και η αγωνία του ανθρώπου να δει αυτό που υπάρχει πέρα από αυτήν. Η λατρεία του κάλλους, που υπερβαίνει τα δεδομένα των αισθήσεων, στοιχειώνει τη μορφή του Φάωνα που ως έκφραση της γονιμοποιού δύναμης της φύσης μπορεί να είναι ένας ιθυφαλλικός θεός της Αρχαίας κωμωδίας, ένας άξεστος στρατιώτης ή μάγος των πυθαγορείων στην Μέση και την Νέα κωμωδία. Οι μεταμορφώσεις του Φάωνα υπενθυμίζουν τον μεγάλο μάγο και καυχηματία Φάουστ, το σύμβολο της άγριας πάλης του ανθρώπου με τους ομοίους του και με τον εαυτό του, του μύστη του νοήματος της ζωής, σύμβολο της κάθαρσης και της τελείωσης της προσωπικότητας στον κόσμο του φωτός. Ο άνθρωπος αποτάσσεται τον άξεστο εαυτό

⁹¹ Οι νέες αντιλήψεις της αντικατοπτρίζονται στο *ἀμάρυγμα* και το *βᾶμα* της Ανακτορίας. Το *ἀμάρυγμα* δηλώνει κάτι περισσότερο από το φως των ματιών/αντανακλά την ελληνική έννοια της λάμψης ως κινούμενον φως. Βλ. Brown, «Anactoria and the Χαρίτων *ἀμαρύγματα*» (1989) σ. 8 σημ. 9, 15. Το κινούμενο φως (*ἀμάρυγμα*) της Ανακτορίας δεν μπορεί να ξεχωρισθεί από το *βᾶμα* και τη μετάβαση από τη μία κατάσταση στην άλλη, από τη νεανική δηλ. ζωή στον έγγαμο βίο. Η Ανακτορία βαδίζει προς τη νέα ζωή με τη φευγαλέα λάμψη της νεανικής της ομορφιάς που θα χαθεί με το γάμφο λ. τη λειτουργία του ρ. *βαίνω* (*ἔβα, Σαπφ. απ. 16.9, ἐπ[έβαινε, 44. 14· με άγνωστα συμφραζόμενα βαίσα], 19.6*).

⁹² Για τη μεταμόρφωση του ήρωα στον πλατωνικό και νεοπυθαγόρειο Απουλήιο ως μυητική δοκιμασία σε σχέση με την ισιακή θρησκεία, κρυμμένη έντεχνα (από σεβασμό προς την *disciplina arcani*) μέσα από μια σειρά κωμικά, και φανταστικά επεισόδια βλ. Δ. Ράιος, «Το αίνιγμα του Προλόγου των Μεταμορφώσεων του Απουλήιου και το Παραμύθι του έρωτα και της ψυχής», *Ηπειρωτικά Γράμματα*, (Ιωάννινα 2004), σσ. κυρ. 440-443, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

⁹³ Στο απ. 65 η Σαπφώ συνδέει τον εαυτό της με την Αφροδίτη, τον ήλιο και το θάνατο: Στην Κύπρο είμαι η Βασίλισσα/ και σε σένα μια Δύναμις /όπως η φλόγα του ήλιου / είναι δόξα για όλους. / Ακόμη και στον Άδη /θα είμαι μαζί σου. Βλ. P. Friedrich, *The Meaning of Aphrodite* (Chicago, London 1978), σ. 125.

του και την ψευδαίσθηση για την αιώνια νεότητα και, συνειδητοποιώντας την τεράστια δύναμη της φύσης, παρεμβάλλει την ανάγκη της ύπαρξης νόμων και θεσμών.

Ο λεσβιακός μύθος του Φάωνα σχετίζεται και με την πανελλήνια αντίληψη για την παντοδυναμία της Αφροδίτης⁹⁴ που μπορεί να μεταμορφώσει την ασχήμια σε ομορφιά, και την ομορφιά σε αλαζονεία (ασχήμια), με αποτέλεσμα το άτομο να εκπίπτει στην πρωτινή του μορφή, την ασχήμια των γηρατειών. Η θεά μεταμορφωμένη και η ίδια σε γριά, όπως ο Δίας στο μύθο του Δευκαλίωνα και της Πύρρας, ελέγχει την ορθή πολιτική συμπεριφορά, μέσα από τους περιορισμούς που επιβάλλει στον έρωτα με το παράδειγμα ενός μέτρου, φτωχού και γέρου περαματάρη, που γίνεται ο πιο όμορφος, αλλά και η πιο μεγάλη απειλή στην πόλη. Η σφαγή του Φάωνα από τους απατημένους συζύγους των γυναικών της Λέσβου (Αιλ. Π. 7 12. 18), ανακαλεί τη σφαγή του Ορφέα του ήρωα που, αντίστροφα με τον ήρωα των Λεσβίων που πρόσβαλε την οικογενειακή τιμή, αρνήθηκε το πανίσχυρο ερωτικό ένστικτο των γυναικών της Θράκης. Και στους δυο μύθους οι περιφρονημένες γυναίκες αντιδρούν βίαια και σκοτώνουν τους μεγάλους εραστές. Η αλαζονεία του Ορφέα και του Φάωνα τιμωρείται με στέρηση της ζωής, οι ήρωες όμως εξακολουθούν να ταυτίζονται με θεούς. Η υπόθεση ότι ο Φάωνας στην *Leucadia* του Τουρπίλιου, ίσως και στην *Λευκαδία* του Άλεξη (βλ. απ. 136) είναι ένας στρατιώτης που απάγει την κόρη⁹⁵ ενισχύεται από το ότι ο χαρακτηριστικός αυτός τύπος αλαζόνα εξυπηρετεί την πλοκή της Νέας κωμωδίας, η οποία, όπως και τα αρχαία μυθιστορήματα, έχει συνήθως δύο άξονες, τον έρωτα και τον πόλεμο. Τα κυρίαρχα στην Αρχαία κωμωδία φαλλικά χαρακτηριστικά του Φάωνα (κωμ. Πλάτ. Φάων) διοχετεύονται στην ιδιότητα ενός Πυθαγόρειου στην Μέση κωμωδία, ενός ποιητή (Δίφιλ. Σαπφώ) ή ενός άξεστου στρατιώτη, ενός αλαζόνα ή ενός άπιστου (βλ. τις κωμωδίες του Μενάνδρου *Αλαζών*, *Άπιστος*). Το *έρων*, ως συμπεριφορά πέραν του μέτρου ταυτίζεται με την αλαζονεία και οδηγεί στην απόρριψη και την καταδίκη ιδιαίτερα της γυναίκας (Πλούτ. *Έρωτ.* 753b), και όχι τυχαία στον κωμικό τύπο του αλαζόνα ανήκει και η Σαπφώ (*μιχθοφορῶν· αὕτη λέγεται ἐπὶ τῶν ἐρασμίων διδάσκαλος καὶ ὑπερηφάνων, ὥς φασι καὶ τὴν Σαπφῶν ἐρασθῆναι· μὴ φέρουσιν δὲ τὸ πάθος ῥῖψαι αὐτὴν κατὰ τῶν ἐν Λευκαδίᾳ πετρῶν*,

⁹⁴ Η δύναμη της Αφροδίτης είναι παγκόσμια και κυρίως κοσμική, με εξουσία που απλώνεται στους θεούς και σε ολόκληρη τη φύση, όσο και στους ανθρώπους. Βλ. R. Flaceliere, *Ο έρωτας στην Αρχαία Ελλάδα*, Μετάφρ. Α. Καραντώνη, (Αθήνα 1977), σσ. 47 κ.ε.

⁹⁵ Ο Webster, *An Introduction to Menander* (1974) σσ. 161-2 υποθέτει ότι η κοπέλα αισθάνεται ζήλεια για κάποιο νεαρό, δέχεται τις φιλοφρονήσεις ενός στρατιώτη του Φάωνα, αυτός την απαγάγει, ναυαγούν και ο νεαρός που την αγαπούσε σπεύδει να βοηθήσει.

Πλούτ. *Παροιμ.* 1. 29, *φάων· ἐπὶ τῶν ἐρασμίων καὶ ὑπερηφάνων· τοῦ γὰρ φάωνος ἐρασθῆναι φασι πολλοὶ τὴν Σαπφῶ, οὐ τὴν ποιήτριαν, ἀλλὰ τὴν Λεσβίαν καὶ ἀποτυγχάνουσιν ῥῖψαι ἐαυτὴν ἀπὸ τῆς Λευκάδος πέτρας, Σχ. Βερολ. Λιβάν. Ἐπιστ. 257=Σούδ.=Φώτ. s.v. πβ. Αρσέν. 52. 16=Αποστόλ. 17. 80=Σαπφ. απ. 211a).⁹⁶ Αιτία της υπερηφάνειας και της αλαζονείας στον Μένανδρο θεωρείται η φιληδονία (*ὑπερήφανόν που γίνεθ' ἡ λίσαν τρυφή, απ. 587 inc. πβ. ὑπερήφανον πρᾶγμ' ἐστὶν ὠφαία γυνή, 734*).⁹⁷*

Ο Φάωνας, σύμβολο της απαλλαγής του ανθρώπου από τον προαιώνιο φόβο των γηρατειών και του θανάτου,⁹⁸ το παραμύθι του γέρου και του νέου Χρόνου, είναι ένας ιδιαίτερα εύπλαστος κωμικός χαρακτήρας προσωποποίηση της μεταμόρφωσης και της ανανέωσης, όπως ο γέρος της αριστοφανικής κωμωδίας. Οι μεταμορφώσεις ενός ήρωα από άνθρωπο του μέτρου σε υπερφίαλο και υβριστή και αντίστροφα, εφαρμόζονται άνετα σε κωμικούς τύπους, ιδιαίτερα του Μενάνδρου στους οποίους η εξωτερική αλλαγή συνοδεύεται με την αυτοεπίγνωση και τη βαθιά ανάπλαση του χαρακτήρα.⁹⁹ Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειώσουμε ότι η ίδια παλέτα χαρακτηριστικών που αποδίδεται στον Φάωνα σκιαγραφεί και τον κωμικό Μένανδρο. Η παράδοση παρουσιάζει τον ποιητή της *Λευκαδίας*¹⁰⁰ ως θεράποντα και προφήτη του Διόνυσου (Αλκίφρ. *Ἐταιρῆ* *πιστ.* 4. 19.9) και ενσάρκωση του ιδανικού

⁹⁶ Η ομορφιά και η εταιρική συμπεριφορά είναι έπαρση, μετέωρο βάδισμα στα υψηλά (*εἰ γυνή οὐσα πολλῶν ὠφά κρατοῦσα ὑψηλὸν τε ὄρᾱς καὶ μετέωρος βαδίζεις, εἴπερ τις ἐστὶ καὶ κάλλους ἀκρόπολις πολὺ κρείττων τῶν βασιλέων... ταῦτα καὶ Τιμαγόρα καὶ Ἀντιλαΐς καὶ τὸ Μενάνδρου Γλυκέριον, ὧν κατ' ἴχνη καὶ σύ βαίνεις*, Φιλόστρ. *Ἐπιστ.* 38 *Γυναικί πόρνη*).

⁹⁷ Η τρυφή συνδέεται με την υπεροψία, την *ὑβριν* και τη συντριβή: *θρύψομαι: Ἀντί τοῦ συντριβήσομαι ἢ σφόδρα τρυφήσω καὶ σεμνυνοῦμαι*, Αριστοφ. *Σχ. Ἰππ.* 1163.

⁹⁸ Ο Robinson, *Sappho and her Influence* (1924), παραλληλίζει τον Φάωνα με τον Άγιο Χριστόφορο των δυτικών. Ανάλογος του Φάωνα στην ορθόδοξη λατρεία είναι ίσως ο Άγιος Ηλίας, προστάτης των καταδιωκομένων, των αδικημένων, και των ναυτικών.

⁹⁹ Ο Μένανδρος με γνήσια πίστη στη δυνατότητα της καλοσύνης αξιοποίησε την παράδοση του κωμικού δράματος και τους *Χαρακτήρες* του Θεόφραστου και δημιούργησε λεπτότατα διαφοροποιημένους τύπους. Οι εσωτερικές διεργασίες που συντελούνται στην ψυχή ενός μενανδρικού ήρωα, όπως η μεταστροφή του μεγαλόστομου στρατιώτη Πολέμωνα της *Περικειρομένης*, η ευγενική μορφή του Θρασωνίδα στον *Μισούμενο*, και ο χαρακτήρας της Αβρότονον στους *Ἐπιτρέποντες* είναι εντυπωσιακές. Βλ. Lesky, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1985⁵) σσ. 909, 915.

Σύμφωνα με τον Ι. Θ. Κακριδή, «Κωμωδία», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, «Πυρσός», (Αθήνα 1931), σ. 544, ο Μένανδρος σε αντίθεση με την αρχαία κωμωδία που στοχεύει στην υπερβολή αποδέχεται την ύπαρξη της μεσότητας, κατανοεί δηλαδή ότι ο ίδιος ο άνθρωπος μπορεί να συγκεντρώνει αρετές και κακίες συγχρόνως, και επιδιώκει να εκμεταλλευτεί την παρατήρηση αυτή μέσω του έργου του.

¹⁰⁰ Ο έρωτας του Μενάνδρου και της Γλυκέρας ήταν πολύς γνωστός στην αρχαιότητα (Αθην. 13. 585c, *ἔτι δέ καὶ Μένανδρος ὁ ποιητὴς ἦρα Γλυκέρας κοινόν*, αυτ. 13. 594d, *Μαρτιάλ.* 9. 14, 187, *τὸ Μενάνδρου Γλυκέριον* Φιλόστρ. *Ἐπιστ.* 38). Για την ιστορικότητα της Γλυκέρας βλ. Α. Rogers Benner, F. H. Fobes, *The Letters of Alciphron, Aelian and Philostratus* (London 1962⁵), σσ. 252, 253, M.A. Schepers, «De Glycera Menandri Amoribus», *Mnemosyne* 54 (1926), σσ. 258-262.

εραστή ((Μένανδρος Γλυκέρα) καταβαπτισθήσεταιί μοι τὸ ζῆν μὴ βλέποντι[μοι] Γλυκέραν, Αλκίφρ. 4. 18 16),¹⁰¹ που μεταμορφώνεται από την καταλυτική επίδραση του έρωτα¹⁰² (Μένανδρος Γλυκέρα: καὶ τὸ ἔσχατον ἡμῶν γῆρας διὰ τοὺς σοὺς τρόπους καὶ τὰ σὰ ἦθη νεότης ἂ εἰ φανέται μοι; 4. 18.2, κὰν πέτραν οἰκῶ μεν, εὖ οἶδα ἀφροδίσιον αὐτὴν τὸ εὖνουν ποιήσει, 4. 19. 10-11). Όμως και η ερωμένη και συνδημιουργός του Μενάνδρου Γλυκέρα (19. 5 πβ. 19.11, 19, 20, 19. 4) έχει κοινά στοιχεία με την Σαπφώ. Όπως η Σαπφώ ταυτίζεται με την επιστολή (Αντιφ. Σαπφῶ απ. 194, Οβίδ. ES 219, Μέν. Λευκ. απ. 259 K.-Th.), η Γλυκέρα ταυτίζεται με την επιστολή και την ποίηση του Μενάνδρου¹⁰³ και επιθυμεί να περάσει θάλασσες και στεριές για να συναντήσει τον έρωτά της εγκαταλείποντας, όπως και η Ελένη του Ομήρου (Ιλ. Γ, Ζ, Ω κά.) και της Σαπφώς (απ. 16), οικογένεια και συγγενείς.

η. Το άλμα ως δοκιμασία και μεταμόρφωση

Ο έρωτας της Σαπφώς για τον ήρωα της μεταμόρφωσης προαπαιτεί μια σειρά από δοκιμασίες, έναν πνευματικό τόπο όπου κορυφώνονται οι δοκιμασίες αυτές, και ένα διάμεσο επικοινωνίας. Στην Porta Maggiore ένας Τρίτωνας επιβλέπει το άλμα της Σαπφώς, ενώ στον Οβίδιο μια Ναϊάδα, αγγελιοφόρος του Απόλλωνα, κατευθύνει την κοιμισμένη και σχεδόν νεκρή Σαπφώ στον Λευκάτα (ES 160 κ.ε.). Στην επιστολή του Οβιδίου η πτώση της Σαπφώς από τον Λευκάτα φαίνεται να εντάσσεται στο πλαίσιο μιας διαδικασίας εξαγνισμού, όπως αυτή που περνούσαν οι ασθενείς πριν από την

¹⁰¹ Πβ. τη μεταφορά για κάποιον που νυμφεύεται (νῦν ἀληθινόν/ ἐς πέλαγος αὐτόν ἐμβαλῆς γάρ πραγμάτων, / οὐ Λιβυκόν οὐδ' Αἰγαῖον, Μέν. Αφροφόρος ἢ Αὐλητρίς απ. 64. 5-7).

¹⁰² Με τα δώρα της Αφροδίτης (χάρις) ο Φάωνας έγινε τόσο ποθητός ώστε να τον ερωτευτούν όλες οι γυναίκες (Αιλ. Π. Ι. 12 18 πβ. Παλαίφ. 48. Επίσης Σέρβ. ad. Aen. 3. 279 πβ. Πλαύτ. Miles Gloriosus 1247, Πλίν. NH. 22. 20).

¹⁰³ ἀλλὰ παρῆσα τὴν μητέρα καὶ τὰς ἀδελφὰς ναυτὶς ἔσομαι συμπλέουσά σοι. καὶ σφόδρα τῶν εὐθαλάσσιων γεγέννημαι, κὰν ἐκκλωμένης κώπης ναυτιᾶς ἐγὼ θεραπεύσω. θάλψω σου τὸ ἀσθενᾶν τῶν πελαγισμῶν, ἄξω σε ἄτερ μίτων Ἀριάδνη εἰς Αἴγυπτον, οὐ Διόνυσον ἀλλὰ Διονύσου θεράποντα καὶ προφήτην, 19. 9. Ο έρωτας της Γλυκέρας για τον Μένανδρο είναι αιώνιος και αποδίδεται με πλήθος μεταφορών που σχετίζονται με τη θάλασσα (οὐδέ ἐν Νάξῳ καὶ ἐρημίαις ναυτικαῖς ἀπολειφθήσομαι τὰς σὰς ἀπιστίας κλαίουσα καὶ ποτνιωμένη Γλυκέρα Μενάνδρῳ Αλκίφρ. ἔταιρ. ἐπιστ. 19. 10, κυβερνᾶν ἢ πρωρατεύειν, ἕως δεῦρο παραγίνῃ πρός ἡμᾶς Πειραιόθεν, μυηθήσομαι, ἵνα σε ταῖς ἐμαῖς χερσὶν ἀκύμονα ναυστολήσω πλέουσα, εἰ τοῦτον εἶναι ἄμεινον φαίνοιτο, 4. 21, οὐκ ἄρα Γλυκέρα μόνον ἀλλὰ καὶ βασιλεῖς ὑπερθάλασσοι ἐρώσι σου καὶ διαπόντιαι φῆμαι τὰς σὰς ἀρετὰς κατηγγέλκασι, 19. 6, ὅτι πεπλεύκασι καὶ εἰς Αἴγυπτον πρός αὐτόν οἱ ἡ μέτεροι ἔρωτες, αυτ. 19. 4).

εγκοίμηση, κατά την οποία ζητούσαν την εμφάνιση ενός θεού-θεραπευτή, το σημείο, ή το φάρμακο που φέρνει την ίαση.

Το άλμα ως συμβολική πράξη ισοδυναμεί με καταβάσεις στον Άδη όπως αυτές του Οδυσσέα, του Θησέα και με τη δοκιμασία των μυστών της Ελευσίνας (*ἄλαδε μύσται*, Πολύαιν. *Στρατηγήμ.* 3. 11.2), με την είσοδο των νεκρών στον Άδη και το συμβουλευτικό ρόλο των νεκρών στις όχθες του Αχέροντα (apud Leucatem soliti erant se praecipitare qui aut suos parentes invenire cupiebant, aut amari ab his desiderabant, quos amabant, Σέρβ. *ad Buc.* 8. 59).¹⁰⁴ Η τοπογραφία του ναού του Απόλλωνα, πύλη του άλλου κόσμου ήδη γνωστή από τον Όμηρο, σηματοδοτεί ένα τόπο ερμητικό, χώρο εξαγνισμού και κάθαρσης παραπλήσιο των Ελευσίνιων μυστηρίων, που συνδέει την Σαπφώ με μια δοκιμασία φαρμακού. Το άλμα από τον Λευκάτα, ως βίαιος θάνατος,¹⁰⁵ ήταν μια εθιμοτυπική εξιλαστήρια πράξη φαρμακού, ένα είδος μνητικής κατάδυσης σε χώρο που συνδέεται με τις έννοιες της άλλης ζωής και τις πύλες του Άδη (Όμ. *Όδ.* 11-12), την κάθαρση,¹⁰⁶ τη μεταμόρφωση και την αθανασία.¹⁰⁷ Το θέμα της αναζήτησης της νιότης, αρχέτυπο του οποίου αποτελεί ο Φάωνας, και η πτώση στη μεγαλύτερη υγρή πηγή, τη θάλασσα, συμβολίζει τον εμβαπτισμό στην αρχέγονη δύναμη της ζωής. Η πράξη του άλματος παραπέμπει σε μια μνητική διαδικασία, όπως η βουτιά του Θησέα (Βακχουλ. 17), που ισοδυναμεί με την κάθοδο στον Άδη, την ενηλικίωση-αναγνώριση, τη μεταμόρφωση, την αποθέωση και την αθανασία του

¹⁰⁴ Το έθιμο το άλματος θεωρείται συμπληρωματικό του προσκυνήματος στο *Νεκρομαντεῖον* ως πράξη κάθαρσης που προηγείται πριν από τη συνάντηση με τους νεκρούς. Βλ. Janseens, «Leucade et le pays des morts» (1961) σσ. 381-394.

¹⁰⁵ Πβ. την παράδοση της Ταρπηΐας πέτρας (ο βράχος του Καπιτωλίου) που τον παρέδωσε η Ταρπηΐα στον στρατηγό των Σαβίνων (Προπ. 4. 4). Από την Πέτρα αυτή αργότερα κατακρημνίζονταν οι καταδικασμένοι σε θάνατο και ιδιαίτερα αυτοί που είχαν διαπράξει αδικήματα όπως η προδοσία, η ψευδομαρτυρία και η μαγεία.

¹⁰⁶ Densmore Curtis, «Sappho and the “Leucadian” Leap» (1920) σ. 150 σημ. 1, J. G. Frazer, *The Scapegoat* (London 1913), σ. 254, A. B. Cook, *Zeus. A Study in ancient Religion* (Cambridge 1914), σσ. 344 κ.ε. Για τις επιβιώσεις του αρχέγονου εικονικού θανάτου του φαρμακού που αντιπροσωπεύει τη δύναμη της γονιμότητας αλλά και τις αντίθετες δυνάμεις του θανάτου, αρρώστια και ακαθαρσία βλ. Cornford, *Η Αττική Κωμωδία* (1988²) σσ. 97-8, 62-3 σημ. 2.

Στον Τουρπίλιο έχουμε σαφή υπαινιγμό για έναν χώρο εξιλέωσης, τον οποίο ο δούλος προσπαθεί με κωμικό τρόπο να συνδέσει με μικρότερα αμαρτήματα (hoc quaero: ignoscere / istic solentne eas minoris noxias, / erum si forte, quasi alias [res] vini cado / <tanqam>... απ. XVIII: (Και ερωτώ αυτό: αν συνηθίζουν εκεί να συγχωρούν αυτά τα μικρότερα αμαρτήματα, αν κατά τύχη τον κύριο, όπως και σε άλλα πράγματα με κάδο κρασιού τον πιάσω. Μετάφρ. Μ. Παπαδημητρίου).

¹⁰⁷ Τα βαριά πέπλα της γυναικείας μορφής που μοιάζει πολύ στην Σαπφώ στην πυθαγόρεια βασιλική της Porta Maggiore, είναι το μυστικιστικό σύμβολο της κάθαρσης και της αθανασίας της ψυχής, όπως ο μανδύας του Θησέα στον Βακχυλίδη και όπως τα πουλιά στη νεκρική παράσταση του βουτηχτή στην Tomba della Caccia. Βλ. Strong-Jolliffe, «The Stucoes of the underground Basilica near the Porta Maggiore» (1924) σσ. 105, 107-108.

ήρωα.¹⁰⁸ Στην *Λευκαδία*, αλλά και στον *Φάωνα* του κωμ. Πλάτωνα, είναι ιδιαίτερα πιθανόν να διακωμωδούνται οι οπαδοί κάποιας λατρείας, ανατολικού τύπου, όπως στην *θεοφορουμένη*, ίσως και οπαδοί της Κόττυος,¹⁰⁹ όπως στην κωμωδία *Ἀβαπτει* ή *Βάπτει* του Εύπολη, που διακωμωδεύεται η αίρεση των Βαπτών, ο Αλκιβιάδης και οι φίλοι του οπαδοί της θρακικής θεάς. Με τον εμβαπτισμό ο εκλεκτός του θεού παίρνει το όνομα του τόπου (*Ὡς ἡ Λευκάς πέτρα ἀπὸ Λεύκου τοῦ Ὀδυσσέως ἐταίρου τὴν κλῆσιν ἔλαβεν*, Πτολ. Χένν.=Φώτ. cod. 190, Βιβλ. 153a7-b22), τη θέση δηλαδή του εκλεκτού του Απόλλωνα Λεύκου, όπως παρουσιάζεται και η Σαπφώ στον Οβίδιο (ES 168 κ.ε.).¹¹⁰ Στον Οβίδιο η προσηγορία Λευκάτας, τίτλος του θεού, του τόπου και της Σαπφώς (titulus mortis meis, ES 190)¹¹¹ υπαινίσσεται

¹⁰⁸ Για το άλμα της Σαπφώς ως ταξίδι της Ψυχής στα νησιά των Μακάρων και μύηση στην Αθανασία βλ. Strong-Jolliffe, «The Stucoes of the underground Basilica near the Porta Maggiore» (1924) σ. 104. Η βουτιά μπορεί να μεταβιβάζει την ιδέα ως πέρασμα από την αρρώστεια στην ευλογία, από την ανωριμότητα στην ωριμότητα, αυτό όμως δε σημαίνει απαραίτητα ότι υπήρχαν έθιμα της μυητικής πτώσης στο νερό, εκτός ίσως από την πτώση των Βαπτών. Πβ. τη μεταμόρφωση του Κύκνου και της μητέρας από τον Απόλλωνα σε πουλιά, της Αλίας σε θεά (Διόδ. 5.55.7), της Βριτόμαρτυς σε Δίκτυννα, την ανανέωση του Γλαύκου και το μύθο των άστρων που πέφτουν στον ωκεανό και εμφανίζονται ανανεωμένα την άλλη νύχτα. Βλ. A. P. Burnett, *The art of Bacchylides* (Harvard, Cambridge, Massachusetts, London 1985), σσ. 22-37 κυρ. 30-31.

Τα σημεία της αρχικής σύνδεσης και αλληλεξάρτησης με τις αρχέγονες εμβαπτίσεις αναγνωρίζονται και στο τυπικό του χριστιανικού βαπτίσματος και της πασχάλιας λειτουργίας. Το βάπτισμα, ιδιαίτερα η Κατάδυση, το κυριότερο σημείο του τυπικού, είναι το *-Πάσχα-πέρασμα* από τον κόσμο αυτόν στην Βασιλεία του Θεού, το μέσο για το *τέλος*, τη θέωση του ανθρώπου και τη συμμετοχή στα αποφασιστικά γεγονότα του Θανάτου και της Αναστάσεως του Χριστού. Για τη θρησκευτική σημασία και το συμβολισμό του νερού βλ. A. Schmemmann, *Ἐξ ὕδατος καὶ Πνεύματος. Λειτουργικὴ μελέτη τοῦ Βαπτίσματος*, Μετάφρ. Ι. Ροηλίδης, (Αθήνα 1984), σσ. 53, 71, 75, 101-107, 227 σημ. 25, A. D. Nock, «Hellenistic Mysteries and Christian Sacraments», *Mnemosyne* 5 (1952), σσ. 177-213.

¹⁰⁹ Ο Hubaux στον Robinson *Sappho and her Influence* (1924) σ. 42 σημ. 71, συνδέει την απεικόνιση της Σαπφώς στη βασιλική της Ρώμης με τη λατρεία της Κόττυος.

¹¹⁰ Η πτώση από τον Λευκάτα δεν συνεπάγεται πάντα τον θάνατο, αλλά μια προσωινμία (Λευκόπετρας ονομάστηκε ο Μάκης για τις συνεχόμενες πτώσεις από το βράχο), ένα ποίημα (Χαρίνος), μια διδακτική ιστορία κωμικού χαρακτήρα (Νιρέας από την Κατάνη), ή μια «βιογραφία» (κωμ. Νικόστρατος, γιος του Αριστοφάνη): Πτολεμ. Χέννος=Φώτ. cod. 190, Βιβλ. 153a7-b22. Τα ιστορικά πρόσωπα που αναφέρονται στην *Καίνῃ Ιστορία* είναι η Αρτεμισία, ο Ιππομέδοντας (άγνωστος από άλλη πηγή), ο Νικόστρατος Αριστοφάνους (ακμάζει π. 375 π.Χ.), ο Μάκης ο Βουθρωτός ο επωνομαζόμενος Λευκόπετρας, ο Βουλαγόρας ο Φαναγορίτης, η Ροδόπη από την Αμισό, ο Χαρίνος ο ιαμβογράφος και ο Νιρέας από την Κατάνη. Από αυτούς επέζησαν ο Νικόστρατος, ο Μάκης, ο Νιρέας, και ο Χαρίνος με κατάγμα. Από τους επτά έρωτες, οι τρεις, του Ιππομέδοντα, του Βουλαγόρα και του Χαρίνου, είναι ομοφυλόφιλοι.

Σύμφωνα με κάποιες παραδόσεις ο Μένανδρος και ο Εύπολης πνίγηκαν στη θάλασσα (Test. 17 K. Th.=Οβιδ. Ib. 591κ.ε.).

¹¹¹ Ο Carcopino, *De Pythagore aux Apôtres* (1956) σ. 47 κ.ε. ανανεώνοντας τη θεωρία του G. Glotz, *L'Ordealie dans la Grèce Primitive. Étude de droit et de Mythologie* (New York 1979²), πιστεύει ότι το άλμα της Σαπφώς αντανakλά ένα είδος δοκιμασίας. Πβ. Hubaux, «Le plongeon rituel» (1923) σσ. 1-81, Strong-Jolliffe, «The Stucoes of the underground Basilica near the Porta Maggiore» (1924) σσ. 65-111, κυρ. 103-11, Burnett, *The art of Bacchylides* (1985) σ. 30 σημ. 39. Ο Edmonds, *FAC III B* (1961) σ. 675, συμπεραίνει ότι πρόκειται για μια ιερή μυσταγωγική πράξη σύμφωνα με τις επιταγές του θεού. Σύμφωνα με τον Nagy, «Phaethon, Sappho's Phaon, and the white rock of Leukas» (1973) σσ. 137-77, οι βουτιές αυτές συμβολίζουν τη δύση του ήλιου.

βουτιά μύησης όπως αυτή των Ευμολπιδών, την αποδοχή ιερατικού αξιώματος¹¹² από την ιέρεια του θεού (vates *ES* 58, 205) και αλλαγή του ονόματος.¹¹³ Παραπλήσια είναι και η δοκιμασία του Αρίωνα που σώζεται από ένα δελφίνι του Απόλλωνα (Ηρόδ. 1.23) και του Ησίοδου που σώζεται από ένα δελφίνι ή μια Νηρηίδα, θεότητα συνδεδεμένη με την ποίηση και το θάνατο.¹¹⁴ Η βουτιά της Σαπφώς στη θάλασσα τη συνδέει με το μύθο του Αρίωνα ερμηνεύοντας τη σχέση των Λέσβιων αοιδών με τον Απόλλωνα,¹¹⁵ αλλά και με το μύθο του καταποντισμού της κόρης του πρώτου αποικιστή της Λέσβου.¹¹⁶ Ο μύθος αυτός εξηγεί και τους αρχέγονους θρύλους για την ύπαρξη λευκών βράχων στη νησιωτική Ελλάδα, επιβιώσεις του μύθου της Ινώς ή Λευκοθέας, που στη νεοελληνική παράδοση εμφανίζεται ως μύθος της Γριάς ή της Κυράς Καλής.¹¹⁷

Στον Μένανδρο η λυσσασμένη μαινάδα στο κυνήγι του έρωτα και του πεπρωμένου μας εκπλήσσει απαστράπτουσα από τον Λευκάτα, χώρο εξαγνισμού και εξιλέωσης από τα πάθη. Στον Οβίδιο η Σαπφώ οραματίζεται το πλοίο του έρωτα στην

¹¹² Για τους Ευμολπίδες βλ. M. Foucart, *Les mysteries d' Eleusis* (Paris 1914) σ. 173, C. E. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries* (Princeton 1961), σσ. 205, 233-35, 237, 245, 270. Πβ. τους αγώνες κολύμβησης των νεαρών αγοριών, μια μυητική τελετουργία και εισαγωγή των νέων στον κόσμο των ενηλίκων (Ησ. *Θεογ.* 347) που είχαν αναλάβει οι Ωκεανίδες. Ανάλογο ήταν το έθιμο της βουτιάς στην Ερμύνη προς τιμήν του Διονύσου-Μελαγανίδος του οποίου το επίθετο είναι δηλωτικό του σκούρου της εφηβείας. Βλ. P. Vidal Naquet, «The black hunter and the origin of the Athenian Ephebeia», *PCPHS* 144, (1968), σσ. 49-64.

¹¹³ Ίσως είναι ορθότερη η διόρθωση *ίερεῖς* αντί *έρασται*: *Λευκάτης σκόπελος τῆς Ἡπείρου ἀφ' οὗ ῥίπτουσιν αὐτοὺς εἰς τὸ πέλαγος οἱ ἱερεῖς (έρασται Scheleusner) Σαπφῶ δὲ πρώτην ἐπὶ φάωνι τοῦτο ποιῆσαι τὴν ποιήτριαν· οἱ δὲ τὴν ἑταίραν· ἐγένετο γὰρ ἄλλη [Λεσβία] ἑταίρα*, Φώτ. s.v.=Σαπφ. απ. 211a.

¹¹⁴ C. O. Pache, *Baby and Child Heroes in Ancient Greece* (University of Illinois Press, Urbana, Chicago 2004), σσ. 176-7, σημ. 81.

¹¹⁵ Από την ιστορία του Αρίωνα, ο οποίος εισήγαγε τους κύκλιους χορούς, μπορεί κανείς να συμπεράνει ότι οι λέσβιοι αοιδοί που μεταφέρουν τις γνώσεις του στα όρια του ελληνικού κόσμου ήταν προστατευόμενοι του Απόλλωνα. Βλ. S. Flory, «Arion's leap: Brave gestures in Herodotus», *AJPh* 99 (1978), σσ. 411-21.

¹¹⁶ Η κόρη του βασιλέα αποικιστή ρίχτηκε στη θάλασσα και ο Έναλος, ένας από τους ηγεμόνες της αποστολής που την είχε ερωτευτεί έπεσε για να τη σώσει και το κύμα τους κάλυψε και τους δύο. Ύστερα από κάποιο χρονικό διάστημα όταν η Μήθυμνα είχε αποικιστεί, ο Έναλος εμφανίστηκε έχοντας ένα χρυσό κύπελλο τόσο όμορφο που έμοιαζε με χάλκινο και διηγήθηκε ότι η κοπέλα ζει με τις Νηρηίδες και ο ίδιος βόσκει τα άλογα του Ποσειδώνα. Σύμφωνα με άλλες εκδοχές του μύθου ο Έναλος σώζεται από ένα δελφίνι ή εμφανίζεται στη στεριά με μια θαυμαστή συνοδεία από χταπόδια φέρνοντας ένα λίθο που έγινε αντικείμενο λατρείας (Πλούτ. 163d).

¹¹⁷ Ο K. A. Ρωμιάος, «Η γρά, μυθική μορφή αρχαία Ελληνικά», *Περιοδικόν Σύγγραμμα Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών* 4 (Παράρτημα) Προσφορά εις Στίλωνα Π. Κυριακίδη, (Θεσσαλονίκη 1953), σσ. 561-580, κυρ. 573-4, ακολουθεί τον Glotz *L' Ordalie dans la Grèce Primitive. Étude de droit et de Mythologie* (1979²) που συνδέει το άλμα από τον Λευκάτα με το μύθο της Ινώς ή Λευκοθέας ή Καλής και από τον σημερινό κόλπο της Καλλονής, και συμπεραίνει ότι η κόρη που έπεσε στη θάλασσα και έγινε Λευκοθέα λεγόταν Καλλονή. Το άλμα της Σαπφώς από την Λευκάδα πέτρη ανακαλεί το άλμα της Ινώς από τον Σκιρώνειο βράχο, τη λευκή πέτρα από την οποία έπεσε ο Θησέας. Ο μύθος συνδυάζει το μύθο της Ινώς ή Λευκοθέας που τιμάται και ως Καλή με τα συχνά πηδήματα της Γριάς στα παράλια της Μυκόνου, Κρήτης, Άνδρου, Μυτιλήνης και Χίου και συνάπτει την Κυρά της Λευκάδος με την Αγιά

Porta Maggiore της Ρώμης πετά από το ένα ακρωτήριο στο άλλο και ο Απόλλωνας την υποδέχεται. Ο Λευκάτας της Σαπφώς είναι σύμφωνα με τον Σέρβιο (*ad Buc.* 8. 59), οι πύλες της Άλλης ζωής, ο τόπος της κάθαρσης και της συνάντησης των ζωντανών με τους νεκρούς από τους οποίους πληροφορούνται για θέματα που τους αφορούν. Το ταξίδι της Σαπφώς στην άλλη άκρη της γης, χορογραφημένο σε ένα σχέδιο πτήσης είναι η περιπέτεια της ανθρώπινης ψυχής που προσπαθεί να εξαγνισθεί από την ύλη και τη σάρκα.¹¹⁸ Το *Νεκρομαντεῖον* βρισκόταν στην κορυφή ενός λόφου, που στην αρχαία εποχή ήταν νησί και περιβάλλονται από μια λίμνη και δυο ποτάμια, τον Αχέροντα και τον Κωκκυτό. Γύρω από το νεκρομαντείο υπήρχε το Ιερό Άλσος της Περσεφόνης. Το ιερό στα δυτικά είχε λαβυρινθοειδή αρχιτεκτονική που προσομοίαζε με την περιπλάνηση της ψυχής στο βασίλειο του Άδη. Η αρχαία Μυτιλήνη, όπου βρισκόταν η οικία της Σαπφώς, ήταν χτισμένη στην κορυφή ενός λόφου που στην αρχαιότητα ήταν ένα νησί, το οποίο χωρίζονταν από τη στεριά με τον Εύριπο των Μυτιληναίων. Στην αρχαϊκή Λέσβο οι νεκροί περνούν τον Εύριπο, ένα στενό θαλάσσιο δίαυλο που χωρίζει την πόλη από τη νεκρόπολη της απέναντι στεριάς, κοντά στην οποία βρισκόταν στο ναό του Μαλόεντος Απόλλωνος, το όνομα του οποίου φέρει ο βόρειος λιμένας, ο Μαλόεις πορθμός και το Ακρωτήριο Μαλέας. Το πέρασμα από τον Εύριπο, που καταστράφηκε με τις προσχώσεις την εποχή Γατελούζων, είναι το πέρασμα από το «νησί» της Μυτιλήνης,¹¹⁹ στο αρχαϊκό και ύστερο νεκροταφείο στη δυτική πλευρά της πόλης. Η διεκπεραίωση μέσω του ισθμού προϋποθέτει ένα δαίμονα πορθμέα, προσωποποίηση του χώρου και της μετάβασης από τον κόσμο των θνητών. Ο *Εϋρίπος ὁ τῶν Πυραίων*,¹²⁰ ὁ Ἰέρας *Εϋρίπος* και ο *Εϋρίπος ὁ τῶν Μυτιληναίων*, τα πορθμέα

Καλή των Κυκλάδων και την Καλλονή της Λέσβου. Πβ. W. H. Roscher, *Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie* ii.1 (Georgs Olms Hildesheim 1965², Leipzig 1890-94), σσ. 936-37 s.v. Καλλονή.

¹¹⁸ Για τις δοκιμασίες της ψυχής στις Μεταμορφώσεις του πλατωνικού και νεοπυθαγόρειου Απουλίου βλ. Ράϊος, «Το αίνιγμα του Προλόγου των Μεταμορφώσεων του Απουλίου και το Παραμύθι του έρωτα και της ψυχής» (2004) σσ. 447-454. Για τη σύνδεση του άλματος της Σαπφώς με το πέταγμα της Ψυχής και το «μυστικιστικό» συμβολισμό της αναγέννησής της βλ. P. Grimal, *Apulei Metamorphoseis* (IV 28-VI 24) (Paris 1963), σ. 16, Palmer, *Ovid's «Heroides»* (1967²) σ. 434.

¹¹⁹ Αντίθετα η Λευκάδα γίνεται νησί με την επέμβαση των Κορινθίων (*Κορίνθιοι... διορύξαντες τὸν Ἰσθμὸν ἐποίησαν νῆσον τὴν Λευκάδα, καὶ μετενέγκαντες τὴν Νήρικον ἐπὶ τὸν τόπον, ὃς ἦν ποτὲ μὲν ἰσθμὸς νῦν δὲ πορθμὸς γεφύρα ζευκτός, μετωνόμασαν Λευκάδα ἐπώνυμον, δοκῶ μοι, τοῦ Λευκάτα· πέτρα γὰρ ἐστὶ λευκὴ τὴν χροάν, καὶ τὴν Κεφαλληνίαν, ὡς ἐντεῦθεν τοῦνομα λαβεῖν*, Στράβ. 10. 8. 452).

¹²⁰ Η εικόνα του Ευρίπου σε μετάλλιο στην «οικία του Ευρίπου» (Μυτιλήνη 3^{ος} αι. μ. Χ.) είναι εγγεγραμμένη σε ρόμβο. Στις τέσσερις γωνίες της παράστασης απεικονίζονται οι προσωποποιήσεις των τεσσάρων εποχών Χειμώνας, Άνοιξη, Καλοκαίρι και Φθινόπωρο, ανδρικές και γυναικείες φτερωτές μορφές. Η μορφή Ευρίπου παραπέμπει τη μορφή του Ορφέα στην έπαυλη του Μενάνδρου (Μυτιλήνη, Αρχαιολ. Μουσείο).

Πέραμα και Μάκαρα καθώς και η ανάγκη της επικονώνας της Λέσβου με την απέναντι ασιατική ακτή¹²¹ επιβάλλουν τη λατρεία ενός θαλάσσιου δαίμονα,¹²² επιβίωση του οποίου φαίνεται ότι είναι ο θρύλος του οσίου Γεωργίου της Μυτιλήνης, που κατατροπώνει το θερίο του Ευρίπου.¹²³

θ. Θεραπεία έρωτος. Το βοτάνι της αγάπης

Με την αναζήτηση της νιότης, του έρωτα και της αθανασίας συνδέονται στενά οι θρύλοι για μαγικά βοτάνια και αγαποχόρτα.¹²⁴ Το φυτό *ήρύγγος*, *ήρύγγιον*

Για τη θαλάσσια θεότητα παραπλήσια του Ποσειδώνα με το όνομα *Γέρην* βλ. Πλούτ. VII Συμπ. *ἐπὶ τὰ σοφῶν* 20. Η προφορική παράδοση διασώζει το μύθο της Αφροδίτης που διαπορθμεύτηκε από το Φάωνα στο Πέραμα μεταμφιεσμένη ως γριά για να αποφύγει τη ζηλοτυπία του Ήφαιστου και να συναντήσει τον εραστή της Άρη. Υπόδειξη του Στ. Ευαγγελινού, που κατέγραψε το μύθο σε εφημερίδα της Λέσβου.

¹²¹ Η γεωγραφική θέση και φυσιογνωμία της Λέσβου, με τους δύο πολύ ασφαλείς κόλπους έχει καθορίσει την ιστορία και το πεπρωμένο της ήδη από την εποχή της Πρώιμης Χαλκοκρατίας. Βλ. Β. Κουμαρέλας, «Προϊστορική τοπογραφία του κόλπου Καλλονής Λέσβου. Αγνώστες θέσεις της Πρώιμης Χαλκοκρατίας», *Αρχαιολογία 69 & Τέχνες* (1998), σσ. 85-91, Μ. Παρασκευαΐδης, «Τα προβλήματα της έρευνας των προϊστορικών οικισμών της Λέσβου», *Λεσβιακά Στ'* (1966), σσ. 127-132.

¹²² Για τη γεωμορφία της νήσου και την ταύτιση του Λευκού βράχου με την λευκή ακτή και τις τοποθεσίες της Λέσβου *Ἀργεννον* και *Ἀφροδίσιος* ποταμός στον κόλπο των Πυραίων. Βλ. K. Bürchner, *RE* XII² (1925) στ. 2107-2133, κυρ. 2126, 2127, 2128.

Με το όνομα Πύρρα παραδίδονται πολλές πόλεις και τοποθεσίες. Στη μυθολογία η Πύρρα ήταν κόρη του βασιλέα της Λέσβου Μάκαρα και στον Πλίνιο (Pyrram et Antissam circa Maeotium Pontus abstulit N.H.) συνδέεται με μιαν άλλη αρχαία πόλη της Λέσβου σε έναν τόπο που δεν μπορεί να ταυτιστεί βλ. *RE* XXIV I (1963) στ. 1401-1411. Για το όρος και τη λίμνη των Πυρραίων αυτ. 1415. Το *ἄστν* των Πυρραίων ο πλέον εκτεταμένος και σημαντικός προϊστορικός οικισμός της Λέσβου εντοπίζεται κοντά στις λιμενικές εγκαταστάσεις της αρχαίας Πύρρας, τα ερείπια της οποίας εξαφανίζονται κάθε χειμώνα από τα μανιασμένα κύματα του ανέμου Πυρρία. Βλ. Ι. Δ. Κοντής, «Λέσβος και η Μικρασιατική της περιοχή», *Αρχαίες Ελληνικές Πόλεις* 24 (Αθήνα 1978), σ. 477, Μ. Παρασκευαΐδης, «Η επίδραση του λεσβιακού περιβάλλοντος στη Λογοτεχνία: τοπογραφικά σχέδια της Λέσβου», *Λεσβιακά (Δελτίον τῆς Ἑταιρείας Λεσβιακῶν Μελετῶν)* Η', (Μυτιλήνη 1983), σσ. 153-17, κυρ. 164 κ.ε., και «Pyrra», *RE* XXIV (1973) 1403 κ.ε., 1409, 46, που στηρίζονται στις πληροφορίες του R. Koldewey, *Die antiken Baureste der Insel Lesbos* (Berlin 1885). Σε λατρευτικά συμφοζόμενα παραπέμπουν τα μοναδικής αρχαιολογικής αξίας πρόσφατα ανακαλυφθέντα προϊστορικά ευρήματα ζώνων στην περιοχή και τα θαμμένα σε οκτάγωνο σχήμα καύκαλα προϊστορικών χελώνων.

¹²³ Σύμφωνα με τον αρχαιολόγο Γ. Δ. Κοντή, «Η Μεσαιωνική Μυτιλήνη», *Λεσβιακά (Δελτίον τῆς Ἑταιρείας Λεσβιακῶν Μελετῶν)* Η', (Μυτιλήνη 1983), σ. 99, ο μεσαιωνικός θρύλος του Αγίου Γεωργίου Μυτιλήνης σχετίζεται με την όψιμη τύχη του ευρίπου και την πολεοδομική ιστορία της πόλης.

¹²⁴ Για το γαλανόχορτο ή βοτάνι της αγάπης βλ. Δημ. Σ. Καββαδάς, *Εικονογραφημένον Βοτανικόν Φυτολογικόν Λεξικόν Δ'*, (Αθήναι 1956), σσ. 1613-1616. Το φυτό με τα λευκά ή κυανά άνθη και το ακανθωτό περίβλημα που αναπτύσσεται στις ακτές ενδείκνυται για το δάγκωμα των φιδιών και άλλων ερπετών και τα οιδήματα (Νίκανδρ. *Θηρ.* 645 πβ. *τὴν ἀέν <τῶ> θέρεσθαι ὑπὸ τοῦ ἡλίου φλεγομένην ἡρυγγίου ρίζαν*, 849, Διοσκ. 3. 24). Το *ήρύγγιον* ταυτίζεται και με το *εύωνυμον* (λευκὸν ἴον), φυτό της Λέσβου (Θεόφρ. *Περὶ φυτῶν* III 18. 13, Πλίν. *N.H.* XIII 18, XXII 20. Βλ. *RE* XII² (1925) στ. 2129), ή με το *μῶλυ*, το φυτό με τη μαύρη ρίζα και το λευκό άνθος το οποίο ο Ερμής συστήνει στον Οδυσσέα για να αποφύγει τη γοητεία της Κίρκης (Ομ. *Ὀδ.* κ 304 κ.ε.). Βλ. Carcopino, *De Pythagore aux Apôtres* (1956) σσ. 14-20, Janssens, «Leucade et le pays des morts» (1961) σσ. 391-92. Σύμφωνα με τον Hubaux, *Le talisman de Phaon* (1936) σσ. 755-763, η ρίζα του φυτού παραπέμπει στον μανδραγόρα.

(erynge), το λευκό άνθος ή άνθος της Λευκάδας ή άνθος με τα εκατό κεφάλια (candidam nostri centum capita vocant, Πλίν. *N.H.* 22. 18 βλ. albicans, 19), το βοτάνι της αγάπης που αναζητά η Σαπφώ, παραπέμπει ετυμολογικά στην Αφροδίτη του Έρυκα και υποδηλώνει ότι ο μύθος του Φάωνα, στενά συνδεδεμένος με τη θεραπεία του έρωτα έχει μυστικιστικές και λατρευτικές προεκτάσεις. Ο περιώνυμος ναός της Αφροδίτης του Έρυκα στη δυτική ακτή της Σικελίας κοντά στη σύγχρονη πόλη S. Giuliano αναφέρεται και στην *ES* όταν η Σαπφώ επικαλείται τη θεά ως ποιήτρια και θεράπεινά της (tu quoque, quae montes celebras, Erycina, Sicanos, / (nam tua sum) vati consule, diva tuae, 57-58).¹²⁵ Στον Πλίνιο η αναζήτηση του μαγικού φυτού των πυθαγορείων (multa circa hoc non magorum solum vanitati, sed etiam Pythagoricum...portentosum est quod de ea (sc. erynge) traditur, radicem eius alterutrius sexus similitudinem referre, raro inventu, set si viris contigerit mas, amabilis fieri; ob hoc et Phaonem Lesbium dilectum a Sappho, *N.H.* 22. 20=Σαπφ. απ. 211b) με ιδιότητες θεραπευτικές και κατωκοσμικές, όπως οι ιδιότητες του θεϊκού ύδατος (tu mihi Leucadia potes esse salubrior unda; / et forma et meritis tu mihi Phoebus esse, Οβίδ. *ES* 187-188),¹²⁶ υπογραμμίζουν τη συγγένεια της Σαπφώς με τον Απόλλωνα, θεό θεραπευτή (hunc multi numen habere putant, *ES* 158), αλλά και θεό της ιερής φιλοξενίας (πβ. *ES* 218).

Η αποτροπαϊκή και παυσίλυπη δράση του «βράχου» (*ἀποτροπῆς χάριν*, Στράβ. 10. 9 452 πβ. *λυπῶν ἀπαλλαγὰς τε καὶ ἀποτροπᾶς*, Πλάτ. *Πρωτ.* 354b, *ἀποτροπῆς ἔνεκα κολάζειν*, Πλάτ. *Πρωτ.* 324b, *Πολ.* 382c βλ. και Σέρβ. *ad Ecl.* 8. 59, *ad Aen.* 3. 274, Πτολεμ. Χέν.=Φώτ. *Βιβλ.* 152) συνδέεται στενά με τη θεραπεία του έρωτα σε ένα τοπίο θανάτου (Οβίδ. *ES* 157-162) που ανακαλεί, όπως θα δούμε και στην ανάλυση της οβιδιανής επιστολής, τοπία της Σαπφώς (αππ. 2, 95, 94). Η μαρτυρία του Σέρβιου (*ad Buc.* 8. 59) που στηρίζεται στις κωμωδίες του Μένανδρου και του Τουρπίλιου συνδέει το άλμα της Σαπφώς με τα μοτίβα της αναγνώρισης και της

¹²⁵ Βλ. Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 290 και Quid geminus, Erycina, meos sine fine dolores? / Non erat in curas una puella satis? Οβίδ. *Amor.* 2 10 11 πβ. Σαπφ. π. 1. 3-4, Avertit vultus, Erycis quae possidet arces, *Amor.* 2 17 32.

¹²⁶ Οι λέξεις salubrior και meritis από την ιατρική ορολογία είναι ενδεικτικές ότι η Σαπφώ δεν σκέπτεται πλέον τον Απόλλωνα ως ποιητή όπως προηγουμένως, αλλά ως θεραπευτή. Βλ. Knox *Ovid Heroides* (1995) σ. 311. Για τις ιδιότητες του Απόλλωνα ως θεραπευτή αλλά και ως κατ' εξοχήν θεού των εξορίστων και της ιερής φιλοξενίας βλ. M. Cavalli, «Euripide: Apollo e technica allusiva», *Dioniso* 63 (1993), σσ. 25-45.

Και η επίκληση *κατ' εὐχὴν* (Λευκ. απ. 258. 4 Κ. Th.) υπενθυμίζει τις πολλαπλές ιδιότητες του Απόλλωνα σωτήρα (*εἰ γὰρ μετακύμιος ἄτας, ὦ Παιάν, φανείης*, Ευρ. *Ἄλκ.* 90-92, *ἀγνόν τ' Ἀπόλλω, φυγάδ' ἄπ' οὐρανοῦ θεόν*, Αισχ. *Ἰκέτ.* 214, *τάντεῦθεν ἦδη τῶν δεσπότη δόμων / αὐτῷ μελέσθω Λοξίᾳ μεγασθενεῖ. / ἱατρό μαντις δ' ἐστὶ καὶ τερατοσκόπος / καὶ τοῖσιν ἄλλοις δομάτων καθάρσιος*, Εὐμ. 60-64).

θεραπείας. Υπό το πρίσμα της ερμηνείας αυτής το άσμα στην εισαγωγή της *Λευκαδίας* (απ. 258 K.-Th.) υποδηλώνει επαναφορά του εραστή με το «φάρμακο».

Το θέμα του φαρμάκου συνδέεται στενά με το μύθο της Σαπφώς, που είναι η «ειδικός»¹²⁷ στα θέματα έρωτας-νόσος-ποίηση-ίαση ((Σαπφώ) *Μούσαις εὐφώνοις* / *ωμένη τὸν ἔρωτα κατὰ φιλόξενον*, Πλούτ. *Ἔρωτ.* 762f πβ. *Σαπφικῶν τινων ἄσθεντων ὅπου καὶ τὸν Κύκλωπα Μούσαις εὐφώνοις ἰᾶσθαί φησι τὸν ἔρωτα φιλόξενος*, Συμπ. προβλ. 622c). Σε ποίημα γραμμένο στην Σικελία (*Εἰ* δ. 11) ο Θεόκριτος, «ειδικός» στα ερωτικά ζητήματα, συμβουλεύει τον εκλεκτό των Μουσών αλλά δυστυχημένο από τον έρωτα γιατρό Νικία, να ακολουθήσει τη θεραπεία του Κύκλωπα που γιάτρευε την απελπισία του τραγουδώντας πάνω στα βράχια την αγάπη του. Όπως ο Απόλλωνας συμβουλεύει την Αφροδίτη να πέσει από τον Λευκάτα (Πτολ. Χένν. στο Φώτ. cod. 190, Βιβλ. 153a7-b22), στον Οβίδιο η Ναϊάδα συμβουλεύει την Σαπφώ να κάνει το ίδιο (*ES* 160 κ.ε.). Παραπλήσια συμβουλή δίνει η Αφροδίτη και στη *fastidita Phaoni* Σαπφώ στον Αυσόνιο (*Epigr.* «Dyseros» 23. 13).

ι. Η λυρική μεταφορά της πτήσης

Η εικόνα ενός τολμηρού εγχειρήματος από τον Λευκάτα υπό την επήρεια της ερωτικής παραφροσύνης, συνδέεται με τον Ανακρέοντα (*ἀρθείς δὴ ὕτ'*¹²⁸ *ἀπὸ Λευκάδος / πέτρης εἰς πολιὸν κύμα κολυμβῶ μεθύων ἔρωτι*, απ. 376 PMG=Σχ. Αριστοφ. *Ὀνθ.* 1372 πβ. *ῥίψαι τ' ἐς ἄλμην Λευκάδος πέτρας ἄπο / ἄπαξ μεθυσθείς καταβαλὼν τε τὰς ὀφρύς. / ὥς ὅς γε πίνων μὴ γέγηθε μαίνεται*, Ευρ. *Κύκλ.* 163-168),¹²⁹ φαίνεται όμως ότι υπήρχε και στην ποίηση της Σαπφώς (*εἰ*

¹²⁷ Και στον Αλκμάν (απ. 1.73 κ.ε.) η Αινησιμβρότα είναι ίσως η φαρμακεύτρια της Σπάρτης.

¹²⁸ Το *δὴ ὕτ'*, τυπικό στοιχείο της αρχαϊκής λυρικής ποίησης σηματοδοτεί πιο έντονα στην Σαπφώ το ρυθμό των συναισθημάτων της και αποτελεί νόμο της υπαρξής της. Βλ. Snell, *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος* (1984⁴) σσ. 97-98. Η Σαπφώ αντιλαμβάνεται τον έρωτα υπό το πρίσμα της επανάληψης. Η τριπλή επανάληψη του *δὴ ὕτε* στην πρώτη ωδή συναθροισόμενη με χρονικούς προσδιορισμούς *αἶ ποτα* (1.5), *νῦν* (1. 25), εκφράζει το σύμβολο του αιώνια ερωτευμένου ποιητή, που βασανίζεται από τον έρωτα περισσότερο από μία φορές. Η ποίησή της Σαπφώς παραδίδεται ως *ἔρος* ολοκληρωτικά κυκλικός και επαναλαμβανόμενος (*δὴ ὕτε*). Αυτή η δέσμευση συνιστά και την απελευθέρωση από τα ηρωικά πρότυπα. Από την ποίηση της Σαπφώς αναδύεται ένα μοτίβο ζωής που δεν είναι αφιερωμένη στη γαλήνη των συγκινήσεων αλλά επιταχύνονται από τον *ἔρωτα* και την *εἰρωνεία*, ένα πρότυπο ζωής το οποίο επικεντρώνεται στην *ἔρωτος ἄρετή*. Βλ. Marry, «Sappho and the Heroic Ideal: *ἔρωτος ἄρετή*» (1979) σσ. 84-85. Για τη λειτουργία του *δὴ ὕτε* στη λυρική ποίηση βλ. G. A. Privitera, «La rete di Afrodite. Ricerche sulla prima ode di Saffo», *QUCC* 4 (1967), σσ. 43 κ.ε., Σκιαδάς, *Αρχαϊκός Λυρισμός II* (1981) σσ. 355, S. T. Mace, «Amour, Encore! The Development of *δὴ ὕτε* in Archaic Lyric», *GRBS* 34 (1994), σσ. 335-364.

¹²⁹ Το *άλμα* είναι μια λυρική μεταφορά για τη μέθη του έρωτα, μια επαναλαμβανόμενη διαδικασία (*δὴ ὕτ'*) στα «βαθεία νερά» των αισθήσεων. «Πέφτω από το Λευκάτα» σημαίνει περνά τα σύνορα του κόσμου αυτού, ναυαγώ, λησμονώ, αλλά και βυθίζομαι στον έρωτα ή τη μέθη (την ανοησία δηλαδή και την υπέρβαση). Βλ. Wilamowitz, *SuS* (1913) σσ. 33-37 σημ.17. Για τον Λευκό βράχο, σύμβολο μέθης

δέ μοι θέμις ἦν κατὰ τὸν Τήιον ἐκείνον μελοποιὸν εὐχῇ τὴν τῶν ὀρνίθων ἀλλάξασθαι φύσιν,¹³⁰ οὐκ ἄν δήπου πρός Ὀλυμπον οὐδέ ὑπέρ μέμψεως ἐρωτικῆς ἀλλ' εἰς αὐτοὺς ἄν τῶν ὑμετέρων ὁρῶν τοὺς πρόποδας ἔπτῃν,¹³¹ ἵνα σέ, τὸ μέλημα τῶμον, ὡς φησιν ἡ Σαπφώ, περιπτύξωμαι, *Ιουλ. Ἐπιστ. 193=Σαπφ. απ. 163 πβ.* ἐμοί δέ, τίς ἄν χρήσειε πτέρυγας πετασθῆναι κατὰ περιστερὰν, καὶ καταπαῦσαι πρός σέ, τὸ ἐμὸν μέλημα (*Σαπφώ φησιν ἡ σοφή, Θεόδ. Υρτάκ. Ἐπιστ. 15* και την παρομοίωση της Σαπφῶς με μαύρο περιστέρι *Οβίδ. ES 37-38*). Η εικόνα του απ. 163 της Σαπφῶς ανακαλεί την εικόνα του ανθρώπου-πτηνού (ἐξαπτομένων ἐξ αὐτοῦ παντοδαπῶν πτερῶν καὶ ὀρνέων ἀνακουφίζειν δυναμένων τῇ πτήσει τὸ ἄλμα, *Στράβ. 10. 9. 452*) και το μῦθο του Κέφαλου (*Μένανδρος* πρώτην ἀλέσθαι λέγει τὴν Σαπφῶ, οἱ δ' ἔτι ἀρχαιολογικώτεροι Κέφαλόν φασιν ἐρασθέντα Πτερέλα τὸν Δηϊονέως, *Στράβ. 10. 2. 9*). Η πτώση εἶναι μια λυρική μεταφορά που ανακαλεί το φτερωτό κατάδικο (*Πλάτ. Ἀπολ. 19b πβ. Αριστοφ. Νεφ. 225*), τον πλατωνικό εραστή (*πτερωῖται, ἀναπτερούμενος, ἀναπτέσθαι, ὄρνιθος δίκην...αἰτίαν ἔχει ὡς μανικῶς διακεῖμενος, Φαίδρ. 249e*)¹³² προς τον κόσμο του αληθινού ὄντος (*ἀεροβατεῖν*),

από κρασί και ἔρωτα και σύμβολο της σεξουαλικῆς ανακούφισης βλ. Nagy, «Phaethon, Sappho's Phaon, and the white rock of Leukas» (1973) σσ. 145-148.

¹³⁰ Βλ. Page, *Poetae Melici Graeci* (1962) σ. 378, όπου και το παράλληλο πβ. *Ιμέρ. Λόγ. 48.4*. Για τον κοινό τόπο «ο ἔρωτας δίνει φτερά» βλ. σοί μὲν ἐγὼ πτέρ' ἔδωκα, σὺν οἷσ' ἐπ' ἀπείρονα πόντον / πωτήση κατὰ γῆν πᾶσαν ἀειρόμενος, *Θέογν. 237-8, Κύρνε, καθ' Ἑλλάδα γῆν στρωφόμενος, ἡδ' ἀνὰ νήσους, / ἰχθυόεντα περὶ πόντον ἔπ' ἀτρύγετον, 247 κ.ε.*

Στην ορφική γενεαλογία τα πουλιά εἶναι παιδιά του Ἑρώτα και σύμμαχοι των εραστών (*Αριστοφ. Ὀρν. 703-704*).

¹³¹ Το χωρίο ανακαλεί την ανοιξιὰτικη μανία του Διονύσου (*τὰ δὲ αὖ νῦν δὸν καὶ αὐτῷ Μουσηγέτῃ ἐκά ζεσθαι, οἷον ἄτόν καὶ Σαπφῶ καὶ Πίνδαρος ἐν ὠδῇ κόμῃ ἡ τε χρυσῇ καὶ λύραις κοσμήσαντες, κύκνοις ἔποχον εἰς Ἑλικῶνα πέμπουσιν, Μούσαις Χάρισί τε ὁμοῦ συγχορεύσαντα, ἢ οἷον τὸν Βακχεὶ ὠτηῶντι (ὦ γὰρ αὐτόν) ἢ λύρα καλεῖ, τὸν Διόνυσον λέγουσα*), ἥρος ἄρτι τὸ πρῶτον ἐκλάμπαντος ἀνθεσὶ τ' ἡρινοῖσι καὶ κισσοῦ κορύμβοις Μούσαις κάτοχοι ποιηταὶ στέφαντεσθ' ἔπ' ἄκρας κορυφᾶς Καυκάσου, καὶ Λυδίας τέμπη, ὦν ἐπὶ Παρνασοῦ σκοπέλους καὶ Δελφίδα πέτραι ἀγουσι, πηδῶντά τευπὸν καὶ τῆς Βάκχαις ἐνδιδόντα τὸν εὐϋόν, *Ιμέρ. Λόγ. 46.6=Σαπφ. απ. 208*).

¹³² ἦν, ὅταν τὸ τῇδὲ τις ὁρῶν κάλλος, τοῦ ἀληθοῦς ἀναμιμνησκόμενος, πτερωῖται, ἀναπτερούμενός τε καὶ προθυμούμενος ἀναπτέσθαι ἀδυνατῶν δέ, ὄρνιθος δίκην βλέπων ἄνω τῶν κάτω δὲ ἀμελῶν, αἰτίαν ἔχει ὡς μανικῶς διακεῖμενος, *Πλάτ. Φαίδρ. 249e*.

Η αγάπη του Πλάτωνα για τον Ἀλεξή (*Πλάτωνος, εἰς Ἀλεξίν καὶ Φαίδρον Π.Α. 7 100*), που εἶχε φυσική και πνευματική συγγένεια με τον Μένανδρο (ο Ἀλεξὴς υπῆρξε πάτρως και διδάσκαλος του Μενάνδρου), ἴσως ἐπηρέασαν και τις (φιλοσοφικές) απόψεις του Μενάνδρου για τον ἔρωτα: τῶν Μενάνδρου δραμάτων ὁμαλῶς ἀπάντων ἐν συνεκτικόν ἐστίν, ὁ ἔρως, οἷον πνεῦμα κοινόν διαπεφυκώς. ὄντ' οὐν μάλιστα θιασώτην τοῦ θεοῦ καὶ ὀργιαστήν τὸν ἄνδρα συμπεριλαμβάνωμεν εἰς τὴν ζήτησιν, ἐκεῖ καὶ λελάληκε περὶ τοῦ πάθους φιλοσοφώτερον· ἄξιον γὰρ εἶναι θαύματος φήσας

αλλά και το πέταγμα της ψυχής σαν όνειρο μετά από το θάνατο (*ψυχὴ δ' ἤϋτ' ὄνειρος ἀποπταμένη πεπότῃται*, Όμ. Όδ. λ 221). Η ουράνια πτήση της Σαπφώς στον Οβίδιο (*tu quoque, mollis Amor, pennas suppone cadenti ES 179*)¹³³ ανακαλεί την «κωμική» πράξη της ερωτόληπτης Σαπφώς που υπέφτει από το ακρωτήριο των καταδικασμένων «*ὄρνιθος δίκην*» (πβ. Ιουλ. *Ἐπιστ.* 193=Σαπφ. απ. 163) για να συναντήσει το φτερωτό Έρωτα. Πανομοιότυπη είναι και η απόπειρα της γυναίκας που επιχειρεί να συναντήσει τον εραστή της και τη σταματά η Λυσιστράτη (*τὴν δ' ἐπὶ στρούθου +μίαν+ / ἤδη πέτεσθαι διανοομένην κάτω*, Αριστοφ. *Λυσ.* 723 κ.ε.) σκηνή που ανακαλεί την Σαπφώ (*κάλοι δέ σ' ἦγον / ἄκεες στρούθοι περὶ γὰς μελαίνας / πύκνα δίννεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνω αἴθερος διὰ μέσω, π. 1. 9-10 κ.ε.*)¹³⁴. Τα πουλιά και τα φτερά¹³⁵ που ενσωματώνονται με το θύμα και απαλύνουν την πτώση (Στράβ. 10. 9. 452) εικονοποιούν το φτερωτό άρμα της Αφροδίτης και τη θεατρική μηχανή της Σαπφώς (π. 1. 9 κ. ε.).¹³⁶

Στο άλμα από τον Λευκάτα, τόπο του φωτός, της λύτρωσης, της κάθαρσης συναιρούνται το πέταγμα στον ουρανό με το πέρασμα στο βασίλειο του Άδη, ο θάνατος και η μεταμόρφωση πβ. *νῦν δεῖ νῦν ἀνηβῆσαι πάλιν κἀναπτερώσαι / πᾶν τὸ σῶμα κάποσείσασθαι τὸ γῆρας τόδε*, Αριστοφ. *Λυσ.* 669-670. Η *Λευκάς ἀκτὴ* οικονομεί τη δράση του κεντρικού προσώπου και αντίστροφα το πρόσωπο ως ποιητικό υποκείμενο επαναπροσδιορίζει και τις λογοτεχνικές συντεταγμένες του χώρου. Μοίρα του *έρῶντα* Ανακρέοντα είναι η *Λευκάς πέτρη* και το *πολιὸν κύμα* (απ. 376 PMG). Μοίρα της Σαπφώς και των θεόγλωσσων γυναικών είναι ο σκόπελος της Πιερίας

τὸ περὶ τοὺς ἐρώωντας, εἴτα ἀπορεῖ καὶ ζητεῖ πρὸς ἑαυτόν· "τίνι, Σοφ. Ανθ. 63.34=4. σ. 444H π. Αφροδίτης Πανδήμου.

¹³³ Πριν από την επουράνιο πορεία η Σαπφώ αισθάνεται να χάνει το βάρος της (*et mea non magnum corpora pondus habent*, Οβιδ. *ES 178* πβ. *ὑπόπτεροι καὶ ἑλαφροὶ γεγονότες*, Πλάτ. *Φαίδρ.* 256b, *Τελέα μὲν οὐσα καὶ ἐπτερωμένη (ἡ ψυχὴ), μετεωροποιεῖ τε*, 256e, 246c)

¹³⁴ Βλ. Van Leuwen, *Thesmophoriazousae* (1968²) σ. 108 πβ. Sommerstein, *Lysistrata VII* (1990) σσ. 194-5. Αντίθετα με τον Page, *S&A* (1955) σ. 8, που υποστηρίζει ότι η Σαπφώ αναλώνεται σε άσχετες με το παρόν θέμα λεπτομέρειες, την ανάλυση δηλ. του πάθους της,, ο V. Di Benedetto, «*Il volo di Afrodite in Omero e in Saffo*», *QUCC* 16 (1973), σσ. 121-123, ανέδειξε το σχέδιο της Σαπφώς για την άρση της *ἀδικίας* που βασίζεται στην αναπροσαρμογή των ομηρικών σκηνών που αναφέρονται στη σχέση της Διώνης με την Αφροδίτη (E 372) και το πέταγμα του άρματος της θεάς (E 367, 18, 532).

¹³⁵ Τα φτερά φέρνουν την Αφροδίτη στην Σαπφώ (*πύκνα δίννεντες πτέρ' ἀπ', π. 1.11* πβ. *ὥς δέ πάις πεδᾶ μάτερα πεπετρυγῶμαι*, απ. 25 inc. auct.), συμβολίζουν την αδυναμία της ψυχής (*ταῖσι <-> ψύχρος μὲν ἐγένετο θυμός / πάρ δ' ἴεισι τὰ πτέρα*, απ. 42=ἡ δέ Σαπφὴ ἐπὶ τοῦ ἐναντίου (ἐπὶ θανάτου: Schulze (1897) σ. 889 στην Voigt, *SetA* (1971) σ. 65, Σχ. Πινδ. *Πυθ.* 1. 110 a πβ. *σὺν δέ πτερά πυκνὰ λίσσθεν, / ὠκύς δ' ἐκ μελέων θυμός πτᾶτο*, Όμ. *Ιλ.* Ψ 879-80) ή γεννούν ποίηση (*πετρυγῶν δ' ὕπα / κακχέει λιγύραν ἀοίδαν*, Σαπφ. απ. 101A πβ. *περιπτερά*, 97. 25 πολύ κατεστραμμένο).

(Αντίπ. Θεσσ. Π. Α. 9. 26). Ο βράχος αλληγορία της δύναμης και της αντοχής (πβ. Όμ. Ίλ. Ο 615)¹³⁷ της καρτερικότητας, αλλά και της μοναξιάς, είναι μια λυρική μεταφορά για το απώτατο σημείο του Έρωτα,¹³⁸ η ηχώ της φωνής, η μοναξιά, ο θεός (maris scopuli, sonitus, solitudo, sanctitudo Apollinis, Τουρπ. *Leucadia* απ. XI 2), η ποιητολογική απόδοση του Φάωνα-εραστή (ο scopulis undaque ferocior omni, ES 189). Ο βράχος, σύμβολο σκληρότητας αλλά και απόλυτου έρωτα, είναι το έσχατο σημείο επαφής με τη γήινη πραγματικότητα (βλ. και τῶν ὑποπετριδίων ὀνείρων, Αλκμ. απ. 1. 49, Σχ. Α ad 49),¹³⁹ πβ. Λευκάδος, αἰπὺν ἔχων ναύταις τηλέσκοπον ὄχθον /

¹³⁷ Ο Μένανδρος επιλέγει τον Λευκάτα από τις αναρίθμητες Λευκές Πέτρες σε όλη την Ελλάδα για την συγκεκριμένη τελετουργία, η οποία ενδείκνυται ως παυσίλυπον του έρωτα, αλλά και για το λογοτεχνικό τόπο στον οποίο παραπέμπει. Βλ. Wilamowitz, SuS (1913) σσ. 25-40. Για τη λειτουργία της ομηρικής παρομοίωσης βλ. Snell, *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος* (1984⁴) σσ. 268-9. Πβ. ἦσαν ἄρα καὶ ἔρωτος πέτραι καὶ ὀφθαλμῶν πνεύματα, οἷς τις ἄπαξ ἐνσχεθεὶς καταδύεται. Τοῦτο μὲν οὖν οὐκ εἶχεν ἡ χάρυβδις· ἐμπρόθεσμον ἐκείνο τὸ ναυάγιον καὶ μικρόν τις ἀναμείνας σωτηρίας ἡύπορει δένδρον εὐρὺν ἐν πελάγει, ὃ δὲ ταύτην ἄπαξ τὴν θάλασσαν καταρρυεὶς οὐκ ἔτι ἐξέρχεται, Φιλόστρ. *Ἐπιστ.* 50.

¹³⁸ Οι λίθοι και οι βράχοι είναι πρόδρομοι των ανθρωπόμορφων αγαλμάτων των θεών. Στις Θεσπιές της Βοιωτίας ο Έρωτας λατρενόταν με τη μορφή μιας ιερής πέτρας, στο κέντρο του Ιερού της Ελευσίνας υπήρχε ένας ακατέργαστος βράχος, ενώ ο λίθος των Δελφών θεωρείτο ο ομφαλός του ιερού αλλά και όλου του κόσμου. Για την προϊστορική λατρεία της πέτρας βλ. Flacelière, *Ο έρωτας στην Αρχαία Ελλάδα* (1977) σ. 49, Burkert, *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία* (1993) σ. 194, L. R. Farnell, *Greek Hero Cults and ideas of Immortality* (Oxford 1970⁶) σσ. 82 κ.ε. Το είδωλο της Αφροδίτης στην Κύπρο ήταν ένας λευκός κώνος ή πυραμίδα, κώνος ήταν και το έμβλημα της Αστάρτης που ταυτίζεται με την Αφροδίτη. Βλ. Frazer, *Ο χρυσός κλώνος ΙΙΙ* (1992) σ. 21.

Πβ. Πλούτ. 757a, Σοφ. Δανάη απ. 455, <ἡ τοι Κύπρις> οὐ Κύπρις μόνον, / ἀλλ' ἔστιν πολλῶν ὀνομάτων ἐπώνυμος· / ἔστιν μὲν Ἀδῆς, ἔστι δ' ἄφθιτος βίος, / ἔστιν δὲ λύσσα μανιάς, ἔστι δ' ἥμερος / ἄκρατος, απ. 941. 1. κ.ε. inc. fab.

¹³⁹ και τώρα, ιδού, η αμοιβή μου/ Τα μονοπάτια τα άγρια, τα έρημα, οι θείες πηγές και οι βράχοι / οι παγεροί μου απόμειναν, ως άσυλῳτ' άγρια πουλιά του δάσους τώρα / λέω και ψιθυρίζω τους καημούς μου ωστόσο η κραυγή "Κυνθία", / ό, τι και νάσαι, θ' αντηχεί παντού κι' οι βράχοι θάναι / κατάμεστοι απ' τους φθόγγους του ονόματός σου, Αγαπημένη!. Προπ. 1. 18. 27-32 πβ. Εδώ είναι οι τόποι έρημοι, σιωπηλοί, και στους λυγμούς μου / ευήκοοι στα άλση αυτά κανείς. Ο Ζέφυρος, αυτός και μόνον, / πνέει ήρεμος. Εδώ μπορείς να εκμυστηρευθείς τον πόνο της καρδιάς σου, / κι ελπίζω ακριτόμυθοι και φλύαροι δεν θάναι οι βράχοι, . στ. 1-4. Μετάφρ. Τρομάρας. Στον Οβίδιο η αναζήτηση του Φάωνα στις σπηλιές ανακαλεί το μύθο της Ηχώς και του Νάρκισσου (quaeror ES 136, dulce quaeruntur aves, 152 πβ. illuc mentis inops, ut quam furialis Enyo / attigit, in collo crine iacente feror. / antra vident oculi scabro pendentia tofo, quae mihi Mygdonii marmoris instar erant, 139 κ.ε.).

¹⁴⁰ περί ἃ δικίας, καὶ φιλαργυρίας καὶ πλεονεξίας] Μενάνδρου Λευκαδίᾳ, Στοβ. Ανθ. 10. 20, Διογεν. 3. 12 (Αποστ. 4. 27).

¹³⁹ και τώρα, ιδού, η αμοιβή μου/ Τα μονοπάτια τα άγρια, τα έρημα, οι θείες πηγές και οι βράχοι / οι παγεροί μου απόμειναν, ως άσυλῳτ' άγρια πουλιά του δάσους τώρα / λέω και ψιθυρίζω τους καημούς μου ωστόσο η κραυγή "Κυνθία", / ό, τι και νάσαι, θ' αντηχεί παντού κι' οι βράχοι θάναι / κατάμεστοι απ' τους φθόγγους του ονόματός σου, Αγαπημένη!. Προπ. 1. 18. 27-32 πβ. Εδώ είναι οι τόποι έρημοι, σιωπηλοί, και στους λυγμούς μου / ευήκοοι στα άλση αυτά κανείς. Ο Ζέφυρος, αυτός και μόνον, / πνέει ήρεμος. Εδώ μπορείς να εκμυστηρευθείς τον πόνο της

φοῖβε, τὸν Ἰονίῳ λουόμενον πελάγει / δέξαι, Φίλιππος Π.Α. 6. 251. 1-3
 ἀνθ' ὧν ἰλήκοις, ἐπὶ δ' ἰστία πέμψον ἀήτην / οὔριον Ἀκτιακοῦς
 σύνδρομον εἰς λιμένας, στ. 7-8 εἶναι το μυθικό σύνορο για το λιβάδι των
 ασφρόδελων, τον Ωκεανό και τον κόσμο των ονείρων και των νεκρών (Ομ. Ὀδ. 24. 11
 κ. ε., Λευκάδα πέτρην· διὰ ταύτης λέγεται τῆς πέτρας τὸν ὠκεανὸν
 φέρεσθαι. ἢ ἀλληγορικῶς, τὸ στόμα ἡμῶν τῶν ἀνθρώπων, διὰ τοὺς ὀδόντας
 λευκοῦς εἶναι· αἱ γὰρ ψυχαί τῶν τελευτώντων διὰ τοῦ στόματος
 ἀνέρχονται. | Λευκάδος· Μένανδρος ἐν Λευκαδίᾳ· εὐφημείσθω τέμενος πέρι
 Λευκάδος ἀκτῆς | λευκὴ ἡμέρα· ἀγαθή, Ησύχ. Λευκὴ Πέτρα, s.v. πβ. tu quoque,
 mollis Amor, pennas suppose cadenti, Οβίδ. ES 178-180, aura dabit cursum, 214).

ια. Άλλα αποσπάσματα της Λευκαδίας

255 K.- Th.

ὅστις ὑπέχει χρυσίῳ
 τὴν χεῖρα, κἄν μὴ φῆ, πονηρὰ βούλεται.

Το απ. 309 K.-Th.¹⁴⁰ σχετίζεται ίσως με την άρνηση του Φάωνα να αμειφθεί για τη μεταφορά της Αφροδίτης (βλ. απ. 310 K.-Th.). Μικρότερη φαίνεται η πιθανότητα να πρόκειται για τη γνώμη κάποιου δούλου που αναλαμβάνει στο όνομα του κυρίου του την αγοραπωλησία ή την απελευθέρωση κάποιου με χρήματα (βλ. απ. 1089=951 inc. K.-Th.). Η απληστία, πάθος μεγαλύτερο και από τον έρωτα,¹⁴¹ ήταν ίσως ένα από τα βασικά θέματα και της Λευκαδίας.

256 K.-Th.

Στο απόσπασμα (ἀεὶ νομίζονθ' οἱ πένητες τῶν θεῶν, πβ. απ. 255 K.-Th.),¹⁴² ενδέχεται να ομιλεῖ ο Φάωνας ή η Αφροδίτη μεταμορφωμένη σε γριά (πβ.

καρδιάς σου, / κι ελπίζω ακριτόμυθοι και φλύαροι δεν θάναι οι βράχοι,.
 στ. 1-4. Μετάφρ. Τρομάρας. Στον Οβίδιο η αναζήτηση του Φάωνα στις σπηλιές ανακαλεί το μύθο της Ηχώς και του Νάρκισσου (quaeror ES 136, dulce quaeruntur aves, 152 πβ. illuc mentis inops, ut quam furialis Enyo / attigit, in collo crine iacente feror. / antra vident oculi scabro pendentia tofo, quae mihi Mygdonii marmoris instar erant, 139 κ.ε.).

¹⁴⁰ περί ἀ δικίας, καί φιλαργυρίας καί πλεονεξίας] Μενάνδρου Λευκαδίᾳ, Στοβ. Ανθ. 10. 20, Διογεν. 3. 12 (Αποστ. 4. 27).

¹⁴⁰ περί ἀ δικίας, καί φιλαργυρίας καί πλεονεξίας] Μενάνδρου Λευκαδίᾳ, Στοβ. Ανθ. 10. 20, Διογεν. 3. 12 (Αποστ. 4. 27).

¹⁴¹ Νιρεὺς δέ Καταναῖος ἠράσθη τῆς Αἰττικῆς Αθηναίας, καί ἐλθὼν κατέβαλεν ἑαυτὸν ἀπὸ τῆς πέτρας, καί ἀπελύθη τοῦ διοχλοῦντος· πεσὼν δ' οὖν, εἰς δίκτυον ἐνέπεσεν ἀλιέως ἐν ᾧ ἀνελκύσθη σὺν κιβωτῷ χρυσίου· ἐπιδικάζετο δέ πρὸς τὸν ἀλιέα περὶ τοῦ χρυσίου, ἀλλ' ὁ Απόλλων νυχτερινῇ ὄψει ἀπέστησεν αὐτὸν τοῦ ἐπιδικάζεσθαι δέον εὐχαριστεῖν ὑπὲρ τῆς ἀπαλλαγῆς, ἀπειλησάμενος, ἀλλὰ μὴ καί ἀλλότριον περιεργάζεσθαι χρυσίον, Πτολ. Χέννος=Φώτ. cod. 190, Βιβλ. 153a7-b22.

¹⁴² Ο Edmonds, FAC III B (1961) σ. 674, υποθέτει ότι μιλά ο Φάωνας. Για την παροιμιακή αυτή φράση που διασώζει ο Στοβαίος (Ανθ. 4. 32.6) βλ. και πρὸς γὰρ Διὸς εἶσιν ἅπαντες. / ξείνοί

ταχύς ἦν ἐκεῖνος καὶ διακομίσαι καὶ μηδὲν ἀπαιτῆσαι...μέτριος ἦν καὶ παρὰ τῶν ἐχόντων μόνον ἐδέχετο, Παλαίφ. 48, gratis transvexit, Σέρβ. *ad. Aen.* 3. 279),¹⁴³ ἴσως ὁμως κάποιος να συμβουλευεῖ μια εταίρα (πβ. *Γυναικί πόρνῃ*] πέννησι μὲν γὰρ μηδὲ ἀντείπῃς ποτέ· ἀκούουσιν γὰρ οἱ θεοί, Φιλόστρ. *Ἐπιστ.* 68).¹⁴⁴

257 K. Th.

ἐπίθεες τὸ πῦρ ἢ ζάκορος· οὕτωςί καλῶς.¹⁴⁵

Η διαταγή από την ιέρεια (πβ. και απ. 258 K.-Th.),¹⁴⁶ μητέρα, ἴσως της Δόρκιον, στην επιστάτισσα το υ ναο ὕ να ανάψει τη φωτιά στο βωμό (πβ. Ἀλεξ. *Βωμός*),¹⁴⁷ οικονομεῖ μια πράξη ιερουργίας σχετική με αυτήν του απ. 261 K.-Th. Στην *Leucadia* του Τουρπίλιου κάποιος εὐχεται να καθόταν μπροστά σε μια μεγάλη φωτιά (*utinam nunc apud ignem aliquem magnum adsidam*, απ. XV).

απ. 259 K.-Th.

τε πτωχοί τε, / δόσις δ' ὀλίγη τε φίλη τε, Όμ. *Όδ.* 6. 207-8, πέννησι μὲν γὰρ μηδὲ ἀντείπῃς ποτέ, ἀκούουσιν αὐτῶν οἱ θεοί, Φιλόστρ. *Ἐπιστ.* 68 πβ. Απολλ. Ρόδ. 2. 1132.

¹⁴³ Τα απ. 255, 256 (Στοβ. *Άνθ.* 95. 4 *Ἐπαινος* πενίας πβ. *ἐπαινεί τὸν ἄνθρωπον* (φάωνα) ἢ θεός Παλαίφ. 48) ανήκουν ἴσως στις *Γνώμες* του Μενάνδρου. Το ρ. νόμιζε ὅπως το *ἡγοῦ*, γίγνωσκε κ.α. χρησιμοποιούνται στη διατύπωση γνωμικῶν (βλ. *φίλους ἔχειν* νόμιζε *θησαυρούς ἔχειν*, Μέν. απ. 786, 834, 932, 574, 203, 944, 945 κ.ά. Για την πενία βλ. απ. 618, 619.3, *πενία καθ' αὐτὴν ἐστὶν ἰσχυρὰ νόσος*· / *ἔρωτα προσλαβῶν δέ δύο νόσους νοσεῖς*, απ. 1146.

¹⁴⁴ Βλ. Benner, Fobes, *The Letters of Alciphron, Aelian and Philostratus* (1962²) σ. 495 σημ. f.

¹⁴⁵ ζάκορος, νεωκόρος, ἡγουν ἢ διακονοῦσα περὶ τὸ ἱερόν. Μένανδρος ζάκορος, ἢ κοσμοῦσα τὸν ναόν. καὶ ὁ ὑπηρέτης, Λευκαδίς. Μένανδρος *Δίς ἐξαπατῶντι* (απ. 112)...καὶ ὁ ὑπηρέτης, Λευκαδίς. *Ἐπίθεες τὸ πῦρ ἢ ζάκορος, οὕτωςί καλῶς· ἢ ὁ ἱερεὺς ὁ τὸν ναόν κοσμῶν καὶ σαρῶν*, *Etym. Magn.* πβ. Φώτ., Σούδ. s.v.

¹⁴⁶ Στο απ. εικάζεται ὅτι ομιλεῖ ἓνα ἀπὸ τα κύρια πρόσωπα της κωμωδίας. Βλ. Webster, *An Introduction to Menander* (1974) σ. 161. Δόρκιον ἢ Δορκίον εἶναι ὄνομα δούλης στον Τερέντιο *Phorm.* 52 ἴσως και στον Τουρπίλιο απ. 126 R, ἡ εταίρας στον Ασκληπιάδη απ. 20 G.-P. (*Δορκίον ἢ φιλέφηβος ἐπίσταται ἀπαλὸς παῖς* / *ἔσθαι*, Π. *Α.* 12. 161). Βλ. A. S. F. Gow-D. L. Page, *The Greek Anthology (Hellenistic Epigrams) II* (Cambridge 1965), σ. 129, Gaiser, *Menandre "Hydria"* (1977) σ. 283. Το ὄνομα απαντᾷ στον Λουκιανό (*Διάλ.* *Ἐταιρ.* 9) και στον Μελέαγρο (*Δορκάς*, 5. 182, 187). Στο σύγχρονο του Μενάνδρου Ασκληπιάδη *Δορκίον* εἶναι μια νεαρή εταίρα (απ. 12. 161). Βλ. Legrand, «*Pur l'histoire de la comédie nouvelle*» (1904) σ. 318 σημ. 1. Στην Λευκάδα ἡ προσωνομία Ντόρκα (δορκάς) δίνεται και σήμερα σε νεαρή γυναίκα με ελευθεριάζουσα συμπεριφορά. Ντόρκα ἦταν και προσωνομία της Εὐας Πάλμερ-Σικελιανού, ἐνὸς κατὰ σύμπτωση, το ὄνομα Σικελιανός (ο ἐκ Σικελίας) ανήκει σε Λευκάδιο ποιητή.

¹⁴⁷ Πβ. *φέρει τὸν λιβανωτόν· σύ δ' ἐπίθεες τὸ πῦρ, Τρύφη*, Μέν. *Σαμία* απ. 1, *Δίς ἐξαπατῶν* απ. 126 ἀπὸ σκηνή γάμου, ἴσως και σκηνή συμποσίου (βλ. *πῦρ μέγα/ τίθησθα*, Αλκ. απ. 58.27-28).

Για τη ζάκορο (βουβό πρόσωπο) βλ. Gomme-Sanbach, *Menander. A Commentar* (1973) σ. 631.

Ο στίχος πάμφωνε...οὐρεία χέλυς, απ. 259 K.-Th.¹⁴⁸ πβ. ἄγι δὴ χέλυ δῖα +μοι λέγε+ / φωνάεσσα +δὲ γίνεο+, Σαπφ. απ. 118¹⁴⁹ οικονομεῖ την εκτέλεση ενός «σαπφικού» ἄσματος, και ορθά ο Edmonds ακολουθώντας τον Meineke, υποστηρίζει ότι μιλά η Σαπφώ και προτείνει τη διόρθωση ἐπτάφων' ὄρρεια χέλυ πβ. ἐπτάτονόν τ' ὀρείαν / χέλυν, Ευρ. Ἄλκ. 445-6.¹⁵⁰ Οι λεκτικές και θεματικές αναλογίες του Ευριπίδη με την Σαπφώ (Πολλά σε μουσοπόλοι / μέλψουσι καθ' ἐπτάτονόν τ' ὀρείαν / χέλυν, 443-6 πβ. Σαπφ. απ. 150.1, 118, χαίρουσά μοι ἐν Αἶδα δόμοισιν / τὸν ἐνάλιον οἶκον οἴκετεύοις, 435-6 πβ. οὐ γὰρ θέμις ἐν μοισοπόλων <δόμῳ> / θρήνον ἔμμεν', Σαπφ. απ. 150. 1, μοισοπόλος, Αρχίλ. απ. 1 W πβ. 55, παννύχου σελάνας, 451 πβ. Σαπφ. απ. 168B.1, 154.1, 96.8, 34.1, 149A), υπογραμμίζουν τη σχέση της σαπφικής ποιήσης με το γλωσσικό ένδυμα της ευριπίδειας τραγωδίας· ο θρήνος της ἀρίστης των γυναικών και η εικόνα του Χάροντα-πορθμέα (Ἄλκ. 434 κ.ε.) ανακαλεί το θρήνο της Σαπφώς και την εικόνα πλοίου του Πόθου στο τελευταίο ταξίδι της (Οβίδ. ES 215).

απ. 260 K.-Th.

Η παροιμία (τῶν εἰς τὴν φαρέτραν·...Μένανδρος δὲ φησιν ἐν Λευκαδίῳ (Λευκαδίῳ) τὴν ἀγαθὴν ἡμέραν λευκὴν καλεῖσθαι, Ζηνόβ. s.v., Αθήν. I 6.13)¹⁵¹ συναφής με τον τόπο, τον τίτλο και πιθανότατα και με την έκβαση της κωμωδίας¹⁵²

¹⁴⁸ χέλυς, χέλυσος. σημαίνει δὲ τὴν κιθάραν·, ὡς τὸ «πάμφωνε-χέλυς», οὕτω Μένανδρος ἐν Λευκαδίῳ...οὐρείαν δὲ εἶπεν, ἐπειδὴ ἀπὸ χελώνης χερσαίας ἐποίησεν αὐτὴν ὁ Ερμῆς, οἶον εἰπεῖν ἐν τοῖς ὄρεσιν εὐρισκομένην, (Χοιροβ. στον Θεοδόσιο I 330. 32 Hilg=Bekker. Anecd. σ. 1431).

¹⁴⁹ Πβ. age dic Latinum barbite Carmen, Οράτ. 1. 32. Βλ. Malcovati, «La Fortuna di Saffo» (1966) σ. 14, Ἄγε τοίνυν, χέλυ δῖά μοι-λεγέσθω γὰρ ἐπικαίρως τὸ τῆς Σαπφούς, φωνητικοτέρα τε γίνου καὶ εὐφωτος καὶ πολύφωτος, Μιχ. Ιταλ. Εἰς Ἰωάννην II Κομν. σ. 247, Ερμογ. Περί ἰδεῶν 2. 4 σ. 334. 5, Ευστ. Ἰλ. 9. 41 κ.ε.

¹⁵⁰ Με τη διόρθωση αυτή η διάλεκτος είναι αιολική και το μέτρο σαπφικό. Το χωρίο ανακαλεί τον Ευριπίδη Ἄλκ. 446 κ.ε. Βλ. Meineke, FPCN IV (1841) σ. 160, Edmonds, FAC III B (1961) σ. 675. Εάν ανάμεσα στο πάμφωνε και το χέλυς δεν μεσολαβεί κάποια λέξη, πάμφωνε οὐρεία χέλυς, τότε πρόκειται για αναπαίστους που συστοιχεί με το αναπαιστικό σύστημα του απ. 258 K.-Th. Βλ. A. Koerte, Menandri quae supersunt I-II addenda adiecit A. Thierfelder (Leipzig 1969²), σ. 97, που υποθέτει ότι πρόκειται για παρατραγωδί α του κωμικού ποιητή.

¹⁵¹ λευκὴν ἡμέραν· τὴν ἀγαθὴν. Σοφοκλῆς Ἀθάμαντι (απ. 6), Ηρωδιαν. Φιλέταιρ. λευκὴν ἡμέραν διαγαγεῖν, τὴν ἡδεῖαν καὶ ἰλαράν, Antiatt. (Bekker Anecd) 106. 33 πβ. Εὐπ. Κόλακες 182, Πλούτ. Περ. 27, Μακάρ. 5. 51, Append. prov. 3.60, λευκὴ ἡμέρα· ἡ ἀγαθὴ, καὶ ἐπ' εὐφροσύνη. Εὐπολῖς Κόλαξιν. Μένανδρος δὲ φησὶν ἐν Λευκαδίῳ (Λευκαδίῳ) τὴν ἀγαθὴν ἡμέραν...λευκὴν ἡμέραν θύειν, Φώτ. s.v. βλ. και Σούδ., Ησύχ. s.v.

¹⁵² Η γενική θεώρηση του χρόνου, όπως λειτουργεί μέσα στα έργα του Μενάνδρου, αλλά και της Νέας κωμωδίας γενικότερα, είναι αισιόδοξη. Στο τέλος ο χρόνος και η τύχη αποκαθιστούν τις αδικίες και τις συμφορές, αποκαλύπτουν το καλό ή το κακό χαρακτήρα των προσώπων και αΐρουν τις παρεξηγήσεις και την άγνοια των πραγματικών γεγονότων από τα πρόσωπα του δράματος. Βλ. Κατσούρης, Πρόλογος, Δραματική Τεχνική (1997) σσ. 73, 69.

ανήκει σε σκηνή θυσίας (έν λευκαδίω. τήν άγαθήν ήμέραν.. λευκήν ήμέραν θύειν, Ζηνόβ. αυτ., Ησύχ., Φώτ., Σούδ. s.v.),¹⁵³ όπως και τα απ. 257, 258 K.-Th. Το επίθετο λευκή, τίτλος και θάνατος της Σαπφώς στον Οβίδιο (titulus mortis meis, ES 19, συνδέει την πράξη του άλματος με τις ιδιότητες του επιτόπιου θεού.¹⁵⁴ Η σύνδεση της Σαπφώς με την έννοια του λαμπρού και του λευκοῦ (πβ. λαμπρόν ένδόξως άμα / βιοῦν καί μακαρίως, Πλούτ. Γαμ. Παραγγ. 145f-146a, Σαπφάι...αί λευκαί φθεγγόμεναι σελίδες, Ποσειδ. Π.Α. 122. 5-6=XVII G.-P.)=Αθην. 13. 596b π. Δωρίχης, λευκός (αίσιος, ευτυχής και στη μουσική ευκρινής) αποτελεί καθοριστική δραματική σύμβαση. Και στην επιστολή τα όνειρα της μαυριδεράς Σαπφώς (candida si non sum, Οβίδ. ES 35),¹⁵⁵ πιο λαμπερά κι απ' το λαμπρό φως της ημέρας (so non à formoso candidiora die, 124) είναι το όραμα του Πόθου πορθμέα (215).

απ. 261 K.-Th.

Η λέξη όνόματα, (διτιτὸν τὸ ὄνομα· τὸ μὲν πτωτικόν, ὃ καί γραμματικοίς ἔθος καλεῖν οὔτω, τὸ δὲ φερόμενον κατὰ πάσης λέξεως σημαίνουσης τι· οὔτω γάρ καί ὁ Μένανδρος έν προοιμίοις τῆς Λευκαδίας όνόματα ἐκάλεσεν πᾶσαν λέξιν, καί αὐτός ὁ Ἀριστοτέλης έν τῷ Περί ἑρμηνείας όνόματα καλεῖ πᾶσαν λέξιν, Ολυμπιόδ. Ἀριστ. κατηγ. 2. 2 σ. 30 Busse)]¹⁵⁶ ίσως μέρος των αναπαίστων που συνιστούν την είσβολή (Σχ. Ηφαιστ.

¹⁵³ Οι παροιμιακές φράσεις αποτελούν δομικό στοιχείο της κωμωδίας (πβ. έμοίς μὲν εἶπας δώμασιν φάος μέγα, / καί λευκόν ήμαρ νυκτός έκ μελαγχίμου, Αισχ. Πέρσ. 304) μετά από την ευχάριστη είδηση (Ξέρξης μὲν αὐτός ζή τε καί φάος βλέπει, 299). Η κυριολεξία της φράσης ανιχνεύεται στο ασημένιο φως της Αυγής σε αντίθεση με το σκοτάδι της νύχτας (λευκαίνει τόδε φῶς ήδη λάμπουσ' Ἡώς, Ευρ. Ι.Α. 156 πβ. ἔπειτα δ' Ἄι δην πόντιον πεφευγότες, / λευκόν κατ' ήμαρ, Αισχ. Ἀγ. 673)· οι γραμματικοί όμως εφιστούν την προσοχή στη μεταφορά: η λευκή ήμέρα δηλώνει την ανακούφιση, τη χαρά, την παρηγοριά (Αισχ. Πέρσ. 304 πβ. candidi soles, Κάτουλ. 8. 3). Βλ. A. C. Pearson, *Sophocles Fragments I* (Amsterdam 1963), σ. 6 πβ. εὐήμερία δύο σημαίνει· τάττουσι οί μὲν ἀρχαιότεροι ἐπὶ τῆς καθαρᾶς καί εὐηλίου καί παιδρᾶς ήμέρας χρώνται δ' αὐτῷ καί ἐπὶ τῆς εὐπραγίας (Φερεκρ. απ. 245)=εὐμερίαν· τήν εὐδαιμονίαν. καί Ξενοφῶν έν τοίς Ἑλληνικοίς (2. 4. 2) καί Φερεκράτης, Φρόνιχ. Περί σοφιστ. σ. 67.12, Φώτ. s.v. πβ. Ησύχ. s.v. εὐμερία· εὐδαιμονία.

¹⁵⁴ Η λέξη υπαινίσσεται ίσως των Λευκαδίων βλ. μικρομελής, μικρογλάφυρος, ίσχνός, μικρόμματος καί μικροπρόσωπος, οίος ἄν εἴη Κορίνθιος ή Λευκάδιος, Αριστοτ. Φυσιогν. 808a 27 Bekk.

¹⁵⁵ Η ιδιότητα του λευκού συνδράμει στον έρωτα της Πασιφάης για τον ταύρο: candidus armenti gloria, taurus erat, Οβίδ. *Ars Amat.* 1. 290-2, nivei tauri Αυσόν. *Cup. Cruc.* 30.

¹⁵⁶ Για τη σημασία των όνομάτων στον Αριστοτέλη βλ. Pfeiffer, *Ιστορία της κλασικής Φιλολογίας I* (1972) σσ. 90 κ.ε.

Περὶ ποιημ. 173. 12)¹⁵⁷ εφιστά την προσοχή στη σημασία των λέξεων και στην εμβάθυνση του κειμένου.¹⁵⁸ \

Η τέχνη του να «ακούς τις εικόνες» των λέξεων απευθύνεται σε ένα κοινό προσανατολισμένο στη σιωπηλή φωνή των ἄφωνων βρεφῶν και την κωφήν αἴσθησιν ἀκοῆς (Αντιφ. Σαπφῶαπ. 194. 4), και χαρακτηρίζει ίσως ένα δράμα που προορίζεται για ανάγνωση. Η λέξη ὀνόματα, υπαινιγμός ίσως στην ποιητική της Σαπφῶς (ὀνομάτων αἰεὶ βούλεται λαμβάνειν τὰ λειότατα καὶ μαλακώτατα, τὴν εὐφωνίαν θηρωμένη, Διον. Αλικαρν. Δημ. 40, καὶ ἅπαν καλὸν ὄνομα ἐνύφανται αὐτῆς τῇ ποιήσει, τὰ δὲ καὶ αὐτῇ εἰργάσατο, Δημ. Περὶ ἔρμην. 166, εὐτελέστατα καὶ ἐν πεζοῖς ὀνόμασι μᾶλλον ἢ ἐν ποιητικοῖς, αυτ. 167) ή και σάτιρα της αιολικής διαλέκτου (πβ. τὰ ὀνόματα... ὀρθῶς διαιρεῖν ἅτε Λέσβιος ὦν καὶ ἐν φωνῇ βαρβάρῳ τεθραμμένος, Πλάτ. Πρωτ. 341c), φαίνεται ότι επηρεάζει την έκβαση του δράματος και την τύχη της ηρωίδας (βλ. απ. 260 K.-Th.).¹⁵⁹ Η διήγηση, σε συνδυασμό με τον αφηγηματικό τρόπο της παρουσίας του άλματος (απ. 258 K.-Th.), σκιαγραφούν ένα κοινό που ακροάται,¹⁶⁰ ενεργοποιεί τη φαντασία του και ευαρεστείται με την παρωδία της λυρικής Σαπφῶς.

απ. 262 K.-Th.

Η πτώση, το τσάκισμα ή γκρέμισμα ως απειλή ή εκβιασμός (συντρίβειν, Σχ. Αχ. 284 τῷ δὲ συντρίβειν καὶ Μένανδρος κέχρηται ἐν Λευκαδίᾳ καὶ ἐν Ασπίδι· (ἔχων τὴν ἀσπίδα ἔκειτο συντετριμμένην, απ. 72 πβ. Ἐπιτρ. 743, συντρίβει· συνθλᾶ, Ησύχ. s.v.¹⁶¹ πβ. et de nimbo saltum Leucate minatur, Αυσ.

¹⁵⁷ Βλ. Koerte-Thierfelder, *Menandri quae supersunt I-II* (1969²) σ. 98.

¹⁵⁸ Η έμφαση στην προσεκτική ακρόαση-ανάγνωση των εικόνων της κάθε λέξης υπενθυμίζει την αγάπη των αρχαίων Ελλήνων για τις λέξεις και την πολυσημία τους, ίσως και μια βαθύτερη εξάρτηση από την τραγωδία. Στην τραγική παράσταση, η ακρόαση ισοδυναμούσε με μια πολύ λεπτή ανάγνωση στα μέτρα του «βάθους» του κειμένου. Για τον αρχαίο ακροατή που αγαπούσε ιδιαίτερα τα ὀνόματα ισχύει η ρήση του Vernant ότι η γλώσσα του κειμένου με την πολυσημία και τις αμφιλογίες της μπορεί να είναι κατανοητή, διάφανη σε όλα της τα επίπεδα. Βλ. J. P. Vernant-P. Vidal-Naquet, *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα I*, Μετάφρ. Στ. Γεωργούδη, (Αθήνα 1968), σσ. 40-41.

¹⁵⁹ Για την προσωνυμία Λευκαδία, συνώνυμη της Λεσβίας βλ. Dörrie, *Der heroische Brief* (1968) σ. 40 σημ. 19. Στην Σαμία το όνομα της Χρυσίδος όπως επιβεβαιώνεται από τον Τερέντιο και το Λουκιανό είναι όνομα προσωπείου. Η ηρωίδα, παρόλο που έχει τη θέση της συντρόφου φορά τη μάσκα της χρυσής εταίρας. Το προσωπείο υπενθυμίζει στους θεατές την καταγωγή της και τη ζωή στην οποία πρέπει να επιστρέψει. Βλ. D. Wiles, *The masks of Menander* (Cambridge 1991), σσ. 68, 179, W. Th. MacCary, «Menander's characters: their names, roles and masks», *TAPhA* 101(1970), σσ. 277-290.

¹⁶⁰ Η τεχνική της ακρόασης συνδέεται ίσως και με τις τραγικές τεχνικές του θανάτου των γυναικών στην τραγωδία, όπου δεν εντοπίζεται τίποτε το ορατό αλλά τα πάντα ξεκινούν από τα ειπωμένα λόγια, από το άκουσμα, από τη φαντασία-όραμα που γεννιέται από λέξεις και κρέμεται από τις λέξεις. Τα πάντα στην τραγωδία, και κυρίως ο θάνατος, συμβαίνουν στα λόγια. Βλ. Loraux, *Βίαιοι Θάνατοι Γυναικών στην Τραγωδία* (1995) σ. 17.

¹⁶¹ Βλ. A. Köerte, *Menandri quae supersunt I-II, addenda adiecit A. Thierfelder* (Leipzig 1958), σ. 98.

Cup. cruc. 8. 24) είναι κοινότοπο αστείο της Αρχαίας κωμωδίας¹⁶² στενά συνδεδεμένο με την πλοκή. Η συντριβή των υπερήφανων και δυνατών προσώπων ανήκει στην κωμική τεχνική του Αριστοφάνη.¹⁶³ Το απαρέμφατο *συντρίβειν*,¹⁶⁴ συνώνυμο του *limare* (*veritus sum ne amoris causa cum illa limassis caput*,¹⁶⁵ Τουρπ. *Leuc.* απ. X και του *ῥίψαι*, Μέν. *Λευκ.* απ. 258. 2 K.-Th., *ἀλέσθαι λέγει τὴν Σαπφῶ*, Στράβ. 10. 9. 452 πβ. *συντρίβει· συνθλάῳ*, Ησύχ. s.v.)¹⁶⁶ εστιάζει στο φόβο (πβ. *ego territa surgo*, Οβίδ. *ES* 15. 173, *miseram terrent me omnia / maris scopuli, sonitus, solitudo, sanctitudo Apollinis*, Τουρπ. *Leuc.* απ. XI) για το αποτέλεσμα της πτώσης. Το ρήμα ενδέχεται να χρησιμοποιείται και μεταφορικά (*θρύψομαι: ἀντί τοῦ συντριβήσομαι ἢ σφόδρα τρυφήσω καί σεμνυνοῦμαι*, Αριστοφ. *Σχ.* 7 ππ. 1163).

απ. 1089 K.-A.=inc. 951 K.-Th.¹⁶⁷

Στο απ. 1089 οι στ. 22-42 (col. ii) είναι κατεστραμμένοι. Ο Gaiser, με βάση τις σχετικές με τα θέματα της απαγωγής της κόρης, της λύτρωσης και του αναγνωρισμού, λέξεις (*ἀργύρι[ον, στ. 24, πρόφασι[., στ. 28, οἱ πατέ[ρες στ. 33, ἀποδρα[, στ. 40 col. i)* αποδίδει το απόσπασμα στην *Λευκαδία*.¹⁶⁸

απ. 1127 K.-A.

¹⁶² Ο Λάμαχος, ο Σωκράτης και ο Πλούτος απειλούνται με τσάκισμα (Αριστοφ. 7 ππ. 1362, *Νεφέλες* 1449-50, *Εἶρ.* 1126, *Ἀναθεῖς γὰρ ἐπὶ κρημνὸν τιν' αὐτὸν καταλιπὼν / ἄπειμ', ἴν' ἐκεῖθεν ἐκτραχηλισθῇ* πεσών, *Πλοῦτ.* 70 πβ. Λουκ. *Περὶ τῶν ἐπὶ μισθῶ συνόντων* 30). Η κωμωδία του Ἀλέξη Αἴσωπος πιθανόν να είχε κατακρημνισμό. Ο Λάμαχος πηδά ένα χαντάκι και σπάει το κεφάλι του στην πέτρα (*Ἀχ.* 1178-80) και ως μελλοθάνατος τραγουδά στον ήλιο *δεινὸν μέλος* (1184-5). Στον Μένανδρο *Γεωργός* απ. 92A (Πάπ. Gen.) το ρήμα *συντρίβω* φαίνεται συνδεδεμένο με την πλοκή του θέματος (Νεανίας: *πυκνὸν δέ τῇ κόρῃ] προσιῶν πράττων <καλῶς>, 142, ἣν εἶχε περὶ μου] φροντίδ' ἐργάζεται / τυχὸν εὐμενεσι]άτην, ἐὰν μὴ συ[τριβῶ / ἀντιστατῶν ἔγωγ'.* Γοργίας] *ἐὰν μὴ συντριβ[ῇς; / σαφέστερον λέγ' ὥς τάχιστα μοι, γέρ[ον].*)

¹⁶³ Για την κωμική αυτή τεχνική βλ. Stanford, *Βάτραχοι* (1993) σσ. 35-41.

¹⁶⁴ Ο Gaiser, *Menandre "Hydria"* (1977) σσ. 454-462 προσγράφει και το απ. 531 στην *Λευκαδία* και εκλαμβάνει το απαρέμφατο *συντρίβειν* ως μεταφορά για τη μεταστροφή της τύχης (πβ. Μέν. απ. 531. 15 inc., Τουρπ. *Leucadia* απ. XII). Ο M. Gronewald, «Zu Menander fr. inc. 951 K.-Th.», *ZPE* 92 (1992), σσ. 85-90, το αποδίδει στον *Κεκρύφαλο* του Μενάνδρου.

¹⁶⁵ Το ρήμα *limare* (ρινίζω, συνθλίβω) με αντικείμενο *caput* έχει ερωτική σημασία. Βλ. Rychlewska, *Turpilus* (1971) σ. 34.

¹⁶⁶ Για τη διάθεση του πρωτοεμφανιζόμενου ποιητή να κάψει και να συντρίψει τον πρόγονο και την αγωνία της επίδρασης αντιληπτή ως πλημμύρα και συντριβή βλ. H. Bloom, *Η αγωνία της επίδρασης. Μια θεωρία για την Ποίηση*, Μετάφρ. Δ. Δημηρούλης, (Αθήνα 1989), σσ. 83, 198, 93, 91, 97.

¹⁶⁷ Βλ. Kassel-Austin, *PCG VIII* (1995) σσ. 382-3.

¹⁶⁸ Εναντίον της υπόθεσης αυτής έχουν διατυπωθεί ισχυρότατες αντιρρήσεις κυρίως εξ αιτίας των στ. 12-13 (*ἀπὸ μη]χανῆς τις τῶν θεῶν σοι, Παρμένων, / μνᾶς δ]έκα δέδωκεν ὥπερ ἐν τραγωδίῳ*). Βλ. Gaiser, *Menandre "Hydria"* (1977) σ. 465. Στα πρόσωπα (Μοσχίων, Παρμένων) προστίθεται η Δωρίς, ίσως βουβό πρόσωπο, ενώ και στην *Λευκαδία* πρέπει να υπολογίζουμε και άλλα που δεν τα γνωρίζουμε· αυτ. σσ. 454-461. Βλ. Επίσης Gronewald, «Zu Menander Fr. inc. 951 K.-Th.» (1992) σσ. 85-90.

]απολλ...[]θ.[
]...εα.πο...ριγε.[
]θεζεινω...ετερ[
]πεισεπλε.μενη[...].[...].[
 5]. ἄκόλουθος καταπλύν[ε]ι[ν] με.[
]νεανίσκῳ πατήρ ἐστὶν γέρων
]αυτην γυναι̃κα βούλεται
]συγγενῆς ἐφόδια πλούσια
]ἤκουσεν, ἐπέμεν' οὐκέτι
 10]ὥς ἐρωτικόν, τάλαν
]χθη μὲν ὑπ' ἀνέμου τινός
]αυτην δέ τῇν μεγάλην πέτραν
 το]ῦτο τοῦπιχώριον
]αναι αὐτοῦς παθεῖν
 15] τί ποτ' ἄν ποιήσῃ τοῦθ' ὅς ἄν
]ιναιτα[...].[. Θεῶν
]σ.: : εὔξατ, ἄν ὁ Κλεινίας
]. δι' ἄ κενῆς καὶ λαβε[
]μη θελήσῃ φ[[]]λτ[[]ατ
 20].ν ἀρετὴν.[
]του[

Οι αντιστοιχίες του απ. 1127 K.-A.¹⁶⁹ με το απ. 258 K.-Th. της Λευκαδίας, τον Οβίδιο (ES 179, 212), και την Σαπφώ (αππ. 37. 2, 64. 5, μοι ζεφύρω [/ σοί δ' ἀν[εμ] οφόρητο[, 90a col. III 22-23 πβ. Αλκ. 243. 11, 5c inc. auct.) είναι ικανές ενδείξεις για την απόδοσή του στην Λευκαδία του Μενάνδρου. Οι αναφορές στην ιερουργία (εὔξατ' στ. 10. 17 πβ. οἱ στρω̃ντι πόθῳ.κατ' εὐχὴν, Λευκ. απ. 258 K.-Th.), το βράχο (μεγάλην πέτραν...τοῦπιχώριον, στ. 12-13 πβ. ἦν δέ καὶ πατριον τοῖς Λευκαδίοις κατ' ἐνιαυτὸν ἐν τῇ θυσίᾳ τοῦ Ἀπόλλωνος ἀπὸ τῆς σκοπῆς ῥιπτεῖσθαί τινα τῶν ἐν αἰτίαις ὄντων, Στράβ. 10. 9. 452), και τον Απόλλωνα (]απολλ..., στ. 1 πβ. Pheobus ab excelso, quantum patet, adspicit aequor, Οβίδ. ES 165)¹⁷⁰ ορίζουν ως ἐρωτικόν (απ. 1127. 10 K.-A.) τη μεταφορά κάποιου από τον άνεμο

¹⁶⁹ Το απ. 1127 αποδίδεται με κάποια αμφιβολία στην Λευκαδία από τους Kassel-Austin, *PCG VIII* (1995) σσ. 452-453, και στην κωμωδία *Συναριστιῶσαι* από τους K. Gaiser, «Ein Fragment aus Menanders' Synaristosai?», *ZPE* 39 (1980), σσ. 99-111 και H. J. Mette, «Nachtrag zu den Menander-Berichten in *Lustrum* 10 F. 16», *Lustrum* 25 (1983), σσ. 29-30 κυρ. 15-30.

¹⁷⁰ Σύμφωνα με τον Treu, «Ovid und Sappho» (1953) σ. 363, ο στ. 165 μιμείται την Σαπφώ ὄ[σσοις φάεθων [(| ἄέλιος] κατορ[, απ. 65.4 (η διόρθωση του Fraenkel), ίσως και επικλήσεις προς τον ἥλιο (ἀλλ' ὦ πάντ' ἐπόμενις Ἀέλιε, απ. 4 inc. auct.). Ο Curtis, «Sappho and the Leucadian Leap» (1920) σσ. 146-150, ερμηνεύει το ἄλμα της Σαπφῶς στην πυθαγόρεια βασιλική της Ρώμης με βάση τους στ. 163-184. Ο Friedrich, *The Meaning of Aphrodite* (1978) σ. 125, εντοπίζει το στίγμα του

(*Ἰχθη μὲν ὑπ' ἀνέμου τινός, στ. 11 πβ. aura dabit cursus, Οβίδ. ES 214*¹⁷¹ *μοι ζεφύρω [/ σοί δ' ἀν[εμ] οφόρητο, Σαπφ. απ. 90a col. ΙΙΙ 22-23, ἄνεμοι φέροιεν, 37. 2*¹⁷² *πβ. ἄνεμοις φέρ[, Αλκ. 249. 11)* και δίνουν το στίγμα της ουράνιας πτήσης (*tu quoque, mollis Amor, pennas suppone cadenti, ES 179 πβ. ἄβρα +δεῦτε πάσχεις πάλαι +ἀλλόμαν, απ. 5c inc. auct.*), ενώ η σχέση των *στ. τοῦπιχώριον / ἴαναι αὐτούς παθεῖν*, 13-14 με την πτώση από τον φεγγοβόλο βράχο (*ῥίψαι πέτρας / ἀπὸ τηλεφανοῦς, Μέν. Λευκ. απ. 258 K.-Th., πηλεφάνην, Αλκ. απ. 115a11*), ανακαλούν τη μορφή της Ψυχῆς ως πλάσματος φτερωτού (*Αποῦλ. Met. 4. 28-6, 24*). Ο Ζέφυρος, γεννήτορας του έρωτα στην Σαπφώ (*απ. 198a, 198b, 198c*) είναι μοίρα και ἀρετή (*μοι ζεφύρω πνεῦμα[/ σοί δ' ἀν[εμ]οιφορητο, 90a col. ΙΙΙ 22-23 πβ. Ἰώς έρωτικόν, τάλαν / Ἰχθη μὲν ὑπ' ἀνέμου τινός / Ἰαυτην δέ τήν μεγάλην πέτραν / τοῦτο τοῦπιχώριον, Μέν. Λευκ. απ. 1127.10 K.-A. κ.ε.*). Οι αξιοπρόσεκτες λεκτικές αντιστοιχίες της Σαπφῶς (*γῶ τὸ κάλλος έπετ. / μέ<σ>δον· τί γάρ ἦνεμ[/ εἶναι καί ἀρετῆς, απ. 90a col. ΙΙΙ 18 κ. ε. πβ. απ. 55)* με τον Οβίδιο (*πβ. aura dabit cursus, ES 214*), και της Σαπφῶς (*καλλι εὐφήμεισθα...ἀγε- / ρώχου[ς...ἄγαν έχού-] - / σας γέρας, απ. 90 a col. ΙΙΙ στ. 12-14, 21)* με τον Μένανδρο (*ὑπέρκομπον, εὐφημείσθω, Λευκ. απ. 258 K.-Th.*), στις οποίες ίσως συμπεριλαμβάνεται και η αναφορά στην ἀρετήν, (*απ. 1127. 20, ίσως από την Σαπφώ (ἦνεμ[/ εἶναι καί ἀρετῆς, απ. 90a col. ΙΙΙ 17 κ.ε.), υπαινίσσονται μεταγραφή θεμάτων της λυρικής ποιήτριας στη λατινική επιστολή μέσω της κωμωδίας.*

Οι αντιστοιχίες αυτές ανάμεσα στα απ. 258 K.-Th. και 1127 K.-A. της Λευκαδίας με τον Οβίδιο (*ES 179, 212*) και την Σαπφώ (*απ. 90a col. ΙΙΙ 22-23* και

άλματος στο σαφές μήνυμα της Αφροδίτης *Ψάπφοι, σεφίλ[/ Κύπρω β[α]σίλ[/ καίτοι μέγα δ. [/ ὅ [σσοις φάέθων [/ πάντ' α κλέος [/ _ / καί σ' έν Αχέρ[οντι, απ. 65. 5-10· ο Ήλιος και η Αφροδίτη είναι η Δύναμη και η δόξα της Σαπφῶς που θα τη συντροφεύει και μετά από το θάνατο. Σημειώνουμε ότι και στον Αλκαίο, που παροτρύνει τον Μελάνιππο να πίνει όσο ζει ενθουμούμενος το μύθο του Σίσυφου, ο τόπος του θανάτου αντιπαράβάλλεται με το φως του ήλιου (Πώνε...διννάεντ'+ Αχέροντα μεγ[/ ζάβαι[σ ἄ]ελίω κόθαρον φάος [ἄψερον / ὄψεσθ', απ. 38. 1-4, [δίς / διννάεντ' Αχέροντ' επέραισε, στ. 7-8, ἄνε]μος βορίαις έπι. [, στ. 13).*

¹⁷¹ Από τους στίχους αυτούς εμπνέεται ίσως και ο P. M. Ρίλκε: *Κι ο άνεμος τούτος εδυνάμωσε: και τώρα ρίχτηκεν / ακράτητος στα στήθη τα ολοκαίνουργια, / τα φούσκωσε και μέσα τους εσφίχτηκεν, - / έτσι, που, σαν πανιά ολοφούσκωτα, από τ' ανοιχτά, / τήν κόρη την ανάλαφρη πρός τό ακρογιαλί σπρώξανε...* «Η Γέννηση της Αφροδίτης», Μετάφρ. Άρης Δικταίος.

¹⁷² Πβ. τον υπαινιγμό *aura dabit cursus* Οβίδ. *ES 214* στους στίχους της Σαπφῶς *τόν δ' έπιπλάζον' ἄνεμοι φέροιεν / καί μελέδωναι, απ. 37. 2* που παραπέμπουν στον Όμηρο *τόν...ἄνεμοι φέρον ένθα καί ένθα, Όμ. Όδ. ε 330*. Βλ. Treu, «Ovid und Sappho» (1953) σ. 364.

αππ. 64. 5, 37. 2 πβ. Αλκ. 243. 11, 5c inc. auct.) ισχυροποιούν την εικόνα της «ολόφωνης κιθάρας» (πάμφωνε...οὐρεία χέλυσ, Μέν. Λευκ. απ. 314 K.-Th. πβ. Σαπφ. 118, chelys,¹⁷³ Οβίδ. ES 181) που ενορχηστρώνει τη μελωδία της συντριβής. Η «πάφωνος» chelys, η «ομιλούσα» επιστολή (πβ. epistula dicat, ES 219), είναι ένα αναθηματικό δίστιχο (versus unus et alter, 183-184) που ρίχνεται στο πέλαγος. Το corpus αυτό στο σώμα της ES, είναι τα δῶρα (munera) που αρμόζουν στην grata (χαρίεις, πολυτίμητος, ευγνώμων) poetria Σαπφώ και στον Απόλλωνα (ES 181-184).

¹⁷³ Το δάνειο αυτό από την ελληνική γλώσσα δεν απαντά αλλού στον Οβίδιο και στους ποιητές της εποχής του Αυγούστου αλλά εμφανίζεται συχνά στον Σενέκα και στους ποιητές της εποχής των Φλάβιων. Βλ. Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 310.

II. Οβίδιος, *Epistula Sapphus ad Phaonem*

α. Ο μύθος της φλεγόμενης Σαπφώς

Στον Οβίδιο ο *οἶστρος* της Σαπφώς ανάγεται σε πρόσωπα μυθικά (Δευκαλίωνας, Φάωνας, Κάκος, Αίτνα), προσωποποιήσεις της φωτιάς και του φωτός και παρομοιάζεται με το φλεγόμενο από τους ανατολικούς ανέμους και τη φωτιά της Αίτνας τοπίο (Uror, ut indomitis ignem exercentibus Euris / fertilis accensis messibus ardet ager. / arva, Phaon, celebras diversa Thyphoidos Aetnae; / me calor Aetnaeo non minor igne tenet, *ES* 9-12 πβ. *Trist.* 3. 7 19-20), εικόνα που προέρχεται από την ποίηση της Σαπφώς, ίσως το απ. 48.¹ Η εικόνα της καταστροφής του φυσικού τοπίου από τη λάβα του έρωτα (9-12) που υπενθυμίζει τη δύναμη του έρωτα-ανέμου που ρημάζει τη φύση (*Ἔρος δ' εἰτίναξέ <μοι> / φρένας, ὥς ἄνεμος κὰτ ὄρος δρύσιν ἐμπέτων*, Σαπφ. απ. 47,² 96. 9-11),³ ίσως είναι και αναφορά στην τέλεια απολίθωση της περιοχής της Ερεσσού, πριν από είκοσι χιλιάδες χρόνια. Στην πλοκή της επιστολής ο Οβίδιος φαίνεται να ακολουθεί την παράδοση της Σαπφώς. Η Σαπφώ καίγεται από τη φωτιά που έκαψε τον Δευκαλίωνα (ignibus aequis, 163, Deucalion succensus amore, 167) και η Ναϊάδα την προτρέπει να βρεί την ανακούφιση στο νερό. Το σχήμα *οἶστρος*-φλόγα- *ρίψαι* (νερό), μια λυρική μεταφορά για την ποίηση-φάρμακο της Σαπφώς, αποτελεί λογοτεχνική κριτική για την ερωτική ποίηση της Σαπφώς, η οποία και στον Πλούταρχο παρομοιάζεται με θεό των ηφαιστειών (*Ερωτ.* 762f).⁴ Η εικόνα της φλεγόμενης Σαπφώς (me calor Aetnaeo non minor igne tenet, 12) επαναλαμβάνεται και στον Lord Byron: The cold in clime are cold in blood, Their love can scarce deverse

¹ Βλ. Knox, *Ovid Heroides* (1995) σσ. 281-2.

² Πβ. το λεσβιακό δημοτικό τραγούδι (*Κουπίκανι γι' αγάπη μας σαν του διντρί τα φύλλα / όπου τα παίρνει γι' ανέμους κι αφήνει μόνι ξύλα.*) στον Π. Δ. Πανταζή, «Αίσθημα και στόχαση στο Λεσβιακό τραγούδι» *Λεσβιακά II'* (Επιλογή από παλιά χειρόγραφα της συλλογής του Δ. Λουκάτου), (Μυτιλήνη (1991), σσ. 251-255.

³ Ο Χάραξος καίεται από τη φωτιά της Δωρίχας (arsit inops frater meretricis captus amore 63 πβ. Σαπφ. απ. 48, *λέπτον / δ' αὔτικα χρωῶ πῦρ ὑπαδεδρόμακεν*, απ. 31. 10, *ὄπταις ἄμμε*, 38, και τα σχόλια του Πλούταρχου (*ἐρύθημα πυρῶδες*, Δημ. 38. 4, *φλέγεσθαι*, *Ἐρωτ.* 763a) βλ. και Σαπφ. απ. 101 A3v. Ο Οβίδιος φαίνεται να ακολουθεί την Σαπφώ. Οι πυκνές αναφορές της Σαπφώς στη φλόγα του έρωτα σηματοδοτούν ένα διαφορετικό κόσμο και δημιουργούν σχολή που εξελίσσεται σε παράδοση. Για την παράδοση αυτή βλ. Lanata, «Sul linguaggio amoroso di Saffo» (1966) σσ. 78, 79 σημ. 70, 71, 72, E. Cavallini, «Motivi saffici nella Tragedia», *Mcr* 18 (1983), σ. 49.

⁴ Η μεγαλοφυής φλόγα που κατακαίει ή σπρώχνει στο βυθό όπως το δημοσθενικό ύψος είναι η δυνατή πυρά που φλογίζει την ψυχή, το σφοδρό πάθος του Δημοσθένη που στο πέρασμά του κατακαίει τα πάντα σαν θύελλα και σαν κεραυνός όπως το πάθος του Κικέρωνα (*ὥς ἀμφιαλαφής τις ἐμπρησμός, πάντη νέμεται καὶ ἀνειλεῖται*, Λογγ. *Περὶ ὕψους* 12. 4 πβ. 12. 3-5).

the name; But mine was like the lava flood That bils in Etna's breast of flame, «The Giaur».⁵

Στον Οβίδιο η σύνδεση του άλματος της Σαπφώς με το άλμα του Δευκαλίωνα,⁶ μια παραλλαγή του μύθου, η οποία δεν απαντά σε καμιά άλλη γραπτή μαρτυρία, αποδίδει συμβολικά τον *versus Amor* (*Deucalion igne levatus erat. / hanc legem locus ille tenet, ES 170*)⁷ που μεταστρέφει τη λαύρα του έρωτα σε λύτρωση και ανακούφιση δροσιάς (*nec mora, versus Amor fugit lentissima mersi / (Pyrrae) pectoral, ES 169*), θέμα του απ. 48 της Σαπφώς (*ἦλθες, ἔγω δέ σ' ἐμαϊόμαν, / ὃν δ' ἔψυξας ἔμαν φρένα καιομέναν πόθῳ* βλ. και *ES 9-12*). Στον παραδοξογράφο και μυθογράφο Πτολεμαίο (γύρω στο 100 μ. Χ.), ο Λευκάτας είναι τόπος εξαγνισμού από το φόνο του Λεύκου, τόπος της λύτρωσης και της θεραπείας του έρωτα με παραδειγματικά πρόσωπα την Αφροδίτη ((*Αφροδίτη*) *ἡ δέ ἐαυτήν ῥίψασα ἐπαύσατο το ὕ ἔρωτος...ἀνεπαύετο τοῦ ἔρωτος, Φώτ. cod. 190=Βι βλ. 153a-153b198*), τον Δία και τον Δευκαλίωνα (*τούς μὲν οὖν καθαλλομένους ἀπὸ τῆς πέτρας παύεσθαί φασι τοῦ ἔρωτος...καί πολλοί δέ ἄλλοι καί πολλαί ἔρωτι κάμνουσαι ἀπηλλάγησαν τοῦ ἔρωτος, ἐπεὶ τῆς πέτρας καθήλαντο, αυτ.*⁸ πβ. *ES 171*) γενάρχες των θεών και των ανθρώπων. Στον Οβίδιο η μεταβολή της φωτιάς και των καυτών ανέμων

⁵ Βλ. Palmer, «*Heroides*» (1967²) σ. 426. Για τη φλεγόμενη Σαπφώ βλ. Byron, «*The isles of Greece/ where burning Sappho loved and sung*», και τους τίτλους των West, «*Burning Sappho*» (1970) και P. du Buis, *Sappho is Burning* (1995).

⁶ Πρόθεση του Οβιδίου δεν είναι να σατιρίσει την Σαπφώ αλλά το «πρόσωπο» του ερωτευμένου-ποιητή, του οποίου η Σαπφώ αποτελεί αιώνιο σύμβολο. Το άλμα του έρωτα από τον γενάρχη των ανθρώπων είναι μια απόπειρα του λατίνου ποιητή να δώσει ευρύτερη διάσταση στα ερωτικά πάθη, ως μια ανθρώπινη συμπεριφορά και εμπειρία που κληρονομείται από καταβολής κόσμου. Βλ. Jacobson, *Ovids' Heroides* (1974) σ. 290.

⁷ Βλ. Jacobson, *Ovids' Heroides* (1974) σ. 290. Σύμφωνα με τον Zielinski, «*Sappho und der leukadische Sprung*» (1930) σσ. 15-16, ο μύθος του Δευκαλίωνα ανάγεται στη λεσβιακή μυθολογία και συνδέεται με την εξορία της Σαπφώς και του Αλκαίου στην Πύρρα. Όπως τα ονόματα Φάων-Πύρρα παραπέμπουν στις έννοιες φως και φωτιά, ο Δευκαλίωνας είναι ο φωτεινός (*δευκ=φως* Ησύχ. s.v.) που έχει στο όνομά του τη λευκή Πέτρα (*Δευκαλίων*). Η λέξη *Δευκαλίων* προέκυψε από μετάθεση της λ. *Δευκαλίων* και αντίστροφα με μετάθεση το ακρωτήριο Λευκάτας έγινε το *Caro Doucato* των Ιταλών. Το άλμα από τη λιγότερο γνωστή λέσβια λευκή πέτρα γίνεται το άλμα από το γνωστό την εποχή αυτή βράχο της Λευκάδας. Ο Φάωνας υπακούοντας στη λευκάδεια μαγεία ανταποκρίθηκε στον έρωτα της Σαπφώς (*versus Amor*). Στο πλαίσιο αυτό εξηγείται η επιστολή του Φάωνα προς την Σαπφώ την οποία αναφέρει ο A. Sabinus (Οβίδ. *Am.* 2. 18. 34). Βλ. και Comparetti, *Sull' epistola ovidiana di Safo a Faone* (1876) σ. 53.

⁸ *Ὡς ἡ Λευκάς πέτρα ἀπὸ Λεύκου τοῦ Ὀδυσσέως ἐταίρου τὴν κλῆσιν ἔλαβεν, ὃς Ζακύνθιος μὲν γένος ἦν, ἀνῆρέθη δ' ὡς φησιν ὁ ποιητής, ὑπ' Ἀντίφου· τοῦτον ἰδρύσασθαί φασι καί ἱερὸν Λευκάτου Ἀπόλλωνος, Έκδ. R. Henry. Για την αξιοπιστία της Καινῆς ιστορίας βλ. Ν. Γ. Πολίτης, «*Ο συγγραφεὺς τῆς Καινῆς Ἱστορίας*», *Λαογραφικά Σύμμεικτα* 2 (Εν Ἀθήναις 1975²), σσ. 84-89.*

(indomitis Euris, 9)⁹ σε αύρα αναψυχής και έρωτα αβρό (mollis Amor, 178, aura, 214) σηματοδοτεί τη μεταβολή του σαρκικού έρωτα σε ιδανικό, του ομοφυλόφουλου σε ετερόφυλο (quas non sine crimine amavi, 19, infamen quae me fecistis amatae, 201), υπαινιγμός ίσως σε μια λατρεία όπου πρωτεύοντα ρόλο έπαιζε το πυρ και το φως.

Ο Οβίδιος αποτυπώνει μια πλατωνική Σαπφώ που αναζητά την κάθαρση και τον ουράνιο βίο της ψυχής. Στον *Φαίδρο* του Πλάτωνα η *ΰβρις* και η *ἀναίδεια* του *εὐήθους* και *ἀσεβοῦς* (πρώτου) λόγου επιβάλλουν την *ἀφοσίωσιν* (242b6c3 πβ. *καθήρασθαι ἀνάγκη*, 242e-243a3, *ποτίμῳ λόγῳ οἶον ἀλμυρὰν ἀκοήν ἀποκλύσασθαι*, 243c πβ. *πότιμος λόγος*, Ευριπ. *Ιππ.* 653 κ.ε.). Στην επιστολή του Οβίδιου η *φυγή-δίωξις* του λαμπερού Φάωνα καταγράφεται με συνεχείς μιμήσεις του απ. 31 της Σαπφώς ως βαρειά αρρώστεια και πορεία θανάτου που την οδηγεί στην *πτέρωσιν* (tu quoque, mollis Amor, pennas suppone cadenti, *ES* 179 πβ. Πλάτ. *Φαίδρ.* 256b). Η ανόητη συμπεριφορά του ερώντα (infamen, *ES* 201 πβ. *Φαίδρ.* 241b7) γίνεται θεϊκή μανία και θεϊκή τιμή (cur ego digna fugi 218 πβ. *Φαίδρ.* 241c6)¹⁰ κατά το πρότυπο του Στησίχορου και του Ίβυκου (*ἀμβλακῶν τιμᾶν ἀμείψω*, 242d), παλινωδία και κάθαρση διά του ύδατος (*ES* 218). Η μομφή για σχέσεις της Σαπφώς με τις γυναίκες του κύκλου της (*ES* 19, 201, 39, 218) αίρεται στο τέλος της επιστολής με τη *dignitas* του εμβαιτισμού. Όπως στον *Φαίδρο* η θεά του κάλλους είναι το *ἄθλον* της ερωτικής μανίας, η μετά θάνατον μοίρα του *φανόν βίον διάγοντος*, στην επιστολή του Οβίδιου η φλόγα του έρωτα μεταστρέφεται σε αναψυχή (*ES* 163,164 πβ. 9, 12), γίνεται *somnia* (123-4) και όραμα του Cupido (215).¹¹ Η *φυγή-*

⁹ Η λέξη Euris *Εὐρος*, ο ανατολικός άνεμος συγγενής του πρωϊνού ('*Ηώς*, *ΰως*, *ἔως*) αντίθετος του εσπερινού Ζέφυρου (ζόφος) βλ. *LSJ*⁹, είναι σπάνιος ελληνισμός. Πβ. το πολύ παλαιό νεοελληνικό δημοτικό τραγούδι (*καί τώρα ἀπαράτησε σάν καλαμι ἄ 'ς ὄν κάμπο / σπέρνουν, θερίζουν ὄν καρὰ κ' ἡ καλαμι ἄ ἀπομένει, / βάνουν φωπιά 'ς τήν καλαμὶ κι ' ἀπομαυρίζει ὁ κάμπος. / Ἔσι εἶναι κ' ἡ καρδούλα μου μαύρη, σκοτεινισμένη. / θέλω ἄ ὄν καταραστῶ κι ' ὅ τι τοῦ μέλει ἄς πάθῃ.* «The curse of the Deserted») στον O. Tsagarakis, «Some neglected aspects of love in Sappho's fr. 31», *RhM* 122 (1979), σ. 107.

¹⁰ Η φροντίδα για τη μοίρα της ψυχής στον *Φαίδρο* (κατ' *ἀξίαν προσήκουσα*, 278a, *ἐν δίκῃ*, 278e) αποτυπώνεται στη μοίρα του γραπτὸ λόγου (277d).

¹¹ Ο Σωκράτης διώκτης φυγᾶς παραμένει εγκλωβισμένος στα *ἀλλότρια νάματα* και στη θάλασσα τοῦ καλοῦ (Πλάτ. *Συμπ.* 210d). Στον *Φαίδρο* (παλινωδία) ο κατεχόμενος από την ερωτική μανία πλήρης γαλήνης και ευδαιμονίας απαλλάσσεται από το υλικό σώμα με το οποίο περιφερόταν όπως το όστρακο, και ο έρωτας-φυγή από τη θνητή φύση συνεπάγεται την *ὁμοίωσιν* (250c6 πβ. *Φυγή δέ ὁμοίωσις ἔθε* *Θεαίτ.* 176b). Η μακαρία *ὄψις* και θεά του κάλλους, η *ἔκπληξις* ενώπιον του *ὁμοιώματος* (250a-c), η μυστηριακή ένωση με το κάλλος, την οποία αξιώνεται ο χορός των ευδαιμόνων είναι *ἐποπτεία* στα *ὀλόκληρα, ἀπλά, ἀτρεμῇ καί εὐδαίμονα φάσματα, ὄργιον*, μύηση, η μακαριωτάτη των *τελετῶν*, η ολοκλήρωση και η κάθαρση *ἐν αὐγῇ καθαῶ* και απαλλαγή από τη δέσμευση του *όστρέου-σώματος* (250c4).

δίωξις είναι αξία και μοίρα της Σαπφώς (sive iuvat longe fugisse Pelasgida Sapphon- (non tamen invenies, cur ego digna fugi, 217-8). Η αγωνία της Σαπφώς για την ανάγνωση και τη γραφή, οι αναφορές στην κριτική του λόγου, τον ψόγο και τον έπαινο (ES 1-7, 97-98, 194, 182, 207), βασικά ζητήματα και του Φαίδρου (274b-278c, *Ἐπιστ.* ζ 342a), οδηγούν στο τέλος της οβιδιανής επιστολής στην ταύτιση της ερωμένης, αναγνώστριάς και αιοιδού Σαπφώς (ES 41, 42, 45) με την epistula, στο τρίπτυχο έρωσ-γραφή-θάνατος.

β. Η ES: αλληγορία θανάτου-γραφής και παρωδία θρήνου

Στην ES η πορεία της Σαπφώς προς τον Λευκάτα είναι μια αλληγορία θανάτου και γραφής με έντονες τις επιρροές της κωμωδίας. Η Σαπφώ της επιστολής, μια λυσσασμένη μαινάδα σε ένα συγκλονιστικό ταξίδι ψυχής, περιγράφει το θάνατό της με μιμήσεις του απ. 31, ένα αλληγορικό και φαινομενολογικό ποίημα που παρουσιάζει πολλές αναλογίες με το γρίφο της Σαπφώς στην ομώνυμη κωμωδία του Αντιφάνη.¹² Οι απηχήσεις του απ. 31 στηρίζουν και στη λατινική επιστολή της Σαπφώς την αλληγορία θανάτου-γραφής και είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα η συμβολική υποδήλωση των αντιστοιχιών αυτών σε σχέση και με την επίδραση της κωμωδίας.

Στους στ. 41-2 (at me cum legerem, etiam formosa videbar; / unam iurabas usque decere loqui) η πρώτη απήχηση του απ. 31 (φαίνεται μοι κείνος...πλάσιον ἄδω φωνεῖ-/σας) περιγράφει μια Σαπφώ που όταν διάβαζε τα ποιήματά της φαινόταν η πιο όμορφη στα μάτια του Φάωνα. Στους στ. 110-112 (nec me flere diu, nec potuisse loqui, 110, deerant...et lingua palato, 111, adstrictum gelido frigore pectus erat, 112) η απήχηση του απ. 31 (γλώσσα +εαγε+ και μ' ἴδρως κακχέεται, στ. 9, 12)¹³ μεταδίδει με γλαφυρότητα την παγωνιά του στήθους και τη φωνή της ποιήτριας που κόβεται και σπάει. Στο τέλος της «επιστολής» ο Οβίδιος μας πείθει ότι η Σαπφώ (τεθνάνκη, απ. 31.15, 94. 1) είναι πράγματι νεκρή (195 κ.ε.). Λίγο πριν από την πτώση της από τον

¹² Για το απ. 31 ως αλληγορία και «φαινομενολογία» γραφής και την αντιστοιχία του με το απ. 194 της Σαπφώς στον Αντιφάνη και την ταύτιση του εραστή με τον γράφοντα και του αναγνώστη με τον έρωμενον βλ. Svenbro, *Phrasikleia* (1993) σσ. 145-159, 187-216, 317, 299 σημ. 30, 238.

¹³ Βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 58, Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 299.

¹⁴ Ο στ. non mihi respondent veteres (197) in carmina vires με κάποια ομοφυλοφιλική διάσταση (Jacobson *Ovid's Heroides* (1974) σσ. 290-291), είναι ένας σχεδόν ιατρικός όρος που εξηγεί την εξασθένηση των δυνάμεων πβ. *Pont.* 4. 2. 15 nec tamen ingenium nobis respondet ut ante. Βλ. Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 313. Το ποίημα μιμήθηκε στο σύνολό του ο Κάτουλλος (51). Επίσης θαυμάστηκε από τον Οράτιο (*Carm.* 1. 22.23 πβ. στ. 2), τον Λουκρήτιο (3.154 κ.ε. πβ. στ. 7 κ.ε.), τον Στάτιο (1.301 κ.ε.), τον Μεσσάλα (per pectus manat subito < > mihi sudor 1.3 στον Γέλιο 19. 9. 11 κ.ε. πβ. στ. 13). Βλ. Voigt, *SetA* (1971) σσ. 58-59.

Λευκάτα, στους στ. 195-8, 191-2 και 197-8, οι απηχήσεις του απ. 31 (non mihi respondent veteres in carmina vires, 197)¹⁴ του στ. 15 (τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης / φαίνομ' ἔμ' αὖται) και στο στ. 198 (plectra dolore tacent, muta dolore lyra est)¹⁵ του στ. 9: γλῶσσα +εαγε+,¹⁶ οδηγούν στην πλήρη εξουθένωση και τη συντριβή του στήθους της Σαπφώς στα βράχια. Οι στ. at quanto melius iungi mea pectora tecum / quam poterant saxis praecipitanda dari (191-192) ανακαλούν πάλι το απ. 31 (+έκαδε+ μ' Ἰδρως κακχέεται τό μ' ἦ μάν / καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισε, στ. 5-6). Σε όλο το μήκος της επιστολής οι χρήσεις του απ. 31 αναπαριστούν μια αδύναμη και άφωνη από έρωτα Σαπφώ και παράλληλα με τη συντριβή του στήθους οπτικοποιούν τη σιωπή, το τσάκισμα της λύρας-φωνής. Η χέλυς-Σαπφώ είναι νεκρή.

γ. Η άφιέρωσις

Αμέσως όμως μετά η σχεδόν «νεκρή» Σαπφώ γίνεται ομιλητική και λυρική και στον προτελευταίο στίχο η άφωνη λύρα (muta, 198) γίνεται μια ομιλούσα επιστολή (219). Στην εκπληκτική σκηνοθεσία του Οβίδιου, ο θάνατος της Σαπφώς συμβαίνει όταν η ποιήτρια αφιερώνει τη λύρα-χέλυς στον Απόλλωνα (inde chelym Pheobo, communia munera, ponam, / et sub ea versus unus et alter erunt: / grata lyram posvi tibi Phoebe poetria Sappho / convenit illa mihi convenit illa tibi, 181-184). (Τη χέλυς αυτή, με τους δύο στίχους, τα δώρα τα κοινά, σου αφιερώνω, Φοίβε, ευγνωμονούσα η ποιήτρια Σαπφώ. Αυτά που αρμόζουν σε μένα και σε σένα.). Το επίθετο communia¹⁷ προσδιορίζει το σύμφωνον άρμόζον, το πρέπον, το δῖον (πβ. δῖα, Σαπφ. απ. 118) και υποβάλλει την ποιητική αξία της Σαπφώς και τη σχέση της με τους θεούς, όπως διατυπώνεται στην ποίησή της (απ. 32, 58, 33, 193). Η επίκληση στον Φοίβο-φως-Φάωνα, μετατρέπεται με τον αυτοέπαινο των κοινών δώρων

¹⁴ Ο στ. non mihi respondent veteres (197) in carmina vires με κάποια ομοφυλοφιλική διάσταση (Jacobson *Ovid's Heroides* (1974) σσ. 290-291), είναι ένας σχεδόν ιατρικός όρος που εξηγεί την εξασθένηση των δυνάμεων πβ. Pont. 4. 2. 15 nec tamen ingenium nobis respondet ut ante. Βλ. Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 313. Το ποίημα μιμήθηκε στο σύνολό του ο Κάτουλλος (51). Επίσης θαυμάστηκε από τον Οράτιο (*Carm.* 1. 22.23 πβ. στ. 2), τον Λουκρήτιο (3.154 κ.ε. πβ. στ. 7 κ.ε.), τον Στάτιο (1.301 κ.ε.), τον Μεσσάλα (per pectus manat subito < > mihi sudor 1.3 στον Γέλιο 19. 9. 11 κ.ε. πβ. στ. 13). Βλ. Voigt, *SetA* (1971) σσ. 58-59.

¹⁵ Το χωρίο παρουσιάζει αξιοπρόσεκτες αναλογίες με τους στ. 109-114 που απηχούν την Σαπφώ (fugit, 109 πβ. φεύγει, Σαπφ. π. 1. 21, και 110-112 πβ. απ. 31 και 113-4 πβ. απ. 140).

¹⁶ Για τα παράλληλα βλ. Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 313.

¹⁷ Για τη συμφωνία-ποίηση ως δώρημα των Μουσών και των θεών και το θέμα της επίκλησης της λύρας ως αυτοεπίκληση του ποιητή και υποκατάσταση της Μούσας από τον ίδιο βλ. I. N. Περυσινάκης, «Η ωδή *Είς Μούσας* του Α. Κάλβου. Πηγές και επιδράσεις», *Δωδώνη* 14 (1985), σσ. 9-38, κυρ. 19 σημ. 2, 9-13. Πβ. τη μετάφραση των στ. 211 κ.ε. της *ES* από τον Α. Pope «On Poebus' shrine my harp I'll then bestow/ And this Inscription shall be plac'd below! / "Here she who saung, to him that did inspire, / Sappho to Phoebus consecrates her Lyre: / What suits with Sappho, Phoebus, suits with thee; / The Gift, the giver and the God agree».

(*communia munera*, 181) που ανακαλεί το απ. 32 (*αἶ με τιμίαν ἐπόησαν / ἔργα τὰ σφά δόσαι*), σε αυτοεπίκληση και αυτοαναφορά της Σαπφώς και υποκατάσταση του θεού από το ποιητικό υποκείμενο.¹⁸ Η *dignata chelys*, όπως αποκαλεί ο Στάτιος (*Silves* 5. 3. 155) την τρομερή και άφοβη Σαπφώ που επιχείρησε το άλμα από τον Λευκάτα, απαγγέλλει θριαμβευτικά την ισχυρότερη επαλήθευση του μνημειώδους της στίχου (*μνάσθασθαί τινά φαιμι ὕστερον κάμμένων*, απ. 147) και την ένωσή της με το θεό.¹⁹ Η *ἀντιδωρεά* της λύρας στον Φοίβο (181-84), θέμα που απαντά και στους *Amores* του Οβιδίου (Det (ή dat) votam Pheobo Lesbis amata lyram, 2, 18, 34 πβ. στ. 26),²⁰ που ανακαλεί το απ. 118 (*ἀγί δῆ*) επικυρώνει μέσω της ποίησης τη σχέση του θεού με την *poetria Sappho* (183). Το ελεγειακό δίστιχο (*versus unus et alter*, 182) που αναφωνεί η Σαπφώ ως μνημόσυνο και θρήνο της πτώσης της από το βράχο, είναι ένα δραματικό ταφικό συμβάν που παίζει ανοιχτά με τη σύμβαση του ομιλούντος μνημείου (*χέλυσ*) ως φερεφώνου της εντελοδόχου Σαπφώς, η οποία ανοίγει το διάλογο με το θεό και τον αναγνώστη, το δικό της και του Οβιδίου. Όμως, ο εικονιστικός συμβολισμός στο ταφικό περιβάλλον του Λευκάτα γίνεται ακόμη πιο σύνθετος και πιο αλεξανδρινός²¹ όταν λίγο πριν από το ταξίδι της επιστολής στο πέλαγος η αυτοαναφορικότητα των στ. 181-4 συνοψίζει επιγραμματικά τη μετωνυμία Σαπφώ-*χέλυσ* σε τρεις μόνο λέξεις: *crudelis epistula dicat* (219). Το επίθετο *crudelis*, ένα και μόνο σε όλο το ποίημα για την επιστολή, κυριολεκτεί το σκληρό θώρακα της χελώνης, αλλά και για την επιστολή που γράφεται σε όστρακο και συναιρεί θαυμαστά το υλικό με το περιεχόμενο της γραφής

¹⁸ Πβ. Ι. Ν. Περυσινάκης, «Το θέμα της επίκλησης της Μούσας και της έμπνευσης του ποιητή στην ελληνική λογοτεχνία: Ο *Ασκραίος* του Κωστή Παλαμά», *Ηπειρωτικά γράμματα* 4, (Ιωάννινα 2003), σσ. 39-49.

¹⁹ Η πεποίθηση ότι η καθαρή ψυχή δικαιώνεται από την ένωσή της με το θεό (Εμπεδοκλ. Β 112 DK) είναι μια βασική αντίληψη των Ορφικών. Βλ. Περυσινάκης, «Το θέμα της επίκλησης της Μούσας και της έμπνευσης του ποιητή στην ελληνική λογοτεχνία: Ο *Ασκραίος* του Κωστή Παλαμά» (2003) σσ. 45-6.

²⁰ Για τα προβλήματα της ανάγνωσης των κωδίκων και τους στ. 26 και 34 βλ. P. Brandt, *P. Ovidi Nasonis Amorum Libri Tres* (Leipzig 1911), σσ. 133-134, Palmer, «*Heroides*» (1967²) σ. 420, Malcovati, «*La Fortuna di Saffo*» (1966) σσ. 23-24. Σύμφωνα με τον Tarrant, «The authenticity of the letter of Sappho to Phaon (*Heroides* XV)» (1981) σ. 149, εφ' όσον ο στ. 26 είναι ύποπτος ο στ. 34 αποτελεί παρεμβολή. Ο Murgia, «Imitation and authenticity in Ovid's *Metamorphoses* 1. 477 and *Heroides* 15» (1985) σσ. 456-74, υποστηρίζει ότι το γνήσιο ποίημα το Οβιδίου χάθηκε και κάποιος ποιητής της νεότερης γενιάς συνέθεσε την επιστολή χρησιμοποιώντας τους *Amores* (2. 18) και ίσως την απάντηση που συνέθεσε ο Σαβίνος. Ο Rose, *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας II* (1994⁴) σσ. 40-42, θεωρεί λογική απάντηση ότι ο Οβίδιος λίγο καιρό μετά από την πρώτη (πολύ πιθανόν όσο βρισκόταν στην εξορία) ετοίμασε μια δεύτερη έκδοση των *Ηρωίδων* στην οποία πρόσθεσε τα νέα ζεύγη των επιστολών, αποφεύγοντας έτσι την αντιζηλία με τον Σαβίνο. Αντίθετα ο Wilamowitz, *SuS* (1913) σ. 21, πιστεύει ότι στον Σαβίνο ο Φάωνας έδινε στην Σαπφώ μια σαρκαστική συμβουλή.

²¹ Για εικονιστικούς συμβολισμούς που διαφοροποιούνται από τις παραδοσιακές επιγραφικές συμβάσεις στους αλεξανδρινούς ποιητές, κυρίως τον Καλλίμαχο βλ. M. Fantuzzi-R. Hunter, *Ο Ελικώνας και το Μουσείο. Η Ελληνιστική Ποίηση από την εποχή του Μεγάλου Αλεξάνδρου έως την εποχή του Αυγούστου*,

και την επίκληση στο Φοίβο με την αυτοεπίκληση της Σαπφώς. Η *chelys* (181), μια λέξη δάνειο από την ελληνική γλώσσα που απαντά μόνο εδώ στον Οβίδιο,²² μια ομιλούσα επιστολή, εικονοποιεί το απ. 118 της Σαπφώς (*ἀγί δὴ χέλυσ δῖα +μοιλέγε+ φωνάεσσα +δὲ γίνεο*), πασίγνωστο παράδειγμα στις ρητορικές σχολές και ιδιαίτερα αγαπητό στο Βυζάντιο. Αξιοπρόσεκτες είναι οι αναλογίες ανάμεσα στο απ. 118 της Σαπφώς όπου η άψυχη *χέλυσ* είναι η ηχηρή φωνή της μουσικού, τον Οβίδιο όπου η άφωνη *χέλυσ* (*muta*, ES 198) γίνεται ομιλούσα επιστολή (219), και τον Αντιφάνη όπου τα *ἄφωνα* γράμματα κραυγάζουν δυνατά (*Σαπφῶ* απ. 194. 2). Όπως στον Αντιφάνη η επιστολή περνά θάλασσες και στεριές (*καὶ διὰ πόντιον οἶδμα καὶ ἡπείρου διὰ πάσης*, *Σαπφῶ* απ. 194.3), η φωνάεσσα *χέλυσ* της Σαπφώς (πβ. *πάφωνε ούρεία χέλυσ*, Μέν. *Λευκ.* απ. 259 K.-Th.) αναζητά (220) τα βράχια και τα κύμματα (189). Η νεκρή Σαπφώ ή *muta chelys*, μια *κωφή αἴσθησις ἀκοῆς* που ρίχνεται στο πέλαγος (*mea corpora pondus habe*, 178), είναι μια εικόνα που υπενθυμίζει το πελαγίσιο ταξίδι της κεφαλής του νεκρού Ορφέα.

Η οβιδιανή εικόνα της Σαπφώς σκηνοθετείται με επίκεντρο το στήθος (*pectus~πηκτίς*) το βράχο και τα κύματα. Στον Αντιφάνη η γραφή σώζει στον κόρφο της τα βρέφη, στον Οβίδιο το *pectus* διασώζει την έμπνευση και τα αισθήματα (191-198), νιώθει ρίγος θανάτου από την απουσία του έρωτα (112 πβ. Σαπφ. απ. 31), ταυτίζεται με τη *chelyn*, και θρυμματίζεται στα σκληρά βράχια. Με ένα αμάλγαμα απηχίσεων από τη λυρική ποίηση και την κωμωδία, ο Οβίδιος ταυτίζει την Σαπφώ (*pectus*) με τη λύρα (*chelys*) και την επιστολή μεταφέροντας τις ιδιότητες της ζωντανής ύπαρξης στα άψυχα (πβ. Σαπφ. απ. 118, Ερμογ. *Περὶ ἰδεῶν* 2. 4 σ. 334. 5). Είναι η στιγμή κατά την οποία η προσευχή που αναπέμπεται εισακούεται και η προφορική ποίηση αγγίζει το κατώφλι του γραπτού λόγου. Η *χέλυσ*-επιστολή-Σαπφώ, που κομματιάζεται στα βράχια μεταφέροντας τους αφιερωματικούς στίχους της Σαπφώς, γίνεται «σώμα» και «σήμα» της ποιήτριας, όπως η *χέλυσ*-*ἀοιδός* (*Ῥι. Ἰν. εἰς Ἑρμῆ* 38) αποκτά την αθανασία-τραγουδι με το θάνατό της.²³ Αξιοσημείωτες είναι οι

Μετάφρ. Δ. Κουκουζίκα, Μ. Νούσια, Επιμ. Θ. Παπαγγελής, Α. Ρεγκάκος, (Αθήνα 2007), σσ. 535, 509, 514 πβ. 500-501.

²² Το δάνειο αυτό που δεν απαντά στον Οβίδιο και στους ποιητές της εποχής του Αυγούστου εμφανίζεται συχνά στο Σενέκα και στους ποιητές της εποχής των Φλάβιων. Βλ. Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 310. Πβ. *age dic Latinum barbite carmen*, Οράτ. 1. 32. Βλ. Malcovati, «La Fortuna di Saffo» (1966) σ. 14, και Μιχ. Ιταλ. *Εἰς Ἰωάννην* II Κομν. σ. 247, Ερμογ. *Περὶ ἰδεῶν* 2. 4 σ. 334. 5, Ευστ. *Ἰλ.* 9. 41 κ.ε.

²³ Ο Kock, *CAF III* (1880-1888) σ. 90, υιοθετεί το *ἐπτάφωνος Ἑρμεία χέλυσ* επειδή εφευρέθηκε από τον Ερμή. Η λέξη *χέλυσ* απαντά στην Σαπφώ (απ. 118 πβ. *φιλάοιδαν...χελλύναν*, 58. 12),

αναλογίες με την εικόνα της θαλάσσιας χέλυος του Αλκαίου, όπου η λύρα είναι παιδί του βράχου και της αφρισμένης θάλασσας (*scorulis undaque*, *ES* 189 πβ. *Πέτρας καὶ πολίας θαλάσ- / σας τέκνον... / ***... ἔκ δέ παί- / δων χαύνως φρένας, ἄ θαλασσία χέλυσ*, *Αλκ. απ. 3 5 9* και ο ήχος της παρασύρει τα παιδιά σε μια γοητευτική χαύνωση. Με τη μεταφορά της χέλυος συμβολίζεται και στον Θέογνη η ζώσα φωνή του ποιητή (*Ἦ μὲν κέκληκε θαλάσσιος οἴκαδε νεκρός, / τεθνηκῶς ζῶν φθεγγόμενος στόματι*, 1229-1230). Ο βράχος, κοινός τόπος με τον οποίο παραλληλίζεται ο σκληρός εραστής²⁴ δεσπόζει σε ένα ιδιότυπο μνημειακό περιβάλλον και σκηνοθετεί τη θαλάσσια πορεία της νεκρής Σαπφώς, της ομιλούσας λύρας-επιστολής. Η εικόνα συνδέεται στενά με τον Ορφέα, ιδιαίτερα την εκδοχή του μύθου, σύμφωνα με την οποία μετά από το διαμελισμό του θεϊκού τραγουδιστή η λύρα, οι χορδές της οποίας πάλλονταν από την αύρα των κυμάτων και έψαλλαν μαγικά τον τελευταίο θρήνο από την Θράκη έως την Λέσβο, διαπλέουν το πέλαγος και φτάνουν μαζί με το κεφάλι του στην Άντισσα (*απ. 118 Kern=Λουκ. Πρός ἀπαίδευτον* 11-12).²⁵ Στην εικόνα της ορφικής λύρας, ως σύζευξης του θαλάσσιου και του χερσαίου χώρου παραπέμπει και ο διαμελισμός του σώματος (*mea corpora pondus habe*, 178), η ύστατη μελωδία από το τσάκισμα του *pectus*-λύρας στο βράχο (*τὴν Ὀφείως προσενεχθῆναι λύραν καὶ δοῦναι τινὰ ἡχὴν ταῖς πέτραις καὶ μεμούσωνται ἔτι καὶ νῦν τῆς Λυρνησσοῦ τὰ περί τὴν θάλατταν ὑπ' ὤψῃς τῶν πετρῶν*, *απ. 134 Kern=Φιλόστρ. Ἡρωϊκός* X 7 (II 181. 17)).

δ. Η επίδραση της κωμωδίας

στον Αλκαίο (*απ. 359*), στον Όμ. *Ἦν. εἰς Ἑρμ.* (*ἔνθα χέλυν εὐρών ἐκτίσαστο μυρίον ὄλβον· / Ἑρμῆς τοι πρῶτιστα χέλυν τεκτῆνατ' ἀοιδόν*, 24) όπου θάνατος του ζώου χαρίζει αθανασία (*ἦν δέ θάνῃς τότε κεν μάλα καλὸν ἀείδοις*, 38), στον Αισχύλο (*εὕτ' οὐν σοφιστῆς καλὰ παραπαίων χέλυν*, *απ. 314*), και τρεις φορές στον Ευριπίδη (*Ἦλ. 837, καθ' ἐπτάτονον ὀρείαν χέλυν*, *Αλκ. 444, παρά τε χέλυσ ἐπτατόνου, Ἡ. Μαιν. 683*). Η λέξη σημαίνει τον αστερισμό της λύρας (*Αρατ. 269*) και μεταφορικά το κυρτό στήθος ή στέρνο λόγω της ομοιότητας με τη ράχη της χελώνης (*Ιπποκρ. 915 H, ἀπορρηῆσαι χέλυν*, *Ευρ. Ἦλ. 837* βλ και *χελώνιον, χελύνη, χελώνη*: *LSJ*⁹). Η χρήση του *pectus* συνδέεται με απηχήσεις στίχων της Σαπφώς (*ES* 113 πβ. *απ. 31, 122 πβ. απ. 140, 212, 170* (*versus amor*, παράδειγμα Δευκαλίων), 207 πβ. π. 1. Μαστός ονομάζεται και η ακρόπολη της αρχαίας Ερεσσού.

²⁴ Βλ. Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 311.

²⁵ Η λύρα του Ορφέα δίνεται στον Τέρπανδρο, τοποθετείται σε ναό της Μυτιλήνης, ενώ η κεφαλή θάπτεται στην Άντισσα (*απ. 163 Kern=Νικόμαχος Musici scriptor. Graeci* Ian 266. 2). Για τα μυθεύματα τα σχετικά με τον εκβρασμό της κεφαλής και της λύρας του Ορφέα στην Λέσβο και τη λατρεία (*απ. 130 Kern=Αντίγ. Καρύστ. Western. σ. 62, απ. 132 Kern=Οβίδ. Metam. XI 50, απ. 133 Kern=Υγίνος Αστρον. III, απ. 135 Kern=Αριστ. Λόγ. 24.55. σ. 70.7 κ.ε., απ. 140 Kern=Φιλόστρ. Ἀπολλών. Τυαν. I V. 4*).

Η παντελής εξουθένωση από την απουσία του Φάωνα (*miseram*, *ES* 205, *miseræ*, 219, *mentis inops*, 139 πβ. *πένης*, Σαπφ. απ. 31. 17)²⁶ οδηγεί στην τόλμη (*ἀλλὰ πᾶν τόλματον*, *ἐπεὶ +καὶ πένητα+*, 31. 17) του άλματος (*hoc saltem*, 219). Η συντριβή του στήθους (*at quanto melius iungi mea pectora tecum / quam poterant saxis praecipitanda dari*, 191-192) που ανακαλεί τη λυρική Σαπφώ (*τό μ' ἦ μὲν / καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν*, απ. 31. 5-6), σηματοδοτεί το τέλος της ερωτικής ευχαρίστησης, της έμπνευσης και της δόξας. Τα συμπτώματα του «θανάτου» (195 κ.ε., 110-113) ταυτίζουν την Σαπφώ με τη *muta lura* 198 πβ. *κωφὴν αἴσθησιν ἀκοῆς* και τα *ἄφωνα* βρέφη-γράμματα (Αντιφάν. Σαπφῶ απ. 194), το κέλυφος πάνω στο οποίο χαράσσεται το ελεγειακό δίστιχο (*sub ea versus unus et alter erunt*, *ES* 182).²⁷ Το στήθος-*ingenium*²⁸ που επαινούσε ο Φάωνας (*haec sunt illa, quae tu laudare solebas, / visaque sunt totiens ingeniosa tibi*, 193) αποδίδει αλληγορικά τα εγκώμια των Μουσών και τη δόξα της ποιήτριας (*at mihi Pegasides blandissima carmina dictant; / iam canitur toto nomen in orbe meum*, 27-28 πβ. *nomen, quod terras inpleat omnes, / est mihi mensuram nominis ipsa fero*, 33-34, *Trist.* 3. 7. 15-20, *μέγα φρονεῖν ἐφ' ἐαυτῇ καὶ λαμπρόν ἐνδόξως ἄμα / βιοῦν καὶ μακαρίως*, Πλούτ. 145f-146a πβ. 646 e-f, *μεγαλαυχουμένης καὶ λεγούσης ὡς αὐτὴν αἱ Μοῦσαι τῷ ὄντι ὀλβίαν καὶ ζηλωτὴν ἐποίησαν, καὶ ὡς οὐδ' ἀποθανούσης ἔσται λήθη*, Αἴλ. Αριστ. Λόγ. 28.51, Σαπφ. απ. 32, 55, 58, 147 κ.α., *κόσμῳ κῦδος ἐχ[*, 34. 15 inc. auct., Αριστ. *Ῥητ.* 1398b, Πολυδ. 9. 84). Η αναφορά στο στήθος-*pectus*-*πηκτίς*, *ingenium* που διασώζει την έμπνευση και τα αισθήματα της Σαπφώς (*ES* 191-198) που ανακαλεί και την Σαπφῶ του Αντιφάνη (*ἔστι φύσις θήλεια βρέφη σῶζουσ' ὑπὸ κόλποις / αὐτῆς*, απ. 194.1) θρυμματίζεται στο βράχο, σύμβολο του φωτεινού θεού και εραστή της (191-192 πβ. 169-70).

Στην επιστολή η Σαπφώ, μνημένη όπως και στον Αντιφάνη στις τεχνικές λεπτομέρειες (*studiosae, dextrae, littera*, 1-4) και στην αναγνώριση των συμβόλων της

²⁶ Πβ. *Ἔμε δείλαν, ἔμε παῖσαν κακοτάτων / πεδέχοισαν δομονο[. /]εἰ μόρος αἴσχιρος*, Αλκ. απ. 10.

²⁷ Για μιαν ακόμη φορά υπονομεύεται «θεατρικά» το βάθος των συναισθημάτων της Σαπφώς, που αντιδρά στην απουσία του έρωτα όπως ο νεαρός στην *Leucadia* του Τουρπίλιου (απ. XII) ή ο νεαρός με το διπλό έρωτα στον Αυσόνιο (*Epigr.* 23 «*Dyseros*»). Όπως ο Αυσόνιος χρησιμοποιεί ως παράδειγμα την Σαπφώ, στην *ES* η Ναϊάδα χρησιμοποιεί το παράδειγμα του Δευκαλίωνα συνδέοντας το *φεύγειν* (*fugit* 169) με την ανακούφιση και τη λύτρωση (*igne levatus est*, 170 πβ. *λῦσον ἐκ μερίμναν*, Σαπφ. π. 1.25-26) σε μια «επιφάνεια» ανάλογη με αυτήν της Αφροδίτης στην Σαπφώ, αλλά και στον Αυσόνιο.

²⁸ Στον Οβίδιο η έννοια του *ingenium* υποκρύπτει θρησκευτικούς δεσμούς. Ο Οβίδιος θεωρεί τον εαυτό του *vates* (*Trist.* 3. 2. 1-6) και ιερέα του Φοίβου ακόμη και στους Τόμους. Για τη σημασία των όρων

γραφής (*adspecta littera*, 1, *adspice*, 98, *visaque sunt totiens ingeniosa tibi*, 194) συστήνεται αλαζονικά ως ερωμένη, αναγνώστρια, ποιήτρια και συγγραφέας (*legerem*, 41, *iurabas*, *loqui* 42, *cantabam*, 45)²⁹ και δείχνει σχολαστικό ενδιαφέρον για την εμφάνιση του γραπτού που το καταστρέφουν τα δάκρυα (*Scribimus, et lacrimis oculirorantur obortis*; / *adspice, quam sit in hoc multa litura loco*, 97-98).³⁰ Ο διάλογος με τον Φάωνα ανοίγει με το αγωνιώδες ερώτημα της ποιήτριας αν αναγνωρίζεται η γραφή, το όνομα και το ύφος της (5-7), όχι τυχαία αφού ο Οβίδιος μεταλλάσσει τους λυρικούς τρόπους της Σαπφώς σε ελεγεία του έρωτα (*alterna carmina, flendus amor, flebile carmen, elegia=breve opus*, 5-7) αντιστρέφοντας κωμικά τα σημαντικότερα θέματα της ποίησής της. Η εικόνα της Σαπφώς να διαβάζει δυνατά (*legerem*, 41, *cantabam*, 45) την ποίησή της ως γραπτή λογοτεχνία (*loqui*, 42) υπαινίσσεται παραγωγή και διάθεση του ποιητικού υλικού. Ο αγροίκος αποδέκτης της επιστολής (*pectusve agreste movetur agrestis*, 207)³¹ συνδέεται άρρηκτα με την ερωτική ζωή αλλά και την επιβίωση του γραπτού λόγου της Σαπφώς. Στο στ. 41 (*at me cum legerem, etiam formosa videbar*) η πρώτη μίμηση του *απ. 31* (*φαίνεται μοι κήνος...πλάσιον ἄδω φωνεῖ-σας*, στ. 1-4) εφαρμόζεται στην άσχημη στη μορφή αλλά όμορφη στην ποίηση Σαπφώ (πβ. Μάξ. Τύρ. 18.7),³² που κάποτε φαινόταν η πιο όμορφη στα μάτια του αναγνώστη-εραστή (*unam iurabas usque decere loqui*, 42) και τον συγκινούσε με τη φωνή της. Η «ανάγνωση» από την αοιδό-ερωμένη παύει πλέον να συγκινεί τον Φάωνα. Η απόρριψη της Σαπφώς από τον εραστή-αναγνώστη αιτιολογείται στην επιστολή με τα

vates και *ingenium* στον Οβίδιο βλ. Newman, *Augustus and the New Poetry* (Bruxelles-Berchem 1967), σσ. 101-204, κυρ. 182-194.

²⁹ Σύμφωνα με τον Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 288 το ρ. *legerem* περιγράφει την Σαπφώ να διαβάζει δυνατά την ποίησή της ως γραπτή λογοτεχνία, ενώ το ρ. *loqui* (42) που σχετίζεται με την ποιότητα της γλώσσας δεν ισχύει για μια λυρική ποιήτρια η οποία τραγουδά (*cantabam*, 45).

Η συγγραφέας της επιστολής ένα υπεροπτικό και εγωκεντρικό άτομο. Οι προσπάθειες να μεταφραστεί το επίθετο *studiosae* το οποίο ίσως να μην είναι συμπτωματικό (πβ. *πολύιδρις*, Σαφ. *απ.* 190), ως *te amantis* είναι λανθασμένες. βλ. Jacobson, *Ovid's Heroides* (1974) σ. 287 σημ. 38. Πάντως σε όλη την *ES* τα ρήματα που σημαίνουν φως, όραση, (ανάγνωση, γραφή) είναι αλληγορίες για τη γραφή και την ποίηση της Σαπφώς που παραλληλίζεται με την τέχνη του έρωτα.

³⁰ *Litura* (98) σημαίνει επάλειψη πίνακα με κηρίο για να εξαλειφθεί η γραφή, μεταφ. κηλίδα συγγράμματος από δάκρυα και *mando* (105) εγχειρίζω, παραδίδω, παραγγέλλω. Πβ. την επίκληση στη Φαρμακεία (*macula φάρμακο, δηλητήριο ή πάρεργο*) που ενσωματώνεται στο σώμα του *Φαίδρου*. βλ. J. Derrida, *Πλάτωνος Φαρμακεία*, Εισαγ. Μετάφρ. Σημ. Χ. Γ. Λάζος, (Αθήνα 1990), σ. 74

³¹ Τα γεγραμμένα αναπόφευκτα πέφτουν σε χέρια βεβήλων: *Ἄν δέ ἄπαξ γραφή, κυλινδείται μὲν πανταχοῦ πᾶς λόγος, ὁμοίως παρὰ τοῖς ἐπαῖουσιν· ὡς δ' αὖτως παρ' οἷς οὐδὲν προσήκει, καὶ οὐκ ἐπίσταται λέγειν οἷς δει καὶ μή. Πλημμελούμενος δέ καὶ οὐκ ἐν δίκῃ λοιδορηθεῖ, τοῦ πατρός δειται βοηθοῦ· αὐτὸς γὰρ οὔτ' ἀμύνασθαι οὔτε βοηθῆσαι δυνατός αὐτῷ*, Πλάτ. *Φαῖδρ.* 275d. Για την κριτική του γραπτού λόγου, *απ.* 274b-278c, *Επιστ.* ζ 342a.

μέσα της κωμωδίας. Από τις μιμήσεις του απ. 31 διαπιστώνουμε ότι ο Οβίδιος, όπως και ο Ψελλός (*Επιστ.* 118), εκλαμβάνει το ποίημα ως αλληγορία γραφής και χρησιμοποιεί τους υπαινιγμούς σε αυτό για να οικοδομήσει μian άσχημη και ανήθικη Σαπφώ. Η μεγάλη ποιήτρια του έρωτα είναι άσχημη, υμνεί τον παράφορο και παράνομο έρωτα στον οποίο υποκύπτει, θρηνεί άκομψα, επομένως τα πρωτεία στην έκφραση του έρωτα και του θρήνου ανήκουν στη λατινική ελεγεία και πρωτίστως στο συγγραφέα της επιστολής. Ο Οβίδιος ευτελίζει με εκλεπτυσμένη παρωδία τον έρωτα και το θρήνο της ελληνικής λύρας, αλλά με αξιοθαύμαστη δικαιοσύνη την παραδίδει στον αγροίκο αναγνώστη και στον Απόλλωνα ταυτόχρονα, που αποφασίζουν για την επιβίωσή της.

ε. Το θέμα επιστολή-πλοίο

Στην *ES* το κλείσιμο της φυγής και του *οἷ στρου* είναι τα απαλά φτερά που δίνει ο έρωτας (179), το όνειρο για το γαλήνιο ταξίδι με το πλοίο του Πόθου.³³ Ο Έρωτας, κυβερνήτης του πλοίου ανοίγει και διπλώνει τα πανιά με χέρι απαλό (*tenera manu*, 216), φράση ίσως από το μύθο το υ Φάωνα (*σὺν πολλῇ φροντίδι ἤγαγεν (ὁ Φάωνας)*, Αιλ. Π. 7. 12. 18). Η Σαπφώ υποκείμενο της επιστολής (*ἐγὼ*) σταματά την περιγραφή του πάθους και διατάσσει «εκλιπαρώντας» το *ἐσύ* να πάρει τη θέση του

³² Καί ἐδόκει καλὸς αὐτῇ συρίττων πάλιν, καί αὖθις αἰτίαν ἐνόμιζε τήν μουσικὴν τοῦ κάλλους, ὥστε μετ' ἐκεῖνον καί αὐτὴ τήν σύριγγα ἔλαβεν, εἴ πως γένοιτο καί αὕτη καλή, Λόγγ. 1. 13.

³³ Η ιστορία του Κήυκα και της Αλκυόνης κλείνει επίσης με μια ασυνήθιστη ηρεμία και γαλήνη. Η θάλασσα είναι ήρεμη ο Αίολος κλείνει τους ανέμους του στη φυλακή τους και δίνει στα εγγόνια του έναν ατάραχο ωκεανό (*tum iacet unda matis; ventos custodit et arcet / Aeolus egestu praestatque nepotibus aequor*, Οβίδ. *Met.* 11. 747-8).

³⁴ Με το άλμα ο *έρων* και ο *έρώμενος* ταυτίζονται και οι όροι του *φεύγειν-διώκειν* αντιστρέφονται (217-220). Η πράξη του άλματος αποσκοπεί στη δέσμευση του άλλου (Φοίβου) και διακρίνεται από έντονο ναρκισσισμό. Ο *έρων* έχει στη ψυχή του την αντανάκλαση του εραστού του (*εἴδωλον ἔρωτος ἀντέρωτα ἔχων* Πλάτ. *Φαῖδρ.* 254b), το όραμα του Cupido. Ο άνθρωπος εκλέγει την καλλίστη των ανθρωπίνων αποδείξεων και μ' αυτήν πορεύεται προς τις περιοχές όπου η διάνοια πιστεύει ότι η ψυχή είναι θεϊκότερη της αρμονίας που χάνεται ενώ μένουν και σήπονται τα θραύσματα της λύρας (*ἐπὶ τούτων χούμενον ὥσπερ ἐπὶ σχεδίας κινδυνεύοντα διαπλεῦσαι τὸν βίον, εἰ μὴ τις δύναται το σφαλέστερον καὶ ἀκινδυνότερον ἐπὶ βεβαιότητέῳ χήματος ἢ λόγου θείου τινὸς διαπορευθῆναι*, Πλάτ. *Φαῖδ.* 85d2-5).

³⁵ Ο Οβίδιος αποκαλεί πέντε φορές τον Απόλλωνα Φοῖβο στοχεύοντας στους συνειρμούς με το όνομα Φάων. Βλ. Jacobson, *Ovids' Heroides* (1974) σ. 290. Στα ιστορικά ονόματα της επιστολής ανήκουν ο Αλκαίος, ο Χάραξος, η Ατθίδα, η Ανακτορία και η Κυδρώ (άγνωστη από άλλη πηγή) ενώ η κόρη της Σαπφώς είναι απλά *figlia*. Είναι χαρακτηριστικό ότι το όνομα του Φάωνα αναφέρεται πέντε φορές (11, 90, 123, 193, 203), το όνομα Σαπφώ μόνο τρεις φορές (3, 155, 217), ενώ η προσήγορία που ανήκει στην ποιήτρια (*titulum moris habere meis*, 190) είναι *Pelasgida Sapphon* (217) και όχι *Lesbis puella* (100 πβ. 52). Για τη σημασία του *Πελασγός* (λίαν ευφραδής, εύλωτος, ποιητής, φιλόλογος) βλ. Δ. Η. Τζώρτζογλου, «*Ετυμολογίαί καί ἐξηγήσεις τῶν Πελασγικῶν προέλευσεως ἑλληνικῶν λέξεων*», Β Φυλλάδιον (Μυτιλήνη 1950), σσ. 17-19. Ο Αλκαίος αναφέρει τους Πελασγούς (απ. 7. 6) μαζί με τον Φάλανθο που σώζεται από δελφίνια σε ναυάγιο στο Κρισαίο πέλαγος.

πορθμέα.³⁴ Η διπλή προστακτική (*solve ratem*, 213, *tu modo solve ratem*, 214) λύνει το πλοίο (*ratis*) της επιστολής που διασχίζει πελάγη και στεριές όπως τα ποντοπόρα γράμματα στον Αντιφάνη (*Σαπφῶ* απ. 194. 3). Η επιβίωση της επιστολής και η διατήρησή της στη μνήμη (*non mandata dedi, neque enim mandata dedissem / ulla, nisi inmemor esse mei*, 105-6) διασφαλίζεται με την αφιέρωση της λύρας στον Φοίβο (*Phoebus*), προσηγορία που παραπέμπει στον *Φάωνα-φάος* (ώραση-ανάγνωση).³⁵ Το πλοίο-επιστολή μεταφέρει στο απολλώνιο φως τη ζωντανή ποίηση της νεκρής Σαπφώς.³⁶ Το θέμα «πλοίο-επιστολή» της Σαπφώς και στον Ποσειδίππο (*ἔστ' ἂν ἦ Νείλου ναυς ἐφ' ἁλὸς πελάγη*, Π.Α. 122. 5. 8 (XVII G.-P.) που ο Bing συσχετίζει

³⁴ Με το ἄλμα ο *έρων* και ο *έρωμενος* ταυτίζονται και οι ὅροι του *φεύγειν-διώκειν* αντιστρέφονται (217-220). Η πράξη του άλματος αποσκοπεί στη δέσμευση του ἄλλου (Φοίβου) και διακρίνεται από έντονο ναρκισσισμό. Ο *έρων* έχει στη ψυχή του την αντανάκλαση του εραστού του (*εἴδωλον ἔρωτος ἀντέρωτα ἔχων* Πλάτ. *Φαίδρ.* 254b), το ὄραμα του *Cupido*. Ο άνθρωπος εκλέγει την καλλίστη των ανθρωπίνων αποδείξεων και μ' αυτήν πορεύεται προς τις περιοχές όπου η διάνοια πιστεύει ότι η ψυχή είναι θεϊκότερη της αρμονίας που χάνεται ενώ μένουν και σήπονται τα θραύσματα της λύρας (*ἐπὶ τούτῳ χούμενον ὥσπερ ἐπὶ σχεδίας κινδυνεύοντα διαπλεῦσαι τὸν βίον, εἰ μὴ τις δύῃαι το σφαλέστερον καὶ ἀκινδυνότερον ἐπὶ βεβαιότητι* *χήματος ἢ λόγου θείου τινὸς διαπορευθῆναι*, Πλάτ. *Φαίδρ.* 85d2-5).

³⁵ Ο Οβίδιος αποκαλεί πέντε φορές τον Απόλλωνα Φοίβο στοχεύοντας στους συνειρμούς με το ὄνομα Φάων. Βλ. Jacobson, *Ovids' Heroides* (1974) σ. 290. Στα ιστορικά ονόματα της επιστολής ανήκουν ο Αλκαίος, ο Χάραξος, η Ατθίδα, η Ανακτορία και η Κυδρώ (άγνωστη από άλλη πηγή) ενώ η κόρη της Σαπφώς είναι απλά *figlia*. Είναι χαρακτηριστικό ότι το ὄνομα του Φάωνα αναφέρεται πέντε φορές (11, 90, 123, 193, 203), το ὄνομα Σαπφῶ μόνο τρεις φορές (3, 155, 217), ενώ η προσηγορία που ανήκει στην ποιήτρια (*titulum moris habere meis*, 190) είναι *Pelagida Sapphon* (217) και όχι *Lesbis puella* (100 πβ. 52). Για τη σημασία του *Πελασγός* (λίαν ευφραδής, εύλωτος, ποιητής, φιλόλογος) βλ. Δ. Η. Τζώρτζογλου, «*Ετυμολογίαι καὶ ἐξηγήσεις τῶν Πελασγικῶν προέλευσεως ἑλληνικῶν λέξεων*», Β Φυλλάδιον (Μυτιλήνη 1950), σσ. 17-19. Ο Αλκαίος αναφέρει τους Πελασγούς (απ. 7. 6) μαζί με τον Φάλανθο που σώζεται από δελφίνια σε ναυάγιο στο Κρισαίο πέλαγος.

³⁵ Ο Οβίδιος αποκαλεί πέντε φορές τον Απόλλωνα Φοίβο στοχεύοντας στους συνειρμούς με το ὄνομα Φάων. Βλ. Jacobson, *Ovids' Heroides* (1974) σ. 290. Στα ιστορικά ονόματα της επιστολής ανήκουν ο Αλκαίος, ο Χάραξος, η Ατθίδα, η Ανακτορία και η Κυδρώ (άγνωστη από άλλη πηγή) ενώ η κόρη της Σαπφώς είναι απλά *figlia*. Είναι χαρακτηριστικό ότι το ὄνομα του Φάωνα αναφέρεται πέντε φορές (11, 90, 123, 193, 203), το ὄνομα Σαπφῶ μόνο τρεις φορές (3, 155, 217), ενώ η προσηγορία που ανήκει στην ποιήτρια (*titulum moris habere meis*, 190) είναι *Pelagida Sapphon* (217) και όχι *Lesbis puella* (100 πβ. 52). Για τη σημασία του *Πελασγός* (λίαν ευφραδής, εύλωτος, ποιητής, φιλόλογος) βλ. Δ. Η. Τζώρτζογλου, «*Ετυμολογίαι καὶ ἐξηγήσεις τῶν Πελασγικῶν προέλευσεως ἑλληνικῶν λέξεων*», Β Φυλλάδιον (Μυτιλήνη 1950), σσ. 17-19. Ο Αλκαίος αναφέρει τους Πελασγούς (απ. 7. 6) μαζί με τον Φάλανθο που σώζεται από δελφίνια σε ναυάγιο στο Κρισαίο πέλαγος.

³⁶ Η Maria Maddalena Colavito, *The Pythagorean intertext in Ovid's Metamorphoses* (Lewiston, New York 1989), με βάση τη σχέση *carmen-error* στον Οβίδιο και τις απεικονίσεις των μυθολογικών σκηνών στην *Porta Maggiore*, πολλές από τις οποίες βρίσκονται στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, συμπεραίνει ότι η επιστολή της Σαπφώς είναι κείμενο των νεοπυθαγόρειων. Η σχέση του Οβιδίου με τους νεοπυθαγόρειους είχε ως αποτέλεσμα την εξορία.

Στον επίλογο των *Μεταμορφώσεων* που γενικά δεν έχουν αίσιο τέλος, ο Οβίδιος προλέγει τη δική του μεταμόρφωση (*με το καλύτερο μέρος του εαυτού μου θα εξακοντιστώ αθάνατος ψηλά πάνω από τα αστέρια και τ' ὄνομά μου δεν θα εξαφανιστεί*, 15. 875) ενώ μέχρι το τέλος η Μούσα είναι παρηγοριά, οδηγός σύντροφος, το καλό ὄνομα εν ζωή (*Trist.* 4. 10. 103-4, 115-20).

με τον «πάπυρο που μιλάει»,³⁷ αναδεικνύει την αλεξανδρινή προέλευσή του (*crudelis epistula dicat*, *ES* 219). Είναι επίσης πιθανόν και η ομιλούσα *χέλυσ* του Μενάνδρου (*πάμφωνε...ούρεία χέλυσ*, *Λευκ. απ.* 259 K.-Th.), που όπως και στον Οβίδιο παραπέμπει στην Σαπφώ (*απ.* 118) και στον Αντιφάνη (*Σαπφώ* *απ.* 194), να υποδηλώνει πλοίο που μεταφέρει τραγούδια της Σαπφώς,³⁸ όπως αυτό που στη λατινική επιστολή συντρίβεται στα βράχια του Λευκάτα.

στ. Ο οβιδιανός μύθος της άσχημης και ανήθικης Σαπφώς

Στην *ES* η παρωδία της ποίησης της Σαπφώς μορφώνεται στη βάση της φυσικής ασχήμιας και του ψόγου για την ηθική της. Η ασχήμια (*si mihi i difficilis*³⁹ *formam natura negavit*, 31) ως άρνηση (πβ. *κωύκ έθέλοισα*, *Σαπφ. π.* 1.24) της φύσης, είναι ο πιο σημαντικός λόγος της απουσίας του Φάωνα. Η ποίηση όμως αντισταθμίζει αυτό που η *difficilis natura* στέρησε από την *brevis, non candida Σαπφώ*⁴⁰ (*sum brevis, at nomen, quod terras impleat omnes, / est mihi; mensuram nominis ipsa fero. / candida si non sum, placuit Cepheia Perseo / Andromede, patriae fusca colore suae*, 33-36),⁴¹ θέμα που παραπέμπει στην παράδοση της άσχημης Σαπφώ (*τήν δέ μορφήν [εύ]καταφρόνητος δοκεῖ γε[γον]ένα[ι κα]ί δυσειδεστάτη[ν]*, *[τ]ήν μέν γάρ ὄψιν φαιώδης [ύ]πῃρχεν, τό δέ μέγεθος μικρά παντελῶς. τό δ' αὐτό [συ]μβέβηκε καί περί τόν [...]*ν (*Ἀλκαῖον;*), *P. Oxy.* 1800 fr.1¹, *Λουκ. Εἰ κ.* 18, Μάξ. Τύρ. 18.7=Σαπφ. *αππ.* 252, 258, 259), και την απόρριψη της μαύρης και άσχημης εταίρας στο *απ.* 170 της *Ἰώρας* του Άλεξη). Οι αφοριστικοί στίχοι (*si, nisi quae facie poterit te digna videri, / nulla futura tua est, nulla futura tua est*, 39-40) με τη χαρακτηριστική

³⁷ P. Bing, *The Welth-Red Muse: Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets* (Göttingen 1988), σ. 29, H. P. A. Rosenmeyer, «Η φωνή του Δασκάλου: η Σαπφώ συνομιλεί με τον Όμηρο», *Μετάφρ. Α. Λάλου, Θέλις Σαπφώ* (2004), σσ. 168-204, κυρ. 177 σημ. 32.

³⁸ Για την ποίηση που μεταφέρεται μακριά βλ. *Θέογν.* 237 κ.ε., Πίνδ. *Πυθ.* 2

³⁹ Το επίθ. *difficilis* (δύσκολος, χαλεπός, άπορος, επικίνδυνος) και για το χαρακτήρα ιδιότροπος, δυσπρόσιτος, αφόρητος, αυστηρός) ο Pope (1707) το μεταφράζει ως άρνηση της χάρης. Ο G. Leopardi, *Tutte le opere II* (Firenze 1976), στην «Τελευταία ωδή της Σαπφώς» ακολουθεί τον Οβίδιο, προβάλλοντας μέσα από την άσχημη Σαπφώ και την εικόνα που είχε ο ίδιος για τον εαυτό του.

⁴⁰ Για τους στ. 31 κ.ε. του Οβιδίου και την προτίμηση των Ρωμαίων ελεγειακών στη λευκή επιδερμίδα βλ. T. *Puella formosa. Τό γυναιῖκα κάλλος στόν Κάτου* *λλο καί πῶς Ρωμαίους ἔλεγει αἰό*ς (Αθήνα 1994), σσ. 38-39, σημ. 45-47. Για τα πρότυπα τη ιδανικής γυναίκας την εποχή του Αυγούστου *αυτ.* σσ. 18 κ.ε.

⁴¹ Με βάση τις ομοιότητες των στ. 33-36 με τον Φιλόδημο *Π. Α.* 5. 132. 7-8=xii Gow-Page που παρατηρήθηκαν πρώτα από τον Hensius και έπειτα από τον Hubaux, ο Jacobson, *Ovids' Heroides* (1974) σ. 284, υποστηρίζει ότι ο Οβίδιος μιμήθηκε τον Φιλόδημο και παρουσιάζει την Ανδρομέδα ως έμβλημα της μαύρης υπερηφάνειας. Ο Φιλόδημος και ο Οβίδιος φαίνεται να μιμούνται κάποιο ποίημα της Σαπφώς όπου η ίδια ή κάποια άλλη άσχημη αποζημιώνεται για το φυσικό της ελάττωμα με τη δεξιότητα στην ποίηση.

σαπφική *ἀναδίπλωσιν*,⁴² επικεντρώνουν στο φαίνεσθαι της εξωτερικής ομορφιάς (*digna videri*, 39) στη βάση ότι ο *ἀγαθός* παραμένει πάντα ωραίος, ενώ ο ωραίος δεν είναι αναγκαστικά *ἀγαθός*, όπως στο απ. 50 της Σαπφώς, όπου η ποιήτρια, σύμφωνα με τον Γαληνό, προειδοποιεί όποιον αμελεί την καλλιέργεια του πνεύματος (*πολλοὶς συνέβη περιβλέπτους διὰ κάλλους γεγεννημένοις ἀμελῆσαι τῆς ἐαυτῶν ψυχῆς... ἐπαινείν τὴν Λεσβίαν λέγουσαν, Προτρ. 8*). Ο Οβίδιος ανάμεσα στους *ἐνίους* που καλιεργούν τον μύθο της άσχημης και ανήθικης Σαπφώς (*P. Oxy. 1800 fr.11*, τέλος του 2^{ου}-αρχές 3^{ου} μ. Χ. αι.) αναπτύσσει τους δύο βασικούς λόγους για τους οποίους οι λατίνοι ποιητές την απορρίπτουν και προτείνουν μια Ρωμαία ποιήτρια,⁴³ προειδοποιώντας ίσως και όσους δεν αναγνωρίζουν τη *χάριν* της πραγματικής Σαπφώς (*πβ. σμίκρα μοι πάις ἔμμεν' ἐφαίνεο κ᾽χαρις, Σαπφ. απ. 49*).⁴⁴ Στην επιστολή η άσχημη και ανήθικη Σαπφώ αυτολογокρίνεται ψέγοντας η ίδια την ποίησή της και αυτολογοκλοπείται χρησιμοποιώντας (*molle*⁴⁵ *meum levibusque cor est*, 79, *ingenium molle*, 84 αναμνήσεις των στίχων της (*ἀλλά τις οὐκ ἔμμι παλιγκότων / ὄργαν, ἀλλ' ἀβάκην τὰν φρέναν ἔχω, απ. 120=Etym. Magn. s.v. ἀβάκης... ἀντί τοῦ ἡσύχιον καὶ πρᾶον, ἀβάκην· ἀφελῆ. ἀσύνετον, ἡσύχιον, Ησύχ. s.v., απήχηση* ίσως και του στίχου *κ' ἄδολον [μ]ηκέτι συν[., 68a1]*).⁴⁶ Η μεγαλύτερη όμως υπονόμευση συντελείται όταν η ποιήτρια επικαλούμενη τη σχέση της με τις Μούσες και τον όρκο της προς αυτές (*novem iuro, numina nostra, deas, ES 108*) ομιλεί εκ μέρους των Μοιρών και της Θάλειας (*sive ita nascenti legem dixere Sorores / nec data sunt vitae fila severae meae, / sive abeunt studia in mores, artisque magistra / ingenium nobis*

⁴² Βλ. τη μετάφραση των στ. 45 κ.ε. από τον Α. Pope: *If to no charms thou wilt thy heart resign, / But such as merit, such as equal thine, / By none, alas! by none thou canst be mov'd, / Phaon alone by Phaon must be lov'd!*

Κάποιοι θεωρούν το στίχο ως ενίσχυση της πατρότητας του Οβιδίου, ενώ άλλοι προτείνουν διορθώσεις. Ο Jacobson, *Ovids' Heroides* (1974) σ. 285, βασιζόμενος στον Merula ο οποίος πρώτος παρατηρεί ότι ο στ. 40 *nulla futura tua est, nulla futura tua est*, το μοναδικό πεντάμετρο στον Οβίδιο, όπου το δεύτερο μισό επαναλαμβάνει το πρώτο μισό λεκτικά (*ἀναδίπλωσις*) ένα αποτελεσματικό χαρακτηριστικό του ύφους της Σαπφώς (Δημ. *Περὶ ἑρμην.* 140) υπογραμμίζει, όπως και ο Treu, τη λυρική ποιότητα της ρηματικής επανάληψης στο ποίημα υποστηρίζοντας ότι ο Οβίδιος μιμείται σκόπιμα το ύφος της Σαπφώς. Οι διαφόρων ειδών επαναλήψεις (15-16, 17, 40, 54, 63-65, 66, 68, 87-91, 89, 93, 93-94, 101, 105, 107-108, 127-8, 130, 137, 143-145, 146, 154-155, 162-3, 184, 187-8, 198, 199-201, 199, 206, 213-214, 213, 215-216) και ο στ. 184 πβ. *Her. 13. 164* και *Ars Amat. A 2.22* αποδεικνύουν ακόμη και σε αυτούς που αρνούνται την άποψη του Μερούλα, όπως ο Palmer, ότι και στο σημείο αυτό έχουμε αληθινή *ἀναδίπλωσιν*.

⁴³ Στον Μαρτιάλλη αιτία της απόρριψης της Σαπφώς είναι η ασχήμια και η ανηθικότητα. Αν ο Φάωνας έβλεπε την Σαπφώ και την Σουλπικία, θα προτιμούσε τη ρωμαία ποιήτρια (10. 35. 15-18 πβ. 7. 69).

⁴⁴ *non oculis grata est Atthis, ut ante, meis, ES 18 πβ. Σαπφ. απ. 49*. Βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 73.

⁴⁵ Σε ένα επίγραμμα (*Π. Α. 9. 521*) οι Μούσες επικαλούνται τον Δία να ορκιστεί για την αθανασία της Σαπφώς.

⁴⁶ Έτσι ενισχύεται η συμπλήρωση *ἀβάκην* (απ. 68a12). Βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 85.

molle Thalia facit, *ES* 81 κ. ε.),⁴⁷ για να βεβαιώσει ότι δεν είναι ισότιμη των ιερών θεαινών, αλλά η εταίρα-Μούσα της κωμωδίας. Η Σαπφώ της επιστολής ομολογεί ότι η Θάλεια,⁴⁸ Μούσα της κωμωδίας, Νύμφη, μητέρα ή ερωμένη του Δάφνη ή Νηρηΐδα, μία από τις τρεις Χάριτες (Sorores),⁴⁹ την προίκισε με γλυκό χαρακτήρα, ελαφρότητα, φιληδονία και προσκόλληση σε υλικά αγαθά και συνήθειες (sive abeunt studia in mores, 83).⁵⁰

ζ. Φυγή-άδικία-θρήνος

Η παράδοση της κωμωδίας διακρίνεται και από τον τρόπο με τον οποίο ο Οβίδιος μεταστρέφει κωμικά θεματικές ενότητες της Σαπφώς αναπτύσσοντας τη στρατηγική της ποιητικής *άδικίας*. Ο στ. 212 (quid laceras pectora nostra mora) που ανακαλεί την Σαπφώ (μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα, / πότνια, θύμον, π. 1. 3-4), περιγράφει το χτύπημα στο στήθος, πηγή των αισθημάτων και της έμπνευσης της Σαπφώς, από τη φυγή του Φάωνα. Ο όρκος (novem iuro, numina nostra, deas, 108) υπενθυμίζει την ιδιαίτερη σχέση της Σαπφώς με την Αφροδίτη και τις Μούσες (αππ. 127, 128, 103, 118). Η *άδικία* δηλώνεται με το στ. nescio quis «Fugiunt tua gaudia» (nescio quis dixit, 109 και την αντιστοιχία ανάμεσα στο fugiunt tua gaudia (109) και το φεύγει της Σαπφώς (π. 1. 21),⁵¹ ενώ η φράση nescio quis dixit, 109 ανακαλεί το λά μήποτε λέγει ὅτι, 90a col. III 15, 20 της Σαπφώς. Η *άδικία* ορίζεται ως απουσία της gaudia (109) και απώλεια της κοινής ζωής με τον Φάωνα (*ES* 125 κ.ε., 145-150) θέμα του απ. 94. 21-3. Σε όλη την επιστολή η *φυγή* (*άδικία*) ως απουσία του Φάωνα, θάνατος του Άδωνη, πόνος για την Κλεΐδα, αποχωρισμός από τη φίλη, δίκη και αἰ δῶς σε σχέση με τον ή την αντίτεχνο (Σαπφ. αππ. 137, 57), είναι σημεία κομβικά στα οποία επιχειρείται η κωμική ανατροπή της Σαπφώς. Τα δάκρυα της Σαπφώς (*ES* 111 πβ. 175)

⁴⁷ Ο όρκος της Σαπφώς στον Έρωτα και στις Μούσες σηματοδοτεί ειρωνικά την αυθεντικότητα αλλά και την παραχάραξη της αυθεντικότητας του συγγραφέα. Βλ. Bessone, «Saffo, la lirica, l' elegia» (2004) σ. 217 σημ. 27.

⁴⁸ Σύμφωνα με τον Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 295, η Θάλεια, η οποία συνδέεται με τους ελαφρούς στίχους και την κωμωδία, ενώ δεν είναι ακατάλληλη ως Μούσα που προστατεύει την ποίηση της Σαπφώς, είναι εξαιρετικά απίθανο να προέρχεται από την ποίησή της, αφού η Σαπφώ στα σωζόμενα αποσπάσματα επικαλείται τις Μούσες ενώνοντάς τις υπό την μεγαλύτερη, την Καλλιόπη.

⁴⁹ Πβ. την εικόνα των Μοιρών (sive ita nascenti legem dixere Sorores, *ES* 81) με την εικόνα της Ναϊάδας (constitit et dixit, 163, hanc legem locus ille tenet, 171).

⁵⁰ Η Σαπφώ παρουσιάζεται ως μια γεμάτη πάθος φιλήδονη εταίρα που γνωρίζει καλά την τέχνη του έρωτα (*ES* 45-50 πβ. 191-194). Βλ. Knox, *Ovid Heroides* (1995) σσ. 137-140, 291-3.

⁵¹ Jacobson, *Ovids' Heroides* (1974) σ. 296.

⁵² Για την παραμελημένη κόμη της Σαπφώς στους στ. 73 κ.ε. ως ένδειξη παραίτησης από τη ζωή, και υποδήλωση πένθους, οργής, ανησυχίας, οργής και μανίας βλ. Νικολαΐδης, *Puella formosa. Τό γυναικεῖο κάλλος ἄπ' Κάτουλλο καί τοῦ ρωμαίου ἐλέγει αὐτῇ* (1994) σ. 55 σημ. 74.

θυμίζουν τα δάκρυα της φίλης στο απ. 94. 2 (πβ. *κλαῖτην δάκρυσι*, 25A inc. auct.), όταν αποχαιρετά την ποιήτρια που την συμβουλεύει να κρατήσει τις ωραίες αναμνήσεις της κοινής ζωής (απ. 94. 21-29). Παρόμοιες συμβουλές υπό μορφήν απειλής, η Σαπφώ απευθύνει σε όλο το μήκος της *ES*, κάποτε με ιδιαίτερη αυστηρότητα προς τον Φάωνα (210), που φεύγει έχοντας λησμονήσει όλα όσα τον συνέδεαν με αυτήν, θέμα που ανακαλεί την προδοσία της Σαπφώς από τις μαθήτριάς της (απ. 10. 3-4). Σε αντίθεση με τη φίλη που φεύγει και χαιρετά την Σαπφώ (απ. 94), ο Φάωνας δεν πήρε μαζί του τα δάκρυα και τα τελευταία φιλιά, και τώρα τίποτα εκτός από την ύβρη δεν έμεινε από αυτόν, ούτε και αυτός έχει από την ερωμένη του κάτι που να του τη θυμίζει (101-104) και που θα την έκανε να τον ξανακαλέσει. Η στέρηση της τελευταίας συνομιλίας εξορίζει τη δυνατότητα επικοινωνίας μετά από το χωρισμό και της συνάντησης με τη συνδρομή της ανάμνησης (Σαπφ. απ. 96 πβ. *ingenio vires ille dat, ille rapit*, 206).

Ο θρήνος για την Κλεΐδα, το όνομα της κόρης της Σαπφώς, δεν αναφέρεται στην *ES*, παρουσιάζεται από τον Οβίδιο ως ισότιμος με τον «πόνον» της ποιήτριας για την ατημέλητη εμφάνισή της⁵² ή με τον «πόνον» για την απώλεια του Φάωνα και του Άδωνη με στίχους (*omne videbat / vulgus; eram lacero pectus aperta sinu*, 121-122) που ανακαλούν το απ. 140. 2 της Σαπφώς (*κατερείκεσθε χίτωνας*).⁵³ Οι στίχοι όπου η Κλεΐδα είναι μια ακόμη πηγή θλίψης που προστέθηκε στις άλλες πληγές της Σαπφώς (*accumulat curas filia parva meas*, 69-70) φαίνονται περίεργοι.⁵⁴ Περίεργοι είναι και οι

⁵² Για την παραμελημένη κόμη της Σαπφώς στους στ. 73 κ.ε. ως ένδειξη παραίτησης από τη ζωή, και υποδήλωση πένθους, οργής, ανησυχίας, οργής και μανίας βλ. Νικολαΐδης, *Puella formosa. Τὸ γυναικεῖο κάλλος ἀπὸ Κάτουλλο καὶ τοῦ ῥωμαίου ἐλεγεῖ ἀκῶς* (1994) σ. 55 σημ. 74.

⁵³ Το έντονο ενδιαφέρον της Σαπφώς για την εξωτερική της εμφάνιση και οι συνεχείς αναφορές στα ενδύματα, τα αρώματα, και τα κοσμήματα παραπέμπουν σε χαρακτηριστικά εταιρών και σε περιγραφές της κωμωδίας. Ο θρήνος για τον Φάωνα γίνεται ο θρήνος για την ατημέλητη και χωρίς κοσμήματα και αρώματα εμφάνιση (31 κ.ε.), θέμα σχετικά ασυνήθιστο στις άλλες *Ηρωίδες*. Λέξεις όπως *forma*, *formosus*, *facies*, απαντούν πολύ συχνότερα από τις άλλες *Ηρωίδες* και η Σαπφώ είναι η μόνη από αυτές που φέρει κοσμήματα και αρώματα στα μαλιά (75-76) ίσως επειδή η Λέσβος ήταν τόπος καλλιστείων. Η αναφορά στα μύρα (76 πβ. Σαπφ. απ. 94. 18) και η φράση *in crinibus aurum*, 76 (πβ. *χρυσοστέφαν ' Ἀφρόδιτα*, Σαπφ. απ. 33. 1) ίσως δηλώνουν λεκτικές απηχήσεις της Σαπφώς. Βλ. Jacobson, *Ovids' Heroides* (1974) σ. 283. Στους στίχους αυτούς που ανακαλούν το ποίημα στο οποίο η Σαπφώ στολίζει με χρυσό τα μαλλιά των ερώτων (απ. 194), έχουμε ίσως και επίδραση της κωμωδίας (*ὦ χρυσοῦν ἀνδρημα*, κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 195. 2).

⁵⁴ Για τους στ. 147 κ.ε. βλ. Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 300. Σύμφωνα με την Bessone, «Saffo, la lirica, l' elegia» (2004) σ. 218, οι στίχοι που αντιστρέφουν τη στάση της Σαπφώς (άρνηση του θρήνου) απέναντι στο θάνατο (*ἄχθεται τῇ θανθίππῃ ὀδυρομένη ὅτι ἀπέθνησκεν, ἡ δὲ τῇ θυγατρὶ*, Μάξ. Τύρ. 18. 9) αφορούν στην απώλεια μιας νεαρής που θα μπορούσε να ήταν κόρη της. Ο Bowra, *ΑΕΙ Ποίηση Ι* (1983²) σ. 302, υποθέτει ότι οι στίχοι απηχούν τη στεναχώρια της Σαπφώς να χαρίσει ένα κεφαλόδεσμο στην Κλεΐδα (απ. 98b). Για τη σχέση της Σαπφώς με τον Φάωνα ως σχέση μητέρας και παιδιού βλ. Jacobson, *Ovids' Heroides* (1974) σ. 296 σημ. 59.

⁵⁵ Η Bessone, «Saffo, la lirica, l' elegia: su Ovidio» (2004) σ. 218 σημ. 30, παρατηρεί ότι η αντιπαράθεση *amor-pudor* στο μανιφέστο *non veniunt in idem pudor atque amor* και ο όρος *maior*

στ. 117 κ.ε. με τους οποίους ο Χάραξος παρουσιάζει τη θλίψη της Σαπφώς για την κόρη της ως αιτία ντροπής (*utque pudenda mei videatur causa doloris*, 119 πβ. *non veniunt in idem pudor atque amor*, 121, *ulteriora pudet narrare, sed omnia fiunt*, 133), ειδικά επειδή ανακαλούν μοτίβα του απ. 137. 1 της ποιήτριας.⁵⁵ Περίεργες βιογραφικές λεπτομέρειες για την Σαπφώ, όπως ότι εγκαταλείφθηκε από τον Φάωνα μαζί με το γιο της, καρπό του έρωτά τους, εμπεριέχουν και τα σχόλια του Γεωργίου Μερούλα.⁵⁶ Τα

(λυπούμαι, οδύρομαι) απαντούν και στον Κάτουλλο (π. 65).

⁵⁶ Robinson, *Sappho and her Influence* (1924) σσ. 137 κ.ε. Η περίεργη αυτή λεπτομέρεια παραπέμπει στην «Επιστολή της αμερικανής Ζέηλας προς τον Γάλλο Βαλκούρ, τον παραιτήσαντα αυτήν εραστήν, προηγούμενης και της αφορμής της ερωτοληψίας». Στο πολύστιχο (462) αυτό ποίημα η βάρβαρη κόρη που θρηνεί στην ακροθαλασσιά περιγράφει τη λάβα του έρωτα με αξιοθαύμαστο σαπφικό τρόπο, κλαίει για τον άπιστο εραστή που φεύγει στην Αμερική και την εγκαταλείπει με το γιο που απέκτησε μαζί του. Αξίζει να σημειωθεί ότι η επιστολή της Ζέηλας έχει πολλά κοινά μοτίβα με την επιστολή της Σαπφώς του Οβίδιου, όπως η μελέτη του έρωτα από τους εραστές (στ. 60-69), η περιγραφή των ερώτων στο δάσος και στο άσυλο, το μοτίβο των πουλιών (στ. 165-180), η επίκληση του θεού των δασών (στ. 179), το μοτίβο της άσχημης ή βάρβαρης ερωμένης ή της ερωμένης που παύει να είναι όμορφη στα μάτια του εραστή στ. 306-7. Πβ. *πῶς θ νὰ ἦμαι σταθερός, νὰ εἶσαι ἄβεβαί α, / / διότι, καὶ ᾧ πάντοτε, μοὶ φαί νεσαι ὠραί α* και κάποτε φαίνεται σαν να παραφράζει την λατινική επιστολή (*ᾧς μαρτυρήσουν καὶ αὐτὰ τὰ ἄντρα τὰ στρωμένα, / μέ χλόην* (229), *ES 167* κ.ε., 170, κά. Για το ποίημα βλ *Μισμαγιά, Ανθολόγιο Φαναριώτικης ποίησης κατά την έκδοση Ζήση Λαούτη* (1818), Επιμ. Α. Φραντζή, (Αθήνα 1993), σσ. 75-91.

⁵⁵ Η Bessone, «Saffo, la lirica, l' elegia: su Ovidio» (2004) σ. 218 σημ. 30, παρατηρεί ότι η αντιπαράθεση *amor-pudor* στο μανιφέστο *non veniunt in idem pudor atque amor* και ο όρος *maior* (λυπούμαι, οδύρομαι) απαντούν και στον Κάτουλλο (π. 65).

⁵⁶ Robinson, *Sappho and her Influence* (1924) σσ. 137 κ.ε. Η περίεργη αυτή λεπτομέρεια παραπέμπει στην «Επιστολή της αμερικανής Ζέηλας προς τον Γάλλο Βαλκούρ, τον παραιτήσαντα αυτήν εραστήν, προηγούμενης και της αφορμής της ερωτοληψίας». Στο πολύστιχο (462) αυτό ποίημα η βάρβαρη κόρη που θρηνεί στην ακροθαλασσιά περιγράφει τη λάβα του έρωτα με αξιοθαύμαστο σαπφικό τρόπο, κλαίει για τον άπιστο εραστή που φεύγει στην Αμερική και την εγκαταλείπει με το γιο που απέκτησε μαζί του. Αξίζει να σημειωθεί ότι η επιστολή της Ζέηλας έχει πολλά κοινά μοτίβα με την επιστολή της Σαπφώς του Οβίδιου, όπως η μελέτη του έρωτα από τους εραστές (στ. 60-69), η περιγραφή των ερώτων στο δάσος και στο άσυλο, το μοτίβο των πουλιών (στ. 165-180), η επίκληση του θεού των δασών (στ. 179), το μοτίβο της άσχημης ή βάρβαρης ερωμένης ή της ερωμένης που παύει να είναι όμορφη στα μάτια του εραστή στ. 306-7. Πβ. *πῶς θ νὰ ἦμαι σταθερός, νὰ εἶσαι ἄβεβαί α, / / διότι, καὶ ᾧ πάντοτε, μοὶ φαί νεσαι ὠραί α* και κάποτε φαίνεται σαν να παραφράζει την λατινική επιστολή (*ᾧς μαρτυρήσουν καὶ αὐτὰ τὰ ἄντρα τὰ στρωμένα, / μέ χλόην* (229), *ES 167* κ.ε., 170, κά. Για το ποίημα βλ *Μισμαγιά, Ανθολόγιο Φαναριώτικης ποίησης κατά την έκδοση Ζήση Λαούτη* (1818), Επιμ. Α. Φραντζή, (Αθήνα 1993), σσ. 75-91.

⁵⁶ Robinson, *Sappho and her Influence* (1924) σσ. 137 κ.ε. Η περίεργη αυτή λεπτομέρεια παραπέμπει στην «Επιστολή της αμερικανής Ζέηλας προς τον Γάλλο Βαλκούρ, τον παραιτήσαντα αυτήν εραστήν, προηγούμενης και της αφορμής της ερωτοληψίας». Στο πολύστιχο (462) αυτό ποίημα η βάρβαρη κόρη που θρηνεί στην ακροθαλασσιά περιγράφει τη λάβα του έρωτα με αξιοθαύμαστο σαπφικό τρόπο, κλαίει για τον άπιστο εραστή που φεύγει στην Αμερική και την εγκαταλείπει με το γιο που απέκτησε μαζί του. Αξίζει να σημειωθεί ότι η επιστολή της Ζέηλας έχει πολλά κοινά μοτίβα με την επιστολή της Σαπφώς του Οβίδιου, όπως η μελέτη του έρωτα από τους εραστές (στ. 60-69), η περιγραφή των ερώτων στο δάσος και στο άσυλο, το μοτίβο των πουλιών (στ. 165-180), η επίκληση του θεού των δασών (στ. 179), το μοτίβο της άσχημης ή βάρβαρης ερωμένης ή της ερωμένης που παύει να είναι όμορφη στα μάτια του εραστή στ. 306-7. Πβ. *πῶς θ νὰ ἦμαι σταθερός, νὰ εἶσαι ἄβεβαί α, / / διότι, καὶ ᾧ πάντοτε, μοὶ φαί νεσαι ὠραί α* και κάποτε φαίνεται σαν να παραφράζει την λατινική επιστολή (*ᾧς μαρτυρήσουν καὶ αὐτὰ τὰ ἄντρα τὰ στρωμένα, / μέ χλόην* (229), *ES 167* κ.ε., 170, κά. Για το ποίημα βλ *Μισμαγιά, Ανθολόγιο Φαναριώτικης ποίησης κατά την έκδοση Ζήση Λαούτη* (1818), Επιμ. Α. Φραντζή, (Αθήνα 1993), σσ. 75-91.

σχόλια αυτά τα οποία χρησιμοποίησε ο Μερούλα κατά τη διδασκαλία της επιστολής της Σαπφώς (Βενετία 1471) σε ένα μεγάλο βαθμό έχουν σημαντική φιλολογική αξία και φαίνεται να προέρχονται από παλαιότερες πηγές.⁵⁷

Όλες αυτές οι απηχήσεις της Σαπφώς συγχωνεύουν τους ποιητικούς «ρόλους» της ποιήτριας στο σχήμα της κωμικής εταίρας που αποτυγχάνει στην ελεγεία. Η Σαπφώ παρουσιάζει τα μείζονα πάθη της ανθρώπινης υπόστασης με αρκετή δόση θεατρικότητας και υποκρισίας, ο θρήνος της επομένως είναι ρηχός, ψεύτικος, απατηλός και κωμικός. Η εικόνα της Σαπφώς-μητέρας, ανάλογη με αυτήν της Σαπφώς στον Αντιφάνη (Σαπφώ απ. 194),⁵⁸ οδηγεί και στην οβιδιανή επιστολή στην ταύτιση του εραστή με τον γράφοντα και του αναγνώστη με τον *ἐρώμενον*. Η Σαπφώ που θρηνεί μπροστά στον τάφο του παιδιού της (115-116) και ο Χάραξος απορεί γιατί θρηνεί η Σαπφώ αφού η κόρη της ζει («quid dolet haec? certe filia vivit!» ait, 120),⁵⁹ η Σαπφώ που βιώνει την απουσία του εραστή ως θάνατο (πβ. *τεθνάκην δ' ἄδόμενος θέλω, απ. 94. 1*)⁶⁰ συγχέει τους γνήσιους τελετουργικούς θρήνους, όπως αυτός του Άδωνη (απ.

⁵⁷ Η οβιδιανή επιστολή διδάσκεται και από τον Domizio Calderini (1476) ο οποίος από το 1475 υποστήριξε ότι πρόκειται για έργο του Οβιδίου, και από τον Angelo Poliziano το 1481. Βλ. Robinson, *Sappho and her Influence* (1924) σσ. 137 κ.ε.

⁵⁸ Στην αλληγορική ανάγνωση του 31 η Σαπφώ πρέπει να είναι απύσχα ή και νεκρή *κείνος*, ο αθάνατος αυτός που διαρκώς ανανεώνεται, είναι ο αναγνώστης που θα γιορτάσει το γάμο του με το ποίημα, (την κόρη που του στέλνει τη φωνή και το γέλιο της), με την απουσία της μητέρας. Η ζήλεια της Σαπφώς προέρχεται από την κορυφαία στιγμή του αποχωρισμού από το ποίημα-κόρη. Για τις συγγένειες του απ. 31 με το απ. 194 του Αντιφάνη, μια αλληγορία για τη γραφή βλ. Svenbro, *Phrasikleia* (1993) σσ. 187-216, κυρ. 159, 215

⁵⁹ Η χαρά και η ειρωνεία του αδελφού για τη συμφορά της Σαπφώς (120), φαίνεται ως αντιστροφή της κατάρτας για την ερωμένη του Χάραξου (*Κύ]πρι κα[ί σ]ε πι[κροτ'...]αν ἐπεύρ[οι, Σαπφ. απ. 15. 9]*).

⁶⁰ Τρία σημεία της επιστολής αναπτύσσουν το πρόγραμμα της επιστολής ως ποίηση του θρήνου. Στο προοίμιο οι στ. 7-8 *forsitam et quare mea sint alterna requiras / carmina, cum lyricis sim magis apta modis. / flendus amor meus est: elegi quoque flebile carmen. / non facit ad lacrimas berbitos ulla meas* πβ. Σαπφ. απ. 150. Οι στ. 113-6 (*postquam se dolor invenit, nec pectora plangi/ nec puduit scissis exullare comis, / non aliter quam si nati pia mater adempti / portet ad exstructos corpus inane rogos*) που παρουσιάζουν το θρήνο στον τάφο ενός παιδιού, σηματοδοτούν τη γέννηση της ελεγείας ακολουθώντας σε αντίθετη κατεύθυνση την περιγραφή των συμπτωμάτων της Σαπφώς (107-112 πβ. απ. 31), συστοιχούν με τη γνήσια ελεγεία των στ. 151-6. Βλ. Bessone, «Saffo, la lirica, l' elegia» (2004) σσ. 216-7, σημ. 69.

⁶¹ Αντίθετα από το νεαρό στην *Leucadia* του Τουρπίλιου που περιφρονεί την Αφροδίτη (απ. XII), η Σαπφώ της επιστολής την επικαλείται συνεχώς πριν από το άλμα της. Κοινό σημείο όμως και των δύο, εκτός από την τρέλα του πάθους, είναι ότι η θλίψη τους φαίνεται ψεύτικη και θεατρική. Ο νεαρός παριστάνει τραγωδίες» και φαίνεται τρελός ακόμα και στους δικούς του, επειδή πιστεύει ότι όλοι οι θεοί πρέπει να φροντίζουν με ποιο τρόπο (αυτός) θα απολαύσει την ερωτική ευχαρίστηση (Κικ. *Tusc. disp. 4. 34.73*).

⁶⁰ Τρία σημεία της επιστολής αναπτύσσουν το πρόγραμμα της επιστολής ως ποίηση του θρήνου. Στο προοίμιο οι στ. 7-8 *forsitam et quare mea sint alterna requiras / carmina, cum lyricis sim magis apta modis. / flendus amor meus est: elegi quoque flebile carmen. / non facit ad lacrimas berbitos ulla meas* πβ. Σαπφ. απ. 150. Οι στ. 113-6 (*postquam se dolor invenit, nec pectora plangi/ nec puduit scissis exullare comis, / non aliter quam si nati pia mater adempti / portet ad exstructos corpus inane rogos*) που παρουσιάζουν το θρήνο στον τάφο ενός παιδιού, σηματοδοτούν τη γέννηση της ελεγείας ακολουθώντας σε αντίθετη κατεύθυνση την περιγραφή των συμπτωμάτων της Σαπφώς (107-112 πβ. απ. 31), συστοιχούν

140), με τις αγωνίες μιας μητέρας ή μιας ερωμένης, ή ακόμη και με ασήμαντες ανησυχίες, όπως η έλλειψη ομορφιάς ή κοσμημάτων.

η. Επικλήσεις στην Αφροδίτη

Το ίδιο ανατρεπτικά λειτουργούν στην επιστολή και οι τρεις επικλήσεις της Σαπφώς στην Αφροδίτη (57-8, 90, 214) που οικοδομούν το σαπφικό πάθος (πβ. *πέπονθα, κάλλημι γένεσθαι*, Σαπφ. π. 1. 16-17) με όρους της λατινικής ελεγείας.⁶¹

Στην πρώτη επίκληση (*tu quaque, quae montes celebras, Erycina, Sicanos- / nam tua sum- vati consule, diva, tuae*, 57-58) η *vates* Σαπφώ (58, 205) εξιστορεί τα πάθη της και επικαλείται τη βοήθεια της Αφροδίτης του Έρυκα (59 κ.ε.). Στη δεύτερη επίκληση, και αντίστροφα από το ποίημά της, όπου η Αφροδίτη έρχεται από τον Όλυμπο με άρμα που το σέρνουν σπυργίτια, η Σαπφώ οραματίζεται τη θεά να μεταφέρει τον Φάωνα στον Όλυμπο με ένα ελεφάντινο άρμα. Όπως η δύναμη των όπλων είναι ανίσχυρη μπροστά στο βήμα και το βλέμμα της Ανακτορίας (Σαπφ. απ. 16), ο θεός του πολέμου είναι αδύναμος μπροστά στην ομορφιά του Φάωνα (*hunc Venus in caelum curru vexisset eburno, sed videt et Marti posse placere suo*, 91). Η ερωτική «δίκη» (*iussus erit*, 90) υποστηρίζεται με «νέα» μυθολογικά *exempla*, τον Άρη και τις θεές, Aurora, Phoebe και Venus.⁶² Για χάρη της ομορφιάς ο Άρης και η Αυγή θα εγκατέλειπαν την

με τη γνήσια ελεγεία των στ. 151-6. Βλ. Bessone, «Saffo, la lirica, l' elegia» (2004) σσ. 216-7, σημ. 69.

⁶¹ Αντίθετα από το νεαρό στην *Leucadia* του Τουρπίλιου που περιφρονεί την Αφροδίτη (απ. XII), η Σαπφώ της επιστολής την επικαλείται συνεχώς πριν από το άλμα της. Κοινό σημείο όμως και των δύο, εκτός από την τρέλα του πάθους, είναι ότι η θλίψη τους φαίνεται ψεύτικη και θεατρική. Ο νεαρός παριστάνει τραγωδίες» και φαίνεται τρελός ακόμα και στους δικούς του, επειδή πιστεύει ότι όλοι οι θεοί πρέπει να φροντίζουν με ποιο τρόπο (αυτός) θα απολαύσει την ερωτική ευχαρίστηση (Κικ. *Tusc. disp.* 4. 34.73).

⁶¹ Αντίθετα από το νεαρό στην *Leucadia* του Τουρπίλιου που περιφρονεί την Αφροδίτη (απ. XII), η Σαπφώ της επιστολής την επικαλείται συνεχώς πριν από το άλμα της. Κοινό σημείο όμως και των δύο, εκτός από την τρέλα του πάθους, είναι ότι η θλίψη τους φαίνεται ψεύτικη και θεατρική. Ο νεαρός παριστάνει τραγωδίες» και φαίνεται τρελός ακόμα και στους δικούς του, επειδή πιστεύει ότι όλοι οι θεοί πρέπει να φροντίζουν με ποιο τρόπο (αυτός) θα απολαύσει την ερωτική ευχαρίστηση (Κικ. *Tusc. disp.* 4. 34.73).

⁶² Στην εικόνα και τα παραδείγματα των τριών θεαινών (Aurora, Phoebe, Venus), υποκρύπτεται κάποια ομοφυλοφιλική διάσταση (*quid mirum, si me primae lanuginis aetas / abstulit, atque anni quos vir amare potest*, 85-86). Η Σαπφώ αιτιολογεί την προτίμησή της στον Φάωνα αποδίδοντας την έλξη στην ομορφιά και τα νειάτα του, χαρακτηριστικά που προκαλούν την ερωτική έλξη των ενηλίκων για τα αγόρια. Δεν υπάρχει καμιά μαρτυρία ότι ο Άρης αισθάνθηκε ερωτική έλξη για αγόρι και Οβίδιος πρέπει να καινοτομεί για ρητορικούς λόγους. Τα παραδείγματα των θεαινών Aurora, Phoebe, Venus μαζί με τους εραστές τους απαντούν και στους *Am.* I. 10. 7-8. Βλ. McKeown στον Knox, *Ovid Heroides* (1995) σσ. 295-296.

⁶³ Το παράδειγμα της Αυγής και του Κεφάλου ανακαλεί το μυθικό παράδειγμα της Ηώς και του Τιθωνού (*rapina, raperes*, 87 πβ. *ἔμαρψε*, Σαπφ. απ. 58. 17 κ.ε., 21). Βλ. Treu, «Ovid und Sappho» (1953) σσ. 357-364. Η απάντηση στον προβληματισμό του Jacobson, *Ovids' Heroides* (1974) σσ. 282-3, αν η αναφορά στο μύθο της Σελήνης και του Ενδυμίωνα που απαντά για πρώτη φορά στην Σαπφώ (απ. 199)

Αφροδίτη και τον Κέφαλο (hunc ne pro Cephalo raperes, Aurora, timebam-/ et faceres, sed te prima rapina tenet, 87-88)⁶³, όπως η Ελένη εγκατέλειψε τον *ἄνδρα*

ταυτόχρονα με το μυθολογικό παράδειγμα της Αυγής και του Κέφαλου είναι απλά μια σύμπτωση, είναι ότι πρόκειται για θεές που είναι, όπως και η Αφροδίτη, πασίγνωστες για τους έρωτές τους.

⁶³ Το παράδειγμα της Αυγής και του Κέφαλου ανακαλεί το μυθικό παράδειγμα της Ηώς και του Τιθωνού (rapina, raperes, 87 πβ. *ἔμαρψε*, Σαπφ. απ. 58. 17 κ.ε., 21). Βλ. Treu, «Ovid und Sappho» (1953) σσ. 357-364. Η απάντηση στον προβληματισμό του Jacobson, *Ovids' Heroides* (1974) σσ. 282-3, αν η αναφορά στο μύθο της Σελήνης και του Ενδυμώνα που απαντά για πρώτη φορά στην Σαπφώ (απ. 199) ταυτόχρονα με το μυθολογικό παράδειγμα της Αυγής και του Κέφαλου είναι απλά μια σύμπτωση, είναι ότι πρόκειται για θεές που είναι, όπως και η Αφροδίτη, πασίγνωστες για τους έρωτές τους.

Η Αυγή, σε αντίθεση με την Φοίβη, είναι εχθρός των εραστών (*Ῥοθρε δυσέραστε*, Μελέαγρ. Π. Α. 172, 173, *Ῥοθος... φθονερήν Ἥριγένειαν ἄγει*, Αντίπατρ. Θεσσαλ. Π. Α. 3. 1-2). Το μοτίβο της προδοσίας απαντά και ως παράβαση των όρκων από τον Φάωνα (ES 42, 55-56).

⁶⁴ conspicio: ορώ, εξετάζω, conspicio: φαίνομαι, μετά θαυμασμού, ορώμαι, διαφέρω, υπερέχω τινός.

⁶⁵ Σύμφωνα με τον Modona, «La Saffo storica ed il mito di Saffo e Faone» (χ.χ.) σσ. 709-731, από τους πρώτους που υποστήριξαν τη θεοποίηση της Σαπφώς, ο μύθος της έχει αριοσημητική καταγωγή. Η σανσκριτική καταγωγή του ονόματος Φάων και οι συνδηλώσεις με την έννοια του φωτός συσχετίζονται με το όνομα Σαπφώ (*Σαπφώ* = *σάω* - *ω+φώ* = *Πάφω*) και την αντίληψη που είχαν οι αρχαίοι (ο Πλάτωνας και οι μετά από αυτόν) γι αυτήν ως η Δέκατη μούσα. Στην αντίληψη αυτή εντάσσεται και ο μύθος των πολλαπλών ερώτων της, ιδιότητες που μπορούν να προσαρμοστούν σε ηρωίδες ηλιακές ή σεληνιακές. Ο μύθος της Σαπφώς φαίνεται ότι προσαρμόστηκε σε ένα δημοφιλές αρχέτυπο λαϊκών μύθων. Ίσως η αρχική θεότητα να διασπάστηκε σε δύο βασικές, τη γυναικεία και την ανδρική, και ο Φάωνας ήταν ο αγαπημένος όλων των γυναικών και η Σαπφώ η μεγάλη Αγαπημένη.

⁶⁶ *Ῥοιρε μελαινα[/ φ[ο]ίτας, ὅτα τ' ὕπνος [/ -γλύκυσ θέ]ος, ἦ δειν' ὀνίαις μ[/ ζά χῶρις ἔχην τάν δύναμ[/ - ἔλπις δέ μ' ἔχει μὴ πεδέχη[ν / μηδέν μακάρων ἀλ[/ [-] οὐ γὰρ κ' ἔον οὕτω... / ἀθύρματα κα.[/ -γένοιτο δέ μοι[/ τοίς πάντα, Σαπφ. απ. 63 πβ. ὅτα πάννυχος ἄσφι κατάγρει, 151, ὀφθάμοις δέ μέλαις νύκτος ἄωρος, 149.*

⁶⁷ Σύμφωνα με τον Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 305, η αναφορά του Οβιδίου στον Ίτυ πβ. *qualia sub densis ramorum concinit umbris / Daulias, absumpti fata gemens Ityli*, Κάτουλ. 65. 13-14 προέρχεται από την Σαπφώ (απ. 135) που πρέπει να είναι ένας από τους ποιητές που αναφέρει ο Οουκυδίδης (2. 29. 3).

Για το απ. 168B πβ. Αριστ. *Ἐκκλ.* 877 κ.ε., Π. Α. 5. 150, *hic ego... stultissimus usque puellam / ad mediam noctem exspecto*, Οράτ. *Serm.* 1. 5. 82 κ.ε. Βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 148, *ἀλλ' Ἰτυλον κλαίετε κατ' οὔρεα καί γοάοιτε / εἰς ἔποπος κραναήν αὐλιν ἐφεζόμεναι, / βαίον ἵνα κνώσσοιμεν· ἴσως δέ τις ἦξει ὄνειρος, / ὅς με Ῥοδανθείοις πῆχεσιν ἀμφιβάλοι*, Αγαθίου Μυριν. Σχολαστ. Π. Α. 237. 9-12.

Οι στ. 113-6 αντίστοιχοι με τη γνήσια ελεγεία των στ. 151-6 πβ. *at certe semper amabo, / semper maesta tua carmina morte canam, / qualia sub densis ramorum concinit umbris / Daulias, absumpti fata gemens Ityli*, Κάτουλ. 65. 11-14, αναφέρονται στο αληθινό ελεγειακό είδος. Βλ. Rosati, «Sabinus, the Heroides and the Poet-nightingale. Some Observations on the Authenticity of the Epistula Sapphus» (1996) σσ. 213-216, Bessone, «Saffo, la lirica, l' elegia: su Ovidio, Heroides 15*» (2004) σσ. 218-9.

⁶⁸ Για περιγραφές ερωτικής συνεύρεσης στο όνειρο (Μακηδόν. Υπατικ. Π. Α. 2. 243, *Ἐπὶ τούτοις τοῖς λογιμοῖς οἶον εἰκὸς καὶ ὀνείρατα ἑώρων ἐρωτικά, καὶ φιλήματα, τὰς περιβολὰς· καὶ ὅσα δέ μεθ' ἡμέραν οὐκ ἔπραξαν, ταῦτα ὄναρ ἔπραξαν*, Λόγγ. 2. 10. 1, *Καὶ γνωρίσαντες τῶν ὀνείρων τὴν εἰκόνα κατέκειντο*, 2. 11. 2, *O me felicem! o nox candida*, Προπ. 2. 25. Για τη λειτουργία των ονείρων στα μυθιστορήματα βλ. T. Higg, *To Αρχαίο Μυθιστόρημα*, Μετάφρ. Τ. Μαστοράκη, (Αθήνα 1992), σσ. 36, 74-5, 99, 104, 143, 165, 200.

⁶⁹ Πβ. *Est etiam facies, sunt apti lusibus anni insidiosiosa*, Am. 2. 3. 15 και *O facies oculos nata tenere meos*, 2. 17. 12, *Adfluit incautis insidiosus amor*, Rem. 148. Βλ. Palmer, «Heroides» (1967²) σ. 427, Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 284.

Για τη σημασία της λάμψης του προσώπου στην ποίηση της Σαπφώς βλ. Constantinidou, *Logos into Mythos: The case of Gorgias' Encomium of Helen* (2008) σσ. 79-82. Για το θέμα της σύλληψης του έρωτα μέσω της όρασης (Γοργ. *Ἐλ. Ἐγκ.* 6, 17-19, 21), αυτ. σσ. 52-54, 77 κ.ε., 79, 92-4, 99, 142, 153-7, 165.

τόν...αρ]ιστον (Σαπφ. απ. 16.7-8). Η Σελήνη-Φοίβη (hunc si conspiciat⁶⁴ quae conspicit omnia Poebe, / iussus erit somnos continuare Phaon, 89-90)⁶⁵ αντίστοιχο του

⁶⁴ conspicio: ορώ, εξετάζω, conspicio: φαίνομαι, μετά θαυμασμού, ορώμαι, διαφέρω, υπερέχω τινός.

⁶⁵ Σύμφωνα με τον Modona, «La Saffo storica ed il mito di Saffo e Faone» (χ.χ.) σσ. 709-731, από τους πρώτους που υποστήριξαν τη θεοποίηση της Σαπφώς, ο μύθος της έχει αριοσημητική καταγωγή. Η σανσκριτική καταγωγή του ονόματος Φάων και οι συνδηλώσεις με την έννοια του φωτός συσχετίζονται με το όνομα Σαπφώ (Σαπφώ-σάω-ω+φω=Πάφωτη) και την αντίληψη που είχαν οι αρχαίοι (ο Πλάτωνας και οι μετά από αυτόν) γι αυτήν ως η Δέκατη μούσα. Στην αντίληψη αυτή εντάσσεται και ο μύθος των πολλαπλών ερώτων της, ιδιότητες που μπορούν να προσαρμοστούν σε ηρωίδες ηλιακές ή σεληνιακές. Ο μύθος της Σαπφώς φαίνεται ότι προσαρμόστηκε σε ένα δημοφιλές αρχέτυπο λαϊκών μύθων. Ίσως η αρχική θεότητα να διασπάστηκε σε δύο βασικές, τη γυναικεία και την ανδρική, και ο Φάωνας ήταν ο αγαπημένος όλων των γυναικών και η Σαπφώ η μεγάλη Αγαπημένη.

⁶⁶ Ὀοιρε μελαινα[/ φ[ο]ίτας, ὅτα τ' ὕπνος [/ -γλύκυσ θέ]ος, ἡ δειν' ὀνίαις μ[/ ζά χῶρις ἔχην τάν δύναμ[/ - ἔλπις δέ μ' ἔχει μὴ πεδέχη[ν / μηδέν μακάρων ἀλ[/ [-] οὐ γὰρ κ' ἔον οὔτω... / ἀθύρματα κα.[/ -γέννοιτο δέ μοι[/ τοίς πάντα, Σαπφ. απ. 63 πβ. ὅτα πάννυχος ἄσφι κατάγρει, 151, ὀφθάμοις δέ μέλαις νύκτος ἄωρος, 149.

⁶⁷ Σύμφωνα με τον Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 305, η αναφορά του Οβίδιου στον Ίτυ πβ. qualia sub densis ramorum concinit umbris / Daulias, absumpti fata gemens Ityli, Κάτουλ. 65. 13-14 προέρχεται από την Σαπφώ (απ. 135) που πρέπει να είναι ένας από τους ποιητές που αναφέρει ο Θουκυδίδης (2. 29. 3). Για το απ. 168B πβ. Αριστ. *Εκκλ.* 877 κ.ε., π. Α. 5. 150, hic ego...stultissimus usque puellam / ad mediam noctem exspecto, Οράτ. *Serm.* 1. 5. 82 κ.ε. Βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 148, ἀλλ' Ἴτυλον κλαίοιτε κατ' οὔρεα καί γοάοιτε / εἰς ἔποπος κραναήν αὔλιν ἐφεζόμεναι, / βαίον ἵνα κνώσσοιμεν· ἴσως δέ τις ἦξει ὄνειρος, / ὅς με Ῥοδανθείοις πήχεσιν ἀμφιβάλοι, Αγαθίου Μυριν. Σχολαστ. π. Α. 237.9-12.

Οι στ. 113-6 αντίστοιχοι με τη γνήσια ελεγεία των στ. 151-6 πβ. at certe semper amabo, / semper maesta tua carmina morte canam, / qualia sub densis ramorum concinit umbris / Daulias, absumpti fata gemens Ityli, Κάτουλ. 65. 11-14, αναφέρονται στο αληθινό ελεγειακό είδος. Βλ. Rosati, «Sabinus, the Heroides and the Poet-nightingale. Some Observations on the Authenticity of the Epistula Sapphus» (1996) σσ. 213-216, Bessone, «Saffo, la lirica, l' elegia: su Ovidio, Heroides 15*» (2004) σσ. 218-9.

⁶⁸ Για περιγραφές ερωτικής συνεύρεσης στο όνειρο (Μακηδόν. Υπατικ. π. Α. 2. 243, *Επί τούτοις τοῖς λογισμοῖς οἶον εἰκός καί ὀνειράτα ἑώρων ἐρωτικά, καί φιλήματα, τὰς περιβολάς· καί ὅσα δέ μεθ' ἡμέραν οὐκ ἔπραξαν, ταῦτα ὄναρ ἔπραξαν*, Λόγγ. 2. 10. 1, *Καί γνωρίσαντες τῶν ὀνείρων τήν εἰκόνα κατέκειντο*, 2. 11. 2, O me felicem! o nox candida, Προπ. 2. 25. Για τη λειτουργία των ονείρων στα μυθιστορήματα βλ. T. Higg, *To Αρχαίο Μυθιστόρημα*, Μετάφρ. T. Μαστοράκη, (Αθήνα 1992), σσ. 36, 74-5, 99, 104, 143, 165, 200.

⁶⁹ Πβ. Est etiam facies, sunt apti lusibus anni insidiosa, *Am.* 2. 3. 15 και O facies oculos nata tenere meos, 2. 17. 12, Adfluit incautis insidiosus amor, *Rem.* 148. Βλ. Palmer, «*Heroides*» (1967²) σ. 427, Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 284.

Για τη σημασία της λάμψης του προσώπου στην ποίηση της Σαπφώς βλ. Constantinidou, *Logos into Mythos: The case of Gorgias' Encomium of Helen* (2008) σσ. 79-82. Για το θέμα της σύλληψης του έρωτα μέσω της όρασης (Γοργ. *Ελ. Εγκ.* 6, 17-19, 21), αυτ. σσ. 52-54, 77 κ.ε., 79, 92-4, 99, 142, 153-7, 165.

⁶⁵ Σύμφωνα με τον Modona, «La Saffo storica ed il mito di Saffo e Faone» (χ.χ.) σσ. 709-731, από τους πρώτους που υποστήριξαν τη θεοποίηση της Σαπφώς, ο μύθος της έχει αριοσημητική καταγωγή. Η σανσκριτική καταγωγή του ονόματος Φάων και οι συνδηλώσεις με την έννοια του φωτός συσχετίζονται με το όνομα Σαπφώ (Σαπφώ-σάω-ω+φω=Πάφωτη) και την αντίληψη που είχαν οι αρχαίοι (ο Πλάτωνας και οι μετά από αυτόν) γι αυτήν ως η Δέκατη μούσα. Στην αντίληψη αυτή εντάσσεται και ο μύθος των πολλαπλών ερώτων της, ιδιότητες που μπορούν να προσαρμοστούν σε ηρωίδες ηλιακές ή σεληνιακές. Ο μύθος της Σαπφώς φαίνεται ότι προσαρμόστηκε σε ένα δημοφιλές αρχέτυπο λαϊκών μύθων. Ίσως η αρχική θεότητα να διασπάστηκε σε δύο βασικές, τη γυναικεία και την ανδρική, και ο Φάωνας ήταν ο αγαπημένος όλων των γυναικών και η Σαπφώ η μεγάλη Αγαπημένη.

⁶⁶ Ὀοιρε μελαινα[/ φ[ο]ίτας, ὅτα τ' ὕπνος [/ -γλύκυσ θέ]ος, ἡ δειν' ὀνίαις μ[/ ζά χῶρις ἔχην τάν δύναμ[/ - ἔλπις δέ μ' ἔχει μὴ πεδέχη[ν / μηδέν μακάρων ἀλ[/ [-] οὐ γὰρ κ' ἔον οὔτω... / ἀθύρματα κα.[/ -γέννοιτο

παντεπόπτη Φοίβου (Phoebus ab excelso, quantum patet, adspicit aequor, 164) είναι η Δίκη (iussus erit, 90) η συνέχεια των ονείρων του Φάωνα (somnia continuare Phaon, 90 πβ. somnia gaudia, 126. Στην Σαπφώ *Ἵπαιρος* είναι ο γλύκυσ θεός, το φάρμακο για την *όνία* (απ. 63).⁶⁶ Το θέμα ότι τα όνειρα είναι η στιγμή της ποιητικής δημιουργίας

δέ μοι[/ τοῖς πάντα, Σαπφ. απ. 63 πβ. ὅτα πάννυχος ἄσφι κατάγρει, 151, ὀφθαλμοῖς δέ μέλαις νύκτος ἄωρος, 149.

⁶⁷ Σύμφωνα με τον Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 305, η αναφορά του Οβιδίου στον Ίτυ πβ. qualia sub densis ramorum concinit umbris / Daulias, absumpti fata gemens Ityli, Κάτουλ. 65. 13-14 προέρχεται από την Σαπφώ (απ. 135) που πρέπει να είναι ένας από τους ποιητές που αναφέρει ο Θουκυδίδης (2. 29. 3).

Για το απ. 168B πβ. Αριστ. *Ἑκκλ.* 877 κ.ε., Π.Α. 5. 150, hic ego...stultissimus usque puellam / ad mediam noctem exspecto, Οράτ. *Serm.* 1. 5. 82 κ.ε. Βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 148, ἀλλ' Ἰτυλον κλαίετε κατ' οὔρεα καὶ γοάοιτε / εἰς ἔποπος κραναήν αὖλιν ἐφεζόμεναι, / βαιὸν ἵνα κνώσσοιμεν· ἴσως δέ τις ἥξει ὄνειρος, / ὅς με Ῥοδανθείοις πήχεσιν ἀμφιβάλοι, Αγαθίου Μυριν. Σχολαστ. Π.Α. 237. 9-12.

Οι στ. 113-6 αντίστοιχοι με τη γνήσια ελεγεία των στ. 151-6 πβ. at certe semper amabo, / semper maesta tua carmina morte canam, / qualia sub densis ramorum concinit umbris / Daulias, absumpti fata gemens Ityli, Κάτουλ. 65. 11-14, αναφέρονται στο αληθινό ελεγειακό είδος. Βλ. Rosati, «Sabinus, the Heroides and the Poet-nightingale. Some Observations on the Authenticity of the Epistula Sapphus» (1996) σσ. 213-216, Bessone, «Saffo, la lirica, l' elegia: su Ovidio, Heroides 15*» (2004) σσ. 218-9.

⁶⁸ Για περιγραφές ερωτικής συνεύρεσης στο όνειρο (Μακηδόν. Υπατικ. Π.Α. 2. 243, *Ἐπὶ τούτοις τοῖς λογιμοῖς οἶον εἰκὸς καὶ ὀνείρατα ἑώρων ἐρωτικά, καὶ φιλήματα, τὰς περιβολὰς· καὶ ὅσα δέ μεθ' ἡμέραν οὐκ ἔπραξαν, ταῦτα ὄναρ ἔπραξαν*, Λόγγ. 2. 10. 1, *Καὶ γνωρίσαντες τῶν ὀνείρων τὴν εἰκόνα κατέκειντο*, 2. 11. 2, *O me felicem! o nox candida*, Προπ. 2. 25. Για τη λειτουργία των ονείρων στα μυθιστορήματα βλ. T. Higg, *To Archaio Mythistoriema*, Μετάφρ. T. Μαστοράκη, (Αθήνα 1992), σσ. 36, 74-5, 99, 104, 143, 165, 200.

⁶⁹ Πβ. Est etiam facies, sunt apti lusibus anni insidiosa, *Am.* 2. 3. 15 και O facies oculos nata tenere meos, 2. 17. 12, Adfluit incautis insidiosus amor, *Rem.* 148. Βλ. Palmer, «*Heroides*» (1967²) σ. 427, Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 284.

Για τη σημασία της λάμψης του προσώπου στην ποίηση της Σαπφώς βλ. Constantinidou, *Logos into Mythos: The case of Gorgias' Encomium of Helen* (2008) σσ. 79-82. Για το θέμα της σύλληψης του έρωτα μέσω της όρασης (Γοργ. *Ἐκ.* 6, 17-19, 21), αυτ. σσ. 52-54, 77 κ.ε., 79, 92-4, 99, 142, 153-7, 165.

⁶⁶ *Ἵπαιρε μελαινα[/ φ[ο]ίτας, ὅτα τ' ὕπνος [/ -γλύκυσ θε]ός, ἡ δειν' ὀνίαις μ[/ ζὰ χῶρις ἔχην τὰν δύναμ[/ - ἔλπις δέ μ' ἔχει μὴ πεδέχη[ν / μηδέν μακάρων ἀλ[/ [-] οὐ γὰρ κ' ἔον οὕτω.. / ἀθύρματα κα.[/ -γένοιτο δέ μοι[/ τοῖς πάντα, Σαπφ. απ. 63 πβ. ὅτα πάννυχος ἄσφι κατάγρει, 151, ὀφθαλμοῖς δέ μέλαις νύκτος ἄωρος, 149.*

⁶⁷ Σύμφωνα με τον Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 305, η αναφορά του Οβιδίου στον Ίτυ πβ. qualia sub densis ramorum concinit umbris / Daulias, absumpti fata gemens Ityli, Κάτουλ. 65. 13-14 προέρχεται από την Σαπφώ (απ. 135) που πρέπει να είναι ένας από τους ποιητές που αναφέρει ο Θουκυδίδης (2. 29. 3).

Για το απ. 168B πβ. Αριστ. *Ἑκκλ.* 877 κ.ε., Π.Α. 5. 150, hic ego...stultissimus usque puellam / ad mediam noctem exspecto, Οράτ. *Serm.* 1. 5. 82 κ.ε. Βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 148, ἀλλ' Ἰτυλον κλαίετε κατ' οὔρεα καὶ γοάοιτε / εἰς ἔποπος κραναήν αὖλιν ἐφεζόμεναι, / βαιὸν ἵνα κνώσσοιμεν· ἴσως δέ τις ἥξει ὄνειρος, / ὅς με Ῥοδανθείοις πήχεσιν ἀμφιβάλοι, Αγαθίου Μυριν. Σχολαστ. Π.Α. 237. 9-12.

Οι στ. 113-6 αντίστοιχοι με τη γνήσια ελεγεία των στ. 151-6 πβ. at certe semper amabo, / semper maesta tua carmina morte canam, / qualia sub densis ramorum concinit umbris / Daulias, absumpti fata gemens Ityli, Κάτουλ. 65. 11-14, αναφέρονται στο αληθινό ελεγειακό είδος. Βλ. Rosati, «Sabinus, the Heroides and the Poet-nightingale. Some Observations on the Authenticity of the Epistula Sapphus» (1996) σσ. 213-216, Bessone, «Saffo, la lirica, l' elegia: su Ovidio, Heroides 15*» (2004) σσ. 218-9.

⁶⁸ Για περιγραφές ερωτικής συνεύρεσης στο όνειρο (Μακηδόν. Υπατικ. Π.Α. 2. 243, *Ἐπὶ τούτοις τοῖς λογιμοῖς οἶον εἰκὸς καὶ ὀνείρατα ἑώρων ἐρωτικά, καὶ φιλήματα, τὰς περιβολὰς· καὶ ὅσα δέ μεθ' ἡμέραν οὐκ ἔπραξαν, ταῦτα*

που λάμπει πιο πολύ κι απ' τη λαμπρή τη μέρα (somnia formoso candidiora die, 124) ίσως υπήρχε και στον Μένανδρο (τὴν ἀγαθὴν ἡμέραν λευκὴν καλεῖσθαι, Λευκ. απ. 261 K.-Th.).

Θ. Ο μύθος του Ενδυμώνα

Στην επιστολή τα όνειρα της Σαπφώς συνδέονται με τη νύκτα, την αγρυπνία, θέμα του απ. 168B, και το μελαγχολικό τραγούδι του Ίτυ (ales Ityn, Sappho desertos cantat amores -/ hactenus; ut media cetera nocte silent, ES 155-156).⁶⁷ Την ώρα των ονείρων η Σαπφώ διαλέγεται με την Αφροδίτη (sed non longa satis gaudia somnus habet, 126) όπως στο απ. 134 (Ζά <.> ἐλεξάμαν ὄναρ Κυπρογεννηά) και αφοσιώνεται στη λαμπερή ονειροπόληση του Φάωνα-Φοίβου (Tu mihi cura, Phaon; te somnia nostra

ὄναρ ἔπραξαν, Λόγγ. 2. 10. 1, Καί γνωρίσαντες τῶν ὀνείρων τὴν εἰκόνα κατέκειντο, 2. 11. 2, O me felicem! o nox candida, Προπ. 2. 25. Για τη λειτουργία των ονείρων στα μυθιστορήματα βλ. T. Higg, *To Αρχαίο Μυθιστόρημα*, Μετάφρ. T. Μαστοράκη, (Αθήνα 1992), σσ. 36, 74-5, 99, 104, 143, 165, 200.

⁶⁹ Πβ. Est etiam facies, sunt apti lusibus anni insidiosia, Am. 2. 3. 15 και O facies oculos nata tenere meos, 2. 17. 12, Adfluit incautis insidiosus amor, Rem. 148. Βλ. Palmer, «*Heroides*» (1967²) σ. 427, Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 284.

Για τη σημασία της λάμψης του προσώπου στην ποίηση της Σαπφώς βλ. Constantinidou, *Logos into Mythos: The case of Gorgias' Encomium of Helen* (2008) σσ. 79-82. Για το θέμα της σύλληψης του έρωτα μέσω της όρασης (Γοργ. Ελ. Έγκ. 6, 17-19, 21), αυτ. σσ. 52-54, 77 κ.ε., 79, 92-4, 99, 142, 153-7, 165.

⁶⁷ Σύμφωνα με τον Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 305, η αναφορά του Οβίδιου στον Ίτυ πβ. qualia sub densis ramorum concinit umbris / Daulias, absumpti fata gemens Ityli, Κάτουλ. 65. 13-14 προέρχεται από την Σαπφώ (απ. 135) που πρέπει να είναι ένας από τους ποιητές που αναφέρει ο Θουκυδίδης (2. 29. 3).

Για το απ. 168B πβ. Αριστ. Έκκλ. 877 κ.ε., Π.Α. 5. 150, hic ego...stultissimus usque puellam / ad medium noctem exspecto, Οράτ. Serm. 1. 5. 82 κ.ε. Βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 148, ἀλλ' Ἴτυλον κλαίετε κατ' οὔρεα καί γοάοιτε / εἰς ἔποπος κραναήν αὐλιν ἐφεζόμεναι, / βαῖδ' ἴνα κνώσσοιμεν· ἴσως δέ τις ἥξει ὄνειρος, / ὅς με Ῥοδανθείοις πῆχεσιν ἀμφιβάλοι, Αγαθίου Μυριν. Σχολαστ. Π.Α. 237. 9-12.

Οι στ. 113-6 αντιστοιχοι με τη γνήσια ελεγεία των στ. 151-6 πβ. at certe semper amabo, / semper maesta tua carmina morte canam, / qualia sub densis ramorum concinit umbris / Daulias, absumpti fata gemens Ityli, Κάτουλ. 65. 11-14, αναφέρονται στο αληθινό ελεγειακό είδος. Βλ. Rosati, «Sabinus, the *Heroides* and the Poet-nightingale. Some Observations on the Authenticity of the Epistula Sapphus» (1996) σσ. 213-216, Bessone, «Saffo, la lirica, l' elegia: su Ovidio, *Heroides* 15*» (2004) σσ. 218-9.

⁶⁸ Για περιγραφές ερωτικής συνεύρεσης στο όνειρο (Μακηδόν. Υπατικ. Π.Α. 2. 243, *Ἐπὶ τούτοις τοῖς λογιμοῖς οἶον εἶκος καὶ ὀνείρατα ἑώρων ἐρωτικά, καὶ φιλήματα, τὰς περιβολάς· καὶ ὅσα δέ μεθ' ἡμέραν οὐκ ἔπραξαν, ταῦτα ὄναρ ἔπραξαν*, Λόγγ. 2. 10. 1, Καί γνωρίσαντες τῶν ὀνείρων τὴν εἰκόνα κατέκειντο, 2. 11. 2, O me felicem! o nox candida, Προπ. 2. 25. Για τη λειτουργία των ονείρων στα μυθιστορήματα βλ. T. Higg, *To Αρχαίο Μυθιστόρημα*, Μετάφρ. T. Μαστοράκη, (Αθήνα 1992), σσ. 36, 74-5, 99, 104, 143, 165, 200.

⁶⁹ Πβ. Est etiam facies, sunt apti lusibus anni insidiosia, Am. 2. 3. 15 και O facies oculos nata tenere meos, 2. 17. 12, Adfluit incautis insidiosus amor, Rem. 148. Βλ. Palmer, «*Heroides*» (1967²) σ. 427, Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 284.

Για τη σημασία της λάμψης του προσώπου στην ποίηση της Σαπφώς βλ. Constantinidou, *Logos into Mythos: The case of Gorgias' Encomium of Helen* (2008) σσ. 79-82. Για το θέμα της σύλληψης του έρωτα μέσω της όρασης (Γοργ. Ελ. Έγκ. 6, 17-19, 21), αυτ. σσ. 52-54, 77 κ.ε., 79, 92-4, 99, 142, 153-7, 165.

reducunt- / somnia formoso candidiora die. / illic te invenio, quamvis regionibus absis, 123-125).⁶⁸ Η αναφορά στην Σελήνη-Φοίβη σύμβολο της νυχτερινής αγρυπνίας και των ονείρων φαίνεται να υπονοεί κάποιους χαμένους σήμερα στίχους της Σαπφώς και το γνωστό στην αρχαιότητα ποίημα για τον έρωτα της θεάς και του Ενδυμίωνα (λέγεται δὲ κατέρχεσθαι εἰς τοῦτο τὸ ἄντρον τὴν Σελήνην πρὸς Ἐνδυμίωνα. περί δὲ τοῦ τῆς Σελήνης ἔρωτος ἱστοροῦσι Σαπφῶ καὶ Νίκανδρος ἐν δευτέρῳ Εὐρωπείας=Σαπφ. απ. 199). Η δίκη-φως της Φοίβης-Σελήνης επιτρέπει τη θέα της ομορφιάς και στο σκοτάδι θυμίζοντας το απ. 138 της Σαπφώς (στᾶθι +κᾶντα+ φίλος / καὶ τὰν ἐπ' ὄσσοισ' ὀμπέτασον χάριν) που διασώζει ο Αθήναιος (Δικύμνιος δ' ὁ Χίος τὸν Ἕννον φήσας ἐρᾶν τοῦ Ἐνδυμίονος οὐδὲ καθεύδοντος αὐτοῦ κατακαλύπτει τοὺς ὀφθαλμούς, ἀλλὰ ἀναπεπταμένων τῶν βλεφάρων κοιμίζει τὸν ἐρώμενον, ὅπως διὰ παντός ἀπολαύῃ τῆς τοῦ θεωρεῖν ἡδονῆς... καὶ ἡ Σαπφῶ δὲ πρὸς τὸν ὑπερβαλλόντως θαυμαζόμενον τὴν μορφήν καὶ καλὸν εἶναι νομιζόμενον φησί, 13. 564cd). Ο μύθος του Ενδυμίωνα που απαντά για πρώτη φορά στην Σαπφῶ (βλ. κείσθω δεύτερος Ἐνδυμίων, Μελέαγρ. Π. Α. 165. 6 πβ. 166, Ὀβίζεις καὶ τήνδε καὶ ἡμέας, οἶδα, Σελήνη· / καὶ γὰρ σὴν ψυχὴν ἔφλεγεν Ἐνδυμίων, Φιλόδ. Π. Α. 123. 5-6), αποτελεί τη βάση μιας ιδιαίτερα σημαντικής αλληγορίας στην επιστολή. Η φράση do vela (Ipse dabit tenera vela legetque manu, ES 216), αντίστοιχη με το ρήμα ὀμπέτασον του απ. 138 της Σαπφώς (πβ. ἀνὰ θ' ἰστίᾳ λευκὰ πέτασσαν φάος ἀμπετάσας, Ἰλ. Α 480, Ευρ. Ἰ. Α. 62, κλεισμένη σιγῶ· λαλέω δ', ὅταν ἐκπειτάσης με (δέλτος), Π. Α. 14.60) εξισώνει το άπλωμα της χάριτος των οφθαλμών (Σαπφ. απ. 138) με το άνοιγμα των ιστίων του πλοίου της ποίησης (do vela orationis μεταφ. ταχέως εν τω λόγω προβαίνω). Στην αλληγορία επιστολή-πλοίο τα somnia, είναι η ενόραση του Φοίβου-Διόνυσου (23-23, 188), η σύλληψη του έρωτα μέσω της όρασης (Est in te facies, sunt apti lusibus

⁶⁸ Για περιγραφές ερωτικής συνεύρεσης στο όνειρο (Μακηδόν. Υπατικ. Π. Α. 2. 243, *Ἐπὶ τούτοις τοῖς λογισμοῖς οἶον εἰκὼς καὶ ὀνείρατα ἑώρων ἐρωτικά, καὶ φιλήματα, τὰς περιβολάς· καὶ ὅσα δὲ μεθ' ἡμέραν οὐκ ἔπραξαν, ταῦτα ὄναρ ἔπραξαν*, Λόγγ. 2. 10. 1, *Καὶ γνωρίσαντες τῶν ὀνείρων τὴν εἰκόνα κατέκειντο*, 2. 11. 2, *O me felicem! o nox candida*, Προπ. 2. 25. Για τη λειτουργία των ονείρων στα μυθιστορήματα βλ. Τ. Higg, *To Αρχαίο Μυθιστόρημα*, Μετάφρ. Τ. Μαστοράκη, (Αθήνα 1992), σσ. 36, 74-5, 99, 104, 143, 165, 200.

⁶⁹ Πβ. *Est etiam facies, sunt apti lusibus anni insidiosiosa*, Am. 2. 3. 15 και *O facies oculos nata tenere meos*, 2. 17. 12, *Adfluit incautis insidiosus amor*, Rem. 148. Βλ. Palmer, «*Heroides*» (1967²) σ. 427, Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 284.

Για τη σημασία της λάμψης του προσώπου στην ποίηση της Σαπφώς βλ. Constantinidou, *Logos into Mythos: The case of Gorgias' Encomium of Helen* (2008) σσ. 79-82. Για το θέμα της σύλληψης του έρωτα μέσω της όρασης (Γοργ. *Ελ. Έγκ.* 6, 17-19, 21), αυτ. σσ. 52-54, 77 κ.ε., 79, 92-4, 99, 142, 153-7, 165.

anni-/ o facies oculis insidiosa meis, 21-22),⁶⁹ το όραμα του Πόθου-πορθμέα (215) στο τιμόνι του πλοίου της επιστολής.⁷⁰ Η απουσία αντισταθμίζεται από την ποιητική φαντασία και η αναπαράσταση της πραγματικότητας γίνεται πιο απτή από την παρουσία (οὐκ ἐν φωναῖς (ὄνομα καὶ λόγος), οὐδ' ἐν σωμαίων σχήμασιν (εἶδωλον), ἀλλ' ἐν ψυχαῖς (ἐπιστήμη) ἐνόν, Πλάτ. *Ἐπιστ.* ζ 342c). Η μεταβολή των ονείρων σε όραμα είναι στο τέλος της επιστολής και της επίγειας ζωής της Σαπφώς, η υπεραισθητή αντίληψη του κάλλους μέσω της ποίησης, το φως της ψυχής, η υπέρβαση και η αθανασία.

ι. Επικλήσεις στις Λεσβίδες

Στην *ES* οι επικλήσεις στην Αφροδίτη που αντιστοιχούν με την τριπλή επανάληψη στις Λεσβίδες (199-201) προετοιμάζουν την άρση της *ἀδικίας* (*ἀδίκησι*, *πείθω*, *σάγην*, Σαφ. π. 1. 17-20) και την αντιστροφή του *φεύγειν* με τα *δῶρα* (*munera=ingenium*, 181). Με τις επικλήσεις στην Αφροδίτη και την υπόδειξη της Ναϊάδας (161) η Σαπφώ αποδιώχνει το φόβο (*ibimus*, ο *nymphē*, *monstrataque saxa petemus*; / *sit procul insano victus amore timor*, *ES* 175-6 πβ. *Ναϊακούς ἤδη*,

⁶⁹ Πβ. *Est etiam facies, sunt apti lusibus anni insidiosa*, *Am.* 2. 3. 15 και *O facies oculos nata tenere meos*, 2. 17. 12, *Adfluit incautis insidiosus amor*, *Rem.* 148. Βλ. Palmer, «*Heroides*» (1967²) σ. 427, Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 284.

Για τη σημασία της λάμψης του προσώπου στην ποίηση της Σαπφώς βλ. Constantinidou, *Logos into Mythos: The case of Gorgias' Encomium of Helen* (2008) σσ. 79-82. Για το θέμα της σύλληψης του έρωτα μέσω της όρασης (Γοργ. *Ελ.* *Εγκ.* 6, 17-19, 21), αυτ. σσ. 52-54, 77 κ.ε., 79, 92-4, 99, 142, 153-7, 165.

Για τη σημασία της λάμψης του προσώπου στην ποίηση της Σαπφώς βλ. Constantinidou, *Logos into Mythos: The case of Gorgias' Encomium of Helen* (2008) σσ. 79-82. Για το θέμα της σύλληψης του έρωτα μέσω της όρασης (Γοργ. *Ελ.* *Εγκ.* 6, 17-19, 21), αυτ. σσ. 52-54, 77 κ.ε., 79, 92-4, 99, 142, 153-7, 165.

⁷⁰ Η εικόνα του Πόθου ως τιμονιέρη που κατευθύνει το πλοίο και χειρίζεται τα πανιά φαίνεται μοναδική αλλά όχι ακατάλληλη επειδή η πλεύση είναι μια συχνή μεταφορά στη ρωμαϊκή ποίηση και στο ελληνιστικό επίγραμμα. Βλ. R. G. M. Nisbet, M. Hubbard, *A Comentary on Horace: Odes, Book I* (Oxford 1970), για τον Οράτ. *Carm.* 1. 5.16 στον Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 314.

⁷¹ Στον Φιλόδημο (*Κύπρι γαληναίη φιλονύμφιε, Κύπρι δικαίων / σύμμαχε, Κύπρι Πόθων μήτερ ἀελλοπόδων, / Κύπρι, τὸν ἡμίσπαστον ἀπὸ κροκέων ἐμέ πασιῶν, / τὸν χιόσι ψυχὴν Κελτίσι νιφόμενον, / Κύπρι, τὸν ἡσύχιόν με, τὸν οὐδενὶ κοῦφα λαλεῦντα, / τὸν σέο πορφυρίῳ κλυζόμενον πελάγει, / Κύπρι φιλορμίστειρα φιλόργιε, σῶζέ με, Κύπρι, / Ναϊακούς ἤδη, δεσπότι, πρὸς λιμένας, Π. Α. 10. 21=xv G.-P.*), ο φόβος για το «πέλαγος, πάθη του έρωτα», αλληγορία για τις δοκιμασίες της ζωής αλλά και τη μύηση της άλλης ζωής, συνδυάζεται με ανάμνηση της Σαπφώς (*δικαίων / σύμμαχε πβ. σύμμαχος ἔσσο*, Σαφ. π. 1. 28 με σύμπτυξη και του *τίς σ', ὦ / Ψάπφ', ἀδίκησι*, στ. 19-20). Στο επίγραμμα το κυρίαρχο ερωτικό σύμπτωμα η αδυναμία του *έρωτος* υπενθυμίζει τα χαρακτηριστικά των «νεκρών» γραμμάτων (*ἡσύχιον, τὸν οὐδενὶ κοῦφα λαλεῖ ὄντα*, 5 πβ. Αντιφάν. Σαπφῶ απ. 194). Το ίδιο μοτίβο και στην *ES* όπου τα θανατερά συμπτώματα του έρωτα (195 κ.ε., 110-112 πβ. Σαφ. απ. 31) ταυτίζουν την Σαπφώ με τη λύρα-επιστολή (219).

⁷² Το ρήμα *querentem* στα ποιητικά προγράμματα της αυγούστειας περιόδου ορίζει το ελεγειακό είδος. Βλ. Bessone, «*Saffo, la lirica, l' elegia*» (2004) σ. 211.

δεσπότι, πρὸς λιμένας, Φίλιππος Π.Α. 6. 251. 8, κατ' εὐχὴν / σὴν, δέσποτ' ἄναξ, Μέν. Λευκ. απ. 258. 4-5 Κ.-Th.) και ακολουθεί τον πορθμέα θεό.⁷¹

Η τελευταία επίκληση της Σαπφώς στην Αφροδίτη, θεάς της θάλασσας και των ερωτευμένων (Venus orta mari mare praestat amanti 214), ανακαλεί ένα επίγραμμα του Φιλίππου (Λευκάδος, αὐπὺν τηλέσκοπον ὄχθον / φοῖβε, τὸν Ἰονίῳ λουόμενον ἐν πελάγει / δέξαι, Π.Α. 6.251. 1-3, ἀνθ' ὧν ἰλήκοις, ἐπὶ δ' ἰστίᾳ πέμψον ἄητην / οὔριον Ἀκτιακοῦς σύνδρομον λιμένας, στ. 7-8) η θεματολογία του οποίου παραπέμπει στην Λευκαδία του Μενάνδρου (πέτρας / ἀπὸ τηλεφανοῦς, ἀλλὰ κατ' εὐχὴν / σὴν, δέσποτ' ἄναξ, εὐφημείσθω / τέμενος πέρι Λευκάδος ἀκτῆς, απ. 258. 3-6 Κ.-Th.).

Στην ES ο Οβίδιος τοποθετείται στην πολεμική του Οράτιου απέναντι στην ελεγειακή Σαπφώ διαχειριζόμενος το κοινωνικό και ποιητικό πλαίσιο στο οποίο αναφέρεται η ποίηση της Σαπφώς. Ο Οράτιος παρουσιάζει την Σαπφώ στη σκιά του Αλκαίου να θρηνεί για τις γυναίκες της Λέσβου (Aeoliis fidibus querentem⁷²/ Sappho puellis de popularibus⁷³ / et te sonantem⁷⁴ plenius aureo, /Alcaee, plectro, Carm. 2. 13.

⁷¹ Στον Φιλόδημο (Κύπρι γαληναίῃ φιλονύμφιε, Κύπρι δικαίων / σύμμαχε, Κύπρι Πόθων μήτερ ἀελλοπόδων, / Κύπρι, τὸν ἡμίσπαστον ἀπὸ κροκέων ἐμέ παστῶν, / τὸν χιόσι ψυχὴν Κελτίσι νιφόμενον, / Κύπρι, τὸν ἡσύχιόν με, τὸν οὐδενὶ κοῦφα λαλεῖντα, / τὸν σέο πορφυρίῳ κλυζόμενον πελάγει, /Κύπρι φιλορμίστειρα φιλόργιε, σῶξέ με, Κύπρι, / Ναϊακοῦς ἤδη, δεσπότι, πρὸς λιμένας, Π.Α. 10. 21=xv G.-P.), ο φόβος για το «πέλαγος, πάθη του έρωτα», αλληγορία για τις δοκιμασίες της ζωής αλλά και τη μύηση της άλλης ζωής, συνδυάζεται με ανάμνηση της Σαπφώς (δικαίων / σύμμαχε πβ. σύμμαχος ἔσσο, Σαπφ. π. 1. 28 με σύμπτυξη και του τίς σ', ὦ / Ψάπφ', ἀδίκησι, στ. 19-20). Στο επίγραμμα το κυρίαρχο ερωτικό σύμπτωμα η αδυναμία του ἔρῶντος υπενθυμίζει τα χαρακτηριστικά των «νεκρών» γραμμάτων (ἡσύχιον, τὸν οὐδενὶ κοῦφα λαλεῖντα, 5 πβ. Αντιφάν. Σαπφῶ απ. 194). Το ίδιο μοτίβο και στην ES όπου τα θανατερά συμπτώματα του έρωτα (195 κ.ε., 110-112 πβ. Σαπφ. απ. 31) ταυτίζουν την Σαπφώ με τη λύρα-επιστολή (219).

⁷² Το ρήμα querentem στα ποιητικά προγράμματα της ανγούστειας περιόδου ορίζει το ελεγειακό είδος. Βλ. Bessone, «Saffo, la lirica, l' elegia» (2004) σ. 211.

⁷³ Το ρήμα querentem στα ποιητικά προγράμματα της ανγούστειας περιόδου ορίζει το ελεγειακό είδος. Βλ. Bessone, «Saffo, la lirica, l' elegia» (2004) σ. 211.

Ο Οράτιος καλοτυχίζει τους νεκρούς στον Άδη που τέρπονται από τα άσματα των δύο ποιητών. Με την επίδραση της ποίησης στα τέρατα, τα θηρία και τους βασανισμένους (31-40) ο Οράτιος εκφράζει το θαυμασμό του κυρίως για την ποίηση του Αλκαίου (Utrum sacro digna silentio / miratur umbrae dicere, sed magis/ pugnas et exactos tyrannos//densum umeris bibit volgus, 29-32) και λιγότερο για τις ερωτικές μεμψιμοιρίες της Σαπφώς. Από τους στίχους αυτούς του Οράτιου φαίνεται ότι εμπνέεται και ο Sir Lawrence Alma-Tadema (1881) που εικονίζει την Σαπφώ (χωρίς λύρα) και τις μαθήτριάς της να ακούν με προσοχή τον Αλκαίο με τη λύρα, όχι στον Άδη, αλλά στην Μυτιλήνη.

⁷³ Η λέξη popularibus ίσως δηλώνει ότι υπήρχαν δύο κατηγορίες μαθητριών, τα κορίτσια της αριστοκρατίας και τα κορίτσια του λαού και ότι η Σαπφώ διατηρούσε στενότερες σχέσεις, όπως υπονοεί και η Σούδα, με κάποια ταπεινής καταγωγής μαθήτριά της (πβ. Σαπφ. απ. 57). Βλ. B. Ledwidge, *Η παράφορη Σαπφώ. Τον κρυφό πόθο των κοριτσιών να σβήνεις*, Μετάφρ. Β. Δαμόφλη, (Αθήνα 2005), σ. 67.

⁷⁴ Πιθανή αναφορά στα στασιωτικά του Αλκαίου (Λεσβίους (ἤγειρεν) ἡ Ἀλκαίου ὤδή, Μαξ. Τύρ. 37. 115, ἡχικὸς Αἰολίδης, 1.10. 1-6 Drachmann=**TA 3D).

24 πβ. spirat adhuc amor / uniuntque commissi calores / aeoliae fidibus puellae, 4. 9.10-12). Ο Οβίδιος απαντά στο θαυμαστή και μιμητή του Αλκαίου και κληρονόμο της αιολικής μουσικής παράδοσης Οράτιο (si neque tibiae Euterpe cohibet nec Polyhymnia Lesborum refugit tendere barbiton, 1.1. 32-34),⁷⁵ και αντιστρέφοντας τη σύγκρισιν παρουσιάζει τη δόξα της Σαπφώς ως πιο μεγάλη από την «ηχηρή» αλκαϊκή λύρα (at mihi Pegasides blamdissima carina dictant, / iam canitur toto nomen in orbe meum; / nec plus Alcaeus, consors patriaeque lyraeque, / laudis habet, quamvis grandius ille sonet, *ES* 27-30).⁷⁶ Η αναφορά του Οβιδίου στον Αλκαίο (199-206) συγκληρονόμο της πατρίδας και της λύρας της Σαπφώς (consors patriaeque lyraeque, 29), και στις γυναίκες της Πύρρας -ανάμνηση του ποιητή (*[*εοικ[.]·[.]ιλη μεταξὺ Πύρρας κα[ι] *Μυ[τ]ιλήνης*], απ. 60 (*P. Oxy.* 1360 fr. 3 *P. Oxy.* 21 66(c)),⁷⁷ της Μήθυμνας (Pyrrhiades Methymniadesque, 15,⁷⁸ *Lesbiadum turba*, 16 πβ. την τριπλή αναφορά *Lesbides*, 199-201),⁷⁹ οικοδομεί τη «δραματική» αλλαγή της Σαπφώς που παρουσιάζεται να *ἀδικεῖ* τις γυναίκες (nec me iuvant, 17 πβ. *κῶκ ἐθέλοισα*, π. 1.24)

⁷⁵ Αν και η απόσταση που χωρίζει τον Οράτιο από τον ορθόδοξο καλλιμαχισμό είναι μεγάλη, η μειωτική θέση της Σαπφώς και οι όροι με τους οποίους ο Οράτιος διαφημίζει τη μεγαλύτερη δόξα του Αλκαίου, είναι βαθιά συμβιβασμένη με την καλλιμάχεια ματιά. Βλ. Bessone «Saffo, la lirica, l' elegia» (2004) σσ. 209-243, κυρ. 209- 210.

⁷⁶ Για το θέμα της ποιητικής αναμέτρησης βλ. Rimell «Authorial Identity in *Heroides* 15» (1999) σσ. 109-133. Ο Rainer Maria Rilke, «Η Σαπφώ στον Αλκαίο» *Paris* 24 Ιουλίου 1907 ημιτελές ποίημα στη συλλογή «*Τα Νέα Ποιήματα*» (1904-1907), Μετάφρ. Αίαντας Κωνσταντινίδης, αναπτύσσει επίσης τη σύγκριση της Σαπφώς με τον Αλκαίο ισορροπώντας ανάμεσα στον Οράτιο και τον Οβίδιο. Η Σαπφώ μύστης δοξασμένη όπως και οι άλλες κοπέλες για τα τραγούδια της ζητά από τον Αλκαίο να της παραδώσει τη λύρα.

⁷⁷ Treu, «Ovid und Sappho» (1953) σσ. 357 -364.

⁷⁸ Τα επίθετα Pyrrhiades, Methymniades απαντούν για μοναδική φορά στη λατινική ποίηση. Βλ. Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 283. Το σκοτεινό επίθετο Pyrrhias ίσως παραπέμπει στις Πυλαιίδες (Ησύχ. s.v.) και το διαγωνισμό ομορφιάς τον οποίο υπαινίσσεται ο Αλκαίος (130b32 κ.ε.). Βλ. Radke, *RE* στον Jacobson, *Ovids' Heroides* (1974) σ. 284 πβ. Page, S&A (1955) σ. 168 σημ. 4.

⁷⁹ Η αναφορά στους προηγούμενους έρωτες και σε τέτοια ποσότητα δεν είναι ένας αδέξιος χειρισμός εκ μέρους της Σαπφώς, αλλά ένα είδος απολογίας η οποία συνδέεται με το θέμα της αθανασίας μέσω της διαιώνισης του πάθους στη μνήμη των μεταγενεστέρων (omnia quae lacrimis et amoribus anxia maestis / exercent memores obita iam morte dolores: rursus in amissum revocant heroidas aevum, *Αυσόν. Cup. Cruc.* 13-15). Εξ αιτίας του έρωτα οι ηρωίδες ανάμεσα σε αυτές και η Σαπφώ του Αυσόνιου εξασφαλίζουν τη μνήμη και μετά από το θάνατό τους. Βλ. Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 284.

Ο Zielinski, «Sappho und der leukadische Sprung» (1930) σσ. 1-8 υποστηρίζει ότι το άλμα της Σαπφώς από το ναό του Απόλλωνα υπαινίσσεται τη σύνδεση της αιολικής αριστοκρατίας με τους Δελφούς και ταυτόχρονα το τέλος και την παρακμή της. Στην τάξη των *ἀρίστων* η *ἀρετή* εξασφαλίζεται βιολογικά και διασφαλίζεται με τη σωστή εκπαίδευση. Το ιδεώδες είναι το άτομο να συγκεντρώνει ολόκληρη τη ζωή στην κοινότητα και να περιορίζει την οικογένεια στην αναντικατάστατη βιολογική της λειτουργία. Η Σαπφώ, από τις τελευταίες φωνές πριν από την πτώση της αριστοκρατίας, φοβούμενη τον εκφυλισμό από τις επιμειξίες, δηλώνει την προσήλωσή της στο απολλώνιο ιδεώδες, και σε πολλά τραγούδια της υμνεί την ένωση των νέων, η οποία υπό τις ευλογίες της φρατρίας και της φυλής διασφαλίζει και βιολογικά την *ἀρετή*. Σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, η ποιήτρια Σαπφώ απογοητεύεται από την ενδοτικότητα των νεαρών κοριτσιών (αππ. 31, 96, 37, 26. 2-3, 120, 58, 148) στα κελεύσματα της ζωής και του γάμου, παράπονο που επισημαίνει και ο Οράτιος (*Carm.* 2. 13. 24 κ.ε.), αλλά και ο Θέογνης (185 κ.ε.).

για τον έρωτα του Φάωνα (multarum quod fuit, unus habes 20).⁸⁰ Στους στίχους 15-20 (nec me Pyrriades Methymniadesquesve puellae, / nec me Lesbium cetera turba iuvant. / vilis Anactorie, vilis mihi candida Kydros; / non oculis grata est Atthis, ut ante, meis, / atque aliae centum, quas non sine crimine amavi; improbe, multarum quod fuit, unus habes.) το τριπλό σχήμα (15-16, vilis, vilis, non grata, 17-18)⁸¹ που ανακαλούν την Σαπφώ (κῶκ ἐθέλοισα, π. 1.24, Ἀτθί, σοί δ' ἔμεθεν μὲν ἀπήχθετο / φροντίσδην, ἐπὶ δ' Ἀνδρομέδαν πότι<ι>, 130. 3-4), προοικονομεί την τριπλή επίκληση των γυναικών στο τέλος της επιστολής (199-206). Η άρνηση των γυναικών «ηθικοποιεί» την Σαπφώ που ομολογεί ότι ο έρωτας για τις γυναίκες είναι σφάλμα ατιμωτικό και μετανιωμένη γίνεται μανιώδης θηρεύτρια του Φάωνα. Όμως στο τέλος της επιστολής, η άρνηση (φεύγειν) των γυναικών μεταστρέφεται σε διώκειν (199-206)⁸² πβ. φεύγει διώξει/δῶρα-δέκετ' δώσει, Σαπφ. π. 1. 21-22). Η ιέρεια της Αφροδίτης (nam tua sum-vati consule, diva, tuae, 58, vates, 205) ζητά τη συνδρομή των γυναικών που πρόδωσε (efficite ut redeat, 205 πβ. διώκειν, π. 1. 21-22) για την επιστροφή του προδότη Φάωνα.

Στο τέλος της επιστολής η τριπλή αναφορά στις Λεσβίδες (Lesbides aequoreae, nupturaquae nuptaque proles, / Lesbides, Aeolia nomina dicta lyra, / Lesbides, infamen quae me fecistis amatae, / desinite ad citharas turba venire meas! / abstulit omne Phaon, quod vobis ante placebat. / me miseram, dixi quam modo paene «meus»! / efficite ut redeat, vates quoque vestra redibit. / ingenio vires ille dat, ille rapit, 199-206) που απηχεί ένα επίγραμμα της ελληνιστικής εποχής (Ἐλθετε πρὸς τέμενος ταυρώπιδος ἀγλᾶν Ἥρης, / Λεσβίδες, ἀβρὰ ποδῶν βήμαθ' ἐλίσσόμεναι· / ἔνθα καλὸν στήσασθε θεῇ χορόν, ὕμμι δ' ἀπάρξει / Σαπφῶ χρυσεῖν χερσὶν ἔχουσα λύρην. / ὀλβιαὶ ὀρχηθμοῦ πολυγηθέος· ἧ γλυκύν ὕμνον / εἴσαῖεν αὐτῆς δόξετε Καλλιόπης, Π. Α. 9. 189=xxxiii G.-P.), αναπαράγει θέματα της Σαπφώς και

⁸⁰ Ο μυθιστορηματικός θάνατος της Σαπφώς λειτουργεί ως άρνηση για ό, τι πρεσβεύει στην ποίησή της, τις πολυπληθείς δηλαδή αναφορές στις κοπέλες του κύκλου της. Βλ. M. R. Lefkowitz, *The Lives of the Greek Poets* (Baltimore, London 1981), σσ. 36-37.

⁸¹ Η Ανακτορία, η Γυριννώ και η Ατθίδα αναφέρονται από τον Μάξιμο Τύριο (18.9), το όνομα όμως της Κυδρώς είναι ένα αίνιγμα αφού καμιά βιογραφική πηγή ή απόσπασμα δεν μας πληροφορεί γι' αυτήν, εκτός ίσως από το όνομα στο άσχημα κατεστραμμένο απ. 19.11. Βλ. West, «Burning Sappho» (1970) σ. 327 σημ. 57. Το επίθ. vilis (ουδεμιάς τιμής άξιος) είναι ένας ισχυρός όρος σε σχέση με τον έρωτα. Βλ. Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 283. Για το θέμα της απόρριψης, εκτός από το πρώτο ποίημα βλ. *Εύμορφοτέρα Μνασιδίκας τᾶς ἀπάλας Γυρίνωνος*, Σαπφ. απ. 29h3, 82a.

⁸² Η αδικία, ως περιφρόνηση (βλ. απ. ΙΙΙ, V, VI) της *Leucadia* του Τουρπίλιου, ή ως απειλή που εκφράζεται και από την Δόρκιον και από το νεαρό (απ. Ι, ΙΙΙ, IV, V, VI) είναι και τέχνασμα για την προσέγκυση του ενδιαφέροντος και την αντιστροφή του φεύγειν (πβ. contemnere, amantes! / sic hodie veniet, si qua negavit heri, Προπ. 2. 14. 19-20).

του Αλκαίου.⁸³ Ο Οβίδιος παρουσιάζοντας την Σαπφώ να θρηνεί την απώλεια της ερωτικής και της ποιητικής ζωής (*abstulit omne Phaon, quod vobis ante placebat*, 203), στην οποία θα επιστρέψει μόνο αν επιστρέψει ο Φάωνας (204-5),⁸⁴ παρωδεί την ελεγειακή ποίηση του Αλκαίου. Όπως ο Αλκαίος θρηνεί στην εξορία (*ζώω μοῖραν ἔχων ἀγροῖωτίκην*, απ. 130b2) την απώλεια της πολιτικής και της θρησκευτικής ζωής (*ὄππαι Λ[εσβί]αδες κριννόμεναι φύαν / πόλιντ' ἔλκεσίπεπλοι, περί δέ βρέμει / ἄχῳ θεσπεσία γυναίκων / Ἰρα[ς] ὀ]λολύγας ἐνιαυσίας*, απ. 130b17-20)⁸⁵ και νοσταλγεί το χορό των Λεσβίδων (πβ. απ. 35 inc. auct.) και τις ιερές κραυγές τους, επικαλούμενος τους *πατέρες*, η Σαπφώ της επιστολής με τριπλή επίκληση στις Λεσβίδες (πβ. την τριπλή επανάληψη: *τὰ πάτηρ καὶ πάτερος πάτηρ*, Αλκ. απ. 130b5), προσεύχεται για την επιστροφή του αγροίκου απόντα (*Ecquid ago precibus, pectusque agreste movetur*, 207), του Φάωνα-*ingenium* (181). Οι αντιστοιχίες του επιθέτου *agrestis*⁸⁶ (207) με το *ἀγροῖωτις* της Σαπφώς (απ. 57.1, *ἄλλως δέ σκώπτει (Σαπφῶ) τὸν ἄγροικον νυμφίον καὶ τὸν θυρωρόν τὸν ἐν τοῖς γάμοις εὐτελέστατα καὶ ἐν πεζοῖς ὀνόμασι μᾶλλον ἢ ἐν ποιητικοῖς*, Δημ. *Περὶ ἔρμην.* 167 και το *ἀγροῖωτίκην μοῖραν* του Αλκαίου (απ. 130b2) ⁸⁷ συνδέουν την

⁸³ Ο Οβίδιος ίσως αναφέρεται σε κάποιο χαμένο σήμερα ποίημα της Σαπφώς. Βλ. H. Drie, «Alcuni riflessi saffici», *Studi classici in onore di Q. Cataudella II* (Catania 1972), σσ. 235-242 και P. Ovidius Naso. *Der Brief der Sappho an Phaon* (1974) σ. 177, Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 312, S. Barbantani, «I poeti del canone alessandrino nell'epigrammatica», *Aev. Ant.* 6 (1993), σσ. 43-44. Για τις σαπφικές αναμνήσεις στο ποίημα αυτό βλ. J. W. Fitton, «Greek Dance», *CQ* 23 (1973), σσ. 254-274 κυρ. 257, Nagy, *Greek Mythology and Poetics* (1990) σσ. 223-262.

⁸⁴ Η πτώση από τον Λευκάτα εξηγείται από το ότι η Σαπφώ παρουσιάζεται να έχει χάσει τα πάντα στη ζωή της ως ερωμένη και ως ποιήτρια (203), και που θα επιστρέψουν σε αυτήν μόνο αν επιστρέψει ο Φάωνας (204-5). Βλ. Jacobson, *Ovids' Heroides* (1974) σ. 313.

⁸⁵ Όπως απέδειξε η Pache, *Baby and Child Heroes in Ancient Greece* (2004) σ. 139 σημ. 12, το απ. 130b του Αλκαίου είναι χορικός τελετουργικός θρήνος. Ο Kirkwood, *Early Greek Monody* (1974) σ. 72, εκτιμά το απ. 130b ως ποίημα με ένταση και πάθος, χωρίς ιδιαίτερο νόημα. Αντίθετα ο F. Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry* (Edinburgh 1972), σσ. 59-69, θεωρεί ότι είναι πολιτικό μανιφέστο για μια ηθελμένη εξορία, ενώ ο W. Rösler, *Dichter und Gruppe*, (München 1980), σσ. 277-279, πιστεύει ότι πρόκειται για ποίημα επιστολικού χαρακτήρα με πληροφορίες προς τον Αγησιλαΐδη και τους εταίρους. Βλ. και Page, S&A (1955) σσ. 198-199. Η Burnett, *Three Archaic Poets* (1983) σσ. 178-181 συμφωνώντας με τον Rösler, *Dichter und Gruppe* (1980) σσ. 240 κ.ε., ότι ο ποιητής αυτοοικτίρεται, υποστηρίζει τη διάθρωση του ποιήματος σε τρεις άξονες με κεντρικό σημείο την αυτογελοιοποίηση του Αλκαίου ως στοιχείου του δάσους και ως ευγενούς που αντί να συμμετέχει στην πολιτική ζωή παρακολουθεί τις γυναικείες εορτές. Η Α.Ε. Πεπονή, *Παράσταση και λειτουργία του Χώρου και του Χρόνου στην πρώιμη αρχαϊκή λυρική ποίηση* (Διδ. Διατρ. Θεσσαλονίκη 1992), σσ. 186 κ.ε., αναλύει το ποίημα με βάση τον άξονα (*εδώ-εκεί*) του οποίου οι δύο πόλοι είναι από κάθε άποψη αντιθετικοί και αλληλοσυγκρουόμενοι. Ό, τι βρίσκεται στο *εδώ* είναι ανεπιθύμητο και αντιπροσωπεύει τη στέρηση όλων εκείνων που βρίσκονται *εκεί* και είναι επιθυμητά.

⁸⁶ Το επίθετο *agrestis* είναι μοναδικό στον Οβίδιο. Βλ. Treu, «Ovid und Sappho» (1953) σ. 364 σημ. 15. Ο Jacobson, *Ovids' Heroides* (1974) σ. 282, θεωρεί πιθανότερο το παράλληλο με τον *ἄγροικον νυμφίον* της Σαπφώς (Δημ. *Περὶ ἔρμην.* 167).

⁸⁷ Στην Σαπφώ η φύγα (απ. 98b8, *ἄφ' οὗ Σαπφῶ ἐγ' Μυτιλήνης εἰς Σικελίαν ἔπλευσε φυγοῦσα Πάρ. Μάρμ.* Επ. 36 σ. 12 Jacoby=Σαπφ. απ. 251) είναι πολιτική αλλά και ερωτική

εξορία των ποιητών της Λέσβου με τον Φάωνα, τον απόντα *νοῦν* της Σαπφώς (*ingenio vires ille dat, ille rapit*, 206) και αποδέκτη της οβιδιανής επιστολής.

ια. Οι γυναίκες της Σικελίας

Η επίκληση στις γυναίκες (199-206) ταυτίζει τις Λεσβίδες με τον Φάωνα (*multarum quod fuit, unus habes*, 20) και τον Φάωνα με την Αφροδίτη (*ἔλθ' / Σαφ. π. 1.5 πβ. sive redis*, 211). Η αντιστοιχία των στ. 199-206 με τους 51-6⁸⁸ εξισώνει τις Λεσβίδες με τις Σικελές, με τις οποίες η Σαπφώ επιθυμεί να ταυτιστεί αρνούμενη την πατρίδα της. Η λέξη *error φυγάς* (53) η οποία δεν απαντά αλλού στον Οβίδιο εξομοιώνει την προδοσία του εραστή με τα τεχνάσματα της γλώσσας (*blandae⁸⁹ mendacia linquae*, 55). Ο στίχος *blandae mendacia linquae*, *ES* 55 πβ. *magnaue pars mendax operum est et ficta meorum*, Οβίδ. *Trist.* 2. 355-6, *Res est blanda canor: discant cantare puellae*, *Ars Amat.* 3. 315) αποδίδει όρους της ελεγειακής ποίησης, η γνώση της οποίας είναι αποτέλεσμα της ερωτικής μύησης (*aptaque consueras accipere, apta dare. / blandior interdum verisque similia verba / eloquor, et vigilant sensibus ora meis*, 130-132). Ο Φάωνας μυεί την Σαπφώ και τις γυναίκες της Σικελίας με τα ψεύδη της ποίησης (*quae dicit vobis, dixerat ante mihi*, 56 πβ. *abstulit omne Phaon, quod vobis ante placebat. / me miseram, dixi quam modo paene «meus», 204-5*). Η τελευταία επιθυμία

κατάσταση (Σαφ. π. 1.21 *φεύγει, καλλ[ίποι]σ' ἔβα...πλέοισα*, 16.9 *κατελίμπανεν*, 94. 2) που προκαλεί τα ίδια δυνατά συναισθήματα πόνου και νοσταλγίας (*ἄσα, ὄνία*, Σαφ. 1.3, *ἀργαλέας φύγας ῥύεσθε*, Αλκ. 129.12) από το οποία ο πάσχων θέλει να απαλλαγεί με την επιστροφή (πβ. *αἰ νοπάθη<ν> πάτριδ' ἐπόψομαι*, 1 inc. auct.). Η φυγή-απουσία κινητοποιεί την ποιητική φαντασία της Σαπφώς (*τυίδ' ἴκεσθα[ι]*, 5. 2, *βολλοίμαν ἴδην*, 16. 17-18, *κῆθι δ' ἔλθην ἄμμι*, 96.18, *λίποισ' ἀ<π>οίχη / ὅς κέτι ἦξω πρὸς σέ, ὅς κέτι ἦξω*, 114). Οι θεϊκές δυνάμεις πάντα πιο μακριά από τη θνητή ύπαρξη (*πήλοι, λίποισα*, π. 1. 6-7) καλούνται να πληρώσουν το κενό (*ἀλλὰ τυίδ' ἔλθ...ἔλθε μοι καὶ νῦν*, π. 1. 5 και 25, *Δεῦρο δηῦτε μοῖσαι χρύσιον λίποισαι*, 127 πβ. 128) από την απουσία-ἀδικία (*πότη*, 130.4). Στον Αλκαίο η *φυγή* είναι κυρίως πολιτική εξορία (*ἀπελήλαμαι / φεύγων ἐσχατίαισ'*, 130b8-9 πβ. *ἐξέφυγον*, 131.2, 296b13, *P. Oxy.* 2734, 18. 2 inc. auct.).

⁸⁸ Nunc tibi Sicelides veniunt nova praeda puellae. / quid mihi cum Lesbo? Sicelis esse volo. / o vos erronem tellure remittite vestra, / Nisiades matres Nisiadesque nurus, / nec vos decipiant blandae mendacia linquae! / quae dicit vobis, dixerat ante mihi, 51-56. Το επίθ. Sicelides (Νύμφες) απαντά μόνο δύο φορές (Οβίδ. *Met.* 5. 412, Βιργίλ. *Ecl.* 4. 1. Μούσες), ενώ το επίθετο Nisiades μόνο εδώ. Σύμφωνα με τον Jacobson, *Ovids' Heroides* (1974) σ. 283, η σύμπτωση, η μεν Σαπφώ να καλεί την Αφροδίτη και τις Νηρηίδες να φέρουν τον αδελφό της στην πατρίδα (απ. 5), η δε ηρωίδα του Οβιδίου να καλεί τις Nisiades matres Nisiadesque nurus, (54) ακολουθώντας μια επίκληση στην Αφροδίτη, σημαίνει ότι ο Οβίδιος κάνει λεκτικά παιγνίδια με την ποίηση της Σαπφώς.

Ο στίχος Nisiades matres Nisiadesque nurus (54) ανακαλεί την επίκληση της νεαρής στη μαία (*ἀλλ' / ὦ μαῖ' / ἴκετεύομαι, κά-/ λει τὸν Ὀρθαγόραν...ἀντιβολῶ σε*, Αριστοφ. *Ἐκκλ.* 916). Η μοναχική Σαπφώ που θρηνεί τον Φάωνα και ζητά τη βοήθεια των γυναικών της Λέσβου θυμίζει τη νεαρή που θρηνεί την απουσία του φίλου της (*Ἐκκλ.* 911-3) και παρωδώντας την Σαπφώ (απ. 168B) ζητά τη μαία να τη βοηθήσει και να της φέρει τον Ορθαγόρα (915-6).

⁸⁹ Το επίθετο blandus ορίζει το ελεγιακό είδος. Βλ. Bessone, «Saffo, la lirica, l' elegia» (2004) σ. 211.

της Σαπφώς πριν από την πτώση της είναι να «φύγει» (*cur ego digna fugi*, 218), να γίνει μία γυναίκα της Σικελίας, να εξομοιωθεί με τη νέα λεία του Φάωνα (52).⁹⁰ Ο πόθος-φθόνος της Σαπφώς για τις Σικελές θαυμάστριες του Φάωνα, υποδηλώνει ποίηση που γράφεται και φεύγει μακριά, ποίηση που γράφεται από κοινού (πβ. *ES* 130-1) ή ποιητικές διασκευές από ομίλους γυναικών, όπως στην Ανατολή ο κύκλος των *ὁμιλητριῶν* της Δαμοφύλης (Φιλόστρ. *Βίος Ἀπολλ.* 1. 30), την υπερπόντια «εξορία» των *ἄφωνων βρεφῶν* (Αντιφάν. *Σαπφῶν* 194).⁹¹ Η επιθυμία της Σαπφώς να γίνει μια από τις γυναίκες της Σικελίας συμπίπτει με την άρνησή της να προσφωνείται ως κόρη της Λέσβου (100), το γυναικείο δηλαδή τύπο που εκπροσωπεί στη λογοτεχνική παράδοση το προσωνύμιο Λεσβίδα. Οι στ. 52, 100 της επιστολής φαίνεται ότι εμπνέουν τον Μαρτιάλη (10. 35, 7. 69) που προτρέπει τις γυναίκες να αποφεύγουν την Σαπφώ και να μελετούν Ρωμαίες ποιήτριες, που είναι πιο μορφωμένες και πιο ηθικές.

ιβ. Η άφιξη του Φάωνα

Η εικόνα της άφιξης του Φάωνα με το πλοίο (205, 211 κ.ε.) και των γυναικών που τον περιμένουν στο λιμάνι με δώρα, υπενθυμίζει την άφιξη του πλοίου της Ανδρομάχης στο απ. 44 της Σαπφώς (*ἄβραν Ἀνδρομάχαν ἐνὶ ναῦσιν ἐπ' ἄλμυρον / πόντον*, στ. 7 κ.ε.). Οι στ. 211 κ.ε. (*sive redis, puppique tuae votiva parantur / munera*, 211)⁹² και (*efficite ut redeat, vates quoque vestra redibit. / ingenio vires ille dat, ille rapit*, 205-6), ανακαλούν επίσης το απ. 44 (*πόλλα δ'...ποίκιλ' ἀθύρματα*, στ. 9, *γύναικες δ' ἐλέλυσδον ὅσαι προγενέστεραί / πάντες δ' ἄνδρες ἐπήρατον*

⁹⁰ Πβ. το θαυμασμό του Θεόκριτου για την *ἄοιδό* (μέλλει τὸν Ἀδωνιν αἰδεῖν / ἃ τῆς Ἀργείας θυγάτηρ, πολὺῖδρις ἄοιδός, / ἥτις καὶ πέρυσιν, τὸν ἰάλεμον ἀρίστευσε. / φθεγγεῖται τι, σάφ' οἶδα, καλόν, *Εἶδ.* 15. 96 κ.ε., τὸ χρῆμα σοφώτερον. *ἃ θέλει α' ὀλβία ὅσσα ἴσατι*, πανολβία ὡς γλυκὺ φωνεῖ, 145 κ.ε.).

⁹¹ Η Σαπφώ τιμάται ιδιαίτερα στην Σικελία την εποχή του Κικέρωνα (*Verr.* 2. 4. 125-7) και η εκεί εξορία της ήταν ίσως ένα ταξίδι της ποίησης, όπως αυτό του Αρίωνα. Σύμφωνα με τον Jurenka, «Zur Klärung der Sappho-Frage» (1897) σ. 193, η Σαπφώ είχε αναλάβει στην Σικελία ρόλο μάντη και ποιητή όπως οι Ιαμίδες (*Σχ.* Πίνδ. *Ολ.* 6. 6), και ο Κορίνθιος Εὐμήλος, και οι Σικελοί την υποδέχθηκαν όπως τον Θέογνη.

⁹² Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 314. Βλ. Σαπφ. απ. 63.8, Edmonds, «The New Lyrical Fragments» (1914) σ. 75 πβ. *ἀθρήματα* απ. 169A. Το απ. 44 είναι γνωστό στον Οβίδιο (*tura super ripas aris ex ordine factis / parto ab utraque sonant et odorat aera fumis*, *Met.* 15. 733 κ.ε.). Βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 67.

⁹² Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 314. Βλ. Σαπφ. απ. 63.8, Edmonds, «The New Lyrical Fragments» (1914) σ. 75 πβ. *ἀθρήματα* απ. 169A. Το απ. 44 είναι γνωστό στον Οβίδιο (*tura super ripas aris ex ordine factis / parto ab utraque sonant et odorat aera fumis*, *Met.* 15. 733 κ.ε.). Βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 67.

Ἰαχον ὄρθιον / πάνον' ὄνκαλέοντες Ἑκαβόλον εὐλύραν / ὕμνην δ' Ἑκτορα κ' Ἀνδρομάχαν θεο<ε>ικέλοις, στ. 31 κ.ε.).⁹³ Ὅπως τα δώρα προσδιορίζουν τη σχέση της Σαπφώς με την Αφροδίτη και την *κωὺκ ἐθέλοισα* (π. 1. 24) στην *ES* καθορίζουν τη σχέση της με τον Φάωνα-Φοίβο (181 πβ. κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 188), και τις γυναίκες. Η εικόνα ενός ομίλου γυναικών (*ES* 199 κ.ε. πβ. κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 188) με κορυφαία την Σαπφώ (βλ. Φιλόστρ. *Εἰ κ.* 2. 1, Ιμέρ. *Λόγ.* 1. 4 πβ. in quis fuit una dicitur, Σέρβ. *ad Aen.* 3. 279)⁹⁴ υποκρύπτει τα ίχνη μιας τελετουργίας, όπως στα απ. 140, 168, 140b, 211 της Σαπφώς βλ. και Διοσκ. *Π. Α.* 8. 407. 7-8. Στον Θεόκριτο η *ἀοιδός* εκ μέρους των γυναικών (*Εἰ δ.* 15. 133 πβ. vates, *ES* 205) καλεί τον Ἄδωνη από την ακροθαλασσιά να έρθει πάλι για να γιορτάσουν την ένωσή του με την Αφροδίτη (143-144).⁹⁵ Στην *ES* τα δώρα που οι γυναίκες προσφέρουν στον Φάωνα-ingenium γίνονται ο «δούρειος ἵππος» για την αφομοίωση της Σαπφώς από τον λατίνο ποιητή, ενώ οι Λεσβίδες που καλούνται να βοηθήσουν στην επιστροφή του Φάωνα και του ποιητικού ταλέντου της «Σαπφώς», υπονομεύουν ό,τι επικαλείται η πραγματική Σαπφώ στην ποίησή της.

ιγ. Θέματα του απ. 137 στην *ES*

Στην επιστολή η διδασκαλία «σωφροσύνης» στον Φάωνα (hoc te, si sapires, lente, decebat opus, 210), οι συμβουλές για τον έρωτα (non ut ames oro, verum ut amere sinas, 95, si, nisi quae facie poterit te digna videri, / nulla futura tua est, nulla futura tua est, 39-40),⁹⁶ και τη *δίκη* (nil de te mecum est nisi tantum inuria, 103), τα

⁹³ Για τις αντιστοιχίες ανάμεσα στην Σαπφώ που σταματά τις Λεσβίδες (desinite, *ES* 202 πβ. *εἴ εν γυναικες*, κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 188. 1, 5 κ.ε. βλ. *ES* 19-21), και την Αφροδίτη που σταματά τις γυναίκες και απαιτεί *ἀναλώματα* (πβ. *δῶρα*. . . δώσει, Σαπφ. π. 1. 22 και votiva munera, *ES* 211) για τον Φάωνα-ingenium (205-6) βλ. το κεφάλαιο «κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 188».

⁹⁴ Σε πολλά αποσπάσματα της Σαπφώς (απ. 2, *νῦν δέ κ[...κᾶτ τὸ παλ*, απ. 17. 17 με προσευχή για γυρισμό *[?]ρω ἐπίκε[σθαι]*, στ. 20 βλ. *διόρθ. [οι]ρ' ἐπίκεσθαι* πβ. απ. 23, 27, 30 κ.α., *ἴρα[ς] ὀλολύγας ἐνιαυσίας*, Αλκ. 130b17-20) υπάρχουν ενδείξεις για κάποια επαναλαμβανόμενη τελετουργία. Βλ. West, «Burning Sappho» (1970) σσ. 325-7.

⁹⁵ Για τις συγγένειες του *Εἰ δυλίου* 15 του Θεόκριτου με τη λατρεία του Ἄδωνη και την *ES* βλ. το κεφάλαιο «κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 188».

⁹⁵ Για τις συγγένειες του *Εἰ δυλίου* 15 του Θεόκριτου με τη λατρεία του Ἄδωνη και την *ES* βλ. το κεφάλαιο «κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 188».

⁹⁶ Το επίθετο σημαίνει ότι η απουσία είναι ηθελημένη (πβ. lento Ulix, Οβίδ. *Her.* 1. 1). Βλ. Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 88. Πβ. την κατηγορία της Σαπφώς (απ. 137) για ηθελημένη παραβίαση της *δίκης* και της *αἰδοῦς* από τον Αλκαίο.

⁹⁷ Treu, «Ovid und Sappho» (1953) σ. 364.

⁹⁸ Πβ. *ὁ Φάων...καί γέρων ὦν εἴληφε μισθὸν παρ' αὐτῆς ἀνηβῆσαι. ἴσως οὖν σκληρός ὦν καί λυσίας τοῦτο ἀπεσκώφθη παρὰ τῆς ἰοέσεως*. σημαίνει δέ τὸ

κολακευτικά ψέματα του Φάωνα (55-56) που στο ονειρικό καθεστώς ήταν αρμοσμένα και ρυθμικά (artus, 130) ιχνογραφούν τη συνομιλία της Σαπφώς με τον Αλκαίο στο απ. 137 (αἴ δ' ἦχες ἔσλων ἴμερον ἢ κάλων / καὶ μὴ τί τ' εἴπην γλῶσ' ἐκύκα κάκον, / αἴδως + κέν σε οὐκ + ἦχεν ὀππατ', / ἀλλ' ἔλεγες + περὶ τῷ δικαίῳ], στ. 4-5). Οι στ. non mandata dedi, neque mandata dedissem / ulla, nisi inmemor esse mei, 105-6), ανάμνηση του καῖμεθεν μέμναισ' (απ. 94. 7-8)⁹⁷ με τη χαρακτηριστική ἀναδίπλωσιν του σαπφικού ύφους, συμπλέκονται με το μοτίβο της ἀδικίας του εραστή (nil de te mecum est nisi tantum inuria, 103). Η ασυμβατότητα του έρωτα με την αἰδῶ (non veniunt in idem pudor atque amor, ES 121 πβ. utque pudenda mei videatur causa doloris, 119), η διακοπή του λόγου από ντροπή, ενώ ήδη όσα αφορούν στη ντροπή έχουν συντελεσθεί (ulteriora pudet narrare, sed omnia fiunt 133) είναι στον Οβίδιο όψεις ερμηνείας του ποιητικού «μανιφέστου» της Σαπφώς (απ. 137). Σε αντίθεση με τον Φάωνα ([ὁ Φάων] μέτριος ἦν, Παλαίφ. 48), ο παραλήπτης της επιστολής δεν είναι modestus (modestius isse, 99)) αλλά άδικος (100), φαύλος, πονηρός (improbe, 20), χωριάτης (207) και σκληρός (189) όπως ο durus Φάων στον Μαρτιάλη (10. 35. 18).⁹⁸ Ο πρόξενος όλων των συμφορών (causa doloris, 119) της Σαπφώς προσφωνεί την ποιήτρια «κόρη της Λέσβου» (Lesbi puella vale, 100)⁹⁹ ανακαλώντας την προσφώνηση του Αλκαίου (ἄπφοι, απ. 384) στην Σαπφώ, αλλά και το διάλογο της Σαπφώς με τον Ανακρέοντα (Ανακρ. απ. 358 PMG, Σαπφ. απ. 953 PMG=Χαμαιλ. απ. 26 Wehrli). Η υποκριτική ταλάντευση της Σαπφώς ανάμεσα στη ντροπή (ulteriora pudet narrare, sed omnia fiunt, ES 133) ανάμνηση του απ. 137 (θέλω τί τ' εἴπην, ἀλλά

σκληρρός τόν γέροντα μέν, επίδηλον δέ, ὧ̃ ἐναντίος ὁ προφερός, ὁ νεάζων μέν, δοκῶν δέ γέρων, Σχ. Λουκ. Περί τῶν Ἐταίρ. 12. 1 σ. 282 Rabe.

⁹⁷ Treu, «Ovid und Sappho» (1953) σ. 364.

⁹⁸ Πβ. ὁ Φάων...καὶ γέρων ὧ̃ εἴληφε μισθόν παρ' αὐτῆς ἀνηβῆσαι. ἴσως οὖν σκληρρός ὧ̃ καὶ λυσίας τοῦτο ἀπεσκώφθη παρὰ τῆς Ἰοέσσης. σημαίνει δέ τὸ σκληρρός τόν γέροντα μέν, επίδηλον δέ, ὧ̃ ἐναντίος ὁ προφερός, ὁ νεάζων μέν, δοκῶν δέ γέρων, Σχ. Λουκ. Περί τῶν Ἐταίρ. 12. 1 σ. 282 Rabe.

⁹⁸ Πβ. ὁ Φάων...καὶ γέρων ὧ̃ εἴληφε μισθόν παρ' αὐτῆς ἀνηβῆσαι. ἴσως οὖν σκληρρός ὧ̃ καὶ λυσίας τοῦτο ἀπεσκώφθη παρὰ τῆς Ἰοέσσης. σημαίνει δέ τὸ σκληρρός τόν γέροντα μέν, επίδηλον δέ, ὧ̃ ἐναντίος ὁ προφερός, ὁ νεάζων μέν, δοκῶν δέ γέρων, Σχ. Λουκ. Περί τῶν Ἐταίρ. 12. 1 σ. 282 Rabe.

⁹⁹ Σύμφωνα με τον Κνοx, *Ovid Heroides* (1995) σ. 297, έχει ιδιαίτερη σημασία ότι η Σαπφώ προτιμά την προσφώνηση «κόρη της Λέσβου» και όχι το όνομά της.

¹⁰⁰ Θέματα του ποιήματος αυτού του Οράτιου αντανακλώνται σε όλη την ES: η ερωμένη του ποιητή, μια ακόλαστη και δύσοσμη γριά, υβρίζει και καταράται την Λεσβία προαγωγό που της τον σύστησε καθώς και την αντίζηλό της Ιναχία (Pereat male, quae te / Lesbiam quaerenti taurum monstravit inertem, 16-17 πβ. Lesbiam quid docuit Sappho nisi amare puellas? Οβίδ. *Trist.* 2. 365, Λέσβιαι· αἰτίας εἶχον ἀτόπους ἀπὸ Λέσβου, Ησύχ. s.v.) Ο υβριστικός «διάλογος» της γριάς με τον Οράτιο κλείνει με τον ελεεινό θρήνο για τον ανίκανο εραστή-ποιητή που δειλιάζει μπροστά στο πάθος της (25-26), θέμα που

με κωλύει / αἴδως, στ. 1-2, τ᾽ ἄλλα δὲ σιγῇ κρυπτέον· ἐχθαίρω ἀθυροστομίην, Παύλ. Σιλεντ. Π. Α. 25 25-6) και στο ρεαλισμό της περιγραφής της συνεύρευσής (127-135), κορυφώνεται σε ένα τολμηρό στίχο (et siccae non licet esse mihi, 134), ανάμνηση ίσως του απ. 94 (καί στρώμν[αν ἐ]πί μολθάκαν / ἀπάλαν... ἐξίης πόθο[ν] . νῖδων, στ. 21 κ.ε.), ο οποίος παραπέμπει στον Οράτιο (Quid sudor vietis et quam malus undique membris / crescit odor, *Ep.* 12. 7-8)¹⁰⁰ και στον Αρχίλοχο (Cologne Epode απ. 196aW 45-52).¹⁰¹ Επίδραση του Αρχίλοχου στις τολμηρές ερωτικές περιγραφές της οβιδιανής Σαπφώς υπαινίσσεται και το θέμα της ποιητικής μύησης (aptaque consuevas accipere, apta dare. / blandior interdum verisque similia verba / eloquor, et vigilant sensibus ora meis, *ES* 130-132).

Ο Οβίδιος στο τέλος της *Ars Amatoria* αποποιείται τη σιωπή που υπαγορεύεται από τη ντροπή με στίχο (ulteriora pudet docuisse, 3. 769) που ανακαλεί την Σαπφώ (ἀλλά με κωλύει / αἴδως, απ. 137. 1) και την *ES* (ulteriora pudet narrare, sed omnia fiunt. / et iuvat et siccae non licet esse mihi, 133-4).¹⁰² Ἦδη όμως στο δεύτερο βιβλίο παρωδεί τις ερωτικές συμβουλές που ο ίδιος ως Magister Amoris δίνει στο πρώτο βιβλίο με τη μορφή ενός παρωχημένου και εκθηλυσμένου Απόλλωνα. Στην *Ars Amatoria* το διδακτικό ύφος του Απόλλωνα-Οβίδιου (age) ενσάρκωση του ποιητή

υπενθυμίζει το θρήνο της Σαπφώς για τη φυγή του Φάωνα και την προτίμησή του στις γυναίκες της Σικελίας.

¹⁰⁰ Θέματα του ποιήματος αυτού του Οράτιου αντανακλώνται σε όλη την *ES*: η ερωμένη του ποιητή, μια ακόλαστη και δύσοσμη γριά, υβρίζει και καταράται την Λεσβία προαγωγό που της τον σύστησε καθώς και την αντίζηλό της Ιναχία (Pereat male, quae te / Lesbica quaerenti taurum monstravit inertem, 16-17 πβ. *Lesbia quid docuit Sappho nisi amare puellas?* Οβίδ. *Trist.* 2. 365, Λέσβιαι· αἰτίας εἶχον ἄτόπους ἀπὸ Λέσβου, Ησύχ. s.v.) Ο υβριστικός «διάλογος» της γριάς με τον Οράτιο κλείνει με τον ελεεινό θρήνο για τον ανίκανο εραστή-ποιητή που δειλιάζει μπροστά στο πάθος της (25-26), θέμα που υπενθυμίζει το θρήνο της Σαπφώς για τη φυγή του Φάωνα και την προτίμησή του στις γυναίκες της Σικελίας.

¹⁰¹ Το ποίημα του Αρχίλοχου με κεντρικό άξονα τη σεξουαλική πράξη (βιασμός ή φαντασιστική συνεύρεση) αποτέλεσε το πρότυπο του Οράτιου *Ep.* 8, *Od.* 1. 25 και 4. 13. Βλ. Easterling-Knox, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1994) σ. 180. Για το ποίημα αυτό του Αρχίλοχου βλ. και K. J. Dover, «The Poetry of Archilochus», *Archiloque* στο *Entretiens de la Fondation Hardt X* (Genève 1964), σσ. 181-212, κυρ. 211-212. Οι M. R. Lefkowitz, «Fictions in literary biography: The new poem and the Archilochus legend», *Arethusa* 9 (1976), σσ. 181-189, M. West, «Archilochus ludens: Epilogus of the other editor», *ZPE* 16 (1976), σσ. 217-219, J. van Sickle, «Praise and Blame for a "Full Commentary" on Archilochus, First Cologne Epode», *BICS* 36 (1989), σσ. 104-108, J. Henderson, «The Cologne epode and the conventions of early Greek erotic Poetry*», *Arethusa* 9 (1976), σσ. 159-179, εξετάζουν την περίπτωση του βιασμού υποστηρίζοντας ότι ο Αρχίλοχος μιμείται τον *ἰερό γάμο* και την αποπλάνηση του Δία από την Ἥρα (Ομ. *Ἰλ.* Ξ 347 κ.ε.).

¹⁰² Πβ. *Rem.* 359, *Fast.* 5. 532, *Met.* 14. 18. Και η Ηρώ όταν έχει κοιμηθεί με τον Λεάνδρο (multaque praeterea linquae reticenda modestae, // que fecisse iuvat, facta reffere pudet, Οβίδ. *Her.* 19. 63-4). Για τα παράλληλα βλ. Knox, *Ovid Heroides* (1995) σσ. 301-2.

¹⁰² Πβ. *Rem.* 359, *Fast.* 5. 532, *Met.* 14. 18. Και η Ηρώ όταν έχει κοιμηθεί με τον Λεάνδρο (multaque praeterea linquae reticenda modestae, // que fecisse iuvat, facta reffere pudet, Οβίδ. *Her.* 19. 63-4). Για τα παράλληλα βλ. Knox, *Ovid Heroides* (1995) σσ. 301-2.

προφήτη ερωτοδιδάσκαλου που εμφανίζεται με την επιστολή, οι εντολές-συμβουλές με το μανδύα του υ χρησιμο ή η πολυσημία της επιστολής (littera) Επιστολή, γράμμα (Ε τῶν ἐν Δελφοῖς) και ποιητικό μανιφέστο¹⁰³ υπενθυμίζουν την Σαπφώ του Αντιφάνη (Σαπφώαπ. 194), αλλά και το διδακτικό ύφος της επιστολικής Σαπφώς (ES 105-106) που δίνει συμβουλές για τον έρωτα (95, 39-40), τη δίκη (103) και τη «σωφροσύνη» (210). Η «Σαπφώ» της ES παίζει με τη διπλή σημασία της λέξης opus: έργο, ερωτική πράξη (opus amoris, ES 5, 46, 120 πβ. Ars Am 2.502, sola tuum vates Lesbia vincet opus, Οβίδ. Trist. 3. 20). Ο Οβίδιος που στο δεύτερο βιβλίο των Ars Amatoria συνιστά ως άλλος Απόλλωνας την εντολή (sapienter amare)¹⁰⁴ στην ES κατακρημνίζει από ναό του Απόλλωνα τη μαινόμενη Σαπφώ. Η ηρωίδα όμως που πνίγεται στο πάθος των ερωτικής παράνοιας είναι και στον Οβίδιο, η ιέρεια της Αφροδίτης (vates Lesbia, Οβίδ. Trist. 3. 20, ES 58), το παραδειγματικό πρόσωπο που ενσαρκώνει τη θεά που επιχείρησε το άλμα από τον Λευκάτα.¹⁰⁵

ιδ. Το τοπίο της μύησης στην ES :Σαφ. απ. 2, 95, 94

Στους στ. 157-162 (Est nitibus vitroque magis perlucidus omni / fons sacer-hunc multi numen habere putant- / quem supra ramos expandit aquatica lotos, / una nemus; tenero caespitē terra viret.) ο Οβίδιος μιμείται εσκεμμένα την περιγραφή της φύσης της Σαπφώς αντιστρέφοντας παράλληλα με εξαιρετική δεξιότητα την ατμόσφαιρα του απ. 2.¹⁰⁶ Το τοπίο του έρωτα με τα ίχνη των σωμάτων (ES 147), το τοπίο των πνευμάτων

¹⁰³ Η littera, ως επιστολή, γράμμα και είδος ποιητικό, είναι ερωτική ελεγεία (πβ. carmina, flendus amor, flebile carmen, elegia, breve opus, Οβίδ. ES 1-4, 5-7, 97-98). Η ποίηση είναι η αρμοσμένη (aptus 130) τέχνη του ψεύδους και της απάτης (aptaque consuevas accipere, apta dare. / blandior interdum verisque similia verba / eloquor, et vigilant sensibus ora meis, Οβίδ. ES 130-132, blandae mendacia linquae, ES 55-56 πβ. blandae voces, Ars. Am. 3. 795 και Res est blanda canor: discant cantare puellae, 3. 315, magnaue pars mendax operum est et ficta meorum, Trist. 2.355-6).

¹⁰⁴ Η τέχνη του λόγου κάνει τον εραστή εύλωτο, αλλά η ευλωτία πρέπει να ρυθμίζεται τεχνικά (253) και προπαντός να είναι aptus. Στην Ars Amatoria ο λελογισμένος έρωτας (sapienter amare) αντίθετος της ερωτικής μανίας (furor) είναι πρωτίστως θέμα καλλιέργειας του λόγου. Η πειθώ, το πιο σημαντικό μέσον για την επίτευξη του ερωτικού και του ποιητικού στόχου, σημαίνει κουβεντούλα (sermo) και όχι ρητορείες ενός μαινόμενου εραστή προς την ερωμένη. Το «εμφρόνως και σοφώς» ἀγαπᾶν εντάσσεται στους χρησμούς όπως το γνῶθι σαυτὸν των Δελφών και την εξηγητική παράδοση και μεταφράζεται στην κινητοποίηση των φυσικών δυνάμεων και αποθεμάτων (II 501-2) για την επίτευξη του ερωτικού στόχου. Βλ. A. Sharrock, *Seduction and Repetition in Ovid's Ars Amatoria* 2 (Oxford 1994), σσ. 243-256, κυρ. 256, 273, σημ. 55, 59.

¹⁰⁵ Ὁ Ἀπόλλων ἀγαγὼν αὐτὴν (Ἀφροδίτην) ἐπὶ τὴν Λευκάδα πέτρην προσέταξε ῥίψαι κατὰ τῆς πέτρας· ἡ δὲ ἑαυτὴν ῥίψασα ἐπαύσατο τοῦ ἔρωτος, Πτολ. Χένν.=Φώτ. Βιβλ. 153α

¹⁰⁶ Στην πιο σκληρή ίσως παρωδία της επιστολής η Σαπφώ γράφει στον Φάωνα πως ξύπνησε από ένα όνειρο· έκαναν έρωτα και έτρεχε μέσα στο δάσος για να επισκεφτεί ξανά το ξέφωτο που χρησιμοποιούσαν ως κλίνη (134 κ.ε.). Στο μέρος που αναγνωρίζεται αυτόματα υπάρχει μια ιερή πηγή με τα άνθη του λωτού και ο βωμός κάποιου πνεύματος (157 κ.ε.). Εκεί η Σαπφώ βρίσκει το περίγραμμα των σωμάτων τους πάνω στο γρασίδι. Φωνάζει την αύρα (177) να μεταφέρει τα λόγια της στον εραστή της, αλλά αντί της θεάς του έρωτα που φέρει το νέκταρ της αναζωογόνησης (πβ. Σαφ. απ. 2) συναντάται με

(fons sacer-hunc multi numen habere putant, *ES* 158) οικοδομείται με στίχους της Σαπφώς (πβ. ναῦον ἄγνον...βῶμοι, *απ.* 2. 1-4, χάριεν ἄσσοις, λείμων, *στ.* 2, 9). Το τοπίο της λήθης (quem supra ramos expandit aquatica lotos, / una nemus; tenero caespitē terra viret, 157-158)¹⁰⁷ που ανακαλεί τα *απ.* 95, 2 της Σαπφώς (λωτίνους δροσέντας [δ- / χ[θ]οις ἴδην Ἀχέρ[, *απ.* 95. 12, ἐν δὲ λείμων ἰππόβοτος τέθαλε / +τωτ... (.)ριννοὺς ἄνθεσιν, *απ.* 2. 9-10, ὕσδων / μαλίνων, βρόδοισι παῖς ὁ χάρος / ἐσκίαστ', ...αἰθυσομένων δὲ φύλλων, *στ.* 2. 5 κ.ε.)¹⁰⁸ παρωδεῖ τον ἴμερον του σαπφικού θανάτου (καθάνην δ' ἴμερός τις [ἔχει με, *απ.* 95. 11, τεθνάκην δ' ἀδόλως θέλω, 94.1). Όπως οι Νύμφες εμφανίζονται στον Δάφνη όταν έχει αποκοιμηθεῖ από τα δάκρυα και τη λύπη (*Λόγγ.* 2. 23),¹⁰⁹ η Ναϊάδα εμφανίζεται στην αποκαμωμένη από τα δάκρυα και με κουρασμένα τα μέλη Σαπφώ (hic ego cum lassos potuissem flebilis artus, / constulit ante oculos Naias una meos, 161-162) και προλέγει το θάνατο και την αθανασία της.¹¹⁰ Η παρωδία του ιερού τόπου (nemus) και της θεϊκής επιφάνειας (hunc multi numen habere putant, 158 πβ. Σαπφ. *απ.* 2, 95) παραπέμπει στη συνομιλία της Σαπφώς με το θεό των νεκρών (εἶπον· ὦ δέσποτ', *απ.* 95. 8 πβ. κατ' εὐχὴν / σήν, δέσποτ' ἄναξ, εὐφημείσθω / τέμενος, *Μέν. Λευκ.* *απ.* 258. 4-5 K.-Th.) στις δροσερές όχθες των λωτών του

ένα κρύο πνεῦμα που τη διδάσκει πώς να δώσει ένα τέλος στην άτυχη αγάπη της με το θάνατο. Όλα αυτά τα πικρά που συμβαίνουν σε έναν τόπο ευτυχίας είναι επινόηση του Οβιδίου και η μαρκόκ αντίθεση ανάμεσα στο περιβάλλον και στο αίσθημα εμπλουτίζεται από γνήσιες σαπφικές αναμνήσεις. Παρά την παρωδία όμως, ο Οβίδιος αναγνωρίζει το *απ.* 2 ως ποίημα της σεξουαλικής εκπλήρωσης. Το τοπίο της Σαπφώς και ιδιαίτερα οι συμβολικές αναφορές στις μηλιές και στο ἄσσοις δηλώνουν προθυμία για ερωτική ένωση, και το κῶμα είναι απόδειξη από μια αγάπη που επιδιώκει την τελειώσή της ενεργητικά φέρνοντας την ολοκλήρωση και την λιποθυμική υπνηλία. Όμως στην επιστολή η ερωτική ολοκλήρωση γίνεται στέρηση και απελπισία και το τοπίο της ηδονής ο τόπος του θανάτου. Βλ. Burnett, *Three Archaic Poets* (1983) σσ. 272-3, C. Gallavotti, «Postilla ai nuovi carmi di Saffo e di Alceo», *PP* 1(1946), σ. 119, Q. Cataudella, «Saffo Fr. 5 (4)-6(5) Diehl», *AR* (1940), σ. 200.

¹⁰⁷ Για το παράλληλο tenero caespitē 159 πβ. Σαπφ. *απ.* 2 βλ. Treu, «Ovid und Sappho» (1953) σ. 364.

¹⁰⁸ Από το ποίημα αυτό που είναι ομηρικής έμπνευσης (*Όδ.* ρ. 205 κ.ε.), έχουν διασωθεί οι περισσότερες μιμήσεις (*Οράτ. Carm.* 1. 30, 3. 18. 3 κ.ε., *vetus ara multo / fumat odore*, 3. 18. 7 κ.ε., *ubi (Paphi) templum illi (Veneri), centumque Sabaeo / ture calent arae*, *Βιργ. Aen.* 1. 416 κ.ε., *Θεόκρ.* 7. 136 κ.ε., *Αλκίφρ. Έπ στ.* 4. 13. 5, *uda mobilibus pomaria rivis*, *Οράτ. Carm.* 1. 7. 13 κ.ε., *Καλλίμ. Γηρ.* 25 κ.ε., *hic gelidi fontes / hic mollia prata... / hic nemus*, *Βιργ. Ecl.* 10. 42 κ.ε., *Οβίδ. ES* 157 κ.ε., *frondesque lymphis obstrepunt manantibus, / somnos quod invitet levis*, *Οράτ. Epod.* 2. 27 κ.ε., *fundam...nectar*, *Βιργ. Ecl.* 5. 71, *νέκταρ χυτόν, Μοισάν δόσι ν*, *Πίνδ.* *ολ.* 7. 7 κ.ά. Βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 34.

¹⁰⁹ Για την ταύτιση του Φάωνα (Φῶων-Φαν-Παν) με τον Πάνα και τον Δάφνη βλ. Jurenka, «Zur Klärung der Sappho-Frage» (1897) σ. 195. Στον Λόγγο, θεοί της υπαίθρου όπως ο Πάνας, ο Διόνυσος και οι Νύμφες, οδηγούν, συμβουλεύουν και μεριμνούν για την τύχη των πρωταγωνιστών. Τα μυθιστορήματα ήταν ίσως κείμενα με μυστηριακό και όχι κοσμικό χαρακτήρα με βασική προϋπόθεση τον ύμνο κάποιας θεότητας (ο ύμνος του Διόνυσου στον Λόγγο, του Ήλιου στον Απολλόδωρο κλπ.). Βλ. Hägg, *To Αρχαίο Μυθιστόρημα* (1992) σσ. 113-5, 118, 130, 130-3, 228.

¹¹⁰ Πβ. τη συμβουλή της Αφροδίτης στη fastidita Phaoni Σαπφώ για την ανάκτηση του ενδιαφέροντος του εραστή με το «φάρμακο» του άλματος (*Αυσόν. Epigr.* «Dyseros» 23. 13).

Αχέροντα (κατθάνην δ' ἴμερός τις [ἔχει με καὶ λωτίνοις δροσόεντας [=δ- / χ[θ]οις ἴδην Αχέρ[οντος, στ. 11-13, quem supra ramos expandit aquatica lotos, ES 159). Σε ένα ειδυλλιακό φυσικό περιβάλλον που ανακαλεί το απ. 2 της Σαπφώς εκτυλίσσεται και ο διάλογος στον Φαίδρο του Πλάτωνα, θέμα που αναλύει ο ρήτορας Ερμογένης (Περὶ ἰδεῶν 331. 19-20 Rabe), τον 2^ο μ.Χ. αι. Οι απηχήσεις της Σαπφώς στον Φαίδρο του Πλάτωνα, συνδέονται οργανικά με το πλαίσιο της ειδικής «ερωτικής» αγωγής του διαλόγου αυτού, που από το εγκώμιο του κάλλους μεταβαίνει στον ορισμό της ρητορικής και τη θεωρία του γράφειν. Όπως στον Φαίδρο οι Νύμφες επεμβαίνουν προτρέποντας τον Σωκράτη να υπερβεί την απλουστευτική ακρόαση του λόγου του Λυσία και του εμψυούν τους δικούς τους λόγους (καταβάντε ἐς τὸ Νυμφῶν νᾶμα τε καὶ μουσεῖον, ἠκούσαμεν λόγων οἱ ἐπέστελλον, 278b8-9, νυμφόληπτος προϊόντος τοῦ λόγου γένωμαι, 238d, ὑπὸ τῶν Νυμφῶν σαφῶς ἐνθουσιάζω, 241e5), στον Οβίδιο η Ναϊάδα εμφανίζεται στην Σαπφώ σε ένα μυστηριακό «σαπφικό» τοπίο (ES 157 κ.ε. πβ. Σαπφ. απ. 2, 95) και την οδηγεί στο ναό του Απόλλωνα (158, 161 κ.ε.). Και στις δύο περιπτώσεις ο ιερός τόπος, όπου η θνητή οντότητα δέχεται τα σημεία του θείου είναι ένα κατωκοσμικό παραδεισιακό τοπίο.¹¹¹ Αντικείμενο λατρείας στον ιερό τόπο είναι ένα δένδρο, οι μηλιές στο απ. 2 της Σαπφώς, ο λωτός στην επιστολή, ο πλάτανος στον Πλάτωνα. Στα τοπία του έρωτα και του θανάτου, είδος νεκρικής κρύπτης όπου η συνάντηση με τον αγγελιοφόρο του θεού οδηγεί στην απεραντοσύνη της αιωνιότητας, κυριαρχεί ο λωτός (Σαπφ. απ. 95. 12, aquatica lotos, ES 159), το χρυσολούλουδο (χρύσειοι δ' ἐρέβινθοι ἀπ' αἰόνων ἐφύοντο, απ. 143), η πρόσκληση και το σᾶμα (Σαπφ. απ. 95. 5),¹¹² ο έρωτας-θάνατος

¹¹¹ Βλ. τις αντανakλάσεις της Σαπφώς σε κατωκοσμικές περιγραφές (Αριστοφ. Βάτρ. 444 κ. ε. πβ. π. 1, απ. 2 και 96, Φερεκρ. Μεταλλεῖς απ. 114 πβ. Σαπφ. απ. 95.11, 96.12, 16.1 inc. auct.).

¹¹² Σύμφωνα με την Giebel, Σαπφώ (1990) σσ. 134-5, η διάθεση της Σαπφώς να πεθάνει (απ. 95) μας οδηγεί συνειρμικά στην εκούσια πτώση της από τον Λευκάτα. Το τοπίο του Λευκάτα είναι στον Οβίδιο οι δροσόλουστες όχθες του Αχέροντα, το τοπίο της νοσταλγίας στο τραγούδι της Αριγνώτας. Όμως ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζει τον Ερμή (θάνατο-γήρας) η Σαπφώ είναι εντελώς ξεχωριστός. Η γηραιά Σαπφώ ονειρεύεται το θάνατο μέσα στην ἄβροσύναν (απ. 58). Ακόμη κι αν συνδέσουμε την ωδή με τα τοπία της ποίησης (οι δροσόλουστες όχθες του Αχέροντα είναι το τοπίο της νοσταλγίας στο τραγούδι της Αριγνώτας) η διάθεση της Σαπφώς να πεθάνει οδηγεί τον ειρμό της σκέψης μας στην εκούσια πτώση της Σαπφώς από το λευκαδίτικο βράχο. Ο Οβίδιος (157 κ.ε.) ανακαλεί την εικόνα με τις λωτόσπαρτες όχθες του Αχέροντα: εκεί παρουσιάζεται στην Σαπφώ μια νύμφη που τη συμβουλεύει ν' ακολουθήσει τον άπιστο αγαπημένο στην Σικελία. Είναι αξιοπρόσεκτο ότι ο ψυχοπομπός Ερμής δεν είναι ο τρομακτικός θεός των νεκρών, αλλά ο πολυπόθητος θεός, ο άκακος, ο λυτρωτής (ἀκάκητα), όπως και στην Οδύσσεια. Η θεά που παρακαλεί η Σαπφώ μπορεί να είναι η Περσεφόνη, ίσως όμως και η Αφροδίτη, η θεά που αναφέρεται μαζί με την Πειθώ και τον Ερμή σε αναθηματική πλάκα της Μυτιλήνης. Αν τώρα σκεφτούμε ότι ο Μίμνερμος (απ. 1) δεν θέλει πια τη ζωή, όταν λείπουν οι χαρές της Αφροδίτης, η Σαπφώ που βρίσκει το θάνατο πολύ κακό πράγμα μπορεί να βρεί το θάνατο μόνο μέσα στο φως, όπως και στο απ. 58.

της Περσεφόνης (ἄνθ' ἀμέργοισαν παῖδ' + ἄγαν+ ἀπάλαν, απ. 122) ή της θνητής που εξομοιώνεται με την πόα (απ. 31).¹¹³

Από τη σύγκριση ανάμεσα στο τοπίο της Σαπφώς, και τα τοπία στον Λόγγο,¹¹⁴ στην *ES*, (Ἀνεζήτησάν τε καὶ ἄνθη στεφανῶσαι θέλοντες τοὺς θεοὺς πβ. *invenio silvam, quae saepe cubilia nobis / praebuit et multa texit opaca coma*, *ES* 143-144, ὁμως δέ εὐρέθη ἴα καὶ νάρκισσος καὶ ἀναγαλλίς καὶ ὅσα ἦρος πρωτοφορήματα, 3. 12. 2 πβ. ἐν δέ λείμων ἰππόβοτος τέθαλε / +τωτ... (.) ριννοὶς ἄνθεσιν, Σαπφ. απ. 2. 9 -10), αλλά και στον Γρηγόριο Νανζιανζηνό (*PG*. 37. 756 κ.ε.) που μιμείται το απ. 2 της Σαπφώς, μπορεί κανείς να διαπιστώσει την ύπαρξη μιας παράδοσης που ανάγεται και στην Σαπφώ.¹¹⁵ Στον Λόγγο το τοπίο του έρωτα είναι γυμνό στην αρχή της άνοιξης (τῆς δέ γῆς γυμνουμένης καὶ τῆς πόας ὑπανθούσης, 3 12. 1 πβ. *vile solum locus est; dos erat ille loci*, Οβίδ. *ES* 146, *caespitis herbas*, 147, *antra, tofo*, 141) όταν ο Δάφνης αναζητά την εξαφανισμένη Χλόη (εἰς τὸ πεδῖον ἔνθα ἔνεμον, Λόγγ. 2. 21.2 πβ. *sed non invenio dominum silvaeque meumque*, *ES* 145). Αντίστροφα από τον Λόγγο, όπου η φύση αναγεννάται με τη μουσική του Δάφνη, τ' αηδόνια και το παράπονο του Ίτυ (Ἀπήρξαντο καὶ σύριγγος, καθάπερ τὰς ἀηδόνας εἰς τὴν μουσικὴν ἐρεθίζοντες· αἱ δέ ὑπεφθέγγοντο

¹¹³ Για το θέμα του μαγικού φυτού (χρύσειοι <δ'> ἐρέβινθοι ἀπ' αἰόνων ἐφύοντο, Σαπφ. 143 πβ. *Χρῦση, ἡ πόλις τοῦ Ἀπόλλωνος ἐγγὺς Λήμνου...καὶ τῆς Λεσβίας τόπος*, Στέφ. Βυζ. s.v. Για το λωτό των νερόν πβ. το θαλασσίνο τριφύλλι του Οδ. Ελύτη (στὴ σκληρὴ ρέμβη τῆς πέτρας καὶ τῆς / θάλασσας;...Κατεβαίνοντας πρὸς τοὺς γιαλοὺς τοὺς κόλπους μέ τὰ / βότσαλα / ἦταν ἐκεῖ ἓνα κρύο ἀρμυρό θαλασσοχόρταρο / μὰ πῖθ' βαθιά ἓνα ἀνθρώπινο αἶσθημα που μάτωνε / κι ἄνοιγες μ' ἔκπληξη τὰ χέρια σου λέγοντας τ' ὄνομά του / ἀνεβαίνοντας ἀνάλαφρα ὡς τῇ διαύγειά τῶν βυθῶν / ὅπου σελάγιζε ὁ δικός σου ἀστερίας.) «Η Μαρίνα των Βράχων» στρ. 2η.

¹¹⁴ Σύμφωνα με τον R. L. Hunter, *A study of Daphnis & Chloe* (Cambridge 1983), σσ. 21, 29, 62, το θέμα του μυθιστορήματος καθιστά αναπόφευκτη τη χρήση της ποίησης της Σαπφώς από τον Λόγγο. Η Σαπφώ ήταν η ποιήτρια του έρωτα και ίσως ο Λόγγος, ακόμη κι αν ο ίδιος δεν είχε καμία σχέση με την Λέσβο, να την επιλέγει ως τόπο του μυθιστορήματος ακριβώς για το λόγο αυτό. Το ειδυλλιακό τοπίο της «Λέσβου», ανατολικού τύπου και έντονα επηρεασμένο από την Λέσβο και την Σαπφώ, και ο τρόπος ζωής των ηρώων είναι πιο κοντά στα ελληνικά παράλληλα των *Αχαρνέων* και την *Εἰρήνη* του Αριστοφάνη και η ζωή του Δάφνη και της Χλόης είναι σε διαφορετικό τόνο από ότι στον Θεόκριτο, στον οποίο οφείλει πάρα πολλά ο Λόγγος. Αν και είναι δύσκολο να διερευνηθούν οι σκόπιμες μιμήσεις της Σαπφώς από τους κοινούς τόπους της ερωτικής λογοτεχνίας, οι οποίοι μπορεί να προέρχονται από αυτήν αλλά να μη συνδέονται μαζί της, η τοποθέτηση του δράματος στην Λέσβο επιτρέπει στον Λόγγο να κάνει υπαινιγμούς στην Σαπφώ. Για τις απηχήσεις της Σαπφώς και τη συγγένεια του ύφους αυτ. σσ. 73-76, 29, 97, Hägg, *To Αρχαίο Μυθιστόρημα* (1992) σσ. 130-133, 273 πβ. 59, 60, 63, 64, 70.

Ο Η. J. Mason, «Longus and the topography of Lesbos», *TAPhA* 109 (1979), σσ. 149-163, υποστηρίζει ως πιθανή τοποθεσία την περιοχή του Μανταμάδου, συνυπολογίζοντας ότι στα χαρακτηριστικά του Στρατιώτου Ταξιάρχη (Αγίου Μιχαήλ) στον Σ. Μυριβήλη (*Ὁ Βασίλης ὁ Αὐλωνίτης*) αναγνωρίζεται η συνέχεια της λατρείας του Πανός Στρατιώτου και η λατρεία του Έρωτα στο σπήλαιο των Νυμφών.

¹¹⁵ Για το τοπίο σμίξης του Δία και της Ήρας στην *Διὸς ἀπάτη* (Όμ. *Ψ*. Ξ 347 κ.ε.) και τις συγγένειες με τους κήπους της Σαπφώς βλ. και Lanata, «Sul' linguaggio amoroso di Saffo» (1966) σ. 69.

έν ταίς λόχμαϊς καί τόν Ἴτυν κατ' ὀλίγον ἡκρίβουν, ὥπερ ἀναμιμνησκόμεναι τῆς ὥδης ἐκ μακρᾶς σιωπῆς, 3. 12. 4), στην ES τα πουλιά δεν τιτιβίζουν και δεν συνοδεύουν το παράπονο των γυμνών δένδρων (-quin etiam rami positos lugere videntur / frontibus, et nulla dulce quaeruntur aves;/ sola virum non ulta pie maestissima mater / concinit Ismarium Daulias ales Ityn. / ales Ityn, Sappho desertos cantat amores. / hactenus; ut media cetera nocte silent, 151-156). Σε ένα τοπίο ειδυλλιακό, όπως ο κήπος του Φιλητά, και το τοπίο της οβιδιανής επιστολής, ο εκλεκτός του θεού αξιώνεται στα γηρατειά τη θέα του θεού, το όραμα του Έρωτα (Λόγγ. 2. 5. 1-2, Οβίδ. ES 215).¹¹⁶

III. Η Σαπφώ και η διαχείριση της ελληνικής κληρονομιάς

α. Η Ελληνιστική παράδοση

Η ύπαρξη της κοινής παράδοσης από την οποία αντλούν η οβιδιανή επιστολή της Σαπφώς και το μυθιστόρημα του Λόγγου υποδεικνύεται και από τα χαρακτηριστικά των πρωταγωνιστών. Ο Δάφνης και ο Φάωνας είναι οι μεγάλοι εραστές που παρομοιάζονται με τον Απόλλωνα και τον Διόνυσο (Λόγγ. 4. 14, ES 21-24).¹¹⁷ Δάνειο από τον Μένανδρο ίσως μέσω του Καλλίμαχου φαίνεται επίσης η απόπειρα του Δάφνη να πέσει από το βράχο μόλις βλέπει τον Άστυλο που τον καταδιώκει, υπαινιγμός ίσως σε εκδοχές του μύθου που θέλουν το μυθικό Δάφνη αφού τυφλώνεται να πέφτει από ένα βράχο ή να μεταμορφώνεται σε πέτρα, σκηνή που υπενθυμίζει την απόπειρα της Σαπφώς στον Μενάνδρο (ρίψας τὴν πῆραν καί τὴν σύριγγα πρὸς τὴν θάλασσαν ἐφέρετο ρίψας ἑαυτὸν ἀπὸ τῆς μεγάλης πέτρας, Λόγγ. 4. 22¹¹⁸ πβ. ῥίψαι πέτρας, ΛΕΥΚ. απ. 258 K-Th.). Οι αθεράπευτα ερωτευμένοι έχουν κοινές

¹¹⁶ Ο Λόγγος επαναλαμβάνει πολλά θέματα της βουκολικής ποίησης, αλλά και της κωμωδίας, ιδιαίτερα της Νέας, (θαλασσινές περιπέτειες, απαγωγή της κόρης, αναγνωρίσεις). Ο χρόνος συγγραφής του μυθιστορήματος τέλος του 2^{ου} ή στις αρχές του 3^{ου} μ.Χ. αι., την ίδια περίπου εποχή με την «οικία» του Μενάνδρου και την έπαυλη του Ευρίπου στην Λέσβο, αποτυπώνει την οικονομική ευρωστία της Λέσβου, και την ανάπτυξη του θεάτρου. Η σχέση των κατοίκων με το θέατρο δεν φαίνεται μόνο από τις θεατρικές σκηνές στην «οικία» του Μενάνδρου, αλλά και από τον Λόγγο, όπου τα ζώα συμπεριφέρονται ως ηθοποιοί και ο Δάφνης ως σκηνοθέτης. Ο Δάφνης και η Χλόη υποδύονται το μύθο του Πάνα και της Φλογέρας (2. 34- 2. 37) που διηγείται ο Φιλητάς, μια θεατρική αναπαράσταση δίωξης και φυγής. Η πλοκή του έργου έχει επίσης πυρήνα θεατρικό, αφού ο Μεγακλής αναγκάζεται να εκθέσει την Χλόη επειδή κατασπατάλησε την περιουσία του σε χορηγίες και τριηραχίες (4. 35).

¹¹⁷ Αν και στα *Remedia Amoris* ο Οβίδιος αναφέρεται στον ευεργετικό ρόλο που έπαιξε η Σαπφώ για να επιτύχει τον έρωτα των γυναικών (me certe Sappho meliorem fecit amicae, / nec rigidos mores Teia Musa dedit, 761), στη συνέχεια εξ αιτίας της κριτικής που υπέστη για την *Ars Am.* διαφοροποιείται (767 κ.ε.) και συμβουλεύει να αποφεύγεται η μελέτη των ερωτικών ποιητών όπως ο Φιλητάς, ο Καλλίμαχος, η Σαπφώ και ο Ανακρέοντας ως βλαβερή. Πβ hac condiscipula vel hac magistra / esses doctior et pudica, Sappho: / sed tecum pariter simulque visam / durus Sulpiciam Phaon amaret, Μαρτιάλ. 10. 35 15-18.

¹¹⁸ Ο Λόγγος με βεβαιότητα δανείζεται το μοτίβο από τον Θεόκριτο (τὰν βαίταν ἀποδύς ἐς κύματα τὴνῶ ἀλεῦμαι 3. 25, ἢ κατὰ τήνας / τὰς πέτρας...μανεῖς ἐς Κρᾶθιν ἀλοίμαν, 5. 15-6). Βλ. Hunter, *Daphnis & Chloe* (1983) σσ. 28-29.

αντιδράσεις. Η οιστροπλήκτη Χλόη (βοός οἷστρον πληγείσης, όπως η οἷστροντι πόθω Σαπφώ του Μενάνδρου (Λευκ. απ. 258 K.-Th.), πάσχει από τα συμπτώματα του έρωτα (τροφῆς ἡμέλει, νύκτωρ ἡγρύπνει, τῆς ἀγέλης κατεφρόνει· νῦν ἐγέλα, νῦν ἔκλαεν· εἶτα ἐκάθευδεν, εἶτα ἀνεπήδα· ὥχρια τὸ πρόσωπον, ἐρυθήματι αὔθις ἐφλέγετο. Οὐδέ βοός οἷστρον πληγείσης τοσαῦτα ἔργα. *Ἐπῆλθον* δῆποτε αὐτῇ καὶ τοιοῖδε λόγοι μόνῃ γενομένη, *αυτ.* 6 πβ. Σαπφ. απ. 31) και παραμελεί τα καθήκοντά της (πβ. Σαπφ. απ. 102). Η οιστροπλήκτη Σαπφώ που πέφτει από το βράχο και ο οιστροπλήκτης Κύκλωπας του Θεόκριτου (ὄρθαις μανίαις, *Εἰ* δ. 11. 11) που τραγουδά από το βράχο ατενίζοντας το πέλαγος (Ἀλλὰ τὸ φάρμακον εὔρε, καθεζόμενος δ' ἐπὶ πέτρας / ὕψηλ' ἔς πόντον ὁρῶν ἄειδε τοιαῦτα, *στ.* 17)¹¹⁹ ανήκουν στον ίδιο κωμικό τύπο. Οι συμπλεκόμενες ιστορίες του Κύκλωπα και της Σαπφώς ήδη από την Αρχαία κωμωδία (βλ. κωμ. Πλάτ. Φῶν απ. 189) και η σύγκριση της Σαπφώς με θεότητες των ηφαιστίων, όπως η Αίτνα και ο κύκλωπας Κάκος (Οβίδ. *ES* 11-12, Πλούτ. *Ἐρωτ.* 762f), σκιαγραφούν το μένος της ερωτικής φλόγας που οδηγεί τα θύματά της σε ανόητες και παράλογες πράξεις. Οι συγγένειες του Λόγγου με τις ελεγείες του Καλλίμαχου ή του ποιητή Φιλητά, την ελεγεία του Οβιδίου, και τον Μενάνδρο, εντοπίζονται και στη θεωρία του Φιλητά για τον έρωτα και το αντίδοτό του. Για τον Κύκλωπα αντίδοτο της ερωτικής δυστυχίας (πικρόν): κοῦφον καὶ ἡδύ, Θεόκρ. *Εἰ* δ. 11. 3 πβ. γλυκύπικρος, Σαπφ. απ. 130.2) είναι το τραγούδι-φάρμακο (γλυκύ),¹²⁰ θέμα της Σαπφώς (αὔτη (Σαπφώ) δ' ἀληθῶς

¹¹⁹ Στα *Εἰ* δύλλια 1, 13, 22, 23 του Θεόκριτου το στοιχείο του νερού είναι locus amoenus και τόπος θανάτου τουτόχρονα. Για τη διηγηματική τεχνική του αλεξανδρινού ποιητή στον άξονα νερό-θάνατος βλ. C. Segal, *Poetry and Myth in Ancient Pastoral* (Princeton, New Jersey 1981), σσ. 47-65, 131, 206, 11, 224-6. Για τις αναφορές του Καλλίμαχου και του Θεόκριτου στην ποίηση της Σαπφώς βλ. L. W. Daly, «Callimachea», *GRBS* 17 (1975), σσ. 399-405 κυρ. 401-402, R. Pretagostini, «Teocrito e Saffo: forme allusive e contenuti nuovi (Theocr. 2, 82 sgg., e Sapph. 31, 7 sgg. L.-P.)», *QUCC* 26 (1977), σσ. 106-118, C. Segal, «Underreading and intertextuality: Sappho, Simaetha and Odysseus in Theocr. II Idyll», *Arethusa* 17 (1984), σσ. 201-209, I. Dagnini, «Elementi saffici e motivi tradizionali in Theocr. Id. XVII», *QUCC* 53 (1986), σσ. 39-54, O. Vox, «Dafni lirico», *Belfagor* 41 (1986), σσ. 311-317. Για τις φαντασιώσεις της Μήδειας (Απολλ. Ρόδ. *Ἀργον.* 3. 453-58, 81-6, 948-55) με όρους της Σαπφώς (π. 1, 16, 96, 31) βλ. G. A. Privitera, «Ambiguità antitesi analogia nel fr. 31 L-P di Saffo», *QUCC* 8 (1969), σσ. 37-80.

¹²⁰ Οὐδέν ποτ τὸν ἔρωτα πεφύκει φάρμακον ἄλλο / Νικία, οὔτ' ἔγχριστον, ἐμὶν δοκεῖ, οὔτ' ἐπίπαστον / ἢ ταί Πιερίδες· κοῦφον δέ τι τοῦτο καὶ ἡδύ γίνεται· ἐπ' ἀνθρώποις, εὔρεῖν δ' οὐ ράδιόν ἐστι./ Γιγνώσκειν δ' οἶμαί τυ καλῶς, ἰατρὸν ἔδοντα / καὶ ταῖς ἐννέα δὴ πεφιλημένον Μοῖσαις, *Εἰ* δ. 11. 1-6, οὐδέν ἔρωτός μοι δοκεῖ φάρμακον πεφυκέναι εἰ μὴ ἡ παιδεία καὶ αἱ Μοῦσαι· ταύταις γάρ ὁ Κύκλωψ πρὸς διαγωγὴν τοῦ ἔρωτος τῆς Γαλατείας ἐχρήτο· καὶ φιλόξενος τὸν Κύκλωπα ποιεῖ παραμυθούμενον ἑαυτὸν ἐπὶ τῷ τῆς Γαλατείας ἔρωτι καὶ ἐντελλόμενον τοῖς δελφοῖσιν ὅπως ἀπαγγείλωσιν αὐτῇ, ὅτι ταῖς Μοῖσαις τὸν ἔρωτα ἀκεῖται· καὶ Καλλίμαχος (*Ἐπίγρ.* 46.1 κ.ε, Σχ. Θεόκρ. 11.1 πβ. Φιλόδ. *Μουσ.* 15 1 κ.ε.), καὶ ἔτι ἡ διὰ τῆς

μεμιγμένα πυρί φθέγγεται καί διὰ τῶν μελῶν ἀναφέρει τὴν ἀπὸ τῆς καρδίας θερμότητα Μούσαις εὐφώνοις ἰωμένη τὸν ἔρωτα κατὰ Φιλόξενον, Πλούτ. Ἑρωτ. 18. 4 762f). Ο Φιλητάς υποστηρίζει ὅτι το πικρὸ του ἔρωτα νικάται με το γλυκύ της ερωτικής ἡδονῆς (ἀλλ' ὥπερ κοινῆς λοιπὸν ἀπολαύσοντες ἡδονῆς συννέμονται; Γλυκύ τι, ὡς ἔοικεν, ἐστὶ τὸ ἔργον καὶ νικᾷ τὸ ἔρωτος πικρόν, Λόγγ. 3. 14) ανακαλώντας τὴν Σαπφώ (γλυκύπικρον, απ. 130.2, στρώμν[αν] ἐπὶ μολθάκαν / ἀπάλαν... ἐξίης πόθο[ν]. νίδων, 94. 21 κ.ε.). Με το πρόσωπο του Φιλητά ο Λόγγος θέλει να υπενθυμίσει ὅχι μόνον τον *magister amoris*, ἀλλὰ τον ποιητὴ Φιλητά και τον Θεόκριτο ταυτόχρονα, συνδυάζοντας παράλληλα τὴ σοφὴ συμβουλὴ του Βίωνα (απ. 13 Gow).¹²¹ Ερωτοδιδάσκαλοι ὅπως ο Φιλητάς, ο Θεόκριτος (Εἰδ. 11), και ο Οβίδιος (*Trist.* 3.7), εἶναι φυσικὸ να εμπνέονται ἀπὸ τὴν ποιήτρια του ἔρωτα.¹²² Στον Θεόκριτο ἡ σαπφικὴ ἐμπνευσις (απ. 156) υπερβολὴ στο εγκώμιο τῆς Γαλάτειας (λευκοτέρα πακτᾶς ποτιδεῖν, ἀπαλωτέρα ἄρνός, / μόσχῳ γαυροτέρα, φιαρωτέρα ὄμφακος ἀμᾶς, στ. 20-21),¹²³ ἡ προσφώνηση (χαρίεσσα κόρα, στ. 30) που υπενθυμίζει το απ. 108, και ἡ συμπλοκὴ του θέματος τῆς ἀγρυπνίας (φίλον γλυκύμαλον, ἀμᾶ κάμαυτῷ ἀείδων / πολλάκι νυκτός ἄωρί, 39-40) που παραπέμπει στα απ. 105a1, 168B,¹²⁴ με το σαπφικὸ ἐπίθετο γλυκύμαλον, ἐνισχύουν τὶς ομοιότητες ἀνάμεσα στον Κύκλωπα και τὴν Σαπφώ, ἀναδεικνύοντας τὴν οφειλὴ του ἀλεξάνδρινου ποιητὴ στη λυρικὴ παράδοση.

μουσικῆς ἐπανόρθωσις, δι' ἧς τὸ οἰσθημένον μεῖράκιον ὑπὸ τοῦ ἔρωτος εἰς σωφροσύνην μετέστησε, Ιάμβλ. Πυθαγ. 195.

¹²¹ Στὴν ἀρχαιότητα τὰ ποιήματα τοῦ Φιλητά συστήνονται ἀπὸ τον Προπέρτιο και τον Οβίδιο πρὸς μίμηση (Οβίδ. *Ars Am.* 3. 329, RA 759-60, Προπ. 2. 34. 31). Για τὸ ρόλο τοῦ Φιλητά και τὴν ἐπίδραση τοῦ στον Λόγγο βλ. Hunter, *Daphnis & Chloe* (1983) σσ. 76-83. Για τὴν ἐξαιρετικὰ πολὺπλοκη σχέση τοῦ Λόγγου με τον Θεόκριτο αὐτ. σ. 25-6, 29, 50, 56, 59-63, 71, 74, 76, 78-82, Hägg, *To Αρχαῖο Μυθιστόρημα* (1992) σσ. 62-63.

¹²² Ἑρωτος γὰρ οὐδὲν φάρμακον, οὐ πινόμενον, οὐκ ἐσθόμενον, οὐκ ἐν ὥδᾳ λαλούμενον, ὅτι ἡ μφίλημα καὶ ἡ περιβολὴ καὶ συγκατακλιθῆναι γυμνοῖς σώμασι, 2.7, τὸ μόνον ἔρωτα παῦον φάρμακον. Ὁρᾶς ὡς μετὰ τοῦτο τὸ ἔργον οὔτε ἐκεῖναι φεύγουσιν ἔτι αὐτοὺς οὔτε ἐκεῖνοι κάμνουσι διώκοντες, ἀλλ' ὥπερ κοινῆς λοιπὸν ἀπολαύσοντες ἡδονῆς συννέμονται; Γλυκύ τι, ὡς ἔοικεν, ἐστὶ τὸ ἔργον καὶ νικᾷ τὸ ἔρωτος πικρόν, 3.14. Πβ. τὴν ἀπὸ τῆς απ. 94. 21-3 τῆς Σαπφῶς στον Οβίδιο ES 109, 125 κ.ε., 145-150.

¹²³ Ο Θεόκριτος μιμεῖται τὴν Σαπφώ και τον Ἀνακρέοντα (488 PMG) ἀπὸ τοὺς οὗς ἀντλεῖ και ο Λόγγος 1. 17. 3 πβ. τὴν περιγραφὴ τῆς Χλόης (1. 18. 1). Βλ. Hunter, *Daphnis & Chloe* (1983) σσ. 62-3. Για τὴν ἐπίδραση τῆς αἰολικῆς ποίησης στο ἔργο τοῦ Θεόκριτου και τὸ παράλληλο με τὸ 105a1 τῆς Σαπφῶς στο 11ο Εἰδύλλιο βλ. A. S. F. Gow, *Theocritus II* (Cambridge 1952), σσ. 348, 351 (ἐπιθαλάμια), lxxviii (διάλεκτος), 495, 504 (μέτρα), 208-220, και πιο ἀναλυτικὰ Bonnano, *L'Allusione necessaria* (1990) τὸ κεφ. Eros e autofagia (Da Saffo a Teocrito) σσ. 119-124, Pretagostini, «Teocrito e Saffo: forme allusive e contenuti nuovi» (1977) σσ. 107-118.

¹²⁴ Τὰ συμπτώματα τοῦ σχήματος ἀγρυπνία-μοναξιά-τραγοῦδι (ᾄση δ' αὐτῆς εἶχε τὴν ψυχὴν, καὶ τῶν ὀφθαλμῶν οὐκ ἐκράτει καὶ πολλὰ ἐλάλει Δάφνιν·, 1. 13. 5 πβ. Σαπφ.

β. Η Σαπφώ ως λογοτεχνικός τύπος. Ο μύθος της Σαπφώς ως λογοτεχνικός τόπος

Την εποχή του Μένανδρου, αλλά και του Οβιδίου, ο διαχωρισμός του κόσμου των γυναικών και του κόσμου των ανδρών, των ελεύθερων και των δούλων είναι απαραβίαστος. Η Σαπφώ ενσαρκώνει στην κωμωδία την ηρωίδα που μορφοποιεί ένα νέο τύπο γυναίκας που διεκδικεί τον έρωτα και την ελευθερία πέρα από τις συμβάσεις του οίκου και της έγγαμης ζωής. Η περιπλανώμενη ανέστια ή λιποτάκτις γυναίκα εκφράζει την εξωτική εκδοχή της γυναίκας, όπως η νεράιδα, η μαινάδα, η μάγισσα, η γυναίκα που οι άνδρες εξορίζουν, απαγάγουν ή απορρίπτουν. Η δραπετίς Σαπφώ αναζητώντας τον έρωτα σε μακρινές περιοχές νομιμοποιεί τον ανδρικό κόσμο με την κωμική της «πτώση».¹²⁵ Ο κατακρημνισμός της Σαπφώς από τον Λευκάτα υποδηλώνει την επιρροή της τραγωδίας, αλλά και το βαθύτατο φόβο της ανδροκρατούμενης κοινωνίας μπροστά στην έλξη που αισθάνονται για τα πλάσματα αυτά ακριβώς που απορρίπτουν. Στα έργα αυτά είναι αναμενόμενη και η πολιτική ερμηνεία της σύγκρουσης των δύο φύλων μέσα από την προσπάθεια της γυναίκας, κυρίως της εταίρας για χειραφέτηση.¹²⁶ Οι κωμικοί ποιητές αναλαμβάνουν την καταδίκη και τον εξαγνισμό της ποιήτριας που εξύμνησε αυτήν η οποία εγκατέλειψε ανενδοίαστα τις παραδοσιακές αξίες και την τρέχουσα ηθική, κάτι ανάλογο με αυτό που έκανε ο Στησίχορος στην *Παλινωδία* του. Ίδια με την Ελένη της και η Σαπφώ ακολουθεί αντίστροφα γεωγραφικά θαλάσσια διαδρομή (Λέσβος-Άνδρος-Κόρινθος-ακρωτήριο Μαλέα-Ιόνιοι νήσοι-Ιταλία-Τάρας-Σικελία). Η διάσταση των απόψεων ανάμεσα στην Σαπφώ και στους άνδρες ποιητές που καταδικάζουν τη συμπεριφορά της άπιστης Ελένης¹²⁷ αντικατοπτρίζεται και στη διχοτόμηση της Σαπφώς σε ποιήτρια και εταίρα

ἄσασι...όνιαισι δάμνῳμῶν, π. 1. 3-4, απ. 168B, 31 γλυκᾶ λαλούσης) παραπέμπουν και στην Σαπφώ της κωμωδίας.

¹²⁵ Η σύγκρουση της Σαπφώς με το ανδρικό κατεστημένο είχε ως αποτέλεσμα να εκληφθεί από την κωμωδία ως γυναίκα ελευθερίων ηθών. Βλ. Marry, «Sappho and the heroic ideal : ἔρωτος ἀρετή» (1979) σσ. 71-92.

¹²⁶ Η προσπάθεια της αρχαίας Ελληνίδας να βρεί τη δική της φυσιογνωμία διατυπώθηκε για πρώτη φορά από τις γυναίκες που δοκίμασαν τις δυνάμεις τους στο χώρο της φιλοσοφίας, κυρίως όμως από τις εταίρες τις γυναίκες που συντρίβουν το ανδρικό κατεστημένο εκμεταλλευόμενες την αδυναμία του άνδρα για το γυναικείο φύλο. Για τη συμβολή των γυναικών αυτών στο ζήτημα της γυναικείας χειραφέτησης βλ. MacIntosh Snyder, *The Woman and the Lyre* (1989) σσ. 108-114, J. Mazel, *Οι Μεταμορφώσεις του Έρωτα. Ο Έρωτας στην Αρχαία Ελλάδα*, Μετάφρ. Α. Ατσαλάκη, (Αθήνα 1994), σσ. 66 κ.ε.

¹²⁷ Η Ελένη είναι το αρχέτυπο της γυναίκας χωρίς ντροπή. Σε αντίθεση με την πραγματέυση του μύθου από τους άνδρες ποιητές, στη Σαπφώ είναι το πρότυπο της ομορφιάς και της γυναικείας ἀρετῆς. Επιλέγοντας όμως η ίδια το αντικείμενο της επιθυμίας της υπονομεύει τον πολιτισμό της τιμής και της αιδούς. Βλ. N. Austin, *Helen of Troy and Her Shameless Phantom* (New York 1994), σσ. 51- 68.

(Σούδ.=Φώτ. s.v., Αιλίαν. *Π.* 7 12. 19, Νυμφόδ. 572 F 6 Jac., *γύναιον πορνικόν καί έρωτομανές*, Τατιαν. *Ad Graec.* 33, num Sappho publica fuerit, Σενέκ. *Ep.* 88, Σαπφ. αππ. 256, 261, 262).

Ο Μένανδρος, σύμφωνα με τις τεχνικές της τραγωδίας εισάγει στο μύθο της Σαπφώς την επιτυχημένη συνταγή της «τελετουργικής επίθεσης εναντίον μιας κεντρικής γυναικείας μορφής».¹²⁸ Αν και η επιλογή ανήκει στον κωμικό ποιητή η δραματική απόδοση μιας ζωής αφιερωμένης στον έρωτα συμπορεύεται αναγκαστικά με το ποιητικό υποκείμενο και την ιδιαιτερότητά του. Η γη δεν μπορεί να χωρέσει μιαν αθάνατη που ανατράφηκε από την Αφροδίτη και τον Έρωτα (Αντίπατρ. Σιδών. *Π.* 4. 7. 14). Αντίποδας του έρωτα είναι ο θάνατος και η Αφροδίτη είναι το φάρμακο του θανάτου. Ο Μένανδρος στο πρόσωπο της ευνούμενης της Αφροδίτης εξατομικεύει την αλληγορική διάσταση της θεάς εξακοντίζοντας το μύθο της Σαπφώς στις φιλοσοφικές περιοχές της κρίσης, της δοκιμασίας και της σωτηρίας. Ο μύθος της Σαπφώς είναι στενά συνδεδεμένος με την αφήγηση περιπετειών στα μυθιστορήματα και τις απόπειρες των ηρώων να θέσουν τέρμα στην ζωή τους ή απόπειρες εναντίον της ζωής των πρωταγωνιστών, θέμα κοινό των κωμωδιών που αξιοποιούν το εξωτικό στοιχείο του υδάτινου χώρου.

Την εποχή της σύνθεσης της *ES* η ανάμνηση της ναυμαχίας στο Άκτιο (31 π. Χ.) που εξασφάλισε την υποταγή του ελληνιστικού κόσμου στην εξουσία της Ρώμης είναι ακόμη πολύ ισχυρή. Η Σαπφώ του Μενάνδρου, όπως και η Σαπφώ της *ES*,¹²⁹ μετατοπίζεται από τη θάλασσα του Αιγαίου στα πελάγη του νέου κόσμου σε δύο αποφασιστικές στιγμές της ιστορίας, στο τέλος των κλασικού και του ελληνιστικού κόσμου,¹³⁰ σε ένα χώρο που την εποχή του Οβίδιου ιδρύεται στο Άκτιο ο ναός του

¹²⁸ «Από τον Μένανδρο και τα παθήματα της ηρωίδας έως το Σέκσπηρ και τις σημερινές σαπουνόπερες με την επιτυχημένη συνταγή «βάλε την ηρώδα στο λάκκο με τα φίδια και παράτα την εκεί πέρα», έχουμε την κλασική ανάπτυξη του ίδιου θέματος. Στις τελετουργίες και τους μύθους η αναγεννήτρα γη είναι συνήθως η θηλυκή μορφή, και στη ρομαντική κωμωδία ο θάνατος και η ανάσταση -ή η εξαφάνιση και η απόσυρση- των ανθρωπίνων μορφών συνήθως αφορά την ηρώδα.». Βλ. N. Frye, *Η Ανατομία της Κριτικής*, Εισαγ. Ζ. Ι. Σιαφλέκης, Πρόλ. Μετάφρ. Επιμ. Μ. Γεωργουλέα, (Αθήνα 1996), σ. 177.

¹²⁹ Σύμφωνα με την Malcovati, «La Fortuna di Saffo» (1966) σ. 21, η επιστολή του Οβίδιου αντλεί κατευθείαν από την *Λευκαδία* του Μενάνδρου.

¹³⁰ *Ιταλία περιορίζεται από μέν δύσεως... από Νεαπόλεως μέχρι τής Λευκοπέτρας Άκρας... από δέ μεσημβρίας... από τών έκβολών Ούάρου ποταμού μέχρι Νεαπόλεως, καί Έτι από Λευκοπέτρας Έως Υδροΰντος παραλίω* Λιβ. *Επιστ.* III1 1.9 πβ. *Βρουττίων όμοίως παρά τό Τυρόρηνι κόν πέλαγος... Λευκόπετρα. Άκρα*, αντ. II 1.9.

Το πέρασμα που ενώνει σε ευθεία γραμμή το ακρωτήριο του Λευκάτα με το ακρωτήριο της Santa Maria di Leuca στην περιοχή της Puglia προς τον κόλπο του Τάραντα και τις Συρακούσες ήταν από τη μυκηναϊκή

Απόλλωνα, προστάτη του Καπιτωλίου και του Αυγούστου. Η ερμηνεία, η παρερμηνεία, ή η ασύνειδη διόρθωση της ποίησης της Σαπφώς ακολουθεί την πορεία της ιστορίας και στον Λόρδο Byron «Childe Harold» Ωδή ΙΙ, στροφ. 39-41. Η Σαπφώ της *ES* είναι αθροιστικά η λατινική απόδοση του ειδώλου της στην Αρχαία, τη Μέση και τη Νέα κωμωδία. Η *ES* παρωδία της λυρικής ποίησης και της κωμικής παράδοσης συμπληρώνει με πολύτιμες πληροφορίες τα κενά του μύθου της Σαπφώς προς όφελος της λατινικής ελεγείας και του Οβιδίου. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα από σύμπτωση ανακαλύπτονται σε παπύρους οι κωμωδίες του Μενάνδρου και κάποια από τα αποσπάσματά της Σαπφώς, τα οποία δεν είχαν διασωθεί από την έμμεση παράδοση, και η Ευρώπη παύει να θεωρεί την *ES* ως γνήσια μετάφραση της Σαπφώς ή τη μοναδική πηγή της ποίησής της.

Η διαχείριση του μύθου της Σαπφώς, είναι ένας «τόπος», με τον οποίο αναμετράται κάθε ποιητής που προσδοκά την αναγνώριση και την επιβίωση του έργου του. Η γυναίκα Μούσα δεν κρατά απαραίτητα λύρα. Εκείνο που καθορίζει τη μορφή της δεν είναι το φυσικό τοπίο, αλλά η σχέση της με τον ποιητή. Ανάμεσα στις Μούσες που σηκώνουν το ανάστημα μέσα απ' το πέλαγος κι ανοίγουν την αγκαλιά τους στον ποιητή η Donna Velata του Σολωμού ατάραχη, οριστικά πεθαμένη, αλλά και απρόσμενα ζωντανή, αγναντεύει όπως η Σαπφώ στην *Poeta Magistra* της Ρώμης το μυστήριο του πελάγους και το άπειρο της θάλασσας. Στα ποιήματα αυτά ο ποιητής είναι ο μύστης και ιερέας των αινιγμάτων της ζωής, που κατακυριεύεται από το φως.¹³¹ Στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία η γυναίκα Μούσα, η Βεατρίκη του Δάντη, η Λάουρα του Πετράρχη, η Φλαμμέτα του Βοκκάκιου, η Perilla του Οβιδίου και η Λάουρα του Σίλερ, έχει πρόγονο την Σαπφώ.¹³²

Θέματα της *ES* διαποτίζουν και την *Σαπφώ* του Δ. Σολωμού. Η θεία δυστυχισμένη ψάλτρα είναι μια «θρησκευτική» σύλληψη, ενσάρκωση της ποίησης και

εποχή η λιγότερο προβληματική πορεία για τη ναυσιπλοΐα. Βλ. M. Gulglielmi, «Sulla navigazione in età micenea», *PP* 26 (1971), κυρ. σσ. 427, 434.

¹³¹ Σε τόνο μεγαλόπρεπο και ιεροπρεπή συντελείται και η μυστηριακή μεταμόρφωση του Σικελιανού (*Καί μοῦ ἐδιάβη τῇ διάφωτῃ σάρκα μου* στρ. 7η) και η συνάντησή με την έμπνευση (*Ἀλλὰ τὸ ἄτι, ποῦ ὁ ἥλιος, διαβαίνοντας / Γιά νὰ δύσῃ στήν ἄκρη τῆν Ἰσσία, / Ὡς τὸ βράδιασμα ἀφίνει, ὑστερόσταλον, / Νὰ πατῇ μέσ τοῦς βράχους σάν κίσσα· / - Τὸ ψηλόλιγνο ῥόδιον ἀλογο, / Ποῦ μέ μάτια γαλάζια, σιμά σου, / Πέρνει πλούσιο καὶ ἄγνωστο πάτημα· / Ψάπφα ὦ Ψάπφα, καὶ μέ τοῦ Πηγάσου!*). Α. Σικελιανός, *Ἀλαφροῦσκιωτος, ΨΑΠΦΑ* (στρ. 13-14).

¹³² Βλ. G. Lieberg, *Puella Divina. Die gestalt der göttlichen geliebten bei Catull im zusammenhang der Antiken Dichtung* (Amsterdam 1962), σσ. 9, 19-20, 22, 33-34, 56, 57, 64, 84 κ.ε. 11 κ.ε., 135-6, 141, 204, 302, 307-333. Για την Μούσα, μητέρα και πόρνη βλ. Bloom, *Η αγωνία της επίδρασης. Μια θεωρία για την Ποίηση* (1989) σσ. 104-5.

της ελληνικής ψυχής, μια υπερκόσμια μορφή καθισμένη στη σφαίρα των τραγουδιών. Σ' αυτήν που βύθισε το πνεύμα στην «άβυσσο της Μοίρας» σαν η πλάση να της ήταν ξένη πβ. *si mihi difficilis formam natura negavit*, *ES* 31, γέλιο βρέχει ἀγάπης πβ. *ingenium nobis molle Thalea facit*, *ES* 84) / ἀνεκδιήγητης πρός τό συλλογισμένο / δαφνοστεφανωμένο κεφάλι, καί στὸ στηῆθος / τ' ἀπάρθενο, ποὺ ἡ θλίψη ἐτσάκισε πβ. *at quanto melius iungi mea pectora tecum / quam poterant saxis praecipitanda dari*, 191-192 πβ. τό μ' ἦ μάν / καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν, Σαπφ. απ. 31. 5-6 βλ. και *ES* 169-70, καί μόνη / ἐλπίδα καί θεὸς τοῦ ἀπόμεινεν ὁ βράχος πβ. *an potes, o scopulis undaque ferocior omni / si moriar, titulum mortis habere meis*, 189-190), κέτης ο ποιητής αναζητά την εξασφάλιση της μνήμης του. Στην πικρή συνάντηση του ποιητή με την Μούσα (*fata*) η δόσις-ἀντίδοσις (πάρε καί ζῆσε λίγα χρόνια καί θλιμμένη πβ. *communia munera*, *ES* 181, *Det votam Pheobo Lesbis amata lyram*, Οβίδ. *Amor.* 2. 18. 34) είναι μια ισότιμη διαδικασία «πάθους»-μύησης της Μοῦσας και το υ Απόλλωνα στην Αρμονία των ουράνιων σφαιρών. Στο ποίημα του Σολωμού η μεταμόρφωση του ποιητή-κέτη σε ποιητή-προφήτη¹³³ συγχωνεύει τον Οβίδιο με τον Μένανδρο (μόνη / ἐλπίδα καί θεὸς τοῦ ἀπόμεινεν ὁ βράχος πβ. κατ' εὐχὴν...δέσποτ' ἄναξ, *ΛΕΥΚ.* απ. 258. 5-6 Κ-Θ.). Σε αυτό το ιταλότροπο ποίημα ο Σολωμός εξισορροπεί αριστοτεχνικά την ανέπαφη στη σφαίρα των τραγουδιών Μούσα με την ποιήτρια που τσακίζεται στο βράχο.

γ. Η σχέση της *ES* με την ελεγεία

Ο αριστοτεχνικός τρόπος της σύνθεσης της *ES*¹³⁴ που παγιδεύει με θαυμαστό τρόπο τις παλαιές ποιητικές μνήμες σε νέα σχήματα προς όφελος του είδους που ο συγγραφέας υπηρετεί, αναδεικνύουν την ιδιοφυή παρωδία της ποίησης της Σαπφώς ως γνήσιο έργο του Οβιδίου που σκιαγραφεί ένα θεατρικό χαρακτήρα με βάση τις ψυχολογικές μεταπτώσεις του έρωτα και οριακές καταστάσεις της γυναικείας

¹³³ Η Σαπφώ ιέρεια στο ομώνυμο δράμα του Franz Grillparzer πριν από την πτώση (σκηνή έκη) αφιερώνει τη λύρα της στον Απόλλωνα εκφράζοντας την ευγνωμοσύνη της για την εξαιρετική εύνοια των θεών.

Σύμφωνα με τον Lesky, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1985⁵) σ. 216, στο απ. 314, θα μπορούσαμε εκτός από αιολικά μέτρα να έχουμε και αναπαίστους (στην περίπτωση που αυτό συνδέεται με τα συμφραζόμενα των απ. 312, 313). Έτσι δικαιολογείται το ότι ο Μένανδρος διηγείται «κατά παράδοξο τρόπο σε αναπαίστους», πως η Σαπφώ κυνηγώντας τον Φάωνα έπεσε πρώτη από το ψηλό βράχο. Το παραμυθολόγημα πήρε αστική μορφή στον Οβίδιο και έγινε η αφορμή για το δράμα του Grillparzer.

¹³⁴ Η γνησιότητα του έργου βεβαιώνεται από τον τρόπο με τον οποίο ο Οβίδιος οργανώνει το σχέδιο ως την παραμικρή λεπτομέρεια. Βλ. Bessone, «Saffo, la lirica, l' elegia: su Ovidio, *Heroides* 15*» (2004) σ. 239.

ψυχολογίας στις απαρχές της ελεγείας του Κάτουλλου.¹³⁵ Η αλληλοδιαπλοκή θεμάτων από την ποίηση της Σαπφώς, την ελληνική κωμωδία και τους Περιπατητικούς, και ο εντοπισμός των θεμάτων αυτών στα έργα του Οβίδιου και σε ποιήματα των ελεγειακών ποιητών αναδεικνύει τη σχέση της λατινικής ελεγείας με την ελληνική παράδοση. Τα δάνεια από την Σαπφώ και τη λυρική ποίηση επαναπροσδιορίζουν τη σχέση της λατινικής ποίησης όχι μόνο με την ποίηση του θρήνου και την ελληνική ελεγεία, αλλά και με την κωμική και σατιρική παράδοση.¹³⁶

Η επιστολή της Σαπφώς στον Φάωνα είναι ένα «μανιφέστο» του Οβίδιου με το οποίο καθορίζει το ρόλο του στη διαχείριση της ελληνικής κληρονομιάς. Στην αναμέτρηση με τους μεγάλους λατίνους ελεγειακούς ποιητές, αλλά και με την ίδια την Σαπφώ, ο Οβίδιος διδάσκει σε όλους, κυρίως όμως στην Σαπφώ, την τέχνη της αποπλάνησης του αναγνώστη.¹³⁷ Ο Φάωνας αιτία της συγγραφής της επιστολής σε ρόλο της ελεγειακής *puella* και ο Οβίδιος δημιουργός και εραστής της «Σαπφώς»

¹³⁵ Το υλικό της επιστολής, που όπως και οι άλλες επιστολές ανήκει στα γυμνάσματα ρητορικής παιδείας και στην «ψυχολογική» επιστολή, αναλύει οριακές ψυχολογικές καταστάσεις της γυναικείας ψυχής, όπως η απόγνωση, η ζήλεια, η εκδικητικότητα, η πληγωμένη υπερηφάνεια και άλλες, θέματα από την ελληνική ποίηση. Όλες οι επιστολές, κατά βάση έμμετρες *suasoriae*, θεωρούνται γνήσια έργα του Οβίδιου. Η δημοσίευση 14 επιστολών με πρωταγωνίστριες γυναίκες που υποστηρίζουν την περίπτωση τους με την τέχνη των ρητοροδιδασκάλων σημείωσε μεγάλη επιτυχία, και όταν αμέσως μετά ο Σαβίνος ετοίμασε απαντητικές επιστολές, ο Οβίδιος συμπλήρωσε τη συλλογή των *Heroidων* με τα ζεύγη (16-21). Οι επιστολές αναδεικνύουν την ανεπανάληπτη τέχνη του Οβίδιου στην επιστολογραφία, τη ρητορική και την ηθοποιΐα, και την παρουσίαση ψυχολογικών διεργασιών και δραματικών σκηνών με τα μέσα της παρωδίας. Ο Οβίδιος ακολουθεί την ελεγειακή παράδοση της αυγούστειας περιόδου η ερωτική φαντασία συνδυάζεται με καταστάσεις και χαρακτήρες της Νέας κωμωδίας. Βλ. Kroh, *Λεξικό αρχαίων συγγραφέων Ελλήνων και Λατίνων* (1995) σσ. 644-651, κυρ. 646.

¹³⁶ Με την επιστολή της Σαπφώς ο Οβίδιος επεμβαίνει στο φιλόδοξο πρόγραμμα των ποιητών της αυγούστειας περιόδου και απαντά στο λυρικό Οράτιο, που είχε ήδη πάρει τις αποστάσεις του από το σαπφικό μοντέλο του Κάτουλλου, ερμηνευτή της Σαπφώς και πρόγονο της ρωμαϊκής ελεγείας. Ο ρόλος της επιστολής στην ποίηση του θρήνου και στην επαναδόμηση του συστήματος των λυρικών ειδών είναι να επαναπροσδιορίσει το ρόλο των κλασικών του είδους στη διανομή της κληρονομιάς. Οι *Heroides*, πρώιμο έργο του Οβίδιου, αποτελούν σύμφωνα με τον ίδιο τον ποιητή (*Ars Am.* 3. 346) ένα νέο λογοτεχνικό είδος στο οποίο διασταυρώνονται ποικίλα άλλα είδη (επιστολή, ελεγεία, δραματικός μονόλογος). Ο Οβίδιος εξαγγέλλει ένα νέο είδος ισορροπώντας ανάμεσα στις προγραμματικές δηλώσεις για την ελεγειακή ποίηση με την παιχνίδι της κωμωδίας. Με τον τρόπο αυτό κρίνει την προγενέστερη ελεγειακή ποίηση (Οράτιος, Κάτουλλος, Προπέρτιος) αλλά και την κωμική παράδοση. Η Σαπφώ παρουσιάζει το ποίημά της ως ελεγεία, μια προγραμματική δήλωση για την τυπική ελεγειακή σύνδεση ανάμεσα στην επιλογή ζωής και την επιλογή της ποίησης. Βλ. Rosati, «Sabinus, the *Heroides* and the Poet-nightingale. Some Observations on the Authenticity of the *Epistula Sapphus*» (1996) σσ. 214-5. Ο Rosati και η Bessone, «Saffo, la lirica, l' elegia» (2004), ενώ εξετάζουν τη σχέση της με τους πρώιμους θρήνους και την παλαιότερη ελεγειακή ποίηση, αναφέρουν ελάχιστες από τις απιχήσεις της Σαπφώς στην *ES* αναδεικνύοντας κυρίως την εξάρτηση της επιστολής από την κωμωδία και την παρωδία, και όχι την εξάρτηση του Οβίδιου από τη λυρική Σαπφώ.

¹³⁷ Για την Μούσα του Οβίδιου και την αμφισβητούμενη ιστορικότητά της βλ. Νικολαΐδης, *Puella formosa. Τό γυναι κείο κάλλος ὡς Κάτουλλο καὶ τοῦ ρωμαίου ελεγειαίου* (1994) σσ. 21 κ.ε.

καθορίζουν το πεπρωμένο της λυρικής Σαπφώς.¹³⁸ Ο δραματικός μονόλογος μιας άσχημης φιλήδονης «εταίρας» είναι η κωμική εκδοχή της ελληνικής ελεγείας που θρηνεί την εγκατάλειψή της από το λατίνο ελεγειακό ποιητή και εραστή, αλλά και η θεόπνευστη ξεγελάστρα Μούσα του Οβίδιου που συμπαρασύρει στον Λευκάτα όλους όσους διεκδίκησαν την ποίηση του έρωτα και του θρήνου. Οι πολλαπλές αντανakλάσεις της Σαπφώς, μια αλληγορία για τη γραφή της μόνης από τις ηρωίδες του Οβίδιου που δηλώνει ποιήτρια (ES 3,183), στοχεύουν στη δημιουργία ενός αρχετυπικού προσώπου που εκφράζει κυρίως το συγγραφέα της ES και δευτερευόντως την Σαπφώ. Ο Λευκάτας, τόπος αναμέτρησης ανάμεσα στα ελληνικά βασίλεια και τον Αύγουστο, είναι ο τόπος της επιστολής αλλά και ο τόπος σύγκρουσης ποιητικών τύπων και επιρροών. Μοιραία το τοπίο θανάτου της Σαπφώς γίνεται ο τόπος της αποθέωσης του Οβίδιου. Η στρατηγική της ποιητικής αναμέτρησης ανάμεσα στον Οβίδιο και στην Σαπφώ επιβάλλει την αλλαγή των λυρικών τρόπων της ποιήτριας και την εξουδετέρωση του μυθικού Φάωνα μέσα από ένα διαρκή κύκλο μεταμορφώσεων. Στόχος του λατίνου ποιητή είναι, όπως και στους Περιπατητικούς, η δημιουργία της ελεγειακής *puella*. Στοιχεία από αυτήν την οβιδιανή *puella* που αναπλάθεται από τον Φάωνα ποιητή-θεό-αναγνώστη αναγνωρίζονται και στην *Perilla* (*Trist.* 3. 7), μια γυναικεία μορφή που ο Οβίδιος χτίζει με αναμνήσεις από την ES και την Σαπφώ της παράδοσης.

Η Περίλλα έχει δεχτεί την εξαιρετική εύνοια της φύσης (*nam tibi cum fatis mores natura pudicos / et raras dotes ingenium dedit*, στ. 13-14), όπως και η Σαπφώ (*αἶ με τιμίαν ἐπόησαν ἔργα / τὰ σφᾶ δοῖσαι*, αππ. 32, 56, 58, *communia munera*, ES 181) κάθεται μαζί με τη μητέρα της, τα βιβλία και τις Μούσες (*aut illam invenies dulci cum matre sedentem, / aut inter libros Pieridasque suas*, 3-4), και η μορφή της ανακαλεί την Σαπφώ (*ἄν Κύπρις καὶ Ἑρως συνάμ' ἔτραφον, ἄς μέτα Πειθῶ / ἔπλεκ' αἰίζων Πιερίδων στέφανον*, Αντίπατρ. Σιδών. Π.Α. 7. 14. 3-4), την κόρη που μελετά Σαπφώ υπό την επίβλεψη της μητέρας της (Κλαυδ. *Epith.* X. 228-235), ή την κόρη που συγκρίνεται με την Σαπφώ (*non tua Pantaenis nimium se praeferat illi, /quamvis Pierio sit bene nota choro. /carmina fingentem Sappho laudabat amatrix: /castior haec et non doctior illa fuit*, Μαρτιάλ. 7. 69 7-10). Η μεταφορά *Pegasidas*

¹³⁸ Η στρατηγική της αποπλάνησης στενά συνδεδεμένη με τη στρατηγική του ποιητικού ανταγωνισμού αναλύεται διεξοδικά από την Rimell, «Authorial Identity in *Heroides* 15» (1999) σσ. 109-133, κυρ. 110, 128. Η σύγκριση της επιστολής με τα άλλα έργα του Οβίδιου κυρίως την *Ars Amatoria* και τους *Amores*, με μοτίβα της λατινικής ελεγείας, αποκαλύπτει ότι η επιστολή απευθύνεται σε ένα ιδιαίτερα μορφωμένο κοινό το οποίο γνωρίζει το έργο της Σαπφώς και τη σχετική παράδοση, πηγές με τις οποίες ο Οβίδιος δημιουργεί τη δική του *puella*, για να καθορίσει το μέλλον της δικής του Σαπφώς, και μέσω αυτής, το μέλλον της ελληνικής ποίησης.

undas: *Trist.* 3. 7. 15¹³⁹ πβ. ignes tibi pectoris, *ES* 15, 20, at mihi Pegasides blandissima carmina dictant; / iam canitur toto nomen in orbe meum, 27-28), υπαινιγμός στα δώρα της διδασκαλίας, συμβολίζει τον εμβαπτισμό στη «θάλασσα της ποίησης», θέμα και της *ES* (ne sim Leucadiae mortua crimaen aquae, *ES* 180, tu mihi Leucadia potes esse salubrior unda, 187).

Ο Οβίδιος υπαινισσόμενος το απ. 55 της Σαπφώς συστήνει στην Περίλλα να μελετά την Σαπφώ και να καλλιεργεί τα ρόδα της Πιερίας. Η αγωνία του Οβίδιου αν η Περίλλα μελετά τις κοινές σπουδές κι αν τραγουδά ακόμη σύμφωνα με τον τρόπο που διδάχτηκε, το λυρικό, όχι τον πάτριο (tu quoque» die «studiis communibus ecquid inhaeres, / doctaque non patrio carmina more canis?», 11-12), ανακαλεί με την αγωνία της Σαπφώς αν ο Φάωνας αναγνωρίζει τους λυρικούς της τρόπους (*ES* 3 κ.ε.). Η συμβουλή του Οβίδιου ότι αν διατηρηθεί η φλόγα των αισθημάτων του παλιού καιρού, το έργο της Περίλλα θα το ξεπεράσει μόνο η διδάσκαλος Σαπφώ (sola tuum vates Lesbia vincet opus, 20 πβ. opus amoris, *ES* 46) είναι ανάλογη με τις συστάσεις της Σαπφώς στον αναγνώστη που δεν θέλει να ξεχάσει το έργο της (*ES* 105-106). Η υπενθύμιση των στιγμών που μελετούσαν μαζί ο ποιητής και η Περίλλα και ασκούσαν κριτική ο ένας στον άλλο (21-30¹⁴⁰ πβ. *ES* 125 κ.ε., 145-150), και η προειδοποίηση για τη θνητή φύση των ανθρώπων, ανάμνηση του απ. 50 της Σαπφώς (ὁ μὲν γὰρ κάλος ὅσσοι ἴδην πέλεται <κάλος>, / ὁ δὲ κ᾿γαθος αὐτῖκα καὶ κάλος ἔσ<σε>ται=Γαλιν. *Προτρ.* 8), ανακαλούν τις υποδείξεις της Σαπφώς στον Φάωνα (si, nisi quae facie poterit te digna videri, / nulla futura tua est, nulla futura tua est, *ES* 39-40). Ο φόβος του Οβίδιου ότι η κακή τύχη και η εξορία προκαλούν πνευματική ένδεια στην Περίλλα (pectus iners, 22 πβ. mentis inops, *ES* 139), η συμβουλή να αποφεύγει η κόρη την επερχόμενη πυρά (tu quoque, quam studii maneat felicius usus, / effuge venturos, qua potes, usque rogos, 53-54, που αντιστοιχούν με τους στ. 115-116 της *ES* (non aliter, quam si nati pia mater adempti / portet ad exstructos corpus inane rogos), συναιρεί την αλληγορία της γραφής με συστάσεις προς το αναγνωστικό κοινό. Η συμβουλή του ποιητή να αποφεύγει η Περίλλα να διδάσκει το πώς αγαπά κάποιος (31

¹³⁹ hoc ego Pegasidas deduxi primus ad undas, / ne male fecundae vena periret aquae;/ primus id aspexi teneris in virginis annis,/ utque pater natae duxque comesque fui./ ergo si remanent ignes tibi pectoris idem, 15-20.

¹⁴⁰ sed vereor, ne te mea nunc fortuna retardet, / postque meos casus sit tibi pectus iners. / dum licuit, tua saepe mihi, tibi nostra legebam; / saepe tui iudex, saepe magister eram: / aut ego praebebam factis modo versibus aures, / aut, ubi cessares, causa ruboris eram. / forsitan exemplo, quia me laesere libelli,/ tu quoque sis poenae fata secuta meae. / pone, Perilla, metum; tantummodo femina nulla / nec vir a scriptis discat amare tuis.

κ.ε.) υπενθυμίζει ένα άλλο ποίημα, στο οποίο ο Οβίδιος εκφράζει την αγωνία του για την τύχη της ερωτικής ποίησης και το παράπονο ότι μόνος αυτός από τους ερωτικούς ποιητές κινδύνεψε από τη διδασκαλία του έρωτα, ενώ η Σαπφώ και ο Ανακρέοντας παρέμειναν ασφαλείς (*Lesbia quid docuit Sappho, nisi amare, puellas? / tuta tamen Sappho, tutus et ille fuit, Trist. 2. 365-6*).

Η Περίλλα (*per illa*), αλληγορία της γραφής του Οβίδιου, απευθύνεται ίσως στις μορφωμένες γυναίκες της Ρώμης που ο εξόριστος ποιητής νοσταλγεί το ίδιο παθιασμένα, όπως ο εξόριστος Αλκαίος τις Λεσβίδες (*απ. 130b*). Οι ομοιότητες ανάμεσα στην Περίλλα (*Οβίδ. Trist. 3. 7*) και την Σαπφώ της *ES* αποτελούν ισχυρές ενδείξεις για την ταύτιση του Οβίδιου με το συγγραφέα της *ES*. Οι αξιοσημείωτες απηχήσεις της Σαπφώς και της *ES* στο ποίημα αυτό της εξορίας¹⁴¹ ταυτίζουν τον Οβίδιο με την Σαπφώ. Στα ποιήματα αυτά του έρωτα και της *φυγῆς* (*Οβίδ. ES, Trist. 3. 7*) οι *magistri amoris*, Σαπφώ και Οβίδιος, αναμετρούν τις δυνάμεις τους. Η πτώση από τον Λευκάτα υποβιβάζει την Σαπφώ της επιστολής από ερωτοδιδάσκαλο-πρόγονο, σε *puella* που αδυνατεί να χρησιμοποιήσει τις Λεσβίδες για την επιστροφή του Φάωνα και να συγκινήσει τον εραστή αναγνώστη ως ερωμένη και ως ποιήτρια. Η *magistra amoris* της ελληνικής παράδοσης (*Πλάτ. Φαίδρ. 235c*, *Επικρ. Αντιλάϊς απ. 4*, *Αντιφάν. Σαπφώ απ. 194*, *Δίφιλ. Σαπφώ απ. 70*) σε μια αποτυχημένη απόπειρα χειραφέτησης αυτολογοκρίνεται στο πλαίσιο μιας ριζικής αναδιανομής των λυρικών στοιχείων του παρελθόντος προς όφελος του Οβίδιου. Ο Οβίδιος, ο νέος Φάωνας της Σαπφώς και των γυναικών, θεός, ποιητής, εραστής και διδάσκαλος, ακολουθεί την παράδοση της ελληνικής κωμωδίας και των Περιπατητικών, και οικοδομεί την *puella* με υλικά της Σαπφώς, ίσως για εκείνη (*illa*), τη *vates* (*ES 58, 205*) ή για εκεί (*illa*), την Ρώμη. Όμως παρά τον τεμαχισμό της η Σαπφώ ταξιδεύει στο τέλος της επιστολής της με το πλοίο του πόθου, ενώ ο Οβίδιος παραδέχεται (*sola tuum vates Lesbia vincet opus, Trist. 3. 7. 20*) με ανάμνηση της Σαπφώς (*πέρροχος, ὥς ὅτ' ἄοιδος ὁ Λέσβιος ἀλλοδόποισιν*, *απ. 106*), ότι είναι δεύτερος σε ποιητική αξία, αφού η Περίλλα θα νικηθεί από την Σαπφώ.

¹⁴¹ Η ελεγεία (*Trist. 3. 7*) είναι ένας ύμνος για το πνεύμα του ποιητή, αιώνιο σύντροφο και χαρά του, που θα επιζήσει του θανάτου του. Στα ποιήματα της εξορίας ο Οβίδιος απευθύνεται ονομαστικά μόνο στη γυναίκα του και τα μέλη της αυτοκρατορικής οικογένειας και η ονομαστική αναφορά στην Περίλλα, θετή του κόρη όπως υποστηρίζεται, ξαφνιάζει, επειδή η Περίλλα δεν είναι γνωστή από αλλού. Βλ. P. Wilkinson, *Ovid Surviveyed. An Abridgement of Ovid Recalled* (Cambridge 1962), σσ. 156, 168-9, 173.

ΜΕΡΟΣ Β.

Η ΣΑΠΦΩ ΣΤΟΝ ΠΛΑΤΩΝΑ, ΤΟΝ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΣΧΟΛΙΑΣΤΕΣ ΤΟΥΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Η εδραίωση της λογοτεχνικής κριτικής της Σαπφώς αρχίζει με τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη. Οι απηχήσεις της Σαπφώς στον *Φαίδρο*, διάλογο που επηρέασε και τον Αριστοτέλη στη συγγραφή της *Ρητορικής*, συνδέονται με τη στιγμή κατά την οποία αναπτύσσεται η φιλοσοφία και οριοθετείται η ρητορική. Όλη η παράδοση της ελληνικής τεχνογραφίας ξεκινά από την *Ρητορική* που καλλιεργείται και μεταδίδεται στους Στωικούς και τους Εκλεκτικούς.¹ Την παράδοση συνεχίζουν μετά από τον Αριστοτέλη ο Θεόφραστος, ο Διονύσιος Αλικαρνασσεάς, ο Δημήτριος, ο Λογγίνος και ο Ερμογένης. Έτσι, αν και δεν έχουμε τη γνώμη του συμπατριώτη της Σαπφώς Θεόφραστου, οι γνώμες των σημαντικών τεχνογράφων για την ποίησή της είναι ιδιαίτερα σημαντικές επειδή αφορμώνται από τον *Φαίδρο* του Πλάτωνα και την *Ρητορική* του Αριστοτέλη. Η συνάντηση κριτικών, που έχουν ως αφετηρία την αριστοτελική ανάλυση του λόγου και κριτικών που πιστεύουν στη δύναμη της ψυχής να αποκαλύπτει μέσω της έμπνευσης τη θεϊκότητά της, είναι σημαντικότεροι σταθμοί της επιβίωσης της Σαπφώς. Για το λόγο αυτό η ποίηση της Σαπφώς περισσότερο ίσως από οποιαδήποτε άλλη ποίηση, εγείρει το μείζον θέμα της έμπνευσης και της σχέσης της ποίησης με τη φιλοσοφία, αλλά και το θέμα της χρήσης της προηγούμενης παράδοσης από τον Πλάτωνα.

Οι ερμηνευτές και θαυμαστές του Πλάτωνα, ο Ερμογένης, ο Ερμείας, ο Μάξιμος Τύριος, ο Αίλιος Αριστείδης, ο Γαληνός, ο Ιμέριος, ο Λουκιανός και ο Πλούταρχος, αλλά και ο Αρέθας και ο Μιχαήλ Ψελλός, καταγράφουν τους μηχανισμούς αφομοίωσης της σαπφικής ποίησης από τη φιλοσοφία και προεκτείνουν την ενασχόληση με την ποίηση της Σαπφώς έως και τους ύστερους βυζαντινούς χρόνους. Ο Δημήτριος, ο Πλούταρχος, ο Γαληνός αποκαλούν την Σαπφώ θεϊκή και ισάξια των Μουσών, ο Μάξιμος ο Τύριος μας παραδίδει μια σωκρατική Σαπφώ, και ο Αίλιος Αριστείδης, μεγάλος θαυμαστής της αιολικής ποίησης, αναφέρεται σε κοινά στοιχεία του Πλάτωνα και της Σαπφώς. Ο Ερμογένης και ο Γρηγόριος Νανζιανζηνός υποδεικνύουν τη σχέση του πλατωνικού τοπίου στον *Φαίδρο* με το τοπίο της Σαπφώς, που έχουν μιμηθεί ο Καλλίμαχος, ο Πλούταρχος, ο Λουκιανός, ο Οβίδιος, ίσως και ο Αίσωπος. Στον

¹ Π. Λεκατσάς, *Δημήτριος, Περί Ὑφους*, Εισαγ. Μετάφρ. Σχόλ. Εκδ. Ζαχαρόπουλος, (Αθήνα χχ.), σσ. 8-9.

Φαίδρο ή *Περί καλοῦ* ή *Περί Ἐωτος* (Διογ. Λαέρτ. 3. 58), η θέση της καλῆς Σαπφώς στη σύγκρουση ανάμεσα στη ρητορική και τη φιλοσοφία και στη σύγκρουση και των δύο με την ποίηση αποτυπώνεται και στην αντιπαράθεση του Πλάτωνα με τον Ισοκράτη τον καλόν. Το καλλωπισμένο ύφος του Ισοκράτη, που ο Πλάτωνας απαξιώνει στον Φαίδρο, θα συνδεθεί, όχι τυχαία, από τους τεχνογράφους με το κομψό ύφος της Σαπφώς (Διον. Αλικαρν. Δημ. 40).

Οι απηχήσεις της Σαπφώς στον Φαίδρο αποκτούν περισσότερη σημασία επειδή προκαλούν τις αναφορές του Αριστοτέλη στην *Ρητορική* (1367a12=Σαπφ. απ. 137), αλλά και του Κλέαρχου του Σολέα που τοποθετείται επίσης στο ζήτημα της σχέσης της Σαπφώς με την *ἀρετή* ερμηνεύοντας το απ. 58 της ποιήτριας. Η ερμηνεία στίχων της Σαπφώς με βάση το διαχωρισμό του αισχρού από το όμορφο (Αριστοτέλης, Κλέαρχος Σολέας) συνεχίζεται έως το 12^ο αιώνα μ. Χ. με τους Υπομνηματιστές της *Ρητορικής* που ακολουθούν την παράδοση του Χαμαιλέοντα και του Ερμησιάνακτα και την Άννα Κομνηνή, η οποία επίσης με βάση την *Ρητορική* τοθετείται στο θέμα της σχέσης της Σαπφώς με την *ἀρετή* (αἰ δῶ). Το μείζον ζήτημα για τη σχέση της Σαπφώς με την αἰ δῶ που έθεσε πρώτος ο Αριστοτέλης, και συνέχισαν ο Κλέαρχος και ο Αριστόξενος, προκάλεσε μια σειρά από σοβαρά ερωτήματα για τις αξίες που διατυπώνει η ποίηση αυτή. Από την αποσιώπηση ή την παραποίηση και τη διαστρέβλωση των αξιών προκύπτουν και οι ηθικοί χαρακτηρισμοί που προσάπτονται στην ποιήτρια, που με την σειρά τους επηρεάζουν τη λογοτεχνική κριτική και τη μετάδοση του έργου της Σαπφώς.

Οι πλατωνικοί και οι νεοπλατωνικοί, αν και δεν καλλιεργούν την τεχνογραφία εξ αιτίας της πίστης τους για την ενθουσιαστική δύναμη της ψυχής, είναι σημαντικοί κριτικοί επειδή οι κατευθυντήριες γραμμές της ερμηνείας των κειμένων που αφορούν στη διάκριση ανάμεσα στην εμπνευσμένη και τη δίχως έμπνευση ποίηση, βασιζόταν στον Φαίδρο (245), σε μια τριμερή διαίρεση: εμπνευσμένη, διδακτική και μιμητική.² Η γνώμη των κριτικών αυτών και η γνώμη των οπαδών της παραδοσιακής τεχνογραφικής παράδοσης που έχουν ως αφετηρία τη *Ρητορική* του Αριστοτέλη, διαδραμάτισε, σπουδαίο ρόλο στην επιβίωση της σαπφικής ποίησης. Η τεχνογραφική παράδοση παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την επιβίωση της Σαπφώς, γιατί πολλοί χαρακτηρισμοί και κρίσεις για έργα και πρόσωπα της ελληνικής γραμματολογίας αποτελούν αξιώματα για τη σύγχρονη φιλολογική επιστήμη και συνετέλεσαν όσο πολύ λίγες συγκυρίες στην εκτίμηση της σαπφικής ποίησης. Οι γνώμες των αρχαίων

τεχνογράφων, όπως ο Διονύσιος Αλικαρνασσεύς, ο Δημήτριος, ο Λογγίνος και ο Ερμογένης, για την ποίηση της Σαπφώς ακολουθούν την παράδοση του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη. Η ερμηνεία των αππ. 137, 58 της Σαπφώς από τον Αριστοτέλη και το μαθητή του Κλέαρχο Σολέα, με βάση το δόγμα της ενιαίας διάστασης της *ἀρετῆς* και της ταύτισης των μορίων της, επιβεβαιώνουν ότι και στον *Πρωταγόρα*, διάλογο με φιλοσοφικό και λογοτεχνικό χαρακτήρα, η υπόγεια αντιπαράθεση της Σαπφώς με τη «φωνή» του Πλάτωνα επηρεάζει τη λογοτεχνική κριτική και τον τρόπο με τον οποίο μεταδίδεται η ποίησή της. Οι απηχήσεις της Σαπφώς στον *Πρωταγόρα*, διάλογο με κεντρικό θέμα τις μεθόδους έρευνας και επιχειρηματολογίας σε ζητήματα *ἀρετῆς* σε συνάρτηση και με τη συνάφεια των αντιλήψεων της ποιήτριας με τις ιδέες του Σιμωνίδη, αναδεικνύουν την αντιπαλότητα της φιλοσοφίας με την ποίηση και την ανικανότητα της δεύτερης για τη διδασκαλία της αρετής, αφού η ουσία του θέματος έγκειται στην αρετή του δασκάλου (Λάχ. 186a, 187a, Μέν. 90b). Και οι μαρτυρίες του Αριστόξενου αφορούν στην *ἀρετή* του μέλους της Σαπφώς και την καταλληλότητα ή μη της μουσικής της για την εκπαίδευση και την αγωγή των νέων.

Από την πρόσληψη του πλατωνικού κειμένου και τις μαρτυρίες των νεοπλατωνικών διαπιστώνεται ότι η αναφορά του Πλάτωνα στην Σαπφώ (*Φαίδρ.* 235c) ανέδειξε και τις σοφές γυναίκες της αρχαιότητας. Στους ερωτικούς λόγους του Πλούταρχου και του Λουκιανού η αναφορά στην Σαπφώ, πάντα στη σκιά του *Φαίδρου*, συνδέεται με τις συζητήσεις των πρώτων μεταχριστιανικών αιώνων για την αναγνώριση της πνευματικότητας της γυναίκας. Η σχέση της Σαπφώς με τη μανία αναδεικνύεται με τις απηχήσεις της ποίησής της στον *Φαίδρο* του Πλάτωνα και το πλατωνικό επίγραμμα που την εντάσσει στις Μούσες (*Π. Α.* 9. 506). Η σχέση όμως αυτή, αν και εστιάζει στο «άλογο» στοιχείο της εμπνευσμένης ποίησης παραβλέποντας την τεχνική της γραφής της Σαπφώς, προβάλλει τη σχέση της γυναίκας με τη γνώση ως αποτέλεσμα της θεϊκής εύνοιας και κυριαρχίας, και με τον τρόπο αυτό συμβάλλει και στην αναγνώριση του γυναικείου πνεύματος. Ο Πλάτωνας παγιώνει στη συνείδηση της κοινής γνώμης συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της Σαπφώς και καλλιεργεί στερεότυπα που αφορούν στην ποίητριά και το φύλο της, παρουσιάζοντας κάποια από αυτά ως αντικειμενικές αλήθειες.

Η ομολογία του Πλάτωνα ότι εμπνέεται από την Σαπφώ και τον Ανακρέοντα (*Φαίδρ.* 235c), αποπλεί την αφετηρία για την ανάδειξη της σαπφικής ποίησης ως

² Βλ. N. G. Wilson, *Οι λόγοι στο Βυζάντιο*, Μετάφρ. Ν. Κονομής, (Αθήνα 1991), σ. 63.

ποίησης μιας εμπνευσμένης ψυχής. Η σχέση του Πλάτωνα με την ποίηση της Σαπφώς διαπιστώνεται από την ονομαστική αναφορά στην ποιήτρια κυρίως όμως από τις απηχήσεις της ποίησής της στον *Φαίδρο*. Οι απηχήσεις αυτές, οργανικά συνδεδεμένες με τη δομή του διαλόγου που διεξάγεται σε ένα τοπίο ομόλογο με αυτό της Σαπφώς επηρεάζουν και τις αντιλήψεις του Πλάτωνα (Σωκράτη) για την ερωτική αγωγή και συμπεριφορά, ή αντίστροφα η ποίηση της Σαπφώς επηρεάζει τις παιδαγωγικές αντιλήψεις του Σωκράτη που φαίνεται να οργανώνει το μεγαλύτερο μέρος του *Φαίδρου* έχοντας κατά νου την ποιήτρια. Πιο συγκεκριμένα, η σκηνή της ντροπής του Σωκράτη ανακαλεί μοτίβα από το απ. 137 της Σαπφώς και ο κλητικός ύμνος προς τις Μούσες (237a7b1κ.ε.) υπενθυμίζει επικλήσεις της ποιήτριας (π. 1, απ. 103, 118, 127, 128). Τα θέματα αυτά που χωρίζουν το διάλογο σε δύο ίσα μέρη, ενεργοποιούν τις απηχήσεις του απ. 31 της Σαπφώς. Η περιγραφή των συμπτωμάτων του ίμερου με όχημα το απ. 31 της Σαπφώς καταγράφει την περιπέτεια της παθιασμένης ψυχής στην «ασύστολη» δίωξη του έρωτα της φιλοσοφίας (πβ. Σαπφ. π. 1, απ. 16). Ο *ίμερος* ως μανία, οδύνη και ηδονή (251cd) είναι η γλυκόπικρη εμπειρία (Σαπφ. απ. 130), η οποία σε άμεση σχέση με την όραση εκδηλώνεται ως συρροή συμπτωμάτων στο πλέγμα της παρουσίας-απουσίας του αγαπώμενου προσώπου (πβ. Σαπφ. απ. 48, 94. 5, 6). Στο διάλογο αυτό, η φιλοσοφική *δίωξις* περιγράφεται ως δίωξη ερωτική (Σαπφ. π. 1), και ο φιλόσοφος ενθεώνεται σε ένα τοπίο που υπενθυμίζει το τοπίο της Σαπφώς (απ. 2). Στην Σαπφώ (απ. 196) επίσης παραπέμπει και η εικονοποιΐα του ίμερου ως νόσος, ροή, και άνθινο φως. Οι απηχήσεις αυτές της σαπφικής ποίησης εντάσσονται στο πλαίσιο της ειδικής «ερωτικής» αγωγής του *Φαίδρου*, που επιβάλλει το διαχωρισμό του όμορφου έρωτα από τον αισχροί με την αντιπαράταξη ενός «δίκαιου» λόγου απέναντι σε έναν «άδικο», πρόκειται επομένως για ποίηση που εστιάζει στο μείζον ζήτημα *έρως* και *ἀρετή*.

Η σχέση του *Φαίδρου* με την ποίηση της Σαπφώς διαφαίνεται και από τους τίτλους της κωμωδίας *Φάωνας*, *Φαίδων* ή *Φαίδρος* (βλ. *Φάων* απ. 195 πβ. 196, 194) του κωμικού Πλάτωνα.³ Η ομοιότητα της «Σαπφώς» του Αντιφάνη (*Σαπφώ* απ. 194) με την προσωποποίηση της Ρητορικής στον *Φαίδρο*, όπως και το ενδιαφέρον του Φάωνα και της Σαπφώς για τα βιβλία στις κωμωδίες *Φάων* του κωμ. Πλάτωνα (απ. 189 πβ. 264 K.) και *Σαπφώ* του Αντιφάνη (απ. 194), ο έρωτας, τα προϊόντα του λόγου,

και οι πυθαγόρειοι, θέματα και του Άλεξη (Φαίδροσ ή Φαιδρίας και Φαίδων),⁴ ενισχύουν τη συγγένεια της Σαπφώς με τον Σωκράτη. Η προσωποποίηση της Ρητορικής με την οποία ο Σωκράτης διεκδικεί την πατρότητα του γράφειν είναι μια αρχετυπική μορφή διδασκάλου που θυμίζει την Σαπφώ, την Ασπασία και την Διοτίμα, σοφές γυναίκες που μύησαν τον Σωκράτη στην ερωτική τέχνη. Η ερωτοδιδάσκαλος Σαπφώ (Φαίδρ. 235c) παρωδείται και στην Άντιλαϊδα του Επικράτη (απ. 4). Στα θρυλούμενα της κωμωδίας απαντά ο Μάξιμος Τύριος αναλύοντας τις ομοιότητες του σωκρατικού και του σαπφικού έρωτα. Οι βασικές συνιστώσες της ερωτικής συμπεριφοράς που καθορίζουν τις σχέσεις μεταξύ εραστή και ερώμενου είναι ουσιώδες θέμα ηθικής. Το ζήτημα εάν η ποίηση της Σαπφώς έχει σχέση με την ουσία της αρετής ή κάποια από τα συστατικά της (Κλέαρχος Σολέας) μπορεί να απαντηθεί καταφατικά με την παράθεση των κοινών περί αγωγής αντιλήψεων της Σαπφώς και του Σωκράτη (Μάξιμος Τύριος).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι.

Η ΣΑΠΦΩ ΣΤΟΝ ΠΛΑΤΩΝΑ ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΝΕΟΠΛΑΤΩΝΙΚΟΥΣ

Πλάτωνας Φαίδροσ

1. Το απ. 2 της Σαπφώς και το τοπίο του Φαίδρου (230b)

Η δομή του διαλόγου αυτού, που από το εγκώμιο του κάλλους μεταβαίνει στον ορισμό της ρητορικής και τη θεωρία του γράφειν, εκτυλίσσεται σε ένα ειδυλλιακό φυσικό περιβάλλον.⁵ Το απαλό αεράκι (σκιὰ τ' ἐστὶν καὶ πνεῦμα μέτριον, 229b, τὸ εὖπνουν τοῦ τόπου ὡς ἀγαπητόν καὶ σφόδρα ἡδύ, 230c πβ. ἐν δ' ἄηται / μέλλιχα πν[έο]ισιν[, Σαπφ. απ. 2. 10-11), η σκιά των δένδρων και το θρόϊσμα των φύλλων (σκιὰ τ' ἐστὶν καὶ πνεῦμα μέτριον, 229b, τὸ σύσκιον πάγκαλον, 230b4 πβ. ὕσδων / μαλίνων, βρόδοισι δέ παῖς ὁ χῶρος / ἐσκίαστ', αἰθυσομένων δέ φύλλων, στ. 9), τα λουλούδια (ἀκμήν ἔχει τῆς ἄνθης, ὡς ἂν εὐωδέστατον...τόπον, 230b, κομψότατον τὸ τῆς πόας, 230c4 πβ. λείμων τέθαλε

³ Για τη σχέση του Πλάτωνα με την κωμωδία βλ. E. M. Craik, *Owls to Athens* (Oxford 1990), σσ. 39-49, A. W. Nightingale, *Genres in Dialogue: Plato and the Construct of Philosophy* (Cambridge 1995), σσ. 172-192.

⁴ Για την αγάπη του Πλάτωνα για τον Φαίδρο και τον Άλεξη, πάτρωνα και διδάσκαλο του Μενάνδρου και συγγραφέα της κωμωδίας *Λευκαδία* ή *Δραπέται* βλ. Διογ. Λαέρτ. 3. 31=ΠΑ 7. 100.

⁵ Για τον locus amoenus του Φαίδρου, μοναδική περίπτωση στους διαλόγους του Πλάτωνα που διαδραματίζονται όλοι στο άστυ, τοπίο της έμνευσης και της μεταμόρφωσης του φιλοσόφου βλ. G. R. F. Ferrari, *Listening to the Cicadas. A study of Plato's Phaedrus* (Cambridge 1990²), σ. 3, I. N. Θεοδωρακόπουλος, *Πλάτωνος Φαίδροσ* (Αθήνα 1968²), σσ. 51-53.

και (.)ριν|νοισ+ἄνθεσιν, στ. 9-10) και το δροσερό νερό (πηγή χαριεστάτη...ρεί μάλα ψυχροῦ ὕδατος, 230b πβ. ὕδωρ ψύχρον κελάδει, στ. 5, Οβίδ. ES 157-162), και ο ιερός χώρος (βωμός Βορέου, 229c2 Νυμφῶν τε τινων καί Αχελῷου ἱερόν, 230b πβ. ναῦον ἄγνον, Σαπφ. απ. 2. 1-2, βῶμοι δ' ἔ<ν>ι θυμιάμε-/νοι [Λ]ιβανώτῃ στ. 2, 3-4) ανακαλούν το γνωστό στους γραμματικούς και τους ρητοροδιδασκάλους απ. 2 της Σαπφώς που διασώζεται σε όστρακο του 3^{ου} αι. π.Χ., και το απ. 16 inc. auct. (Κρησσαι νύ ποτ' ὦδ' ἐμμελέως πόδεσσιν / ὤρχεντ' ἀπάλοις ἀμφ' ἐρόεντα βῶμον ***πο<ί>ας τέρεν ἄνθος μάτεισαι).⁶

Στο απ. 2 ο χώρος στον οποίο η Σαπφώ προσκαλεί τη θεά της και μεταλαμβάνει από αυτήν το νέκταρ (οἶνοχόεισα, στ. 16)⁷ δεν είναι απλά μια ποιητική σύμβαση αλλά το μυστηριακό τοπίο της ιερουργίας, της ἐμπνευσης και του ονείρου (πβ. Σαπφ. απ. 95, 96).⁸ Το τοπίο του Φαίδρου είναι επίσης ο χώρος της θείας κοινωνίας όπου ο Σωκράτης μεταλαμβάνει την Σαπφώ, τον Ανακρέοντα και άλλους ερωτικούς προγόνους (ὕπ' ἀλλοτρίων ναμάτων...πεπληρῶσθαί με, δίκην ἀγγείου, 235cd πβ. ἐκ Διὸς ἀρύττωσιν...ἐπαντλοῦντες, 253a). Στην πορεία της τελείωσης και της ομοίωσης του ανθρώπου με το θεό, οι θεοί, όπως η Αφροδίτη στην Σαπφώ (απ. 2), τα πνεύματα και τα τζιτζίκια στον Φαίδρο, και η Ναϊάδα στην ES του Οβίδιου, αναλαμβάνουν ως μεσάζοντες τη διεκπεραίωση του ανθρώπου στο χώρο των θεών. Όπως στον Φαίδρο οι Νύμφες επεμβαίνουν ευθέως στο διάλογο προτρέποντας τον Σωκράτη να υπερβεί την απλουστευτική ακρόαση του λόγου του Λυσία και του εμφυσούν τους δικούς τους λόγους (καταβάντε ἐς τὸ Νυμφῶν νᾶμα τε καί μουσεῖον, ἠκούσαμεν λόγων οἱ ἐπέστελλον, 278b8-9, νυμφόληπτος προϊόντος τοῦ λόγου γένωμαι, 238d, ὑπὸ τῶν Νυμφῶν σαφῶς ἐνθουσιάσω, 241e5), στον Οβίδιο η Ναϊάδα εμφανίζεται στην Σαπφώ σε ένα μυστηριακό «σαπφικό» τοπίο (ES 157 κ.ε. πβ. Σαπφ. απ. 2, 95, 94) και την οδηγεί στον Απόλλωνα (ES 158, 161 κ.ε.).

⁶ Ο Ε. Ε. Pender, «Sappho and Anacreon in Plato's *Phaedrus*», *Leeds International Classical Studies* 6. 4. (2007), σσ. 6-8, στα παράλληλα του C. Calame (*The Poetics of Eros in Ancient Greece* (Princeton 1999) σ. 168, 153-4 (Ομ. Ἰλ. 14. 312-51, Ησ. Θεογ. 276-9, Σαπφ. απ. 96. 11, Ανακρ. απ. 346, Ἰβ. απ. 286, που κατηγοριοποιεί το τοπίο του Φαίδρου ως locus amoenus με μυθολογικό και θεολογικό παράδειγμα ἤδη στον Όμηρο και στον Ησίοδο), προσθέτει τον Αλκαίο (απ. 115a, 296b1-8 Θέογνη (1249-52, 1275-8), τον Ανακρέοντα (απ. 417) τον Ίβυκο (282c) και την Σαπφώ (απ. 122).

⁷ Για τη λέξη νέκταρ ως τραγούδι βλ. C. Theander, «Zum neueslen Sapphofund Philologus», 92 (1937), σ. 466 σημ. 1, ή γλύκα του έρωτα: Von Willy Theiler, P. Von der Mühl, «Das Sapphagedicht auf der Scherbe», *MusHelv* 3 (1946), σσ. 22-25 στον Bowra *ΑΕΛ Ποίηση Ι* (1983²) σ. 289 σημ. 95-6 πβ. νέκταρ χυτόν, Μοισᾶν δόσιν, Πίνδ. Ολ. 7. 7.

2. Το απ. 2 της Σαπφώς και η ερμηνεία του Ερμογένη

Ο Ερμογένης (2^{ος} αι. π.Χ.) αναλύει τις ομοιότητες ανάμεσα στο τοπίο του Φαίδρου και στο τοπίο της Σαπφώς (*ὥπερ ἡ Σαπφῶ «ἀμφὶ δὲ ὕδωρ ψυχρὸν κελαδεῖ δι' ὕσδων μαλλίνων» καὶ «αἰθυσσομένων δὲ φύλλων κῶμα καταρρεῖ» καὶ ὅσα πρὸ τούτων τε καὶ μετὰ ταῦτα εἴρηται. τοιοῦτόν ἐστι καὶ τῷ παρὰ Πλάτωνι ἐν Φαίδρῳ, οἶον «νῆ τὴν Ἥβαν, καλὴ γε ἡ καταγωγὴ· ἥ τε γὰρ πλάτανος αὖτις μάλα ἀμφιλαφὴς τε καὶ ὑψηλὴ» καὶ τὰ ἐξῆς. Ταῦτα μὲν οὕτως ἂν τις ἐκφράζων ἡδονὴν ποιοίη καὶ γλυκύτητα, Περὶ ἰδεῶν 2. 4 σ. 331. 19-20 Rabe). Η σπουδαιότητα της ανάλυσης του Ερμογένη φαίνεται από το ότι ενώ το τοπίο του Φαίδρου, πρότυπος χώρος διεξαγωγῆς συζητήσεων με θέμα τον έρωτα, δεν συνδέεται πάντα με την Σαπφώ (π.χ. Πλούτ. Έρωτ. 749a), λόγιοι, όπως ο Μάξιμος Πλανούδης διδάσκουν το ποίημα της Σαπφώς με βάση τα σχόλια του ρήτορα αυτού που άσκησε πολύ μεγάλη επίδραση στο Βυζάντιο (στ. 5- 6=Ερμολ. αυτ. 2. 4 Rh. Gr. 5. 534 κ.ε. Walz).⁹ Η φράση του Ερμογένη καὶ τὰ ἐξῆς παραπέμπει σε μια ρητορική παράδοση (οὐ μόνον γε, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τούτων τόπους αὐτούς ἔξεστι διαγράφειν, οἶον εἰ ἀπὸ ποταμῶν καλοῖη, ὕδωρ ἢ ὄχθας καὶ τούτων ὑποφεφυκότας λειμῶνας καὶ χορούς...καὶ τὰ τοιαῦτα προσαναγράφουσι. καὶ εἰ ἀπὸ ἰερῶν, ὡσαύτως, ὥστε ἀνάγκη μακροῦς αὐτῶν γίνεσθαι τούτων κλητικῶν ὕμνων, Σαπφ. απ. 222=Μέν. ρήτ. Περὶ ἐπιδ. 132 κ.ε.) σχετική με το διαχωρισμό των ηδονών ανάλογα με την προέλευσή τους και τον τρόπο με τον οποίο παράγονται. Τα δύο παραδείγματα από την Σαπφώ (απ. 2, 118) επιλέγονται από τον Ερμογένη με κριτήριο την συγγένεια των αισθήσεων με το ερωτικό ένστικτο,¹⁰ για να επισημανθεί ο κίνδυνος από την ηδονή της γλυκύτητας. Οι ηδονές της όσφρησης και της γεύσης συγγενεύουν στενότερα με τη σεξουαλική ηδονή σε σχέση με τη λιγότερη αισθησιακή αίσθηση της ακοῆς, και την ακόμη λιγότερη «σωματική» από όλες τις ηδονές, τη θέα ενός ωραίου πράγματος.*

⁸ Για την απήχηση της Σαπφώς στις περιγραφές ειδυλλιακών τοπίων-παραδείσων και στις μυστηριακές τελετουργίες και αριστοφανικά τοπία κατάβασης βλ. Αριστοφ. Βάτρ. 44 κ.ε., Φερεκρ. Μεταλλεῖς απ. 114.

⁹ Βλ. Voigt, SetA (1971) σ. 33.

¹⁰ Ένα ακόμη παράδειγμα γλυκύτητας της Σαπφώς στον Ερμογένη (ὅτι καθόλου τὸ περιτιθέναι τὰς ἀπροι ρέτοις προαιρετικόν τι γλυκύτητα ποιεῖ, ὥπερ ἐν ᾧ προειρημένῳ δηλῶται καὶ ὅταν τὴν λύραν ἐρωῇ ἡ Σαπφῶ καὶ ὅταν αὐτὴ ἀποκρίνηται, οἶον «ἄγε χέλυ δι' ἃ μοι λέγε, φωνάεσσα δὲ γίνεο», ἰ κα τὰ ἐξῆς, 334 6-10) για την τροπή των ανύχων σε έμψυχα και την αλληγορία κατὰ λέξιν και κυρίως κατὰ ἔννοιαν έχει ως αφετηρία τον Δημήτριο και τη δύναμη των σχημάτων να παρασταίνουν στη φαντασία ιδέες ευχάριστες που διεγείρουν την αίσθηση της ηδονῆς.

3. Το απ. 2 της Σαπφώς και ο Γρηγόριος Νανζιανζηνός

Οι συγγένειες του πλατωνικού τοπίου με το τοπίο της Σαπφώς διαπιστώνονται και από μια καθαρή μίμηση του απ. 2 στον Γρηγόριο Νανζιανζηνό (*δροσεροῖο δι' ἄλσεος* στ. 764 πβ. *χάριεν ἄλσος, λείμων, Σαπφ. απ. 2. 2 και 9, ὕδωρ ψυχρόν ἐγγύς ἔκλυζε πόδας*, στ. 763 πβ. *ὕδωρ ψυχρόν κελάδει*, στ. 5,¹¹ *αὔραι δ' ἐψιθύριζον*, στ. 759 πβ. *ἐν δ' ἄηται / μέλλιχα πνέοισιν...αἰθυσσομένων ἐδ φύλλων*, στ. 10-11, *σκιερω ἄλσει*, στ. 755 πβ. *παῖς ὁ χῶρος / ἐσκίαστ'*, στ. 7-8).¹² Στον Γρηγόριο το φάρμακο-κῶμα για τα ανθρώπινα πάθη (*καλὸν ἀπ' ἀ κρεμόνων κῶμα χαριζόμεναι*, στ. 760), είναι όπως και στην Σαπφώ (*κῶμα +καταιριον*, στ. 8), η κοινωνία του θνητού με το θεό. Ο ύπνος (*κῶμα*) που έρχεται να κυριέψει το σώμα είναι η μυσταγωγική δύναμη της γλώσσας της Σαπφώς,¹³ η μαγεία που κατεβαίνει από το θρόισμα της φυλωσσιᾶς των λέξεων και διεγείρει τις αισθήσεις, της όρασης, της όσφρησης (θυμίαμα), και της αφής, όπως το θρόισμα των βιβλίων στην ανάγνωση. Στον *Φαῖδρο* η γοητεία της ανάγνωσης, μια κατάσταση πλήρους νάρκωσης όπως το *κῶμα*, προκαλείται από τη μετάληψη του λόγου του Λυσία.¹⁴

4. Ο μύθος των τζιτζικιών και τα αππ. 101A, 58 της Σαπφώς

Στον Καλλίμαχο η ανάμνηση του απ. 2 της Σαπφώς (*αὐτᾷ καλὸν ἄλσος ἐποιήσαντο Πελασγοί, / δένδρεσιν ἀφιλαφές· διὰ κεν μόλις ἦνθεν ὀιστός· / ἐν πίτυς, ἐν μεγάλοι πετέλαι ἔσαν, ἐν δέ καὶ ὄχνοι, / ἐν δέ καὶ καλὰ*

¹¹ *Ἦμην ἐν σκιερῷ ἄλσει, θυμὸν ἔδων. / Καὶ γὰρ πῶς φιλέω τόδε φάρμακον ἐν παθέεσσι ν, / Αὐτὸς ἐμῷ θυμῷ προσλαλέειν ἀκέων. / Αὔραι δ' ἐψιθύριζαν ὀρνιθέεσσι ν αἰδοῖς, / καλὸν ἐπ' ἀκρεμόνων κῶμα χαριζόμεναι, / Καὶ μάλα περὶ θυμικεκαηφότη. Οἱ ἀπὸ δένδρων / στηθομελεῖς, λιγυροὶ οἱ φίλοι, / Τέτιγες λαλαγντεφλον καταφώνεον ἄλσος. / ἀπ δ' ὕδωρ ψυχρόν ἐγγύς ἔκλυζε πόδας, / -ἦκα ῥέον δροσεροῖο δᾶλσεος. Περί ἧς ἀ νθρωπίνης φύσεως PG. 37. 756 κ.ε. Ο Q. Cataudella, «Saffo e i bizantini», REG 78 (1965), σσ. 66-69, κυρ. 67, «Derivazioni da Saffo in Gregorio Nanzianzeno», BFC 33 (1927), σσ. 282-4, και «Saffo fr. 5 (4)-6 (5) Diehl», AR 17 (1940), σσ. 199-201 αποδεικνύει ότι ο Γρηγόριος γνωρίζει άμεσα το ποίημα της Σαπφώς καί όχι από κάποια ρητορική αναφορά του Ερμογένη. Βλ. επίσης W. J. W. Koster, «Sappho apud Gregorium Nazianzenum», Mnemosyne 17 (4) (1964), σ. 374 και «Sappho apud Gregorium bis detecta», Mnemosyne 18 (1965) σ. 75, που όμως δεν αναφέρει τη συμβολή του Cataudella. Για απηχήσεις της Σαπφώς στον ιδιαίτερα αγαπητό αυτό συγγραφέα σε όλες τις περιόδους του Βυζαντίου, που σύμφωνα με τον Ψελλό μοιάζει με το ρήτορα Αριστείδη βλ. S. Constanza, «Su alcune risonanze classiche nel carme I 2, 10 di Gregorio Nazianzo», Sileno II (1976), σσ. 217-9, M. Fantuzzi, «Note a Gregorio Nanzianzeno», Mcr 13-14 (1978-9), σ. 413, Claudio Musolesi, «Sapph. fr. 34, 1-4V», Mcr 15-17 (1980-82), σσ. 37-8 σημ. 1.*

¹² Wilson, *Οι Λόγιοι στο Βυζάντιο* (1991) σ. 212 πβ. 217-221.

¹³ Για τη συσσώρευση τοπογραφικών και αισθησιακών λεπτομερειών και το έντονο αισθησιασμό του απ. 2 που διεγείρει τις αισθήσεις βλ. J. McIntosh Snyder, «Δημόσια περίπτωση και ιδιωτικό Πάθος», *Θέλεις, Σαπφώ, Δεκαπέντε Μελετήματα*, Επιλ.-Επιμ. Μ. Ι. Γιόση, Δ. Κιούση, Α. Τάτση, (Αθήνα 2004), σ. 58.

¹⁴ Για τη σχέση *κῶματος* και ανάγνωσης και τη σύνδεση της γραφής με το *φάρμακον* βλ. Derrida, *Πλάτωνος Φαρμακεία* (1990) σσ. 77-78.

γλυκύμαλα· τὸ δ' ὥστε ἀλέκτρινον ὕδωρ / ἐξ ἀμάρων ἀνέθυε, Ὑμν. Γηρ. 25 κ.ε.) ενσωματώνει και τη χαρακτηριστική σαπφική (απ. 105a)¹⁵ λέξη γλυκύμαλα. Το σαπφικό τοπίο απηχείται και στον Λουκιανό (συνηρεφές και παλίνσκιον ὥρα θέρους ἀναπαυτήριον, ἡδύς, εἰπών, ὁ τόπος, ἐγώ, καὶ γὰρ οἱ κατὰ κορυφὴν λιγυρὸν ὑπηχοῦσιν τέττιγες, Ἔρωτ. 18) παράλληλα με το θέμα της αντήχησης από τα φτερά των τζίτζικιών (ὑπηχοῦσιν τέττιγες), που ανακαλεί την Σαπφώ (ὑπα κακχέει, απ. 101A 1-2) και τον Φαῖδρο (ὑπηχεῖ, 230c2). Ο υπαινιγμός του Πλάτωνα στο απ. 101A της Σαπφώς (θερινὸν τε καὶ λιγυρὸν ὑπηχεῖ τῷ τῶν τεττίγων χορῷ 230c2¹⁶ πβ. πτερύγων δ' ὑπα / κακχέει λιγύραν ἀοίδαν, / ὅποτα φλόγιον +καθέ- / ταν+ ἐπιπτάμενον +καταυδείη+, Σαπφ. απ. 101A=Δημ. Περί ἔρμην. 142) είναι ιδιαίτερα σημαντικός επειδή συνδέει τον τόπο με το χρόνο της ιερουργίας και το μυστήριο της μετάλλαξης με το μύθο των τζίτζικιών, προφητών των Μουσών. Στο μυστηριακό τοπίο του Φαίδρου, όπου οι δύο φίλοι οδηγούνται από τον καύσωνα, ο χρόνος της μετάλλαξης του φιλοσόφου σε τζίτζικι, είναι το μεσημέρι, η στιγμή της απόλυτης κυριαρχίας του ήλιου.¹⁷ Όπως τα τζίτζικια, σύμβολα των γηρατειών και της μουσικής απαρνούνται την τροφή και ζουν με το τραγούδι, ο φιλόσοφος ακούει τους θεόσταλτους λόγους των Νυμφών και ομοιώνεται με τις θεϊκές ψυχές που με την ανάμνηση λαμβάνουν το θείο δώρο της ενθέωσης. Η αντήχηση από τα φτερά των τζίτζικιών (ὑπηχεῖ, Φαῖδρ. 230c2 πβ. ὑπα κακχέει, Σαπφ. απ. 101A 1-2, ὑπηχοῦσιν τέττιγες, Λουκ. Ἔρωτ. 18) μαλακώνει τη μεσημεριάτικη φλόγα (πνίγος ἡπιώτερον γέγονεν, 279b4-5), όπως φαίνεται από το παράλληλο της Σαπφώς στον Αρισταίνο (ἔτι δέ τὸ ἔμπνουν τῆς αὔρας λιγυρὸν ὑπήχει τῷ μουσικῷ τῶν τεττίγων χορῷ, δι' ἣν καὶ τὸ πνίγος τῆς μεσημβρίας ἡπιώτερον ἐγγέγονει, Ἐπιστ. 1. 3 σ. 135 κ.ε.). Αυτή η μικρή δροσιά μέσα στο μεγάλο κάμα, αντίθεση που ανακαλεί και το απ. 48 της Σαπφώς, δεν είναι ο μοναδικός συνδετικός κρίκος του Πλάτωνα με την Σαπφώ, αφού το τοπίο

¹⁵ Βλ. Vogliano στους Theiler-Von der Mühl, «Das Sapphagedicht auf der Scherbe» (1946) σ. 24.

¹⁶ Πβ. ἄχει δ' ἐκ πετάλων ἄδεα τέττιξ, Αλκ. απ. 347. 3, Ησ. Ἔργ. 582 κ.ε., Ἀσπ. 393 κ.ε., Θεόκρ. 16. 94 κ.ε. Βλ. Voigt, *SetA* (1971) σσ. 316-317, W. J. Verdenius, «Notes on Plato's Phaedrus», *Mnemosyne* IV 8 (1955), σσ. 265-289, κυρ. 269.

¹⁷ Ο καύσωνας που οδηγεί τους δύο φίλους έξω από την πόλη είναι μια αδήριτη χρονική αναγκαιότητα που συνδέει το τοπίο με το μύθο των τζίτζικιών που ο Σωκράτης αφηγείται υπό την κατοχή του οίστρου. Βλ. Derrida, *Πλάτωνος Φαρμακεία* (1990) σ. 73.

της ιερής πόσης φαίνεται να συνδέεται μέσω του μύθου των τζίτζικιών¹⁸ και με το απ. 58.

Στο απ. 58, το επονομαζόμενο και ποίημα του Τιθωνού,¹⁹ η μουσική μετατρέπεται το «χειμώνα» της Σαπφώς, τη χειρότερη για τη λυρική ποίηση εποχή του ανθρώπου (Μίμνερμ. απ. 3D=5W, Αλκμάν απ. 26, Ανακρ. απ. 395 PMG), σε αιώνια λάμψη της ποιήτριας (τοῦτο καί μοι τὸ λά[μπρον...ἔρος ἀελίῳ καί τὸ κάλον λέ[λ]ογχε, 25-26). Η ἀβροσύνα σηματοδοτεί την ενθέωση της γηραιάς Σαπφώς στο λαμπερό, όπως ο ήλιος, τοπίο του έρωτα και της μουσικής. Όπως ο Σωκράτης και ο Ανακρέοντας (έν]θυμούμενο[ν μέν] Σωκράτους ὅσ[ους] ἐ]ραστὰς ἔλαβ[εν ἐν] γήρᾳ, ἐνθυ[μούμε]νον δὲ αὐτοῦ κ[αί] Ἀνακρέοντος ὡ[ς] χα]ρίεις ἡμεῖν²⁰ κα[ί] νῦν] δοκεῖ αὐτοῖς ὁ [βίος] καί +πολιαῖς+. γῆρ[ας] ἄμουςον μέν [όμο]λογουμένως [αἰ]σ[χρο]ν, μουσικὸ[ν δ]ὲ Ἀπολλον ὡς χαρίεν, Ανακρ. απ. 503 PMG),²¹ η Σαπφώ (απ. 58) βιώνει το ὡραῖον γήρας με την πεποίθηση ότι θα διατηρήσει το υπάρχον κοινωνικό status και μετά θάνατον (πβ. λαμπρόν, ἐνδόξως καί μακαρίως βιοῦν, Πλούτ. Συμπ. Προβλ. 646e-f πβ. Γαμ. Παραγγ. 145f-146a, φανὸν βίον διαγόντας, εὐδαιμονεῖν μετ' ἀλλήλους πορευομένους, καί ὁμοπτέρους ἔρωτος χάριν, Φαίδρ. 256e8-10). Το απ. 58, ύμνος και θρήνος για το γιο της Καλλιόπης Ορφέα και τη γυναίκα του Ευριδίκη, συνδέεται στενά με τις ορφικοπυθαγόρειες αντιλήψεις, όπως υποπτεύθηκε ο Edmonds και επιβεβαίωσε ο πάπυρος της Κολωνίας. Κατά συνέπεια η λέξη γέρας της Σαπφώς (ἔχοισα γέρας ὡς [ἔ]οικεν, απ. 58. 5 P. Kol. πβ. πάντα κλέος [/ καί σ' ἐνν Ἀχέρ[οντ-, 65 βλ.

¹⁸ Για το μύθο των τζίτζικιών (258e6-1-262c4) κυρίαρχο θέμα του διαλόγου και όχι απλά μια παρεμβολή βλ. G. J. De Vries, *A Commentary on the Phaedrus of Plato* (1969), σσ. 192-195, Ferrani, *Listening to the Cicadas* (1990²) σσ. 25-36, C. L. Griswold, *Self-Knowledge in Plato's Phaedrus* (New Haven-London 1986), σσ. 157-164, A. Carpa, «Il mito delle Cicale e il motivo della bellezza sensibile nel Fedro», *Maia* (2000), σσ. 225-247, κυρ. σ. 240, όπου όμως στα παράλληλα του Φαίδρου δεν συγκαταλέγεται το απ. 58 της Σαπφώς, ενώ υπολογίζεται ως πλησιέστερη παραλλαγή του πλατωνικού μύθου ο Ελλάνικος ο Λέσβιος (FGH IV 140), μια πηγή στην οποία ο Τιθωνός για πρώτη φορά καταντά να υπάρχει μόνο ως φωνή.

¹⁹ Βλ. M. L. West, «The New Sappho», *ZPE* 151 (2005), σσ. 1-9 κυρ. 3, 7.

²⁰ Leg. ἡμῖν.

²¹ Ο πάπυρος αυτός του 1^{ου} ή 2^{ου} μ.Χ. αι. μιλά για το ωραίο γήρας που εξασφαλίζουν οι τέχνες και ο έρωτας (Ανακρ. απ. 503 PMG πβ. Ἀνακρ. 53, Λουκ. Ἔρωτ. 48 πβ. 49). Ο λαμπρός έρωτας του ήλιου και της ομορφιάς, βίωμα της Σαπφώς στην ηλιόλουστη Λέσβο, ήταν η προίκα που της έτυχε, να μπορεί να καυχιέται στα γηρατειά ότι γι' αυτό αισθάνεται νέα, όπως πρώτα, όταν οι τρίχες της ήταν μαύρες. Βλ. Θ. Παρασκευαΐδης, «Προίκα μου ήταν ο λαμπρός έρωτας του ήλιου και της μορφιάς», *Λεσβιακή Παροιμία*, Επετειακός τόμ. 1965-1995 (Αθήνα 1995), σσ. 114-5.

112. 5)²² δηλώνει τα δώρα των Μουσών (Σαπφ. απ. 33, 32, 193 πβ. *Φαδειάν... Μωσάν / δῶρον*, Αλκμ. 59b PMG, *Μουσέων ἐρατὸν δῶρον*, Αρχίλ. 1 W). Και στον Αλκαίο το γέρας είναι προνόμιο που χαρίζουν οι θεοί (τὸ γὰρ θέων ἰότατι ὕμμε λαχόντων + αφυτον θήσει γέρας+, απ. 309), και το ρήμα ἀβρύνομαι (απ. 307c=Ιμέρ. Λόγ. 48. 10-11) σηματοδοτεί την κορυφαία στιγμή της κυριαρχίας του ήλιου και της θεϊκής επιφάνειας. Στον Πλάτωνα το γέρας υπογραμμίζει την ομοίωση του φιλοσόφου με τζίτζικι που εξασφαλίζει τον ἄθλο της ερωτικής μανίας, τα προϊόντα της γραφής (ὕπομνήματα εἰς τὸ λήθης γήρας, 276d3).²³ Ὅπως το τζίτζικι απαλλάσσεται από τις δεσμεύσεις του σώματος και μεταμορφώνεται σε φωνή, ο φιλόσοφος μεταμορφώνεται με τα ἀλλότρια νάματα (Φαῖδρ. 235cd) και εξομοιώνεται με τους προφήτες των Μουσών που του χαρίζουν το γέρας, τη μετοχή τέχνης τινός τοῦ λέγειν (ἂν ὑμῖν εἶεν τοῦτο τὸ γέρας, 262d4-5 πβ. εὐαριθμήτοις δὴ τισιν ἔδοσαν τοῦτο γέρας οἱ θεοί, αυτ.). Γέρας του φιλοσόφου είναι ο ἴμερος, η λάμψη του κάλλους ως υπερκόσμιο ἄνθος, και η δυνατότητα να μιλά για τα πράγματα αυτά ως μουσικός (243a5-7).

Σύμφωνα με τον Svenbro ο Αίσωπος στην *Μυθιστορία* δανείζεται στοιχεία από το τοπίο του Πλάτωνα θέλοντας να καταστήσει σαφή την αναφορά σε αυτόν, και εάν υπάρχει ένα αρχέτυπο για την περιγραφή του τοπίου του θα πρέπει να αναζητηθεί σε μια περίοδο που προηγείται της σύνθεσης του *Φαίδρου*. Ο μυθοποιός Αίσωπος γιατρεύεται από την αφασία του όταν κοιμάται σε ένα ἄλσος ανάλογο με αυτό του *Φαίδρου* και δέχεται την επενέργεια της Ίσιδας και την επίσκεψη των Μουσών. Σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, η πηγή από την οποία αντλεί ο Πλάτωνας όταν περιγράφει το καλοκαιρινό τοπίο μπορεί να είναι οι ποιητές Σαπφώ και Ανακρέοντας, όχι όμως γενικά τα ερωτικά τους ποιήματα, αλλά κάποιο συγκεκριμένο ποίημα που μιλά για την ομορφιά του τραγουδιού των τζίτζικιών. Η αποκατάσταση του κειμένου της Σαπφώς μετά τη λέξη *πνέοισι*: <χέει δὲ φῶναν>/<ἄδεα τέττιγξ>, απ. 2. 11-12 από τον Svenbro, επιβεβαιώνεται με τη μίμηση του απ. 2 της Σαπφώς από τον

²² Στον Πάπυρο της Κολωνίας (απ. 58) η ηλικιωμένη Σαπφώ περιγράφει τα συμπτώματα της γεροντικής ηλικίας, όπως στο απ. 31 τα συμπτώματα του έρωτα, μαζί με το μύθο του Τιθωνού, το παράδειγμα και τη γνώμη. Βλ. M. Gronewald-R. W. Daniel, «Einer neuer Sappho-Papyrus*», *ZPE* 147 (2004), σσ. 1-8.

²³ Εάν η παρατήρηση του Σωκράτη για τους κήπους του Άδωνη (276b-d) ενισχύει τη στενή σχέση της Σαπφώς με το γράψιμο (βλ. παρακ. σημ.) αντιστρόφως ανάλογα η παραβολή του καλού γεωργού (276c3) που σπέρνει *χάριν παιδιᾶς* στους κήπους των γραμμάτων θησαυρίζοντας για τον εαυτόν του και για όποιον άλλον ακολουθεί τα ίχνη αυτά (*ὕπομνήματα ἰς τὸ λήθης γήρας*, 276d3) ενισχύει επίσης τη σύνδεση με την ποιήτρια (απ. 58).

Γρηγόριο Νανζιανζηνό, ο οποίος με αξιοπρόσεκτο τρόπο, επαναλαμβάνει όλα τα στοιχεία του σαπφικού αποσπάσματος προσθέτοντας τα τζίτζικια.²⁴

Στα τοπία της Σαπφώς, του Πλάτωνα και του Νανζιανζηνού, κυριαρχούν οι ψίθυροι της αύρας, του νερού και των φύλλων το σκιώδες του τόπου, το ιδανικότερο μέρος για όποιον αποζητά τη γαλήνη της ψυχής και την επικοινωνία με το θεό. Ο Πλάτωνας απηχεί το τοπίο της Σαπφώς στην περιγραφή μιας μυστηριακής τελετουργίας, η βίωση της οποίας είναι η βασική προϋπόθεση για να κριθεί κάποιος φιλόσοφος. Είναι επίσης αξιοπρόσεκτη ειρωνεία της τύχης ότι χίλια χρόνια περίπου μετά ο Νανζιανζηνός,²⁵ για τον οποίο λέγεται ότι διέταξε την καταστροφή των βιβλίων της Σαπφώς εντός της επισκοπικής του περιφέρειας, έχει αδιαμφισβήτητο πρότυπο την ποιήτρια στην περιγραφή του ιερού τοπίου όπου καλεί το θεό του. Όμως η παράδοση η σχετική με την καταστροφή των βιβλίων της Σαπφώς και η μίμηση της ποιήτριας από το ίδιο πρόσωπο δεν συνιστούν κατ' ανάγκην αντίφαση. Ο Νανζιανζηνός, εάν όντως διέταξε την καταστροφή των βιβλίων της Σαπφώς υποκινούμενος από τον υπερβάλλοντα ζήλο του θεολόγου ή το φθόνο του νεότερου ποιητή για την πρόγονο, έχει όπως και ο Σωκράτης εμποτισθεί με τα *νόματα* της παράδοσης. Η πρώτη στροφή του απ. 2 της Σαπφώς, πιο γνωστή στο γραφέα του όστρακου στο οποίο βρέθηκε τον 2^ο αι. μ.Χ., από ό,τι το υπόλοιπο ποίημα, ήταν γραμμένη σε μια μη ποητική και συντομευμένη μορφή με εισαγωγή μια φράση σε αττικό πεζό λόγο.²⁶ Ο Γρηγόριος επομένως, που ακολουθεί τον παγανιστή Ιμέριο, ενθουσιώδη θαυμαστή της σαπφικής ποίησης την οποία συχνά παραφράζει, φαίνεται να προσαρμόζει στα πλαίσια της χριστιανικής αγωγής ερμηνευτικά σχόλια και υποδείξεις στο ποίημα αυτό της Σαπφώς που, που όπως βεβαιώνεται και από το ρήτορα Ερμογένη, εντάσσονταν σε μια ρητορική παράδοση, η οποία συνεχιζόταν έως την εποχή του Μάξιμου Πλανούδη.

Στον *Φαίδρο* ο Πλάτωνας εστιάζει αρχικά την προσοχή στην εξαιρετική ομορφιά του φυσικού περιβάλλοντος. Το τοπίο όμως μεταμορφώνεται στη συνέχεια

²⁴ Για τη σύγκριση του χωρίου του *Φαίδρου* (230 bc) με τον Γρηγόριο Νανζιανζηνό και τον Αίσωπο (*Μυθιστορία* 6-7) βλ. J. Svenbro, «Τζίτζικια» (σχετικά με το απ. 2 LP της Σαπφούς), *Θέλζις, Σαπφώ. Δεκαπέντε Μελετήματα*, Μετάφρ. Π. Σκαρσούλη, Επιλ.-Επιμ. Μ. Ι. Γιόση, Δ. Κιούση, Α. Τάτση, (Αθήνα 2004), σσ. 304-318.

²⁵ Βλ. Robbins, «Η Σαπφώ, η Αφροδίτη και οι Μούσες» *Θέλζις, Σαπφώ* (2004), σσ. 319-353, κυρ. 340-343 σημ. 52, 342 που πιστεύει ότι ορισμένοι, όπως ο West, «Burning Sappho» (1970) σ. 317, θα επιθυμούσαν να οβελιστεί η αναφορά του Γρηγόριου στην Κρήτη (στ. 49) που υπαινίσσεται για δεύτερη φορά το απ. 2 της Σαπφώς. Για τη σχέση του τοπίων στα απ. 2, 96 με τοπία νεότερων μυστικιστικών ποιητών αυτ. σσ. 336 κ.ε.

²⁶ Βλ. E. Siegmann, «Ammerkungen zum Sappho-Ostrakon», *Hermes* 76 (1941), σ. 418, Robbins, «Η Σαπφώ, η Αφροδίτη και οι Μούσες» *Θέλζις, Σαπφώ* (2004) σ. 353 σημ. 70.

μαζί με τους δύο συνομιλητές, σε τοπίο των ερωτικών συμπτωμάτων (πβ. Σαπφ. απ. 31)- έτσι το αντιλαμβάνεται και Φρόντων- με τα οποία γίνεται αντιληπτή η ιδέα του κάλλους. Στο τοπίο αυτό της μυστηριακής κατάβασης, ο Σωκράτης υπό την κατοχή του οίστρου και της μανίας αφηγείται το μύθο των τζίτζικιών και οδηγείται μέσω της μύησης στην όραση του υπερβατικού φωτός. Στο τοπίο της ανάληψης και της υπέρβασης το κάλλος, ως άυλο φως που ενώνει το γήινο με το ουράνιο πεδίο, είναι εικόνα που ανακαλεί επίσης την Σαπφώ (απ. 196).

5. Η Σαπφώ και η μετακένωση της ερωτικής παράδοσης

Η παρομοίωση του Σωκράτη με αγγείο που δέχεται τα *ἀλλότρια* *νάματα* και στήθος που πληρώνεται (*διὰ τῆς ἀκοῆς πεπληρώσθαι με, δίκην ἀγγείου*, 235cd πβ. *ἐκ Διὸς ἀρύττωσιν, ὥπερ αἱ βάκχαι ἀπὸ τῆν τοῦ ἐρωμένου ψυχὴν ἐπαντλοῦντες*, 253a)²⁷ εισάγει τη σχέση τροφής και ανατροφής του φιλοσόφου με τους παλαιότερους ερωτικούς λόγους. Οι παλαιοί που γαλούχησαν τον Σωκράτη με τα *νάματά* τους (*Δῆλον δέ ὅτι τινῶν ἀκήκοα, ἥ που Σαπφοῦς τῆς καλῆς ἢ Ἀνακρέοντος τοῦ σοφοῦ ἢ καὶ συγγραφέων τινῶν, Φαίδρ. 235c3*)²⁸ είναι η έκφραση της συσσωρευμένης ανθρώπινης εμπειρίας, *ἀλήθεια* την οποία ο Σωκράτης ενδύεται και αναγνωρίζει (274c2, *τεκμαιρόμενος λέγω*, 235c4) ενώ προσποιείται ότι την «έχει ξεχάσει» από άγνοια και νωθρότητα (235d3-4).

Η πρώτη αυτή συμπαρουσίαση της Σαπφώς και του Ανακρέοντα στην ιστορία της λογοτεχνίας εγκαινιάζει μια σειρά αναφορών στους δύο ποιητές, συχνά σε αντιπαράθεση με τον ίδιο τον Πλάτωνα, και για αυτόν ακριβώς το λόγο τα έργα τους θα εκδίδονται αργότερα μαζί. Η επίμονη επανάληψη του ρήματος *ἀκούω* (*διὰ τῆς ἀκοῆς, ἤκουσας, ἤκουσα, ἤκουσας*, κ.α. 235a-d)²⁹ συνδέει το πρώτο μέρος του

²⁷ Υπαινιγμός στο απ. 96 και 112 της Σαπφώς σύμφωνα με τον Pender, «Sappho and Anacreon in Plato's *Phaedrus*» (2007) σ. 44.

²⁸ Όταν ο Σωκράτης λέει ότι έχει το στήθος πλήρες και αισθάνεται ως αγγείο από κάποια ξένα ρυάκια, εννοεί ότι ακούει και λέει ό,τι έχει στην καρδιά του ή ό,τι τον εμπνέει η καρδιά του (πβ. *ὀφθαλμοὶ καὶ γλῶσσα καὶ οὐᾶτα καὶ νόος ἀνδρῶν/ ἐν μέσῳ στηθέων ἐν συνετοῖς φύεται*, Θεογν. 1163-4) ή κρύβει ότι από τους άλλους ό,τι έχει στην καρδιά. Βλ. R. B. Onians, *The Origin of European Thought* (New York 1973), σσ. 70-71, Griswold, *Self-Knowledge* (1986) σσ. 53, 51-56, 254, A. Cook, «Dialectic, Irony, and Myth», *AJPh* 106 (1985), σσ. 427-441, κυρ. 438. Το χωρίο συνδέεται με το τρίτο στήριγμα του Σωκράτη απέναντι στον απόλυτο μηδενισμό, δηλ. το γεγονός ότι οι πρόδρομοί του έμαθαν να θεωρούν το ανθρώπινο πνεύμα ως δραστήριο πνεύμα: ο άνθρωπος μπορεί να συμμετέχει στο γενικό και αιώνιο με τη γνώση. Βλ. Snell, *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος* (1984⁴) σ. 256.

²⁹ Η γραφή είναι μεταβίβαση της φήμης, της ακοής (*ἐκ βιβλίου ποθέν ἀκούσας*, 268c2-3), η ιστορία της παραγωγής της πολιτισμικής παράδοσης (πβ. τη χρήση του *ἀκούειν*, 278c κ.ε.). Η χρήση του ρήματος *ἀκούειν* από τον Σωκράτη (*οἱ ὦν γράφοντες, ὦν σὺ ἀκήκοας*) για τους

διαλόγου, την πραγματεία περί έρωτος και κάλλους με την επιστημονική πραγμάτευση του *όμιλεῖν* και *γράφειν* καλῶς (257 κ.ε.).³⁰ Η *ἀκοή* της Σαπφώς και του Ανακρέοντα (235c3) ως μέθοδος διδασκαλίας (πβ. *Τόν δέ λόγον τόν περί τοῦ Ἔρωτος, ὃν ποτ' ἤκουσα γυναικὸς Μαντινικῆς, Διοτίμας...ἡ δέ καί ἐμέ τὰ ἐρωτικά ἐδίδασκεν*, Συμπ. 201d1-9, Ασπασίας δέ καί χθές ἠκροώμην, Μενέξ. 235e, Αθήν. 5. 219b) δηλώνεται με την ενέργεια της πόσης (235cd πβ. 253a6-7) από τη θεία πηγή.³¹ Η άντληση από τη θεία πηγή ταυτίζεται με τη μυστηριακή εμπειρία της μανίας (245b) και οδηγεί στον πλατωνικό μύθο για το τρισυπόστατο της ψυχής (253c-254b). Η εν μανία προφορική επικοινωνία ψυχών, η μόνη που οδηγεί στη θέαση της ύψιστης αλήθειας και μειώνει την αξία του γραπτού έργου (276cd)³² είναι κατάκτηση και των παλαιών ερωτικών ποιητών. Η *ἀναγωγός* και *ἐνθουσιαστική* ενέργεια³³ που εκδηλώνεται με το λόγο του Σωκράτη αναδεικνύει τις πηγές έμπνευσης, την Σαπφώ, τον Ανακρέοντα, τις Μούσες (237a), το *θεῖον πάθος* (238c9-d1), τις Νύμφες (241e) και τον πατέρα του λόγου Φαίδρο (237a9-10, 244a1). Μέσω της ακοής

συγγραφείς βιβλίων της ρητορικής 271c) είναι διαφορετική από αυτήν του Φαίδρου με πιο εμφοτική αντιπαράθεση στο μύθο του Θαμῶς (*πολυήκοοι, πολυγνώμονες* 275a7-b1). Βλ. A. W. Nightingale, *Genres in Dialogue. Plato and the Construct of Philosophy* (Cambridge 1995), σ. 137 σημ. 7, D. M. Schenkeveld, «Prose usages of *ἀκούειν* to read», CQ 1 (1952), σσ. 129-41.

³⁰ Η μυστηριακή διάσταση της μανίας συνδέει τη φιλοσοφία και τη ρητορική με τη θεωρία των *ἀπορρήτων*, το *λέγειν* και το *σιγᾶν*, αλλά και το ζήτημα της *διαδοχής*. Με τα ρήματα *λέγειν* και *ἀκούειν* μεταβιβάζεται η μυστηριακή εμπειρία του δαιμονίου (Πλάτ. *Απολ.* 31cd3-4, Μάξ. Τύρ. 8.9). Για τη ρητορική ως θεωρία και διδασκαλία θρησκευτικών μυστικών (*ἀπορρήτων*), τα εξωτερικά και *ἀκροατικά* μαθήματα και το ζήτημα της *διαδοχής* βλ. Yun Lee Too, *The rhetoric of identity in Isocrates (text, power, pedagogy)* (Cambridge 1995), σσ. 172-179, όπου και βιβλιογραφία.

³¹ Το χωρίο διευκρινίζει ο ρήτορας Αριστείδης (*ἐγὼ δέ διὰ τὸν ἔρωτα ὃν ἐτύγχανον ἐρῶν Ἀλκιβιάδου οὐδέ διάφορον τῶν Βακχῶν ἐπεπόνθειν. Καί γάρ αἱ Βάκχαι ἐπειδὴν ἐνθεοὶ γένωνται, ὅθεν οἱ ἄλλοι ἐκ τῶν φρεάτων οὐδέ ὕδωρ δύνανται ὑδρεύεσθαι, ἐκείναι μέλι καὶ γάλα ἀρύονται. καὶ δὴ καὶ ἐγὼ οὐδέν μάθημα ἐπιστάμενος ὁ διδάξας ἄνθρωπον ὠφελήσαιμ' ἄν, ὅμως ὥμην ξυνὼν ἄν ἐκείνῳ διὰ τὸ ἐρᾶν βελτίῳ ποιῆσαι*, ii. σ. 23 Dind.). Βλ. Thompson, *Philosophy of Plato and Aristotle. The Phaedrus of Plato* (New York 1973) σ. 70. Βλ. επίσης τις ομοιότητες του σαπφικού και σωκρατικού έρωτα (Μάξ. Τύρ. 18. 9).

³² Για τη σχέση διαλόγου και γραφής βλ. Griswold, *Self-Knowledge* (1986) σσ. 202-229.

³¹ Το χωρίο διευκρινίζει ο ρήτορας Αριστείδης (*ἐγὼ δέ διὰ τὸν ἔρωτα ὃν ἐτύγχανον ἐρῶν Ἀλκιβιάδου οὐδέ διάφορον τῶν Βακχῶν ἐπεπόνθειν. Καί γάρ αἱ Βάκχαι ἐπειδὴν ἐνθεοὶ γένωνται, ὅθεν οἱ ἄλλοι ἐκ τῶν φρεάτων οὐδέ ὕδωρ δύνανται ὑδρεύεσθαι, ἐκείναι μέλι καὶ γάλα ἀρύονται. καὶ δὴ καὶ ἐγὼ οὐδέν μάθημα ἐπιστάμενος ὁ διδάξας ἄνθρωπον ὠφελήσαιμ' ἄν, ὅμως ὥμην ξυνὼν ἄν ἐκείνῳ διὰ τὸ ἐρᾶν βελτίῳ ποιῆσαι*, ii. σ. 23 Dind.). Βλ. Thompson, *Philosophy of Plato and Aristotle. The Phaedrus of Plato* (New York 1973) σ. 70. Βλ. επίσης τις ομοιότητες του σαπφικού και σωκρατικού έρωτα (Μάξ. Τύρ. 18. 9).

³² Για τη σχέση διαλόγου και γραφής βλ. Griswold, *Self-Knowledge* (1986) σσ. 202-229.

³² Για τη σχέση διαλόγου και γραφής βλ. Griswold, *Self-Knowledge* (1986) σσ. 202-229.

³³ Το στήθος και ο θώρακας είναι η κατοικία των δύο μερών της θνητής ψυχής, θυμοειδούς και επιθυμητικού (*Τίμ.* 69e) και μέσω αυτών εκφράζεται η *ἀναγωγός* και *ἐνθουσιαστική* ενέργεια η οποία εκδηλώνεται με το λόγο του Σωκράτη.

και της πόσης ο Σωκράτης κατακτά τη μανία³⁴ και ιδιοποιείται τον αγαθοποιό ρόλο των ιερειών των Δελφών και της Δωδώνης (*πολλά δέ καί καλὰ ἰδίᾳ τε καὶ δημοσίᾳ τὴν Ἑλλάδα εἰργάσαντο*, 244b1-2). Με την επίκληση της παλαιότερης ερωτικής ποίησης ο Πλάτωνας επιχειρεί να συνδέσει τη θεϊκή τρέλα με την εξιδανίκευση των παιδικών και την επινόηση του ψυχικού έρωτα, υποβιβάζοντας όμως την πρώτη διδάξασα Σαπφώ (πβ. Επικρ. *Ἀντιλαΐς* απ. 4) που την συμπαρουσιάζει με το ανδρικό της ισοδύναμο, έναν μεταγενέστερό της ποιητή, ιδιαίτερα δημοφιλή στους μαθητές του Πλάτωνα και του Σωκράτη.³⁵

Ο λόγος και η σοφία, το προς τα έξω *μετὰ φρονήσεως ῥέον νόμα* (Τίμ. 75d) είναι κάτι ρευστό που μεταβιβάζεται από τον έναν στον άλλο, όπως το νερό (Συμπ. 175e). Όσα πρόκειται να πει αλλά και να ιδιοποιηθεί ο Σωκράτης ως εραστής που *μαίνεται* (244a5) υπό το καθεστώς της μανίας, είναι *ἐπίκτητα* και *ἀλλότρια*,³⁶ γι αυτό και κινητοποιεί την αναστολή ως έκφραση και αυτή της θεϊκής αποκάλυψης.³⁷

6. Σαπφώ απ. 137: Το θέμα της *αἰδοθς*. Δίκαιος και άδικος λόγος

Η αναφορά στην Σαπφώ και τον Ανακρέοντα (235c) τοποθετείται στο «διάλειμμα» μετά την ανάγνωση του λόγου του Λυσία (230e-234c) και πριν από τον πρώτο λόγο του Σωκράτη (237b-241d), το πιο αστείο και ειρωνικό σημείο του Φαίδρου που θυμίζει θέατρο και παιγνίδι (234d7-8 πβ. 278b).³⁸ Η ντροπή του

³⁴ Στη μανία συναιρείται η θεϊκή αποκάλυψη, η διδακτική μέθοδος αλλά και η στάση ζωής του Σωκράτη. Βλ. Griswold, *Self-Knowledge* (1986) σσ. 76-77.

³⁵ *ἢ τὰρ γ πατρῶα ὑμῖν οἰκία, ἢ Κριτίου καὶ Δρωπίδου, καὶ ὑπὸ Ανακρέοντος ἰ καὶ πό Σόλωνος καὶ ὑπ' ἄλλων πολλῶν ποιητῶν ἐγκεκωμῖ ασμένῃ παραδέδῃῃαν ὡς δι αφέρουσα κάλλει τε καὶ ἀρετῇ*, Ανακρ. απ. 495 PMG=Πλάτ. Χαρμ. 157e.

³⁵ *ἢ τὰρ γ πατρῶα ὑμῖν οἰκία, ἢ Κριτίου καὶ Δρωπίδου, καὶ ὑπὸ Ανακρέοντος ἰ καὶ πό Σόλωνος καὶ ὑπ' ἄλλων πολλῶν ποιητῶν ἐγκεκωμῖ ασμένῃ παραδέδῃῃαν ὡς δι αφέρουσα κάλλει τε καὶ ἀρετῇ*, Ανακρ. απ. 495 PMG=Πλάτ. Χαρμ. 157e.

³⁶ *τὸ δέ πεπληρῶσθαι δίκην ἀγγείου ὅτι ὡς εἴρηται πρὸς τὴν ἀναγωγὸν καὶ ἐνθουσιαστικὴν αὐτοῦ ἐνέργειαν, ἥτις ἐν τῷ ἄκρῳ τῆς ψυχῆς αὐτοῦ ἐγγίγνεται, οἷον ἐπίκτητα καὶ ἀλλότρια αὐτοῦ δοκεῖ εἶναι ἃ μέλλει λέγειν ἐπαινῶν τὸν ἔρωτα*, Ερμ. φιλ. 80. 27-30.

³⁷ Η «αναστολή» και η μανία είναι εκφράσεις της θεϊκής αποκάλυψης, που πολλές φορές έχει το χαρακτήρα του ελέγχου και της προσταγής. Το θείο έρχεται σε επικοινωνία με τον άνθρωπο και αποκαλύπτει τη θέλησή του με το δαιμόνιο (Πλάτ. *Ἀπολ.* 31d), τα ενύπνια (Φαίδ. 61a), τη μαντεία (*Ἀπολ.* 33c), και επιβάλλει και τη δεύτερη ομιλία του Φαίδρου.

³⁸ Η δήλωση της ντροπής είναι ένα από παράδειγμα για τη σύνθετη αντανάκλαση της αυτογνωσίας και η πιο κατάλληλη προετοιμασία για να κατανοήσει ο Φαίδρος το λόγο του Σωκράτη, μια θεατρική απόδοση της αυτοειρωνείας του αλλά και ένας καθρέπτης για να δει ο Φαίδρος ποιος είναι και ποιος όφειλε να είναι. Για το δραματικό στοιχείο και το χαρακτήρα της «*παίδι ἄς*» των πλατωνικών διαλόγων βλ. Lesky, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1985⁵) σσ. 710, 712 σημ. 2, H.-J. Krämer, *Arete bei Platon und*

Σωκράτη (ὕπ' αἰσχύνῃς διαπορεύμαι, 237a5, ἐγκαλυψάμενος, 236d6) αφορά στο βλάσφημο λόγο του Λυσία (235e) και τον ἔλεγχον του Φαίδρου, κυρίως τον ἔλεγχον της Σαπφώς και του Ανακρέοντα (235c), των ποιητῶν και του Ἴρωτα (ἐδυσωπούμην³⁹ κατ' Ἴβυκον, 242c8,⁴⁰ αἰσχυνόμενος, καὶ αὐτόν τόν Ἴρωτα δεδιώς, 243d3) που τον υποχρεώνει στην παλινωδία και τη «στροφή» προς αὐτοῦς που το νῦν ἔχουν γαλουχήσει. Η ντροπή, προσφιλὴς συνήθεια του Σωκράτη που προκαλεῖ τη σάτιρα των κωμικῶν (236c4-6),⁴¹ εισάγει τα κυρίαρχα θέματα του διαλόγου την αυτογνωσία και τον αυτοέλεγχο (ἐξελέγξουσὶ με ἂν σοι χαριζόμενος, συγχωρῶ 235b8 πβ. ἐξετάζοντα ἑμαυτὸν καὶ τοὺς ἄλλους, Ἀπολ. 28e5-6, Γοργ. 482b4-c3), την ειρωνεία και την ἄγνοια (235c7-8⁴² πβ. 236d5), τον ἔλεγχον του Λυσία αλλά και της Ρητορικής, που ελέγχει τη συζήτηση με τον Φαίδρο (260d1-9). Ο ἔλεγχος συνδέεται με την πρόθεση να αντιπαραταχθεῖ ἓνας δίκαιος λόγος για τον Ἴρωτα και τη γραφή

Aristoteles, (Heidelberg 1959), σσ. 461 κ.ε., U. Von Wilamowitz-Moellendorff, *Platon. Sein Leben und Seine Werke* (Berlin 1959), σσ. 354, 357, 384, και *Platon. Beilagen und Textkritik* (Berlin 1962), σσ. 362-5, E. Taylor, *Πλάτων. Ο άνθρωπος και το ἔργο του*, Μετάφρ. Ι. Αρζόγλου, ΜΙΕΤ, (Αθήνα 1992²), σσ. 348-369 κυρ. 350. Για τις ομοιότητες της παιδείας του Σωκράτη στον Μενέξενο με την παιδεία του Φαίδρου βλ. Κ. Π. Αθανασάτος, *Πλάτων. Ειρωνικός και Σατιρικός φιλόσοφος. Φύση και Χαρακτήρας του Μενεξένου του Πλάτωνος* (Αθήνα 2001), σσ. 428, 433.

³⁹ Ο Σωκράτης παραφράζει τον Ἴβυκο ἔτσι ὅπως τον παραθέτει ο Πλούτ. Συμπ. προβλ. 9. 15. 2=4. 335, δέδοικα μή τι πάρ θεοῖς/ἀμβλακῶν τιμᾶν πρὸς ἀνθρώπων ἀμείψω, απ. 310. Βλ. Page, *Poetae Melici Graeci* (1962) σ. 157, M. Demos, «Stesichorus' Palinode in the *Paedrus*», *CW* 90 4 (1997), σσ. 235-249, κυρ. 243, σημ. 26, 9, που σημειώνει ὅτι ο Σωκράτης συγκρίνοντας τον εαυτό του με τον Ἴβυκο, ἔχει καλύψει τα μάτια του και δεν βλέπει κατά τη διάρκεια του πρώτου λόγου στον Φαίδρο. Το ρῆμα *δυσωπῶ* σημαίνει κάνω κάποιον να κατεβάσει τα μάτια, ντροπιᾶζω, και στον Φαίδρο χάνω την ηρεμία της ὄψης μου, ταράττομαι, θορυβοῦμαι πβ. Πολιτ. 285b, Νόμ. 933a: *LSJ*⁹. Για το θέμα βλ. και Constantinidou, *Logos into Mythos: The case of Gorgias' Encomium of Helen* (2008) σσ. 97, 225.

⁴⁰ Υπαινιγμός ἴσως στο απ. 287 PMG του Ἴβυκου (καί τοι δοκῶ μοιόττου Ἰβύκου ἴππου πεπονένθαι ὥ ἐκβ'νος ἀθλητῇ ὄντι καὶ πρεσβυτέρῳ ὑφ' ἄρματι μέλλοντι ἀγωνίσθαι καὶ δι' ἐμπειρίαν τρέμοντι τὸ μέλλον ἑαυτὸν ἀπεικάζων ἄκων ἔφη καὶ ἀτὸς οὕτω πρεσβευτῆς ὦν εἰς ἂν ἔρωτα ἀναγκάζεσθαι ἵεναι, Πλάτ. *Παρμεν.* 137a).

⁴¹ Η στιγμή της ντροπῆς, ὅταν ο Φαίδρος αντιλαμβάνεται τους καλλωπισμούς και δεσμεύει τον Σωκράτη με ὄρκο να μιλήσει για αὐτά που ἔχει στο στήθος (236c-e) και ο Σωκράτης αντιδρά με την αἰδῶ -«στροφή» (Τί δῆτ' αἰσχρὸν στρέφῃ, 236d6 πβ. ἀλλὰ στρέφεται ἄνω καὶ κάτω ἐπὶ κρυπτόμενο ἡντ' αὐτοῦ σοφίαν, Λάχ. 196b), εἶναι συνειδητὴ και σκόπιμη τακτικὴ με την ὁποία ο Σωκράτης προσποιούμενος ὅτι διαπράττει κάτι αἰσχρὸν προβάλλει εντέχνως τη δική του «σοφία» και προτείνει ὡς ιδεώδες ὅ,τι παραδοσιακά θεωρεῖται αἰσχρό.

⁴² Ο Svenbro, «Τζιτζίκια (σχετικὰ με το απ. 2 LP της Σαπούς)», *Θέλεις, Σαπφώ* (2004) σ. 309 σημ. 35, θεωρεῖ ενδεικτικό ὅτι το σύνταγμα *σύννοιδα ἑμαυτῶ* «πρόδρομος της λέξης συνείδηση» και μέρος της σωκρατικῆς ορολογίας, συναντάται για πρώτη φορά στην Σαπφώ στο θηλυκό (*σύννοιδα ἔμ' αὐτά*, απ. 26. 11-12) και σε καίρια σημεία του Φαίδρου, πχ. 265d8 και *συνειδὼς ἑμαυτῶ ἀμαθί α* σε σχέση με τη μνεία της Σαπφώς (235c), καθώς και σε χωρίο που αφορά στη διάσταση της διαλεκτικῆς τέχνης ἀπὸ τη συνήθη ρητορικὴ (266c8). Για τη λειτουργία του σωκρατικοῦ ἐλέγχου στον Πλάτωνα βλ. R. Robinson, *Plato's Earlier Dialectic* (Oxford, Clarendon Press 1953²), σσ. 7-9 και C. H. Kahn, *Plato and the Socratic Dialogue. The Philosophical Use of a Literary form* (Cambridge 1996-

(ἀρετῇ) ἀπέναντι στον ἄδικο λόγο του Λυσία (ὑβριν)⁴³ που θα μεταστρέψει το ἐρώτημα (παραινῶ τοῖς μὴ ἐρώσι χαρίζεσθαι, 234b6-7)⁴⁴ στο χαρίζεσθαι μανικῶς.⁴⁵ Ο Λυσίας εἰσάγει το θέμα του με το ρῆμα χαρίζεσθαι στο πλαίσιο της πειθούς (237b6) και της ανταποδοτικότητας με βάση τη βλάβη ή την ωφέλεια, τη σωφροσύνη αἰδῶ (238e1, 241b7) που καθορίζει τη θέση του ατόμου στην κοινότητα (234a4-5, 234b2-5). Ο Σωκράτης αντιλαμβάνεται το ρῆμα χαρίζομαι (χαριεῖσθαι, 231c4, προσήκει...χαρίζεσθαι τοῖς μάλιστα ἀποδοῦναι χάριν δυναμένοις, 233e6, μὴ ἐρώντι μᾶλλον ἢ ἐρώντι χαρίζεσθαι, 235e7 πβ. 237b6-241d4, 238e1, 241b7) σε ερωτικά συμφραζόμενα ὅπως και η Σαπφώ (ἄ] δρα χάρισσαι, απ. 27.7) σε εντελῶς διαφορετικό πλαίσιο απ' ὅτι ο Λυσίας (πβ. τα λόγια του Αλκιβιάδη ἐγὼ δὴ τοιούτῳ ἀνδρὶ πολὺ μᾶλλον ἂν μὴ χαριζόμενος αἰσχυνοίμην τοὺς φρονίμους, ἢ χαριζόμενος τοὺς τε πολλοὺς καὶ ἄφρονας, Συμπ. 218d).

Με την ἐπὶ κλήση της αρχαίας μνήμης ο Πλάτωνας ἀντιπαρατάσσει στην τραχιά ἐρωτική παράδοση του Λυσία ἓνα ἐμπνευσμένο ἐγκώμιο του ἐρώτα, με το ὁποῖο ἰδρύει τη «νέα» σχολή ἐρωτικῶν λόγων που ἀποδεικνύει ὅτι ο ἐρώτας ορέγεται του ἀληθοῦς καλοῦ και τον κόσμον των ιδεῶν. Η «νέα» ἐρωτική ἀγωγή στηρίζεται στην ἐπινόηση του ψυχικοῦ ἐρώτα και στον ἐκμαυλισμὸ της ἀκοῆς των νέων (ἀλλὰ γὰρ ἐνταῦθα τοῖς Σωκρατικοῖς [καί] ὁ θαυμαστός ἀναφύεται λόγος, ὅφ' οὗ παιδικαὶ μὲν ἀκοαὶ τελεῖων ἐνδεεῖς λογισμῶν φενακίζονται· τὸ δ' ἤδη κατὰ φρόνησιν ἐς ἄκρον ἔχον οὐκ ἂν ὑπαχθῆναι δύναιτο· ψυχῆς γὰρ ἔρωτα πλάττονται καὶ τὸ τοῦ σώματος εὐμορφον αἰδούμενοι φιλεῖν ἀρετῆς καλοῦσιν αὐτοὺς ἐραστάς, Λουκ. Ἐρωτ. 23 βλ. και 24) κατὰ τα πρότυπα των διδασκάλων της παράδοσης, ὅπως μαρτυροῦν ο Γρηγόριος Κορίνθιος (αἰσχροῦς μὲν κολακεύει τὴν ἀκοὴν ἐκεῖνα ὅσα ἐρωτικά, οἶον τὰ Ἀνακρέοντος (απ. 488 PMG), τὰ Σαπφοῦς (απ. 156)=Σχ. Ερμ. Μεθ. Rhet. Gr. vii 1236 Walz), και ο Θεμίστιος (Σαπφοῖ μὲν καὶ Ἀνακρέοντι συγχωροῦμεν ἀμέτρους εἶναι καὶ ὑπερμέτρους ἐν τοῖς ἐπαίνοις

1998), σσ. 91-2, 197-203, 271, 296 κ.α., G. Vlastos, *Πλατωνικές Μελέτες*, Μετάφρ. Ι. Αρζόγλου, ΜΙΕΤ, (Αθήνα 1994), σσ. 298-99.

⁴³ Για τον ανταγωνισμό ανάμεσα στη διαλεκτική του Σωκράτη και τη ρητορική του Λυσία για τη διεκδίκηση του Φαίδρου και το ἐφικτό μιας γνήσιας τέχνης της πειθούς βλ. μεταξύ ἄλλων Taylor, *Πλάτων* (1992²) σσ. 349-369, G. Vlastos, «Socratic Irony», *CQ* 37 (1987), σσ. 79-96, Kennedy, *Ιστορία της κλασικῆς ρητορικής* (2000) σσ. 65-70.

⁴⁴ Για την «ἀναστολή» ως μέσο ἐπικράτησης της δικαιοσύνης και ἀποφυγῆς της βλάβης βλ. Snell, *Η Ἀνακάλυψη του Πνεύματος* (1984⁴) σ. 255.

⁴⁵ Η αἰδῶς ἀφορᾷ στη δυσκολία να ἀποδεχθεῖ ο Πλάτωνας και οι περὶ αὐτὸν ὅτι ἀγαποῦν τα ωραία σώματα. Ο Πλάτωνας δίνοντας σε πάθη αἰσχροῦ, ὄνομα σεβαστό, ονομάζοντας δηλαδή την ομορφιά του σώματος, ομορφιά ψυχῆς, παρουσιάζει μια μη ἀποδεκτὴ σεξουαλική συμπεριφορά ως ἀρετὴ (πάθεσιν αἰσχροῖς ὀνομάτων ἐπιγράφοντες αἰδῶ ψυχῆς ἀρετὴν λέγουσι τὴν τοῦ σώματος εὐπρέπειαν οἱ φιλόνοιοι μᾶλλον ἢ φιλόσοφοι, Λουκ. Ἐρωτ. 24).

τῶν παιδικῶν· σωμάτων γάρ ἤρων ἰδιωτικῶν ἰδιῶται καὶ οὐδεὶς κίνδυνος ἐπὶν εἰ χαυνωθεῖεν ὑπὸ τοῦ ἐπαίνου αὐτοῖς οἱ ἐρώμενοι. ἐνταῦθα δέ βασιλικὸς μὲν ὁ ἔρως, βασιλικὸς δέ ὁ ἐρώμενος, Λόγ. 13. 170d-171a). Η απόκρυψη του πραγματικού προσώπου (ἐγκαλυψάμενος, Φαίδρ. 236d6) σηματοδοτεί τον έμμεσο λόγο των καλυμμένων ιστοριών και μύθων του Σωκράτη που συνεχίζει τη διαλεκτική με διαφορετικά προσωπεΐα (Τυφῶνος πολυπλοκώτερον, 230a3 πβ. οὐπω ταύτης ἤκουσα/ πολυπλοκωτέρας γυναικός, / οὐδὲν δεινότερον λεγούσης, πάντα γάρ λέγει δίκαια, Αριστοφ. Θεσμ. 434-6) σε εντελώς διαφορετικό πλαίσιο. Η κάλυψη του προσώπου, είναι η στιγμή της ένωσης του Σωκράτη με το γυναικείο ρόλο και λόγο (251),⁴⁶ ο «γάμος» του άνδρα φιλοσόφου με τη γυναίκα και τη φιλοσοφία.⁴⁷ Ο ἐγκαλυψάμενος Σωκράτης (237a)⁴⁸ που παρουσιάζεται ως πεθαμένος ή ως γυναίκα και οικειοποιείται το προσωπείο της Σαπφώς (251),⁴⁹ στοχεύει στη διεκδίκηση της πατρότητας των ερωτικών λόγων, και στον παραμερισμό του ρόλου της ποίησης στην εκπαιδευτική διαδικασία. Η κάλυψη του προσώπου, μιμείται μιαν αληθινή τελετουργία καθαροῦ, μέσω της οποίας ο Σωκράτης χρησιμοποιεί το προσωπείο του Στησίχορου και τη σχέση του με τις Μούσες, σκεπάζει τα μάτια και τυφλώνεται συμβολικά για να απαρνηθεί την παλαιά επική παράδοση και τον Όμηρο, και να γίνει ένας ποιητής, ένας μουσικός (243a5-7) που θα συνθέσει τη δική του παλινωδία, ένα μουσικότερο των λυρικών λόγο. Οι λυρικοί ποιητές, οι

⁴⁶ Για την αποφυγή της επαφής με τα μάτια, εκδήλωση αἰδοῦς της γυναίκας στα πλαίσια της γαμήλιας τελετουργίας και τη σημασία της απομάκρυνσης του πέπλου (ἀποκαλυπτῆρια) βλ. Constantinidou, «Evidence for marriage ritual in *Iliad* 3» (1990) σσ. 47-59.

⁴⁷ Για την παρενδυσία του θηλυκού και την αφομοίωση του γυναικείου φύλου, πολύ σημαντικά στοιχεία για τη σύγκλιση της Σαπφώς με την Διοτίμα, και την αναγόρευση της φιλοσοφίας σε γυναίκα βλ. Αικ. Δούκα-Καμπίτογλου, *Φαντασιώσεις του Θηλυκού. Από τη Σαπφώ στον Ντεριντά* (Θεσσαλονίκη 2003), σσ. 13-72, κυρ. 50.

⁴⁸ Για το χωρίο αυτό του Φαίδρου βλ. και Constantinidou, *Logos into Mythos: The case of Gorgias' Encomium of Helen* (2008) σ. 97, σημ. 225.

⁴⁸ Για το χωρίο αυτό του Φαίδρου βλ. και Constantinidou, *Logos into Mythos: The case of Gorgias' Encomium of Helen* (2008) σ. 97, σημ. 225.

⁴⁹ Ο Σωκράτης επιδώκει τη συνεχή παρενδυσία και τη μεταμόρφωση σε γυναίκα με τις συνεχείς επικλήσεις στις Βάκχες που παίρνουν από το Δία το χυμό της έμπνευσης και χύνοντάς τον στην ψυχή του ερωμένου τον ομοιώνουν με το δικό του θεό (253a), με την τροφή της μητέρας και με το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί για τα φτερά (251bc). Οι μεταμορφώσεις (229a, *συνεβάκχευσε*, 234d, *τὸν συγκορυβαντιῶντα*, 228b, *ἀπὸ Μουσῶν κατακωχή*, 245a), καθιστούν τον Σωκράτη πολυπλοκώτερον τοῦ τυφῶνος, ένα θηρίο (230a) που συγγέει τα όρια ανάμεσα στα δύο φύλα. Βλ. P. duBois, «Phallogocentrism and Its Subversion in Plato's *Phaedrus*», *Arethusa* 18 (1985), σσ. 91-103. Για τα κοινά σημεία Φαίδρου και του Φάουστ του Γκαίτε βλ. Θεοδωρακόπουλος, *Φαίδρος* (1968²) σ. 30.

παλαιοί και σοφοί, όπως η Σαπφώ και ο Ανακρέοντας (23 ff7-9), ήταν καλύτεροι στο είδος αυτό από τους ρήτορες που θαυμάζει ο Φαίδρος.⁵⁰

7. Αύλος Γέλλιος: Το θέμα της αἰδοῦς. Από τον φαῖδρο στην Σαπφώ

Και στον Αύλο Γέλλιο (Noct. Att. 19. 9. 3 κ. ε. σ. 573 Marshall)⁵¹ η αναφορά στην Σαπφώ και τον Ανακρέοντα εντάσσεται σε ένα παιχνίδι ντροπής με θέμα την αντιπαράθεση ενός «δίκαιου» λόγου απέναντι σε έναν «άδικο». Με αφορμή κάποια ανακρεόντεια και σαπφικά τραγούδια, που εκτελούνται από εκπαιδευμένα αγόρια και κορίτσια iucundum in modum, οι Έλληνες συνδαιτυμόνες ερωτούν τον Αντώνιο Ιουλιανό αν υπάρχει τίποτε πιο όμορφο από τις παλιές ερωτικές ελεγείες του Ανακρέοντα και της Σαπφώς ή άλλες σύγχρονες (ceterisque id genus poetis). Τα επίθετα, στη θέση των ονομάτων των ποιητών υπαινίσσονται νεότερα άσματα, διασκευές ίσως των γνησίων. Το επίθετο Sapphica πβ. Sapphica musa, Κάτουλ. π. 35. 17, τὰ Σαπφικά, Δημ. Περί Ἑρμην. 16, τὰ Σαπφούς, Φιλόδημ. 5. 132. 7) σε συνδυασμό και με την αντιστροφή της σειράς με την οποία παρουσιάζονται οι δύο ποιητές στον φαῖδρο του Πλάτωνα (235c3), υποδηλώνει την προτίμηση του Γέλλιου στον Ανακρέοντα. Στο συμπόσιο οι Έλληνες απαξιώνουν τη λατινική γλώσσα υποστηρίζοντας ότι δεν υπάρχουν αξιόλογα έργα λατίνων ποιητών εκτός από λίγα ποιήματα του Κάτουλλου και ίσως του Κάλβου, αφού κατά τη γνώμη τους ο Λαίβιος, ο Ορτένσιος, ο Κίννας και ο Μέμμιος είναι άμουσοι και άκομποι. Στους βαρύτατους χαρακτηρισμούς των Ελλήνων που αποκαλούν τον Ιουλιανό αγροίκο, βάρβαρο, φαφλατά, κομπορρήμονα και ανάξιο με το επιχείρημα ότι οι ασκήσεις του, συμπεριλαμβανομένων και των επικλήσεων στην Αφροδίτη και στις Μούσες, πάσχουν από ἀναφροδισία, ο Ισπανός ρήτορας μιμούμενος τον Σωκράτη καλύπτει το κεφάλι (capite convelato πβ. ἐγκαλυψάμενος, Πλάτ. φαῖδρ. 236d6) από ντροπή (rudica oratione),⁵² και απαγγέλλει ό,τι θεωρεί κομψότερο από την ελληνική και τη λατινική

⁵⁰ Demos, «Stesichorus' Palinode in the Phaedrus» (1997), σσ. 235-249, κυρ. 236-7. Ο Σωκράτης πιστεύει ότι έχει ξεπεράσει τον Όμηρο και τον Στησίχορο, την επική ποίηση και τους λυρικούς ποιητές αλλά και τον ποιητήν του λόγου Λυσία· αυτ. σ. 246 σημ. 36.

⁵¹ is (sc. Antonius Julianus), ubi eduliis finiss et poculis mox sermonibusque tempus fuit, desideravit exhiberi, quos habere eum adulescentem sciebat, scitissimos utriusque sexus, qui canerent voce et qui psallerent. Ac posteaquam introducti pueri puellaeque sunt, iucundum in modum Ανακρεόντεια pleraque et Sapphica et poetarum quoque recentium ἔλεγεῖα quaedam erotica dulcia et venustia cecinerunt.

⁵² Πβ. τη ντροπή για την προτίμηση των συμποτών στις «νέες» συνήθειες (ἡμεῖς γάρ ἔσμεν οἱ πρῶτοι τοῦ πράγματος εἰσαγομένου δυσχεράναντες ἐν Ρώμῃ καὶ καθαψάμενοι τῶν ἀξιούντων Πλάτωνα διαγωγῇ ἐν οἴνῳ ποιεῖσθαι καὶ τῶν Πλάτωνος

λογοτεχνία, ποιήματα δηλαδή του Αιδίτου, του Λικίνου και του Κάλβου. Η συνειδητή υπενθύμιση του επίθετου *insubidus* («ne nos...tamquam profecto vastos quosdam et insubidus ἀναφροδισίας condemnetis»),⁵³ που προεξαγγέλλει τον Αιδίτου (απ. 1 Morel πβ. Σαπφ. απ. 137, 31), και οι όροι οι σχετικοί με το ύφος των τριών προνεοτεριστών ποιητών (*venustius* χαρίεις, γλαφυρός, *limatius*, *mundius* επεξεργασμένος, κομψός, *tersius* καθαρός, λεπτός, 9. 19. 10),⁵⁴ αντιπαρατάσσουν τους λατίνους ποιητές απέναντι στα «παλαιά» πρότυπα κομψότητας, όπως η Σαπφώ (Διον. Αλικαρν. Δημ. 40, *Περὶ συνθ. ὄνομ.* 19), υπενθυμίζοντας έμμεσα ότι κάποιοι, όπως ο Αιδίτου, τον οποίο εξετάζουμε σε άλλο κεφάλαιο, την μιμούνται με επιτυχία.

8. Ήως τῶν καλῶν. Λόγοι περὶ δικαίων τε καὶ καλῶν καὶ ἀγαθῶν και το απ. 137 της Σαπφῶς (Ἰμερος ἔσλων καὶ κάλων- ἔλεγεσ +περὶ τῷ δικαίῳ])

Η σκηνή της ντροπής στον Φαῖδρο, το έναυσμα για ένα παιγνιώδη διάλογο με τον απόντα Λυσία που αντιπροσωπεύεται από τον αναγνώστη του βιβλίου του, τον Φαῖδρο,⁵⁵ δεν είναι απλά μια «θεατρική» επίδειξη ρητορικής. Η αἰ δῶς⁵⁶ προοικονομεί τη συνάρτηση του ἔρωτα τῶν καλῶν με το χαρακτήρα του ἐρώντα (Τόν τε οὖν ἔρωτα τῶν καλῶν πρὸς τρόπον ἐκλέγεται ἕκαστος, 252d5-6). Στόχος του Σωκράτη είναι να φέρει τον Φαῖδρο στη «βακχεία» (234d) και να γεννήσει στην ψυχή

διαλόγων ἐπὶ τραγῆμασι καὶ μύροις ἀκούειν διαπίνοντας· ὅτε καὶ Σαπφούς ἀναλεγομένης καὶ τῶν Ἀνακρέοντος ἐγὼ μοι δοκῶ καταθέσθαι τὸ ποτήριον αἰ δούμενος, Πλούτ. Συμπ. 613d-e). Για τη συνήθεια να άδοντα άσματα της Σαφῶς στα συμπόσια βλ. Συμπ. Προβλ. 622c, 711d.

⁵³ Ο Γέλλιος, όπως και ο Φρόντων, εκφράζει ως κριτικός της λογοτεχνίας το θαυμασμό του για τους παλαιότερους υπό το πρίσμα μιας ιδιαίτερης ευαισθησίας για την ηθική, μια στάση που αποκαλείται κοινωνικογλωσσικός αταβισμός. Βλ. Kennedy, *Ιστορία της Θεωρίας της Λογοτεχνίας I* (2008) σσ. 429-31. Για τα λογοτεχνικά ενδιαφέροντα του Γέλλιου και τις ελάχιστες αναφορές του στους έλληνες λυρικούς και δραματικούς ποιητές βλ. B. Baldwin, *Studies in Gellius* (Coronado 1975), σσ. 51-70, 71-88 κυρ. 67. Για τον Αιδίτου και τον Ιουλιανό αυτ. σσ. 8, 16, 61, 64, 84, 91 κυρ. σσ. 42-3, 64. Για τον Γέλλιο βλ. επίσης E. J. Kenney-W. V. Claussen, *Ιστορία της λατινικής Λογοτεχνίας*, Μετάφρ. Θ. Λίκου, Α. Σιδέρη-Τόλια, Επιμ. Α. Στεφανής, (Αθήνα 1998), σσ. 912-5.

⁵⁴ Για το επίθετο *venustus* (χαρίεις, κομψός, γλυκύς, εἰ δῆμων) λέξη του κύκλου του Κάτουλλου (non...illepidum neque invenustum 10. 4 πβ. 36. 17) βλ. C. J. Fordyce, *Catullus A Commentary* (Oxford 1961), σσ. 93, 117, R. Seager, «Venustus, Lepidus, Bellus, Salsus: Notes on the Language of Catullus», *Latomus* 33 (1974), σσ. 91-4.

⁵⁵ Πβ. το διάλογο ανάμεσα στον Φάωνα, φανατικό αναγνώστη του Φιλόξενου, και σε κάποιον που προσποιείται ότι ενδιαφέρεται για το περιεχόμενο του βιβλίου (κωμ. Πλάτ. Φάων απ. 189).

⁵⁶ Στη δεύτερη ομιλία του Σωκράτη (παλινωδία), την μετ' αἰδοῦς καὶ λόγου (255e), η αἰ δῶς δεν αφορά το κοινωνικό σύνολο αλλά στη φρίκη και στο σεβασμό προς το κάλλος και τον τρόπο με τον οποίο βιώνεται ο έρωτας. Ο σῶφρων ἵππος, ο ευπειθής στον ηνίοχο αἰδοῖ βι ἀζόμενος ἑαυτὸν κατέχει (254a, ὑπ' αἰσχύνης τε καὶ θάμβους, ἰδρῶτι πᾶσαν ἔβρεξε

του λόγους *περί δικαίων τε καὶ καλῶν καὶ ἀγαθῶν* (278ab πβ. *ἔλεγες +περί τω δικαίῳ*], Σαπφ. απ. 137. 6).⁵⁷ Ο Σωκράτης που καλύπτει το πρόσωπό του και προσποιείται ότι ντρέπεται να μιλήσει (*Ἐγκαλυψάμενος...μὴ βλέπων πρός σέ, ὑπ' αἰσχύνης διαπορώμαι*, 237a4-5 πβ. 242c8, 243d3) υπενθυμίζει τον αμήχανο Αλκαίο που σιωπά όταν η ντροπή του κλείνει τα μάτια (Σαπφ. απ. 137. 4-5). Όπως η Σαπφώ αποσυνδέει τον ἥμερον από την αἰδῶ (αἰσχρόν, κάκον) και αντιπροτείνει τον δίκαιο λόγο (*ἔλεγες +περί τω δικαίῳ*], απ. 137. 2-3), στον Φαῖδρο η αδυναμία του λόγου από ντροπή γίνεται η αφορμή για έναν διάλογο με θέμα το ερωτικό ιδεώδες.

Στον Πλάτωνα ο ἔρως των καλῶν (*Ἐρως...ἐραστής ὢν περί τὸ καλόν*, Συμπ. 203c6, *Ἐρως δ' ἐστὶν ἔρως περί τὸ καλόν*, 204b3, *ὁ ἐρῶν τῶν καλῶν*, 204d) νοείται, όπως και στην Σαπφώ (*ἥμερος ἔσλων καὶ κάλων*, Σαπφ. απ. 137. 3, *Σαπφῶ..ἐρασθεῖσα < καλῶν>*, Ιμέρ. Λόγ. 28. 2, *τὸ τῶν καλῶν ἐρᾶν καὶ πρός τὰ ὠραῖα φιλικῶς ἔχειν*, Κλέαρχ. Ἐρωτ. απ. 25W, *Φαῖδρ.* 252d5, *ἐπιθυμία τις ὁ ἔρως...ἐπιθυμοῦσι τῶν καλῶν*, ἥμερος...ἐπίκτητος δόξα...ἐφιεμένη...τοῦ ἀρίστου, *Φαῖδρ.* 237d-e, *ἐρῶν καλῶν*, 249e3-4) ως αποκλεισμός του ἔρωτα των αἰσχροῶν (*αἰδῶς +κέν σε οὐκ +ἦχεν ὀππατ'*, απ. 137. 5-6 πβ. *δι' ἔρωτα καλῶν· αἰσχροῶν γὰρ οὐκ εἴη ἔρως*, Συμπ. 201a5-6 βλ. και 197b4-5).⁵⁸ Στην Σαπφώ ο ἥμερος (απ. 137. 3) συνδεόμενος με τα ἔσλα και κάλα αποστασιοποιείται από την υλική διάσταση και υψώνεται στη σφαίρα του ιδεώδους. Ο Πλάτωνας επίσης, που συνειδητοποιεί το έντονο πάθος από την προσήλωση σε αφηρημένα αντικείμενα,⁵⁹ εισηγείται ότι ο εν μανία ἔρωτας όχι μόνο δεν είναι επιβλαβής, αλλά είναι ο μόνος που δικαιώνει την ανθρώπινη ύπαρξη.⁶⁰

τὴν ψυχὴν, 254c). Βλ. *αἰδοῖ βι ἀζόμενος*, 253e, Φίλ. 60b πβ. Γοργ. 523a, Θεαίτ. 187d, Σοφ. 239b.

⁵⁷ Ο αντίστοιχος θετικός αφορισμός του Ανακρέοντα *καλόν (εἶναι) τῷ ἔρωτι τὰ δίκαια φησὶν* (απ. 402b PMG) ερμηνεύεται με βάση την ερωτική ηθική του Αγάθωνα (*οὐτ' ἀδι κεί οὐτ' ἀδι κἔσθαι*, Συμπ. 196b-c) που στηρίζεται στην ερωτική ηθική της Σαπφῶς (*ἀδικήει*, π. 1. 20) και το νόμο της αμοιβαιότητας. Η αδυναμία του εραστή να αρνηθεί τον ἐρώμενο (256a) προσδένεται με το υποχρεωτικό *κῶκ ἐθέλοισα* της Σαπφῶς (π. 1.24). Το αναπόφεκτο της αμοιβαίας αλλαγής στον ἔρωτα, ο κυκλικός ρυθμός, η δίκαιη αμοιβαιότητα και αλληλοπάθεια, η τέλεια δηλαδή ισορροπία ανάμεσα στον εραστή και τον ἐρώμενο, αναπτύσσονται πιο συγκεκριμένα στο *Συμπόσιο* (196bc). Βλ. Bonnano, «La “giusta” reciprocità» (1973) σσ. 113-116.

⁵⁸ Πβ. τα στάδια του ἔρωτα στον ορισμό της Διοτίμας: ἔρως του ωραίου, ἔρως της κατοχής του ωραίου καὶ ἔρως της διαρκούς κατοχής του ωραίου. Βλ. S. Rosen, *Plato's Symposium* (Yale, New Haven, London 1968), σσ. 20-1, 197-277, 245, I. Συκουτρή, *Πλάτωνος, Συμπόσιον. Κείμενον, μετάφρασις καὶ ἐρμηνεία*, Ἐκδ. Ακαδημίας Αθηνών, (Αθήνα 1970⁵), σσ. 204* κ.ε, κυρ. 219*-229* (αναβαθμοί της ερωτικής μυσταγωγίας).

⁵⁹ Ο Πλάτων θεωρείται ο πρώτος δυτικός άνθρωπος που συνειδητοποιεί πόσο έντονη μπορεί να είναι και πόσο πάθος μπορεί να κλείνει η προσήλωσή μας σε αντικείμενα τόσο αφηρημένα όσο η κοινωνική μεταρρύθμιση, η ποίηση, η τέχνη, οι επιστήμες και η φιλοσοφία, προσήλωση που έχει περισσότερα κοινά

Στο *Συμπόσιον*⁶¹ το παιγνίδι της ντροπής (*εἰ δ' ἄλλοις ἐντύχοις σοφοῖς, τάχ' ἄν αἰσχύνοιο αὐτούς, εἴ τι ἴσως οἴοιο αἰσχρὸν ὃν ποιεῖν*, 194c-d πβ. *ἔξελέγξουσί με ἔάν σοι χαριζόμενος, συγχωρῶ Φαῖδρο*. 235b8) λίγο πριν από το εγκώμιο του Έρωτα από τον Αγάθωνα είναι ένα ρητορικό τέχνασμα του Σωκράτη που διακόπτεται από τον Φαῖδρο. Όχι τυχαία ο Αγάθωνας αρχίζει με την φράση (*οὐδέν με κωλύει λέγειν*, 194e2 πβ. *ἀλλά με κωλύει...αἴδως*, Σαπφ. απ. 137. 1-2) και σταματά με το ειρωνικό πείραγμα του Σωκράτη που παρά λίγο να αφήσει το διαγωνισμό από την ντροπή (198c2-3). Στον *Φαῖδρο*, η ἄρνηση της *αἰδοῦς*, σημείο διάκρισης του αισχρού από το σώφρονα έρωτα⁶² προοικονομεί το πλατωνικό ιδεώδες που εξαγγέλλει την ταύτιση της σωφροσύνης με τη μανία.⁶³ Στον *Φαῖδρο* ο

στοιχεία με την ερωτική καθήλωση από όσα κανονικά θα υποψιαζόταν κάποιος με φροῦδική αντίληψη του ανθρώπου. Βλ. Vlastos, *Πλατωνικές Μελέτες* (1994) σ. 59.

⁶⁰ Με τον ορισμό του *ἰμέρου* ως *ἐπικτήτου δόξης ἐφιεμένης τοῦ ἀρίστου* (237e7-8) ο Πλάτωνας μεταβιβάζει τον *ἴμερον* στη σφαίρα του ιδεώδους και με την αλληλοσυμπλοκή και την ομόνοια των δύο αντιθετικών εννοιών (*σωφροσύνη-ὑβρις*) στην ψυχή του ανθρώπου μεταστρέφει την παραδοσιακή αντίληψη ότι ο έρωτας είναι αισχρός και ο εραστής κακός. Για τη διάσταση του λογικού με τον παράλογο έρωτα στον *Φαῖδρο* βλ. Th. Gould, *Platonic Love* (London 1963), σσ. 101-120, κυρ. 113.

⁶¹ Στο *Συμπόσιον* οι λόγοι του Φαίδρου, του Πανσανία, του Ερυξίμαχου, του Αριστοφάνη, του Αγάθωνα και του Σωκράτη χωρίζονται σε δύο κατηγορίες, σε αυτούς που θέτουν ως βασική προϋπόθεση τη διάκριση ανάμεσα στον καλό και στον κακό έρωτα, και στους άλλους. Στον λόγο όμως της Διοτίμας ο έρωτας σε κάθε εκδήλωσή του απευθύνεται προς το *καλὸ* (205e7-206a1, 206a11-12). Ο Αγάθωνας στρέφεται στη σημασία της σύνδεσης του έρωτα με το *ἀγαθόν*, αλλά η στρατηγική του αναπτύσσεται στις παραμέτρους του Αριστοφάνη. Ο έρωτας είναι αποκλειστικά *καλὸς* και τα αποτελέσματά του είναι όπως αυτός (197c1). Έτσι αποτυγχάνει να δει ότι η φύση του έρωτα είναι η αναζήτηση του *καλοῦ* και η Διοτίμα προτείνει την αντικατάσταση του *καλοῦ* από το όμορφο, υποθέτοντας σωστά ότι ο Σωκράτης θα βρεί την απάντηση πιο εύκολα στη μορφή αυτή. Ο έρωτας δεν είναι μόνο έρωτας του *καλοῦ* αλλά και επιθυμία της κατοχής του *καλοῦ* πάντα (206a). Η επιθυμία της κατοχής του *καλοῦ* είναι στην πραγματικότητα δύο επιθυμίες, η μία για το *καλὸ* και η άλλη για την αθανασία. Λαμβάνοντας υπ' όψη τις αντιθέσεις, θα πρέπει να σταματήσουμε την προσπάθειά μας να εντοπίσουμε τον εμπνευσμένο εραστή του *Φαίδρου* σε κάποιο συγκεκριμένο σημείο της ανόδου που ανέλαβε η μύηση της Διοτίμας. Η Διοτίμα μιλά για τον εραστή της τιμής και τον εραστή της σοφίας χωριστά, ενώ ο Σωκράτης στον *Φαῖδρο* τα αναμιγνύει στη μορφή του εμπνευσμένου εραστή. Και στις δύο περιπτώσεις ο Πλάτωνας παίρνει ένα από τα κλισέ του έρωτα και το μετατρέπει σε μεταφυσικό προτέρημα. Στο *Συμπόσιον* το κλισέ είναι ότι ο έρωτας προωθεί την αρετή, στον *Φαῖδρο* ότι ο έρωτας είναι μανία. Από την πηγή αυτή πηγάζουν οι διαφορές ανάμεσα στους δύο διαλόγους, οι περιορισμοί και τα επιτεύγματά τους. Βλ. G. R. F. Ferrari, «Platonic Love», *The Cambridge Companion to Plato*, Έκδ. R. Kraut, (Cambridge 1992), σσ. 248-276, 250, 252-3, 255, 268 σημ. 71.

⁶² Στον πρώτο λόγο του Σωκράτη (237b-241b) η φύση του έρωτα συναρτάται άμεσα με την ωφέλεια και τη βλάβη. Στον δεύτερο λόγο (244-256e) ο *έρως* *καλῶν* (252d5) ορίζει τον αληθινό εραστή (*ὁ ταύτης μετέχων τῆς μανίας ὁ ἐρῶν τῶν καλῶν... ἐραστής καλεῖται*, 249e3-4 πβ. *ἴμερος ἔσλων...κάλων*, Σαπφ. απ. 137). Αυτό που διαχωρίζει τους αληθινούς εραστές, αφού και οι μη *ἐρῶντες* (*ἐπιθυμῶσι τῶν καλῶν*, 237d3-5), και την κτηνώδη επιθυμία από τη μανία, είναι ο *ἴμερος*, η διάσταση δηλαδή ανάμεσα στην έμφυτη επιθυμία της ηδονής (*ἐπιθυμία τις ὁ ἔρως*, 237d3) και την *ἐπικτήτον δόξαν* την *ἐφιεμένην τοῦ ἀρίστου* (237e7-8).

⁶³ Η σωφροσύνη και η αυτοκυριαρχία είναι η αρετή που εξασφαλίζει την δίκαιη, ομαλή λειτουργία του έρωτα Βλ. Thornton, *Έρως* (1998) σσ. 349-357 (*ὑβρις, ἰαχύνη, δί και ος ἔρως*). Για το *σαοφρονεῖν* ως υγεία που εγγυάται την εν ζωή ευτυχία, μακροζωία και ευημερία βλ. Snell, *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος* (1984⁴) σ. 227.

ψόγος του έρωτα, ως απάντηση στο λόγο του Λυσία 235e-236a (εγκώμιον της σωφροσύνης του μη ερώντος και ψόγος της αφροσύνης του ερώντα), αντιστοιχεί με το αίτημα ενός ακριβέστερου ορισμού του έρωτα στο *Συμπόσιον* (199d2, e6, 200a3, e3, 201a5-8, 205ad, 206b, 209e).⁶⁴ Ο τελικός ορισμός του αντικειμένου του έρωτα δίνεται μέσα από την κυοφορία και τη γέννηση ενός μεταμφιεσμένου σε Διοτίμα Σωκράτη (*Συμπ.* 206d1). Το άτομο δεν αυτοκαθορίζεται αόριστα με αυτόν καθ'αυτόν τον έρωτα του *καλοῦ*, αλλά μέσω της αναπαραγωγικής ενέργειας του αντικειμένου (*ἀγαθοῦ*).⁶⁵

9. Το απ. 31 της Σαπφώς και τα συμπτώματα του *ίμέρου*

Η εντυπωσιακή δομική αντιστοιχία ανάμεσα στην αντίδραση του *κύοντος* στο *Συμπόσιον*, και των συμπτωμάτων του φιλοσοφικού έρωτα στον *Φαίδρο* αποτελεί ισχυρότατο σημείο σύγκλισης της Σαπφώς με την Διοτίμα.⁶⁶ Η αντίδραση του *κύοντος* (πνευματική συνουσία) απέναντι στο *καλόν* οδηγεί στον *τόκον* *έν καλῷ* και την *γέννησιν ἀρετῆς* (*Συμπ.* 209e) ενώ τα συμπτώματα του φιλοσοφικού έρωτα στον *Φαίδρο* (251 πβ. Σαπφ. απ. 31) σηματοδοτούν τον οίστρο, τη στιγμή της σωκρατικής σύλληψης.⁶⁷ Η ομοιότητα της αντίδρασης του *κύοντος* (πνευματική συνουσία) απέναντι στο *καλόν* στο *Συμπόσιον*, με τα συμπτώματα του φιλοσοφικού έρωτα (*Φαίδρο*. 251) που ο Σωκράτης δανείζεται από την Σαπφώ (απ. 31) αποκαλύπτουν ότι της αναγνωρίζεται η έντονη συγκίνηση και το συναίσθημα αλλά και η γνώση της βαθύτερης ουσίας του έρωτα.⁶⁸ Η σημασία της σύγκρισης του Πλάτωνα με την Σαπφώ

⁶⁴ Η αναφορά του έρωτα σε ένα αντικείμενο προϋποθέτει ότι ο έρωσ συντροφεύεται από επιθυμία και ένδεια του αντικειμένου προς το οποίο αναφέρεται, κατά συνέπεια την υπέρβασή του από αυτό. Η ένδεια της αναφοράς στο άλλο που ισοδυναμεί αλλά και υπέρχει πέραν του «θανάτου» του υποκειμένου της ποίησης (πβ. Σαπφ. απ. 94, 95, 96, 31. 17) υπενθυμίζει την αναπαραγωγική ιδιότητα του αντικειμένου στον Πλάτωνα. Ο Έρωτας προσδιορίζεται με βάση την ενέργεια και την αναφορά της σε ένα αντικείμενο, σχέση όμως που προϋποθέτει την «ελλειπτικότητα» του έρωτα και την στέρηση του άλλου στο οποίο και δεν αναφέρεται (*έρῶ...ὅτου ἀπορεῖ*, 255d). Πβ. *Ἡ Διοτίμα λῆγει θάλλει μὲν ἔρως ὑπορῶν, ἀποθνήσκει ἀπορῶν* · *τοῦτο ἐκείνη* *ξυλλαβοῦσα ἔπεν* «γλυκύπικρον» *καὶ ἀλγεσίδωρον*», Μάξ. Τύρ. 18. 9=Σαπφ. απ. 130. 2, 172.

⁶⁵ Βλ. Συκουτρής, *Πλάτωνος, Συμπόσιον* (1970⁵) σσ. 204* κ.ε. (*τόκος ἐν καλῷ*, 206b - 208b).

⁶⁶ Ο λόγος της Διοτίμας σε γενικές γραμμές ανταποκρίνεται στον *Φαίδρο*. Βλ. Thornton, *Έρωσ* (1998) σσ. 363-7, 365, Συκουτρής, *Πλάτωνος, Συμπόσιον* (1970⁵), σ. 158.

⁶⁷ Για το *γεννώω* ως μέσο ρήμα (απ' εμαυτού παράγω, δημιουργώ) βλ. Πλάτ. *Τίμ.* 34b, *Μεν.* 238a: *LSJ*⁹. Στην Σαπφώ το ρήμα *τίκτω* είναι το αποτέλεσμα της συνουσίας (απ. 44A). Βλ. και *γέννατο*: Αλκ. απ. 42.13, 308.3.

⁶⁸ Κοινό σημείο του Πλάτωνα και της Σαπφώς είναι ότι και οι δύο αντιλαμβάνονται ότι το αληθινό πάθος συγκινεί την ψυχή και στον *Φαίδρο* ο Πλάτωνας προκαλεί ανοιχτά τον αναγνώστη να κάνει σύγκριση με τη Σαπφώ ως προς την ένταση του πάθους. Βλ. Vlastos, *Πλατωνικές Μελέτες* (1994) σ. 63. Υπάρχει όμως και η αντίληψη ότι το πλατωνικό πάθος υστερεί σε σχέση με το πάθος της Σαπφώς. Βλ. P. duBois, «Phallocentrism and Its Subversion in Plato's *Phaedrus*» (1985) σσ. 91-103, D. Wender, «Plato: Misogynist, paedophile, and feminist», *Arethusa* 6 (1973), σσ. 75-90.

⁶⁹ Βλ. Ferrari, *Listening to the Cicadas* (1990²) σσ. 150-159, κυρ. 153-154, 89, 107, 110. Αν και ο τίτλος

(απ. 31) -η σύγκριση γίνεται πιο κατανοητή εξ αιτίας της αναφοράς σε αυτήν (235c)- καταδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο ο Σωκράτης συνδέει τα συμπτώματα της βαρείας αρρώστειας του έρωτα που εκδηλώνεται με πυρετό-φωτιά (251d) με τον υποφέροντα. Ο *ἀρτιμελής* εραστής θερμαίνεται, ιδρώνει (251a), κυριεύεται από συμπτώματα πυρετού και τρόμου (*ἔφριξε τῶν τότε...δεδίει, φρίκης μεταβολή...ἰδρώς...ἀήθης θερμότης*, 251a).⁶⁹ Τα συμπτώματα στα οποία εντάσσεται και η αϋπνία του ερώντα (251e1-3 πβ. Σαφ. απ. 168. 4B), διορίζονται ως μετοχή στην αντιθετική σύγκρουση των αισθημάτων του πόνου από την επιθυμία για το απόν πρόσωπο και της χαράς από την ανάμνηση του καλού (251a-252a πβ. Σαφ. απ. 48).⁷⁰ Η ερωτική παραφροσύνη ως τέταρτη μορφή της θεϊκής μανίας, αν και πάθος ψυχής έξω και πέρα από τις δεσμεύσεις του σώματος,⁷¹ εκδηλώνεται σωματικά ταυτίζοντας τα πάθη του σώματος με το πάθος της ψυχής. Παρά το όα η επιστημονική ακρίβεια της Σαπφώς στην παράθεση των συμπτωμάτων υπονομεύεται με το γκροτέσκο και κωμικό παραλληλισμό της πτεροφυΐας του ίμερου με τα συμπτώματα της οδοντοφυΐας (251cd),⁷² το απ. 31 γίνεται το όχημα με το οποίο αρθρώνεται η αντιστοιχία ανάμεσα στον σωματικό και τον φιλοσοφικό έρωτα.⁷³

«The love-mad philosopher's mixed pleasure» παραπέμπει στο απ. 130 της Σαπφώς, δεν αναφέρεται η σύνδεση του αποσπάσματος αυτού με το απ. 31. Τον εντελώς διαφορετικό τρόπο της περιγραφής και της τοποθέτησης των συμπτωμάτων σε σχέση με το ποίημα της Σαπφώς εντοπίζει πρώτος ο W. W. Fortenbaugh, «Plato *Phaedrus* 235c3», *CPh* (1966), σσ. 108-109.

⁶⁹ Βλ. Ferrari, *Listening to the Cicadas* (1990²) σσ. 150-159, κυρ. 153-154, 89, 107, 110. Αν και ο τίτλος «The love-mad philosopher's mixed pleasure» παραπέμπει στο απ. 130 της Σαπφώς, δεν αναφέρεται η σύνδεση του αποσπάσματος αυτού με το απ. 31. Τον εντελώς διαφορετικό τρόπο της περιγραφής και της τοποθέτησης των συμπτωμάτων σε σχέση με το ποίημα της Σαπφώς εντοπίζει πρώτος ο W. W. Fortenbaugh, «Plato *Phaedrus* 235c3», *CPh* (1966), σσ. 108-109.

⁷⁰ Η φιλοσοφική διάσταση του απ. 31 της Σαπφώς βεβαιώνεται και από την αναφορά του Σωκράτη στις πηγές έμπνευσης (235c). Βλ. V. Zadorojnyi, «Sappho and Plato in Plutarch, *Demetrius* 38», *Plutarcho, Platon y Aristoteles, Actas del V Congreso Internacional de la I. P. S.*, (Madrid-Cuenca, 4-7 de Mayo de 1999), σσ. 519-21.

⁷¹ Για το άτομο ως αντικείμενο αγάπης στον Πλάτωνα και τη σεξουαλικότητα του πλατωνικού έρωτα βλ. Vlastos, *Πλατωνικές Μελέτες* (1994) σσ. 27-79, κυρ. 77, 64-5, «Sex in Platonic love», *Platonic Studies* σσ. 38-42 και *Socrates: Ironist and Moral Philosopher* (Ithaca, New York 1991), σσ. 38-39, Συκουτρής, *Πλάτωνος, Συμπόσιον* (1970⁵) σσ. 230-246 πβ. 8-25.

⁷² Για τη μίξη του υψηλού και κωμικού ύφους και τους σεξουαλικούς υπαινιγμούς ανάμεσα στα φτερά και τον φαλλό βλ. Henderson, *The Maculate Muse* (1975) σ. 128 με άλλα παράλληλα, Ferrari, *Listening to the Cicadas* (1987-1990) σσ. 168, 153 κ.ε. Για την *ὑβριν* στον Πλάτωνα και ειδικότερα στον *Φαίδρο* βλ. N. R. E. Fisher, *Hybris. A study in the values of honour and shame in Ancient Greece* (Aris & Philips Warminster 1992), σσ. 470-6, κυρ. 472, 453-492.

⁷³ Ο Πλάτωνας υπαινίσσεται πάλι τα συμπτώματα στην αντίσταση του καλού αλόγου στο κάλεσμα του πάθους (*ὑπ' αἰσχύνης καὶ θάμβους ἰδρώτι πᾶσαν ἔβρεξεν ψυχὴν*, 254c4-5).

Τα συμπτώματα πόθος-πάθος (οἶστρος-δόδυνη) της ψυχής για το ωραίο, σηματοδοτούν το είδος του έρωτα.⁷⁴ Ο ἀρτιμελής είναι ο βαριά άρρωστος σαπφικός εραστής που φρίττει, τρομάζει, καίγεται και παγώνει μπροστά στην ομορφιά. Η μετοχή της ψυχής στην οδύνη και την ηδονή (σύμμιξις ἡδονῆς καὶ λύπης, 251cd) που ανακαλεί το απ. 130 της Σαπφώς, είναι η στιγμή της γέννησης της Ιδέας (τὰ σφύζοντα εἶπεν ἀπὸ μεταφορᾶς τῶν φλεγμαινόντων...ἐπείγεται ἐξελθεῖν ἔξω τὸ ὑγρόν...ἡ ψυχὴ ἐνταῦθα ἐπιθυμεῖ μὲν τῶν ἐκεῖ καὶ ἔχει ἔρωτα, κατεχομένη δὲ ὑπὸ τῆς γενέσεως ἔτι εἰκότως ὀδυνᾶται· ὁθεν γλυκύπικρόν τινες εἰρήκασι τὸν ἔρωτα ἀπὸ τῶν ἐνταῦθα συμβαινόντων ἡμῖν τεκμαιρόμενοι, Ερμ. φιλ. 162. 11 κ.ε.).⁷⁵ Η μεταφορά αποδίδει το πυκνότευστο υγρό της ερωτικής φλεγμονής και την αντιθετική διάσταση των δυνάμεων έρωσ-ροή-ζωή, έρωσ-φλεγμονή-νόσος. Όπως ο έρωτας ιάται με την παρουσία (πβ. Σαπφ. απ. 48), η φλεγμονή-νόσος παύει με την εμφάνιση του νέου οδόντος και ιάται με την παροχέτευση του παρακρατημένου στα αιμάσσοντα ούλα υγρού (251ab). Η Μνήμη ως σύμμιξη των ἐναντίων (Μνήμη. ὅτι ἐν τῇ ψυχῇ τοῦ μὲν προσδωκομένου ἐστὶν ἐλπίς, τοῦ δὲ παρόντος αἴσθησις, τοῦ δὲ ἀπόντος μνήμη...τόποι...δι' ἐναντίων...τῶν ἐναντίων μεταβάντες ἀναμιμνησκόμεθα τούτου, ἀπὸ πικροῦ γλυκέος, ἀπὸ λευκοῦ μέλανος, ἀπὸ ψύχους καύματος, Σουδ. s.v. πβ. καὶ ἐποίησας· ἦλθες γὰρ δὲ καὶ ἀπὼν οἷς γράφεις, Ιουλ. Ἐπιστ. 183=Σαπφ. απ. 48) υποβοηθά στην ανάκτηση των φτερών και η ψυχή ανεβαίνει πάλι ψηλά από την θέση που έπεσε όταν άλογα και ηνίοχος έχασαν τα φτερά τους.

Η σχέση της ροῆς με τον ἔμερον καθορίζει και το πάθος της ψυχής στη θέα της ομορφιάς, που ο Πλούταρχος (αἱ γὰρ ἀντιβλέψεις τῶν ἐν ὥρᾳ καὶ τὸ διὰ τῶν ὀμμάτων ἐκπίπτον, εἴτε ἄρα φῶς εἴτε ῥεύμα, τοὺς ἐρώοντας ἐκτῆκει καὶ ἀπόλλυσι μεθ' ἡδονῆς ἀλγηδόνι μεμιγμένης, ἣν αὐτοὶ γλυκύπικρον ὀνομάζουσιν, Συμπ. Προβλ. 681b) ονομάζει, όπως και η Σαπφώ (απ. 130), γλυκύπικρον.⁷⁶ Το πάθος ως εμπειρία των αισθήσεων και αρρώστεια των ματιών (255d) σκιαγραφεί πολύ καθαρότερα το κάλλος από όσο τις άλλες αρετές (δικαιοσύνη

⁷⁴ Βλ. Gould, *Platonic Love* (1963) σ. 115. Σε αντίθεση με τον ευπειθή ο απειθή ἵππος σκιρτῶν βίᾳ φέρεται (254a2-4 πβ. Ανακρ. απ. 417 PMG).

⁷⁵ Για το παράλληλο βλ. P. Couvreur, *Hermeias von Alexandrien In Platonis Phaedrum Scholia*, Cod. Paris. 1810 (Hildesheim-New York 1901), σ. 185. Για το μοτίβο βλ. λύπην ἡν ἡδονὴν συγκεράσας, Πλάτ. Τίμ. 68d, Φίλ. 50a, τὸ πικρὸν μέλιτι, Πολιτ. 397c, Π.Α. 12. 154, ἔχει τὸ πικρόν τῆς γεωργίας γλυκύ, Μέν. απ. 795. Ανάμνηση του απ. 130 της Σαπφώς έχουμε και στον Λόγγο (ο Δάφνις κάεταί και ψύχεται (14,17). Απηχήσεις της Σαπφώς (αππ. 130, 31, 48) έχουμε και στον Φίληβο (46-47) που φαίνεται να απηχεί τον Φαῖδρο (251ad) και το Συμπόσιον (203de=Μάξ. Τύρ. 8. 9=Σαπφ. απ. 219).

⁷⁶ Για το παράλληλο βλ. P. A. Clemment-H.B. Hoffleit, *Plutarch's Moralia VIII* (London 1969), σ. 422.

π.χ. και σωφροσύνη). Ο ήμερος ως θερμό ποτάμι της ομορφιάς (251c7 πβ. 251e3) που αναβλύζει από τα μάτια ή εισρέει σε αυτά είναι εικόνα με λυρική καταγωγή και σαπφική σφραγίδα (*έρρει ἔξωθεν καὶ οὐκ οἰκεία ἐστὶν ἡ ῥοή... ἄλλ' ἐπεΐσακτος διὰ τῶν ὀμμάτων*, Κρατ. 420ab πβ. ὄπατα... μέλλιχ', ἔρος δ' ἔπ' ἰμέρτω κέχυται προσώπω, Σαπφ. απ. 112. 3-4, 96)⁷⁷ Στο πλατωνικό παίγνιο του ἰδεῖν⁷⁸ (πολυθεάμων, ἴδωσιν, προσορῶν, ἰδόντα, 251), παραπλήσιο με το σαπφικό παίγνιο του εἰκάζειν (φαίνεται, φαίνομαι, απ. 31. 1 και 1 θ,⁷⁹ η θεοποίηση του αγαπώμενου (πρόσωπον θεοειδές, 251a2 πβ. 255a1, ὡς ἰσόθεος θεραπευόμενος, θεὸν αὐτὸν ἐκεῖνον ὄντα, ἐαυτῷ οἶον ἄγαλμα τεκταίνεται τε καὶ κατακοσμεῖ, ὡς τιμήσων τε καὶ ὀργιάσων, 252d5-7, ὡς ἀγάλματι καὶ θεῷ... προσορῶν ὡς θεὸν σέβεται, 251a5-6)⁸⁰ υπενθυμίζει τον ἴσον θεοῖσιν, αυτόν που βλέπουν κόρη και ποιήτρια (Σαπφ. απ. 31. 1).

Η ρευστότητα των σεξουαλικών ορίων στο απ. 31 της Σαπφώς⁸¹ επιτρέπει στον Σωκράτη να ιδιοποιηθεί το γυναικείο φύλο την κορυφαία στιγμή που εκμαίνεται και

⁷⁷ Πβ. *Ομ. Ύμν.* 10. 2, τὰς πάντες ἐπ' ὄμμασι ἡμεροί, Θεόκρ. 18. 37, ἡμερος ἐπικέχυται τοῖς ὀφθαλμοῖς, Φιλόστρ. *Εἰκ.* 2. 9. 6, Κάτουλ. 48. 1. Βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 123. Για τη σχέση των απ. 112, 96 με το χωρίο αυτό του Φαίδρου βλ. και Pender, «Sappho and Anacreon in Plato's *Phaedrus*» (2007) σσ. 41-2.

⁷⁸ Στη διδασκαλία των ερωτικών ο Σωκράτης ιδιοποιείται την πράξη του ἰδεῖν για να ταυτίσει τους μαθητές του με γυναικείες ερωτικές συντρόφους. Βλ. S. Goldhill, «The seductions of the gaze»: Socrates and his girlfriends», *Kosmos Essays in order, conflict and community in classical Athens*, Έκδ. P. Cartledge, P. Millett, Sitta von Reden, (Cambridge 1998), σσ. 105-124.

⁷⁹ Η σύγκριση θνητών με θεούς στην Σαπφώ δεν έχει προηγούμενο στην λυρική ποίηση εκτός από μια ειρωνική περίπτωση στον Θέογνη (337-340) και στον Πίνδαρο (*Ολ.* 10. 99-106) για άλλους βέβαια σκοπούς. Βλ. T. MacEvilley, «Sappho's 31. The face behind the mask», *Phoenix* 32 (1978), σσ. 4-5 που διαφωνεί με τους Setti και Page. Πβ. W. D. Furley, «Fearless, bloodless ...like the Gods»: Sappho 31 and the rhetoric of 'godlike», *CQ* 50-1 (2000), σσ. 7-15. Για το παίγνιό του εἰκάζειν και τα similia του ἴσος θεοῖσιν (απ. 31) βλ. De Martino-Vox, *Lirica Greca III* (1996) σσ. 1061, 1095-1112. Για το ίδιο θέμα βλ. και Αικ. Συνοδινού, *Ἔοι κα, εἰκός και συγγενικά από τον Όμηρο ως τον Αριστοφάνη* (Ιωάννινα 1981), κυρ. σσ. 34 κ.ε., 191, 199.

⁸⁰ Στο σωκρατικό παίγνιο του ἰδεῖν αναγνωρίζεται και η ουσία του πλατωνικού έρωτα, που είναι εγωκεντρικά ιδεοκεντρικός. Αυτό που διαχωρίζει το αντικείμενο του έρωτα από τη σύγχυση με την Ιδέα είναι ότι η θνητή ύπαρξη αντιλαμβάνεται το σωματικό κάλλος ως θεοειδές (251a2) και όχι ως θεῖον (Ιδέα). Βλ. Vlastos, *Πλατωνικές Μελέτες* (1994) σσ. 27-74, κυρ. 64-5. Για το θέμα του έρωτα βλ. επίσης A. W. Price, *Love and Friendship in Plato and Aristotle* (Oxford-New York 1990), σσ. 55-102, Ferrari, «Platonic Love» (1992) σσ. 248-276, H. Neumann, «Diotima's Concept of Love», *AJPh* 86 (1965), σσ. 33-59, K. J. Dover, «Eros and Nomos», *BICS* 11 (1964), σσ. 31-42.

⁸¹ Η μίμηση του θηλυκού ελευθερώνει τον αναγνώστη μέσα από την παράδοση αίσθηση της ρευστότητας των σεξουαλικών ορίων και νομιμοποιεί τις σχέσεις μεταξύ ανθρώπων του ίδιου φύλου. Η χαλιναγώγηση της υπέρμετρης σεξουαλικότητας επιτυγχάνεται με το διαχωρισμό του έρωτα σε όμορφο και αισχρό που οδηγεί και στη δικαιολόγηση της παιδεραστίας. Βλ. Thornton, *Έρως* (1998) σ. 365, Neumann, «Diotima's Concept of Love» (1965) σσ. 33-59.

⁸² Στον *Φαίδρο* ο Σωκράτης μας προετοιμάζει για την πρόσληψη της Σαπφώς (235c). Με το να την απηχεί (251b=Σαπφ. απ. 31), γίνεται ο λυρικός ποιητής που διακατέχεται από τη λυρική ποιήτρια μετακινώντας για άλλη μια φορά τα όρια ανάμεσα στα δύο φύλα, χρησιμοποιώντας για την περιγραφή της μανίας ένα ομοφυλοφιλικό περιεχόμενο ποίημα με έντονη την επιθυμία για αλλαγή της

«πεθαίνει» από έρωτα⁸² και να χρησιμοποιήσει την εμπειρία και το αποτέλεσμα (κύηση) του ερωτικού βιώματος για να μεταλλάξει την ερωτική ενέργεια του σώματος σε φιλοσοφική δίωξη του πνεύματος.⁸³ Τα σωματικά συμπτώματα του Αντίοχου στην παρουσία της Στρατονίκης, που ο Πλούταρχος (Δημ. 38) ερμηνεύει με του στίχους του απ. 31 της Σαπφώς εκλαμβάνονται επίσης σε αντιστοιχία με τα πάθη της ψυχής (*τὰ συμπάσχειν μάλιστα τῇ ψυχῇ τρεπομένη πεφυκότα μέρη καὶ κινήματα τοῦ σώματος*).⁸⁴ Στην ίδια παράδοση ρητορικής κριτικής φαίνεται να ανήκουν και τα σχόλια του Λογγίνου (Χ. 1 και 3) στο απ. 31 της Σαπφώς.⁸⁵ Η παράδοση αυτή στενά συνδεδεμένη με τον *Φαίδρο* όπου το απ. 31 της Σαπφώς γίνεται το όχημα με το οποίο μεταβιβάζεται η συμπτωματολογία από τα πάθη του σώματος στα πάθη της ψυχής, εξιδανικεύει τον παιδικό έρωτα (*παιδεραστήσαντος μετὰ φιλοσοφίας*, 249a, *φιλοσοφία*, *τὰ ἐμὰ παιδικά*, Γοργ. 482a). Τα ερωτικά συμπτώματα επηρεάζουν τη σωματική και την ψυχική υγεία του πάσχοντος και διαταράσσουν τη συνοχή του κοινωνικού σύνολου. Η επιβολή επομένως της «νέας» αντίληψης για τον έρωτα και τη

σεξουαλικής ταυτότητας. Η ματιά στην αγαπημένη και στο σύντροφό της, τον άλλο άνδρα, τοποθετεί την Σαπφώ στη θέση της. Η κατάσταση της ομοερωτικής επιθυμίας εγγυάται τη μιμητική παρουσία στο άλλο φύλο, στον εραστή. Βλ. duBois, «Phallogocentrism and Its Subversion in Plato's Phaedrus» (1985) σσ. 91-103, κυρ. 99-100.

⁸² Στον *Φαίδρο* ο Σωκράτης μας προετοιμάζει για την πρόσληψη της Σαπφώς (235c). Με το να την απηχεί (251b=Σαπφ. απ. 31), γίνεται ο λυρικός ποιητής που διακατέχεται από τη λυρική ποιητρία μετακινώντας για άλλη μια φορά τα όρια ανάμεσα στα δύο φύλα, χρησιμοποιώντας για την περιγραφή της μανίας ένα ομοφυλοφιλικό περιεχομένου ποίημα με έντονη την επιθυμία για αλλαγή της σεξουαλικής ταυτότητας. Η ματιά στην αγαπημένη και στο σύντροφό της, τον άλλο άνδρα, τοποθετεί την Σαπφώ στη θέση της. Η κατάσταση της ομοερωτικής επιθυμίας εγγυάται τη μιμητική παρουσία στο άλλο φύλο, στον εραστή. Βλ. duBois, «Phallogocentrism and Its Subversion in Plato's Phaedrus» (1985) σσ. 91-103, κυρ. 99-100.

⁸³ Η εμπειρία του ερωτικού βιώματος χρησιμοποιείται από τον Πλάτωνα για να μεταλλάξει την ερωτική ενέργεια του σώματος σε φιλοσοφική δίωξη και παράδοξα η ψυχή παραμένει προσηλωμένη στη φυσική πραγματικότητα του ερωτικού πάθους, με λεξιλόγιο και μεταφορές που υπαινίσσονται τη συνουσία. Σε αυτό ακριβώς το λόγο διαγράφεται η πλατωνική εξιδανίκευση του έρωτα. Μια άυλη, ορθολογική, αιώνια και απόλυτη κατάσταση γίνεται «ορθολογικά» κατανοητή χάρη στην ενέργεια της ερωτικής επιθυμίας, που είναι στην πραγματικότητα μια «ανορθολογική» λειτουργία του υλικού, προσδεδεδμένου στο χώρο και το χρόνο. Η Διοτίμα επιτυγχάνει έναν ακόμη φυσικό παραλογισμό. Αφαιρώντας πλήρως την ισχύ του σωματικού έρωτα που περιγράφεται ως αρρώστεια, σκλαβιά και καταστροφή, χρησιμοποιεί το αποτέλεσμα της σωματικής σεξουαλικότητας, την κύηση, ως το μόνο μέσο για την εξασφάλιση της αθανασίας. Βλ. Thornton, *Έρως* (1998) σσ. 363-7, κυρ. 365.

⁸⁴ Zadorojnyi, «Sappho and Plato in Plutarch, *Demetrius* 38» (1999) σ. 520.

⁸⁵ Βλ. R. Stark, «Sapphoreminiszenzen», *Hermes* 85 (1957), σσ. 325-336. Στο μυθιστόρημα του Χαρίτωνα τα συμπτώματα της ερωτικής μανίας είναι ένα κλισέ που έχει αφιετηρία το απ. 31 της Σαπφώς. Η ερωτική εμπειρία του Χαρίτωνα και της Καλλιρρόης, ένα παραδόξα ζωώδες αίσθημα, προέρχεται από μια εξωτερική δύναμη που όπως στον Αρχίλοχο, τον Ίβυκο και την Σαπφώ είναι εξωλογική. Η ρομαντική αγάπη συνδέεται ακόμη και σήμερα με την πίστη, την καθαρότητα, την αθωότητα και την αμοιβαιότητα, ενώ ο έρωτας του Αρταξέρξη αποδοκιμάζεται. Η ποιότητα του έρωτα κρίνεται από την εξωτερική και τον αυθορμητισμό. Η αρετή και ο έλεγχος είναι αδύνατος σε ένα τέτοιο έρωτα. Βλ. P. Toohey, «Dangerous was to fall in love: Chariton I 1, 5-10 and VI 9, 4», *Maia* 11(1999), σσ. 259-275.

γραφή χρειάζεται το κύρος της παράδοσης (*ὅτι καὶ τῶν παλαιῶν οἱ τὰ ὀνόματα τιθέμενοι οὐκ αἰσχρὸν ἡγοῦντο οὐδέ θνείδος μανίαν*, Συμπ. 244b6-7).⁸⁶

10. Πλάτωνας-Σαπφώ: Έλεγχος πάθους-Ανάμνηση

Ο ομφάλιος λώρος που συνδέει τον Πλάτωνα και την Σαπφώ είναι ότι βιώνουν το ερωτικό πάθος ως μυστηριακό γεγονός και εμπειρία έκστασης.⁸⁷ Η πρόσφατη θέα του πνευματικού κάλλους, μια μικτή εμπειρία πόνου και ανακούφισης, αλλά και μια θρησκευτική εμπειρία, περιγράφεται με όρους μιας νοσηρής σωματικής κατάστασης, όπως στο απ. 31 της Σαπφώς.⁸⁸ Τα συμπτώματα όμως, αν και προέρχονται από τις συγκινήσεις του σώματος, οδηγούν στην ομοίωση του ανθρώπου με το θεό επειδή ο άνθρωπος γνωρίζει τις ιδέες με την ανάμνηση και όχι με τις αισθήσεις. Ο έλεγχος του πάθους καθιστά το υλικό σώμα μέσον αναγωγής, ανάτασης και υπέρβασης.

Η οπτική επιδρομή του κάλλους έχει ως αποτέλεσμα την απώλεια του αυτοελέγχου (*ὅταν ὁμοίωμα ἴδωσιν ἐκπλήττονται καὶ οὐκέθ' αὐτῶν γίνονται*, 250a), αντίδραση που υπενθυμίζει την προσπάθεια της Σαπφώς να ελέγξει με την περιγραφή την αυτοδιάλυσή της (απ. 31. 15-16, Λογγ. *Περὶ Ὑψ.* X 1-3). Εν τούτοις παρά το ότι το πάθος βιώνεται ως παραλογισμός και στον Πλάτωνα και στην Σαπφώ το μη λογικό γεγονός αντιμετωπίζεται ψυχραιμία και τολμηρά. Η μαινόμενη Σαπφώ αναλύει τα ερωτικά πάθη με ψυχραιμία (*ὡς ἀλλότρια*, Λογγ. *Περὶ Ὑψ.* X 1-3) και τόλμη (*ἀλλὰ πᾶν τόλματον*, Σαπφ. απ. 31.17). Αντίστοιχα ο Πλάτωνας συστήνει λογική, εγκράτεια αλλά και τολμηρή αντιμετώπιση των επιθυμιών (*σωφροσύνη τὸ περὶ τὰς ἐπιθυμίας μὴ ἐπτοῆσθαι ἀλλ' ὀλιγώρως ἔχειν καὶ κοσμίως*, Φαίδ. 68c7-8).

⁸⁶ *ἀλλ' ὡς καλοῦ ὄντος, ὅταν θείᾳ μοίρᾳ γίγνηται*, c2, *τόσῳ κάλλιον μαρτυροῦσιν οἱ παλαιοὶ μανίαν σωφροσύνης τὴν ἐκ θεοῦ τῆς παρ' ἀνθρώπων γιγνομένης*, d3-4, *ὅς δ' ἄνευ μανίας Μουσῶν ἐπὶ ποιητικᾷς θύρας ἀφίκεται, πεισθεὶς ὡς ἄρα ἐκ τέχνης ἰκανὸς ποιητῆς ἐσόμενος, ἀτελεῖς οὗτός τε καὶ ἡ ποίησις ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων ἢ τοῦ σωφρονοῦντος ἠφανίσθη*, 245a5.

⁸⁷ Για την επίδραση της ορφικής σκέψης στον Πλάτωνα βλ. Taylor, *Πλάτων* (1992²) σσ. 164, 172, 183, 205, 214, 218, 319, 327, 513, 665-6 σημ. 3 και 10, 680 σημ. 27. Για τους υπαινιγμούς του Πλάτωνα στα Ελευσίνια μυστήρια βλ. De Vries, *A Commentary on the Phaedrus of Plato* (1969) σσ. 150-1, Willamowitz, *SuS* (1913) σσ. 77 κ. ε., Fortenbaugh, «Plato Phaedrus 235c3» (1966) σ. 108, Vlastos, *Πλατωνικές Μελέτες* (1994) σ. 63. Για τη σύλληψη της φιλοσοφίας του Πλάτωνα ως μυστηριακή εμπειρία του έρωτα με ορφική διάσταση και τη σύνδεση με παράλληλες μυστικές εμπειρίες της Σαπφώς, όπως οι νυχτερινές τελετές διονυσιακού τύπου (απ. 2) και η λατρεία του Αδωνη βλ. Martinazzoli, *Ethos ed Eros nella Poesia Greca* (1947) σσ. 280-1.

⁸⁸ Η λέξη *δείματα* χωρίς να αποστασιοποιείται από την θρησκευτική εμπειρία υπονοεί και το φόβο του εχθρού. Για το ρ. *ἐφριξε* (251a) πιθανό υπαινιγμό στην θεωρία του Εμπεδοκλή για το φως και την όραση (251b2) βλ. Fortenbaugh, «Plato Phaedrus 235c3» (1966) σ. 108, De Vries, *A Commentary on the Phaedrus of Plato* (1969) σσ. 154-155, Taylor, *Πλάτων* (1992²) σσ. 358, 58.

Ο πλατωνικός έρωτας είναι «όραση», νοσταλγία της ψυχής προς την αρχαίαν φύση, ο πόθος προς το θείο κόσμο των ιδεών από τον οποίο η ψυχή προέρχεται και στον οποίο ζητά να επανέλθει.⁸⁹ Η σύνδεση των συμπτωμάτων με την όραση βεβαιώνει τη φιλοσοφική διάσταση της σαπφικής ποίησης, που είναι ποίηση όρασης (Σαπφ. απ. 16. 18) και μνήμης.⁹⁰ Το ποιητικό παρόν της Σαπφώς θεμελιώνεται πάνω στις αναμνήσεις (ἐπιμνάσθεις Ἀθιδος ἰμέρω απ. 96. 16, μέμναισ'...πεδήπομεν...ᾄμναισαι...κάλ' ἐπάσχομεν, απ. 94. 8, 10-11) αλλά και στην πεποίθηση ότι οι αναμνήσεις αυτές συντελούν στη δημιουργία μιας εσώτερης ζωής και μιας πνευματικής σχέσης που δεν περιορίζεται ανάμεσα στον ποιητή και το υποκείμενο που προκαλεί τα συναισθήματα. Στον Πλάτωνα η μνήμη συνδέει την ὄψιν του αρχαίου κάλλους με την ὄψιν του κάλλους στην παρούσα ζωή (250c7-8-251a-b).⁹¹ Όπως κάθε ερωτικό βίωμα συντηρείται με τη μνήμη, ο ἡμερος (νόσος, δίωξις, μνήμη) συντηρείται με την ανάμνηση των ουρανίων θεαμάτων. Η διάκριση ανάμεσα στο καλόν και την ηδονή θεμελιώνεται με τη δίωξη της Ιδέας της ομορφιάς μέσα από τη μνήμη των σωμάτων (ἐν δέ ἀνθρώπῳ ἐπειδὴν ἴδῃ κάλλους ἔμπνουν καὶ νοερὸν καὶ ἀρετὴν προοιμιαζόμενον, καὶ τὴν μνήμην ἐγείρει καὶ ἐρᾷ, πρόφασιν μέν τοῦ ὀρωμένου, τὸ δέ ἀληθές ἐρᾷ κάλλους ἀληθεστέρου, Μάξ. Τύρ. 21. 8 πβ. ὀνέμναισ' οὐ παρεοίσας, Σαπφ. απ. 16. 15-16, Σαπφῶ δέ μόνη γυναικῶν μετὰ λύρας ἐρασθεῖσα καλῶν, καὶ διὰ τοῦτο Ἀφροδίτῃ καὶ τοῖς Ἑρωσι ὄλην ἀνιείσατ' ἡν ποίησιν, παρθένου<ς> καὶ Χάριτας τῶν μελῶν ἐποιεῖτο τὴν

⁸⁹ Η όραση, αφετηρία της ερωτικής επιθυμίας που υποκινεί τα μεγαλύτερα και τα σφοδρότερα πάθη της ψυχής, υπερβαίνει όλες τις άλλες αισθήσεις στην κατανόηση της αρετής, επειδή γίνεται το όχημα για τη μετάβαση από το πρόσωπο στην Ιδέα. Η θέα του κάλλους, μια έντονα θρησκευτική εμπειρία, είναι η μόνη από τις αρετές που μπορεί να συλληφθεί μέσα από την όραση, την ἐναργεστάτην των αισθήσεων τη μόνη που συνδέει το φυσικό με το νοητό κόσμο (250d-e), το σώμα με την ψυχή και τη μνήμη των τότε με την ιδέα του κάλλους (250c6-7). Η όψη, η μόνη από τις αισθήσεις που αναλογεί στο νου, είναι και η μόνη με την οποία συλλαμβάνεται το κάλλος που κινεί την ψυχή προς τα νοητά (Ερμ. φιλ. 158. 28-29, 159. 11-12).

Για τη δύναμη της ὄψεως της Ελένης στο Ἑλένης Ἐγκώμιον του Γοργία με ειδική αναφορά στην Σαπφώ και τον Όμηρο, και με την ιδέα το καλοῦ στον Φαίδρο βλ. Constantinidou, *Logos into Mythos: The case of Gorgias' Encomium of Helen* (2008) σσ. 74-83, 94 σημ. 217, και το κεφάλαιο «Μένανδρος Λευκαδία» σημ. 88.

⁹⁰ Για την επίδραση της Σαπφώς στη θεωρία του έρωτα και της ανάμνησης στον Πλάτωνα βλ. duBois, *Sappho is Burning* (1995) σσ. 8-10, 29, 33, H. P. Foley, «The mother of the argument: Eros and the body in Sappho and Plato's *Phaedrus*», *Parchments of Gender: Deciphering the Bodies of Antiquity*, Έκδ. M. Wyke, (Oxford 1988), σσ. 39-70, κυρ. 56, Pender, «Sappho and Anacreon in Plato's *Phaedrus*» (2007) σσ. 27- 37 κυρ. 32 κ.ε. 33 κ.ε. Για το θέμα της ανάμνησης, χαρακτηριστικό της ποίησης της Σαπφώς βλ. Snell, *Η ανακάλυψη του Πνεύματος* (1984²) σσ. 108 κ.ε., και για το πώς το εκμεταλλεύεται ο Αριστοφάνης τα κεφάλαια «Ἰππεῖς» και «Εἰρήνη».

⁹¹ Η ανάκτηση των φτερών επιτυγχάνεται μόνο με την ανάμνηση των πραγμάτων που η ψυχή κατόρθωσε να θεαθεί ακολουθώντας τη μεγάλη πομπή. Βλ. Taylor, *Πλάτων* (1992²) σ. 358. Η θεωρία της ανάμνησης βάση της οποίας ο άνθρωπος αποκτά την a priori γνώση αναπτύσσεται στον *Μένωνα* 81b, 98a, στον *Φαίδωνα* 72e-76d και στον *Φαίδρο* 249b.

πρόφασιν, *Ιμέρ. Λόγ. 28.2 128=απ. 221*). Η στενή συνάφεια μεταξύ έρωτα και ανάμνησης υπογραμμίζεται με την υπενθύμιση των ωραίων και στον πρώτο λόγο του Σωκράτη (*χάριν άπαιτεῖ τών τότε ύπομιμνήσκων τά πραχθέντα καί τά λεχθέντα*, 241a5) που ανακαλεί την Σαπφώ (*μέμναισ'...πεδήπομεν*, *απ. 94. 8*, *ᾧμναισαι...κάλ' έπάσχομεν*, *στ. 10-11*). Η *χάρις* (241a5 πβ. *χαίροισ' έρχεο*, *Σαπφ. απ. 94. 7*) συνδέεται με την ανάμνηση της κοινής ζωής (*τά τότε πραχθέντα καί λεχθέντα*, 241a5)⁹² όπως και στην Σαπφώ (*πόλλα-κάλα*, *απ. 94. 8*). Η ανάμνηση της κοινής ζωής, τα *κάλα* μιας «πραγματικότητας» που εν τούτοις είναι παρελθόν, όπως οι «τότε» συμμαχίες με την Αφροδίτη (*Σαπφ. π. 1*) ή η ανάμνηση του «θανάτου» (*Σαπφ. απ. 31*), υπερβαίνουν την απουσία και το «θάνατο» (*απ. 31, 95*) και προβάλλουν το τότε στο *νύν*. Όπως στην Σαπφώ το *λάμπρον κάμαρυμα* (*απ. 16. 18*) και η ανάμνηση συναιρούνται στο *ᾧττω τις έραται* και η μνήμη επαναδημιουργεί την παρουσία της απούσης, στον Πλάτωνα η μανία, η ανάμνηση και ο νους ενώνονται σ' ένα κατακάθαρο φως (247d). Ανάμνηση είναι ο δεσμός μεταξύ του έρωτα και της γνώσης. Η μνήμη που διασώζει τη γνώση συντηρείται με την ερωτική σχέση προς τα αντικείμενα στα οποία αναφέρεται η ανάμνηση. Σύμφωνα με την duBois ο Πλάτωνας που δεν μπορεί να ξεχάσει τον Σωκράτη, και η Σαπφώ, που δεν ξεχνά τις γυναίκες που αγαπά, μοιράζονται το γραπτό σχέδιο της επαναδημιουργίας του αγαπώμενου και της σημείωσης μέσα στο γραπτό της απουσίας του. Ο Πλάτωνας όμως φιλοδοξεί την άρνηση της επιθυμίας του σώματος και ζητά να την εξιδανικεύσει στην άλλη μνήμη, στη θέα των ιδεών που αναζητά ο άνθρωπος που κυνηγά την αλήθεια και την αρετή, και που τις εμποδίζει να εγκλωβιστούν στο μνήμα του σώματος. Η Σαπφώ αντίθετα ζητά περισσότερα από το σώμα, μόνο που λυπάται να το περιορίσει ανάμεσα στην παρουσία και την απουσία. Πρόκειται για ομοιότητες που εγείρουν ερωτήματα για τον αποκλεισμό της Σαπφώς από το πλατωνικό κείμενο και τον αποκλεισμό της γυναίκας από τη φιλοσοφία.⁹³

⁹² Η άντληση γνώσεων από την προηγούμενη ζωή είναι ανάμνηση, μόνον εφ' όσον αναφέρεται σε προηγούμενη εμπειρία. Για τη διαφορά της ανάμνησης από τη *μέθεξις* (*Μέμν.* 85) βλ. Έ. Λαμπρίδη, *Πλάτωνος Μένων (ἡ περί άρετης, πειραστικό)*, Κείμε. Εισαγ. Μετάφρ. Σχόλ., (Αθήνα 1938), σ. 70 σημ. 39.

⁹³ Η γυναίκα στη σκηνή της φιλοσοφίας, όπως στην τραγωδία και την κωμωδία, κλαίει υστερικά, παίζει φλάουτο, ενισχύει τη μέθη και απειλεί τη σιωπή. Πρόκειται για ένα σχέδιο ιδιοποίησης, υποβιβασμού και αποκλεισμού των γυναικών που είναι άρρηκτα δεμένες με το σώμα, επειδή γεννούν, ανατρέφουν, παράγουν τροφή και ρουχισμό και αναλαμβάνουν τις νεκρικές τελετές. Η Σαπφώ εξαιρείται από τα πλατωνικά κείμενα για τη προσήλωσή της στις χαρές του σώματος, την εμμονή της στο θρήνο, την τελετουργία του θανάτου και την υπερβολή, που είναι πέρα από τη φιλοσοφική αλλά και την επίσημη πολιτική και αισθητική της πόλης. Βλ. duBois, *Sappho is Burning* (1995) σσ. 89 σημ. 9, 10, 95.

11. Η δίωξις-αθανασία: Σαπφώ απ. 16, π. 1

Ο μαινόμενος εραστής εκδηλώνεται με την ασύμβατη «κοινωνικά» δίωξη του έρωτα,⁹⁴ η δίωξις όμως είναι το μέσον με το οποίο οι ερωτικοί και μόνο αυτοί εξασφαλίζουν την αθανασία (250a-c πβ. Πλούτ. *Έρωτ.* 762a). Όπως ο Αλκιβιάδης (*Συμπ.* 218cd) και η αδιάντροπη Ελένη της Σαπφώς (*κωὺδ[έ] πα]ῖδος οὐδὲ φίλων το[κ]ήων / πά[μπαν] ἐμνάσθ<η>, ἀλλὰ παράγαγ' αὔταν*, απ. 16. 10-11), η μανική ψυχή (πβ. *εκμάνοισ' ... πεῖθ' ἔρω<ι> θῦμον*, Αλκ. απ. 383. 5 και 7) απαρνιέται χωρίς ντροπή τα πάντα και διώκει τον ἥμερον της φιλοσοφίας (*οὐδὲ τινα τοῦ καλοῦ περὶ πλείονος ποιεῖται, ἀλλὰ μητέρων τε καὶ ἀδελφῶν καὶ ἐταίρων πάντων λέλησται, καὶ οὐσίας δι' ἀμέλειαν ἀπολλυμένης παρ' οὐδέν τίθεται, νομίμων δὲ καὶ εὐσχημόνων οἷς πρὸ τοῦ ἐκαλλωπίζετο πάντων καταφρονήσασα, δουλεύειν ἐτοίμη καὶ κοιμᾶσθαι ὅπου ἔρῃ τις ἐγγυτάτω τοῦ πόθου*, 252a2-7). Όπως η Σαπφώ στο απ. 16 αρνείται τις παραδοσιακές αξίες και αντιπαρατάσσει έναν «άλλο λόγο» που κορυφώνεται στον έπαινο της προσωπικής επιθυμίας,⁹⁵ ο Πλάτωνας εγκαταλείπει την παλαιότερη παράδοση του Ομήρου και του Στησίχορου⁹⁶ και δημιουργεί τη νέα ερωτική ρητορική που αποτάσσει τις κατηγορίες για αισχρή χρήση το υ λό γ ο υ Ο διάλο γ ο ς με τον Φαίδρο είναι ένα διάλογος με την πόλη που πρέπει να πειστεί για να ακολουθήσει τις επιλογές του Πλάτωνα χωρίς ενδοιασμούς και ενοχές,⁹⁷ όπως η Ελένη τον Πάρη. Το παράλογο του σωκρατικού έρωτα για τον Αλκιβιάδη, ένα αναιδές μη αποδεκτό κοινωνικά άτομο που όμως ασκεί ισχυρότατη ερωτική έλξη, όπως η αναισχυντη χωρική της Σαπφώς (απ. 57),

⁹⁴ Οι ερώντες δεν είναι κύριοι του εαυτού τους, πράγμα που για τον Λυσία είναι κοινωνική πρόκληση (232a6b2) και τα πάθη τους γίνονται αντιληπτά από τους άλλους. Βλ. και την ερμηνεία του Πλούταρχου (*Δημ.* 38) στο απ. 31 της Σαπφώς.

⁹⁵ Με μια υποδειγματική ανάλυση του ποιήματος η duBois, *Sappho is Burning* (1995) σσ. 98-125, κυρ. 105, 116, ανιχνεύει την αφηρημένη σύλληψη του έρωτα και την προσπάθεια της Σαπφώς να παγκοσμιοποιήσει την άποψή της που κρύβεται πίσω από τον έπαινο του αγαπώμενου προσώπου και το παραδοσιακό priamel. Το ποίημα θεμελιώνεται σε ένα φιλόδοξο ρητορικό σχέδιο που χαρακτηρίζεται από αυστηρό έλεγχο και ενότητα και αποτελεί μια επέκταση στη δυναμική της αφηρημένης σκέψης. Για τη ρητορικότητα του απ. 16 βλ. W. H. Race, «Sappho, fr. 16 L-P. and Alkaios, fr. 42 L-P.: Romantic and Classical strains in Lesbian Lyric», *CJ* 85 (1989-90), σσ. 16-35, Constantinidou, *Logos into Mythos: The case of Gorgias' Encomium of Helen* (2008), σσ. 77 κ.ε., 79-83, 93, 100-1, 116 σημ. 22, 143 σημ. 108. Η Austin, *Helen of Troy and Her Shameless Phantom* (1994) σσ. 51-68, κυρ. 68, υποστηρίζει επίσης ότι η Σαπφώ επέλεξε το παράδειγμα της Ελένης για να αποδείξει το επιχείρημα της γυναίκας που δεν έχει ντροπή.

⁹⁶ Για τη σχέση του Στησίχορου με τα παιδικά (*καὶ Στησίχορος ὕδμεπρίως ἔρωτι θς γενόμενος συνέστησε καὶ τοῦτον τὸν τρόπον τῶν ἐρωτικῶν ᾠσμάτων ἃ δὴ κία τὸ παλαιὸν ἐκαλεῖτο παῖδεια καὶ παιδικά*, απ. 276 PMG=Aθήν. 13. 601a).

⁹⁷ Ο Σωκράτης, ασκώντας τη διαλεκτική πρωτίστως προς όφελός του, διδάσκει τους άλλους τόσο όσο να προετοιμάσει το έδαφος για την ανάμνηση και να τους ελευθερώσει από τις κρατούσες αντιλήψεις ανάβοντάς τους τον έρωτα της σοφίας. Βλ. Griswold, *Self-Knowledge* (1986) σσ. 202-229, 215-216, 237. Για τη σύνδεση της διαλεκτικής με την αυτογνωσία αυτ. σσ. 150-1.

διατυπώνεται ως έλλειψη κοσμιότητας, και όχι τυχαία η φράση (*ἀναβαλέσθαι τὸν τρίβωνα καὶ πάντων τῶν τοιούτων καὶ πάσης τῆς ἐκτὸς φαινομένης εὐσχημοσύνης καταφρονεῖ...ἢ τοῦ τοιῷδε ἀναβαλέσθαι τὸν τρίβωνα*, Ερμ. φιλ. 163. 15-17) ανακαλεί την Σαπφώ (απ. 57). Σε αντίθεση με την κοινή σωφροσύνη ο *ἥμερος* και η νόσος-μανία οδηγούν στη *δίωξιν* χωρίς *αἰδῶ* την *καταφρόνησιν* των νομίμων και των *εὐσχημόνων* (252a5) που νοούνται ως ευσχημοσύνη της ένδυσης. Στον *Φαῖδρο* η σαπφικού τύπου αντιπαράθεση με τις παραδοσιακές αξίες (*οὐδέ τινα τοῦ καλοῦ περὶ πλείονος ποιεῖται*, 252a2 πβ. *ἔμμεναι κάλλιστον, ἔγω δέ κῆν' ὅτ-/ τω τις ἔραται*, Σαπφ. απ. 16. 3-4) ανατρέπει το κυριότερο επιχείρημα του Λυσία, το να χαρίζεται κανείς στον μη ερώντα που στηρίζεται στην αυτοκυριαρχία (*οὐχ ὑπ' ἔρωτα ἡττώμενος ἀλλ' ἑμαυτοῦ κρατῶν*, 233c2), την κοινή σωφροσύνη και την αποφυγή της βλάβης από την *αἰσχύνη*. Το ερώτημα (*τίνα ἡμῖν ὠφέλειαν ἢ τίνα βλάβην περὶ τὴν κτῆσιν ἢ τοῦ ἐρώντος ὁμιλία τε καὶ ἐπιτροπεία παρέξεται*, *Φαῖδρ.* 239e πβ. *ἐπίτροπος*, 239c) στο οποίο απαντά ο Σωκράτης (252a) προτάσσοντας τη μανία αντί της κοινής σωφροσύνης φαίνεται να παρωδεί και ο κωμικός Πλάτωνας (*ἐπιτροπεῖν ἀντὶ τοῦ ἐπιτροπεύειν Πλάτων Φαίδρω, Φάων ἢ Φαῖδρος* απ. 264K.).

Η νόσος του έρωτα κάνει τον εραστή έναν μονομανή που αδιαφορεῖ για τα αίτια της φυγής και ενδιαφέρεται αποκλειστικά για την με κάθε τρόπο επιστροφή του αδικούντα (Σαπφ. π. 1). Όπως η Σαπφώ επιδιώκει την αντιστροφή του *φεύγειν* και τη βίαια επιστροφή της φίλης, για το παράδειγμα των οπαδών του Άρη που είναι πολύ εκδικητικοί με τα παιδικά, ο Πλάτωνας χρησιμοποιεί το *ἀδικεῖσθαι* (252c5 πβ. *τίς σ', ὦ Ψάπφ', ἀδίκησι*, Σαπφ. π. 1. 19-20).⁹⁸ Όπως η Σαπφώ αντιστρέφει τη *φυγή-ἀδικία* επιστρατεύοντας την Αφροδίτη και την Πειθώ (π. 1), ο Ανακρέοντας αντιστρέφει το *νηλέως φεύγειν* (απ. 417. 2 PMG) με τη *σοφία* (*δοκεῖς δέ μ' οὐδέν εἰδέναι σοφόν;* στ. 2 κ. ε.), την επιδεξιότητα της ποιητικής τέχνης που παραλληλίζεται με την ιππική,⁹⁹ ενώ ο Σωκράτης αντιστρέφει την παραδοσιακή εικόνα

⁹⁸ Βλ. De Vries, *A Commentary on the Phaedrus of Plato* (1969) σ. 161. Σύμφωνα με τον Gould, *Platonic Love* (1963) σ. 28 σημ. 29, στην περιγραφή της βιαιότητας του έρωτα και στη μέθοδο με την οποία ο Πανσανίας στο *Συμπόσιο* περιγράφει το κυνήγι της ερωτικής δίωξης, όπως και στη χρήση προσευχών με τις οποίες ζητείται η χάρις, ο Πλάτωνας εκμεταλλεύεται πλήθος παραδοσιακών στοιχείων της ερωτικής ποίησης και περιγραφές της Σαπφώς.

⁹⁹ Τα κοινά σημεία με τον Ανακρέοντα που *ὄνει δὶ ἄρπαι ρι κόν φρόνημα καὶ ἰ* *σοβαρᾶς γυναικὸς ὑπερηφανίαν* παραλληλίζοντας *τὸν ἐν αὐτῇ σκιρτῶντα νοῦν με ἵππον* (Ηράκλειτ. *Ομηρ. Ἀλληγ.* 5=απ. 417 PMG) εντοπίζονται στο λεξιλόγιο (*σκιρτάω, ἐπὶ πηδᾶν, ἐπεμβάτης*). Βλ. Fortenbaugh, «Plato Phaedrus 235c3» (1966) σσ. 108-109.

του έρωτα ως δύναμης καταστροφής και τον παρουσιάζει ως δύναμη δημιουργίας. Ο μύθος για την αθανασία της ψυχής είναι ένα πλατωνικό δημιούργημα με ηνίοχο τον Σωκράτη και ίππους τους δύο ποιητές (*καλή-σοφός*): η μια τάση της ψυχής εξοικειώνει με το ωραίο, η άλλη αντιπαράσσεται στο άσχημο (πβ. Πλούτ. *Έρωτ.* 759e) και ο *αρτιμελής* βιώνει τα συμπτώματα ως αρματοδρομία.¹⁰⁰ Στο γραπτό λόγο η σύζευξη του *σοφοῦ* και του *καλοῦ* μεταφράζεται με την ικανότητα να αποδίδει κανείς με σαφήνεια και ακρίβεια όσα είναι γραμμένα στην ψυχή του, έτσι που το γραπτό να γίνει ένας γνήσιος απόγονος του αρχικού διαλόγου. Στα ερωτήματα για την προέλευση και την αθανασία της ψυχής ο Σωκράτης αρχίζει με την περιγραφή των συμπτωμάτων στη θέα του κάλλους (*ἴμερος*) ενθυμούμενος τα συμπτώματα της Σαπφώς και αναπτύσσει την αλληγορία του άρματος της ψυχής (*πηδῶσα, κεντουμένη, θεῖ δέ ποθοῦσα, ἀποχετευσαμένη τὸν ἴμερον, κέντρων ἔλυσσε*, 251e πβ. 254a2-3) ενθυμούμενος τον Ανακρέοντα¹⁰¹ και τον Παρμενίδη (απ. I 1-5 Coxon), που παραλληλίζει το γυναικείο νου με ἵππο.¹⁰² Στον Παρμενίδη ηνίοχοι των ἵππων είναι οι δύο κόρες (*ἀκοαί*) και οι ἵπποι μεταφορά των *ἀλόγων ὁρμῶν καὶ ὁρέξεων* της ψυχής που οδηγούνται από το φιλόσοφο λόγο (Σέξτ. Εμπειρ. 7. 12). Στο χωρίο ίσως υπολανθάνει και υπαινιγμός στον Ίβυκο (*καί τοι δοκῶ μοι τὸ τοῦ Ἰβύκου ἵππου πεπονένθαι ᾧ*

¹⁰⁰ Ο αρτιμελής που νοιώθει τη συγγένεια της αισθητής ομορφιάς με την προαιώνια ιδέα διακατέχεται από τα αντίστοιχα βιώματα με αυτά της αρματοδρομίας. Βλ. Θεοδωρακόπουλος, *Φαίδρο* (1968²) σ. 181.

¹⁰¹ Ο Ferrari, *Listening to the Cicadas* (1990²) σσ. 107-8, συμφωνεί με τον Fortenbaugh, ότι ο Σωκράτης αναφέρει ως εμβλήματα και πηγές την Σαπφώ και τον Ανακρέοντα, από τους οποίους πήρε παραδοσιακά και κυρίαρχα θέματα της ποίησής τους, όπως οι ρόλοι του αφέντη και του σκλάβου, η φυγή και ο χειρισμός, αντίθετα όμως από το είδος της ποίησης που έχει ως έμβλημα και όπου η φυγή και ο χειρισμός είναι περισσότερο αμφίρροπα μοιρασμένα ανάμεσα στους συντρόφους, παρουσιάζει τον εραστή ως άνθρωπο μονομανή και ανίσχυρο που θα μπορούσε να συνθλίψει ολοκληρωτικά το παιδί που ακολουθεί (241a2-c1), χωρίς όμως να μας δίνει κανένα σημείο για το πώς θα ωφεληθεί το παιδί. Ο *μή έρών* του Σωκράτη αρνείται το κάθε ένα από τα παραδοσιακά καλά του έρωτα τα οποία, ο Λυσίας ως πιο ενθουσιώδης, τα αναγνωρίζει ευχαρίστως. Το «ακολουθώ το αγαπώμενο πρόσωπο» (*διώκω*) μπορεί να σημαίνει ότι τον κυνηγώ επιθετικά, ή ότι υποτάσσομαι στα ίχνη των βημάτων του. Αν και οι ερωτικοί ποιητές χαρακτηρίζουν συχνά τον εραστή ως επιδρομέα βλέπουν τον αγαπώμενο στο γυρισμό ως νικητή και κατακτητή γιατί δαμάζει τον εραστή με την ομορφιά του και κρατά την δύναμη να ικανοποιεί τις επιθυμίες ή όχι, όπως επιθυμεί αυτός. Ο εραστής θεωρείται άρρωστος και ο αγαπώμενος έχει το φάρμακο που θα τον γιατρέψει (πβ. Θεόγν. 1295-8, Σαπφ. απ. 31). Στον Σωκράτη ο εραστής επιμένει να οδηγεί («ιππεύει») τον αγαπώμενο μόνο αυτός, αντίθετα απ' ό,τι συμβαίνει στον Ανακρέοντα (απ. 417, 360 PMG), όπου ο αγαπώμενος μπορεί και αυτός «να κρατά τα γκέμια». Ο Fortenbaugh, «Plato Phaedrus 235c3» (1966) σ. 108, προτείνει παράλληλη εξέταση των μιμήσεων της Σαπφώς και του Ανακρέοντα υπό το φως της προηγούμενης αναφοράς σε αυτούς και επισημαίνει ότι ο Πλάτωνας εκτείνει το σαπφικό *διώξει σε ἔται* *φυγῇ* και *διώκειν* (241b5), που ίσως δικαιώνει την ερμηνεία του Page, S&A (1955) σ. 14 στο *διώκειν* της Σαπφώς, δηλαδή όχι «τρέχω πίσω από κάποιον» αλλά «τρέχω πίσω από κάποιον που τρέχει μακριά». Πβ. τη χρήση του *fugiant*: Οβίδ. *ES* 109.

¹⁰² Για την εικόνα της ψυχής ως άρμα γνωστικών αλόγων που οδηγούν το γνωστικό άνθρωπο βλ. Θεοδωρακόπουλος, *Φαίδρο* (1968²) σ. 350 σημ. 1, A. H. Coxon, *The Fragments of Parmenides* (New Hampshire USA 1986), σ. 159.

έκεῖνος ἀθλητῇ ὄντι καί πρεσβυτέρῳ ὑφ' ἄρματι μέλλοντι ἀγωνιεῖσθαι καί δι' ἐμπειρίαν τρέμοντι τὸ μέλλον ἑαυτὸν ἀπεικάζων ἄκων ἔφη καί αὐτὸς οὕτω πρεσβευτῆς ὦν εἰς τὸν ἔρωτα ἀναγκάζεσθαι ἔναι, απ. 287 PMG= Πλάτ. Παρμεν. 137a).

Οι απηχήσεις από την Ωδή στην Αφροδίτη της Σαπφώς στον πρώτο λόγο του Σωκράτη, η τροπή του πρώην ερώντα σε φυγή (*ἵεται φυγῇ μεταβαλὼν*, 241b5 πβ. *καί γὰρ αἱ φεύγει, ταχέως διώξει*, Σαπφ. π. 1. 20-21), η παρά τη θέληση δίωξη και η καταναγκαστική ανταπόδοση (*ἀναγκάζεται διώκειν ἀγανακτῶν καί ἐπιθεάζων*, 241b5-6 πβ. *ταχέως φιλήσει/ κῶκ ἐθέλοισα*, Σαπφ. π. 1. 23-24), συνδέουν το παραδοσιακό μοτίβο της ερωτικής δίωξης¹⁰³ με τη δίωξη του φιλοσοφικού έρωτα. Στην κατηγορία η δίωξη-φυγή ενδυναμώνεται με την περιγραφή του έρωτα ως αρρώστεια (238e) και αναπτύσσει ένα ακόμη νήμα της αναλογίας που συνεπάγεται η δίωξη αυτή. Με τη διπολική κατάσταση (φυγή-δίωξη) ορίζεται στο δεύτερο μέρος του διαλόγου και η επιστήμη της διαλεκτικής τέχνης. Στη δίωξη του φιλοσοφικού έρωτα τα δώρα έχουν ιδιαίτερη σημασία (*δωροφορεῖν ὡς βασιλεῦσιν*, 266c5 πβ. Πολιτ. 390e)¹⁰⁴ όπως και στην Σαπφώ (*αἱ δέ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει, π. 1.22 πβ. χάριν ἀπαιτεῖ τῶν τότε ὑπομιμνήσκων τὰ πραχθέντα καί τὰ λεχθέντα*, 241a4-5). Στο κυνήγι της φιλοσοφικής δίωξης, ο Σωκράτης, *έραστής τῶν διαρρέσεων καί τῶν συναγωγῶν* (266b5 πβ. 265e) διώκει, όπως η Σαπφώ (*καί γὰρ αἱ φεύγει, ταχέως διώξει*, π. 1. 21) το θεό του και ακολουθεί τα ίχνη του (*τοῦτον διώκω κατόπισθε μετ' ἴχνιον ὥστε θεοῖο*, 266b5-8, 276d4 πβ. *διώξονται καί φιλήσουσιν κατόπισθε...θεοῖο*, Θεαίτ. 168a). Η φράση *καί παντί τῷ ταύτόν ἴχνος μετιόντι* (276d4) υποδηλώνει ότι τα ὑπομνήματα προορίζονται ως memoranda για τους μαθητές της Ακαδημίας στους επόμενους αιώνες.¹⁰⁵ Η αγωνία του Πλάτωνα να διασώσει τη διδασκαλία του μέσω του διαλόγου των «γραμμάτων» με τους επαίοντες

¹⁰³ Βλ. De Vries, *A Commentary on the Phaedrus of Plato* (1969) σ. 100.

¹⁰⁴ Ο υπαινιγμός στον Ησίοδο (*δῶρα θεοῦς πείθει, δῶρ' αἱ δοίους βασιλῆας*, απ. 361 West) αφορά στους σοφιστές ή τον Ισοκράτη. Βλ. De Vries, *A Commentary on the Phaedrus of Plato* (1969) σ. 220.

¹⁰⁵ Με δεδομένο ότι η επικοινωνία εξασφαλίζεται με τη διαλεκτική, κύριος στόχος του Πλάτωνα είναι η *δίωξις* και η εξασφάλιση της διαλεκτικής σχέσης με τους μελλοντικούς μαθητές της Ακαδημίας. Τα γράμματα πρέπει να μιλούν σε όποιον καταλαβαίνει επειδή το γραπτό δεν είναι απλή επανάληψη λέξεων αλλά πρέπει να ανοίγει απευθείας διάλογο με τον αναγνώστη. Βλ. D. E. Anderson, *The Masks of Dionysos. A Commentary on Plato's Symposium* (New York 1993), σσ. 90, 92. Για την διαλεκτική σχέση ανάμεσα στον Πλάτωνα και τους ερμηνευτές και τη σχέση του *Φαίδρου* με τη γραφή αυτ. σσ. 86-92, Ferrari, *Listening to the Cicadas* (1990²) σσ. 281-82. Κύρια ιδέα του *Φαίδρου* είναι σύμφωνα με τον Griswold, *Self-Knowledge* (1986) σσ. 237, 150-1, 215-216, η διατήρηση του συνδέσμου μεταξύ της συζήτησης και της αυτογνωσίας, και του συνδέσμου μεταξύ της συζήτησης και της ανάμνησης.

ανακαλεί όχι τυχαία, αν συνυπολογίσουμε και το ρόλο των συμπτωμάτων του οίστρου στην γέννηση της Ιδέας, την έγνοια της «μητέρας» Σαπφώς για τη διάσωση και διάδοση της γραφής, γνώση προσβάσιμη μόνο σε όσους γνωρίζουν τον κώδικά της (Αντιφάν. Σαπφώ απ. 194).

12. Μια σωκρατική Σαπφώ: Μάξιμος Τύριος (Σαπφώ απ. 219, 258)

Ο πρόδρομος του νεοπλατωνισμού Μάξιμος Τύριος διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στη διάσωση της Σαπφώς και στις εκδόσεις των ποιημάτων της.¹⁰⁶ Η σύγκριση του φιλοσόφου με τη λυρική ποιήτρια, αντικείμενο διδασκαλίας των ρητοροδιδασκάλων του 2^{ου} μ.Χ. αιώνα, αποσκοπεί κατά κύριο λόγο στην απόσχιση των κατηγοριών της κωμωδίας και τη δικαιολόγηση του σωκρατικού έρωτα αλλά και στην «κατασκευή» μιας σωκρατικού τύπου Σαπφώς (Διό δη τό μέν Αθηναίων θέατρον καί τό δικαστήριον ἐκεῖνο διαπέφευγεν πρ ὅς τουτοσί δέ τούς νυνί κατηγορούς, οὐ γάρ εἰσὶν ἐκείνων ἀμαχώτεροι, διαγωνισώμεθα τό πρῶτον τῇδε, ὡς οὐκ ἴδιον Σωκράτους ἐπιτήδευμα, ἀλλά μακρῶ πρεσβύτερον. Μάρτυρα δέ αὐτόν Σωκράτην παραστησώμεθα, ἐπαινοῦντα μέν τό ἔργον καί θαυμάζοντα, ἐξαρνούμενον δέ αὐτοῦ τήν εὐρεσιν. ἐπιδειξαμένου γάρ αὐτοῦ τοῦ Μυρρινουσίου Φαίδρου λόγον ὑπὸ Λυσίου τοῦ Κεφάλου συγγεγραμμένον ἐρωτικόν, οὐκ ἔφη θαυμάζειν, πλήρες τό στήθος ἔχων ὥπερ ἀγγείων ἀλλοτρίων ναμάτων, ἥ που Σαπφοῦς τῆς καλλῆς-οὕτω γάρ ὀνομάζων χαίρει διὰ τήν ὥραν τῶν μελῶν, καίτοι σμικράν οὔσαν καί μέλαιναν- ἥ Ἀνακρέοντος τοῦ σοφοῦ, τόν δέ ἐν τῷ συμποσίῳ λόγον, εἰς ἔρωτα ἔπαινον, Μαντινικῇ γυναικί ἀνατίθησιν· ἀλλά εἴτε Μαντινικῇ εἴτε καί Λεσβία τις ἦν τοῦ λόγου μήτηρ, πάντως γε οὐκ ἴδιοι οἱ τοῦ Σωκράτους ἐρωτικοί λόγοι οὐδέ πρώτου, 18. 6-8).¹⁰⁷ Η προσφορά όμως του Μάξιμου, δεν αφορά στον «εξαγνισμό» της Σαπφώς από την κατηγορία για αισχρά φιλία, αλλά στο ότι αποκαλύπτει την προσπάθεια του Σωκράτη να προσεταιριστεί την διδακτική πρακτική της ποιήτριας και τις απόψεις της για τις σχέσεις μεταξύ ερωμένων.

¹⁰⁶ Οι τέσσερις λόγοι του Μάξιμου (18-21) και ιδιαίτερα ο 18^{ος}, στενά συνδεδεμένοι με το *Συμπόσιο* και τον *Φαίδρο*, αλλά και με άλλα έργα του Πλάτωνα, εξετάζουν με βάση την πλατωνική μεταφυσική και επιστημολογία την επίδραση του ενάρετου εραστή στην κοινωνία. Ο Μάξιμος ακολουθεί ακόμη και τη στρατηγική της έκθεσης των επιχειρημάτων του Πλάτωνα, όπως η διάκριση μεταξύ ενάρετου και αισχρού έρωτα. Οι λόγοι του Μάξιμου για τον έρωτα απευθύνουν ένα άλλο ηθικό ζήτημα με ατομική και κοινωνική διάσταση που ζητά απαντήσεις σε ερωτήματα για το «πώς συμπεριφερόμαστε ως άτομα» και ποιο είδος συμπεριφοράς και πρακτικής επιβάλλεται για την κοινότητα. Βλ. M. B. Trapp, *Maximos of Tyre, Dissertationes* (Stuttgart Lipsiae 1997), σσ. 158-9, κυρ. 156, 165, 167-8, Parker, «Sappho Schoolmistress» (1993) σ. 313. Για την επίδραση του Μάξιμου στους μεταγενέστερους και το ρόλο του στις πρώτες εκδόσεις της Σαπφώς βλ. «Appendix» σημ. 120.

¹⁰⁷ Βλ. M. Szarmach, «*Ερωτική* Λόγοι von Maximus Tyrios», *Eos* 70 (1982), σσ. 61-69, κυρ. 63 κ.ε.

Σύμφωνα με τον Μάξιμο η κατηγορία ότι ο Σωκράτης ανακάλυψε την ερωτική τέχνη είναι ανυπόστατη και ψευδής αφού πρόκειται για παλαιότατη τέχνη, την οποία δίδαξαν γυναίκες, η Σαπφώ, η Διοτίμα και η Ασπασία (ἀλλὰ καὶ διδασκάλους ἐπὶ γέγραπταις τέχνῃς, Ασπασίαν τὴν Μιλησίαν καὶ Διοτίμην τὴν Μαντινικὴν, 18.4, ὁ ἐδὲ τῆς Λεσβίας- εἴτοι πρεσβύτερα τῆς νέοις εἰκάσαι - τί ἂν εἴη ἄλλο ἢ αὐτὸ ἡ Σωκράτους τέχνη ρωτική; Δοκοῦσιν γάρ μοι τὴν καθ' ἡ τὸν ἐκτερος φιλίαν, ἡ μὲν γυναικὶν, ὁ δ' ἀρρένων, ἐπὶ τηδ' αἰ. καὶ γὰρ πολλὰν ἐρᾶν ἔλεγον, καὶ ὑπὸ πάντων ἀλίσκεσθαι τῶν καλῶν, 18. 8).¹⁰⁸ Η φράση «μια γυναίκα από την Λέσβο ή την Μαντινεία», παρά τον υποτιμητικό της τόνο ανατρέπει το κυρίαρχο ιδεολόγημα της αρχαίας Ελλάδας ότι οι ξακουστές Ελληνίδες απέκτησαν την φήμη τους μέσω των αντρών.¹⁰⁹ Στις διαλέξεις του ο Μάξιμος ακολουθεί το διαχωρισμό των ποιητών σε καλοὺς καὶ κακοὺς. Στην όμορφη ερωτική ποίηση και στα θετικά πρότυπα, ανήκουν η Σαπφώ και ο Ανακρέοντας (ἡ δ' τοῦ Τηϊοῦ σοφιστῶ τέχνη τῶ ἀποῦ ἡθους καὶ τρόπου ...καὶ φρ πάντων ἐρᾶ τῶν καλῶν καὶ ἐπαινεῖν πάντας, 18. 9), που θεραπεύουν τον όμορφο έρωτα, αυτόν που αγαπά και επαινεί την ομορφιά, σε αντίθεση με τον Αρχίλοχο, στον οποίο ενυπάρχει επίσης η παράσταση του ωραίου υμνεί όμως τον αισχρό σωματικό έρωτα. Στον 18^ο λόγο του Μάξιμου Τύριου με θέμα (Τίς ἡ Σωκράτους ἐρωτική) ο διαχωρισμός του δίκαιου από τον άδικο έρωτα¹¹⁰ έχει ως άμεση σύνδεση την Σαπφώ με τον Σωκράτη (τὸν δ' Ἀρχιλόχου ἔρωτα, ὕβρισθης γάρ, χαίρειν ἐὼ ὁ δὲ τῆς Λεσβίας... τί ἂν εἴη ἄλλο ἢ αὐτὸ ἡ Σωκράτους τέχνη ἐρωτική; 18. 8).

Ο Μάξιμος ερμηνεύει το επιθέτο καλή της Σαπφώς με βάση τον Φαίδρο (230e κ. ε., 235c) και το Συμπόσιο (201d κ.ε.) στοχεύοντας στις κυρίαρχες ομοιότητες

¹⁰⁸ ἀλλ' οὐδὲ Ἀριστοφάνης τὰ Σωκράτους ἐν Διονυσίοις κωμῶν, ὁ δεινότατος τῶν κατηγόρων, ἐλοιδορήσατο τῷ ἔρωτι τοῦ Σωκράτους· καίτοι πένητα εἰπών, καὶ ἀδολέσχην, καὶ σοφιστήν, καὶ πάντα μᾶλλον ἢ κακῶς ἐρῶντα. Οὐ γὰρ ἦ, ὡς εἴοικεν, τὸ πρᾶγμα οὔτε τοῖς συκοφάντοις, οὔτε τοῖς κωμῶσις ἐπιλήψιμον, 18.9. Και στον Φαίδρο ο Σωκράτης αρνείται ότι είναι ο ευρετής της τέχνης αυτής, όταν ο Φαίδρος του δείχνει το λόγο του Λυσία.

¹⁰⁹ Για το ιδεολόγημα αυτό βλ. N. Loraux, «Ασπασία, η ξένη, η διανοούμενη» *Αρχαία Ελλάδα γένους θηλυκού*, Επιμ. N. Loraux, Γαλλ. μετάφρ. Μ. Κουνεζή, Ιταλ. Μετάφρ. Π. Σκόνδρας, (Αθήνα 2006), σσ. 133-158. Η συγγραφέας, αν και εξαρχής (σ. 14) παραδέχεται ότι από το βιβλίο της δεν θα μπορούσε να παραλειφθεί η ζωή της Σαπφώς γιατί μια τέτοια απουσία θα βάραινε πολύ, όπως μια σιωπή ή μια λογοκρισία επί της ουσίας, όταν εξετάζει τη σχέση του Σωκράτη με την Ασπασία δεν αναφέρεται στη σχέση του Σωκράτη με την Σαπφώ.

¹¹⁰ Πβ. ἐπειδὴ γὰρ ἐπιχειροῦσι φιλοσόφων ἀνδρῶν μεμνησθαι καὶ καταφεύγειν ἐπὶ τοὺς εἰρημένους ἐν τῷ μέτρῳ λόγους, θεωρήσατε ἀποβλέψαντες, ὡς ἄνδρες Ἀθηναῖοι, εἰς τοὺς ὁμολογουμένως ἀγαθοὺς καὶ χρηστοὺς ποιητάς, ὅσον κεχωρίσθαι ἐνόμισαν τοὺς σώφρονας καὶ τῶν ὁμοίων ἐρῶντας, καὶ τοὺς ἀκρατεῖς ὧν οὐ χρή καὶ τοὺς ὕβριστάς. Λέξω δὲ πρῶτον περὶ Ὁμήρου, Αἰσχ. Κατὰ Τιμάρχ. 141-142).

ανάμεσα στην Σαπφώ και στον Σωκράτη με στόχο όμως να υποβαθμίσει την πρώτη διδάξασα. Οι δύο ερωτοδιδάσκαλοι, Σαπφώ και Σωκράτης που αγγίζουν την υπερβολή του έρωτα (*Εκβαχεύεται ἐπὶ Φαίδρῳ ὑπὸ τοῦ ἔρωτος, τῇ δὲ ὁ ἔρως ἐτίναξεν τὰς φρένας, / ὡς ἄνεμος κᾶτ ὄρος δρύσιν ἐμπέτων*, 18. 9=Σαπφ. απ. 47 πβ. Πλάτ. *Φαίδρ.* 253a),¹¹¹ διακρίνουν τη διπλή φύση του θεού, τη γήινη και την ουράνια (Σαπφ. απ. 198b, Αλκ. απ. 327. 2). Ο έρωτας δεν είναι παιδί, αλλά *ἀκόλουθος* και *θεράπων* της Αφροδίτης (*ἔρωτά φησιν ἡ Διοτίμα τῷ Σωκράτει οὐ παῖδα, ἀλλὰ ἀκόλουθον τῆς Ἀφροδίτης καὶ θεράποντα εἶναι*, Πλάτ. Συμπ. 203e πβ. 178ab) λέγει που καὶ Σαπφοῖ ἡ Αφροδίτη ἐν ἄσματι· «σύ τε κᾶμος θεράπων Ἐρως (απ. 159, χρυσοφά<ν> θεράπαιν]αν Αφροδίτ[ας, απ. 23 inc. auct.=Μάξ. Τύρ. 18. 9). Ακόλουθος και θεράπων του έρωτα αποκαλείται και ο Σωκράτης στο χωρίο που γίνεται αναφορά στις διδασκάλισσές του Ασπασία και Διοτίμα (18. 4). Η θεραπεία του έρωτα ταυτίζεται με τη δίωξη σύμφωνα με τις επιταγές της πειθούς του ερωτικού λόγου που είναι πανίσχυρη (πβ. *Φαίδρ.* 253a-c).¹¹² Η τέχνη σοφιστοῦ (πβ. *ψυχαγωγία το ὑφ' οἷων λόγων πείθεται*, Πλάτ. *Φαίδρ.* 271e) αποτυπώνεται στην αφηγηματική πλοκή των μύθων, τον *μυθοπλόκον* έρωτα της Σαπφώς (απ. 188)¹¹³ που θυμίζει τη δύναμη του σωκρατικού λόγου που μάγεψε τον Αλκιβιάδη (Συμπ. 215bc). Ο Ανακρέοντας (απ. 402 (a)-(c) PMG πβ. Σαπφ. 137), λέει ο Μάξιμος, αποκάλυψε την τέχνη του, που είναι να μιλά «δίκαια» για τον έρωτα, δηλαδή να τραγουδά με χάρη και ομορφιά για να τον λατρεύουν τα παιδιά. Στην έννοια του μυθοπλόκου και του σοφιστή (πβ. *σοφιστής*, *Φαίδρ.* Συμπ. 203de, *τῷ σοφίᾳ παρέδρους ἔρωτας*, Ευρ. *Μήδ.* 844, *παίδευμα δ' Ἐρως σοφίας ἐρατῆς / πλεῖστον ὑπάρχει*, απ. 897, *μεγάλους ὁ Ἐρως ποιεῖ σοφιστάς*, Λόγγ. 4. 18.1)¹¹⁴ υποκρύπτεται η συνάφεια του έρωτα με τη γνώση και την διδακτική πρακτική, ενώ η συνάφεια του έρωτα με την αρετή αποδεικνύεται με τα αποτελέσματα της μανίας και την έμπνευση (πβ. *οὐκέτι πόρρω διθυράμβων φθέγγομαι*, *Φαίδρ.* 238d, *όνόμασιν ποιητικοῖς*, 257a4-5). Βασικές

¹¹¹ Βλ. Trapp, *Maximus of Tyre* (1997) σσ. 161-2.

¹¹² Με την πειθώ, το ουσιωδέστερο χαρακτηριστικό του σοφιστή και μυθοπλόκου έρωτα, ο τρελός έρωτας του εραστή ομοιώνει τον ερώμενον με το δικό του θεό (*Φαίδρ.* 253b4).

¹¹³ Για τη σημασιολογική συγγένεια του επιθέτου (*μυθοπλόκος*) της Σαπφώς, *ἄπαξ εἰρημένον*, με το επίθετο *σοφιστής* του Σωκράτη βλ. Α.-Ε. Πεπονή, «Μυθοπλόκος Έρως: Ένας υπαινιγμός στην ποίηση της Σαπφούς», *Πρακτικά Α' Πανελληνίου και Διεθνούς Συνεδρίου Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας* (23-26 Μαΐου 1994), Έκδ. Θ. Παπαδημητρίου, (Αθήνα 1997), σσ. 139-165. Πρόκειται για ένα έμμεσο αυτοσχόλιο της ερωτικής ποιήτριας για την ποίηση και την ποιητική της. Εν τέλει για τον εαυτό της· αυτ. σσ. 160-1. Για το επίθετο *ἰόπλοκ*, ' Αλκ. απ. 384 ως χαρακτηρισμό της ποίησης της Σαπφώς βλ. παρακ. σ. 484.

¹¹⁴ Για τα παράλληλα βλ. Martinazzoli, *Ethos ed Eros nella Poesia Greca* (1947) σ. 274.

συνιστώσες του έρωτα είναι η *εὐπορία* και η *ἀπορία* (*γλυκύπικρος*, Σαπφ. απ. 130.2, *ἀλγεσίδωρος*, απ. 172 πβ. Πλάτ. Συμπ. 203de=Μάξ. Τύρ. 18. 9) και ο ερωτόπληκτος ισορροπεί ανάμεσα στην πενία και την πλήρωση (Σαπφ. απ. 31 πβ. Πλάτ. Φαίδρ. 251a κ.ε.).

Ο ομφάλιος λώρος που συνδέει τον Σωκράτη με την Σαπφώ είναι η εκτίμηση της ομορφιάς ως πηγής του ερωτικού συναισθήματος. Η προσήλωση του Σωκράτη προς την ομορφιά, την οποία βεβαιώνει και ο Αλκιβιάδης (*ὁρᾷτε γάρ, ὅτι Σωκράτης ἐρωτικῶς διάκειται τῶν καλῶν καὶ αἰεί πρὸς τούτους ἔστι*, Συμπ. 216c), ανακαλεί το αδιάλειπτο ενδιαφέρον της Σαπφώς για τις όμορφες (*ταῖς κάλαις ὕμιν <τό> νόημα τῶμον οὐ διάμειμπτον*, απ. 41). Το *ὑπὸ πάντων ἀλίσκεσθαι τῶν καλῶν*, κοινό χαρακτηριστικό της σαπφικής και της σωκρατικής φιλίας, στοχεύει στη διατήρηση και την εξασφάλιση του συνδέσμου της κοινότητας μέσα από την ερωτική εκπαιδευτική διαδικασία. Η προσήλωση σε μια κοινή ιδέα, το απαραίτητο θεμέλιο πάνω στο οποίο στερεώνεται η αληθινή φιλία, είναι προϋπόθεση και του ερωτικού δεσμού και ο σαπφικός έρωτας λειτουργεί ως συνδετικός δεσμός της κοινότητας αλλά και ως παιδευτικό μέσο για την κατάκτηση της γνώσης.¹¹⁵ Με βάση αυτό το κοινό στοιχείο, ο Μάξιμος παραλληλίζει τις σχέσεις του Σωκράτη με τους μαθητές του με τις σχέσεις της Σαπφώς με τις μαθήτρές της. Ότι ήταν για τον Σωκράτη ο Αλκιβιάδης, ο Χαρμίδης και ο Φαίδρος ήταν για την Λεσβία, η Γύρινα, η Ατθίδα και η Ανακτορία (18. 9=Σαπφ. απ. 29, 8, 49, 16). Ο Σωκράτης, ακολουθώντας την τακτική της Σαπφώς απέναντι στην Ατθίδα (απ. 49. 2), δεν πλησίαζε τον Αλκιβιάδη όσο ήταν ανώριμος (*οὐ προσιέναι ὁ Σωκράτης Ἀλκιβιάδην, ἐκ πολλοῦ ἐρῶν, πρὶν ἡγήσατο ἱκανὸν εἶναι πρὸς λόγους· σμίκρα μοι πάϊς ἔστι φαίνεο κ᾽χαρίς*» Σαπφώ λέγει, 18. 9). Ο φιλόσοφος μιμούμενος την Σαπφώ που σκώπτει την αντίτεχνή της (απ. 57 πβ. Πλάτ. Πρωτ. 314e κ.ε.) ειρωνεύεται κάποιον σοφιστή για τον τρόπο που κάθεται (*κωμῶδῃ σχῆμά που καὶ κατάκλινιν σοφιστοῦ· καὶ αὕτη τίς δέ...ἀγροῖωτιν ἐπεμμένα στόλαν*, 18. 9), και ελέγχει τους ομοτέχνους του Πρόδικο, Γοργία, Θρασύμαχο και Πρωταγόρα, όπως η Σαπφώ την Γοργώ και την Ανδρομέδα (*νῦν μὲν ἐπιτιμᾷ ταύταις, νῦν δέ ἐλέγχει, καὶ εἰρωνεύεται αὐτὰ ἐκεῖνα τὰ*

¹¹⁵ Σύμφωνα με τον Jaeger, *Παιδεία I* (1968⁴) σσ. 166-170, 227 κ.ε., 507, ο σαπφικός έρωτας δημιουργεί μια κοινότητα γυναικών που κατευθύνεται από μια διαδικασία σχηματισμού του χαρακτήρα. Πρόκειται για μια παιδαγωγική περί ποιήσεως αντίληψη που στηρίζεται σε έναν έρωτα που είναι κάτι περισσότερο από απλή συγκίνηση. Βλ. επίσης Martinazzoli, *Ethos ed Eros nella Poesia Greca* (1947) σσ. 216, 272 κ.ε.

Σωκράτους· τὸν Ἰῶνα χαίρειν φησὶν ὁ Σωκράτης· (Ἰων 530a) πόλλα μοι τὰν Πωλυανάκτιδα παῖδα χαίρην, Σαπφῶ λέγει, (απ. 155)=Μάξ. Τύρ. 18.9).¹¹⁶

Ενώ όμως όλες αυτές οι ομοιότητες ενισχύουν το επιχείρημα ότι οι ερωτικοί λόγοι δεν είναι εφεύρεση του Σωκράτη, αλλά των διδασκαλισσών του (πβ. τάρωτίκ' ἐκμεμάθηκα ταῦτα παντελῶς / Σαπφῶς...Σωκράτους, Επικράτ. Ἀντιλαΐς απ. 4) ο Μάξιμος, που ακολουθεί τον Πλάτωνα, αναγορεύει το φιλόσοφο αυθεντία του όμορφου έρωτα και αποσιωπά έντεχνα τη συνεισφορά των γυναικών που δίδαξαν τον Σωκράτη, και παραποιώντας το ρόλο ειδικά της Σαπφώς, ενισχύει την υποβάθμιση της ποιήτριας στο πλατωνικό έργο, με μια πρόσθετη πληροφορία για την αμφισβητούμενη ομορφιά της ποιήτριας (18. 7=Σαπφ. απ. 258).¹¹⁷ Με τον τρόπο αυτό η Σαπφώ βυθίζεται στην αχλύ μιας σκονισμένης ερωτικής παράδοσης και «σωκρατικοποιείται» για να προβληθεί η σωκρατική Διοτίμα, η οποία περιέργως έχει την ίδια με την Σαπφώ θεωρία για τον έρωτα (ή Διοτίμα λέγει, ὅτι θάλλει μὲν ἔρως εὐπορῶν, ἀποθνήσκει δὲ ἀπορῶν· τοῦτο ἐκείνη ξυλλαβοῦσα εἶπεν «γλυκύπικρον» καὶ «ἀλγεσίδωρον». Τὸν ἔρωτα Σωκράτης σοφιστὴν λέγει, Σαπφῶ δὲ μυθοπλόκον, 18. 9 πβ. Πλάτ. Συμπ. 203de, Σαπφ. αππ. 130, 172, 188).¹¹⁸ Και ενώ ο Μάξιμος επικεντρώνει στο φιλόσοφο για να προβάλλει την ανδρική κυριαρχία στους ερωτικούς λόγους παρουσιάζοντας έναν Σωκράτη με το στήθος γεμάτο από τα νάματα (Φαίδρ. 235c) να απολαμβάνει την όμορφη ποίηση της μικρόσωμης και μελαχρινής ποιήτριας (18. 7=Σαπφ. απ. 258), ο Πλούταρχος (Έρωτ. 763a, 751de, Άρ. Γυν. 243b) παραπέμποντας στο Συμπόσιον (215d10-e πβ. Φαίδρ. 228b) αναδεικνύει ξεκάθαρα τη σχέση της Σαπφώς με τη θεϊκή μανία και την έμπνευση.

Οι ερωτοδιδασκάλισσες του Σωκράτη μια ποιήτρια, η Σαπφώ, μια προφήτισσα, η Διοτίμα, και μια ρητοροδιδασκάλισσα, η Ασπασία (Μενέξ. 235e, Αθήν. 5.219b), αν και στις διαλέξεις του Μάξιμου τοποθετούνται στην προΐστορία της διδακτικής,

¹¹⁶ Βλ. Ι. Θ. Κακριδής, «Το τραγούδι του χωρισμού»(1983) σσ. 55-56. Από τα αππ. 159, 172, 188, 47, 150, 155, 49 που παραθέτει ο Μάξιμος Τύριος, τα αππ. 47, 155, 159 που σώζονται μόνο από αυτόν φαίνεται ότι επιλέγονται με κριτήριο την ομολογη στάση του Σωκράτη και της Σαπφώς απέναντι στον έρωτα και το θάνατο (ἄχθεται τῇ Εανθίππῃ ὀδυρομένη ὅτι ἀπέθνησκεν. Ἡ δὲ τῇ θυγατρὶ· «οὐ γὰρ θέμις ἐν μοισοπόλων +οίκῳ / θρῆνον ἔμμεν· οὐκ' ἄμμι πρέποι τάδε, Μάξ. Τύρ. 18. 9=Σαπφ. απ. 150 πβ. Πλάτ. Φαίδ. 60a, καὶ γὰρ ἀκήκοα, ὅτι ἐν εὐφημίᾳ χρὴ τελευτᾶν. ἀλλ' ἡσυχίαν τε ἄγετε καὶ καρτερεῖτε καὶ ἡμεῖς ἡσυχύνημεν καὶ ἀπέσχομεν τοῦ δακρύειν, d20-e2).

¹¹⁷ Η Voigt, S&A (1971) σ. 167, 174 καταχωρίζει το απ. 219=Μάξ. Τύρ. 18. 9 στα «Testimonia», ενώ το απ. 258=Μάξ. Τύρ. 18. 7 στα «ad poetriae vitam pertinentia» της Σαπφώς.

¹¹⁸ Για τη σύγκλιση της Σαπφώς με την Διοτίμα, και την αναγόρευση της φιλοσοφίας σε γυναίκα βλ. Δούκα-Καμπίτογλου Φαντασιώσεις του Θηλυκού. Από τη Σαπφώ στον Ντεριντά (2003) σσ. 13-72 («Η Σαπφώ της Λέσβου και η Διοτίμα της Μαντινείας»).

παραμένουν το μέσο με το οποίο ο Πλάτωνας ιδιοποιείται το γυναικείο ρόλο και λόγο για να θεμελιώσει τις αξιώσεις του στο χώρο της αγωγής υπερασπιζόμενος μια διαφορετική ρητορική μέθοδο. Οι μυστηριώδεις αυτές γυναίκες, στις οποίες μπορούμε να συμπεριλάβουμε και την Ρητορική του *Φαίδρου*, κατακρεουργούνται από την μηχανή της πλατωνικής μυθοπλασίας, ανάγονται σε σύμβολα ιδεολογικής καθαρότητας (Διοτίμα), σε προσωποποιημένες έννοιες (Ρητορική), κατατάσσονται σε εταίρες (Ασπασία), ή αποκλείονται από την πραγματικότητα ως «άσχημες» (Σαπφώ). Ο αποκλεισμός, και αυτό συμβαίνει και με την Ασπασία (*κυνηγεί ὁ καλὸς Σωκράτης ἔρωτοδιδάσκαλον ἔχων τὴν Μιλησίαν*, Αθήν. 5. 219d βλ. και Συνέσ. *Διον.* 38) παρά την ενεργό συμμετοχή της στην πολιτική ζωή της Αθήνας, ισχύει κυρίως για την Σαπφώ, επειδή οι παιδαγωγικές αντιλήψεις της αρχαϊκής ποιήτριας, παράλληλες με τις αντιλήψεις του Σωκράτη, έχουν ήδη εφαρμοστεί σε έναν κύκλο γυναικών, και το πιο σημαντικό εμπνέουν κορυφαίους άνδρες της Αθήνας, όπως ο Σόλωνας (*Αίλιαν.*=Στοβ. 3. 29. 58). Οι σοφές αυτές γυναίκες που αποκλίνουν από το μέσο τύπο, ενώ μετακενώνουν στο μεγαλύτερο δάσκαλο, την προφητεία, τη μαντική, τον έρωτα, και την πειθώ, παρουσιάζονται με την μορφή μιας αυστηρής και επικριτικής ή άσχημης δασκάλας, ιδέα αποκρουστική για έναν Αθηναίο που μορφώνεται από άνδρες παιδαγωγούς.

13. Διοτίμα, Ρητορική, Ασπασία, Σαπφώ

Η στάση του Πλάτωνα απέναντι στη γυναίκα είναι αμφίσημη και αντιφατική. Η γυναίκα θεωρείται κατώτερη μορφή δημιουργικότητας και η γυναικεία ομορφιά αναγνωρίζεται μόνο ως έλξη για τη διαιώνιση του είδους. Ενώ όμως ο Πλάτωνας αποκλείει τη γυναίκα από τη φιλοσοφία, την ίδια ακριβώς στιγμή της αναγνωρίζει την ύψιστη θέση και η παρουσία της κρίνεται απαραίτητη για την *ἀναγωγή ἐπὶ τὸ ἔν* επειδή μόνη αυτή οδηγεί στον *τόκον ἐν καλῷ*¹¹⁹ Στο *Συμπόσιον* ο συμφυρμός του *τίκτειν* και του *γεννᾶν* αποτυπώνεται στο ζεύγος Σωκράτης-Διοτίμα, ζεύγος

¹¹⁹ Σύμφωνα με την duBois, *Sappho is Burning* (1995) σσ. 77-99 (Sappho and the text of Plato), κυρ. 92 σημ. 11, «The Platonic Appropriation of Reproduction», *Sowing the Body. Psychoanalysis and Ancient Representations of Women* (Chicago 1988), σσ. 169-83, και «Phallocentrism and Its Subversion in Plato's *Phaedrus*» (1985) σσ. 91-103, η επανάληψη του μαθήματος της Διοτίμας από τον Σωκράτη δεν είναι στάση σεβασμού και αναγνώρισης του ρόλου της και του ρόλου της γυναίκας όπως υποστηρίζει η Arlene Saxohouse, «Eros and the Female in Greek Political Thought: An Interpretation of Plato's *Symposium*», *Political Theory* 12 (1984), σσ. 5-27 και «The Philosopher and the female in the Political Thought of Plato», *Political Theory* 4 (1976), σσ. 195-212, ούτε το επαναγράψιμο του ερωτισμού που εμπεριέχει ανταπόκριση όπως υποστηρίζει ο D. Halperin, «Why Is Diotima a Woman», *One Hundred years of Homosexuality and Others Essays on Greek Love* (New York-London 1990), σσ. 113-51, αλλά περισσότερο μια οικειοποίηση της ελληνικής αντίληψης για τη γυναικεία δύναμη της προφητείας, μετατροπή και παραγωγή εκ νέου του φιλοσόφου σε κυρίαρχο λόγο, το τυπικό ανδρικό πρόσωπο.

αντίστοιχο με το ζεύγος Σαπφώ-Ανακρέοντα στον *Φαίδρο*. Και στους δύο διαλόγους όμως υπερισχύει ο Σωκράτης που με την υπέρβαση των σεξουαλικών ορίων ιδιοποιείται το γυναικείο ρόλο που είναι βασικά αναπαραγωγικός, αλλά και την υπέρμετρη αγάπη, αυτοθυσία και άδολη προσφορά της μητρικής ψυχής.

Η γυναίκα έχει πρωτεύοντα ρόλο στην αναπαραγωγική διαδικασία και στην ανατροφή των παιδιών, ακόμη κι αν ο κώδικας αξιών υπαγορεύεται από τους άνδρες. Η γυναικεία φύση εξ αιτίας της ειδικής της σχέσης με την κυοφορία, αλλά και της σχέσης που αναπτύσσεται ανάμεσα στη μητέρα και το παιδί, εμπνέει τον Σωκράτη στην παραγωγή απογόνων και τη διαπαιδαγώγησή τους.¹²⁰ Ο Σωκράτης δεν γεννά την σοφία, ξεγεννά όμως και ανατρέφει τους άλλους (*Θεαίτητ.* 150b-151d). Ο Σωκράτης που ανατρέφει τον Θεαίτητο τραγουδώντας ξόρκια και του δίνει να γευθεί έναν έναν τους σοφούς έως ότου με τη βοήθεια και των δύο έρθει στο φώς η σκέψη του νεαρού (*Θεαίτητ.* 157d πβ. *ἀνέτρεφον μονωδίας*, Αριστοφ. *Βάτρ.* 944), είναι μια αρχετυπική εικόνα μητέρας-μαίας-διδασκάλου, που προσπαθεί να υπερβεί το γεγονός ότι η πρώτη γνώση του νεογέννητου με τη ζωή έρχεται από τη μαία ή τη μητέρα τροφή. Ο Σωκράτης πρέπει να αποδείξει ότι μπορεί να συλλάβει, να κυοφορήσει, να αγαπήσει τρελά όπως μια γυναίκα, και να αναμετρηθεί με τα παιδαγωγικά χαρίσματα, μιας ισχυρής προγόνου όπως η Σαπφώ, ή μιας δασκάλας-ερωμένης, όπως η Ασπασία.

Ένα σχόλιο του Αρέθα, μαθητή του Φώτιου, από τους πρωτεργάτες της κλασικής αναγέννησης στο Βυζάντιο (*εἰ κατάκρισις ἀδικίας τὸ εἰς γυναικὸς εἶδος καὶ βίον τὰς μὴ κατωρθωκυίας ψυχὰς καταπεμφθῆναι, τί ὁ σοφώτατος ὑμῖν Σωκράτης τὴν Λεσβίαν Ασπασίαν ἡγεῖτο διδάσκαλον, ἢ καὶ τὸ ἀνδρεῖον αὐτῆς τῷ Ὀλυμπίῳ Περικλεῖ εἰσηγεῖται⁺ τὸ δέ⁺. ἢ πῶς γε τὸ ἀκατόρθωτον τοῦ κατωρθωκότος τὸ ἄμεινον ἀποφέρεται;*)¹²¹ διασώζει και στο Βυζάντιο τη φήμη της επιρροῆς της Σαπφῶς και της Ασπασίας στον Σωκράτη, αλλά και το ρόλο του

¹²⁰ Κάθε περίπτωση αγωγής, όπως πρώτος παρατήρησε, ο Πλάτωνας, είναι μια αναγέννηση. Για το ρόλο του πατέρα και των ανδρών στη διαπαιδαγώγηση των νεαρών ανδρών βλ. Συκουτρής, *Πλάτωνος, Συμπόσιον* (1970⁵) σσ. 46 κ.ε.

¹²¹ ὦ Πλάτων, αἱ κρατηθεῖσαι ὑπὸ τῆς ἀδικίας ψυχαὶ εἰς γυναικῶν ἐν τῇ δευτέρᾳ μεταβεβλήκασιν γενέσει τίνος δίκην τεινῶσαι γυναικῶν ἐξέφυον ἄν; πάντως γάρ, ἐπεὶ γεγονόσιν καὶ γενέσει ὑπόκεινται, ἔξουσι καὶ τὸ πρῶτον ἐνσωματωθῆναι καὶ οὐκ ἂν διαδράσειαν τὴν ἀρχὴν, ὅποι ποτ' ἂν ἀναδράμοιεν, καθότι πᾶσα γένεσις ὑπόκειται τῇ ἀρχῇ, phil. gr. 314: 16, 17). Τα σχόλια, γραμμένα με μεγάλη πιθανότητα από τον Αρέθα, ανήκουν σε μια μικρή συλλογή φιλοσοφικών συγγραμμάτων (Vindob. phil. gr. 314: Albinus, «Προλεγόμενα και Ιεροκλής») στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Βιέννης, αντιγράφηκαν το 924 ή 925 μ. Χ. από τον Ιωάννη Γραμματικό και είναι συνδεδεμένα με ένα αντίγραφο έργων του Θεόδωρου Αβουκάριου. Βλ. Westerink-Laurdas, «Scholia by Arethas in Vindob. Phil. Gr. 314» (1962) σ. 115. Για τον Αρέθα βλ. Wilson, *Οι λόγοι στο Βυζάντιο* (1991) σσ. 159-177, κυρ. 169.

Πλάτωνα στην ανάδειξη ενός νέου γυναικείου τύπου. Το σχόλιο του Αρέθα για την Λεσβία Ασπασία, τη γυναίκα με την «ανδρική» σκέψη, ανατρέπει συνεπικουρούσης και της χριστιανικής θρησκείας, την αντίληψη περί κατωτερότητας του γυναικείου φύλου, και, στο πλαίσιο μιας άλλης κοινωνικής πραγματικότητας, κομίζει το μήνυμα ότι η γυναίκα είναι ικανή για προφητεία και έκσταση.¹²² Το σχόλιο αυτό του Αρέθα ίσως στον *Τίμαιο*, έργο με πολύ μεγάλη απήχηση στην αρχαιότητα και στον Μεσαίωνα, που πραγματεύεται το ζήτημα της δημιουργίας του κόσμου από το θεό, βεβαιώνει κατηγορηματικά ότι τα επιχειρήματα για την πνευματικότητα της γυναίκας, τον τύπο της οποίας εκπροσωπεί συνήθως αποκλειστικά η Σαπφώ από την αρχαιότητα (Αριστ. *Ρητ.* 1398b13), στηρίχθηκαν κατά πολύ στις ομοιότητες της Σαπφώς με τον Σωκράτη.

Οι ομοιότητες της Σαπφώς με την Διοτίμα εγείρουν ερωτήματα για το ρόλο των σοφών διδασκαλισσών στη διαδικασία της εσωτερικής διαδρομής του Σωκράτη στην κατάκτηση της αυτογνωσίας και της ανάβασης¹²³ και το ζήτημα, όπως φαίνεται από τις διαλέξεις του Μάξιμου, απασχόλησε ιδιαίτερα τους θαυμαστές του Πλάτωνα. Η Διοτίμα, προφήτισσα, ιατρός, μάγισσα, σοφωτάτη και σοφιστής (*Συμπ.* 208c, 201d-e),¹²⁴ διδάσκει με ιερατική και χρησμολογική γλώσσα τα μυστήρια του έρωτα (*ἡ δὲ καὶ ἐμέ τὰ ἐρωτικά ἐδίδαξεν*, *Συμπ.* 201d5 πβ. *τινῶν ἀκήκοα, ἥ που Σαπφούς τῆς καλῆς, Φαίδρ.* 235c, *τάρωτίκ' ἐκμεμάθηκα ταῦτα παντελῶς / Σαπφούς*, *Επικράτ.* *Ἀντιλαῖος* απ. 4, *ἤκουσα-ποτέ με ἡ ξένη ἀνακρίνουσα διήγει. Σχεδὸν γάρ τι καὶ ἐγὼ πρὸς αὐτὸν τοιαῦτα ἔλεγον, οἷα περ νῦν πρὸς ἐμέ Ἀγάθων*, *Συμπ.* 201d-e). Η χρησμοδός Σαπφώ της κωμωδίας διδάσκει τα μυστικά της γραφής (*Αντιφάν.* *Σαπφῶ* απ. 194), ενώ η Ασπασία στον *Μενέξενο*,

¹²² Η εμπειρία της έκστασης εγείρει το θέμα αν είναι η γυναίκα ικανή για υπερβατικές εμπειρίες και τούτο οδηγεί αναγκαστικά και στην παρενδυσία της γυναίκας. Βλ. Δούκα-Καμπιτογλου, *Φαντασιώσεις του Θηλυκού* (2003) σσ. 78 κ.ε.

¹²³ Σύμφωνα με τον Συκουτή, *Πλάτωνος, Συμπόσιον* (1970⁵) σσ. 156-9, κυρ. 159, 156-7, ο Σωκράτης επιλέγει μια γυναίκα διδάσκαλο στα μυστήρια του μεγάλου δαίμονος, επειδή δεν είναι μυθολογικός και επειδή η εξαγγελία της απόλυτης αλήθειας δεν συμβιβάζεται με την εικόνα του *μηδέν εἰδότης*. Ο Σωκράτης μεταμφιέζεται σε Διοτίμα επειδή δεν μπορεί να μιλήσει για τις αλήθειες που είναι πέραν από τις ανθρώπινες δυνάμεις, αλλά και επειδή η γυναίκα είναι ξένη με την αισθησιακή πλευρά του παιδικού έρωτα. Ο κυριότερος όμως λόγος είναι ότι θεωρεί ότι η γυναίκα είναι πλησιέστερη προς τη φύση και περιορισμένη πνευματικά, οι εξαγγελίες της επομένως εκπορεύονται από τις προλογικές δυνάμεις της ψυχής και δεν είναι γέννημα της κεφαλής της.

¹²⁴ Δεν είναι τυχαίο που ο δεύτερος Σωκράτης του *Φαίδρου* μοιάζει με τον Σωκράτη του *Ιππία* και του *Συμποσίου* όπως τον παρουσιάζει ο Αλκιβιάδης (216a-c3). Για μερικές από τις πολυπληθείς απηχήσεις του *Συμποσίου* στον *Φαίδρο* (234d1 πβ. 178b5, 234e5 κ.ε. πβ. 198b1 κ.ε., 236d4 πβ. 198c5-6, 237a4 κ.ε., 216d1 κ.ε. πβ. 236e7-8) βλ. Rosen, *Plato's Symposium* (1968) σ. 235, Συκουτή, *Πλάτωνος, Συμπόσιον* (1970⁵) σ. 131, σημ. 4.

είναι μια έμπειρη διδάσκαλος της σοφιστικής και της επιδεικτικής ρητορείας.¹²⁵ Με τη μορφή της Ασπασίας, που προτείνει την αποστήθιση ρητορικών σχημάτων και την αυτοσχέδια ανάπτυξη ενός θέματος με τη συρραφή προηγούμενων επινοήσεων από τον *Επιτάφιο* του Περικλή (*Μενέξ.* 236b), ο Πλάτωνας καταδικάζει τη σοφιστική τέχνη και τον Γοργία, τη ρητορική του οποίου ακολουθεί η διδάσκαλος Ασπασία¹²⁶ μειώνοντας έτσι την διδάσκαλόν τε ἄμα καὶ ἐρωμένην (Αρποκρ. s.v.) του επιφανέστερου πολιτικού άνδρα της εποχής. Η αυστηρή και επικριτική Ασπασία του *Μενέξενου* που εξετάζει τον Σωκράτη και απειλεί να τον δείρει, ομοιάζει με την Ρητορική του *Φαίδρου* (260d1-9) που κρίνει τον Σωκράτη και όσους ασχολούνται με την τέχνη του λόγου, αλλά και τη διδάσκαλο της γραφής Σαπφώ (Αντιφάν. *Σαπφώ* απ. 194). Όμως και ο φοβισμένος από τον ψόγο της Ρητορικής Σωκράτης υπενθυμίζει τον τρομαγμένο μαθητή της Ασπασίας στον *Μενέξενο*, ένα διάλογο που αγγίζει τα όρια της σατιρικής παρωδίας, αλλά και τον αδιάβαστο συνομιλητή της Σαπφώς (Αντιφάν. *Σαπφώ* απ. 194). Η επίδραση που έχουν οι ρητορικοί λόγοι στην ακοή του Σωκράτη στον *Μενέξενο* και τον *Φαίδρο*¹²⁷ υπενθυμίζουν την παραλυσία και τη χαύνωση του λαού από τους ρήτορες (Αντιφάν. *Σαπφώ* απ. 194) και την άκρα γοητεία του σαπφικού λόγου (*Σαπφοί μέν γάρ καί Ανακρέοντι...χαυνωθεῖεν ὑπὸ τοῦ ἐπαίνου αὐτοῖς οἱ ἐρώμενοι*, Θεμίστ. Λόγ. 13. 170d-171a), που εκφράζεται και με την επιθυμία του Σόλωνα να αποστηθίσει κάποιο ποίημα της Λεσβίας ποιήτριας πριν πεθάνει (*ἵνα μαθὼν αὐτὸ ἀποθάνω*, Αιλ.=Στοβ. 3. 29. 58). Η μορφή της Ρητορικής (260d1-9) που ελέγχει τις απόψεις του Σωκράτη και του Φαίδρου για τις προδιαγραφές του λόγου, υπερηφανευόμενη ότι τα λόγια της γίνονται αντιληπτά μόνον από τον κάτοχο της αληθινής γνώσης, υπενθυμίζει την κωμική Σαπφώ που με το αίνιγμα της γραφής διακρίνει τους επαῖοντες από τους αδαεῖς (Αντιφάν. *Σαπφώ* απ. 194).

¹²⁵ Πυρήνας της Ασπασίας του Αισχίνη ήταν πιθανόν η απεικόνιση της Ασπασίας ως ρήτορα και πολιτικού. Βλ. G. Sciasci, «La questione del Menexeno platonico», *Rendiconti dell' Istituto Lombardo* (Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche), (1962), σσ. 37-58, κυρ. 43, Αθανασάτος, *Πλάτων* (2001) σ. 405, σημ. 421· για το θέμα της Ασπασίας-δασκάλας αυτ. σσ. 402 κ.ε., 406-415, κυρ. 407, σημ. 435, 424, 427 σημ. 532.

¹²⁶ Στον *Φαίδρο* ο Σωκράτης έχει αποστηθίσει τον λόγο του Λυσία σε τυποποιημένες εκφράσεις και κοινούς τόπους και στον *Μενέξενο* είναι ανεπίδεκτος μαθήσεως και ανήμπορος να αποστηθίσει τις ανούσιες ρητορικές ασκήσεις (236c).

¹²⁷ Στον *Μενέξενο*, ο Σωκράτης εκστασιάζεται από τις κολακειές των ρητοδιδασκάλων (*καὶ ἐκάστοτ' ἔστηκα ἄκροώμενος καὶ κηλούμενος*, 235bc). Στον *Φαίδρο* προσποιείται ότι μένει έκθαμβος από το λόγο του Λυσία (234d1-6) και *ἐκβαχεύεται* στη θέα του Φαίδρου που γάνυται όταν διαβάσει (234d3), εμπνέεται δηλαδή τον πρώτο του λόγο όχι από το κείμενο του Λυσία, αλλά από την ανάγνωσή του.

Οι αναλογίες ανάμεσα στην κωμική Σαπφώ (Αντιφάν. *Σαπφώ* απ. 194) και την Ρητορική του *Φαίδρο*, ενισχύουν την υπόθεση ότι η κωμωδία *Φάων* είναι παρωδία του πλατωνικού διαλόγου. Στον κωμ. Πλάτωνα (*Φάων* απ. 189) και στον Αντιφάνη (*Σαπφώ* απ. 194) οι διάλογοι συνιστούν διδασκαλία (*ἐπίδειξιν*), η οποία φαίνεται ότι παρωδεί τον *Φαίδρο* (πβ. ἦθι δὴ μοι ἀνάγνωθι τὴν τοῦ Λυσίου λόγου τὴν ἀρχὴν καὶ δείκνυε, 262e, 268a) και το ενδιαφέρον του Σωκράτη για τη διδασκαλία (277e9) και τη μάθηση (275a6-7, d9, 276a5, 277c5, e9, 278a2). Η παρομοίωση του γράφοντος με πατέρα (275e4 πβ. τεκείν, πατήρ γραμμάτων, 274e10, υἱεῖς γνησίους, 278a) τον οποίο ο γεγραμμένος λόγος ἀεὶ δεῖται (πβ. 242b, καλλιπαιδα, 261a, *Συμπ.* 177ae), παραπέμπει στη μητέρα-επιστολή που περισώζει τα παιδιά-γράμματα που περιφέρονται σε μνημένους και αμύητους (Αντιφάν. *Σαπφώ* απ. 194), όπως ο λόγος κυλινδεῖται ὁμοίως παρὰ τοῖς ἐπαΐουσιν, ὥς δ' αὐτως παρ' οἷς οὐδὲν προσήκει (275e2-5). Η ἔγνοια της Σαπφώς για τα παιδιά της γραφής και ο ρητορικός στόμος με τον οποίο παρομοιάζει τα γράμματα με βρέφη (Αντιφάν. *Σαπφώ* απ. 194) εκφράζει την αγωνία του διδάσκοντος-γονέα για την τύχη του λόγου-παιδιού. Η ίδια αγωνία κυρίαρχη και στον *Φαίδρο* εκφράζεται με την παρομοίωση των λόγων με ἐμψυχα ὄντα (θρέμματα γενναῖα, 261a3 πβ. πάντα λόγον ὥπερ ζῶν συνεστάναι σῶμά τι ἔχοντα, 264c3-5¹²⁸ πβ. τὸν τοῦ εἰδότος λόγον λέγεις, ζῶντα καὶ ἔμψυχον, 276a8-9, εἰ δὲ ἐπ' ἀνέροις τινά τι, ὥπερ βιβλία οὐδὲν ἔχουσιν οὔτε ἀποκρίνασθαι οὔτε αὐτοὶ ἐρέσθαι, *Πρωτ.* 329a, 347e, *Νόμ.* 968d) που σιωπούν (καὶ γὰρ τὰ ἐκείνης ἔκγονα ἔστηκε μὲν ὥς ζῶντα, ἐὰν δὲ ἀνέρη τι, σεμνῶς πάνυ σιγᾷ, 275d5-7 πβ. ἄφωνα δ' ὄντα <ταῦτα> τοῖς πόρρω λαλεῖ / οἷς βούλεθ'· ἕτερος δ' ἂν τύχη τις πλησίον / ἐστὶς ἀναγιγνώσκοντος οὐκ ἀκούσεται, Αντιφάν. *Σαπφώ* απ. 194. 19-21, 4-5). Στον *Φαίδρο*, η παρομοίωση του τοπίου της ρητορικής με τοπίο της σποράς αξιοποιεί τη μεταφορά των γραμμάτων με ἔκγονα, φυτά και σπέρματα (σπέρματα, ἔγκαρπα, 276a,d) και του γράφοντος με γονέα και γεωργό. Ο γραπτός λόγος, ένας εναλλακτικός τόκος ἐν καλῷ (πβ. Αντιφάν. *Σαπφώ* απ. 194), υπερασπίζεται και διαδίδεται από τον καλό γεωργό (κῆδοιτο καὶ ἔγκαρπα βούλοιτο γενέσθαι, 276b2), ενώ οι γραπτοί

¹²⁸ Για το συνειρμό λόγος-ζῶν που εμφανίζεται πρώτα στο *Κατὰ σοφιστῶν* του Ισοκράτη και στο *Περὶ σοφιστῶν* του Αλκιδάμαντα βλ. Derrida, *Πλάτωνος Φαρμακεία* (1990) σ. 88 σημ. α.

λόγοι των ρητοροδιδασκάλων μοιάζουν με τους εφήμερους κήπους του Άδωνη,¹²⁹ παρουσιάζουν δηλαδή πρόβλημα στον κύκλο που αφορά στην κατάσταση από τη σπορά στον καρπό. Η τέχνη του λόγου δεν είναι ρητορική, ούτε ποίηση αλλά η αλήθεια των όντων, ο άμεσος προφορικός λόγος του μεγάλου δασκάλου της Ακαδημίας. Στη γραπτή του μορφή ο καρπός του λόγου αυτό υ χρειάζεται πάντα αυτόν που θα τα ερμηνεύει.¹³⁰

Στο γρίφο της επιστολής της Σαπφώς η μητέρα-γραφή διεκδικεί τα παιδιά της γράμματα (Αντιφάν. *Σαπφώ* απ. 194) και η πλεοναστική χρήση του *ἀκούειν*, (*ἀκούειν*, *κωφήν ἀκοῆς αἴσθησιν*, *οὐτ' ἀκούων*, *οὐκ ἀκούσεται*, *Σαπφώ* απ. 194. 4, 5, 12, 21) οδηγεί στην καταδίκη των ρητόρων. Στον *Φαίδρο*, διάλογο στον οποίο ο Σωκράτης παρουσιάζεται ως γνήσιος πατέρας των λόγων, η αντιλογία περί δικαίου και αδίκου λόγου και η εφαρμογή της στο λόγο του Λυσία είναι ένας γρίφος (*κατασκευάζεις*, 261c2) στο σχήμα του *ἀκούειν* (*ἀκήκοας*, *οὐ ἀκήκοα*, *περί λόγων ἀκήκοας*, *ἀνήκοος*, 261b2, 5, 7, 8 πβ. *ἀκούειν*, 274c, 278c κ.ε.), ένα σκωπτικό παιγνίδι (*σκώπτεις τὸν λόγον*, 264e3), όπου ο *εἰδώς τὸ ἀληθές*, *προσπαίζων ἐν λόγοις*, *παράγοι τοὺς ἀκούοντας* (262d1-2). Οι ομοιότητες αυτές ανάμεσα στον Πλάτωνα και στον Αντιφάνη υποδηλώνουν την επίδραση της κωμωδίας σε σκηνές ανταγωνισμού των δύο κορυφαίων διδασκάλων που αυτοπαρουσιάζονται ως γενήτορες του λόγου και της γραφής.¹³¹ Όχι τυχαία η Σαπφώ και στον Οβίδιο θέτει ζητήματα γραφής (ES 1-7, 97-98, 194, 182, 207 πβ. *Φαίδρο*. 274b-278c, *Ἐπιστ.* ζ

¹²⁹ Στο διπλό μύθο του γεωργού ο Πλάτωνας βλέπει τη διπλή φύση του έρωτα, την καταστροφική αλλά και την αθάνατη, τη γονιμότητα και τη θνησιμότητα του ανθρώπου. Στην «τεχνολογία του τελετουργικού της σποράς» όπως σε όλες τις ερωτικές τεχνολογίες, η τρομερή δύναμη της Αφροδίτης είναι παροχευτευμένη και περιοριζόμενη, υποταγμένη σε μια ισχυρότερη τάξη, την τάξη του Δία, στον έλεγχο της τεχνολογίας ή στις λατρευτικές μεταφορές των ποιητικών επινοήσεων της Σαπφούς. Η τελετουργία των γιορτών, ακόμη και σε μια ιδιωτική γιορτή όπως τα Αδώνια, ερμηνεύεται ως συνδιαλλαγή με τη γονιμότητα και την απόλαυση της ερωτικής ηδονής, που όμως εξυπηρετεί πάντα τον ίδιο σκοπό, τη δέσμευση της σεξουαλικής δύναμης στην υπηρεσία της πολιτικής τάξης. Βλ. Thornton, *Έρωτας* (1998) σσ. 248-282, κυρ. 280-1, 249-260, 143.

¹³⁰ Τα προϊόντα του γραπτού λόγου νοούνται ως νεκρή εικόνα της ζωντανής σκέψης που εγγράφεται στην ψυχή «όποιον καταλαβαίνει». Το χωρίο (277e-278b) θεωρείται από τους περισσότερους μελετητές, ένας «γραμμένος διάλογος», που όπως και η Έκτη και Έβδομη *Ἐπιστολή*, συνδέεται με το ερώτημα γιατί έγραψε ο Πλάτωνας, αν έλαβε σοβαρά υπό όψη του τον γραπτό λόγο και ποιες προϋποθέσεις θέτει για το μελλοντικό αναγνώστη. Βλ. Ferrari, *Listening to the Cicadas* (1990²) σσ. 204-231, κυρ. 211, 221, Griswold, *Self-Knowledge* (1986) σσ. 230-241, κυρ. 233.

¹³¹ Σύμφωνα με την duBois, «Phallogocentrism and Its Subversion in Plato's *Phaedrus*» (1985) σσ. 91-103, ο Πλάτωνας προσπαθεί να προσαρμόσει στον άνδρα φιλόσοφο και τη μητρότητα, και ο Derrida, ερμηνεύει τον *Φαίδρο* αποκλειστικά φαλλοκεντρικά και βλέπει τη διαλεκτική διαδικασία ως κληρονομούμενη από πατέρα σε γιο, ειδικά στους Αδώνιους κήπους (276b) και στην εικόνα του Φαίδρου ως πατέρα.

342a), ενώ και ο Φάωνας είναι ένας κωμικός τύπος που ενδιαφέρεται για τα βιβλία (κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 189 πβ. απ. 264 K., Αντιφάν. *Σαπφώ* απ. 194).

Την εποχή αυτή οι κοινωνικές και πολιτικές διεκδικήσεις των γυναικών συνιστούν μια ριζική αντιστροφή του καταμερισμού των ρόλων των δύο φύλων που δίνει προτεραιότητα στη γυναίκα, η οποία εκτός από τη μητρότητα έχει τώρα και τη δυνατότητα παρέμβασης στη διαπαιδαγώγηση και τη πολιτική. Είναι η εποχή που η Ασπασία διεκδικεί την «πατρότητα» του πλατωνικού *Μενέξενου* και του επιταφίου του Περικλή, τη διδασκαλία δηλαδή των επιφανεστέρων ανδρών,¹³² κατηγορείται όμως για το «επάγγελμα» της εταίρας και τη διδασκαλία νεαρών γυναικών (Πλούτ. *Περ.* 24. 5).

14. Η Σαπφώ και η θεϊκή μανία: Πλούταρχος *Ερωτ.* 751a,d, 763ab, *Αρ. Γυν.* 243b, Λουκ. *Εἰκ.* 43.

Η συμβολή της Σαπφώς στην ανάδειξη της γυναικείας πνευματικότητας, ζήτημα που έθεσε ο Πλάτωνας με τον *Φαίδρο*, αναδεικνύεται και στους ερωτικούς λόγους του Πλουτάρχου και του Λουκιανού. Ο Πλούταρχος με μια σύντομη μνεία στην Σαπφώ και τον Ανακρέοντα (*Ερωτ.* 751a,d πβ. *Φαίδρ.* 235c3-4) και με υπαινιγμούς στα συμπτώματα της ερωτικής έξαψης της ψυχής (*Ερωτ.* 765c-d, 766a-b, 766e πβ. *Φαίδρ.* 253a2-3, a7-b12) προσυπογράφει την πλατωνική μεταφυσική του ανυψωμένου ερωτισμού στον *Φαίδρο*.¹³³ Οι Μούσες και η Σαπφώ (πβ. *Ἀξιον δέ Σαπφούς παρά ταῖς Μούσαις μνημονεῖσαι*, *Ερωτ.* 763a πβ. [Πλάτ.] *ΠΑ.* 9. 506)¹³⁴ υπαγόρευσαν στον Πλάτωνα (πβ. *ἀκήκοα, ἥ που Σαπφούς τῆς καλλῆς*, *Φαίδρ.* 235c5) τα

¹³² Βλ. Loraux, «Ασπασία, η ξένη, η διανοούμενη» (2006) σ. 239 κ.ε., που υποστηρίζει ότι οι συζητήσεις του Σωκράτη με την Ασπασία και της Ασπασίας με τον Ξενοφώντα και τη γυναίκα του, πληροφορία που διασώζει ο Κικέρωνας (*Socr. Rel.* VI A 70), αφορούν πιθανότατα στο θέμα *ἔρωτος* και *ἀρετῆς*.

¹³³ Βλ. Zadorojnyi, «Sappho and Plato in Plutarch, *Demetrius* 38» (1999) σ. 522.

¹³⁴ *Ἀξιον δέ Σαπφούς παρά ταῖς Μούσαις μνημονεῖσαι· τὸν μὲν γάρ Ἡραΐστου παῖδα Ῥωμαῖοι Κᾶκον ἱστοροῦσι πῦρ καὶ φλόγας ἀφιέναι διὰ τοῦ στόματος ἔξω ῥεούσας· αὕτη δ' ἀληθῶς μεμιγμένα πυρὶ φθέγγεται καὶ διὰ τῶν μελῶν ἀναφέρει τὴν ἀπὸ καρδίας θερμότητα «Μούσαις εὐφώνοις ἰωμένη τὸν ἔρωτα» κατὰ φιλόξενον. Ἀλλ' εἴ τι μὴ, διὰ Λυσάνδρα, ὦ Δαφναίε, τῶν παλαιῶν ἐκλέλῃσαι παιδικῶν, ἀνάμνησον ἡμᾶς ἐν οἷς ἡ καλλὴ Σαπφὼ λέγει τῆς ἐρωμένης ἐπιφανείσης τὴν τε φωνὴν ἴσχεσθαι καὶ φλέγεσθαι τὸ σῶμα καὶ καταλαμβάνειν ὠχρότητα καὶ πλάνον αὐτὴν καὶ ἱλλίγον», 763a Πβ. ἐπίσης ἐγίνετο τὰ τῆς Σαπφούς ἐκεῖνα περὶ αὐτὸν πάντα, φωνῆς ἐπίσχεσις, ἐρύθημα πυρῶδες, ὄψεων ὑπολείψεις, ἰδρώπες ὀξεῖς, ἀταξία καὶ θόρυβος ἐν τοῖς σφυγμοῖς, τέλος δέ τῆς ψυχῆς κατὰ κράτος ἡττημένης ἀπορία καὶ θάμβος καὶ ὠχρίασις, Δημ. 38. Το χωρίο αυτό του *Ερωτ. κοῦ* ερμηνεύεται δύσκολα επειδή ανάμεσα στην απαγγελία του Δαφναίου (λεχθέντων οὖν ὑπὸ τοῦ Δαφναίου τῶν μελῶν ἐκείνων) και την απάντηση του πατέρα του Πλουτάρχου λείπουν γύρω στα εκατό γράμματα.*

μυστήρια της ζωής και του θανάτου και τη σχέση των ερωτικών με τη γνώση και την αλήθεια.

Η σχέση της Σαπφώς με τη θεϊκή μανία¹³⁵ βεβαιώνεται από την ανάγνωση της ποίησής της που προκαλεί θεοληψία και σάλο ψυχής, όπως αυτός της Πυθίας και των οργιαστικών τελετών της Μητέρας θεάς («ὦ...», ὑπολαβὼν ὁ πατήρ «ταῦτ'» εἶπεν, «ὦ πρὸς τοῦ Διός, <οὐ> θεοληψία καταφανής; ὅτος οὐ δαιμόνιος σάλος τῆς ψυχῆς; τί τοσοῦτον ἢ Πυθία πέπονθεν ἀψαμένη τοῦ τρίποδος; τίνα τῶν ἐνθεαζομένων οὕτως ὁ ἄλός καὶ ἰ τὰ μητρῶα καὶ τὸ τύμπανον ἐξίστησιν; Πλούτ. Ἐρωτ. 763b).¹³⁶ Οι βασικές συνισταμένες της ερωτικής συμπεριφοράς που καθορίζουν και τη σχέση μεταξύ εραστή και ερώμενου, καθορίζουν σύμφωνα με τον Πλούταρχο που επικαλείται την Σαπφώ, και τις σχέσεις ανδρὸν-γυναικῶν. Στον Ἐρωτικὸ εκφράζεται η άποψη ὅτι ἡ γυναίκα εἶναι ἰσότημῃ με τὸν ἄνδρα σὲν ἀρετῇ ἐπειδὴ ἀγαπά (769c) καὶ ἡ Ἰσμηνοδόρα βιώνει τὸν ἔρωτα ὡς θεϊκὴ τρέλα (755e). Θεωρεῖται ἐπίσης δυνατόν νὰ ὑπάρχει φιλία καὶ ὁμοφροσύνη ἀνάμεσα σὲ συζύγους (πβ. Ὡδ. ζ 183 κ.ε.), ἐνῶ ἡ ερωτικὴ φιλία μεταξύ ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν ἐννοεῖται ὅπως σὲν Σαπφῷ (Χάρις οὖν, ὦ Πρωτόγενες, ἢ τοῦ θήλεος ὕπειξις τῷ ἄρρενι κέκληται πρὸς τῶν παλαιῶν ὡς καὶ Πίνδαρος ἔφη τὸν Ἥφαιστον «ἄνευ χαρίτων» ἐκ τῆς Ἥρας γενέσθαι καὶ ἰ τὴν οὕτω γάμων ἔχουσιν ὥραν ἢ Σαπφῷ προσαγορεύουσά φησιν ὅτι (ἀπ. 49). Σμίκρα μοι πάις ἔμμεν ἐφαίνεο κἄχαρις... ἢ δ' ἀπὸ τῶν ἀρρένων ἀκόντων... «βαίνεσθαι» κατὰ Πλάτωνα «νόμῳ τετράποδος καὶ παιδοσπορεῖσθαι» παρὰ φύσιν ὄντων, ἄχαρις <χάρις> παντάπασι καὶ ἀσχήμων καὶ ἄναφρόδιτος, 751de). Τὸ χωρίο, πὺ παραπέμπει ἐλεύθερα σὲν Πλάτωνα (Φαῖδρ. 250e πβ. Νόμ. 1. 636c),¹³⁷ ἀνακαλεῖ τὸν παραλληλισμὸ τῆς σχέσης Σωκράτη καὶ Ἀλκιβιάδῃ με τὴν σχέση Σαπφῶς καὶ Ἀτθίδας (Σαπφ. ἀπ. 49, ἰκανὸν εἶναι (τὸν Ἀλκιβιάδην) πρὸς λόγους, Μάξ. Τύρ. 18.9). Ἡ χάρις, ὅπως τὴν ἐννοεῖ ἡ Σαπφῷ¹³⁸ εἶναι ἡ δύναμις τῶν λόγων, ἡ πειθὼ καὶ ὄχι ὁ βίαιος καταναγκασμὸς, ὅπως σὲν περίπτωση τῆς ἀισχράς φιλίας.

¹³⁵ Για τὴν προφητικὴ καὶ τὴν ποιητικὴ μανία βλ. E. R. Dodds, *Οἱ Ἕλληνες καὶ τὸ παράλογο*, Μετάφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης, (Ἀθήναι 1978²), σσ. 72-78, 82 κ.ε., καὶ ἐιδικὰ σὲν Πλάτωνα 182 κ.ε., 186 κ.ε., 193.

¹³⁶ Τὸ χωρίο παραπέμπει σὲν Συμπόσιο (215d10-e) ὅπου ὁ Ἀλκιβιάδης ἐξηγεῖ τὴν δύναμις τῶν ερωτικῶν λόγων τῶν Σωκράτη: Ἐγὼ γοῦν, ὦ ἄνδρες, εἰ μὴ ἔμελλον κομιδῇ δόξειν μεθύειν, ἄπον ὁμόσας ἂν ὑμῖν οἶα δὴ πέπονθα αὐτὸς ὑπὸ τούτων τῶν λόγων καὶ πάσχω'τι καὶ νυνί. ὅταν γὰρ ἀκούω πολὺ μοι μᾶλλον ἢ τῶν κορυβαντιῶντων ἢ τε καρδίᾳ ἄπικ' αἰ δάκρυα ἐκχεῖται ὑπὸ τῶν λόγων τῶν τούτου· ὁρῶ δὲ καὶ ἄλλους παμπόλλους τὰ αὐτὰ πάσχοντας.

¹³⁷ Βλ. Μ. Γ. Μερακλῆς, *Πλουτάρχου Ἐρωτικός*, Εἰσαγ. Μετάφρ. Σχόλ., (Ἀθήνα 1985), σ. 35 σημ. 14.

¹³⁸ Τὴν συμβουλὴ τῆς Σαπφῶς νὰ θυσιάσουν σὲς Χάριτες (ἀπ. 81) ἐπαναλαμβάνει καὶ ὁ Πλάτωνας: Ὁ μὲν ὕψ Πλάτων τὸν Ξενοκράτη, τᾶλλα γενναῖον ὄντα καὶ μέγαν,

Η ομοίωση της γυναικείας ψυχής με το θείο (τί δέ; ἐάν ποιητικὴν πάλιν ἢ μαντικὴν ἀποφαίνοντες οὐχ ἑτέραν μὲν ἀνδρῶν ἑτέραν δέ γυναικῶν οὖσαν, ἀλλὰ τὴν αὐτήν, τὰ Σαπφοῦς μέλη τοῖς Ἀνακρέοντος ἢ τὰ Σιβύλλης λόγια τοῖς Βάκιδος ἀντιπαραβάλλωμεν, ἔξει τις αἰτιάσασθαι δικαίως τὴν ἀπόδειξιν; Πλούτ. Ἀρ. γυν. 243b),¹³⁹ συνεπάγεται την αναγνώριση της γυναικείας πνευματικότητας, ζήτημα που θέτει πρώτος ο Πλάτωνας (Πολλὰί μὲν Σιβύλλαι γεγόνασι, πᾶσαι τὸν μαντικὸν ἐλόμεναι βίον, Ερμ. φιλ. 109. 19 κ.ε.). Η σοφία εξασφαλίζει την τοῦ λέγειν ἐξουσία (προὔχοι κατὰ σοφίαν ἐδόκουν, Ἐρωτ. 30 πβ. π. τὴν σοφίας καὶ συνέσεως εἰκόνα· Δεύτερον δέ καὶ τρίτον παράδειγμα Θεανῶ τε ἐκείνη καὶ ἡ Λεσβία μελοποιός, καὶ Διοτίμα ἐπὶ ταύταις, ἡ μὲν τὸ μεγαλόνουν ἡ Θεανῶ συμβαλλομένη εἰς τὴν γραφήν, ἡ Σαπφῶ δέ τὸ γλαφυρόν τῆς προαιρέσεως· τῇ Διοτίμα δέ οὐχ ἂ Σωκράτης ἐπῆνεσεν αὐτὴν εἰκοῦτα ἔσται μόνον, ἀλλὰ καὶ τὴν ἄλλην σύνεσιν τε καὶ συμβουλίαν, Λουκ. Εἰ κ. 43. 18).¹⁴⁰

15. Η Σαπφώ και η θεϊκή μανία: Μιχαήλ Ψελλός

Ο Μιχαήλ Ψελλός καταδικάζει την πλατωνική μανία και τις γυναίκες που όπως η Σαπφώ έγιναν μέτοχοι της μανίας αυτής: ἀλλ' ὁ ἡμέτερος καὶ μέγας ποιμὴν ἦτιον τοῦ κανόνος πεφροντικῶς τῇ καινῇ Εριφύλῃ καὶ νέα Σαπφοῖ ἢ Διοτίμα ἢ Ασπασίᾳ ἢ Πυθαγορικῇ Θεανοῖ ἀνέδην προσήει, μάλλον δ' ἐκείνην ἐντὸς τῶν ἑαυτοῦ ἀδύτων πεποίητο βιαζόμενος, ὥπερ τὸν ἐγγαστρίμυθον ὁ Σαούλ, οὐ τὸν Σαμουὴλ ἀνενεγκεῖν κάτωθεν -ἦτιον γὰρ ἦν τοῦτο τὸ δεινόν -, Πρὸς τὴν σύνοδον κατηγορίαν τοῦ ἀρχιερέως, Ι 1112.¹⁴¹ Η Θεανώ και η Σαπφώ, πρότυπα σωφροσύνης και αιδημοσύνης (Λουκ. Εἰ κ. 43. 18, Ἄνν. Κομν. Ἀλεξ. 12. 3. 3), συνδέονται στον Ψελλό με τις τεχνικές της θεουργίας, την

αὐστηρότατον ἐδῶ ἤθει, παρεκάλει θύειν ταῖς Χάρισι· χρηστὴ δ' ἂν τις γυναικὶ κα σώφρονι παραινέσειε τῷ ἔρωτι θύειν, ὅπως εὐμενῆς συνοίκουρ ᾧ γάμῳ (Πλούτ. Ἐρωτ. 769d).

¹³⁹ Η μανία επηρεάζει και τη συμπεριφορά (Πλούτ. Ἐρωτ. 759a κ.ε.). Ο ερωτευμένος δεν υπολογίζει ούτε ανθρώπους ούτε νόμους ούτε φίλους ούτε συγγενεῖς, δει τον καλὸν το θράσος και η περηφάνεια της ψυχής κομματιάζονται (762e-763a πβ. Σαπφ. απ. 16).

¹⁴⁰ Ο Σχολιαστής του Λουκιανού ερμηνεύει το χωρίο αναφερόμενος στην ασχήμια της Σαπφώς: Σαπφώ* ὅσον ἰξ σώμα εἰδειχθεσάτη Σαπφῶ μικρά τε καὶ μέλα αἶνα ὀραμένη, κατὶ γὰρ ἄλλο ἢ ἀηδῶν ἀμόρφους τοῖς πύλοις ἐπὶ σμικρῷ τῷ σώματι περιειλημένη, Σχ. 43. 18=Σαπφ. απ. 259.

¹⁴¹ Στο λόγο αυτό, που γράφτηκε το 1058 αλλά δεν εκφωνήθηκε ποτέ, ο Ψελλός αποκηρύσσει την θύραθεν παιδεία και κατηγορεί τον Πατριάρχη Κηρουλάριο για ἑλλειψη ευσέβειας και άλλα κακουργήματα όπως ότι υποδέχθηκε τον Νικήτα, τον Ιωάννη και την Δοσιθέα και τις θεωρίες τους (ελληνισμός, χαλδαϊσμός και νεστοριανισμός). Οι κατηγορίες που ο Ψελλός απευθύνει στον Κηρουλάριο αποτελούν στην πραγματικότητα απάντηση σε επικρίσεις για τα δικά του περίεργα ενδιαφέροντα, όπως η Χαλδαϊκή σοφία. Βλ. Wilson, *Οι λόγιοι στο Βυζάντιο* (1991) σσ. 202-213, κυρ. 206-207.

οποία παραδέχονταν οι νεοπλατωνιστές και οι χαλδαϊστές¹⁴² και αναθεματίζονται. Ο Μιχαήλ Ψελλός αναφέρεται διεξοδικά στον Πλάτωνα (*Φαί* δρ. 244de) στα είδη της μανίας και στις ιέρειες για να στηρίξει το κυριότερο επιχείρημα εναντίον του αρχιερέα, την αθεΐα, κατηγορία την οποία τεκμηριώνει με τη συμμετοχή γυναίκας στα ιερά μυστήρια. Η ανάληψη ιερών καθηκόντων από μια γυναίκα σημαίνει εισαγωγή ελληνικών τελετουργιών στο τυπικό της χριστιανικής θρησκείας και επισύρει το ανάθεμα (I 1147, 1149). Ο χριστιανός Ψελλός ενώ αναγνωρίζει ότι και τα δύο φύλα είναι ικανά για την όραση του θεϊκού φωτός (*περί τῶν ὁρώντων τὸ θεῖον φῶς ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν*, I 305), επαναλαμβάνει το μισογυνισμό του Καλλικρατίδα στον Λουκιανό. Εάν οι γυναίκες είχαν τη δυνατότητα της πολιτικής απόφασης θα απέδιδαν πολύ μεγάλες τιμές στους άνδρες που θα υπερασπίζονταν το δικαίωμά τους αυτό, όπως ο Χαρικλής, ένας σύμμαχός τους, μπροστά στον οποίο ωχριά ακόμα και η Τελέσιλλα, η Σαπφώ, η Θεανώ και ο συνήγορος της Ασπασίας Περικλής (Λουκ. *Ἔρωτ.* 30). Η αναγνώριση του γυναικείου λόγου, τον οποίο υπερασπίστηκαν σοφές γυναίκες, όπως η Σαπφώ, διαταράσσει την καθεστηκυία τάξη, και υπεύθυνος για την αναταραχή αυτή είναι ο Πλάτωνας και κάθε άνδρας που υποστηρίζει το δικαίωμα της γυναίκας στο λόγο.

16. Η καλή Σαπφώ και ο σοφός Ανακρέων (*Φαί* δρ. 235c)

Υποστηρίχτηκε ότι τα επίθετα *καλή* και *σοφός* (*παλαιοὶ γὰρ καὶ σοφοὶ ἄνδρες τε καὶ γυναῖκες...Σαπφῶ καὶ Ἀνακρέοντα*, Πλάτ. *Φαί* δρ. 235c πβ. *παμπάλαιοι καὶ πάσσοφοι*, Θεαίτ. 181b, *πάσσοφος γὰρ μοι δοκεῖ εἶναι ἀνὴρ καὶ θεῖος* (ο Πρωταγόρας), Πρωτ. 316e, *Ἰππίας ὁ σοφός*, Πρωτ. 337d) εκφράζουν την ειλικρινή διάθεση του Σωκράτη απέναντι στους εκφραστές της αρχαίας σοφίας νοουμένης ως τέχνης ερωτικής (*παλαιοὶ γὰρ καὶ σοφοὶ ἄνδρες τε καὶ γυναῖκες*, 235b7 πβ. *πρεσβύτερον ὄντα σοφώτερον ἡμῶν εἶναι*, Θεαίτ.

¹⁴² Ο Κηρουλάριος εισάγει *καὶ νῦν δαίμονα* (I 1682), ασπάζεται *μεμνηνὴν καὶ πορνικὴν τελετὴν* (I 516) παρήλλαξε το χριστιανικό τυπικό *ἐλληνικῆς νομίμοις προσθήμενος* (I 1092) και μιμούμενος τον Πυθαγόρα (I 1128 κ. ε.) επιτρέπει *τὴν ἐκ τοῦ θήλεος εἰς τὸ ἀρρενωπὸν μεταποίησιν* (I 1221), τη συμμετοχή της Δοσιθέας στα ιερά μυστήρια (*θήλυς θεός*, I 1211). Ο ελληνισμός είναι αἵρεση και αρχή αθεΐας και ο Πλάτωνας στον *Φαίδρο*, υπεύθυνος για τη θεοποίηση της μανίας και τις τελετές της *μαντιωδοῦ* Δοσιθέας (I 1239 κ.ε.), που ακολουθεῖ συμπεριφορές της Διοτίμας (*ὑποπτεύω δὲ καὶ τὸ δόσει θεῖα παρὰ Πλάτωνι κείμενον, μὴ ἐντεῦθεν ἢ Δοσιθέα τὸ ὄνομα εὔρατο*, I 1269-70).

171c).¹⁴³ Ενώ όμως η έκφραση *ίερεῖς τε καὶ ἰέρειαι* είναι έκφραση ισοτιμίας για τον Πίνδαρο, το *θεῖον ποιητή* (Μέν. 81a), το επίθετο *καλή* της Σαπφώς εξαγγέλλει με ισχυρή δόση υπαινικτικής ειρωνείας την ιδιοποίησή της. Πρόκειται για μια «όμορφη» έκφραση που όμως δεν παρουσιάζει την ποιήτρια ως *σοφή* όπως η ίδια εγκωμιάζει μια γυναίκα (Σαπφ. απ. 56), και επομένως ισότιμη αντίπαλο στη διδασκαλία των ερωτικών (σοφίας καὶ συνέσεως εἰκόνα, Λουκ. Εἰκ. 18, διδάσκαλος σοφή, Φιλόστρ. Εἰκ. 2.1, Σαπφώ φησιν ἡ σοφή, Θεόδ. Υρτάκ. Ἐπιστ. 15, Σαπφώ...ταύτην καὶ Πλάτων ὁ Ἀρίστωνος καλήν ἀναγράφει, Αἰλ. Π. 1. 12. 19=Σαπφ. απ. 256), ούτε ως Δέκατη μούσα ([Πλάτ.] Π. Α 9. 506, αλλά ως κάποια άσχημη που λέει όμορφια τραγούδια υποβάλλοντας έτσι τον ανατρεπτικό συνδυασμό ανάμεσα στο *αἰσχρόν* της όψης και το *καλόν* της ποίησης (*καλήν...καίτοι σμικρά οὔσα καὶ μέλαινα*, Μάξ. Τύρ. 18. 7=Σαπφ. απ. 258).¹⁴⁴ Με τον τρόπο αυτό και σε σχέση και με τον Ανακρέοντα η ποιητική υπόσταση της Σαπφώς υποβιβάζεται, ενώ θα μπορούσε να ταυτιστεί με την μητέρα του έρωτα (*Ἔως...έραστης ὦν περὶ τὸ καλὸν καὶ τῆς Ἀφροδίτης καλῆς οὔσης*, Συμπ. 203c6). Παραπλήσια στάση απέναντι στην Σαπφώ κρατά και ο Ερμείας που ομολογεί με δισταγμό (*ἴσως*) ότι η Σαπφώ είναι *καλή* για τα εγκώμια στην Αφροδίτη.¹⁴⁵ Ο ερμηνευτής αυτός του Πλάτωνα και οπαδός της νεοπλατωνικής αίρεσης του Συριανού, παραδέχεται ότι η Σαπφώ και ο Ανακρέοντας εκφράζουν τη *σωφροσύνην* (βούλεται *ένεργῆσαι κατὰ τὸν ψυχικὸν έρωτα τὸν σώφρονα καὶ αὐτῆς τῆς ψυχῆς*, διὰ τοὔτο πλήρες ἔφατο ἔχειν τὸ στήθος τῶν τοιούτων λόγων, τὸ μέσον τοῦ έρωτος [τοῦ σώφρονος] διὰ τοῦ μέσου μέρους παριστάς. Οὐκ

¹⁴³ Σύμφωνα με τον De Vries, *A Commentary on the Phaedrus of Plato* (1969) σσ. 74-75, ο Σωκράτης αναγνωρίζει με μετριοφροσύνη και χωρίς προσποίηση το κύρος των δύο ποιητών (πβ. *τῆς ἑμῆς οὔδενίης* 234e 9, *θεαίτ.* 152c, *φίλ.* 16c, *ἀκήκοα γάρ ἀνδρῶν τε καὶ γυναικῶν σοφῶν περὶ ἃ θεῖα πράγματα*, Μέν. 81a) και το χωρίο, όπως υποστήριξε ο Robin, συνδέει τον πρώτο με το δεύτερο λόγο του Σωκράτη. Το *καλός* συμβατική δήλωση για ποιητές και σοφιστές εκφράζει συνήθως την ειρωνεία (*τῶν καλῶν ἀπάντων τούτων τῶν τραγικῶν*, Πολ. 595c, *Ἰππίας ὁ καλός τε καὶ σοφός*, Ἰππ. Μείζ. 281a) υπάρχουν όμως πολλές άλλες αποχρώσεις και η τρυφερότητα είναι μία από αυτές. Βλ. επίσης Bonnanno, «La “giusta” reciprocità» (1973) σ. 115 σημ. 12.

¹⁴⁴ Ενώ ο Μάξιμος Τύριος καταχωρίζεται από την Voigt, *SetA* (1971) σ. 174, ως απ. 258 (*Ad poetriae vitam pertinentia*), απουσιάζει το πλατωνικό επίγραμμα xiii=Π. Α 9. 506, καθώς και η μαρτυρία του Πλάτωνα στον *φαῖδρο* 235 c.

¹⁴⁵ πάντων δέ ἡ ἀναγωγή ἐπὶ τὸ ἐν καὶ τάγαθόν γίνεται διὰ τοῦ καλοῦ καὶ τοῦ σοφοῦ, τουτέστι δι' ἐρωτικῆς καὶ φιλοσοφίας (τὸ γάρ σοφὸν τὸ γνωστικὸν σημαίνει *ὦν θέν*, ὥπερ τὸ καλὸν πῆν *καλλῶν* ν) διὰ τοὔτο εἶπε "Σαπφούς τῆς καλῆς ἡ Ανακρέοντος τοῦ σοφοῦ." Ἰσως δέ καλήν τήν Σαπφώ εἶπεν ὡς μάλιστα περὶ Ἀφροδίτης ἐγκώμια καὶ ὕμνους διατρίψασαν· Ἀφροδίτη δέ ἐστὶν ἡ ἔφορος θεὸς τοῦ κάλλους / καὶ ἐπὶ λάμπουσα πᾶσι τὸ καλόν. Ανακρέων δέ σοφός ὡς φιλόσοφος καὶ ἐπιστήμων· πάντες δέ πάντα

οἶεται δέ οὐδέ τόν Ανακρέοντα καί Σαπφῶ τόν ἄκρον καί ἀναγωγόν καί ἐνθουσιαστικόν ἔρωτα ἐπιτηδεῦσαι, ἀλλ' οὐδέ τόν ἀποπεπτωκότα τόν ἀκόλαστον, περί δέ τὸ μέσον ἐσπουδακέναι τόν σωφρονικόν καί κόσμιον καί αὐτὴν πᾶσαν τὴν ψυχὴν καί πάντα τόν ἄνθρωπον κατακοσμοῦντα, 80. 14-21).¹⁴⁶ Η μεσότητα του ἔρωτα (οὔτε μὴν τῆς ὕλης καί τῆς ἐνδείας ἀλλὰ τῶν μέσων, τὴν μεσότητα αὐτοῦ ἐκφῆναι...μικτὴν τινὰ αὐτοῦ τὴν ἐνέργειαν παραδίδωσι τὴν ἐξ ἡδονῆς καί λύπης, Ερμ. φιλ. 161. 6 κ.ε.), την οποία ο Πλάτωνας στο Συμπόσιο (203ac) απέδωσε παρουσιάζοντας τον Ἐρωτα ως παιδί του Πόρου και της Πενίας, νοεῖται ως σύζευξη του καλοῦ και του σοφοῦ. Οι δύο ποιητές, εκπρόσωποι του αρσενικού και του θηλυκού¹⁴⁷ είναι πνευματικοί γονεῖς του αισχροῦ στην ὄψη ἀλλά θειότατου στους λόγους Σωκράτη (Συμπ. 215bc), δημιουργοῦ του ωραιότερου ερωτικού εγκωμίου, του Φαίδρου. Στον Φαῖδρο, διάλογο που ἀπὸ το εγκώμιο του ἔρωτα περνά στο «εγκώμιο» της γραφῆς, το επίθετο καλὴ για τὴν Σαπφῶ λειτουργεῖ και ως χαρακτηρισμὸς ὕφους, που φαίνεται να συγκρίνεται με το ὕφος του καλοῦ Ἰσοκράτη, ὅπως ἀργότερα στον Διονύσιο Αλικαρνασσεά (Δημ. 40). Το καλὸν ως προνομιούχος ιδέα και λογοτεχνικὴ ποιότητα της φιλοσοφίας,¹⁴⁸ εἶναι ιδιότητα ἀνώτερη των κενόδοξων ρητόρων που στερούνται θείας ἐμπνευσης ἀλλὰ και των παλαιῶν ποιητῶν, οι οποίοι ἐνὼ εἶχαν ἐμπνευση δὲν ἔχουν τώρα φωνή για να υποστηρίξουν τὴν ἀλήθεια ὅσων ἔχουν πει ὅταν κληθοῦν σε ἔλεγχον (εἰς ἑλεγχον ἰὼν περί ὧν ἔγραψε, 278c). Παρά τις προσπάθειες ὁμως να διαφοροποιηθεῖ το καλὸν της

εἰσί, προλάμπει δέ κατὰ τόδε. Πάντες ὄντοι οἱ ποιηταὶ τὸν σῶφρονα ἐνεκωμίασαν ἔρωτα, Ερμ. φιλ. 80. 29 κ.ε.

¹⁴⁶ Πρὸ τοῦ εἰπεῖν τί ἐστὶν ὁ ψυχικὸς καί σῶφρων ἔρως βούλεται ὅτ ὠ δοξαστικῶς ἐπιδείξει ὅτι ἔστι πρῶτον τοιοῦτος ἔρως σῶφρων καί κόσμιος, καί παράγει Σαπφῶ καί Ανακρέοντα δ' ἐξ αἰδίου ἐνυπαρχόντων ἐν ταῖς ψυχαῖς αὐτῶν κατ' οὐσίαν λόγων ἐκ τοῦ δημιουργοῦ προβαλόντες αὐτοῦς κατ' ἐνέργειαν, κατεκόσμησαν τὴν ἐαυτῶν ζωὴν, Ερμ. φιλ. 80. 10-14.

¹⁴⁷ Ὅπως στο λόγο του Αριστοφάνη στο Συμπόσιο οι θεοὶ διαιροῦνται σε ἄρρεν και θήλυ και οι ψυχὲς ακολουθοῦν τον προσήκοντα θεόν διὰ τοῦτο καί αὐτὸς Σαπφῶ καί Ανακρέοντα παρέλαβε, τὴν μὲν τῷ θήλει πρέπουσαν, τὸν δὲ τῷ ἄρρενι, Ερμ. φιλ. 80. 14-18.

¹⁴⁸ Επικέντρο των μαθημάτων στην Ακαδημία ἦταν οι λόγοι περί τοῦ ἀγαθοῦ ὅπου η ἀρετὴ νοεῖται ως μεσότητα-σωφροσύνη, δραστηριότητα μέσω της ὁποίας πραγματώνεται η ἀρετὴ που αντιστοιχεῖ στη φύση του καθενός (τὰ αὐτοῦ πράττειν) και η ἀρμονία ἀνάμεσα στα τρία μέρη της ψυχῆς (λογιστικόν, θυμός, ἐπιθυμητικόν). Για τὴν προφορικὴ διδασκαλία του Πλάτωνα βλ. Vlastos, *Πλατωνικὲς Μελέτες* (1994) σσ. 531-554 κυρ. 534-536, 202, 173-4, 203, 206-7, 265, 382, 390, σῶφρων ἔρως 52, Lesky, *Ἱστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1985⁵) σσ. 745-749, Easterling-Knox, *Ἱστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1990) σ. 639.

Για τὴ σωφροσύνη ως συνώνυμη της δικαιοσύνης βλ. C. W. R. Larson, «The Platonic Synonyms, δικαιοσύνη and σωφροσύνη», *AJPh* 72 (1951), σσ. 395-414. Για τὴ σωφροσύνη ως μεσότητα και ἀρετὴ βλ. Jaeger *Παιδεία II* (1971) σσ. 146-166, H. North, *Sophrosyne. Self-Knowledge and Self-restraint in Greek Literature* (Cornell Univ. Press, Ithaca London 1966) σσ. 162-3, Thornton, *Ἐρως*

φιλοσοφίας από το *καλόν* των ποιητών και των ρητόρων, η έννοια του *καλοῦ*, συνυφασμένη με την τέχνη και τον πολιτισμό του *θεωρεῖν* πάνω στον οποίο δομείται η πνευματική, καλλιτεχνική και κοινωνική Αθήνα του 5^{ου} αιώνα,¹⁴⁹ παραμένει στενά συνδεδεμένη με τη λυρική ποίηση και την Σαπφώ αλλά και με την αντίπαλη σχολή του *καλοῦ* Ισοκράτη.¹⁵⁰

Με αφορμή τον *Φαῖδρο* (235) ο Αριστοτέλης, αντίθετος όπως και ο Πλάτωνας με τη σχολή του Ισοκράτη, τοποθετείται στην *Ρητορική* απέναντι στη σχέση της Σαπφώς με τη σοφία (1398b13) και τεκμηριώνει τη ρητορική της δεινότητα (1398b29) από την έμμεση σύγκριση με τον Ισοκράτη με βάση το επιχείρημα που αφορά στην κρίση του Θησέα για την Ελένη (1399a2-4). Στον *Φαῖδρο* η ποιότητα του *καλοῦ* για τον *αἰδημονέστατον* των ρητόρων (Αθην. 13. 592f), αναφέρεται στην τέχνη του *περί τοῦ καλόν ἢ αἰσχρόν εἶναι τὸ λόγους λέγειν καὶ γράφειν*, το αν είναι καλό ή κακό να γράφει κανείς λόγους και τότε είναι σωστό να λέμε ότι είναι ή δεν είναι ντροπή (277d). Ο Πλάτωνας αναγνωρίζει κάποια θεϊκότητα στη ρητορική του Ισοκράτη, του σημαντικότερου μετά από τον Λυσία ρήτορα (279a8), καταδικάζει όμως το λυρικότροπο ποικίλο ύφος του που προσφέρεται περισσότερο στην ανάγνωση παρά την εκφώνηση, στο *γράφειν ὅχι το ὀμιλεῖν καλῶς*.¹⁵¹ Αντίθετα από την ποικιλία της λυρικής ποίησης,¹⁵² η ποικιλία του σωκρατικού λόγου, έρωτας και πειθώ, πλεκτάνη και

(1998) σσ. 357-362.

¹⁴⁹ Βλ. Goldhill, «The seductions of the gaze: Socrates and his girlfriends» (1998) σσ. 105-124.

¹⁴⁹ Βλ. Goldhill, «The seductions of the gaze: Socrates and his girlfriends» (1998) σσ. 105-124.

¹⁵⁰ Ο χαρακτηρισμός (*Ισοκράτη τὸν καλόν*, 278e) ένας πραγματικός έπαινος με ειρωνικά πικρή διάθεση ίσως και ψόγο, είναι σκόπιμα αναχρονιστικός αφού την εποχή της συγγραφής του *Φαίδρου* (370 π.Χ.) ο Ισοκράτης έχει επιτύχει μεν μια καλή σταδιοδρομία αλλά δεν εκπληρώνει τον τίτλο του αληθινού φιλοσόφου, και οι αντιλήψεις του για την παιδεία παρέμειναν πάντα μέσα στα στενά όρια της ρητορικής, την οποία ο Πλάτωνας αρνείται ως τέχνη. Κάποιοι από τους σχολιαστές του χωρίου (278e-279b) υποστηρίζουν ότι υπάρχει μια αληθινή πρόρρηση για τον Ισοκράτη χωρίς ίχνος ειρωνείας (Jaeger, *Παιδεία III* (1974³) σ. 147, R. Hackforth, *Plato's Phaedrus* (Cambridge 1952) σ. 157, Θεοδωρακόπουλος, *Φαῖδρος* (1968²) σσ. 460-2), ενώ άλλοι ότι υπάρχει βαρύ σκώμμα εναντίον του Ισοκράτη ή συνδυασμός επαίνου και ειρωνείας. Βλ. R. Howland, «The Attact on Isocrates in the Phaedrus», *CQ* 31 (1937), σσ. 151-159, Thompson, *Philosophy of Plato and Aristotle* (1973) σσ. 170-183, Ν. Βολιώτης, «Ισοκράτης και Πλάτων. Μία προσπάθεια ερμηνείας του *φαίδρου* 278E-279B», *Πλάτων* 29 (1977), σσ. 145-151, Θ. Στ. Τζαννετάτος, «Η Ρητορική και ο Ισοκράτης», *Πλάτων* IB 23-24 (1960), σσ. 138- 154.

¹⁵¹ Ο Ισοκράτης αντιλαμβάνεται τη ρητορική ως *πρᾶγμα ποιητιᾶν* και υποστηρίζει προγραμματικά τον *καιρόν* και την *ποικιλία* που προσδίδει στο ύφος κομψότητα και τέχνη υπογραμμίζοντας τη στενή σχέση της με την πλοκή (12 16-17 πβ. Πανηγ. 7-9). Βλ. Yun Lee Too, *The rhetoric of identity in Isocrates* (1995) σσ. 169, 23, 25.

¹⁵² Πβ. *ποικιλόθρον'...δολόπλοκε*, Σαφ. π. 1. 1-2), ένα καθαρό παράδειγμα για τη σημασιολογική σχέση και σημαντική ανάμεσα στο *ποικίλος* και στο *δόλος*. Βλ. R. G. A. Buxton, *Persuasion in Greek Tragedy. A Study of Peitho* (Cambridge 1982), σσ. 38, 172. Το επίθετο *ποικ[ι]λόφρων* (*ποικ[ι]λόφρων εὐμάρεα* *προλέξα[ις]*, Αλκ. απ. 69. 7) θεωρείται παράλληλο του *δολόπλοκε* της Σαπφώς (π. 1. 1). Βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 207. Το *ποικίλος* απαντά συχνά στην

δόλος ρητορικός (τόν Ἑρωτα Σωκράτης σοφιστήν λέγει, Σαπφῶ (απ. 188) μυθοπλόκον, Μάξ. Τύρ. 18. 9), αποσκοπεί στην αλήθεια της φιλοσοφίας,¹⁵³ ίσως μια αυτοειρωνεία του Σωκράτη που επιχειρεί να αποπλανήσει τον Φαίδρο *ὄνόμασιν...ποιητικοῖς τισιν* (257a4-5).

Απέναντι στην αξίωση του Ισοκράτη να θεωρείται πατέρας ενός νέου ρητορικού λόγου, του εγκωμίου (Εὐαγ. 142-145), ο Πλάτωνας αντιπαρατάσσει τον *Φαῖδρο*, το γραπτό αποτύπωμα του προφορικού εγκωμίου στον Ἑρωτα ενός γνήσιου πατέρα, του Σωκράτη. Στο *Ελένης Εγκώμιον*¹⁵⁴ ο Ισοκράτης επικρίνει προγενέστερους και σύγχρονους του σοφιστές, φιλοσόφους, ρήτορες και τον Πλάτωνα ότι ευτέλισαν το εγκώμιο ως είδος λογοτεχνικό εκθειάζοντας τον Όμηρο και τον Σησίχορο και ίσως τον Γοργία και τον Αναξιμένη για το εγκώμιο της Ελένης.¹⁵⁵ Στο έργο αυτό η απουσία οποιασδήποτε αναφοράς στην Σαπφώ, ειδικά στο με ρητορικό ύφος εγκώμιο της άπιστης Ελένης (απ. 16),¹⁵⁶ ενώ αναφέρονται προγενέστεροι και σύγχρονοι συγγραφείς εγκωμίων στο προοίμιο, υποδηλώνει σκόπιμη απόκρυψη, ενός πολύ γνωστού για την τεχνική του ποίημα, που συμπεριλαμβανόταν και στα μαθήματα του διδασκάλου του Ισοκράτη, Γοργία.¹⁵⁷ Το priamel του απ. 16 της Σαπφώς, γνωστό παράδειγμα ρητορικής

Σαπφώ (απ. 44. 9, 168c, 39. 2, 98a.11, 98b.1 και 6, *ποικιλόθρονος* (π. 1. 1). Βλ. και *ποικίλαις*, Αλκ. απ. 35.3, 346. 2, *ποικιλόδειρος*, 345. 2.

¹⁵³ De Vries, *A Commentary on the Phaedrus of Plato* (1969) σσ. 265-6. Η χρησιμοποίηση επιθέτων όπως «ωραίος», «άσχημος», «ευχάριστος», «δυσάρεστος» δεν αποτελεί απλή μεταφορά αλλά διαπίστωση μιας πραγματικής παραλληλίας, του γεγονότος δηλαδή ότι κάθε αισθητή ομορφιά αποτελεί έκφραση και αντανάκλαση μιας εσωτερικής ωραιότητας του χαρακτήρα και η βασική παιδεία που προτείνει στην *Πολιτεία* βασίζεται στην καλλιέργεια του καλού γούστου και της φαντασίας, δεν αποτελεί όμως την πραγματική φιλοσοφική αρετή για την οποία μιλά ο Φαίδων. Βλ. J. Burnett, *Early Greek Philosophy* (London 1963²), σ. 296 σημ. 2, Taylor, *Πλάτων* (1992) σσ. 328-9 σημ. 13.

¹⁵⁴ Για το λόγο αυτό του Ισοκράτη βλ. Constantinidou, *Logos into Mythos: The case of Gorgias' Encomium of Helen* (2008) σσ. 104-7, και 149 κ.ε., κ.ά.

¹⁵⁵ Η διαφορά του Σωκράτη με τον Ισοκράτη και τον Αλκιδάμαντα είναι ότι ο πρώτος, που προτιμά τον προφορικό λόγο, θεωρεί ως κριτήριο την πειθώ και όχι την αλήθεια. Η πολεμική του Αλκιδάμαντα κατευθύνεται στο πρώτο μέρος εναντίον του Ισοκράτη γύρω στο 390-380 π.Χ. Παρ' όλα αυτά η φράση *παιδιᾶς χάριν* είναι ένα σημείο όπου ο Πλάτωνας που δανείζεται από τον Αλκιδάμαντα ιδέες αλλά τις συστηματικοποιεί σε υψηλότερο επίπεδο, υπερασπίζεται τον Ισοκράτη στην πολεμική που του ασκεί ο Αλκιδάμας. Πρόκειται ίσως για το πιο ισχυρό από τα σημεία σύγκλισης ανάμεσα στον *Φαῖδρο* και στους *περί ᾧν τούς γραπτὰς λόγους γραφόντων ἢ περί σοφῶν*, μια επίθεση εναντίον ανθρώπων οι οποίοι *διὰ βιβλίων δεικνύντες τὴν αὐτῶν σοφίαν σεμνύνονται καὶ μέγα φρονοῦσι*. Βλ. De Vries, *A Commentary on the Phaedrus of Plato* (1969) σσ. 254-5, 265, Jaeger, *Παιδεία III* (1974³) σ. 263 σημ. 8, W. K. C. Guthrie, *Οἱ Σοφιστές*, Μετάφρ. Δ. Τσεκουράκης, MIET, (Αθήνα 1991²), σσ. 495, 271, 333, 376-378, 401 σημ. 52.

¹⁵⁶ Για τη ρητορική του απ. 16 βλ. Walker, *Rhetoric and Poetics in Antiquity* (2000) σσ. 238-242, Constantinidou, *Logos into Mythos: The case of Gorgias' Encomium of Helen* (2008) σσ. 70 κ.ε., 101, σημ. 239.

¹⁵⁷ Για τη χρήση του priamel στον Γοργία και τον Ηρόδοτο και τη σύνδεση με το απ. 16 της Σαπφώς βλ. Hayden Peliccia, «Sappho 16, Gorgias' *Helen*, and the preface to Herodotus' *Histories*», *YCS* 29 (1992), σσ. 63-84. Για τη χρήση του priamel βλ. W. H. Race, *The Classical Priamel from Homer to Boethius* (Leiden, Brill 1982) σσ. 59-62, και Περυσινάκης, «Αρχαϊκή λυρική ποίηση. Ηθικές αξίες και πολιτική

και τον 4^ο μ.Χ, μιμείται ο Ιουλιανός σε επιστολή με την οποία διατάσσει τον έπαρχο της Αιγύπτου Εκδίκιο να περισυλλέξει τους διασκορπισμένους τόμους από τη βιβλιοθήκη του επισκόπου Γεωργίου (*Ἄλλοι μὲν ἵππων, ἄλλοι δὲ ὀρνέων, ἄλλοι δὲ θηρίων ἐρώων· ἐμοὶ δὲ βιβλίων κτήσεως ἐκ παιδαρίου δεινὸς ἐντέτηκε πόθος. ἄτοπον οὖν εἰ ταῦτα περιίδοιμι σφετερισμένους ἀνθρώπους, οἷς οὐκ ἀρκεῖ τὸ χρυσίον μόνον ἀποπλῆσαι τὸν πολὺν ἔρωτα τοῦ πλούτου, πρὸς δὲ καὶ ταῦτα ὑφαίρεισθαι ῥαδίως διανοουμένους, Ἐπιστ. 107*). Το απ. 16 γνωστό από τον Απολλώνιο Δύσκολο (2^{ος} μ. Χ.) και τον P. Oxy 1231, 2166a, Oxy. Pap. XXI, σώζεται έως την εποχή του Ιουλιανού, που αντικαθιστά το ρήμα *ἐρώ* με την ισχυρότερη έκφραση *ἐντέτηκε πόθος*, ακολουθώντας την επισήμανση του Απολλωνίου (*τὸ φιλεῖν τοῦ ἐρᾶν διοίσει...δεόντως ἢ Σαπφῶ ἐπιτετμένω μᾶλλον ὀνόματι ἐχρήσατο· ἐγὼ ἔραται, ΣΥΝΤ. 2. 418. 9 κ.ε.*).

17. Σαπφικές απηχήσεις στις προσευχές του Φαίδρου

Στο κυνήγι της ερωτικής διώξης και τις προσευχές με τις οποίες ζητείται η χάρις ο Πλάτωνας, όπως παρατηρεί ο Gould, εκμεταλλεύεται και περιγραφές της Σαπφώς.¹⁵⁸ Με επίκληση στις Μούσες (*Ἄγετε δὴ, ὦ Μοῦσαι...λίγεται, 237a7*) που ανακαλεί επικλήσεις του Στησίχορου (*ἄγε Μοῦσαι λίγεται*, απ. 278 PMG, και του Αλκμάννα: *μῶς' ἄγε, απ. 27, μῶς' ἄγε Μῶσα λίγη*, 14a) και της Σαπφώς (*ἄγι δὴ χέλυ δῖα, απ. 118. 1, 103, 127, 128*), αρχίζει ο πρώτος λόγος του Σωκράτη, αποτέλεσμα της ντροπής. Η φράση (*ξύμ μοι λάβεσθε, a8*) ανακαλεί το θέμα της συμμαχίας με τη θεότητα στην ωδή στην Αφροδίτη της Σαπφώς (*σύμμαχος ἔσσο, π. 1.28*). Το επίθετο *λίγεται* για τη σύμπραξη των Μουσών στο λιγυρό και ηδύ του μύθου 237a7,¹⁵⁹ ανακαλεί ίσως το απ. 101A της Σαπφώς (*πτερύγων δ' ὕπα / κακχέει λιγύραν αοίδαν* πβ. *Λιγυρόν ύπηχει τῷ τῶν τεττίγων χορῶ, Φαίδρ. 230c2*). Η προσευχή με στόχο την πειθώ του ερωμένου (*ἐπεπεῖκει τὸν παῖδα...ἔπειθεν, 237b4-5*), είναι θέμα πολύ γνωστό από την Ωδή στην Αφροδίτη της Σαπφώς (*τίνα*

συμπεριφορά στην Αρχαία Ελληνική Λογοτεχνία: Προβλήματα ερμηνείας και μετάφρασης της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Μια ερμηνευτική προσέγγιση. Βακχυλίδης* *Ἐπινίκων τρίτος. Ἰέρωνι Συνακοσίῳ Ἱπποῖς Ὀλυμπίῳ*» (2008), σ. 60 σημ. 37, όπου και βιβλιογραφία.

¹⁵⁸ Βλ. Gould, *Platonic Love* (1963) σ. 28 σημ. 29.

¹⁵⁹ Σύμφωνα με τον Θεοδωρακόπουλο, *Φαίδρος* (1968²) σσ. 80-81, η επίκληση του Σωκράτη στις οξύφωνες μούσες που χαρίζουν πλούτο στις λέξεις και τα νοήματα χωρίς όμως να προσέχουν την εσωτερική αρμονία του λόγου ούτε την ηθική του αλήθεια συνδέεται με την αναφορά στην Σαπφώ και τον Ανακρέοντα. Η λυρική ποίηση που ο Σωκράτης θεωρεί ότι έχει *ἡδονήν τι νάκ οἶμουσον* (240b), αν και παρασταίνει τα πάθη και την αισθησιακή πλευρά του έρωτα χωρίς να αποκαλύπτει την ουσία του ανθρώπου και δεν είναι η υψηλή, αληθινή μουσική για τη φιλοσοφία που εκπροσωπεί η Μούσα του Σωκράτη, εμπεριέχει αλήθεια ανώτερη από τη ρητορική του Λυσία.

δηῦτε πείθω, π. 1.18). Η πειθώ προϊόν έμπνευσης και μανίας του σοφιστή και μυθοπλόκου έρωτα-ποιητή (οὐκέτι πόρρω διθυράμβων φθέγγομαι, Φαίδρ . 238d, *ὀνόμασιν...ποιητικοῖς τισι ἂ δὲν Φαίδρον εἰρή* σθαι, 257a4-5), εξαναγκάζει τον ερώμενον στην ομοίωση με το θεό του εραστή (καὶ ἂ παιδὶ καὶ πείθοντες καὶ ῥυθμίζοντες εἰς τὸ ἐκεῖνο πινθήδευμα, Φαίδρ . 253b4). Η ευχή να φανεί ο Έρωτας ἴλεως και *εὐμενής* και να μη στερήσει από τον Σωκράτη την ερωτική τέχνη (τὴν ἐρωτικὴν μοι τέχνην, ἣν ἔδωκας, μήτ' ἀφέλῃ μήτε πηρώσης δι' ὀργήν, 257a4), αλλά να το υ δώσει την χάρη να είναι ακόμη πιο άξιος στην εκτίμηση των ωραίων (δίδου δ' ἔτι μᾶλλον ἢ νῦν παρὰ τοῖς καλοῖς τίμιον εἶναι, 257a5, ἣν ἔδωκας...δίδου δ' ἔτι μᾶλλον ἢ νῦν 257a8-9 πβ. *αἴ ποτα κᾶτέρωτα*, Σαπφ. π. 1.5, *αἴ ποτα καὶ ἄλλοτα*, Αλκ. απ. 38.11) στοχεύει στην τροπή του *ἐπαμφοτερίζοντα*, όπως η *κωὺκ ἐθέλοισα* της Σαπφώς (π. 1. 24) Λυσία (τρέψον, ἵνα καὶ ὁ ἐραστὴς ὅδε αὐτοῦ μηκέτι ἐπαμφοτερίζῃ, 257b4-5), τον οποίον ο Σωκράτης αντιλαμβάνεται ως αντίπαλο και εχθρό (Ερμ. φιλ. 49. 10-11), αλλά και του Φαίδρου στην αλήθεια της φιλοσοφίας. Η έκκληση στον Έρωτα (257ab), με την οποία τερματίζεται η παλινωδία και το πρώτο μέρος του λόγου, είναι το σημείο μηδέν για την επιστροφή και του Φαίδρου, που επιχειρείται με το δεύτερο λόγο του Σωκράτη. Η ευχή για τη συμμόρφωση του αντεραστού και την επιστροφή του Φαίδρου, μια ειρωνική «απολογία» του Σωκράτη για το ύφος της προσευχής και του διαλόγου, σηματοδοτεί την αλλαγή του θέματος (257d9). Το σημείο αυτό της *τροπῆς*, ένα επακριβώς υπολογισμένο κέντρο,¹⁶⁰ που συνδέει το πρώτο μέρος του λόγου με την αρχή του δεύτερου μέρους, και τον έρωτα που ο Σωκράτης παρέστησε ως μύθο, με τη διαλεκτική,¹⁶¹ παρωδεί ο κωμ. Πλάτωνας με λόγια του γέρου Φάωνα προς την Σαπφώ (*ὦ γλυκὺς ἀγκών*, Φάων απ. 195. 2 πβ. *γλυκύς ἀγκών...καὶ πρὸς τῷ ἀγκώνι*, Φαίδρ . 257de)¹⁶² σε ένα υποψιασμένο κοινό που αντιλαμβάνεται την πρόθεση του

¹⁶⁰ Σε αυτό το επακριβώς υπολογισμένο κέντρο του διαλόγου (μπορεί κανείς να μετρήσει τις αράδες) αναφύεται το ερώτημα περί της λογογραφίας όταν ο Φαίδρος υπενθυμίζει ότι οι πιο ισχυροί και οι πιο σεβαστοί πολίτες, οι πιο ελεύθεροι άνθρωποι *αἱ σχύνονται* να γράφουν λόγους (257c-d). Βλ. Derrida, *Πλάτωνος Φαρμακεία* (1990) σ. 71.

¹⁶¹ Το ερώτημα στην εισαγωγή του δεύτερου μέρους του διαλόγου *τίς ὁν ὁ τρόπος τοῦ καλῶς τε καὶ μὴ γράφειν* (258d7) συναρτώμενο με το ερώτημα πότε είναι έργο τέχνης (259e-260d) έχει ως απάντηση τη σύνδεση του *καλοῦ* λόγου με την *εἰδυῖα τὸ ἄληθές* διάνοια (259e 1-6). Ανάμεσα στον τρόπον του *καλῶς τε ἱκανῇ γράφειν* και στο τι συνιστά την αληθινή τέχνη, ενσωματώνεται ο μύθος των τεττίγων (259b-d) που οι φιλόμουσοι οφείλουν να γνωρίζουν.

¹⁶² Ο Φαίδρος αν και χαρακτηρίζει την παλινωδία ως λόγο ωραιότερο του πρώτου δεν αντιλαμβάνεται το κρίσιμο σημείο καμπής του διαλόγου που στρέφεται από την ερωτική τέχνη στην τέχνη της ρητορικής.

Σωκράτη να μεταμφιεστεί σε ποιητή,¹⁶³ και την αγωνία της φιλοσοφίας να πείσει ότι υπερτερεί ως προς την κατανόηση της αλήθειας σε σχέση με την ποίηση.¹⁶⁴

Όχι τυχαία οι δεήσεις του Σωκράτη στις Μούσες και τον Έρωτα¹⁶⁵ προεξοφλούν τη χρήση του απ. 31 της Σαπφώς στην περιγραφή της πλατωνικής μανίας (251). Η ευχή για την επίτευξη του *καλοῦ-μέσου* (*καλῶ γενέσθαι τ' ἄνδοθεν* 279b9),¹⁶⁶ και την ισορροπία ανάμεσα στα *ἔσωθεν* και *ἔξωθεν* (279bc) που ο Σωκράτης απευθύνει στον Πάνα αντιστοιχεί με την ευχή για κόσμιο και σώφρονα έρωτα (*δ' ἔτι μᾶλλον ἢ νῦν παρὰ τοῖς καλοῖς τίμιον εἶναι*, 257a50), αλλά και την ευχή ο ερωτικός λόγος του Λυσία να δίνει προτεραιότητα στους γέρους και τους άσχημους

¹⁶³ Demos, «Stesichorus' Palinode in the *Phaedrus*» (1997) σ. 239.

¹⁶⁴ Η υποταγή του μύθου στο λόγο συνιστά τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο ο Πλάτωνας αντιλαμβάνεται τη χρήση της ποιητικής παράδοσης. Τα παραθέματα έχουν στενή συνάφεια με τις αξίες, τις ιδέες και τις εικόνες και συνδέονται με τη χρήση της ποίησης από τους ανθρώπους μιας συγκεκριμένης εποχής και παιδείας. Σε όλα τα έργα του ο Πλάτωνας παραθέτει, μεταφράζει, παραφράζει και χρησιμοποιεί την ποίηση και τη μοιράζεται με ένα κοινό που έχει τα ίδια ενδιαφέροντα. Σύμφωνα με τον Halliwell, η σύνδεση του Πλάτωνα με την ιδέα του κύρους των ποιητών είναι επειδή αναγνωρίζει την επίδρασή τους στη διερεύνηση της γνώσης. Με τον κριτικό συνκειμενισμό τα θέματα του Πλάτωνα χρησιμοποιούνται με ευρύτητα κάποτε αντιθετικά και άλλοτε, προβληματικά αλλά οπωσδήποτε έχουν έναν βαθύτερο δεσμό με τη δομή των διαλόγων. Η φιλοσοφική αφομοίωση της ποίησης από τον Πλάτωνα ταυτίζεται με βασικές αρχές που δείχνουν το κύρος της ποιητικής παράδοσης αλλά και το άγχος της φιλοσοφίας να συναγωνιστεί τους ποιητές. Στην τεράστια ιστορία της αλλαγής των μεθόδων της ανάγνωσης ο Πλάτωνας κατέχει μια σημαντική και ύποπτη θέση, επειδή φαίνεται ότι προτείνει έναν άλλο τρόπο ανάγνωσης του κειμένου. Για το ευρύτατο θέμα της χρήσης της προηγούμενης παράδοσης από τον Πλάτωνα βλ. S. Halliwell, «The subjection of Mythos to Logos: Plato's citations of the Poets», *CQ* 50 (2000), σσ. 94 -112, όπου και πλούσια βιβλιογραφία. Για το θέμα της εξορίας των ποιητών και των σοφιστών από την *Πολιτεία* και για όσα τους αποδίδονται (άγνοια, μίμηση της εμφάνισης των πραγμάτων, ασυνέπεια, ανευθυνότητα και μανία) βλ. H.-G. Gadamer, *Dialogue and Dialectic: Eight Hermeneutical Studies on Plato*, Μετάφρ. Εισαγ. P. Ch. Smith (Yale 1980), σσ. 39-72 (Plato and the Poets), J. A. Elias, *Plato's Defence of Poetry* (Oxford 1984), σσ. 5 κ.ε., R. Kannicht, *Η παλαιά διαμάχη ποίησης και φιλοσοφίας*, Μετάφρ. Δ. Ιακώβ, (Αθήνα 1988), κυρ. σσ. 69-79. Για το θέμα της χρήσης της προηγούμενης παράδοσης από τον Πλάτωνα βλ. και P. Murray, *Plato on Poetry. Ion; Republic 376e-398b9; Republic 595-608b10* (Cambridge 1996), S. Rosen, *The Quarrel Between Philosophy and Poetry* (New York 1993). Για την εξορία της ποίησης που εξάπτει τα πάθη από την *Πολιτεία* του Πλάτωνα βλ. I. N. Περυσινάκης, «Αρχαϊκή λυρική ποίηση. Προβλήματα ερμηνείας και μετάφρασης της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Μια ερμηνευτική προσέγγιση, Ανθολογία με βάση τις ηθικές αξίες και την πολιτική και οικονομική συμπεριφορά. Ο Ξενοφάνης για τους νικητές στην Ολυμπία (απ. 2W)», *Ηπειρωτικά γράμματα* 1, (Ιωάννινα 1994), σ. 125.

¹⁶⁵ Ο Σωκράτης επικαλείται τις Μούσες να του δώσουν έμπνευση (237a7-9) για να βιώσει το θείον πάθος (*θεῖον πάθος πεπονθέναι*, 238c6) και να επιβεβαιώσει στο τέλος του διαλόγου ότι μίλησε εν μανία ως νυμφόληπτος (241e-242a).

¹⁶⁶ Τα μυστήρια του έρωτα που προσπαθεί η Διοτίμα να διδάξει στον Σωκράτη είναι να πλησιάζει από νέος τα ωραία σώματα και να επιζητεί μέσα από τον έρωτα του σώματος να γεννήσει ωραίες σκέψεις (*λόγους καλούς*), να εκτιμά δηλαδή την ομορφιά της ψυχής περισσότερο από την ομορφιά του σώματος (πβ. Συμπ. 210b6-7, *εἰ δέ ἴ διώκειν τὸ ἐπ' εἶδει καλόν*, 8). *Τὸ ἐπ' εἶδει καλόν* δεν είναι η ιδέα του καλού αλλά η ωραιότητα της εξωτερικής μορφής εν αντιθέσει με το κάλλος της ψυχής. Βλ. Συκουτρής, *Πλάτωνος, Συμπόσιον* (1970⁵) σ. 175.

¹⁶⁷ Ο T. G. Rosenmeyer, «Plato's Prayer to Pan *Phaedrus* 279b8-c3», *Hermes* 90 (1962), σσ. 34-44, στο ερώτημα γιατί επιλέγεται ο Πάνας θεωρεί τις εξηγήσεις του Ερμεία μη ικανοποιητικές, τη στιγμή που η στωϊκή παράδοση για το θεό ως το *πᾶν* είναι κυρίαρχη στους νεοπλατωνικούς. Ίσως όμως, η προσευχή

(εἴθε γράψειεν ὥς χρή (ενν. χαρίζεσθαι) πένητι μάλλον ἢ πλουσίῳ, καὶ πρεσβυτέρῳ ἢ νεωτέρῳ, καὶ ὅσα ἄλλα ἐμοί τε πρόσσεστι καὶ τοῖς ἄλλοις πολλοῖς ἡμῶν· ἡ γὰρ ἂν ἀστεῖοι καὶ δημωφελεῖς εἴεν οἱ λόγοι, Πλάτ. Φαῖδρ. 227d), πρόγραμμα που υλοποιείται στις *Ἑκκλησιάζουσες* του Αριστοφάνη, μια κωμωδία με πολυπληθείς αναμνήσεις της Σαπφώς.

Η ευχή προς τον Πάνα, το θεό που συνδυάζει τη λαγνεία με το λόγο, και τον έρωτα με τη σοφία και την πειθώ,¹⁶⁷ αντίστοιχη με την κλήση των Μουσών και του Έρωτα, συστοιχεί με την ευχή του Σωκράτη να μοιάσει ο ίδιος αλλά και ο Φαίδρος στον ιδανικό «πατέρα» των λόγων (278b2-4, 5-6).¹⁶⁸ Η ευχή στον Πάνα, θεό που συναιρεί την ασχήμια με τη θεϊκότητα, όπως και ο ίδιος ο Σωκράτης (Συμπ. 215bc), προετοιμάζει και την επίθεση εναντίον του Ισοκράτη, έναν από τα «παιδικά» του Σωκράτη (279b1-3). Η ευχή αυτή για την επίτευξη του μέσου (μετρίως ηὔκται; 279c5-6 πβ. ὥπερ ὑπὸ διατητῶν ἡμῶν συμβιβαζόντων εἰς τὸ μέσον, Πρωτ. 338e και μέσον τι, 338a6¹⁶⁹ πβ. εἰ μέσως ἔλεγες, 346e3-347a1) ανακαλεί τους αιολεῖς ποιητές (αἰτιᾶο +τὰ μέτερρα+, απ. 2 inc. auct.). Η αναζήτηση ενός μετρίου λόγου νοεῖται σε σχέση με το μέσον του έρωτα, εκφραστές του οποίου είναι, σύμφωνα με τον Ερμεία (80. 14-21), η Σαπφώ και ο Ανακρέοντας. Στη σύνδεση του κάλλους με το μέσον και την ἀρετὴ (γὼ τὸ κάλλος ἐπετ. / μέ<σ>δον· τί γὰρ ἦνεμ[/ εἶναι

στον Πάνα και τους επιτοπίους θεούς να αποτελεί έκφραση τιμής προς τις εξωτερικές πηγές έμπνευσης του Σωκράτη. Βλ. Demos, «Stesichorus' Palinode in the *Phaedrus*» (1997) σ. 248.

¹⁶⁷ Ο T. G. Rosenmeyer, «Plato's Prayer to Pan Phaedrus 279b8-c3», *Hermes* 90 (1962), σσ. 34-44, στο ερώτημα γιατί επιλέγεται ο Πάνας θεωρεί τις εξηγήσεις του Ερμεία μη ικανοποιητικές, τη στιγμή που η στωϊκή παράδοση για το θεό ως το *πᾶν* είναι κυρίαρχη στους νεοπλατωνικούς. Ίσως όμως, η προσευχή στον Πάνα και τους επιτοπίους θεούς να αποτελεί έκφραση τιμής προς τις εξωτερικές πηγές έμπνευσης του Σωκράτη. Βλ. Demos, «Stesichorus' Palinode in the *Phaedrus*» (1997) σ. 248.

¹⁶⁸ Η ευχή για εξωτερική και εσωτερική αρμονία είναι η ευχή για τη διάσωση των προφορικών λόγων με τα *ὑπομνήματα*. Ο Σωκράτης είναι ο γνήσιος πατέρας του αληθινού λόγου, και ο Πλάτωνας ο ιδανικότερος ρήτορας για όλα τα είδη του ύφους. Ο Πάνας στη θέση του λόγιου Ερμή που προστατεύει τη διακίνηση του γραπτού λόγου θα σκορπίσει τον πανικό σε οποιονδήποτε διεκδικεί ό,τι ανήκει στη δικαιοδοσία του Πλάτωνα. Η έκκληση στον Πάνα και τους *τῆδε θεᾶς* (279b7, *ἐντοπίους θεούς*, 262d3-6 πβ. 230b7-8, 241e3-5) που συμπίπτει με την (τελευταία) συμβουλή του Σωκράτη προς τον Λυσία ότι το γραπτό οφείλει να συνάδει με την αλήθεια, συνδέεται στενά με την προσευχή στις Νύμφες του Αχελώου και τον Πάνα, χωρίς στο οποίο ο Σωκράτης αναγνωρίζει ότι τους οφείλει την έμπνευση, υποκρίνεται όμως ότι εξ αιτίας της μανίας δεν θυμάται αν έδωσε ορισμό του έρωτα (*διὰ τὸ ἐνθουσι ασθῶν οὐ πάνυ μέμνημαι* 263d3-5). Είναι το σημείο που ο έρωτας είναι από τα *ἀμφοισβητήσιμα* (263c8) και ο Σωκράτης εξηγεί ότι η μανία είναι δύο ειδών (*ὑπὸ νοσημάτων ἀνθρωπίνων, ἰκαυτὸ θείας ἐξαλλαγῆς τῶν εἰωθότων νομίμων γιγνομένην*, 265a).

¹⁶⁹ Για την έννοια του μέσου βλ. I. N. Περυσινάκης, «Αρχαϊκές ηθικές αξίες & πολιτική και οικονομική συμπεριφορά σε πρώιμους διαλόγους του Πλάτωνα: Μια προσέγγιση της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας στον Πλάτωνα», *Πλάτων* 2 (2003), σσ. 275-300. Περιοδικό της Εταιρείας Ελλήνων Φιλολόγων, παράρτημα: Θέματα Μέσης Εκπαίδευσης (Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου. Η Κλασική

καί ἀρετῆς, απ. 90a col. III 17 κ.ε.) έχει αναφερθεί και η Σαπφώ. Κάποιες άλλες αντιλήψεις της ποιήτριας που προτάσσουν τη διαχρονική ομορφιά αντί της παραδοσιακής ἀρετῆς και του πλούτου (*ἄμεινον οὖν ἐστὶν ἐγνωκότας τὴν μὲν τῶν μεираκίων ἄραν τοῖς ἐαρινοῖς ἄνθεσιν εἰκυῖαν ὀλιγοχρόνιον τε τὴν τέρψιν ἔχουσιν ἐπαινέειν τὴν Λεσβίαν λέγουσαν ὁ μὲν γὰρ κάλος ὅσον ἴδην πέλεται <κάλος>, / ὁ δὲ κᾷγαθος αὖτις καὶ κάλος ἔσσεται, Γαλην. Προτρ. 8. 1. 113. 1 κ.ε., Marqu., σ. 9. 9 κ.ε. Καί=Σαπφ. απ. 50*), συμπίπτουν με τις αντιλήψεις του Σωκράτη πο υ προ ᾶσσει το κάλλο ς της ψυχῆς (*πλούσιον δὲ νομίζοιμι τὸν σοφόν· τὸ δὲ χρυσοῦ πλῆθος εἶη μοι ὅσον μήτε φέρειν μήτε ἄγειν δύναίτο ἄλλος ἢ ὁ σώφρων, 279c*) και δικαιολογούν το διπλό χαρακτηρισμό της ως «ἀσχημης στην ὄψη και ὁμορφης στην ποίηση», μια φριχτή στην ουσία κατηγορία για ὅποιον επαγγέλλεται την τέχνη του ἔρωτα και του ωραίου. Αν και οι αντιλήψεις αυτές της Σαπφῶς για τον ομορφιά και την αρετή, σημαντικότεας παράγοντας επιβίωσης της ποίησής της, επικαλύπτονται από την πλατωνική μεγαλοφυΐα, ένα χωρίο του Αἰλίου Αριστείδη αποκαλύπτει ὅτι η ποίησή της έχει στενή σχέση με την πλατωνική μεταφυσική και τη συμβολική απεικόνιση του *ί μέρου*.

18. Η Εικονοποιῶ του *ί μέρου* ως φωτός νοητού: Σαπφῶ απ. 196, Αἴλιος Αριστείδης, Φρόντων, Μαρίνος, Γαληνός, Μάξιμος Τύριος, Μιχαήλ Ψελλός

Η διαδρομή της ψυχῆς προς τη θέωσή της στο «σαπφικό» (απ. 2) τοπίο του *Φαίδρου* συνεπάγεται την ενθέωση του Σωκράτη με τα νάματα της παράδοσης, την Σαπφῶ και τον Ανακρέοντα (235c3). Το βραβεῖο του φιλοσόφου, που υπό το ἄγρυπνο βλέμμα των τζιτζικιών γίνεται μέτοχος του θεϊκού βίου (πβ. Σαπφ. απ. 58), εἶναι η θέα του μυστικιστικού συμβόλου της αναγέννησης της ψυχῆς, ένα ἄνυλο, ασώματο ἄνθος, μια λάμψη υπερκόσμιου φωτός που παραπέμπει στην εικονοποιῶ της Σαπφῶς (απ. 196). Σύμφωνα με τον Αἴλιο Αριστείδη η Σαπφῶ περιγράφει ένα φως που τρέφεται και αυξάνει με *εὐθυμία* και δεν καταστρέφει τα μάτια (*τὸ ὑπὲρ πάσης τῆς πόλεως ἐστηκὸς γάνος, οὐ διαφθείρον τὰς ὄψεις, ὡς ἔφη Σαπφῶ, ἀλλ' αὖξον καὶ τρέφον καὶ ἄρδον ἅμα εὐθυμία, ὑακινθίνῳ μὲν ἄνθει οὐδαμῶς ὅμοιον, ἀλλ' οἶον οὐδὲν πώποτε γῆ καὶ ἥλιος ἀνθρώποις ἔφηναν, απ. 196=Λόγ. 18. 4*).¹⁷⁰

Παιδεία Σήμερα. Πραγματικότητα και προοπτικές στην Ελλάδα του 21ου αἰῶνα. 6-8/ 12/ 2003), Εποπτ. εκδ. Γ. Ξανθάκη-Καραμάνου, (Αθήναι 2003).

¹⁷⁰ Σύμφωνα με τους E. Lobel, D. L. Page, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta* (Oxford 1997³), σ. 104, στο απ. 196 δεν υπάρχει τίποτε σαπφικό εκτός από τη φράση *διαφθείρον τὰς ὄψεις* πβ. απ. 31. 11, ενώ το *ὑακινθίνῳ*. *ἄνθει...ὅμοιον* απαντά στον Όμηρο (*ὑακινθίνῳ ἄνθει ὁμοίας, Ὀδ. ζ 231* πβ. Φιλόστρ. *αἰ δὲ Ἄνθοῦσαι τὰς χαίτας ἐκπεφύκασιν ὑακινθίνοις ὁμοίως ἄνθεσιν, Εἰ κ. 2. 11, 3 σ. 84 S. Vind. Sod.*).

Αυτό το φωτεινό άνθος δεν μοιάζει με τον υάκινθο ούτε και με κανένα άλλο άνθος από όσα φανέρωσαν στους ανθρώπους ο ήλιος και η σελήνη. Η αντιστοιχία του άνθους της Σαπφώς με τον πλατωνικό ίμερο,¹⁷¹ την μακαρία τροφή της ψυχής είναι προφανής. Ο *ίμερος* ως θερμό ποτάμι της ομορφιάς (Πλάτ. *Φαίδρ.* 251c7 πβ. 251e3) που αναβλύζει από τα μάτια ή εισρέει σε αυτά (*έσρεϊ έξωθεν...έπείσακτος διὰ τῶν ὀμμάτων*, Κρατ. 420ab) είναι εικόνα με λυρική καταγωγή και σαπφική σφραγίδα (*ὄπαττα...μέλλιχ'*, *ἔρος δ' ἀπ' ἰμέρτω κέχυται προσώπῳ* απ. 112. 3-4, *καὶ τὰν ἐπ' ὅσσοισι ὀμπέτασον χάριν*, 138. 2, *ἀ δ' ἔέρσα κάλα κέχυται*, *τεθά-/ λαισι δέ βρόδα κᾶπαλ' ἄν-/ θρυσκα καὶ μελίλωτος ἀνθεμώδης*, 96. 6-14, Αλκμ. 1. 75-6).¹⁷² Η σχέση της *ρόης* με τον *ίμερον* καθορίζει και το γλυκύπικρο πάθος της ψυχής. Στη θέα της ομορφιάς η ψυχή σβήνει και χάνεται από τον ίμερο που φτάνει σ' αυτήν ως ρεύμα ή ως φως (*αἶ γάρ ἀντιβλέψεις τῶν ἐν ὥρᾳ καὶ τὸ διὰ τῶν ὀμμάτων ἐκπίπτον*, *εἴτε ἄρα φῶς εἴτε ρέυμα*, *τούς ἐρώοντας ἐκτῆκει καὶ ἀπόλλυσι μεθ' ἡδονῆς ἀλγηδόνι μεμιγμένης*, *ἣν αὐτοὶ γλυκύπικρον ὀνομάζουσιν*, Πλούτ. Συμπ. Προβλ. 681b πβ. Σαπφ. απ. 130).

Ο Αίλιος Αριστείδης αποδίδοντας κατηγορηματικά στην Σαπφώ την «ιδέα» που στον Πλάτωνα εκφράζει την ανωτερότητα του ουράνιου έρωτα από το γήινο, με την οποία ο Σωκράτης διεκδικεί την πατρότητα της επιστήμης του *γράφειν*, βεβαιώνει τη σχέση της ποίησής της με την πλατωνική μεταφυσική (πβ. *οἶον ἀπὸ πυρός πηδῆσαντος ἔξαφθέν φῶς*, *ἐν τῇ ψυχῇ γενόμενον αὐτὸ ἑαυτὸ ἤδη τρέφει*, Πλάτ. *Ἐπιστ.* ζ 341d). Η ασώματη ιδέα της ομορφιάς διαφεύγει των ανθρωπίνων αισθήσεων και των παραδοσιακών συστατικών της ωραιότητας (*τὸ δέ οὐ λόγῳ ῥητὸν οὔτε ὄψει βεβαίως καταληπτόν*, *ἀλλ' ἐκφεύγον οὐκ οἶδ' ὅπως*,

¹⁷¹ Όπως ο έρωτας, η διαλεκτική έχει πολλά ονόματα. Είναι *παγκάλη παιδιὰ*, φύτευση και σπορά επιστημονικών λόγων στην ψυχή, ο μύθος της *εὐδαιμονίας*. Πβ. *τῷ γάρ ὄντι ὁ οἶνος ἄρδων τὰς ψυχάς*, *τὰς μὲν λύπας ὥσπερ ὁ μανδραγόρας τοὺς ἀνθρώπους κοιμίζει*, *τὰς δέ φιλοφροσύνας ὥσπερ ἔλαιον φλόγα ἐγείρει*. *Δοκεῖ μέντοι μοι καὶ τὰ τῶν ἀνδρῶν σώματα ταυτὰ πάσχειν ἄπερ καὶ τὰ ἐν τῇ γῇ φυομένων*. *καὶ γάρ ἐκεῖνα, ὅταν μὲν ὁ θεὸς αὐτὰ ἄγαν ἀθρόως ποτίζει, οὐ δύναται ὀρθοῦσθαι... ὅταν δέ ὅσῳ ἥδεται τοσοῦτο πίνῃ, καὶ μάλα ὀρθὰ τε αὔξεται καὶ θάλλοντα ἀφικνεῖται εἰς τὴν καρπογονίαν* (Ξενοφ. Συμπ. 2. 24-26). Όπως στον Ξενοφώντα η ορθή χρήση του οίνου συμπίπτει με το σωστό πότισμα των φυτών, στον *Φαίδρο* (249b) το ρήμα *ἄρδομαι* συνδέεται με τη θεωρία της ανάμνησης και των *ὑπομνημάτων*. Οι λόγοι δεν είναι *ἄκαρποι* αλλά έχουν σπέρμα από το οποίο μπορούν να φυτρώσουν άλλοι λόγοι: *ἐν ἄλλοις ᾗθεσι φυόμενοι τοῦτ' ἀεὶ ἀθάνατον παρέχειν ἱκανοί...καὶ ὅν ἔχοντα ἰδαι μανεῖν ποι οὔντες* (276e-277a).

¹⁷² Για άλλα παράλληλα βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 123. Για την Ιδέα της ομορφιάς ως «λάμψης» θέμα συχνό της λυρικής ποίησης και της Σαπφώς (απ. 16. 18, 96. 8-10, 34, 58. 25-7, Ανακρ. απ. 444, 380, 351, και ως «ποτάμι» (Σαπφ. απ. 112, 96. 6-14) βλ. Pender, «Sappho and Anacreon in Plato's *Phaedrus*» (2007) σσ. 31-2, 41-2.

ἐπιθυμίαν δέ τοῦ συλλαβεῖν αὐτό παριστάνει δὴ ποτε (απ. 196) ὥπερ δέ ἄγαλμα ἀκριβῶς πεποικιλμένον πάντῃ περιόντι θέαν ἔχει, οὕτω σοι τῇ πρότερον μὲν ὠραιότητι πόλεων, νυνὶ δ' ἁωρίαν α..., περιῆν). Ὅπως το μαγικό άνθος της Σαπφώς τρέφεται, ποτίζεται και αυξάνεται με εὐθυμία,¹⁷³ στον Πλάτωνα συνδετικός κρίκος ανάμεσα στην πρωτογενή διαδικασία της ανάπτυξης του έρωτα και στη φιλοσοφική διεργασία είναι το μαγικό φτερούγισμα του ίμερου (Φαίδρ. 251bc), η θέρμη που ποτίζει τη φύση του πτερού (251b).¹⁷⁴ Ὅπως η πλατωνική ιδέα δεν συλλαμβάνεται με τις αισθήσεις, αλλά με την ανάμνηση,¹⁷⁵ το άνθινο φως της Σαπφώς (απ. 196) που υψώνεται στον ουρανό της πόλης, ανακαλεί το μαγικό φυτό της ψυχής που υψώνεται στο ὑπερουράνιον τοπίο (259b5 κ.ε.). Ο ίμερος, το μαγικό λουλούδι που βλαστάνει, ποτίζεται και θερμαίνεται ή ξηραίνεται όπως το φυτό (ἐκφυσιν βλαστάνειν, φύεσθαι, ῥίζης, καυλός) και συντηρεῖ την ανάμνηση του λαμπρού κάλλους (ἄρδεται, θερμαίνεται, λωφᾷ, γέγηθεν, 251c),¹⁷⁶ είναι η μακαρία τροφή της ψυχής (τούτοις δέ τρέφεταί τε καὶ αὔξεται μάλιστά γε τὸ τῆς ψυχῆς πτέρωμα, 246e2 νῶ τε καὶ ἐπιστήμη ἀκηράτῳ τρεφομένη, τρέφεται, ἐστιαθεῖσα, 247de, ἄρδεται, 251c8, νομὴ ἐκ τοῦ ἐκεῖ λειμῶνος... ἧ τε τοῦ πτεροῦ φύσις... τούτῳ τρέφεται, 248b πβ. Τίμ. 80e, τὸ σῶμα... ὥπερ ἐκ νάματος ἐπιόντος ἄρδοιτο, 77cd). Ο ίμερος είναι η αναγωγή της ψυχής που ανθίζει όπως το ρόδο:¹⁷⁷ φυτὸν οὐκ ἔγγειον ἀλλ' οὐράνιον, Πλάτ. Τίμ. 90a, το

¹⁷³ Η μεταφορά από της ἄρδείας τῶν φυτῶν (Ερμ. φιλ. 161. 19 και 29). Για τις μεταφορές και τις εικόνες από τα ρευστά και τα υγρά και από το φυτικό βασίλειο βλ. Γ. Γαρδίκας, «Η παρά Πλάτωνι Τροπική λέξις», Αθηνά 17 (1905), σσ. 65-149, κυρ. 93-98.

¹⁷⁴ Με τα ρήματα ἡδομαι και ἄρδω ἐμαυτὸν ορίζεται η σχέση της τροφής με την ανατροφή ως σχέση της προσπάθειας με το αποτέλεσμα (Ἡθῆσεται τε αὐτοὺς θεωρῶν φυομένους ἀπαλοῦς· ὅταν δέ ἄλλοι παιδίαίς ἄλλαις χρώνται συμποσίοις τε ἄρδοντες αὐτοὺς ἑτέροις τε ὅσα τούτων ἀδελφά, τότε' ἐκεῖνος, ὡς ἔοικεν, ἀντί τούτων οἷς λέγω παίζων διάξει, Φαίδρ. 276d). Οι καλοί ἵπποι τρέφονται με αμβροσία και ποτίζονται με νέκταρ, ενώ οι μὴ θεϊκές ψυχές τροφῇ δοξαστῇ χρώνται (248ab).

¹⁷⁵ Η ὄραση του κάλλους είναι ξαφνική (προσιόντι μὲν εὐθύς ἀστραπῇ κάλλους, Αἴλ. Αριστείδ. Λόγ. 18. 10 πβ. ἐξαίφνης κατόψεται τι θαυμαστὸν τὴν φύσιν καλόν, Πλάτ. Συμπ. 211a).

¹⁷⁶ Η υγιής ανάπτυξη του σώματος συνάρτηση της ποσότητας και της ποιότητας της τροφής (ἄρδεται, ἐπιρρυσίσης δέ τῆς τροφῆς) μεταφέρεται στην αρμονική ανάπτυξη του πνεύματος (ἡ ἢ τοῦ πτεροῦ φύσις ἄρδεται... ὁ τοῦ πτεροῦ καυλός ὑπὸ πᾶν τὸ τῆς ψυχῆς εἶδος· πᾶσα γὰρ ἦν τὸ πάλαι πτερωτή). Ὅπως το φυτό η ψυχή τρέφεται καὶ γέγηθε καὶ ἀνάγεται ἐπὶ τὸ νοητόν. ἀπόντος δέ τοῦ καλοῦ μέμυκε καὶ οὐκέτι ἄρδεται τὸ πτερόν, ἀλλ' αὐαίνεται, αυτ. 160. 29 κ.ε. Η περιγραφή της θεϊκής τροφοδοσίας (Φαίδρ. 251ab) οριοθετεῖ την ἀνοδο στα ἀνώτερα πεδία της φιλοσοφικής ολοκλήρωσης μέσω της αναφοράς στα δεδομένα της φυσικής πραγματικότητας.

¹⁷⁷ ἐθερμάνθη δέ ἀντί τοῦ ἀπεκινήθη, καθὼς ἡ ἀναγωγὸς αὐτῆς δύναμις ἄρχεται ἄρδεσθαι, ὥπερ καὶ ἀνθεῖν. Τὸν αὐτὸν δέ τρόπον ἄν εἴποι τις ἐπὶ τῶν καλύκων τῶν ῥόδων ὅτι μεμυκότα ἐστί, θερμανθέντα δέ

υπερκόσμιο φως που γίνεται αντιληπτό όχι με τις αισθήσεις, αλλά με τα συμπτώματα του έρωτα.¹⁷⁸ Η ασώματη ομορφιά λαμβάνει τη θεϊκή τροφή της *εὐθυμίας* (ἀλλ' αὖξον καὶ τρέφον καὶ ἄρδον ἅμα εὐθυμίᾳ, Σαπφ. απ. 196, Πίνδ. Ὀλ. 5, ἄρδειν νοῦν οἶνω, Αριστοφ. Ἰππ. 96, Πλάτ. Φαίδρ. 276d, τὸ λογιστικὸν ἄρδειν καὶ αὖξειν, Πολιτ. 550b πβ. 606d, Εὐθύφρ. 2cd, ἐγὼ ἐφύτευσα, Απόλλως ἐφύτευσε, Κόρ. 1 3-6: LSJ⁹). Η λέξη *εὐθυμία* (ίσως Αλκ. απ. 130a13), φαιδρότητα, χαρά, ευφρόσυνη διάθεση, είναι σύστοιχη με την *εὐφροσύνα*, έννοια στενά συνδεδεμένη με την Αφροδίτη, τις Μούσες και τα συμπόσια (+*εὐφροσύναις ταῖσδ' αἰοιδαῖς αἰοδε+ κεχαρημένος*, Carm. conv. 887. 4 PMG, *ἐρατῆς μνήσκεται εὐφροσύνης*, Ανακρεόντ. 2. 3-4), και την αγαλλίαση από την ομορφιά του τοπίου των ελαιών στις πύλες του έαρος (Αλκ. απ. 296b3). Η *εὐθυμία*-*εὐφροσύνα*, όροι του λατρευτικού λεξιλογίου¹⁷⁹ που συνταυτίζονται, συνδέονται με τη λατρεία της Αφροδίτης, τον Ἰμερον, την τέρψη από την ομορφιά των τραγουδιών και των ανθέων (Σαπφ. απ. 78, 160).¹⁸⁰

ἐξαπλοῦται· λέγει δὲ περὶ τῆς ἐξαπλώσεως καὶ ἀνόδου τῆς ψυχῆς, Ερμ. φιλ. 160. 22-25. Στον Πλούταρχο ο άνθρωπος είναι φυτό βλαστήσεως ὁρμήν ἔχον διαφαίνουσιν ἄραν καὶ κάλλος ἅμα σώματος καὶ ψυχῆς. Η βλάστηση, η αύξηση και ακεραιότητα του ανθρώπου φυτού είναι φροντίδα του προστάτη θεού (Ερωτ. 757e-758a).

Ο Φίλωνας, που θεωρεί τα Ορφικά-Διονυσιακά μυστήρια συμβολική έκφραση μιας εσωτερικής διαδικασίας που λαμβάνει χώρα στην ψυχή, περιγράφει επανειλημμένα την εμπειρία της ψυχής στους υπερουράνιους τόπους σαν διαδικασία γονιμοποίησης από τις ακτίνες του θεϊκού φωτός. Όπως στον Φαίδρο του Πλάτωνα, η ψυχή ανεβαίνει πίσω από τον ουρανό, βλέπει τα περιστρεφόμενα άστρα, και απενίζει τον πνευματικό κόσμο των ιδεών, ο Δάντης πετά από το όρος του Παραδείσου προς τις έναστρες σφαίρες, μεταφέρεται από τον έναν πλανήτη στον άλλο, ώσπου μετά από αρκετή περιπλάνηση φθάνει στον ουρανό των απλανών και στον εξώτατο δακτύλιο του τελευταίου ουρανού και βλέπει το ουράνιο ρόδο. Στο άπειρα μακρινό κέντρο αυτού του ρόδου φέγγει το φως του τρισυπόστατου θεού, η πηγή κάθε φωτός. Είτε έχουμε να κάνουμε με λατρευτική τελετή, με μία πραγματική άνοδο της ψυχής, ή με την εσωτερική ανύψωση της ψυχής προς το Θεό, και οι τρεις περιπτώσεις αποκαλύπτουν τα ίδια χαρακτηριστικά. Βλ. Hans Leisegang, *Η Ορφική λατρεία στη Μεσόγειο. Το Μυστήριο του ερπετού*, Μετάφρ. Απόστολος Κοντός, Έκδ. Ιάμβλιχος, (Αθήνα 1993), σ. 86.

¹⁷⁸ Σύμφωνα με τον Θεοδωρακόπουλο, Φαίδρος (1968²) σσ. 81-82, ο υπερουράνιος τόπος έμεινε άγνωστος στην Σαπφώ και στον Ανακρέοντα, είδαν δηλαδή μόνο τα αισθητά είδωλα της ομορφιάς και τ' αγάπησαν όπως οι άλλοι άνθρωποι.

¹⁷⁹ Πβ. Πρὸς δ τούτοις τοῖς ἰδιώμασι τὰ μὲν θεῖα κάλλος οἶον ἀμήχανον ἀπαστράπτει, θαύματα δέχον τοὺς ὀρώντας, θεσπεσίαν δὲ εὐφροσύνην παρεχόμενον, ἀρρήτῳ δὲ τῇ συμμετρίᾳ ἀναφανόμενον, ἐξηρημένον δὲ ἀπὸ τῶν ἄλλων εἰδῶν τῆς εὐπρεπείας, Ιάμβλ. Περί μυστ. 2. 3.

Για τον όρο *εὐφροσύνα* στη λυρική ποίηση βλ. I. N. Περυσινάκης, «Αρχαϊκή λυρική ποίηση. Ηθικές αξίες και πολιτική συμπεριφορά στην Αρχαία Ελληνική Λογοτεχνία: Προβλήματα ερμηνείας και μετάφρασης της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Μια ερμηνευτική προσέγγιση. Βακχυλίδης* *Επινίκων τρίτος. Ἰέρωνι Συρακοσίῳ. Ἰπποῖς Ὀλυμπίᾳ*», *Ηπειρωτικά γράμματα* 13 (2008), σσ. 60 κ.ε., κυρ. 72

¹⁸⁰ Στο απ. 78 της Σαπφώς, αν και πολύ κατεστραμμένο, οι έξι από τις επτά αναγνωρίσιμες λέξεις είναι Ἰμερος (δύο φορές), ἄνθος και τέρπω, ρήμα συνδεδεμένο με την εκτέλεση του τραγουδιού (πβ. απ. 160).

Ο Αίλιος Αριστείδης, χαρακτηριστικός εκπρόσωπος της δεύτερης Σοφιστικής, που υπερασπίζεται τη ρητορική έναντι της φιλοσοφίας και ασκεί συχνά κριτική σε πλατωνικούς,¹⁸¹ φαίνεται ότι δεν παραθέτει την Σαπφώ από ανθολόγια ή εγχειρίδια ρητορικής αλλά ότι έχει στα χέρια του τουλάχιστον μέρος των ποιημάτων της. Η επιλογή του απ. 105c (*ύακινθίνω μὲν ἄνθει οὐδαμῶς ὅμοιον*)¹⁸² ίσως από επιτάφιο εγκώμιο, αντί της παρομοίωσης ανθρώπου με φυτό (Σαπφ. απ. 132, *ὄρπακι βραδίνω* 115. 2), αποδίδει εύστοχα την καταστροφή της Σμύρνης και σε αντιπαράταξη με το απ. 196, υπενθυμίζει την ανάγκη χρηματοδότησης για την παλιγγενεσία της πόλης. Η γνώση της Σαπφώς διαπιστώνεται και από τη χρήση σαπφικών τόπων όπως η *ἀπορία* (*ὀρώμενα κρείττω διηγήσεως...τὴν ἀξίαν σῶσαι*, 18. 7 πβ. *οὔτε τις ὕμνησέ πω τῶν τῆνδε ποιητῆς, οὔτε ποτέ ὕμνήσει κατ' ἀξίαν*, Πλάτ. Φαίδρ. 247c *τίω σ'...κάλως εἰκάσω*, Σαπφ. απ. 115. 1), και η υπερβολή (*οἶον οὐδὲν πώποτε γῆ καὶ ἥλιος ἀνθρώποις ἔφηναν πβ. οὐδ' ἴαν δοκίμωμι προσίδοισαν φάος ἀλίω / ἔσσεσθαι εἰς οὐδένα πω χρόνον / τεαύταν*, απ. 56 1-3), κυρίως όμως από το γεγονός ότι το παράθεμα του απ. 196 στον *Ἐπὶ Σμύρνη* μοναδικά λόγο εντάσσεται σε μια παράδοση ερωτικών λόγων, την οποία ο Αίλιος Αριστείδης, θαυμαστής της αιολικής ποίησης, υπενθυμίζει στον πολυμαθή αυτοκράτορα Μάρκο Αυρήλιο και το γιο του Κόμμοδο (178 μ.Χ.) για να επιτύχει την ανοικοδόμηση της πόλης μετά από τον καταστροφικό σεισμό. Η σημασία της μαρτυρίας του Αίλιου Αριστείδη γίνεται καταφανής, από το γεγονός ότι αναδεικνύει τη σχέση της Σαπφώς με το ρητορικό τόπο του μεταφυσικού φωτός που εφαρμόζεται στον πνευματικό έρωτα και το φως της παιδείας,¹⁸³ υποδεικνύοντας στον Μάρκο Αυρήλιο, τον πρώτο Ρωμαίο

¹⁸¹ Για τη ζωή και το έργο του Αίλιου Αριστείδη βλ. Δ. Ράιος, *Ελληνική Γραμματεία των αυτοκρατορικών χρόνων (Πανεπιστημιακές Παραδόσεις)* (Ιωάννινα 2005²), σσ. 189-193, όπου και βιβλιογραφία. Για την ευρεία χρήση των ποιημάτων της Σαπφώς και του Αλκαίου και την ευρυμάθεια των συγγραφέων την εποχή του Αίλιου Αριστείδη βλ. Th. Gkourogianis, *Pindaric quotations in Aelius Aristides* (Ph. D, University College London 1999), σσ. 45, 28 κ.ε. Για τη χρήση του Πινδάρου στο εγκώμιο των αρχαίων πόλεων αυτ. σσ. 138-142.

¹⁸² Η Κόρη χρυσολούλουδο (απ. 132), ο χρυσός κρίνος της άμμου (143), η λάμψη που γεννά και αυξάνει τα άνθη της ποιητικής μνήμης (96. 12-14), τα ρόδα σύμβολα της αθανασίας (55) είναι εκφάνσεις της υπερφυσικής ομορφιάς στην ποίηση της Σαπφώς. Τα τοπία των ανθέων (*λωτίνους δροσέντας [ῥ- /χ[θ]οις ἴδην Ἀχέρο[,* 95. 12-13 πβ. *aquatica lotos*, Οβίδ. *ES* 159) είναι τοπία μνήμης (96. 15-17) και ανάμνησης που μιλούν για τον πόθο της ψυχής (*κατθάνην δ' ἱμερός τις*, 95. 11) να πεθάνει από και για την ομορφιά.

¹⁸³ Ο Πίνδαρος αντιπαραθέτει στο εφήμερο της ανθρώπινης φύσης τη *διόσδοτον αἴγλαν* και το *λάμπρον φέγγος* (Πυθ. 8.97) και ο Πλάτωνας παρομοιάζει την παιδεία με τον ήλιο: *Πλάτων εἶπεν τὴν παιδείαν τοῖς ἀνθρώποις δεύτερον ἥλιον εἶναι* (Στοβ. *Ἐκκλ.* ΛΑ' 80) πβ. *τὴν παιδείαν ἕτερον ἥλιον εἶναι τοῖς πεπαιδευμένοις*, [Ηράκλειτ.] απ. 134 D.

αυτοκράτορα που έγραψε στα ελληνικά, την προγενέστερη του Πλάτωνα παράδοση, την οποία κάποιοι, όπως ο δάσκαλός του Φρόντων, αποσιωπούν εντέχνως.

Η σύλληψη του ασώματου φυτού (*ἄγαλμα*) ως υπερφυσική λάμψη και ζωτική δύναμη που δεν καταστρέφει την όραση (*οὐ διαφθεῖρον τὰς ὄψεις*) είναι μια μυστηριακή γέννηση που συλλαμβάνεται έξω και πέρα από τις αισθήσεις. Το γάνος ανθίζει ξαφνικά (πβ. *ἑξαίφνης κατόψεταί τι θαυμαστόν τὴν φύσιν καλόν*, Συμπ. 210e) ενώνοντας σαν πέπλο μαρμαρυγής τη γη με τον ουρανό. Το φως αυτό, σύμπνοια του ειδικού χώρου και χρόνου¹⁸⁴ (*τὸ ὑπὲρ πάσης τῆς πόλεως ἐστηκὸς γάνος*, Σαπφ. απ. 196, *πάντη περιόντι θέαν ἔχει*, Αριστ. Λόγ. 18. 4), εικόνα από το ρόδινο φως του πρωϊνού ή του δειλινού όταν η λάμψη του ήλιου δεν βλάπτει την όραση,¹⁸⁵ είναι μεταφορά για τον έρωτα της ψυχής. Στον Πλούταρχο ο ψυχικός έρωτας δεν καίει όπως η φωτιά, αλλά μεγαλώνει με λάμψη γλυκειά όπως το φως του ήλιου (πβ. *αὐ<γῇ> καὶ θερμότης γλυκεῖα καὶ γόνιμος ἢ μὲν ἀπ' ἐκείνου φερομένη σώματι παρέχει τροφήν καὶ φῶς καὶ αὖξησιν, ἢ δὲ ἀπὸ τούτου ψυχαῖς*, Έρωτ. 764b).¹⁸⁶ Ο Αλκαίος πλησιάζει περισσότερο από κάθε άλλον την αλήθεια για τον έρωτα (*δεινότατον θέων, <τὸν> γέννατ' εὐπέδιλος Ἰρις / χρυσοκόμα* Ζεφύρω μίγεις, απ. 327) επειδή τον συνδέει με την *ἀνάκλασιν* τῆς μνήμης, που, όπως το ουράνιο τόξο ανάκλαση του ηλιακού φωτός στα σύννεφα, οδηγεί στη μακάρια θέα και την εράσμια ομορφιά. Οι περιγραφές του σώφρονα εραστή που βγάζει φτερά και συμμετέχει στις τελετές του θεού μέχρι να επιστρέψει στα περιβόλια της Σελήνης και της Αφροδίτης και οι αναφορές στην αναγέννηση και στη μεταμύχωση, προκαλούν τους συνομιλητές να τοποθετητούν απέναντι στο πολύ σημαντικό ερώτημα, εάν δηλαδή ο Αλκαίος αποδίδει με την παρομοίωση απλά το *ποικίλον τοῦ πάθους* καὶ τὸ ἀνθηρόν (Πλούτ. Έρωτ. 765de), όπως υποστηρίζουν οι γραμματικοί, ή την

¹⁸⁴ Σύμφωνα με πληροφορία που μας έχει δώσει ο συγγραφέας και μελετητής Θ. Παρασκευαΐδης, γάνος είναι το ρόδινο φωτεινό τόξο που σκεπάζει την πόλη της Μυτιλήνης, όταν κατά τη δύση του ήλιου αντανακλώνται τα νερά του κόλπου της Γέρας στα βουνά που την περιβάλλουν.

¹⁸⁵ Η παλινωδία ειπώθηκε καταμεσήμερο με την κάψα του ήλιου. Ο διάλογος όμως του Σωκράτη με τον Φαίδρο, δηλαδή το δεύτερο μέρος του διαλόγου, γίνεται το απόγευμα, όταν ο ήλιος έχει πια γύρει. Βλ. Θεοδωρακόπουλος, *Φαίδρος* (1968²) σ. 290. Για το ανείπωτο φως που ανάβει στην ψυχή του φιλοσόφου αυτ. σ. 275.

¹⁸⁶ Ο Ήλιος είναι φως ορατό και ο έρωτας φως νοητό (765e) που στρέφει στην ανάμνηση εκείνων που προϋπήρξαν στη μυσταγωγία του πεδίου της αληθείας (765cd). Οι σώφρονες και αιδήμονες εραστές αφαιρούν την κάψα της φωτιάς και αφήνουν στην ψυχή το φως και το αντιλάμπισμά του, μια ικμάδα όπως στο φυτό που τρέφεται και βλασταίνει (765cd) προσπερνώντας μέσα σε λίγο χρόνο τα σώματα των αγαπημένων. Το νοερό φως που προκαλεί *ἀνάκλησιν* της μνήμης είναι ο τρόπος του σώφρονος εραστή, ένα μίγμα των πλατωνικών ιδεών με θεωρίες του Δημόκριτου και των Επικούρειων (πβ. 766e). Βλ. Μερακλής, *Πλουτάρχου Ερωτικός* (1985) σσ. 148 σημ. 120, 7-18.

ανάκληση της μνήμης του σώφρονος εραστή, όπως υποστηρίζει ο Πλούταρχος.¹⁸⁷ Η διαμάχη για το ποιος είναι ο αρμοδιότερος περί τα ερωτικά, που στον *Φαίδρο* αφορά στον Σωκράτη και τον Λυσία, και στον Μάξιμο Τύριο τον Σωκράτη και την Σαπφώ, επιλύεται στον Πλούταρχο εάν οι τρεις κατηγορίες ερωτοδιδασκάλων, ποιητές, νομοθέτες και φιλόσοφοι, σε δεύτερη μοίρα οι τελευταίοι σε σχέση με τους πρώτους, ανακηρύξουν τον Έρωτα τύραννο, όπως οι Μυτιληναίοι τον Πιττακό (*ἄθροα φωνᾷ μέγ' ἐπαινέοντες, Έρωτ.* 763e=Αλκ. απ. 348).

Ο Φρόντων σε επιστολή του προς το μαθητή του Μάρκο Αυρήλιο αναφέρεται επίσης στον πνευματικό έρωτα (*Εἰκός δέ σε ἢ παρὰ μητρὸς ἢ τῶν ἀναθρεψαμένων μὴ ἀνήκοον εἶναι, ὅτι τῶν ἀνθῶν ἐστὶν τι ὃ δὴ ἡλίου ἐρᾷ καὶ πάσχει τὰ τῶν ἐρώντων, ἀνατέλλοντος ἐπαιρόμενον καὶ πορευομένου καταστρεφόμενον, δύνοντος δέ περιτρεπόμενον· ἀλλ' οὐδέν γε πλέον ἀπολαύει, οὐδέ εὐμενεστέρου πειρᾶται διὰ τὸν ἔρωτα ἡλίου. Ἀτιμότατον γοῦν ἐστὶν φυτῶν καὶ ἀνθῶν οὔτε εἰς ἐορταζόντων θαλίας οὔτ' εἰς στεφάνους θεῶν ἢ ἀνθρώπων παραλαμβάνομενον. Ἐικας, ὦ παῖ, τὸ ἄνθος τοῦτο ἰδεῖν ἐθέλεις, ἀλλ' ἔγωγέ σοι ἐπιδείξω, εἰ εὐθύς πρὸς τὸν Ἰλισσὸν ἄμα ἄμφω βαδίσαιμεν*, 254. 12 κ.ε.),¹⁸⁸ και τον παρομοιάζει με άνθος της ψυχής που αγαπά τον ήλιο (*ἡλίου ἐρᾷ...διὰ τὸν ἔρωτα ἡλίου*) με φράση που ανακαλεί την Σαπφώ (*ἔρος ἀελίω*, απ. 58. 26) και πάσχει τὰ τῶν ἐρώντων (*ἀρχὴ δέ αὐτοῦ (τοῦ ἔρωτος) ἄνθος σώματος ἐρχόμενος εἰς ὀφθαλμούς καὶ δι' αὐτῶν ἀπὸ τὴν ψυχὴν ῥέον· ὁδοὶ γὰρ κάλλους οἱ ὀφθαλμοί*, 19. 55), χωρίς όμως να συνδέει το θέμα με την Σαπφώ.¹⁸⁹

Πηγή των μυστηριακών αντιλήψεων που αναδύονται και από το απ. 196 της Σαπφώς είναι η ευεργετική και γονιμοποιός δύναμη του ήλιου. Όπως ο ήλιος είναι ο κύριος του αισθητού κόσμου και η πρώτη αρχή (*ἀλήθεια*) του νοητού (*Πανταχοῦ ὁ*

¹⁸⁷ Η σχέση της ποίησης του Αλκαίου με την πλατωνική μεταφυσική, που την εποχή αυτή υποστηρίζεται από ηλιολάτρες, νεοπλατωνικούς και οπαδούς μυστηριακών θρησκειών, διαφαίνεται και από τις αναφορές των αιολέων ποιητών στον ουράνιο έρωτα (βλ. Πανσ. 9. 27. 3=Σαπφ. απ. 198c, *Σαπφῶ δέ (τὸν ἔρωτα) Γῆς καὶ Οὐρανοῦ (γενεαλογεῖ)* πβ. απ. 198a, 198b, *Αλκαῖος Ἰριδος καὶ Ζεφύρου, Σαπφῶ Ἀφροδίτης καὶ Οὐρανοῦ*, Αλκ. 327. 2, Μάξ. Τύρ. 18. 4) και από τη σχέση του Αλκαίου με τον Πυθαγόρα (Ιάμβλ. V. P. 170).

¹⁸⁸ Το μοτίβο υπήρχε ίσως και στο λόγο του Λυσία, τον οποίο μιμείται ο Φρόντων με τον *Έρωτικό* του. Βλ. Tompson, *The Phaedrus of Plato* (1973) σσ. 184-188. Για τον Φρόνωνα, διδάσκαλο και του Αύλου Γέλλιου βλ. Kennedy, *Ιστορία της Θεωρίας της Λογοτεχνίας I* (2008) σσ. 431 κ.ε.

¹⁸⁹ Ο Μιχαήλ Ψελλός που επιχείρησε τη σύγκριση του Πλάτωνα με το ρήτορα Αριστείδη και συνέγραψε δοκίμια για τους νεοπλατωνιστές παρομοιάζει την κόρη του με ευγενές φυτό και υπερκόσμιο φως (*ὥς γὰρ φυτὸν εὐγενές γῆθεν προκύψαν καὶ πρὸς αὕξησιν ἀναδοθέν, Ἐπιτ. Λόγ. Εἰς τὴν θυγατέραν Στυλιανὴν πρὸ ὕρας γάμου τελευτήσασαν*, σ. 68 φ 86 πβ. *ἀλλ' αὖξον καὶ τρέφον καὶ ἄρδον*, Σαπφ. απ. 196=Αἰλ. Αριστ. Λόγ. 18. 4) επίσης χωρίς αναφορά στην Σαπφώ.

Πλάτων τὸν δεσπότην Ἥλιον ἀναλογεῖν λέγει τῇ πρώτῃ ἀρχῇ, Ερμ. φιλ. 157. 8 κ.ε.), το νοητό κάλλος μιμείται το φυσικό με το οποίο μπορεί να συνδεθεί ο νους και οι ερώντες με τους εραστές (αυτ. 158). Το θέμα της αθάνατης ομορφιάς που ανθίζει σαν φως απαντά και στον Μαρίνο (*Ἰδεῖν δέ ἦν σφόδρα ἐράσμιος· καὶ γὰρ οὐ μόνον αὐτῷ τὰ τῆς συμμετρίας εὖ εἶχεν, ἀλλὰ γὰρ καὶ τὸ ἀπὸ τῆς ψυχῆς, ἀπανθοῦν τῷ σώματι οἶονεὶ φῶς ζωτικόν, θαυμάσιον ὅσον ἀπέστιλβε καὶ οὐ πάνυ φράσαι τῷ λόγῳ δυνατόν, Βίος Πρόκλου* III 38-42). Από το χωρίο αυτό που παραπέμπει σε εδάφιο του Ιμέριου,¹⁹⁰ με υπαινιγμούς στη λατρεία της Κυβέλης ή της Δήμητρας,¹⁹¹ διαφαίνεται και η πιθανή σχέση του απ. 196 της Σαπφώς με τις μυστηριακές λατρείες και ορφικοδιονυσιακές τελετές που επέζησαν μέσα από την πλατωνική και την ορφικοπυθαγορική παράδοση και που πιθανόν συνδέονται με τη λατρεία του Άδωνη ή της Δήμητρας, της θεάς που επέστρεφε από τον κάτω κόσμο σαν όμορφο βλαστάρι.¹⁹²

Στον Μάξιμο Τύριο το άνθος της ψυχής φύεται σε σώμα όμορφο και λαμπρύνεται, όπως τα άνθη από την λάμψη των υδάτων στο ρεύμα του ποταμού. Ο έρωτας είναι ένα ξεχωριστό άνθος που γεννιέται από τα νερά, τη γη και τον ορίζοντα (*ώφελοῦνται γὰρ καὶ διασῶζονται οἱ καλοὶ ὑπὸ τῶν ἐρώντων μάλλον, ὥπερ τὰ φυτὰ ὑπὸ τῶν ὑδάτων. Οὐ γὰρ ἐρώσιν οὔτε πηγαί οὔτε ποταμοὶ τῶν φυτῶν, ἀλλὰ παριόντες οὔτω δέ καὶ παρα<ρ>έοντες ἀνθεῖν αὐτὰ καὶ θάλλειν παρεσκεύασαν*, 51. 5-8). Σε ένα άλλο χωρίο η σωματική ομορφιά παραλληλίζεται με την πρώτη λάμψη του ηλιακού φωτός που προαναγγέλλει το άνθος της μέλλουσας αρετής (*καὶ ἔστιν σωμάτων ὥρα οὐδέν ἄλλο ἢ μελούσης ἀρετῆς ἄνθος καὶ οἶονεὶ προοίμιον κάλλους ὥραιότερου. ὥπερ γὰρ τοῦ ἡλίου προανίσχει τις αὐγὴ ὑπὲρ ἄκρων ὀρώων, ἀγαπητὸν ὀφθαλμοῖς θέαμα διὰ τὴν προσδοκίαν τοῦ μέλλοντος, οὔτως καὶ τῆς λαμπρᾶς ψυχῆς προανίσχει τις ὥρα ὑπὲρ ἄκρων τῶν σωμάτων*). Το χωρίο διευκρινίζεται από τον Αἴλιο Αριστείδη (πβ. *τὸ ὑπὲρ πάσης τῆς πόλεως ἐστηκός γάνος*, Λόγ. 18. 4=Σαπφ. απ. 196) και τον Γαληνό (*ἄμεινον οὖν ἐστὶν ἐγνωκότας τὴν μὲν τῶν μεираκίων ὥραν τοῖς*

¹⁹⁰ Για την αντανάκλαση του Ιμέριου στον Μαρίνο βλ. J. F. Boissonade, *Marinus Vita Procli* (Amsterdam 1966) σ. 69.

¹⁹¹ Βλ. A. Colonna, *Himerii. Declamationes et Orationes* (Roma 1951), σ. 191.

¹⁹² Ο Ιουλιανός ταυτίζει τον Άττη-Άδωνη με τις ηλιακές ακτίνες, την όραση και το νοητό φως του Πλάτωνα (Λόγ. 5. 172d πβ. *φαῖδρ.* 250d, *Τίμ.* 47a, *Πολιτ.* 507-508). Η Κυβέλη, Μητέρα των θεών και πηγή των νοητών θεών, αγάπησε την εξαιρετική ομορφιά του νεαρού που γεννήθηκε και άνθισε σαν λουλούδι στις όχθες του Γάλλου ποταμού (5. 165c). Στο μύθο αυτό ο Ιουλιανός συμφύρει τις ρωμαϊκές αντιλήψεις με τις θεωρίες των Χαλδαίων θέλοντας να δώσει θρησκευτικό υπόβαθρο στη φιλοσοφία του. Βλ. W. C. Wright, *The Works of the emperor Julian I* (Harvard-London 1954), σσ. 439-441, 482-3.

έαρινοίς ἄνθεσιν εἰκυῖαν ὀλιγοχρόνιον τε τήν τέρψιν ἔχουσιν ἐπαινείν τήν Λεσβίαν λέγουσαν, Προτρ. 8. (1. 113. 1 κ.ε., Marqu.) που χρησιμοποιεί το απ. 50 της Σαπφώς για να υποβάλει την ανωτερότητα της πνευματικής ομορφιάς σε σχέση με την ομορφιά της νιότης, τέρψη ολιγόχρονη όπως τα εαρινά άνθη (ἄφαν τοῖς ἔαρινοίς ἄνθεσιν εἰκυῖαν πβ. ὑακινθίνῳ μέν ἄνθει οὐδαμῶς ὅμοιον, Αριστείδ. Λόγ. 18. 4=Σαπφ. απ. 105c). Κανένας, συνεχίζει ο σύγχρονος του Αριστείδη και του Λουκιανού φιλόσοφος και προσωπικός γιατρός του Μάρκου Αυρηλίου, δεν πρέπει να καταφρονεί την τέχνη και την επιμέλεια της ψυχής επαναπαυόμενος στο γένος, στα πλοῦτη ή την ομορφιά αλλά ακολουθώντας τον Σόλωνα και την Σαπφώ οφείλει να καλλιεργεί τις τέχνες ως αντίδοτο των γηρατειών (πβ. ὑπομνήματα εἰς τὸ λήθης γῆρας, Φαίδρ. 276d3, και το θέμα γήρας-τέχνη Σαπφ. απ. 58) και να επιμελείται της ψυχής με ἐπιτηδείους ἀσκήσεις.

Ο Μιχαήλ Ψελλός,¹⁹³ οι απόψεις του οποίου υπήρξαν η μέγιστη έκφραση του ορθολογιστικού αναγεννησιακού πνεύματος και των κοσμικών τάσεων του βυζαντινού κοινωνικού στοχασμού του 11ου αιώνα,¹⁹⁴ αναφέρεται τρεις φορές στην Σαπφώ πάντα σε συμφραζόμενα της νεοπλατωνικής παράδοσης. Στο εγκώμιο του Μονομάχου η Σαπφώ μνημονεύεται μαζί με μεγάλα πνεύματα της αρχαιότητας (*Ἄν ὁμιλοῦντος ἀκούσω, τῆς Δημοσθένους γλώττης αἰσθάνομαι, τῆς τοῦ Περικλέους, τῆς τοῦ Πολέμωνος, τῆς τοῦ Πλάτωνος, τῆς Λυσιακῆς εὐστομίας, τῆς Ἰσοκράτους σειρήνος, τῆς Ἡοδότου γλυκύτητος, τῆς χρυσῆς γλώττης τοῦ Δίωνος, ἐμφράττω τὴν ἀκοήν, ἐπέχω τοὺς λογισμοὺς, ὥς τε μὴ τῷ κατακλυσμῷ τῶν σῶν λόγων ἀπορρῆναι. Ἄν χαριεντιζομένῳ ἐντύχω, βαβαί τῶν ἱϋγγων τῶν θελκτηρίων, τῆς Πινδαρικῆς ὥδης, τῆς Σαπφικῆς λύρας, τῆς Ὀρφικῆς πειθοῦς, τῆς Ὀμηρικῆς Καλλιόπης, τῆς Ἀνακρέοντος γλώττης, τῆς ὀργανικῆς μούσης, ὅσης πληροῦμαι τῆς χάριτος, ὥς προασανάκειμαί σου τῷ μειδιάματι, ὥς ἰλαρώτατα διαχέομαι!, Ἐγκωμιαστικοὶ λόγοι Πρὸς τὸν βασιλέα τὸν Μονομάχο Β σ. 110 φ 110). Η παρομοίωση του Μονομάχου με άρρητο φως που δεν καταστρέφει την όραση (*ἀλλὰ συμμέτρους μοι**

¹⁹³ Ο Ψελλός μεταξύ άλλων μελέτησε τον Άλεξη, τον Μένανδρο, τον Ερμογόνη, τον Ιουλιανό, συνέγραψε δοκίμια για τους νεοπλατωνικούς φιλοσόφους και επιχείρησε τη σύγκριση του Πλάτωνα με το ρήτορα Αριστείδη. Βλ. C. N. Sathas, *Bibliotheca Graeca Medii aevi. Ιστορικοί Λόγοι, Επιστολαί και Άλλα Ανέκδοτα* V (έν Παρισίοις 1876), Εισαγ. κυρ. σσ. 60, 190, 182, 329, Wilson, *Οι λόγοι στο Βυζάντιο* (1991) σ. 209.

¹⁹⁴ Για τη σχέση του Ψελλού με την αρχαιότητα και τον ορθολογικό και επιστημονικό χαρακτήρα του νεοπλατωνικού στοχασμού του στον αντίποδα των εκκλησιαστικών ιδεών της εποχής του βλ. J. N. Ljubarskij, *Η προσωπικότητα και το έργο του Μιχαήλ Ψελλού. Συνεισφορά στην ιστορία του βυζαντινού ουμανισμού*, Μετάφρ. Α. Τζέλεσι, (Αθήνα 2004²), σσ. 23-33, όπου και βιβλιογραφία. Για την αμφιταλαντευόμενη στάση του Ψελλού απέναντι στους κλασικούς συγγραφείς βλ. και Wilson, *Οι Λόγοι στο Βυζάντιο* (1991) σ. 203.

τάς ἀκτῖνας ἐπάρεις τὴν τήμερον, καὶ γενοῦ μοι κατὰ μεσημβρίαν ἰστάμενος καὶ βραχυτέρῳ τῷ κύκλῳ φαινόμενος, ἀλλὰ μὴ ἔως καὶ ἀπρόσιτος ταῖς μαρμαρυγαῖς, ἵνα μὴ ἐκπλήξης τῷ ὑπερβάλλοντι τῆς αὐγῆς, δύναμιν δέ τινα μᾶλλον θείαν ἀνθήσεις καὶ ἀνακινήσης θαρραλεώτερον ἀντιπῆσαί σου τῷ ἀρρήτῳ φωτί, σ. 106 φ. 100) ανακαλεί μέσω του Αἴλιου Αριστείδη (Λόγ. 18. 4) την Σαπφώ (απ. 196). Ο παραλληλισμός του αυτοκρατορικού φωτός με το φως της σελήνης που επισκιάζει το φως των ἀστρων (Σὺ γάρ, ὦ θειότατε βασιλεῦ, ὁμοῦ τε τοῦ τῆς ἀρχῆς οἶα δὴ τις φωστήρ ἐπιβέβηκας ἄρματος, καὶ πάντες οἱ δοκοῦντες ἀστέρες ἐκρύβησαν, σ. 107 φ. 109), υπαινιγμός στο απ. 3 4 της Σαπφώς, που χρησιμοποιείται και στο εγκώμιο της βασίλισσας Ευσεβίας του Ιουλιανού (Λόγ. 3. 109c) και στο απ. 96. 7. κ.ε., είναι ιδιαίτερα επιτυχής, επειδή ο λόγος εκφωνείται με αφορμή την επίσκεψη του αυτοκράτορα στην Μυτιλήνη.¹⁹⁵

Στο εξαιρετικά πολύμορφο *Εγκώμιον εἰς τὴν μητέραν αὐτοῦ* η αναφορά στην Σαπφώ (‘*ἄλλ’ ἐπειδὴ μοι ὁ βίος τοιοῦτος ἀπεκληρώθη ὥς τε μὴ ἐαυτῷ μόνῳ ἀρκεῖν, ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις προκεῖσθαι καὶ διδόναι ἀρύεσθαι, οἶα δὴ τις κρατὴρ τῶν ναμάτων ὑπερχειλῆς, διὰ ταῦτα καὶ σοφίας τῆς θύραθεν ἄπτομαι, οὐχ ὅση θεωρητικὴ μόνον, ἀλλὰ καὶ ὅση πρὸς ἱστορίαν καταβαίνει καὶ ποίησιν· καὶ γὰρ καὶ περὶ ποιημάτων πρὸς ἐνίους τῶν ὁμιλητῶν φθέγγομαι, καὶ περὶ Ὀμήρου καὶ Μενάνδρου, καὶ Ἀρχιλόχου, Ὀρφέως τε καὶ Μουσαίου, καὶ ὅποσα καὶ τὸ θῆλυ ἦσαν_Σιβύλλαι τε καὶ Σαπφῷ ἢ μουσοποιός, θεανῶ τε καὶ ἡ Αἰγυπτία σοφῇ, Ἐπιτ. Λόγ. σ. 59 φ. 85*)¹⁹⁶ παραπέμπει καθαρά στην αναφορά του Πλάτωνα σε αυτήν (θεωρητικῇ...καὶ ὅση πρὸς ἱστορίαν καταβαίνει καὶ ποίησιν πβ. παλαιοὶ γὰρ καὶ σοφοὶ ἄνδρες τε καὶ γυναῖκες περὶ αὐτῶν εἰρηκότες καὶ γεγραφότες...Σαπφῷ καὶ Ἀνακρέοντι, 235c, ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις προκεῖσθαι καὶ διδόναι ἀρύεσθαι, οἶα δὴ τις κρατὴρ τῶν ναμάτων ὑπερχειλῆς πβ. ἄλλοτρίων ναμάτων πεπληρωσθαί με, δίκην ἀγγείου, Φαῖδρ. 235d) για να δηλώσει την εκπαίδευση που έλαβε. Ο Ψελλός απευθύνεται σε επίλεκτο ακροατήριο (πρὸς ἐνίους), όπως αυτό

¹⁹⁵ Ο Ψελλός διά μέσω του Πλουτάρχου απηχεί και τον Αλκαίο (απ. 348=Ερωτ. 763e) παρουσιάζοντας την πόλη να αναμένει σύσσωμη το σωτήρα και να ζητωκραυγάζει τον αυτοκράτορα αποκαλώντας τον δεσπότην (λάμπει καὶ αὐθις ἡ βασιλὶς ...γῆς ἐζητεῖτο φωστήρ, καὶ τοῦτον εἶχέ σε ἡ Μιτυλήνη... Ἡ δὲ πόλις... πᾶσα χυθεῖα τῆς σῆς θέας ἀπέλαυε, καὶ δεσπότην ἐκάλει, καὶ κατήπειγε τὴν εἰσέλευσιν ·, σ. 136 φ. 115), όπως ακριβῶς οι Μυτιληναῖοι τον Πιττακό.

¹⁹⁶ Για τη δομή του εγκωμίου και την ομοιότητά με το εγκώμιο του Νανζιανζηνού στη μητέρα του βλ. Ljubarskij, *Η προσωπικότητα και το έργο του Μιχαήλ Ψελλού* (2004²) σσ. 238-9, 248-252, Wilson, *Οι Λόγιοι στο Βυζάντιο* (1991) σ. 204.

που συμμετέχει σε επιστημονικές συζητήσεις που οργάνωνε μαζί με το μαθητή του Ιωάννη Ιταλό ενώπιον των μοναρχών, και υπερασπίζεται την αρχαία σοφία σε ένα δοκίμιο που έχει ως αντικειμενικό στόχο να αλλάξει την ψεύτικη ειδωλολατρική ιστορία με την περιγραφή της ασκητικής ζωής της Θεοδότης. Η υπεράσπιση της εθνικής σοφίας, μια ωφελιμιστική προσέγγιση της αρχαιότητας, την οποία ο Ψελλός εφαρμόζει ακόμη και απέναντι στο ίδαλμά του τον Πλάτωνα, εκφράζει το όραμα της πολιτιστικής αναγέννησης και της ομοιογένειας της αυτοκρατορίας με τον αναγκαίο διαχωρισμό Ελλήνων και βαρβάρων.¹⁹⁷ Η μεταφορά του κρατήρα δηλώνει συμβολικά το ιερό σκεύος της εκλογής και το μυστήριο της ιερής πόσης με τα νάματα των αρχαίων προγόνων στους οποίους συγκαταλέγεται και η Σαπφώ ως αναπόσπαστο μέρος της ελληνικής παιδείας. Το όνομα της Σαπφώς συνδέεται με το μείζον θέμα της ενίσχυσης της ελληνικής συνείδησης από τον 4^ο μ.Χ. αιώνα, επίσης από ένα μέλος της αυτοκρατορικής αυλής, τον Κλαυδιανό (*Epith.* X 235), που παρουσιάζει τη μέλλουσα σύζυγο του αυτοκράτορα της Ρώμης να πίνει σαν γάλα μητρικό τα νάματα της αρχαίας ελληνικής σοφίας (πβ. Πλάτ. *Φαίδρ.* 235c), διασημότεροι εκπρόσωποι της οποίας είναι ο Όμηρος, ο Ορφέας και η Σαπφώ.

19. Οι Νεοπλατωνικοί

Σε όλες τις περιόδους της Ακαδημίας (Μέση και Νέα) οι μαθητές, διάδοχοι, μελετητές και θαυμαστές του Πλάτωνα εκδίδουν, παραφράζουν και υπομνηματίζουν τα έργα του διασώζοντας παράλληλα και ποιήματα της Σαπφώς. Ανάμεσα σε αυτούς που εμπνέονται από τον Πλάτωνα είναι ο Αιλιανός (2^{ος} μ.Χ. αι.), ο Αθήναιος (π. 200 μ.Χ.), ο Αίλιος Αριστείδης, ο Μάξιμος Τύριος και ο Πλούταρχος (2^{ος} αι. μ.Χ.) από τους κυριότερους εκπροσώπους του Μέσου Πλατωνισμού. Κατά τον 2^ο π.Χ. αι. με τον Πλάτωνα ασχολούνται οι εξελληνισθέντες Ιουδαίοι της Αλεξάνδρειας, οι οποίοι συνεχίζουν την παράδοση ενός μεγάλου θαυμαστή της Σαπφώς, του Φίλωνα (Σαπφ. απ. 139). Σπάνιες πληροφορίες για την Σαπφώ αλλά και τον Αλκαίο διασώζουν ο Αμμώνιος, ο Πλούταρχος, ο Γαληνός, ο Συριανός, ο Ερμείας και Πρόκλος. Ο Αμμώνιος (π. 100 μ.Χ.)¹⁹⁸ παραθέτει το απ. 54 της Σαπφώς, το οποίο διασώζει ο Πολυδεύκης (2^{ος}

¹⁹⁷ Ο Ψελλός διακήρυξε την εθνική κατεύθυνση της επιστήμης και της φιλοσοφίας. Βλ. B. Tatakis, *La philosophie byzantine* (Paris 1949), σσ. 161-210. Η καθαρά εθνική ή και εθνικιστική πολιτική του Ψελλού που συνδέει την ελληνική καταγωγή με το ευγενές ήθος προσδίδει στους Έλληνες συγκεκριμένα διαφοροποιητικά χαρακτηριστικά που τους καθιστούν ανώτερους από τους βαρβάρους. Βλ. Βρασ. Καραλής, *Μιχαήλ Ψελλός, Χρονογραφία Ι*, Μετάφρ. Εισαγ. Σχόλ., (Αθήνα 2004), σσ. 18-19.

¹⁹⁸ Οι πολυάριθμοι οπαδοί του νεοπλατωνισμού που δημιουργήθηκε στην Αλεξάνδρεια τον 3^ο αι. μ. Χ. από τον Αμμώνιο Σακκά, αποτέλεσαν τη σχολή της Ρώμης με κυριότερο εκπρόσωπο τον Πορφύριο (232-

μ.Χ.), σχολιάζει το απ. 44 που το θεωρεί σαπφικό, και είναι η μόνη πηγή για το απ. 123 που τον ενδιαφέρει ως παράδειγμα γραμματικής. Ο νεοπλατωνιστής Πορφύριος (π. 232-305 μ.Χ.) τον 4^ο αιώνα μ.Χ.¹⁹⁹ παραθέτει ένα γλῶσσημα της Σαπφώς ή του Αλκαίου (κατ' ὄρη Σαπφ. απ. 183=Αλκ. απ. 412) που απαντά μετά στον Ευστάθιο (7 λ. 603. 37 κ.ε.) και στον Ησύχιο. Ενώ ο Ιάμβλιχος διασώζει μόνο τον Αλκαίο, ο Σώπατρος, ρήτορας της Αθήνας του 5^{ου} μ. Χ. αι. ή ο μαθητής του Ιάμβλιχος (4^{ος} αι.),²⁰⁰ αντέγραψε το 8^ο βιβλίο της Σαπφώς. Ο Ερμείας ο Αλεξανδρέας, Έλληνας φιλόσοφος του 4^{ου} μ.Χ. αι. που παρέμεινε εθνικός ερμήνευσε τους διαλόγους του Πλάτωνα (και τον Φαίδρο) σύμφωνα με τις απόψεις των νεοπλατωνικών. Ήταν οπαδός της νεοπλατωνικής αίρεσης του Συριανού, στον οποίο οφείλουμε σχόλια στο απ. 2 της Σαπφώς και τη διάσωση του απ. 105a, συμμαθητής του Πρόκλου (ο οποίος διασώζει τα απ. 341, 347 του Αλκαίου) και διδάσκαλος του Δαμάσκιου. Κάποιοι όπως ο Ιάμβλιχος, ο Μαρίνος, ο Ισίδωρος, ο Δαμάσκιος, ο Ευλάλιος, ο Διογένης ο Λαέρτιος; είναι πιθανόν να αναφέρονται στην Σαπφώ στα απολεσθέντα έργα. Κατά τον 6^ο και 7^ο αιώνα όταν η ιστορία του πλατωνικού κειμένου είναι σκοτεινή έχουμε την άμεση παράδοση του κειμένου της Σαπφώς σε περγαμηνή του Βερολίνου (7^{ος} αι.). Άγνωστες πληροφορίες δίνονται από τον Πρόκλο και τον Τρίχα, ενώ ο σοφιστής Χορίκιος από την Γάζα σχολιάζει το απ. 112 της Σαπφώς που διασώζει ο Ηφαιστίωνας, και είναι η μοναδική πηγή για το απ. 259 K.-Th. (Χοιροβ. στον Θεοδόσιο I 330. 32 Hilg=Bekker. Anecd. σ. 1431) της Λευκαδίας του Μενάνδρου.

Η Σαπφώ διασώζεται και από συγγραφείς της χριστιανικής ρητορικής μετά από τον 4^ο αιώνα, όπως ο Γρηγόριος Νανζιανζηνός, ο Ψελλός, ο Φώτιος, ο Αρέθας. Από τους δύο τελευταίους ξεχωρίζει μαρτυρία του Αρέθα λόγω της τεράστιας συμβολής του λογίου αυτού στην αναβίωση των κλασικών σπουδών στο Βυζάντιο. Μετά από τον Φώτιο (9^{ος} μ.Χ. αι.), ο οποίος παραθέτει κοινές εγκυκλοπαιδικές πληροφορίες «βιογραφικού» χαρακτήρα για την Σαπφώ, οι θερμότεροι θιασώτες του Πλάτωνα είναι

301 ή 5^ο μ.Χ.) συγγραφέα πολλών φιλοσοφικών και επιστημονικών συγγραμμάτων και μαθητή του Πλωτίνου. Η Σχολή της Συρίας εκπροσωπείται από τον Ιάμβλιχο που πέθανε κατά το 330 μ.Χ. Μαθητής του υπήρξε ο Σώπατρος επόπτης των τελετών της νέας Κωνσταντινούπολης με διορισμό του Μ. Κωνσταντίνου. Στην Σχολή της Περγάμου ανήκε ο αυτοκράτορας Ιουλιανός. Οι περισσότεροι από τους εκπροσώπους της αθηναϊκής Σχολής (αρχή 5^{ου} αι. μ.Χ.), με σπουδαιότερο τον Αθηναίο Πλούταρχο με διάδοχό του τον Συριανό, τον οποίο διαδέχθηκε ο σημαντικότερος όλων των νεοπλατωνικών Πρόκλος (410-485), με διαδόχους του κατά σειρά τον Μαρίνο, τον Ισίδωρο και τον Δαμάσκιο, διασώζουν αποσπάσματα της Σαπφώς. Στη σχολή αυτή ανήκει και ο Θεμίστιος. Από την Σχολή της Αλεξάνδρειας που εκπροσωπείται από την Υπατία, ο μαθητής της Συνέσιος, επίσκοπος Πτολεμαίδας, είναι επίσης θαυμαστής της αιολικής ποίησης.

¹⁹⁹ Campbell, *Greek Lyric I* (1990²), σσ. 179, 419.

²⁰⁰ Campbell, *Greek Lyric I* (1990²) σ. 30.

ο Μιχαήλ Ψελλός και η Άννα Κομνηνή. Οι δύο μεγάλοι αυτοί διανοητές θεωρούν την Σαπφώ παράδειγμα αρχαίας σοφίας και δεν θα ήταν απίθανο την ίδια στάση απέναντι στην ποιήτρια να κράτησε και ο μεγάλος θαυμαστής του Πλάτωνα Γεώργιος Πλήθωνος Γεμιστός (15^{ος} αι.).

20. Θεόδωρος Μετοχίτης

Πριν από τον 15^ο αιώνα μεγάλος θαυμαστής της Σαπφώς υπήρξε ο Θεόδωρος Μετοχίτης, ένας από τους σημαντικότερους πολυίστορες του όψιμου Βυζαντίου (1270-1332) και εκπροσώπους της Παλαιολόγειας Αναγέννησης. Στον *Ἠθικὸν ἢ Περί Παιδείας* που γράφεται το 1305 και απευθύνεται σε ένα νέο που έχει παραμελήσει την πνευματική του καλλιέργεια ο Μετοχίτης αναφερόμενος στον αληθινά πλούσιο που είναι ο σοφός (κἄν μὲν ἄρα καὶ τοῖς ἔξωθεν εὖ χρηῖ καὶ τοῖ ἐνταῦθα τούτοις, εὐπραγεῖς κατὰ βίον, κἄνταῦθα μάλιστα ἐπανθοῦντα τούτῳ τε καὶ κεκοσμημένον· εἰ δέ μή, μὴ δ' οὕτω παντάπασι πενόμενον, μὴ δ' ἀτυχοῦντα τῶν βελτίστων, ἀλλὰ τῷ μεγίστῳ καὶ καλλίστῳ τῷδε μέρει πλουτοῦντα· ὄλβιος γὰρ αἰεὶ, ὃν μοῖσαι φιλέουσιν, φησὶν ἡ Σαπφώ. Ἀληθὴς ὁ λόγος καὶ οὐποτ' ἐλέγχεται, καὶ ἂ δὴ νῦν ἤδη πρότερον εἴρηται, καὶ αὐθις μένει, τρυφᾷν τε ἐν ἑαυτοῦ διὰ τῆς ἐν σοφίᾳ ταύτης παρασκευῆς καὶ φίλους εὖ ποιεῖν | καὶ τουναντίον, 63. 18 σ. 271) παραθέτει ένα στίχο της Σαπφώς, από κάποιο ποίημά της, όπως υποψιάζεται ο Ševčenko. Η σοφία φέρνει τον άνθρωπο πιο κοντά στο θεό και τον βοηθά στις δυσκολίες που προκύπτουν. Όποιον τον αγαπούν οι Μούσες, είναι ευτυχισμένος, λέει και η Σαπφώ, μια αλήθεια που ποτέ δεν έχει διαψευσθεί. Η αναφορά στην Σαπφώ με την οποία κλείνει το εγκώμιο της παιδείας προέρχεται από τον Αίλιο Αριστείδη (οἶμαι δέ σε καὶ Σαπφοῦς ἀκηκοέναι πρὸς τινας τῶν εὐδαιμόνων δοκουσῶν εἶναι γυναικῶν μεγαλαυχουμένης καὶ λεγούσης ὡς αὐτὴν αἱ Μοῦσαι τῷ ὄντι ὀλβίαν τε καὶ ζηλωτὴν ἐποίησαν καὶ ὡς οὐδ' ἀποθανούσης ἔσται λήθη, Λόγ. 28. 51=Σαπφ. απ. 193)²⁰¹ και συνδέεται με τους στίχους (μνάσασθαί τινα φα<ί>μι +καὶ ἕτερον+ ἀμμέων, 147, καὶ αἶ με τιμίαν ἐπόησαν ἔργα / τὰ σφά δοῖσαι, 32=Απολλ. Δύσκ. Ἄντων. 144a),²⁰² αν και το φιλέουσι είναι πιο κοντά στο απ. 65 (Ψάπφοι, σεφίλ[/...πάντα κλέος[/ - καὶ σ' ἐνν Ἀχέροντι, στ. 5 και 9-10). Η γνώμη της Σαπφώς ότι αληθινά πλούσιος

²⁰¹ Βλ. Ι. Ševčenko, «A New Fragment of Sappho?», *Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U. S.* 1 (1951), σσ. 150-2, Μ. Gigante, «Anecdoton pseudosapphicum», *RCCM* 19 (1977), σ. 421.

και θεϊκά ευτυχής είναι ο ευνοούμενος των Μουσών (πβ. *πλούσιον δέ νομίζοιμι τὸν σοφόν· τὸ δέ χρυσοῦ πληθὺς εἶη μοι ὅσον μήτε φέρειν μήτε ἄγειν δύναται ἄλλος ἢ ὁ σώφρων, Φαίδρ. 279c*),²⁰³ ανακαλεί και τον Προτρεπτικό του Γαληνού (*ἄμεινον οὖν ἐστὶν ἐγνωκότας τὴν μὲν τῶν μεираκίων ἄφραν τοῖς ἑαρινοῖς ἄνθεσιν εἰκυῖαν ὀλιγοχρόνιον τε τὴν τέρψιν ἔχουσιν ἐπαινεῖν τὴν Λεσβίαν λέγουσαν, 8. 1. 113. κ.ε. Marqu.=Σαπφ. απ. 50*). Ο Μετοχίτης δεν παραβλέπει την αξία του πλούτου ως υλικού αγαθού και πιστεύει ότι εάν οι σοφοί δείχνουν καλά και εξωτερικά, η εξωτερική τους ευτυχία μοιάζει με λουλούδι που τους στολίζει ακόμη περισσότερο (*κἄν μὲν ἄρα καὶ τοῖς ἔξωθεν εὖ χρῆ καὶ τοῖς ἐνταῦθα μάλιστα' ἐπανθοῦντα τούτῳ καὶ κεκοσμημένον*). Η αντίληψη ότι ο πλούτος δεν νοείται μόνο ως εσωτερική διάσταση αλλά ενισχύεται και από την εξωτερική ομορφιά και τα υλικά αγαθά, λίγο πριν από την παράθεση του στίχου της Σαπφώς, υποδηλώνει επίδραση του Γαληνού που παραθέτει το απ. 50 της Σαπφώς ως επιχείρημα για την ανάγκη καλλιέργειας της ψυχής με την παιδεία.

Ο Μετοχίτης που γνωρίζει καλά τον Αίλιο Αριστείδη και τον Πλούταρχο²⁰⁴ πιθανόν χρησιμοποιεί κάποια συλλογή με ηθικά παραγγέλματα, για να ενσωματώσει θραύσματα ποίησης στην πραγματεία του, όπως πρώτος υπέθεσε ο Wilamowitz σε μια σημείωσή του για τον Πίνδαρο. Την υπόθεση αυτή ακολουθεί και ο Ševčenko.²⁰⁵ Ο Μετοχίτης είτε γνωρίζει στίχους της Σαπφώς από γνωμολόγια της εποχής, είτε από την έμμεση παράδοση, όπως είναι φυσικό για έναν λόγιο με πλούσια βιβλιοθήκη και άριστη γνώση της αρχαιότητας,²⁰⁶ αναδεικνύει την τεράστια σημασία της έμμεσης παράδοσης στην επιβίωση της Σαπφώς, σημαντικοί σταθμοί της οποίας, υπήρξαν ο

²⁰² Ševčenko, «A New Fragment of Sappho?» (1951) σσ. 151-2, όπως πρώτος υπέθεσε ο Bergk, *PGL III* (1882) σ. 93 στο απ. 10, επιστώντας την προσοχή στο χωρίο του Αριστείδη σε σχέση και με τα απ. 32, 68 της Σαπφώς.

²⁰³ Ο Μετοχίτης πιστεύει ότι η ευγνωμοσύνη προς το θεό εκφράζεται με πολλούς τρόπους, καταλληλότερος όμως είναι ο λόγος, που με το θεϊκό δώρο της σοφίας γίνεται μέσον επικοινωνίας με το θεό. Ο *Περί παιδείας* λόγος ως προσευχή ευχαριστίας ανακαλεί την προσευχή του Σωκράτη στους θεούς και τον Πάνα για την επίτευξη του *καλοῦ* (*καλῶ γενέσθαι τᾷνδοθεν, Φαίδρ. 279b6, καλῶ γενέσθαι... ἔσωθεν... ἔξωθεν, 279 bc*).

²⁰⁴ Ο Μετοχίτης έχει επηρεαστεί από τον Πλάτωνα και τον Πλούταρχο από τα *Ἠθικά* του οποίου συνδέεται με την παράδοση αυτή της αρχαίας Ακαδημίας. Έχει πιθανή εξάρτηση από τα *Ἠθικά Νικομάχεια* του Αριστοτέλη (8^ο και 11^ο βιβλίο), ενώ οι θέσεις του περί ηδονής, αντλούνται ίσως από τον Επίκτητο. Για τις φιλοσοφικές ιδέες του *Ἠθικῶ* βλ. Ι. Πολέμης, *Θεόδωρος Μετοχίτης, Ἠθικῶς ἢ Περί Παιδείας* (Αθήνα 1995), σσ. 14-20, 20-25.

²⁰⁵ Ševčenko, «A New Fragment of Sappho?» (1951) σ. 151 σημ. 7.

²⁰⁶ Ο Μετοχίτης αναφέρει μόνο τον Όμηρο, τον Ευριπίδη, τον Αισχύλο, τον Αριστοφάνη και τον Σοφοκλή και από τους λυρικούς την Σαπφώ και το απ. 22 του Σόλωνα για την κατάληψη της Σαλαμίνας. Ο *Ἠθικός* ή *περί παιδείας* κλείνει αμέσως μετά από αυτά με αναφορά στις δυνατότητες της ανθρώπινης σοφίας σε σχέση και με το θεό, στον οποίο τα δώρα του λόγου είναι ιδιαίτερα ευπρόσδεκτα.

Πλάτωνα, ο Αίλιος Αριστείδης και Πλούταρχος.²⁰⁷ Σύμφωνα με την παράδοση αυτή, από την οποία αρύεται και ο Μιχαήλ Ψελλός, κάποια ποιήματα της Σαπφώς μιλούν για τα δώρα της παιδείας, και ένα μέρος της ποίησής της είχε περιεχόμενο ηθικό. Η συνέχεια της παράδοσης αυτής από τον Αριστείδη και τον Πλούταρχο έως τον Ψελλό και τον Μετοχίτη, λόγιο που είχε σημαντικό ρόλο στην παιδεία της εποχής του, έχει βαρύνουσα σημασία όχι μόνο επειδή προεκτείνει τη γνώση της ποίησής της έως τον 15^ο αιώνα, αλλά και επειδή η γνώση αυτή που μεταδίδεται συστηματικά στο πλαίσιο της ελληνομάθειας, επικεντρώνει στη μεγάλη αξία της παιδείας, η οποία σύμφωνα με τον Μετοχίτη είναι αξία σταθερή που ο άνθρωπος δεν χάνει ποτέ, όπως συμβαίνει με την αρετή, τον πλούτο, τη δόξα και τα άλλα υλικά αγαθά, και σε ατομικό επίπεδο προσφέρει στον άνθρωπο ηρεμία αλλά και δόξα.²⁰⁸ Δεν είναι επίσης απίθανο η αντίληψη του Μετοχίτη ότι τα βιβλία είναι οι πιο καλοί φίλοι του καλλιεργημένου ανθρώπου (*Καίτοι γε τίνας ἄν τις μᾶλλον καί φίλους καί συμβούλους ἀμείνους εὐρήσει ἢ τοὺς ἐκ τῶν βιβλίων διαλεγομένους*, *Ήθ.* 18. 114 βλ. και 15-25) να παραπέμπει και στους αιολείς ποιητές, επειδή πρόκειται για γνώμη του Αριστόξενου, που επαναλαμβάνει ο Πορφύριος (*ille velut fidis arcana sodalibus olim / credebat libris: Aristoxeni sententia est; ille enim in suis scriptis ostendit Sapphonem et Alcaeum volumina sua loco sodalium habuisse*, Οράτ. *Sat.* 2. 1. 30).²⁰⁹

²⁰⁷ Ο παραλληλισμός της σοφίας, κατάστασης κατά την οποία ο νους και η ηδονή είναι σε πλήρη αρμονία, με την ανάκλαση της ηλιακής ακτίνας όταν οι σταγόνες του νερού ενώνονται με το φως, παρά την αναφορά στον Επίκουρο παραπέμπει μέσω του Πλούταρχου και στον Αλκαίο που πρώτος μυθολογεί τον Έρωτα από την Ίριδα, αντανάκλαση του φωτός (*Έρωτ.* 765de=Αλκ. απ. 327). Ο Μετοχίτης παρομοιάζει την πρόγευση της ευτυχίας που περιμένει τους σοφούς στην άλλη ζωή με την ανατολή ενός άστρου, μια εικόνα που προκαλεί στους ανθρώπους απεριόριστη ευφροσύνη (*γλυκυθυμία*) που μόνοι αυτοί νιώθουν. Η ηδονή της σοφίας ως κατάσταση απaráμιλλης ευφορίας και αγαλλίασης χαλαρώνει την ψυχή και την γεμίζει ιλαρότητα και δύναμη.

²⁰⁸ Ο Σωκράτης ξεφύλλιζε βιβλία συντροφιά με τους φίλους του, επειδή πίστευε ότι μπορεί κανείς να σκεφτεί σωστά και να φτιάξει τη ζωή του αντλώντας από τους θησαυρούς των παλιών (Ξενοφ. *Άπομν.* I 6.14).

²⁰⁹ Η γνώμη ότι η περιφρόνηση και η διαρκής φυγή από την κοινωνική ζωή είναι αυτό που φέρνει τους σοφούς στα ύψη όπου υπερήφανοι εγείρουν τα τρόπαιά τους παραπέμπει στο *Περί Ύψους* του Λογγίνου (X). Σύμφωνα με τους Easterling-Knox, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1990) σ. 846, η πραγματεία αυτή δεν αναφέρεται πουθενά στην αρχαιότητα, αλλά από την Αναγέννηση και μετά άσκησε τεράστια επίδραση στην ελληνική και την ευρωπαϊκή κριτική. Η Ιταλική Αναγέννηση γνωρίζει τον Λογγίνο όταν ο Άλδος Μανούτιος εκδίδει το χειρογράφο του *Περί Ύψους* το 1515, τον 14^ο αιώνα όμως, όπως φαίνεται από το χωρίο αυτό του Μετοχίτη, ο Λογγίνος ήταν γνωστός στο Βυζάντιο, επομένως ο Μετοχίτης που χρησιμοποιεί τον Λογγίνο, γνωρίζει το θαυμασμό του μεγάλου αυτού κριτικού για την Σαπφώ.

21. Πλάτωνας *Πρωταγόρας*, Σιμωνίδης απ. 542: Η Σαπφώ σε συζητήσεις για την *ἀρετή*

Η υπεράσπιση την *ἀρετῆς* της Σαπφώς με βάση το δόγμα της ενιαίας διάστασης της *ἀρετῆς* από τον Κλέαρχο (απ. 41 W) υποβάλλει την ανάγκη μιας συστηματικότερης διερεύνησης του *Πρωταγόρα*, ένα διάλογο, στον οποίο οι αξίες της λυρικής ποίησης συνθλίβονται με την ερμηνεία του Σωκράτη που στοχεύει στην αποσύνδεση της ποίησης από τη μελέτη για την *ἀρετή*. Οι απηχήσεις της Σαπφώς στον *Πρωταγόρα*, διάλογο με κεντρικό θέμα τις μεθόδους έρευνας και επιχειρηματολογίας σε ζητήματα *ἀρετῆς*, και η συνάφεια κάποιων ιδεών της με τις ιδέες του Σιμωνίδη στο απ. 542, ποίημα με το οποίο ο Πλάτωνας αποδεικνύει την αδυναμία της ποίησης να ορθώσει λόγο περί *ἀρετῆς*, εγείρουν σοβαρά ερωτήματα για την αποσιώπηση των αξιών που διατυπώνει η ποίησή της. Οι βασικές θέσεις του Σιμωνίδη, όπως η *ἀλήθεια*, ο ορισμός του *ἀγαθοῦ* ως μη *κακοῦ* ή ως *μέσου* (*μέτριου*, 346d), η εὖνοια των θεών, και η σύνδεση της πράξης με τη νοητική δραστηριότητα (στ. 34-6, 346d -347a) επιβάλλουν την αναγωγή στις αξίες της λυρικής ποίησης, την *ἀλήθεια* της οποίας μέμφεται ο Σωκράτης ερμηνεύοντας τη ρήση του Πιττακού στον Σιμωνίδη. Οι ποιητές κρίνονται αναρμόδιοι για τον ορισμό του *ἀγαθοῦ* και της (πολιτικής) *ἀρετῆς*, τη διδασκαλία της οποίας αναλαμβάνουν τώρα οι φιλόσοφοι.¹

Η αντίληψη των παλαιών λυρικών που τοποθετεί τον άνθρωπο στην κατηγορία του *γίγνεσθαι* κλονίζει τα παλαιά ταξικά θεμέλια, συντηρεί όμως τη βασική συνιστώσα της αριστοκρατικής ηθικής, μια θρησκευτικού τύπου πεποίθηση του Πίνδαρου και του Θέογνη, την οποία ασπάζεται και ο Σωκράτης. Η γοητεία των ποιημάτων και των μύθων, όπως αυτός της *Δίκης* και της *Αΐδοῦς*, είναι μια πλάνη που απομακρύνει το διανοητή από την *ἀλήθεια*.² Η *σωφροσύνη-αἰδώς*, κατά συνέπεια και η *δίκη* της διδασκαλίας της *ἀρετῆς*, ανήκει αποκλειστικά στους φιλοσόφους. Το ότι η

¹ Οι ποιητές δεν μπορούν να αποκλεισθούν από τις συζητήσεις για την *ἀρετή* πρέπει όμως να τοποθετηθούν στη θέση που τους ανήκει, επειδή η ηθική είναι κάτι περισσότερο από την ποίηση ακόμη κι αν αυτή αναφέρεται στην *ἀρετή*. Τα ποιήματα ακόμη κι αν αναφέρονται στην *ἀρετή* δεν είναι ηθική ούτε *ἀρετή*, ούτε παράθεση απόψεων, αλλά μια παράσταση. Βλ. G. R. F. Ferrari, «Plato and Poetry», *The Cambridge History of Literary Criticism*, Έκδ. G. K. Kennedy, (Cambridge 1987), κυρ. σσ. 103-107 (Poetry and the Professors). Για την παλαιά διαμάχη της ποίησης με τη φιλοσοφία βλ. το κεφάλαιο «Φαῖδρος» σημ. 164.

² Απέναντι στην αρχική ιδέα του Σωκράτη ότι η *ἀρετή* είναι μια κληρονομική αξία (παιδαγωγικός οπτιμισμός) ο Πρωταγόρας αντιτάσσει την ίση διανομή της *Δίκης-Αΐδοῦς*, τη ρασιοναλιστική παιδαγωγική των σοφιστών για το διδακτόν της *ἀρετῆς*. Βλ. Jaeger, *Παιδεία II* (1971³) σσ. 174-5, I (1968⁴) σσ. 223-260 (Αγών και αἴγλη της αριστοκρατίας), 334-369 (Οι σοφισταί). Η επιλογή της *αἰδοῦς-δίκης* αντί της *σωφροσύνης-δικαιοσύνης* οφείλεται περισσότερο σε υφολογικές θεωρίες. Βλ. C. C. W. Taylor, *Plato Protagoras* (Oxford 1985³), σσ. 86 και 12-14.

σοφιστική είναι δραστηριότητα αντίστοιχη με την ποιητική (316d) και το ίδιο επικίνδυνη με αυτήν, μπορεί να αποδειχθεί με την ανάλυση του σιμωνίδειου ποιήματος που προσφέρεται περισσότερο από τα άλλα ποιήματα για την απόρριψη και της σοφιστικής και της ποιητικής, επειδή μπορεί να ανασκευασθεί με την προσφιλέστερη μέθοδο σοφιστικού ελέγχου, την εξέταση μεμονωμένων φράσεων και λέξεων. Ο σωκρατικός κανόνας, αντίθετος με την άποψη του Πρωταγόρα ότι οι *καλοί κάγαθοί συμπόται καί πεπαιδευμένοι* (347d2) χρειάζονται τους ποιητές (*τούς τοιούτους μοι δοκεῖ χρῆναι μᾶλλον μιμεῖσθαι*, 348a), απορρίπτει την ξένη φωνή και τους ποιητές (*οὐδέν δέονται ἄλλοτρίας φωνῆς οὐδέ ποιητῶν*, 347e2)³ και επιβάλλει την υπεροχή της διαλεκτικής στην έρευνα των ζητημάτων της *ἀρετῆς*. Το ποιος *ποιεῖ τόν μαθητήν* (312e9), και ποιος γεμίζει το *ἀγγεῖο* τῆς *ψυχῆς* με τα *μαθήματα* (314ab), καθώς και το ποια *μαθήματα* είναι η δέουσα τροφή της ψυχῆς (313c-314b), είναι το πιο σπουδαίο ζήτημα που εξετάζεται στον Πρωταγόρα. Η διπλή αναφορά στα *μαθήματα* στον Πρωταγόρα (314ab) σε σχέση με την ομολογία του Σωκράτη στον *Φαῖδρο* για την επίδραση των ποιητών στη διαμόρφωση των αντιλήψεών του για τον έρωτα και τη διαπαιδαγώγηση των νέων (*Δῆλον δέ ὅτι τινῶν ἀκήκοα, ἥ που Σαπφούς τῆς καλῆς ἢ Ἀνακρέοντος τοῦ σοφοῦ ἢ καί συγγραφέων τινῶν*, 235c3, *διὰ τῆς ἀκοῆς πεπληρώσθαι με, δίκην ἀγγείου*, 235cd) φαίνεται ότι εξυπηρετεί τη διπλή επίθεση του Πλάτωνα: εναντίον της ποίησης και εναντίον του γραπτού λόγου.

Οι υπαινιγμοί στην Σαπφώ στην αρχή του Πρωταγόρα συμπλέκονται με τον παραλληλισμό της ποίησης με τη σοφιστική και προετοιμάζουν την ανάδειξη ενός «άλλου» διαλόγου για τη διδασκαλία της *ἀρετῆς*. Η κριτική της αρχαίας ποίησης, έπους και τραγωδίας, διατυπώνεται στην *Πολιτεία* με τη φράση: *Καίτοι φιλία γέ τίς με καί αἰδώς ἐκ παιδός ἔχουσα περί Ὀμήρου ἀποκωλύειν λέγειν* (595bc) που ανακαλεί θέμα της Σαπφώς: *ἀλλά με κωλύει / αἰδως*, απ. 137. 1. Στον Πρωταγόρα το ίδιο ποίημα της Σαπφώς υπενθυμίζει η φράση *τί σοι ἐθέλω εἰπεῖν*

³ Αμέσως μετά από την ερμηνεία του Σιμωνίδη ο Σωκράτης προτείνει στους Αθηναίους να εγκαταλείψουν τις «ξένες» συνήθειες να συζητούν σοβαρά ζητήματα, όπως η *ἀρετή* με τραγούδια των συμποσίων, την ξένη φωνή μισθωμένων αυλητρίδων, και να ασχοληθούν *διὰ τῆς αὐτῶν φωνῆς* σοβαρά με την *ἀρετή*, που είναι ζήτημα της διαλεκτικής (*λέγοντάς τε καί ἀκούοντας*, 347d5).

(309b5⁴ πβ. θέλω τί τ' εἶπην, απ. 137. 1) που διασπάται σε δύο πρόσωπα, τον Σωκράτη και τον άγνωστο φίλο (μὴ σέ τι κωλύει λέγειν, 310a2) και εισάγει έναν αγώνα λόγων με θέμα το παράδο ξ (ἄτοπον πβ. ἄτοποι, 361a3-c2=αἰδώς),⁵ να παραγκωνίζονται δηλαδή οι παλαιοὶ διδάσκαλοι της ἀρετῆς που θεωρούν ως το πιο σημαντικό μέρος της μόρφωσης τη δεινότητα περί τα ποιήματα (338e6). Η φράση: τὸ σοφώτατον κάλλιον φαίνεσθαι (309c9) υπαινιγμός στο απ. 50 της Σαπφώς (ὁ μὲν γὰρ κάλος ὅσον Ἰδην πέλεται <κάλος>, / ὁ δὲ καῖγαθος αὖτικα καὶ κάλος ἔσ<σε>ται),⁶ σε ένα χωρίο που παραπέμπει στη δίωξη του καλοῦ στην ερωτική διδασκαλία της Διοτίμας (Συμπ. 210a-212a),⁷ προτάσσει τη σοφία ως το μέγιστο αγαθό με στόχο να οδηγήσει τον Πρωταγόρα στην παραδοχή της ανωτερότητας της επιστήμης.⁸

Η φράση: μῶν τί σ' ἀδικεῖ Πρωταγόρας; (310d3), ένας άλλος υπαινιγμός στην Σαπφώ: τίς σ', ὦ Ψάφ', ἀδίκησι, π. 1. 20, είναι η πρώτη κρούση για την επικινδυνότητα του «έρωτα» της σοφιστικής. Ο υπαινιγμός ταυτίζει τον Σωκράτη με την Αφροδίτη της Σαπφώς και προκαλεί το γέλιο του Ιπποκράτη (γελάσας, 310d4 πβ. μειδιάσας', Σαπφ. π. 1. 14, γελάισας', 31. 5) που υποδύεται το προσωπείο του παραπονούμενου (ὅτι γε μόνος ἐστὶ σοφός, ἐμέ δ' οὐ ποιεῖ, 310d5) για να επικαλεσθεῖ, όπως η ποιήτρια την Αφροδίτη, τη μεσολάβηση του Σωκράτη για την ἄρση της ἀδικίας. Ο Σωκράτης γνωρίζει τα συναισθήματα του Ιπποκράτη

⁴ Το ουσιαστικό βούλησις (344b4) και το ρήμα διανοεῖσθαι (341e8, 347a4) δηλώνουν την πρόθεση του συγγραφέα. Ο Σωκράτης θέτει επίσης ως άξονα της ερμηνείας του την πρόθεση του ποιητή στην οποία επανέρχεται ρητά σε καίρια σημεία της προσέγγισής του (341e, 344b, 347a). Βλ. Τσιτσιρίδης, *Η γένεση της λογοτεχνικής ερμηνείας* (2001) σσ. 78-80. Για το κείμενο ως ιδεώδες ἐθέλειν εἰπέιν βλ. S. J. Greisch, *Οι Μεταφορές της Ανάγνωσης. Ζητήματα μεθόδου*, Μετάφρ. Έ. Θεοδωροπούλου-Καλογήρου, (Αθήνα 1993), σ. 36 σημ. 33.

⁵ Ἄτοπον είναι ο ίδιος ο διάλογος, αλλά και ο ξαφνικός έρωτας του Σωκράτη για την ομορφιά-γνώση του Πρωταγόρα, την ιδέα του ωραίου (πβ. Φαίδρο. 249d-250e) και όχι τη φυσική ομορφιά, όπως υπέθεσε ο άγνωστος συνομιλητής του. Το κυνήγι της φυσικής ομορφιάς αντιστοιχεί με το κυνήγι της σοφιστικής τέχνης, όχι την επιδίωξη της σοφίας.

⁶ Βλ. W. Nestlé (H. Hofmann), *Platon Protagoras* (Stuttgart 1978⁸), σ. 72.

⁷ Η σοφία, δίωξη του καλοῦ στο Συμπόσιο και στον Φαίδρο, εμπεριέχει τη μετεξέλιξη του κυνηγιού της φυσικής ομορφιάς σε κυνήγι της πνευματικής ομορφιάς, που οδηγεί στη θέαση της ιδέας της ομορφιάς που ταυτίζεται με την ἀρετή. Βλ. Taylor, *Plato Protagoras* (1985³) σ. 65.

⁸ Στη συνέχεια και σε καίρια σημεία του διαλόγου ο Σωκράτης ενεργοποιεί το φόβο της ντροπής και την περιφρόνηση της κοινότητας (αἰσχρόν) για όποιον δεν αναγνωρίζει ότι η σοφία και η επιστήμη αποτελούν τις μεγαλύτερες ανθρώπινες δυνάμεις. Ο Πρωταγόρας λέει ότι αποτελεί ντροπή-αἰσχρόν για τον ίδιο περισσότερο από οποιονδήποτε να μην παραδεχθεί ότι η σοφία και η επιστήμη αποτελούν τις πιο μεγάλες ανθρώπινες δυνάμεις (352d). Αν και δεν συμφωνεί με τον Σωκράτη, φοβάται μην εξετευλισθεί εάν αμφισβητήσει τη δύναμη της επιστήμης, πράγμα που ο Σωκράτης το εκμεταλλεύεται για να αποδείξει την αντίφαση. Ο Σωκράτης επανειλημμένα χρησιμοποιεί το φόβο του αντιπάλου του μην αντιμετωπίσει την περιφρόνηση της κοινότητας (αἰσχρόν) για να τον αναγκάσει να παραδεχθεί την αντίφαση (Πρωτ.

προσποιείται όμως, όπως η Αφροδίτη, ότι αγνοεί την αιτία της *ἀδικίας*. Στο παιγνίδι αυτό της πειθούς η *κώκ ἐθέλοισα* της Σαπφώς (π. 1. 24) ταυτίζεται με τον Πρωταγόρα και η θεά Πειθώ με την Αφροδίτη αλλά και με την έννοια της πειθούς, και η πειστική ικανότητα με το *ἀργύριον* (311b3 πβ. *παρά Πρωταγόρα νῦν ἀφικόμενοι...ἀργύριον...μισθὸν ἐτοίμοι ἐσόμεθα τελεῖν ὑπὲρ σοῦ καὶ τούτοις πείθωμεν*, 311d1-2). Όπως στην Σαπφώ (*τίνα δηῦτε πείθω*, π. 1. 18), η πειθώ διασφαλίζει τη συμπαράσταση της θεάς⁹ και την επιστροφή της *κώκ ἐθέλοισας*, η σωκρατική πειθώ¹⁰ (*ἴνα ὑπὲρ ἐμοῦ διαλεχθῆς αὐτῷ*, 310e1-2), ισοδύναμη της χρηματικής εξαγοράς (*ἂν αὐτῷ διδῶς ἀργύριον καὶ πείθης ἐκεῖνον, ποιήσῃ καὶ σέ σοφόν*, 310d6), θα «εξαναγκάσει» τον Πρωταγόρα, όπως δηλώνει το σε επτά σημεία επαναλαμβανόμενο *τελεῖν* (311b2-e5) που ανακαλεί το τέλος της σαπφικής προσευχής (*ὅσσα δέ μοι τέλεσσαι, / θῦμος ἰμέρρει, τέλεσον* π. 1. 26-27),¹¹ να εκπληρώσει την επιθυμία του Ιπποκράτη. Οι υπαινιγμοί στην Σαπφώ στο σημείο αυτό του διαλόγου, ξεδιπλώνουν την πειστική δύναμη του ποιητικού της λόγου για να αναδείξουν την ύπουλη τακτική της σωκρατικής πειθούς που θα αποσπάσει τον Ιπποκράτη από τον έρωτα της σοφιστικής.

Ο «σοφιστικός» έρωτας εκδηλώνεται με τη σφοδρή επιθυμία του νεαρού Ιπποκράτη (*ἀνδρεῖα...πτόησις*, 310d πβ. *πτόησις καὶ μανία*, Κρατ. 404a) και τη ντροπή (*ἐρυθριάσας*, 312a1-2, *οὐκ ἂν αἰσχύνοιο*, 312a4) να ομολογήσει τον πόθο του για μια τέχνη χωρίς υπόληψη (312a3-5). Το ζύπνημα του Σωκράτη από τον παθιασμένο Ιπποκράτη μέσα στη νύχτα (*λίαν πόρρω ἔδοξε τῶν νυκτῶν εἶναι*, 310d0), ώρα προχωρημένη, όπως και στην Σαπφώ (*μέσαι δέ νύκτες, / παρά δ' ἔρχεται ἄφα*, απ. 168B2-3), και η πορεία τους στο σπίτι του σοφιστή (*ἐξαναστῶντες...ἔως ἂν φῶς γένηται εἶτα ἴωμεν*, 311a3-6, *ἴωμεν*, 310d1, *βαδίζομεν*, 311a), ανακαλεί τις νυχτερινές πορείες στα επιθαλάμια της ποιήτριας (*ἀλλ' ἐγέρθεις ἡἴθε / στείχε σοῖς ὑμάλικ[ας] / ἥπερ ὅσον ἄ λιγύφω[νος] /*

331a9, 333c, Γοργ. 461b, και 482 κ.ε., όπου ο Καλλικλῆς αποκαλύπτει το τέχνασμα του Σωκράτη). Βλ. Jaeger, *Παιδεία II* (1971³) σ. 383 σημ. 64.

⁹ Για την Πειθώ ως θεά και ως πειστική δύναμη, αλλά και για τον έρωτα ως δύναμη βίας και ανάγκης στην ποίηση της Σαπφώς βλ. Buxton, *Persuasion in Greek Tragedy* (1982) σσ. 38, 172, 197, 50-1. Για την πειστική δύναμη της Ωδῆς στην Αφροδίτη της Σαπφώς βλ. τις απηχήσεις του ποιήματος στους *Ππέρς* του Αριστοφάνη, στο οικείο κεφάλαιο.

¹⁰ Ο παραλληλισμός των αμοιβών του Πρωταγόρα με τα δώρα (πβ. Σαπφ. π. 1. 22-24) ίσως υπονοεί ότι ο υπερβάλλον ζήλος της Σαπφώς γι αυτήν που την αδικεί σχετίζεται και με τη στέρηση των υλικών αγαθών που συνεπάγεται η φυγή. Για την πιθανότητα να διδάσκει η Σαπφώ με αμοιβή βλ. Eluard στον Οδυσσέα Ελύτη, *Ανοιχτά Χαρτιά* (Αθήνα 1984), σ. 421.

ῥπνον [ῖ]δωμεν, απ. 30. 6-9). Οι υπαινιγμοί στην Σαπφώ σταματούν στη θέα του πρώτου των σοφιστών. Ο Πρωταγόρας, ο κορυφαίος ενός χορού μαθητών που περιστρέφονται τελετουργικά γύρω του μαγεμένοι, είναι η ενσάρκωση της επικίνδυνης γοητείας του σοφιστικού λόγου (οἱ δέ κατὰ τὴν φωνὴν ἔπονται κεκληλημένοι, 315b2¹², τῇ φωνῇ ὥπερ Ὀρφεύς, 315a6), η ἀλλοτρία φωνή που πλανεύει όπως η φωνή των ποιητών. Η μαγεία (κῆλησις), χαρακτηριστικό του Πρωταγόρα, του Σωκράτη, του Ομήρου (Πλάτ. Μένων 80, Πολιτ. 610b, 607d), αλλά και της Σαπφώς (Σαπφικά μέλη κηλοῦντα καὶ μαινομένῳ στόματι, Πλούτ. Ἡθ. 397a), πρέπει να συνδεθεί αποκλειστικά με το φιλοσοφικό λόγο, το μόνο που μπορεί να μιλήσει για την ἀρετή. Σύμφωνα με τον Μάξιμο Τύριο, που φαίνεται να αναφέρεται στο διάλογο αυτό, ο Σωκράτης, μιμούμενος την Σαπφώ που σκώπτει την αντίτεχνή της (απ. 57 πβ. Πλάτ. Πρωτ. 314e κ.ε.), ειρωνεύεται κάποιον σοφιστή για τον τρόπο που κάθεται (κωμῳδεῖ σχῆμά που καὶ κατάκλινιν σοφιστοῦ· καὶ αὕτη τίς δέ...ἀγροῖωτιν ἐπεμμένα στόλαν, Μάξ. Τύρ. 18. 9), πιθανόν τον Πρόδικο (Πρόδικος...ἐγκεκαλυμμένος ἐν κωδίοις τισίν καὶ στρώμασιν καὶ μάλα πολλοῖς, Πρωτ. 315d) με υπαινιγμό στα απ. 46 της Σαπφώς (εγώ δ επι μολθάκαν / τύλαν <κα> σπολέω +μέλεα· καν με τειτύλαγκας ασπόλεα+ πβ. στρώμν[αν ἐπ]ι μολθάκαν / απάλαν παρ[] ονων / εξίης πόθο[ν] .νίδων, 94.21-23 βλ. και Αλκ. 338. 8). Ο Σωκράτης επίσης ελέγχει τους ομοτέχνους του Πρόδικο, Γοργία, Θρασύμαχο και Πρωταγόρα, όπως η Σαπφώ, την Γοργώ και την Ανδρομέδα (νῦν μέν ἐπιτιμᾷ ταύταις, νῦν δέ ἐλέγχει, καὶ εἰρωνεύεται αὐτὰ ἐκείνα τὰ Σωκράτους· τὸν Ἵωνα χαίρειν φησὶν ὁ Σωκράτης, απ. 155=Μάξ. Τύρ. 18. 9, Ἵων 530a).

Μια σημαντική ομοιότητα ανάμεσα στο απ. 542 του Σιμωνίδη με το απ. 137 της Σαπφώς είναι η ανταγωνιστική διάθεση των ποιητών που συνθέτουν προς αυτόν τον οποίον «απευθύνονται»,¹³ για την ανάδειξη μιας άλλης σοφίας.¹⁴ Μια ακόμη ομοιότητα

¹¹ Για τη χρήση του ρήματος *τελεῖν* στα ερωτικά ξόρκια βλ. C. A. Faraone, *Αρχαία Ελληνική Ερωτική Μαγεία*, Μετάφρ. Μ. Παπαθωμόπουλος, (Αθήνα 2004), σ. 233.

¹² Για το ρήμα *κηλεῖν* (μαγεύω με το τραγούδι ή με τα μάγια) βλ. Πλάτ. Πολιτ. 358b, Εὐθυδ. 290a, Γοργ. Ἐλ. Ἐγκ. 14 (LSJ⁹), Nestlé, *Protagoras* (1978⁸) σσ. 81, 112. Επίσης *κηλήμασι*, Ἴβ. απ. 287.3

¹³ Σύμφωνα με τον Σωκράτη ολόκληρο το ποίημα του Σιμωνίδη σχεδιάζεται ενάντια (ἐπιβουλεύων...ἄπαν τὸ ἄσμα πεποίηκεν, 343c) στη γνώμη του Πιττακού (χαλεπὸν ἐσθλὸν ἔμμεναι) που όμως παρουσιάζεται ως γνώμη δική του (ἄνδρ' ἀγαθὸν ἀλαθέως γενέσθαι χαλεπὸν, 339d), σε μια υποθετική βάση (εἰ θεῖμεν ἄν αὐτόν λέγοντα τὸν Πιττακὸν καὶ Σιμωνίδην ἀποκρινόμενον, εἰπόντα, 343e). Χαρακτηριστικό γνώρισμα του Σιμωνίδη είναι να διαλέγεται με προηγούμενους ποιητές και να ανοίγει πολεμική εναντίον τους. Βλ.

είναι ότι τα ποιήματα αυτά ερμηνεύονται από φιλοσόφους, τον Σωκράτη και τον Αριστοτέλη (*εἰ θεῖμεν ἄν αὐτόν λέγοντα τὸν Πιττακὸν καὶ Σιμωνίδην ἀποκρινόμενον, εἰπόντα, 343e-344a0, πεποιηκέναι, 347a πβ. πεποίηκεν...εἰπόντος, Αριστ. Ρητ. 1367a9=Σαπφ. απ. 137) με βάση το ηθικό δόγμα πάνω στον οποίο οικοδομούνται (τὰ ἐναντία ἢ ἐφ' οἷς αἰσχύνονται, Αριστ. Ρητ. 1367a7-8=Σαπφ. απ. 137. 6-7, Πάντα τοι καλά, τοισίν / τ' αἰσχροῖ μὴ μέμικται, Σιμων. απ. 542. 39-40¹⁵ πβ. τό τ]ε καλὸν κρίνει τό τ' αἰσχρόν, Σιμων. απ. 541. 1). Η αντίληψη του σοφιστή Σιμωνίδη (316d)¹⁶ ότι το ωραίο προσδιορίζεται ως το αντίθετο του αἰσχροῦ¹⁷ ανακαλεί το θέμα του απ. 137. 6-7 της Σαπφώς. Η σπουδαιότερη δηλαδή ηθική αξία των ἀγαθῶν που εντοπίζεται και στη διδασκαλία του Πρωταγόρα (τὰναντία τούτων κακά, Πρωτ. 323e), επηρεάζει την ερμηνευτική προσέγγιση του Σωκράτη (346e3-347a2). Η αδιαμφισβήτητη αξία του διαχωρισμού του ωραίου από το άσχημο χρησιμοποιείται ως κοινή ηθική βάση από την οποία προκύπτει η καινοτόμος τοποθέτηση του Σωκράτη που αφορά πλέον όχι στην αξία αυτή καθαυτή αλλά σε αυτόν που την διαχειρίζεται.*

Στο ποίημα του Σιμωνίδη η ρήση του Πιττακού ενσωματώνεται σε έναν υποθετικό λόγο: *εἰ μέσῳς ἔλεγεσ ἐπεικὴ καὶ ἀληθῆ* (346e3-347a1) που ανακαλεί την υπόθεση της Σαπφώς: *ἔλεγεσ +περί τῷ δικαίῳ], απ. 137. 6. Η υπόθεση (Σέ οὔν, καὶ εἰ μέσῳς ἔλεγεσ ἐπεικὴ καὶ ἀληθῆ, ὦ Πιττακέ, οὐκ ἄν ποτε ἔψεγον...διὰ ταῦτά σε ἐγὼ ψέγω, 346e3-347a1), με την οποία ο Σωκράτης διατυπώνει μομφή προς τον Πιττακό μέσω της εξίσωσης του δικαίου με το ἐπεικές, το ἀληθές και το μέσον (πβ. τό δίκαιον μέσον τι ἄν εἴη, Αριστ. Η.Ν. 1131a5),*

I. N. Περυσινάκης, «Αρχαϊκή λυρική ποίηση. Προβλήματα ερμηνείας και μετάφρασης της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Μια ερμηνευτική προσέγγιση. Εγκώμιον στον Σκόπα: Ο ἀλαθέως ἀγαθός και πανάμωμος ἄνθρωπος (Σιμωνίδης 542 PMG)» *Ηπειρωτικά γράμματα* 6 (2005), σ. 35 σημ. 24.

¹⁴ Ο διάλογος είναι το χαρακτηριστικότερο σημείο απόκλισης που διαφοροποιεί τις τοποθετήσεις των ποιητών από αυτές των φιλοσόφων, οι συζητήσεις όμως των φιλοσόφων είναι μια πολύπλοκη διαδικασία, μια από κοινού ταυτόχρονη συζήτηση και διαφωνία δύο ή περισσότερων ανθρώπων. Βλ. Snell, *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος* (1984⁴) σ. 235.

¹⁵ Πβ. *μηδὲν κακὸν ποιῆ, 346d6, Ευρ. Ἄνδρ. 238-244, Εκ. 311, Ιππ. 500, Αἴολ. απ. 19, Σοφ. Θυέστ. απ. 247. 4, Αἰσχροὺν γὰρ οὐδέν, ὦν ὑφηρετοῦνται θεοί, Θουκ. 2. 40. 42, 3. 42. 63. Βλ. Nestlé, *Protagoras* (1978⁸) σ. 145, Αισχ. *Επτ. ἐπὶ θήβας* 409-11, μάλ' εὐγενῆ τε καὶ τὸν Αἰσχύνης θρόνον / τιμῶντα καὶ στυγοῦνθ' ὑπέρφρονας λόγους. / αἰσχροῦν γὰρ ἀργός, μὴ κακός δ' εἶναι δοκεῖ.*

¹⁶ Οι σοφιστές χρησιμοποιούν την ποίηση ως προκάλυμμα. Οι παλαιοί φοβούμενοι το φθόνο απέκρυπταν ότι είναι σοφιστές και χρησιμοποίησαν ως παραπέτασμα την ποίηση, τη μουσική και τις μυστηριακές τελετές (316d).

¹⁷ Και η μετάφραση του Η. Σ. Σπυρόπουλου, *Πλάτωνος Πρωταγόρας* (Θεσσαλονίκη 1981), σ. 206 (επίμετρο), «ωραίο 'ναι κάθε τι στ' αλήθεια / που δεν του λέρωσε την όψη η ασκήμια» Σιμων. απ. 542. 39-40, υπενθυμίζει το απ. 137 της Σαπφώς.

οδηγεί στην συναγωγή συμπεράσματος με το οποίο αποκλείεται από τον ορθό λόγο (ο Πιττακός αλλά και ο Σιμωνίδης) και ορίζεται ο κατ' εξοχήν αρμόδιος του ορθώς λέγειν, δηλαδή ο Σωκράτης με τη φράση: *δίκαιός εἰμι εἰπεῖν* (319b2) που ανακαλεί την Σαπφώ: *ἔλεγες +περί τῷ δικαίῳ*, απ. 137. 6. Η *ἀρετή* που επαινεί ο Σωκράτης (*ἄν ᾧ μέσος καὶ μηδὲν κακὸν ποιῇ, ὡς ἐγὼ πάντας φιλέω καὶ ἐπαίνημι*, 346d5-6) δεν αναμειγνύεται με το αισχρό, και όπως και στην Σαπφώ: *ἔλεγες +περί τῷ δικαίῳ*, απ. 137. 6, νοείται ως δικαιοσύνη του λόγου (*εἰ μέσως ἔλεγες*, 347a). Η δικαιοσύνη του λόγου είναι ευθύνη του ατόμου, το άτομο όμως αυτό είναι για τον Σωκράτη ο φιλόσοφος και όχι ο ποιητής.

Στο απ. 137 της Σαπφώς η *ἀρετή* ως γνώση και κατοχή του «αγαθού» (*ἡχες-ἔλεγες*) αποδεδεσμεύεται από τις παλαιές αξίες της ανδρείας και της ρώμης, προβάλλοντας την ευθύνη του ανθρώπου απέναντι στην *ἀρετή* (*αἰ...ἡχες...ἐκύκα...κεν...ἡχεν...ἔλεγες*), ειδικά στην αποφυγή της ανάμιξης με τα *αἰσχρά* (*ἐκύκα*, στ. 3-5).¹⁸ Στον Σιμωνίδα ο στόχος σχετίζεται με την ευτυχία της επιτυχίας, ή την επιτυχία της ευτυχίας, την «ευημερία» (*πράξας εὖ*, στ. 170 πβ. *τὰ δίκαια δύνασθαι πρήσσειν*, Ξενοφ. απ. 1. 15-16, *θεόθεν ἐραίμαν καλῶν*, / *δυνατὰ μαϊόμενος ἐν ἡλικίᾳ*, Πυθ. 11. 50-51, *ὦν ἔραται*, Πυθ. 1. 571, *ἴδριν καλῶν*, Ωλ. 1. 104, *τῶν δὲ καλῶν οὐ τι σὺ μόνος ἐρᾷς*, Θέογν. 696).¹⁹ Ο ίδιος στόχος και στην Σαπφώ (*ἴμερος ἔσλων καὶ κάλων*, απ. 137. 3) περιορίζει αυτόν που δεν δοκίμασε το *κακὸν-αἰσχρόν* (πβ. *ἄκακος*, Σαπφ. απ. 171) σε αυτόν που δεν έχει λόγο «αισχρό» αλλά «δίκαιο». Στον Σιμωνίδα ο ψόγος και η απόρριψη και του παλαιού τύπου *ἀγαθοῦ* οδηγεί στον έπαινο του νέου *ἀγαθοῦ*, που δεν είναι ο τέλειος αλλά ο *μέσος*, τον οποίο ο Σωκράτης ταυτίζει με όποιον μιλά δίκαια (πβ. Σαπφ. απ. 137).

¹⁸ Ο Σιμωνίδης εισάγει στο απ. 542 ως νέο κριτήριο *ἀρετῆς* την ελεύθερη βούληση και την εσωτερική προαίρεση και όχι την καθιερωμένη συνήθεια με μοναδικό περιορισμό την αρχή της ακαταμάχητης αναγκαιότητας. Βλ. Wilamowitz, SuS (1913) σσ. 19-21. Με την προβολή της *σοφίας* έναντι της *ἀνδρείας* στην πρώτη αυτή φορά που η *ἀνδρεία*, η πιο μεγάλη *ἀρετή* για την αρχαιότητα συγκρίνεται με τη *σοφία*, ο Σωκράτης δίνει έμφαση στην ηθική και τη διανοητική διάσταση της *ἀρετῆς* (329e) και αποδεδεσμευόντάς την από το χώρο της επίδειξης της που είναι η μάχη και ο πόλεμος (360a, *ἐπεὶ μάθος ἔμμεναι ἐσθλός*, Όμ. Ιλ. Ζ. 444) τη συνδέει με την κρίση και την ατομική πνευματική προσπάθεια (360b πβ. *γένοιο οἶός εἰσι μαθῶν*, Πίνδ. Πυθ. 2. 72). Βλ. Jaeger, *Παιδεία II* (1971³) σ. 183.

¹⁹ Για τα παράλληλα βλ. L. Woodbury, «Simonides on *Ἀρετή*», *TAPhA* 84 (1953), σσ. 155 σημ. 45, 163 σημ. 76, Jaeger, *Παιδεία II* (1971³) σ. 180, Snell, *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος* (1984⁴) σσ. 228-9. Ο H. Parry, «An Interpretation of Simonides 4 (Diehl)», *TAPhA* 96 (1965), σσ. 297-320, κυρ. 303, υποστηρίζει ότι η ευχή του Ξενοφάνη να τον βοηθήσουν οι θεοί να πράττει όσα αναλογούν στην ιδιότητα του *ἀγαθοῦ* (*δίκαια*) είναι μια ελπίδα ότι οι θεοί θα συνδράμουν στο να διατηρήσει την ιδιότητα, την οποία κινδυνεύει να χάσει.

Στη βάση του διαχωρισμού των *καλῶν* από τα *κακὰ* (απ. 542. 39-40)²⁰ στηρίζονται τα δύο βασικά θέματα της ωδής του Σιμωνίδη, η αδυναμία εύρεσης του απόλυτα *ἀγαθοῦ* (στ. 21-25) που παραπέμπει σε ρήση του Πιττακού (*σπουδαῖον «ἄν λίκαν», ἔφη, «ζητῆς, οὐχ εὐρήσεις», Διογ. Λαέρτ. 1. 77*) και η δημόσια παρουσίαση ενός νέου προτύπου, που παραπέμπει σε θεματικούς άξονες του απ. 16 της Σαπφώς. Ο Σιμωνίδης, όχι ίσως τυχαία, τονίζει την αδυναμία να βρεθεί ο *ἀγαθός* με ένα λεκτικό παράλληλο από το απ. 16 της Σαπφώς (*τό μὴ γενέσθαι/ δυνατόν*, απ. 542. 21-22 πβ. *]. Μεν οὐ δύνατον γενέσθαι*, στ. 21),²¹ ποίημα στο οποίο η νέα *ἀρετὴ* (*ᾧ ττω τις ἔραται*, στ. 4)²² αντιπαράσσεται απέναντι σε τρεις ισχυρότατες ηθικές αξίες του παρελθόντος. Η Σαπφώ με τη σοφιστικού τύπου απόρριψη του [*πανάρ*]ιστου²³ Μενέλαου, εκφραστή της «παλαιάς» *ἀρετῆς* (απ. 16. 8) διακηρύσσει την παντοδυναμία της προσωπικής επιθυμίας. Το λεκτικό παράλληλο από την Σαπφώ στο ποίημα του Σιμωνίδη²⁴ σε σχέση με τη διάκριση του Σωκράτη ανάμεσα στο *γενέσθαι* και στο *ἔμμεναι* (*γενόμενον (ἀγαθόν) διαμένειν ἐν ταύτῃ τῇ ἔξει καὶ εἶναι ἄνδρα ἀγαθόν*, 344c)²⁵ κορυφώνει την αντιπαράθεση στους τύπους *χαλεπὸν γενέσθαι, ἔμμεναι, τετράγωνος* (στ. 1-3), υπενθυμίζοντας εντονότερα τον

²⁰ Για το ποίημα του Σιμωνίδη για τον Σκόπα είναι ένα εγκωμιαστικό άσμα, ένα σκόλιο, *ὑπὸ τῶν συνετιωτάτων* στα συμπόσια βλ. Περυσινάκης, «Αρχαϊκή λυρική ποίηση. Προβλήματα ερμηνείας και μετάφρασης της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Μια ερμηνευτική προσέγγιση. Εγκώμιον στον Σκόπα: Ο ἀλαθέως ἀγαθός και πανάμωμος άνθρωπος (Σιμωνίδης 542 PMG)» (2005) σσ. 17-50, κυρ. 46-7.

Το ποίημα του Σιμωνίδη δεν είναι ένα ποίημα για την *ἀρετὴν*, αλλά για τον έπαινο και τον ψόγο, για το τί είναι καλό, τί κακό και τί άξιο ντροπής ή επαίνου. Βλ. G. W. Most, «Simonides' Ode to Scopas in Contexts», *Modern Critical Theory and Classical Literature*, Έκδ. I. J. F. de Jong - J. P. Sullivan, (Leiden 1994), σσ. 127-152, 142-143.

²¹ F. De Martino-O Vox, *Lirica Greca I* (Bari 1999), σσ. 394-407, κυρ. 402.

²² Η ρήση της Σαπφώς υπενθυμίζει τη ρήση του Πρωταγόρα για τον άνθρωπο ως *μέτρο* όλων των πραγμάτων. Βλ. H. Fränkel, *Early Greek Poetry and Philosophie: A History of Greek Epic, Lyric and Prose to the Middle of the Fifth Century*, Μετάφρ. M. Hadas-J. Willis, (Oxford 1975), σ. 187, και για το ποίημα σσ. 307-313, 418, 314 σημ. 25, 322 σημ. 35, I. N. Perysinakis, *Wealth and Society in Early Greek Literature* (University of London Ph. D. 1982), σσ. 522-531, 399.

²³ Σύμφωνα με την αποκατάσταση της λέξης από τους Lobel-Page, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta* (1997³) σ. 15.

²⁴ «Το σημαντικότερο στο απ. 16 είναι ότι οι ως τώρα αμετακίνητες αξίες του έπους έχουν οριστικά παραμεριστεί εις δόξαν του έρωτα, και μάλιστα στην πιο υποκειμενική εκδοχή του, ο οποίος αναδείχεται σε μέγιστο μέτρο της ηθικής, κατά πρόληψη, ασφαλώς, της περιφημής ρήσης του σοφιστή Πρωταγόρα, σύμφωνα με την οποία ο άνθρωπος γίνεται *μέτρον χρημάτων*. Και δεν ήταν αυτή η πρώτη φορά που η Λυρική Ποίηση προλαμβάνει κατακτήσεις της φιλοσοφικής σκέψης: είναι βεβαιωμένο ότι παράλληλα κινούνται ο ποιητής Σιμωνίδης και ο φιλόσοφος Ξενοφάνης, ο Πίνδαρος, ο Ηράκλειτος, ο Σόλωνας, ο Αναξίμανδρος, ο Αναξίμενης, κ.ά.». Βλ. I. N. Καζάζης, «Η Λυρική Ποίηση ως μουσική παιδεία. (Πρώτες διακρίσεις)», *Ηπειρωτικά Γράμματα* 12 (2007), σσ. 511-2.

²⁵ Για τη διάκριση ανάμεσα στο *γενέσθαι* και στο *εἶναι* βλ. Perysinakis, *Wealth and Society* (1982) σσ. 526-27, Α. Σκιαδάς, *Σιμωνίδης ο Κείος, Μια ιδιαίτερα φωνή της Ελληνικής Αρχαιότητας* (Αθήνα 1970), σ. 9.

ἐλεγχον τοῦ Πιττακείου ῥήματος (344c). Ο Σιμωνίδης ἀπέναντι στον πανάμωμον ἄνθρωπον, σύμβολο της «παλαιάς» ἀρετῆς προβάλλει τη «νέα» ηθική (στ. 24) με τη βεβαιότητα του ὑγιoύς ἐναντι των ἡλιθίων (στ. 38), αντιπαρατάσσοντας τρεις βασικές ποιότητες του ἀγαθοῦ (στ. 34-36). Το θέμα του συνετοῦ ποιητῆ που προσδιορίζει ἕναν ἄλλο τύπο ἀγαθοῦ ἀπαντά και στην Σαπφώ. Η ποιήτρια ως συνετῇ (πά]γχυ δ' εὔμαρες σύνετον πόησαι / π]άντι τ[ο]ύτ', απ. 16. 5-6 πβ. Αλκ. απ. 67. 1), με επιχειρήματα που φαίνεται ότι βασίζονται επίσης στην ανθρώπινη αδυναμία (στ. 21-22), διδάσκει κάποιους που κινδυνεύουν να χάσουν τη σύνεση, ἔχουν ὁμως τη δυνατότητα να παραμείνουν συνετοί, εἰάν πειστούν στο λόγο της.²⁶

Ο ἀγαθός που επαινεί ο Σιμωνίδης δεν είναι ο τέλειος ἀλλά ο μέσος. Ο μέσος ἀγαθός πρέπει να πληροί τις προϋποθέσεις που θέτει ο ποιητής (στ. 33-36), να μη λυγίσει ἀπὸ την τύχη και τη συμφορῇ και να αποφεύγει τις ἀσχημες και αισχρές πράξεις (μηδ' ἐν κακὸν ποιῇ, 346d6). Ο ἀγαθός του Σιμωνίδη δεν πρέπει να είναι κακός, υπερβολικά ανεπιτυχής ἢ ἀχρηστος (μηδ' ἄγαν ἀπάλαμνος, στ. 34),²⁷ ἀλλά να σέβεται τους νόμους και τη δίκη των ἄλλων και να είναι ὑγιής. Με την τέταρτη ὁμως συνθήκη (ὑγιής) ο Σιμωνίδης, ἐνῶ επανέρχεται στον τετράγωνο ἀγαθὸ που ἔχει υποδειξίει ο Πιττακός (στ. 3), εισάγει παράλληλα τη νέα διάσταση του ὑγιoύς μέσω του τρίτου ὅρου: μηδ' ἄγαν ἀπάλαμνος (στ. 34) ἀνακαλώντας τον Αλκαίο (οὐκ ἀπάλαμνον...λόγον, απ. 360. 2, οὐ πάντ' ἦς ἀπ[άλαμνος / οὐδ' ἀσύννετ[ο]ς...τῶν κ[α]κοπατρίδαν / ἔσσεται φάνερ[ο]ς τ[οί]σιν ἀπ' ἀρχάω, 67. 1-2, 4-5).²⁸ Ο Σιμωνίδης παρουσιάζει το «πρότυπό» του δημόσια (ἀπαγγελέω, στ. 26) ὅπως η Σαπφώ (απ. 16), και, κυρίως ὅπως ο Αλκαίος, που ἐκθέτει στο κοινὸ του θετικά (απ. 39. 9 πβ. 38. 6-7) ἢ ἀρνητικά πρότυπα (68. 5), ειδικά τον ἀσύνετον και κακόπατριν Πιττακό (67), τον οποίο και δείχνει στο κοινὸ (τόν μάργον

²⁶ Στον Βακχυλίδη η φράση φρονέοντι συνετά γαρύω (Εἰν. 3 850 μια παραλλαγή της ομηρικής (εἰ δόσιν ὕμν' ἐρέω πᾶσιν, Ἰλ. 23. 787 πβ. Πινδ. Π. 4. 142, Αἰσχ. Ἰκ. 742 κ.ά.), σημαίνει ὅτι τα λόγια του ποιητῆ θα γίνουν κατανοητά ἀπὸ ἐκείνους που μποροῦν να σκεφτοῦν, πρῶτοπῶς δηλαδή την ἐπάρκεια του ακροατηρίου. Βλ. Περυσινάκης, «Αρχαϊκὴ λυρική ποίηση. Ηθικές ἀξίες και πολιτική συμπεριφορά στην Αρχαία Ελληνική Λογοτεχνία: Προβλήματα ἐρμηνείας και μετάφρασης της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Μια ἐρμηνευτική προσέγγιση. Βακχυλίδης* Εἰνίκων τρίτος. Ἰέρωνι Συρακοσίω. Ἰπποῖς Ὀλυμπίαν» (2008), σσ. 59-60.

²⁷ Για τις σημασίες του κακός, ἀπάλαμνος (ἀχρηστος, ανεπιτυχής) με τη συνεργατική ἔννοια της πόλης κράτους του πέμπτου αἰῶνα που δίνει ο A. W. H. Adkins, *Merit and Responsibility. A Study in Greek Values* (Chicago, London 1960), σσ. 165-7, 196-7, Appendix 355-59) βλ. Περυσινάκης, «Αρχαϊκὴ λυρική ποίηση. Προβλήματα ἐρμηνείας και μετάφρασης της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Μια ἐρμηνευτική προσέγγιση. Εγκώμιον στον Σκόπα: Ο ἀλαθέως ἀγαθός και πανάμωμος ἄνθρωπος (Σιμωνίδης 542 PMG)» (2005) σ. 24, σημ. 10.

²⁸ Για το παράλληλο βλ. De Martino-Vox, *Lirica Greca I* (1999) σ. 406.

ὄνδειξαι θέλω, 303b). Η τελική υπόθεση του Σωκράτη για το νέο είδος ψόγου του Σιμωνίδη (346c2-3) που υπενθυμίζει λιγότερο τον ψογερό Αρχίλοχο και περισσότερο τον αρχιλόχειο Αλκαίο (απ. 67. 1) και τον Πίνδαρο (Πυθ. 2), μια ένσταση που λεκτικά παραπέμπει στην Σαπφώ (346e3-347a1), είναι επίσης ένας «μή καθαρὸς ἔπαινος» ή «μετρημένος» ψόγος,²⁹ με τον οποίο η φιλοσοφία επιχειρεί να πλήξει την ποίηση (346d). Η ιδέα του μέσου, η οποία σύμφωνα με τον Σωκράτη, εκφράζει την αρχή του μετρημένου ψόγου (τὰ μέσα ἀποδέχεται ὥστε μὴ ψέγειν, 346d πβ. μέσον τι, Φαίδρ. 338a6) παραπέμπει στον κεντρικό πυρήνα του υποθετικού λόγου του Σωκράτη (εἰ μέσως ἔλεγε, 347a πβ. ἔλεγε +περί τῷ δικαίῳ], Σαπφ. απ. 137. 6) αναδεικνύοντας το δίκαιο λόγο ως ὕψιστο κριτή του ἀγαθοῦ που κρίνεται από τον ποιὸν ψέγει ή επαινεί (οὐκ ἄν ἔψεγον, 347a).

Δεν είναι ἴσως τυχαίό το ὅτι ο Σιμωνίδης φαίνεται να αμφισβητεῖ το λόγο και το ρόλο του Πιττακού (οὐδέ μοι ἐμμελέως τὸ Πιττάκειον νέμεται, στ. 11-12)³⁰ με ἓνα μουσικό ὄρο που παραπέμπει και στην Σαπφώ ή τον Αλκαίο (ἐμμελέως, απ. 16.1 inc. auct. πβ. Ανακρ. απ. 364. 2 PMG πβ. εὖ πεποιήται...πάνυ γὰρ χαριέντως καὶ μεμελημένως ἔχει, 344b, ὀρθῶς λέγεται καὶ ἐμμελῶς, Πλάτ. Νόμ. 757a), αφήνοντας να εννοηθεῖ ὅτι ἐξ αἰτίας της τρομακτικῆς δυνάμεις της ἀνάγκης, θέμα που θίγει και ο ἴδιος ο Πιττακός (ἀνάγκα / δ' οὐ θεοὶ μάχονται, Σιμων. απ. 542. 29-30, Πιττακ.=Διογ. Λαέρτ. 1. 77), αμφισβητεῖται και η ἀρετή του Πιττακού. Το κυρίαρχο θέμα της ὠδῆς του Σιμωνίδη, η αμφισβήτηση της ἀρετῆς ενός ἀγαθοῦ ἀνάγεται στην εποχή του Πιττακού ὅταν οἱ ἀγαθοὶ με την παραδοσιακή σημασία του ὄρου, δηλαδή ο ἴδιος ο Πιττακός και οἱ σύγχρονοὶ του Αἰολεῖς ποιητές, ἐρχονται ἀντιμέτωποι με την ἀνάγκη και την ἀμάχανον συμφορὴ και αμφισβητοῦνται. Τα ἐπίθετα ἐπομένως χαλεπὸν και κακός,³¹ ὡς ἀποτέλεσμα της ἀνάγκης προσδιορίζει ἀντιθετικά τον ἐσθλόν

²⁹ Η ἀρνηση του ψόγου ἀπὸ τον Σιμωνίδη οὐ +μήν+ ἐγὼ /μωμήσομαι (στ. 36-7) πβ. [οὐκ εἰμί φιλόψογος], οὐκ εἰμί φιλόμωμος (στ. 33 πβ. οὐδ' ἀσύννετ[ο]ς, Αλκ. απ. 67. 1) ἴσως και στην Σαπφώ (ἀλλὰ τις οὐκ ἔμμι παλιγκότων / ὄργαν, ἀλλ' ἀβάκην τὰν φρέναν ἔχω, απ. 120) ἐκφραση ηπιότερη του Αλκαίου (αἶ κ' εἴπης τὰ θέλῃς, <καὶ κεν> ἀκούσαις τὰ κ<εν> οὐ θέλοισ, απ. 341). Βλ. De Martino-Vox, *Lirica Greca I* (1999) σσ. 395, 402.

³⁰ Ο Σιμωνίδης αξιοποιεῖ τις σημασίες του ρήματος νέμεται, «νομίζω» (νέμω. Νομίζω, Ησύχ. s.v.), καρπούμαι (καὶ χώραν αὐτῷ ἀπένειμαν οἱ Μυτιληναῖοι· ὁ δὲ ἱερὰν ἀνῆκεν, ἣτις νῦν Πιττάκειος καλεῖται, Διογ. Λαέρτ. 1. 75) και «νομοθετώ» (Νόμους δὲ ἔθηκε, Διογ. Λαέρτ. 1. 76). Για το νέμεται και το εἰρημένον βλ. Woodbury, «Simonides on *Ἀρετή*», (1953) σ. 135 σημ. 9, ὅπου ὁμως δεν ἀναφέρονται ὅλα τα παράλληλα ἀπὸ τον Πιττακό.

³¹ Ο Σιμωνίδης φαίνεται να λέει: «Εἶναι δύσκολο να εἶναι κανεὶς ἀγαθός,-ὅχι ο Πιττακός κάνει λάθος, στην πραγματικότητα εἶναι ἀδύνατο». Βλ. Περυσινάκης, «Αρχαϊκή λυρική ποίηση. Προβλήματα ἐρμηνείας και μετάφρασης της Αρχαίας Ἑλληνικῆς Λογοτεχνίας: Μια ἐρμηνευτική προσέγγιση.

ή *ἀγαθόν* μια συγκεκριμένη ιστορική εποχή (πβ. *ἀνάγκη* / *μέλναιμ'*, Αλκ. απ. 75. 3, 249.9, 298. 2) και αυτό το υπολογίζει και ο Σιμωνίδης, αλλά και ο Σωκράτης στη διάκριση που κάνει ανάμεσα στο *γενέσθαι* και στο *εἶναι*. Ο *ἀγαθός* είναι δύσκολο να παραμείνει *ἀγαθός* εξ αιτίας της ανάγκης, μια δύναμη που ο Αλκαίος (απ. 72 πβ. *πρός βίαν πώνην*, απ. 332. 1, 349d, 298.39, *βιάζω* ίσως 124. 7, *οὐ χρῆ κάκοισι θῦμον ἐπιτρέπην*, 335. 1) συνδέει επίσης με τον Πιττακό (*ἀνάγκη* / *μέλναιμ'*· *ἔτι γάρ πάις* / *]*. *σμίκρ[ο]ς ἐπίσδανον...νῦν...κακοπάτριδ[/τ]υραννεύ-*, 75. 3-12 πβ. *δεύοντος οὐδέν*, 119. 5), ίσως εξ αιτίας του νόμου του περί οίνοποσίας, με τον οποίο περιόρισε τα δικαιώματα των αριστοκρατών της Μυτιλήνης. Ο Αριστοτέλης αμφισβητεί τη σοφία του Πιττακού επειδή δεν υπολόγισε ότι τα αδικήματα σε κατάσταση μέθης διαπράττονται ασυνείδητα (*οἶον εἴ τις ἐνθύμημα εἶπεν ὅτι τοῖς μεθύουσι δεῖ συγγνώμην ἔχειν, ἀγνοοῦντες γάρ ἁμαρτάνουσιν, ἔνστασις ὅτι οὐκ οὖν ὁ Πιττακός αἰνετός· οὐ γάρ ἂν μείζους ζημίας ἐνομοθέτησεν ἢ ἂν τις μεθύων ἁμαρτάνῃ*, *Ρητ.* 1402b8-12), και τοποθετεί στον κατάλογο των σοφών αντί του *αἰ συμνήτη*, που η παράδοση θέλει να ανήκει στους επτά σοφούς της Ελλάδας, την Σαπφώ (αυτ. 1398b13). Εκτός από τον Αλκαίο, τον Σιμωνίδα³² και τον Αριστοτέλη, και η Σαπφώ εκφράζει έντονο ψόγο και εναντίον της Ανδρομέδας από τον οίκο του Πιττακού (*ἀλίτρα*[, απ. 68a9. 5, 4), αλλά και τον ίδιο τον Πιττακό (98b).

Ο Σιμωνίδης ως διαιτητής προσφέρει μια συμβιβαστική λύση στο πλαίσιο της πόλης: ορίζει ως *ἀγαθόν* αυτόν που ευημερεί και *κακόν* αυτόν που δυστυχεί, θεωρεί όμως ότι ο τύπος αυτός του αγαθού αν και κατώτερος από τον *ἀληθῶς ἀγαθόν*, είναι ανώτερος από εκείνους που είναι *ἀπάλαμνοι*.³³ Το αίτημα για ένα *μέσον* αγαθό (Σιμων. απ. 542. 39-40) είναι αδήριτη ανάγκη και την εποχή του Πιττακού. Στην Μυτιλήνη δεν

Εγκώμιον στον Σκόπα: Ο *ἀλαθέως ἀγαθός* και *πανάμωμος* άνθρωπος (Σιμωνίδης 542 PMG)» (2005) σ. 27.

³² Η αμφισβήτηση του Σιμωνίδη σχετίζεται άμεσα με το ρόλο του Πιττακού ως *αἰ συμνήτη* (*ἀνάγκη* / *δ' οὐ θεοί μάχονται* και *ἀρχή ἄνδρα δείκνυσιν*, Διογ. 1.76-77). Βλ. Perysinakis, *Wealth and Society* (1982) σσ. 522-531. Οι μαρτυρίες ότι ο Πιττακός εξέλεξε *αἰ συμνήτης*, ειδικά εναντίον των φυγάδων Αλκαίου και Αντιμενίδα (Αριστ. *Πολιτ.* 1285a35 κ.ε., Διόδ. Σικ. 9. 12. 3, Διογέ. Λαέρτ. 1. 76 και 75), και ότι συγχώρεσε τον Αλκαίο λέγοντας ότι η συγγνώμη είναι προτιμότερη της τιμωρίας, τον παρουσιάζουν να αποκλίνει από τις ανταγωνιστικές αξίες. Για τη συνεργατική συμπεριφορά του Πιττακού βλ. Περυσινάκης, «Αρχαϊκή λυρική ποίηση. Προβλήματα ερμηνείας και μετάφρασης της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Μια ερμηνευτική προσέγγιση. Εγκώμιον στον Σκόπα: Ο *ἀλαθέως ἀγαθός* και *πανάμωμος* άνθρωπος (Σιμωνίδης 542 PMG)» (2005) σσ. 35-6.

³³ Βλ. Περυσινάκης, «Αρχαϊκή λυρική ποίηση. Προβλήματα ερμηνείας και μετάφρασης της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Μια ερμηνευτική προσέγγιση. Εγκώμιον στον Σκόπα: Ο *ἀλαθέως ἀγαθός* και *πανάμωμος* άνθρωπος (Σιμωνίδης 542 PMG)» (2005) σσ. 32, 34.

υπάρχει ο τετράγωνος³⁴ ἀγαθός (πβ. τετραβάρης ενν. πλίνθος, Αλκ. απ. 398) με την τετραπλή σημασία του όρου, ευγενής στην καταγωγή, με υψηλή κοινωνική και πολιτική θέση, πλούσιος, και ανδρείος, και η πόλη είναι ένα θέατρο συγκρούσεων ανάμεσα σε ἀγαθούς που διεκδικούν, ο καθένας για την ομάδα που αντιπροσωπεύει, την ἀρετή.³⁵ Για την Σαπφώ το περιεχόμενο της ἀρετῆς είναι διπλής κατεύθυνσης (ὁ πλούτος ἄνευ +ἀρέτας οὐκ ἀσίνης πάροικος, / ἄ δ' ἀμφοτέρων κρᾶσις +εὐδαιμονίας ἔχει / τὸ ἄκρον, απ. 148 πβ. Θέογν. 153-4). Για τον Αλκαίο που επίσης υποστηρίζει ότι ο πλούτος πρέπει να συνυπάρχει με την παραδοσιακή ἀρετή (ὡς γὰρ δὴ ποτ' Ἀριστόδα-/μος φαῖσ' οὐκ ἀπάλαμνον ἐν Σπάρτῃ λόγον/ εἴπην, χρήματ' ἄνηρ, πένιχρος³⁶ δ' οὐδ' εἰς πέλεται ἔσλος οὐδέ τίμιος, απ. 360. 3),³⁷ οι καινούριοι «ἀγαθοί», οι νεόπλουτοι, δεν έχουν τους ηθικούς περιορισμούς των παραδοσιακά ἀγαθῶν.³⁸

Ο Πιττακός, ένας αἰσυνήτης που επαινείται (Διόδ. 9. 16, 17) και ψέγεται (οὐκ αἰνετός, Αριστ. Ρητ. 1402b8-12) δεν είναι ο ἀγαθός με την παραδοσιακή έννοια της ἀρετῆς. Στο πρόσωπο του Πιττακού, που ο Αλκαίος τον κατηγορεί ως κακόν (ταπεινής καταγωγής),³⁹ αλλά η μεταγενέστερη παράδοση τον θεωρεί σοφόν και

³⁴ Για τους στ. 2-3 και τον όρο τετράγωνος βλ. επίσης Fränkel, *Early Greek Poetry and Philosophie* (1975) σσ. 277-78, Woodbury, «Simonides on Ἀρετή» (1953) σ. 139 σημ. 8, De Martino-Vox, *Lirica Greca I* (1999) σ. 401, B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo* (Roma 1984), σσ. 88-97, Περυσινάκης, «Αρχαϊκή λυρική ποίηση. Προβλήματα ερμηνείας και μετάφρασης της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Μια ερμηνευτική προσέγγιση. Εγκώμιον στον Σκόπα: Ο ἀλαθέως ἀγαθός και πανάμωμος ἄνθρωπος (Σιμωνίδης 542 PMG)» (2005) σ. 31.

³⁵ Ο όρος τετράγωνος έχει λεκτική συνάφεια με τον αιολικό τύπο ἄγωνος κατὰ σχηματισμόν ἀντί τοῦ ἄγών· ἀπό δέ γενικῆς ἐσχηματίσθη· οὕτω Ἀλκαῖος ὁ λυρικός πολλάκις ἐχρήσατο πβ. ἄγωνον, τὸν ἄγωνα Αἰολεῖς, Ησύχ. s. v.=Αλκ. απ 403 πβ. Φώτ. 7. 15.

³⁶ Ο πενιχρός δεν πληροί τους όρους ἐσθλός, τίμιος. Τα χρήματα και όχι οι ιδιότητες του ἐσθλοῦ, τιμίου προσδίδουν οντότητα στο ανθρώπινο ον, ο παραδοσιακά επομένως ἀγαθός δεν είναι «άνθρωπος». Για τη σχέση πλούτου και ἀρετῆς στον Αλκαίο βλ. Perysinakis, *Wealth and Society* (1982) σσ. 387-389, κυρ. 391. Για τη σημασία του ορισμού της ἀρετῆς με τη διπλή σημασία του όρου (Αλκ. απ. 360, Σαπφ. απ. 148) και τις κοινωνικές ανακατατάξεις που οι αξίες αυτές υπαγορεύουν αυτ. σσ. 371-5, 387-402, 513-21 κυρ. σσ. 290-1, 398 πβ. 522-31, «Προβλήματα Ερμηνείας και Μετάφρασης της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Θέογνης» (1991) σσ. 43-44.

³⁷ Πβ. και τα αππ. 117b. 30, ίσως 200. 11 πβ. 36. 12 του Αλκαίου.

³⁸ Βλ. πχ. χρήματα (ἔμοι π[ί]θην, / ὅ]ς π[όρν]αισιν ὀμίλλει, τάδε γίνε[τ]αι· / δεύε[ι] μα[.] αὕτω τῷ χρήματος [ἄψερο]ν / αἶσχος κα[ί] κα[ί]κό[τ]ατ' ὠλομένην, Αλκ. απ. 117b 28 κ.ε.

³⁹ Ο Πιττακός είναι συχνός στόχος των στασιωτικών ποιημάτων του Αλκαίου που τον αποκαλεί μέθυσο, μάργον, κακοπάτριδαν, ειροπόδην, γαύρηκα, φύσκωνα, γάστρωνα, ζοφοδορπίδαν ἀγάσυρτον, σαράποδα (Αλκ. απ. 429=Διογ. Λαέρτ. 1. 81, φιλώνων αππ. 70. 3, 67. 1, 72 πβ. 69). Για τη συχνότητα του επίθετου κακοπάτρις και την ταπεινή καταγωγή του Πιττακού (Αλκ. αππ. 348. 1, 67. 4, 75. 12, 106. 3 βλ. Mazzarino, «Per la storia di Lesbo» (1943) σσ. 38 κ.ε., V. di Benedetto, «Pittaco e Alceo», *PP* 10 (1955), σσ. 97-118, Page, *S&A* (1955) σσ. 169-171, 235-6, Kurke, «Crisis and Decorum in Sixth-Century Lesbos» (1994) σ. 73, Cavallini, *Presenza di Saffo e Alceo* (1986) σ. 90. Επίσης Διογ. Λαέρτ. 1. 74, 75, Σούδ. s.v., Σχ. Διον. Θράκ. σ. 368=15 Hilg. Για τον

τέλειον ἄνθρω (οὐ μόνον ἐπὶ σοφία θαυμαστός ἦν ἀλλὰ καὶ πολίτης ἐγένετο τοιοῦτος οἶον ἕτερον οὐκ ἦνεγκεν ἢ νῆσος...διὸ δὴ πᾶσιν ἐδόκει τέλειος ἄνθρω εἶναι πρὸς πᾶσαν ἀρετὴν ὁμολογουμένως, Διόδ. 9. 16. 17)⁴⁰ συναιρούνται εντυπωσιακές μετατοπίσεις της έννοιας της ἀρετῆς. Το γεγονός ότι στην Λέσβο την εποχή του Πιττακού, (ὅταν ἀγαθοί, ὅπως Χάραξος, αναμειγνύονται με αισχροὺς που ἔχουν περιπέσει σε κατάσταση δουλείας; Σαπφ. απ. 254abcd), η σοφία και η τιμή αφορά και στις γυναίκες (Σαπφ. απ. 56. 2 κ.ά. βλ. και Αριστ. *Ῥητ.* 1398b13) φαίνεται ότι εκπλήσσει τους Αθηναίους του 4^{ου} αι. π.Χ., περισσότερο από τις κοινωνικές αλλαγές που συνεπάγεται η εμφάνιση ενός νέου τύπου πολίτη που αναδύεται με την πρόοδο του εμπορίου και της ναυτιλίας. Η ανάγκη μιας μέσης λύσης αποτυπώνεται και στα αποσπάσματα της Σαπφώς και του Αλκαίου (αιτιαὸ τα μέτερρα, απ. 2 inc. auct. πβ. Σαπφ. απ. 29a2 μέτριος=μέτριακα, μέσσοις, 12, μέσαι, 168 B2, μέσسون, 96. 20, Αλκ. 208a3, μέτερρα, 335).⁴¹

Στο απ. 542 ο Σιμωνίδης αμφισβητεί τον Πιττακό και παρουσιάζεται ως ὑγιής που γνωρίζει επακριβώς τις ηθικές αξίες και τις προβάλλει με αυτοπεποίθηση, θυμίζοντας τους Αιολείς ποιητές που αμφισβήτησαν τον εκφραστή της πολιτικής ἀρετῆς Πιττακό επιχειρώντας να επαναπροσδιορίσουν τα συστατικά της. Οι εντυπωσιακές σημασιολογικές διακυμάνσεις του συνετοῦ εκφράζουν την εποχή των Αιολέων ποιητῶν τις διχογνωμίες των αριστοκρατῶν της Λέσβου για τον ορισμό της ἀρετῆς. Ο Πιττακός «μπορεῖ» να διαχωρίζει τους συνετούς που «προνοοῦν» τα δυσχερῆ, ἀπὸ τους ἀνδρείους που «τακτοποιοῦν» τα γενόμενα (ἔλεγε συνετῶν μὲν ἀνδρῶν, πρίν γενέσθαι τὰ δυσχερῆ, προνοῆσαι ὅπως μὴ γένηται, ἀνδρείων

μάργον ως ὄρο ψόγου βλ. G. Nagy, *The Best of Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry* (Baltimore, Johns Hopkins University Press 1979), σ. 230.

Οι μελετητές συχνά παραλείπουν τις σχετικές με τον Πιττακό μαρτυρίες, ή δεν αναφέρονται καθόλου σε αυτές. Βλ. πχ. Page, S&A (1955) σ. 283, Nestlé, *Protagoras* (1978⁸) σσ. 130-131, 138 κ.ε.

⁴⁰ Η μεταγενέστερη παράδοση που θέλει τον φτωχό αλλά «άψογο» περαματάρη Φάωνα να επαινείται ἀπὸ ανθρώπους και θεούς (ἐπαινεί τὸν ἄνθρωπον ἢ θεός, Παλαίφ. *Περὶ ἀπ.* 48=Σαπφ. απ. 211a, ἐπαινῶν καὶ ἃ μὴ ἔχουσι προσάπτοι τῷ λόγων, οἶον...ἢ τὸ Φάωνος, Λουκ. *Περὶ τῶν εἰκ.* 2) φαίνεται να αντλεί ἀπὸ χαρακτηριστικά του Πιττακού (τῷ Φάωνι βίος ἦν περὶ πλοῖον...ἔγκλημα δὲ οὐδέν παρ' οὐδενός ἐκομίζετο, ἐπεὶ καὶ μέτριος ἦν καὶ παρὰ τῶν ἐχόντων μόνον ἐδέχετο. θαῦμα ἦν τοῦ τρόπου παρὰ τοῖς Λεσβίοις, Παλαίφ. *Περὶ ἀπ.* 48=Σαπφ. απ. 211a).

⁴¹ Για την ανάγκη ανακάλυψης του μέσου, κύριο πρόβλημα των αρχαίων ελληνικῶν αξιῶν ἀπὸ τον Όμηρο και εξής, και να δοθεῖ προτεραιότητα στη δικαιοσύνη ὥστε να σχετισθεῖ ο δίκαιος με τον ἀγαθόν, την ἀρετὴ και τις σχετικές λέξεις, με ένα τέτοιο τρόπο ὥστε να γίνει η δικαιοσύνη είτε το ὅλον είτε το μέρος της ἀρετῆς βλ. Περυσινάκης «Αρχαῖκές ηθικές αξίες και πολιτική και οικονομική συμπεριφορά στους πρώιμους διαλόγους του Πλάτωνα: Μια προσέγγιση της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας» (2003) σσ. 1-21 κυρ. 6 -7 σημ. 11, A. W. H. Adkins, *Merit and Responsibility. A Study in Greek Values* (Chicago, London 1960), σ. 153.

δέ, γενόμενα εὖ θέσθαι, Διογ. Λαέρτ. 1. 78). Οι *ἀγαθοί* διασφαλίζουν το «αρχικό πλαίσιο» της *ἀρετῆς* με μια επιμέρους ιδιότητά της (εὖ θέσθαι), ρήμα που επεκτείνεται από τον *οἶκον* (Ησ. Ἔργ. 23), στη διευθέτηση της πολιτικής ζωής των *ἀνδρείων* (Διογ. Λαέρτ. 1. 78). Ο *ἀγαθός* όμως Αλκαίος, κλονίζεται, και η μεταφορά της πόλης ως πλοίο, που χρησιμοποιείται για πρώτη φορά στη λογοτεχνία, εκφράζει την πλήρη αδυναμία του να κατανοήσει την πολιτική αναταραχή (*ἀσυν<ν>νέτημι*, απ. 208. 1). Την ίδια στιγμή που ο Πιττακός συνδέει το ρήμα *τίθημι* με την επιτυχία, η Σαπφώ εκφράζει την τραγικότητα του *ἀγαθοῦ* που ενώ μπορεί να χορηγεί την ποιότητά του σε άλλους, εκείνοι τον βλάπτουν περισσότερο από όλους (*ὄντινας γάρ / εὖ θέω, κῆνοί με μάλιστα πάντων / σίνονται*, απ. 26. 2-4). Με τη φράση (*ἔγω δ' ἔμμ' αὖτ' / τοῦτο σύ[νοιδα*, απ. 26. 11-12)⁴² η έννοια της «συνειδήσης» διατυπώνεται για πρώτη φορά στην ελληνική λογοτεχνία από την Σαπφώ,⁴³ σε ένα ποίημα στο οποίο παραπονείται για την παράβαση του κώδικα των *ἀγαθῶν*. Παρά το ότι όμως συνειδητοποιεί ότι διακυβεύονται οι αξίες των *ἀγαθῶν* και ότι η διευθέτηση (εὖ θέσθαι) δεν είναι «στο χέρι» της (*ἔγω δ' ἔμμ' αὖτ' / τοῦτο σύ[νοιδα*, απ. 26. 11-12) προτείνει μέσα από την ποίησή της, πάντα ως *συνετή*, μιαν «άλλη» *ἀρετή* (απ. 16). Η *θέσις*, όρος ταυτόσημος με την ποίηση (*ἔθηκε...ἡ ἐποίησεν. ἀφ' οὗ καὶ θέσις, ἡ ποίησις, παρ' Αλκαίῳ* απ. 204. 6=Etym. Mag. s.v., Πίνδ. Ὀλ. 3. 8 πβ. *συνθέμενοι λύας*, Αλκ. απ. 36. 6) και τη «θέση» των μουσικών οργάνων (Σαπφ. απ. 58. 10), ορίζει και τη σχέση του ρήματος *τίθημι* με τη διάθεση (*θεμένα λύρα...ὄργαν θεμένα*, Σαπφ. απ. 103. 9, 4). Η χωροταξική αυτή αλλαγή του *τίθημι* που στον Πιττακό έχει έννοια αμιγώς πολιτική (Διογ. Λαέρτ. 1. 78), μετακινείται στους αιολεῖς ποιητές προς τα όρια της τέχνης (*σοφίας*).⁴⁴ Ο «χώρος» στον οποίο εκφράζεται η

⁴² Για το *συνιέν* ως συνώνυμο του *γινώσκειν* και *νοεῖν* βλ. B. Gentili, «L' interpretazione dei lirici greci arcaici nella dimensione del nostro tempo», *QUCC* 8 (1969), σσ. 7-21, κυρ. 18-20. Για τον όρο *συνετός* ως ένδειξη συγκεκριμένων σκολίων, όπως είναι ίσως και το ποίημα του Σιμωνίδη βλ. M. Dickie, «The Argument and Form of Simonides 542 PMG», *HSCPh* (1978), σσ. 21-33, κυρ. 33.

⁴³ Βλ. F. Ferrari, «Saffo: nevrosi e poesia», *SIFC* 19, Fasc. I (2001), σσ. 3-31, κυρ. 31. Το *οἶδα* είναι συχνό στους Αιολεῖς (Αλκ. απ. 75.9, 420, 117b28, 344.1, ίσως 167. 9, Σαπφ. απ. 51, 60.9, 94.8, 88.10, 19.7, 23.7, 88. 22, *οἶ...περὶ Ἀλκαῖον ὄϊδα τρισυλλάβως*, Ηρωδ. Π. μον. Λέξ. 2. 930. 20 L, *τὸ σύνοιδα διαλύουσι (Αἰολεῖς) σύνοιδα λέγοντας*, *Αν. Οκ.* 4. 416. 20 κ.ε., *Cr.=Χοιροβ.* στον Θεοδ. 2. 110. 31 κ.ε. Hilg.

⁴⁴ Βλ. τις λέξεις *σοφία*, *σύνεσις* (*σοφός* είναι ο *πυκνός φρένας παρὰ μοῖραν Διός*, Αλκ. απ. 38. 9-10 πβ. *πλείστα νοησάμενος...πολύιδρις* (ο Σίσυφος) 38. 6-7, *σοφία*, Σαπφ. 56.2, *σόφος*, Αλκ. 39a9, *σύνετος*, Σαπφ. 16. 5, *ασύννετος*, Αλκ. 67. 2, 208a1).

Στον Σόλωνα η *ἀρετή* είναι *σοφία* (απ. 13. 51-70), η ικανότητα να γνωρίζει κανείς τα όρια τα δικά του (*μοῖρα*) και τα δικαιώματα των άλλων. Για να αποφύγει κανείς την *ὑβριν* πρέπει να έχει μέτρον *σοφίης* (απ. 13. 52, *γνωμοσύνη*, 16. 1) που του εξασφαλίζει την προστασία από την ανοησία (*ἔκλυσις ἀφροσύνης* πβ. *ἀνοῖτ' Αλκ.* 119. 5). Βλ. Perysinakis, *Wealth and Society* (1982) σσ.

συνειδητοποίηση των *καλῶν* και των *έσθλῶν* είναι στους Αιολείς ποιητές η ποίηση, η οποία ενδυναμώνει την κοινωνική θέση του ατόμου.⁴⁵

Η συγγένεια των ηθικών αξιών της Σαπφώς με τις αξίες του Σιμωνίδη στο απ. 542 ενισχύεται και από το απ. 541, ποίημα με incipit (τό τ]ε καλὸν κρίνει τό τ' αἰσχρόν) που επαναλαμβάνει το κλείσιμο του απ. 542.⁴⁶ Στο απ. 541 τα εμπόδια που συναντά ο *άγαθός* είναι το *άμάχητον κέρδος*, τα θέλγητρα της *δολόπλοκου* Αφροδίτης και οι φιλονικίες. Το επίθετο *άμάχητος*, ποιότητα της τύχης και της ανάγκης (στ. 9) που ανακαλεί το επίθετο *άμάχανος* της Σαπφώς (απ. 130), και το χαρακτηριστικό σαπφικό επίθετο *δολόπλοκος* (στ. 9 πβ. Σαπφ. π. 1.2,⁴⁷ *δολοπλόκε Κυθήρεια*, Θέογν. 1386) για τα πάθη (φιλονικίες, κέρδος, έρωτας), δεν είναι τυχαίες απηχήσεις της Σαπφώς. Και το κεντρικό νόημα του απ. 541 (*ό δέ / χρυσός ού μιάινεται*, στ. 3-4) παραπέμπει στην Σαπφώ (*καίτοι καθαρεύειν γε τὸν χρυσὸν ἀπὸ τοῦ ἰοῦ ἦ τε ποιήτρια μάρτυς ἐστὶν ἡ Λεσβία καὶ αὐτὸς ὁ χρυσὸς ἐπιδείκνυσιν*, απ. 204b=Παυσ. 8. 18. 5 πβ. απ. 204a) και στον Πίνδαρο (*Διὸς παῖς ὁ χρυσός· / κείνον ού σῆς ούδέ κίς, / δάπτει <δέ> βροτέαν φρένα κάρτιστον κτεάνων*, απ. 209,

425-27. Με τον όρο *ἡμετέρη σοφίη* (απ. 2. 12, 14W) ο Ξενοφάνης διεκδικεί μερίδιο από την ορθή διακυβέρνηση και την ευδαιμονία της πόλης. Βλ. Ι. Ν. Περυσινάκης, «Αρχαϊκή λυρική ποίηση. Προβλήματα ερμηνείας και μετάφρασης της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Μια ερμηνευτική προσέγγιση, Ανθολογία με βάση τις ηθικές αξίες και την πολιτική και οικονομική συμπεριφορά. Ο Ξενοφάνης για τους νικητές στην Ολυμπία (απ. 2W)», *Ηπειρωτικά γράμματα* 1 (Ιωάννινα 1994), σσ. 109-130, κυρ. 112. Για τη *σοφία* ως διακήρυξη της πνευματικής αρετής (βλ. *σοφία ἀρετῆς τέχνης ἐστίν*, Αριστ. *Η.Ν.* 1141a12) αυτ. 115, 126.

⁴⁵ Στον Αλκαίο τα επίθετα *έσλος* και *τίμιος* (απ. 360. 4) στενά συνδεδεμένα με την πολιτική ζωή (απ. 391, 72, 13 πβ. απ. 6. 14, 48, 14) συναρτώνται με το ρήμα *νόησθαι* (48. 16). Το ρήμα *οἶδα* (*ἴδμεν*) συνδέεται με τα *έσλ[* (48. 7, 19.4 πβ. *συνίημι*, 3. 11). Το ρήμα *γινώσκω* σε άγνωστα συμφραζόμενα στην Σαπφώ (29g3), στον Αλκαίο συνυφαίνεται με την πολιτική των Λυδών (*ού πάθοντες ούδάμα πῶσλον ού[δέν / ούδέ γινώσκοντες*, 69. 6 πβ. Σόλ. απ. 8.1, *γινώσκω*, 28a, *βαθύφρων*, *βουλήεις άνήρ*, 33). Στην Σαπφώ ο *άγαθός* στηρίζει την ιδιότητά του στη νοητική λειτουργία και την κρίση, το όργανο με το οποίο γινώσκει ο νους και το πνεύμα (απ. 201=Ρητ. 1398b28 κ.ε.) και η συνειδητοποίηση της έλλειψης των *καλῶν* και *έσθλῶν* (απ. 3. 11 πβ. *νόησθαι*, Αλκ. 48. 16) προκαλεί έντονα συναισθήματα ντροπής (απ. 5. 5, 6, 7, 12), αντιληπτά στα σωματικά και ψυχικά όργανα (απ. 5. 7-9, 15).

⁴⁶ Για τις ομοιότητες των δύο αυτών ποιημάτων βλ. W. Donlan, «Simonides Fr. 4D and P. Ox. 2432», *TAPhA* 100 (1969), σσ. 69-95.

⁴⁶ Για τις ομοιότητες των δύο αυτών ποιημάτων βλ. W. Donlan, «Simonides Fr. 4D and P. Ox. 2432», *TAPhA* 100 (1969), σσ. 69-95.

⁴⁷ Για το παράλληλο βλ. Gentili, *Poesia e pubblico* (1984) σσ. 302-3. Ως παράλληλο της Σαπφώς (απ. 98a9) ο Σκιαδάς, *Αρχαϊκός Λυρισμός II* (1981) σσ. 413-19, σημειώνει και το επίθετο *έρίθαλοι*.

Η άποψη ότι η ιδιότητα του *άγαθοῦ* επηρεάζεται από την *άμήχανον συμφορά* (*άνάγκα*, Σιμων. 542. 16 και 29 πβ. Πρωτ. 344c5-d12) προοικονομεί τη σκέψη ότι *άγαθός* είναι αυτός που δεν πράττει με τη θέλησή του άσχημα πράγματα. Αφού η ανάγκη είναι ακαταμάχητη ακόμη και για τους θεούς, το ζήτημα εντοπίζεται στο ποιος τελικά γίνεται *κακός* και για πόσο διάστημα (*επί γε χρόνον τινά*, 344b7). Πβ. την *άμήχανον συμφοράν* της Φαίδρας (Ευρ. *Ιππ.* 433, 438, 443, 458, 476) σε σχέση με το *εὔ πράττειν* στ. 472, και τον Σιμωνίδη απ. 542). Βλ. Parry, «An Interpretation of Simonides 4 Diehl» (1964) σ. 314 σημ. 34.

Σχ. Πυθ. 4. 410c).⁴⁸ Ο χρυσός, το απόλυτα καθαρό μέταλλο ταυτίζεται στον Σιμωνίδη (απ. 541. 5, 14) με την ουσία και την *ἀλήθεια* της *ἀρετῆς* που είναι αιώνια. Τα μόρια του χρυσού και τα μόρια της *ἀρετῆς* υλοποιούν την αντίθεση ανάμεσα στο απόλυτα καθαρό και το μολυσμένο (Σαπφ. απ. 204b). Στην Σαπφώ η ιδιότητα του απόλυτα καθαρού μετάλλου, συνήθως μεταφορά για την αρετή (*καθαρός εἰμί χρυσός*, Θέογν. 447 κ.ε. κ.ά.) ανήκει και στη γυναίκα (*χρύσω χρυσοτέρα*, απ. 156), και η ίδια, όπως μαρτυρεί ο Κλέαρχος, διεκδίκησε την *ἀρετή* (απ. 41 Wehrli).

Ο Σωκράτης ερμηνεύει την *ἀνάγκη* που απειλεί τον *ἀγαθόν* και δεν του επιτρέπει να παραμείνει *ἀγαθός* (*γενόμενον (ἀγαθόν) διαμένειν ἐν ταύτῃ τῇ ἔξει καὶ εἶναι ἄνδρα ἀγαθόν*, 344c), ως δυσχερὴ κατάσταση, «αρρώστια» (*ὁ μὲν ἀγαθὸς ἄνθρωπος γένοίτ' ἂν ποτε καὶ κακὸς ἢ ἀπὸ χρόνου ἢ ἀπὸ πόνου ἢ ἀπὸ νόσου ἢ ἀπὸ ἄλλου τινὸς περιπτώματος*, 345b).⁴⁹ Και ενώ στο απ. 542 του Σιμωνίδη *ἀγαθός*, είναι τελικά όποιος τον αγαπούν οι θεοί επί πολύ διάστημα, το σωκρατικό δόγμα ότι *ἀγαθοί* και μόνον αυτοί κινδυνεύουν να γίνουν *ἄκοντες κακοί* από τη στέρηση της *ἐπιστήμης* (345ab, *πρῶξις ἀγαθῇ εἰς γράμματα*, 345a-c) προετοιμάζεται από παλαιότερες ηθικές αντιλήψεις που συναντώνται και στην Σαπφώ.⁵⁰ Η Σαπφώ που «βιώνει» συρροή θανατερών συμπτωμάτων και ταραχή των φρενών (απ. 31, 47),⁵¹ προβάλλει το ευμετάβολο των ανθρωπίνων, τον έντονο ανταγωνισμό (π. 1. 20, 15, 26, 37, 55, 57, 178 κ.α.) και την έλλειψη των ταξικών προνομίων (98b). Η ποιήτρια γνωρίζει ότι κάποιοι κινδυνεύουν να χάσουν την ιδιότητα του *ἀγαθοῦ* από την ανάμειξη με τα «κακά» (*ἄκακος*, απ. 171, *ὁ κακοῦ μὴ πεπειραμένος, οὐχ ὁ χρηστοθήτης, οὕτω Σαπφώ*, Φώτ. s.v. πβ. *ἔργων αἰσχυρῶν ἀπαθῆς καὶ ἀεργός*, / *Κύρνε, μεγίστην κεν πείραν ἔχοις ἀρετῆς*, Θέογν.

⁴⁸ Στον Πίνδαρο η ιδέα του χρυσού ταυτίζεται με την απόλυτη καθαρότητα και την «αλήθεια», ακέραιο αριστοκρατικό αγαθό αποκλειστικά για τα κατορθώματα των ευγενών. Το απόλυτα καθαρό συλλαμβάνεται με τις φυσικές ποιότητες του χρυσού και η *Ἀλήθεια* εκφράζει την ανωτερότητα των θεών ως προς την *ἀρετή*. Βλ. Perysinakis, *Wealth and Society* (1982) σσ. 563 κ.ε.

⁴⁹ Για τον τρόπο που αντιλαμβάνεται και χρησιμοποιεί το επίθετο *ἑσθλός* στο ρητό του Πιττακού ο Σιμωνίδης όπως και το επίθετο *κακός* και την αξιοποίηση των παλαιών σημασιών των επιθέτων βλ. Perysinakis, *Wealth and Society* (1982) σσ. 523-24, «Ηθικές αξίες και πολιτική συμπεριφορά στα ομηρικά έπη: Μια προσέγγιση της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας», *Ινδικτος* 5 (1996), σσ. 240-270, κυρ. 244-50.

⁵⁰ Στον Πρωταγόρα η δυστυχία (*κακῶς πράττειν*) από τις κοινωνικές ανατροπές χτυπά τους παραδοσιακά *ἀγαθοὺς* και τους αναγκάζει να περιορίζονται στην τέχνη, ό, τι «επίστανται». Εάν η τέχνη (ποίηση) προσδιορίζει τον *ἀγαθόν*, η στέρησή της συνεπάγεται δυστυχία. Η ευθύνη (*ἐκὼν*) του νέου *ἀγαθοῦ* απέναντι στην *ἀρετή* είναι πάλι μια αριστοκρατική αξία, η «γνώση» των *καλῶν* και των *αἰσχυρῶν* 345e, ζήτημα που θέτει και το απ. 137 της Σαπφώς.

1177-8), όπως ο *ἀγαθός* του Σιμωνίδη (απ. 542. 39-40). Στον Σιμωνίδη εξ αιτίας της «ανάγκης» ο άνθρωπος είναι αδύνατον να παραμείνει ή και να υπάρξει *ἀγαθός* έχει όμως τη δυνατότητα να παραμείνει ως προς κάτι *ἀγαθός*, παρά τους όποιους κινδύνους που αντιμετωπίζει, εάν έχει την εύνοια των θεών (*ἄριστοί εἰσιν / οὗς ἂν οἱ θεοὶ φιλῶσιν*, στ. 19-20). Όπως και στον Σιμωνίδη (απ. 542.19-20), κυρίαρχη ιδέα στην Σαπφώ είναι ότι οι θεοὶ αγαπούν και ευνοούν τους αγαθούς, και υψηλότερη μορφή *ἀρετῆς* είναι η τιμή, τα δῶρα των θεών (απ. 32. 1 πβ. απ. 58. 10, 25-26, 33, 55, 150, 147, 193, *τὸ γὰρ θεῶν ἰότατι ὕμμε λαχόντων + αφυτον θήσει γέρας*+, Αλκ. 309, *Εὐδαίμων εἶην καὶ θεοῖς φίλος ἀθανάτοισιν / Κύρν'· ἀρετῆς δ' ἄλλης οὐδεμιῆς ἔραμαι*, Θέογν. 653-4).⁵² Για την Σαπφώ *ἀγαθός* είναι όποιος εξασφαλίζει τη μνήμη με την τέχνη (απ. 55, 147), δῶρο των θεών που χαρίζει στους θνητούς τιμή (*αἶ' με τιμίαν ἐπόησαν*, απ. 32. 1), και που σύμφωνα με τους ερμηνευτές της ποίησής της την εξύψωσε στο ανώτατο σημείο ευτυχίας και υστεροφημίας (*μεγαλαυχουμένης καὶ λεγούσης ὡς αὐτήν αἱ Μοῦσαι τῷ ὄντι ὀλβίαν καὶ ζηλωτὴν ἐποίησαν, καὶ ὡς οὐδ' ἀποθανούσης ἔσται λήθη*, Αἴλ. Αριστ. Λόγ. 28.51=Σαπφ. απ. 193, Πλούτ. 145f-146a πβ. 646e-f, *ὀλβιος ὃν αἱ Μοῖσαι φιλέουσιν, φησὶν ἡ Σαπφώ*, Θεόδ. Μετοχ. *Ἡθ.* 63. 18 σ. 271).⁵³

Το σημείο στο οποίο εφάπτεται ο *ἀγαθός* του Σωκράτη και ο *ἀγαθός* της παλαιότερης λυρικής ποίησης είναι η καταξίωση μέσω της τέχνης (επιστήμης). Το επιχείρημα του Σωκράτη (*ἥ κατ' ἄνδρα μοι ὀρθός ἔστηκας πβ. τὸν κείμενόν τις ἂν καταβάλαι, ἀλλὰ τὸν μὲν ἐστὼπά ποτε καταβάλαι ἂν τις, ὥστε κείμενον ποιῆσαι, τὸν δὲ κείμενον οὔ*, Πρωτ. 344c7-8) και η αντίληψη ότι η *ἀρετῆς*-γνώση ανήκει αποκλειστικά στους *ἀγαθούς* ανακαλεί την ερμηνεία του Δίωνα Χρυσοστόμου (πάνυ γὰρ καλῶς εἶπεν ἡ Σαπφώ...λάθα μὲν γὰρ ἤδη τινάς καὶ ἐτέρους ἔσφηλε καὶ ἐψεύσατο, γνώμη δ' ἀνδρῶν ἀγαθῶν οὐδένα, ἥ κατ' ἄνδρα μοι ὀρθός ἔστηκας, 37. 47 Arnim) στο απ. 147 της Σαπφώς (μνάσεσθαι

⁵¹ Σύμφωνα με την ορφική θεολογία και αυτοί μπορούν να θεωρηθούν τετράγωνοι (τετράγωνοι δὲ καὶ οἱ οὐκ εὐσειστοὶ ἐν τῷ φρονεῖν, Theolog. arithm. σ. 24. 2). Βλ. Nestlé, Protagoras (1978⁸) σ. 131.

⁵² Για την ιδέα ότι *ἄριστοι* είναι εκείνοι τους οποίους αγαπούν οι θεοὶ (στ. 11-20) βλ. Περυσινάκης, «Αρχαϊκή λυρική ποίηση. Προβλήματα ερμηνείας και μετάφρασης της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Μια ερμηνευτική προσέγγιση. Εγκώμιον στον Σκόπα: Ο ἀλαθέως ἀγαθός και πανάμωμος άνθρωπος (Σιμωνίδης 542 PMG)» (2005) σ. 41.

⁵³ Βλ. Gigante, «Anecdoton pseudosapphicum» (1977) σ. 421. Αντίθετα από τον Bowra, *ΑΕΛ Ποίηση II* (1985²) σ. 126, που πιστεύει ότι η αντίληψη αυτή συνδέει την ευγένεια με τις τυχαίες περιστάσεις της ζωής, ο Parry, «An Interpretation of Simonides 4 (Diehl)» (1965) σ. 303, εντοπίζει την ιδέα αυτή ήδη στον Όμηρο *Ιλ.* Β 668, 5. 61, 10. 245, 20. 334, *Οδ.* κ 2 πβ. κ 74, Θέογν. 653-54, Βακχ. 4. 18-20.

τινά φαιμι + και ἕτερον + ἀμμένων).⁵⁴ Η ερμηνεία του Δίωνα Χρυσοστόμου στο απ. 147 της Σαπφώς παραπέμπει στον Πρωταγόρα, όπου το συμπέρασμα ότι μόνον ο ἀγαθός μπορεί να γίνει κακός ή να παραμείνει ἐσθλός προκύπτει από ένα παιγνίδι λέξεων, το οποίο επαναλαμβάνει το γνωστό επίθετο της Σαπφώς ἀμήχανος (απ. 130) τρεις φορές για τη συμφορά και άλλες τρεις για τον ἀδαή υποδεικνύοντας αντιθετικά το σοφόν-εὐμήχανο (δύο φορές) ή ἐστῶτα δηλαδή τον ἀγαθόν που παραμένει ἀγαθός (344cd). Σύμφωνα με τον Δίωνα, η Σαπφώ συνδέει την ιδιότητα του ἀγαθοῦ με το χρόνο και τη γνώμη, νόημα, θέσιν. Η ποίηση ως αθανασία (νόημα-γνώμη) εις το διηνεκές, σημαίνει σύμφωνα με την ερμηνεία του Δίωνα ότι η Σαπφώ συλλαμβάνει στο απ. 147 την ἀρετὴν ως εσωτερικό αγαθό. Στον Σιμωνίδη (ἐπὶ πλείστον δέ καὶ ἄριστοι, στ. 19) και στον Πλάτωνα (ἐπὶ γε χρόνον τινά, 344b7) το ζητούμενο είναι ο χρόνος που μπορεί να παραμείνει κάποιος κάτοχος της ἀρετῆς.

Για τον Σωκράτη η ἀ-λήθεια (εἰ μέσως ἔλεγες ἐπεικῇ καὶ ἀληθῆ...οὐκ ἂν ποτε ἔψεγον, 346e4-7a πβ. Δίων. 37. 47 Arnim=Σαπφ. απ. 147) κρίνει τον ἀγαθόν και όσους ορίζουν τον ἀγαθόν, ενώ το παιγνίδι των λέξεων ακόμα και από ένα σοφό, όπως ο Πιττακός ή έναν ποιητή όπως ο Σιμωνίδης, είναι ένα ψεύδος, μια μη πραγματικότητα, όπως η τέχνη του Πρωταγόρα (Αριστ. Ρητ. 1402a25-28, τὸ ψεῦδος ἀληθές ποιεῖν, Ξεν. Οίκ. 11. 25). Η έμφαση στο ἀλαθέως (339d2, 343d7-e5) στην αρχή της ερμηνευτικής προσπάθειας του Σωκράτη και τα ισοδύναμα μέσως, ἐπεικῇ, ἀληθῆ στο τέλος- αποκαλύπτουν έναν πολύ ισχυρό αντίπαλο, την παράδοση, στην οποία ο Σωκράτης επιτίθεται με «αληθινούς» ακροβατισμούς (Ἄνδρ' ἀγαθόν ἀλαθέως γενέσθαι, 542. 1, χαλεπόν εἶναι ἄνδρα ἀγαθόν γενέσθαι ἀληθείᾳ, 339d2 πβ. ἀλήθεια, ἀλαθέως, ἀληθῶς σε επτά σημεία 343d7-e5, ἀλαθέως ἀγαθοί, ἀγαθόν ἀλαθέως), μια ακόμη ειρωνεία προς τους ποιητές αλλά και προς τον εαυτό του ως ερμηνευτή ποιητών. Επειδή και στον Σιμωνίδη εξυμνείται η παγκρατὴς ἀλάθεια (απ. 541. 5) που κρίνει τον ἀγαθόν ἐς τὸ δυνατόν (απ. 541. 14=P. Oxy. 2432) είναι εύλογη η υπόθεση ότι ο Σωκράτης με τη συνωνυμική τέχνη του Πρόδικου εκμεταλλεύεται το κοινό πλαίσιο των δύο ποιημάτων (541, 542) και την ευχέρεια του Σιμωνίδη να σκεφθεῖ με τον ένα (ἄνδρα ἀγαθόν ἀλαθέως) ή τον άλλο τρόπο (ἀλαθέως

⁵⁴ Αν και η λέξη γνώμη δεν απαντά στα σωζόμενα των αιολέων ποιητών η παράφραση του Δίωνα Χρυσόστομου (απ. 147) φαίνεται αρκετά πιστή η ποίηση είναι γνώμη (νόημα) και έκφραση των ἀγαθῶν πβ. ταίς κάλαις ὕμιν <τό> νόημα τῶμον οὐ διάμειμπτον, Σαπφ. απ. 41, οὐδέ τι μυνάμενος ἄλλυι τὸ νόημ<μ>, Αλκ. απ. 221) και ως τέτοια παραμένει κυρίαρχη και αδιάψευστη στο πέραςμα του χρόνου.

γενέσθαι) για να αποκηρύξει με τη μετάθεση του *ἀλαθέως*⁵⁵ (στην πρώτη στροφή του απ. 542), τον παλαιό κώδικα τιμής που θεωρούσε τον άνδρα τέλειο στα χέρια, στα πόδια και στο μυαλό, τον τετράγωνο χωρίς ψεγάδι, αυτόν που είναι ωραίος, πλούσιος και τυχερός και όχι άσχημος, φτωχός και άτυχος, και να προχωρήσει στη διατύπωση «νέων αξιών».

Ο Σωκράτης εκμεταλλεύεται το γεγονός ότι ο Σιμωνίδης προβάλλει τη «νέα» ηθική με τον αιολικό τύπο του ρήματος *ἐπαίνημι* (542. 27, 346d-e), υπαινιγμός στο σκόλιο στο οποίο ο Αλκαίος *ἐπιτιμᾷ* την ομόφωνη ανακήρυξη του Πιττακού σε «τύραννο» από τους Μυτιληναίους (*μέγ' ἐπαίνεντες*, απ. 348. 3, *αἴνημι*, Ησ. Ήργ. 683),⁵⁶ για να διευρύνει τον ψόγο και τον έπαινο του Σιμωνίδη (542. 33, 37, 27) στη φωνή των Μυτιληναίων (*καί τῇ φωνῇ ένταῦθα κέχρηται τῇ τῶν Μυτιληναίων, ὡς πρός Πιττακόν λέγων τὸ πάντα δέ ἐπαίνημι καί φιλέω ἐκῶν*, 346d8-e1).⁵⁷ Το ρήμα *ἐπαίνημι* με ταξική αρχικά σημασία στον Αλκαίο (απ. 348. 3=Αριστ. Πολιτ. 1285a35 κ.ε. πβ. *ἐπαίνους· τὰς κρίσεις καί τὰς συμβουλίας καί τὰς ἀρχαιρεσίας, Σοφοκλῆς Θυέστη Σικυωνίῳ καί Αλκαίος ταῖς ἐπαινήτεσιν*, Ησύχ. s.v.=Αλκ. απ. 247), ανακαλεί ρήσεις του Πιττακού (*τόν φίλον κακῶς μὴ λέγε, μηδ' εὖ τόν ἐχθρόν*, Στοβ. 3. 1. 172, *τόν φίλον μὴ λέγειν κακῶς, ἀλλὰ μηδέ ἐχθρόν*, Διογ. Λαέρτ. 1. 78).⁵⁸ Ο Σωκράτης όμως, ενώ επισημαίνει τον αιολικό τύπο του ρήματος ως σκόπιμο υπαινιγμό του Σιμωνίδη στη φωνή (διάλεκτο και ποίηση) των αιολέων. μεταθέτει έντεχνα το κόμμα και διατυπώνει τη δική του ανάγνωση (*οὐδεὶς ἐκῶν ἀμαρτάνει*, 345e). Η σοφιστικού τύπου ερμηνεία του Σωκράτη απαντά στη συνωνυμική σύγχυση (*χαλεπός, κακός*) του Πρόδικου και ταυτόχρονα ερμηνεύει την «πρόθεση» του Σιμωνίδη ως προκατάληψη (*ὄνειδίζει*) για τη φωνή του Πιττακού και των Λεσβίων (*τὰ ὀνόματα οὐκ ἐπίστατο ὀρθῶς διαιρεῖν ἅτε Λέσβιος ὦν καί έν φωνῇ βαρβάρῳ τετραμμένος*, 341c4-6).⁵⁹ Παράλληλα η μετάθεση του κόμματος μετά το *ἐκῶν* (*ένταῦθα δεῖ έν τῷ ἐκῶν διαλαβεῖν λέγοντα*, 346e1-2) συνυφαίνει το ρήμα

⁵⁵ Για τη σημασία και τις μεταθέσεις του *ἀλαθέως* βλ. Perysinakis, *Wealth and Society* (1982) σ. 524, Woodbury, «Simonides on *Ἀρετή*» (1953) σ. 145, Τσιτσιρίδης, *Η γένεση της λογοτεχνικής ερμηνείας* (2001) σ. 77.

⁵⁶ Για το παράλληλο βλ. De Martino-Vox, *Lirica Greca I* (1999) σ. 405.

⁵⁷ Οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις του Πρωταγόρα, του Πρόδικου και του Σωκράτη επηρεάζονται από την προκατάληψη για την αιολική διάλεκτο πβ. *βαρβαρόφωνοι*, Κρατ. 401c. Για την προκατάληψη εναντίον των διαλέκτων και τη διαλεκτολογική κριτική του Αλκαίου και της Σαπφώς βλ. Nestlé, *Protagoras* (1978⁸) σ. 135, De Martino-Vox, *Lirica Greca I* (1999) σ. 399.

⁵⁸ De Martino-Vox, *Lirica Greca I* (1999) σ. 404.

⁵⁹ Jaeger, *Παιδεία II* (1971³) σ. 179.

ἐπαίνημι του Σιμωνίδη με τον «έπαινο» του Σωκράτη (*ἄκων δ' ἔστιν οὗς ἐγὼ ἐπαινῶ καὶ φιλῶ* 346e πβ. 346bc)⁶⁰ μετατοπίζοντας το θαυμασμό από την ποίηση στη φιλοσοφία (*πάντας δ' ἐπαίνημι καὶ φιλέω*, 542. 27 πβ. *ἔγωγέ σου τὴν φιλοσοφίαν ἄγαμαι, ἀτὰρ καὶ νῦν ἐπαινῶ καὶ φιλῶ* 335d7-e). Η συνθήκη του Σιμωνίδη (*πάντας δ' ἐπαίνημι καὶ φιλέω*, 542. 27)⁶¹ κατανοητή με το αντίθετό της, «το κάθε τι είναι ωραίο εάν δεν αναμιγνύεται με τα αισχρά», έχει δύο βασικούς άξονες με τους οποίους συνδέονται τα θέματα της τρίτης και της τέταρτης στροφής: το τι κάνει κανείς *ἐκὼν*, όταν δεν πιέζεται από την ανάγκη (542. 28-30), και το πρόσωπο στο οποίο απευθύνει το ποίημα (*τοί*, στ. 39), δηλαδή τον Σκόπα. Με την αλλαγή στη συντακτική σειρά των λέξεων, ο Σωκράτης συνάπτει το *ἐκὼν* που ανήκει στον Σιμωνίδη, με τα ρήματα της προηγούμενης πρόπαισης για να ψέξει τον ποιητή (*ἐκὼν ἐπαίνημι καὶ φιλῶ*) που εγκωμιάζει τυράννους. Το ιδεώδες του Σιμωνίδη (*μέσος*) με το διαχωρισμό των *καλῶν* από τα *αἰσχρά*, διατυπώνεται «σωκρατικά» ως νέο δόγμα (*οὐδεὶς ἐκὼν κακός, οὐδεὶς ἐκὼν ἀμαρτάνει*, 345e), με το οποίο ελέγχεται η ικανότητα των ποιητών, αλλά και των σοφιστών στα εγκώμια (*ἐπαινέσθαι δέ ἐν λόγῳ πολλάκις παρὰ δόξαν ψευδομένων*, 337b6). Ο ψόγος για τα ψεύδη των ποιητών και των σοφιστών (*εἰ μέσως ἔλεγεσ ἐπικεικὴ καὶ ἀληθῆ*,⁶² *ὦ Πιπτακέ, οὐκ ἄν ποτε ἔψεγον*, 346e4-7a) παραπέμπει στον ψόγο της Σαπφώς: *αἰ δ' ἦχεσ...ἔλεγεσ +περί τῷ δικαίῳ*] (απ. 137. 3=*οὐκ ἔχεις*=ψέγω), με επίκεντρο εδώ το ψεύδος του Πιπτακού (*σφόδρα γάρ καὶ περί τῶν μεγίστων ψευδόμενος δοκεῖς ἀληθῆ λέγειν*, 347a0-1 πβ. στ. 32, *ψευδος...ἔσχατον κάκων*, Αλκ. αππ. 117b. 33 ή 34b34). Ο έπαινος των ποιητών είναι συμβατικός και ιδιοτελής, κατά συνέπεια η ποίηση αλλά και η σοφιστική αδυνατούν να προσδιορίσουν τι είναι *ἀρετή*, εάν, και από ποιον διδάσκεται.

⁶⁰ Πβ. De Martino-Vox, *Lirica Greca I* (1999) σ. 404.

⁶¹ Για το ρήμα *φιλῶ* ως συνώνυμο του *ἐπαινῶ* στον Πίνδαρο (*Πυθ.* 1. 92, 4. 1, 10. 66, *Νεμ.* 3. 73) και την έκφραση *ἐπαίνημι καὶ φιλέω*, τεχνικό όρο της επινίκιας ποίησης που περιγράφει στον Πίνδαρο και τον Βακχυλίδη την σχέση του ποιητή με τον πάτρωνα βλ. Parry, «An Interpretation of Simonides 4 (Diehl)» (1964) σ. 309, Most, «Simonides' Ode to Scopas in Contexts» (1994) σ. 145 σημ. 54.

⁶² Η ουσία της *ἀρετῆς* τοποθετείται στη *μεσότητα* την οποία και οι δύο φιλόσοφοι καλούνται να επιτύχουν (*μέσον τι* 338a6). Βλ. Parry, «An Interpretation of Simonides 4 (Diehl)» (1964) σ. 320. Για τις σημασίες των επιθέτων *ἐπικεικῆς*, *ἀρμόδιος*, *σύμμετρος*, *πρέπων*, *κατάλληλος*, *ἄρτιος* (χωρίς φυσικό ελάττωμα), αλλά και με ηθική έννοια (λογικός, δίκαιος, πράος, μέτριος) βλ. LSJ⁹, Ησύχ. s.v.

Εάν το απ. 542 του Σιμωνίδη είναι εγκωμιαστικό άσμα, όπως αυτά συντίθεται *ὑπὸ τῶν συνετωτάτων* στα συμπόσια⁶³ και το κοινωνικό και ειδολογικό πλαίσιο είναι μια συμποτική άσκηση επαίνου και του ψόγου, τότε τα κοινά θέματα με την ποίηση της Σαπφώς, αλλά και του Αλκαίου, σε έναν διάλογο που αφορά στην *ἀρετή* και ποιος μπορεί να την διδάξει, στοχεύουν στο να καταδείξουν την ανικανότητα της λυρικής ποίησης και της Σαπφώς, στη σύνθεση εγκωμίων, στην ικανότητα δηλαδή να πείθει ένας ποιητής τους *ἀγαθούς* (*συνετούς*).

Μετά από την ερμηνεία του ποιήματος του Σιμωνίδη που διακόπτει τη συζήτηση του Σωκράτη με τον Πρωταγόρα οι ποιητές καταδικάζονται σε σιωπή και οι δύο φιλόσοφοι επανεξετάζουν το πρόβλημα της ενότητας της *ἀρετῆς*. Η διάσταση ανάμεσα στην οικεία⁶⁴ και την *ἀλλότρια* φωνή είναι η διάκριση ανάμεσα στους επαίοντες και στους αδαείς.⁶⁵ Η ποίηση ως *ἀλλότρια* φωνή⁶⁶ δεν δικαιούται να γνωμοδοτεί για την ουσία της *ἀρετῆς* (347e2) και καταδικάζεται. Στόχος του Πλάτωνα είναι να μεταβιβάσει στη ρητορική και τη φιλοσοφία τον εκπαιδευτικό ρόλο που είχε στα συμπόσια της Αθήνας η ποίηση.⁶⁷ Τόσο οι διάλογοι του Πλάτωνα όσο και τα άσματα της Σαπφώς και του Ανακρέοντα είναι ιδιαίτερα δημοφιλή στα συμπόσια της ύστερης αρχαιότητας. Οι συμπότες όμως αποφεύγουν τη σοβαρότητα και ο Φίλιππος δηλώνει πως ντρέπεται να βλέπει σκλάβους να εκτελούν τους διαλόγους του Πλάτωνα, αφού το ίδιο νιώθει και για τα τραγούδια της Σαπφώς και του Ανακρέοντα. Από τη μαρτυρία αυτή του Πλουτάρχου (*ὅτε καὶ Σαπφοῦς ἂν ἄδομένης καὶ τοῦ Ἀνακρέοντος ἔγῳ*

⁶³ Περυσινάκης, «Αρχαϊκή λυρική ποίηση. Προβλήματα ερμηνείας και μετάφρασης της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Μια ερμηνευτική προσέγγιση. Εγκώμιον στον Σκόπα: Ο *ἀλαθέως ἀγαθός* και *πανάμωμος* άνθρωπος (Σιμωνίδης 542 PMG) (2005) σσ. 47-8.

⁶⁴ Η φωνή των βιβλίων και των ποιητών δεν συμμετέχει στη διαλεκτική προσωπική συζήτηση (*ἀνερέσθαι*, Πρωτ. 347e3-4, *ἐπαγόμενοί τε αὐτοὺς οἱ πολλοὶ ἐν τοῖς λόγοις*, e4-5, *εἰ δὲ ἐπανερόιτο τινά τι, ὥπερ βιβλία οὐδὲν ἔχουσιν οὔτε ἀποκρίνασθαι οὔτε αὐτοὶ ἐρέσθαι*, 329a2-3 πβ. *ἐὰν δ' ἀνέρῃ τι, σεμνῶς πάνυ σιγᾷ*, Φαῖδρ. 276d6, 274b-278e. Για το θέμα βλ. και Τσιτσιρίδης, *Η γένεση της λογοτεχνικής ερμηνείας* (2001) σσ. 59- 63.

⁶⁵ Η θεωρητική βάση της χαμηλής εκτίμησης των συμποσίων έγκειται στην θεωρία του Πλάτωνα περί ηδονής. Στον Πρωταγόρα έχουμε την πιο πρόωμη προσπάθεια του Πλάτωνα να δώσει μια εικόνα του καλού συμποσίου (347c-e) που συνδέεται με την *παιδεία* και τη *σωφροσύνη* τους ορθά πεπαιδευμένους συμπότες που αντιδιαστέλλονται από τους απαίδευτους. Βλ. Tecusan, «Logos Symptotikos: Patterns of the Irrational in Philosophical Drinking: Plato Outside the Symposium», *Symptotica* (1994) σσ. 255, 257-60.

⁶⁶ Και ο Απουλβίος (Apol. 9. 13-Helm) εγκλωβίζεται σε μια πλατωνικού τύπου απαξίωση της «φωνής» της Σαπφώς (*insolentiam linquae* πβ. *ἀλλοτρίαν φωνήν*, Πρωτ. 347e2, *Λέσβιος ὢν καὶ ἐν φωνῇ βαρβάρῳ τεθραμμένος*, αντ. 341c4-6.

⁶⁷ Για το ρόλο της αρχαϊκής λυρικής ποίησης στα συμπόσια και την ισότιμη θέση που είχαν οι σοβαρές συζητήσεις (*καλοὶ λόγοι*) και οι «ποιητικοί αγώνες» βλ. Καζάζης, «Η Λυρική Ποίηση ως μουσική παιδεία. (Πρώτες διακρίσεις)» (2007) σ. 509.

μοι δοκῶ καταθέσθαι τὸ ποτήριον αἰδούμενος, Συμπ. 710b) γίνεται σαφές ότι η φωνή του Πλάτωνα και η φωνή της Σαπφώς είναι σε αντιπαλότητα, δικαιολογημένα επομένως ο Πλάτωνας προνοεί στον Πρωταγόρα την απαξίωση της ξένης με τη φιλοσοφία φωνής για τη διδασκαλία των *συνετιωτάτων* στα συμπόσια.

22. Κλέαρχος Σολέας (απ. 41 Wehrli)=Σαπφώ απ. 58: Ερμηνεία με βάση το δόγμα της ἀρετῆς

Οι πληροφορίες για το απ. 58 της Σαπφώς προέρχονται από τον POxy. 1787 ffr. 1. 1-25, και πιο πρόσφατα από τον πάπυρο της Κολωνίας. Η μαρτυρία όμως του Κλέαρχου του Σολέα: *ὕμεῖς δὲ οἴεσθε τὴν ἀβρότητα χωρὶς ἀρετῆς ἔχειν τι +τρυφερόν+; καίτοι Σαπφῶ γυνὴ μὲν πρὸς ἀλήθειαν οὔσα καὶ ποιήτρια, ἥδεσθη τὸ καλὸν τῆς ἀβρότητος ἀφελείν* λέγουσα *ὥδε (ἔγω δὲ φίλημ' ἀβροσύναν,]...τοῦτο καὶ μοι/ τὸ λά[μπρον...ἔρος ἀελίω καὶ τὸ κάλον* λέ[λ]ογχε (απ. 58. 25-26) φανερόν ποιοῦσα πᾶσιν ὡς ἡ τοῦ ζῆν ἐπιθυμία τὸ λαμπρόν καὶ τὸ καλὸν εἶχεν αὐτῇ. Ταῦτα δ' ἐστὶν οἴκεῖα τῆς ἀρετῆς, Βίοι απ. 41 Wehrli, που διασώζει ο Αθήναιος (15. 687b), παραμένει πολύ σημαντική, επειδή αποτελεί μια ερμηνευτική προσέγγιση που στηρίζεται στον Πλάτωνα και στον Αριστοτέλη.

Ο Κλέαρχος ερμηνεύει το απ. 58 ακολουθώντας στη συναγωγή συμπερασμάτων το σοφιστικό τρόπο της ερμηνείας του ποιήματος του Σιμωνίδη στον Πρωταγόρα,⁶⁸ ενώ παράλληλα επιχειρεί την ταύτιση της ηδονής με την έννοια του ἀγαθοῦ (Πρωτ. 351b-354d). Οι σύνδεσμοι *ὁμως* και *καίτοι* και η υπερασπιστική διάθεση του Κλέαρχου⁶⁹ υπαινίσσονται «βιογραφίες» της Σαπφώς που εστιάζουν σε ζητήματα ηθικής. Όπως δείχνουν οι φράσεις (*γυνὴ μὲν πρὸς ἀλήθειαν οὔσα καὶ ποιήτρια*, απ. 41 Wehrli πβ. *καίπερ γυναῖκα οὔσαν*, Αριστ. Ρητ. 1398b13, *ἥδεσθη τὸ καλὸν*

⁶⁸ Βλ. F. Wehrli, *Die Schule des Aristoteles III* (Basel-Stuttgart 1969), σσ. 21, 57. Η πρόταση να αντικατασταθεῖ το *τρυφερόν* με το *καλόν* ή κάτι παρόμοιο φαίνεται ικανοποιητική, όπως και η υπόθεση του V. di Benedetto (αυτ. 60) ότι εξέπεσε ένα [οὐκ] πριν από το *οἴεσθε*, επειδή έτσι γίνεται πιο κατανοητή, όπως δηλώνει και ο σύνδεσμος *καίτοι*, η άρνηση των συνδιαλεγομένων να συνδέσουν την *ἀβροσύνα* της Σαπφώς με την *ἀρετῇ*.

⁶⁹ Ο Κλέαρχος ο Σολέας έγραψε πολλά έργα μεταξύ των οποίων ήταν και *Ερωτικά*, *Περὶ βίων* σε 8 βιβλία, που αποτέλεσαν την κυριότερη πηγή των *Δειπνοσοφιστῶν* του Αθήναιου, *Παροιμίαι*, *Πλάτωνος ἑγκώμιον*, *Περὶ γρίφων*, κ.α. Στους *Βίους* η σύγκριση της Σαπφώς και του Παρράσιου με κριτήριο τη στάση τους απέναντι στην *αἰδῶ*(*ἥδεσθη τὸ καλὸν τῆς ἀβρότητος ἀφελείν*, απ. 41 W πβ. *ὑπεραλγῆσας ῥυπαίνονται τὸ τῆς ἀρετῆς ἀβρόν καὶ καλόν*, απ. 42 Wehrli) είναι ενδεικτική και της διαφοράς τους. Ο Παρράσιος, η τέχνη του οποίου εκφράζει επίσης το πάθος, ντρεπόταν να ομολογήσει το πάθος του για ποτό και υπερασπίζονταν τον εαυτό του μετατρέποντας την λέξη *ῥαβδοδίατος* σε *ἀβροδίατος*.

τῆς ἀβρότητας ἀφελείν, απ. 41W πβ. τὰ γὰρ αἰσχρὰ αἰσχύνονται καὶ λέγοντες καὶ ποιοῦντες καὶ μέλλοντες, ὥπερ καὶ Σαπφώ, Αριστ. Ρητ. 1367a12), ο Κλέαρχος ακολουθεῖ τον Αριστοτέλη που ερμηνεύει το απ. 137 της Σαπφώς με βάση το δόγμα του διαχωρισμού των όμορφων από τα άσχημα (τὰ ἐναντία ἢ ἐφ' οἷς αἰσχύνονται, Ρητ. 1367a6-7). Η ἀβρότητα (όσμαι, χροιαί) δημιουργεῖ ανθρώπους μαλθακούς και εκθηλυσμένους και τους απομακρύνει από την ἀρετὴ ενδέχεται όμως να συμβεῖ και το αντίθετο (ἀλλ' ὅμως διὰ τὸ τὴν ἀρετὴν φῆσαι τιμᾶν ἀνεκτέον ταῦτα μὲν Κλέαρχος). Με το δόγμα της ενιαίας διάστασης της ἀρετῆς και τον συλλογισμό ότι ἀβροσύνα-αἰ δῶς (πβ. Δίκη-Αἰ δῶς, Πρωτ. 322c2) εἶναι μέρος (οἰκεῖα) της ουσίας της ἀρετῆς (Πλάτ. Πρωτ. 339), ο Κλέαρχος «ηθικοποιεῖ» την ἀβροσύνα, ὅρο με ισχυρά αρνητική σημασία στο σύνολο της ποίησης (ἀβροσύνας, Ξενοφ. απ. 3.1, ἀβρὰ παθεῖν, Σόλ. 15.4, Θέογν. 474, Ευρ. Ὀρ. 347, Πίνδ. Πυθ. 11. 51). Η ἀβροσύνα, αριστοκρατικό ιδανικό και ταξικό προνόμιο των ἀγαθῶν,⁷⁰ ερμηνεύεται από τον Κλέαρχο ως πνευματικός τρόπος που εξυψώνει ηθικά τη ζωή της Σαπφώς (ἡ τοῦ ζῆν ἐπιθυμία τὸ λαμπρόν καὶ τὸ καλόν εἶχεν αὐτῇ). Ο έρωτας του ηλιακού φωτός (τὸ λά[μπρον...ἔρος ἀελίῳ καὶ τὸ κάλον πβ. ἔσλων ἴμερον ἢ κάλων, απ. 137. 3), εἶναι η επιθυμία της Σαπφώς για τα κάλα (απ. 94. 11 κ.ε., κάλλιστον ὅττω τις ἔραται, 16. 4), την τιμὴ και τα δώρα των Μουσῶν (λέλογχε, πάλον λαχοίην, αππ. 28. 26, 33, 58. 11, 32). Το λαμπρόν, σύμβολο της κοινωνικής προέλευσης της ποίησης αυτής,⁷¹ εἶναι η λάμψη του θεϊκού μεγαλείου που δεν το σβήνει ο χρόνος, η χάρις, η λαμπερή ακτινοβολία της ομορφιάς (Σαπφ. αππ. 16. 18, 96), η ανώτατη αναλλοίωτη ουσία του χρυσού (αππ. 204b πβ. 204a).

⁷⁰ Η ἀβρότης εἶναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικό της ζωῆς των αριστοκρατῶν, την οποία έμαθαν πρώτα οι Έλληνες της Μικράς Ασίας, ιδιαίτερα από τους Λυδούς (πβ. Ξενοφάνης απ. 3 W), και την αγκάλιασε η άρχουσα τάξη για να διαφοροποιήσει τον εαυτό της από τους άλλους. Βλ. Περυσινάκης, «Αρχαϊκή λυρική ποίηση. Ηθικές αξίες και πολιτική συμπεριφορά στην Αρχαία Ελληνική Λογοτεχνία: Προβλήματα ερμηνείας και μετάφρασης της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Μια ερμηνευτική προσέγγιση. Βακχυλίδης* Ἐπινίκων τρίτος. Ἰέρωνι Συρακοσίῳ. Ἱπποῖς Ὀλυμπία» (2008) σ. 54 σημ. 22, όπου και βιβλιογραφία, *Wealth and Society* (1982) σσ. 519-521, 679, *Η έννοια τοῦ πλούτου στὴν Ἱστορίη του Ηροδότου* (1987) σσ. 62-3. Για το θέμα και το απ. 58 βλ. και Ι. Ταϊφάκος, *Αρχαῖοι Κύπριοι φιλόσοφοι* (Λευκωσία 2008), σσ. 25-26, 11-17, 254 κ.ε. κυρ. 256, 262-266.

⁷¹ Το επίθετο λαμπρός χρησιμοποιεῖται στον Αλκαίο για τα όπλα, περικεφαλαίες και κνημίδες (απ. 140. 4, 9), τα ἄρμενα του πολιτικού αντιπάλου (383. 2), τον οπλισμό (179. 5) και για τους Διόσκουρους (πηλόθεν λάμπροι, 34. 10). Στην Σαπφώ λαμπρόν εἶναι η λάμψη του φεγγαριού (λάμπη, απ. 34. 3), η ακτινοβολία της λάμψης (σαντιλάμπην, 4. 6), και το φέγγος του προσώπου (κάμαρυχμα λάμπρον, 16. 18 πβ. 32.3, 42, 13 inc. auct.). Για τη σημασία της λάμψης του προσώπου στην ποίηση της Σαπφώς βλ. Constantinidou, *Logos into Mythos: The case of Gorgias' Encomium of Helen* (2008) σσ. 79-82.

Με την έννοια του *καλοῦ* η Σαπφώ εκφράζει τον Έρωτα του ήλιου, το λαμπρό φως της ζωής αλλά και την *ἀρετή* της ζωής. Η λάμψη είναι σύμβολο της ζωής και της αξίας της ζωής. Φωτεινή είναι η ζωή, η ευτυχία, η χαρά και η *ἀρετή*, σκοτεινά είναι η θλίψη, η δυστυχία και ο θάνατος (απ. 201). Με κριτήρια της άρχουσας τάξης ο όρος *ἀβροσύνα* δηλώνει τον πλούτο που εξικνείται από τη χλιδή και την πολυτέλεια έως το μεγαλείο της δόξας (το *ἐνδόξως καί μακαρίως βιοῦν*, το *μέγα φρονεῖν ἐφ' ἑαυτῇ*, Πλούτ. 145f-146a πβ. 646 e-f, Αἴλ. Αριστ. Λόγ. 28.51, Σαπφ. απ. 32, 33, 55, 58, 65, 147).⁷² Ο ήλιος φως του κόσμου και ουσία της ζωής, είναι υλική και πνευματική δύναμη που μετασχηματίζει την πολύμορφη ερωτική ηδονή σε δημιουργία και αντικειμενική κοινωνική αξία (*ἀρετή*). Με τις ιδιότητες του ηλιακού φωτός (*λάμπρον*) γίνονται κατανοητές οι διαστάσεις της *ἀρετῆς* (*ἀβροσύνα*), η ομορφιά, η ευγένεια, αξίες που ο άνθρωπος προσπαθεί να τις συλλάβει αφηρημένα στον εσωτερικό του κόσμο.⁷³ Το απ. 58, ένα «ορφικό» ποίημα (βλ. παραπ.),⁷⁴ διατρανώνει ότι ο άνθρωπος αυτοπραγματώνεται μέσα από την μουσική που διασφαλίζει τη λαμπρότητα της αβρής ζωής που συνεχίζεται ακόμη κι όταν γερνά ή πεθαίνει. Υπό την οπτική αυτή ο έρωτας του ήλιου, που ανταποκρίνεται στα εσωτερικά αισθήματα και τις δραστηριότητες του ομίλου της Σαπφώς (*κάλα δῶρα*, απ. 58. 11) είναι το ειδυλλιακό τοπίο της ποίησης, το αντιστάθμισμα (*ἀλλ' ἄ τί κεν ποείην*; στ. 17) της πτώσης από τα γηρατεία. Ο μύθος του Τιθωνού γίνεται το σύμβολο μιας ζωής αφιερωμένης στην τέχνη που αξιώνεται ο εκλεκτός των θεών και φίλος των Μουσών (πβ. Σαπφ. απ. 33. 2). Η *ἀβροσύνα* είναι ένα «πνευματικό» τοπίο (στ. 25-26), η «πατρίδα» του διαρκούς ερωτικού θέρους, η ζωή που παραμένει όμορφη, λαμπρή τρυφερή, αβρή, ακόμη και μετά το θάνατο (πβ. απ. 55). Στις δύο όψεις της *ἀβροσύνας* (πβ. τη διπλή όψη του

⁷² Η ποίηση της Σαπφώς αντανακλά μια ζωή ανέσεων και χλιδής, η γραφή της όμως δεν επηρεάζεται από τον Λυδικό τρόπο ζωής αλλά αντανακλά την αριστοκρατική αντίληψη της ζωής από την πλευρά των γυναικών. Για την *ἀρετή* με όρους της Σαπφώς (διανοητική και πνευματική) και τη σχέση της με τον πλούτο (απ. 148, 50, 16, 132, 31) βλ. Perysinakis, *Wealth and Society* (1982) σσ. 394-402, κυρ. 394-396 πβ. 519-521, 679.

⁷³ Στον Πλάτωνα ο ήλιος και το *ἀγαθόν* είναι οι βασιλείς του ορατού και του νοητού κόσμου (*Πολιτ.* 509d). Ως την εποχή του Πίνδαρου και του Βακχυλίδη οι αξίες παριστάνονται με την εικόνα της λάμψης. Το θείο είναι λαμπρό και φωτεινό, το τέλειο λάμπει, το μεγαλείο εξακολουθεί να ζει στο φως της δόξας. Ο ποιητής αποκαλύπτει αυτή τη λάμψη και στέλνει τις ακτίνες της πέρα από τα σκοτάδια του θανάτου. Το στοιχείο αυτό προβάλλει με απόλυτη σαφήνεια στα εγκώμια. Όπως στο απ. 44 η Σαπφώ δεν διηγείται τις μεγαλόπρεπες πράξεις ή τη μοίρα των ηρώων αλλά περιγράφει τη λάμψη και την τελειότητα της εορτής, στο απ. 58 ξεπερνά την αδυναμία της μελαγχολικής ηλικίας με τη σκέψη ότι δεν έχασε την ουσία της νιότης, δηλαδή τη χαρά για τη λάμψη και την ακτινοβολία. Βλ. Snell, *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος* (1984⁴) σσ. 103-105, 262-3 (απ. 16), V. di Benedetto, «Il tema della vecchiaia e il fr. 58 di Saffo», *QUCC* 19 (1985), σσ. 145-166, κυρ. 153.

otium: Κάτουλ. π. 51.13 κ.ε. βλ. παρακ.) συνοψίζονται δύο διαμετρικά αντίθετες ερμηνευτικές προσεγγίσεις της Σαπφώς. Η θετική πλευρά της *ἀβροσύνας* εκλαμβάνεται ως τυπική έκφραση και αιτία της *ἀρετῆς* και της *εὐδαιμονίας*, ο αβρός όμως λόγος είναι ο λεπτός, κομψός και καλλωπισμένος λόγος που περισσότερο από κάθε άλλο κινδυνεύει να γίνει αδύναμος και εκφυλισμένος.

Η ερμηνεία του Κλεάρχου παραπέμπει στην τελευταία αντίδραση του Πρωταγόρα, όπου η ανομοιότητα της ανδρείας με τις άλλες αρετές, αναγκάζει τον Σωκράτη να εισαγάγει την έννοια της ηδονής ως αυτής που ταυτίζεται με το *ἀγαθόν*. Το *ἡδέως ζῆν* (*εὐδαιμονία*) ταυτίζεται με το *ἀγαθόν* (Πρωτ. 351b7-c, 355b5-6 πβ. τα συνώνυμα του Πρόδικου *ἡδύ, τερπνόν, χαρτόν*, 358b) και οι πράξεις των ανθρώπων τείνουν προς το *ἀγαθόν*, δηλαδή το *ἀλύπως ζῆν καὶ ἡδέως* (358bc). Το ωραίο και το ηδύ μπορεί να είναι ωραίο σε σχέση με τα επακόλουθά του ή σε αναφορά με τις συνθήκες πραγματοποίησής του (350bc κ.ε.). Με αριστοτελικούς όρους *εὐδαιμονία* θεωρείται η εξασφάλιση μέσω της τέχνης μιας «θεϊκής» ζωής που διακρίνεται από αυτάρκεια,σχόλη και αφροντισία (Αριστ. *Η.Ν.* 1177b5), σταθερή και ασφαλή κατοχή του πλούτου (*Ρητ.* 1360b14 πβ. *Η.Ν.* 1097b5-7) που κατακτούν οι σοφοί για τον εαυτό τους και για την πόλη τους (Αριστ. *Ρητ.* 1398b13). Ο αξιομακάριστος αξιώνεται μια ζωή με το τέλειο μήκος βίου (*Η.Ν.* 1177b22-24) που έχει κάτι το θεϊκό (1177b27-28). Η *εὐπραξία μετ' ἀρετῆς, εὐδαίμων βίος* (*εὐδαιμονία*) η κρατίστη κατ' ἀρετὴν ἐνέργεια, σύμφωνα με την ανώτατη ἀρετή, δηλαδή την ενέργεια του αρίστου και του θεϊκότερου μέρους, του νου (*Η.Ν.* 1177a13, 17) είναι κύριος φιλοσοφικός στόχος.⁷⁴ Το *ἡδέως ζῆν*, ο ἡδιστος ἐν σοφίᾳ βίος προαπαιτεί ανάπαυση καισχόλη (otium), όπως η πλήρης αφιέρωση στη λογοτεχνική και φιλοσοφική σπουδή (beata vita).⁷⁶ Ο θεωρητικός βίος αποτελεί ύψιστο ιδεώδες και αριστοκρατική ποιότητα της ζωής.

⁷⁴ Στον Πάπυρο της Κολωνίας η γηραιά Σαπφώ αντιτάσσει την *ἀβροσύνα* απέναντι στα γηρατεία, μια κατάσταση παραδοσιακά *αἰσχρὴ* (απ. 58. 12-17).

⁷⁵ Η *εὐδαιμονία* νοείται σε άμεση συνάρτηση με τη σοφία ως γνώση και ανδρεία που θα ελέγξει τον άνθρωπο από το να υποδουλωθεί στην ηδονή. Βλ. Taylor, *Plato Protagoras* (1985³) σσ. 164, 179-85, 201-2, Adkins, *Merit and Responsibility* (1960) σ. 333.

⁷⁶ Ο Θεόφραστος (Omnis auctoritas philosophie, ut ait Theophrastus, consistit in beata vita comparanda; beate enim vivendi cupiditate incensi omnes sumus Κικ. *Fin.* 5. 86) σύμφωνα με τον Περιπατητικό Ρυπίο Pisone Calpurniano υποστήριξε ότι το είδος αυτό της ζωής είναι η προϋπόθεση για την ενασχόληση με τη φιλοσοφία αλλά και με τον έρωτα (Θεόφραστος *ὁ φιλόσοφος ἐρωτηθεὶς ὑπὸ τίνος τί ἐστὶν ἔρως, «πάθος» ἔφη «ψυχῆς σχολαζούσης»*, Στοβ. *Ανθ.* 64. 66).

Η αισθητική της ομορφιάς και το αντίστοιχο της αίσθημα της ηδονής από αυτήν καθαυτή την ομορφιά είναι μια εμπειρία που επιτυγχάνεται με τη μεσολάβηση του θεού (Αлк. απ. 307c), μια ποίηση αφιερωμένη στα *κάλα* που υμνεί τη φυσική ομορφιά ως θεϊκή μοίρα και υπέρτατη στιγμή της ευνοημένης από το θεό φύσης. Το ρήμα *ἀβρύνομαι*, που στον Αλκαίο σημαίνει βιώνω την κορυφαία στιγμή της θείας επιφάνειας και της ανθρώπινης θέωσης με τη μουσική (*θέρους ἐκλάμποντος καὶ ἐπιδημοῦντος Απόλλωνος θερινόν τι καὶ ἡ λύρα περί τὸν θεὸν ἀβρύνεται*, απ. 307c πβ. *ἄβραν*, Σαπφ. 44. 7, Αлк. 42. 8 για την Ανδρομάχη και τη Θέτιδα αντίστοχα) προσδιορίζει την ποιητική της Σαπφώς ως κλίση προς την ομορφιά και επιθυμία των *καλῶν* (*ἄνθεα ἀμέργουσιν* (απ. 122) *τὸ τῶν καλῶν ἐρᾶν καὶ πρὸς τὰ ὠραῖα φιλικῶς ἔχειν...πάντες οἱ ἐρῶντες...τοῖς ὠραίοις ἀβρύνονται...καὶ Σαπφῶ φησιν*, Κλέαρχ. *Ἐρωτ.* απ. 41, 25 Wehrli=Αθην. 12. 533e).⁷⁷ Ο ερωτικός λόγος κρίνεται από το περιεχόμενο του αλλά και από το σκοπό για τον οποίο ενεργοποιείται. *Φιλοκαλῶ* (Θουκ. 2. 40, Χρύσ. Στωκ. 2. 334, Δόδ. Σικ. 1. 51, Ησύχ. sn., *φιλόκαλος*, Γοργ. απ. 6) σημαίνει *ἀβρύνομαι* (*ἐκτρυφῶ*), εμβαπτίζομαι στην ομορφιά των ωραίων (*Σαπφῶ. ἐρασθεῖσα <καλῶν>*, Ιμέρ. Λόγ. 28.2, *ἡμερος ἔσλων καὶ κάλων*, Σαπφ. απ. 137. 3), συνθέτω με ὕφος κομψό που προσιδιάζει στη λεπτή ομορφιά των ανθέων (Διον. Αλικ. *Περὶ συνθ. ὄνομ.* 19).⁷⁸ Η κλίση προς την ομορφιά οριοθετεί την περιοχή της αισθητικής του ερωτικού λόγου, τη θεωρία της ομορφιάς και την ομορφιά της τέχνης. Η ποίηση της Σαπφώς είναι ο *ἀβρός*, ο *ὠραῖος*, ο *ἡδονικός*, ο γλυκὺς και χαριτωμένος λόγος (Ερμογ. *Περὶ ἰδεῶν* 344. 13-345. 2). Το *χαρίεν*, το *τρυφερόν* και το *ἡδύ*, υφολογικές επιλογές του ερωτικού λόγου ταυτίζονται με το σύστημα της γλαφυρής αρμονίας, η σημαντικότερη εκπρόσωπος του οποίου υπήρξε, σύμφωνα με τον Δημήτριο, η Σαπφώ.

Η *ἀβροσύνα* (*ἡμερος ἔσλων καὶ κάλων*, Σαπφ. απ. 137. 3) ως τρόπος ζωής και χαρακτηρισμός γραφής γίνεται συνώνυμη της ποιητικής της Σαπφώς. Η ερωτική ποίηση είναι η ποίηση της *ἀβρότητας* και ο ρυθμός της είναι ηδονικός και μαλθακός.

⁷⁷ Οι Voigt, *SetA* (1971) σ. 128 και Campbell, *Greek Lyric I* (1990²) σ. 143, δεν καταχωρίζουν τον Κλέαρχο στις πηγές του απ. 122 της Σαπφώς, ενώ πρόκειται για σημαντική μαρτυρία, από την οποία φαίνεται ότι ο μύθος της Περσεφόνης, τον οποίο αναφέρει και ο Αθήναιος, φαίνεται να έχει παραπλήσιο πυρήνα με το μύθο της Ηούς (Σαπφ. απ. 58).

⁷⁸ Το άνθος υπενθυμίζει την εξωτερική ομορφιά: *φιλοκαλία* (δηλοῖ δὲ τὸ τῶν καλῶν ἐρᾶν καὶ πρὸς τὰ ὠραῖα φιλικῶς ἔχειν...ἡ πάντες οἱ ἐρῶντες οἷον ἐκτρυφῶντες ὑπὸ τοῦ πάθους ὠριαινόμενοι τοῖς ὠραίοις ἀβρύνονται. Φυσικὸν γὰρ δὴ τι τὸ τοῦς οἰομένους εἶναι καλοῦς καὶ ὠραίους ἀνθολογεῖν. Ὅθεν αἱ τε περὶ τὴν Περσεφόνην ἀνθολογεῖν λέγονται καὶ Σαπφῶ φησιν ἰδεῖν ἄνθε' ἀμέργουσιν παῖδαν ἄγαν ἀπαλάν, Κλέαρχ. απ. 41, 25 Wehrli.

23. Αριστόξενος απ. 81 Wehrli, Κλέαρχος Σολέας απ. 33 Wehrli=Σαπφώ αππ. 246, 247: Η άρετή της μουσικής

Ο Αριστόξενος, μαθητής του Αριστοτέλη, όπως και ο Κλέαρχος, αποδίδει στην Σαπφώ την εφεύρεση της πηκτίδας (*πηκτίς δέ καί μάγαδις ταύτόν, καθά φησιν δ' Αριστόξενος καί Μέναιχμος ό Σικυνώνιος έν τοίς περί τεχνιτών. Καί τήν Σαπφώ δέ φησιν ούτος, ήτις έστίν Ανακρέοντος πρεσβυτέρα, πρώτην χρήσασθαι τή πηκτίδι, απ. 98 Wehrli=Αθήν. 14. 635e=Σαπφ. αππ. 246, 247*)⁷⁹ και την ανακάλυψη της παθητικής μιξολυδικής μελωδίας (*καί μιξολύδιος δέ παθητική τίς έστι, τραγωδίαις άρμόζουσα. Αριστόξενος δέ φησι Σαπφώ πρώτην εύρασθαι τήν μιξολυδιστί, παρ' ής τούς τραγωδοποιούς μαθείν. Λαβόντας γούν αύτήν συζεύξαι τή δωριστί, έπει ή μέν τό μεγαλοπρεπές καί άξιωματικόν άποδίδωσιν, ή δέ τό παθητικόν, μέμικται δέ δι'ά τούτων ή τραγωδία, απ. 81 Wehrli=Πλούτ. Περί Μουσ. 1136c153-d16=απ. 246*) που οι τραγικοί συνδύασαν με το μεγαλόπρεπο ύφος της δωρικής μουσικής. Ο τραγικός που επηρεάζεται περισσότερο είναι ο Ευριπίδης (Πλούτ. *Περί τοϋ πώς δεί άκούειν*; 46b) γνωστός για τη χρήση της πηκτίδας και για τραγούδια που προσιδιάζουν στον λέσβιο τρόπο (Βάτρ. 1308). Η γριά Ευριπίδεια Μούσα των Βατράχων, η προαγωγός Ευριπιδο-Αρτεμισία, δασκάλα βαρβαρικής καταγωγής εταιρών (Αριστοφ. *Θεσμ.* 877-883) και η γριά των *Εκκλησιαζουσών* που παρωδεί την Σαπφώ (877 κ.ε. πβ. απ. 168B), οπτικοποιούν στην κωμωδία την παθιάρικη μουσική της Σαπφώς, και την ίδια την Σαπφώ που εξ αιτίας των μουσικών οργάνων που χρησιμοποίησε κατατάσσεται στον ίδιο κωμικό τύπο.

⁷⁹ Οι ιωνικοί και λυδικοί ρυθμοί είναι «χαλαροί» και «μαλθακοί» και συνδέονται με την ηδονή, τη διασκέδαση, τη ερωτική απόλαυση και τη «γυναικεία αδυναμία» (Πλάτ *Πολιτ.* 398e1-2, 389e, 399a), όπως και τα μουσικά όργανα ή οι μελωδίες που θεωρούνται πως έχουν εισαχθεί στην Ελλάδα (πχ. η λυδική αρμονία, η *πηκτίς* κλπ.). Οι ρυθμοί αυτοί σε αντίθεση με τα συντηρητικά και παραδοσιακά στοιχεία (πχ. η δωρική αρμονία και η λύρα), θεωρούνται ακατάλληλοι για τη διαπαιδαγώγηση των νέων.. Ο Αριστοτέλης, στην ίδια κατεύθυνση με τον Πλάτωνα, αλλά περισσότερο φιλελεύθερος και λιγότερο απόλυτος, υποστηρίζει επίσης την ηθική αξία της μουσικής και τη σημασία της στην εκπαίδευση των νέων (*Πολιτικά* 1339a-1342b). Βλ. Φιλιππίδης, «Η θεωρία του πεζού λόγου και η τροποποίηση της κριτικής στην αρχαιότητα» (1993) σ. 168.

Οι χαλαροί παθητικοί ρυθμοί της Σαπφώς και του Ανακρέοντα ομοιάζουν με τα πορνικά «Λοκρικά» άσματα (Κλέαρχ. απ. 33 Wehrli) και, όπως οι θρηνώδεις αρμονίες,⁸⁰ δεν αρμόζουν στην ιδανική πολιτεία. Όμως η ερωτική ποίηση και η συναφής μελωδία υπήρξε σημαντικός παράγοντας για την επιβίωση της Σαπφώς. Ρήτορες, τεχνογράφοι και μετρικοί σχολιάζουν, επεξηγούν την αιολική διάλεκτο και τα μετρικά συστήματα της Σαπφώς και διασώζουν έως τους ύστερους Βυζαντινούς μια ποίηση με απήχηση στο ευρύ κοινό.

Ο Αριστόξενος, σύμφωνα με τον Πορφύριο, μαρτυρεί ότι η Σαπφώ και ο Αλκαίος εμπιστεύονταν τα μυστικά στα βιβλία τους όπως σε έναν καλό φίλο (*ille velut fidis arcana sodalibus olim / credebat libris*): *Aristoxeni sententia est; ille enim in suis scriptis ostendit Sapphonem et Alcaeum volumina sua loco sodalium habuisse*, Οράτ. *Sat.* 2. 1. 30). Η μαρτυρία από τον Σχολιαστή των μέτρων του Οράτιου βεβαιώνει το ενδιαφέρον των αιολέων ποιητών (πβ. *βιβλιδεσσι*, Αλκ. απ. 208a3, 305b29, Αντιφάν. *Σαπφώ* απ. 194 πβ. *βιβλιογράφος*, 198;) για τα σύμβολα της μουσικής σημειογραφίας. Η ελληνική σημειογραφία (*παρασημαντική*), χάρη στην *Εισαγωγή Μουσική* του Αλύπιου, ενός συγγραφέα για τη ζωή του οποίου δε γνωρίζουμε τίποτε, μετακενώνει στο Βυζάντιο τον 4^ο αιώνα μ. Χ.⁸¹ και τα δύο συστήματα γραφής, ένα για την οργανική και ένα για τη φωνητική μουσική, που χρησιμοποιούσαν οι Έλληνες.

⁸⁰ Για τον Αριστόξενο και τον παθητικό χαρακτήρα της μυξολυδικής αρμονίας βλ. Μιχαηλίδης, *Εγκυκλοπαίδεια της ΑΕ Μουσικής* (1989) σσ. 212-3, 45-48 όπου και βιβλιογραφία, C. Lord, *Education and Culture in the political thought of Aristotle* (Ithaca London 1982), σσ. 113-118, 140, 143-6, 212-9. Για τη σχέση της μυξολυδικής αρμονίας με τον Αρίωνα, ευρετή του διθύραμβου και μιας πρωταρχικής μορφής τραγωδίας βλ. C. Lord, «Aristotle's History of Poetry», *TAPhA* 104 (1974), σσ. 315-7, Σούδ. s.v. *Αρίων*, Kroh, *Λεξικό αρχαίων συγγραφέων Ελλήνων και Λατίνων* (1995) σ. 103.

⁸¹ Μιχαηλίδης, *Εγκυκλοπαίδεια της ΑΕ Μουσικής* (1989) σσ. 242-4.

5. Το ηθικό και κοινωνικό πλαίσιο του διαλόγου (Αлк. απ. 384-Σαπφ. απ. 137)

Η ιδιαιτερότητα του απ. 137 της Σαπφώς έγκειται στο ότι δομείται σε λογικούς, ηθικούς και αισθητικούς μηχανισμούς που συνδυάζονται, αντιστοιχούνται ή αντιστρέφονται με κωδικοποιημένα μηνύματα ενός άλλου δημιουργού. Το ποίημα σε άμεση σχέση με τα κοινωνικά και ποιητικά συμφραζόμενα της εποχής στην οποία οι ποιητές ζουν, φέρει τις σημάνσεις και το *ἔτυμον* από τη χρήση της παράδοσης και από την ίδια την ποίηση της Σαπφώς και του Αλκαίου. Σε μια κοινωνία με υψηλή ποιητική παραγωγή όπως η Λέσβος την εποχή της Σαπφώς, του Αλκαίου και του Πιττακού, είναι ιδιαίτερα πιθανό οι δύο ποιητές να συνθέτουν ταυτόχρονα ενώπιον κοινού και το ποίημα να παρουσιάζεται στην αρχική τουλάχιστον εκτέλεση ως δημόσιος διάλογος και ποιητικός διαγωνισμός.¹ Η υπόθεση για συνεργασία ή ανταγωνισμό των δύο ποιητών σε κωμαστικό ή συμποσιακό περιβάλλον, μια παράσταση «ενώπιον» της

¹ Ο διάλογος παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με αγώνες ποιητών και μουσικών διαφορετικού φύλου, ίχνη των οποίων αναγνωρίζονται και στους αγώνες ανδρών και γυναικών στην κωμωδία. Ο Lardinois «Who sang Sappho's Song» (1996) σ. 172 σημ. 108, υποστηρίζει την άποψη του M. Hertfeld, *The Poetics of Manhood: Contest and Identity in a Cretan Mountain Village* (Princeton 1985), ότι ο διάλογος παραπέμπει στους αγώνες στην ποίηση και στην ευφύια ανάμεσα σε άνδρα και γυναίκα τραγουδιστή, όπως στις κρητικές μαντινάδες.

² Τα επίθετα *ἔσλος* και *ἀγαθός* έχουν και στους δύο ποιητές ταυτόσημη σημασία, όπως δηλώνει η χρήση του διαζευκτικού στην Σαπφώ (απ. 137. 3 πβ. 50, 213Ab10). Στον Αλκαίο τα επίθετα *ἔσλος* και *τίμιος* (360. 4) εκφράζουν ποιότητες του *ἀγαθοῦ* (*ὅττινες ἔσλοι ὕμνων τε καὶ ἀμμένων*, 391, *ἔσλων ἔοντες ἐκ τοκῆων*, 72. 13 πβ. *ἔσλοις τοκῆας γὰρ ὕπα*, 6. 14, *κᾷσλον*, 48. 14) που αντιλαμβάνεται τη θέση του στην πολιτική ζωή (απ. 48. 16). Για το επίθετο *ἔσθλος* (*καλός*) συνώνυμο του *ἀγαθοῦ* και τους όρους *κακός*, *αἰσχρός* βλ. I. N. Perysinakis, «Hesiod's Treatment of Wealth», *Metis* 1(1986), σσ. 97-119 κυρ. 110, «Ηθικές αξίες και πολιτική συμπεριφορά στα ομηρικά έπη: Μια προσέγγιση της αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας» (1996) σσ. 240-270, κυρ. 244-250.

³ Οι κυρίαρχες στον Αλκαίο έννοιες *αἰσχρον* και *αἰσχύνη* αφορούν κυρίως τους πολιτικούς αγώνες: το *αἰσχρός* αναφέρεται στις πολιτικές συνθήκες που επιβάλλονται μετά την επικράτηση του Πιττακού (απ. 75. 3-12) που τον αποκαλεί συχνά *κακοπάτριδα* (απ. 348. 1, 67. 4, 75.12, 106. 3). Το *αἰσχρός* -*κακότης* είναι αποτέλεσμα της συναναστροφής με πόρνες (*ἔμοι π[ί]θην, / ὅς π[όρν]αῖσιν ὀμίλλει, τάδε γίνε[τ]αι· / δεύε[ι] μα[.] αὐτῷ τῷ χρήματος [ἄψερο]ν / αἰσχρός κα[ὶ] κα[κ]ό[τα]τ' ὠλομέναν*, απ. 117b28 κ.ε.), θεωρείται απαξία για την αριστοκρατία και τους ευγενείς και προσβολή προς τους *ἔσθλους* προγόνους (6. 13). Το *ἔσχατον κάκων* συνδέεται με το *ψεύδος* και τις πόρνες (απ. 117b32, 33. 26 και 29 βλ. επίσης *κάκων*, 119.7, *κάκα* [για τα γηρατειά 50. 3, το θάνατο 306Ab20, την *πενία*) *κάκον ἄσχετον*, 364.1, τον πόλεμο 42. 1 πβ. *Ἀχνάσδημι κάκως*, 130A1, *κακότατα πόλλα*, ίσως για το γήρας 132. 4, *κάκω*, 44. 5). Εάν το *αἰσχρός* αφορά σε όλες τις περιπτώσεις σε πολιτικά γεγονότα και ο *μόρος αἰσχροῦ* στο ποίημα της μοναχικής κόρης (*αἰσχρον μόρον...κακοτάτων πεδέχοισας*, Αλκ.απ. 10. 1 και 3) πρέπει να ιδωθεί υπό την οπτική αυτή.

⁴ Για τον όρο «συνείδηση» ως έννοια που απαντά για πρώτη φορά Σαπφώς βλ. Ferrari, «Saffo: nevrosi e poesia» (2001) σσ. 3-31 κυρ. 31. Για το *συνιέν* ως συνώνυμο του *γινώσκειν* και *νοεῖν* βλ. Gentili, «L' interpretazione dei lirici greci arcaici nella dimensione del nostro tempo» (1969) σσ. 18-20. Για τη γένεση του θηλυκού σαπφικού εγώ βλ. P. Allen Miller, *Lyric Texts and Lyric Consciousness. The birth of a genre from archaic Greece to Augustean Rome* (London, New York 1994), σσ. 78-10 (Sappho and the melic discourse of archaic Greece).

πόλης, υποστηρίζεται και από την απεικόνιση του επεισοδίου του απ. 137 στο αγγείο του Μονάχου αλλά και από την εκδοχή του *ἀμοιβαίου* που προκύπτει από τις ερμηνείες των Σχολιαστών της *Ρητορικής*. Ο αυτοχεδιαστικός όμως χαρακτήρας του διαλόγου που ακολουθεί πρότυπα παραδοσιακών λαϊκών τραγουδιών, υποχωρεί και εξελίσσεται σε κατάθεση ποιητικών αρχών και θέσεων που ισορροπούν ανάμεσα στο σοβαρό και στο παιγνιώδες των αυθόρμητων συμποσιακών εκτελέσεων. Η υποτιθέμενη παρορμητική διάθεση με την οποία επιτίθεται ή ακκίζεται η Σαπφώ αποτελεί σύνθετο ποιητικό λόγο σε καθορισμένο πολιτισμικό πλαίσιο, μια διακειμενική σύνδεση των αξιών των δύο αρχαϊκών ποιητών τόσο σε επίπεδο τύπων (μέτρο) όσο και σε επίπεδο σημαινομένων. Η παρέμβαση της Σαπφώς στο λόγο ενός άλλου δημιουργού ένα «δραματικό» και ποιητικό συμβάν της αρχαϊκής Λέσβου, εξελίσσεται σε φιλόλογική ερμηνεία και κριτική και κατάθεση ποιητικών αρχών. Ο διάλογος αποκαλύπτει το βαθμό αλληλεπίδρασης μεταξύ των δύο ποιητών και την υψηλή καλλιέργεια του λόγου που πλησιάζει τη ρητορική επιτήδευση. Από το παίγνιο όμως μιας ποιητικής αντιδικίας ή μιας ποιητικής σύγκλισης και τον ορισμό μιας συγκροτημένης ποιητικής θεωρίας μένει σήμερα μόνο ο σκελετός ενός ερωτικού παιχνιδιού που υπακούει σε συμβάσεις ηθικής.

Το κοινό ηθικό πλαίσιο των δύο ποιητών εντοπίζεται κυρίως σε ποιήματα που πραγματεύονται τη διάσταση του *καλού* με το αντίθετό του, όπως σε ένα πολύ κατεστραμμένο ποίημα της Σαπφώς, ίσως για τον Χάραξο: (*κλύτων, κάλων κᾶσλων, ὄνειδος κακότατος*, απ. 3. 12) που κλείνει με προσευχή στους θεούς (στ. 16 κ.ε. πβ. *καλα ... τᾶσλα κακο*, Αλκ. απ. 296. 7). Στην Σαπφώ το επίθετο *ἔσλος* προσδιορίζει ένα συγκεκριμένο ουσιαστικό ή παίρνει τη γενικότερη σημασία του ίδιου ουσιαστικού και, όπως και στον Αλκαίο, εκφράζει κατάσταση «ευτυχίας» (*τύχαι ἔσλαι*, απ. 20. 4, *ἀράσαντο δὲ πάμπαν ἔσλα γάμβρω* 141. 6) ή «δυστυχίας» (*πάθοντες οὐδάμα πᾶσλον*, 69. 5 πβ. *ἔσλων*, 296a7). Στην ποίηση της Σαπφώς η έλλειψη των *καλῶν* και *ἑσθλῶν* γίνεται συνειδητή (*συνίημι*, απ. 3. 11 πβ. *νόησθαι*, Αλκ. 48. 16) με έντονα συναισθήματα *ὄνειδος*, *]*, *λύπης* *τεμ[*, *οιδήσαις*, *ἄσαιο* *διάκηται*, *κακότατος*], (5 στ. 5, 6, 7, 12) αντιληπτά στα σωματικά και ψυχικά όργανα (*τὸ γάρ ν[όημα / τῷ] μόν οὐκ οὔτω μ[/ ..]διάκηται... φρένας*, στ. 7-9, 15).² Τα *καλά*

² Τα επίθετα *ἔσλος* και *ἀγαθός* έχουν και στους δύο ποιητές ταυτόσημη σημασία, όπως δηλώνει η χρήση του διαζευκτικού στην Σαπφώ (απ. 137. 3 πβ. 50, 213Ab10). Στον Αλκαίο τα επίθετα *ἔσλος* και *τίμιος* (360. 4) εκφράζουν ποιότητες του *ἀγαθοῦ* (*ὅτινες ἔσλοι ὕμνων τε καὶ ἀμμένων*, 391, *ἔσλων ἔοντες ἐκ τοκῆων*, 72. 13 πβ. *ἔσλοισ τοκῆας γὰρ ὕπα*, 6. 14,

και τα αντίθετά τους επηρεάζουν το μέλλον του ατόμου (ἔργα ...ὀπίσσω [/ κ]ἀπικυδ[/]τοδ' εἶπη[, 19. 8, 10-12 πβ. 90b10). Το κακόν (απ. 5. 19)³ έχει όπως και η αἰ δῶς στενή σχέση με τον κοινωνικό περίγυρο (5. 13-14) και η ευχή της Σαπφώς για την ασφαλή επιστροφή του αδελφού της εστιάζει στο κοινωνικό αντίκρουσμα που αυτή συνεπάγεται (γένοιτο δ' ἄμμι / πῆμα' ἔτι μῆδ' εἶς) και στην απόσχιση της [όν]νίας λύγρας (στ. 7-8, 10 πβ. λὰ μήποτε λέγει ὅτι, 90a col. III 15. 19-20, nescio quis dixit, Οβίδ. ES 109). Στην Σαπφώ απαντά το μοναδικό επίθετο κακότηροπος για γυναίκα των Πενθιλιδών (απ. 71. 4), που φαίνεται μεταγενέστερο (Ζην. Παροιμ.

κᾶσλον, 48. 14) που αντιλαμβάνεται τη θέση του στην πολιτική ζωή (απ. 48. 16). Για το επίθετο ἔσθλος (καλός) συνώνυμο του ἀγαθοῦ και τους όρους κακός, αἰσχρός βλ. I. N. Perysinakis, «Hesiod's Treatment of Wealth», *Metis* 1(1986), σσ. 97-119 κυρ. 110, «Ηθικές αξίες και πολιτική συμπεριφορά στα ομηρικά έπη: Μια προσέγγιση της αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας» (1996) σσ. 240-270, κυρ. 244-250.

³ Οι κυρίαρχες στον Αλκαίο έννοιες αἰσχρον και αἰσχύνη αφορούν κυρίως τους πολιτικούς αγώνες: το αἰῖσχος αναφέρεται στις πολιτικές συνθήκες που επιβάλλονται μετά την επικράτηση του Πιττακού (απ. 75. 3-12) που τον αποκαλεί συχνά κακοπάτριδα (απ. 348. 1, 67. 4, 75.12, 106. 3). Το αἰῖσχος-κακότης είναι αποτέλεσμα της συναναστροφής με πόρνες (ἔμοι π[ί]θην, / ὅς π[όρν]αῖσιν ὀμίλλει, τάδε γίνε[τ]αι· / δεύε[ι] μα[.] αὔτω τῷ χρήματος [ἄψερο]ν / αἰῖσχος κα[ί] κα[κ]ό[τα]τ' ὠλομέναν, απ. 117b28 κ.ε.), θεωρείται απαξία για την αριστοκρατία και τους ευγενείς και προσβολή προς τους ἔσθλους προγόνους (6. 13). Το ἔσχατον κάκων συνδέεται με το ψεῦδος και τις πόρνες (απ. 117b32, 33. 26 και 29 βλ. επίσης κάκων, 119.7, κάκα[για τα γηρατειά 50. 3, το θάνατο 306Ab20, την (πενία) κάκων ἄσχετον, 364.1, τον πόλεμο 42. 1 πβ. Ἀχνάσδημι κάκως, 130A1, κακότατα πόλλα, ίσως για το γήρας 132. 4, κάκω, 44. 5). Εάν το αἰῖσχος αφορά σε όλες τις περιπτώσεις σε πολιτικά γεγονότα και ο μόρος αἰσχ[ρος] στο ποίημα της μοναχικής κόρης (αἰσχρον μόρον...κακοτάτων πεδέχοις, Αλκ.απ. 10. 1 και 3) πρέπει να ιδωθεί υπό την οπτική αυτή.

⁴ Για τον όρο «συνείδηση» ως έννοια που απαντά για πρώτη φορά Σαπφώς βλ. Ferrari, «Saffo: nevrosi e poesia» (2001) σσ. 3-31 κυρ. 31. Για το συνιέν ως συνώνυμο του γιγνώσκειν και νοείν βλ. Gentili, «L' interpretazione dei lirici greci arcaici nella dimensione del nostro tempo» (1969) σσ. 18-20. Για τη γένεση του θηλυκού σαπφικού εγώ βλ. P. Allen Miller, *Lyric Texts and Lyric Consciousness. The birth of a genre from archaic Greece to Augustean Rome* (London, New York 1994), σσ. 78-10 (Sappho and the melic discourse of archaic Greece).

³ Οι κυρίαρχες στον Αλκαίο έννοιες αἰσχρον και αἰσχύνη αφορούν κυρίως τους πολιτικούς αγώνες: το αἰῖσχος αναφέρεται στις πολιτικές συνθήκες που επιβάλλονται μετά την επικράτηση του Πιττακού (απ. 75. 3-12) που τον αποκαλεί συχνά κακοπάτριδα (απ. 348. 1, 67. 4, 75.12, 106. 3). Το αἰῖσχος-κακότης είναι αποτέλεσμα της συναναστροφής με πόρνες (ἔμοι π[ί]θην, / ὅς π[όρν]αῖσιν ὀμίλλει, τάδε γίνε[τ]αι· / δεύε[ι] μα[.] αὔτω τῷ χρήματος [ἄψερο]ν / αἰῖσχος κα[ί] κα[κ]ό[τα]τ' ὠλομέναν, απ. 117b28 κ.ε.), θεωρείται απαξία για την αριστοκρατία και τους ευγενείς και προσβολή προς τους ἔσθλους προγόνους (6. 13). Το ἔσχατον κάκων συνδέεται με το ψεῦδος και τις πόρνες (απ. 117b32, 33. 26 και 29 βλ. επίσης κάκων, 119.7, κάκα[για τα γηρατειά 50. 3, το θάνατο 306Ab20, την (πενία) κάκων ἄσχετον, 364.1, τον πόλεμο 42. 1 πβ. Ἀχνάσδημι κάκως, 130A1, κακότατα πόλλα, ίσως για το γήρας 132. 4, κάκω, 44. 5). Εάν το αἰῖσχος αφορά σε όλες τις περιπτώσεις σε πολιτικά γεγονότα και ο μόρος αἰσχ[ρος] στο ποίημα της μοναχικής κόρης (αἰσχρον μόρον...κακοτάτων πεδέχοις, Αλκ.απ. 10. 1 και 3) πρέπει να ιδωθεί υπό την οπτική αυτή.

⁴ Για τον όρο «συνείδηση» ως έννοια που απαντά για πρώτη φορά Σαπφώς βλ. Ferrari, «Saffo: nevrosi e poesia» (2001) σσ. 3-31 κυρ. 31. Για το συνιέν ως συνώνυμο του γιγνώσκειν και νοείν βλ. Gentili, «L' interpretazione dei lirici greci arcaici nella dimensione del nostro tempo» (1969) σσ. 18-20. Για τη γένεση του θηλυκού σαπφικού εγώ βλ. P. Allen Miller, *Lyric Texts and Lyric Consciousness. The birth of a genre from archaic Greece to Augustean Rome* (London, New York 1994), σσ. 78-10 (Sappho and the melic discourse of archaic Greece).

5. 41, Δίων Κάσσ. 52.2 και *Ἐκλ.* 38.26 και ως επίρρημα 47. 4 πβ. *κακοτροπέω*, Αριστοφ. *Ἰππ.* 606. 31, *κακοτροπία*, Θουκ. 3. 83, Δίων Κάσσ. 54.21: *LSJ*⁹). Επίσης στην ποίηση της Σαπφώς θίγεται το συχνό στην ελεγειακή ποίηση θέμα του *κόρου* (*κόρον οὐ κάτισχε*, 68a8, *κεκορημένοις*, 144. 1 πβ. *οὐ γὰρ ἐπίστανται κατέχειν κόρον*, Σόλ. 3. 9) σε σχέση με την *α[.].ύνη[(αἰσχύνη)* (στ. 8-9 πβ. *αἴσχυρ[*, 64a12 βλ. Αλκ. 338. 7), ενώ εξετάζεται και η σχέση του πλούτου με την *ἀρετή* (148).

Η συνειδητοποίηση της προσωπικότητας (*ἔγω δ' ἔμμ' αὖται / τοῦτο σύνοιδα*, 26. 11-12)⁴ αποκαλύπτει ότι οι κοινωνικοπολιτικές αλλαγές σε επίπεδο σημαντικής ή στη μεταφορική τους διαμεταβίβαση,⁵ αφορούν και στις γυναίκες, κυρίως όσες ασχολούνται με τη μουσική, και πρώτιστα την ίδια την Σαπφώ. Η *μοισοπόλος* Σαπφώ (απ. 150) όπως και ο Αρχίλοχος (απ. 1 W), έχει επίγνωση της αξίας της σε σχέση με ό,τι εκφράζουν οι μαθήτριες και οι αντιτεχνές της (απ. 20, 55. 5, *πρός] / Ἀνδρομέδην γέγραπται*, 90a col. III 26-27, 21, 22, 96. 5), γυναίκες με ενεργό ρόλο στη ζωή της πόλης, προς τις οποίες απευθύνει κάποτε σκληρή λογοτεχνική κριτική (55)⁶ όντας ιδιαίτερα επιθετική εναντίον των εχθρών της (απ. 37, 15, 26, 57, 99 Lobel-Page κ.ά.). Η Γοργώ ή η Ανδρομέδα (απ. 68a5, 130. 4, 133.1, test. Σαπφ. 57, 155=απ. 219, suppl. 65. 2, 90a col. III 26. 27, dub. 213A k 1κ.ε.) ανήκουν στους Πενθιλίδες (7 1,) η Μίκα επιλέγει το ν έρωτα μιας γυναίκας από τη γενιά των Πενθιλιδών, ενώ ένας ειρωνικός χαιρετισμός της Σαπφώς προς τους Πολυανακτίδες

⁴ Για τον όρο «συνείδηση» ως έννοια που απαντά για πρώτη φορά Σαπφώς βλ. Ferrari, «Saffo: nevrosi e poesia» (2001) σσ. 3-31 κυρ. 31. Για το *συνιέν* ως συνώνυμο του *γινώσκειν* και *νοεῖν* βλ. Gentili, «L' interpretazione dei lirici greci arcaici nella dimensione del nostro tempo» (1969) σσ. 18-20. Για τη γένεση του θηλυκού σαπφικού εγώ βλ. P. Allen Miller, *Lyric Texts and Lyric Consciousness. The birth of a genre from archaic Greece to Augustean Rome* (London, New York 1994), σσ. 78-10 (Sappho and the melic discourse of archaic Greece).

Για το ποιητικό «εγώ» της Σαπφώς βλ. *ἔγω δέ* (απ. 58. 25, 26, 11 κ.α.). Το *οἶδα* είναι συχνό στους Αιολείς (Σαπφ. απ. 51, 60.9, 94.8, 88.10, 19.7, 23.7, 88. 22, Αλκ. 75.9, 420, 117b28, 344.1, ίσως 167. 9) πβ. *σύννοιδα [οἶ ...περί Ἀλκαῖον ὄϊδα τρισυλλάβως* Ηρωδ. Π. μον. Λέξ. 2. 930. 20L, *τὸ σύννοιδα διαλύουσι (Αἰολεῖς) σύννοιδα λέγοντας* An. Ox. 4. 416. 20 κ.ε., Cr.=Χοιροβ. στον Θεοδ. 2. 110. 31 κ.ε. Hilg.].

⁵ Βλ. Gentili, *Poesia e pubblico* (1984) σσ. 83-84, 56-58.

⁶ Οι κοινωνικές ανακατατάξεις και εντός της οικογένειάς της αλλά και η εξορία σημαδεύουν τη ζωή της Σαπφώς και τούτο επηρεάζει και τη γραφή της. Η αποδιοργάνωση των παλαιών αξιών στην ίδια την οικογένειά της Σαπφώς από τις εμπορικές δραστηριότητες του αδελφού της Χάραξου απομακρύνει αναγκαστικά την ποιήτρια από τις παλαιότερες αξίες με αντίκτυπο και στον τρόπο γραφής. Βλ. Svenbro, «Sappho and Diomedes. Some notes on Sappho 1LP and the epic» (1975) σσ. 37-49.

⁶ Οι κοινωνικές ανακατατάξεις και εντός της οικογένειάς της αλλά και η εξορία σημαδεύουν τη ζωή της Σαπφώς και τούτο επηρεάζει και τη γραφή της. Η αποδιοργάνωση των παλαιών αξιών στην ίδια την οικογένειά της Σαπφώς από τις εμπορικές δραστηριότητες του αδελφού της Χάραξου απομακρύνει αναγκαστικά την ποιήτρια από τις παλαιότερες αξίες με αντίκτυπο και στον τρόπο γραφής. Βλ. Svenbro, «Sappho and Diomedes. Some notes on Sappho 1LP and the epic» (1975) σσ. 37-49.

(155) επιβεβαιώνει ότι ο κύκλος των ανταγωνιστριών της επεκτείνεται και προς το συγγενή των Πενθιλιδών, Πιττακό (98b)⁷

Η «δημόσια φωνή της Σαπφώς⁸ αναγνωρίζεται στις αναφορές στα μέσα και στα όργανα με τα οποία εκφράζεται ο λόγος. Η λέξη *γλῶσσα*, όρος ο οποίος δεν απαντά στον Αλκαίο, είναι στην ποίηση της Σαπφώς μέσο διήγησης (<Π>άν κεδ[/ <έ>ννέπην[/ γλῶσσα μ[/ μυθολόγη[/ -κᾶνδρι .[/ μέσδον[, αππ. 18. 3), όργανο στο οποίο γίνονται καταφανή τα ανθρώπινα πάθη (31. 9) ή όργανο με το οποίο ελέγχονται τα πάθη αυτά (*σκιδναμέννας έν στηθεσιν ὄργας/ μαψυλάκαν γλῶσσαν πεφύλαχθαι*, 158. 2 πβ. 137. 4).⁹ Τα συναισθήματα και οι προτροπές που η ποιήτρια απευθύνει στο κοινό εκφράζουν ένα πολύ πρώιμο αίσθημα του εύχαρι εν άστει βίου.¹⁰ Μέρος επίσης της ιδιότυπης αρχαϊκής αισθητικής που αποτυπώνεται στα θραύσματα των ποιημάτων της Σαπφώς και του Αλκαίου αποτελούν οι συμβουλές για την κοσμιότητα και την εμφάνιση (αππ. 81, 57 κ.α.) και οι κρίσεις γυναικών (*κριννόμεναι*

⁷ Στο απ. 68a9 εναντίον του οίκου του Πιττακού στον οποίο ανήκει ίσως η αντίτεχνος της Σαπφώς Ανδρομέδα, ο έντονος ψόγος *ἀλίτρα* (στ. 5, 4) σε αντιδιαστολή με τον έπαινο (*ἴσαν θεοισιν, μάκα[ιρ]α, χαρίεντ', ἄδολον*, στ. 3, 6, 10-11), καταγράφει την «πολιτική» αντίδραση της Σαπφώς που πλησιάζει πολύ την επιθετικότητα του Αλκαίου.

Η ειρωνική έκφραση για τον «Μιτυληναίο» αναδεικνύει την πολιτική διάσταση ενός ιδιαίτερα προσωπικού ποιήματος και παρά τον σκεπτικισμό του Page, S&A (1955) σ. 102, ισχύει ακόμη η ερμηνεία των στίχων 1-3 του απ. 98b του Vogliano, «Nuove strofe di Saffo» (1939) σσ. 277 κ.ε., Gallavotti-Pugliese Caratelli «Rilievi Storici sulla nuova ode di Saffo» (1942) σ. 168, Mazzarino, «Per la storia di Lesbo nel VI secolo a. C.» (1943) σ. 44, Gentili, *Poesia e pubblico* (1984) σ. 127 σημ. 46, De Martino-Vox, *Lirica Greca III* (1996) σσ. 1166-7.

⁸ Για το δημόσιο χαρακτήρα της ποίησης της Σαπφώς βλ. μεταξύ άλλων C. Segal, «Ερως και Επωδή: Η Σαπφώ και η προφορική ποίηση», *Θέλζις. Σαπφώ* (2004), σσ. 243-270, κυρ. 262-4, Burnett, *Three Archaic Poets* (1983) σ. 285 σημ. 19, A. Lardinois, «Who sang Sappho's Song», *Reading Sappho. Contemporary Approaches*, Έκδ. E. Green, (Berkeley, Los Angeles, London 1996), σσ. 150-172, κυρ. 167 σημ. 87.

⁹ Στον Αλκαίο ο διάλογος είναι κυρίως πολιτικός (*κήνων ὁ φύσκων οὐ διαλέξατο / πρός θυμον*, αππ. 129. 21, *προλέξα[ις]*, 69. 7 πβ. 296b9). Στην Σαπφώ το ρ. λέγω (αππ. 137. 6) απαντά στο διάλογο με τη *χέλυν* (λέγε, 118.1), ή αφορά κάποιο προσωπικό γεγονός (αππ. 94.3, *λεγ' [ο] ἄμμε*, 90a cod. II 15).

⁸ Για το δημόσιο χαρακτήρα της ποίησης της Σαπφώς βλ. μεταξύ άλλων C. Segal, «Ερως και Επωδή: Η Σαπφώ και η προφορική ποίηση», *Θέλζις. Σαπφώ* (2004), σσ. 243-270, κυρ. 262-4, Burnett, *Three Archaic Poets* (1983) σ. 285 σημ. 19, A. Lardinois, «Who sang Sappho's Song», *Reading Sappho. Contemporary Approaches*, Έκδ. E. Green, (Berkeley, Los Angeles, London 1996), σσ. 150-172, κυρ. 167 σημ. 87.

⁹ Στον Αλκαίο ο διάλογος είναι κυρίως πολιτικός (*κήνων ὁ φύσκων οὐ διαλέξατο / πρός θυμον*, αππ. 129. 21, *προλέξα[ις]*, 69. 7 πβ. 296b9). Στην Σαπφώ το ρ. λέγω (αππ. 137. 6) απαντά στο διάλογο με τη *χέλυν* (λέγε, 118.1), ή αφορά κάποιο προσωπικό γεγονός (αππ. 94.3, *λεγ' [ο] ἄμμε*, 90a cod. II 15).

⁹ Στον Αλκαίο ο διάλογος είναι κυρίως πολιτικός (*κήνων ὁ φύσκων οὐ διαλέξατο / πρός θυμον*, αππ. 129. 21, *προλέξα[ις]*, 69. 7 πβ. 296b9). Στην Σαπφώ το ρ. λέγω (αππ. 137. 6) απαντά στο διάλογο με τη *χέλυν* (λέγε, 118.1), ή αφορά κάποιο προσωπικό γεγονός (αππ. 94.3, *λεγ' [ο] ἄμμε*, 90a cod. II 15).

¹⁰ Για τα αππ. 158, 55 της Σαπφώς και το απ. 130b του Αλκαίου ως έκφραση της πρώιμης ελληνικής αντίληψης της urbanitas βλ. E. S. Ramage, *Urbanitas. Ancient Sophistication and Refinement* (University of Oklahoma Press 1973), σσ. 159-60.

φύαν, Αλκ. 130b17). Η *φυή* και η *σωφροσύνη* (πβ. Θεόφρ. απ. 112=Αθήν. 13 610a)¹¹ όπως και η *σοφία* (Σαπφ. απ. 56.2, *σόφος*, Αλκ. 39a9, *σύνετος*, Σαπφ. 16. 5, *ασύννετος*, Αλκ. 67. 2 πβ. 208a1) είναι αριστοκρατικές ποιότητες που διαμορφώνουν ένα γυναικείο πρότυπο εντελώς διαφορετικό από αυτό της Αθήνας ή της Σπάρτης.¹² Ο διάλογος της Σαπφώς με την Αφροδίτη σε χρόνο παρελθόντα με αιτήματα του μέλλοντος δείχνει το βαθμό καλλιέργειας και τελειότητας της τεχνικής της ερωταποκρίσεως (*ἔρρομαι ἤρε(ο)* πβ. π. 1. 15). Ένα άλλο είδος διαλόγου στα επιθαλάμια (-ζα <.> *έλεξάμαν, ζάλεξαι*, απ. 134, 27. 6) αποκαλύπτει το κοινωνικό υπόβαθρο μιας ποίησης που δεν απευθύνεται σε μια κλειστή γυναικεία ομάδα, αλλά αποτελεί μέρος της αριστοκρατικής ζωής των γυναικών.

Το απ. 137 όπως δείχνουν οι όροι αλλά και ο τόνος με τον οποίο απαντά η Σαπφώ καταγράφει μια παράσταση «ενώπιον» της πόλης. Η άψογη τεχνική του διαλόγου προϋποθέτει την ύπαρξη μιας προγενέστερης παράδοσης και ενός υλικού που εκφράζει τα αισθήματα της άλλης πλευράς. Μεγαλύτερη συγγένεια με το απ. 137 παρουσιάζει το απ. 121, μέρος ίσως από κάποιο επιθαλάμιο ποίημα της Σαπφώς, στο οποίο μια ομάδα γυναικών διαλέγεται με τον κορυφαίο μια ομάδας ανδρών ή γυναικών που υποδύονται άντρες.¹³ Η προτροπή προς τον άνδρα απευθύνεται από ένα επώνυμο γυναικείο «εγώ» (*τλάσομ' ἔγω*) το οποίο όμως διασπάται σε περισσότερα πρόσωπα (*ἄμμιν*). Στο απ. 121 παρά τις ενδείξεις ότι αποτελεί επιβίωση αρχέγονων λατρευτικών ποιημάτων, όπως τα απ. 114, 140, διακρίνεται το έντεχνο ύφος από τον πολύ προσωπικό χαρακτήρα του δεύτερου στίχου. Αντίστοιχα η τεχνική επεξεργασία του απ.

¹¹ *ένιαχοῦ δέ φησιν ὁ θεόφραστος καί κρίσεις γυναικῶν περί σωφροσύνης γίνεσθαι καί οἰκονομίας, ὥσπερ ἐν τοῖς βαρβάροις, ἐτέρωθι δέ κάλλους, ὡς δέον διὰ τοῦτο τιμᾶσθαι, καθάπερ καί παρὰ Τενεδίοις καί Λεσβίοις. Ταύτην δέ τύχης ἢ φύσεως εἶναι τιμήν, δέον προκεῖσθαι σωφροσύνης. Τὸ κάλλος γάρ οὕτως καλόν, εἰ δέ μή, κίνδυνον ἔχον ἐπ' ἀκολασίαν.*

Η Σαπφώ διεκδικεί για το κάλος την πιο υψηλή θέση ἔ-|| γωτὸ κάλλος ἔπετ. || μέ<σ>δον, 90a col. III 16-8. Βλ. και Ferrari, «Saffo: nevrosi e poesia» (2001) σ. 28 σημ. 69.

¹² Για την ελευθερία και τις δημόσιες εμφανίσεις των γυναικών στην Σπάρτη (Πλούτ. Λυκ. 14-15 πβ. Αριστοφ. Λυσ. 79-84) και την «αδιαντροπία» της Σπαρτιάτισσας (Ευρ. *Ἀνδρ.* 595-601) που είναι *καλή καὶ γαθή* και διεκδικεί τον έρωτα με κορίτσια ως γυναικείο αντίστοιχο της αντρικής σχέσης εραστή και ερωμένου (Πλούτ. Λυκ. 18. 4) βλ. Dover, *Η Ομοφυλοφιλία στην Αρχαία Ελλάδα* (1990) σσ. 211-2, 189, Mazel, *Οι Μεταμορφώσεις του Έρωτα* (1994) σσ. 209-226, P. A. Cartledge, «Spartan wives», CQ 31 (1981), σσ. 84-106, όπου και βιβλιογραφία. Για την κοινωνία της αρχαϊκής Λέσβου βλ. A. Andrewes, *The Greek Tyrants* (New York, Evanston 1956), σσ. 92-99 και A. R. Burn, *The Lyric Age of Greece* (London 1960), σσ. 226-46.

¹³ Οι λέξεις *φίλος, λέχος, σύν <τ'> οἷ κην* και ο πληθυντικός αριθμός (*ἄμμιν*) στα πλαίσια μιας σχέσης «συζυγικής» δηλώνουν άμεση αναφορά του ομίλου ή της εξάρχουσας σε έναν άνδρα. Αν και η τελική άρνηση φαίνεται να ανήκει στον άνδρα, η γυναίκα απευθύνει την προτροπή σε αριθμό ενικό (*ἄρυνσο*) για να ορίσει τα όρια της ηλικίας των *έν τοῖς γάμοις συναπτομένων* (Στοβ. 4. 22. 122).

137 αναδεικνύει τη μακρόχρονη καταγωγή ποιημάτων, στα οποία είναι δυνατή μια πολυπλοκότερη «γυναικεία» απάντηση από αυτή στο απ. 121. Κοινό χαρακτηριστικό του απ. 137 με τα αππ. 5 και 57 είναι ότι η δημιουργός προσδιορίζεται σε σχέση με τον -την αντίτεχνο. Σε αντίθεση όμως με την απροκάλυπτη επιθετικότητα προς την αντίτεχνο (*ἀγροῖωτις* απ. 57), κατηγορία που αποδίδεται και στον Φάωνα (Οβίδ. *ES*), ο λόγος του άνδρα ποιητή (απ. 137) όπως τα τελευταία λόγια της φίλης (*πόλλα καὶ τόδ' ἔειπέ μοι*·, 94.3) γίνεται η αφορμή ενός διαλόγου (πβ. *πεποίηκεν...εἰ πόντος τοῦ Αλκαίου*, Αριστοτ. *Ῥητ.* 1367a9, *εἶτα πάλιν ἕτερον ἔπος*, Ανών. *εἶτα ἀμοιβαδίζς*, Στέφ. Σχ. αυτ. *παράγει διάλογον*) ίσως ένδειξη σκωπτικού άσματος όπως αυτά που αναφέρει ο Δημήτριος (*Περὶ ἔρμην.* 167 βλ. και απ. 111).¹⁴

Το ποίημα φαίνεται να ακολουθεῖ πρότυπα παραδοσιακών «λαϊκών» τραγουδιών,¹⁵ ο αυτοχεδιαστικός όμως χαρακτήρας του διαλόγου υποχωρεῖ και ο διάλογος εξελίσσεται σε κατάθεση ποιητικών αρχών και θέσεων, που ισορροπούν ανάμεσα στην πραγματικότητα και την τέχνη και ανάμεσα στο σοβαρό και στο παιγνιώδες των αυθόρμητων συμποσιακών εκτελέσεων. Το ποίημα, αν και θα μπορούσε να παρασταθεῖ με δύο ημιχόρια και δύο εξάρχοντες που ανήκουν σε διαφορετικά φύλα,¹⁶ είναι ταυτόχρονα ένα απόλυτα προσωπικό και ιδιωτικό ποίημα, και,

¹⁴ Η ποιητική επεξεργασία στα επιθαλάμια της ποιήτριας που σώζονται βεβαιώνει ότι εντάσσονταν σε μια τυπικά καθορισμένη δημόσια τελετουργία. Κάποια άσματα φαίνονται ότι άδονταν αντιφωνικά (όπως τα αππ. 140, 114, 115) ανάμεσα σε άτομο και το χορό ή το άτομο αντιπροσωπεύεται από το ημιχόριο (πβ. Διοσκ. Π. Α. 7. 407, Ιμέρ. Λόγ. 9. 19) στο πλαίσιο συγκεκριμένης τελετουργίας. Βλ. McEvilley, *Imagination and Reality in Sappho* (1968) σ. 257.

Οι W. Schadewaldt, *Sappho. Welt und Dichtung. Dasein in der Liebe* (Berlin 1950) σσ. 45, 186, και Ι. Θ. Κακριδής, «Παράρτημα. Εκλογή από τα τραγούδια της Σαπφώς» (1983) σ. 90, υποστηρίζουν ότι το απ. 137 είναι διαλογικό τραγούδι γάμου.

¹⁵ Με την έννοια που δίνουν στην ελληνική λαϊκή παιδεία οι Easterling-Knox, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1990) σσ. 915-5: «είναι δύσκολο να αντιληφθούμε το πολύ αναπτυγμένο λυρικό άσμα, όπως αυτό των Λέσβιων ποιητών, χωρίς μια παράδοση δημοτικού τραγουδιού πίσω του... Αναμφίβολα θα ήταν εσφαλμένο να σκεφτόμαστε από την άποψη μιας “γνήσια” λαϊκής κουλτούρας, η οποία γέννησε μια εκλεπτυσμένη λογοτεχνία κι ύστερα ξεπεράστηκε και παραμερίστηκε. Ένα πιο πειστικό πρότυπο θα ήταν ένα με συνεχείς ανταλλαγές ανάμεσα στα πιο ψηλά και πιο χαμηλά επίπεδα, αν και σε μερικές περιπτώσεις ένα λογοτεχνικό είδος μπορούσε να αυξήσει την επιρροή του, ώστε να πνίξει οποιαδήποτε λαϊκή δραστηριότητα».

Το θέμα επιβιώνει στα «Δίστιχα-Τραγούδια της Αγάπης» της σύγχρονης Λέσβου: Ξέρου τραγούδια αμέτρητα μα σα σι δώ τα χάνου/ κι απού τη ζάλη την πουλλή άλλη κουβέντα πιάνου. (1-2), Τα μάτια-σ', κάτου τι ζητούν, κ' είνι στη γη σκυμμένα/αν χάθηκι η καρδούλα-σου ζήτα-την απού μένα. (11-12), και στα «Παινέματα»: Μι τ' άσπρα σ' είδα σήμιρα, κι ακούμπησα στουν τοίχου, /κι έχασα, τα λόγια- μου, που 'χα να σου συντύχου. Το ποίημα στην Π. Α. Δαράκη, *Τραγούδια της Αγίας Παρασκευής Λέσβου, Συλλογή. Με λαογραφικά σχέδια από την Αγία Παρασκευή Μ. Παρασκευαΐδη* (Αθήνα 1972), σσ. 29, 40.

¹⁶ Σε μια πρώτη εκτέλεση είναι πιθανόν να πρόκειται για ένα χορικό τραγούδι με δύο ημιχόρια και δύο εξάρχοντες που υποδύονται τους ρόλους της Σαπφώς και του Αλκαίου, ενώ δεν μπορούμε να αποκλείσουμε την πιθανότητα να υποδύεται η Σαπφώ και τον Αλκαίο ή να άδεται το ποίημα από ανώνυμους μουσικούς. Σύμφωνα με τον J. H. Molyneux, «The Genesis and Performance of ancient

ανεξάρτητα από την καταγωγή και τη σχέση του με την παράδοση και τον τρόπο της αρχικής εκτέλεσης, παραπέμπει όπως ο ιδιότυπος διάλογος της «Σαπφώς» προς τον Φάωνα και τις γυναίκες της Λέσβου (Οβίδ. *ES*) στο «επιστολικό» ύφος και στο ποιητικό μανιφέστο. Το θέμα της παράστασης των ποιημάτων αυτών στο κοινό αποκτά εξαιρετικό ενδιαφέρον επειδή, σε αντίθεση με τα άσματα του κώμου στην κλασική Αθήνα, προϋποθέτει επίσημη συμμετοχή των γυναικών σε τελετές της πόλης (πβ. Αλκ. απ. 130b).¹⁷ Η ποίηση αυτή που φαίνεται να έχει δημιουργηθεί από λατρευτικές ανάγκες περιλαμβάνει στοιχεία από το «λαϊκό» πολιτισμό και μιμείται πρότυπα παραδοσιακών διαλογικών τραγουδιών ανάμεσα στα δύο φύλα. Ίχνη των ποιημάτων αυτών αναγνωρίζονται στα *τερπνὰ ἄσματα* που πραγματεύονται θέματα όπως τα

Greek Lyric Poetry», *Στασί νος* 10 (1989-93), σσ. 25-42, η υπόθεση ότι ο Αλκαίος έχει ένα θηλυκό τραγουδιστή για το ποίημα αυτό είναι λογική αλλά δεν αποδεικνύεται. Είναι επίσης ευκολότερο να αποδεχθούμε ότι ο Αλκαίος υποδύεται ένα θηλυκό πρόσωπο (πβ. απ. 10) και πιο δύσκολο ότι η Σαπφώ υποδύεται τον Αλκαίο (απ. 137) και μάλλον υπερισχύει ο επιστολικός χαρακτήρας (πβ. Ηρόδ. 5. 94. 5, Αλκ. απ. 401B38). Σύμφωνα με τον Molyneux πρόκειται για λαϊκό ποίημα-διάλογο δύο άγνωστων εραστών επειδή η προσωπική λυρική ποίηση σε όλες τις περιπτώσεις απαιτούσε ακροατήριο. Επίσης, ενώ είναι εύκολο να φανταστούμε ότι η Σαπφώ το τραγούδησε υποδυόμενη το γυναικείο και τον ανδρικό χαρακτήρα, είναι δύσκολο να φαντασθούμε ότι πρόκειται για χορικό τραγούδι με δύο ημιχόρια και δύο εξάρχοντες που υποδύονται τους ρόλους της Σαπφώς και του Αλκαίου.

Ο Lardinois, «Who Sang Sappho's Songs?» (1995) προτείνει χορική εκτέλεση για το σύνολο σχεδόν των ποιημάτων της Σαπφώς, ακόμη και για το απ. 16 για το οποίο όμως διατυπώθηκαν αντιρρήσεις. Βλ. E. M. Stern, «Sappho Fr. 16 L. P.: Zur Structurellen Einheit ihrer Lyrik», *Mnemosyne* Ser. 4, 13 (1970), σσ. 348-361. Για την πιθανότητα το απ. 16 να παρουσιάζεται από χορό βλ. Fränkel, *Early Greek Poetry and Philosophie* (1975) σσ. 172, 186, J. P. Hallett, «Sappho and her Social Context: Sense and Sensuality», *Signs* 3 (1979), σσ. 447-64, κυρ. 463, A. Lardinois, «Subject and Circumstance in Sappho's Poetry», *TAPhA* 124 (1994), σσ. 57-84, κυρ. 63 σημ. 26 και «Η *Λιγυρά* Σαπφώ: γυναικείος λόγος στην ποίηση της Σαπφούς», Μετάφρ. Α. Τζαλλήλα, *Θέλεις. Σαπφώ. Θέλεις. Σαπφώ. Δεκαπέντε Μελετήματα*, Μετάφρ. Α. Τζαλλήλα, Έκδ. Επιλ.-Επιμ. Μ. Ι. Γιόση, Δ. Κιούση, Α. Τάτση (Αθήνα 2004), σσ. 138-167, E. Dodson-Robinson, «Helen's "Judgment of Paris" and Greek marriage ritual in Sappho16», *Arethusa* 16 (2010), σ. 2 σημ. 3. Για χορούς γυναικών βλ. E. Contiades-Tsitsoni, *Hymenaios und Epithalamion (das Hochzeitslied in der Frühgriechischen Lyrik)* (Stuttgart 1990), σσ. 50-51.

¹⁷ Οι μονωδίες της Σαπφώς παρά τον έντονα ατομικό χαρακτήρα συνδέονται στενά με τις λατρευτικές πράξεις και τις τελετουργίες. Στην Σαπφώ οι σχέσεις των ανθρώπων μεταξύ τους αλλά και των ανθρώπων με τους θεούς δεν αποτελούν μια ιδιωτική υπόθεση, ακόμη κι αν η σχέση του θεού με το θνητό είναι προσωπική, η απόδοση της δίκης αναφέρεται στην ευρύτερη ομάδα (π. 1, απ. 81 πβ. Αλκ. 303c). Στον Αλκαίο το αίτημα της θεϊκής επέμβασης για την επίτευξη της πολιτικής αλλαγής εκδηλώνεται παράλληλα τις λατρευτικές πεποιθήσεις της κοινότητας των *ἄγαθῶν*, ανεξαρτήτως φύλου (απ. 130b).

¹⁷ Οι μονωδίες της Σαπφώς παρά τον έντονα ατομικό χαρακτήρα συνδέονται στενά με τις λατρευτικές πράξεις και τις τελετουργίες. Στην Σαπφώ οι σχέσεις των ανθρώπων μεταξύ τους αλλά και των ανθρώπων με τους θεούς δεν αποτελούν μια ιδιωτική υπόθεση, ακόμη κι αν η σχέση του θεού με το θνητό είναι προσωπική, η απόδοση της δίκης αναφέρεται στην ευρύτερη ομάδα (π. 1, απ. 81 πβ. Αλκ. 303c). Στον Αλκαίο το αίτημα της θεϊκής επέμβασης για την επίτευξη της πολιτικής αλλαγής εκδηλώνεται παράλληλα τις λατρευτικές πεποιθήσεις της κοινότητας των *ἄγαθῶν*, ανεξαρτήτως φύλου (απ. 130b).

Για τα ασαφή όρια μεταξύ χορικής και μελικής ποίησης και τις ομοιότητες της Σαπφώς με τον Αλκμάνα και τον Πίνδαρο βλ. Miller, *Lyric Texts & Lyric Consciousness* (1994) σσ. 78-100, κυρ. 89, 97-99, 82-88. Για τη σχέση της Σαπφώς με τη χορική ποίηση του Αλκμάνα και του Πίνδαρου βλ. G. Nagy, *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past* (Baltimore, Johns Hopkins University Press 1990), σ. 435.

γηρατειά ή ερωτικές σχέσεις ανάμεσα σε άτομα με διαφορετική ηλικία (Σαπφ. απ. 21, *Ἀνακρεόντ.* 51. 1-2 και 3-8) ή το σκώμμα των γηρατειών του ποιητή (*Ἀνακρεόντ.* απ. 7, 53), τραγούδια, συνήθως σκωπτικά που ο ποιητής απευθύνει σε όμιλο νέων και χορό (*Ἀνακρεόντ.* απ. 53, Θεογν. 1211 κ.ε, Θεόκρ. 7. 120-21, Παλλαδ. π. Α. 11. 54) σ. 18. Η διαφορά των απ. 114, 140 με τα απ. 121, 137 είναι ότι υπάρχει ένα ανδρικό «εγώ» στο οποίο δίνεται μια απάντηση, ενώ η μοναδικότητα του απ. 137 είναι ότι πρόκειται για διάλογο σε ενικό αριθμό και όχι σε πληθυντικό όπως στο απ. 121, με ομιλητή μια ποιήτρια. Ιδιαίτερα σημαντικό είναι επίσης ότι το απ. 137 αποτελεί το μοναδικό δείγμα γυναικείας ποίησης,¹⁸ στο οποίο η φωνή του δημιουργού συμπίπτει με τα ίχνη της συλλογικής γυναικείας φωνής¹⁹ στο πλαίσιο μιας παράδοσης με την οποία κληροδοτούνται οι αξίες και τα ήθη ενός λαού.

Τα ίχνη του γυναικείου «εγώ» απολύτως σύνηθες σε τραγούδια που γράφουν άνδρες, έχουν χαθεί στην ιαμβική και την ελεγειακή ποίηση που γράφεται από γυναίκες, αναγνωρίζονται όμως στη συχνή στη λυρική ποίηση χρήση του θηλυκού πλασματικού προσώπου (*persona loquens*) που διηγείται σε πρώτο πρόσωπο την ιστορία του κωμική ή τραγική (Αлк. απ. 10)²⁰ και δίνει σε σπερματική μορφή τους διαλόγους και τους αντιλόγους των ποιητών με ό, τι τα πρόσωπα αυτά εκφράζουν. Ένα

¹⁸ Από το ανδρικό «εγώ» στο απ. 137 της Σαπφώς υποπτευόμαστε την εξαφάνιση της γυναίκας συνθέτριας ελεγειακής ποίησης όπως η Κλεοβουλίνα, στη σκιά των ανδρών ποιητών όπως ο Θεόγνης, ή της συνθέτριας ιάμβων όπως η Μοσχίνη μητέρα της Ηδύλης (Αθήν. 297b) που ταυτίζεται και με την κόρη του Σωκράτη. Βλ. De Martino-Vox, *Lirica Greca I* (1999) σ. 343.

Το κοινό σημείο των απ. 114 και 140 που αναφέρονται σε λατρευτικές πράξεις του ομίλου, με το απ. 121, όπου εννοείται ο λόγος ενός άλλου ομιλητή είναι ότι πρόκειται για ποιήματα που ακολουθούν την παράδοση της χορικής ποίησης με δημόσια εκτέλεση.

¹⁹ Για το «εγώ» του χορηγού βλ. Kennedy, *Ιστορία της Θεωρίας της Λογοτεχνίας I* (2008) σσ. 96-98 κυρ. 98. Η Σαπφώ μιλά ως πρόσωπο του χορού, έστω κι αν το στοιχείο της όρχησης και η ίδια η χορική ομάδα απουσιάζουν από τις συνθέσεις της, οι οποίες, ωστόσο, προϋποθέτουν ή παριστάνουν την παρασκηνιακή τρόπον τινά διάδρασή της με ένα χορικό σύνολο. Για τον αιοδό ως δημιουργό αυτ. σσ. 89-103.

¹⁹ Για το «εγώ» του χορηγού βλ. Kennedy, *Ιστορία της Θεωρίας της Λογοτεχνίας I* (2008) σσ. 96-98 κυρ. 98. Η Σαπφώ μιλά ως πρόσωπο του χορού, έστω κι αν το στοιχείο της όρχησης και η ίδια η χορική ομάδα απουσιάζουν από τις συνθέσεις της, οι οποίες, ωστόσο, προϋποθέτουν ή παριστάνουν την παρασκηνιακή τρόπον τινά διάδρασή της με ένα χορικό σύνολο. Για τον αιοδό ως δημιουργό αυτ. σσ. 89-103.

²⁰ Η εξιστόρηση σε πρώτο πρόσωπο των παθών ενός γυναικείου προσώπου αναγνωρίζεται και στην παροιμία *Πιτάνη είμί* (Αлк. απ. 439=Ζην.=Φώτ., λέγεται δέ κατὰ τῶν πυκναῖς συμφοραῖς χρωμένων ἄμα καί εὐπραξίαις, Σούδ. s.v.). Στην ιστορία της Πιτάνης που σκλαβώθηκε από τους Πελαγούς και ελευθερώθηκε από τους Ερυθραίους αναφέρεται, σύμφωνα με τον Ζηνόβιο, και ο Ελλάνικος ο Μυτιληναίος.

Ο Αλκαίος διαλέγεται με τον Δία (129. 6), την Αφροδίτη (296b) τον Έβρο (45), την Ελένη (42), τον Διόνυσο (349b), ίσως με τον Πιττακό ή με τον εαυτό του (72) και την Σαπφώ (384). Κάποτε είναι ιδιαίτερα σκληρός για κάποια κόρη (119. 9) ή θέτει περιορισμούς στο τι πρέπει να πει κάποιος (341). Για ανάλογους διαλόγους του Ανακρέοντα με ένα γυναικείο πρόσωπο βλ. M. L. West, *Carmina anacreontea* (Leipzig 1984), σσ. 136, 168, 186.

διαλογικό ποίημα του Αρχίλοχου (τοσαῦτ' ἐφώνει· τήν δ' ἐγὼ ἀνταμει[βόμεν, απ. 196a9, στ. 42) αφορά σε περισσότερες από μία σχέσεις του ποιητή με γυναίκες (ἐγὼ τε καὶ σύ σύν θεῷ βουλευόμεν·, στ. 18, 35). Το με δραματική υπόδυση ποίημα αυτό του Αρχίλοχου ενώ μοιάζει ως προς τον τρόπο σύνθεσης με το απ. 19 W αλλά και με το απ. 94 της Σαπφώς όπου η ποιήτρια «παράγει» διάλογο, έχει την ίδια εκτέλεση με το απ. 10 του Αλκαίου.

Ο τρόπος παράθεσης του απ. 137 από τον Αριστοτέλη (ὑπερ καὶ Σαπφῶ πεποίηκεν, εἰπόντος τοῦ Αλκαίου, Ρητ. 1367a9) υποδεικνύει τη χρήση του πλασματικού προσώπου τουλάχιστον στις εκτελέσεις που ακολούθησαν την πρώτη αφορμή και φαίνεται ότι επηρεάζει στη συνέχεια τον τρόπο της πρόσληψης και επαναχρησιμοποίησης του άσματος. Έτσι ενώ το ποίημα συντίθεται με δύο ομιλούντα πρόσωπα, παρουσιάζει το λόγο τουλάχιστον του ενός προσώπου ως πλασματικό. Και στην περίπτωση όμως αυτή ο διάλογος αποκαλύπτει τη μακρόχρονη παράδοση της τεχνικής ενός «λόγου» με βάση τη γνώμη των άλλων (πβ. Σαπφ. απ. 16), όπως ο ενσωματωμένος λόγος του πατέρα στον Αρχίλοχο (ποιεῖ γὰρ τὸν πατέρα λέγοντα περὶ τῆς θυγατρὸς ἐν τῷ ἰάμβῳ· καὶ τὸν Χάρωνα τὸν τέκτονα, απ. 19 W=Ρητ. 1418b), η ρήση του Αριστόδαμου που επαναλαμβάνει ο Αλκαίος (απ. 360),²¹ ή ο λόγος των άλλων (ὡς λόγος, 42.1) απέναντι στους οποίους ο Αλκαίος τοποθετείται για τις ατασθαλίες της Ελένης. Η φωνή του αφηγητή τραγουδιστή δεν μπορεί να διαχωρισθεί από τον ευθύ λόγο, όπως συμβαίνει με το ίσως λαϊκής καταγωγής απ. 102 της Σαπφώς στο διάλογο μητέρας και κόρης, ποίημα που φαίνεται να ανήκει στην ίδια κατηγορία με το απ. 19 W του Αρχίλοχου. Το απ. 137 της Σαπφώς διαφέρει από τα παραδείγματα του Αρχίλοχου (απ. 32) και του Αλκαίου (απ. 10 πβ. 360), επειδή ο ομιλητής-ποιητής του πρώτου στίχου είναι στη γραπτή του μεταβίβαση δύο ποιητές (Αλκαίος, Σαπφώ)²² και τρία τουλάχιστον πρόσωπα, οι διαλεγόμενοι και ο

²¹ Ο λόγος που απευθύνει ο Αλκαίος *τίς σ' ὦ πον[.../ εἴπη]* (απ. 119. 1-2) σε ένα πολιτικό ποίημα αλλά και στη ρήση για τον Αριστόδαμο (απ. 360) που αφορά σε τοποθέτηση του ποιητή απέναντι σε ζήτημα που έχει τεθεί από άλλον, είναι διάλογος προς την πόλιν και την εταιρεία.

²² Ο Αλκαίος είναι κυρίως ομιλητής και όχι ποιητής. Βλ. Ο. Tsagarakis, *Self Expression in Early Greek Lyric, Elegiac and Iambic Poetry* (Steinaer, Verlag, Wiesbaden 1977), σ. 79.

²³ Η *αἰ δ᾽* προϋποθέτει ακροατήριο και κατενώπιον παρουσία (Αριστ. Ρητ. 1384a33-1384b2). Για τις κατηγορίες των ανθρώπων ενώπιον των οποίων κάποιος *αἰσχύνεται* και για τις περιστάσεις κάτω από τις οποίες εκδηλώνεται το συναίσθημα της *αἰσχύνης* (αυτ. 1383b11-1384a15).

²² Ο Αλκαίος είναι κυρίως ομιλητής και όχι ποιητής. Βλ. Ο. Tsagarakis, *Self Expression in Early Greek Lyric, Elegiac and Iambic Poetry* (Steinaer, Verlag, Wiesbaden 1977), σ. 79.

²³ Η *αἰ δ᾽* προϋποθέτει ακροατήριο και κατενώπιον παρουσία (Αριστ. Ρητ. 1384a33-1384b2). Για τις κατηγορίες των ανθρώπων ενώπιον των οποίων κάποιος *αἰσχύνεται* και για τις περιστάσεις κάτω από τις οποίες εκδηλώνεται το συναίσθημα της *αἰσχύνης* (αυτ. 1383b11-1384a15).

ποιητής, ενώ ο διαχωρισμός ομιλητής-ποιητής δεν ισχύει για τον Αλκαίο επειδή η ποιητική ιδιότητα τον χαρακτηρίζει και ως ομιλητή.

Παραθέτοντας το απ. 137 ο Αριστοτέλης διασώζει μια μοναδική στην ιστορία της λογοτεχνίας σύνθεση, η επιβίωση της οποίας, εκφράζει έντονα ερωτηματικά για την ιστορία της επιβίωσης της γυναικείας ποίησης στο σύνολό της, αλλά και την επιβίωση του ανδρικού «εγώ» στην ποίηση αυτή. Η Σαπφώ φαίνεται να παίζει στο ποίημα αυτό ανάμεσα στο λόγο *in propria persona* και στον έμμεσο λόγο αφ' ενός του πλασματικού προσώπου και αφ' ετέρου του ποιητικού «εγώ» που ταυτόχρονα εκφράζει πολλούς αφηγητές. Η χρησιμοποίηση του Αλκαίου ως πλασματικού προσώπου είναι μια εξαιρετικά ευφυής αντιμετώπιση της κοινής γνώμης που συναιρείται στο πρόσωπο ενός αναγνωρίσιμου επώνυμου μέλους της κοινωνίας, δημιουργού όπως ο Χάρωνας (Αρχίλ. απ. 19 W πβ. Σόλ. *καί τοῖς ἐφρασάμην μηδέν ἀεικέες ἔχειν*, απ. 5. 4 W, 33. 1-4, 5-7 W). Στο πλασματικό πρόσωπο προβάλλεται το κοινωνικά αποδεκτό, για την υπεράσπιση των θέσεων του δημιουργού που αξιώνει πάγκοινη αποδοχή πλήττοντας τα πλασματικά πρόσωπα που χρησιμοποιεί ο άλλος ποιητής, δηλαδή τη δημόσια γνώμη στο σύνολό της (*αἱ δῶς*).²³ Η τεχνική αυτή της αυτοάμυνας του ποιητή προϋποθέτει την ύπαρξη μιας διαβολής και μιας κατηγορίας, τον ψόγο και το φόβο του κοινού, και είναι ορθή η παρατήρηση ότι το απ. 137 ανήκει στα ποιήματα που διατυπώνουν έμμεσο ψόγο.²⁴ Ο έμμεσος ψόγος απαλλάσσει το δημιουργό από την κατηγορία ότι ψέγει κάποιον για τα ήθη του, ότι υβρίζει ή είναι αγροίκος, φίλαυτος ή εγωϊστής προβάλλοντας τον εαυτό του.²⁵

Το γυναικείο «εγώ», σύνηθες στη χορική ποίηση του Αλκμάννα, παγιώνεται στο απ. 137 με την κριτική του «εσύ» σε μια ισχυρή ταυτότητα που νομιμοποιεί με την

²³ Η *αἱ δῶς* προϋποθέτει ακροατήριο και κατενώπιον παρουσία (Αριστ. *Ρητ.* 1384a33-1384b2). Για τις κατηγορίες των ανθρώπων ενώπιον των οποίων κάποιος *αἱ σχύνεται* και για τις περιστάσεις κάτω από τις οποίες εκδηλώνεται το συναίσθημα της *αἱ σχύνης* (αυτ. 1383b11-1384a15).

²⁴ Meyehrhoff Dirk, *Traditioneller Stoff und individuelle Gestaltung Untersuchungen zu Alkaios und Sappho* (1984) σσ. 34-5.

²⁵ Ο ποιητής υποκρύπτει την ταυτότητά του κάτω από πρόσωπα υπαρκτά ή πλασματικά χωρίς να προκαλεί αγανάκτηση και οργή (Αριστ. *Ρητ.* 1418b23-26). Τα πλασματικά πρόσωπα χρησιμοποιούνται επειδή δεν μπορούμε να μιλήσουμε για τον εαυτό μας ούτε όμως και για κάποιον που θεωρούμε αντίπαλο (*Ρητ.* 1418b23=Αρχίλ. απ. 19 W), γιατί αναφερόμενοι στον εαυτό μας προκαλούμε το φθόνο, τις αντιλογίες ή την κατηγορία ότι μακρηγορούμε χωρίς λόγο, ενώ αναφερόμενοι στα ήθη του αντιπάλου μας είναι δυνατόν να χαρακτηρισθούμε υβριστές ή αγροίκοι (αυτ. 1418b). Τις φράσεις επομένως που αφορούν στα ήθη πρέπει να τις βάζουμε στο όνομα κάποιου άλλου, όπως κάνει ο Ισοκράτης (*Πρός Φίλιππον* 4-9, 73-78, *Περί ἀντιδόσεως* 141-5, 152, 153), ο Αρχίλοχος όταν θέλει να ψέξει κάποιον (απ. 19 W) και ο Σοφοκλής, όταν βάζει τον Αίμονα να μιλάει στον πατέρα του υπερασπιζόμενος την Αντιγόνη (638 κ.ε.) σαν να μιλούσαν άλλα πρόσωπα. Για την τεχνική του επαίνου και του ψόγου βλ. επίσης Gentili, *Poesia e Publico* (1984) σσ. 141-151.

απάντηση το δικό της ορισμό της πραγματικότητας.²⁶ Ο Αλκαίος, αν και η *αἰδώς* (*αὐτοί*) περιορίζουν την ελεύθερη έκφραση δεν είναι υποτιμητικός, όπως ο Δημόκριτος (*οἱ κήιον ἐλευθερίης παρρησία*, απ. 39 D.-K.) που αναγνωρίζει την ελεύθερη έκφραση ως ελευθερία και δικαίωμα αποκλειστικά των ανδρών,²⁷ ή ο Θέογνης (*Μῆ μ' ἀφελῶς παίζουσα φίλους δένναζε τοκῆας, / Ἀργυρί· σοί μὲν γάρ δούλιον ἦμαρ ἔπι, / ἡμῖν δ' ἄλλα μὲν ἔστι, γύναι, κακὰ πόλλ', ἐπεὶ ἐκ γῆς / φεύγομεν, ἀργαλέη δ' οὐκ ἔπι δουλοσύνη, / οὐδ' ἡμᾶς περνᾷσι· πόλις γε μὲν ἔστι καὶ ἡμῖν / καλή, Ληθαίῳ κεκλιμένη πεδίῳ*, 1211 κ.ε.) που «απαντά» σε ανοίκειους ονειδισμούς μιας γυναίκας.²⁸ Σε αντίθεση όμως με τον Θέογνη όπου δεν αναμένεται απάντηση, αλλά και τα μεταγενέστερα *Ἀνακρεόντεια* όπου η συλλογική γυναικεία φωνή (*λέγουσιν αἱ γυναῖκες*) περιορίζεται στο *τερπνὰ παίζειν* (απ. 7. 1-9) με τον ποιητή,²⁹ το απ. 137 της Σαπφώς αποτυπώνει τα χαρακτηριστικά μιας κοινωνίας που επιτρέπει το διάλογο μεταξύ των δύο φύλων και παραχωρεί τον «παραδειγματικό» ρόλο σε οποιονδήποτε μπορεί διαχειρισθεί τις παραδοσιακές αξίες.

²⁶ Όταν ο Παρμενίδης διαλέγεται με τη θεά που ξεχωρίζει το σοφό στον οποίο απευθύνεται, προβάλλει το δικό του «εγώ» υποβάλλοντας μέσα από την προτροπή της θεάς κάποιον άλλον (απ. 1. 26 κ.ε. D.-K.). Έξι ενικά πρόσωπα στον Παρμενίδη (*εἴση, εἰδήσεις*, απ. 10. 1, 5) επιβάλλουν συγκεκριμένες κατευθύνσεις που το «εγώ» υποχρεούται μέσω της θεάς να ενστερνισθεί. Στον Εμπεδοκλή (112), όπως και στον Θέογνη, ο σοφός απευθύνεται στο νέο που ξεχωρίζει προσαγορεύοντάς τον με το «σύ». Εάν δούμε την πορεία του «εγώ» σε σχέση με τους προσωκρατικούς, οι φιλόσοφοι παρουσιάζονται ως γνώστες απέναντι σε αδαείς, επειδή ακόμη και στην πολιτική αντιπαράθεση η κληρονομική αριστοκρατία έχει επηρεάσει τη διανόηση. Οι προσωκρατικοί φιλόσοφοι μάχονται συγκεκριμένους τυράννους όχι την τυραννία, καταφάσκουν την ισονομία, όχι όμως την ισηγορία. Βλ. Γ. Αλατζόγλου-Θέμελη, «*Από το Εγώ στο Ήμεῖς*», *Φιλοσοφία, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Φιλοσοφίας*, (Αθήναι 1985-86), σσ. 186-217.

²⁷ Τα αποφθέγματα του Δημόκριτου που αναφέρονται στις γυναίκες εκφέρονται με διάφορους ρηματικούς τύπους (τρίτο πληθυντικό, τρίτο ενικό ή απρόσωπο) και ο τόνος της υποτίμησης είναι πολύ έντονος. Η γυναίκα δεν έχει λόγο (*Γυνή μὴ ἀσκεῖτω λόγον*, απ. 110 D.-K.) ή οφείλει να είναι λιγομίλητη (*Κόσμος ὀλιγομυθίη γυναικί· / καλὸν δὲ καὶ κόσμου λιτότης*, 274 D.-K.). Ο Δημόκριτος πιστός στις ανταγωνιστικές αξίες (*Ἐωυτὸν μάλιστα αἰδεῖσθαι*, 274, *Ἐωυτὸν πρῶτον αἰσχύνεσθαι χρεὼν τὸν αἰσχρὰ ἔρδοντα*, 84) καθορίζει, όπως και η Σαπφώ (απ. 137), τον «ευγενή» έρωτα σε αντίθεση με την ύβρη (*Δίκαιος ἔρως ἀνυβρίστως ἐφίεσθαι τῶν καλῶν*, 73).

²⁸ Η διάσταση εν τούτοις της κοινωνικής θέσης της γυναίκας και του ποιητή αποκαλύπτει ότι ο Θέογνης θεωρεί αναίτητο το διάλογο ακριβώς για το λόγο αυτή Αργυρώ είναι (τώρα;) μια δοῦλη και ως τέτοια δεν έχει δικαίωμα λόγου για την καταγωγή του ποιητή.

²⁹ Η Ευδοκία ονειδίζει τον Διγενή και τη μουσική του (*Εγώ, κύρκα, σ' ὠνεῖδισα, δι' οὗ πολλὰ βραδύνας, ὡς ὀκνηρὸν καὶ ῥάθυμον πάντα νά σ' ὀνειδίζω, / τὴν δὲ κιθάραν, ἣν κρούεις, δοκεῖς, τὸ ποῦ εἶσαι, οὐκ οἶδας*, 1390-92 πβ. καὶ τότε τὸ κοράσιον τὸν νεώτερον κατονειδίζει. / *Εγώ κατονειδίζω σε, διατὶ ἐπαραβραδυάστης, / κ' ὡς ὀκνηρὸν καὶ ῥάθυμον πάντα νά σ' ὀνειδίζω*, E 848). Σημαντικό ρόλο στην εδραίωση του ερωτικού συναισθήματος και του διαλόγου παίζει η μουσική (1378 κ.ε.).

6. *Αἰ δῶς-λέγειν +περί τω*

δικαίω]

Το ποίημα δομεῖται σε χρόνο ενεστώτα και ένα διπλό ομιλόν πρόσωπο παρουσιάζει μέσω του (μή) λόγου του πλασματικού προσώπου το ποιητικό του πρόγραμμα, ως λογοτεχνική κριτική του προγράμματος που εκθέτει το «ομιλούν» πρόσωπο. Ο διάλογος της Σαπφώς προς ένα σύγχρονό της ποιητή, ο οποίος έχει διατυπώσει μια θεωρία για την ποίηση (*ἔθηκε...ἡ ἐποίησεν. ἀφ' οὗ καὶ θέσις, ἡ ποίησις, παρ' Ἀλκαίῳ* απ. 204. 6=*Etym. Magn.* πβ. Πίνδ. *Ὀλ.* 3. 8, απ. 204. 6) αλλά και το λόγο (απ. 360), σε ένα χώρο όπου η συνειδητοποίηση της ατομικότητας οδηγεί κάποτε σε πλήρη αντιπαλότητα με τις καθιερωμένες αξίες (Σαπφ. απ. 16), μορφώνει και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της «ποιητικής» της φυσιογνωμίας. Το «εσύ» προσδιορίζεται σε σχέση με ένα «εγώ» και υποβάλλει προτάσεις για τη διασφάλιση του «δικαίου» λόγου, αίτημα όμως το οποίο υπερβαίνει τον απλό υποκειμενισμό και απευθύνεται σε ένα ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο.

Η δυνατότητα για δημόσια συζήτηση διαφαίνεται στην άψογη τεχνική του αντίλογου απέναντι στους μεν και τους δέ *συνετούς* (απ. 16) τους οποίους η Σαπφώ ισχυρίζεται ότι μπορεί να πείσει πολύ εύκολα (απ. 16. 5-6). Το *ἀντιλέγειν* στοχεύει στη διδασκαλία (*τούς συνετούς δ' ἄν τις πείσειε τάχιστα λέγων εὖ*, Εὐην. απ. 1. 5³⁰ πβ. *πά]γχυ δ' εὔμαρες σύνετον πόησαι /π]άντι τ[ο]ῦτ', Σαπφ. απ. 16. 5-6, ἔμοι π[ί]θην, Αλκ. 117 b28) και στην αποκωδικοποίηση των αριστοκρατικών αξιών (*συνειῖν*) από αυτούς που καταλαβαίνουν και μαθαίνουν εύκολα και μπορούν να μιλούν όμορφα και με σοφία (πβ. *Θέογν.* 27, 625, *φρονέοντι συνετὰ γαρύω*, Βακχ. 3. 85). Βασικός στόχος του αντιλογικού παιχνιδιού, μια κομψή ρητορική επίδειξη επαίνου και ψόγου είναι η εύρεση του καλύτερου ομιλητή (*δίκαιος εἰπεῖν*, Αθην. 9. 367e πβ. *ἔλεγες +περί τω δικαίω*], Σαπφ. απ. 137. 6), που μπορεί να πείσει εύκολα. Στην Σαπφώ, όπως και στον Σόλωνα, ο αντίλογος νοείται σε*

³⁰ Πολλοῖς δ' ἀντιλέγειν μὲν ἔθος περὶ παντός ὁμοίως, / ὀρθῶς δ' ἀντιλέγειν, οὐκέτι τοῦτ' ἐν ἔθει· / καὶ πρὸς μὲν τούτους ἀρκεῖ λόγος εἷς ὁ παλαιός, / «σοὶ μὲν ταῦτα δοκοῦντ' ἔστω, ἐμοὶ δὲ τάδε.» / τούς συνετούς δ' ἄν τις πείσειε τάχιστα λέγων εὖ, / οἵπερ καὶ ῥάστης εἰσὶ διδασκαλίας, Εὐην. απ. 1=Στοβ. 82. Ο Λεωνίδης που έχει μείνει σιωπηλός για πολύ, θεωρεῖ ότι είναι δίκαιο να σταματήσει τη σιωπή (*δίκαιος εἰπεῖν*) και να καταθέσει στηριζόμενος στον Εὐηνο τον αντίλογο για τον εντοπισμό του ορθού (Αθην. 9. 367e). Ο Εὐηνος από την Πάρο ποιητὴς ερωτικῶν ασμάτων θεωρεῖται ευρετὴς τῆς ὑποδηλώσεως και τῶν παρεπαίνων (Πλάτ. *Φαῖδρ.* 267a, *Φαῖδ.* 60d, *Ἀπολ.* 20). Η ἀντιλογία προϋποθέτει κατηγορία και απολογία, η οποία αντικρούεται με παρεπαίνους και παραψόγους (έμμεσος έπαινος και έμμεσος ψόγος), ποικιλίες τῆς ὑποδηλώσεως. Ο καλυμμένος υπαινιγμός για κάποιον που υπαινίσσεται ένα σφάλμα αλλά διστάζει να το αποδοκιμάσει απαιτεῖ άψογη χρήση του λόγου. Βλ. Thompson, *Philosophy of Plato and Aristotle* (1973) σσ. 112-113.

σχέση με τους *ἀγαθοὺς* (*συνετούς*) και τις αξίες που αυτοί εκφράζουν (*οἱ μὲν, οἱ δέ, οἱ δὲ φαῖσ'... ἔγω δέ, απ. 16. 1-4*). Ο Σόλωνας συνθέτει το «λόγο» με βάση τη γνώμη των *ἀγαθῶν* προς τους οποίους απευθύνεται (*καὶ τοῖς ἐφρασάμην μηδὲν ἀεικέες ἔχειν, απ. 5. 4 W*) ή μεταφέρει αντιλήψεις άλλων (*απ. 33. 1-4*) για να αντιπαραθέσει τη δική του (*απ. 33. 5-7*).³¹ Αντίθετα με την κρατούσα αντίληψη ότι η έλλειψη *αἰδοῦς* έχει αρνητικό αντίκτυπο στην κοινωνία³² για την Σαπφώ όπως και για τον Σόλωνα (*απ. 32 W*) η άρνηση των καθιερωμένων αξιών εισηγείται κάτι υψηλότερο και ωραιότερο. Όμορφο δεν είναι το μεγαλείο, αλλά αυτό που αγαπά κάποιος (*απ. 16*) η *αἰδώς* δεν έχει όμορφο αποτέλεσμα αλλά άσχημο (*απ. 137*).

Ο κοινός κώδικας αξιών και όρων σε ηθικό και συμβολικό επίπεδο αναδεικνύει το *απ. 137* της Σαπφώς στο πρώτο δείγμα κριτικής από ποιητή για ποιητή σε μια εντεταλμένη διδακτική που πιστοποιείται τόσο από το λεξιλόγιο και τη φωνητική, όσο και από το ηθικό πλαίσιο από το οποίο και προκύπτει το συγκεκριμένο ύφος. Ο λόγος του Αλκαίου (*απ. 137. 1*) σύμφωνος με το ήθος του (*πβ. αἴ κ' εἴπης τὰ θέλης, <καὶ κεν> ἀκούσαις τὰ κεν> οὐ θέλοις, απ. 341*) συνοψίζει δραματικά τη διάσταση ανάμεσα στην ορμή του ατόμου (θέλω) και την *αἰδῶ* ό,τι η κοινή αντίληψη θεωρεί *αἰσχρόν*,³³ χαρακτηριστικό ενός πολιτισμού ντροπής και μιας κοινωνίας που

³¹ Ο Σόλωνας με μια πολύ ισχυρή άρνηση (*οὐδέν αἰδεύμαι*) ξεχωρίζει τον ηθικό εαυτό του από τους άλλους (*Εἰ δέ γῆς ἐφεισάμην / πατρίδος, τυραννίδος δέ καὶ βίης ἀμειλίχου / οὐ κατηψάμην, μίανας καὶ καταισχύνας κλέος, / οὐδέν αἰδεύμαι· πλέον γάρ ὥδε νικήσειν δοκέω / πάντας ἄνθρώπους, απ. 32 W*), και αρνείται να γίνει τύραννος παρ' όλο που του δίνεται η ευκαιρία και το επιβάλλουν οι ανταγωνιστικές αξίες, διότι προτιμά να συμπεριφερθεῖ με συνεργατικές αξίες και να προτάξει το συμφέρον της πόλης (*εὐνομίη*).

³² Στο σύνολο της ελληνικής λογοτεχνίας όμως η απόρριψη της *αἰδοῦς* αποτελεί γενικά ένα επικίνδυνο σημάδι. Ο Αχιλλέας δεν αισθάνεται ντροπή να τοποθετεῖ τον εαυτό του υπεράνω των άλλων Ελλήνων και η άρνηση της *αἰδοῦς* συνδέεται με την αντίληψη ότι δεν με ενδιαφέρει τι σκέφεται ο άλλος (*οὐκ αἰδῶς μ' ἔχει, Αισχ. απ. 132c*). Στο απόσπασμα αυτό του Αισχύλου και στον *Ἀγαμέμνονα* 1372-6 η ιδέα του ενός για το σωστό αντιπαρατίθεται στην ιδέα του κοινωνικού συνόλου για το λάθος, αντίληψη που εκφράζει και η Αντιγόνη (*οὐδ' αἰσχύνομαι, Σοφ. Ἀντιγ. 1029*). Βλ. D. L. Cairns, *Aidos. The psychological and ethics of honor and shame in ancient Greek literature* (Oxford 1993), σσ. 202-206, 165-7.

³³ Και στις δύο λατινικές μεταφράσεις της *Ῥητορικῆς* το ρήμα *verecundantur* (De Moerbeka) και *verentur* (Ανώνυμος) φοβούμαι, ντρέπομαι, τους θεούς, τον πατέρα ή άλλα πρόσωπα σεβαστά διατηρεῖ και την πρώτη σημασία «φοβούμαι τον κίνδυνο» η μετάφραση όμως μετά βίας αποδίδει το νόημα. Σε σχέση με το *videbatur* (ορώμαι, νομίζομαι), η *verecundia* με γενική αντικειμενική εκφράζει όρους όπως αιδημοσύνη, κοσμιότητα, μετριοφροσύνη αλλά και δειλία, όκνο, φόβο, δέος. Βλ. De Moerbeka (Spengel σ. 211).

³³ Και στις δύο λατινικές μεταφράσεις της *Ῥητορικῆς* το ρήμα *verecundantur* (De Moerbeka) και *verentur* (Ανώνυμος) φοβούμαι, ντρέπομαι, τους θεούς, τον πατέρα ή άλλα πρόσωπα σεβαστά διατηρεῖ και την πρώτη σημασία «φοβούμαι τον κίνδυνο» η μετάφραση όμως μετά βίας αποδίδει το νόημα. Σε σχέση με το *videbatur* (ορώμαι, νομίζομαι), η *verecundia* με γενική αντικειμενική εκφράζει όρους όπως αιδημοσύνη, αισχύνη, κοσμιότητα, μετριοφροσύνη αλλά και δειλία, όκνο, φόβο, δέος. Βλ. De Moerbeka (Spengel σ. 211).

αντιλαμβάνεται τις πράξεις όχι ως δίκαιες ή άδικες, αλλά ως ωραίες ή άσχημες, ωφέλιμες ή καταστρεπτικές. Η *αἰδώς*, φορέας του κύρους και της ιεραρχίας στην πρόωμη κοινωνία, εκφράζει δέσμη εννοιών οι οποίες προσδιορίζονται από το ακριβώς αντίστροφό της (*αἰσχύνη*, *αἰσχρόν*).³⁴

Στο στίχο του Αλκαίου η *αἰδώς*, αίσθημα τιμής και σεβασμού με την έννοια της δημόσιας εκτίμησης, αναστέλλει την επιθυμία της έκφρασης (*θέλω τί τ' εἶπην*) προς το άτομο ακριβώς στο οποίο η επιθυμία αυτή απευθύνεται (*τοῖ*).³⁵ Η αμφισημία όμως στη σύνταξη *αἰδοῦμαι εἶπην* ή *αἰδοῦμαι λέγων* και η έλλειψη ενός εξωτερικού αντικειμένου της *αἰδοῦς* επιστρέφει την ενέργεια του ρήματος *κωλύω* στην αιτιατική προσώπου (*με*). Η διάσταση εδώ αφορά στο τί συνιστά ντροπή, ηθική «αναστολή» και απαξίωση της τιμής, και σε ό, τι είναι άξιο ντροπής και σεβασμού. Ο Αλκαίος ενώ δεν λέει κάτι κακό, παρουσιάζεται να διαπράττει *αἰσχρά* (*ἀλλ' ἐὰν ᾗς ἀγαθός καί ὁ ἔμελλες πρός μέ εἰπεῖν ᾗν ἀγαθόν, οὐκ ἂν ᾗδοῦ καί ᾗσχύνου οὔτως, ἀλλὰ μετὰ παρρησίας ἔλεγες ἂν βλέπων πρός μέ ἀνερυθριάστως*, Στέφ. Σχ. Ρητ. αυτ.) σε πλήρη αντίθεση με ό, τι εκφράζει ο *ἀγαθός* του Ομήρου (*μύθων τε ῥητῆρ' ἔμεναι πρηκτῆρά τε ἔργων*, *Ἰλ.* I 443).³⁶ Η σύγκρουση της επιθυμίας (*θέλω*) με την κοινωνική τιμή (*αἰδῶ*) επιδρά άμεσα στη συναισθηματική και στη γνωστική σφαίρα με αποτέλεσμα την *ἀμηχανίη*, την αφωνία, τη σιωπή και την κατάργηση του διαλόγου (*Ὡδ.* α 405, *ἀλλ' ἐθέλω ἐρέσθαι*, γ 243 πβ. *Εθέλω δέ*

³⁴ Βλ. Dodds, *Οι Έλληνες και το παράλογο* (1978²) σσ. 34-5, 40-68 κυρ. 40 σημ. 109, 41, 58, 64 σημ. 34, Snell, *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος* (1984⁴) σσ. 233, 244, 441 σημ. 22, Adkins, *Merit and Responsibility* (1960) σσ. 43, 45, Περυσινάκης, «Ηθικές αξίες και πολιτική συμπεριφορά στα ομηρικά έπη: Μια προσέγγιση της αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας» (1996) σσ. 240-270.

Για την *αἰδω*-ενοχή ιδιαίτερα στη σφαίρα του έρωτα βλ. Cairns, *Aidos* (1993) σσ. 1 κ.ε., 305 κ.ε., 314-340. Για την *αἰδῶ* ως απαγόρευση ενώπιον άλλων ανθρώπων στα μάτια των οποίων το υποκείμενο αισθάνεται ότι η εικόνα του είναι τρωτή ή ως έκφραση θετικής αναγνώρισης για τη θέση ενός σημαντικού προσώπου αυτ. σσ. 2-4. Για τους όρους *αἰσχρόν*, *αἰσχύνη*, *ὑβρις* σε σχέση με τον έρωτα βλ. Fisher, *Hybris* (1992) σσ. 113, 163-5, 168-70, 251-2, 302· για την αντίθεση της *αἰδοῦς* με την *ὑβριν* αυτ. σσ. 93, 368, 191-3, 210, 241-2, 258-60, 264-5, 276-82, 470, 472, 495.

³⁵ Το «εσύ» απαντά αρκετές φορές στον Αλκαίο (αππ. 72. 11, 317a, 340, *σέθεν*, 42,3, *σοι*, *τοῖ* 119. 9, 185. 4, ίσως 58. 5, 119. 1, *σε* 129.6, 308. 1, 45. 5, 296b1, 374, 39a5, 118. 8, ίσως 119. 6 βλ. και *σαύτω* 317a, 317b, 303Ac13, 305a14, 306Ab18, 445 που απευθύνεται στην Σαπφώ, και αλλού (115b4 και 2). Ο Bowra, *ΑΕΛ Ποίηση I* (1983²) σ. 225, παρατηρεί ότι ο Αλκαίος κρατά το «σύ» μόνο για τους φίλους του και για τους θεούς, και είναι χαρακτηριστικό ότι στα σωζόμενα αποσπάσματά του δεν απευθύνεται ποτέ άμεσα στον Πιττακό με το «εσύ», αλλά όταν μιλά γι αυτόν χρησιμοποιεί το τρίτο πρόσωπο.

³⁶ Ο λόγος είναι η ύστατη πράξη του *ἀγαθοῦ*. Ο Θεόγνης «δαμάζεται» από την *πενίη* *οὔτέ τι εἰπεῖν / οὔτ' ἔρξαι δύναται*, *γλῶσσα δέ οἱ δέδεται* (177-8), και ο Σόλωνας από τη χρημοσύνη: *εἰμί δ' ἄφρωνος / χρημοσύνη*, 669 πβ. *ὥς ἄρ' ἔφη· ὁ δέ σίγα ποδῶν πάρος ὄμματα πῆξας / ᾗστ' αὔτως ἄφθογγος, ἀμαχανέων κακότητι*, Απολλ. Ρόδ. 3. 422 κ.ε.). Για την *ἀμηχανίη* βασικό θέμα όλης της αρχαίας λυρικής ποίησης συχνό στο Θεόγνη βλ. Περυσινάκης, «Προβλήματα Ερμηνείας και Μετάφρασης της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Θεόγνης» (1991) σσ. 41-58, κυρ. 54-6, Snell, *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος* (1984⁴) σσ. 103, 146.

ὕμῳ καὶ Ἀλκαίου τινὰ λόγον εἶπεν, ὃν ἐκεῖνος ᾔσεν ἐν μέλεσι παιδῶνα γράφων Ἀπόλλωνι, Αλκ. απ. 307c=Ιμέρ. Λόγ. 48. 10-11).³⁷

Ο έλεγχος και ο ψόγος (άλλ' έλεγεσ +περί τω δικαίω], στ. 6) υποκρύπτεται στο ότι ο Αλκαίος αν και δεν είναι υποχρεωμένος να είναι δίκαιος, τουλάχιστον με τα κριτήρια της ομηρικής κοινωνίας επιβάλλεται να χρησιμοποιεί το λόγο όπως οι άγαθοί, και ως άγαθος οφείλει να μην αμφισβητεί ούτε να παραβαίνει αυτό που έχει ή λέει ο άλλος και να μην «ανακατεύει» τα όμορφα με τα αίσχροά (έκύκα κάκον). Ο υποθετικός λόγος (στ. 3-6) δεν ελέγχει απλά, αλλά υποδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο ο άγαθος θα μπορούσε να διατηρήσει την ιδιότητα που έχει χάσει τη στιγμή αυτή³⁸ και να αποφύγει το αίσχρον, το οποίο αν και παρουσιάζεται ως λάθος και όχι ως ηθικό σφάλμα στοχεύοντας κυρίως στην επίτευξη του ανταγωνιστικού στόχου, ενέχει και ένα πρώιμο σπέρμα ηθικής επειδή συναρτάται με την ανάληψη της ηθικής υπευθυνότητας και αποδοκιμάζει την «αδικία»³⁹ απέναντι σε ό, τι η κοινωνία θεωρεί άξιο ντροπής και

³⁷ Για το κείμενο ως ιδεώδες *έθέλειν εἶπεν* νοούμενο ως τέχνη του συγγράφειν και τέχνη του κατανοεῖν με προϋπόθεση την αίσθηση της ακοῆς και το έπος (die Sage), το μύθο, την αλήθεια των αρχαίων» και την ακύρωση της σιωπῆς βλ. Greisch, *Οι Μεταφορές της Ανάγνωσης* (1993) σσ. 36-36 σημ. 33.

³⁸ Η επιλογή του Αλκαίου κινείται ανάμεσα σε δύο υποθετικούς λόγους που οδηγούν οπωσδήποτε στην ήττα αφού η απόδοσή τους συντελείται στο παρόν ως τετελεσμένο γεγονός. Το *άλλά* της Σαπφώς (στ. 6) έχει επίσης μια πολύ ισχυρή θέση επειδή ενώνει μια αρνητική και μια καταφατική πρόταση, δύο αντιθετικούς λόγους που αποκλείουν ο ένας τον άλλο. Επειδή όμως το *άλλά* συνδέεται περισσότερο με τη θετική πρόταση, η αρνητική (η ντροπή δεν θα σου κρατούσε τα μάτια) είναι υπηρετική της θετικής κατά συνέπεια λειτουργεί περισσότερο η πρώτη. Βλ. Tzamali, *Syntax und Stil bei Sappho* (1996) σ. 474.

³⁹ Η λ. *δικαιοσύνη* για πρώτη φορά στον Θέογνη (*έν δέ δικαιοσύνη συλλήβδην πᾶσ' ἀρετῇ ἐστίν, / πᾶς δέ τ' ἀνὴρ ἀγαθός* Κύρνε δίκαιος ἔών, 147-8) ως αφηρημένο ουσιαστικό που εκφράζει ό, τι ανήκει σε κάποιον παραδοσιακά. Η επιρρηματική χρήση της λέξης *δίκη* απαντά στον Σιμωνίδη 10 *ίκτινου δίκην*, ενώ επιθετικοί προσδιορισμοί που εφαρμόζονται σε πράξεις και ιδέες απαντούν στη λυρική ποίηση (*καί τὸ βίγα ῥέξαι τοῦτο δικαιοτάτον*, Κλεοβουλ. 2. 2, *ἔρδειν δίκαια*, Τυρτ. 3. 7, *εὐξαμένους τὰ δίκαια δύνασθαι* (πρήσσειν), Ξενοφ. 1. 15, *κακῶς τὰ δίκαια νομίζειν, τὰ δίκαια φιλεῦντες, τὰ δίκαια νοεῦντες, καί τοι τὰ δίκαια φίλ' ἔστω, νῆ τὰ δίκαια πάθῃ*, Θεόγν. 279, 385, 737, 465, 746, (*ἄλλον ἐκδίκως*) *ἄλλον δικαίως*, Σδλ. 24. 10, 1, 7, *ἀδίκως*, Θεόγν. 199, *ἀδίκως οὐ μοι δικαίως μοιχός ἀλῶναι δοκεῖ*, Ιππών. 67 και σε επιρρηματική μορφή (*αἰσχροά πάθῃ*, Τυρτ. 8. 16). Βλ. LSJ⁹.

Για τη *δίκη* βλ. Perysinakis *Wealth and Society* (1982) σσ. 134, 184, 240, 394, 402, *Η έννοια τοῦ πλούτου στήν Ιστορίη τοῦ Ἡροδότου* (Ιωάννινα 1987), σσ. 56, 71, 84, 99, 121, 125, 161, 205 κ.ε. και 99-101, 149, 169 (*δικαιοσύνη*), A. Gagarin, «Dike in Archaic Greek Thought», *CPh* 69 (1974), σσ. 186-197, Snell, *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος* (1984⁴) σσ. 210, 212, 235, 450 σημ. 9, Adkins *Merit and Responsibility* (1960) σσ. 61 κ.ε. Για την ταύτιση της *δίκης* με την *ἀρετή* και την *τέχνη* αυτ. σσ. 78, 241 σημ. 10, 334. Για τη *δίκη* ως πολιτική αρετή (Πρωτ. 320d-322d) βλ. Snell, *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος* (1984⁴) σσ. 233, 244, 441 σημ. 22, A. W. H., Adkins, *Ηθικές Αξίες και πολιτική συμπεριφορά στην Αρχαία Ελλάδα*, Μετάφρ. I. N. Περυσινάκης, (Ιωάννινα 1999), σσ. 21 κ.ε., 27 κ.ε., *From the many to One; a Study of Personality and Views of Human Nature in the Context of Ancient Greek Society, Values and Beliefs* (London, Constable and Ithaca, Cornell University Press, New York 1970), σ. 41. Ειδικότερα για τη *δίκη* στην ερωτική σφαίρα βλ. Gentili «Il "letto insaziato" di Medea e il tema dell "adikia" a livello amoroso nei lirici (Saffo, Teognide) e nella "Medea" di Euripide» (1972) σσ. 60-72, G. A. Privitera, «Saffo, Anacreonte, Pindaro», *QUCC* 13 (1972), σσ. 131-140, κυρ. 135-137,

σεβασμού (*ἔσλα, κάλα*). Ο «δίκαιος λόγος» ανατρέπει τη σύνδεση της *αἰδοῦς* με την *ἐλεγχεῖν* και τη συνδέσει με τη *δίκην*. Αυτή μειωμένη προσοχή στην *αἰδῶ* εκ μέρους της Σαπφώς χαρακτηρίζει εν μέρει συνεργατικές αξίες, η δύναμή της όμως είναι ασθενής και επιβεβαιώνει ότι η έμφαση στην «αρετή» (δίκαιος λόγος) παρουσιάζεται ως αξίωση για τιμή και επιτυχία τη στιγμή μάλιστα που αυτά υπονομεύονται από το λόγο κάποιου που επικαλείται πάγιες κοινωνικές αξίες.⁴⁰

Σε πλήρη διάσταση με την παράδοση,⁴¹ η Σαπφώ υπερασπίζεται τον εαυτό της στα πλαίσια των ανταγωνιστικών αξιών σύμφωνα με τις *οπές αἰσχρόν* είναι να δέχεται προσβολές όχι να τις προκαλεί σε κάποιο άλλο πρόσωπο,⁴² επαινώντας τον εαυτό της για ό,τι ο άλλος δεν μπορεί να παρουσιάσει τη στιγμή αυτή.⁴³ Όμως η ποίηση της Σαπφώς ανήκει ολοκληρωτικά στον αριστοκρατικό τρόπο ζωής⁴⁴ και το υποκειμενικό αγαθό (*suum cuique*)⁴⁵ εμπίπτει στις κυρίαρχες πεποιθήσεις της

Bonnano, «Osservazioni sul tema della “giusta” reciprocità amorosa da Safo ai comici» (1973) σσ. 110-120.

⁴⁰ Για το θέμα βλ. Περυσινάκης, «Ηθικές αξίες και πολιτική συμπεριφορά στα ομηρικά έπη: Μια προσέγγιση της αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας» (1996) σσ. 249, 247. Για την *αἰδῶ* ως αξίωση τιμής και τη σύνδεσή της με την *ἐλεγχεῖν* αὐτ. σσ. 252-54, 267.

⁴¹ Η σιωπή και η αποφυγή της επαφής με τα μάτια του άνδρα, είναι εκδήλωση *αἰδοῦς* της γυναίκας στα πλαίσια της γαμήλιας τελετουργίας. Στα *ἀποκαλυπτήρια* η απομάκρυνση του πέπλου επιτρέπει την αποκάλυψη του προσώπου της νύφης και την οπτική επαφή με την ανταλλαγή βλεμμάτων. Βλ. Constantinidou, «Evidence for marriage ritual in *Iliad* 3» (1990) σσ. 47-59.

⁴¹ Η σιωπή και η αποφυγή της επαφής με τα μάτια του άνδρα, είναι εκδήλωση *αἰδοῦς* της γυναίκας στα πλαίσια της γαμήλιας τελετουργίας. Στα *ἀποκαλυπτήρια* η απομάκρυνση του πέπλου επιτρέπει την αποκάλυψη του προσώπου της νύφης και την οπτική επαφή με την ανταλλαγή βλεμμάτων. Βλ. Constantinidou, «Evidence for marriage ritual in *Iliad* 3» (1990) σσ. 47-59.

⁴² Πβ. Περυσινάκης, «Ηθικές αξίες και πολιτική συμπεριφορά στα ομηρικά έπη: Μια προσέγγιση της αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας» (1996) σσ. 240-270, κυρ. 251-3, 256.

Λίγο πριν από το απ. 137 ο Αριστοτέλης διευκρινίζει ότι αφού η *ἀρετή* είναι δύναμη που μας κάνει ικανούς για καλές πράξεις, συνάγεται αναγκαστικά ότι μεγαλύτερες είναι οι αρετές εκείνες που είναι ωφελιμότερες στους άλλους (*Ῥητ.* 1366b2-4). Οι αρετές συγκρίνονται με βάση την ωφέλεια των άλλων και όχι του ατόμου που τις επικαλείται. Σημεία και πράξεις της αρετής είναι όσα επιτελούνται με γνώμονα το δίκαιο (*καί τὰ δίκαια καί τὰ δικαίως ἔργα· πάθη δέ οὐ· ἐν μόνῃ γάρ ταύτῃ τῶν ἀρετῶν οὐκ αἰεί τὸ δικαίως καλόν, ἀλλ' ἐπὶ τοῦ ζημιοῦσθαι αἰσχρόν τὸ δικαίως μᾶλλον ἢ τὸ ἀδίκως, καί κατὰ τὰς ἄλλας ἀρετὰς ὡσαύτως, Ῥητ.* 1366b).

⁴³ Στον Όμηρο η αρετή της γυναίκας είναι διαφορετική από αυτήν του άνδρα, ο οποίος και ορίζει τη φύση της αρετής. Η γυναίκα δεν εγείρει αξιώσεις τιμής ούτε και έχει λόγο στις ανταγωνιστικές αξίες. Βλ. Adkins, *Merit and Responsibility* (1960) σσ. 36-37. Στις μεσογειακές κοινωνίες όμως η αίσθηση της ντροπής και της τιμής είναι διαφορετικές για κάθε φύλο και κάποιες ποιότητες των αξιών αυτόν όπως η παιδεία είναι ουδέτερες και πηγάζουν από πεδία κοινά και στα δύο φύλα. Βλ. Julian Pitt-Rivers, «Honour and social status», *Honour and Shame. The Value of Mediterranean Society*, Έκδ. J. G. Peristiany, (Chicago 1966), σσ. 19-77 κυρ. 43-45.

⁴⁴ Βλ. Perysinakis, *Wealth and Society* (1982) σσ. 394-402.

⁴⁵ Πβ. *dicis clamando de proprio justo* (De Moerbeka), *dicebas de quo justo* (Ανώνυμος). Για τον ορισμό της προσωπικής *δίκης* στον Πλάτωνα βλ. Eric A. Havelock, *The Greek Concept of Justice (From its Shadow in Homer to Its Substance in Plato)* (Cambridge, Massachusetts, London 1978), σσ. 321-2.

κοινότητας (*ἵμερος ἔσλων-κάλων, ἔλεγες +περί τω δικαίῳ*),⁴⁶ από την οποία απορρέουν τα πρότυπα συμπεριφοράς ανεξαρτήτως φύλου. Η κοινότητα των ἀγαθῶν αποκτά την υπόστασή της μέσα από τη μέθεξή της (*ἡχες*, στ. 3) σε κάτι πέραν της ανθρώπινης θέλησης (*θέλω*), τον *ἵμερον* των *ἔσλων-κάλων* η οποία εμπεριέχει και την έννοια του θείου και τις αξίες της κοινωνίας. Η αἰδώς, αξία που αποτρέπει τη βλάβη του ατόμου που δεν ελέγχει το λόγο (*οἶσιν ἐπὶ γλώσση τε καὶ ὀφθαλμοῖσιν ἔπεστιν / αἰδώς, οὐδ' αἰσχρὸν χρῆμ' ἔπι κέρδος ἄγει*, Θέογν. 85-86),⁴⁷ έτσι όπως παρουσιάζεται από την Σαπφώ, συνιστά παραβίαση των κοινών αξιών. Όπως η αἰδώς (πβ. *μέλαγχρος αἰδώς ἄξιος ἐς πόλιν*, Αλκ. απ. 331), η Δίκη (Σαπφ. απ. 81. 7)⁴⁸ καθορίζει την ιθαγένεια της λεσβιακής αριστοκρατίας και επιβάλλει μια συγκεκριμένη κοινωνική συμπεριφορά, η έλλειψη της οποίας προκαλεί την αποστροφή των Χαρίτων. Αυτό το οποίο η Σαπφώ αναγνωρίζει στον εαυτό της είναι αυτό που οι άλλοι εναποθέτουν σε αυτήν. Οι πράξεις στην περίπτωση αυτή δε λογοδοτούν μόνο απέναντι στο θεούς αλλά και στις εντολές του κοινωνικού συνόλου, το οποίο κρίνει πάντα υπό τη οπτική της επιτυχίας ή της αποτυχίας με βάση το αισθητικό μέτρο (*ἔσλα, κάλα*) και τα καθιερωμένα κριτήρια συμπεριφοράς. Το ωραίο (*ἵμερος ἔσλων-κάλων*) και ο λόγος που αποφεύγει την «αδικία» (*ἔλεγες +περί τω δικαίῳ*) πβ. *τὰ δίκαια φιλεῦντες*, Θέογν. 385) συναντώμενο με τις δραστηριότητες και τις ανάγκες της

⁴⁶ Ο Hartvig Frisch, *Might and Right in Antiquity, "Dike" 1 From Homer to the Persian Wars*, Μετάφρ. C. C. Martindale, (New York 1976²), σσ. 250-257, 195-97, εξετάζει τις έννοιες *θέμις*, *δίκη* στους πρώιμους λυρικούς δεν αναφέρεται όμως στα αντίθετά τους (πχ. *ἄδικος*, *ὑβρις*). Ίσως για το λόγο αυτό και παρά την αναφορά στον Αρχίλοχο, τη σύντομη σημείωση για τις πολιτικές διαμάχες στις οποίες συμμετείχε ο Αλκαίος, και την *ἀδικία* ή τη θεά *Δίκη* της Σαπφώς (π. 1, απ. 80.1), εγλωβίζεται σε αφορισμούς όπως «ο έρωτας και το κρασί ήταν οι μέγιστες αξίες στο λυρικό νησί της Λέσβου» ή «η Δέκατη Μούσα ζούσε και ανέπνεε μόνο για τον έρωτα, και στην ποίηση της που εμπεριέχει το πιο καυτό πάθος και την πιο αξιαγάπητη αίσθηση της φύσης δεν υπάρχει τίποτε που να μας κάνει να κυτάζουμε για πολιτικά ή ηθικά συμφραζόμενα». Οι Adkins, *Merit and Responsibility* (1960), Cairns, *Aidos* (1993) και B. Williams, *Shame and Necessity* (Berkeley, Los Angeles, London 1993), εξετάζουν τους όρους στους ελεγειακούς ποιητές, ενώ ο Gentili, *Poesia e pubblico* (1984) σσ. 41-66, κυρ. 61, 63 ερευνά τις ιδέες της *δίκης* και της *εὐνομίας* στον Αλκαίο (απ. 298) και τις ιδέες της ερωτικής *ἀδικίας* στον Θέογνη ως θέματα της κοινωνικής ζωής, χωρίς να αναφέρεται στην Σαπφώ. Ο Lyn Hatherly Wilson, *Sappho's Sweet-Bitter Songs. Configurations of Female and Male in Ancient Greek lyric* (London-New-York 1996), σσ. 172-185, πραγματεύεται το θέμα της *τιμῆς* στην Σαπφώ σε ειδικό κεφάλαιο, χωρίς όμως να το εντάσσει στο πλαίσιο των αξιών της αρχαϊκής λυρικής ποίησης.

⁴⁷ Ενώ η αἰδώς ως «αναστολή» εξασφαλίζει τη δικαιοσύνη στη συμβίωση επειδή εμποδίζει την πρόκληση της «ζημιάς, βλάβης», η αναστολή μιας πράξης από φόβο ή σεβασμό προς την ισχύουσα τάξη πραγμάτων δεν συνιστά «ηθική» παρά το ότι συμβάλλει στην εμβάθυνση της σκέψης γύρω από την ηθική. Βλ. Snell, *H Ανακάλυψη του Πνεύματος* (1984⁴) σσ. 255, 235.

⁴⁸ Το απ. 81 στον Αθήναιο (15. 674ce) και τον Πολυδεύκη (6. 107) χρησιμοποιείται ως μαρτυρία για την προτίμηση του Αλκαίου, του Ανακρέοντα και της Σαπφώς στα στεφάνια από άνιθο και σέλινο. Στους στίχους όμως που σώθηκαν σε πάπυρο, η Δίκη που με αβρή επισημότητα στεφανώνει τα μαλλιά, είναι θεά που ορίζει τα έθιμα, τις παραδόσεις και τη συμπεριφορά εντός της κοινότητας. Η περιφρόνηση της κοινωνίας για μια ακατάλληλη συμπεριφορά έχει ιδιαίτερη αισθητική αξία αφού επιβάλλεται από τις ίδιες τις Χάριτες.

ομάδας εγείρει διαφορετικά ερωτήματα από εκείνα της αποτυχίας ή της αποτυχίας ενός ατόμου. Στην περίπτωση αυτή οι ηθικές αντιρρήσεις (*αί δῶς*) δεν αντιπροσωπεύουν τις συλλογικές κοινωνικές αξίες ούτε και αποτελούν εργαλείο επίτευξης των κοινωνικών στόχων με συνέπεια ο *ἀγαθός* να μένει πίσω σε σχέση με τις αξίες της τάξης του.

Αντί του αποκλειστικά κοινωνικού αγαθού της *αί δοῦς*⁴⁹ η Σαπφώ προτείνει ένα καλλιτεχνικό και αισθητικό αγαθό στα πλαίσια της αρχαϊκής αλλά και της κλασικής «ηθικής».⁵⁰ Η πεποίθηση ότι όποιος έχει τον «έρωτα του καλού» οφείλει να αναμετρηθεί με την υλοποίησή του (*ῥῆξες*)⁵¹ δεν περιορίζεται στην περιοχή της αισθητικής με τις αξιώσεις της οποίας διατυπώνεται η «προτροπή για την *ἀρετή* (*εὖ πράττειν*), αλλά παρουσιάζεται ως πραγματοποίηση του *ἀγαθοῦ*, πραγματοποίηση δηλαδή των «προσωπικών» δυνατοτήτων σε ένα ευρύτερο του ατόμου πλαίσιο (*δίκη*). Εκείνο που επιτρέπει την επικοινωνία και το λόγο είναι να εμφορούνται τα πρόσωπα από τις ίδιες αξίες.⁵² Τα ουδέτερα του επιθέτου *καλός*, *έσθλος*, ενώ δεν εκφράζουν

⁴⁹ Η «απόρριψη» της *αί δοῦς* συνδέεται στενά με την ομηρική και την ησιόδεια αντίληψη ότι η *αί δῶς* βλέπει πολύ έναν φτωχό αφού οδηγεί στην *πενία*. Αντίθετα το θάρρος (αυτοπεποίθηση, τόλμη) οδηγεί στον πλούτο, και εφαρμόζεται σε περιπτώσεις όπου ο *ἀγαθός* οφείλει να υπερασπισθεί και να αυξήσει τα υλικά αγαθά τα οποία κινδυνεύει να χάσει με τη ντροπή (*αί δῶς δ' οὐκ ἀγαθὴ κεχρημένον ἄνδρα κομίζει, / αἰ δῶς ἢ τ' ἄνδρας μέγα σίνηται ἢ δ' ὀνίνησιν· / αἰ δῶς τοι πρὸς ἀνολβίῃ, θάρσος δέ πρὸς ὄλβον*, Ησ. Ἔργ. 317 κ.ε. πβ. Όμ. Όδ. ρ 347, *αἰ δῶς δ' οὐκ ἀγαθὴ κεχρημένω ἄνδρὶ παρεῖναι*, γ 14, καὶ γὰρ Αἰ δῶς ὠφελείας ὁμοῦ καὶ βλάβης ἀμφίβολός ἐστι δαίμων, Λουκ. Ἐρωτ. 37). Ἡδη στην Σαπφώ η τόλμη διευρύνεται και στη διεκδίκηση αγαθών που δεν ανήκουν στα παραδοσιακά συστατικά του πλούτου (*ἀλλὰ πᾶν τόλματον, ἐπεὶ +καὶ πένητα+*, απ. 31.17. Βλ. Adkins, *Merit and Responsibility* (1960) σ. 22. Σχετικά με τους κινδύνους της απώθησης και του περιορισμού της ελεύθερης βούλησης στον Όμηρο αυτ. σσ. 10-29, κυρ. 23-25.

⁵⁰ Σύμφωνα με την αρχαϊκή και την κλασική ηθική τα ένστικτα και τα πάθη δεν απορρίπτονται ως μη λογικά ή αμαρτωλά στοιχεία εάν συνδέονται με την ευτυχία (*εὖ πράττειν*). Η *σωφροσύνη* αντίθετη του πάθους ταυτίζεται ως έννοια με την ηθική επίσης υπό την οπτική της ευημερίας (*εὖ πράττειν*). Αν θεωρήσουμε κριτήριο της ηθικής την ευτυχία, η *σωφροσύνη* είναι ένα είδος καλλιτεχνικής ευαισθησίας για ρυθμό και μορφή στην ηθική σφαίρα που στηρίζεται στην αλλαγή και στην ένταση (στοιχεία που συναντούμε στην αρχαϊκή λυρική ποίηση). Όσο σημαντικότερη γίνεται για τους Έλληνες η «αρμονία» στην τέχνη, τόσο μεγαλύτερη σημασία αποκτά και στις προτροπές για αρετή. Βλ. Snell, *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος* (1984⁴) σσ. 220, 227-29, 250, 326. Για τη *σωφροσύνη* ως «αρμονία» στην τέχνη και τη θέση της στις προτροπές για την αρετή αυτ. σσ. 228-9.

⁵¹ Σύμφωνα με την αρχαϊκή και την κλασική ηθική τα ένστικτα και τα πάθη δεν απορρίπτονται ως μη λογικά ή αμαρτωλά στοιχεία εάν συνδέονται με την ευτυχία (*εὖ πράττειν*). Η *σωφροσύνη* αντίθετη του πάθους ταυτίζεται ως έννοια με την ηθική επίσης υπό την οπτική της ευημερίας (*εὖ πράττειν*). Αν θεωρήσουμε κριτήριο της ηθικής την ευτυχία, η *σωφροσύνη* είναι ένα είδος καλλιτεχνικής ευαισθησίας για ρυθμό και μορφή στην ηθική σφαίρα που στηρίζεται στην αλλαγή και στην ένταση (στοιχεία που συναντούμε στην αρχαϊκή λυρική ποίηση). Όσο σημαντικότερη γίνεται για τους Έλληνες η «αρμονία» στην τέχνη, τόσο μεγαλύτερη σημασία αποκτά και στις προτροπές για αρετή. Βλ. Snell, *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος* (1984⁴) σσ. 220, 227-29, 250, 326. Για τη *σωφροσύνη* ως «αρμονία» στην τέχνη και τη θέση της στις προτροπές για την αρετή αυτ. σσ. 228-9.

⁵² Βλ. Jaeger, *Παιδεία II* (1971³) σ. 180.

⁵² Με τον τρόπο αυτό η *αί δῶς* ως αίσθημα *τιμῆς* περιορίζεται στη σφαίρα της ωφέλειας ενός ατόμου που συνδέει τη θέση του με την πράξη και το αποτέλεσμα της ενώπιον (όμορφη ή άσχημη) της δημόσιας

ηθική κρίση για το εσφαλμένο ή ορθό, αλλά δηλώνουν ότι κάτι είναι ωφέλιμο ή βλαβερό όμορφο ή άσχημο συναρτώμενα με την έκφραση *ἡμερον ἔχω* (στ. 3-6) γίνονται η αφετηρία για τη σύλληψη της *δίκης* ως καθολικής και όχι ως μερικής έννοιας. Η προέκταση του *θέλω* (στ. 1) στην πιο ισχυρή έκφραση *ἡμερον ἔχω* (στ. 2) σε αντιπαράθεση με ό,τι θεωρείται *αἰσχρόν* (ντροπή-μη όραση) απομακρύνει την *αἰδω* από την έδρα της που είναι ο *ιοφθαλμοί* (βλ. τη μετάφραση *κίχανεν* του Bergk)⁵³ και ανοίγει το πεδίο όρασης. Το μοτίβο ότι τα μάτια είναι η πηγή (*ὄπαττα...μέλλιχ', ἔρος δ' ἐπ' ἡμέρτω κέχυται προσώπῳ* απ. 112. 3-4)⁵⁴ και η κατοικία του *ἡμερου*, των *ἔσλων* και *κάλων* γίνεται στη συνέχεια παραδοσιακό (Ευρ. *Ἰππ.* 527, *Αισχ.* *Άγαμ.* 419, *Πλάτ.* *Φαῖδρ.* 251b, *Κρατ.* 420b, *Αριστ.* *Η.Ν.* 9 12, *ὀφθαλμός γάρ ἔρωτος πηγή*, *Μακρεμβ.* *Τά καθ' Ὑσμ. καί Ὑσμ.* 3. 7. 3).

Είναι ιδιαίτερα σημαντικό το ότι το ερωτικό ιδεώδες (*ἡμερος ἔσλων-κάλων*) πολιτογραφείται για πρώτη φορά στην ποίηση από την Σαπφώ (*Σαπφώ..έρασθει σα <καλῶν>*, *Ιμέρ.* *Λόγ.* 28. 2 πβ. *τὸ τῶν καλῶν ἐρᾶν καὶ πρὸς τὰ ὑφαῖα φιλικῶς ἔχειν*, *Κλέαρχ.* *Ἐρωτ.* απ. 25W πβ. *Σαπφώ.. τὸ καλὸν τῆς ἀβρότητας*, *Κλέαρχ.* απ. 41 W). Ο *ἡμερος*⁵⁵ *ἔσλων* και *κάλων* πβ. *Φαῖδρ.* 252d5, *ἐπιθυμία τις ὁ*

γνώμης, πηγάζει δηλαδή από την ιδέα του δίκης (με την αποφυγή κάποιου κακού) δεν ταυτίζεται όμως με την ιδέα του *ἀγαθοῦ* (*ἀρετῆς*). Βλ. Snell, *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος* (1984⁴) σσ. 233, 344 κ.ά.

Για την προσπάθεια της Τέκμησας να προσαρμόσει το λόγο της στις ηθικές αξίες του Αίαντα προς όφελος της ομιλητικής σχέσης βλ. Ε. Γκαστή, «Σοφοκλέους *Αἴας* 430-595: Η ρητορική της συζυγικής ομιλίας», *Δωδώνη* 29 (2000), σσ. 131-189.

⁵³ Για τις προτεινόμενες μη ικανοποιητικές διορθώσεις των Blomfield και Bergk βλ. E. M. Cope-J. E. Sandys, *The Rhetoric of Aristotle I* (Cambridge 1877), σσ. 168-9, G. M. Lee, «Sappho, fr. 137, 7», *Symbolae Osloenses* 50 (1975), σσ., Page S&A (1955) σ. 66.

⁵⁴ Για άλλα παράλληλα βλ Voigt, *SetA* (1971) σ. 123. Για την ερωτική δύναμη του βλέμματος της Ελένης στις *Τρωάδες* (892-3) και την *Ἐκάβη* (442-3 κ.ά.) του Ευριπίδη βλ. Constantinidou, *Logos into Mythos: The case of Gorgias' Encomium of Helen* (2008) σσ. 92-4, 130-1, 141-2, 154, 158-60.

⁵⁵ Ο *ἡμερος* απαντά πολύ συχνά στην Σαπφώ (αππ. 95. 11, 96. 16, 137. 3, 78. 6 και 3, *ἡμερόφωνος*, 13. 6, *ἡμέρρω* 1. 27, *ἡμερτος* 112. 4, 95. 11, 96. 16, 78.3 και 6). Εμφανίζεται επίσης με ρηματική μορφή (1. 27) ή επίρρημα (78. 3, 112. 4). Ο *ἡμερος* στον Αλκαίο προσδιορίζει κυρίως τον πόθο της πολιτικής ζωής (*ἡμέρρων ἀγόρας ἄκουσαι... ὅσσα θυμός ἡμέρρει*, απ. 130b3 πβ. *οὐδέν ἡμέρρη[ν, ἐπηράτοις...ἡμερτον ὄρη;* 117b5) και χρησιμοποιείται με τη ίδια σημασία όπως το ρήμα (Σαπφ. 1. 27).

⁵⁴ Για άλλα παράλληλα βλ Voigt, *SetA* (1971) σ. 123. Για την ερωτική δύναμη του βλέμματος της Ελένης στις *Τρωάδες* (892-3) και την *Ἐκάβη* (442-3 κ.ά.) του Ευριπίδη βλ. Constantinidou, *Logos into Mythos: The case of Gorgias' Encomium of Helen* (2008) σσ. 92-4, 130-1, 141-2, 154, 158-60.

⁵⁵ Ο *ἡμερος* απαντά πολύ συχνά στην Σαπφώ (αππ. 95. 11, 96. 16, 137. 3, 78. 6 και 3, *ἡμερόφωνος*, 13. 6, *ἡμέρρω* 1. 27, *ἡμερτος* 112. 4, 95. 11, 96. 16, 78.3 και 6). Εμφανίζεται επίσης με ρηματική μορφή (1. 27) ή επίρρημα (78. 3, 112. 4). Ο *ἡμερος* στον Αλκαίο προσδιορίζει κυρίως τον πόθο της πολιτικής ζωής (*ἡμέρρων ἀγόρας ἄκουσαι... ὅσσα θυμός ἡμέρρει*, απ. 130b3 πβ. *οὐδέν ἡμέρρη[ν, ἐπηράτοις...ἡμερτον ὄρη;* 117b5) και χρησιμοποιείται με τη ίδια σημασία όπως το ρήμα (Σαπφ. 1. 27).

⁵⁵ Ο *ἡμερος* απαντά πολύ συχνά στην Σαπφώ (αππ. 95. 11, 96. 16, 137. 3, 78. 6 και 3, *ἡμερόφωνος*, 13. 6, *ἡμέρρω* 1. 27, *ἡμερτος* 112. 4, 95. 11, 96. 16, 78.3 και 6). Εμφανίζεται επίσης με ρηματική

ἔρωσ...ἐπιθυμοῦσι τῶν καλῶν, ἴμερος...ἐπίκτητος δόξα...ἐφιεμένη...τοῦ ἀρίστου, Φαίδρ. 237d-e, ἐρώσιν...τοῦ ἀγαθοῦ; 205e8-206, δι' ἔρωτα καλῶν 201a4 πβ. 197b4-5, ἐρῶν τῶν καλῶν, 249e3-4, ἴμερος.. δόξα...ἐφιεμένη...τοῦ ἀρίστου, 237e7-8) ως επιθυμία, κατοχή και έκφραση του καλού πετυχαίνει να ορίσει αυτό που ὅλοι επιθυμούν, τα κάλα και τα ἔσλα (πβ. ἀγαθόν οὐ πάντες ἐφίενται...καί τὸ ἐπαινέτον, Αριστοτ. *Ῥητ.* 1363a8-10). Η σύνταξη του λέγειν με έννοιες ὅπως δίκαια, χαρίεντα, καλόν (πβ. οὐ καλόν ἔειπες, Όμ. *Όδ.* θ 16, καλὰ λέγοντες, *Θέογν.* 1047) μεταμορφώνει το στόχο (θέλω τι τ' εἶπην, *απ.* 137. 1) σε πράξη τετελεσμένη (ἔρωτας των καλῶν), η οποία μπορεί να διατυπωθεῖ και λεκτικά. Το ἀγαθόν, ο ἔρωτας (επιθυμία) των καλῶν, αυτό που δεν είναι ντροπή (άσχημο) και συλλαμβάνεται αφηρημένα ως κυρίαρχη επιθυμία (*ἴμερος, ἐφίενται*) με τα συμπτώματα του ερωτικού πάθους, υπερβαίνει τα στενά ὅρια μιας σχέσης και εκφράζει τον ἔρωτα των ηθικῶν και πνευματικῶν αρετῶν.⁵⁶ Το ωραίο, η ἀρετή, συλλαμβάνεται ως σκοπός (πβ. δίκαιος ἔρωσ ἀνυβρίστως ἐφίεσθαι τῶν καλῶν, Δημόκρ. D.-K. B. 73), ως «γνώση» και κατοχή του ἀγαθοῦ (αἶ δ' ἦχες, *Σαπφ.* *απ.* 137. 3) σε αντίθεση με ὅ,τι προκαλεῖ ντροπή (κακό) και ὅπως και στην *Σαπφώ* (*απ.* 137. 5-6) νοεῖται ως αποκλεισμός των αἰσχυρῶν (δι' ἔρωτα καλῶν· αἰσχυρῶν γάρ οὐκ εἶη ἔρωσ, *Συμπ.* 201a5-6 πβ. 197b4-5). Ο ἔρωτας⁵⁷ των καλῶν που εδράζεται στη δύναμη του ἀγαθοῦ να επιτυγχάνει τους στόχους του (θεόθεν ἐραίμαν καλῶν, / δυνατὰ μαιόμενος ἐν ἡλικίᾳ, Πίνδ. *Πυθ.* 11. 50-51 πβ. ὦν ἔραται, *Πυθ.* 1. 571, *Όλ.* 1. 104,⁵⁸ *πρᾶγμα δέ τερπνότατον, τοῦ τις ἐρᾷ, τὸ τυχεῖν, Θέογν.* 255-6,

μορφή (1. 27) ή επίρρημα (78. 3, 112. 4). Ο ἴμερος στον Αλκαίο προσδιορίζει κυρίως τον πόθο της πολιτικής ζωῆς (*ἴμέρρων ἀγόρας ἄκουσαι...ὅσσα θυμός ἰμέρρει, απ.* 130b3 πβ. *οὐδέν ἰμέρρη[ν, ἐπηράτοις...ἴμερτον ὄρη;* 117b5) και χρησιμοποιεῖται με τη ἴδια σημασία ὅπως το ρήμα (*Σαπφ.* 1. 27).

Ο ἔρωσ: ἔρος του ἡλίου (*Σαπφ.* *απ.* 58. 26), ἔρωτος ἡλπι[(23. 1) ὅπου το αντικείμενο του ἔρωτα παρομοιάζεται με την Ερμιόνη και την Ελένη και απασχολεῖ ὅλη τη σκέψη της *Σαπφῶς* *πᾶσαν μερίμναν, ἔρον* ἴσως (15. 12), *ἵερος οὐδάμα πίννεται* (44Aa11), *ἵερον ἱξο[μ* (96. 36 πβ. 67b8) είναι ζωτικής σημασίας (58). Στον Αλκαίο η λέξη είναι επίσης συχνή (*απ.* 297. 4, 283. 9, 296a2 πβ. *ἐρόεις* (inc. auct. 16. 2), *ἐρόεσσα* (inc. auct. 35. 8, *Αλκ.* 296b2).

⁵⁶ Για τη φιλοσοφική εκμετάλλευση του ἔρωτα βλ. Dover, *Η Ομοφυλοφιλία στην Αρχαία Ελλάδα* (1990) σ. 172.

⁵⁶ Για τη φιλοσοφική εκμετάλλευση του ἔρωτα βλ. Dover, *Η Ομοφυλοφιλία στην Αρχαία Ελλάδα* (1990) σ. 172.

⁵⁷ Ο ἔρωσ: ἔρος είναι στην *Σαπφῶ* ἔρωτας του ἡλίου είναι ζωτικής σημασίας (*απ.* 58. 26, ἔρωτος ἡλπι[(23. 1), το αντικείμενο του ἔρωτα παρομοιάζεται με την Ερμιόνη και την Ελένη και απασχολεῖ ὅλη τη σκέψη της *Σαπφῶς* *πᾶσαν μερίμναν, ἔρον* ἴσως (15. 12), *ἵερος οὐδάμα πίννεται* (44Aa11, *ἵερον ἱξο[μ* (96. 36 πβ. 67b8). Στον Αλκαίο η λέξη είναι επίσης συχνή (*απ.* 297. 4, 283. 9, 296a2 πβ. *ἐρόεις*, inc. auct. 16. 2, *ἐρόεσσα* inc. auct. 35. 8, *Αλκ.* 296b2).

⁵⁸ Ο Privitera, «Saffo Anacreonte, Pindaro» (1972) σ. 135, συνδέει το κάλλιστον του *Θέογνη* με το κάλλιστον της *Σαπφῶς* (*απ.* 16). Για τον παραλληλισμό του *πράξας εὔ* (*Σίμων.* *απ.* 542. 17), με τον

των δὲ καλῶν οὐ τι σύ μοῦνος ἐρᾷς, 696) και διαχωρίζεται από τα αἰσχροά (Πλάτ. Συμπ. 201a5-6 πβ. 197b4-5, Σιμων. απ. 542. 40 PMG) είναι η ἀρετή που προσεγγίζει τα ηθικά ιδεώδη του Πλάτωνα.

Η ερωτική ποίηση ορίζεται με τις αξίες των ἀγαθῶν⁵⁹ ως λόγος που αποφεύγει την «αδικία». Τα δίκαια σε συμφραζόμενα της συμποσιακής ποίησης νοούνται ως ιδιότητα του ἀγαθοῦ ως προς το λέγειν (Θέογν. 760) με κύριο στόχο την επίτευξη της φιλίας των συντρόφων (δίκαιος ἔρως).⁶⁰ Ο έρωτας των ἀγαθῶν αποφεύγει την ὕβριν και την αἰσχύνη πβ. τὰ γὰρ αἰσχροά αἰσχύνονται καὶ λέγοντες καὶ ποιοῦντες καὶ μέλλοντες, ὥπερ καὶ Σαπφῶ (Αριστ. Ρητ. 1367b7-8 πβ. καὶ τὰ ἐναντία ἢ ἐφ' οἷς αἰσχύνονται καλὰ· εἰ γὰρ αἰσχροά ἐστίν, ἄπερ αἰσχύνονται καὶ λέγοντες καὶ πράττοντες καὶ ποιοῦντες καὶ μέλλοντες ποιεῖν, καλὰ εἰσὶ καὶ τὰ ἐφ' οἷς οὐκ αἰσχύνονται· τίθησι δὲ παράδειγμα τῶν ἐφ' οἷς αἰσχύνεταιί τις, Ανών. σ. 51 Rabe). Το ομιλεῖν -δικαίως- χαριέντως (απ. 137. 2-3 πβ. οὐδέ μοι ἐμμελέως, Σιμων. απ. 542. 11) είναι η σωφροσύνη του λόγου που απεχθάνεται την ὕβρη, η αυτοκυριαρχία, η ἀρετή που εξασφαλίζει τη «δίκαιη» και ομαλή λειτουργία του έρωτα. Ο ερωτικός λόγος ορίζεται όπως ο δίκαιος εραστής με τη δίκη, αξία ισότιμη με την αἰδῶ η οποία προσδιορίζει την επικοινωνία όχι με ό,τι την αποκλείει αλλά με ό, τι μπορεί να την ενισχύσει.

Όπως η Σαπφώ (ἔλεγεσ +περί τῷ δικαίῳ),⁶¹ απ. 137. 6), ο Ανακρέοντας συντάσσει το ποιητικό του πρόγραμμα με βάση τη «δικαιοσύνη» (ἀρετή) του λέγειν

Ξενοφάνη (τὰ δίκαια δύνασθαι πρήσσειν, 1. 15-16), τον Πίνδαρο (Ολ. 1. 104, Πυθ. 11. 50-51 πβ. Πυθ. 1. 571) και τον Θέογνη (696) ως στόχο του ἀγαθοῦ και ευτυχία της επιτυχίας ή επιτυχία της ευτυχίας (εὐημερία) βλ. Woodbury, «Simonides on Ἀρετή» (1953) σσ. 155 σημ. 45, 163 σημ. 76.
⁵⁹ Στον Εμπεδοκλή η φιλότης που ενώνει τα αντίθετα νοείται ως δύναμη πνευματική που συλλαμβάνεται σε επίπεδο νόησης σωματικής (καὶ φιλότης ἐν τοῖσιν ἴση μῆκος τε πλάτος τε, / τὴν σύ νόῳ δέρκευ, μῆδ' ὄμμασιν ἥσο τεθηπῶς, απ. 17.20 D.-K.=Πλούτ. Ερωτ. 756d).

⁶⁰ Ο δίκαιος ἔρως σε συμφραζόμενα των εταιρειών και των παιδικών παρουσιάζεται ως προς στις αρχές και στην πρακτική καθαρός και οι αρχαίοι συγγραφείς τον διαχωρίζουν από την αἰσχύνη (δίκαιος ἐραστής οὐτ' ἄν ποιήσσειεν οὐδέν αἰσχρόν οὐδ' ἀξιώσειεν, [Δημοσθ.] Ερωτ. 1401 πβ. σεμνόν εἶναι τὸν ἔρωτα καὶ παντὸς αἰσχροῦ κεχωρισμένον, Αθήν. 13. 561d, Θέογν. 757-764, Αριστ. Ρητ. 1378b, Λυσ. 1. 4. Βλ Thornton, Ερως (1998) σσ. 349- 357, Seng, «Τὰ δίκαια beim Symposion» (1988) σσ. 123-31.

Σε καιρό ειρήνης οι αξίες αυτές ορίζονται στο συμπόσιο και στους μεταξύ τους διαλόγους (χαρίεντα μετ' ἀλλήλοισι λέγοντες, Θέογν. 763). Οι συμποσιαστές επιδιώκουν την ευφρόσυνη διάθεση (νόσφι μεριμνῶν εὐφροσύνας διάγειν/τερπομένους, Θέογν. 766-7) και τον έρωτα που αποφεύγει την ὕβριν: Δίκαιος ἔρως ἀνυβρίστως ἐφίεσθαι τῶν καλῶν, Δημόκρ. απ. 68, 73 D.-K., ἡχες ἔσλων ἴμερον ἢ κάλων, Σαπφ. απ. 137.3, ἐκὼν ὅστις ἔρδῃ/μῆδ' ἐν αἰσchrόν, Σιμων. απ. 542.28-29.

⁶¹ Τα προβλήματα της αποκατάστασης του απ. 137 είναι πολλά ο έκτος στίχος όμως απαιτεί ιδιαίτερη διόρθωση και τα χειρόγραφα του Αριστοτελικού κειμένου δεν προσφέρουν πολλή βοήθεια. Ο Spengel διορθώνει περί ὧ δίκαιον (λέγειν) πβ. Hoffmann περί τῷ δίκαιον, ο Ahrens προτείνει τη

(καλὸν εἶναι τῷ ἔρωτι τὰ δίκαιά φησιν, απ. 402b PMG) και το προβάλλει με αυτοποπεποίηση (πβ. ἐμέ γάρ +λόγων+ εἵνεκα παῖδες ἄν φιλέοιεν / χαρίεντα μέν γάρ ᾄδω, χαρίεντα δ' οἶδα λέξαι, απ. 402c) αποκαλύπτοντας την ουσία της ερωτικής ποίησης (ἤδη δέ που καί τήν τέχνην ἀπεκαλύψατο, Μάξ. Τύρ. 18. 9).⁶² Ο Μάξιμος Τύριος που εντοπίζει τη σύγκλιση του Ανακρέοντα με την Σαπφώ (ἡ δέ τοῦ Τηΐου σοφιστοῦ τέχνη τοῦ αὐτοῦ ἡθους καί τρόπου... καί γάρ πάντων ἐρᾷ τῶν καλῶν καί ἐπαινείν πάντας, 18. 9) δεν αναφέρεται σε συγκεκριμένο ποίημα. Δίκαιος λόγος είναι η χάρη, η ομορφιά της τέχνης, ο έρωτας και ο έπαινος των καλῶν. Δίκαια φημί σημαίνει «ομιλώ όμορφα όπως αρμόζει στην τέχνη μου και στο περιεχόμενό της».⁶³ Στη σφαίρα της αισθητικής και της ποιητικής δημιουργίας, ο δίκαιος λόγος, τὸ ἐν τοῖς λόγοις καλὸν (Μάξ. Τύρ. 25. 4) είναι ο έρωτας της ομορφιάς (πβ. χάριτας καί ὤραν καί πόθον καί εὐφροσύνην καί πάντα δὴ τὰ τερπνὰ ὀνόματα, αυτ. 25. 7) που διαφυλάσσει το μέγεθος της ηδονής χωρίς να προσθέτει αισχύνη (αἰ δῶς). Η ηδονή που δεν απαξιώνει την ἀρετή ως οπαδό της, μεταμορφώνει τον ερωτικό διάλογο σε ποίηση ἀγαθή που αποφεύγει τα αἰσχρά (Αριστ. *Ῥητ.* 1367b7-8).⁶⁴

διόρθωση *περί τῷ δικαίως* από τη λατινική μετάφραση του De Moerbeka (sed dicis clamando de proprio justo) και του Ανώνυμου (dicebas de quo justo), και ο Page υιοθετεί τη διόρθωση του Lobel *περί τῷδικαίως* (*περί ἐκείνου ὃ σοι γενέσθαι ἡξίους*). Στη δεύτερη έκδοση του Bergk το απόσπασμα τυπώνεται ως εξής: αἰ δ' ἡχες ἔσλων ἴμερον ἢ κάλων, / καί μή τι φείπην γλῶσσαι ἐκύκα κάκον, / αἶδως κέ σ' οὐ κίχανεν ὄμματ', / ἔλεγεσ *περί τῷ δικαίως*. Για τις προτεινόμενες διορθώσεις βλ. Cope-Sandys, *The Rhetoric of Aristotle I* (1877) σσ. 168-9, Page, S&A (1955) σ. 105 σημ. 8, Voigt, *SetA* (1971) σ. 135, Σκιαδάς, *Αρχαϊκός Λυρισμός II* (1981) σ. 218. Προτιμότερη φαίνεται η διόρθωση των Perrotta-Gentili, *Polinnia* (1965²) σ. 186 *περί τῷ δικαίῳ* επειδή το επίρρημα έπρεπε να ήταν δικάω ή δικάως (αιολ.) και όχι δικαίως. Η *περί* με γενική, αιτιατική και δοτική δηλώνει τη σχέση της περιφέρειας με το κέντρο και συντάσσεται με ρήματα που σημαίνουν ἀκούειν, γινώσκειν και λέγειν ήδη στον Όμηρο (*περί πατρὸς ἐρέσθαι*, *Ἰλ.* A 135, *περί τινος ἐρεῖν*, *διαλέγεσθαι*, *λόγον ἢ λόγους ποιεῖσθαι*, *Ηρόδ.* 1.5, *Σοφ.* *OT* 707, *δικαίων τε περί ἀδίκων*, *Πλάτ.* *Γοργ.* 455a). Βλ. LSJ⁹.

⁶² Για το ποιητικό πρόγραμμα του Ανακρέοντα βλ. O. Vox, *Studi Anacreontii* (Bari 1990), σσ. 25-50. Για τα *χαρίεντα* σε συμποσιακά συμφραζόμενα (Θέογν. 534, Αριστοφ. *Σφ.* 1400 αυτ. σσ. 30-1, Nagy *The Best of Achaeans* (1979) σ. 37.

⁶³ O Privitera, «Saffo, Anacreonte, Pindaro» (1972) σ. 135, ενώ συνδέει τα *δίκαια* (Ανακρ. απ. 402b) με τη *δίκη* (Σαπφ. π. 1) δεν αναφέρεται στα απλ. 137, 81 της Σαπφώς.

⁶⁴ Ο δίκαιος (*ἀλλὰ δίκαιος ἔὼν τήν σαυτοῦ /φρένα τέρπεσ· δυσηλεγέων πολιτῶν / ἄλλος τοί σε κακῶς, ἄλλος ἄμεινον ἐρεῖ*, Θέογν. 794-6) επιδιώκει το λόγο (*ὀρθῶσαι γλῶσσαν καί νόον ἡμέτερον*, Θέογν. 760) επειδή ο λόγος, ψόγος ή έπαινος, διασφαλίζει τη μνήμη και την υστεροφημία (*Τοὺς ἀγαθοὺς ἄλλος μάλα μέμφεται, ἄλλος ἐπαινεί, / τῶν δέ κακῶν μνήμη οὐδεμία*, Θέογν. 797-8).

⁶⁵ Εάν στο απ. 137. 1 συνυπολογίσουμε και το απ. 384 η ταυτόχρονη ανάμειξη επαίνου και ντροπής συνιστά παραπλάνηση, ανακατεύει το ψέμμα με την αλήθεια και τη ντροπή με το ωραίο και χρησιμοποιεί πάγιες αξίες της κοινωνίας για να προκαλέσει σύγχυση και ταραχή. Το να αρχίσει κάποιος με μακρόσυρτο έπαινο να καταλήξει σε μια μικρή κατηγορία ψέγοντας τον άλλο για ένα μόνο πράγμα,

Η ύπαρξη της *αἰδοῦς* είναι κατάσταση παθολογική, ανικανότητα στην όραση και στο λόγο, ένα κενό, τη θέση του οποίου μπορεί να καλύψει μια μονιμότερη κατάσταση το δίκαιο, όπως ορίζεται από το λόγο. Το *καλόν* (*ἵμερος ἔσλων ἢ κάλων*) δεν ταυτίζεται (*ἦχεν ὀππατ'*) ούτε αναμινύεται με το *κακόν* (*γλῶσσ' ἐκύκα κάκον* πβ. *οὐκ ἀρετᾶ κακὰ ἔργα*, Όμ. Όδ. θ 329). Ντροπή δεν είναι ο *ἵμερος* αλλά η ανίερη ανάμιξη της όμορφων με τα άσχημα (*μεμαίξεται ἔσθλὰ κακοῖσιν*, Ησ. Έργ. 196-201) και το έλλειμα δικαίου είναι η μόνη στιγμή κατά την οποία η Αιδώς και η Νέμεση κρύβουν το πρόσωπό τους με τα λευκά πέπλα τους.⁶⁵ Η σύνδεση του δικαίου λόγου με τον *ἵμερον* των *κάλων-ἔσλων* (απ. 137 3-6) σύμφωνα με τον ομηρικό και ησιόδειο κύκλο των αξιών *αἰδοῦς-δίκη*ς (Πλάτ. Πρωτ. 321c κ.ε.) επιβάλλει και τη διπλή διάσταση της *αἰδοῦς* (πβ. Ησ. Έργ. 317 κ.ε.).

Η συμβολή της Σαπφώς στη σύνδεση της *αἰδοῦς* με το πάθος σε αντιπαράθεση με τα *καλά* και τα *έσλά* είναι το πρώτο βήμα για την αποσύνδεση της αξίας αυτής από την *ἀρετή* και ουσιώδης ρωγή στις παραδοσιακές αντιλήψεις. Η μοναξιά της Σαπφώς έγκειται στο ότι δεν μπορεί να αναχθεί στο παρελθόν αλλά είναι υποχρεωμένη να δώσει ιστορικό νόημα και μεγαλείο σε αυτό που η σιωπή έχει ήδη παρουσιάσει ευτελισμένο και άκομψο. Ο διάλογος που παραπέμπει σε ανταγωνισμούς ποιητών, όπως ο αγώνας του Ομήρου με τον Ησίοδο, παρουσιάζει την Σαπφώ όπως τα πρόσωπα τα φημισμένα για την ευγλωττία τους, όπως ο Νέστορας (*ἡδυεπής, γλυκύς*

αλλά για κείνο ακριβώς στο οποίο αφορά στην υπόθεση που κρίνεται είναι ένας πολύ ωφέλιμος ρητορικός τόπος, τον οποίο χρησιμοποιούν οι πιο άρτιοι αλλά και οι πιο άδικοι από όλους επειδή προσπαθούν να βλάψουν τους αντιπάλους τους με τα προτερήματα που έχουν ανακατευνόντάς τα με κατηγορίες (*τοιοῦτοι δέ οἱ τεχνικώτατοι καὶ ἀδικώτατοι· τοῖς ἀγαθοῖς γὰρ βλάπτειν πειρῶνται, μιγνύντες αὐτὰ τῷ κακῷ* Ρητ. 1416b7-8).

⁶⁶ Η έκφραση *ἔλεγες +περί τῷ δικαίῳ* ανήκει στην προϊστορία της ρητορικής (*κατὰ μοῖραν ἔειπες, πεπνυμένα βάζεις*, Όμ. Ίλ. Α 58-9 πβ. Θ 146, φίλος, *κατὰ μοῖραν ἔειπες*, Κ 169, Α 286, Ψ 626, Ω 379, Ο 206, *έν μοίρῃ γὰρ πάντα διίκεο καὶ κατέλεξας*, Τ 186, *Άτρεΐδῃ, μή ψεύδεα ἐπιστάμενος σάφα εἶπειν*, Δ 404, *Νέστορ'...δ' ἀληθέες ἔνισπες*, Όδ. γ 247, *ἀληθέα ἀγορεύσω*, γ 254 κ.α.

⁶⁵ Εάν στο απ. 137. 1 συνυπολογίσουμε και το απ. 384 η ταυτόχρονη ανάμιξη επαίνου και ντροπής συνιστά παραπλάνηση, ανακατεύει το ψέμμα με την αλήθεια και τη ντροπή με το ωραίο και χρησιμοποιεί πάγιες αξίες της κοινωνίας για να προκαλέσει σύγχυση και ταραχή. Το να αρχίσει κάποιος με μακρόσυρτο έπαινο να καταλήξει σε μια μικρή κατηγορία ψέγοντας τον άλλο για ένα μόνο πράγμα, αλλά για κείνο ακριβώς στο οποίο αφορά στην υπόθεση που κρίνεται είναι ένας πολύ ωφέλιμος ρητορικός τόπος, τον οποίο χρησιμοποιούν οι πιο άρτιοι αλλά και οι πιο άδικοι από όλους επειδή προσπαθούν να βλάψουν τους αντιπάλους τους με τα προτερήματα που έχουν ανακατευνόντάς τα με κατηγορίες (*τοιοῦτοι δέ οἱ τεχνικώτατοι καὶ ἀδικώτατοι· τοῖς ἀγαθοῖς γὰρ βλάπτειν πειρῶνται, μιγνύντες αὐτὰ τῷ κακῷ* Ρητ. 1416b7-8).

⁶⁶ Η έκφραση *ἔλεγες +περί τῷ δικαίῳ* ανήκει στην προϊστορία της ρητορικής (*κατὰ μοῖραν ἔειπες, πεπνυμένα βάζεις*, Όμ. Ίλ. Α 58-9 πβ. Θ 146, φίλος, *κατὰ μοῖραν ἔειπες*, Κ 169, Α 286, Ψ 626, Ω 379, Ο 206, *έν μοίρῃ γὰρ πάντα διίκεο καὶ κατέλεξας*, Τ 186, *Άτρεΐδῃ, μή ψεύδεα ἐπιστάμενος σάφα εἶπειν*, Δ 404, *Νέστορ'...δ' ἀληθέες ἔνισπες*, Όδ. γ 247, *ἀληθέα ἀγορεύσω*, γ 254 κ.α.

ἀγορητής, / τοῦ καὶ ἀπὸ γλώσσης μέλιττος γλυκεῖαν ῥέεν ἀυδή, Όμ. Ίλ. Α 248-9), ο Φοίνικας και ο Αχιλλέας ή ο Τειρεσίας (Ευρ. Βάκχ. 266 κ.ε.), να αποδίδει το δίκαιο λόγο στον ίδιο της τον εαυτό,⁶⁶ στο πλαίσιο των πλεονεκτημάτων που απορρέουν από το σεβασμό της ἀρετῆς και τους δεσμούς της φιλίας.⁶⁷ Ήδη από τον Όμηρο ο αοιδός έχει αναγνωρισμένη θέση και τάξη στη κοινωνία που ζει και απευθύνει τη τέχνη του (θεῶν γένος αἰδοῖον πρῶτον κλείουσιν ἀοιδῇ, Ησ. Θεογ. 44, πᾶσι γὰρ ἀνθρώποισι ἐπιχθονίοισιν ἀοιδοί / τιμῆς ἔμμοροί εἰσι καὶ αἰδοῦς, οὐνεκα σφέας / οἶμας Μοῦσ' ἐδίδαξε, φίλησε δέ φῦλον ἀοιδῶν, Όμ. Όδ. θ 479-81) οφείλει επομένως να τη υπερασπισθεί και να τη προβάλλει ως τέτοια.⁶⁸

7. Πάθος και λόγος στη γλώσσα της ποιητικής κριτικής

Στη γλώσσα της ποιητικής κριτικής η αντίθεση ανάμεσα στη σιωπή και το λόγο (λόγος: Αλκ. απ. 384-σιωπή: Σαπφ. απ. 137. 1)-λόγος: Σαπφ. απ. 137. 3-6) ως αντίθεση λόγου-έργου,⁶⁹ προβάλλει την κυριαρχία του λόγου (στ. 6) υπό την προοπτική της

⁶⁶ Η έκφραση *ἔλεγες +περί τω δικαίῳ* ανήκει στην προϊστορία της ρητορικής (κατὰ μοῖραν ἔειπες, πεπνυμένα βάζεις, Όμ. Ίλ. Α 58-9 πβ. Θ 146, φίλος, κατὰ μοῖραν ἔειπες, Κ 169, Α 286, Ψ 626, Ω 379, Ο 206, ἐν μοίρῃ γὰρ πάντα διίκεο καὶ κατέλεξας, Τ 186, Ἀτρεΐδῃ, μὴ ψεύδεα ἐπιστάμενος σάφα εἰπεῖν, Δ 404, Νέστορ'...δ' ἀληθές ἔνισπες, Όδ. γ 247, ἀληθέα ἀγορεύσω, γ 254 κ.α.

⁶⁷ Στον Θέογονη η στέρηση της αἰδοῦς (αὐτὰρ ἐγὼν ὀλίγης παρὰ σεῦ οὐ τυγχάνω αἰδοῦς, / ἀλλ' ὥπερ μικρὸν παῖδα λόγοις μ' ἀπατᾷς, 251-2) σημαίνει στέρηση των πλεονεκτημάτων που απορρέουν από την ιδιαίτερη σχέση που είναι ο σεβασμός λόγω της ἀρετῆς, και τους ιδιαίτερους δεσμούς, όπως είναι η ικεσία και η φιλία, η τιμὴ δηλαδή των ἀγαθῶν. Βλ. Cairns, *Aidos* (1993) σ. 4 σημ. 5.

Στους τραγικούς η ιδιαίτερη ικανότητα στο λέγειν (εὖ λέγει Σοφ. Οἶδ. Κολ. 807, εὖ λέγειν, θρασὺς τε καὶ δυνατὸς καὶ λέγειν, Ευρ. Βάκχ. 267, 270), δηλώνει ἀμιλλὰ και ανταγωνισμό (μὴ κακὸν φῦναι λέγειν, Ευρ. Μήδ. 521, ἴᾱσον, εὖ μὲν τούσδ' ἐκόσμησας λόγους, 576 πβ. 546). Ο Ιππόλυτος ἄκομψος εἰς ἄλλον δοῦναι λόγους (Ευρ. Ίππ. 986) μέμφεται την ανακάλυψη της ρητορικής (θηρεύουσι γὰρ / σεμνοῖς λόγοισι, αἰσχρὰ μηχανώμενοι, Ίππ. 955-56 πβ. ἄρξω τοῦ λόγου ψευδῶς, Ίκ. 404), και προτιμά τη σιωπή: ἐμοὶ γὰρ οὐ θέμις πέρα λέγειν, 1033). Για τα παράλληλα και τη σχέση τους με τη ρητορική βλ. C. Fries, «L' origine de la rhétorique antique», *Revue de Philologie* 14 (1940), σσ. 43-50. Βλ. και τον αγώνα της Ελένης με την Εκάβη στις *Τρωάδες* του Ευριπίδη: Constantinidou, *Logos into Mythos: The case of Gorgias' Encomium of Helen* (2008) σσ. 121 κ.ε., 118 κ.ε., 121-2, 137 κ.ε.

⁶⁸ Για τον όρο *ἡμετέρη σοφίη* (Ξενοφ. απ. 2. 12, 14) με τον οποίο ο ποιητής διεκδικεῖ μερίδιο από την ορθή διακυβέρνηση και την ευδαιμονία της πόλης και για τη σοφία ως διακήρυξη της πνευματικής αρετῆς βλ. Περυσινάκης, «Αρχαϊκή λυρική ποίηση. Προβλήματα ερμηνείας και μετάφρασης της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Μια ερμηνευτική προσέγγιση, Ανθολογία με βάση τις ηθικές αξίες και την πολιτική και οικονομική συμπεριφορά. Ο Ξενοφάνης για τους νικητές στην Ολυμπία (απ. 2W)» (1994) σσ. 109-130, κυρ. 115, 126.

⁶⁹ Πβ. τη λειτουργία του λόγου και της σιωπῆς στον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή και την αντίθεση λόγος-ἔργον. Βλ. I. N. Περυσινάκης, «Ο *Φιλοκτήτης* του Σοφοκλή: Μια διαχρονική και συγχρονική ανάγνωση», *Μορφές της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Έκδ. Ίδρ. Κατσάρη, (Ιωάννινα 1995), σσ. 63-86.

«γνώσης» και της κατοχής του ωραίου (στ. 3-5). Η οργάνωση των αντικείμενων λόγων (θέλω-αὶ δῶς) σε λεκτική διατύπωση μορφώνει την αδυναμία σε λόγο και πράξη με τρομερή δυναμική, αφού η Σαπφώ στη σύγχυση, το μπέρδεμα και το μισό λόγο του Αλκαίου απαντά με ένα λεκτικό παιγνίδι και μια εύστοχη μεταφορά (γλῶσσ' ἐκύκα κάκον) που παραπέμπει στην ποίησή του.

Στην παρήχηση του αλκαϊκού *τοῖ τι εἴπην* (στ. 1) αντιπροτείνονται στο στ. 4 δύο εξ ίσα ισχυρά σύνολα παρηγήσεων (*τί τι εἴπην*) και (*ἐκύκα κάκον*). Το ρήμα *κυκάω* (μιγνύω, τaráσσω συγγέω-ανακατώνω) με αντικείμενο ένα όρο ηθικό (*κάκον*) και υποκείμενο τη γλώσσα συνδέει τη γνωστή μεταφορά του Αλκαίου (*ἐκύκα θυέλλαις*, απ. 298. 27 πβ. ἤστραπτε, ἐβρόντα, ξυνεκύκα τήν Ελλάδα, Αριστοφ. Ἀχ. 531, τῶν δ' οὔνεκ' ἀρχήν πάντοθεν κυκεύμενος, Σόλ. απ. 37. 16), με μια φράση της λαϊκής γλώσσας και ζωής.⁷⁰ Η δραστηριότητα της μεταμφιεμένης αλκαϊκής μεταφοράς (απ. 298. 27) ερμηνεύει το αόριστο *τί τι εἴπην*, ως συγκεκριμένο λεξικό νόημα με το οποίο αναδεικνύεται πανηγυρικά το πάθος με ένα εντυπωσιακό ακουστικό αποτέλεσμα (*ἐκύκα κάκον*, απ. 137. 4) που αναμεταδίδει το «λόγο» του ποιητή για να του καταλογίσει έλλειμμα «δικαίου» λόγου.⁷¹ Η φράση (*ἐκύκα κάκον*) η

⁷⁰ «Η μεταφορά από τη μαγειρική (βράζω, μαγειρεύω) ανήκει στην ομιλουμένη σε βαθμό που δεν θα το περιμέναμε από τη Σαπφώ, απέναντι μάλιστα σε έναν τόσο επίσημο ομιλητή.». Βλ. Bowra, *ΑΕΛ Ποίηση Ι* (1983²) σ. 322. Το ρήμα από την ομιλουμένη και τη μίξη της τροφής ή των φαρμάκων κυρίως για τη θλίψη (*ἡ δὲ κυκεῶ τεύξασα θεῶ πόρεν*, *Ομ. Ύμν. Εἰς Δήμ.* 210) παραπέμπει στο «αντίδοτο» της δυστυχίας του ποιητή (*κυκεῶνα πίνειν φάρμακον πονηρίης*, *Ιππών. απ. 39. 4 W*).

⁷⁰ «Η μεταφορά από τη μαγειρική (βράζω, μαγειρεύω) ανήκει στην ομιλουμένη σε βαθμό που δεν θα το περιμέναμε από τη Σαπφώ, απέναντι μάλιστα σε έναν τόσο επίσημο ομιλητή.». Βλ. Bowra, *ΑΕΛ Ποίηση Ι* (1983²) σ. 322. Το ρήμα από την ομιλουμένη και τη μίξη της τροφής ή των φαρμάκων κυρίως για τη θλίψη (*ἡ δὲ κυκεῶ τεύξασα θεῶ πόρεν*, *Ομ. Ύμν. Εἰς Δήμ.* 210) παραπέμπει στο «αντίδοτο» της δυστυχίας του ποιητή (*κυκεῶνα πίνειν φάρμακον πονηρίης*, *Ιππών. απ. 39. 4 W*).

Η μεταφορά, το στοιχείο εκείνο που περισσότερο από τις άλλες δύο προδιαγραφές του πεζού λόγου την αντίθεση και την ενέργεια (Αριστ. *Ρητ.* 1410b35-6) προάγει τη γνώση, γίνεται «ενεργητική» όταν τα άψυχα πράγματα ενεργούν ως έμψυχα (Δημ. *Περὶ ἐρμην.* 81). Η *πρὸ τῶν ὁμμάτων* μεταφορά (*γλῶσσα ἐκύκα κάκον*) δεν είναι υπερβολική ή ξένη (*ἄλλοτρία*), ούτε όμως και προφανής (Αριστ. *Ρητ.* 1410b32-6).

⁷¹ Στο πολύστιχο αυτό ποίημα για την ὕβριν των παλαιών (Αίαντας) και των συγχρόνων (Πιττακός) ο Αλκαίος αντιπαρατάσσει στην ταραγμένη ζωή της πόλης, τη *δίκην* και την ηρεμία. Το αποτέλεσμα της ανθρώπινης ὕβρεως και *αἰσχύνης* προεξαγγέλλεται στον πρώτο στίχο με το επίρρημα *αἰσχυν[...]τατα* (μετοχή σύμφωνα με τον Campbell) και το ουσιαστικοποιημένο επίθετο *μῆνδικα* (πβ. *τὸ μὴ ἔνδικον*, Σοφ. *Ο. Τ.* 682, *μὴ λέγων γε τοῦνδικον*, 1158) το οποίο μεταφράζεται από το Σχολιαστή (*μὴ λέγων τὸ ἀληθές* πβ. *μὴ λέγουσαν ἔνδικα*, *Ευρ. Τρ.* 970). Με τη μεταφορά (*ἐκύκα θυέλλαις*, στ. 27) η ὕβρις μεταβιβάζεται από τον Αίαντα τον Λοκρό (στ. 47) στον Πιττακό. Όπως η Σαπφώ κινητοποιεί άμεσα την Αφροδίτη (π. 1) για την άρση της αδικίας, ο Αλκαίος παρουσιάζει την άμεση αντίδραση της Αθηνάς στην ὕβριν του Αίαντα του Λοκρού που οργισμένη σμίγει τα φρύδια και ξεσηκώνει τη θάλασσα. Η ηρεμία της θάλασσας αποδίδει το δίκαιο

οποία αποδίδει τη χασμωδία *τι φείπην* (στ. 1 πβ. *γλῶσσα +ἔαγε+ Σαπφ. απ. 31. 9*) σύστοιχη με τη χασμωδία *κωλύει αἴδως* (Σαπφ. απ. 137. 2)⁷² παραφράζει τη φωνή του ποιητή που σταματά, σπάει και κόβεται, τραυματίζει τους ήχους, ανακατεύει το *κακόν* με τα *ἔσλα*. Με το σχήμα *καθ' ὅλον καὶ κατὰ μέρος*,⁷³ το οποίο διατηρείται και στην ερμηνεία του Ανώνυμου Σχολιαστή της *Ρητορικῆς* (*ἐκύκα γλῶσσά σου... εἶχέν σου τὰ ὄμματα, Σχ. αυτ.*) η επιβολή του πάθους στα σημαντικότερα ὄργανα του ανθρώπινου σώματος, τα μάτια και τη γλώσσα (*αἴδως...ἦχεν ὄμματ', Σαπφ. απ. 137. 5*⁷⁴ πβ. *ὀππάτεσσι δ' οὐδέν ὄρημ', απ. 31. 11, καὶ μὴ τί τ' εἶπην γλῶσσ' ἐκύκα κάκον, απ. 137. 4 πβ. ὥς με φώνη-/ σ' οὐδέν ἔτ' εἴκει...ἀλλὰ +καμ+ μεν γλῶσσα +ἔαγε+, απ. 31.7-8*)⁷⁵ παρουσιάζεται ως πάθος και διαταραχή ὅλου του οργανισμού (*ἐκύκα κάκον πβ. ὑπόλειψις ὀφθαλμῶν και ἐπίσχεσις φωνῆς, Πλούτ. Δημ. 38. 4*).⁷⁶

Ο διάλογος καταγράφει μια σπάνια στιγμή της λυρικής ποίησης στη μετάβασή της από την *ἀμηχανία*-σιωπή-αδυναμία στην εξωτερίκευση του εγώ και τη δράση. Ο στίχος του Αλκαίου με την απότομη σιωπή στο μέσον της πρότασης,⁷⁷ εκφράζει το

που έτυχαν οι δίκαιοι από τους Αχαιοούς (πραϋτέρα[ς] ἔτυχον θαλάσσης στ. 7 πβ. *ἦν δέ τις αὐτήν μὴ κινῆ, πάντων ἐστὶ δικαιοσύνη, Σόλ. 11. 2*).

Η *δίκη* στον Αλκαίο συνδέεται με τους θεούς κυρίως τον Δία (*Ζεὺς πέμπει... (Ἀπόλλωνα) προφητεύ<σ>οντα δίκην καὶ θέμιν τοῖς Ἑλλησιν, απ. 307c πβ. 200* ίσως σαπφική στροφή, *κά]δ δίκαν, στ. 10 Ζεὺς ἔχει]* τέλος *Κρο[νίδαις πβ. Ησ. Ἔργ. 699, Αρχίλ. 84, Σημων. 1. 1 κ.ε.*).

⁷² Τούτο όμως προϋποθέτει τη σύνδεση του απ. 137 της Σαπφώς με το απ. 384 του Αλκαίου, όπως πρότεινε πρώτος ο Ursinus που θεωρεί τον Αλκαίο ποιητή του πρώτου στίχου του απ. 137. Όσοι ακολουθούν την άποψη αυτή (πχ. Bergk) γράφουν *κωλύει αἴδως* σε ένα στίχο, για να συμφωνεί μετρικά με το στίχο του Αλκαίου. Βλ. Σκιαδάς, *Αρχαϊκός Λυρισμός II* (1981) σσ. 216-218, κυρ. 218, Perrotta-Gentili, *Polinnia* (1965²) σσ. 184-186.

⁷³ Για το σχήμα βλ. Tzamali, *Syntax und Stil bei Sappho* (1996) σ. 473.

⁷⁴ Για τη συνάφεια της με την οπτική εμπειρία σχέση της όρασης με την πρόσληψη της πραγματικότητας και τη γνώση βλ. Ε. Γκαστή, «Σοφοκλέους *Αἴας*: Η τραγωδία της όρασης», *Δωδώνη* 27 (1998), σσ. 188-190, «Σοφοκλέους *Αἴας* 430-595: Η ρητορική της συζυγικής ομιλίας» (2000), σσ. 161-2.

⁷⁵ Σύμφωνα με τον G. Nagy, *Comparative Studies in Greek and Indic Meter* (Harvard University Press 1974), σ. 45, η χασμωδία στο απ. 31 αποτελεί σκόπιμη επιδίωξη της Σαπφώς με στόχο το ακουστικό αποτέλεσμα. Βλ. επίσης Page, S&A (1955) σσ. 24-5, West, «Burning Sappho» (1970) σ. 311, Dolores o' Higgins, «Silence in Sappho 31 and Catullus 51», *AJPh* 11 (1990), σσ. 156-167, κυρ. 159.

⁷⁶ Ο Αλκαίος εντοπίζει το «πάθος» που κάνει κάποιον να μείνει ολότελα από το σάστισμα (*πάμπαν δέ τύφως ἔκ F' ἔλετο φρένας, απ. 336=Αρποκρ. 175.16*) ή το ότι γυρίζει κάποιος αλλού το στοχασμό όταν προφασίζεται χωρίς να αποφασίζει (*οὐδέ τι μυνάμενος ἄλλυι τὸ νόημ<μ>α, 399*). Ένα βήμα ίσως περισσότερο από την καρτερία του αρχαϊκού ανθρώπου αποτελεί η συνείδηση της αυτοδιάθεσης (*σύ δέ σαύτω τομίαις ἔση, 317a*) και η τόλμη να επιχειρεί κάτι για τον εαυτό του (*ἔμ' αὖτις παλαμάσομαι, 378*).

⁷⁷ Η *ἀποσιώπισις* είναι από όλα τα μέσα το κατ' εξοχήν δείγμα μεγαλοπρέπειας του ύφους. Μερικά δηλαδή πράγματα όταν υποноούνται και δεν λέγονται φαίνονται μεγαλύτερα, σε ορισμένες όμως περιπτώσεις μπορεί να συμβεί και το αντίθετο (Δημ. *Περὶ ἑρμην.* 103). Πβ. το ομηρικό μοτίβο *αἰδώς δέ ἐπέλχε τήν ψυχήν, καὶ ἐπέπηκτό μοι κατὰ γῆς τὰ ὄμματα* (Ιλ. Γ

σεμνόν (αἰ δῶς), τη χαρακτηριστική ρητορική δεινότητα του ποιητή στα πολιτικά του ποιήματα.⁷⁸ Στον αντίθετο πόλο τοποθετείται η ερωτική ποίηση ο ἥμερος των ἔσλων-κάλων (πβ. Σαπφ. απ. 195, ὑμέναιοι, ἔρωτες, ὅλη ἡ Σαπφῶς ποίησις, Δημ. Περί ἔρμην. 132, διὸ καὶ ἡ Σαπφῶ περί μέν κάλλους ἄδουσα καλλιεπής ἐστι καὶ ἠδεῖα, καὶ περί ἐρώτων ...καὶ ἅπαν καλόν, 166=Σαπφ. απ. 215) η το κομψὸν αἰρουμένη πρό τοῦ σεμνοῦ αρμονία (Διον. Αλικ. Δημ. 40). Στο απ. 137, ὅπως και στο απ. 31, ποιήματα στα οποία η Σαπφώ οριοθετεί με τη σιωπή της δική της ή άλλου την ποίησή της, το πρόσωπο γίνεται το πρόσχημα για την εξαγγελία του ερωτικού λόγου (πβ. Σαπφῶ δέ μόνη ἐρασθεῖσα <καλῶν> καὶ διὰ τοῦτο Ἀφροδίτῃ καὶ τοῖς Ἑρωσι ὄλην ἀνιείσα τήν ποίησιν, παρθένου<ς> καὶ Χάριτας τῶν μελῶν πρόφασις, Ιμέρ. Λόγ. 28. 2=Σαπφ. 221). Ο ἥμερος των ἔσλων-κάλων αντικειμενοποιεί το υποκείμενο του έρωτα και τιθασσεύει τον «κυκεώνα» της γλώσσας.⁷⁹ Η μεταμόρφωση του ερωτικού λόγου σε ποίηση και δημιουργία ο παντοδύναμος μύθος που στηρίχθηκε αργότερα πάνω στο σωκρατικό και το ρομαντικό μύθο, είναι η ποιητική διακήρυξη της Σαπφῶς που εξαγγέλλει τη συναίρεση του πρακτικού και του ποιητικού αισθητισμού του Κάτουλλου (velles dicere nec tacere posses...hoc pudet fateri, Carm. 6. 1-3), που θα εξετάσουμε και στη συνέχεια. Στο απ. 137 η Σαπφώ δεν υπερασπίζεται μόνο την τέχνη της αλλά και την πνευματική συμπεριφορά. Η πνευματική δραστηριότητα γνωρίζει το διαχωρισμό του καλού από το κακό, και ακόμη κι αν γεννιέται από την ταραχή (πάθος), η ίδια είναι απαλλαγμένη από την κατάσταση αυτή.

217), με το οποίο ο φαινομενικά μη ικανός για λόγο Οδυσσεύς (ἀίδρεϊ φωτὶ ἑοικώς, 219) μόλις αρχίζει να μιλά δεν υπάρχει κανένας που να μπορεί να του αντιμιλήσει (216-224).

⁷⁸ Ἀλκαίου δέ σκόπει τὸ μεγαλοφυές καὶ βραχύ καὶ ἡδὺ μετὰ δεινότητος, ἔτι δέ καὶ τοὺς σχηματισμοὺς καὶ τήν σαφήνεια, ὅσον αὐτῆς μὴ τῇ διαλέκτῳ τι κεκάκωται· καὶ πρό ἁπάντων τὸ τῶν πολιτικῶν ποιημάτων ἦθος· πολλαχοῦ γοῦν τὸ μέτρο τις εἰ περιέλοι, ῥητορεῖαν ἂν εὖροι πολιτικὴν, Διον. Αλικ. Περί μίμ. 421.

⁷⁹ «Θέλω να γράψω τον έρωτα, σημαίνει έρχομαι αντιμέτωπος με τον κυκεώνα της γλώσσας: αυτήν την περιοχή παραφροσύνης, όπου η γλώσσα είναι περίσσια και ταυτόχρονα λειπή, υπερβολική (εξ αιτίας της απεριόριστης διαστολής του εγώ και της συγκινησιακής πλημμυρίδας), και συνάμα φτωχή (εξ αιτίας των κωδίκων μέσω των οποίων ο έρωτας τη συρρικνώνει και την ισοπεδώνει)». Βλ. Ρολάν Μπάρτ, *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου*, Μετάφρ. Β. Παπαβασιλείου, (Αθήνα 1977), σ. 119 πβ. 116-117. Για την κατάργηση του αντικειμένου από το υποκείμενο και τη μετάθεση του πόθου στο σχήμα «τον έρωτα αγαπώ» αυτ. σσ. 45-6.

⁸⁰ Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη βασικός άξονας της ρητορικής είναι η ικανότητα του ρήτορα να πραγματεύεται και τις δύο όψεις ενός ζητήματος (τάναντία δει δύνασθαι πείθειν, Ρητ. 1355a 29-30 πβ. Κικ. *De or.* 3. 21 80 και *Fin.* 5. 4. 10). Ο σκοπός (αποτελεσματικότητα) της ρητορικής έγκειται όχι μόνο στη διάκριση των ἀρετῶν (καλὰ) από τις κακίες (αἰσχρά), αλλά και στην προβολή της ἀρετῆς (Χρήσιμος δέ ἐστὶν ἡ ῥητορικὴ διὰ τε τὸ φύσει εἶναι κρείττω τὰληθῇ καὶ τὰ δίκαια τῶν ἐναντίων, Ρητ. 1355a21).

Σαπφώ απ. 137: η αριστοτελική ανάγνωση της ντροπής

Η ρητορική ως τέχνη ή δύναμη, αποβλέπει κατά λογική αναγκαιότητα (τέλος) στην πραγματοποίηση κάποιου αγαθού (*πᾶσα τέχνη καὶ πᾶσα μέθοδος ἀγαθὸν τινὸς ἐφίεσθαι δοκεῖ· διὸ καλῶς ἀπεφήναντο τᾶγαθόν, οὐ πάντ' ἐφίεται*, Αριστ. *Η.Ν.* 1094a1), και χρησιμοποιεῖ όλα τα πρόσφορα μέσα (*Τοπ.* 101b5) με την προϋπόθεση ὅτι αποφεύγεται η αἰσχύνη (*οὐ γὰρ τὰ φαῦλα πράττειν*, *Ρητ.* 1355a31).⁸⁰ Ὅπως ο ρήτορας οφείλει να εμφορεῖται και να προβάλλει την ἀρετή, η ποίηση πρέπει να στοχεύει αλλά και να εκφράζει με το λόγο τον ἔρωτα του καλού. Ωραίο εἶναι αὐτό που εἶναι δίκαιο να ειπωθεῖ και δίκαιο εἶναι το ωραίο. Το ωραίο ακριβῶς λόγο της σύστασής του δεν μπορεί να αναμινύεται με το ἄσχημο.

Με τον τόπο οὐ προσήκει λέγειν ισοσθενή του τόπου ἀλλὰ με κωλύει / αἶδως (Σαπφ. απ. 137. 1), ο Αριστοτέλης υπογραμμίζει ὅτι η αἶδως ως νόσος και πάθος δεν συνιστᾷ ἀρετήν (*ἐξιν*).⁸¹ Ο φόβος της ντροπής (*ὑπὸ τῆς αἰδοῦς δέ κωλύεσθαι*, *Η.Ν.* 1128b10) εμποδίζει τα σφάλματα (*πολλὰ ἀμαρτάνειν*). Η αἶδως ως φόβος ἀδοξίας⁸² και μη σταθερή στάση της ψυχῆς (*ἐξις*) εἶναι πάθος, τρόμος

⁸⁰ Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη βασικός ἄξονας της ρητορικής εἶναι η ικανότητα του ρήτορα να πραγματευέται και τις δύο ὁψεις ενός ζητήματος (*ἀναντία δει δύνασθαι πείθειν*, *Ρητ.* 1355a 29-30 πβ. Κικ. *De or.* 3. 21 80 και *Fin.* 5. 4. 10). Ο σκοπός (αποτελεσματικότητα) της ρητορικής ἐγκτεται ὄχι μόνο στη διάκριση των ἀρετῶν (καλὰ) ἀπὸ τις κακίες (αἰσχρά), αλλά και στην προβολή της ἀρετῆς (*Χρήσιμος δέ ἐστὶν ἡ ῥητορικὴ διὰ τε τὸ φύσει εἶναι κρείττω τᾶληθῇ καὶ τὰ δίκαια τῶν ἐναντίων*, *Ρητ.* 1355a21).

⁸¹ *Περὶ δέ αἰδοῦς ὡς τινὸς ἀρετῆς οὐ προσήκει λέγειν· πάθει γὰρ μᾶλλον ἔοικεν ἢ ἔξει. ὀρίζεται γοῦν φόβος τις ἀδοξίας, καὶ ἀποτελεῖται τῷ περὶ τὰ δεινὰ φόβῳ παραπλήσιον· ἐρυθραίνονται γὰρ αἱ αἰσχυνόμενοι, οἱ δέ τὸν θάνατον φοβούμενοι ὥχρῳσιν. σωματικὰ δέ φαίνεται πως εἶναι ἀμφοτέρω, ὅπερ δοκεῖ πάθους μᾶλλον ἢ ἔξεως εἶναι. Οὐ πάση δ' ἡλικίᾳ τὸ πάθος ἀρμόζει, ἀλλὰ τῇ νέᾳ. Οἴομεθα γὰρ δεῖν τοὺς τηλικούτους αἰδήμονας εἶναι διὰ τὸ πάθει ζῶντας πολλὰ ἀμαρτάνειν, ὑπὸ τῆς αἰδοῦς δέ κωλύεσθαι*, *Η.Ν.* 1128b10.

⁸² αἰσχύνη λύπη τις ἢ ταραχὴ περὶ τὰ εἰς ἀδοξίαν φαινόμενα φέρειν τῶν κακῶν, ἢ παρόντων ἢ γεγονότων ἢ μελλόντων (*Ρητ.* 1383b12-14, 1384a25-27). Η αἶδως ως φόβος ἀδοξίας (1384a15-16) εἶναι το ἀντίθετο της εὐδοξίας-τιμῆς (1384a25-27 πβ. 1383b15).

⁸³ *Οἱ αἰδοῖ καὶ φόβῳ ἐν ταύτῳ ληφθέντες, εἴτε ἐξ ἔρωτος, εἴτε τινὸς ἄλλου πάθους*, Μανασ. 148=Πλανούδ. 33, *ἀνὰ μέρος νῦν μὲν ὥχροί, νῦν δ' ἐρυθροί* πολλάκις φαίνονται, τοῦ αἵματος τῆς μὲν αἰδοῦς ἐπικρατοῦσης ἐπὶ τὸ ἐκτὸς διαχεομένου δέρμα, ἣν δ' ὁ φόβος ἐπικρατῇ, ἐπὶ τὸ βάθος χωροῦντος καὶ οἶον νεκρὰν τὴν ἐντὸς καταλιμπάνοντος ἐπιφάνειαν, Αἰλ. *Περὶ φύσ.* 4. 22-23.

⁸⁴ Ο τρόπος με τον οποίο συνδέονται τα συμπτώματα στα απ. 137 και 31 της Σαπφῶς στον Βαλέριο Αιδίτου (απ. 1 Morel) και η ἐπίδρασή τους στο λόγο υπονοεῖ τη μεσολάβηση του Αριστοτέλη και του Θεόφραστου (απ. 64, 65=Κουῖντ. *Inst.* 10. 1. 27). Βλ. Stark, «Sapphoremiszenzen» (1957) σ. 335.

Στην Λευκίππη η αἶδως εἶναι τραῦμα και στέρηση της ελευθερίας (*Τὸ δέ, ὄνειδος ἀμαρτημάτων, καὶ καλοῦσιν αἰδῶ τὸ τραῦμα*, 2. 29. 3, *ἢ μὲν γὰρ αἰδῶς διὰ τῶν*

μπροστά στα πιο φοβερά πράγματα που εκδηλώνεται με την ανώμαλη ροή του αίματος. Η συγγένεια της ντροπής με το φόβο διαπιστώνεται από τις αντιδράσεις του σώματος (σωματικά δέ φαίνεται πως είναι άμφότερα). Ο φόβος χαρακτηρίζει τις πιο φοβερές καταστάσεις, όπως ο θάνατος και ο έρωτας-θάνατος (πβ. *τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης*, Σαπφ. απ. 31. 10 και 14),⁸³ και είναι εξάπαντος *αἰσχρόν* (πβ. *οὐκ ἄν ἡδοῦ καὶ ἡσχύνου οὕτως, ἀλλὰ μετὰ παρρησίας ἔλεγες ἄν βλέπων πρός μέ ἀνερυθριάστως*, Στέφ. Σχ. αυτ.).⁸⁴

ὀμμάτων εἰσρέουσα τὴν τῶν ὀφθαλμῶν ἐλευθερίαν καθαιρεῖ, 2. 29. 2). Ο Στραβοσκιάδης (στον Γ. Γιατρομανωλάκη, *Ἀχιλλέως Ἀλεξανδρέως Τατίου Λευκίππη καὶ Κλειτοφῶν* (Αθήνα 1990), σ. 614), συνδέει το χωρίο με τον Αριστοτέλη *Ρητ.* 1384a36, *Προβλ.* 31. 957b11. Η ντροπή, η λύπη και η οργή, τα τρία κύμματα της ψυχής κατακλύζουν την Λευκίππη όταν συλλαμβάνεται με τον εραστή της. Τα συναισθήματα αυτά, που έχουν πατέρα και αιτία το λόγο που πλήττει όπως ένας τοξότης με τρία βέλη, θεραπεύονται μόνο με το λόγο.

⁸⁵ Το ρ. *αἰσχύνονται* χρησιμοποιείται απολύτως και το υποκείμενο τοποθετείται στις τρεις μετοχές οι οποίες έχουν ως αντικείμενο τα *αἰσχρά*. Βλ. W. M. A. Grimaldi, *Aristotle "Rhetoric": A Commentary I* (New York Fordham University Press 1980-88), σ. 204, Cope-Sandys, *The Rhetoric of Aristotle I* (1877) σσ. 107-8.

⁸³ *Ὅτι αἰδοῖ καὶ φόβῳ ἐν ταύτῳ ληφθέντες, εἴτε ἐξ ἔρωτος, εἴτε τινὸς ἄλλου πάθους*, Μανασ. 148=Πλανούδ. 33, *ἀνὰ μέρος νῦν μὲν ὤχροί, νῦν δ' ἐρυθροί* πολλάκις φαίνονται, *τοῦ αἵματος τῆς μὲν αἰδοῦς ἐπικρατοῦσης ἐπὶ τὸ ἐκτὸς διαχεομένου δέρμα, ἦν δ' ὁ φόβος ἐπικρατῇ, ἐπὶ τὸ βάθος χωροῦντος καὶ οἶον νεκρὰν τὴν ἐντὸς καταλιμπάνοντος ἐπιφάνειαν*, Αὐλ. *Περὶ φύσ.* 4. 22-23.

⁸⁴ Ο τρόπος με τον οποίο συνδέονται τα συμπτώματα στα απ. 137 και 31 της Σαπφώς στον Βαλέριο Αιδίτου (απ. 1 Morel) και η επίδρασή τους στο λόγο υπονοεί τη μεσολάβηση του Αριστοτέλη και του Θεόφραστου (απ. 64, 65=Κουῖντ. *Inst.* 10. 1. 27). Βλ. Stark, «Sapphoreminiszenzen» (1957) σ. 335.

Στην *Λευκίππη* η *αἰδώς* είναι τραῦμα και στέρηση της ελευθερίας (*τὸ δέ, ὄνειδος ἀμαρτημάτων, καὶ καλοῦσιν αἰδῶ τὸ τραῦμα*, 2. 29. 3, *ἡ μὲν γὰρ αἰδώς διὰ τῶν ὀμμάτων εἰσρέουσα τὴν τῶν ὀφθαλμῶν ἐλευθερίαν καθαιρεῖ*, 2. 29. 2). Ο Στραβοσκιάδης (στον Γ. Γιατρομανωλάκη, *Ἀχιλλέως Ἀλεξανδρέως Τατίου Λευκίππη καὶ Κλειτοφῶν* (Αθήνα 1990), σ. 614), συνδέει το χωρίο με τον Αριστοτέλη *Ρητ.* 1384a36, *Προβλ.* 31. 957b11. Η ντροπή, η λύπη και η οργή, τα τρία κύμματα της ψυχής κατακλύζουν την Λευκίππη όταν συλλαμβάνεται με τον εραστή της. Τα συναισθήματα αυτά, που έχουν πατέρα και αιτία το λόγο που πλήττει όπως ένας τοξότης με τρία βέλη, θεραπεύονται μόνο με το λόγο.

⁸⁵ Το ρ. *αἰσχύνονται* χρησιμοποιείται απολύτως και το υποκείμενο τοποθετείται στις τρεις μετοχές οι οποίες έχουν ως αντικείμενο τα *αἰσχρά*. Βλ. W. M. A. Grimaldi, *Aristotle "Rhetoric": A Commentary I* (New York Fordham University Press 1980-88), σ. 204, Cope-Sandys, *The Rhetoric of Aristotle I* (1877) σσ. 107-8.

⁸⁴ Ο τρόπος με τον οποίο συνδέονται τα συμπτώματα στα απ. 137 και 31 της Σαπφώς στον Βαλέριο Αιδίτου (απ. 1 Morel) και η επίδρασή τους στο λόγο υπονοεί τη μεσολάβηση του Αριστοτέλη και του Θεόφραστου (απ. 64, 65=Κουῖντ. *Inst.* 10. 1. 27). Βλ. Stark, «Sapphoreminiszenzen» (1957) σ. 335.

Στην *Λευκίππη* η *αἰδώς* είναι τραῦμα και στέρηση της ελευθερίας (*τὸ δέ, ὄνειδος ἀμαρτημάτων, καὶ καλοῦσιν αἰδῶ τὸ τραῦμα*, 2. 29. 3, *ἡ μὲν γὰρ αἰδώς διὰ τῶν ὀμμάτων εἰσρέουσα τὴν τῶν ὀφθαλμῶν ἐλευθερίαν καθαιρεῖ*, 2. 29. 2). Ο Στραβοσκιάδης (στον Γ. Γιατρομανωλάκη, *Ἀχιλλέως Ἀλεξανδρέως Τατίου Λευκίππη καὶ Κλειτοφῶν* (Αθήνα 1990), σ. 614), συνδέει το χωρίο με τον Αριστοτέλη *Ρητ.* 1384a36, *Προβλ.* 31. 957b11. Η ντροπή, η λύπη και η οργή, τα τρία κύμματα της ψυχής κατακλύζουν την Λευκίππη όταν συλλαμβάνεται με τον εραστή της. Τα συναισθήματα αυτά, που έχουν πατέρα και αιτία το λόγο που πλήττει όπως ένας τοξότης με τρία βέλη, θεραπεύονται μόνο με το λόγο.

⁸⁵ Το ρ. *αἰσχύνονται* χρησιμοποιείται απολύτως και το υποκείμενο τοποθετείται στις τρεις μετοχές οι οποίες έχουν ως αντικείμενο τα *αἰσχρά*. Βλ. W. M. A. Grimaldi, *Aristotle "Rhetoric": A Commentary I*

Με την παράθεση των συγκεκριμένων στίχων του απ. 137 ο Αριστοτέλης φαίνεται να υποστηρίζει και ρητορικά την Σαπφώ. Αυτά τα οποία παραθέτει ως ρήτορας είναι ωραία (αρετές) και αντικείμενα επαίνου και τα αντίθετά τους είναι κακίες και άξια ψόγου (*Εχομένων γάρ τούτων τὰ ἐναντία τούτοις φανερά ὁ γάρ ψόγος ἐκ τῶν ἐναντίων ἐστίν*, *Ρητ.* 1368a36). Το ποίημα της Σαπφώς προσφέρεται ιδιαίτερα για τους σκοπούς της ρητορικής και τον επιδεικτικό λόγο, επειδή το αντιλογικό στοιχείο συνδυάζεται με τον προσδιορισμό ηθικών αξιών, όπως η ντροπή και το *άγαθό*. Αυτό που ορίζει την ανθρώπινη συμπεριφορά είναι ο έπαινος των άλλων. Η φράση *τὰ ἐναντία ἢ ἐφ' οἷς αἰσχύνονται* (a7-8)⁸⁵ εξηγείται με όλη την περίοδο που ακολουθεί και με το σχήμα *λέγοντες-εἰπόντος, ποιοῦντες πεποίηκεν*. Ο πληθυντικός των μετοχών διασφαλίζει τη σύνδεση και των δύο ποιητών με την *ἀρετή* ως κατακλείδα για όσα θεωρούνται αντίθετα από τα *αἰσχροά*,⁸⁶ επομένως ωραία και άξια τιμής και σύμφωνα με το *ἥθος* (*ἐάν οὔν καί τὰ ὀνόματα οἱ κεῖα λέγη τῇ ἔξει, ποιήσει τὸ ἥθος*, 1408a30). Η βασική αυτή αντίθεση (*καλό-κακό*) ένα από τα τέσσερα είδη αντίθεσης,⁸⁷ ερμηνεύει ένα γεγονός με το αντίθετό του. Η *ἀρετή* διαχωρίζεται από την *αἰδω* και ορίζεται ως το αντίθετο της ασχήμιας, του φόβου

(New York Fordham University Prees 1980-88), σ. 204, Cope-Sandys, *The Rhetoric of Aristotle I* (1877) σσ. 107-8.

⁸⁵ Το ρ. *αἰσχύνονται* χρησιμοποιείται απολύτως και το υποκείμενο τοποθετείται στις τρεις μετοχές οι οποίες έχουν ως αντικείμενο τα *αἰσχροά*. Βλ. W. M. A. Grimaldi, *Aristotle "Rhetoric": A Commentary I* (New York Fordham University Prees 1980-88), σ. 204, Cope-Sandys, *The Rhetoric of Aristotle I* (1877) σσ. 107-8.

⁸⁶ Για τη διαφορά ανάμεσα στην *αἰδω* και την *αἰσχύνη* βλ. διαστέλλει δέ ὁ μουσικός Ἀριστόξενος τήν διαφοράν (*αἰδώς καί αἰσχύνη*) ἐν τῷ πρώτῳ νόμῳ παιδευτικῶν. φησί γάρ: διαφοράν τήνδε νομιστέον αἰδοῦς τε καί αἰσχύνης, ὅτι ἡ μέν αἰδώς πρός ἡλικίαν, πρός ἀρετήν, πρός ἐμπειρίαν, πρός εὐδοξίαν. ἡ γάρ ἐπιστάμενος αἰδεῖσθαι πρός ἐκάστην τῶν εἰρημένων ὑπεροχῶν προσέρχεται οὔτῳ διακείμενος, οὐ διὰ τὸ ἡμαρτηκέναι τι, ἀλλὰ διὰ τὸ σέβεσθαι καί τιμᾶν τὰς εἰρημένας ὑπεροχάς. ἡ δ' αἰσχύνη πρῶτον μέν πρός πάντα ἄνθρωπον, ἔπειτα ἐπὶ τοῖς νομιζομένοις αἰσχροῖς, Ἀριστόξ. απ. 42aW, *αἰδώς καί αἰσχύνη* κατ' Ἀριστόξενον τὸν μουσικόν διαφέρουσι. Καί ἵνα τὰ πολλὰ τούτου παρεάσω, αἰδώς μέν ἡ μικρά καί ἐπὶ τοῖς τυχοῦσι γενομένη ὑποστολή εὐλαβεῖ λογισμῷ, αἰσχύνη δέ ἡ ἐν κακοῖς ἀτιμία, Ἀριστόξ. απ. 42b W=Σχ. Ησ. Ἔργ. 190 πβ. Καί ὁ μέν μουσικός Ἀριστόξενος αἰσχύνης οἶδε καί αἰδοῦς διαφοράν, αἰσχύνην μέν καλῶν τήν γενομένην ἀτιμίαν ἐπ' αἰσχροῖς, οἷον τὸ μετὰ τήν κλοπὴν ἀλῶναί τινα καί καρῆναι καί δημοσίως τυφθῆναι, αἰδω δέ τήν εὐλάβειαν καί τήν σεμνήν ὑποστολήν, Ἀριστόξ. απ. 44c W=Σχ. Ἔργ. 190 318.

⁸⁷ Στο πρώτο βιβλίο της *Ρητορικής* όπως και στα *Τοπικά* ο Αριστοτέλης αρχίζει με τα τέσσερα είδη αντίθεσης: *ἀντίφασις* (ναι και όχι), *τάναντία* (καλό-κακό), τα προς τι (μισό-διπλάσιο), *ἔξις-στέρηση* (οπτική ικανότητα-τυφλότητα). Το σχήμα αυτό, που υπάρχει ήδη στο έργο *Κατηγορίαι*, έγινε *comune bonum* (Κικ. *Τορ.* 11. 47-49), πιθανόν μέσω του Εύδημου και του Θεόφραστου. Βλ. Düring, *Ο Αριστοτέλης* (1991) σ. 240 σημ. 101.

Από τα άλλα τρία είδη αντίθεσης η *ἔξις-στέρηση* (οπτική ικανότητα-τυφλότητα) μπορεί να αποδώσει το πάθος των οφθαλμών, τα προς τι (μισό-διπλάσιο) το μισό λόγο του Αλκαίου με τον ολοκληρωμένο λόγο της Σαπφώς, ενώ ο συνδυασμός των αππ. 384,137 συνιστά *ἀντίφασιν* (ναι και όχι).

και της ντροπής (πβ. *ἀγαθὸν οὐ πάντες εἰσὶν...καὶ τὸ ἐπαινέτόν*, Αριστοτ. *Ῥητ.* 1363a8-10) παραπέμποντας αντιθετικά στα *καλά* και τα *έσλά* του ποιήματος της Σαπφώς.⁸⁸ Η ντροπή επαινείται,⁸⁹ ωραίο όμως είναι αυτό που δεν προκαλεί ντροπή. Επειδή όμως «ωραίο», σε τελευταία ανάλυση, «είναι εκείνο που αγωνίζεται κανείς να αποκτήσει χωρίς να φοβάται» (*Ῥητ.* 1367b), το ζήτημα τί δεν προκαλεί το φόβο και τη ντροπή είναι περίπλοκο. Ο φόβος και η ταραχή μπορεί να είναι αποτέλεσμα της ντροπής αλλά και αποτέλεσμα της έντονης επιθυμίας για την ομορφιά και το καλό. Τα συμπτώματα (*πάθος*) είναι συνυφασμένα με την ουσία των πραγμάτων και με τα αποτελέσματα. Η ομορφιά, ενώ μπορεί να προκαλεί ταραχή, δεν είναι η ίδια ταραχή και φόβος (*πάθος*), πράγματα άσχημα.

Το όμορφο καθορίζεται από την αντίδραση στη θέα του άλλου, η θέα καθορίζει την ποιότητα των σχέσεων και τη σχέση τους με την *ἀρετή*. Όπως στον *Φαίδρο* του Πλάτωνα η αντίδραση στη θέα του άλλου είναι *πάθος* που οδηγεί στη σύλληψη της υπέρτατης ιδέας, στον Αριστοτέλη η *ἀρετή* είναι επίσης σχέση όρασης. Το *όραν* που παράγει ηδονή, και ευχαρίστηση είναι φιλία, δηλαδή *ἀρετή*, κίνηση της ψυχής και αποκατάστασή της στην πραγματική της φύση (*Ῥητ.* 1370a).⁹⁰ Στην Σαπφώ το *όραν*

⁸⁸ Ο Αριστοτέλης, αν και διαφοροποιείται από την παράδοση εκτιμώντας την *αί δῶς* συναίσθημα της νεανικής ηλικίας που δεν αρμόζει σε ενηλίκους (*Η.Ν.* 1128b10), ακολουθεί την αντίληψη του Πλάτωνα, ότι υφίσταται η στενότερη σχέση μεταξύ *αί δούς* και πολύ συγκεκριμένου φόβου της *άδοξίας*. Η *αί δῶς-αί σχύνη* είναι *λύπη τις*, φόβος *άδοξίας* (*Η.Ν.* 1128b10, *φόβον ὀρίζονται προσδοκίαν κακοῦ* αντ. 1115a9, *Ῥητ.* 1384a22, *ὅσα εἰς ἀτιμίαν φέρει καὶ ὀνειδῆ*, αντ. 1384a15-16 πβ. *προσδοκίαν...κακοῦ τοῦτο, εἴτε φόβον εἴτε δέος καλεῖτε*, Πλάτ. *Πρωτ.* 358d6-7, *δέος εἶναι προσδοκίας μέλλοντος κακοῦ*, Λάχ. 198bc), *πάθος* σε χρόνο διαρκή παρελθόν, παρόν, μέλλον (*αί σχύνη λύπη τις ἢ ταραχή περί τὰ εἰς ἄδοξίαν φαινόμενα φέρειν τῶν κακῶν, ἢ παρόντων ἢ γεγονότων ἢ μελλόντων*, *Ῥητ.* 1383b12-14).

⁸⁹ *ἢ γὰρ αἱ δῶς ἀρετή μὲν οὐκ ἔστιν, ἐπαινείται δὲ καὶ ὁ αἱδήμων. Καὶ γὰρ ἐν τούτοις ὁ μὲν λέγεται μέσος, ὁ δ' ὑπερβάλλων*, *Η.Ν.* 2. 7 1108a 31 κ.ε. Εξαίρετες ιδιότητες ή αρετές είναι η δικαιοσύνη, το θάρρος, η σωφροσύνη, η γενναιοδωρία, η μεγαλοψυχία, η ανεκτικότητα, η πραότητα, η εξυπνάδα στα πρακτικά θέματα της ζωής, η σοφία και ορισμένες συγγενείς με αυτές ιδιότητες. Ο περιγραφικός κατάλογος των αγαθών (I 9) είναι τελείως διαφορετικός από τους αντίστοιχους καταλόγους των ηθικών έργων πχ. εδώ βλέπει την αρετή ως κάτι που μπορεί να μας προσπορίσει αγαθά ή να τα διατηρήσει στην κατοχή μας ενώ στα *Η.Ν.* βλέπει την αρετή ως σταθερή στάση της ψυχής (*ἔξις*). Το ίδιο συμβαίνει και με τη συζήτηση για την ντροπαλοσύνη για την οποία στα τρία έργα πρώιμα έργα *Τοπικά*, *Ῥητορική* και *Ἠθικά* μεγάλα (όπου υπάρχει εντυπωσιακή συμφωνία στην ορολογία) χρησιμοποιείται η λέξη *αί σχύνη*, ενώ στα *Η.Ν.* (1128b11) η *αί δῶς* ορίζεται ως φόβος τις *άδοξίας* και υποδηλώνεται με αυτό που εμείς ονομάζουμε σύμπλεγμα κατωτερότητας. Βλ. Düring *Αριστοτέλης* (1991) σ. 247.

⁹⁰ Στον Αριστοτέλη η διαφορά της φιλίας από τη ντροπή έγκειται στο ότι το *έραν* συνδέεται με αισθήματα και συγκινήσεις ευχάριστες (*Ἐικεν δὲ ἀρχὴ φιλίας εἶναι, ὡπερ τοῦ ἐράν ἢ διὰ τῆς ὀψεως ἡδονῆς*, *Η.Ν.* 1167a4). Η φιλία είναι, όπως ο έρωτας, *ἀρετή* (*ἀρετή τις ἢ μετ' ἀρετῆς* *Η.Ν.* 1155a1) η *αί δῶς* όμως δεν είναι (αντ. 1128b10 κ.ε.). Ό, τι ισχύει για τον έρωτα ισχύει και για τη φιλία μεταξύ φίλων δεν υπάρχουν περιθώρια ντροπής ή φόβου (*Εἴρηται γὰρ ὅτι πρὸς τοὺς φίλους τὰ πρὸς δόξαν οὐκ αἰσχυνόμεθα. Εἰ οὖν ὁ αἰσχυνόμενος*

(*δράω- ὄρρημι ἴδην=εἶδον*)⁹¹ διαμορφώνει τη νοητική λειτουργία και την αισθητική και ηθική αντίληψη και προσδιορίζει την *ἀρετή* (*ὅσσον ἴδην πέλεται <κάλος>, απ. 50*) επειδή η λειτουργία του επηρεάζει και επηρεάζεται (απ. 31 πβ. 10. 2) από το κάλλος (απ. 16). Τα μάτια και η γλώσσα, ὅργανα στα οποία εκδηλώνονται αισθήματα και συγκινήσεις, ὅπως ο έρωτας, η ντροπή και ο φόβος (Θέογν. 85 πβ. *καὶ ὁ Ἀριστοτέλης δὲ ἔφη τοὺς ἐραστὰς εἰς οὐδὲν ἄλλο τοῦ σώματος ἀποβλέπειν ἢ τοὺς ὀφθαλμοὺς ἐν οἷς τὴν αἰδῶ κατοικεῖν, απ. 96* Rose=Aθήν. 13. 564b, *δίκη γὰρ οὐκ ἔνεστι ἐν ὀφθαλμοῖς βροτῶν, Ευρ. Μήδ. 219*), είναι τώρα η κατοικία της νέας *ἀρετῆς*. Ο ἴμερος για την Σαπφώ είναι η απώλεια της *αἰδοῦς* (πβ. Σαπφ. απ. 16), αφού όπου δεν κατοικεί η ντροπή, στάζει ο έρωτας.

Αν και το απ. 137 της Σαπφώς παρατίθεται αποσπασματικά από τον Αριστοτέλη και το κενό των στίχων διασπά τη βιωματική υπόστρωση, τα σημαίνόμενα των ὀρων και των αξιών των στίχων υποδεικνύουν ότι οι κοινές αξίες επιτρέπουν τόσο τη σύγκλιση όσο και τη σύγκρουση σε ένα κοινωνικό περιβάλλον που υποθάλλει, ὅπως φαίνεται από τη διαλογική μορφή του ποιήματος, την εμφάνιση νέων αξιών και επιτρέπει σε ένα αναγνωρίσιμο και διάσημο μέλος της κοινότητας να εκφράσει την ιδιαίτερη τοποθέτησή του (πβ. Σαπφ. απ. 16). Η κοινωνική συνοχή, η *ὁμόνοια περὶ τὰ συμφέροντα* (H.N. 1167b2-3) αυτό που ο Αριστοτέλης αποκαλεί πολιτική φιλία, συνίσταται στην οριοθέτηση των «ενδόξων» στις καθιερωμένες από κοινού ιδέες

μὴ φιλεῖ, ὁ μὴ αἰσχυρόμενος φιλοῦντι ἔοικεν. Καὶ τοὺς μὴ φοβερούς, καὶ οὕς θαρροῦμεν· οὐδεὶς γὰρ ὃν φοβᾶται φιλεῖ, Ρητ. 1381b30-33).

⁹¹ Τα μάτια (*ὄφθαλμος, ὄππα, ὄππατα*) μόνο τέσσερις φορές (*τίοισιν ὀφθάλμοισι (ν), αππ. 162; ὀφθάλμοις δὲ μέλαις νύκτος ἄωρος, 151, ὀππάτεσσι δ' οὐδὲν ὄρημμ', 31. 11*) και στα 137, 31. Στο έπος οι λέξεις *ὀφθαλμοί*, ὅσσε χρησιμοποιούνται ως ανατομικοί ὀροι και η λέξη *ὄμματα* έχει περισσότερο την έννοια του βλέμματος, διαχωρισμοί ὅμως που δεν ισχύουν για την Σαπφώ. Βλ. A. M. Bowie, *The poetic dialect of Sappho and Alcaeus* (Salem, New Hampshire 1981), σσ. 171-72. Στον Αλκαίο η ὄραση φαίνεται ότι αποτελεί μια βιωματική εμπειρία (*προῖδην πλόον, αππ. 249. 6, ἴδην 128ab9, 308g8*), κάποτε ιδιαίτερα εμφαντική (*επηράτοις...ἴμερτον ὄρη, 117b5*). Τα μάτια απαντούν μόνο μία φορά (149. 5) και είναι ἴσως τα μάτια κάποιου ζῶου με το οποίο παρομοιάζεται ο εχθρός του ποιητή.

Για τη σχέση της ὄρασης με την πρόσληψη της πραγματικότητας και τη γνώση βλ. Γκαστή, «Σοφοκλέους *Αἴας*: Η τραγωδία της ὄρασης» (1998), σσ. 165-204, κυρ. 184-6, 188-190.

⁹¹ Τα μάτια (*ὄφθαλμος, ὄππα, ὄππατα*) μόνο τέσσερις φορές (*τίοισιν ὀφθάλμοισι (ν), αππ. 162; ὀφθάλμοις δὲ μέλαις νύκτος ἄωρος, 151, ὀππάτεσσι δ' οὐδὲν ὄρημμ', 31. 11*) και στα 137, 31. Στο έπος οι λέξεις *ὀφθαλμοί*, ὅσσε χρησιμοποιούνται ως ανατομικοί ὀροι και η λέξη *ὄμματα* έχει περισσότερο την έννοια του βλέμματος, διαχωρισμοί ὅμως που δεν ισχύουν για την Σαπφώ. Βλ. A. M. Bowie, *The poetic dialect of Sappho and Alcaeus* (Salem, New Hampshire 1981), σσ. 171-72. Στον Αλκαίο η ὄραση φαίνεται ότι αποτελεί μια βιωματική εμπειρία (*προῖδην πλόον, αππ. 249. 6, ἴδην 128ab9, 308g8*), κάποτε ιδιαίτερα εμφαντική (*επηράτοις...ἴμερτον ὄρη, 117b5*). Τα μάτια απαντούν μόνο μία φορά (149. 5) και είναι ἴσως τα μάτια κάποιου ζῶου με το οποίο παρομοιάζεται ο εχθρός του ποιητή.

Για τη σχέση της ὄρασης με την πρόσληψη της πραγματικότητας και τη γνώση βλ. Γκαστή, «Σοφοκλέους *Αἴας*: Η τραγωδία της ὄρασης» (1998), σσ. 165-204, κυρ. 184-6, 188-190.

που συνιστούν την αντίληψη με την οποία διερευνάται η *ἀρετή*. Τα *ἔνδοξα*, στα οποία ανήκουν οι άγραφοι νόμοι και τα γνωμικά καθορίζονται από τους πολλούς αλλά και τους *σοφούς*, στους οποίους ο Αριστοτέλης κατατάσσει και την Σαπφώ (*Ρητ.* 1398b13). Το άτομο το οποίο διατυπώνει τη σύλληψη και τη μετοχή των *καλῶν* και των *δικαίων* και αποποιείται το *αἰσχρόν* διεκδικεί την τιμή της μετοχής στα *καλά* (*Ρητ.* 1384a8-11),⁹² αλλά και την «αναρχική» ιδέα ότι η *ἀρετή* είναι ανεξάρτητη από οποιαδήποτε εξωτερική δύναμη ή κοινωνική αξία (*αἰδώς*, *αἰσχύνη*). Ο λόγος του Αλκαίου (απ. 137. 1), έτσι όπως παραδίδεται από τον Αριστοτέλη, θεωρείται επιτυχής αφού χωρίς να γνωρίζουμε τι ήθελε να πει ούτε τι άλλο έχει πει σχηματίζουμε αμέσως γνώμη (*Ρητ.* 1417b), επομένως ο δεύτερος ομιλητής για να κερδίσει τις εντυπώσεις πρέπει πρώτα να χτυπήσει τα επιχειρήματα του αντιπάλου του με τους αντίθετους συλλογισμούς στο ίδιο όμως πλαίσιο (*αἰσχύνεσθαι*). Υπό την οπτική αυτή η έμφαση στο «δίκαιο λόγο» (Σαπφ. απ. 137) εκλαμβάνεται ως άρση της «αδικίας»⁹³ και αξίωση για τιμή, τη δόξα του να θεωρείται κανείς από όλους σπουδαίος άνθρωπος ή να έχει τα πλεονεκτήματα εκείνα που όλοι, ή οι περισσότεροι ή οι χρηστοί, επιθυμούν (1361a25). Λίγο πριν από το απ. 137 ο Αριστοτέλης διευκρινίζει ότι, αφού η *ἀρετή* είναι δύναμη που μας κάνει ικανούς για καλές πράξεις, συνάγεται αναγκαστικά ότι μεγαλύτερες είναι οι αρετές εκείνες που είναι ωφελιμότερες στους άλλους (*Ρητ.* 1366b2-4). Οι αρετές συγκρίνονται με βάση την ωφέλεια των άλλων και όχι το υτόμο υπο υ τις

Για τη σχέση της όρασης με την πρόσληψη της πραγματικότητας και τη γνώση βλ. Γκαστή, «Σοφοκλέους *Αἴας*: Η τραγωδία της όρασης» (1998), σσ. 165-204, κυρ. 184-6, 188-190.

⁹² *αἰσχρά γάρ καί ἀναίσχυντα καί ἐπὶ τούτοις τὸ τῶν καλῶν ὧν πάντες μετέχουσιν, ἢ οἱ ὅμοιοι πάντες ἢ οἱ πλείστοι, μὴ μετέχειν ὁμοίους δὲ λέγω ὁμοεθνείς, πολίτας, ἡλικιώτας, συγγενείς, ὅλως τοὺς ἐξ ἴσου [αἰσχρόν γάρ ἤδη τὸ μὴ μετέχειν οἶον παιδεύσεως ἐπὶ τοσοῦτον, καί τῶν ἄλλων ὁμοίως. Πάντα δὲ ταῦτα μᾶλλον, ἂν δι' ἐαυτὸν φαίνηται.*

⁹³ Ο Αριστοτέλης διευκρινίζει λίγο πριν από το απ. 137 ότι ωραία είναι όλα τα δίκαια και όλες οι ενέργειες του δίκαιου ανθρώπου, όχι όμως και όσα παθαίνει κανείς από έναν δίκαιο άνθρωπο. Ιδιαίτερα για τη δικαιοσύνη και εξαιρετικά για την *ἀρετή* δεν είναι πάντοτε ωραίο ό, τι υπομένει δίκαια κανείς (τοιαῦτα δὲ τὰ σημεῖα τῆς ἀρετῆς καί τὰ ἔργα...καί τὰ δίκαια καί τὰ δικαίως ἔργα πάθη δὲ οὐ· ἐν μόνῃ γάρ ταύτῃ τῶν ἀρετῶν οὐκ αἰεὶ τὸ δικαίως καλόν, *Ρητ.* 1366b30-32).

Ο άνθρωπος είναι υποχρεωμένος να αμυνθεί και να υπερασπίσει τον εαυτό του για να αποφύγει την *αἰσχύνη* επειδή όλα αυτά προκαλούν μεγαλύτερη ντροπή αν αποδειχθεί ότι αυτό οφείλεται σε λάθος ή ελαττώματα του ίδιου του ανθρώπου που αδικείται και που μπορεί να θεωρηθεί αίτιος αισχύνης των *ὑπαρξάντων*, των *ὑπαρχόντων* ἢ των *μελλόντων* να προσδώσουν όνειδος (1384a11 πβ. 12-19). Ανάμεσα στα «άσχημα» πράγματα, η συμπεριφορά για την οποία η κοινότητα συμφωνεί ομόφωνα ότι πρέπει να αποφεύγεται είναι και η υπερβολική εντρυφήση στις ορμές και τα πάθη. Μεταξύ των τελευταίων ο Αριστοτέλης περιλαμβάνει τη συνουσία με απαγορευμένα άτομα. Βλ. Thornton, *Έρως* (1998) σ. 203. Ηθική δεν είναι η καλή πρόθεση, αλλά η εκλογή του *ἀγαθοῦ* (Αριστ. *Η.Ν.* 1139a31). Βλ. Snell, *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος* (1984⁴) σ. 248 σημ. 39-42, όπου και η διαφορά στο *θέλειν* και το *βούλεσθαι*.

επικαλείται και με βάση το κριτήριο αυτό ο Αριστοτέλης τεκμηριώνει την *ἀρετή* της Σαπφώς στην επόμενη του αναφορά σε αυτήν (*Ρητ.* 1398b13).

Ο λόγος της Σαπφώς, σε αντίθεση με τον Αλκαίο που σταματά, δηλώνει ότι το κοινωνικό σχήμα στο οποίο οι δύο ποιητές απευθύνονται μπορεί να ανεχθεί τη διαμόρφωση λόγου και αντιλόγου στο πλαίσιο των αμοιβαίων υποχρεώσεων της ομάδας και των σχέσεων που διαμορφώνονται μέσα σε αυτήν. Το κοινό του Αριστοτέλη όμως πρέπει να πεισθεί για τη σχέση της Σαπφώς με την *ἀρετή*, και τούτο επιχειρείται με άλλες δύο αναφορές στην *Ρητορική*, που εξετάζουμε παρακάτω, μετά από τις ερμηνείες των βυζαντινών Σχολιαστών της *Ρητορικής* και τις μυθιστορηματικές διηγήσεις των Περιπατητικών, στους οποίους βασίζεται εν πολλοίς η μυθολογία των εραστών της Σαπφώς.

9. Σαπφώ απ. 137: Η εκδοχή του αμοιβαίου και οι Υπομνηματιστές της *Ρητορικής*

Το ερώτημα αν η Σαπφώ έγραψε ένα ποίημα απευθυνόμενο σε συγκεκριμένο πρόσωπο ή σε πρόσωπο με απροσδιόριστη ταυτότητα που ο Αριστοτέλης ταυτίζει λανθασμένα με τον Αλκαίο μας οδηγεί σε ένα λογοτεχνικό σύστημα κατασκευής μύθων στο οποίο εμπλέκονται οι κωμικοί ποιητές, οι Περιπατητικοί και οι Βυζαντινοί Σχολιαστές της *Ρητορικής*. Οι τελευταίοι, σε αντίθεση με την Άννα Κομνηνή, διατυπώνουν αμφιβολίες σχετικά με τα πρόσωπα του διαλόγου, εξετάζουν όμως με περισσότερο σκεπτικισμό τις μυθιστορηματικές αφηγήσεις των Περιπατητικών.

Ο Στέφανος υποστηρίζει ότι πρόκειται για δύο στροφές της Σαπφώς που καταγράφουν το διάλογο άγνωστων εραστών, αμφιβάλλει δηλαδή για τον ποιητή του πρώτου στίχου (ο Αλκαίος ή κάποιος άλλος) αλλά και για το πρόσωπο στο οποίο απευθύνεται (*εἴτε ὁ Ἀλκαῖος ὁ ποιητῆς ἢ ἡ κόρη τινὸς ἢ ἄλλος τις ἦρα, παράγει οὖν ὁμῶς ἡ Σαπφὼ διάλογον· καὶ λέγει ὁ ἐρῶν πρὸς τὴν ἐρωμένην· "θέλω τι εἰπεῖν πρὸς σέ, ἀλλὰ ἐντρέπομαι, αἰδοῦμαι, αἰσχύνομαι", εἴτ' ἀμοιβαδίζῃ ἡ κόρη λέγει πρὸς ἐκεῖνον· "ἀλλ' ἐὰν ᾖς ἀγαθὸς καὶ ὁ ἔμελλες πρὸς μέ εἰπεῖν ᾖν ἀγαθόν, οὐκ ἂν ἡδοῦ καὶ ἡσχύνου οὕτως, ἀλλὰ μετὰ παρρησίας ἔλεγες ἂν βλέπων πρὸς μέ ἀνερυθριάστως, Σχ. αυτ. σ. 280 Rabe=Anecd. Par. I 266 Cramer).*

Ο Ανώνυμος ακολουθεί τον Αριστοτέλη (πβ. *πεποίηκε γὰρ ἡ Σαπφὼ λέγοντα τὸν Ἀλκαῖον*, 1367a 9-10) και συμφωνεί με τον Στέφανο (*παράγει... ἡ Σαπφὼ διάλογον*, Σχ. αυτ.) υποστηρίζει όμως ότι θέμα του διαλόγου είναι ο ορισμός του

ωραίου από το αντίθετό του (*καί τὰ ἐναντία ἢ ἐφ' οἷς αἰσχύνονται καλά· εἰ γάρ αἰσχροῦ ἐστίν, ἅπερ αἰσχύνονται καί λέγοντες καί πράττοντες καί ποιοῦντες καί μέλλοντες ποιεῖν, καλά εἰσι καί τὰ ἐφ' οἷς οὐκ αἰσχύνονται· τίθησι δέ παράδειγμα τῶν ἐφ' οἷς αἰσχύνεται τις· πεποίηκε γάρ ἡ Σαπφώ λέγοντα τὸν Ἀλκαῖον*

«θέλω τί τ' εἰπεῖν, ἀλλά με κωλύει αἰδώς».

«αἴθ' ἦκες ἐς ἐσθλῶν ἴμερον»

ἦτοι αἴθε ἦλθες ἐς ἴμερον τῶν ἀγαθῶν. εἶτα πάλιν ἕτερον ἔπος

«καί μὴ τί τ' εἰπεῖν γλῶσσ' ἐκύκα κακόν,

αἰδῶς κέν σε οὐκ εἶχεν ὄμματα,

ἀλλὰ ἔλεγες περὶ ᾧ δικάϊω».

Τινές δέ οὕτω λέγουσιν. αἰδ' ἦκες. ἐάν δ' ἦκες ἐς ἐσθλῶν ἴμερον καί μὴ ἐκύκα γλῶσσά σου τι κακόν εἰπεῖν, οὐκ ἂν εἶχέ σου τὰ ὄμματα αἰδῶς (σ. 51 Rabe). Τα σχόλια του Ανώνυμου επιτρέπουν την εκδοχή ότι η Σαπφώ ιδιοποιείται ή σκηνοθετεί έναν ερωτικό διάλογο του Αλκαίου ή κάποιου άλλου με θέμα την ερωτική σχέση του ποιητή ή κάποιου άλλου. Ο Ανώνυμος στηρίζεται σε «κάποιους» που υποστηρίζουν ότι η απάντηση εκφράζει ένα είδος πρόκλησης ή μομφής σε κάτι το οποίο ήθελε να ζητήσει ο πρώτος ομιλητής. Το λογοπαίγνιο ανάμεσα στο έχω (*αἴδ' ἦκες ἔσλων ἴμερον ἢ κάλων* και *«αἴθ' ἦκες ἐς ἐσθλῶν ἴμερον»*) και το έρχομαι (*αἴθε ἦλθες ἐς ἴμερον τῶν ἀγαθῶν*) υποδηλώνει αντίστοιχες με τα ποιητικά συμφραζόμενα κινήσεις του χορού και του κορυφαίου. Οι αμφιβολίες ως προς το είδος της απάντησης, ευχή για κάτι το οποίο προκαλεί μομφή ή απόλυτη μομφή σε πρόταση-ευχή, συνιστούν διαφορετικές ερμηνευτικές προτάσεις που υπογραμμίζονται από την ύπαρξη διαδοχικών απαντήσεων (*εἶτα πάλιν ἕτερον ἔπος* πβ. *ἄμοιβαδίσ, Στέφ. Σχ. αυτ.*). Αυτά αποτελούν ενδείξεις που ενισχύουν την υπόθεση του Maas⁹⁴ ότι ο Στέφανος μάχεται ενάντια σε κάποια σχόλια χαμένα και αναγκάζεται να αναφερθεί σε σωζόμενα ανώνυμα. Η ερμηνευτική αυτή εκδοχή επίσης σε ηθικοδιδασκτικό ύφος παρουσιάζεται ως εκτενέστερη ανάπτυξη της πρώτης απάντησης (*αἴθε ἦκες ἐς ἐσθλῶν ἴμερον*) εκφράζοντας την πρόσκληση-πρόκληση

⁹⁴ Ο Ανώνυμος θεωρείται από τον Maas, *Kleine Schriften* (1973²) σσ. 185-7, αξιόπιστη και πολύ σημαντική μαρτυρία και σε αυτόν οφείλουμε τη διάσωση αποσπασμάτων της τραγωδίας, τα οποία αποτελούν παραδοσιακό υλικό αρχαίων ιστοριών. Ο Αριστοτέλης παρουσιάζεται σαν να έχει ένα ντοκουμέντο μπροστά του και ο μεταγενέστερος βυζαντινός Σχολιαστής δίνει έμφαση στο ποιητής. Ο Page, S&A (1955) σσ. 104, 108-9, εκτός από τον Στέφανο θεωρεί αναξιόπιστο και τον Ανώνυμο.

Τα υπομνήματα στην *Ρητορική* κρίνονται σήμερα αυστηρά και υποστηρίζεται ότι ο Ανώνυμος περιέχει διάφορες παρανοήσεις για τον αρχαίο κόσμο που αποτελούν ενδείξεις της επάρκειας ενός λογίου μέσης στάθμης όπως συμβαίνει και με τον σχολιαστή των *Ηθικῶν* από την ίδια ομάδα. Βλ. R. Browning, *Studies on Byzantine History. Literature and Education* (ανατ. London 1977), σσ. 1-12, Wilson, *Οι λόγιοι στο Βυζάντιο* (1991) σσ. 234-6.

με έντονη ερωτική διάθεση. Όπως φαίνεται και από το πλαίσιο στο οποίο εντάσσει το απ. 137 η Άννα Κομνηνή, οι Σχολιαστές πρέπει να είχαν στην κατοχή τους κάποια παλαιότερα σχόλια για το αμοιβαίο αυτό ποίημα της Σαπφώς, από το οποίο πρέπει να λείπει ένα σημαντικό μέρος. Στην αμφιβολία του Ανώνυμου αν η Σαπφώ είναι όντως ο θηλυκός ομιλητής διακρίνεται η προσπάθεια «ηθικοποίησης» της Σαπφώς. Την ίδια διάθεση έχει και η Κομνηνή, η οποία, ενώ γνωρίζει καλά την ποίηση της Σαπφώς και τον Αριστοτέλη, αποδίδει σκόπιμα στην Σαπφώ τον πρώτο στίχο του απ. 137, που είναι λόγος του Αλκαίου.

Ανεξάρτητα όμως από την αμφιβολία για το αν ο Αριστοτέλης παραθέτει ένα ποίημα της Σαπφώς ή στίχους σαπφικούς (Στέφανος, Κομνηνή) ο παιγνιώδης χαρακτήρας του ποιήματος, είναι εμφανής και στους Υπομνηματιστές της *Ρητορικῆς*. Το παίγνιον εμπλέκει την ποιήτρια σε λογοτεχνικές παραδόσεις, όπως αυτές των Περιπατητικών που αναπαράγουν ερωτικούς διαλόγους στο σχήμα ερώτηση-πρόκληση-απάντηση με πρωταγωνίστρια την Σαπφώ. Η διάσταση, επομένως, αν ο συνομιλητής είναι ο Αλκαίος (Ανώνυμος) ή αν πρόκειται για κάποιο άλλο πρόσωπο που όμως μιλά ως ποιητής (Στέφανος) είναι στην πραγματικότητα το ερώτημα για το αν πρόκειται για ποίημα επωνύμων ή διάλογο με λαϊκή καταγωγή και αφετηρία, αν δηλαδή ένα έντεχνο ποίημα της Σαπφώς δίνει τη δυνατότητα να εμπλακεί και η ίδια σε ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο μύθο, οι μεταπλάσεις του οποίου αποδυναμώνουν την επωνυμία του δημιουργού. Σε αυτό συντελεί και ο τρόπος παράστασης του ποιήματος αλλά και αναπαράστασης της παράστασης (της επανεκτέλεσης με βάση το αρχικό ποίημα), καθώς και ο τρόπος με τον οποίο μεταδίδονται τα ποιήματα σε διαφορετικές εποχές και σε διαφορετικά κοινωνικά συμφραζόμενα.

Η τεχνική των ερωτικών διαλόγων, εξαιρετικά σπάνιο θέμα της αρχαίας λυρικής ποίησης αναγνωρίζεται σε διαλόγους του Αριστοφάνη και του Οράτιου, που συνδέονται άμεσα ή έμμεσα με το διάλογο της Σαπφώς (απ. 137). Το ποίημα του Οράτιου (*Carm.* 3. 9 *Donec gratus erat tibi*),⁹⁵ συγγενές με το ντουέτο των νεαρών στις *Εκκλησιάζουσες* του Αριστοφάνη αλλά και με το απ. 137 της Σαπφώς, αποτελεί τον ενδιάμεσο κρίκο για την κατάταξη των ποιημάτων αυτών σε ένα κοινό λογοτεχνικό

⁹⁵ Το θέμα του απ. 137 αναγνωρίζεται και στον Οράτιο (9. 3) και στο διάλογο του επιτύμβιου ποιήματος στην Marisa, που είναι το πιο κοντινό παράλληλο του άσματος του Αριστοφάνη. Το άσμα του Αριστοφάνη λιγότερο τυπικό από το ποίημα του Οράτιου και περισσότερο από το ποίημα της Marisa διαφέρει επειδή ο τόνος της συζήτησης είναι πιο οικείος και κοινός και από τα δύο. Βλ. Bowra, «A love-duet» (1958) σσ. 376-391, *ΑΕΛ Ποίηση Ι* (1983²) σ. 323, Page, S&A (1955) σσ. 104-9, σημ. 119. Για το ποίημα στην Marisa βλ. και J. U. Powell, *Collectanea Alexandrina* (Oxford 1970), σσ. 184, 177-80, 200.

πλαίσιο. Στα ποιήματα αυτά, με θεματικό άξονα την ανταλλαγή ερωτικών λόγων ανάμεσα σε άνδρα και γυναίκα που από τη φύση τους πρέπει να είναι παλαιότερα του 5^{ου} π.Χ. αιώνα, κατατάσσεται και η συζήτηση ανάμεσα σε άνδρα και γυναίκα στο επιτύμβιο ποίημα της Marisa περί το 150 π.Χ. που παρουσιάζει ομοιότητες με τη δυωδία των νέων στον Αριστοφάνη (*Εκκλ.* 952-75),⁹⁶ αλλά και ο διάλογος της Σαπφώς με τον Ανακρέοντα (Χαμαιλ. απ. 26 Wehrli). Η υπόθεση ότι ο διάλογος της Σαπφώς με τον Αλκαίο (απ. 137) παραλληλίζεται με το διάλογο του Οράτιου με την Λυδία (*Carm.* 3. 9), ποίημα στο οποίο αναγνωρίζονται αιολικά πρότυπα,⁹⁷ γίνεται ακόμη πιο πειστική αν συνυπολογισθούν οι συγγένειες του ποιήματος του Οράτιου με τη δυωδία των δύο νέων στις *Εκκλησιάζουσες* (952-75). Το αριστοφανικό «ντουέτο» αποτελούμενο από δύο στροφές, με παράλληλους στίχους, θέμα και μήκος, σε χωρίο με ισχυρούς υπαινιγμούς στην Σαπφώ (όπως και σε όλη την κωμωδία), συνδέει την ποίηση της Σαπφώς με τους ερωτικούς διαλόγους.

Συγκρίνοντας το ποίημα του Οράτιου με το απ. 137 της Σαπφώς παρατηρούμε ότι και στα δύο ποιήματα η επώνυμη δημιουργία συναντάται με δύο άλλα «δραματικά» πρόσωπα εκ των οποίων το ένα είναι ο ποιητής. Στον Οράτιο δίνεται μόνο το όνομα της ερωμένης (η Λυδία ενδέχεται να είναι όντως η ερωμένη του ποιητή) και το αντρικό πρόσωπο, το οποίο συνήθως ταυτίζεται με τον ποιητή, δεν ονοματίζεται. Στο ποίημα, που αποτελεί το κλείσιμο ενός ευρύτερου διαλόγου στον κύκλο των *amores Lydiae* με θέμα τη συμφιλίωση του ποιητή με μια γυναίκα με την οποία οι σχέσεις του δεν ήταν πάντα ομαλές, η Λυδία, Μούσα και έμπνευση του ποιητή, παραμένει ανώνυμη και δεν έχει κανέναν λόγο για τα σπουδαία θέματα της ερωτικής λυρικής ποίησης που αναπτύσσονται στο πλαίσιο του διαλόγου αυτού, κάνοντας μόνο κάποιες αναφορές σε αντίζηλες ή ερωμένους της. Αντίθετα, στο απ. 137 η Σαπφώ με σημείο αναφοράς την ποιητική αφορμή που δίνει ο άνδρας ποιητής, ανατρέπει ως συνθέτρια του ποιήματος την αρχική σχέση του άνδρα -ποιητή με τη γυναίκα-Μούσα, και για πρώτη φορά στην ιστορία της λογοτεχνίας παρουσιάζεται ως γυναίκα δημιουργός, που αφορμάται από τον άνδρα ποιητή. Το σπανιότατο αυτό μοτίβο της «ανδρικής» Μούσας που εμπνέει τη

⁹⁶ Ο Bowra, *ΑΕΛ Ποίηση Ι* (1983²) σσ. 376-7, ενώ θεωρεί υπερβολικό να εκληφθεί το ντουέτο του Αριστοφάνη ως παράλληλο με το απόσπασμα 384 του Αλκαίου, αν και το κρίνει τόσο παλαιό όσο και αυτό, δεν προχωρεί στη σύνδεση των θεμάτων του απ. 384 του Αλκαίου και 137 της Σαπφώς με τη δυωδία του Αριστοφάνη, παρατηρεί όμως έχοντας ήδη επισημάνει τη σύνδεση των ερωτικών ασμάτων με τους ιάμβους της κωμωδίας, ότι ο τόνος της απόκρισης στο απ. 137 είναι πιο ταιριαστός σε λαϊκό τραγούδι του είδους αυτού παρά σε προσφώνηση προς έναν ποιητή και μάλλον καταγράφει το διάλογο ενός άνδρα και μιας γυναίκας, πιο πιθανόν μνηστήρα και απρόθυμης νέας.

⁹⁷ Βλ. Wilamowitz, *SuS* (1913) σ. 41 σημ. 3, Reinach-Pucch, *Alcée. Sappho* (1937) σ. 74, Smyth, *Greek Melic Poets* (1963) σ. 239.

γυναίκα δημιουργό, επαναλαμβάνεται με τον ποιητικό διάλογο του Ανακρέοντα και της Σαπφώς (Ανακρ. απ. 358=Χαμαιλ. απ. 26 Wehrli).

Το αγωνιστικό στοιχείο στην παράλληλη διαμόρφωση λόγου και αντιλόγου, το σημαντικότερο χαρακτηριστικό των *ἀμοιβαίων* είναι το κοινό χαρακτηριστικό και του Οράτιου (*Carm.* 3. 9) και του απ. 137 της Σαπφώς (βλ. Στέφ. Σχ. *ἀμοιβαδίσς*), ποιήματα στα οποία το αντρικό πρόσωπο δείχνει μετριοπαθέστερο σε σχέση με το γυναικείο που υπερθεματίζει με ισχυρότερες εκφράσεις μιμούμενο τη γλώσσα του ποιητή.⁹⁸ Κάποια από τα στοιχεία που ξεδιπλώνονται συμμετρικά στις τρεις στροφικές δυάδες του Οράτιου,⁹⁹ διακρίνονται και στο απ. 137 της Σαπφώς, αλλά και στο διάλογο της Σαπφώς με τον Ανακρέοντα (Χαμαιλ. απ. 41 Wehrli). Ο διάλογος στο απ. 137, ακόμη και χωρίς τη σύνδεση με το απ. 384 του Αλκαίου, θα μπορούσε να εκτυλιχθεί όπως ένα μικρό μιμόδραμα, ενώ η απάντηση του δεύτερου ομιλητή (Σαπφώ) παραπέμπει στο λεξιλόγιο και το ύφος του πρώτου ομιλητή. Στο απ. 137 της Σαπφώς αλλά και στο απ. 384 του Αλκαίου ανιχνεύονται μετρικές και υφολογικές αντιστοιχίες που επιβεβαιώνονται και από τα διασωθέντα ποιήματα των δύο λυρικών. Στο διάλογο του Ανακρέοντα με την «Σαπφώ» η απάντηση του δεύτερου ομιλητή αντιστοιχεί επίσης με τα λεγόμενα του πρώτου ομιλητή.¹⁰⁰ Η πρόκληση του Ανακρέοντα (απ. 358 PMG) διατυπώνεται σε δύο στροφές, και ενώ αναμένεται μια ομόλογη απάντηση, δηλαδή δίστροφη, παρατίθεται μόνο μία στροφή, και ταυτόχρονα γίνεται φανερό ότι για την επίτευξη του ποιητικού στόχου η απάντηση δεν είναι απαραίτητη.

⁹⁸ Οι Perrotta-Gentili, *Polinnia* (1965²) σσ. 184-6, υποστηρίζουν ότι ο μύθος των σχέσεων ανάμεσα στην Σαπφώ και τον Αλκαίο είναι πολύ παλαιός και με βάση και το αγγείο διερωτώνται αν η γυναίκα στο απ. 137 θα φανεί τελικά το ίδιο διαλλακτική με την Λυδία του Οράτιου αφού το ποίημα (3. 9) αρχίζει με εκφράσεις περιφρόνησης και διαμαρτυρίες και καταλήγει σε δηλώσεις έρωτα.

⁹⁹ Στον Οράτιο οι στροφές με τα λόγια της Λυδίας (2. 4 και 6) ξαναπαίρνουν ακριβώς όχι μόνο το περιεχόμενο των στροφών του εραστή (1. 3 και 5), αλλά και την ίδια συντακτική δομή στις προτάσεις, και χρησιμοποιούνται περίπου οι ίδιες λέξεις στις ίδιες περιπτώσεις θέσεις των στίχων. Οι αντιστοιχίες του λεξιλογίου και της συντακτικής δομής στις οποίες συνυπολογίζονται και οι παρηχήσεις, είναι ένα άριστο δείγμα τεχνικής επαναλήψεων και αντιθέσεων η ακριβεία των οποίων προκαλεί ένα σχεδόν ψηφοθετημένο αποτέλεσμα. Η ωδή δεν αποκλείεται να σχεδιάστηκε έτσι ώστε να συμπληρώνει τα τέσσερα στάδια που πέρασε στην ανέλιξή του ο κύκλος των *amores Lydiae*, μάλλον πραγματικών ίσως όμως και πλασματικών. Στα άλλα ποιήματα του κύκλου γίνεται λόγος για το ασυμβίβαστο μεταξύ αθλητισμού και έρωτα, ο έρωτας της Λυδίας κουράζει τον εραστή που εγκαταλείπει για χάρη της τα γυμνάσια (π. 1.8), ο έρωτας είναι καταστρεπτικός για την Λυδία (1. 13) και ο Οράτιος παρουσιάζεται ως ο αποκλειόμενος εραστής, που υπενθυμίζει με σαρκασμό στην Λυδία τα γεράματα που έρχονται (1. 25). Στην τελευταία ωδή η Λυδία υποχωρεί και επέρχεται η συμφιλίωση. Για την ωδή, την καταγωγή και την τεχνική των αμοιβαίων βλ. Κ. Γρόλλιος, *Οράτιος, Οι Ωδές III* (Αθήνα 1998), σσ. 159-166.

Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Οράτιος στα ποιήματα του κύκλου αυτού, όπως στους ερωτικούς λόγους του Λυσία και του Σωκράτη στον *Φαίδρο*, πριν από τη συμφιλίωση κινείται στον άξονα ψόγος-έπαινος, ωφέλεια βλάβη του έρωτα.

Ο διάλογος της Σαπφώς με τον Αλκαίο (απ. 137), και ο διάλογος της Σαπφώς με τον Ανακρέοντα (Χαμαιλ. απ. 26 Wehrli) αποτελούν ενδείξεις για την ύπαρξη παρόμοιων αυθεντικών ποιημάτων της Σαπφώς, παίγνια προς το άλλο φύλο (*συμπαίζειν*, Ανακρ. απ. 358. 4 PMG, *σύμπαις*=*σύμπαισαφ* [, Αλκ. απ. 303. 7) συμποσιακού και κωμαστικού χαρακτήρα. Η παράδοση αυτή συνδέει τον *κῶμιον* με τον έρωτα (*Λέσβιος Αλκαῖος δέ, πόσους ἀνεδέξατο κῶμους, / Σαπφοῦς φορμίζων ἡμερόεντα πόθον...ὁ δ' ἀοιδὸς ἀηδόνος ἠράσαθ'*, Ερμησ. *Λεόντιον* απ. 2=Aθήν. 13. 598bc) και τα παρακλαυσίθυρα -το άσμα των δύο νέων στις *Εκκλησιάζουσες* συγγενεύει με τα παρακλαυσίθυρα, αρχαιότερο των οποίων είναι το απ. 347 του Αλκαίου, ίσως και το απ. 384. Ο πυρήνας των διαλογικών ερωτικών ποιημάτων αναγνωρίζεται στα Αλεξανδρινά ερωτικά αποσπάσματα, στα ερωτοπαίγνια και σε διαλόγους των εραστών των αρχαίων και των βυζαντινών μυθιστορημάτων. Η περιπατητική παράδοση για ερωτικούς διαλόγους της Σαπφώς με τον Αλκαίο ή τον Ανακρέοντα, ανάγεται στην κωμωδία, ιδιαίτερα τον Δίφιλο, και η αναγωγή αυτή αποκαλύπτει ότι ο Αριστοφάνης παρωδεί ένα συγκεκριμένο είδος τραγουδιού -τα διαλογικά άσματα με παρατραγική σημασία ήταν διαδεδομένα στην Αθήνα του 5^{ου} αι.-, που είχε καλλιεργηθεί στην αρχαϊκή Λέσβο, αν κρίνουμε από τις απηχήσεις επιθαλαμίων και διαλογικών ασμάτων της Σαπφώς (Ιμέρ. *Λόγ.* 9. 19) στις *Εκκλησιάζουσες*.

Η εκδοχή του αμοιβαίου παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον όχι μόνο επειδή ενισχύει τη σύνδεση του απ. 137 της Σαπφώς με τα αμοιβαία άσματα του Αριστοφάνη και του Οράτιου, αλλά και επειδή αναδεικνύει την επέμβαση του επώνυμου ποιητή σε ένα ερωτικό δίστιχο με δημώδη αυτοσχεδιαστική προέλευση. Στον βυζαντινό Σχολιαστή η «κοινότοπη» ερωτοτροπία ανυψώνεται με την απάντηση της Σαπφώς σε υψηλότερο σημείο της σκέψης διατηρώντας παράλληλα την ερωτική πρόκληση (*αἰσχρόν*). Σε μια άλλη όμως ανάγνωση η παρουσίαση της ερωτοτροπίας (στ. 1) με ηθικοδιδακτικό ύφος (3-6) εξελίσσεται με την ανάπτυξη και ανάλυση της σκέψης του ομιλούντος σε άσκηση λογοτεχνικής κριτικής, ενώ σε κάθε περίπτωση ισχύει ότι ο άνθρωπος δεν σταματά γι' αυτά που δεν θεωρούνται ντροπή και είναι καλά. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Ανώνυμου κάποιοι (*τινες*) παραθέτουν το ποίημα όπως και στον Αριστοτέλη, κάποιοι άλλοι όμως σταματούν στο στίχο 5 και παραλείπουν το (*ἐλεγεσ περὶ ᾧ δικάϊω*) το οποίο αυτονόητα εξισούται με το «*αἴθε ἦλθες ἐς ἥμερον τῶν ἀγαθῶν...ἐάν δ' ἦκες εἰς ἐσθλῶν ἥμερον*» στο οποίο πέφτει και το βάρος, ενώ

και ο ίδιος θεωρεί ότι η άρση της *αἰδοῦς* από τα μάτια εξισώνεται με το δίκαιο των εραστών.¹⁰¹ Όπως συμβαίνει και στις συνθέσεις των Περιπατητικών με πρωταγωνίστρια την Σαπφώ, αλλά και στα ερωτικά άσματα των βυζαντινών μυθιστορημάτων, το άσμα της Σαπφώς μπορεί να ερμηνευθεί ως λαϊκό τραγούδι κάποιων ανώνυμων εραστών, να παρασταθεί δραματικά ή να ερμηνευθεί ως έντεχνη κατασκευή ενός ποιητή, ο οποίος μέσω του διαλόγου του με ένα άλλο πρόσωπο επιβάλλει τελικά την κυριαρχία του ποιητικού εγώ απέναντι στην αφορμή του ποιήματος. Με τον τρόπο αυτό αίρεται η ασυμφωνία ανάμεσα στους Υπομνηματιστές του Αριστοτέλη και την Άννα Κομνηνή που αποδίδει τον πρώτο στίχο κατηγορηματικά στην Σαπφώ.¹⁰² Ο δημιουργός

¹⁰¹ Ανάμεσα σε εραστές δεν ισχύει η ντροπή αλλά το δίκαιο του έρωτα (*Αἰδοῦς τὰ σεμνὰ ταῦτα; Πλὴν οὐ συμφέρεις· / οὐκ οἶδε αἰδῶ Κύπρις οὐδ' Ἔρως ὄκνον. / Εἰ γοῦν θέλεις τοσαῦτα τὴν αἰδῶ σέβειν, / ἐμοὶ χαρίζου κἄν τὸ νεῦμά σου μόνον*, Νικ. Ευγεν. *Τὰ κατὰ Δρόσιλλαν καὶ Χαρικλέα* 3. 169-172). Το αίτημα του ερωτικού δικαίου κυριαρχεί σε όλο το διάλογο του Διγενή και της Ευδοκίας στο *Μυθιστόρημα τοῦ Διγενή* (πόνος ἀνήφθη εἰς αὐτήν, ὡς τὸ δίκαιον ἔχει, Gr. IV 275, καὶ κατεφίλησαν τερπνῶς, ὡς ἔπρεπεν, ἀλλήλους, Gr. IV 588 πβ. *στρεφνὰ γλυκεῖα ἐφίλησασιν, ὡς καὶ τὸ δίκαιον εἶχαν*, E. 915, *Καὶ ἡ κόρη ἀντάμα ἐκείτετον μετὰ καὶ τοῦ Φλορίου / περιπλεμένη ἐρωτικά, καθὼς εἶχεν τὸ δίκαιον, Φλόρ. καὶ Πλατζ.* 1664-5). Η ομορφιά του Διγενή μεταστρέφει την ἀκριβὴν και πρέπουσαν τάξιν της Ευδοκίας από τη σωφροσύνη στη δουλεία και την ἀναιδεια (*Ἀφ' ἧς γὰρ ὥρας πρόσωπον τὸ σὸν εἶδον, ὦ νέε, / ὡς πῦρ κατέφλεξεν εὐθύς τὴν σῶφρονα ψυχὴν μου, / μετήλλαξε τὸν λογισμὸν ὁμοίως καὶ τὴν γνώμην, / τὸ φρόνημα ἐδούλωσεν, ἀναισχύντον μ' ἐποίησε*, Gr. IV 506-9 πβ. *καὶ ἐαυτὴν ἐμέμφετο τῆς πολλῆς ἀναιδεΐας*, Gr. IV 522). Οι κανόνες της εὐγένειας δεν ισχύουν για τους ερωτευμένους (Gr. IV 564-6) και χαρακτηριστικό της Ευδοκίας είναι η έλλειψη *αἰδοῦς* (Gr. IV 500-505). Ο έρωτας (*Καὶ ἦν ἰδεῖν οὐδέποτε τέλος ἐκείνων λόγοις· / ἔως τότε παρῶξυνε ἄσεμνον διαπρᾶξαι, / δουλοὶ γὰρ τὰ φρονήματα ἔρως ὡς ὦν δεσπότης, / ὑποτάσσει τὸν λογισμὸν (ὡς ἡνίοχος ἵππον / καὶ διὰ τοῦτο ὁ ποθῶν εὐταξίαν οὐκ ἔχει, / οὐ συγγενεῖς αἰσχύνεται, οὐ γείτονας πτοεῖται, / ἀλλ' ἔστιν ὅλως ἀναιδὴς δοῦλος ὦν τῆς φιλίας, / ὥπερ καὶ ἡ πανεύγενος κόρη πέπονθε τότε, / καὶ παρέκυψε μερικῶς ἐκ τὴν χρυσὴν θυρίδα. / τὰ κάλλη τοῦ προσώπου της κωλυοῦν τοὺς ὀφθαλμούς του / κ' οὐ δύναται καλῶς ἰδεῖν τὴν ἡλιογεννημένην·*, Gr. IV 340-350) πέρα από τους κοινωνικούς φραγμούς όπως και στον πλατωνικό *Φαῖδρο*, δεν υπακούει στην εὐταξία. Η ομορφιά της Ευγενίας έχει άμεση επίδραση στα μάτια του Διγενή και δηλώνεται με τη φράση (*κωλυοῦν τοὺς ὀφθαλμούς του*) που ανακαλεί την Σαπφώ (απ. 137. 5).

¹⁰² Βλ. και τη χρήση των τόπων του απ. 137 στον Θ. Πρόδρομο, όπου η ντροπή της Ροδάνθης σταματά τον Δοσικλή (*ἤθελον μὲν μὴ λέγειν...ἐρῶ δ' ὅμως, τὰ κατὰ Ροδάνθην καὶ Δοσικλέα* 2. 394-6), τη σιωπή ως αποτέλεσμα πάθους (2. 120 κ.ε.), και το διάλογο Ροδάνθης-Δοσικλή (*ἡ παρθένος δὲ συνδεθεῖσα τὸ στόμα // καὶ γλωττοδέσμην ὥπερ εἰ δεδε<σ> μένη // ἔστεργε μακρὰν δυστυχῶς ἀφωνίαν*, 495, *φιλεῖ γὰρ ἀνύποπτον εἰσπεσόν πάθος / καὶ ταραχὴ δύσελπτος ἐξ αἰφνιδίου / ἐκστατικόν τι τῶν φρενῶν πεφυκέναι / καὶ συνδετικὸν τῶν λογικῶν ὀργάνων· // μεθύσκεται γὰρ ἡ παθοῦσα καρδία, καινοπρεπὲς πιούσα καὶ ξένον μέθυ*, 3. 492 κ.ε., *Μόγις δ' ἀνανήψασα τῆς καινῆς μέθης / καὶ τὸν ῥυέντα νοῦν ἀναλεξαμένη // καὶ γλῶπταν ὥπερ καὶ λόγον λελυμένην*, 501 κ.ε.).

Το θέμα της ντροπής απαντά και στον Ευστάθιο Μακρεμβολίτη (*Εγὼ δ' ὅλον ἐξ αἰδοῦς κατεκαλυψάμην τὸ πρόσωπον, καὶ ἤσχυνόμην νῆ τοὺς θεοὺς καὶ τὴν κατατυραννοῦσάν μου δέσποιναν καὶ τὴν δούλην Ὑσμίνην καὶ τὴν Σωφροσύνην αὐτήν, τὰ καθ' Ὑσμίνην καὶ Ὑσμινίαν* 10. 6. 3).

υπερβαίνοντας την αρχική ιδέα (επώνυμη ή ανώνυμη) δίνει το τελικό στίγμα στο δημιούργημά του.

Η μετάλλαξη του ιστορικού προσώπου της γυναίκας δημιουργού σε Μούσα και ερωμένη του άνδρα ποιητή, εμφανής στον Ερμησιάνακτα που επίσης στηρίζεται σε (τινάς), αλλά και τον Χαμαιλέοντα, που επηρεασμένος από την παράδοση της *Ρητορικῆς* συνθέτει έναν αγώνα λόγων ανάμεσα στην Σαπφώ και τον Ανακρέοντα, κατηγοριοποιεί την Σαπφώ στη θέση της εταίρας του ποιητή, ή της ανώνυμης Λεσβίδας που τον εμπνέει. Αντίθετα στα ελληνικά επιγράμματα η απόσταση της γυναίκας Μούσας από τους άνδρες ποιητές μυθοποιεί το ιστορικό πρόσωπο και το διαχωρίζει από το χώρο και τις δραστηριότητες των θνητών.

Στην επόμενη ενότητα εξετάζονται οι «βιογραφικές» και λογοτεχνικές ερμηνείες των Περιπατητικών, και πώς αυτές οδηγούν στην κατασκευή του λογοτεχνικού προσώπου της Λεσβίδας, που χρησιμοποιήθηκε ιδιαίτερα κυρίως από τους Λατίνους (η επίδραση π.χ. του Χαμαιλέοντα είναι εμφανής στον Απουλήιο), αλλά και από Έλληνες επιγραμματοποιούς, όπως ο Λεωνίδας από τον Τάραντα. Η ειδολογική αυτή παρέκβαση θεωρείται απαραίτητη προκειμένου να διαπιστωθεί το σημείο στο οποίο εξακτινώνεται η ερμηνευτική πρόταση του Αριστοτέλη στο απ. 137 της Σαπφώς. Στη συνέχεια εξετάζονται οι άλλες δύο αναφορές του Αριστοτέλη (*Ρητ.* 1398b13, 1398b28) στην Σαπφώ σε σχέση και με τις μεταπλάσεις του απ. 137 της Σαπφώς, προς την κατεύθυνση του ποιητικού μανιφέστου, βάση του οποίου κρίνεται η ποίησή της και από τους αρχαίους κριτικούς.

10. Λογοτεχνικές και «βιογραφικές» παραδόσεις για την Σαπφώ

Ερμησιάνακτας: Αλκαίος και Ανακρέοντας, εραστές της Σαπφώς

Η ελληνιστική περίοδος, εποχή κατά την οποία τα ποιητικά κείμενα χρησιμοποιούνται για την εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με τη ζωή των ποιητών και την κατασκευή «βιογραφιών», μας δίνει την «Σαπφώ» του Δίφιλου, του Αντιφάνη, του Αμειψία, του Έφιππου, του Άμφη, του Τιμοκλή, του Επικράτη, του Μένανδρου, του Διοσκουρίδη του Ποσειδίππου, του Ερμησιάνακτα και του Χαμαιλέοντα, σύγχρονου του Αντιφάνη και μαθητή του Ερεσίου Θεόφραστου.¹⁰³ Από τις συνθέσεις

¹⁰³ Για το πρόβλημα των πηγών βλ. Dover, *Η Ομοφυλοφιλία στην Αρχαία Ελλάδα* (1990) σσ. 190-1. Η λογοτεχνική αποτίμηση του Αλκαίου αρχίζει με την σχολή του Αριστοτέλη, που χρησιμοποιεί τα ποιήματα του ως πηγή για την πολιτική ιστορία της Λέσβου (απ. 348), του Δικαίαρχου και του Χαμαιλέοντα. Βλ. Campbell, *Greek Lyric I* (1990²) σσ. xvii. Για τη συμβολή των διαδόχων του

του Ερμησιάνακτα και του Χαμαιλέοντα που συνδυάζουν θέματα της λυρικής ποίησης με «βιογραφικά» στοιχεία διαπιστώνεται ότι η κωμωδία και ο Δίφιλος έχουν υποδαυλίσει τη λογοτεχνική αποτίμηση της Σαπφώς, ιδιαίτερα τον κλάδο της «βιογραφικής» προσέγγισης της ποίησής της. Ένώ όμως σώζονται δείγματα ποίησης σχετικά με τη «βιογραφική» παράδοση της Σαπφώς, έχουν χαθεί τα πρώτα ερμηνευτικά σχόλια του Μυτιληναίου Καλλία (3^{ος} αι. π.χ.) στην ποίησή της, ίσως επειδή αυτά ενδιέφεραν το κοινό του Αθήναιου. Οι συνθέσεις των Περιπατητικών, παράλληλα με το κωμικό πρόσωπο της Σαπφώς-εταίρας, εγκαθιδρύουν και το λογοτεχνικό πρόσωπο της ανώνυμης Λεσβίδας ενεργοποιώντας τους μηχανισμούς με τους οποίους, ο μύθος της Σαπφώς μεταδίδεται στους Λατίνους.

Στον Ερμησιάνακτα η εικόνα της Σαπφώς πλαισιώνεται από τις μορφές του κωμαστή Αλκαίου και του «μέθυσου» περιπλανώμενου Ανακρέοντα, που αντικαθιστούν τους δύο ιαμβογράφους εραστές της στην *Σαπφώ* του Δίφилου. Η «δραματική» διήγηση του Ερμησιάνακτα, φίλου και μαθητή του Φιλητά, σύγχρονου του Καλλίμαχου αποτυπώνει τα στάδια της επαναδημιουργίας με βάση την προγενέστερη ποίηση.

Λέσβιος Αλκαῖος δέ, πόσους ἀνεδέξατο κώμους,
 Σαπφοῦς φορμίζων ἰμερόεντα πόθον
 γιγνώσκεις· ὁ δ' ἀοιδὸς ἀηδόνος ἠράσαθ', ὕμνων
 Τήιον ἀλγύνων ἄνδρα πολυφραδίῃ.
 καὶ γὰρ τήν ὁ μελιχρὸς ἐφημίλλητο Ἀνακρείων
 στελλομένην πολλὰς ἄμμιγα Λεσβιάσιν·
 φοῖτα δ' ἄλλοτε μὲν λείπων Σάμον, ἄλλοτε δ' αὐτήν
 οἴνηρῇ δείρῃ κεκλιμένην πατρίδα,
 Λέσβον ἐς εὖοινον· τὸ δέ Μῦσιον εἴσιδε Λεκτόν
 πολλάκις Αἰολικοῦ κύματος ἀντιπέρας.¹⁰⁴

Αριστοτέλη στην ανάπτυξη της αλεξανδρινής φιλολογίας και της βιογραφικής παράδοσης βλ. επίσης Pfeiffer, *Ιστορία της κλασσικής λογοτεχνίας* I (1972) σσ. 104 κ.ε., A. Momigliano, *The Development of Greek Biography: Four Lectures* (Harvard University Press-Cambridge-Massachusetts 1971), σσ. 66 κ.ε, και για την Σαπφώ σσ. 69-70. Οι Περιπατητικοί εστιάζουν κυρίως στις βιογραφικές λεπτομέρειες της ζωής των ποιητών, περισσότερο από όσο ενδιαφερόταν ο ίδιος ο Αριστοτέλης. Το ενδιαφέρον αυτό αρχίζει ίσως από τον Ηρακλείδη τον Ποντικό, και το *Περὶ Ποιητῶν* του Αριστοτέλη πρέπει να ήταν το πρώτο στάδιο. Βλ. A. J. Podlecki, «The Peripatetics as Literary Critics», *Phoenix* 23 (1969), σσ. 114-137.

¹⁰⁴ ὅτι δέ οὐκ ἔστι Σαπφοῦς τοῦτο τὸ ῥῆμα παντί που δῆλον. ἐγὼ δέ ἡγοῦμαι παίζειν τὸν Ερμησιάνακτα περὶ τούτου τοῦ ἔρωτος. Καὶ γὰρ Δίφιλος ὁ κωμωδιοποιὸς πεποίηκεν ἐν Σαπφοῖ δράματι Σαπφοῦς ἐραστάς Ἀρχίλοχον καὶ Ἰππώνακτα, Λεόντιον απ. 2. 47-51 Diehl, σ. 99 Powell=Aθήν. 13. 598bc, 599cd.

Η ομηρικής καταγωγής εικόνα της Σαπφώς ανάμεσα στις γυναίκες της Λέσβου (στελλομένην πολλὰ ἄμμιγα Λεσβιάσιν, Λεόντιον απ. 2. 47-56 πβ. σφαίρη ται' γ' ἄρ' παίζον ἀπὸ κρήδεμνα βαλοῦσαι· / τῇσι δέ Ναυσικάα λευκώλενος ἄρχετο μολπῆς· / οἷη δ' Ἀρτεμις, Ὀδ. ζ 100-2... τῇ δέ θ' ἄμα νύμφαι...παίζουσι, 105-6, πασάων δ' ὑπὲρ ἧ γε κάρη ἔχει ἡδὲ μέτωπα, / ρεῖά τ' ἀριγνώτη πέλεται, καλαί δέ τε πᾶσαι· / ὥς ἡ γ' ἀμφιπόλοισι μετέτρεπε παρθένος ἀδμής, ζ 108-9) υπήρξε ένας από τους καθοριστικότερους παράγοντας για την επιβίωση της ποίησής της. Η Σαπφώ που ξεχωρίζει ανάμεσα στις άλλες γυναίκες της Λέσβου, όπως η γυναίκα-σελήνη από τα άστρα (πβ. Σαπφ. απ. 94, 34,¹⁰⁵ Λεσβίδες... / ἔνθα καλὸν στήσασθε θεῇ χορόν· ὕμμι δ' ἀπάρξει / Σαπφῷ χρυσεῖην χερσὶν ἔχουσα λύρην, Π. Α. 9. 189. 2-4) υπήρξε ένας πίνακας που έμεινε ανεξίτηλα στη μνήμη των μεταγενεστέρων.

Οι στίχοι του Ερμησιάνακτα (οἶνηρῇ, Λέσβον ἐς εὖοινον, 7-9) αναπαράγουν το συμποσιακό κλίμα του Ανακρέοντα και του Αλκαίου (απ. 362, λάταγες ποτέονται κυλίχναν ἀπὸ Τηίαν, απ. 332 πβ. ἄσον δὴ μοι σκόλιον τι λαβὼν Αλκαίου κᾶνακρέοντος, Αριστοφ. Δαιταλεῖς απ. 235), το δόγμα ότι το κρασί είναι καλύτερο το φάρμακο (Αлк. απ. 335. 3-4), και την ατμόσφαιρα του κόμου και των παρακλαυσίθυρων (47-9 πβ. Δέξαι με κωμάσδοντα, δέξαι, λίσσομαί σε, λίσσομαι, Αлк. απ. 374 πβ. 384).¹⁰⁶ Η μέθη και η περιπλάνηση, σταθερά βιογραφικά στοιχεία του Ανακρέοντα συναρτώνται με το μοτίβο της αναζήτησης του άριστου οίνου και του έρωτα στις περιοχές της Αιολίας και της Ιωνίας. Ο Ανακρέοντας ατενίζει από το απέναντι της Λέσβου ακρωτήριο Λεκτόν (στ. 10), τόπο της σμίξης του Δίας και της Ήρας (Ομ. Ίλ. Ξ 2) και όνομα που παραπέμπει στο λέγω και στο λέχος, το ζευγάρι των αιολέων ποιητών και πληγώνεται από το λόγο και τη μουσική (πολυφραδίῃ) του ἀοιδοῦ προς την ἀηδόνα (βλ. ἀηδὼν καὶ ἀηδοῦς· ὥς Σαπφῷ κατὰ Μυτιληναίους, Σούδ. s.v., (Σαπφῷ) ἀηδὼν ἀμόρφοις τοῖς πτίλοις, Σχ. Λουκ. Εἰ κ. 18). Το θέμα όμως των εραστών ποιητών, στους οποίους συγκαταλέγεται και ο Ερμησιάνακτας¹⁰⁷ και ο ανταγωνισμός για τη γυναίκα-μουσικό μεταλλάσσει την

¹⁰⁵ Βλ. Powell, *Collectanea Alexandrina* (1970) σ. 100 και για το ποίημα Λεόντιον αντ. 95-105. Ο G. Giangrande, «Textual and Interpretative Problems in Hermesianax» *Scripta Minora Alexandrina II* (1981) σσ. 387-410, κυρ. 400-402, μεταφράζει «προσπαθώ να αποφύγω» σύμφωνα με τη σημασία που αποκτά το χωρίς ελληνικό παράλληλο επίθετο στελλομένη στην ελληνιστική περίοδο.

¹⁰⁶ Για την απήχηση της αιολικής ποίησης στα συμπόσια και την επίδρασή της στον Ανακρέοντα βλ. και τα κεφάλαια «Αριστοφάνης Σφῆκες 1234-5», «Θεσμοφοριάζουσαι 161 κ.ε.».

¹⁰⁷ Ο Ερμησιάνακτας από την Κολοφώνα (ακμ. το 300 π. Χ.) έγραψε τα Περσικά και τις ελεγείες Λεόντιον και Λυδή. Πρόκειται για την εποχή του Θεόκριτου, του Νικάνδρου και του Ποσειδippου.

ποιήτρια Σαπφώ σε Μούσα και ερωμένη διάσημων ποιητών. Η εικόνα της «Σαπφώς» ως υπερέχουσας όλων των άλλων γυναικών εμπνευσμένη από την Σαπφώ (απ. 96, 34) επικαλύπτει την εικόνα των ποιητών που την πολιορκούν και γίνεται σύμβολο της υπερέχουσας ποίησης (πβ. *πέρροχος ὡς ὅτ' ἄοιδος ὁ Λέσβιος ἄλλοδᾶποισιν*, Σαπφ. απ. 106, *μετὰ Λέσβιον ὥδόν· παροιμία ταττομένη ἐπὶ τοῖς τὰ δεύτερα φερομένοις*, Ζηνόβ. vulg. V 9 πβ. *οὐνομά μευ Σαπφώ τόσσον δ' ὑπερέσχον ἄοιδῶν / θηλειᾶν, ἀνδρῶν ὅσσον ὁ Μαιονίδας*, Αντίπ. Σιδών. Π.Α. 7. 15). Η ποιητική αναμέτρηση εκφράζεται με όρους της ερωτικής συμπεριφοράς. Οι εραστές της Σαπφώς συμβολίζουν τους εραστές της Ποίησης και της Μούσας, ενώ η προσίωση της Σαπφώς προς τις γυναίκες του κύκλου της είναι η μεταμφιεσμένη εκδοχή της επιλογής του άριστου ποιητή.

Η «δραματική» ιστορία της Σαπφώς στην ελεγεία *Λεόντιον*, έναν κατάλογο διάσημων ανδρών που εμπνέονται από τις έρωμένες τους, μια υπαινικτική και συγκαλυμμένη επίδειξη γνώσης και λογοτεχνικής κριτικής, όπως δηλώνουν οι όροι *ἀηδῶν* (πβ. *τεαὶ ζώουσιν ἀηδόνες*, Καλλίμ. απ. 2. 5) και *ἐφοίτα* (στ. 7),¹⁰⁸ είναι ένα «διαλογικό» παιγνίδι για ειδήμονες (*γινγνώσκεις*, στ. 3).¹⁰⁹

11. Χαμαιλέοντας: Ερωτικοί διάλογοι της Σαπφώς με τον Ανακρέοντα

Στον Χαμαιλέοντα ο διάλογος της Σαπφώς με τον Ανακρέοντα είναι μια ερμηνεία της πραγματικής Σαπφώς με όρους της κωμωδίας. Η σύνθεση του αλεξανδρινού ποιητή, ένα ερωτικό και ποιητικό παίγνιο που μεταπλάθει αυθεντικούς στίχους των δύο λυρικών, φαίνεται ότι ανάγεται σε σκηνές κωμωδιών που θίγουν την ερωτική συμπεριφορά των γυναικών της Λέσβου (Θεόπομπ. *Ὀδυσσεὶς* απ. 36, Αριστοφ. *Ἐκκλ.* 920 κ.α, *Βάτρ.* 1308, Φερεκρ. *Χείρων* απ. 159).

Βλ. Cameron, *Callimachus and his Critics* (1995) σσ. 205-6, 296-7, 303, 315-9· για τον κατάλογο των ελεγείων σσ. 382-3, 386, και για την Σαπφώ σσ. 318, 383.

¹⁰⁸ Είναι γενικά παραδεκτό, (παρ' όλο που υπάρχουν και άλλες, πειστικές, ερμηνείες), ότι η *ἀηδῶν* συμβολίζει τον ποιητή στον Ησίοδο (*Ἔργα* 202-21). Την εικόνα έχουν ακολουθήσει και άλλοι ποιητές, όπως ο Αλκμάν (10. 6-7 PMG) και η Σαπφώ (απ. 136). Βλ. Περυσινάκης, «Αρχαϊκή λυρική ποίηση. Ηθικές αξίες και πολιτική συμπεριφορά στην Αρχαία Ελληνική Λογοτεχνία: Προβλήματα ερμηνείας και μετάφρασης της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Μια ερμηνευτική προσέγγιση. Βακχυλίδης* *Ἐπὶ νίκῳ τρὶ ἰθάφῳι Συρακοσίῳ Ἴπποισι Οὐμπίᾳ* » (2008) σσ. 35-78, σ. 67.

Το ρήμα *φοιτῶ* δηλώνει και λογοτεχνική κριτική πβ. Καλλίμ. *Ἐπίγρ.* 1. 3, *μισέω καὶ περίφοιτον ἐρώμενον*, *Ἐπίγρ.* 38 Pf.=Π. Α. 13. 24. 2 *εἶμον ἢ περίφοιτος*. Βλ. Podlecki, «The Peripatetics as Literary Critics» (1969) σσ. 114-137.

¹⁰⁹ Το δεύτερο και το πρώτο πρόσωπο (*γινγνώσκεις*, *φημί*) και ο ιδιαίτερος τρόπος με τον οποίο εισάγει τον κάθε ποιητή είναι επινόηση του Ερμησιάνακτα βλ. Cameron, *Callimachus and his Critics* (1995) σ. 383, Giangrande *Scripta Minora Alexandrina II* (1981) σσ. 401, 391 και «Zwei hellenistische Epigramme», *Scripta Minora Alexandrina III* (Amsterdam 1984), σσ. 145-50.

Σφαίρη δηῦτέ με πορφυρέη
 βάλλων χρυσοκόμης Ἔως
 νήνι ποικιλοσαμβάλω
 συμπαίζειν προκαλείται.
 ἢ δ' ἐστὶν γὰρ ἀπ' εὐκτίτου
 Λέσβου, τὴν μὲν ἐμήν κόμην,
 λευκὴ γάρ, καταμέμφεται,
 πρὸς δ' ἄλλην τινὰ χάσκει. (Ανακρ. απ. 358)
 καὶ τὴν Σαπφῶ δέ πρὸς αὐτὸν ταῦτά φησιν εἰπεῖν·
 κείνον, ὦ χρυσόθρονε Μοῦσ', ἔνισπες
 ὕμνον, ἐκ τᾶς καλλιγύναικος ἐσθλᾶς
 Τῆιος χώρας ἣν ᾄειδε τερπνῶς
 πρέσβυς ἀγαυός.

Η σύνθεση αυτή του Χαμαιλέοντα (απ. 26 Wehrli) που αποτελείται από δύο ποιήματα που μπορούν να λειτουργήσουν και αυτόνομα,¹¹⁰ προέρχεται επίσης από κάποια «βιογραφική» ή λογοτεχνική παράδοση για την Σαπφώ (τινάς),¹¹¹ η οποία τοποθετεί στο κέντρο της βιογραφίας της ποιήτριας τον Ανακρέοντα.¹¹² Η φράση του Αθήναιου (εἰς αὐτὴν πεποιῆσθαι ὑπὸ Ανακρέοντος τάδε, 599cd) παραπέμπει στον Αριστοτέλη (ᾧπερ καὶ Σαπφῶ πεποίηκεν, εἰπόντος τοῦ Αλκαίου, Ρητ. 1367a9, εἶτα πάλιν ἕτερον ἔπος, Ανών. εἶτα ἀμοιβαδίς, Στέφ. Σχ. αυτ.), υποδηλώνοντας κάποιο αμοιβαίο, ίσως το διάλογο της Σαπφώς με τον Αλκαίο (Αλκ. απ. 384-Σαπφ. απ. 137), με υποκοριστικό στη θέση της προσφώνησης (νήνι ποικιλοσαμβάλω πβ. ἄπφοι, Αλκ. απ. 384, Lesbī puella, Οβίδ. ES 100) και τον

¹¹⁰ Πβ. την απήχηση του απ. 358 του Ανακρέοντα στον Απολλώνιο Ρόδιο 3. 133-41 και τον Μελέαγρο Π. Α. 5. 214. Βλ. De Martino-Vox, *Lirica Greca I* (1999) σσ. 921-931, όπου όμως δεν υπάρχει απάντηση.

¹¹¹ Ο Χαμαιλέοντας από την Ηράκλεια του Πόντου (γύρω στα 340-270 π.Χ. ή 350-μετά το 281 π. Χ.) ασχολήθηκε με φιλοσοφικές πραγματείες (*Περὶ Θεῶν*, *Περὶ Ἡδονῆς*, *Περὶ Μέθης*, *Λόγος Προτρεπτικός*), και κυρίως με την ιστορία της λογοτεχνίας και τις βιογραφίες. Στα πλαίσια αυτά έγραψε για το σατυρικό δράμα (*Περὶ σατύρων*, *Περὶ Κωμωδίας*) έξι βιβλία, καθώς και ένα μεγάλο αριθμό μονογραφιών για τον Όμηρο, τον Ησίοδο, τον Στησίχορο, την Σαπφώ, τον Λάσο, τον Σιμωνίδη, τον Πίνδαρο, τον Θέσπη και τον Αισχύλο. Αν και η συλλογή πληροφοριών του Χαμαιλέοντα για τους κλασικούς ποιητές έγινε η βάση για τη μεταγενέστερη έρευνα, θεωρείται ότι η έλλειψη, σε μεγάλο βαθμό κριτικής ικανότητας, έγινε η αιτία να δημιουργηθούν οι διάφοροι λογοτεχνικοί θρύλοι. Βλ. F. Wehrli, *Die Schule des Aristoteles* (Basel-Stuttgart 1957), σ. 80. Στον Χαμαιλέοντα εκτός από το απ. 26-27 Wehrli=Αθήν. 13. 598bc, 599 cd, οφείλουμε ίσως το απ. 175 της Σαπφώς πβ. την ερμηνεία του απ. 346 του Αλκαίου=Αθήν. 430a,c. Βλ. Campbell, *Greek Lyric I* (1990²) σσ. 35, 175, 225, Podlecki, «The Peripatetics as Literary Critics» (1969) σσ. 120-124, κυρ. 115 κ.ε.

¹¹² Η σύνδεση της Σαπφώς με τον Ανακρέοντα (Πλάτ. *Φαίδρ.* 235c, Κλέαρχ. *Ερωτ.* απ. 33 W=Αθήν. 14 639a, Οβίδ. *Trist.* 2. 363 πβ. Πλούτ. *Συμπ. Προβλ.* 711d, *Περὶ ἀρετ.* γυν. 243b, Γέλλ. *ΝΑ* 19. 9. 4, Πανσ. 1. 125. 2, Μάξ. Τύρ. 18. 9, Θεμιστ. *Λόγ.* 13. 170d-71a, Ιμέρ. *Λόγ.* 17. 4, Γρηγ. Κορ. στον Ερμογ. *Μέθ.* 5 (Rh. Gr. 7. 1236 ss Walz) επηρεάζει την ιστοριογραφική, τη μυθογραφική και τη «βιογραφική» παράδοση με την εικόνα μιας «πορνικής» ποίησης από την ερωτοδιδάσκαλο Σαπφώ (πβ. Επικρ. *Αντιλαΐς* απ. 4).

Χαμαιλέοντα εξωτερικό αφηγητή της ερωτοτροπίας. Σύμφωνα με τον Αθήναιο η σύνδεση της Σαπφώς με τον Ανακρέοντα είναι βιογραφικό σφάλμα του Ερμησιάνακτα και του Χαμαιλέοντα,¹¹³ επομένως το ποίημα είναι περιπατητικής έμπνευσης και όχι του Ανακρέοντα, όπως υποστηρίζεται από ορισμένους μελετητές.¹¹⁴ Αντίθετα όμως από το απ. 137 όπου το ομιλούν πρόσωπο είναι η συνθέτρια Σαπφώ, στον Χαμαιλέοντα επώνυμος είναι ο ποιητής (Ανακρέοντα-Χαμαιλέοντα) και ανώνυμη η κόρη από την Λέσβο, μια μουσικός που μετεξελίσσεται σε «Σαπφώ». Με την επίκληση της «Σαπφώς» στην Μούσα (*ὦ χρυσόθρονε Μοῦσ'*, στ. 1=Σαπφ. απ. 953 PMG πβ. *Ποικιλόθρον' Αφρόδιτα, Σαπφ. π. 1.1, χρυσοστέφαν' Αφρόδιτα, απ. 33. 1*), ο Χαμαιλέοντας ταυτίζεται με την «Σαπφώ» και προεξαγγέλλει την επανάληψη του ανακρεόντειου λόγου. Η απάντηση της «Σαπφώς» στον «αγώνα» λόγου¹¹⁵ εκ μέρους της κόρης από την Λέσβο, υπαινιγμός στο ρόλο της ποιήτριας ως κορυφαίας του ομίλου,¹¹⁶ εκτοπίζει την ανώνυμη Λεσβίδα και παράλληλα αποδυναμώνει το ιστορικό πρόσωπο της ποιήτριας, προς όφελος του άνδρα ομιλητή. Η τριχοτόμηση της ποιήτριας, στη λυρική Σαπφώ, σε μια άγνωστη σκιά της, και στον Χαμαιλέοντα-Σαπφώ υποδηλώνει με τον πολλαπλασιασμό του αρχετυπικού προσώπου, λογοτεχνική κριτική για το έργο της (πβ. Κρατίν. *Αρχίλοχοι, Κλεοβουλῆνα*).¹¹⁷

Στο διαλογικό αυτό παιγνίδι ανάμεσα σε άνδρα και γυναίκα ποιητές η εικόνα της κόρης που αγνοεί ή απορρίπτει τον ποιητή συμπλέκεται με την εικόνα της «Σαπφώς» που απαντά στον «Ανακρέοντα». Ο σεξουαλικός υπαινιγμός με βάση την περίφραση του τόπου της καταγωγής (*ἐστὶν γὰρ ἀπ' εὐκτίτου / Λέσβου*), λυρική προσαρμογή των ομηρικών (*ἐὐκτιτον αἰπύ, Όμ. Ίλ. Β. 592, δώσω δ' ἐπὶ γυναικας ἀμύμονα ἔργα εἰδυίας, / Λεσβίδας, ἃς ὅτε Λέσβον ἐὐκτιμένην ἔλεν αὐτός /*

¹¹³ *Εν τούτοις Ερμησιάναξ σφάλλεται συγχρονεῖν οἶόμενος Σαπφῶ καὶ Ἀνακρέοντα, τὸν μὲν κατὰ Κῦρον καὶ Πολυκράτην γενόμενον, τὴν δὲ κατ' Ἀλυάτιν τὸν Κροίσου πατέρα. Χαμαιλέων δ' ἐν τῷ περὶ Σαπφοῦς καὶ λέγειν τινὰς φησιν εἰς αὐτὴν πεποιῆσθαι ὑπὸ Ἀνακρέοντος τάδε, 599cd.*

¹¹⁴ B. Gentili, «La ragazza di Lesbo», *QUCC* 16 (1973), σσ. 124-128, κυρ. 124, J. A. Davison, «Anacreon fr. 5 Diehl», *TAPhA* 90 (1959), σσ. 40-47=From Archilochos to Pindar (London 1968), σσ. 247-55, Gerber, *Euterpe* (1970) σσ. 229-30.

¹¹⁵ Πρόκειται για αγώνα λόγων. Βλ. Walker, *Rhetoric and Poetics in Antiquity* (2000) σσ. 246-8.

¹¹⁶ Πβ. τους διαλόγους μεταξύ των μελών ενός ομίλου γυναικών ή του ομίλου προς έναν άλλο όμιλο (*Κρηθίδα πολύμυθον, ἐπισταμένη καλὰ παίζειν / δίζηνται Σαμέων πολλάκι θυγατέρες, / ἡδίστην συνάριθον, Καλλίμ. απ. 16. 1-3*).

¹¹⁷ Οι αμφιλεγόμενες ερωτικές προτιμήσεις πολλαπλασιάζουν τα πρόσωπα που «διαλέγονται», αλλά και τα πρόσωπα που επιλέγουν τον καλύτερο τραγουδιστή. Από την ποίηση της εποχής αυτής αναδύεται ο ανταγωνισμός με ποιήτριες της ελληνιστικής περιόδου όπως η Ήρινα και η Νοσσίς, που ισορροπούν με ελάχιστους στίχους ανάμεσα στον μύθο και στην πραγματικότητα. Η Δαμοφύλη αντιγράφει την ποίηση της Σαπφώς με ένα άλλο κύκλο γυναικών (*ὁμιλητρίας, Φιλόστρ. Απολλ. 1. 30*), παραμένει όμως μια άγνωστη ποιήτρια της Παμφυλίας που πειραματίζεται με την αιολική μουσική.

ἐξελόμην, αἴ κάλλει ἐνίκων φύλα γυναικῶν, I 128-30 πβ. 271, Όδ. δ 342, ρ 133) αντικαθιστά το πρόσωπο από το σύμβολο (κόμη) και την επώνυμη μουσικό από μια ανώνυμη. Η κόρη, μια εταιρική μορφή με πλουμιστά σανδάλια¹¹⁸ (πβ. πόδα<ς> δέ / ποίκιλος μάσλης ἐκάλυπτε, Λύ- / διον κάλον ἔργον, Σαπφ. απ. 39, 110. 2), παραπέμπει στην Δωρίχα με τα περίφημα πέδιλα (Hr. 2. 134-5=Σαπφ. 254a) και σε βιογραφίες της Σαπφώς (πυνθάνομαι δέ ὅτι καί ἑτέρα ἐν τῇ Λέσβῳ ἐγένετο Σαπφώ, ἑταίρα οὐ ποιήτρια, Αἰλ. Π. 7. 12. 19, Σούδ. s.v.=Σαπφ. απ. 256, 257). Η αμφισημία για το αν και σε ποιον (άνδρα νέο ή μεγάλο σε ηλικία ή γυναίκα) στρέφει την προσοχή της η κόρη μεταφέρει τη φιλοφροσύνη για την ομορφιά του τόπου (εὐκτίκτου Λέσβου) και τα δημιουργήματα του ανθρώπου (ἀμύμονα ἔργα) σε μομφή (καταμέμφεται) των γυναικῶν της Λέσβου, που κατηγορούνται για πρακτικές του λεσβίζειν-λαϊκάζειν-χάσκειν,¹¹⁹ όπως και στην παρωδία του ίδιου ομηρικού χωρίου στον Χείρωνα του Φερεκράτη ((Α.) δώσει δέ σοι γυναῖκας ἐπὶ Λεσβίδας. / (Β.) καλόν γε δῶρον, ἐπὶ ἔχειν λαϊκαστρίας, απ. 159). Τα ρήματα καταμέμφεται και χάσκει, ιδιαίτερα φορτισμένα με σεξουαλικούς υπαινιγμούς και κολακεία (πβ. Αριστοφ. Σφ. 1345-50, 7 ππ. 651, 804, μηδ' εἰς ὀρχηστρίδος εἰσάττειν, ἵνα μὴ πρός ταῦτα κεχηνῶς/μήλω βληθεῖς ὑπὸ πορνιδίου τῆς εὐκλείας ἀποθραυσθῆς, Νεφ. 996-7),¹²⁰ υποδηλώνουν επίδραση της καλλιμάχειας

¹¹⁸ Βλ. Woodbury, «Gold hair and Gray, on the Game of Love: Anacreon fr. 13: 358 PMG, 13 Gentili» (1979) σσ. 278-9, 282 σημ. 26, σύμφωνα με τον οποίο η αναφορά στην ομορφιά των γυναικῶν της Λέσβου παραπέμπει σε διαγωνισμούς ομορφιάς (Αλκ. απ. 130b32-35).

¹¹⁹ Σύμφωνα με τον Dover, *Ομοφυλοφιλία στην Αρχαία Ελλάδα* (1990) σσ. 199-201 σημ. 36, 188-9, το ποίημα του Ανακρέοντα είναι το μόνο αρχαίο κείμενο στο οποίο υπάρχει μια prima facie σύνδεση της Λέσβου με την ομοφυλοφιλία. Το όνομα Λεσβία» στην αρχαιότητα δεν περιείχε πρωταρχικά την έννοια της ομοφυλοφιλίας, αλλά ήταν συνδεδεμένο με την έννοια της πεολειξίας.

Για το ποίημα βλ. Welcker, *Kleine Schriften I* (1973) σσ. 71-5, D. Giordano, *Chamaeleontis Fragmenta II* (Bologna 1990), σσ. 151-3, Σκιαδάς, *Αρχαϊκός Λυρισμός I* (1981) σσ. 354-6, Wilamowitz, *SuS* (1913) σ. 72, Gentili, «La ragazza di Lesbo» (1973) σσ. 124-128, και «Il "Partenio" di Alcmane e l' amore omoerotico femminile nei tiasi spartani», *QUCC* 22 (1976), σσ. 59-67, Giangrande, «Anacreon and the Lesbian Girl» (1973) σσ. 129-133, «On Anacreon's Poetry», *QUCC* 21 (1976), σσ. 43-6 και «Anacreon and the «Fellatrix» from Lesbos», *Mus. Phil. Lond.* 4 (1981), σσ. 15-8, C. Gallavotti, «Testi e Monumenti. Anacreonte e la chioma recisa», *PP* 10 (1955), σσ. 41-47, Davison, «Anacreon fr. 5 Diehl» (1959) σσ. 40-47, A. M. Komornicka, «A la suite de la lecture "La ragazza di Lesbo"», *QUCC* 21 (1976), σσ. 37-41, M. L. West, «Melica», *CQ* 20 (1970), σσ. 205-215.

Για πιο πρόσφατες ερμηνείες και συζητήσεις βλ. Woodbury, «Gold hair and Gray, on the Game of Love: Anacreon fr. 13: 358 PMG, 13 Gentili» (1979) σσ. 277-87, Miroslav Marcovich, «Anacreon, 358 PMG (ap. Athen. XIII 599C)», *AJPh* 104 (1983), σσ. 372-384, R. Renehan, «Anacreon Fragment 13 Page», *CPh* 79 (1984), σσ. 328-32, J. A. Davison, «Anacreon, Homer and the Young Woman from Lesbos», *Mnemosyne* IV 40 (1986), σσ. 132-7, O. Vox, *Studi Anacreontii* (Bari 1990) σσ. 79-89, 93-98, P. Eastreling, «Literary Tradition and the Transformations of Cupid», *Didaskalos* 5 n. 3 (1977), σσ. 318-337.

¹²⁰ Το ρήμα χάσκω «μένω με το στόμα ανοιχτό» ακούγοντας κάποιον (Αριστοφ. 7 ππ. 1115-16 πβ. Καλλίμ. απ. 48. 3), «είμαι χαζός, ανόητος (ἄλλοσε χάσκης| ἤγουν ὅταν περὶ ἄλλα τῆν διάνοιαν ἔχης, 1302), θαμπώνομαι από την κολακεία (1263), «επαινῶ» «θαυμάζω» (κέχηνεν,

κριτικής (απ. 48). Για όλους αυτούς τους λόγους, οι στίχοι ορθά αποδίδονται από τον ίδιο τον Χαμαιλέοντα σε μια βιογραφική παράδοση, και είναι ιδιαίτερα πιθανό το ποίημα αυτό «του Ανακρέοντα», να προέρχεται από κάποια κωμωδία με πρωταγωνιστές τους δύο ποιητές δεδομένης και της συμποτικής ατμόσφαιρας του ποιήματος που υποδηλώνει αναφορά σε συμπόσια ίσως και σε πρακτικές του *λεσβιάζειν* πβ. *ὄρᾱς δ' ἐγὼ ὡς δεξιῶς ὑφειλόμην / μέλλουσαν ἤδη λεσβιᾶν τούς συμπότας*, Αριστοφ. Σφ. 1245-6.

Στη σύνθεση του Χαμαιλέοντα κυρίαρχη εικόνα είναι το παιγνίδι με τις λέξεις Έρωτας, σφαίρα¹²¹ και κόμη, σύμβολο του Έρωτα και της ποίησης (πβ. τη λειτουργία του *ἰόπλοκος*, Αλκ. απ. 384). Ρυθμιστής του παιγνιδιού αυτού είναι ο *χρυσοκόμης* θεός, σύμβολο του προσώπου και του έρωτα, όπως απέδειξε ο Woodbury, η μορφή του οποίου θυμίζει τον Απόλλωνα της Σαπφώς (*κόμη τε χρυση*, απ. 208=Ιμέρ. Λόγ. 46. 6) και του Πίνδαρου (*Παιάν* 3).¹²² Και η εικόνα του Έρωτα, ως πορφυρή σφαίρα ανακαλεί τον *πορφυρείαν περθέμενον χλάμυν* ιπτάμενο έρωτα της Σαπφώς (απ. 54, για το επίθετο βλ. επίσης αππ. 98a4, 101. 21, 105b2, 44. 9, 92. 8, 13, Αλκ. 45. 2, 307c). Οι μεταμορφώσεις του θεού εμπλέκουν τον ποιητή σε ένα παιγνίδι διαρκούς πρόκλησης με την αιολική, την ανακρεόντεια και την ομηρική ποίηση. Το ρήμα *συμπαίζειν*, σχεδόν παράλληλο με τα ρήματα *προκαλείται* και *συνηβάν*, δηλώνουν ένα ερωτικό παιχνίδι, κυρίως όμως ένα παιγνίδι της ποίησης,¹²³ ένα εξαιρετικά δύσκολο και σκοτεινό αγώνισμα χαριεντισμού και αστειότητας (πβ. Δημ. *Περὶ*

*ἰ*ππ. 755, *κεχήνη*, 804, *λάρος κεχηνώς ἀπὸ πέτρας δημηγορῶν*, 956, *τῇ Κεχηναίων πόλει*, 1263, *ἐκεχήνεσαν*, 651) σηματοδοτεί και τη χαλαρή μουσική (804, *ἀρμονιῶν διαχασκουσῶν*, 533, *κεχηνικῶν διασκορπισμένων καὶ μὴ ἔχουσῶν εὐέπειαν*, Σχ. αυτ.). Για το *χάσκω* ως συνώνυμο του επαινῶ και αντίθετο του καταμέμφεται βλ. Renehan, «Anacreon Fragment 13 Page» (1984) σ. 331. Για παράλληλα του ρήματος βλ. Taillardat, *Images* (1965) σσ. 105, 428-9, Henderson, *The Maculate Muse* (1975) σσ. 209 κ.ε., Index. σσ. 183- 4. Σύμφωνα με τον Dover, *Η Ομοφυλοφιλία στην Αρχαία Ελλάδα* (1990) σσ. 200-1, το ρήμα *χάσκω* terminus technicus της πρακτικής του *fellare* υποδηλώνει στη μεταφορική του διάσταση αποβλάκωση από θαυμασμό, πόθο ή κάθε είδους προσμονή.

¹²¹ Οι δύο πρώτες στροφές θεωρούνται γνήσιο ποίημα του Ανακρέοντα (απ. 358=PMG Adesp. Frag. 953=Aθήν. 13. 599cd) και διαχωρίζονται από την απάντηση της «Σαπφώς», ποίημα που οι Bergk (απ. 26) και Reinach (1937) σ. 324, έκδ. Budé που ακολουθούν τον Schwyzler (απ. 208), καταχωρίζουν στα γνήσια της ποιήτριας. Από τον Αθήναιο (13. 599cd) η Voigt, *SetA* (1971) σ. 172, παραθέτει μόνο τον Ανακρέοντα.

¹²² Για το *χρυσοκόμης* ως επίθετο αποκλειστικά του Έρωτα και των θεών (Πίνδ. *Παιάν* 3) βλ. Woodbury, «Gold hair and Gray» (1979) σσ. 284-5 σημ. 39, P. A. Rosenmeyer, *The Poetics of Imitation (Anacreon and the anacreontic tradition)* (Cambridge 1992), σσ. 66, 58, 55.

¹²³ Οι πολλαπλές ασάφειες και οι αμφισημίες των λέξεων δίνουν ένα ποίημα στο οποίο θριαμβεύει ο Έρωτας και η δύναμη του. Βλ. Eastreling, «Literary Tradition and the Transformations of Cupid» (1977) σσ. 329-330. Για τη σχέση του Ανακρέοντα με τον Όμηρο και τη σημασία της μεταφοράς του Έρωτα ως σφαίρα βλ. West, «Melica» (1970) σσ. 205-215, Davidson, «Anacreon, Homer and the Young Woman from Lesbos» (1986) σσ. 132-7.

έρμην. 129-130) ανάμεσα σε δύο από τους πιο σημαντικούς εκπροσώπους της ερωτικής ποίησης. Στο έντονα ανταγωνιστικό αυτό παιχνίδι για την κατάκτηση της σφαίρας,¹²⁴ ο θνητός ποιητής με τη λευκή κόμη σε πλήρη αντίθεση με την αμεριμνησία του θεού, υποψιάζεται την πιθανότητα της απογοήτευσης από μια κόρη που αμέριμνη για τα πάθη του *χάσκει* προς άλλην *τινά*, *κόμην*, *σφαίρη* ή *ποίηση*. Η εικόνα μεταφράζεται ως ειρωνεία, πικρία ή αυτοσαρκασμός του ποιητή που έρχεται αντιμέτωπος με τις ερωτικές επιλογές των γυναικών της Λέσβου και ίσως αποτελεί αυτοσχόλιο του Χαμαιλέοντα για την υποδοχή του έργου του. Όπως στον Ερμησιάνακτα η *σφαίρη* της Θεανώς (85-88) είναι το όπλο με το οποίο θέλγει τον Πυθαγόρα αλλά και όργανο της αστρονομίας, ο έρωτας σφαίρα, παιχνίδι και όπλο του θεού και των κοριτσιών, γίνεται όργανο γραφής του ερωτοχτυπημένου ποιητή που μεταπλάθει θέματα της ομηρικής ποίησης (*σφαίρη...ἐπαιζον*, *Ὁδ.* ζ 100-18, *σφαίρη...πορφυρῇ* πβ. *σφαῖραν καλήν μετὰ χερσίν ἔλοντο/πορφυρέην*, *Ὁδ.* θ 372-3, *σφαῖραν ἔπειτ' ἔρριψε μετ' ἀμφίπολον βασίλεια / ἀμφιπόλου μέν ἄμαρτε*, *βαθείῃ δ' ἔμβαλε δίνῃ*, ζ 115-6).¹²⁵ Η επιτυχία στην ερωτική σφαίρα που διασφαλίζεται με τη μουσική δεξιοτεχνία κρίνει και τον άριστο ποιητή στο συγκεκριμένο ποιητικό είδος.

Το μολονότι υπονομεύει την αξία της Σαπφώς Οι άσεμνοι υπαινιγμοί στο διαλογικό άσμα του Χαμαιλέοντα θυμίζουν κωμωδίες που θίγουν την ερωτική συμπεριφορά των γυναικών της Λέσβου (πβ. Θεόπομπ. *Ὀδυσσεῖς* απ. 36, Αριστοφ. *Ἐκκλ.* 920 κ.α, *Βάτρ.* 1308, Φερεκρ. *Χείρων* απ. 159) αποτυπώνει τον «αγώνα» ανάμεσα στους ερωτικούς ποιητές της αρχαιότητας. Η κομψή επίκληση της «Σαπφώς» (απ. 26 Bergk) στην ανακρεόντεια Μούσα -με διατύπωση που ανήκει σε *τινάς*, αλλά αντανakλά επικλήσεις της Σαπφώς- επιστρέφει τα υπονούμενα στις γυναίκες της πατρίδας του Ανακρέοντα (*ἐκ τᾶς καλλιγύναικος ἐσθλᾶς / Τήιος χώρας*) πβ. το σκώμμα του Αριστοφάνη εναντίον των γυναικών και των ομίλων τους. Η φιλοφρόνηση της «Σαπφώς» προς την τέχνη του Ανακρέοντα (*τερπνῶς*) επιβραβεύει και το ποιητικό

¹²⁴ Η *σφαίρη*, μια ποιητική σύμβαση για τα θύματα του έρωτα που είναι ο ποιητής αλλά και η κόρη, είναι ένα αγώνισμα για πολύ σκληρούς αθλητές σε χρόνο διαρκή, μια μεταφορά για το παραδοσιακό θέμα των συνεχών επιθέσεων του Έρωτα (πβ. *Ἐως δηῦτε*, Αλκμ. απ. 59a, Σαπφ. 130, Ανακρ. 413, Οράτ. I 19). Για άλλα παράλληλα βλ. Woodbury, «Gold hair and Gray» (1979) σ. 286 σημ. 48 σ. σημ. 13. Η Αφροδίτη υπόσχεται στον Έρωτα την ωραιότατη σφαίρα του Δία (Καλλίμ. *Ἀργον.* 3. 131 κ.ε.) αν κατορθώσει ό,τι δεν πέτυχαν οι Αργοναύτες και οι θεές Ήρα και Αθηνά.

¹²⁵ Σχετικά με το ομηρικό περιβάλλον του ποιήματος βλ. A. R. Harvey, «Homeric epithets in Greek lyric poetry», CQ 7 (1957), σσ. 206 κ.ε., κυρ. 213, Davidson, «Anacreon, Homer and the Young Woman from Lesbos» (1986) σσ. 132-7.

«εγώ» του Χαμαιλέοντα¹²⁶ που δικαιώνει το όνομά του αφομοιούμενος από το ευδιάκριτο ιωνικό κλίμα της ανακρεόντειας σύνθεσης.

Ο διάλογος των δύο κορυφαίων ερωτικών ποιητών της αρχαιότητας αποκαλύπτει τις τεράστιες δυνατότητες της λογοτεχνικής κριτικής να μεταμορφώνει τα αυθεντικά ποιήματα των λυρικών σε πανομοιότυπα «αντίγραφα». Ο διάλογος της Σαπφώς με τον Ανακρέοντα (απ. 358), ένα ποιητικό και ερωτικό παίγνιο (*τερπνὰ παίζειιν*, *Ἀνακρεόντ.* απ. 7. 1, *καλὰ παίζειιν*, Καλλίμ. απ. 16. 1) τοποθετεί σε θέση προγόνου τον Ανακρέοντα και εγκλωβίζει τις γυναίκες με τις οποίες *συμπαίζει* ο άνδρας ποιητής στο ρόλο της Μούσας. Η μορφή του γέρου Ανακρέοντα παραπέμπει στον Ίωνα ποιητή (*λευκή κόμη, πρέσβυς* πβ. *πολλοί μὲν ἤδη / κρόταφοι, κάρη τε λευκόν*, 50 PMG, *Ἀνακρεόντ.* απ. 51, 52A, κυρ. 53), ενώ ο διάλογος με την Σαπφώ υπενθυμίζει λυρικούς διαλόγους ανδρών με γυναίκες (*λέγουσιν αἱ γυναῖκες· / «Ἀνακρέον, γέρων εἶ· / λαβὼν ἔσοπτρον ἄθρει / κόμας μὲν οὐκέτ' οὔσας, / ψιλὸν δέ σευ μέτωπον.» / ἐγὼ δέ τὰς κόμας μὲν, / εἴτ' εἰσὶν εἴτ' ἀπῆλθον, / οὐκ οἶδα· τοῦτο δ' οἶδα, / ὥς τὸ γέροντι μάλλον / πρέπει τὸ τερπνὰ παίζειιν, / ὅσω πέλας τὰ Μοίρης, Ἀνακρεόντ.* απ. 7. 1-10 πβ. *Μὴ μ' ἀφελῶς παίζουσα... Ἀργυρί, Θεόγν. 1211-2, Θεόκρ. 7. 120-21, Ερμιόνη πιθανῇ πότ' ἐγὼ συνέπαιζον, Ασκληπιάδ. Π. Α. 4. 95. 158,¹²⁷ Παλλὰδ. Π. Α. 11. 54 πβ. *τάδε· νῦν ἐταίραις +ταῖς ἔμαις +τέρπνα κάλως ἀείσω, Σαπφ. απ. 160*). Θέματα των *τερπνών* ασμάτων είναι ο έρωτας, τα γηρατειά του ποιητή (Σαπφ. απ. 58, Ίβυκ. απ. 6 PMG, *Ἀνακρεόντ.* απ. 7. 53, Πίνδ. απ. 123, Όμ. Ίλ. Χ 74, Ω 516, Βακχ. απ. 25. 2-3) και οι ερωτικές σχέσεις ανάμεσα σε άτομα με διαφορετική ηλικία (Σαπφ. απ. 121, *Μὴ με φύγῃς ὁρώσα/ τὰν πολιὰν ἔθειραν· / μήδ' ὅτι σοί πάρεστιν / ἄνθος ἀκμαῖον, τὰς ἐμὰς / ᾠφας, φίλτρα διώξῃς. / ὅρα, κὰν στεφάνοισιν / ὅπως πρέπει τὰ λευκά / ῥόδοις κρίνα πλακέντα, Ἀνακρεόντ.* απ. 51. 1-2 και 3-8). Παρά την απόκρουση του γυναικείου προσώπου (*καταμέμφεται*) ο διάλογος συνεχίζεται και η εξέλιξη θα μπορούσε να έχει πολλές και διαφορετικές γραμμές ανάλογα με τη διάθεση του συνθέτη των διαλόγων, και ανεξάρτητα από τις προθέσεις των ηρώων της ιστορίας. Όπως ο Αριστοτέλης δεν παραθέτει ολόκληρο το διάλογο, έτσι και ο Χαμαιλέοντας αναφέρεται σε μέρος του ερωτικού παιγνιδιού Από την επισημότητα όμως με την οποία η «Σαπφώ» απαντά*

¹²⁶ Πβ. το ερώτημα ποιος είναι ο καλύτερος τραγουδιστής και τον έπαινο του Ομήρου σε διαλογικό τραγούδι κοριτσιών της Δήλου (Όμ. Ύμν. Εἰς Ἀπόλλ. 1. 169-73).

¹²⁷ Το επίθετο *πιθανῇ* αποδίδει περισσότερο τα χαρακτηριστικά μιας γυναίκας που ερωτοτροπεί, που δεν μπορεί να πει «όχι, και όχι μιας εταίρας. Βλ. Cameron, *Callimachus and his Critics* (1995) σ. 501.

στον Ανακρέοντα η άρνηση, ακόμη και τελεσιδίκη, εκφράζει πλήρως την ποιήτρια, η οποία σε αντίθεση με το χαριτωμένο ποίημα του ομοτέχνου της εμφανίζεται να συνθέτει με πιο στοχαστικό ύφος το δικό της τραγούδι.

Το τερπνό διαλογικό άσμα του Ανακρέοντα και της Σαπφώς εκφράζει μέσω της πρόσκλησης και του αστεϊσμού και τη στάση των αλεξανδρινών απέναντι στην ποιήτρια του έρωτα και το γυναικείο αναγνωστικό κοινό της εποχής τους.¹²⁸ Ο ποιητικός και ο ερωτικός ανταγωνισμός του Ανακρέοντα με τον Αλκαίο στον Ερμησιάνακτα, του Ανακρέοντα με το πρόσωπο που διεκδικεί τον έρωτα της κόρης, και του Ανακρέοντα με την «Σαπφώ» στον Χαμαιλέοντα, αφορά στους Περιπατητικούς όπως και στην κωμωδία (Δίφιλ. *Σαπφώ*) τη διεκδίκηση του κοινού. Η εικόνα της Σαπφώς περιστοιχισμένης από γυναίκες στον Ερμησιάνακτα, και ο ευδιάκριτος αυτοσαρκασμός του Χαμαιλέοντα δηλώνουν ίσως την προτίμηση του γυναικείου κοινού για την ποίηση της Σαπφώς, ένδειξη της διάσωσης και της διάδοσης της ποίησής της την εποχή αυτή.¹²⁹

Από τον Ερμησιάνακτα (*Λέσβιος Αλκαῖος δέ, πόσους άνεδέξατο κώμους, / Σαπφούς φορμίζων ίμερόεντα πόθον*, Αθήν. 13. 598bc) υποθέτουμε ότι το λογοτεχνικό πρόσωπο της συμπαίζουσας Σαπφώς (Ανακρ. απ. 358. 4 PMG,¹³⁰ *Νικαρέτη παίζουσα σύν ήλικιώτισι πέντε... καί Σαπφοῖ τό τέταρτον*, Π. Α. 14. 138 4^{ος} μ.Χ. αι.) ανάγεται στα παρακλαυσίθυρα του Αλκαίου (απ. 347, 384 πβ. 374). Η κόρη που ερωτοτροπεί (*συμπαίζει, προυκαλείται*, Ανακρ. απ. 358 PMG), μορφή που απαντά και στα βυζαντινά μυθιστορήματα (*Εἶδον ἐκείνην τήν καλήν, ἐρωτικήν τήν κόρην / συμπαίζουσαν μετά τινος, ἐρωτικά φιλοῦσαν, Τά κατ' Ἀκαλλίμαχον καί Χρυσορρόην* 1175 πβ. *συμπαίζει μετ' ἐκείνον*, 2155, *παίζει μέ τοῦς Ἑρωτας καί μέ τήν Ἀφροδίτην*, 1929) παραπέμπει στην αρχετυπική εικόνα της Αφροδίτης ((*Σαπφώ*) *νυμφίον ἄγει καί Ἀφροδίτην ἐφ' ἄρμα Χαρίτων καί χορόν Ἑρώτων συμπαίστορα*, *Ιμέρ. Λόγ.* 9. 19, *πρέπει γάρ*

¹²⁸ Για τη συνεχή παρουσία των γυναικών στην πνευματική ζωή της αρχαιότητας και της νεότερης Ευρώπης και τον ανταγωνισμό με την ανδρική άποψη για τον πολιτισμό βλ. M. B. Skinner, «Woman and language in Archaic Greece, or, Why is Sappho a Woman?», *Reading Sappho. Contemporary Approaches*, Έκδ. E. Green, (Berkeley, Los Angeles, London 1996), σσ. 175-192.

¹²⁹ Όπως φαίνεται από τον Φιλόδημο (Π. Α. 5. 132. 7=xii.7 Gow-Page=), τον Κάτουλλο (π. 35. 16-17), και τον Μαρτιάλη (7. 69. 7-10, 10. 36. 15-18). Βλ. Yatromanolakis, *Sappho in the Making: The Early Reception* (2007) σ. 213

¹³⁰ Για το *παίζει* στη συμβολική ερωτική γλώσσα και ως ερωτικό χαριεντισμό βλ. Henderson, *The Maculate Muse* (1975) σ. 157, Gentili, *Poesia e pubblico* (1984) σσ. 128 κ.ε. Πβ. *πολλάί συμπαίσδειν_με κόραι τάν νύκταν κέλονται*, Θεόκρ. 11. 77, *ὅταν φίλον ἔνδον ἔχουσα/ παίζει*, Ασκληπ. Π. Α. 5. 7. 3-4.

σοι τὰ τῆς Λεσβίας ἐγκώμια. σοί μὲν γὰρ ῥοδόσφυροι Χάριτες χρυσῇ τ' Ἀφροδίτῃ συμπαίζουσιν, Ἰφαι δὲ λειμῶνας βρύουσι· σὺ δ' ὑπὲρ αὐτῶν χορεύειν κοῦφα σκιρτῶσα πρὸς μέλος, αὐτ.) που συμπαίζει με το χορό των Ερώτων (σοι).¹³¹ Τα ποιήματα από τα οποία εμπνέεται ο Χαμαιλέοντας, ήταν ίσως ἐπιθαλάμια ή ερωτικά παίγνια της Σαπφώς, όπως αυτά που συνηθίζουν οι ερωτικοί ποιητές (τὰ μὲν οὖν πολλὰ ποιηταὶ προσπαίζοντες εἰκόασι τῷ θεῷ γράφειν περὶ αὐτοῦ, Πλούτ. Ἐρωτ. 765de).

12. Νικήτας Ευγενειανός: Η γυναίκα που ξεχωρίζει από τις άλλες

Ο Νικήτας Ευγενειανός, όπως φαίνεται και από τις απηχήσεις της Σαπφώς (στ. 199, 211, 216-21),¹³² είναι ενήμερος για την αλεξανδρινή κληρονομιά του ερωτικού παιχνιδιού με πρωταγωνίστρια την Σαπφώ. Η Δρόσιλλα ξεχωρίζει από τις γυναίκες του χορού (*Εκεῖ σελήνην εἶδον ἐν τῇ γῇ κάτω, / κύκλω μετ' αὐτῶν ἀστέρων φορουμένην· τοῦτο Δρόσιλλα συγχορεύουσας κόραις, Τὰ κατὰ Δρόσιλλαν καὶ Χαρικλέα* 3. 336-7), όπως η κόρη-σελήνη της Σαπφώς (απ. 96 πβ. *Λεσβίδες... ἔνθα καλὸν στήσασθε θεῇ χορόν· ὕμμι δ' ἀπάρξει / Σαπφῶ χρυσεῖην χερσὶν ἔχουσα λύρην, Π. Α. 9. 189. 2-4, στελλομένη πολλὰς ἄμμιγα Λεσβιάσιν, Ερμησ. Λεόντιον απ. 2. 6). Το θέμα της ηρωίδας που ξεχωρίζει ανάμεσα στις άλλες δεν είναι τυχαία ανάμνηση από την Σαπφώ ούτε και έμμεση απήχηση μέσω των Περιπατητικών. Ο Καλλίδημος αντιλαμβάνεται την άρνηση της Δρόσιλλας, όπως ο Ανακρέοντας (*ἀλλ' οὐδέ συμπαίζοντι συμπαίζειν θέλεις, 6. 535 πβ. συμπαίζειν προκαλεῖται...καταμέμφεται, πρὸς δ' ἄλλην τινὰ χάσκει, απ. 358), ενώ ο Κλέαρχος υποθέτει ότι η Δρόσιλλα δεν απαντά επειδή δεν έλαβε το γράμμα του ή επειδή είναι απασχολημένη σε παιγνίδια με τις ομηλικούς της (ἡ παῖσι συμπαῖστορσιν ἡσχολημένη, 2. 199).¹³³ Στον Νικήτα Ευγενειανό το άσμα ενός**

¹³¹ Βλ. και *Αφροδίτα μὲν οὐκ ἔστι, μάργος δ' ἔως οἶα <παῖς> παίζει // ἄκρ' ἐπ' ἄνθη καβαίνων, ἃ μὴ θίγῃς τῷ κυπαρίσσῳ, Αλκμάν απ. 58.*

¹³² Ο Ευγενειανός απηχεί συνειδητά την Σαπφώ (*Ἐως ὁ πικρός, ὁ δρακοντώδης γόνος, στ. 217 πβ. απ. 130. 2). Η ίδια απήχηση και στον Γεώργιο Πισίδη Ἐξαήμερον 793. Βλ. Conca, Il romanzo bizantino del xii secolo (1994) σ. 337 σημ. 9.*

¹³³ Σύμφωνα με τον West, «Melica» (1970) σ. 209, το κορίτσι στο απ. 358 του Ανακρέοντα είναι εντελώς αφοσιωμένο σε μια συνηθισμένη συζήτηση με τη φίλη του. Και ο Davidson, «Anacreon, Homer and the Young Woman from Lesbos» (1986) σ. 136, υποστηρίζει ότι ο ανακρεόντειος στίχος δηλώνει

νεαρού (*πέμπει με (ἔρω) καὶ δέχου με ταῖς σαῖς ἀγκάλαις, / οὐδέν ξένου ποιοῦσα· ναί, δέχου, δέχου.*», 3. 149-151), κοινός τόπος στα ερωτικά επιγράμματα, ανακαλεί το παρακλαυσίθυρο του Αλκαίου (*δέξαι με κωμάσδοντα, δέξαι, λίσσομαί σε, λίσσομαι*, απ. 374) αλλά και τον Αλκαίο του Ερμησιάνακτα (*Λέσβιος Ἀλκαῖος δέ, πόσους ἀνεδέξατο κώμους, / Σαπφοῦς φορμίζων ἰμερόεντα πόθον, / γιγνώσκεις, Λέοντιον* απ. 2. 47-56 Diehl). Ένα άλλο άλλο ποίημα στο οποίο ο νεαρός (162-172) προτρέπει την κοπέλα να απαρνηθεί τη ντροπή, ανακαλεί θέματα του απ. 137 της Σαπφώς. Η επίδραση του Ερμησιάνακτα και του Χαμαιλέοντα στον Ευγενειανό, μια σημαντική πηγή ερωτικών λόγων και ποιημάτων που πραγματεύονται την τακτική και την πρακτική του ερωτικού παιχνιδιού,¹³⁴ επιβεβαιώνει την επιβίωση των θεμάτων αυτών στη βυζαντινή ποίηση.

13. Λεωνίδας από τον Τάραντα: *Λεσβίς κόμη*

Η κατασκευή του λογοτεχνικού προσώπου της ανώνυμης Λεσβίδας με πρότυπο τη λυρική Σαπφώ είναι εμφανής στον Λεωνίδα από τον Τάραντα

(Π.Α. 6. 211=ii) που μιμείται παίγνια των κωμικών και των Περιπατηρικών (Αθήν. 599cd).

*Τὸν ἀργυροῦν Ἔρωτα καὶ περίσφυρον
πέζαν, τὸν πορφυρεῦν τε Λεσβίδος κόμης
ἔλιγμα καὶ μηλοῦχον ὑαλόχροα,
τὸ χάλκεόν τ' ἔσοπτρον ἡδὲ τὸ πλατύν
τριχῶν σαγηνευτήρα, πύξινον κτένα,
ὦν ἤθελεν τυχοῦσα, γνησία Κύπρι,
ἐν σαῖς τίθησι Καλλίκλεια παστάσιν.*

Οι υπαινιγμοί του επιγραμματοποιού αυτού του 3^{ου} π. Χ. μετασχηματίζουν την ερωτική ατμόσφαιρα της Σαπφώς με την ιδιοποίηση των συμβόλων της ποίησής της, «εντοπίζοντας» την απαξίωση του φιλάρεσκου εταιρικού κόσμου σε μια πλεξούδα από την Λέσβο. Το ν ίδιο ψό γο προς την Σαπφώ διατυπώνει και ο Οβίδιος (ES 79 κ.ε.) παρουσιάζοντάς την προσηλωμένη σε απολαύσεις που προσιδιάζουν σε εταίρες. Η περίφραση *τὸν πορφυρεῦν τε Λεσβίδος κόμης / ἔλιγμα* (στ. 2-3) υπαινιγμός για

την ολοκληρωτική προσήλωση στο παιχνίδι και την αθωότητα του προσώπου που είναι εντελώς ανυποψίαστο για τις ερωτικές βλέψεις του άλλου.

¹³⁴ Οι ερωτικοί διάλογοι στον Νικήτα Ευγενειανό όπως το σκώμμα προς τη γηραιά μαστροπό (3. 173 κ.ε., 3. 207-8, 3. 214-5), και το θέμα της «ερωτικής» δικαιοσύνης (3. 190 κ.ε.) μαρτυρούν την κοινή αφετηρία των θεμάτων του μυθιστορήματος και των *Εκκλησιαζουσῶν* (980 κ.ε.), κωμωδίας με έντονη την παρουσία της Σαπφώς.

τριβαδική συμπεριφορά που παραπέμπει στον Ανακρέοντα (απ. 358 PMG=Χαμ. απ. 26 W),¹³⁵ αλλά και τον Αλκαίο (απ. 348), ισορροπεί επίσης ανάμεσα στο θαυμασμό και τον ψόγο υπενθυμίζοντας συμβουλές της Σαπφώς στην Κλεΐδα (μέγαν / κ]όσμον αἴ τις ἔχη φόβα <ι> ς[/ πορφύρω κατελιξαμέ[να, απ. 98a. 2-4 πβ. 98b). Στον Λεωνίδα, τη μοναδική πηγή που θεωρεί τον Αλκμάνα συνθέτη υμεναίων (τόν χαρίεντ' Αλκμᾶνα, τόν ὑμνητήῃρα ὑμεναίων, Π. Α. 19(lvii)=Αλκμ. απ. 159 PMG), η πολυτέλεια και η χλιδή απογυμνωμένη από το λατρευτικό πλαίσιο της Σαπφώς (πέπλον πορφυ[ρ...]δεξω[, απ. 92. 8 πβ. χειρόμακτρα δέ +καγγόνων+/ πορφύρα +καταυταμενά-/ τατιμάσεις+ἔπεμψ' ἀπὺ Φωκάας / δῶρα τίμια +καγγόνων, 101)¹³⁶ αντανακλά την ηδυπάθεια και την τρυφή ενός ανατολίτικου, εξωτικού κόσμου που ακτινοβολεί το μεγαλείο των λεπτομερειών που τον απαρτίζουν. Η Καλλίκλεια με τη λεσβιακή κόμη (πβ. ἡ δ', ἐστὶν γὰρ ἀπ' εὐκτίτου Λέσβου, Χαμ. απ. 26. 5-6 W πβ. τοιαύτας γὰρ ἐν Λέσβῳ λέγουσι γυναῖκας, Λουκ. Ἑταιρ. Διάλ. 5. 2) δεν έχει τον πνευματώδη στόμφο της «Σαπφώς» που απαντά στον Ανακρέοντα (Χαμ. απ. 26 W) ή στον Αρχίλοχο (Δίφιλ. Σαπφῶ απ. 71), αλλά είναι το βουβό ερωτικό πρόσχημα ενός ελληνιστικού επιγράμματος. Ο Λεωνίδας καθρεφτίζεται ναρκισσιστικά στο «λεσβιακό» ποιητικό τοπίο και η «ανώνυμη» Καλλίκλεια περιορίζει το κλέος του ονόματός της στα μοναχικά παιγνίδια του γυναικωνίτη και στις προσευχές στην Κύπριδα.¹³⁷

14. Απουλήιος: mulier Lesbia

Η σημασία των Περιπατητικών αναδεικνύεται και από την επίδρασή τους στους Λατίνους. Ένα ιδιαίτερης σημασίας σχόλιο του Απουλήιου (fecere tamen et alii talia, etsi vos ignoratis: apud Graecos Teius quidam et Lacedaemonius et Ciu[i]s cum aliis innumeris, etiam mulier Lesbia, lascive illa || quidem tantaque gratia, ut nobis insolentiam linquae suae dulcedine carminum commendet, apud nos vero Aedituus et Porcius et Catullus, *Apol.* 9. 13-Helm)¹³⁸ αποκαλύπτει ότι ένα σημαντικό μέρος της κριτικής βασίζεται σε μια περιπατητικού τύπου «βιογραφία» της Σαπφώς. Η

¹³⁵ Βλ. Giangrande, «Zwei Hellenistische Epigramme» *Scripta Minora Alexandrina III* (1984) σσ. 145-50, κυρ. 146-149.

¹³⁶ Στην περίπτωση αυτή η διόρθωση σε κάκ κομᾶν (απ. 101. 1) ή κάκ κόμων, ίσως και στο στ. 4 φαίνεται ορθότερη. Πβ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 113.

¹³⁷ Πβ. τον αριθμητικό γρίφο του Μητροδώρου: Νικαρέτη παίζουσα σὺν ἡλικιώτισι πέντε...καί Σαπφοῖ τό τέταρτον, Π. Α. 14. 138 (4^{ος} μ.Χ. αι.).

¹³⁸ Για τον Απουλήιο βλ. Kenney-Claussen *Ιστορία της Ρωμαϊκής Λογοτεχνίας* (1998) σσ. 1039-54 κυρ. 1040-1, V. Hunink, Apuleius of Madauros, *Pro se de Magia* (II) *Commentary* (Amsterdam 1997), σσ. 39-41.

προσωνυμία *mulier Lesbia* αντιστοιχεί με τη φράση *νήνι...ἀπ' ἐύκτιτου Λέσβου*, Ανακρ. απ. 358. 3-6=Χαμαιλ. απ. 26 W, το επίθετο *lascive* (αυτή που παίζει χαρούμενα, η ακόλαστη, η ασελγής και η πόρνη) ανακαλεί τη φράση *συμπαίξειν προκαλείται*, Ανακρ. απ. 358. 4, ενώ και η παρουσίαση του Ανακρέοντα *Teius quidam* πβ. *ἐκ τᾶς καλλιγύναικος ἐσθλᾶς / Τήιος χώρας*=Σαπφ. απ. 26 Bergk) είναι επίσης φανερό ότι προέρχεται από τον Χαμαιλέοντα (απ. 26 Wehrli). Η *lascivia*,¹³⁹ η υπερβάλλουσα ευθυμία, φαιδρότητα και ακολασία, είναι το βασικό χαρακτηριστικό της *mulier Lesbia* και της *Lesbia* του Κάτουλλου (πβ. *sic sua lascivo cantata est saepe Catullo // femina cui falsum Lesbia nomen erat*, Οβίδ. *Trist.* 2. 427-28). Ο Απουλῆιος, ενώ αναφέρει ονομαστικά την Κυνθία του Προπέρτιου και την Περίλλα του Τικίδα (10. 6) και διασώζει το πραγματικό όνομα της Λεσβίας του Κάτουλλου (*Apol.* 9. 10. 3), στη μοναδική του αυτή αναφορά στην Σαπφώ την αποκαλεί *mulier Lesbia* και προσδίδει ηθική διάσταση στη λογοτεχνική κριτική ακολουθώντας τον Οβίδιο (*nota sit et Sappho (quid enim lascivius illa? Ars Amat* 3. 331=Σαπφ. απ. 261).

Η *insolentia linquae*¹⁴⁰ πβ. *ἄλλοτρίαν φωνήν*, Πρωτ. 347e2 στα όρια του χαρακτηρισμού της ποίησης και της ηθικής μομφής (ασυνήθεια, καινοτομία «ασύνηθες, υπέρμετρον, ξενικό έως βαρβαρικό) υποβαθμίζει με πλατωνική ειρωνεία την *gratia* της Σαπφώς (πβ. Δημ. *Περὶ ἔρμην*. 132, 140, 141, *Ιμέρ. Λόγ.* 28.2, Πλούτ. *Ἡθ.* 397a, *Π. Α.* 9. 184. 2). Το *ξένον* και *ἄηθες*, στοιχείο χάριτος (Δημ. *Περὶ ἔρμην*. 139) προτάσσει εδώ το αλλόκοτο και το ασύνηθες της αιολικής «φωνής» και την απόσταση από τη λατινική γλώσσα. Ο Απουλῆιος, που παραπέμπει σκόπιμα στον Γέλλιο (*Noct. Att.* 19. 9. 3 κ.ε.), κατατάσσει την Σαπφώ ανάμεσα στους σημαντικότερους ερωτικούς ποιητές (Ανακρέοντας, Αλκμάνας, Σιμωνίδης, Αιδίτουος, Πόρκιος, Κάτουλλος). Η αναφορά στους παλαιούς ερωτικούς ποιητές, επιχείρημα που θα απαλλάξει το συγγραφέα από την κατηγορία για ανηθικότητα,¹⁴¹ λειτουργεί και ως

¹³⁹ Το επίθετο *lascivia* στα όρια του χαρακτηρισμού της ποίησης αλλά και της ηθικής μομφής αντικατοπτρίζει τα κουτσομπολιά κάποιας ψευδοβιογραφίας της Σαπφώς. Βλ. Treu «Ovid und Sappho» (1953) σ. 361, Malcovati, «La fortuna di Saffo nella letteratura Latina» (1966) σσ. 20-21.

¹⁴⁰ Ο όρος *linqua* με την έννοια της διαλέκτου όπως στον Κουϊντιλλιανό (*illis (Graecis) non verborum modo, sed linquarum etiam inter se differentium copia est*, 12. 10. 34). Η διάλεκτος της Σαπφώς ήταν αντικείμενο ερευνητικών μελετών του γραμματικού Τρύφωνα, σύγχρονου και συμπατριώτη του Δίδυμου, και σε καιρούς πιο κοντινούς με τον Απουλῆιο μελετήθηκε συστηματικά από τον Ηρακλείδη τον Μιλήσιο και τον Απολλώνιο Δύσκολο. Βλ. Malcovati, «La fortuna di Saffo nella letteratura Latina» (1966) σσ. 29-30.

¹⁴¹ Όπως και ο εξόριστος Οβίδιος που παραπονείται για όσα αντιμετωπίζει μόνον αυτός εξ αιτίας της ερωτικής ποίησης, ενώ η Σαπφώ και ο Ανακρέοντας παρέμειναν ασφαλείς (*Lesbia quid docuit Sappho, nisi amare, puellas? / tuta tamen Sappho, tutus et ille fuit. Trist.* 2. 365-6), ο Απουλῆιος παραπονείται για

προτροπή προς τους αναγνώστες, στους οποίους ο Απουλήιος συστήνει να επιλέγουν έργα με κριτήριο το ήθος και τη γλώσσα των Λατίνων και να μελετούν τον απαλό Προπέρτιο, τον Γάλλο, τον Τίβουλλο, τον Βάρρωνα και φυσικά τον ίδιο.

Οι Λατίνοι ποιητές συμπίπτουν με τους Περιπατητικούς ως προς τον τρόπο με τον οποίο κατασκευάζουν τη μούσα ή τη φίλη του ποιητή, διαφοροποιούνται όμως από αυτούς επειδή δεν συνθέτουν «διαλογικά» παίγνια με πρωταγωνίστρια την Σαπφώ, αλλά καταθέτουν λογοτεχνική κριτική με όρους ηθικής. Οι «κόρες» της ακόλαστης γυναίκας από την Λέσβο (*γύναιον πορνικόν καί έρωτομανές*, Τατιαν. *Ad Graec.* 33, num Sappho publica fuerit Σενέκ. *Ep.* 88=Σαπφ. αππ. 262, 256, 257, 261) ή της *συμπαίζουσας* (lascive) Σαπφώς πολιτογραφούνται στη λατινική λογοτεχνία με το λογοτεχνικό χαρακτήρα της Mulier Lesbia, της Lesbia, ή της puella (Κάτουλ. π. 6). Η πιο ακόλαστη γυναίκα της Λέσβου (Οβίδ. *Ars.Am* 3. 331) δανείζει τα χαρακτηριστικά της στην Mulier Lesbia, την Lesbia και την puella του Κάτουλλου (π. 35). Οι ρωμαίοι ποιητές είναι ξεκάθαροι ως προς το τι η ίδια η Σαπφώ ως ποιήτρια του έρωτα αλλά και οι ανήθικες συγγενείς της, αντιπροσωπεύουν. Οι Λεσβίες είναι γυναίκες αδιάντροπες με συμπεριφορά ξένη για τα ήθη των Ρωμαίων. Τέτοια ήταν και η ποίηση της Σαπφώς, που ο Μαρτιάλης θεωρεί ακατάλληλη για τα αυτιά μιας ρωμαίας δέσποινας.

τις κατηγορίες που του προσάπτουν, ενώ οι Έλληνες ποιητές και φιλόσοφοι υπήρξαν ιδιαίτερα αισχροί στα εγκώμια νεαρών αγοριών (πβ. *Σαπφοῖ μέν καί Ανακρέοντι συγχωροῦμεν ἀμέτρους εἶναι καί ὑπερμέτρους ἐν τοῖς ἐπαῖνοις τῶν παιδικῶν*, Θεμίστ. Λόγ. 13.170d-171a), και το λεξιλόγιο της Σαπφώς υπερβολικά θερμό σε σχέση με τα επιγράμματα του Σόλωνα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ

Η ΣΑΠΦΩ ΚΑΙ Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Ο Πλάτωνας χρησιμοποιεί αλληγορικά τα συμπτώματα του απ. 31 της Σαπφώς για να εισαγάγει με χροιά παρωδίας ποιητικές αναφορές στην αποκάλυψη της Ιδέας. Τα συμπτώματα αποτυπώνουν τη συγκινησιακή δύναμη της ποίησης και αιτιολογούν το άλογο στοιχείο της έμπνευσης, δώρο των θεών.¹ Και στο *Περί Ύψους*, έργο που συνεχίζει το διάλογο περί ποιητικής υψηγορίας που άνοιξε ο Πλάτωνας στον *Φαίδρο*, το απ. 31 εμφανίζεται ως παραδειγματική ρητορική άσκηση. Την ίδια παράδοση ακολουθεί και ο Πλούταρχος που θεωρεί το απ. 31 της Σαπφώς ως το πιο αντιπροσωπευτικό δείγμα για την περιγραφή του ερωτικού πάθους, η ενταση του οποίου είναι η κορυφαία στιγμή της έμπνευσης. Η ρητορική θεωρία για την απόδοση των ερωτικών παθών (Λογγ. *Περί Ύψους* 19 κ.ε., Αφθόν. *Προγυμν.* Rabe σ. 34. 14 κ.ε. *ἡθοποιῖα παθητική*) έχει το πρότυπό της στην αρχαιότητα (Σαπφ. απ. 31, Κάτουλ. π. 51).²

Τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα της ελληνορωμαϊκής εποχής είναι τρεις διδακτικές πραγματείες για ζητήματα ύφους, το *Περί Ερμηνείας* του Δημήτριου, το *Περί συνθέσεων ὀνομάτων* του Διονυσίου Αλικαρνασσεά και το με σημαντικά χάσματα *Περί Ύψους* του Λογγίνου. Και οι τρεις αυτές πραγματείες, που ακολουθούν τα ίχνη της τεχνογραφικής παράδοσης των κλασικών χρόνων, είναι ιδιαίτερα σημαντικές για την κατανόηση της ποιητικής της Σαπφώς σε σχέση και με την εξέλιξη της ρητορικής. Στο τέλος του 10ου αιώνα σώζεται σε κώδικες ο Διονύσιος Αλικαρνασσεάς και το

¹ Με όρους της φιλοσοφίας, το πάθος του ποιητή πρέπει να κατευθύνεται από την ομορφιά και την αλήθεια και να διευθύνεται από το λόγο. Το δεύτερο μέρος του *Φαίδρου* γράφεται με πιο νηφάλια διάθεση και πραγματεύεται πώς πρέπει να γράφει κανείς καλά σε ποιητικό και πεζό λόγο. Ο συγγραφέας πρέπει να γνωρίζει και να ορίζει καλά το θέμα. Ο λόγος, ποιητικός και πεζός, πρέπει να έχει καθορισμένη δομή και μέρη και συγκεκριμένη λειτουργία για κάθε μέρος (*ζῶν*). Βλ. G. M. A. Grube, *A Greek Critic: Demetrius on Style* (Toronto 1961), σσ. 7-8.

² Η συνέχεια της θεωρίας αυτής που επηρέασε όλα τα λογοτεχνικά είδη και μεταξύ αυτών αρκετά έντονα και το μυθιστόρημα οφείλεται στη δεσπόζουσα θέση της ρητορικής στη σχολική πράξη της ύστερης αρχαιότητας και του Βυζαντίου. Στο Γ βιβλίο του Μακρεμβολίτη (*Ύσμινη καὶ Ύσμινίας*) η κορύφωση του ερωτικού ονείρου που περιγράφει τις ψυχοσωματικές αντιδράσεις του νέου λίγο πριν από τη σωματική ένωση χρησιμοποιεί μια αλυσίδα από ασύνδετα, σύντομες δηλαδή προτάσεις που παρατάσσονται η μία μετά την άλλη χωρίς να συνδέονται μεταξύ τους, όπως ακριβώς το συνιστούσε η ρητορική θεωρία για την απόδοση των παθών (Λογγ. *Περί Ύψους* ΙΧ κ.ε., Αφθόν. *Προγυμν.* (Rabe) σσ. 34, 14 κ.ε. *ἡθοποιῖα παθητική*). Βλ. H. Hunger, *Βυζαντινή Λογοτεχνία. Η λόγια κοσμική γραμματεία των Βυζαντινών Ι*, Μετάφρ. Α. Γ. Μπενάκη, Ι. Β. Αναστασίου, Γ. Χ. Μακρή ΜΙΕΤ (Αθήνα 2001³), σ. 526 σημ. 124, 126.

Περί Ὑψους, πιο ονομαστό αρχαίο δοκίμιο λογοτεχνικής κριτικής.³ Ο πρώτος επισημαίνει ότι ο ερωτικός λόγος είναι επικίνδυνος στη διαχείρισή του και ο δεύτερος ότι το πάθος αποκτά ύψος εάν επιτύχει το κυνήγι της τρόμου και της ηδονής. Οι τεχνικοί της αρχαιότητας αναλύουν το πάθος ως συναισθηματικό μέσο έλξης και πειθούς, επισημαίνουν όμως τις δυσκολίες στην πραγμάτευσή του. Οι κίνδυνοι από την ατυχή διαχείριση του πάθους μεγιστοποιούνται από το γεγονός ότι ο γλαφυρός λόγος είναι χαριεντισμός και ιλαρότητα που μπορεί εύκολα να οδηγήσει σε λόγο ταπεινό και ευτελή, κατά συνέπεια πρέπει να εφαρμόζονται οι συνθήκες του γλαφυρού ύφους, όπως ορίζει ο Δημήτριος στο *Περί Ἑρμηνείας*, ένα δοκίμιο που ακολουθεί την τεχνογραφική παράδοση της Περιπατητικής Σχολής και το τρίτο κεφάλαιο της *Ρητορικῆς* του Αριστοτέλη, στο οποίο η Σαπφώ χρωστά ένα μεγάλο μέρος της φήμης και της επιβίωσής της.

1. Δημήτριος *Περί Ἑρμηνείας*

Το *Περί Ἑρμηνείας*,⁴ η πιο ολοκληρωμένη πραγματεία της αρχαιότητας για το ύφος (ο Λογγίνος και ο Διονύσιος Αλικαρνασσεάς ασχολούνται με ειδικότερα ζητήματα),⁵ διασώζει ένα ευρύ φάσμα παραδειγμάτων της Σαπφώς που σχετίζονται με το χαρακτήρα και την υφή του ωραίου λόγου.⁶ Ο γλαφυρός λόγος, στον αντίποδα του μεγαλοπρεπούς ως προς το ήθος και του ισχνού ως προς το περιεχόμενο, είναι ο ωραίος λόγος με τη στενή σημασία του όρου. Το στίγμα του ύφους αυτού δίνει περισσότερο από κάθε άλλον ποιητή η Σαπφώ και τα παραδείγματα από την ποίησή της κυριαρχούν σε όλο το τρίτο μέρος της πραγματείας για το γλαφυρό λόγο (128-189) ανάμεσα σε συγγραφείς, όπως ο Εκαταίος, ο Ξενοφών, ο Ιπποκράτης, ο Πλάτωνας, ο Αρχίλοχος, ο Όμηρος και ο Δημοσθένης (132, 140, 141, *142, 146, 148, 162, 163, *164, 166, 167).

³ Wilson, *Οι Λόγιοι στο Βυζάντιο* (1991) σ. 182.

⁴ Σύμφωνα με τον Rys Roberts, *Demetrius: On Style* (London 1973⁸), σσ. 257-293, κυρ. 263, 270 κ.ε., ο συγγραφέας της πραγματείας δεν είναι ο Δημήτριος Φαληρέας, αλλά ο Δημήτριος Ταρσέας, λόγιος όχι του 1^{ου} μ.Χ. αι. αλλά του 3^{ου} π.Χ. αι., θεωρία που ασπάζεται και ο Λεκατσάς, *Δημήτριος* (χ.χ.) σσ. 10 κ.ε. Για τη χρονολόγηση του έργου βλ. Β. Θ. Θεοδωρακόπουλος, *Εισαγωγή στην Αττική Ρητορεία. Ένα πρώτο σχέδιασμα. Η γέννηση της ρητορείας. Οι δέκα ρήτορες. Η ρητορική τέχνη* (Αθήνα 1989), σσ. 87-89, Grube, *A Greek Critic: Demetrius on Style* (1961) σσ. 39-56, Lesky, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1985⁵) σ. 944, Easterling-Knox, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1990) σσ. 1069-70, Ράϊος, *Ελληνική Γραμματεία των αυτοκρατορικών χρόνων* (2005²) σσ. 53, σημ. 6, όπου και βιβλιογραφία, Kennedy, *Ιστορία της Θεωρίας της Λογοτεχνίας* (2008) σσ. 284-7.

⁵ Η πραγματεία, γνωστή στις φιλολογικές σχολές της Δύσης από την πρώτη έκδοση του Άλδου Μανούτιου το 1508, μελετήθηκε πολύ κατά την Αναγέννηση και για μεγάλο χρονικό διάστημα υπήρξε το ευνοούμενο εγχειρίδιο για τον προφορικό και το γραπτό λόγο στα Πανεπιστήμια της νεότερης Ευρώπης. Βλ. J. W. H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity: A Sketch of its Development II* (London 1953²), σ. 209, Roberts, *Demetrius* (1973⁸) σ. 281 σημ. 2.

Είναι αξιοσημείωτο ότι ενώ η αρχαία Ελληνική τεχνογραφία εξετάζει τον πεζό λόγο και όχι τον ποιητικό, ο Δημήτριος, διατυπώνει κοινά αξιώματα για το ύφος και των δύο κλάδων του έντεχνου λόγου⁷ και μάλιστα στις παραγράφους εκείνες (140, 141, 142, 146, 174) που κυριαρχούν τα παραδείγματα του γλαφυρού λόγου. Η ομορφιά, η κομψότητα, και ο στολισμός χαρακτηρίζουν και τα δύο είδη του έντεχνου λόγου, υποδιαίρεση του οποίου είναι ο ερωτικός λόγος, ο λόγος της χάρης και της ομορφιάς.

Ο γλαφυρός λόγος είναι χαριτωμένος και ευχάριστος (128) και οι υφολογικές συντεταγμένες του ταυτίζονται με την ποιητική ύλη της Σαπφώς (*Εἰ σὶν δέ αἱ μὲν ἐν τοῖς πράγμασιν χάριτες, οἷον νυμφαῖοι κῆποι, ὑμέναιοι, ἔρωτες, ὅλη ἡ Σαπφoῦς ποίησις*, 132=Σαπφ. απ. 215 βλ. και 195⁸ πβ. *χαριεντίζεται*, αυτ. 140-141, *χάριτας τῶν μελῶν*, Ιμέρ. Λόγ. 28.2, Πλούτ. *Ἡθ.* 397a, Θεόφρ. απ. 62 Bergk στον Μιχαήλ Ιταλικό Απ. Οκ. ΙΙΙ σ. 169, *Σαπφoῦς τ' Αἰολίδες χάριτες*, Π. Α 9. 184, 2, Απουλ. *Apol.* 9. 15). Το *χαρίεν*, το *τρυφερόν* και το *ἡδύ*, υφολογικές επιλογές του ερωτικού λόγου ταυτίζονται αναπόφευκτα με τις δεσμεύσεις του συστήματος της γλαφυρής αρμονίας, η χάρη της οποίας πηγάζει από δύο στοιχεία, το αντικείμενο ή θέμα (*πράγμασιν*) και τη φράση. Η ποίηση της Σαπφώς, μια μεγαλοφυής επίδειξη πνεύματος,⁹ μορφώνει την αισθητική θεωρία του ωραίου λόγου, που έχει ως αντικείμενο τον έρωτα, τα γαμήλια άσματα και τους κήπους των νυμφών. Η ποιότητα του ύφους αυτού που ως χαριεντισμός και λόγος ιλαρός συγγενεύει επικίνδυνα με το σκώμμα (128-130) αναδεικνύει την αξία της Σαπφώς που πέτυχε το πιο επικίνδυνο εγχείρημα του γλαφυρού λόγου (*κινδυνώδει πράγματι καὶ δυσκατορθῶται ἐχρήσατο ἐπιχαρίτως, Περί ἔρμην. 127 πβ. τοῖς δεινοτάτοις καταχρῆται ἐπιχαρίτως*, αυτ. 140 πβ. *καὶ καθ' ὑπεναντιώσεις <συνδεῖ>, Λογγ. Περί Ὕψους X*), τη «φοβερή χάρη», που πρώτος εφηύρε ο Όμηρος (*καὶ πρὸς δείνωσιν ἐνίοτε καὶ πρὸς ἔμφασιν, καὶ παίζων φοβερώτερός ἐστι, πρῶτος εὐρηκέναι δοκεῖ φοβεράς χάριτας*, *Ωδ. ζ* 105=Δημ. 130).

⁶ Για τη διαίρεση του ύφους σε υψηλό, μέσο (ή γλαφυρό) και ισχνό (ή απλό) που συναντούμε πρώτη φορά στον Δημήτριο βλ. Ράϊος, *Ελληνική Γραμματεία των αυτοκρατορικών χρόνων* (2005²) σ. 53.

⁷ Λεκατσάς, *Δημήτριος* (χ.χ.) σ. 291.

⁸ Για την ταύτιση κατ' ουσίαν των τριών όρων βλ. Winkler, «Διπλή συνείδηση στην ποίηση της Σαπφούς» *Θέλεις Σαπφώ* (2004) σσ. 74-120, κυρ. 106.

⁹ Το κομψό ύφος της Σαπφώς δεν αποτελεί ενότητα, αφού χωρίζεται σε χάρη και «πνεύμα», αν και αναντίρρητα «πνεύμα» γεμάτο χάρη που διακρίνεται από το γέλιο και το σαρκασμό. Ολόκληρο το τμήμα (128 κ.ε.) είναι μια από τις σπάνιες εκθέσεις (189) «πνεύματος». Βλ. Easterling-Knox, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1990) σσ. 847-8, Grube, *Demetrius: on Style* (1961) σσ. 30-32. Για το γλαφυρό χαρακτήρα βλ. Λεκατσάς, *Δημήτριος* (χ.χ.) σσ. 116-7, 126-27, 232, 223-4, Θεοδωρακόπουλος, *Εισαγωγή στην Αττική Ρητορεία* (1989) σσ. 100-1, Μ. Ζ. Κοπιδάκης, *Διονυσίου Λογγίνου, Περί Ὑψους* (Ηράκλειον 1990), σ. 227 πβ. 32.

Η Σαπφώ είναι ανυπέρβλητη και ως προς το υς τρόπο υς στην ύλη, στις χάρες δηλαδή που πηγάζουν από το χαρακτήρα των θεμάτων, αφού κατορθώνει να οδηγή, ακόμη και τις υπερβολές εκείνες που ταιριάζουν κυρίως στην κωμωδία, στο ακρότατο σημείο (*ἐκ δὲ ὑπερβολῶν χάριτες μάλιστα αἱ ἐν ταῖς κωμωδίαις, πᾶσα δὲ ἡ ὑπερβολὴ ἀδύνατος, ὡς Ἀριστοφάνης... τοῦ δὲ αὐτοῦ εἶδους καὶ τὰ τοιαῦτα ἐστὶν ὑγιέστερος κολοκύντης, καὶ φαλακρότερος εὐδίας καὶ τὰ Σαπφικά*· (απ. 156) *Πᾶσαι γὰρ αἱ τοιαῦται χάριτες ἐκ τῶν ὑπερβολῶν εὕρηνται*, 161). Από τα παραδείγματα ακραίας υπερβολής που παραθέτει ο Δημήτριος (*τοῦ δὲ αὐτοῦ εἶδους ἐστὶ καὶ τὸ «φαλακρότερος εὐδίας, καὶ τὸ «κολοκύντης ὑγιέστερος*·¹⁰ *Τὸ δὲ «χρύσω χρυσοτέρα» τὸ Σαπφικὸν ἐν ὑπερβολῇ λέγεται καὶ αὐτὸ καὶ ἀδυνάτως, πλὴν αὐτῷ γε τῷ ἀδυνάτῳ χάριν ἔχει, οὐ ψυχρότητα. Ὅ δὲ θαυμάσειεν ἄν τις Σαπφοῦς τῆς θείας, ὅτι φύσει κινδυνῶδει πράγματι καὶ δυσκατορθῶτι ἐχρήσατο ἐπιχαρίτως*, 127), το παράδειγμα από την Σαπφώ, σε αντίθεση με τα άλλα δύο, αγγίζει τα άκρα, χωρίς ίχνος ψυχρότητας. Η θεϊκή Σαπφώ οδηγεί με αξιοθαύμαστο τρόπο τις τρομερές χάρες της υπερβολής έως το «αδύνατο», αποφεύγοντας τα λάθη που συμβαίνουν συχνά, όταν κάποιος χρησιμοποιεί τέτοια εκφραστικά μέσα που τις περισσότερες φορές προσδίδουν στο ύφος υπερβολικό αισθησιασμό ή ψυχρότητα ή καθιστούν γελοίο ό, τι επαινείται (127, 161 κ.ε.).

Ο Δημήτριος αναφέρεται διεξοδικά στους λεκτικούς τρόπους της υπερβολής, ιδιαίτερα στην τεχνική του «πολύ περισσότερο», των συγκριτικών της υπερβολής ή των υπερβολικών συγκριτικών, με κορυφαία παραδείγματα το απ. 156 της Σαπφώς με την τριπλή σύγκριση (*πόλυ πάκτιδος ἀδυμελεστέρα... / χρύσω χρυσοτέρα* βλ. και απ. 82a. i.a. 12 (=124-127, 148, 162). Υπερβολή που συνδυάζεται με παρήχηση έχουμε και στα απ. 30. 7-9, *χλωροτέρα δὲ ποίας / ἔμμι*, 31. 15 ή 14, 82a πβ. b50, 88. 9-10, 98a6-7, 111. 7, 156, 167,¹¹ και στα αππ. *Γέλλως παιδοφιλωτέρα*, 168A,¹² i.a. 12 *ἰδρως +ἀμφοτέρα*, 82a, 14 inc. auct.). Το επίθετο *σαπφικόν* και το πλήθος των

¹⁰ Πβ. *Ἰαίς κολοκύνταις ὑπα[]ώμματος / ἐβ[]άστασδε[ν] ἐο[ίσα]ις ἀπαλωτέραις*, Αλκ. απ. 117b8-9.

¹¹ Και στο απ. 111 έχουμε διπλό άκουσμα. Για τον ιδιαίτερο τρόπο που χρησιμοποιεί η Σαπφώ το σχήμα της υπερβολής με επίθετα συγκριτικού βαθμού βλ. Η. Zellner, «Sappho's supra-superlatives», CQ 56 no 1 (2006), σσ. 292-97, κυρ. 295 σημ. 11, 13, 14.

¹² *Γέλλως παιδοφιλωτέρα, ἐπὶ τῶν ἁώρως τελευτησάντων, ἥτοι ἐπὶ τῶν φιλοτέκνων μὲν, τροφῇ δὲ διαφθειρόντων αὐτά*, Σαπφ. απ. 168A=Ζηνόβ. 3.3 πβ. 795.6, Γελλώ· *δαίμων ἡ<ν> γυναῖκες τὰ νεογνὰ παιδία φασὶν ἀρπάζειν*, Σούδ.=Hσύχ. sv.). Για τα υπερβολικά συγκριτικά ή συγκριτικά της υπερβολής βλ. De Martino-Vox, *Lirica Greca III* (1999) σσ. 1198-1215, κυρ. 1207, 1193-1197. Για άλλα παράλληλα βλ. επίσης Τζαμαλή, *Syntax und Stil bei Sappho* (1996) σ. 505.

παραδειγμάτων από την Σαπφώ υποδηλώνουν ότι ο Δημήτριος την θεωρεί αυθεντία στην υπερβολή, το ιδανικότερο *σχῆμα* για να εκφράσει κανείς τη σφοδρότητα του ερωτικού αισθήματος.¹³ Το ίδιο *σχῆμα* χρησιμοποιεί συχνά και ο Ανακρέοντας (*Σαπφοῖ μὲν καὶ Ἀνακρέοντι συγχωροῦμεν ἀμέτρους εἶναι καὶ ὑπερμέτρους ἐν τοῖς ἐπαῖνοις τῶν παιδικῶν*, Θεμίστ. Λόγ. 13. 170d-171a), τα θέματα του οποίου συγχέονται με αυτά της Σαπφώς. Ο Γρηγόριος Κορίνθου, αν και αποδοκιμάζει τις υπερβολές που οδηγούνται στο έσχατο σημείο επειδή κινδυνεύουν να εκληφθούν ως υπερβολική φιλοφρόνηση ή αισχρή κολακεία (*ὅσα εἰσὶν ἐρωτικά, οἶα τὰ Ἀνακρέοντος, τὰ Σαπφοῦς, οἶον γάλακτος λευκοτέρα, Σχ. στον Ερμούγ. Μέθ. Rh. Gr. vii. 1236, 10 ss. Walz*), διασώζει επτά παραδείγματα της Σαπφώς ή το υ Ανακρέοντα (*γάλακτος λευκοτέρα, Σαπφ. απ. 167*), *ὕδατος ἀπαλοτέρα, πηκτίδων ἐμμελεστέρα (απ. 156), ἵππου γαυροτέρα, ῥόδων ἀβροτέρα, ἱματίου ἐανοῦ μαλακωτέρα, χρυσοῦ τιμιωτέρα*).¹⁴ Οι συγκρίσεις αυτές, κοινοί τόποι και στους δύο λυρικούς παραπέμπουν, όπως πχ. το γνωστό από τον Δημήτριο και ιδιαίτερα αγαπητό στους Βυζαντινούς παράδειγμα (*πηκτίδων ἐμμελεστέρα, 156*) στην τεχνική της Σαπφώς (πβ. *ἄνδρος μεγάλῳ πολὺ μέσδων, 111*). Στην τεχνική της Σαπφώς παραπέμπουν και τα παραδείγματα από τον Νικήτα Χωνιάτη (*ποῖος ὄρνις μουσικὸς οὕτως ἐστὼμύλλατο λιγέα μάλα καὶ ἐπίτροχα, ἢ πηκτίδος ἐμμελέστερα ἢ ῥόδων ἀβροτέρα ἢ τῶν χρυσέων μῆλων τῶν Ἑσπερίδων ἀπαγωγότερα ἢ ἀμβροσίας μελιχρότερα, Λόγ. 3. 18. 19-22 van Diēten, λόγοις ἐκείνοις, οὓς ἔγωγε ῥόδων ἀβροτέρους, ἰύγγων καὶ λωτοῦ θελκτικωτέρους, πηκτίδος ἐμμελεστέρους καὶ Σειρήνων αὐτῶν καὶ ἀμβροσίας κρείττονας εἴποιμι ἄν, Λόγ. 18. 191. 22-5 van Diēten*), τον Μιχαήλ Ιταλικό (*οἷχεταί μοι ὁ κάλλιστος πέρδιξ, ἢ εὖφωνος αὐλωδία, λύρας ἡδύτερος, πηκτίδος ἐμμελέστερος, ἀπάσης Μούσης ἐπιτερπέστερος, ἢ καὶ πλείων εἰς ἡδονῆς λόγον τῶν μυθευομένων Σειρήνων, Ἐπὶ πέρδικι μονῳδία τεθνηκότι σ. 103. 4-7 Gautier*), τον Κωνσταντῖνο Μανασσή (*ἀλλ' ὁ παντοφάγος χειμῶν τοιαύτην μορφήν οὐκ ἐλέησε, τηλικαύτην μουσικὴν οὐκ ἐδυσωπήθη, ἐπιτερπεστέραν Σειρήνων, ἐμμελεστέραν πηκτίδος, πᾶν μέλος νικῶσαν ἐκ λύρας καὶ σύριγγος ἀπηχούμενον, Μονῳδία ἐπὶ ἀστρογλήνῳ αὐτοῦ τεθνηκότι 7*.

¹³ Βλ. Κ. Κατεβαίνης, *Συντακτικὸ τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσας* (Αθήνα 1991), σ. 183.

¹⁴ Σύμφωνα με τον Ι. Θ. Κακριδή, «Παράρτημα. Εκλογή από τα τραγούδια της Σαπφώς» (1983) σ. 92, οι συγκρίσεις *γάλακτος λευκοτέρα, ὕδατος ἀπαλοτέρα, ἵππου γαυροτέρα*, είναι της Σαπφώς. Για τον παραλογισμό «πιο χρυσή κι απ' το χρυσάφι» πβ. τον σολωμικό στίχο από τους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*: Εκεί ήρθε το χρυσότερο από τα όνειρά μου (αυτ.).

12-4 Horna),¹⁵ τον Μ. Ψελλό (*ἔστω γάρ ὑψηλοῦ ὑψηλότερος, καὶ θαυμασίου θαυμασιώτερος, Ἐπιστ. Τῷ πατριάρχῃ κύρ Μιχαήλ φ. 202 σ. 290-1*), τον Ευστάθιο Μακρεμβολίτη (*γλυκυτέρα καὶ μέλιτος, Τὰ καθ' Ὑσμίνην καὶ Ὑσμινίαν 6. 6. 2*), αλλά και τον Θεόκριτο (*λευκοτέρα πακτᾶς ποτιδεῖν, ἀπαλωτέρα ἄρνός, / μόσχῳ γαυροτέρα, φιαρωτέρα ὄμφακος ἀμᾶς, Εἰ δ. 11. 20-21*). Οι υπερβολές αυτές που απαντούν συχνότατα στην Σαπφώ,¹⁶ και ίσως προέρχονται από την τρέχουσα ομιλία, όπως υποθέτει ο Bowra, αποτελούν μέρος του προσωπικού της ιδιώματος, που παρά την απλότητα και την αμεσότητά του, δεν είναι καθόλου ακατέργαστο, αλλά προϊόν μιας πολύ διεισδυτικής και αισθαντικής τέχνης.¹⁷

Ο Δημήτριος στο πλαίσιο του γενικού αξιώματος ότι το γλαφυρό ύφος είναι έρωτας, γαμήλια άσματα και νυμφαίοι κήποι, παραθέτει παραδείγματα από πειρακτικά ή εγκωμιαστικά επιθαλάμια (απ. 110, *ἄνδρος μεγάλῳ πολὺ μέσδων, 111, οὐ γάρ/ ἀτέρα πάις, ὦ γάμβρε, τεαῦτα, 113 πβ. 115, 218=Ιμέρ. Λόγ. 9. 16*), στα οποία η Σαπφώ συγκρίνει το γαμβρό με τον Αχιλλέα, ή τη νύφη με μήλο (απ. 218, 105a)¹⁸ και όπου το στοιχείο της υπερβολής είναι κυρίαρχο. Οι ιδιαίτερου τύπου υπερβολές της Σαπφώς ενδυναμώνονται με άλλα σχήματα λόγου, τη μετωνυμία ή την υπαλλαγή, όπως στην ταύτιση της κόρης με το μουσικό όργανο (απ. 156), ή την αυτοδιόρθωση (*ἄκρω.. / ἄκρον ἐπ' ἀκροτάτῳ απ. 105a*),¹⁹ χειρισμός παραπλήσιος με την τεχνική του απ. 105b. Οι τολμηρές αυτές μεταφορές με τα υπερυπερθετικά επιτρέπουν την αλληγορία,

¹⁵ Βλ. Δ. Α. Χρηστίδης, «Σαπφικά», *Ελληνικά* 36 (1985), σσ. 3-11. Βλ. πχ. τις σαπφικού τύπου υπερβολές του Ψελλού *ἔστω γάρ ὑψηλοῦ ὑψηλότερος, καὶ θαυμασίου θαυμασιώτερος, Ἐπιστολή Τῷ πατριάρχῃ κύρ Μιχαήλ φ. 202 σ. 290-1*.

¹⁶ Η υπερβολή είναι χαρακτηριστικό στοιχείο και στα νεοελληνικά τραγούδια γάμου. Βλ. Ι. Θ. Κακριδή, «Παράρτημα. Εκλογή από τα τραγούδια της Σαπφώς» (1983) σ. 92.

¹⁷ Bowra, *ΑΕΛ Ποίηση Ι* (1983²) σσ. 332-333.

¹⁸ Το 105a σχολιάζει ο Σχολιαστής του Ερμογένη VII 983 Walz, και του Θεόκριτου 11. 39 (*γλυκύμηλον...ἔστι γάρ τι μήλου γένος. Σαπφῷ· γλυκύμαλον ἐρεῦγεται ὡς ἄκρω ἐπ' ὕσδῳ πβ. Καὶ ἐν μήλον ἐπέπετο ἐν αὐτοῖς ἄκροις ἀκρότατον, μέγα καὶ καλόν, καὶ τῶν πολλῶν τὴν εὐωδίαν ἐνίκα μόνον. ἔδεισεν ὁ τρυγῶν ἀνελεῖν, ἤμέλησε καθελεῖν... τάχα δέ καὶ ἐφυλάττετο τὸ καλόν μήλον ἐρωτικῶ ποιμένι, Λόγγ. 3. 33, Σαπφοῦς ἦν ἄρα μήλῳ εἰκάσαι τὴν κόρην, τοσοῦτον χαρισαμένην τοῖς πρὸ ὥρας δρέψασθαι σπεύδουσι, ὅσον [οὐδ'] ἄκρω τοῦ δακτύλου γεύσασθαι, τῷ [δέ] καθ' ὥραν τρυγᾶν τὸ μήλον μέλλοντι τηρῆσαι τὴν χάριν ἀκμάζουσιν... τὸν νυμφίον τε Ἀχιλλεῖ παρομοιωσαὶ καὶ εἰς ταυτὸν ἀγαγεῖν τῷ ἥρῳ τὸν νεανίσκον ταῖς πράξαισιν, Ιμέρ. Λόγ. 1. 16*). Για τα παράλληλα βλ. Bergk, *Poetae Lyrici Graeci III* (1882) σ. 120.

¹⁹ Για το σχήμα της επανόρθωσης: «το λησμόνησαν, όχι δεν το λησμόνησαν» πβ. την κρητική μαντινάδα «Θαρρῶ πεινώ, μα εγὼ διψῶ, μα δε διψῶ, νυστάζω, / μα δε νυστάζω, ξαγρυπνῶ για σε κι αναστενάζω» (Μ.Λιουδάκης, *Κρητικές Μαντινάδες*) στον Ι. Θ. Κακριδή, «Παράρτημα. Εκλογή από τα τραγούδια της Σαπφώς» (1983) σ. 93.

το να λείει δηλαδή η Σαπφώ πράγματα διαφορετικά από αυτά που έχει στο μυαλό της (απ. 110b). Η συναίρεση της υπερβολής με τη σύγκριση (Σαπφ. απ. 156, 168a, 98a, 98b), συχνά με ισχυρή δόση αστείου, ώστε να προκαλεί τη σάτιρα (*νωθρότερον*, Δίφιλ. Σαπφώ απ. 15)²⁰ δίνει μια χαριτωμένη επιτήδευση, που όμως δεν αποδυναμώνει τη φράση ούτε την παρουσιάζει κενή περιεχομένου.

Ο Δημήτριος αποφεύγει τα παλαιά αρχαιοπρεπή παραδείγματα σύγκρισης και επιλέγει εκείνα τα οποία συνδυάζουν την παρομοίωση με την υπερβολή. Στη σύγκριση του απ. 106 (*ἐκ δὲ παραβολῆς καὶ ἐπὶ τοῦ ἐξέχοντος ἀνδρὸς ἡ Σαπφὼ φησί, πέρροχος ὥς ὅτ' αἰδοῖς ὁ Λέσβιος ἀλλοδαποῖσιν. Ἐνταῦθα γὰρ χάριν ἐποίησεν ἡ παραβολή μᾶλλον ἢ μέγεθος, καίτοι ἐξῆν εἰπεῖν πέρροχος ὥσπερ ἡ σελήνη τῶν ἄλλων ἄστρον, ἢ ὁ ἥλιος ὁ λαμπρότερος, ἢ ὅσα ἄλλα ἐστὶ ποιητικώτερα*, 146) η υπέρβαση της πραγματικότητας αποκτά ακόμη περισσότερη χάρη και ομορφιά, επειδή η υπεροχή δεν καταδεικνύεται με κοινότοπες εκφράσεις, όπως «λαμπρότερος από τον ήλιο» ή «ξεχωριστός, όπως ξεχωρίζει η σελήνη από τα άλλα άστρα», τόπους τους οποίους η Σαπφώ πραγματεύεται επίσης με ιδιαίτερη πρωτοτυπία (απ. 34, 96), αλλά με τη χάρη του ποιητικού λόγου που αναγορεύεται σε εκτιμητή ύφους. Στο απ. 106 η Σαπφώ επιδιώκει την έμφαση όχι στην υπεροχή του άνδρα, όπως θα περίμενε κανείς, αλλά στη χάρη του λόγου. Η υπεροχή του αοιδού στο ιδιαίτερο αυτό εγκώμιο δηλώνεται με ένα κράμα σύγκρισης και υπερβολής, που κατορθώνει να τον ξεχωρίσει από όλους τους ομοτέχνους του, αναδεικνύοντας ταυτόχρονα την τεχνική της αοιδού Σαπφώς.

Λανθάνουσες ή εμφατικές συγκρίσεις (με συγκριτικό επίθετο ή επίρρημα) υποκρύπτονται σε αρκετούς στίχους της Σαπφώς όπως πχ. *ὀλίγω 'πιδεύης*, απ. 31. 15, *οἷαν τὰν ὑάκινθον*, 104c. Υπάρχει όμως και ένα ιδιαίτερο παράδειγμα σύγκρισης που η Σαπφώ πετυχαίνει με την αυτοδιόρθωση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτολογοκρισίας της αοιδού είναι το απ. 111 (*ἴψοι δὴ τὸ μέλαθρον...ἀέρρετε τέκτονες...γάμβρος + (εἰς) ἔρχεται ἴσος Ἄρσει+...ἄνδρος μεγάλω πολὺ μέσδων*).²¹ Στο ποίημα αυτό η Σαπφώ προσποιείται ότι μετάνιωσε που οδήγησε την παρομοίωση έως την υπερβολή και το αδύνατο και προσποιούμενη ότι διορθώνει τον εαυτό της αλλάζει τη σύγκριση (*ἴσος Ἄρη*) με μια άλλη «υπερβολή» που επίσης βασίζεται σε σύγκριση. Έτσι πετυχαίνει διπλά το σκοπό της παρομοίωσης, το να παραστήσει δηλαδή εναργέστερα και ομορφότερα μια έννοια. Η ανασκευή μιας

²⁰ Για το παράλληλο βλ. De Martino-Vox, *Lirica Greca III* (1999) σσ. 1193 κ.ε.

υπερβολής και η δημιουργία μιας άλλης με την επανάληψη βαθμών ενός επιθέτου που δηλώνει μέγεθος (μεγάλου, μείζων) υποβοηθούμενη και από τις παρηχήσεις λειτουργεί ως σκώμμα και λεπτή ειρωνεία.²²

Ο Δημήτριος εγκωμιάζει την επιτηδειότητα της Σαπφώς στην εφευρετικότητα των λέξεων, των εικόνων και των σχημάτων. Όπως υπάρχει στα ίδια τα πράγματα ένα είδος χάρης, χάρη υπάρχει και στην έκφραση (λέξις) που κάνει τα χαριτωμένα ακόμη πιο χαριτωμένα (*Ἵτε ἡ μὲν ἐν τοῖς πράγμασιν χάρις ἐστί, τὰ δὲ καὶ ἡ λέξις ποιεῖ ἐπιχαριτώτερα, οἶον «ὥς δ' ὅτε Πανδαρέου κούρη, χλωρηΐς ἀηδὼν, / καλὸν ἀείδῃσιν, ἔαρος νέον ἱσταμένοιο», 133=Ομ. Ὀδ. τ 518 πβ. Σαπφ. απ. 215*). Χάρη προσδίδει ο στολισμός ή και το αστείο (τὸ μὲν γὰρ εὐχάρι μετὰ κόσμου ἐκφέρεται καὶ δι' ὀνομάτων καλῶν, ἃ μάλιστα ποιεῖ τὰς χάριτας, οἶον τὸ ποικίλλεται μὲν γὰρ πολυστέφανος, 164=Σαπφ. απ. 168c). Το χλωρηΐς ἀηδων, 133 πβ. Σαπφ. απ. 215, το ποικίλλεται μὲν γὰρ πολυστέφανος, 164=απ. 168c,²³ και ἡ δ' ἐπιθυμία καθάπερ τὴν Ἀφροδίτην φασὶν «δολοπλόκου γὰρ κυπρογενεοῦς», 164 (που υπονοεῖ ἴσως κάποιο ποίημα της Σαπφώς), ή άλλα ευρήματα αποκλειστικά (ἴδια) της Σαπφώς, προσδίδουν ακόμη μεγαλύτερο στόλισμα και χάρη (πολύ δὲ ἐπικεκόσμηται τῇ ἐρμηνείᾳ) σε πράγματα που ἤδη ἔχουν την ἔννοια του στολισμού, ὅπως οι λέξεις ποικίλλεται και πολυστέφανος, και χαριτωμένα από τη φύση τους, ὅπως τ' ἀηδὼν και η ἀνοξίη.²⁴ Στις παραγράφους αυτές (133, 164) εκτός από το απ. 168c που απέδωσε στην Σαπφώ ο Wilamowitz (απ.157 Diehl, 8 inc. auct. Lobel), ο Δημήτριος αναφέρεται ἴσως και σε στίχο από ἄλλο ποίημα της Σαπφώς

²¹ De Martino-Vox, *Lirica Greca III* (1996) σσ. 1183-1188. Για επιπλέον παράλληλα βλ. Tzamali, *Syntax und Stil bei Sappho* (1996) σσ. 418-9.

²² Το ποίημα, πασίγνωστο παράδειγμα μετρικής για το κεντρικό ρεφραίν (ὕμνηνον) διασώζει ο Ηφαιστίωνας (ὅταν δὲ τὸ ἐφύμνιον μὴ μετὰ στροφὴν κέηται περιλαμβανόμενον ἄλλῳ στίχῳ, μεσύμνιον καλεῖται, οἶον ἐστὶ παρὰ Σαπφοῖ, Ποιήμ. 7.1 σ. 70 Consbruch). Η δεύτερη πηγή είναι ο Δημήτριος (*Περὶ ἐρμην.* 148), που το παραθέτει ως χαρακτηριστικό δείγμα συνύπαρξης υπερβολής και ειρωνείας στο σχῆμα της μετάπτωσης. Το παραθέτουν επίσης ο Αρσένιος (51. 83, σ. 460 Walz) και ο γιος του Αποστόλιος (17. 76a) και ὅπως φαίνεται από τους Επιμερισμούς του Ομήρου (*Epim. Hom.=Anecd. Oxon.* I 63 Cramer=s.v. ἄψευ=κὰτ ἰψηλῶν ὁρέων=inc. auct. 14) το Ὑψιλον δεν απαντά πριν από διπλό φωνήεν (βλ. και ἴψοι=απ. 110. Ο Αποστόλης (17. 76a), ἴσως με βάση κάποια σωζόμενα σχόλια, κατατάσσει το απ. 111 στα φαλλικά τραγούδια του Διόνυσου.

²³ Το πρώτο απέδωσε στην Σαπφώ ο Wilamowitz. Βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 148. Για το δεύτερο βλ. fr. adesp. 964 PMG.

²⁴ Η επισήμανση της διαφοράς του αστείου και του χαριτωμένου (γελοῖον καὶ εὐχάρι) από το κωμικό και αισχρό, είναι και διαφορά ως προς την ὕλη (*Χαρίτων μὲν γὰρ ὕλη νυμφαῖοι κῆποι, ἔρωτες, ἅπερ οὐ γελάται. Γέλωτος δὲ ἦρος καὶ θερσίτης. Τοσοῦτον οὖν διοίσουσιν, ὅσον ὁ θερσίτης τοῦ Ἑωτος.* (163). Διαφέρουσι δὲ καὶ τῇ λέξει αὐτῇ. Τὸ μὲν γὰρ εὐχάρι μετὰ κόσμου ἐκφέρεται καὶ δι' ὀνομάτων καλῶν, ἃ μάλιστα ποιεῖ τὰς χάριτας, οἶον τὸ «ποικίλλεται μὲν γὰρ πολυστέφανος».

(*δολοπλόκου γάρ κυπρογενεοῦς*).²⁵ Υπαινιγμός στο γνωστό θέμα της Σαπφώς «καίομαι από την απουσία-δροσίζομαι από την παρουσία» (απ. 48), το οποίο χρησιμοποιήθηκε ευρύτατα έως το όψιμο Βυζάντιο, φαίνεται να υποκρύπτεται και στις παραγράφους 134 και 135 (*ὅτι καὶ ἀπὸ τῶν τοιούτων παίζειν ἔστιν, ὥπερ καὶ ὑπὸ θερμοῦ ψύχεσθαι, θερμαίνεσθαι δὲ ὑπὸ τῶν ψυχρῶν*).

Το *χαρίεν ταυτίζεται με το ἰλαρόν* (*Τὰ γάρ τοιαῦτα, κἄν ὑπὸ Ἰππώνακτος λέγεται, χαρίεντα ἔστι, καὶ αὐτὸ ἰλαρόν τὸ πρᾶγμα ἐξ ἑαυτοῦ· οὐδεὶς γάρ ἂν ὑμέναιον ἄδοι ὀργιζόμενος, οὐδὲ τὸν Ἑρωτα Ἑρινὺν ποιήσῃ τῇ ἐρμηνείᾳ ἢ γίγαντα, οὐδὲ τὸ πρᾶγμα γελᾶν κλαίειν*, 132). Αναγκαία παρένθεση μετά την υπερβολή είναι να διευκρινισθεῖ η διαφορά του αστείου και κωμικού από το χαριτωμένο (163). Οι κήποι των Νυμφών και οι ἔρωτες, η πρώτη ὕλη της χάρης, δεν προκαλούν το γέλιο ὅπως τα γελοία θέματα π.χ. ο Ἴρος και ο Θερσίτης. Η διαφορά του γελοίου που επιδιώκει το *γελασθῆναι* (168), από το χαριτωμένο που επιδιώκει το *εὐφραίνειν* είναι ο σκοπός (*προαίρεσις*) και το μέτρο (*αἱ μέντοι χάριτες μετὰ σωφροσύνης* 165). Το υλικό που προκαλεί τη χάρη στο γλαφυρό ὕφος στοχεύει στον ἔπαινο και διαφέρει από το υλικό που προκαλεί το γέλιο, ὅσο διαφέρει ο Θερσίτης από τον Ἑρωτα. Η Σαπφώ είναι ὁμορφη, ὅπως και η ποιήσή της που ψάλλει την ὁμορφιά (*διὸ καὶ ἡ Σαπφὼ περὶ μὲν κάλλους ἄδουσα καλλιεπὴς ἔστι καὶ ἡδεῖα, καὶ περὶ ἑρώτων δὲ καὶ ἔαρος καὶ περὶ ἀλκυόνος...*(Αλκμ. απ. 26 PMG), *καὶ ἅπαν καλὸν ὄνομα ἐνύφανται αὐτῆς τῇ ποιήσῃ, τὰ δὲ καὶ αὐτὴ εἰργάσατο*, 166=απ. 195 πβ. 215). Το ρῆμα *εἰργάζομαι*, αναφορά στη γλωσσοπλαστική ικανότητα της ποιήτριας,²⁶ κυριολεκτεῖ στη χειρωνακτική εργασία των δούλων (LSJ⁹) και βεβαιώνει την επίμονη επιμέλεια της Σαπφώς (πβ. *ἐπιζητεῖ*, Λογγ. *Περὶ ὕψους* X, *θηρωμένη την εὐφωνίαν και εὐμέλειαν*, Διον. Αλικαρν. Δημ. 40) να επινοεῖ τις λέξεις και τα σχήματα που στοιχειοθετοῦν το υλικό του ὁμορφου λόγου. Συστατικό στοιχείο της σαπφικής σύνθεσης είναι η επιμελημένη εκλογή των λέξεων, προϋπόθεση που θέτει ο Αριστοτέλης στο τρίτο βιβλίο της *Ῥητορικῆς*. Οι ὁμορφες λέξεις (*καλὰ ὀνόματα*), η ὕλη και η ουσία της χαριτωμένης και κομψῆς έκφρασης (Δημ. *Περὶ ἔρμην.* 173), αφοροῦν σύμφωνα με τον Θεόφραστο στην ακοή, ἢ στην *ᾠδὴν* (παράσταση), αλλά και στην ευγένεια των νοημάτων από αυτά που βλέπει και που ακοῦει κανεὶς. Οι ὁμορφες λέξεις, το κάλλος

²⁵ Voigt, *SetA* (1971) σ. 148, Λεκατσάς, Δημήτριος, *Περὶ ὕψους* (χ.χ.) σ. 147.

²⁶ Μ. Σταθοπούλου-Χριστοφέλλη, *Υφολογία και Αρχαία Ελληνική Τεχνογραφία* (Αθήνα 1992), σ. 119 σημ. 40.

του ονόματος που σύμφωνα με τον οπαδό του Γοργία Λικύμνιο έγκειται *έν τοις ψόφοις ἢ τῷ σημαινομένῳ* (Αριστ. *Ρητ.* 1405b πβ. κάλλος ὀνόματος ἐστὶ τὸ πρὸς τὴν ἀκοήν ἢ πρὸς τὴν ὄψιν ἡδύ, ἢ τὸ τῇ διανοίᾳ ἐντιμον, Δημ. *Περὶ ἔρμην.* 173) υπήρξε το ζητούμενο της αρχαίας ελληνικής τεχνογραφίας.²⁷

Το γεγονός ότι ένα είδος χάρης εμπεριέχεται και στην κωμικότητα, σημαίνει σύμφωνα με τον Δημήτριο ότι υπάρχει ο κίνδυνος να εκχυδαϊστεί το ύφος, στο νόημα, στη λέξη, ή στην αρμονία (άσεμνα μέτρα) και στην περίπτωση αυτή οι χάρες οδηγούν στην αισχρότητα, τη βωμολοχία και τη γελοιότητα. Εν τούτοις χάρες υπάρχουν και σε ποιήματα που πλησιάζουν περισσότερο τον πεζό λόγο και το σκώμμα, παρά στην ποίηση, όπως στο απ. 110b²⁸ της Σαπφώς που ειρωνεύεται τον αγροίκο νυμφίο και το θυρωρό (*ἄλλως δέ σκώπτει (Σαπφῶ) τὸν ἄγροικον νυμφίον καὶ τὸν θυρωρὸν τὸν ἐν τοῖς γάμοις εὐτελέστατα καὶ ἐν πεζοῖς ὀνόμασι μᾶλλον ἢ ἐν ποιητικοῖς, ὥστε αὐτῆς μᾶλλον ἐστὶ τὰ ποιήματα ταῦτα διαλέγεσθαι ἢ ἄδειν, οὐδ' ἂν ἀρμόσαι πρὸς τὸν χορὸν ἢ τὴν λύραν, εἰ μὴ τις εἴη χορὸς διαλεκτικός*, (167) πβ. Σαπφῶ...ἔγραψε δέ καὶ ἰάμβους, Σούδ. s.v.). Τα ποιήματα αυτά με λέξεις και εκφράσεις χοντροκομμένες που αρμόζουν περισσότερο στο πεζό παρά στον ποιητικό λόγο (166) είναι προτιμότερο να απαγγέλλονται, παρά να τραγουδιούνται με συνοδεία λύρας ή χορό, εκτός αν πρόκειται για χορό που διαλέγεται.²⁹

Εάν το σχῆμα ορίζεται ως αλλαγή της μορφής, η διαφορά των *σχημάτων* από τους *τρόπους*, έγκειται στο ότι, οι *τρόποι* προέρχονται από την αλλαγή της κυρίας σημασίας των λέξεων, ενώ τα *σχήματα* από την αλλαγή της θέσης των λέξεων (στην κύρια είτε στη μεταφορική σημασία τους) και της έκθεσης και συνθέσης των εννοιών. Το *σχήμα* της αναφοράς (*Χαριεντίζεται δέ ποτε καὶ ἐξ ἀναφορᾶς, ὡς ἐπὶ τοῦ*

²⁷ Ο Διονύσιος Αλικαρνασσεύς αναλύει τον τρόπο με τον οποίο οι όμορφες λέξεις, αυτές δηλαδή που έχουν κατάλληλη μουσική υφή, τα *λεῖα* και *εὐφωνα ὀνόματα* (πβ. Δημ. *Περὶ ἔρμην.* 176, 178) προσδίδουν στο λόγο γλαφυρότητα. Σύμφωνα με τον Λογγίνο όμορφες λέξεις (*καλὰ ὀνόματα*) είναι οι λέξεις που βάζουν στα πράγματα μια ψυχή που μιλάει, είναι πραγματικά το φως του νου (XXX2) και η επίδρασή τους στον ακροατή είναι κυριολεκτικά μαγική (*κατακτηλεῖ τοὺς ἀκούοντας*).

²⁸ Άλλη πηγή είναι ο Συνέσιος (*ὁ δέ ἀδικοῦμενος Ἀρμόνιος ἐστὶν ὁ τοῦ θυρωροῦ πατήρ, ὡς ἂν εἴποι Σαπφῶ, Ἐπιστ.* 3 σ. 639). Στα ποιήματα που αποκλείουν από τον ποιητικό λόγο ανήκει και το απ. 31.

²⁹ Πβ. τα στροφικά άσματα στα πειραχτικά τραγούδια έξω από το νυφικό θάλαμο κατά την προσαγωγή της νύφης, το έθιμο *fescennina iocatio* στο π. 61 του Κάτουλλου και την εκτέλεση του π. 62 που θυμίζει έντονα ελληνικά θέματα και πρότυπα. Βλ. Τρομάρας, *Κάτουλλος. Ένας ποιητής για όλες τις εποχές* (1980) σσ. 249-50.

Σύμφωνα με τους De Martino-Vox, *Lirica Greca III* (1996) σ. 1177 ο Δημήτριος αναφέρεται σε μη μελικά τραγούδια που δεν χρειάζονται τη συνοδεία της λύρας, αλλά όργανα πιο λαϊκά όπως κοχύλια και όστρακα. Στο είδος των τραγουδιών αυτών αναφέρεται ο Πλάτωνας (*Νόμ.* 4. 714) και ο Αριστοφάνης στους *Βατράχους* (1304-5, Σχ. αυτ.).

Εσπέρου, (απ. 104a)...*Καί γάρ ένταϋθα ή χάρις έστίν έκ τής λέξεως τής «φέρεις» επί τό αυτό άναφερομένης*, 141) είναι ένα εξαιρετο παράδειγμα επανάληψης της λέξης *φέρεις* (*Έπερε*, πάντα *φέρης* *όσα φαίνολις έσκέδ' Αϋως*, / *φέρης* *όιν*, *φέρης* *αίγα*, *φέρης* *άπυ* *μάτερι παίδα*) όπου η τετραπλή επανάληψη του ρηματικού τύπου υπηρετεί με την ετυμολογία του Έσπερου (*έσπέρα...άπό τοϋ πάντας είσφέρειν...καί ή Σαπφώ..τόν Έπερον άστέρα είπε...έτυμολογούσα*, Σχ. Eur. *Όρ.* 1260) την ανάλυση του νοήματος. Η ρηματική ενέργεια του *φέρης* σε αντίστιξη με το *φέρης* *άπυ* ενδυναμώνει με την αλλαγή της θέσης των λέξεων την αντίθετη ενέργεια. Τα ρήματα που ομοιοκαταληκτούν στο δεύτερο στίχο του δίστιχου μεταβιβάζουν την ενέργεια στα αντικείμενα με την απότομη και αναπάντεχη αντικατάσταση της έννοιας του ρήματος χωρίς να το περιμένει κανείς (σχήμα εναλλαγής) δίνοντας ένα ακουστικό αποτέλεσμα που μοιάζει με μαγική επωδή. Η χάρη προέρχεται από την τετραπλή επανάληψη της λέξης *φέρης* που συναιρείται σε ετυμολογία και προσωποποιία του Έσπερου κατά το σχήμα της ταυτολογίας.³⁰ Οι επαναλήψεις του ρήματος και η μετάβαση από το γενικό *πάντα* στα ειδικά (*όιν-αίγα*, *παίδα*), το ασύνδετο, και η παρατακτική δομή, υποδηλώνουν ένα επιθαλάμιο λαϊκό τραγούδι το οποίο ετοιμολογεί το αστέρι του Υμέναιου χαριτολογώντας με τη σχέση μητέρας-κόρης.

Οι χάρες από τα σχήματα είναι άφθονες και σε ένα άλλο επιθαλάμιο της Σαπφώς (*Αί δέ άπό τών σχημάτων χάριτες δηλαί είσιν καί πλείσται παρ' Σαπφοί, οίον έκ τής άναδιπλώσεως, όπου ή νύμφη πρός τήν παρθενίαν φησί, «παρθενία...οίχη, ή δέ άποκρίνεται πρός αύτήν τώ αύτώ σχήματι, ούκέτι...ήξω»*, (απ. 114). Πλείων γάρ χάρις έμφαίνεται, ή είπερ άπαξ

³⁰ Το πρώτο *φέρης* είναι γενικό, το δεύτερο και το τρίτο αφορούν στα ζώα και τα κοπάδια και το τέταρτο στη σχέση μητέρας παιδιού (πβ. απ. 25 inc. auct.). Άλλη πηγή εκτός από τον Δημήτριο, είναι τα Σχ. Eur. *Όρ.* 1260, και τα λεξικά (Σελεύκου *Έσπερος...άπό τοϋ έσω περ'αν πάντα τ'ά ζώα...καί Σαπφώ*, *Etym Gen=Etym. Magn.* 384. 2 κ.ε. Το απ. 104a έχει πολλά similia (Hespere, quis caelo fertur crudelior ignis/ Qui natam possis complexu avellere matris, / complexu matris retinentem avellere natam / et iuveni ardenti castam donare puella. Κάτουλ. 62. 20-23 και Hespere, quis caelo lucet iocundior ignis? στ. 26, *Έπερος*, *ήν άπάγεις*, *λάθριος αϋθις άγων*, Μελέαγρος *Π.Α* 12. 114. 2, *φαινολίς* *Ήως*, *Ύμν.* *Είς Δήμ.* 51 πβ. *άστέρων πάντων ό κάλλιστος*, απ. 104b (*άστήρ οίμαι σύ τις έσπέριος* [1]· *Σαπφούς τοϋτο δη τό <ές> Έπερον άσμα*, Ιμέρ. Λόγ. 46. 8 σ. 188, *έφάνης τοίνυν οϋτος έκείνος* [1]· *σέ γάρ Αθηναίοι καλοϋσιν Έπερον*, Λόγ. 47. 17 σ. 195. Βλ. Σκιαδάς, *Αρχαϊκός Λυρισμός I* (1981) σσ. 197-198. Για το ποίημα βλ. επίσης U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Callimachos* (Berlin 1924), σσ. 278 κ.ε., Page, S&A (1955) σ. 121, Bowra *ΑΕΛ Ποίηση I* (1983²) σ. 315, J. A. Davison, «A Marriage Song of Sapphos' (S 105 and 105», *From Archilochus to Pindar* (London-New York 1968), σσ. 242-246, L. Perelli, «Il carme 62 di Catullo e Saffo», *RFIC* 28 (1950), σσ. 301-2, R. Muth, «"Hymenaios" und "Epithalamion"», *WS* 67 (1954), σσ. 39-40, E. D. Floyd, «Sappho's World for "sheep" 104a, 2 LP», *CR* 18 (1968), σσ. 266-7, Voigt, *SetA* (1971) σσ. 117-8.

ἐλέχθη καὶ ἄνευ τοῦ σχήματος· καίτοι ἢ ἀναδίπλωσις πρὸς δεινότητος μᾶλλον δοκεῖ εὐρῆσθαι, ἢ δέ καὶ τοῖς δεινοτάτοις χρήται ἐπιχαρίτως, (140). Πβ. δεινὴ καὶ ἐκλέξαι καὶ εἰς ἄλλα συναδῆσαι, Λογγ. Περὶ Ὑψους Χ) που διασώζεται μόνο στον Δημήτριο.³¹ Το σχῆμα της αναδίπλωσης ή παλλιλογίας που δημιουργείται με την προσθήκη λέξης, συνηθέστατο στα λαϊκά τραγούδια και στους νεοέλληνες ποιητές³² συνδυάζεται στο απ. 114 με το σχῆμα της διάνοιας, το διάλογο και την ηθοποιΐα. Η συσσώρευση των σχημάτων δίνει στο διάλογο ιδιαίτερη χάρη που δεν θα την πετύχαινε κάποιος, ακόμη κι αν στον κάθε στίχο είχαμε αναδίπλωση της ίδιας λέξης. Ο αναδιπλωμένος λόγος της νύφης (φωνή της κορυφαίας) και της παρθενίας αντηχεί πολλαπλασιαστικά με τη φωνή του χορού, στο σχῆμα της υποφοράς και της ανθυποφοράς³³ δίνοντας την εντύπωση ενός διπλού διαλόγου, της κορυφαίας με τις φίλες της νύφης, και της νύφης με αυτό που υ κατ' εξοχήν την προσδιορίζει, την παρθενία, ξεδιπλώνοντας την εντύπωση μιας τρομερής σύγκρουσης ανάμεσα στα συναισθήματα της κόρης και την αντίδραση του κοινωνικού συνόλου. Αναδίπλωση έχουμε και στα απ. 105a, 114, όπου το ποιητικό υποκείμενο, ειδικά στο απ. 105a, διαλέγεται με τον εαυτό του και τον κατακρίνει, επειδή υποτίθεται ότι κατάλαβε κάτι αντίθετο από αυτό που συμβαίνει (καὶ ἔοικε λέγειν ἢ ψυχὴ «ὡς ἀληθῶς, ἐγὼ δ' ἤμαρτον», Ποιητ. 3. 11. 6).³⁴

Η χάρη του λόγου της Σαπφώς προκύπτει και από τον τρόπον, την αλλαγή της σημασίας μιας λέξης σε άλλη με την οποία έχει σχέση ή ομοιότητα. Ένα ωραίο παράδειγμα χάρης περὶ λέξιν τροπῆς είναι η μεταφορά (Γίγνονται δέ καὶ ἀπὸ λέξεως χάριτες ἢ ἐκ μεταφοῶς, ὡς ἐπὶ τοῦ τέττιγος) στο απ. 101A της Σαπφώς (πτερύγων δ' ὕπα / κακχέει λιγύραν ἀοίδαν, / ὅπποτα φλόγιον +καθέ- / ταν+ ἐπιπτάμενον +καταυδείη+, 142).³⁵ Στο σχῆμα αυτό η σημασία

³¹ Το απ. 114 δεν σώζεται σε καμιά άλλη έμμεση πηγή της αρχαιότητας. Το ποίημα μιμείται τον 5^ο μ. Χ αι. ο Δρακόντιος (virginitas pudibunda fugit gratumque pavescent / fletibus ora rigat, quae non rediturarecedit, 6.94-5). Βλ. De Martino-Vox Lirica Greca III (1996) σ. 1078.

³² Αχ. Τζάρτζανος, Νεοελληνική Σύνταξις (της Κοινής Δημοτικής) II (Εν Αθήναις 1963²), σσ. 293-7.

³³ Συχνά στα λαϊκά τραγούδια σε μια και την ίδια πρόταση ή περίοδο συνυπάρχουν περισσότερα από ένα σχήματα λόγου. Βλ. Τζάρτζανος, Νεοελληνική Σύνταξις II (1963²) σ. 313, όπου και παραδείγματα.

³⁴ Για τη μέθοδο και τη ψυχολογία της τεχνικής αυτής και την εφαρμογή της στο απ. 31 της Σαπφώς βλ. A. Carson, «Just for the Thrill»: συκοφαντώντας την Ποιητική του Αριστοτέλη», Θέλεις, Σαπφώ (2004), σσ. 389-404 κυρ. 402.

³⁵ Το απ. 101A σε πολύ αμφισβητούμενη γραφή, λόγω καταστροφής του κειμένου αποδίδεται από τους περισσότερους εκδότες στην Σαπφώ επειδή προηγούνται τρία συνεχή παραδείγματα από την ποίησή της. Η Voigt, SetA (1971) σσ. 113, 317, συμπεριλαμβάνει το απ. 101A με τον Φαίδρο ενώ οι Campbell, Greek Lyric I (1990²) σσ. 382-3 και LP το αποδίδουν στον Αλκαίο (απ. 347b). Βλ. Page, S&A (1955) σσ. 303-4. Όπως όμως δείξαμε από τα παράλληλα του απ. 101A (Αρισταίν. Επιστ. 1. 3 σ. 135 κ.ε., Πλάτ. Φαίδρ. 230c2) στην ανάλυση του Φαίδρου πρόκειται για στίχους της Σαπφώς.

μιας λέξης επεκτείνεται αναλογικά και σε άλλες συγγενικές, από έμψυχα σε έμψυχα, από έμψυχα σε άψυχα ή το αντίστροφο, και από ενέργεια σε άλλη ενέργεια. Η κύρια σημασία της λέξης (τέτιγξ) μεταφέρεται συνεκδοχικά σε μέρος της κυρίαρχης έννοιας, δηλαδή τον ήχο από τα φτερά του τζίτζικιού (από έμψυχο σε άψυχο), έτσι ώστε η προερχόμενη από τον ήχο ονοματοποιία να συμπίπτει με τη μετωνυμία.

Παρά το ότι ο γλαφυρός λόγος διαχωρίζεται από τον μεγαλοπρεπή, η μεγαλοπρέπεια (στο λεξιλόγιο και στο μέτρο) μπορεί να υπάρξει και στο είδος του λόγου αυτού, ειδικά όταν εκφράζει ευγενή συναισθήματα. Παράδειγμα εξαιρετικής μεγαλοπρέπειας είναι το έπιφώνημα της Σαπφώς (τό δέ έπιφώνημα καλούμενον όρίζοιτο μέν άν τις λέξιν έπικοσμοῦσαν· έστι δέ τό μεγαλοπρεπέστατον έν τοίς λόγοις τής γάρ λέξεως ή μέν ύπηρετεί, ή δέ έπικοσμεί· ύπηρετεί μέν ή τοιάδε· «οίαν...καταστείβοισι», έπικοσμεί δέ τό έπιφερόμενον τό «[χάμαι... άνθος». έπενήνεκται γάρ τοῦτο κόσμος σαφώς καί κάλλος, 106=απ. 105b),³⁶ που συγκεφαλαιώνει την κύρια σκέψη σε μια πολύ ισχυρή παρομοίωση. Ο όρος έπιφώνημα, που παρουσιάζεται με ένα υπερθετικό (τό μεγαλοπρεπέστατον) σημαίνει την «κατακλείδα» (clausula) της φράσης, που ως εικόνα, συμπέρασμα ή απόφθεγμα κλείνει ό,τι έχει ειπωθεί. Ο Δημήτριος παραδίδει τους στίχους χωρίς όνομα ποιητή, ίσως επειδή υπήρξε πολύ γνωστό ποίημα της Σαπφώς, από την οποία άλλωστε αντλεί πλήθος παραδειγμάτων του κομψού λόγου. Υπάρχουν δύο είδη φράσης, αυτό που εξυπηρετεί το νόημα (οίαν τάν ύάκινθον έν /ώρεσι ποίμενες άνδρες/ πόσσι καταστείβοισι, 1-2) και αυτό που το στολίζει (χάμαι δέ τε πόρφυρον άνθος). Στο απ. 105b το έπιφώνημα, το πιο μεγαλόπρεπο από τα στοιχεία του λόγου,³⁷ δεν είναι απλά μια φράση που προστίθεται στο τέλος για διακόσμηση, αλλά το κλείσιμο μιας πολύ ισχυρής παρομοίωσης που αρχίζει με αναφορικοπαραβολική πρόταση. Η μεγαλοπρέπεια έγκειται στην προσεκτική επιλογή των λέξεων και στην αρχιτεκτονική των φράσεων, από τις οποίες η καταληκτική επικοσμεί την πρώτη. Το επιφώνημα για τη βάρβαρη ενέργεια που υφίσταται το

³⁶ De Martino-Vox Lirica Greca III (1999). Πβ. τη φράση «Το άνθος της Ρωμανίας έπεσε και πατήθηκε» που περιγράφει την αιχμαλωσία του Ρωμανού Διογένη στη λίμνη Βαν. Βλ. Μάρω Δούκα, Ένας Σκούφος από Πορφύρα (Αθήνα 1995¹³), σ. 16.

³⁷ Σκιαδάς, Αρχαϊκός Λυρισμός II (1981) σσ. 200-201. Πρώτος ο Bergk, Poetae Lyrici Graeci III (1882) σσ. 216-7, απέδωσε το ποίημα στην Σαπφώ συνδέοντάς το με το απ. 105a που το παρέβαλε με τον Κάτουλλο (61. 90 κ.ε.). Η υπόθεση ότι τα δύο αποσπάσματα ανήκουν στο ίδιο επιθαλάμιο επιβεβαιώνεται από τον Κάτουλλο 62. 29 κ. ε. Βλ. Wilamowitz, SuS (1913) σ. 72, Bowra, AEL Ποίηση (1983²) σσ. 314-7 πβ. H. Fränkel, Wege und Foemen frühgriechischen Denkens (München 1972), σσ. 67 κ.ε., Page, S&A (1955) σσ. 121 κ.ε. Αντίθετη άποψη διέτύπωσαν οι Muth, «Hymenaios und Epithalamion» (1954) σσ. 39 κ.ε., Marzullo, Studi di poesia eolica (1958) σσ. 112 κ.ε., N. Marini, «Saffo nel de Elocutione di Demetrio» σσ. 73-95 κυρ. 83-85.

πορφυρό άνθος αρχίζει με ομοιοτέλεuto και παρήχηση (*οἷ'αν τ'άν*) που ακούγεται σαν θρήνος και σαν στρατιωτικό πρόσταγμα (πβ. *νεκρῶν (έχθρῶν) οὐς ἀμάρψαμεν ποσίιν*, Αρχ. 101 West). Το επίρρημα (*χάμαι*) εισάγει μια φράση ελεεινολόγησης που κορυφώνει την οδύνη ως οπτική και ηχητική εικόνα, αλλά και ως έκφραση θαυμασμού. Η αξιοσημείωτη αντιστοιχία ανάμεσα στα δύο τμήματα λόγου, την πρόταση που υπηρετεί το νόημα και την πρόταση που την επικοσμεί, υπερτονίζεται για άλλη μια φορά με ομοιοτέλεuto (*ᾤρεσι, πόσσι, καταστείβοισι*) και την παρήχηση ενός βάρβαρου ήχου (*σ*) που ακούγεται σαν μίσχος που θραύεται. Την εικόνα του νεκρού άνθους που βάφει τη γη πορφυρή θρηνεί και ο Κάτουλλος (*florida puellula*, π. 61. 56 πβ. *ore floriduro nitens*, στ. 193-5), όχι όμως τόσο εντυπωσιακά και μεγαλόπρεπα, όπως η Σαπφώ.³⁸

Το επίρρημα (*χάμαι*) ταυτίζει την κόρη με το ποδοπατημένο κόκκινο άνθος των βουνών, ενώ η ελλιπής πρόταση έτσι όπως διασώζεται καταλήγει την αναφορά σε κλείσιμο και ποιητική παραβολή. Με την παρομοίωση ο νυμφίος οριοθετείται ως άνθρωπος των βουνών (*ἄγροικος*) και η σημασία του *χαμαί* επεκτείνεται αναλογικά από το άψυχο στο έμψυχο και από τη μια ενέργεια στην άλλη. Η αίσθηση του χρόνου που αρχίζει με το βάρβαρο γεγονός και ενυπάρχει στην αναφορικοπαραβολική πρόταση, επιτείνεται με την επιφωνηματική λέξη που φανερώνει και τη συναισθηματική κατάσταση του ομιλούντος ποιητή, αγωνία, δυσφορία, απaréσκεια. Η απώλεια της παρθενίας, ισοδύναμη του ποδοπατήματος, εκφράζει με τη συγκεκριμένη παρομοίωση το τέλος της νεανικής ζωής και την απαρχή μιας ταπεινωτικής κατάστασης, ισότιμης ενός μάταιου «θανάτου».³⁹ Η εικόνα που εισάγει το επίρρημα *χαμαί* και η οποία *ἐπικοσμεῖ* την κύρια έννοια μια αντωνυμία, επιστρέφει ως σχετλιαστικό επιφώνημα που ηχεί σαν μακρόσυρτος θρήνος, συσχετίζοντας δύο βάνανυσες ενέργειες που καταλήγουν στο ίδιο αποτέλεσμα.

Η θεωρία ότι η γλωσσική μορφή συμπίπτει με τις ιδέες, τη διάνοια και το αντικείμενο του *ἡδονικοῦ* και *γλυκέος* λόγου αλλά και ότι η γλυκύτητα χρειάζεται προσοχή, επειδή μπορεί να οδηγήσει στην αισχύροτητα, ανάγεται στον Δημήτριο, που

³⁸ Για τη σύγκριση του ποιήματος αυτού της Σαπφώς με το απ. 62 του Κάτουλλου βλ. και Eva Stigers-Stehle, «Μακριά από τον κόσμο των ανδρών: η 62^η Ωδή του Κάτουλλου και τα ερωτικά άνθη της Σαπφούς», *Θέλεις. Σαπφώ*, Μετάφρ. Δ. Παπαδή (2004), σσ. 271-297.

³⁹ Στον Όμηρο το *χαμαί* αναφέρεται κυρίως στο μάταιο και ανώφελο (μη ηρωικό) θάνατο στη μάχη (Ιλ. Δ 482 κ.ε. πβ. Ε 583, 588). Για την αμφισημία πορφυρός-υάκινθος-παρθενία βλ. Μ.Ζ. Κοπιδάκης, «Ο πυρφυρογέννητος στίχος», Επιμ. Ε. Σιστάκου, (Αθήνα 2007), σσ. 324-7, όπου και η αναγωγή του στίχου του Ο. Ελύτη «της αγάπης αίματα με πορφύρωσαν» στο απολυτίκιο του οσίου Πολυδώρου

επισημαίνει ότι ο γλαφυρός λόγος κινδυνεύει ιδιαίτερα να διολισθίσει στη γελοιότητα και την αισχρότητα. Η αισχρότητα, παράγωγο των ηδονών και των απολαύσεων που πηγάζουν από τις αισθήσεις, συνδέεται στενά με τον ερωτικό λόγο και οι χυδαίες (π.χ. ο κωμικός λόγος) ή απροκάλυπτες ερωτικές περιγραφές διεγείρουν τα κατώτερα ένστικτα του ανθρώπου.⁴⁰ Και στον Ερμογένη η ποίηση πρέπει να είναι ιδιαίτερα προσεκτική στην πραγμάτευση της ηδύτητας, και ο ερωτικός λόγος οφείλει να περιορίζεται από την τροποποίηση των ενστίκτων εντός των πλαισίων της αριστοτελικής ηθικής (*τὰ γὰρ αἰσχρὰ αἰσχύνονται καὶ λέγοντες*, Αριστ. *Ῥητ.* 1367a7-8). Στο τέλος του 12ου αιώνα ο μητροπολίτης Κορίνθου Γρηγόριος αποδοκιμάζει τα «ερωτικά» της Σαπφώς που κολακεύουν αισχρά την ακοή (*αἰσχρῶς μὲν κολακεύει τὴν ἀκοὴν ἐκεῖνα ὅσα εἰσὶν ἐρωτικά, οἷον τὰ Ἀνακρέοντος, τὰ Σαπφούς, οἷον γάλακτος λευκοτέρα*, στον Ερμογ. *Μέθ.* 5 Rh. Gr. 7. 1236 κ.ε. Walz), και στο *Περὶ Διαλέκτων* παραθέτει παραδείγματα μόνο από τον Αλκαίο. Ο Συριανός, αντίθετα ακολουθώντας τη θεωρία του Δημητρίου και της Περιπατητικής Σχολής επαινεί την ηδονή που προέρχεται από τις αισθήσεις (*καὶ ὅσαι (ἰδέαι) τὰ ταῖς αἰσθήσεσιν ἡδέα ἐκφράζουσιν, ὥσει, ἀκοῇ, ὁσφρήσει, γεύσει, ἀφῇ, ὡς...Σαπφώ*, (απ. 2. 5-8 καὶ Σχ. στον Ερμογ. Σαπφ. απ. 105a 1-3=Rabe i 15)).

2. Διονύσιος Αλικαρνασσεύς *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*

Ο Διονύσιος Αλικαρνασσεύς, Έλληνας ρήτορας που εγκαθίσταται στην Ρώμη γύρω στο 30 π.Χ., σύγχρονος του Οράτιου και του Κάτουλλου, ίσως και του Λογγίνου, εμφανίζεται στα ρητορικά του έργα ως πρωτοπόρος ενός κλασικισμού που ακολουθεί τα μεγάλα αττικά πρότυπα ύφους.⁴¹

Κύπρου «*τὰ σὰ ἐπορφύρωσαν αἶματα*», που πρέπει να έχει ως πρότυπο το Κοντάκιο του Αγίου Δημητρίου του Μυροβλήτου (αυτ.).

⁴⁰ Τα παραδείγματα που διασώζει ο Δημήτριος, όπως και αυτά που σώζει ο Ηφαιστίωνας, ανήκουν στην πλειοψηφία τους σε επιθαλάμια. Κάποιοι στίχοι παραδίδονται ταυτόχρονα και από τους δύο αποκαλύπτοντας ότι η επιβίωση της Σαπφώς οφείλει πολλά στα εγχειρίδια της ρητορικής και της μετρικής πβ. Σχ. Β στον Ηφαιστίωνα (σ. 293. 15 κ.ε. Consbruch): *Σαπφικὸν δέ ἐστι (τῶν ἡρωϊκῶν στίχων) τὸ ἀρχόμενον ἀπὸ σπονδείου καὶ λήγον εἰς σπονδεῖον* πβ. Τζέτζης *Περὶ τοῦ Αἰολικοῦ ἡρωϊκοῦ ἑξαμέτρου* για το 105b (Anecd. Gr. Ox. σ. Cramer).

⁴¹ Η πραγματεία *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, έργο δεμένο με τα μεγάλα αττικά πρότυπα ύφους, γράφεται κατά την παραμονή του Διονύσιου στην Ρώμη (30-8 π.Χ.) και απευθύνεται με τη μορφή επιστολής στο γιο ενός φίλου του, τον Ρούφο Μετίλιο. Ο Διονύσιος εμπλέκεται στην έριδα των ελληνικών ρητορικών σχολών ανάμεσα στους οπαδούς του Ισοκράτη και τους οπαδούς του Αριστοτέλη διατηρώντας τις αποστάσεις και από τους δύο. Βλ. Σταθοπούλου-Χριστοφέλλη, *Υφολογία και ΑΕ Τεχνογραφία* (1992) σσ. 122-33, Easterling-Knox, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1990) σσ. 844-7, Γ. Σπαταλάς, *Διονύσιος Αλικαρνασσεύς (Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων)* (Αθήνα 1963), σσ. 7-13, 111-13, Kennedy, *Ιστορία της Θεωρίας της Λογοτεχνίας* (2008) σσ. 390-398, M. Fuhrmann, *Αρχαία*

Οι συντεταγμένες του γλαφυρού και θεατρικού ύφους ορίζονται στο *Περὶ τῆς Δημοσθένους λέξεως* (ἡ δὲ μετὰ ταύτην <ῆ> γλαφυρὰ καὶ θεατρικὴ καὶ τὸ κομψὸν αἴρουμένη πρό τοῦ σεμνοῦ τοιαύτη· ὀνομάτων ἀεὶ βούλεται λαμβάνειν τὰ λειότατα καὶ μαλακώτατα, τὴν εὐφωνίαν θηρωμένη καὶ τὴν εὐμέλειαν, ἐξ αὐτῶν δὲ τὸ ἡδύ. ἔπειτα οὐχ ὥς ἔτυχεν ἀξιοῖ ταῦτα τιθέναι οὐδὲ ἀπερισκέπτως συναρμόττειν θάτερα τοῖς ἑτέροις, ἀλλὰ διακρίνουσα τὰ ποῖα τοῖς ποίοις [καὶ] παρατιθέμενα μουσικωτέρους ποιεῖν δυνήσεται τοὺς ἦχους, καὶ σκοποῦσα κατὰ ποῖον σχῆμα ληφθέντα χαριεστέρας ἀποτελέσει τὰς συζυγίας, οὕτως συναρμόττειν ἕκαστα πειρᾶται, πολλὴν σφόδρα ποιουμένην φροντίδα τοῦ συνεξέσθαι καὶ συνηλεῖσθαι καὶ προπετεῖς ἀπάντων αὐτῶν εἶναι τὰς ἀρμονίας... παραδείγματα δ' αὐτῆς ποιοῦμαι ποιητῶν μὲν Ἡσίοδον τε καὶ Σαπφῶ καὶ Ἀνακρέοντα, τῶν δὲ περὶ λέξει χρησαμένων Ἰσοκράτην τε τὸν Ἀθηναῖον καὶ τοὺς ἐκείνῳ πλησιάσαντας, 40=Σαπφ. test. 42 Campbell). Η γλαφυρή αρμονία ως ποιητική των απαλῶν και γλυκῶν ἡχῶν κυνηγὰ με μανία (θηρωμένη) τὴν εὐφωνίαν καὶ τὴν εὐμέλειαν καὶ τὴν ακραία ἡδύτητα τῆς λέξης, που επιτυγχάνεται με τὰ λειότατα καὶ μαλακώτατα τῶν ὀνομάτων, που προφέρονται άνετα και χωρίς συγκρούσεις. Η αρμονία αὐτή αποφεύγει τις τραχείες συλλαβές, τὰ «αντιχτυπήματα» δηλαδή τῶν σεμνῶν ὀνομάτων τῆς ανδροπρεπούς αττικῆς ρητορείας, και οτιδήποτε τολμηρό και παρακινδυνευμένο (ἀπέχθεται που· τὸ δὲ θρασὺ πᾶν καὶ παρακεκινδυνευμένον δι' εὐλαβείας ἔχει, *Περὶ συνθ. ὀνομ.* 21).

Στο *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων* τυπικοί εκπρόσωποι του γλαφυρού ύφους (μέσου, μικτού, κομψού, ἢ ανθηρού), που καλλιέργησαν ο Ὅμηρος, ο Σοφοκλής, ο Ηρόδοτος, ο Δημοσθένης και ο Πλάτωνας, είναι ἀπὸ τους επικούς ο Ησίοδος, ἀπὸ τους λυρικούς η Σαπφώ και μετὰ ἀπὸ αὐτήν ο Ανακρέοντας και ο Σιμωνίδης, ἀπὸ τους τραγικούς μόνο ο Ευριπίδης, και ἀπὸ τους ρήτορες ο Ἰσοκράτης. Κυριότερα παραδείγματα τῆς γλαφυρῆς αρμονίας είναι η Ωδή στην Αφροδίτη τῆς Σαπφῶς και ένα χωρίο ἀπὸ τον Ἰσοκράτη (θήσω δὲ καὶ ταύτης παραδείγματα τῆς ἀρμονίας ποιητῶν μὲν προχειρισάμενος Σαπφῶ, ρητόρων δὲ Ἰσοκράτην. ἄρξομαι δὲ ἀπὸ τῆς μελοποιου· (π. 1) ταύτης δὲ τῆς λέξεως ἡ εὐέπεια καὶ ἡ χάρις ἐν τῇ συνεχείᾳ καὶ λειότητι γέγονεν τῶν ἀρμονιῶν. παρακεῖται γὰρ ἀλλήλοις τὰ ὀνόματα καὶ συνύφονται κατὰ τινὰς οἰκειότητας καὶ συζυγίας φυσικὰς τῶν γραμμάτων, 23). Ο Διονύσιος εστιάζει κυρίως στη μορφή του κειμένου και τὴ διευθέτηση (συνθήκη) τῶν λέξεων, τον τρόπο δηλαδή με τον οποίο συνδυάζονται και

χρησιμοποιούνται λέξεις και τα σχήματα (σχήμασί⁴² τε οὐ τοῖς ἀρχαιοπρεπεστάτοις οὐδ' ὅσοις σεμνότης τις ἢ βάρος ἢ πίνος πρόσσεστιν, ἀλλὰ τοῖς τρυφεροῖς καὶ κολακικοῖς ὡς τὰ πολλὰ χρῆσθαι φιλεῖ, ἐν οἷς πολὺ τὸ ἀπατηλὸν ἐστὶ καὶ θεατρικόν...εὐφυνά τε βούλεται πάντα τὰ ὀνόματα καὶ λεία καὶ μαλακὰ καὶ παρθενωπά, τραχεῖαις δὲ συλλαβαῖς, καὶ ἀντικτύποις ἀπέχθεται· πού· τὸ δὲ θρασὺ πᾶν καὶ παρακεκινδυνευμένον δι' εὐλαβείας ἔχει, αὐτ. 21).⁴³ Ο Διονύσιος που στην εισαγωγή των ρητορικών λόγων του, δηλώνει ότι η μελέτη που αφορά στα νοήματα και η μελέτη που αφορά στις λέξεις είναι ἐξ ἴσου σπουδαίες και απαραίτητες, επαναλαμβάνει μια παλαιότερη κρίση του Θεόφραστου και του Δημήτριου (Ποιεῖ δὲ εὐχαριν τὴν ἐρμηνείαν καὶ τὰ λεγόμενα καλὰ ὀνόματα. Ἰφίσατο δ' αὐτὰ θεόφραστος οὕτως, κάλλος ὀνόματος ἐστὶ τὸ πρὸς τὴν ἀκοὴν ἢ πρὸς τὴν ὄψιν ἡδύ, ἢ τὸ τῇ διανοίᾳ ἐντιμον, Περί ἔρμην. 173) ὅπως αποτυπώνεται στον Μιχαήλ Ιταλικό, ο οποίος παραθέτει ακριβῶς τη γνώμη του Θεόφραστου (Anecd. Gr. K Cramer III 169=Σαπφ. απ. 169 Α).⁴⁴

Η προσεκτική επιλογή των λέξεων και η επιμέλεια της διάταξης των γραμμάτων, ιδιαίτερα οι συνδυασμοί των φωνηέντων των ημιφώνων και των αφώνων, στοιχείο πειθούς και ρητορικής, είναι η θεατρική μουσική παράσταση του γλαφυρού λόγου, τα περίτεχνα ηχητικά σήματα και σχήματα της Ωδῆς της Σαπφῶς στην Αφροδίτη. Το ποίημα επιλέγεται ως παράδειγμα τέλει γλαφυρότητας επειδή η κήλησις, βασικός ὅρος τη γλαφυρότητας (10), φτάνει στο ακρότατο σημείο με βασικό εργαλείο ηδονῆς, τη μελωδικότητα.⁴⁵ Η εὐέπεια και η χάρις της αρμονίας αυτής οφείλεται στη συνέχεια και τη λειότητα των ἀρμονιῶν, στην τοποθέτηση των ὀνομάτων το ένα κοντά στο ἄλλο σύμφωνα με τις φυσικές συζυγίας των γραμμάτων (κατὰ τινὰς οἰκειότητος, Περί

⁴² Το σχῆμα δείξει συγκεκριμένου μουσικού ἤθους που καθορίζει τη διαρρύθμιση των διαστημάτων ἢ των μερῶν ενός μελωδικού σχήματος και τη μορφή του μέτρου παραπέμπει και στη θεατρική γλώσσα και δηλώνει το χαρακτήρα που εκφράζει ἕνας υποκριτής και στην ὄρχηση μια φιγούρα του χοροῦ. Βλ. Μιχαηλίδης, *Ἐγκυκλοπαίδεια τῆς ἈΕ Μουσικῆς* (1989) σσ. 302-3.

⁴³ Ο John J. Winkler, «Διπλή συνειδηση στην ποίηση της Σαπφούς», *Θέλξις, Σαπφῶ* (2004) σσ. 74-120, κυρ. 80, υποστηρίζει ὅτι η επιλογή αυτή είναι καθαρή τύχη για μας, αφού ο Διονύσιος θα μπορούσε να εἶχε παραθέσει κάποιο ποίημα του Σιμωνίδη. Για τον Διονύσιο ὅμως, που θεωρεῖ σημαντική και την ικανότητα εκλογῆς της λέξης πρωτεύει η τοποθέτηση των υλικῶν, προϊόν επίπονης μελέτης σε κάθε δημιουργική τέχνη (6). Η ὕλη της γλώσσας είναι η σφραγίδα μιας ανεπάληπτης πρωτυπίας και ενός ἀξεπέραστου ὕφους, και το παράδειγμα ἀπὸ την Σαπφῶ είναι και αυτό προϊόν προσεκτικῆς μελέτης.

⁴⁴ Βλ. Perotta, *Saffo e Pindaro* (1935) σ. 12. Για μια σύγχρονη ἀνάλυση της φωνητικῆς υφῆς της ποίησής της Σαπφῶς βλ. A. Schmitz, «Essai d'analyse de la texture phonique d'une poésie de Sappho», *LEG* 30 (1962), σσ. 369-82, Θεοδωρακόπουλος, *Εισαγωγή στην Αττική Ρητορεία* (1989) σσ. 97-101. Για το ὕφος του Ισοκράτη βλ. Kennedy, *Ιστορία της Θεωρίας της Λογοτεχνίας* (2008) σσ. 269-272.

⁴⁵ Οι μικρές στροφές διασφαλίζουν ἐπίσης τον ἄνετο και γρήγορο ρυθμό (οἱ μὲν οὖν ἀρχαῖοι μελοποιοί, λέγω δὲ Ἀλκαῖόν τε καὶ Σαπφῶ, μικρὰς ἐποιοῦντο στροφάς,

συνθ. ὄνομ. 19). Η πραγμάτευση των φθόγγων, των μετρικών συλλαβών ή των μετρικών ποδών θεμελιώνει την αισθητική αλλά και την ηθική αξιολόγηση της ποίησης των λείων ονομάτων, τα οποία ο Πλάτωνας συνδέει με το ὀλισθαίνειν, καί τὸ λιπαρόν καί τὸ κολλῶδες καί τᾶλλα πάντα τὰ τοιαῦτα (Κρατ. 472b-c). Στη μουσική λείον ονομάζεται το ὄνομα το διὰ τῶν φωνηέντων ἢ πάντων ἢ διὰ πλειόνων (Δημ. Περί ἔρμην. 178).

Το κυνήγι όμως της αβρής γραφής και της ερωτικής κομψότητας είναι επικίνδυνο επειδή τα καλὰ ὀνόματα οδηγούν εύκολα στην αισχύρτητα. Η ολισθαίνουσα γλώσσα της κολακείας (κολακεία καί ἀνελευθερία, Πλάτ. Πολ. 590b, Γοργ. 453b, 465b, Αισχ. 76. 42, κολακικός, Πλάτ. Γοργ. 502d, Σοφ. 222e) είναι θεατρική επίδειξη (θεατρικῶς εἰπεῖν Πλούτ. 2. 1076c, Αριστ. Πολιτ. 8. 7. 6, Ιππ. 20. 12), μια υποκριτική τέχνη που αποσκοπεί στην τέρψη και ως τέτοια αντιβαίνει με τη δύναμη της διαλεκτικής (Πλάτ. Κρατ. 472b-c). Η φράση του Διονύσιου τὴν εὐφωνίαν θηρωμένη καί τὴν εὐμέλειαν (Δημ. 40), ανακαλεί την πράξη του κυνηγιού και του δολώματος, την κολακική ή ἡδυντική ή τέχνη της γαλιφιάς, την τέχνη των σοφιστών που μιλά με γλυκόλογα και ρίχνει ως δόλωμα την ευχαρίστηση (Πλάτ. Σοφ. 222e). Το κυνήγι της εὐμέλειας και της εὐφωνίας, όπως η τῶν ἐρώντων θήρα, είναι η ἡμεροθηρική τέχνη του Μεγάλου Κυνηγού (Πλάτ. Σοφ. 222cd πβ. Ἐως θηρευτῆς δεινός...γῆς καί φαρμακεύς καί σοφιστής, Συμπ. 203d). Η χρήση της Ωδῆς της Σαπφῶς στους Ἰππεῖς ἔδειξε καθαρά ότι Αριστοφάνης θεωρεί το ποίημα παράδειγμα πειθούς και κολακείας και το χρησιμοποιεί για τη στρατηγική της επιρροής ως μέσον διαπραγμάτευσης των συγκρούσεων του Δήμου με τον Παφλαγόνα.

Το γλαφυρό ύφος ως τέχνη θεατρική από την πλευρά της τεχνικής αλλά και του περιεχομένου έχει προκαθορισμένο ηθικό «χαρακτήρα». Η αισθητική ποιότητα των ήχων και η μουσικότητα των συλλαβών και των στίχων θεμελιώνεται σε μια ηθική απαξίωση. Η ἀνθηρὴ ἀρμονία της Σαπφῶς ως σύνθεση τρυφερῶν καί κολακικῶν ὀνομάτων είναι λόγος θεατρικός και απατηλός, όπως το ύφος του Ισοκράτη, που χαρακτηρίζεται από περίπλοκα δομημένες προτάσεις, υπερβολή στο ρυθμό και ηθοποιΐα (Περί συνθ. ὄνομ. 19). Η σύνδεση της Σαπφῶς με τον Ανακρέοντα (Πλάτ. Φαίδρ. 230c) και τον Ισοκράτη (Αριστ. Ρητ. 1398b29), από τον Διονύσιο, οπαδό του αττικισμού και υπέρμαχο της επαναφοράς στα πρότυπα του παλαιού αττικού

ὥστε ἐν ὀλίγοις τοῖς κῶλοις οὐ πολλάς εἰσῆγον μεταβολάς, ἐπὶ αὐτοῖς τε πάνυ ἐχρῶντο ὀλίγοις, Διον. Αλκ. Περί συνθ. ὄνομ. 19 πβ. 25).

λόγου του Λυσία και κυρίως του Δημοσθένη, δείχνει και τη θέση της στη διαμάχη των κριτικών των ελληνορωμαϊκών χρόνων. Η ποίηση της Σαπφώς καταχωρίζεται στον ασιανικό τρόπο γραφής, τον καλλωπισμένο τρυφηλό και εκθηλυσμένο λόγο, χαρακτηριστικό και της Ασιανικής ρητορικής που παραλληλίζεται με «Ασιάτισσα πόρνη» (Διον. Αλικαρν. *Περί τῶν ἄρχ. ῥητ.* 2-3).⁴⁶ Αν και η *εὐμέλεια* και η *εὐφωνία* είναι τα ουσιώδη χαρακτηριστικά του ελληνικού λόγου και η ποίηση της Σαπφώς συναρτά εξάίρετα την ποιότητα της γλώσσας με τον ήχο και τη μουσική, το ύφος της προκαλεί την αποστροφή των αττικών, τους οποίους εκφράζει ο Διονύσιος. Σε αυτό μας οδηγεί και η μουσική συγγένεια της Σαπφώς με τον Ανακρέοντα, αφού και οι δύο χρησιμοποιούν παθητικούς ρυθμούς, όπως τα πορνικά «Λοκρικά» άσματα (Κλέαρχ. απ. 33 W).

Ο Διονύσιος αναφέρεται στη θεϊκή δύναμη που έχει η σύνθεση να μεταμορφώνει το λόγο και ίσως η δήλωσή του ότι για το καίριο ζήτημα της σύνθεσης του λόγου δεν έχει κανείς έως τότε αναλύσει ικανοποιητικά (*Περί συνθ. ὄνομ.* 4 πβ. 5-6) να είναι όντως αληθινή. Το παράδειγμα του συνδυασμοῦ των φθόγγων της Ωδής της Σαπφώς είναι ίσως αίτημα των γραμματικών της εποχής του Διονύσιου που ενδιαφέρονται για τη μελωδία και το ρυθμό σε μια χρονική στιγμή που πρέπει να καταγραφεί η ηχητική υπόσταση του αρχαίου ελληνικού λόγου. Η τεχνική ανάλυση της μουσικής σύνθεσης και η εκφραστική ποιότητα της ωδής, στην οποία δίνει έμφαση ο Διονύσιος, που εκτιμά ως πρωτεύον στοιχείο τη μελωδικότητα, δεν μπορεί σήμερα να εκτιμηθεί, αφού αγνοούμε τη αρχαιοελληνική μελωδία. Όμως το ενδιαφέρον για τη μουσική σύνθεση, το «κατασκευαστικό» δηλαδή μέρος ενός ποιήματος, το οποίο λόγω της τονικής ρυθμικής σύνθεσης των στίχων πλησιάζει συχνά το νεότερο τονικό ιαμβικό ενδεκασύλλαβο,⁴⁷ διαδραμάτισε σπουδαίο ρόλο στην επιβίωση της Σαπφώς. Το ποίημα στην Αφροδίτη τοποθετήθηκε από τους Αλεξανδρινούς στην αρχή του πρώτου βιβλίου της Σαπφώς και σήμερα, ενώ η μαγεία της μουσικής του μένει απολιθωμένη στο

⁴⁶ Για τη συγγένειες της ερωτικής ποίησης της Σαπφώς με την ασιανική ρητορική βλ. dubuis, *Sappho is Burning* (1995) σσ. 162-194, κυρ. 168 κ.ε.

⁴⁷ Την τονική αυτή σύνθεση παρουσιάζουν όλοι οι στίχοι των σαπφικών στροφών που μεταχειρίστηκε ο Οράτιος στις ωδές του. Από αυτές τις τονικές ρυθμικές συνθέσεις δημιουργήθηκε η νεότερη σαπφική στροφή από τρεις τονικούς ιαμβικούς ενδεκασύλλαβους και ένα πεντασύλλαβο, όπως την έγραψαν ορισμένοι στιχουργοί στο Βυζάντιο και στην Ιταλία (Γιαν. Πατούσας, Αντ. Στρατηγός κ.α.), και οι Ιταλοί Καρντούτσι και Ντ' Αννούντσιο. Βλ. Σπαταλάς, *Διονύσιος Αλικαρνασσεύς* (1963) σσ. 111-12 σημ. 1.

σκοτεινό βασίλειο άγνωστων σε μας ήχων,⁴⁸ η ακουστική σημασία της ωδής σε σχέση και με τη σημασιολογική ποιότητα των λέξεων παραμένει κανόνας ποιητικού ύφους.

Ανάμεσα στους μεταγενέστερους που χρησιμοποίησαν τη θεωρία και τα παραδείγματα του Διονύσιου είναι ο ρήτορας Ερμογένης (2^{ος} μ. Χ.) που στο *Περὶ Ἰδεῶν* χρησιμοποιεί τα ίδια χωρία και τα ίδια παραδείγματα από το *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, ο σοφιστής Λάχαρης και ο Μιχαήλ Ψελλός.⁴⁹ Όχι τυχαία στην υφολογική κριτική που ασκούν ο Δημήτριος, ο Διονύσιος και ο Ερμογένης, η ποιητική της Σαπφώς προσδιορίζεται με τις λέξεις *χάρις*, *κάλλος*, *ἡδύτης* και τα συνώνυμά τους. Οι αρετές της σαπφικής σύνθεσης ορίζονται με το κριτήριο της γλυκύτητας. Ο Ερμογένης αναγνωρίζει την αισθητική επίδραση ενός έργου στον αναγνώστη και τη δύναμη της *ἡδύτητος* να αιχμαλωτίζει την ακοή, επισημαίνει όμως ότι το κάλλος δεν πρέπει να περιορίζεται απλά στην αισθητική επίδραση που έχει στον αναγνώστη, αλλά εκτός από την *ἡδονήν* πρέπει να περιέχει και το *καλόν*, το πρωταρχικό και κύριο χαρακτηριστικό του λόγου. Τη θεωρία του Ερμογένη, που εντοπίζεται και στον Διονύσιο, ακολουθεί και ο Ψελλός (216-8). Με τη λέξη *ἡδονή* ο Διονύσιος και ο Ψελλός προτείνουν να εννοήσουμε την *ῥαυαν*, την *χάριν*, την *εὐστομίαν*, τη *γλυκύτητα* και το *πιθανόν*, ενώ με το *καλόν* τη μεγαλοπρέπεια, το *βάρος*, τον *ὄγκον*, το *μέγεθος* και το *ἀξίωμα*. Ἡδονή είναι η ωραιότητα, η γλυκύτητα που προσφέρει άμεση ικανοποίηση, ενώ το *καλόν* που περικλείει μέσα του κατηγορίες όπως η μεγαλοπρέπεια, η σεμνολογία και το *ἀξίωμα*, είναι το ωραίο με την υψηλότερη έννοια της λέξης. Το *τρυφᾶν ἐν λόγοις* (δηλαδή η απόλαυση που προέρχεται από τις λέξεις) έκφραση του ίδιου του Ψελλού [16 (11) σ. 212.24], ήταν το αισθητικό motto του κύκλου των κωνσταντινοπολιτών διανοουμένων που είχε συγκεντρώσει γύρω του.⁵⁰ Στόχος του έμμετρου αλλά και του πεζού λόγου, ακόμα και

⁴⁸ Ο ήχος και η μουσική είναι τα πιο σπουδαία στοιχεία αν κρίνει κανείς από τα χωρία του Ομήρου και του Ηροδότου που ενώ έχουν συντεθεί από ευτελείς άχαρες και κοινές λέξεις έχουν απaráμιλλη αξία εξ αιτίας της ορθής τοποθέτησης των λέξεων και του μέτρου (αυτ. 3). Και ο Δημήτριος (*Περὶ Ῥομην*. 175) εκτιμά ότι η ομορφιά του ύφους έγκειται στην ομορφιά της λέξης, κατά πόσον δηλαδή ο ήχος της είναι γλυκός στο αυτί. Σημαντική είναι επίσης η ομορφιά της εικόνας που δηλώνει και την ευγένεια του νοήματός της, όπως και η ομορφιά των σχημάτων.

⁴⁹ Ljubarskij, *Η προσωπικότητα και το έργο του Μ. Ψελλού* (2004²) σσ. 202 κ.ε., 208-9, 216, 380.

⁵⁰ Ο ρήτορας και ο ποιητής (ας προσέξουμε το συνδυασμό: ο λόγος γίνεται για την αισθητική επίδραση στον ακροατή ή στον αναγνώστη) πρέπει να επιτυγχάνουν δύο σκοπούς, την *ἡδονήν* και το *καλόν*, δύο έννοιες που δεν ταυτίζονται. Το έργο, το ύφος, ή στοιχεία του ύφους μπορεί να είναι *ἡδέα* αλλά να μην είναι *καλά*, και το αντίθετο. Για την αντιδιαστολή των δύο ειδών του ωραίου σε έργα του Ψελλού βλ. Ljubarskij *Η προσωπικότητα και το έργο του Μιχαήλ Ψελλού* (2004²) σ. 216. Η «λέξη» αποτιμώμενη ως πράγμα αυτόνομο και ως ανταξία, αποκτά στην αλληλογραφία των ανθρώπων αυτών σημασία σχεδόν συμβολική, και ο κάθε ένας τους εκλιπαρεί τους άλλους να του αποστέλλουν ολόένα και περισσότερες *καταμελιτούσας τήν ἄκοήν* λέξεις· αυτ. 217.

για τα πιο υψηλά διανοήματα είναι η πειθώ και αυτό το επιτυγχάνει κανείς με το ευχάριστο και το ωραίο, ό,τι δηλαδή επιζητεί η ακοή.

3. Λογγίνος *Περὶ Ὑψους*

Φέρε νῦν, εἴ τι καὶ ἕτερον ἔχοιμεν ὑψηλοῦς ποιεῖν τοὺς λόγους δυνάμενον, ἐπισκεψώμεθα. Οὐκοῦν ἐπειδὴ πᾶσι τοῖς πράγμασιν φύσει συνεδρεῦει τινὰ μόρια ταῖς ὕλαις συνυπάρχοντα, ἐξ ἀνάγκης γένοιτ' ἂν ἡμῖν ὕψους αἴτιον τὸ τῶν ἐμφερομένων ἐκλέγειν ἀεὶ τὰ κυριώτατα καὶ ταῦτα τῇ πρὸς ἄλληλα ἐπισυνθέσει καθάπερ ἔν τι σῶμα ποιεῖν δύνασθαι· ἡ μὲν γὰρ τῇ ἐκλογῇ τὸν ἀκροατὴν τῶν λημμάτων, ἡ δὲ τῇ πυκνώσει τῶν ἐκλελεγμένων προσάγεται. Οἶον ἡ Σαπφὼ τὰ συμβαίνοντα ταῖς ἐρωτικάϊς μανίαις παθήματα ἐκ τῶν παρεπομένων καὶ ἐκ τῆς ἀληθείας αὐτῆς ἐκάστοτε λαμβάνει. Ποῦ δὲ τὴν ἀρετὴν ἀποδείκνυται; Ὅτε τὰ ἄκρα αὐτῶν καὶ ὑπερτεταμένα δεινὰ καὶ ἐκλέξει καὶ εἰς ἄλληλα συνδῆσαι...Οὐ θαυμάζεις ὡς εἰς ταῦτό τὴν ψυχὴν τὸ σῶμα, τὰς ἀκοᾶς τὴν γλῶσσαν τὰς ὀψεις τὴν χροάν, πάνθ' ὡς ἀλλότρια διοιχόμενα ἐπιζητεῖ καὶ καθ' ὑπεναντιώσεις <συνδεδεῖ>; Ἀμα ψύχεται, κᾶται, ἀλογιστεῖ, τρέμει (ἡ γὰρ φοβεῖται ἡ παρ' ὀλίγον τέθνηκεν) ἵνα μὴ ἔν τι περὶ αὐτὴν πάθος φαίνεται, παθῶν δὲ σύννοδος. Πάντα μὲν <τὰ> τοιαῦτα γίνεται περὶ τοὺς ἐρώοντας, ἡ λήψις δ' ὡς ἔφην τῶν ἄκρων καὶ ἡ εἰς ταῦτό συναίρεσις ἀπειργάσατο τὴν ἐξοχήν, Χ.⁵¹

Το απ. 31 της Σαπφώς, ποίημα που μεταφράζει ο Κάτουλλος (*Carm.* 51) και θαυμάζει ο Πλούταρχος (*Ερωτ.* 763a, *Δημ.* 38. 3, *Περὶ ἀρετ.* γυν. 81d-e), ο Θεόκριτος (2. 106-110), ο Οράτιος (*Carm.* I 22. 22 κ.ε.), ο Λουκρήτιος (3. 154-6), ο Στάτιος (1. 301 κ.ε.) και ο Οβίδιος, διασώθηκε από το συγγραφέα του *Περὶ Ὑψους*.⁵² Οι περισσότεροι σύγχρονοι μελετητές ερμηνεύουν τα συμπτώματα του ποιήματος αυτού της Σαπφώς⁵³ ως έκφραση μιας προσωπικότητας με υπερβολικά πάθη και ανεξέλεγκτες σαρκικές επιθυμίες, ή κρίσεις ερωτικής διαστροφής.⁵⁴ Οι ερμηνείες όμως

⁵¹ Ίσως τα δέκα; φύλλα που λείπουν να είναι αποτέλεσμα λογοκρισίας που συνήθως «ηθικοποιεί» το αρχαίο κείμενο, παραλείποντας συνήθως αναφορές στην πορνεία, πχ. η ιερά πορνεία που αναφέρει ο Ηρόδοτος, ή χωρία από τη *Νέαιρα* του «Δημοσθένη». Για ανάλογες περιπτώσεις λογοκρισίας βλ. Wilson *Οι λόγιοι στο Βυζάντιο* (1991) σσ. 34-5.

⁵² Για τα *similia* του απ. 31 βλ. Voigt, *SetA* (1971) σ. 58. Η ωδή θαυμάστηκε πολύ και στα νεότερα χρόνια από τον Ρακίνα, τον Chénier, τον Dellile, τον Tenysson, τον Parini, τον Foscolo, την Renée Vivien κ.α. Βλ. D. A. Russel, *Longinus' on the Sublime* (Oxford 1964), σ. 100.

⁵³ Για τις ερμηνείες που προκύπτουν από τις διαφορετικές θεωρίες για το τί προκαλεί τα συμπτώματα, το γέλιο της κόρης ή η όλη κατάσταση βλ. M. Willimsson, *Shappho's Immortal Daughters* (Harvard 1995), σσ. 155-160.

⁵⁴ O G. Devereux, «The Nature of Sappho's seizure in fr. 31», *CQ NS* 20 (1970), σσ. 17-31, εκτιμά τα συμπτώματα από την πλευρά της ψυχιατρικής ως κρίση ενδεικτική της διαστροφής της Σαπφώς. Ο Μπωντλαίρ αποκαλεί την ποιήτρια Αρχόντισσα των Υστερικών βλ. Ledwidge, *Η παράφορη Σαπφώ*

αυτές, όπως απέδειξε η Lefkowitz, οδηγούν σε μια παραδοσιακή «βιογραφική» προσέγγιση της σαπφικής ποίησης, συνέχεια της πρώιμης βικτωριανής άποψης που θέλει το έργο της Σαπφώς ως προϊόν μιας «ανώμαλης» γυναικείας ψυχολογίας.⁵⁵ Εξ αιτίας του ποιήματος αυτού που εξακολουθεί και σήμερα να εμπνέει συζητήσεις, η Σαπφώ θεωρείται ανώμαλη, φλογερή, αισθησιακή, ρεαλιστική, παράφρων, ζηλόφθονη, χαρακτηρισμοί ιδιαίτερα χρήσιμοι στο να αναπαράγουν λογοτεχνικούς χαρακτήρες για κάθε είδους ιστορίες ερωτικής παραφροσύνης.⁵⁶ Ένας σημαντικός αριθμός μελετητών όμως υποστηρίζει ότι τα συμπτώματα του απ. 31 είναι λογοτεχνικές συμβάσεις μιας ποίησης που χαρακτηρίζεται από πνευματικότητα και ευφυή χρήση της παραδοσιακής ποιητικής φόρμας.⁵⁷ Και αυτή όμως η προσέγγιση συνήθως επιστρατεύεται για την υπεράσπιση της «γυναικείας» ή ομοφυλόφιλης ποίησης από την «άδικη» εμμονή των ανδρών κριτικών. Η κριτική του *Περί Ψφους*, που ίσως και να τοποθετείται μετά από τον Ερμογόνη, όταν το ζωντανό ποτάμι της ελληνικής κριτικής φτάνει στο τέλος της,⁵⁸

(2005) σ. 83. Τα συμπτώματα προέρχονται από το δέος και το θαμβος μπροστά στην ομορφιά της νύφης και αποτελούν στοιχείο εκλεπτυσμένου μακαρισμού. Βλ. Ι. Θ. Κακριδής, «Το τραγούδι του γάμου», *Έλα Αφροδίτη Ανθοστεφανωμένη. Από τον κόσμο των Αρχαίων ΙΙΙ* (Αθήνα 1983), σσ. 49-51.

⁵⁵ Η Mary R. Lefkowitz, «Critical Stereotypes and the Poetry of Sappho», *Reading Sappho (Contemporary Approaches)*, Έκδ. E. Greene (Berkeley-Los Angeles 1996), σσ. 26-34 αντικρούει την άποψη του Denys Page ότι η ποίηση της Σαπφώς είναι «χωρίς τέχνη» υποστηρίζοντας ότι πρόκειται για τέχνη που χρησιμοποιεί με πνευματικότητα και ευφυία παραδοσιακές ποιητικές φόρμες και λογοτεχνικούς τύπους. Σύμφωνα με την Lefkowitz η ερμηνεία του απ. 31, ως συναισθηματική έκρηξη ενδεικτική της ψυχολογικής διαταραχής και σεξουαλικής ανωμαλίας, αναδεικνύει την εμμονή των ανδρών κριτικών να υποτιμούν τη γυναικεία τέχνη.

⁵⁶ Βλ. Cataudella, *La novella Greca* (1957) σσ. 171-172.

⁵⁷ Σύμφωνα με την M. Marcovich, «Sappho fr. 31. Anxiety attack or love declaration?», *CQ* 22 (1972) σσ. 19-32, κυρ. 29 που απαντά στον Devereux, «The Nature of Sappho's seizure in fr. 31» (1970) σσ. 17-31 τα συμπτώματα είναι συμβατικά και λογοτεχνικά και ο άνδρας αντίζηλος είναι απλά μια υποθετική ύπαρξη. Η Burnett, *Three Archaic Poets* (1983) σσ. 234, 232 σημ. 40, αναλύει τη ρητορικότητα και την τυπικότητα των συμπτωμάτων αλλά και το ρητορικό μοτίβο της τρομακτικής θέασης ενός ανθρώπου που εμφανίζεται και εξαφανίζεται. Ο Tsagarakis, *Self-Expression* (1977) σσ. 182-87, «Some neglected aspects of love in Sappho's Fr. 31L-P» (1979) σσ. 97-118, «Broken hearts and the social circumstances in Sappho's poetry», *RhM* 129 (1986), σσ. 1-17, απέδειξε ότι τα συμπτώματα είναι λογοτεχνικές συμβάσεις που ανιχνεύονται και στα δημοτικά τραγούδια, όπου όμως η ομοφυλοφιλία δεν υπάρχει ως θέμα.

⁵⁸ Grube, *A Greek Critic: Demetrius on Style* (1961) σσ. 20-21. Η *Περί Ψφους* πραγματεία, ένα δοκίμιο με μορφή φιλικής επιστολής προς τον Ρωμαίο Τερεντιανό, ίσως απαντά στη θεωρία του Καικίλιου ότι το πάθος δεν συμβάλλει ποτέ στην επίτευξη του ύφους. Η ανάλυση του πάθους χάθηκε και υπάρχουν πολλά χάσματα στο κείμενο (IX4), η σπουδαιότητα του όμως τονίζεται σε όλη την πραγματεία. Το έργο αποδόθηκε αρχικά στον Κάσσιο Λογγίνο, γνωστό λόγιο του 3^{ου} μ.Χ. αιώνα, η σύγχρονη όμως έρευνα το τοποθετεί τον 1^ο μ.Χ. αι. και ο άγνωστος συγγραφέας του αναφέρεται συμβατικά ως Λογγίνος. Το έργο από τις πρώτες εκδόσεις του χειρογράφου (Βασιλεία 1554, Βενετία 1555 Άλδος Μανούτιος) και κυρίως με τη μετάφραση του 1674 έγινε ευρύτατα γνωστό και επηρέασε την ευρωπαϊκή κριτική αλλά και την Νεοελληνική θεωρία και κριτική. Για το συγγραφέα και το έργο του βλ. Russel Longinus' *on the Sublime* (1964) σσ. xxii-xxx, x/ ii-x-ix, Π. Γ. Λεκατσάς, Ανωνύμου (Διονυσίου ή Λογγίνου) *Περί Ψφους* (Αθήνα 1956), Κοπιδάκης, *Διονυσίου Λογγίνου, Περί Ψφους* (1990) σσ. 1-57 κυρ. 42-48, όπου και εκτενής βιβλιογραφία και «Ποιητική Έκπληξη και Πεζογραφική Ενάργεια (Λογγίνος, *Περί Ψφους* κεφ. 15)», *Πρακτικά Όγδοου Συμποσίου Ποίησης (Ποίηση και Πεζογραφία)*, Πανεπιστήμιο Πατρών 1-3 Ιουλίου 1988, Επιμ. Σ. Λ. Σκαρτσής, (Αθήνα 1999), σσ. 184-193, κυρ. 186, Θεοδωρακόπουλος, *Εισαγωγή στην Αττική Ρητορεία* (1989) σσ. 101, 103, 108, Ράϊος, *Ελληνική*

αν και θεωρήθηκε ανάλυση σχολαστική και πεζή, επιφανειακή και πολύ κατώτερη από την αξία της ποιήτριας,⁵⁹ αποφεύγει και τους σκοπέλους αυτούς. Είναι αξιοπερίεργο ότι η ερμηνεία του Λογγίνου, ενός βαθιά καλλιεργημένου συγγραφέα, αποσιωπάται ή υποβαθμίζεται με αποτέλεσμα να παραγνωρίζεται μια ιδιαίτερα τολμηρή κριτική της Σαπφώς. Με το παράδειγμα της Σαπφώς ο Λογγίνος, που θεωρείται «σύγχρονος» θεωρητικός της λογοτεχνίας, εξετάζει το μείζον ζήτημα της σχέσης του *πάθους* με το ύψος⁶⁰ και επιχειρεί να συνδέσει το *πάθος* με την αρετή,⁶¹ δηλαδή την πρώτη πηγή ύψους, τα ευγενή διανοήματα. Η *ἀρετή* της Σαπφώς, λέει ο Λογγίνος, έγκειται στο ότι αναπτύσσει τα παθήματα που συνυπάρχουν στις ερωτικές παραφορές από τα αποτελέσματα και τα επακόλουθα (*παρεπόμενα*). *Αρετή* γραφής και αναγκαία συνθήκη για να χαρακτηριστεί ο ερωτικός λόγος υψηλός είναι να ευρίσκεται κανείς εντός αλλά και μακράν του πάθους (*ἀλήθεια*). Εκείνο που κάνει έναν λόγο υψηλό δεν είναι το ίδιο το θέμα αλλά ο τρόπος που το χειρίζεται ο κάθε συγγραφέας. Στο απ. 31 το πάθος, πράξη που φέρνει πόνο και καταστροφή, ουσιώδες μέρος της τραγωδίας, συμβαίνει, φαίνεται ή συλλαμβάνεται με τη φαντασία, είναι ουσιώδης ηρωϊκή ποιότητα και συμβάν της πλοκής,⁶² που περιγράφεται με τη δεξιότητα ενός μεγάλου «τραγικού».⁶³ *Αλήθεια* δεν είναι η καταγραφή προσωπικών εμπειριών ή μόνο αυτών, αλλά η αλήθεια της ποίησης που καταγράφει τις καταστάσεις ως άμεσες και πραγματικές.⁶⁴ Ο όρος *ἀλήθεια* αφορά στην αλήθεια της τέχνης, αλλά και την τέχνη να ειπωθεί η αλήθεια

Γραμματεία των αυτοκρατορικών χρόνων (2005²) σσ. 53-55, Kennedy *Ιστορία της Θεωρίας της Λογοτεχνίας* (2008) σσ. 449-456, Fuhrmann, *Αρχαία λογοτεχνική θεωρία: Εισαγωγή στον Αριστοτέλη, τον Οράτιο και τον Λογγίνο* (2006) σσ. 279-312, 335-9.

⁵⁹ Βλ. Bowra, *ΑΕΛ Ποίηση I* (1983²) σ. 337-38, W. B. Sedgwick, «Sappho in Longinus (x. 2, line 13)», *AJPh* (1948), σσ. 197-200, N. Marinone, «I παθήματα di Saffo 31 L.-P. (e Catullo 51)», *Vichiana* 12 (1983), σσ. 244-248.

⁶¹ Κύρια αδυναμία του Καϊκίλιου θεωρείται η αδιαφορία του για το πάθος, το οποίο διακρίνεται από την αρετή, αλλά συμβάλλει με μοναδικά αποτελεσματικό τρόπο στην ύπαρξή της. Βλ. Kennedy, *Ιστορία της Θεωρίας της Λογοτεχνίας* (2008) σ. 451.

⁶² Βλ. B. R. Rees, «Pathos in the Poetics of Aristotle», *G&R* 19 (1972), σσ. 1-11, Ch. Gill, «The Ethos / Pathos distinction in rhetorical and literary criticism», *CQ* 34 (1984), σσ. 149-166, κυρ. 163 σημ. 80. Για τη σύνδεση του ύψους με την ηδονή στον Λογγίνο αυτ. σ. 162.

⁶³ Ο Σχολιαστής του Οράτιου *Carm.* 2. 13. 24 αποκαλεί την Σαπφώ επιδέξια στην τραγωδία ίσως εξ αιτίας του υψηλού ύψους. Βλ. Campbell, *Greek Lyric I* (1990²) σ. 39.

⁶⁴ Βλ. Russel, *Longinus' on the Sublime* (1964) σσ. 100, 118 σημ. 88, Tsagarakis, «Some neglected aspects of love in Sappho's fr. 31» (1979) σ. 118 σημ. 87.

Ο Perotta, *Saffo e Pindaro* (1935) σσ. 13-14, ερμηνεύει την *ἀλήθεια* ως πραγματικότητα και ρεαλισμό, ενώ ο Bowra *ΑΕΛ Ποίηση I* (1983²) σ. 274, θεωρεί το απ. 31 ως απλή περιγραφή σωματικού αισθησιασμού λέγοντας «Είναι χαρακτηριστικό ότι αν και η αξία του συγγραφέα του ύψους έγκειται ότι κάποιες φορές υπερβαίνει το ρεαλισμό των αρχαίων κριτικών, τούτο δεν συμβαίνει με την Σαπφώ. Η θεϊκή ερωτική της Σαπφώς έγκειται στο ότι επέλεξε και συνέδεσε καλά στοιχεία διαφορετικά από

(Πλάτ. *Φαίδρ.* 260e), τη γνώση και την αξιοποίηση των στοιχείων (*μόρια*) που συνιστούν την ουσία του θέματος. Στο απ. 31 η ταυτόχρονη αποστασιοποίηση από την υποκειμενικότητα του πάθους⁶⁵ (πβ. Σαπφ. απ. 137) υπογραμμίζει και την τεχνική της Σαπφώς στην πραγμάτευση του «υγιούς» πάθους που δεν είναι άλογο και άμετρο ούτε σφοδρότερο του κανονικού.⁶⁶

Η ερμηνεία του Λογγίνου καταγράφει τον εσωτερικό διάλογο του ποιητή ως υποκείμενο που πάσχει αλλά και ως αντικείμενο που παρατηρεί και μιλά καθαρά. Και στα ερωτικά παθήματα το κυνήγι της γραφής είναι μια επίπονη και σκληρή εργασία αναζήτησης των οργάνων με τα οποία εκφράζονται σκέψεις, συναισθήματα, βιώματα και ενέργειες. Η Σαπφώ *ψύχεται, κέεται, φοβείται* και διαμελίζεται σε πάθη, τα εκλογικεύει όμως με ψυχραιμία και νηφαλιότητα⁶⁷ και αναζητά τα αισθητήρια όργανα, τα αυτιά, τη γλώσσα, τα μάτια, το δέρμα, που ξεφεύγουν σαν να είναι ξένα, για να τα επανασυνθέτει με αξιοθαύμαστη αρμονία σε σώμα (*καθάπερ ἐν τι σώμα ποιεῖν δύνασθαι*), σύμφωνα με το αξίωμα ότι τα μέρη του λόγου, πεζού και ποιητικού, πρέπει να διατάσσονται με συμμετρία όπως τα μέλη ενός ζώντος οργανισμού (Πλάτ. *Φαίδρ.* 264c). Η εργασία της επιλογής των άκρων από το διαλυμένο σε μέλη σώμα και η διάταξή τους σε ένα άλλο σώμα είναι βασικός κανόνας της ρητορικής τέχνης (*collocatio*) που παραπέμπει στις προδιαγραφές του λόγου όπως ορίζονται από τον Πλάτωνα.

Ο Λογγίνος, που καταργεί τελείως τη διάκριση του ύφους σε τύπους και αναγνωρίζει μόνο τον τύπο του υψηλού λόγου, αναλύει το μεγαλοφυή τρόπο με τον οποίο η Σαπφώ καθυποτάσσει σε λόγο τη δαιμονική ισχύ του ερωτικού πάθους. Βασικός παράγοντας υψηλού ύφους είναι η επιλογή των πιο εντυπωσιακών (*κυριότατα*) και με την πιο ακραία ένταση (*ἄκρα αὐτῶν καὶ ὑπερτεταμένα*) χαρακτηριστικών από τα ζητήματα ενός θέματος (*ἐμφερόμενα* πβ. *πάντων τῶν ἐμφερομένων τοῖς πράγμασι μορίων καὶ τόπων* XII 2) και η συναίρεσή τους σε

συναισθήματα διαφορετικά. Της φτάνει αλλά και της ταιριάζει απόλυτα η σύντομη ρεαλιστική αναφορά ότι αντλεί τα στοιχεία αυτά από τη δική της αλήθεια».

⁶⁵ Όπως σχολιάζει ο Russell, *Longinus' on the Sublime* (1964) σσ. 101-3, τα ρήματα *ἀλογιστεῖ* και *φρονεῖ* εκφράζουν την αξιοθαύμαστη ασυμβατότητα ανάμεσα στο πάθος και στη λογική ικανότητα της αντικειμενοποίησης των συγκινήσεων.

⁶⁶ Το πάθος του σώματος θεωρείται στους Στωϊκούς αντίστοιχο του πάθους της ψυχής (Χρύσ. αππ. 470, 471, 471a). Σε περίπτωση που το σώμα διαταράσσεται η ψυχή είναι καλή ή αισχρή ανάλογα με το αν διατηρείται ή διαταράσσεται η συμμετρία και η ισορροπία.

⁶⁷ Willimmsen, *Sappho's Immortal Daughters* (1995) σσ. 155-160, ενώ δεν αναφέρει τον Λογγίνο, εστιάζει επίσης στο ποιητικό υποκείμενο που διαχωρίζει οξύτερα τον εαυτό του από τους άλλους και αντικειμενοποιεί τις αντιδράσεις του (τους), χωρίς όμως να τους εντάσσει στον κύκλο των επιθυμιών του.

ένα ενιαίο σύνολο. Η *έξοχη* του σαπφικού ύφους συνίσταται στη λήψη και την επιμελημένη εκλογή και τη συγκρότηση των επιλεγμένων θεμάτων σε ένα σώμα (*εἰς ταύτῳ συναίρεσις*).⁶⁸ Ο λυρικός λόγος της Σαπφώς χάρη στη σφοδρότητα του συμπυκνωμένου πάθους είναι δείγμα υψηλού ύφους,⁶⁹ γιατί «τίποτε δεν είναι τόσο «μεγαλύτερο», όσο το γενναίο πάθος, που γεμίζει ενθουσιασμό και έμπνευση θεϊκή τα λόγια (VIII 4). Στην πραγματεία αυτή που αποστασιοποιείται από τα τεχνογραφικά κείμενα της εποχής, πρώτη πηγή του ύφους είναι η ικανότητα για υψηλά διανοήματα, δώρο της φύσης που όμως χρειάζεται καλλιέργεια (IX 1). Δεύτερη πηγή του υψηλού λόγου είναι το πάθος.⁷⁰ Χαρακτηριστικά της μεγαλοφυίας είναι το ύψος και η μανία και στον υψηλό λόγο ανήκουν όλα τα μεγαλόπνοα έργα. Η ανώτερη ποιότητα του ύφους (*ὑψος*) καθορίζει τον «τόπο» του κειμένου, αλλά και του ίδιου του συγγραφέα. Το ύψος επιτυγχάνεται από την εμπνευσμένη μορφή που πυρπολείται από το πάθος⁷¹ και μπορεί να το μεταδώσει στους άλλους. Η μεγαλοφυής φλόγα που κατακαίει ή σπρώχνει στο βυθό, όπως το *ὑπερτεταμένον ἐν ταῖς δεινώσεσι* (*ἄκρα καὶ ὑπερτεταμένα...δεινῇ*) δημοσθενικό ύψος, είναι η δυνατή πυρά που φλογίζει την ψυχή, το σφοδρό πάθος, που στο πέρασμά του καίει και διαρπάζει τα πάντα, όπως ο κεραυνός και η αστραπή μιας θύελλας (αυτ. XXII 3-5).⁷²

⁶⁸ Τα σχόλια του Λογγίνου (X 1 και 3) που σταματά σε τρία κεντρικά σημεία της Σαπφώς (*ἄκρα αὐτῶν καὶ ὑπερτεταμένα δεινῇ καὶ ἐκλέξαι καὶ εἰς ἄλληλα συνδῆσαι*, X1), την τακτοποίηση (*καθ' ὑπεναντιώσεις <συνδεῖ>*, X 3) και την αντικειμενική θεώρηση (*πάνθ' ὡς ἀλλότρια διοιχόμενα ἐπιζητεῖ*, X 3) πρέπει να προέρχονται από μια παράδοση ρητορικής κριτικής. Βλ. Stark, «Sapphoremiszenzen» (1957) σσ. 325-336. Για τον κλασικιστικό ορίζοντα του *Περὶ Ὑψους* βλ. Fuhrmann, *Αρχαία λογοτεχνική θεωρία: Εισαγωγή στον Αριστοτέλη, τον Οράτιο και τον Λογγίνο* (2006) σσ. 335-344.

⁶⁹ Σταθοπούλου-Χριστοφύλλη, *Υφολογία και ΑΕ Τεχνογραφία* (1992) σ. 138.

⁷⁰ Σύμφωνα με το συγγραφέα οι πηγές του ύφους είναι πέντε. Οι δύο πρώτες, ευγένεια της σκέψης και το σφοδρό και γεμάτο έξαρση συναίσθημα, ανήκουν στα φυσικά χαρίσματα του γράφοντος (έμφυτα κατά κύριο λόγο). Οι άλλες τρεις είναι τα σχήματα του λόγου, το λεκτικό και διευθέτηση λέξεων. Η ταιριαστή συγκρότηση των σχημάτων, που είναι δύο ειδών, σχήματα του στοχασμού και σχήματα της φράσης, και η καλή συγκρότηση της έκφρασης, στοιχεία της οποίας είναι η εκλογή των λέξεων και η χρήση της μεταφοράς, είναι προϊόντα της τέχνης. Για τη θεωρία των ιδιοτήτων (*ἀρεταί*) που ο Λογγίνος επηρεάζεται από τον Θεόφραστο βλ. Easterling-Knox, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1990) σσ. 561, 588, 844-6 κυρ. 846-7, Lesky, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1985⁵) σ. 1136. Για τα υψηλά διανοήματα και το πάθος βλ. Fuhrmann, *Αρχαία λογοτεχνική θεωρία: Εισαγωγή στον Αριστοτέλη, τον Οράτιο και τον Λογγίνο* (2006) σσ. 292-304.

⁷¹ Σε σχέση με το *ῥῆθος* που δείχνει χαμηλότερα επίπεδα συναισθηματικά του συγγραφέα (IX 15) το πάθος είναι ποιότητα και δύναμη στον ίδιο το συγγραφέα (πβ. τις εικόνες του δύνοντος ηλίου και του Ωκεανού ως απόσυρση του συγγραφέα στον εαυτό του (IX 13). Η πραγματεία κλείνει με το παράπονο για την παρακμή της ρητορείας που προβάλλει ταλέντα και όχι ιδιοφυΐες. Σύμφωνα με το συγγραφέα το φαινόμενο αυτό δεν οφείλεται στην έλλειψη ελευθερίας και δημοκρατίας, αλλά στην ηθική παρακμή (XXXX).

⁷² Ο Δημοσθένης κατακαίει και συναρπάζει σαν θύελλα και σαν κεραυνός (XII 4), ενώ ο Κικέρωνας *ὡς ἀμφιαλαφῆς τις ἐμπρησμός, πάντῃ νέμεται καὶ ἀνειλεῖται* (XXII 4). Πβ. την παρομοίωση της Σαπφώς με ηφαιστειακή φλόγα που κοχλάζει (Πλούτ. *Ερωτ.* 762f, Οβίδ. *ES* 9-12) και

Η παθιασμένη επιμονή, με την οποία η Σαπφώ κυνηγά (*ἐπιζητεῖ* πβ. *θηρωμένη τὴν εὐφωσίαν καὶ τὴν εὐμέλειαν*, Διον. Αλικαρν. Δημ. 40), αρπάζει και συνενώνει τα ἄρρωστα ὄργανα σε μια *σύνοδο παθῶν* μαζί με τα αντίθετά τους (*εἰς ταύτό*), ἔχει ως αποτέλεσμα μια αρμονική και ἄριστα ισορροπημένη γραφή. Η τέλεια εναρμόνιση των διαμετρικά αντίθετων μεταξύ τους παθημάτων (*καθ' ὑπεναντιώσεις <συνδεδεί>*)⁷³ και ο έλεγχος της συρροῆς (σύννοδος) τρομακτικῶν συναισθημάτων και συγκινήσεων που μοιάζουν με τρικυμία υπογράφουν ένα μεγαλοφυῆ λόγο, που ενώ υπερβαίνει κάθε μέτρο, αποφεύγει τη γελοιότητα και την ασυναρτησία. Το πάθος και στην πιο ακραία μορφή εκδήλωσης των αισθήσεων, των συναισθημάτων και των καταστάσεων, δεν είναι μια ανεξέλεγκτη ροή συμπτωμάτων αλλά ένα επίμονο και έλλογο κινήγι λέξεων και φράσεων. Η επιλογή και η σύνθεση των καιριωτάτων στοιχείων, επιμέρους «αίτιον ὕψους» (*εἴ τι καὶ ἕτερον ἔχοιμεν ὑψηλοῦς ποιεῖν τοῦς λόγους δυνάμενον, ἐπισκεψώμεθα*), αποδεικνύει ὅτι και το ερωτικό πάθος ως απόηχος ενός μεγάλου ήθους (*μεγαλοφροσύνης ἀπήχημα*, IX 2) αγγίζει την πρώτη πηγή ὕψους.

Η Σαπφώ είναι μεγαλοφυῆς επειδή μετουσιώνει τις συγκινησιακές εκδηλώσεις του σώματος σε σαγήνη και πειθῶ του ερωτικού λόγου. Το πάθος, η ὕλη του οποίου είναι στενά συνυφασμένη με την ακρότητα ἔντονων και ορμητικῶν συγκινήσεων είναι προϊόν δεξιοτεχνίας και ο λόγος της διακρίνεται από την ευρηματικότητα και τη δεινότητα (*δεινὴ καὶ ἐκλέξει καὶ εἰς ἄλληλα συνδῆσαι*). Αφετηρία της κριτικής της Σαπφῶς στο *Περὶ Ὑψους* είναι πιθανόν ο Δημήτριος, ο οποίος επίσης εξυμνεῖ τη δεινότητα της ποιήτριας (*τοῖς δεινοτάτοις καταχρῆται ἐπιχαρίτως, Περὶ ἔρμην. 140*) και την πρωτοτυπία του σαπφικού κειμένου (*τὰ δὲ καὶ αὐτὴ εἰργάσατο*, αυτ. 166). Στον Λογγίνο η δεινότητα συνίσταται στην επιλογή των πιο εντυπωσιακῶν στοιχείων της θεματογραφίας (*τὰς ἐξοχάς*) και συνοδεύεται με τη συγκίνηση πολλαπλῶν στιγμῶν πάθους με τη σφραγίδα του κινδύνου, ὅπως στον

με Πυθία που βγάζει λόγια πύρινα και φλογερά (*ἀληθῶς μεμιγμένα πυρὶ φθέγγεται*, Πλούτ. *Ἡθ.* 397a). Ο λόγος του Δημοσθένη προκαλεῖ συμπτώματα μανίας (*ὅταν δὲ <τῶν> Δημοσθένους τινὰ λάβω λόγον, ἐνθουσιῶ τε καὶ δεῦρο κἀκεῖσε ἄγομαι, πάθος ἕτερον ἐξ ἑτέρου μεταλαμβάνων, ἀπιστῶν, ἀγωνιῶν, δεδιῶς, καταφρονῶν, μισῶν, ἐλεῶν, εὐνοῶν, ὀργιζόμενος, φθονῶν, ἅπαντα τὰ πάθη μεταλαμβάνων, ὅσα κρατεῖν πέφυκεν ἀνθρωπίνης γνώμης*, Διον. Αλικ. Δημ. 22).

⁷³ Πιο κάτω ο Λογγίνος προσδιορίζει ὅτι η διαφορά της «αὐξησης» από το ὕψος ἔγκειται στη συγκρότηση σε ενότητα των πιο χαρακτηριστικῶν στοιχείων (*περιγραφὴ γὰρ τις ἥν ἐκεῖνο τῶν ἄκρων λημμάτων καὶ εἰς ἐνότητα σύνταξις* XII 11 3) αναφέρεται ἔμμεσα στο παράδειγμα της Σαπφῶς, διευκρινίζοντας ὅτι ἐκεῖ πρόκειται για συγκρότηση σε ενότητα των πιο

Όμηρο και τον Αρχίλοχο (X 6-7).⁷⁴ Η επισήμανση ότι το πάθος στο «γλαφυρό», ανθηρό και κομψό ύφος είναι ιδιαίτερα δύσκολο στην πραγμάτευσή του επειδή μπορεί να προκύψει ένα επιτόλαιο χαριτωμένο και ανθηρό ύφος εκεί που χρειάζεται τρόμος, δέος και αγωνία, χαρακτηρίζει αντίστροφα και την υψηλή τεχνική της Σαπφώς, -η γλαφυρή γραφή της οποίας μοιάζει με τη λεπτότητα ενός άνθους που προκαλεί δέος-, συνδυασμός εξαιρετικά δύσκολος, αν σκεφτεί κανείς ότι τα Αριμάσπεια έπη έχουν τη λεπτότητα του άνθους αλλά δεν προκαλούν δέος (X 4).

Σε μια παράδοση που αρχίζει με την αυτοκρατορική εποχή και έχει ως βασικά χαρακτηριστικά τη ρητορικοποίηση της λογοτεχνίας και τη λογοτεχνικοποίηση της ρητορικής, ο συγγραφέας του *Περί Ὑψους* αναγνωρίζει την πρωτοποριακή αισθητική αντίληψη ότι η μεγαλοφυΐα δημιουργεί ανεξάρτητα από κανόνες και καλλιτεχνικούς ή υφολογικούς περιορισμούς. Το κριτήριο που καθιστά τον Λογγίνο συνδετικό κρίκο ανάμεσα στην αρχαία και τη σύγχρονη λογοτεχνική κριτική είναι ότι εκτιμά τη μεγαλοφυΐα ενός έργου από το εάν φέρνει κάποιον άλλο σε έκσταση, όπως συμβαίνει με το δημοσθενικό πάθος και με τον τραγικό ή τον πλατωνικό όραματισμό (I 123 κ.ε.). Όπως διατρανώνει ο Λογγίνος στην αρχή της πραγματείας η αξία, ο «τόπος», το πόσο ψηλά δηλαδή τοποθετείται ένα έργο,⁷⁵ κρίνεται με το αν φέρνει κάποιον άλλο σε έκσταση (οὐ γὰρ εἰς πειθῶ τοὺς ἀκροωμένους ἀλλ' εἰς ἔκστασιν ἄγει τὰ ὑπερφυᾶ, I 4). Η μεγαλοφυΐα ενός έργου γίνεται αντιληπτή ως θεϊκή τρέλα που πυροδοτεί στους άλλους την έμπνευση, το «πάθος», ό, τι δηλαδή παθαίνει και η Πυθία όταν αγγίζει τον τρίποδα.⁷⁶ Υπό το καθεστώς της έμπνευσης η ψυχή πλησιάζει το θείο και μεταμορφώνεται σε εκστασιασμένη μαινάδα και Πυθία. Η έμπνευσμένη ψυχή πλημμυρίζει από υπερηφάνεια πιστεύοντας ότι γέννησε η ίδια αυτό που άκουσε από κάποιον άλλο, επαίρεται και καταφρονεί όλα τα υλικά αγαθά (φύσει πως ὑπὸ τ'

χαρακτηριστικῶν στοιχείων, πράγμα διαφορετικό από την αύξηση. Βλ. Θεοδωρακόπουλος, *Εισαγωγή στην Αττική Ρητορεία* (1989) σσ. 87-89, 101.

⁷⁴ Το παράδειγμα από την Σαπφώ ξεχωρίζει επειδή ο «Λογγίνος» συνεχίζει με παραδείγματα συγγραφέων, όπως ο Άρατος και ο συγγραφέας των Αριμάσπειων επών, που σε αντίθεση με τον Όμηρο, τον Αρχίλοχο και τον Δημοσθένη δεν κατόρθωσαν να μαζέψουν και να ξεχωρίσουν τα χαλεπώτατα. Ειδικά στον Αριστεά Προικοννήσιο αντί του τρόμου που εμπνέει το πάθος, προέκυψε η περισσή ανθηρότητα ενός χαριτωμένου ύφους (πλέον ἄνθος ἔχειν τὰ λεγόμενα ἢ δέος, X 5 πβ. μικρόν αὐτό καί γλαφυρόν ἐποίησε ἀντί φοβεροῦ, X 6).

⁷⁵ Το μέγεθος του δημοσθενικού πάθους έγκειται στο πιο απότομο ύψος (ἐν ὕψει τὸ πλέον ἀποτόμῳ XXII 4). Όπως παρατηρεῖ ο G. M. A. Grube, *The Greek and Roman Critics* (London 1965), σ. 342, σοφά ο Λογγίνος αντί να ορίσει κάτι τόσο ασύλληπτο όπως το ύψος, περιγράφει τη φύση του, τα αίτια και τα αποτελέσματά του. Για τις τεχνικές πηγές του ύψους στην πραγματεία αυτή βλ. Fuhrmann, *Αρχαία λογοτεχνική θεωρία: Εισαγωγή στον Αριστοτέλη, τον Οράτιο και τον Λογγίνο* (2006) σσ. 305-309.

ἀληθοῦς ὕψους ἐπαίρεται τε ἡμῶν ἢ ψυχῇ καὶ γαῦρόν τι ἀνάστημα λαμβάνουσα πληροῦται χαρᾶς καὶ μεγαλαυχίας, ὥς αὐτὴ γεννήσασα ὅπερ ἤκουσεν...Ὡς δὲ καλὰ ὕλη καὶ ἀληθινὰ τὰ διὰ παντός ἀρέσκοντα καὶ πᾶσιν, VII 2), τα πλούτη, τις τιμές ακόμα και τη δόξα της τυραννίας. Αντίθετα οι τύραννοι κι οι βασιλιάδες θαυμάζουν όσους ενώ μπορούν να επιτύχουν τα μεγαλεία, τα περιφρονούν για το θεϊκό δώρο και το μεγαλείο της τέχνης. Ο επίλογος της πραγματείας καταδικάζει για μια ακόμη φορά τον πλούτο και τη φιληδονία που γεννούν την αλαζονεία και την τρυφή, την ὕβριν, την παρανομία» και την αναισχυντία⁷⁷ και εξυψώνει τον πνευματικό άνθρωπο που περιφρονεί τα εγκόσμια μεγαλεία (καθάπερ κἂν τῷ κοινῷ βίῳ οὐδέν ὑπάρχει μέγα οὐ τὸ καταφρονεῖν ἐστὶ μέγα, οἶον πλοῦτοι τιμαὶ δόξαι τυραννίδες καὶ ὅσα δὴ ἄλλα...ὧν αὐτὸ τὸ περιφρονεῖν οὐ μέτριον-θαυμάζουσι γοῦν τῶν ἐχόντων αὐτὰ μᾶλλον τοὺς δυναμένους ἔχειν καὶ διὰ μεγαλοψυχίαν ὑπερορῶντας, VII 1).

Την άποψη του Λογγίνου ότι το απ. 31 της Σαπφώς είναι προϊόν θεϊκής έμπνευσης, και ως τέτοιο προκαλεί μανία και ταραχή υιοθετεί και ο Πλούταρχος. Η ανάγνωση του ποιήματος προκαλεί στην ψυχή υπερφυσική ταραχή και παραφορά όπως αυτή της Πυθίας (τί τοσοῦτον ἢ Πυθία πέπονθεν ἀψαμένη τοῦ τρίποδος; τίνα τῶν ἐνθεαζομένων οὕτως ὁ αὐλὸς καὶ τὰ μητρῶνα καὶ τὸ τύμπανον ἐξίστησιν; Έρωτ. 763ab). Η θυμική κατάσταση του ακροατηρίου, είναι το πιο σημαντικό στοιχείο πειθούς, η οποία όμως δεν οφείλεται σε ένα σχέδιο λογικής προσέγγισης του ακροατή. Εκείνο που δείχνει τη δύναμη της πειθούς είναι η συναισθηματική κατάσταση του πομπού που μπορεί να μετακινεί τον αποδέκτη του μηνύματός του στη θέση που του προτείνει, η μετακίνηση δηλαδή στην ερωτική αναταραχή και την υπερδιέγερση, την οποία το ποιητικό υποκείμενο φαίνεται ή όντως ζει στο απ. 31 της Σαπφώς.

Ο Κάτουλλος, που όπως και ο Λογγίνος αντιλαμβάνεται τη μεγαλοφυΐα ανεξάρτητη από καλλιτεχνικούς ή υφολογικούς περιορισμούς, μεταφράζει το απ. 31 της Σαπφώς ακολουθώντας πολύ στενά το πρωτότυπο στις πρώτες στροφές.⁷⁸ Όμως η τελευταία στροφή του π. 51 δημιουργεί συνήθως αμηχανία στους ερμηνευτές που τη

⁷⁶ Από το έργο του μεγάλου δημιουργού αντλούν και εμπνέονται ακόμη κι εκείνοι που δεν έχουν έξοχη την *ἰδιοφυΐα* (XIII 2). Για τη θεωρία της μιμήσεως ως προϊόν θείας έμπνευσης βλ. Russel, *Longinus' on the Sublime* (1964) σσ. 112-15.

⁷⁸ Η τελευταία στροφή, η οποία ανήκει στο ποίημα του Κάτουλλου αφού βρέθηκε στα χειρόγραφα, πρέπει να σχετίζεται με κάποιο άλλο ποίημα της Σαπφώς, αφού απαντούν κάποια από τα ισχυρότερα σαπφικά χαρακτηριστικά, όπως η επανάληψη της ίδιας λέξης τρεις φορές (π. 1. 21-23) και η αυτοαναφορά (π. 1. 20, απ. 65.5). Βλ. Ellis, *A Commentary on Catullus* (1889²) σσ. 175-178 κυρ. 176. Για τον καθοριστικό ρόλο του π. 51 στο corpus του Κάτουλλου βλ. Miller, *Lyric Texts & Lyric Consciousness* (1994) σσ. 101-119, κυρ. 101-4, και για την τελευταία στροφή αυτ. σσ. 127 κ.ε.

θεωρούν παγερή και αταίριαστη σε σύγκριση με το εκστατικό παραλήρημα των προηγούμενων. Υποστηρίχθηκε ότι η στροφή εκφράζει κάποια ιδέα συναφή με το υπόλοιπο ποίημα και τη συνέχεια του απ. 31 της Σαπφώς, ότι συνδέεται με κάποιο άλλο ποίημα ή γνώμη της Σαπφώς ή ότι διατυπώνει κάποια ιδέα του Κάτουλλου ανεξάρτητη από την Σαπφώ και την ποίησή της. Ακόμη όμως και στην περίπτωση που στροφή του *otium*⁷⁹ δεν έχει οργανική σχέση με τις προηγούμενες και τη μετάφραση του απ. 31 της Σαπφώς πρόκειται για πολύ σημαντική από πλευράς περιεχομένου ενότητα με την οποία ο Κάτουλλος με τη μορφή προτροπής προς τον εαυτό του τοποθετείται απέναντι στο ποίημα που μεταφράζει.

Η βασική ιδέα του προλόγου του *Περὶ Ψυχῆς* είναι η έκσταση και η εξύψωση του πνευματικού ανθρώπου. Το ίδιο θέμα διατυπώνεται και στον επίλογο του π. 51 του Κάτουλλου παράλληλα με την καταδίκη του πλούτου-ύβρης. Κατακλείδα στην τρίστροφη μετάφραση του Κάτουλλου είναι τέταρτη στροφή που εκφράζει την αντίθεση ανάμεσα στο *otium* ως μαλθακότητα τρυφή, και το *otium* ως συγκίνηση και έμπνευση. Ο ποιητής με μια σαπφικού τύπου αντίθεση *odio et amo*, που ανακαλεί το απ. 48 της ποιήτριας, δηλώνει ότι μισεί την αδράνεια και αγαπά την έντονη ψυχική διαταραχή που τον ξεσηκώνει από τη νάρκη (*Otium, Catulle, tibi molestum est: /otio exultas nimiumque gestis:/ otium et reges prius et beatas /perditit urbas*, 13-16). Η δήλωση «*Odio otium*» που αντιθετικά παραπέμπει στο στίχο ἔγω δὲ φίλημ' ἄβροσύναν της Σαπφώς (απ. 58. 25-26), ενισχύει τη συνάφεια του *otium* (τρυφή) με την ἄβροσύναν⁸⁰ (πβ. Κλεοπάτρα, ἧ καὶ αὐτὸ τὸ φιλολογεῖν τρυφήν εἶχεν,

⁷⁹ Η στροφή του *otium* δημιούργησε πολλές συζητήσεις, αν και κατά πόσο ανήκει στο ποίημα και είναι μετάφραση του απ. 31 της Σαπφώς ή είναι απόσπασμα κάποιου άλλου ποιήματος του Κάτουλλου, γενικά όμως πιστεύεται ότι φαίνεται παράξενη και ξένη με την Σαπφώ, και πρέπει να αφορά την κοσμοθεωρία του Κάτουλλου που νοιώθει καταπιεσμένος από τη λήθη που φέρνει η *mollis inertia*. Βλ. Castorina *Questioni Neoteriche* (1968) σ. 93. Για τη συμπλήρωση της τελευταίας στροφής του απ. 31 της Σαπφώς σε σχέση με τη μετάφραση του Κάτουλλου βλ. K. Quinn, *Catullus. The Poems* (New York 1973²), σσ. 56-60, 126, 31, 61, 66, 72, 83, 101-2, 104, 166, 202, 272. Πιθανότερη φαίνεται η γνώμη του Russell Longinus' *on the Sublime* (1964) που συμπεραίνει από τον Λογγίνο ότι με το ἄλλὰ (X 2) αρχίζει δεύτερη στροφή. Το απ. 31 πρέπει να είχε μία ή ακόμη και δύο στροφές βλ. Perysinakis, *Wealth and Society in Early Greek Literature* (1982) σ. 639 σημ. 51.

⁸⁰ Ενώ υπάρχουν αμφιβολίες για το αν ο όρος *otium* (π. 51) αποδίδει όρο του απ. 31 της Σαπφώς ή πρόκειται για προσθήκη του ποιητή-μεταφραστή, το *otium* (απραξία), ηθικός αλλά και πολιτικός όρος αποδοκιμασίας γλωσσικά αντίθετος στη ρωμαϊκή αρετή *negotium*, έχει στενή συνάφεια με την ἄβροσύναν (απ. 58) και ίσως να ταυτίζεται πλήρως με αυτήν. Βλ. Ch. F. Neue, *Sapphonis Mytileneae Fragmenta* (Berlin 1827), σ. 35. O P. E. Knox, «Sappho, fr. 31 L.-P. and Catullus 51. A suggestion», *QUCC* 46 (1984), σσ. 97-102, κυρ. 102 που ακολουθεί τον Neue και τον Nagy, «Paethon, Sappho's Phaon, and the White Rock of Leucas» (1973) σσ. 176-7, υποστηρίζει ότι η ἄβροσύναν, ποιητικός κώδικας και μανιφέστο, ισοδυναμεί με την υπαινικτική χρήση του όρου *lepidus/lepos* με τον οποίο οι Ρωμαίοι νεοτεριστές εκφράζουν την ποιητική τους ταυτότητα. Για την πολιτική διάσταση του όρου ἄβροσύναν στην Σαπφώ βλ. Cavallini, *La Presenza di Saffo e di Alceo* (1986) σσ. 69 κ.ε., L. Kurke, «The Politics of ἄβροσύνη in Archaic Greece», *CA* 23 (1992), σσ. 91-120, που υπολογίζει την

Φιλόστρ. Βίος Σοφ. 1. 5). Ο ποιητής απεχθάνεται την αδράνεια (*moles inertia*⁸¹ πβ. ὕβρις καὶ Μάγνητας ἀπώλεσε καὶ Κολοφῶνα / καὶ Σμύρνην. Πάντως, Κύρνε, καὶ ὕμν' ἀπολεῖ, Θεόγν. 1102-3 πβ. 603),⁸² τη νωθρότητα, την τρυφή που αποδυναμώνει και καταστρέφει βασιλεία και πόλεις, την πλευρά δηλαδή εκείνη του *otium* που ταυτίζεται με τη μη δράση, την ασθένεια, την οκνηρία, την αδυναμία, ενώ ταυτόχρονα αναπηδά από την αδράνεια που απαλλάσσει από την καθημερινότητα (*inpers vita, inertia vitae*).⁸³ Η υπόθεση ότι το *otium* στο π. 51 του Κάτουλλου είναι όρος συναφής με την *ἀβροσύνα* της Σαπφώς (απ. 58) διαπιστώνεται και από το ότι οι όροι συμπίπτουν και ως προς τη διπλή σημασία το υ. Ο Κάτουλλος που φιλοτεχνεί την εικόνα της δικής του μεγαλοφυΐας με φόντο τη διπλή σημασία του *otium* παραπέμπει στον Κλέαρχο Σολέα που με το διαχωρισμό της *ἀβροσύνας* (Σαπφ. απ. 58. 25=απ. 42 W) από την τρυφή και τον ηθικό εκφυλισμό, εξυψώνει τη στάση της Σαπφώς απέναντι στη ζωή. Το *otium*, το οποίο στο π. 50 προσφέρει τη δυνατότητα για πολλαπλά πειράματα στιχουργίας που ο Κάτουλλος ανταλλάσσει με τον Κάλβο (στ. 1-2),⁸⁴ είναι στο π. 51 ο «λεπτός, νεοτερικός, στίχος», ο στίχος που φέρνει *ἐνθουσιασμό* και έμπνευση και κάνει τον ποιητή να ξεσπά με υπερβολικές κινήσεις και εκδηλώσεις χαράς.⁸⁵ Η τέταρτη στροφή ως ποιητικό μανιφέστο του Κάτουλλου διατρανώνει με τη διπλή σημασία του *otium* την αξία της πνευματικής δημιουργίας σε σχέση με τα υλικά αγαθά ανακαλώντας το *Περὶ Ὕψους* όπου επίσης η ζωή όσων προσκυνούν την «ύλη» είναι άξια καταφρόνησης μπροστά στην ποιητική έμπνευση.⁸⁶ Ο ποιητής που επαίρεται

ἀβροσύνα (απ. 58) στο πλαίσιο πολιτικού προγράμματος της Σαπφώς. Για την *ἀβροσύνα* βλ. επίσης Α. Δ. Σκιαδάς, «Γλυκύς βίος-Μεΐλιχος αἰών. Ἐρευνα εἰς τοὺς πρώτους Ἑλλήνας λυρικοὺς ποιητάς» (Αθήναι 1964), σσ. 51 κ.ε., 67-68 πβ. M. Treu, *Von Homer zur Lyrik (Zetemata V)* (München 1955), σσ. 81, 177, West, «Burning Sappho» (1970) σσ. 307-330.

⁸¹ Το *otium* όρος της ύβρης και της καταστροφής αλλά και όρος που αντιτίθεται σε οποιαδήποτε αγροτική, στρατιωτική, εμπορική, ή πολιτική δραστηριότητα (*otium moderatum et honestum*) δηλώνει την πλήρη αφιέρωση στη λογοτεχνική και φιλοσοφική σπουδή, ή τον έρωτα. Βλ. J. M. André, *L' Otium dans le vie morale et intellectuelle romaine, des origines a l' époque republicaine* (Paris 1966), Τρομάρας Κάτουλλος. *Ο Νεοτερικός ποιητής της Ρώμης* (2001) σ. 396, K. Quinn, *Catullus. An Interpretation* (Toronto 1972), σ. 215, Θ. Δ. Παπαγγελής, *Από τη βουκολική ευτοπία στην πολιτική ουτοπία* (Αθήνα 1995), σσ. 285-6. O Fraenkel, *Horace* (1957) σσ. 211-13, υποστηρίζει ότι το *otium* δεν είναι ακριβώς το ισοδύναμο τη τρυφής.

⁸² Burnett, *Three Archaic Poets* (1983) σ. 241 σημ. 29, 30.

⁸³ Η μετάφραση του Τρομάρα, (*Catulli Carmina Κάτουλλος. Ένας ποιητής για όλες τις εποχές* (1980), σ. 51, «Η αδράνεια Κάτουλλε σου είναι οχληρή (στ. 13). Από αδράνεια αναπηδάς και γαυριάς υπέρβολα» η αδράνεια βασιλιάδες πριν κι ευτυχισμένες / έσβησε πολιτείες.», διατηρεί τη λιτότητα του ποιητή.

⁸⁴ A. D' Angour, «Conquering Love: Sappho 31 and Catullus 51», *CQ* 56 no 1 (2006), σσ. 297-300 κυρ. 299 σημ. 5.

⁸⁵ Η γαλήνη, η ησυχία, η αδιαφορία που εξασφαλίζει τη δυνατότητα για πνευματική δημιουργία συμπίπτει με την αριστοτελική αντίληψη για τησχόλη ως πεμπτουσία του θεωρητικού βίου (Πολιτικά 1325a16 κ.ε.).

⁸⁶ Η γνώμη του Κάτουλλου για τη δυναμική του νεοτερικού στίχου συμπίπτει με τη γνώμη που διατυπώνεται στο *Περὶ Ὕψους* ότι ο υψηλός λόγος δεν είναι απλά προϊόν της τέχνης, όπως συμβαίνει

και πηδά μεταφράζοντας έναν άλλο ποιητή είναι ο ποιητής που μπορεί να δεχθεί τη θεία έμπνευση (πβ. *ἐπαίρεταί τε ἡμῶν ἢ ψυχὴ καὶ γαῦρον τι ἀνάστημα λαμβάνουσα πληροῦται χαρᾶς καὶ μεγαλαυχίας*, VII 2). Η μίμηση είναι μια μορφή έμπνευσης όπου μια διάνοια πυρπολείται από την άλλη παίρνοντας ώθηση για ανεξάρτητη δημιουργία (Λογγ. XIII-IV).⁸⁷

Στο *Περὶ Ὕψους* η μαινόμενη Σαπφώ αποστασιοποιείται από τα συναισθήματά της και εκλογικεύει τα πάθη της με αξιοθαύμαστη ψυχραιμία και μεθοδικότητα. Το άτομο όμως που αναλύει διεξοδικά τα πάθη του, είναι άτομο που ελέγχει το πάθος και το διαχειρίζεται υποδειγματικά προς όφελός του, επομένως το ποιητικό υποκείμενο του απ. 31 είναι δύσκολο να ταυτιστεί απόλυτα με κάποιον που εγκαταλείπεται στη δίνη του πάθους και πεθαίνει από αυτό. Ένας πραγματικός *πένης* σε μια πραγματική καταγίδα συμφορών δεν προβαίνει σε νηφάλιες δηλώσεις περί πενίας (απ. 31. 16-17),⁸⁸ αλλά παρασύρεται και καταστρέφεται στη δίνη των παθών του. Εάν με όρους της αρχαϊκής εποχής, το να αντέξει η Σαπφώ την κατάσταση της *πενίας* είναι μια πτώση, που κυριολεκτικά για έναν αριστοκράτη ισοδυναμεί με το θάνατο,⁸⁹ ο στ. 17 ανατρέπει το γεγονός του θανάτου αυτού. Το *πάν* σε σχέση με την ενέργεια του ρήματος *τόλματον*⁹⁰ (από το *τολμάω* πβ. *τλάω*, υπομένω κάτι δυσάρεστο, ανέχομαι, υφίσταμαι), υπερβαίνει τα όρια της αρχαϊκής *τλημοσύνης*. Ο ιδιαίτερα προβληματικός στ. 17 φαίνεται να εκφράζει την απόπειρα αντιστροφής μιας δυσάρεστης κατάστασης, όπως η *πενία* ακόμη και με αλόγιστες ή πραξικοπηματικές πράξεις (*ἐστ' ἐκείνῳ πάντα λεκτά, πάντα τολμητά*, Σοφ. Φιλοκτ. 634, *ἐλπίς τολμητόν*, Ευρ. *Ελ.* 816).

με τον εκλεπτυσμένο στίχο των Αλεξανδρινών ποιητών (XXX 4), αλλά *ἀκρότης καὶ ἐξοχὴ λόγων καὶ μεγαλοφροσύνης ἀπήχημα* (IX 2). Η θεωρία του υψηλού λόγου του Λογγίνου απορρίπτει τη θεωρία της λεπτότητας και της τεχνικής επεξεργασίας του στίχου της ελληνιστικής ποίησης υποστηρίζοντας ότι η διάνοια με όλα τα λάθη της είναι ανώτερη από την άσπογη εκλεπτυσμένη μετριότητα (XXXIII 4).

⁸⁷ Easterling-Knox, *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας* (1990) σ. 846.

⁸⁸ Πβ. R. Jenkyns, *Three classical poets. Sappho, Catullus and Juvenal* (London 1982), σ. 20.

⁸⁹ Η Σαπφώ εμπνέεται το απ. 31 από την εμπειρία της εποχής της, όπου η θέση των ανθρώπων αλλάζει ευκολότερα από ότι στο παρελθόν η θέση της είναι η θέση ενός *ἀγαθοῦ* που έχασε την περιουσία του και περιέπεσε σε θέση *κακοῦ*, δηλαδή *πένητος*, αναμένει όμως τη μεταβολή του σε πλούσιο. Βλ. Perysinakis, *Wealth and Society* (1982) σ. 401-2 σημ. 51. Με βάση την αναλογία του απ. 31 με το πρώτο ποίημα όπου η Σαπφώ περιγράφει ένα άλλο είδος αγωνίας κάτι το οποίο δεν είναι σε θέση να το απολαύσει και να ελευθερωθεί από αυτό, αλλά νοσεί και περιμένει κάποια βοήθεια που να την ελευθερώσει, η *πενία* είναι αγωνία και νόσος, κατάσταση από την οποία η Σαπφώ αναμένει να αντιστραφεί με τη βοήθεια των θεών σε πλούτο.

⁹⁰ Η λέξη *τόλμα* απαντά και στα απ. 87c2, 24c6 της Σαπφώς. Στο απ. 24c οι λέξεις *ἄνθρωπος* (στ. 7), *ζ]ώμ[εν* (στ. 2), *ἐναντίον* (στ. 4) ίσως παραπέμπουν σε ελεγειακά συμφραζόμενα.

Ο *πέννης* που περιγράφει την κατάσταση στην οποία ευρίσκεται, απαριθμώντας τα συμπτώματα της πενίας-ασθένειας με ακρίβεια ιατρικής γνωμάτευσης, δεν ελπίζει βέβαια στον παραδοσιακό πλούτο, αυτόν που όταν συσσωρεύεται υπερβολικά μπορεί να καταστρέψει πόλεις και βασιλιάδες, ελπίζει όμως στον πλούτο που θα εξισορροπήσει την πενία της αφωνίας που υφίσταται (*ἀλλὰ πᾶν τόλματον*, απ. 31. 17 πβ. *ἀλλὰ πᾶν τόλματον ἐπεὶ <θεός τοι> καὶ πέννητα [πλούσιον αἶψ' ἔθηκεν [καὶ] κᾄτηλεν αὖθι τὸν ἐξισώμενον μακάρεσσι* σε συνδυασμό με τον Θέογνη (657 κ.ε.).⁹¹ Η άτολμη Σαπφώ που αδυνατεί να πράξει, να αισθανθεί και να μιλήσει (στ. 16) τολμά στο τέλος του ποιήματος την πλήρη αντιστροφή και επιχειρεί να πράξει, να αισθανθεί, να μιλήσει. Υπέρβαση της ατολμίας, η πιο νοσηρή έκφραση της οποίας για έναν ποιητή είναι η έλλειψη λόγου (πβ. Σαπφ. απ. 137. 1), είναι ο ίδιος ο λόγος. Η εξιστόρηση των παθών για έναν ποιητή που είναι ή φαίνεται νεκρός, είναι μια ασύλληπτη μετατροπή της τύχης. Η αφωνία-νόσος μετουσιώνεται σε δύναμη του λόγου⁹² και ο νεκρός ποιητής *φαίνεται* στο τέλος του ποιήματος μια ολοζώντανη φωνή. Η γλώσσα-ποίηση επιτυγχάνει τον «πλούτο», τη γραπτή αποτύπωση της *πενίας*.

Εάν το επίθετο *misero* εξισώνει στο κλείσιμο του π. 51 του Κάτουλλου το φτωχό ποιητή με τον ισόθεο εραστή (στ. 3), ενδέχεται και ο *πέννης* της Σαπφώς (απ. 31. 17) να εξισώνεται με τον *ἴσον θεοῖσιν* (στ. 1),⁹³ και η πενία να μετατρέπεται σε ένα άλλο είδος πλούτου. Η *πενία* μετουσιώνεται σε μεγαλοφυή περιγραφή του πάθους, σε τέτοιο βαθμό ώστε η Σαπφώ, παρά τη μεγάλη αξία του ποιητή που τη μεταφράζει και εμπνέεται από αυτήν, να παραμένει αξεπέραστη.⁹⁴ Εάν το κλείσιμο του Κάτουλλου έχει οργανική σχέση με τις τρεις πρώτες στροφές που περιγράφουν τα συμπτώματα και ταυτόχρονα απαντά στην ύβρη-πλούτο με μια προγραμματική διακήρυξη για την αξία της ποίησής του, είναι πιθανόν και το απ. 31 της Σαπφώς να έσβηνε την έκρηξη του

⁹¹ Όπως εισηγήθηκε ο West, «Burning Sappho» (1970) σ. 313. Η Burnett, *Three Archaic Poets* (1983) σ. 241 σημ. 29, 30, θεωρεί πιθανότερη μια παραλλαγή της γνώμης *πλοῦτον θεοὶ δίδουσιν τοῖσι θελοῖσιν* βλ. Treu, «Neues» über Sappho und Alkaios (P. Ox. 2506)» (1966) σσ. 13 κ.ε. σε συνδυασμό με τον Θέογνη.

⁹² Αντίθετα με τον Κάτουλλο που δεν αφήνει κανένα περιθώριο αυτοπαρατήρησης μπροστά στην Λεσβία και μόλις τη βλέπει πεθαίνει και σβήνει ολοκληρωτικά (π. 51), η Σαπφώ αποποιείται τον οριστικό θάνατο και τη λύτρωση της συνείδησης και υλοποιεί ποιητικά ό,τι η ίδια αισθάνεται, επιτρέποντας το χώρο ανάμεσα στη θέα και στην αντίδραση που αυτή προκαλεί. Η ύπαρξη χασμωδίας στο απ. 31 αποδεικνύει ότι η απώλεια της φωνής και των αισθήσεων δεν είναι οριστική αλλά προσωρινή και είναι στο χέρι του ποιητή να μετατρέψει την τραυλότητα σε ένα άψογο ποιητικό έργο τέχνης. Βλ. Ο' Higgins, «Silence in Sappho 31 and Catullus 51» (1990) σσ. 156-167, κυρ. 164.

⁹³ Σύμφωνα με την Burnett, *Three Archaic Poets* (1983) σσ. 236, 242, η Σαπφώ, που συνυπολογίζει και τις φιλοσοφικές συζητήσεις του καιρού της θεωρεί ότι η εναλλαγή της φτώχειας με τον πλούτο μπορεί να την κάνει, εάν επιζήσει, ίση του ευτυχούς.

πάθους με την αντίθεση *πενία-πλοῦτος*, όπως μας υποψιάζει και ο στ. 17 (*ἀλλὰ πάντολματον, ἐπεὶ +καὶ πένητα+*), στηρίζοντας με την αντίθεση αυτή την ανωτερότητα του πνευματικού ανθρώπου. Η αξιοσημείωτη συμφωνία του Κάτουλλου με τον Λογγίνο, όπου επίσης η έμπνευση είναι έκσταση και δώρο των θεών που φθονούν τύραννοι και βασιλιάδες, αλλά και με τον Πλούταρχο (*Ερωτ.* 763ab), που ερμηνεύει το απ. 31 της Σαπφώς ως έκφραση της θεϊκής μανίας που απογειώνει το θνητό, αποτελεί ένδειξη ότι τα πάθη του σώματος στο απ. 31 της Σαπφώς είναι μια μεταφορά για τα συμπτώματα της διάνοιας, όπως έδειξε και η χρήση του στον *Φαίδρο* του Πλάτωνα.

Η υπόθεση ότι το απ. 31 αποτελεί μια αλληγορία και «φαινομενολογία» γραφής, που υποστήριξε ο Svenbro συγκρίνοντας το απ. 31 με το απ. 194 της *Σαπφῶς* του Αντιφάνη,⁹⁵ επιβεβαιώνεται και από τον Οβίδιο, όπου τα θανατηφόρα συμπτώματα του ερωτικού πάθους (*ES* 195 κ.ε., 110-112 πβ. Σαπφ. απ. 31) είναι μια αλληγορία γραφής που ταυτίζει τη «νεκρή» Σαπφώ (191-192 πβ. Σαπφ. απ. 31. 5-6) με την *epistula-λύρα*, αλλά και από την απήχηση του απ. 31 της Σαπφώς στον Μιχαήλ Ψελλό (*Επιστ.* 118 *Τῷ πρωτοσυγκέλλῳ τῷ Παρασπονδύλῳ* 365-6 φ. 217). Η αλληγορική διάσταση του απ. 31 της Σαπφώς διαφωτίζεται και από τη σύγκριση του Λογγίνου με τον Οβίδιο. *Ισόθεοι* στον Λογγίνο είναι οι μεγαλοφυείς που σε κατάσταση μανίας και οραματισμού αγγίζουν την πραγματική φύση του ανθρώπου, δηλαδή την υπέρβαση της σκέψης πέρα από τα όρια του περιβάλλοντος κόσμου (*ἀλλὰ καὶ τοῦ περιέχοντος πολλάκις ὅρους ἐκβαίνουσιν αἱ ἐπίνοιαί, XXXV* 3). Στο *Περὶ Ὑψους* το έσχατο σημείο της μεγαλοφυΐας ταυτίζεται με θαυμαστά τοπία μεγαλείου και ύψους, όπως ο Νείλος, ο Δούναβης, ο Ρήνος, ο Ωκεανός, η Αίτνα (*XXXV*),⁹⁶ και στα *ἄκρα* (*ἐξοχή*) οδηγούνται οι εκλεκτοί που ανέβηκαν ψηλά ως την αλήθεια και γεύτηκαν την καθαρή ηδονή, όπως στο υπερουράνιο τοπίο του *Φαίδρου* (295b6 κ.ε.). Στην *ES* η δίωξη του ιδανικού εραστή (*ἐπιζητεῖ*, Λογγ. X πβ. *θηρωμένη*, Διον. Αλικαρν. Δημ. 40 πβ. *θηρώσα*, Μέν. *Λευκ.* απ. 258 K. Th.) οδηγεί την Σαπφώ στον

⁹⁴ Η σύγκριση του Κάτουλλου με το πρωτότυπο αναδεικνύει την αξία της Σαπφώς. Βλ. Jenkyns, *Three classical poets* (1982) σ. 21. Για το απ. 31 βλ. και Page, S&A (1955) σσ. 26-33.

⁹⁵ Βλ. Svenbro, *Prasikleia* (1993) σσ. 145-159, 187-216.

⁹⁶ Η αληθινή φύση του ανθρώπου είναι το *περιττόν*, το μέγα και το καλόν, ο Νείλος, ο Ίστρος, ο Ρήνος, κυρίως ο Ωκεανός. Το όραμα των ισοθέων είναι η συναίσθηση ότι ο άνθρωπος από τη φύση του δεν είναι ον ασήμαντο και ταπεινό (*XXXV*). Η έμπνευση είναι ο μεγαλύτερος πλούτος και όλα τα υλικά αγαθά και τα πλούτη είναι άξια καταφρόνησης μπροστά τον υψηλό λόγο που ζηλεύουν ακόμη και οι τύραννοι και οι βασιλιάδες (*XIII* 2).

κατακρημνισμό (*ἄκρα*), όπου, όπως και οι *ἰσόθεοι* στον Λογγίνο, αξιώνεται το όραμα του Cupido (Οβίδ. *ES* 215).

Στο *Περὶ Ὑψους* ισόθεος είναι όποιος μπορεί να περιέλθει σε κατάσταση συγκρίσιμη με την έντονη συγκίνηση του ποιητή την ώρα της σύνθεσης. Υπό την οπτική αυτή εάν το π. 51, είναι το πρώτο που ο Κάτουλλος γράφει για την Λεσβία, και το διάβασε περιμένοντας ή βλέποντας τις αντιδράσεις της, τότε όντως η εικόνα του ποιητή που γαυριά (14), ενώ πριν ήταν ένα αξιολύπητος (5), συναγωνίζεται στο κλείσιμο του ποιήματος την εικόνα τον ισόθεου (στ. 3), που στέκεται και την βλέπει να γλυκοχαμογελά.⁹⁷ Ίσως ακόμη και το γλυκό χαμόγελο της Λεσβίας να είναι μια χλιαρή αντίδραση σε σχέση με τη συγκίνηση ενός πραγματικά ερωτευμένου ή ενός καλλιεργημένου δέκτη της ποίησης που εκστασιάζεται από τη μεγαλοφυή γραφή.

⁹⁷ Ο Κάτουλλος ίσως κάνει συστάσεις στην παραδομένη στην τρυφή Λεσβία και στον κύκλο της, ή και στον εαυτό του ως ερωτικό ποιητή ή ως εραστή της. Βλ. Ellis, *A Commentary on Catullus* (1889²) σσ. 175-178, κυρ. 177-78, Quinn, *Catullus. The Poems* (1973²) σσ. 241-245, κυρ. 243-4.

4. Σαπφώ, Λεσβία:Κάτουλλος ππ. 36, 35

Από την ανάλυση του *Περί Ύμνους* διαπιστώθηκε η αντιστοιχία της αρχαίας ελληνικής κριτικής με τη μετάφραση του απ. 31 της Σαπφώς από τον Κάτουλλο. Τα ππ. 35 και 36 του Κάτουλλου αποκαλύπτω τη σχέση της Σαπφώς με το λογοτεχνικό χαρακτήρα της νεοτερικής *puella*, στον οποίο ανήκει και η Λεσβία, και τον τρόπο με τον οποίο ο ποιητής απαξιώνει τα γυναικεία αυτά πρόσωπα καταδικάζοντας παράλληλα και τους ανταγωνιστές του. Η αρνητική κριτική του Μαρτιάλη για την ανήθικη και αγράμματη σε σύγκριση με Ρωμαίες ποιήτριες, Σαπφώ, προκαλεί την αντίδραση των επιγραμματοποιών και του Κλαυδιανού, που προβάλλουν το πρόσωπο της ιερής Σαπφώς και Μούσας. Σε αντίθεση με τους επιγραμματοποιούς που στο σύνολό τους μιλούν με θαυμασμό για τη θεϊκή ποιήτρια και την Δέκατη Μούσα, οι λατίνοι παρουσιάζουν την Σαπφώ ως γυναίκα με ανεξέλεγκτο πάθος που αποκλίνει τελείως από τα πρότυπα της γυναικείας αρετής.

Η ιδέα ότι η γυναίκα είναι ένα άβουλο ον που δεν ελέγχει τις επιθυμίες του, η έκλυση των ηθών στην Ρώμη, κυρίως όμως οι προσδοκίες της ρωμαϊκής κοινωνίας που αξιώνει από τις γυναίκες να αναπτύξουν τις παραδοσιακές αρετές μετριοφροσύνη, σεμνότητα, ευλάβεια προς τους θεούς και την οικογένεια και φυσικά συζυγική πίστη, οδηγούν το ρωμαίο ποιητή σε συνεχείς επεμβάσεις σε θέματα διαπαιδαγώγησης των γυναικών. Οι συνθήκες είναι ακόμη ανώριμες. Η γυναικεία φωνή ασφυκτιά με πρότυπα και αντιπρότυπα που αντιφάσκουν μεταξύ τους.¹ Η μόρφωση θεωρείται επικίνδυνη επειδή διαμορφώνει γυναίκες με χαρίσματα που υπερβαίνουν το σύννηδες και το αρμόζον. Στις γυναίκες που οι Ρωμαίοι θεωρούν ανυπόφορες συγκαταλέγονται αυτή που είναι πιο Ελληνίδα από τους Έλληνες (Γουβεν. 6. 185-99), η σύζυγος που ασχολείται με τη μουσική (Γουβεν. 6. 379-97), η γυναίκα της δράσης ή αντρογυναίκα (Γουβεν. 6. 398-412, 412-33 πβ. *Sit non doctissima coniunx*, Μαρτιάλ. 2. 90. 9).²

Η Λεσβία, λογοτεχνικό ψευδώνυμο της Μούσας του Κάτουλλου, αλλά και όνομα κοινών γυναικών σηματοδοτεί ό, τι πρέπει να αποφεύγει μια σοβαρή κυρία της Ρώμης. Οι Ρωμαίες, όπως και οι Ρωμαίοι, οφείλουν να ακολουθούν ρωμαϊκά ηθικά και λογοτεχνικά πρότυπα. Οι χαριτωμένες, κομψές και καλλιεργημένες κυρίες που

¹ Για την πνευματική ζωή στο ρωμαϊκό Κόσμο και τη μόρφωση των γυναικών Ελένη Χουλιαρά-Ραΐου, «Παιδείας Άρωμα από τους Ελληνικούς Πατύρους», *Η Πνευματική ζωή στο ρωμαϊκό Κόσμο Από το 14 ως το 212 μ. Χ., Πανελλήνιο Συμπόσιο Λατινικών Σπουδών, Ιωάννινα 11-13 Απριλίου 1997* (Ιωάννινα 2001), σσ. 158-191, κυρ. 168 κ.ε. Για τη χειραφέτηση της γυναίκας στο απόγειο της αυτοκρατορίας βλ. Καρκοπίνo, *Η καθημερινή ζωή στη Ρώμη* (1971) σσ. 115-134, 122-128 (φεμινισμός και διαφθορά).

συντροφεύουν τον ποιητή στον έρωτα και στη δημιουργία πρέπει πρώτα από όλα να είναι γνήσιες ρωμαίες.³ Οι *doctae puellae* ταλαντούχες εταίρες ικανές για συζήτηση γνώριζαν μουσική, χορό και την ελληνική λογοτεχνία, και οι *urbani* χρειάζονται τη συντροφιά τους και την έμπνευση που αυτή προσφέρει.⁴ Η φίλη όμως του λατίνου ποιητή οφείλει να εκπληρώνει τις προδιαγραφές που ο ίδιος και οι σύντροφοί του επιβάλλουν στην καλλιεργημένη κοινωνία της Ρώμης. Η Μούσα των Λατίνων ποιητών αναγνωρίζεται στερεότυπα από την φυλετική της καθαρότητα. Επικίνδυνη τελικά δεν είναι η φίλη του ρωμαίου ποιητή, η *Lesbia* που δίδαξε τον Κάτουλλο, ή η Κυνθία του Προπέρτιου (Μαρτιάλ. 8. 73. 5, 14. 189. 1), αλλά η μυθική Ελένη (*iuvenemque secuta relicto / coniuge Penelope venit, abit Helene*, Μαρτιάλ. 1. 62. 55-6 βλ. και 9.103. 7), η γυναίκα που ενεργεί χωρίς ντροπή, όπως η Ελένη της Σαπφώς (απ. 16). Η εγγράμματη *Lesbia* του Κάτουλλου γίνεται ακόμη πιο γνωστή από την Ελένη (*Lesbia quis ipsa notior est Helena*; Προπ. ΙΙΙ. 32. 88). Ο φόβος για τους κινδύνους που εγκυμονεί ο έρωτας αλλά και το είδος του λόγου που αναφέρεται σε αυτόν, κυρίως όμως ο φόβος των ανδρών για το γυναικείο φύλο, ερμηνεύει και την αποστροφή για την εγγράμματη γυναίκα που συνήθως είναι απελευθερωμένη.⁵ Ο Σαλλούστιος θαυμάζει το μυαλό και τη φλογερή ιδιοσυγκρασία της Σεμπρωνίας και το μετρημένο και κομπό τρόπο με τον οποίο χειρίζεται το λόγο. Η Σεμπρωνία γνωρίζει ελληνικά και λατινικά, τραγουδά με συνοδεία κιθάρας, χορεύει όμως υπερβολικά όμορφα και ζεί μια ζωή τρυφηλή περισσότερο από όσο αρμόζει σε μια γυναίκα με χρηστό χαρακτήρα (Σαλλ. *Catil.* 24-5)⁶. Αν και το πορτραίτο της Σεμπρωνίας ενέπνευσε τον Τάκιτο στην περιγραφή της αυτοκράτειρας Ποππαίας (Α 13. 45), ο «αμαρτωλός» αλλά απόλυτα προσηλωμένος σε θέματα ηθικής Σαλλούστιος, απορρίπτει το γυναικείο αυτό τύπο λέγοντας «με λίγα λόγια η Σεμπρωνία είχε πολλή σπιρτάδα και θέλγητρο και οτιδήποτε άλλο της ήταν προτιμότερο από την αξιοπρέπεια και τη ντροπή».

² Βλ. Balsdon, *Ρωμαίες Γυναίκες* (1982) σσ. 278-9, 403.

³ Ο Μαρτιάλης ανακαλεί σε τάξη μια Λαίλια θυμίζοντάς ότι είναι συμπατριώτισσα της Ερσίλιας και της Ηγερίας με μητέρα μια γνήσια Ετρούσκα και σπίτι που δεν βρίσκεται στην Έφεσο, την Ρόδο ή την Μυτιλήνη. Ο άνδρας του επιγράμματος (10. 68) παραδέχεται ότι η σύντροφός του, επηρεασμένη από την ελληνική παιδεία, αδιαφορεί για τις παραδόσεις του ρωμαϊκού οίκου και απαιτεί από αυτήν να πάψει συμπεριφέρεται σαν Ελληνίδα και τουλάχιστον στις ιδιαίτερές τους στιγμές να εκφράζει τον έρωτά της στη γλώσσα των Λατίνων.

⁴ Βλ. Quinn, *Catullus. An Interpretation* (1972) σσ. 233 κ.ε., Balsdon, *Ρωμαίες Γυναίκες* (1982) σ. 298.

⁵ Εκείνο που περισσότερο ενοχλεί το ρωμαίο ποιητή δεν είναι η καταγωγή της γυναίκας που τον εμπνέει, αλλά η λογιосύνη της. Όπως φαίνεται από το μύθο της Ελένης, αυτό που κάνει μια γυναίκα ελκυστική κι επικίνδυνη στα μάτια των Ελλήνων δεν είναι η ομορφιά και η σεξουαλικότητά της, μα η ευφυΐα της. Βλ. M. Lefkowitz, *Γυναίκες στον Ελληνικό Μύθο*, Μετάφρ. Α. Μεγαπάνου, (Αθήνα 1986), σ. 206.

⁶ Για την Σεμπρωνία, σύζυγο του Δ. Ιουνίου Βρούτου βλ. Balsdon, *Ρωμαίες Γυναίκες* (1982) σσ. 298, 57-9 σημ. 11, 68, 281, 357, 360.

Ο Κάτουλλος, ο πρώτος λατίνος ποιητής που ανέλυσε κάθε πτυχή του ερωτικού συναισθήματος, παρουσίασε την ιδέα του ποιητή που απευθύνει ποιήματα στην ερωμένη, όπως στη συνέχεια όλοι οι μεγάλοι ελεγειακοί ποιητές: ο Τίβουλλος στην Δηλία, ο Προπέρτιος στην Κυνθία, ο Οβίδιος στην Κόριννα. Οι περιπέτειες αρχίζουν με τη μετάφραση του απ. 31 της Σαπφώς από τον Κάτουλλο και με την Κυνθία του Προπέρτιου που μελετά την ποίησή του αναμένοντας την επανένωση μαζί του. Η μετάφραση του σκοτενού πάθους της Σαπφώς αποδίδει στην ποιήτρια ηθικά χαρακτηριστικά και αναδεικνύει την *eruditio* και την *doctrina* (σοφία και πολυμάθεια) του Κάτουλλου, που είναι *pius* και *doctus*, αγαπημένος των Μουσών.⁷

Δύο ποιήματα του Κάτουλλου, είναι ενδεικτικά για το πώς ο λατίνος ποιητής διαμορφώνει το λογοτεχνικό χαρακτήρα της νεοτερικής *puella*, στον οποίο ανήκει και η Μούσα του, Λεσβία. Κοινό χαρακτηριστικό των ποιημάτων 35 και 36 είναι ότι η Λεσβία και το πιο μορφωμένο και από την Σαπφική Μούσα κορίτσι, επιλέγονται εν αγνοία τους για την «ανθρωποθυσία» της αντίτεχνης ποίησης,⁸ και η ερωτική τους ιστορία γίνεται το μέσον με το οποίο αναδεικνύεται ο δόλος και η ευφυΐα του Κάτουλλου. Η σχέση της Λεσβίας και του κοριτσιού στο απ. 35 με την ποίηση είναι σχέση πάθους, το οποίο αδυνατούν να ελέγξουν. Το πάθος αυτό το διαχειρίζεται ο ποιητής σαν επαγγελματίας μάγος, πετυχαίνοντας μέσα από τη διαδικασία μιας «μαγικής» τελετής ανάγνωσης να εξαφανίσει αντίτεχνους και πρόδρομο ταυτόχρονα και να περιορίσει στο γυναικωνίτη κάθε επίδοξη *docta*.

Στο π. 35 ο Κάτουλλος παρουσιάζει μια εκκολαπτόμενη μούσα που μελετά ποίηση με τους *docti* και τους *sodales* του ποιητή. Ο Campbell καταχωρίζει τη φράση *Sapphica puella / musa doctior* (π. 35. 16-17) στα *testimonia vitae atque artis* της Σαπφώς (απ. 56).⁹ Στα *testimonia vitae atque artis* πρέπει να καταχωρισθεί και ο στίχος *Sulpicia doctior et pudica* του Μαρτιάλη (10. 35. 15) που απηχεί τον Κάτουλλο,¹⁰ καθώς επίσης

⁷ Τρομάρας, *Κάτουλλος, Ο Νεωτετικός ποιητής της Ρώμης* (2001) σ. 35.

⁸ Για την καταστροφή της πραγματικότητας των άλλων και τη χρήση των αποφράδων από έναν ισχυρό και μνησικάκο ποιητή που καθορίζει το «νόμο του προδρόμου» με μια σατανική πράξη βλ. Bloom, *Η αγωνία της επίδρασης* (1989) σσ. 187, 193, 82-83, 71, 76, 78.

⁹ Campbell, *Greek Lyric I* (1990²) σ. 56.

¹⁰ Ο Ellis, *A Commentary on Catullus* (1889²) σσ. 120-123, 125, επισημαίνει την ειρωνεία του Κάτουλλου για την *puella*. Για τον τόπο *Sapphica musa* αντ. σ. 121, C. J. Fordyce, *Catullus: A Commentary* (Oxford 1961), σσ. 178, 123. Ο H. Comfort, «An interpretation of Catullus XXXVI», *CP* 24 (1929), σσ. 176-82, υποστηρίζει ότι το σχόλιο *doctior Sapphica musa* είναι ένα πλάγιο κομπλιμέντο στην Λεσβία και ευθεία δήλωση για το γούστο του Καικίλιου. Η ερμηνεία όμως αφήνει κάποια ανοιχτά ερωτήματα για το αν το κορίτσι είναι και το αποδεικνύει επαρκής (στ. 13-18) ή πρόκειται για μια ανόητη που επιάρεται πως μπορεί να συγκριθεί με την Σαπφώ. Για το π. 35 βλ. επίσης Quinn, *Catullus. An Interpretation* (1972) σσ. 232, 159, 218, 237, 259, Τρομάρας, *Κάτουλλος Ο Νεωτετικός ποιητής της Ρώμης* (2001) σσ. 352-4. Για τα ερωτήματα σχετικά με το ποίημα τα τελευταία πενήντα χρόνια βλ. F.

και οι στ. *prisca pudicitiae...Mytilenaeo modulator pectine*, *Epith.* X 231, 235) του Κλαυδιανού, που απαντά στους υπαινιγμούς αυτούς των Λατίνων. Ο Κάτουλλος με τεχνική που παραπέμπει σε συγκρίσεις της Σαπφώς, εξυψώνει την *puella* που εξειδικεύεται στην ερωτική ποίηση, όπως η Σαπφώ (*quid, nisi cum multo venerem confundere vino, / praecepit lyrici Teia Musa senis / Lesbica quid docuit Sappho, nisi amare, puellas?*, *quid docuit Sappho nisi amare puellas?* Οβίδ. *Trist.* 2.363) για να την συγκρίνει στη συνέχεια με ό,τι αντιπροσωπεύει την Σαπφώ-Μούσα (*Sapphica musa* πβ. *Π. Α.* 7. 14. 1, *Πλάτ.* 9. 506, *Πλούτ.* *Έρωτ.* 763a). Ο συγκριτικός βαθμός ανατρέπει το μέγιστο έπαινο που εισηγείται το επίθετο *docta*,¹¹ επίθετο της Σεμπρονίας (*Σαλούστ.* *Catil.* 25) και της Κυνθίας (*Προπ.* 2. 3. 21, 1. 7. 11 πβ. 1. 2. 27, 2. 11. 6, 2. 13. 11). Το σφοδρό πάθος, μέγα θέμα της Σαπφώς, προσαρμόζεται εδώ στην αναγνώστρια βιβλίων για να αποδείξει ότι η περισσότερη μορφωμένη και από την Σαπφώ νεαρή δεν είναι τόσο καλλιεργημένη, αλλά μια «ανόητη» και αφελής αφού καίγεται για την «*Magna Mater*» του Καικίλιου, έργο άτεχνο και ημιτελές σε σύγκριση με τον «*Άττη*» του Κάτουλλου (π. 63).¹² Η «σαπφικού» τύπου αντίδραση της νεαρής (*ignes interiorem edunt medulla*)¹³ που ανάβει από το πάθος για την παλαιότερη ερωτική ποίηση, την

Copley, «Catullus 35», *AJPh* 74 (1953), σσ. 149-53, J. M. Fisher, «Catullus 35», *CPh* (1971) σσ. 1-5 σημ. 1.

¹¹ Το επίθετο *doctus* θετικά σημασιοδοτημένο στον Κάτουλλο και στους νεότερους δηλώνει την καλλιμαχική νεότερη ποιότητα ενώ στον Κικέρωνα και στον Σαλλούστιο σηματοδοτεί την ελευθεριότητα ηθών και την υιοθέτηση ελληνικών τρόπων ζωής που αντιβαίνει με την ρωμαϊκή αυστηρότητα. Για τους όρους *doctrina*, *doctus* βλ. Παπαγγελής, *Η Ποιητική των Ρωμαίων "Νεωτέρων"* (1994) σσ. 194, 197, 227-8, Τρομάρας, *Κάτουλλος. Ο Νεωτερικός ποιητής της Ρώμης* (2001) σσ. 35-6. Για το ποίημα 35 και το επίθετο *doctus* τεχνικό όρο για την ποιητική ικανότητα βλ. Fordyce, *Catullus. A Commentary* (1961) σσ. 176-8, J. Foster, «Poetry and Friendship: Catullus 35», *LCM* 19 (1994), Έκδ. J. Ferguson, *G&R* (Oxford 1988), σσ. 114-21. Για την ταύτιση της *docta puella* σε τοιχογραφία του 1^{ου} π.Χ. αι. της Πομπηίας με την Σαπφώ βλ. Hagg, *Το Αρχαίο Μυθιστόρημα* (1992²) σ. 96, R. John, «Women in the Ancient Novel», *The Novel in the Ancient World*, Έκδ. G. Schmeling (Leiden-New York-Köln 1996), σ. 164.

¹² Σύμφωνα με τον H. Akhar Khaus, «Catullus 35 and The Things Poetry can do to you!», *Hermes* 102 (1974), σσ. 475-90, το ποίημα είναι ύμνος στο εύλλιο και στην *puella* ή ύμνος στο ζεύγος Καικίλιος-*puella*. Ο G. G. Biondi, «Il carme 35 di Catullo», *MD* 41 (1998), σσ. 35-69, επισημαίνει τον πατερναλιστικό τόνο με τον οποίο εισάγεται η αναφορά στην *puella*, «*ignosco tibi*», μια υπερβολή ανάμεσα στην ειρωνεία και την πραγματικότητα. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Κάτουλλος μεταχειρίζεται τον Καικίλιο που τον ταυτίζει με τον Άττη (π. 63) ως έφηβο και κωμικό πρόσωπο και με τον ίδιο τρόπο φαίνεται ότι αντιμετωπίζει και την *puella*. Για την *Sapphica puella*: The triple-aceted object of Catullian desire βλ. Miller, *Lyric Texts & Lyric Consciousness* (1994) σσ. 101-119.

¹³ Το μοτίβο της φλόγας που τρώει το τρυφερό μεδούλι (πβ. *ὄν θυμὸν κατέδων*, Όμ. *Ώδ.* 9. 25, *τῷ δέ ὁ πόθος καὶ τὸν ἔσω μυελὸν ἐσθίει*, [Θεόκρ.] 30. 21, *est mollis flamma medullas*, Βιργ. *Aen.* 4. 66) παραπέμπει στην Σαπφώ (*λέπτον δ' αὔτικα χρῶι*) *πύρ ὑπαδεδερόμακεν*, απ. 31. 9-10), βλ. και *tenuis sub artus / flamma demanat*, Κάτουλλ. 51. 9-10 πβ. *at regina gravi iamdudum saucia cura // vulnus alit venis et caeco carpitur igni*, Βιργ. *Aen.* 66 πβ. 76. Βλ. Foster, «Poetry and Friendship: Catullus 35» (1994) σσ. 114-121. Για το θέμα του σφοδρού έρωτα που προκαλεί ένα λογοτεχνικό έργο πβ. *ἀναγιγνώσκοντί μοι / τήν Ἀνδρομέδαν πρός τὸν ἑμαυτὸν ἐξαίφνης πόθος / τήν καρδίαν ἐπάταξε πῶς οἷσι σφόδρα...με*

οποία εκπροσωπεί ο Καικίλιος, δεν χαρακτηρίζει την κόρη που ασπάζεται τις νεότερες αρχές, αλλά την κόρη που αντιτίθεται σε αυτές, κυρίως όμως τη γυναίκα που λειτουργεί υπό την επήρεια του πάθους.

Ο Κάτουλλος ιδιοποιείται το πάθος της νεαρής αναγνώστριας για την ερωτική ποίηση για να παρασύρει με δόλο τον Καικίλιο, στον οποίο συστήνει να εγκαταλείψει την πανέμορφη κόρη που τον αγαπά (7-10) και να συναντηθεί με μια άγνωστη νεαρή στη Βερόνα, όπου μηχανεύεται την εξόντωση και των δύο. Ο Καικίλιος θα καταστραφεί από την ίδια τη φανατική αναγνώστρια της ποίησής του, θα ταυτισθεί με τον Άττη του Κάτουλλου (π. 63) και ο έρωτας του για την παθιασμένη puella θα είναι impotens. Στο συμποτικού χαρακτήρα αυτό ποίημα η καταστροφική «συνάντηση» του Καικίλιου με την κόρη, που οργανώνει ο Κάτουλλος στην πατρίδα του την Βερόνα, θα υποδείξει παραδειγματικά τους ερωτικούς ποιητές που αρμόζει να μελετά κάθε docta¹⁴ και τον ποιητήν στον οποίον ανήκει η κυριότητα των ερωτικών θεμάτων.

Το π. 36 που αρχίζει ως επιστολή και εκτυλίσσεται σε δράμα, έχει ως κεντρικό θέμα το τάμα που κάνει η Lesbia στην Αφροδίτη και τον Πόθο, να ρίξει στη φωτιά τη χειρότερη ποίηση, εννοώντας τους ιάμβους του Κάτουλλου εναντίον της, πιστεύοντας ότι έτσι θα συμφιλιωθεί μαζί του. Ο Κάτουλλος όμως αναλαμβάνει ο ίδιος την εκτέλεση του τάματος για να ρίξει στην πυρά ό,τι αυτός θεωρεί κακή ποίηση, το χρονογραφικό έπος του Βολούστιου. Η καταδίκη των Annales στην πυρά εκπληρώνει το votum της Λεσβίας ως απόρριψη και λογοκρισία της ποίησης που δεν εγκρίνει ο Κάτουλλος. Το votum της Λεσβίας μετουσιώνεται σε λογοτεχνικό votum του Κάτουλλου και η «έρις» των εραστών σε λογοτεχνική ζώή, ποίηση και λογοτεχνική κριτική.¹⁵ Το votum του νεότερου ποιητή στην Αφροδίτη και στον περίγυρό της συνδυάζεται με μια θυσιαστική προσφορά (ἀγωγή ἔμπυρον) για τη σύμπραξη της θεάς

δαρδάπτει πόθος / Εὐριπίδου, Αριστοφ. Βάτρ. 52-4, 61, Μέν. Δύσκ. απ. 54. Βλ. Fisher, «Catullus 35» (1971) σσ. 1-5, Khaus, «Catullus 35 and The Things Poetry can do to you!» (1974) σ. 483. Πβ. τα λόγια με τα οποία περιγράφει ο Κάτουλλος τον έρωτά του για την Λεσβία (ππ. 68, 70, 100, 7). Βλ. Τρομάρας, Κάτουλλος. Ο Νεωτερικός ποιητής της Ρώμης (2001) σ. 354.

¹⁴ Ο Οβίδιος έχει δώσει ένα κατάλογο ερωτικών ποιητών που πρέπει να μελετά το κορίτσι που θέλει να είναι επιτυχημένο κοινωνικά. Πρόκειται για τον Καλλίμαχο, τον Φιλητά, τον Ανακρέοντα, την Σαπφώ, τον Γάλλο, τον Τίβουλλο, τον Βάρρωνα, τον Προπέρτιο, τον Βιργίλιο και ίσως και τον ίδιο στους Amores (3, 331). Βλ. Fordyce, Catullus. A Commentary (1961) σ. 121.

¹⁵ Το ποίημα π. 36, που καλλιεργεί την εντύπωση νεωτερικής συνωμοσίας που εξυφαίνεται από τον Κάτουλλο, την Λεσβία και την Αφροδίτη σε βάρος του επικού Βολούστιου, είναι το ελλειπτικό χρονικό μιας ποιητικής αντιδικίας πολύ περισσότερο από όσο μια ιστορία ερωτικής συμφιλίωσης. Βλ. Παπαγγελής, Η Ποιητική των Ρωμαίων «Νεωτέρων» (1994) σ. 12 σημ. 76. Επίσης Τρομάρας, Κάτουλλος. Ο Νεωτερικός ποιητής της Ρώμης (2001) σσ. 354-358 κυρ. 355, Quinn, Catullus. An Interpretation (1972) σσ. 97-9, 70-72, 67-68, 217, 270-1, 94, 101, 143, 216, Fordyce, Catullus. A Commentary (1961) σσ. 179-182. Για την επίδραση της Σαπφώς στον Κάτουλλο βλ. G. Jahmann, «Sappho und Catull», RhM N.F. 107 (1964), σσ. 1-33.

στη συνδιαλλαγή με τη θυμωμένη Lesbia. Το θέμα με έντονες τις καλλιμάχειες επιδράσεις είναι ένα εκλεπτυσμένο παιγνίδι της νεοτερικής ποίησης (ioco sed lepidο, στ. 9), στο οποίο η θυμωμένη Λεσβία που αρνείται τον ποιητή ανακαλεί την *κωύκ ἐθέλοισα* της Σαπφώς (π. 1. 21).¹⁶ Τα μαγικά τεχνάσματα μετουσιώνουν την έριδα με την ερωμένη σε ποίηση και δραματοποιούν την πανουργία-πειθώ του Κάτουλλου. Αυτό είναι το λογοτεχνικό «δώρο» του ποιητή στη θεά του δόλου Αφροδίτη που πετυχαίνει, όπως η πειθώ-δώρα της Σαπφώς (π. 1),¹⁷ την υποχρεωτική συμμαχία της θεάς στην υποταγή της ερωμένης και στην εξαφάνιση του αντιπάλου.

Και στα δύο ποιήματα η απάτη, η πανουργία και ο δόλος ανάγονται σε υψηλή τέχνη που παραπλανεί την αφελή συνεργό του ποιητή. Κοινό χαρακτηριστικό των δύο γυναικών είναι ότι, παρά την καλλιέργεια και τις λογοτεχνικές τους αξιώσεις, παραμένουν στη σκιά του ποιητή. Η λόγια αναγνώστρια που προτιμά τον Καικίλιο είναι και παραμένει μια άγνωστη. Η γυναίκα που είχε όλες τις χάρες (π. 86) που υπήρξε το ύψιστο δημιούργημα (π. 34. 7), το alter ego του Κάτουλλου, η γεμάτη με όλες τις χάρες Κλωδία, παρά το ισχυρό οικογενειακό όνομα, στην ποίηση του Κάτουλλου εκπίπτει από την κοινωνική της θέση και εξαφανίζεται από την κοινωνία της Ρώμης. Ο κοινωνικός υποβιβασμός της ρωμαίας πατρικίας σε Λεσβία, παρωνύμιο ισοδύναμο της meretrix, αποκαλύπτει παράλληλα τους μηχανισμούς με τους οποίους καταστέλλεται το δικαίωμα της γυναίκας στην ελευθερία και τη γνώση. Ο Κικέρωνας μεταβάλλει την Κλωδία Μέτελλα σε meretrix εξαφανίζοντας έτσι ένα διακεκριμένο μέλος της αριστοκρατίας.¹⁸ Η ίδια γυναίκα, μια έξυπνη και μορφωμένη πατρικία με ένα ευρύτατο κύκλο διανοουμένων, στον οποίο ο Κάτουλλος επεδίωξε να ενταχθεί, εγκλωβίζεται σε

¹⁶ Για το πρώτο ποίημα της Σαπφώς και τα ξόρκια αγωγής βλ. Faraone, *Αρχαία Ελληνική Ερωτική Μαγεία* (2004) σσ. 231 κ.ε., 226 κ.ε. πβ. 229, 57. Η ωδή θα μπορούσε να ήταν ολόκληρη ένα μαγικό ξόρκι. Βλ. Cameron, «Sappho's Prayer to Aphrodite» (1939) σσ. 1-17, Segal, «Eros and Incantation: Sappho and Oral Poetry» (1974) σσ. 148-50, J. C. B. Petropoulos, «Sappho the Sorceress-Another Look at fr. 1 (LP)», *ZPE* 97 (1993), σσ. 43-56, «The Erotic Magical Papyri», *Proceedings of the XVIIIth International Congress of papyrology. Athens 25-31 May 1986* (Athens 1988) σσ. 215-22, M. Z. Κοσιδάκης, «Σαπφώ φαρμακολύτρια», *Μελετήματα*, Επιμ. Ε. Σιστάκου, (Αθήνα 2007), σσ. 21-33. Η Δηλία έχει μαγέψει τον Τίβουλλο με την ομορφιά της αλλά και με επωδές. Βλ. Νικολαΐδης, *Puella formosa. Τό γυναικεῖο κάλλος στὸν Κάτουλλο καὶ τοὺς Ρωμαίους ἐλεγεῖακούς* (1994) σ. 23.

¹⁷ Για την πειθώ ως κύριο θέμα του ποιήματος αυτού της Σαπφώς βλ. Segal, «Ερως και Επωδή: Η Σαπφώ και η προφορική ποίηση» *Θέλξις. Σαπφώ* (2004) σ. 256.

¹⁸ Για την τεράστια αυτή κοινωνική ανατροπή βλ. Marsha McCoy, «The Politics of Prostitution: Clodia, Cicero, and Social Order in the Late Roman Republic», *Prostitutes & Courtesans in the Ancient World* Εκδ. Ch. A. Faraone-L. K. McClure, (Madison-Wisconsin 2006), σσ. 177-186, J. W. Zarker, «Lesbia's charms», *CJ* 68 (1972), σσ. 107-15, κυρ. 107-109. Για την ταυτότητα της Κλωδίας (sic sua lascivo cantata est saepe Catullo // femina cui falsum Lesbia nomen erat, Οβίδ. *Trist.* 2. 427-28, Απουλ. *Apol.* 10) βλ. Balsdon, *Ρωμαίες Γυναίκες* (1982) σσ. 66, 281, 296, 382-3, Quinn, *Catullus. An Interpretation* (1972)

ένα λογοτεχνικό ψευδώνυμο που παραπέμπει στην ιδιαίτερη πατρίδα της Σαπφώς. Η Μούσα του Κάτουλλου χρησιμοποιείται για να διατυπώσει ποιητικές και πολιτικές θέσεις του ποιητή,¹⁹ μένει όμως γνωστή όχι ως Κλωδία Μέτελλα, αλλά ως Λεσβία (π. 51) και πόρνη που σύχναζε σε κακόφημες ταβέρνες της Ρώμης (37). Ο υποβιβασμός της επιφανούς Ρωμαίας και ερωμένης διάσημων ανδρών με ιδιαίτερα φυσικά και λογοτεχνικά χαρίσματα, στα οποία συνυπολογίζεται και η εξαιρετική υπόληψη της οικογένειάς της, πετυχαίνει, με τους ίδιους μηχανισμούς που χρησιμοποίησαν οι κωμικοί και οι Περιπατητικοί, να αφανίσει και την «πρόδρομο» του Κάτουλλου. Η ταυτότητα της Λεσβίας είναι διπλή: είναι η Κλωδία και η γυναίκα από την Λέσβο.²⁰ Όπως η Σαπφώ, η πιο σπουδαία ποιήτρια, διασύρεται ως μια ανήθικη γυναίκα της Λέσβου, η Lesbia αναγορεύεται σε σύμβολο της άκρατης φιληδονίας και ασέλγειας. Η Κλωδία-Λεσβία του Κάτουλλου και η Λεσβία του Μαρτιάλη είναι σύμβολα της γυναικείας ξετσιπωσιάς. Pius και doctus είναι μόνον ο Ρωμαίος ποιητής.

5. Σαπφώ, Λεσβία: Μαρτιάλης π. 10. 35. 15-18, 7. 69

Δύο ποιήματα του Μαρτιάλη, αποκαλύπτουν τη στάση του απέναντι σε ό, τι αντιπροσωπεύει η ποίηση της Σαπφώς αλλά και η ίδια ως γυναικείος τύπος. Στο πρώτο επίγραμμα με τη μορφή επιστολής (10. 35. 15-18)²¹ ο Μαρτιάλης συμβουλεύει με έντονα αυστηρό ύφος τα κορίτσια που επιθυμούν να αρέσουν σε ένα μόνο άνδρα (puellae, uni quae cupiunt viro placere, στ. 2)²² να μελετούν τη ρωμαία ποιήτρια Σουλπικία

σσ. 131-2, 134, 43, 150-51, 193, 195, 197-203, 211, 213, 223, και για τη χρήση του ονόματος Λεσβία αυτ. 244-5.

¹⁹ Τα ποιήματα προς την Λεσβία, ακόμη και αυτά που στρέφονται με αισχρούς υπαινιγμούς εναντίον της, είναι στην πλειοψηφία τους η αφορμή για την κατάθεση των ποιητικών, αισθητικών και πολιτικών αρχών του Κάτουλλου. Βλ. Τρομάρας, *Κάτουλλος. Ο Νεωτερικός ποιητής της Ρώμης* (2001) σσ. 21-27. Η προσοχή των μελετητών στρέφεται τελευταία στα π. 36-40 και υποστηρίζεται ότι εάν ο Κάτουλλος με το στίχο sic meos amores (38. 6) υπαινίσσεται την Λεσβία, τότε όλα τα ποιήματα σχετίζονται με αυτήν. Βλ. J. Ferguson, «Catullus», *Greece and Rome. New Survives in the Classics* (Oxford 1988), σσ. 24-31 κυρ. 25-6, R. Y. Forsyth, «The Lady and the poem Catullus 35-42», *CJ* 80 (1984), σσ. 24-26. Αντίθετη γνώμη έχει ο F. O. Copley, «Catullus c. 38», *TAPhA* 87 (1956), σσ. 125-9 και «Emotional conflict and its significance in the Lesbia poems of Catullus», *AJPh* 70 (1949), σσ. 23-4. Βλ. επίσης W. M. A. Grimaldi, S. J., «The Lesbia love lyrics», *CP* 60 (1965) σ. 88, K. M. W. Shipton, «Catullus 51: just another love poems?», *LCM* 5. 4 (1980), σσ. 73-76.

²⁰ Miller, *Lyric Texts & Lyric Consciousness* (1994) σ. 102.

²¹ Omnes Sulpiciam legant puellae / uni quae cupiunt viro placere;/ omnes Sulpiciam legant mariti/ uni qui cupiunt placere nuptae. / non haec Colchidos adserit furorem, / diri prandia nec refert Thyestae; / Scyllam, Byblida nec fuisse credit:/ sed castos docet et probos amores, / lusus delicias facetiasque./ euius carmina qui bene aestimarit, / nullam dixerit esse nequiores, / nulla dixerit esse sanctiores. / tales Egeriae iocos fuisse / ludo; crediderim Numae sub antro./ hac condiscipula vel hac magistra / esses doctior et pudica, Sappho:/ sed tecum pariter simulque visam / durus Sulpiaciam Phaon amaret./ frustra: namque ea nec Tonantis uxor / nec Bacchi nec Apollinis puella / erepto sibi viveret Caleno, Μαρτιάλ. 10. 35.

²² Πρόκειται για τις univirae, για τις οποίες βλ. Balsdon, *Ρωμαίες Γυναίκες* (1982) σ. 273.

και να αποφεύγουν την Σαπφώ. Με σύμβουλο, δασκάλα ή συμμαθήτρια την Σουλπικία τα κορίτσια θα γίνουν πιο μορφωμένες και πιο σεμνές από την Σαπφώ. Ο Μαρτιάλης επικεντρώνει στη θεματική της Σουλπικίας (στ. 3-15) που δεν αφορά σε τραγικά ή επικά θέματα, όπως η μανία της Κολχίδας, τα Θυέστεια δείπνα ή η Σκύλλα, αλλά σε αγνούς και κοινωνικά αποδεκτούς έρωτες (*facetiasque*, στ. 9)²³ που ευχαριστούν την Ηγερία στο σπήλαιο του Νουμά. Ήδη από το 1^ο πρώτους στίχους γίνεται φανερή η προσπάθεια του Μαρτιάλη να πείσει για την αγνότητα και τη σεμνότητα των ερωτικών ποιημάτων της Σουλπικίας, στα οποία δεν υπήρξε ποτέ κάποια εξαιρετικά αισχρή παρουσία (*castos docet et probos amores*, στ. 8). Χαρακτηριστικό της Σαπφώς είναι το ανεξέλεγκτο πάθος, εξ αιτίας του οποίου θεωρείται μια γυναίκα χωρίς ηθικούς φραγμούς. Η Σαπφώ, την οποία ο Μαρτιάλης θεωρεί απειλή για την ηθική της Ρωμαίας, αν είχε δασκάλα ή συμμαθήτρια την Σουλπικία, θα ήταν περισσότερο μορφωμένη και περισσότερο σεμνή, και πάλι όμως, εάν ο Φάωνας τις έβλεπε και τις δύο μαζί θα προτιμούσε την Ρωμαία, μια γυναίκα πιστή, που όπως η γυναίκα του Κεραυνού και η κόρη του Βάκχου και του Απόλλωνα, θα πέθαινε, αν χανόταν ο σύζυγός της Γαληνός ή Καληνός (*Calenus*).²⁴ Η αναφορά στον Φάωνα, η σύγκριση των δύο ποιητριών με βάση τη θεματική τους και οι χαρακτηρισμοί (*Tonantis uxor / nec Bacchi nec Apollinis puella*, στ. 19-20 πβ. τη σύγκριση της Σαπφώς με την Τυφωίδα: Οβ. *ES* 9-12) και τον Κάκο: Πλούτ. *Ήθ.* 397a), βεβαιώνουν ότι η εξάρτηση του Μαρτιάλη από τον Οβίδιο δεν είναι επιφανειακή.²⁵ Το σημαντικό στο επίγραμμα αυτό, που αναδεικνύει και το ενδιαφέρον του αναγνωστικού κοινού, ιδιαίτερα των γυναικών, για την ποίηση της Σαπφώς, είναι ότι η μεγάλη λυρική ποιήτρια εκπίπτει από το ρόλο της ερωτοδιδασκάλου και αντιμετωπίζεται ως μαθητευόμενη του λατίνου ποιητή και της Σουλπικίας, που οφείλει να συμμορφωθεί σε επίπεδο γνώσεων αλλά και ηθικής. Η Σαπφώ, λέει ο ρωμαίος ποιητής, ποτέ δεν θα μπορέσει να μορφωθεί και θα παραμείνει πάντα, ένα ηθικό μίasma, μια γυναίκα χωρίς ηθικούς φραγμούς. Ο στίχος (*esses doctior et pudica, Sappho*, 10. 35, 16), σαφής απήχηση του Κάτουλλου (*Sapphica puella / musa doctior*, π. 35. 16-17) πρέπει επίσης να καταχωρηθεί στα *testimonia vitae atque artis*

²³ Ο όρος *facetias* (κοσμήματα) σημαίνει ερωτικά παιχνίδια ηδονές και ιλαρότητες και χάδια, ό, τι δηλαδή συνιστά την ερωτική τέχνη. Βλ. Fordyce, *Catullus* (1961) σ. 146.

²⁴ M. Lindsay, *M. Val. Martialis, Epigrammata* (Oxford 1929), σ. 2.

²⁵ Σύμφωνα με την Malcovati, «La Fortuna di Saffo nella letteratura Latina» (1966) σ. 26, ο Μαρτιάλης αποκλείεται να έχει μελετήσει την ποίηση της Σαπφώς και η εικόνα της στα επιγράμματά του εξαρτάται εξ ολοκλήρου από τον Οβίδιο. Από την Σαπφώ ο Μαρτιάλης γνωρίζει μόνο την αγάπη της για το σκληρό Φάωνα. Παραδέχεται βέβαια ότι η Σαπφώ είναι σοφή (*docta*) -όχι όμως περισσότερο από την Θεοφίλα-

της Σαπφώς. Η σύγκριση με την Σουλπικία γίνεται στο πεδίο της *eruditio, doctrina*. Η *prietas* είναι εγγύηση σοφίας και πολυμάθειας²⁶ και απόδειξη της εύνοιας των Μουσών. Επομένως η έλλειψη της ντροπής, δεν είναι απλά ένας ηθικός χαρακτηρισμός της Σαπφώς, αλλά ισοδυναμεί με έλλειψη γνώσεων και καλλιέργειας (*eruditio*), μια σκληρή λογοτεχνική κριτική, στην οποία απαντούν ο Κλαυδιανός και η Άννα Κομνηνή.

Η θεματική του ανταγωνισμού της Σαπφώς με άλλες γυναίκες απαντά και σε ένα άλλο επίγραμμα του Μαρτιάλη (7. 69). Αν και το κείμενο και τα συμφραζόμενα είναι αβέβαια, ο Μαρτιάλης με άμεσο υπαινιγμό στον Κάτουλλο (*Sapphica puella musa doctior* του Κάτουλλου, π. 35. 16-7)²⁷ υμνεί την *castior et non doctior* της Σαπφώς Θεοφίλα,²⁸ για τη φιλοσοφική της παιδεία και την οξυδερκή της κρίση. Η Θεοφίλα, σύζυγος του Κάνιου, και η πολύ γνωστή στο χορό των Πιερίδων Μουσών ερωμένη του Πανταίνις, ο ύμνος της οποίας παραπέμπει σε προσωπογραφία της Σαπφώς στον Αντίπατρο Σιδώνιο (*Π. Α. 7. 14. 3-4* πβ. *aut inter libros Pieridasque suas*, Οβίδ. *Trist.* 3. 7. 4), είναι ανώτερες ως προς το ήθος και τη μόρφωση από την «παθιασμένη» Σαπφώ. Η Σαπφώ είναι μια (*amatrix*)²⁹ τραγουδίστρια επαίνων (*laudabat*), και ο ιδιαίτερα προβληματικός στίχος (*vivet opus quodcumque per has emisieris aures*; στ. 5) φαίνεται ότι εισηγείται αυστηρή επιλογή των ποιημάτων της ή ακόμη και πλήρη εξαφάνιση του έργου της που κρίνεται ακατάλληλο για την ηθική διάπλαση της ρωμαίας πατρικίας. Είναι αξιοπρόσεκτο ότι ο Μαρτιάλης εκφράζει στο ποίημα αυτό τη γνώμη ότι η γυναίκα πρέπει να ακούει συγκεκριμένα πράγματα και στην περίπτωση που γίνει μέτοχος πραγμάτων που κανονικά δεν πρέπει να ακούει, να τα ερμηνεύει «ανδρικά». Η Θεοφίλα, που τα στήθη της υγραίνουν από τη φωνή Κέκροπα, έχει εξαιρετικά σπάνια μόρφωση αφού την διεκδικούν με ζήλο ο Αττικός κήπος του μεγάλου Γέροντα και το στωικό πλήθος. Το έργο της Θεοφίλας θα ζήσει οτιδήποτε κι αν περάσεις από τα αυτιά της επειδή έχει γνώσεις που δεν είναι καθόλου θηλυκές και χυδαίες (λαϊκές). Η διάκριση ανάμεσα σε γυναικείες και ανδρικές γνώσεις και η προτροπή να ερμηνεύονται ανδρικά ακόμη και τα αμιγώς γυναικεία θέματα, ίσως υποδηλώνει εξάρτηση του Μαρτιάλη από τον Οράτιο (*Temperat Archilochi Musam*

αλλά της αρνείται την αγνότητα και της προσάπτει το επίθετο *amatrix* που ο Πλάυτος το αποδίδει στις *meretrices* (*As.* 511, *Poem.* 1304).

²⁶ Τρομάρας, *Κάτουλλος. Ο Νεωτερικός ποιητής της Ρώμης* (2001) σ. 35.

²⁷ Βλ. Fordyce, *Catullus. A Commentary* (1961) σσ. 176-8.

²⁸ Η σύγκριση της Σαπφώς με ποιήτριες όπως η Ήριννα ή η Νοσσίδα (*Π. Α. 9. 190. 7-8*, Μελέαγρ. 4 190, Φιλόδ. 5. 132. 7-8), ή εταίρες όπως η Δωρίχα ή φίλη του επιγραμματοποιού λειτουργεί και εξισωτικά. Ο Τατιανός (*Ad. Graec.* 33. 9) αποκαλεί και την Ήριννα Λεσβία.

pede mascula, Sappho *Ep.* 1. 19. 28), δεν εκφράζει την προτροπή μιας ανδροκρατούμενης κοινωνίας ή την αντίληψη ότι τα έργα των ανδρών είναι ανώτερα από τα έργα των γυναικών, αλλά έχει ως μόνο στόχο να υπενθυμίσει ότι η Σαπφώ δεν είναι ούτε *casta* ούτε *docta*, και η ποίησή της είναι μια αισχρή ποίηση, αφού και στη μετρική της ακολουθεί έναν ποιητή που ύμνησε αισχρούς έρωτες.

Η σύγκριση της Σαπφώς με διανοούμενες Ρωμαίες δεν αποσκοπεί μόνο στην εξύμνηση της λατινικής γυναικείας ποίησης. Εκείνο που ενδιαφέρει τον Ρωμαίο ποιητή, και που ο Μαρτιάλης το διατυπώνει σαφέστατα, είναι η έκπτωσή της από το ρόλο του ερωτοδιδασκάλου. Ο Μαρτιάλης, σε αντίθεση με τον Πλάτωνα που αναγνωρίζει την Σαπφώ ως διδάσκαλο των ερωτικών (*Φαίδρ.* 235c), συμβουλεύει τις ρωμαίες κυρίες να επιβεβαιώσουν την ηθική τους αποφεύγοντας την ανάγνωση των ποιημάτων της, καθώς και την προσομοίωση με το γυναικείο τύπο που εκπροσωπεί το όνομα *Lesbia*. Στο γυναικείο αυτό τύπο, που καθορίζει γεωγραφικά και φυλετικά ό, τι δεν εγκρίνει η ρωμαϊκή κοινωνία και ό, τι δεν επιτρέπεται για μια σεβάσμια κυρία της Ρώμης, ο Μαρτιάλης φορτώνει όλη την ασχήμια, την ακολασία, τη χωριατιά και την αδιαντροπιά. Το όνομα *Lesbia*³⁰ στον Μαρτιάλη δηλώνει πάντα τη *meretrix* (1. 34, 2. 50, 5. 68, 6.23, 10. 39, 11. 62. 99, *Anth. Lat.* 715. 1 πβ. *De Vit* 4. 104).³¹ Νέα ή γριά η *Lesbia* είναι μια φιλάρεσκη, φιλάργυρη, σεξομανής πόρνη (1. 34, 2. 50, 6. 23), μια *fellatrix* (2. 50).³² Κάποτε ο ποιητής υμνεί τα μαλλιά της (5. 68) και επιθυμεί τα φιλιά της (6. 34. 7-8 και 12. 59), το παρωνύμιο όμως *Lesbia* είναι την εποχή αυτή επαγγελματικό όνομα των εταιρών και ως τέτοιο είναι ένα εργαλείο υποβιβασμού των γυναικών της Λέσβου και της διάσημης συμπατριώτισσάς τους.

Στο επίγραμμα (11) η άσχημη, άξεστη και αισχρή *Lesbia* κάθε φορά που σηκώνεται από την καρέκλα της, και αυτό γίνεται συχνά, τα ρούχα της την «πηδούν» κι αυτή πότε με το δεξί και πότε με το αριστερό χέρι αποτυγχάνει να τα στρώσει (πβ. *οὐκ ἐπισταμένα τὰ βράκεια ἔλκειν*, Σαπφ. απ. 57) καταστρέφοντάς τα με δάκρυα πολλά και μεγάλες κραυγές. Με το ποίημα αυτό ο Μαρτιάλης επιχειρεί να αποδυναμώσει την

²⁹ Για τη χρήση του όρου βλ. McCoy, «The Politics of Prostitution: Clodia, Cicero, and Social Order in the Late Roman Republic» (2006) σσ. 177-186 κυρ. 178.

³⁰ Για την *Lesbia* του Κάτουλλου βλ. 6. 34. 8, 7. 14. 4, 8. 73. 8, 12. 44. 5, 12. 59. 3, 14. 77. 2. Στον *index nominum* του I. Borovskij, *M. Valerii Martialis, Epigrammaton Libri*, recognovit W. Heraeus, (Leipzig 1976), σ. 398, το όνομα Λεσβία καταχωρίζεται με το σχόλιο (*Lesbia aut impudica aut vetula deformisve*).

³¹ Speyer, *Epigrammata Bobiensia* (1963) σ. 37.

³² Η ασχήμια της είναι τόση που παρά τα «καλοπιάσματά της» (*manibus blandis et vocibus*) ο ερωτικός στόχος δεν εκπληρώνεται (6. 23).

urbanitas της Σαπφώς παραπέμποντας στα απ. 57, 148³³ και στην αντίληψη ότι η αισθητική και η ευκοσμία είναι δείκτες ηθικής και κοινωνικής θέσης. Ο Μαρτιάλης υιοθετώντας το ρόλο της Σαπφώς στο απ. 57 απορρίπτει μια γυναίκα με όνομα που παραπέμπει στην ιδιαίτερη πατρίδα της Σαπφώς, για τους ίδιους λόγους που η Σαπφώ απορρίπτει την άξεστη χωρική, αναγνωρίζοντας, όπως και το πρότυπό του αλλά με πιο χυδαίο λόγο, ότι η αδιαντροπιά εκπέμπει ερωτισμό. Η Lesbia που υπενθυμίζει έντονα τη χωριάτα της Σαπφώς, υποβάλλει την ασχήμια και την αισχρότητα και της ίδιας της ποιήτριας,³⁴ προτύπου της ερωτικής ποίησης. Το επίγραμμα που στοχεύει να πλήξει την Σαπφώ στο ευαίσθητο σημείο της urbanitas θα μπορούσε να κλείνει με στίχους όπως (Θέλεις να διορθώσεις αυτό το αισχρό ελάττωμα; Θα σου πω εγώ. Πιστεύω πως δεν πρέπει μήτε να σηκώνεσαι μήτε να κάθεσαι» Μαρτιάλ. 11. 94) υποχρεώνοντας την Σαπφώ και την ανώνυμη Λεσβία σε νεκρική ακαμψία ή ρίχνοντάς την στα χαιμετυπεία που σύχναζε η Κλωδία (Κάτουλ. π. 37). Η Lesbia, λέει ο Μαρτιάλης, πρέπει να υποστεί τον πλήρη ευτελισμό και πρέπει επιτέλους να μάθει τί σημαίνει ντροπή έστω από τη χειρότερη πόρνη της Ρώμης (A Chione saltem vel ab Iade disce pudorem, 1. 34. 7). Ο Ισπανός Μαρτιάλης, που για λόγους νομικών και κοινωνικών καταφεύγει στη χρήση ψευδωνύμου³⁵ για να κατακρίνει τη διαφθορά και τη διαστροφή της Ρώμης (2. 4, 4. 71, 6. 45, 7.7, 10. 29), χρεώνει την παρακμή και τη διαφθορά στην «Λεσβία». Παραδέχεται όμως, ότι ο Προπέρτιος ο Βάρρων είχε σφοδρά ερωτευτεί την Λευκαδία, ενώ οι ξακουστές ελεγείες του Κάτουλλου δόξασαν την Λεσβία πιο πολύ κι απ' την Ελένη (Varro Leucadiae maxima flamma suae; / haec quoque lascivi cantarunt scripta Catulli, / Lesbica quis ipsa notio est Helena; 2. 34. 86-88).³⁶ Η απροκάλυπτη απέχθεια του Μαρτιάλη για την Σαπφώ αποκαλύπτει το διαρκώς αυξανόμενο ενδιαφέρον των κυριών της Ρώμης για την ποίησή της και την απεγνωσμένη προσπάθεια του ποιητή να πείσει ότι υπάρχουν Ρωμαίες που γράφουν αξιόλογη ποίηση. Οι συστάσεις ντροπής στην

³³ Για την urbanitas βλ. Quinn, *Catullus. An Interpretation* (1972) σσ. 214, 228. Ως θέμα της Σαπφώς (απ. 57, 158) και του Αλκαίου (130b) βλ. Ramage, *Urbanitas* (1973) σσ. 159-60.

³⁴ Για την ενδυμασία ως φορέα ηθικών αξιών και δείκτη της κοινωνικής θέσης της γυναίκας που πρέπει να ξεχωρίζει από την πόρνη βλ. K. Olson, «Matrona and Whore» *Prostitutes & Courtesans in the Ancient World*, Έκδ. Ch. A. Faraone-L. K. McClure, (Madison-Wisconsin 2006), σσ. 186-204· για την ενδυμασία της meretrix αυτ. σσ. 186-197 και 196-99, 201 (Modesty: clothing and morality).

³⁵ Για την πολιτική σκέψη και στάση του «αυλικού» Μαρτιάλη που υπηρετεί το καισαρικό πρόγραμμα της «ηθικής και κοινωνικής αναμόρφωσης» βλ. Λ. Μ. Τρομάρας, *Μαρτιάλης και Ιουλιοκλαυδιανοί καίσαρες* (Θεσσαλονίκη 1998) σσ. 27 κ.ε., 33 κ.ε., 43 κ.ε. Οι όροι Pudicitia (Αί δάς): 7. 7. 1 και pudica: 6. 4. 5 αφορούν σε νόμους σχετικούς με το παράπτωμα της μοιχείας (αυτ.).

³⁶ Για τα πρότυπα της ιδανικής γυναίκας στον Κάτουλλο και τους Ρωμαίους ελεγειακούς βλ. Νικολαΐδης, *Puella formosa. Τό γυναικείο κάλλος στὸν Κάτουλλο καὶ τοὺς Ρωμαίους ἐλεγειακούς* (1994).

Σαπφώ (10. 35. 16) ή την Lesbia (1. 34. 7) που συνδέονται με την πολιτιστική ταυτότητα της ποιήτριας, στοχεύουν στη λογιосύνη και το φύλο της, και κυρίως στην αναταπόκριση που είχε το έργο της.³⁷

6. Η Σαπφώ παράδειγμα αρχαίας αιδημοσύνης: Κλαυδιανός *Epith.* X 231-5

Τις κατηγορίες του Μαρτιάλη³⁸ για αισχροτήτα και ακολασία της Σαπφώς (γύναιον πορνικόν καί έρωτομανές, Τατιαν. *Ad Graec.* 33, Σενέκ. num Sappho publica fuerit, *Ep.* 88) επιχειρεί να αντιστρέψει ο Κλαυδιανός παρουσιάζοντας την ποιήτρια ως παράδειγμα αρχαίας αιδημοσύνης και αγνότητας (prisca pudicitiae, *Epith.* X 231). Ο αμετανόητα ειδωολάτρης και δίγλωσσος Κλαυδιανός αφοσιωμένος στο Βάνδαλο στρατηγό Στηλίχωνα, κηδεμόνα του κατ' όνομα μονάρχη Ονώριου, που το 394 μ. Χ. που ο Θεοδοσίος ανακήρυξε αυτοκράτορα του Δυτικού Ρωμαϊκού κράτους, περιγράφει την Μαρία κόρη του Στηλίχωνα, παραμονές του γάμου της με τον Ονώριο να μελετά με προτροπή της μητέρας της Σερήνας, τους διασημότερους εκπροσώπους των ελληνικών και των λατινικών γραμμάτων (maternosque bibit mores exemplaue discit, prisca pudicitiae Latios nec volvere libros / desinit aut Graios, ipsa genetrice magistra, *Epithal.* X 231-233). Την εποχή που ο γραμματικός Ωραπόλλων επί Θεοδοσίου υπομνηματίζει τον Αλκαίο (Σούδ. s.v. Ωραπόλλων=test. 18 Campbell), η Μαρία³⁹ πίνει σαν γάλα μητρικό τα νάματα της αρχαίας ελληνικής σοφίας (πβ. Πλάτ. *Φαίδρ.* 235c), διασημότεροι εκπρόσωποι της οποίας είναι ο Όμηρος, ο Ορφέας και η Σαπφώ (*Epithal.* X 235). Η εξαιρετικά κολακευτική φράση Mytilenaeo modulator pectine και η παρουσίαση της Σαπφώς ως παράδειγμα αρχαίας αιδημοσύνης και αγνότητας (prisca pudicitiae), απαντά στα ψογερά βέλη των λατίνων για την ηθική της Σαπφώς, που συσκοτίζουν τη συμβολή της ποιήτριας στη διαμόρφωση της ελληνορωμαϊκής συνείδησης. Η επιστασία της μελέτης της docta puella από την ανενσιά και θετή κόρη του Θεοδοσίου και φανατική χριστιανή Σερήνα εντάσσεται στα πλαίσια μιας εθνικής προπαγάνδας για την ενίσχυση της ελληνικής παιδείας και φαίνεται να συμπίπτει την

³⁷ Σύμφωνα με τον Lardinois, «Lesbian Sappho and Sappho of Lesbos» *From Sappho to de Sade* (1989-1991) σ. 24, είναι δύσκολο να θεωρηθεί τυχαίο ότι η φήμη της Σαπφώς είναι παράλληλη με τη φήμη των γυναικών της Λέσβου στο σύνολό τους. Η ανάπτυξη της λέξης «lesbian» στην αρχαιότητα μπορεί να εκληφθεί ως απόδειξη για την ανταπόκριση στην ποίηση της Σαπφώς.

³⁸ Ο Μαρτιάλης άσκησε μεγάλη επίδραση σε όλη την αρχαιότητα και το Μεσαίωνα και η μελέτη του δε σταμάτησε ποτέ. Βλ. N. M. Kay, *Martial Book XI. A Commentary* (London 1985), σσ. 14-18. Για την Λεσβία (π. 62) αντ. σ. 208.

εποχή αυτή και με την επίσημη σχολική αγωγή. Πιο προκλητική όμως από τον ρήτορα του 4^{ου} αι. μ.Χ. εμφανίζεται η Άννα Κομνηνή, που αναλαμβάνει να υπερασπιστεί τη σχέση Σαπφώς με την *αί δῶν*ιοθετώντας η ίδια το ήθος της ποιήτριας.

Βασικό χαρακτηριστικό της νεότερης *docta puella* και της Λεσβίας είναι ότι καθορίζουν τις λογοτεχνικές κατευθύνσεις της εποχής τους χωρίς όμως να συμμετέχουν ενεργά στην ποιητική παραγωγή. Η «υπόσταση» της *docta puella* ή της *Lesbia* ορίζεται από τις σχέσεις του ποιητή με τους ομοτέχνους, τους πάτρωνες, ή τους πολιτικούς και κοινωνικούς του αντιπάλους. Νεαρές αναγνώστριες, εκκολαπτόμενες Μούσες, και φιλόδοξες ποιήτριες της Ρώμης, που ενδύονται την ποίηση ή την καταγωγή της Σαπφώς χρησιμοποιούνται άθελά τους από ισχυρούς άνδρες ποιητές για να ακυρώσουν ό, τι η ίδια η Σαπφώ αντιπροσωπεύει και ό,τι και οι ίδιες προσδοκούν για τον εαυτό τους. Την εποχή του Μαρτιάλη η γυναίκα θεωρείται ικανή για πνευματικά και ηθικά επιτεύγματα, χρειάζεται όμως εξωτερική καθοδήγηση και πρότυπα. Στα πλαίσια των ρωμαϊκών αξιών και της ρωμαϊκής ποιητικής παράδοσης επιβάλλονται περιορισμοί στη μόρφωση και τις δραστηριότητες της μορφωμένης αστής. Το ιδανικό γυναικείο πρότυπο είναι η σύζυγος ή η ερωμένη που αυτοπραγματώνεται μέσα από τη σχέση της με τον άνδρα, σύζυγο, εραστή ή θαυμαστή (ποιητή). Το ερώτημα επομένως εάν η Σαπφώ υπήρξε μια κοινή (Τατιαν. *Ad Graec.* 33=Σαπφ. απ. 262, num Sappho publica fuerit, Σενέκ. *Ep.* 88) δεν είναι ένα ασήμαντο παράθεμα της έμμεσης παράδοσης, αλλά ένας πολύς σημαντικός κρίκος της. Η παράδοση αυτή που τροφοδοτείται από τις συνεχείς συζητήσεις για την ηθική και τη λογιοσύνη της Σαπφώς⁴⁰ αντίθετα από ό, τι πιστεύεται, ίσως να συνετέλεσε με θετικό τρόπο στην επιβίωση της ποίησής της που παραμένει ζωντανή έως και την εποχή της Κομνηνής. Στο χάραμα της ελληνικής αναγέννησης, η ελληνίδα πριγκίπισσα θέτει πάλι το ζήτημα της γυναικείας ντροπής και επιχειρεί με ένα σαπφικό στίχο να παρεισφρύσει σε αμιγώς ανδρικά θέματα, όπως η *pietas*.

³⁹ Για την ομοιότητα της Μαρίας με την Περίλλα (Οβίδ. *Trist.* 3. 7 3-4, Μαρτιάλ. 7. 69 7-10) και την Σαπφώ (Αντίπατρ. Σιδών. *Π. Α.* 7. 14. 3-4) βλ. παραπ. την ανάλυση της *ES* του Οβιδίου.

⁴⁰ Για την ελεύθερη σκέψη και το δυναμισμό των γυναικών της Λέσβου βλ. Στρατής Αλ. Μολίνος, *Οι Γυναίκες της Λέσβου* (Αθήνα 2000) σσ. 78-81, 85. Εκτός από το όνομα Σαπφώ, το όνομα Λεσβία, καθαρώς τοπικό, υιοθετήθηκε από τις ντόπιες για να τιμηθεί ο τόπος και είναι ανάλογο με το Ελλάς ή Ευρώπη, που πέρασαν ως βαπτιστικά ονόματα όταν κάποια εθνική ανάγκη ή έξαρση το ζητούσε (αυτ.). Ο Γ. Βαλέτας είχε αποκαλέσει τη φιλόλογο, δημοσιογράφο, μεταφράστρια (1889-) Σιφναίου Ελένη «Η πρώτη Λεσβίδα του πνεύματος και της τέχνης». Βλ. Κ. Μίσσιος, «Συμβολή Λεσβιακών εντύπων (1869-1974) Συμβολή δευτέρα», *Δημοκράτης της Μυτιλήνης* (18-11-05).

7. Η Σαπφώ στα επιγράμματα

Στα επιγράμματα ¹ όπου αποτυπώνεται η επίδραση της Σαπφώς και στην τέχνη, οι βιογραφικές λεπτομέρειες είναι ελάχιστες, και τόσες ώστε να αναδειξουν με θετικό τρόπο και σε αντίθεση με τους λατίνους ποιητές, το όνομά της ή το επίθετο που συνδέεται με τον τόπο της καταγωγής της, Λεσβία ή Μυτιληναία. Η Σαπφώ, η οποία σε κανένα από τα επιγράμματα δεν συνδέεται με τον Ανακρέοντα, είναι η Δέκατη Μούσα, η αναθρεμμένη από τις Χάριτες και την Αφροδίτη, η *καλή*, η *πότνια*, η *θεία*, το *κλέος* και η *δόξα*, χωρίς όμως να ανήκει σε κάποιο ποιητικό κύκλο. Σε κάποια επιγράμματα η Σαπφώ συνδέεται με εταίρες ή μορφές που θυμίζουν εταίρες, συγκρίνεται με γυναίκες ποιήτριες, όπως η Νοσίδα και η Ήριννα ή εταίρες όπως η Δωρίχα, και σε άλλα κατατάσσεται στους μεγάλους λυρικούς της αρχαιότητας, ή παραλληλίζεται με τον Όμηρο.

Στα επιγράμματα, ενώ εντυπωσιάζει η παντελής απουσία του Ανακρέοντα, είναι εμφανέστατη η καθοριστική η επίδραση του Πλάτωνα (*Φαίδρ.* 235c), και του επιγράμματος που αποδίδεται σε αυτόν (*έννέα τὰς Μούσας φασὶν τινες ὡς ὀλιγώρως· / ἥνιδε καὶ Σαπφὴ Λεσβόθεν ἡ δεκάτη*, Π. Α 9. 506=xiii G.-P.²), από τον οποίο επηρεάζεται και ο Πλούταρχος (*Ἄξιον δὲ Σαπφούς παρὰ ταῖς Μούσαις μνημονεύσαι*, *Ἐρωτ.* 763a). Αν και το πλατωνικό επίγραμμα αποτελεί μια τιμητική εξαίρεση της Σαπφώς από τους ποιητές που εκφράζει την αμηχανία της εποχής του Πλάτωνα και τον «αποκλεισμό» της στο μυθικό χώρο των Μουσών,³ οι στίχοι

¹ Τα επιγράμματα της ενότητας αυτής παρατίθενται από τα testimonia της έκδοσης των A. S. F. Gow –D. L. Page, *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams II* (Cambridge 1965)=HE, D. L. Page, *Further Greek Epigrams* (Cambridge 1981), εκτός εάν δηλώνεται διαφορετικά.

² Για το επίγραμμα, το οποίο ίσως δεν είναι αυθεντικό βλ. De Vries, *A Commentary on the Phaedrus* (1969) σ. 6, Gow-Page, *The Greek Anthology* (1965) σσ. 42-3, Page, *Further Greek Epigrams* (1981) σσ. 173-4. Για την παλατινή Σαπφώ βλ. επίσης S. Barbantani, «I poeti del canone alessandrino nell'epigrammatica», *Aev. Ant.* 6 (1993) σσ. 5-97, κυρ. 28-47, De Marino-Vox *Lirica Greca III* (1996) σσ. 1216-1221, Wilamowitz, *SuS* (1913) σ. 41 σημ. 1, R. De Re, «Gli epigrammi di Platone», *Athenaeum* 9 (1931), σσ. 496-541, κυρ. 533-4. O Bergk, *Poetae lyrici graeci I* (1882) σ. 305 σημ. 20, υποστηρίζει ότι πρόκειται για κριτική satis otiosa.

³ Η ανύψωση της Σαπφώς σε θεϊκό επίπεδο είναι περισσότερο ένας ευφυής καταδικαστικός έπαινος, επειδή την περιθωριοποιεί αποκλειστικά στο χώρο των γυναικών. Στον οίκο των Μουσών και των γυναικών η Σαπφώ είναι σε ένα βάθρο και δεν απειλεί τους άνδρες. Σε ένα άλλο επίπεδο η τέχνη της θεωρείται δώρο θεϊκό και όχι αποτέλεσμα τεχνικής. Δεν αμφισβητείται ότι η Σαπφώ είχε μεγάλη φήμη ανάμεσα στους ομοτέχνους της, τους άνδρες ποιητές, και ότι διατηρούσε την φήμη της μέσω τηςροφορικής παρουσίας της, όμως ποτέ δεν έφτασε τη δόξα του Ομήρου. Η «κατώτερη» θέση της μπορεί να συνδεθεί όχι μόνο με τις ιεραρχίες του φύλου αλλά και τις ιεραρχίες του είδους: για παράδειγμα η λυρική ποίηση θεωρούνταν πάντοτε «κατώτερη» της επικής. Βλ. Rosenmeyer, «Η φωνή του Δασκάλου: η Σαπφώ συνομιλεί με τον Όμηρο» *Θέλζις. Σαπφώ* (2004) σσ. 168-204, κυρ. 200 σημ. 46. Η Rosenmeyer υιοθετεί και υπογραμμίζει τη γνώμη του S. Hinds ότι κανένας «άντρας» ποιητής, ούτε ομότεχνοι επικοί, όπως ο Αντίμαχος ή ο Βιργίλιος, κρίθηκαν ισάξιοι του Ομήρου. Βλ. Επίσης J. Hallett,

ανήκουν στα *testimonia vitae atque artis* της Σαπφώς, αν και δεν καταχωρούνται σε κάποιες εκδόσεις όπως πχ. στην Voigt. Ο συνθέτης του επιγράμματος⁴ ίσως με ελαφρά μια ειρωνική διάθεση (πβ. *Μουσάων δεκάτη, Χαρίτων Ροδόκλεια Τετάρτη, Λεόντ. Σχολαστ. Π. Α. 16. 283.1*) εκφράζει τον απόλυτο θαυμασμό (πβ. *Π. Α. 9. 66*) για την Δέκατη Μούσα (Διοσκουρ. *Π. Α. 7. 407. 1-4*, Αντίπατρ. *Π. Α. 9. 66, 7. 14. 1*, Αυσ. *Epigr. 5*, Γρηγόρ. Κεδρην.),⁵ γνώμη που προέρχεται από τον *Φαίδρο* και απηχεί την εικόνα της Σαπφώς στην αρχαιότητα τον 4^ο αι. π.Χ (Σόλ.=Αιλίαν. στον Στοβ. 3. 29. 58, Αλκ. απ. 384 πβ. Αριστ. *Ρητ. 1398b*).

Σε αντιπαράθεση αλλά και σε σύζευξη με το πλατωνικό επίγραμμα, το ανακρεόντειο (*Ἡδυμελὴς Ἀνακρέων, / ἡδυμελὴς δὲ Σαπφώ· / Πινδαρικὸν τι δέ μοι μέλος / συγκεκρισας τις ἐγχείοι./ τὰ τρία ταῦτά μοι δοκεῖ / καὶ Διόνυσος ἐλθὼν / καὶ Παφίη λπαρόχροος/καὺτός ἔως ἂν ἐκπιεῖν, 20+ Edmonds*), που ίσως επηρεάζεται από το απ. 358 PMG του Ανακρέοντα και τον Χαμαιλέοντα (απ. 26 Wehrli=Σαπφ. απ. 953 PMG), μιλά για τα τρία γλυκύποτα της ποίησης. Το ποίημα που φανερά ανακαλεί την Σαπφώ όταν φωνάζει την Αφροδίτη να κεράσει κρασί (απ. 2) αποτυπώνει μια άξια ανταγωνίστρια του Πινδάρου και του Ανακρέοντα στα συμπόσια.

Επιτύμβια επιγράμματα που αποδίδονται στην Σαπφώ

Π. Α. 6. 269=i G.-P.

Ως Σαπφοῦς⁶

*Παῖδες, ἄφωνος ἔοῖσα ποτε ννέπω, αἳ τις ἔρηται,
φωνᾶν ἀκαμάταν κατθεμένα πρό ποδῶν·*

Αἰθιοπίᾳ με κόρα Λατοῦς ἀνέθηκεν Ἀρίστα,

+ Ἑρμῶ κλείταο+ τῷ Σαῦναϊάδα,

σὰ πρόπολος, δέσποινα γυναικῶν· ᾗ σὺ χαρεῖσα

πρόφρων ἀμετέραν εὐκλείσον γενεάν.

Το αναθηματικό επίγραμμα γραμμένο στη βάση αγάλματος μικρού κοριτσιού που ήταν αφιερωμένο στην Αρτέμιδα, επαναλαμβάνει το μοτίβο του άφωνου μνημείου που αναβλύζει ακούραστη φωνή (πβ. Αντιφάν. *Σαπφώ* απ. 194).⁷

«Sappho an Her Social Context: Sense and Sensuality», *Sings* 4 (1979), σσ. 447-64 κυρ. 447, Williamson, *Sappho's Immortal Daughters* (1995) σσ. 13-14.

⁴ Για την υπόθεση ότι πρόκειται για *ἀπόφθεγμα* βλ. M. Gabathuler, *Hellenistische Epigramme auf Dichter* (Basel, Borna, Leipzig 1937), σ. 44.

⁵ Βλ. Rudiger, *Sappho Ihr Ruf und Ruhm bei der Nachwelt* (1933) σ. 7.

Π. Α. 7. 489=ii G.-P.

Τιμάδος ἄδε κόνις, τὰν δὴ πρό γάμοιο θανοῦσαν
δέξατο Φερσεφόνας κυάνεος θάλαμος·,
ἄς καὶ ἀποφθιμένας πᾶσαι νεοθᾶγι σιδάρῳ
ἄλικες ἰμερτᾶν κρατὸς ἔθεντο κόμαν.

Π. Α. 7. 505=iii G.-P.

τῷ γριπεῖ Πελάγωνι πάτηρ ἐπέθηκε Μενίσκος
κύρτον καὶ κώπαν, μνᾶμα κακοζοῖας.

με την ένδειξη (Ως Σαπφούς) ο θρήνος για την κόρη και το νεαρό ψαρά (πβ. Σαπφ. απ. 140) υπενθυμίζει τους θρήνους της Σαπφώς για την κόρη της, τον Φάωνα και τον Άδωνη (accumulat curas filia parva meas, Οβίδ. *ES* 69-70, «quid dolet haec? certe filia vivit!» ait, 120, omne videbat / vulgus; eram lacero pectus aperta sinu, 121-122) και την εικόνα της μητέρας μπροστά στο ντάφο του παιδιού της (*ES* 115-116). Η απώλεια των ελεγειών της Σαπφώς (Σούδ. s.v.=απ. 235, flendus amor meus est -elegiae flebile carmen; / non facit as lacrimas barbitos ulla meas, Οβίδ. *ES* 7-8) σημαίνει ίσως ότι η αρχαιότητα επιλέγει την εικόνα της ερωτικής ποιήτριας. Μια λατινική εκδοχή του επιγράμματος στην Τιμάδα άφησε ο Πολιτιανός τον 15^ο αιώνα μ.Χ., ενώ και ο Sauvigny, που τον παραθέτει αργότερα ο Gorsse, συνέθεσε επιγράμματα για την Τιμάδα και τον Πελάγωνα.⁸

Επιγράμματα για την Σαπφώ

Ποσειδίππος

Π. Α. 122. 5=xvii G.-P.

Δωρίχα, ὅστέα μὲν +σ' ἀπαλὰ κοιμήσατο δεσμῶν
χαίτης ἧ τε μύρων ἔκπνοος ἀμπεχόνη,
ἧ ποτε τὸν χαρίεντα περιστέλλουσα Χάραξον,
σύγχρους ὀρθρινῶν ἦψαο κισσυβίων·
Σαπφῶναι δέ μένουσι φίλης ἔτι καὶ μενέουσιν
ῥᾶϊ αἰ λευκαὶ φθεγγόμεναι σελίδες.
οὔνομα σὸν μακαριστόν, ὃ Ναύκρατις ὦδε φυλάξει

⁶ Ο τίτλος ίσως δίνεται από τον Μελέαγρο. Τα επιγράμματα είναι σχεδόν αδύνατον να είναι της Σαπφώς (*RE* I A 2370). Βλ. Gow–Page, *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams II* (1965) σ. 597.

⁷ Ο Neue το παραβάλλει με τον Πausανία (περίβολός ἐστιν Ἀρτέμιδος καὶ ξόανα Ἀρίστης καὶ Καλλίστης· ὡς μὲν ἐγὼ δοκῶ καὶ ὁμολογεῖ τὰ ἔπη τὰ Σαπφούς, τῆς Ἀρτέμιδος εἰσὶν ἐπικλήσεις αὐταί, 1. 29. 2 για τον δρόμο της Ακαδημίας στην Αθήνα). Βλ. Page, *Further Greek Epigrams* (1981) σσ. 183-4.

⁸ Robinson, *Sappho and her Influence* (1924) σσ. 137, 177, 180.

ἔστ' ἄν ἦ Νείλου ναῦς ἐφ' ἀλός πελάγη.⁹

Στο επίγραμμα αυτό για την Δωρίχα (Αθήν. 13. 596b π. Δωρίχης), που αναδεικνύει την απήχηση της Σαπφώς στην Ναύκρατη και ίσως συμπίπτει με έκδοση των ποιημάτων της στην εποχή του Ποσειδίππου (280-270 π.Χ.), γίνεται αναφορά και στο ρόλο της οικογενειακής ιστορίας στη βιογραφική παράδοση της ποιήτριας¹⁰, ενώ δεν αποκλείεται να παραπέμπει σε κάποιο ποίημα «λαϊκής» καταγωγής ή και της Σαπφώς που μιλά για τις τρυφερές στιγμές της Δωρίχας με τον Χάραξο (στ. 3-4).

Ο Ποσειδίππος, ο οποίος δεν φαίνεται να ακολουθεί τον Ηρόδοτο (2. 132) και την καταδίκη της Δωρίχας από την Σαπφώ (απ. 15b), επιτυγχάνει τον παράλληλο έπαινο της εταίρας και της ποιήτριας και την ισορροπία ανάμεσα στο συμποσιακό και το επιτάφιο κλίμα. Η Σαπφώ συγκρινόμενη με την εταίρα των συμποσίων είναι η ευνοούμενη των Μουσών και κάτοχος της αθανασίας (πβ. *καθάνοισα δέ κείση, άφάνης*, Σαπφ. απ. 55), αλλά και η ευνοούμενη της Ναύκρατης, πόλης του εμπορίου, των εταιρών και των βιβλίων που μιλούν. Η αναφορά στις *λευκές φθεγγόμενες σελίδες* ανακαλεί την Σαπφώ της κωμωδίας (*άφωνα...κωφήν αίσθησιν άκοής*, Αντιφάν. *Σαπφώ* απ. 194. 2-5, epistula dicat, Οβίδ. *ES* 219), βεβαιώνει την ειδική σχέση της Σαπφώς με τη γραπτή αποτύπωση του έργου της, αντίληψη που επικρατεί και στους επιγραμματοποιούς που φαίνεται να χαιρετίζουν συνεχείς εκδόσεις της Σαπφώς (*αί δέ σοφαί κείνης ρήσεις άθάνατοι*, Πίνυτος *Π. Α.* 7. 16. 2). Στους στίχους αυτούς, σύμφωνα με την Rosenmeyer που στηρίζεται στον Bing, η φήμη της Σαπφώς βασίζεται σε μια σελίδα που μιλάει, φράση που συνδυάζει εύστοχα την επιρροή της προφορικότητας και της κειμενικότητας, ενώ το πλοίο που διασχίζει τον ωκεανό μπορεί κάλλιστα να μεταφέρει παπύρους ή ταλαντούχους αοιδούς. Η ποίηση είναι ταυτόχρονα τραγούδι και κείμενο.¹¹

⁹ Για τις προτεινόμενες διορθώσεις στον πρώτο στίχο βλ. C. Austin-G. Bastianini, *Posidippi Pellaei quae supersunt omnia* (Milano 2002), σ. 158, Yatromanolakis, *Sappho in the Making: The Early Reception* (2007), σ. 326 σημ. 181.

¹⁰ Ο Ποσειδίππος δεν φαίνεται να υπαινίσσεται την πυραμίδα με την οποία συνδέει την Δωρίχα ο Ηρόδοτος ούτε και το πολύ γνωστό στην αρχαιότητα ανάθημα της εταίρας στους Δελφούς. Εάν η *Ασωπία* ή *Αίθιοπία* του Ποσειδίππου (Αθήν. 11. 491) αναφερόταν στο σύνδουλο της Δωρίχας Αίσωπο (Ηρ. 2. 134) θα πρέπει να είχε και εκτενείς αναφορές στην εταίρα. Το όνομα Δωρίχα είναι περισσότερο κατάλληλο με το επάγγελμά της (πβ. Στράβ. 17. 808, Σούδ. s.v. *Ροδώπιδος άνάθημα*). Για τα προβλήματα του κειμένου και την πιθανότητα της ύπαρξης χάσματος στο δεύτερο στίχο βλ. Gow-Page, *The Greek Anthology II* (1965) σσ. 497-8. Για το παραμύθι της Δωρίχας και την επίδρασή του στη θεματική της Σαπφώς βλ. Κοπιδάκης, «Σαπφώ φαρμακολύτρια» (2007) σσ. 21-33.

¹¹ Ο P. Bing, *The Welth-Red Muse: Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets* (Göttingen 1988), σ. 29, συσχετίζει το απόσπασμα αυτό του Ποσειδίππου με «τον πάπυρο που τραγουδάει». Βλ. και Rosenmeyer, «Η φωνή του Δασκάλου: η Σαπφώ συνομιλεί με τον Όμηρο» *Θέλεις. Σαπφώ* (2004) σ. 177, σημ. 32.

Ένα νέο ποίημα του Ποσειδίππου, το απ. 51 (P. Mil. Vogl. 309, VIII 19-24)¹² διασώζει ένα επιτάφιο θρήνο για την μικρή Τηλεφίη. Οι γυναίκες της Καρίας θα σηκώσουν με δάκρυα ψηλά τα χέρια για να θρηνήσουν με ένα πορφυρό κλώνο το νεαρό κορίτσι με τα γρήγορα πόδια. Το ποίημα κλείνει με μια σημαντική αναφορά στη θρηνητική ποίηση της Σαπφώς (δάκρυσι δ' ὑμέων / κολλάσθω Σα[πφῶ] ἄσμι]ατα, θεῖα μέλη, στ. 5-6) που συστοιχεί με τη μαρτυρία για χορούς γυναικών (Π.Α. 9.189).

Ανώνυμος

Π.Α. 9. 190=xxxviii G.-P.

Λέσβιον Ἥριννης τόδε κηρίον· εἰ δέ τι μικρόν,
 ἀλλ' ὅλον ἐκ Μουσέων κερνάμενον μέλιτι.
 οἱ δέ τριηκόσιοι ταύτης στίχοι ἴσοι Ὀμήρῳ
 τῆς καὶ παρθενικῆς ἐννεακαιδεκέτευσ,
 ἥ καὶ ἐπ' ἡλακάτῃ μητρόσ φόβῳ, ἥ καὶ ἐφ' ἰσιτῶ
 ἐστήκει Μουσέων λάτρις ἐφαπτομένη.
 Σαπφῶ δ' Ἥριννης ὅσσον μελέεσσιν ἀμείνων,
 Ἥρινν' αὖ Σαπφοῦς τόσσον ἐν ἑξαμέτροις.

Ο τόπος «γλυκειά ποίηση, μέλι των Μουσών» (στ. 2), ίσως στίχος της Σαπφώς ή του Αλκαίου, όχι όμως κάποιου αλεξανδρινού ποιητή (Εκ Σάπφως τόδ' ἀμελγόμενος μέλι τοι φέρω (Οἱ δέ Αἰολεῖς καὶ Λάκωνες, οἳ τινές εἰσι μέρος Δωριέων, προσθέσει τοῦ σ ποιοῦσι τὴν γενικὴν· οἶον ἡ Σαπφῶ τῆς Σαπφῶς, καὶ ἡ Λητῶ τῆς Λητῶς καὶ δηλοῦσιν αἱ χρήσεις οὕτως ἔχουσαι· Τό δέ ἐκ Σαπφῶς ἀ.μ.τ.φ. καὶ παρ' αὐτῇ τῇ Σαπφοῖ· μάλα, απ. 56A Bergk=Χοιροβ. στον Aldi. Cornu Cor. 268),¹³ παρουσιάζει την Ἥριννα ως «θηλυκό Όμηρο». Ο χαρακτηρισμός αυτός, που ο Αντίπατρος Σιδώνιος Θεσσαλονίκης αποδίδει στην Σαπφώ (Π.Α. 7. 15=lxix G.-P.), παραπέμπει στις συγκρίσεις ποιητριών με την Σαπφώ (Μαρτιάλ. 10. 35. 15-18, 7. 69) και στον Μελέαγρο (Π.Α. 4. 190=i G.-P.). Η σύγκριση της Ἥριννας με την Σαπφώ επικεντρώνει στο νεαρό της ηλικίας της εποποιού και τις συνθήκες κάτω από τις οποίες συνθέτει. Η Ἥριννα παρουσιάζεται ως μία από τις εννέα θνητές Μούσες (Αντίπατρ. Θεσσ. 9. 26=xix G.-P.), σκιαγραφείται όπως η Σαπφώ (στ. 6 πβ. Πιερίκη δέ μέλισσα λιγύθροος ἔζετο Σαπφῶ / Λεσβιάς, ἡρεμέουσα· μέλος δ' εὐσυννον ὑφαίνειν / σιγαλέαις δοκέεσκεν ἀναψαμένη φρένα Μούσαις, Χριστόδωρ. Π.Α. 2. 69-71, Δαμοχάρ. 16. 310 πβ. Πίνδαρε, σεῖο μέλι, Αντίπατρ.

¹² Βλ. L. Battezzato, «Song, Performance, and Text in the New Pisisippus», ZPE 145 (2003) σσ. 33 κ.ε.

Θεσσ. lxxiv4, και για τον Μένανδρο *αὐταί σου στομάτεσσιν ἐνηρέψαντο μέλισσαι*, Ανών. xlii 1), ή ως σαπφική κόρη που δυσκολεύεται να συγκεντρωθεί στον αργαλειό (στ. 5-6 πβ. *γλύκη ματερ, οὔτοι δύναμαι κρέκην τὸν ἴστον / πόθω δάμεισα παῖδος βραδίνα δι' Ἀφρόδιταν*, Σαπφ. απ. 102).¹⁴

Ο Τατιανός από την Συρία, χριστιανός απολογητής μαθητής του Ιουστίνου, γνωστός για την εχθρική επίθεσή του κατά του ελληνικού πολιτισμού (*Ad. Graec.* 33. 9=απ.262) αμέσως μετά από το άγαλμα της Σαπφώς του Σιλανίωνα αναφέρει το άγαλμα της Ἑριννας έργο του Naucide (4^{ος} αι. μ.Χ.) και την χαρακτηρίζει απαξιωτικά ως Ἑριννα η Λεσβία.¹⁵ Και θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι και ο Ευστάθιος (*Ιλ.* 326. 38 κ.ε.) όταν με αφορμή την πατρότητα του «Αδμήτου»¹⁶ αναφέρεται σε γυναίκες μελοποιούς, την Πράξιλλα, την Σαπφώ και την εταίρα της Σαπφώς Ἑριννα, εννοεί ίσως ότι η Ἑριννα ακολουθεί τη θεματική της Σαπφώς, ή είναι καλλιεργημένη όπως η Σαπφώ και οι γυναίκες της Λέσβου.¹⁷ Θα μπορούσε όμως να ισχυριστεί κανείς ότι οι Βυζαντινοί επιβάλλεται να θυμούνται τις αρχαίες ποιήτριες καλυμμένες με ένα πέπλο σύγχυσης.

Ανώνυμος

Π. Α. 7. 718 =Νοσσίς απ. xi G.-P.

*Ἵ ξείν', εἰ τύ γε πλεῖς ποτὶ καλλίχορον Μυτιλάναν
τᾶν Σαπφοῦς χαρίτων ἄνθος ἐναυσόμενος
εἰπεῖν ὥς Μούσαισι +φίλα τῆναιτε λόκρισσα
τίκτεν Ἰσαιοδ' ὅτι μοι+ τοῦνομα Νοσσὶς ἴθι.*

¹³ Bergk, *Poetae lyrici Graeci III* (1882⁴) σ. 706.

¹⁴ Σε ένα κώδικα διαβάζουμε: *Εἰς Ἑρινναν τὴν Λεσβίδα καὶ εἰς τὸ ποιημάτιον αὐτῆς τὸ θαυμάσιον* (C). Βλ. Page, *Further Greek Epigrams* (1981) σσ. 343-6, κυρ. 345.

¹⁵ Αν και συγγραφέας χωρίς αξιώσεις ο Τατιανός επηρεάζει με τις αντιλήψεις του τη δυτική Ευρώπη επειδή η μετάφραση των Ευαγγελίων στην λατινική τον 7^ο αι. μ.Χ. αποτελεί ένα από τα πιο μεγάλα πρώιμα έργα της γερμανικής φιλολογίας. Βλ. Barbantani, «I poeti del canone alessandrino» (1993) σ. 31 σημ. 87, E. Kalkmann, «Tatians Nachrichten über Kunstwerk», *Rh. Mus.* 91 (1942), σσ. 489-524 κυρ. 494 κ.ε.

¹⁶ Το ρήμα (*ἱστόρηται*) για την ανώνυμη ανταγωνίστρια του Πινδάρου από την Βοιωτία και η φράση (*ἱστοροῦσιν οἱ παλαιοὶ καὶ περιᾶδεται δὲ ὁμοίως καὶ τις Μοιρῶ, καὶ εἰς Ποσειδῶνα γράψασα ὕμνον*) για τη λυρική ποιήτρια Θεανώ από τους Λοκρούς και την Μοιρῶ την Βυζαντία (Αθήν. 11. 490e, 491a) υποδηλώνουν ότι τα ποιήματα τους, εκτός από το επίγραμμα για την Ἑριννα, δεν σώζονται στην εποχή του Ευστάθιου.

¹⁷ Η Ἑριννα, ποιήτρια του 4^{ου} αι. π.Χ., ή του 1^{ου} αι. μ.Χ., από την Ρόδο που πέθανε 19 χρονών, στην *Αλακάτα*, σε ποίημα για τη νεκρή φίλη αναπλάθει με τρυφερή παραστατικότητα σε δωρική διάλεκτο την καθημερινή ζωή. Για την διάδοση των ποιημάτων της Ἑριννας και το ποίημα στην Βαυκίδα που παραλληλίζεται με το απ. 94 της Σαπφώς βλ. John Rauk, «Ermina's Distaff and Sappho Fr. 94», *GRBS* 30 (1989), σσ. 101-116. Για τη σύγκριση της Σαπφώς με την Δωρίχα, την Νοσσίδα και την Ἑριννα βλ. Barbantani, «I poeti del canone alessandrino» (1993) σσ. 30-32.

Ο συνθέτης του επιτύμβιου αυτού επιγράμματος συγκρίνει την Σαπφώ με την Νοσσίδα από τους Λοκρούς (ακμ. το 300 π.Χ.).¹⁸ Ο ποιητής (*χαρίτων ἄνθος*) απηχτεί τον Ίβυκο (*Χαρίτων θάλος*, απ. 288 PMG) και χρησιμοποιεί τον τόπο *χάριτες* της Σαπφώς (πβ. *χάριτες τῶν μελῶν*, Ιμέρ. Λόγ. 28.2, *ὄσπιν χάριν ἔχει τὰ Σαπφικά μέλη κηλοῦντα καὶ μαινομένῳ στόματι*, Πλούτ. *Ἡθ.* 397a, Θεόφρ. απ. 62 Bergk στον Μ. Ιταλικό *Anecd. Oxon.* Cramer iii σ. 169, *Π.Α.* 9. 184 2, Απουλ. *Apol.* 9. 15, Δημ. *Περὶ ἔρμην.* 132, 140, 141). Ο τόπος *καλλίχορον Μυτιλάναν*, στ. 1 πβ. *Λεσβίδες, ἀβρὰ ποδῶν βήμαθ' ἐλίσσόμεναι*, 9. 189. 2=xxxiii G.-P.) εισάγει το θέμα του ανταγωνισμού της Σαπφώς με άλλες γυναίκες (πβ. Σαπφ. απ. 55, Αίλ. Αριστείδ. Λόγ. 28.51, Πλούτ. *Γαμ. Παραγγ.* 145f-146a, Συμπ. *Προβλ.* 646 e-f), υπαινίσσεται τον Ερμησιάνακτα αλλά και τον Χαμαιλέοντα, και οπωσδήποτε ανακαλεί τους ιερούς χορούς των γυναικών της Λέσβου, που θυμάται και ο Αλκαίος (απ. 130b), ίσως και διαγωνισμούς ομορφιάς (Θεόφρ. απ. 112=Αθήν. 13 610a).

Φιλόδημος

Π.Α. 5. 132. 7-8=xii G.-P.

*εἰ δ' Ὀπική καὶ Φλώρα καὶ οὐκ ἄδουσα τὰ Σαπφούς,
καὶ Περσεύς Ἰνδῆς ἡράσατ' Ἀνδρομέδης.*

Η σύγκριση της μαύρης Σαπφώς (πβ. *καίτοι μικρὰν οὔσαν καὶ μέλαιναν*, Μάξιμ. Τύρ. 18.184, *τὴν δὲ μορφήν [εὐ]καταφρόνητος δοκεῖ γε[γον]ένα[ι] κα[ὶ] δυσειδεστάτη[ν]*), [τ]ὴν μὲν γὰρ ὄψιν φαιώδης [ὕ]πῃρχεν, τὸ δὲ μέγεθος μικρὰ παντελῶς, . *P. Oxy.* 1800 fr.1¹, Σχ. Λουκ. *Εἰ κ.* 18, *τὸ μελιχρόν αὔχημα Λεσβίων Σαπφώ*, Λουκ. *Ἐρωτ.* 30. 24=Σαπφ. απ. 252, 259) με μια μελαχρινή εταίρα¹⁹ παραπέμπει στον Οβίδιο όπου η ίδια η Σαπφώ συγκρίνεται με την Ανδρομέδα (*sum brevis, at nomen, quod terras impleat omnes, / est mihi; mensuram nominis ipsa fero. / candida si non sum, placuit Cepheia Perseo / Andromede, patriae fusca colore suae*, *ES* 33-36)²⁰ για να επικαλεστεί την αφοσίωση του εραστή Περσέα σε

¹⁸ Για τη σύγχυση της Νοσσίδας, ποιήτριας δωρικών επιγραμμάτων, με κάποια σύγχρονη και εταίρα της Σαπφώς βλ. Barbantani, «I poeti del canone alessandrino» (1993) σσ. 28-47, I. Cazzaniga, «Critica testuale ed esegesi di Noside VII 718», *PP* 25 (1970), σσ. 431-443, σύμφωνα με τον οποίο ο ξένος που καλείται είναι ίσως ποιητής που γνωρίζει την Μυτιλήνη και την ποίηση της Σαπφώς, από την οποία εμπνέεται η Νοσσίδα.

¹⁹ Στον Θεόκριτο η μελαχρινή Βομβύκα που την φωνάζουν Σύρα (Αραπίνα) γιατί είναι αδύνατη και ηλιοκαμμένη συγκρίνεται με δυο μαύρα λουλούδια, το *ἶον* και τον *ὕακινθο*, *Εἰ δ.* 10.26· βλ. επίσης Λόγγ. 1.16. 4 πβ. *εἰ δὲ μέλαινα, τί τοῦτο; καὶ ἄνθρακες· ἀλλ' ὅτ' ἐκείνους / θάλψωμεν, λάμπουσ' ὥς ῥόδεαι κάλυκες*, *Π.Α.* 5. 209.

²⁰ Οι ομοιότητες των στίχων 33-55 με τον Φιλόδημο που παρατήρησε πρώτος ο N. Hensius και έπειτα ο Hubaux, οδηγούν τον Jacobson, *Ovids' Heroides* (1974) σ. 284, στο συμπέρασμα ότι αντίθετα με την επικρατούσα ερμηνεία, ο Οβίδιος μιμήθηκε τον Φιλόδημο και όχι το αντίστροφο. Και οι δύο μιμούνται

μια μαύρη αγαπημένη. Αντίθετα όμως με την Σαπφώ της οβιδιανής επιστολής, που καυχείται για τη μουσική της και ελπίζει ότι θα αντισταθμίσει την ασχήμια της και θα θέλξει τον Φάωνα, ο εραστής του επιγράμματος ανατρέποντας εντελώς την εικόνα της παραδοσιακής ομορφιάς, στοιχεία της οποίας είναι η λευκή επιδερμίδα και η γνώση σαπφικών ποιημάτων (βλ. τις εμπειρότατες στα «σαπφικά» νεαρές στον Αύλο Γέλλιο *Noct. Att.* 19. 9. 3 κ.ε.), προβάλλει ως πρότυπο μια άμουση μαυριδερή εταίρα, που θυμίζει την «άσχημη» Σαπφώ της παράδοσης.

Από τον Φιλόδημο διαπιστώνεται ότι την εποχή του (110-38 π.Χ.) η εκλεπτυσμένη και μορφωμένη ρωμαϊκή κοινωνία επιβάλλει ως συστατικό ομορφιάς των γυναικών τη γνώση των ποιημάτων της Σαπφώς. Στο μεταίχμιο του 1^{ου} π.Χ. και του 1^{ου} μ. Χ. αι. συνθέτονται στην Ρώμη τρία επιγράμματα για την Σαπφώ, σημαντικός αριθμός σε σύγκριση με τα επιγράμματα για τους άλλους λυρικούς. Την ίδια εποχή εμφανίζεται η μόδα της μελέτης των λυρικών της Σαπφώς ιδιαίτερα στις γυναίκες της αριστοκρατίας της Ρώμης (Οράτ. *Carm.* 35. 16 Προπ. 3. 2. 19, Μαρτιάλ. 7. 69, Φιλόδημ. *Π. Α* 5. 132. 7=xii G.-P.) που συμπίπτει με το θαυμασμό του Στράβωνα (θαυμαστόν τι χθῆμα, 13. 617=Σαπφ. απ. 264) και των συγγραφέων πραγματειών ύφους, τον Δημήτριο, τον Διονύσιο Αλικαρνασσέα και τον Λογγίνο. Αν και οι λατίνοι συγγραφείς πραγματειών εκτός από τον Κουιντιλιανό (10. 1. 27) αγνοούν σκόπιμα την Σαπφώ, σε αντίθεση με του Έλληνες, και εκτιμούν ότι η ποίησή της χαρακτηρίζεται από ελαφρότητα και ο σοβαρός συγγραφέας ή ποιητής πρέπει να την αγνοήσει, οι νεότεριστές ποιητές του 1^{ου} π.Χ. αι. την θαυμάζουν και την μιμούνται, ακόμα κι όταν την αντιμετωπίζουν εχθρικά, όπως ο Οβίδιος που την συγκρίνει με τον Ανακρέοντα (*Ars Amat.* 3. 329-331, *Rem.* 759-762).²¹ Είναι χαρακτηριστικό ότι στον Οβίδιο, στον Σενέκα, στον Δίδυμο (*Ep.* 88) και στον Μαρτιάλη (10. 35, 8. 69) η Σαπφώ είναι πρότυπο λογοτεχνικό όχι όμως και ηθικό. Αυτές ακριβώς οι επιθέσεις αναζωπυρώνουν το ενδιαφέρον των Ελλήνων λογίων που αναλαμβάνουν «πατριωτικά» την αποκατάστασή της.²²

κάποιο ποίημα της Σαπφώς, όπου αυτή ή κάποια άλλη άσχημη περιγράφεται να αποζημιώνεται για την ασχήμια με τις μουσικές και ποιητικές της ικανότητες.

²¹ Βλ. Barbantani, «I poeti del canone alessandrino» (1993) σσ. 38 κ.ε., Malcovati, «La Fortuna di Saffo» (1966) σσ. 11-12.

²² Οι απόπειρες της κάθαρσης της Σαπφώς εντοπίζονται την εποχή του Διοσκουρίδη και στη διδασκαλία της ρητορικής την αυτοκρατορική εποχή, δηλ. την εποχή του Αντίπατρου του Θεσσαλονικέα και κυρίως το 2^ο μ.Χ. αι. Ο Αριστείδης τη θυμάται ανάμεσα στους μεγάλους της Λέσβου (Λόγ. 32. 24) ως ποιήτρια με πλήρη αυτογνωσία για το ταλέντο της (Λόγ. 28. 51). Ο Δίωνας την τοποθετεί ανάμεσα στις εξαιρετές γυναίκες, ως μουσικό (Λόγ. 64. 2). Σε αντίθεση όμως με τον Πίνδαρο, η Σαπφώ δεν πρωταγωνιστούσε στα *exempla retorici*, πιθανώς για λόγους ηθικούς. Τον 4^ο αι. ο Θεμίστιος την

Η στάση του Αντίπατρου, που έγραψε περί τα 80 χαριτωμένα, πνευματώδη αλλά ασήμαντα ποιήματα, στην ζωή και στην τέχνη, θυμίζει αυτήν του Οβίδιου. Ο Αντίπατρος από την Θεσσαλονίκη, ποιητής και φιλόσοφος είναι ένας από τους πιο προσεκτικούς λατίνους μελετητές της Σαπφώς στην εποχή του (ακμ. 10-20 μ.Χ.) και ως πελάτης του Καλπούρνιου Πίσωνα του διανοούμενου κυβερνήτη, για τους γιους του οποίου ο Οράτιος έγραψε την *Ars Poetica*, ανήκει στον κύκλο των επιγραμματοποιών και ποιητών, όπως ο Κάτουλλος (84-54 π.Χ.), ο Οράτιος (65-8 π.Χ., ο Οβίδιος (43 π.Χ.-17 μ.Χ.) που προσπαθούν να επιβάλλουν τις θέσεις τους για την ερωτική ποίηση. Ο Αντίπατρος ο Σιδώνιος (πέθ. 125 π.Χ.) επηρέασε τον Κάτουλλο και άλλους ποιητές της Δημοκρατίας (Κικ. *De Or.* 3. 194). Ο Μελέαγρος (ακμ. 100 π.Χ.), ο Τύλλιος Λαυρέας (ακμ. 60 π.Χ.), και ο Φιλόδημος σχετίζονται με τους νεοτεριστές ποιητές της Ρώμης και τον οίκο των Pisani και διαδραματίζουν σπουδαίο ρόλο για τη διάδοση των ποιημάτων της Σαπφώς στην Ρώμη. Η σύνδεση της Σαπφώς και του Ανακρέοντα με τους νεοτεριστές ποιητές επικρατεί μέχρι και τον 2^ο μ.Χ. αι. Όπως διηγείται ο Γέλλιος (9. 3 κ.ε.) η απαγγελία ποιημάτων του Valerio Edituo του Licino και του Calvo από το ρήτορα Αντώνιο Ιουλιανό διακόπτεται από νέους και νέες που τραγουδούν και χορεύουν *iucundum in modum Ανακρεόντεια pleraque et Sapphica*.

Μελέαγρος

Π. Α. 4. 1.6=i G.-P.

Ο νεότερος και σύγχρονος του Αντίπατρου Μελέαγρος από τα Γάδαρα της Συρίας (140-70 π.Χ.), ο ποιητής που έμπλεξε πολλά κρίνα για την Ανύτη και για την Μοιρώ, τονίζει λιτά στο προοίμιο της *Ανθολογίας* την υπεροχή της Σαπφώς (*καί Σαπφούς βαίᾱ μὲν ἀλλὰ ῥόδα*, στ. 6 πβ. Σαφ. απ. 55, απ. 194=Ιμέρ. Λόγ. 9.4, *ἡ Σαπφὼ τοῦ ῥόδου ἐρᾷ*, Φιλόστρ. *Ἐπιστ.* 51, *Σαπφῶ... ῥόδων δ' ἀβρότῃτι παραβάλλουσα τὰς νύμφας*, Μιχ. Ιταλ. Λόγ. στον Μ. Οξείτη (Wirth) πβ. το επίγραμμα για την Ήριννα (Π. Α 9. 190). Ο Μελέαγρος δεν συμπεριέλαβε στον *Στέφανο* συνθέσεις με θέμα την Σαπφώ, την μιμείται όμως σε κάποια επιγράμματα (12. 157, 12. 167) συνδυάζοντας λυρικά θέματα της ποιήτριας με ρητορικά μέσα.²³ Βλ. και το επίθετο

κατηγορεί για την υπερβολή -από πλευράς ρητορικής- των επαίνων που αγαπά (*Ἐρωτ.* 170d), ο Ιμέριος όμως δείχνει τη σαφή του προτίμηση (Λόγ. 17 σ. 105 πβ. Μέν. ρήτ. 132-134), και την παραθέτει ως πρότυπο για επιθαλάμια (Λόγ. 9. 37, 185 σσ. 77, 78). Βλ. C. Gallavotti, «Echi di Alceo e Menandro nei retori tardivi», *RIFC* 93 (1965) σσ. 135-146, Barbantani, «I poeti del canone alessandrino» (1993) σ. σ. 44 σημ. 122.

²³ Ο Φιλόδημος, Έλληνας Επικούρειος από τα Γάδαρα της Συρίας, μετοίκησε στην Ιταλία γύρω στο πρώτο μισό του 1ου π.Χ. Ο συνθέτης αυτός ερωτικών επιγραμμάτων σε κομψό και λάγνο ύφος υπήρξε φίλος και οικιακός φιλόσοφος του Καλπούρνιου Πίσωνα, πεθερού του Καίσαρα και αντίπαλου του

μουσοπόλος (ἀείμνηστον δὲ Διοκλεῖ/ἄνθεσι συμπλέξαι μουσοπόλον στέφανον, cxxix 5-6) που ανακαλεί την Σαπφώ (απ.150. 1) Στο προοίμιο τίθεται το ερώτημα σε ποιον θα χαρίσει η αγαπημένη Μούσα αυτό το πολύκαρπο τραγούδι και ποιος είναι ο δημιουργός των στεφανιού των ραψωδιών. Το πόνημα ενθύμιο στον Διοκλή, είναι ένα στεφάνι με πολλά κρίνα για την Ανύτη και για την Μοιρώ. Η Μούσα του Μελέαγρου έμπλεξε λίγα στεφάνια και για την Σαπφώ, που όμως είναι από τριαντάφυλλα. Πρόκειται ίσως ένα αυτοσχόλιο του ποιητή για την Μούσα του που ίσως επηρεάζεται από το έργο των δύο αυτών ποιητριών. Ενδέχεται όμως η σύγκριση της Σαπφώς με την Μοιρώ και την Ανύτη, ποιήτριες όπως φαίνεται δημοφιλείς την εποχή της σύνθεσης του *Στεφάνου*, να είναι ένα προκάλυμμα του ποιητή για την Σαπφώ ως πρότυπο ή πηγή έμπνευσής του. Κάποια επιγράμματα του Φιλόδημου (10. 2) συνδέονται στενά με την Σαπφώ (π. 1), ενώ ο Φίλιππος (Π.Α 6. 251) επαναλαμβάνει τον Φιλόδημο και τον Οβίδιο (ES).²⁴

Ανώνυμος

Π. Α9. 189=xxxiii G.-P.

Ἐθετε πρός τέμενος ταυρώπιδος ἀγλαὸν ἦρης,
λεσβίδες, ἀβρά ποδῶν βήμαθ' ἐλισσόμεναι·
ἔνθα καλὸν στήσασθε θεῇ χορόν, ὕμμι δ' ἀπάρξει
Σαπφῶ χρυσεῖν χερσὶν ἔχουσα λύρην.
δλβιαὶ ὀρχηθμοῦ πολυγηθέος· ἦ γλυκύν ὕμνον
εἰσαΐειν αὐτῇς δόξετε Καλλιόπης.

Ο συνθέτης του επιγράμματος φαίνεται ότι εμπνέεται από κάποιο χαμένο ποίημα της Σαπφώς,²⁵ ίσως από την τελετουργία του Φάωνα (Οβίδ. ES 199 κ.ε., 202, 205-6, 211 κ.ε. πβ. κωμ. Πλάτ. Φάων απ. 188), και το συμφύρει με το απ. 130b17-20 του

Κικέρωνα, και έχαιρε μεγάλης εκτίμησης στην εποχή του. Βλ. Kennedy, *Ιστορία της κλασικής ρητορικής* (2000) σσ. 311-7.

²⁴ Για το θέμα των μιμήσεων της Σαπφώς από τον Φιλόδημο, που εξετάσαμε και στο πλαίσιο της οβιδιανής επιστολής, βλ. και V. Citti, «Imitazioni di Saffo in Meleagro», *AIVC* 38 (1978/79), σσ. 333-357, C. Radinger, *Meleagros von Gadara* (Innsbruck 1985) σ. 34, F. Jacobs, *Animadversiones in epigrammata Anthologiae Graecae* (Lipsiae 1898), σ. 55, E. Cavallini, «Note all' Anthologia Palatina», *Mcr* 15-17 (1980-82), σσ. 161-165, κυρ. 161 σημ 1.

²⁵ Ο Page, *Further Greek Epigrams* (1981) σ. 338, υποστηρίζει ότι το ποίημα καταφανώς αλεξανδρινό (2^{ος}-3^{ος} αι. μ. Χ.) στο ύφος και στο πνεύμα, είναι ίσως από τα αρχαιότερα, όπως κάποια ποιήματα στον *Στέφανο* του Μελέαγρου. Για το επίγραμμα βλ. και Barbantani, «I poeti del canone alessandrino» (1993) σσ. 43-44, Knox, *Ovid Heroides* (1995) σ. 312 και H. Dörrie, «Alcuni riflessi saffici», *Studi classici in onore di Q. Cataudella II* (Catania 1972), σσ. 235-242, που υποστηρίζει ότι πρέπει να αποδοθεί στον Αντίπατρο από την Θεσσαλονίκη επειδή ανήκει στην ομάδα των επιγραμμάτων (9. 186-191) από τα οποία μόνο το πρώτο αποδίδεται ευθέως στον Αντίπατρο. Η υπόθεση αυτή εξετάστηκε σε σχέση με την επιστολή της Σαπφώς (ES) και φαίνεται πολύ πιθανό ως *accessus ad auctorem* στην ποιήτρια που προορίζεται για μια έκδοση σχολαστική των ποιημάτων της. Για τις σαπφικές αναμνήσεις

Αλκαίου. Το επίγραμμα παρουσιάζει την Σαπφώ ως συνθέτρια τελετουργικών ποιημάτων και διδάσκαλο γυναικών (πβ. Φιλόστρ. *Εἰκ.* 2.1, *Βίος Ἀπολ.* 1. 30, *Ιμέρ. Λόγ.* 1. 4) κυρίως της Λέσβου.²⁶ Η εικόνα της σοφής αοιδού (πβ. Θεόκρ. *Εἰδ.* 15. 96 κ. ε., 145 κ.ε.) υπαινίσσεται τελετουργικούς χορούς (πβ. 9. 26, *καλλιχορον Μυτιλάναν*, 7. 718) και σαπφικά ποιήματα διαλογικής μορφής (Δημ. *Περὶ ἑρμην.* 167). Η αξιολογική ταύτιση της Σαπφώς με την *προφερεστάτην* των Μουσών υποδηλώνει αναφορές της ποιήτριας (πβ. *αὐτὰ δὲ σὺ Καλλιόπα*, απ. 124), ίσως σε μεγαλύτερη έκταση απ' όση γενικά πιστεύεται.

«Σαπφώ»

Μητρόδωρος

Π. Α14. 138

*Νικαρέτη παίζουσα σὺν ἡλικιώτισι πέντε,
ὧν εἶχε καρύων Κλεῖτ' ἔπορεν τὸ τρίτον,
καὶ Σαπφοῖ τὸ τέταρτον, Ἀριστοδίκη δὲ τὸ πέμπτον,
εἰκοστὸν δὲ Θεανοῖ καὶ πάλι δωδέκατον,
εἰκοστὸν τέτρατον δὲ Φιλαινίδι· καὶ περιῆν δὲ
πεντήκοντ' αὐτῇ Νικαρέτῃ κάρυα.*

Σε έναν αριθμητικό γρίφο που παραπέμπει στον Αντιφάνη (*Σαπφώ* απ. 194), ο Μητρόδωρος (6^{ος} μ.Χ. αι.) εμπλέκει χαριτωμένα το όνομα της Σαπφώς και της μητέρας της, με τα ονόματα της Θεανώς (πβ. *τὸ μελιχρόν αὔχημα Λεσβίων Σαπφῶ καὶ ἡ...Θεανῶ*, Λουκ. *Ἔρωτ.* 30. 24) και της Φιλαινίδας. Το όνομα Φιλαινίδα ανακαλεί κάποια συγγραφέα από την Λευκάδα που υπερασπίζεται το έργο και την τιμή της (Αθήν. 8 335 bd, βλ. και Λουκ. *Ψευδολογιστῆς* ή *Περὶ ἀποφράδος* 24 *Φιλαινίδος Δέλτοι*). Πρόκειται για όνομα που συνδέεται με τη γυναικεία ομοφυλοφυλία (Λουκ. *Ἔρωτ.* 24) και τολμηρές ερωτικές αφηγήσεις (Μελέαγρ. Π. Α. 5. 4). Η εικόνα της άσημης Νικαρέτης που λύνει γρίφους με άλλες κοπέλες (πβ. Δίφιλ. *Θησέας* απ. 49) μάλλον εταίρες που φέρουν ονόματα διάσημων γυναικών, παραπέμπει στο σκώμμα σοφών γυναικών (βλ. Κρατίν. *Κλεοβουλῆ ναι*).

Παύλος Σιλεντιάριος

Π. Α 5. 246

Μαλθακὰ μὲν Σαπφοῦς φιλήματα, μαλθακὰ γυίων

στο ποίημα αυτό βλ. επίσης Fitton, «Greek Dance» (1973) σ. 257, Nagy, *Greek Mythology and Poetics* (1990) σσ. 223-262.

²⁶ Οβίδ. *ES* 199-201, *Pyrrhiades*, *Methymniadesque...Lesbiadum turba*, 15-16 *Trist.* 2.363, 3. 7. 20, *Σαπφ.* απ. 56, απ. 11 inc. auct., *Χρύσιπ.* 2. 13, *Ραρ.* (S261A SLG), Λουκ. *Περὶ Ἐταιρ.* 36, Κλαυδ. *Erith.* X 229 κ.ε., *Επικράτ.* *Ἀντιλαῖς* απ. 4, *Αρισταίν.* I.10. 97, *Οράτ.* *Carm.* 2. 13. 24, 4. 9.10-12.

πλέγματα χιονέων, μαλθακά πάντα μέλη,
 ψυχὴ δ' ἐξ ἀδάμαντος ἀπειθέος, ἄχρι γὰρ οἴων
 ἔστιν ἔρως στομάτων, τᾶλλα δὲ παρθενίης.
 Καί τίς ἄν ὑποτλαίη; τάχα τις, τάχα τοῦτο τλάσσας,
 δίψαν Τανταλέην τλήσεται εὐμαρέως.

Η ταύτιση της αγαπημένης με την Σαπφώ²⁷ στον πριμικήριο των σιλενταρίων επί αυτοκράτορα Ιουστινιανού Α' και φίλο του Αγαθία²⁸ Παύλο Σιλεντιάριο, υπενθυμίζει την ταύτιση της ερωμένης με την Λεσβία, όνομα με αρνητικά συμφραζόμενα στους Λατίνους. Εδώ η αγαπημένη φιλεί και αγκαλιάζει τρυφερά, αρνείται όμως με σκληρή καρδιά τον πλήρη έρωτα. Το επίγραμμα αυτό φαίνεται ως απάντηση στις επιθέσεις του Μαρτιάλη εναντίον της Σαπφώς, και γυναικών που φέρουν το προσωνύμιο Λεσβία, δηλωτικό της έλλειψης κάθε ηθικού φραγμού.

«Μούσα»

Διοσκουρίδης

Π. Α. 7. 407=xviii G.-P.

Ἥλιστον φιλέουσι νέοις προσανάκλιμ' ἐρώτων
 Σαπφώ, σὺν Μούσαις, ἧ ῥά σε Πιερίη
 ἧ Ἑλικῶν εὐκισσος, ἴσα πνείουσας ἐκείναις,
 κοσμεῖ, τὴν Ἐρέσῳ Μοῦσαν ἐν Αἰολίδι·
 ἧ καὶ Ὑμὴν Ὑμέναιος ἔχων εὐφεγγέα πεύκην
 σὺν σοὶ νυμφιδίων ἴσταθ' ὑπὲρ θαλάμων
 ἧ Κινύρεω νέον ἔρνος ὄδυρομένη Ἀφροδίτῃ
 σύνθρηνος, μακάρων ἱερὸν ἄλσος ὀρίης.

²⁷ Για τον τόπο «δέκατη Μούσα» και «Τέταρτη Χάρिता» βλ. De puella: Musarum <decima> est <Ico>, Cytherea secunda, / Gratis quarta: Ico gratia, Musa, Venus, Epigr. Bob. *34 πβ. Τέσσαρες αἱ Χάριτες, Παφίαι δύο καὶ δέκα Μοῦσαι·/Δερκυλὶς ἐν πάσαις· Μοῦσα, Χάρις, Παφίη, Π.Α. 5. 95, Μουσῶν δεκάτῃ, Χαρίτων Ροδόκλεια Τετάρτῃ, 16. 283. 1, Βίβλος ἐκείνη ἔχει Χάριτας, Μούσας, Ἀφροδίτην, App. Anth. 3. 187. 1. Ένας άλλος επιγραμματοποιός δίνει το όνομα Λεσβία στην αγαπημένη που πέθανε (De amissa puella: Tres fuerunt Charites, sed, dum mea Lesbia vixit, / quattor. at periit: at numerantur item, Epigr. Bob.*33 πβ. Τρεῖς εἰσὶν Χάριτες·/ σὺ δὲ δὴ μία ταῖς τρισὶν ταύταις / γεννήθης, ἴν' ἔχωσιν αἱ Χάριτες Χάρिता, Π.Α. 9. 515). Βλ. W. Speyer, Epigrammata Bobiensia (Lipsiae 1963), σσ. 36-9. Και ο Ηρώδης ο Αττικός αποκαλείται σε επιτύμβιο επίγραμμα με τον τόπο «Δέκατη Μούσα» (Μνημεῖον τὴν ἱερὰν κεφαλὴν | Ἡρώδου γαῖα καλύπτει· / ψυχὴν δ' ἐν | Μούσαις τάξιν ἔχει|δεκάτην). Βλ. Clay, Archilochos Heros (2004) σσ. 87-8. Πβ. και την παρομοίωση της Άννας Κομνηνής με τετάρτην μέν ταῖς Χάρισι Χάρिता, δεκάτην δὲ ταῖς Μούσαις Μοῦσαν, Γ. Τορνίκης 233. 14 κ.ε. Darrouzés, εἴ τί που καὶ ἀληθεύουσιν Ἕλληνες, τετάρτην μέν ταῖς Χάρισι Χάρिता, δεκάτην δὲ ταῖς Μούσαις Μοῦσαν προσεπιθείμεν, Θεόδ. Πρόδρ. f. 85 v 21-24 Gautier), επίσης σε επιτάφια εγκώμια.

²⁸ Ο Αγαθίας ο Σχολαστικός από την Μύρινα της Μικράς Ασίας, στον κύκλο του οποίου ανήκει ο Δαμοχάρης, γράφει ένα επίγραμμα (Π. Α. 7. 614) προς τιμήν της Ελλανίδας και της Λάμαξης, γυναίκες που έγιναν ηρωίδες της Μυτιλήνης μετά από την προσβολή τους από τον Πάχη το 428 π.Χ.

*πάντη, πότνια, χαῖρε θεοῖς ἴσα· σὰς γὰρ ᾄοιδάς
ἀθανάτων ἔχομεν νῦν ἔτι θυγατέρας.*

Στο επιτύμβιο αυτό επίγραμμα του Διοσκουρίδη, του τελευταίου των μεγάλων αλεξανδρινών ρητόρων (τέλη του 3^{ου} π.Χ. αι.) και συγγραφέα ελληνικών επιγραμμάτων ερωτικού περιεχομένου, ακολουθεί τον [Πλάτωνα] (Π.Α. 9. 506=xiii G.-P.) και τοποθετεί την Σαπφώ στις ολύμπιες θεότητες. Με ύφος κλητικού ύμνου, κατά τα πρότυπα της Σαπφώς που ύμνησε και ο ρήτορας Μένανδρος (Περὶ ἐπ. 132=Σαπφ. απ. 222), ο Διοσκουρίδης καλεί τη θνητή Μούσα από την ιδιαίτερη της πατρίδα και τους τόπους των Μουσών. Ο πρώτος στίχος συναιρεί απηχήσεις από την Σαπφώ με εικόνες της κωμωδίας συμπλέκοντας την προσφώνηση *πότνια, θεοῖς ἴσα* (πβ. ἴσος θέοισιν, Σαπφ. απ. 31. 1) με ένα προσωνύμιο της Σαπφώς (*προσανάκλιμ' ἐρώτων*) που ανακαλεί την Σαπφώ (απ. 46, 94. 21-23), και την κωμωδία (Αντιφάν. Φάων απ. 213, Πολυδ. 10. 40). Η ερωτική ποίηση καθιστά την Σαπφώ ισάξια των Μουσών (πβ. Ἄξιον δὲ Σαπφοῦς παρὰ ταῖς Μούσαις μνημονεῦσαι, Πλούτ. Ἐρωτ. 763a, [Πλάτ.] Π.Α. 9. 506) ευθύνεται όμως και για την κατάταξή της στις εταίρες. Το κλείσιμο του επιγράμματος που θυμίζει τον Ποσειδίππο είναι ένας ύμνος-απολογία. Η κατάταξή της Σαπφώς στον χώρο των θεών και η θέα του ιερού άλσους των μακάρων (στ. 8) με βάση το θέμα ποήματα-παιδιά (πβ. Αντιφάν. Σαπφῶ απ. 194) παραπέμπει στον Πλάτωνα και τη θέα του υπερουράνιου τοπίου που αξιώνονται οι ευδαίμονες (Φαίδρ. 295b6 κ.ε.). Στον Διοσκουρίδη η ποιήτρια των ερωτευμένων, εντελώς διαφορετική από αυτήν του Οβίδιου, διαθέτει ένα ευρύτατο κοινό εξοικειωμένο με την ποίησή της.

Η παρασταστική εικόνα της αντιφωνικής εκτέλεσης χορικών ποιημάτων με προεξάρχοντες την Σαπφώ και τον Υμέναιο ή την Σαπφώ και την Αφροδίτη (Σαπφ. απ. 114, 115) οφείλεται στον Διοσκουρίδη, τον οποίο ακολουθεί ο Ιμέριος (*πρέπει γὰρ σοι τὰ τῆς Λεσβίας ἐγκώμια. σοὶ μὲν γὰρ ῥοδόσφυροι Χάριτες χρυσῇ τ' Ἀφροδίτῃ συμπαίζουσιν*, Λόγ. 9.19). Στα άσματα του Υμεναίου ο θεός είναι ακόλουθος της Σαπφώς. Άλλα άσματα όπως ο θρήνος του Άδωνη (απ. 140, 114, 115) ίσως άδονται αντιφωνικά ανάμεσα σε άτομο και χορό ή άτομο που αντιπροσωπεύεται από το ημιχόριο.²⁹ Ο Διοσκουρίδης αποκαλώντας την Σαπφώ ως *τὴν Ἐρέσω Μοῦσαν*

²⁹ Η μαρτυρία του Διοσκουρίδη για τις δύο κύριες κατηγορίες ποιημάτων επιθαλάμια και ελεγείες και ο κοινός παρονομαστής του Υμεναίου, του Έσπερου, του Άδωνη με τον Έρωτα (Σαπφ. απ. 117ab, 140, 168) βεβαιώνεται και από τον Πausanία (Σαπφῶ δὲ ἡ Λεσβία τοῦ Οἱ τολίνου τὸ ὄνομα ἐκ τῶν ἐπῶν τῶν Πάμφω μαθοῦσα Ἄδωνιν ὁμοῦ καὶ Οἱ τολίνον ἤσεν, 9. 29=απ. 214).

ἐν Αἰολίδι (στ. 4), ὄχι Λεσβία (τὴν ποιήτριαν Σαπφῶ τὴν Σκαμανδρωνύμου θυγατέρα· ταύτην καὶ Πλάτων ὁ Ἀρίστωνος σοφὴν ἀναγράφει. πυνθάνομαι δὲ ὅτι καὶ ἑτέρα ἐν τῇ Λέσβῳ ἐγένετο Σαπφῶ, ἑταίρα οὐ ποιήτρια, Αἰλ. Π. I. 12. 19, Νυμφόδ. 572 F 6 Jac.=Αθην. 13. 596e, Σούδ.=Φώτ. s.v., Σαπφ. απ. 256), επιχειρεῖ την ηθική της κάθαρση προβάλλοντας συγκεκριμένη κατηγορία ποιημάτων, των θρήνων και των επιθαλαμίων. Η αναφορά στον Ἄδωνη και στα συναισθήματα της Σαπφῶς (σύνθρηνος) την εξιλεώνει και δικαιολογεί την υπερβολή του επαίνου.³⁰ Περιορίζοντας ὁμως το πεδίο των ἐρώτων της Σαπφῶς σε «νόμιμο» τελετουργικό πλαίσιο ο Διοσκουρίδης φαίνεται να ἀποδέχεται σε κάποιο βαθμό γνώμες ὅπως αὐτές του Τατιανοῦ (γύναιον πορνικὸν καὶ ἐρωτομανές, *Ad Graec.* 33=Σαπφ. απ. 262), του Οβίδιου («nota sit et Sappho; Quid enim lascivious illa?» 3. 331=απ. 261) ἢ του Σενέκα (num Sappho publica fuerit, *Ep.* 88=απ. 244).

Αντίπατρος Σιδώνιος

Ο Αντίπατρος ἀπὸ την Σιδώνα (ακμ. π. 130 π.Χ.), ἔγραψε περὶ τα 75 ἐπιγράμματα-τα περισσότερα ἐπιτάφια καὶ ἐπιδεικτικά. Ο Αντίπατρος αὐτός που ἐπηρέασε τον Κάτουλλο καὶ ἄλλους ποιητές της Δημοκρατίας (Κικ. *De Or.* 3. 194) ἐπαναλαμβάνει σε δύο ἐπιγράμματα για την Σαπφῶ το μοτίβο της θνητῆς Μούσας.

Π. Α 7. 14. 3-4=xi G.-P.

Σαπφῶ τοι κεύθεις, χθὼν Αἰολί, τὰν μετὰ Μούσαις
ἀθανάταις θνατὰν Μοῦσαν ἀειδομένην,
ἄν Κύπρις καὶ Ἔρως συνάμ' ἔτραφον, ἄς μετὰ Πειθῶ
ἔπλεκ' ἀείζων Πιερίδων στέφανον,
Ἑλλάδι μὲν τέρψιν, σοὶ δὲ κλέος. ὦ τριέλικτον
Μοῖραι δινεῦσαι νῆμα κατ' ἡλακάτας,
πῶς οὐκ ἐκλώσασθε πανάφθιτον ἦμαρ ἀοιδῶ
ἄφθιτα μῆσαμένῃ δῶρ' Ἑλικωνιάδων;

Στο ἐπίγραμμα αὐτό ο «τόπος» της συγγένειας καὶ της θεϊκῆς ἀνατροφῆς (βλ. σύ τε κἄμος θεράπων Ἔρος, Σαπφ. απ. 159 πβ. πρέπει γὰρ σοι τὰ τῆς Λεσβίας

³⁰ Το λήμμα της ἀνθολογίας που ὀρίζει την Σαπφῶ ως *Μυτιληναίαν μελοποιόν, τὴν ἐν τῇ λυρικῇ ποιήσει θαυμαζομένην* εἶναι φαινομενικά σε ἀντίθεση με την *Ἐρέσω Μοῦσαν* (4). Ο Διοσκουρίδης εἶναι ο μόνος που συμπίπτει με την Σούδα ως προς το ὅτι ἰδιαίτερη πατρίδα της Σαπφῶς εἶναι ἡ Ερεσός, πληροφορία που οφείλεται κατὰ πάσα πιθανότητα στους ἱστορικούς της περιπατητικῆς σχολῆς, κυρίως στον Φανία τον Ερέσιο καὶ στο ἔργο του *Περὶ ποιητῶν*. Ο Διοσκουρίδης ἐπίσης εἶναι ο μοναδικός που δεν παρουσιάζει την Σαπφῶ μόνον ως *poeta doctus*, ἀλλὰ ἀναφερόμενος προφανῶς στο Βιβλίο των *Ἐπιθαλαμίων* δίνει μεγάλη ἔμφαση στο συναισθηματικό κόσμο της ποιήτριας. Βλ. F. Della Corte, *Saffo. Storia e legenda* (Torino 1950), σσ. 37, 43-4, 68, Barbantani, «I poeti del canone alessandrino» (1993) σσ. 34-36.

ἐγκώμια. σοί μέν γάρ ῥοδόσφυροι Χάριτες χρυσῇ τ' Ἀφροδίτῃ συμπαίζουσιν, Ιμέρ. Λόγ. 9.19) ίσως θέμα και της Σαπφώς (πβ. κόλπω σ' ἐδέξαντ' ἄγναι Χάριτες Κρόνω, Αλκ. απ. 386) μεταβάλλει το θρήνο σε εγκώμιο. Η εικόνα υπενθυμίζει την Σαπφώ με τις κοπέλες του κύκλου της αλλά και την Περίλλα ανάμεσα στη μητέρα της, τα βιβλία και τις Πιερίδες Μούσες (Οβίδ. *Trist.* 3. 7. 3-4). Το μοτίβο της επιστροφής των δώρων στις Μούσες (πβ. Σαπφ. απ. 32, 33, 55) ανακαλεί την επιστροφή των munera στον Φοίβο (Οβίδ. *ES* 181). Οι στίχοι που μιλούν για την δόξα της Σαπφώς και της πατρίδας της που απλώνεται σε όλη την Ελλάδα (πβ. Αριστ. *Ρητ.* 1398b, at nomen, quod terras impleat omnes, / est mihi; mensuram nominis ipsa fero, Οβίδ. *ES* 33-34), η συγγένειά της με την Πειθώ, θεόπητα του έρωτα αλλά και προσωποποίηση της ρητορικής δεινότητας και της ποιητικής χάρης (Δημ. *Περὶ ἔρμην.* 132=Σαπφ. απ. 215 βλ. και 195), που μαγεύει τους ακροατές (πβ. Πλούτ. *Ἡθ.* 397a, *Ἐρωτ.* 763a), εκφράζουν τη γνώμη της αρχαιότητας.

Π. Α 9. 66=xii G.-P.

Μνημοσύναν, ἔλε θάμβος, ὅτ' ἔκλυε τᾶς μελιφώνου
Σαπφοῦς, μὴ δεκάταν Μοῦσαν ἔχουσιν βροτοί.

Ο αποκάλυπτος θαυμασμός για την Σαπφώ εκφράζεται στο επίγραμμα αυτό με την χαριτωμένη απορία της Μνημοσύνης, μητέρας των Μουσών και της μνήμης για τον αριθμό των παιδιών της. Ο αριθμός εννέα, υπαινιγμός ίσως στον αριθμό των βιβλίων της Σαπφώς, συνδυάζεται με την πιθανότητα ύπαρξης μιας άλλης Μούσας³¹ που παραπέμπει στο «πλατωνικό» επίγραμμα (Π. Α. 9. 506), ενώ ο θαυμασμός για την αναγνώριση της Σαπφώς ως Δεκάτης υπενθυμίζει την κατάταξή της στους δέκα σοφούς (Αριστ. *Ρητ.* 1398b13).

Τύλλιος Λαυρέας

Π. Α 7. 17=i G.-P.

Αἰολικὸν παρὰ τύμβον ἰών, ξένε, μὴ με θανοῦσαν
τὰν Μυτιληναίαν ἔννεπ' αἰδοπόλον·
τόνδε γάρ ἀνθρώπων ἔκαμον χέρες, ἔργα δέ φωτῶν
ἐς ταχινὴν ἔρρει τοιάδε ληθεδόνα·
ἦν δέ με Μουσάων ἐτάσης χάριν, ὧν ἀφ' ἐκάστης
δαίμονος ἄνθος ἐμῇ θῆκα παρ' ἐννεάδι,
γνώσσαι ὡς Αἰδεω σκότον ἔκφυγον, οὐδέ τις ἔσται

³¹ Πβ. καί οἱ ποιηταί τὴν Μνημοσύνην αἰνίττονται Μουσῶν μητέρα, Μούσας μέν τὰς ἐπιστήμας ὀνομάζοντες, ἡγάθεον χορὸν καὶ ἔργον Διός, ὑπὸ Μνημοσύνης δέ γεννωμένας καὶ συνταττομένας. θεραπεύωμεν τὰς Μούσας, θεραπεύωμεν τὴν Μνημοσύνην, Μάξ. Τύρ. 10. 10.

τῆς λυρικῆς Σαπφοῦς νώνυμος ἥλιος.

Μετά από τον Ποσειδίππο ο Τύλλιος Λαυρέας (ακμ. π. 60 π.Χ.) ακολουθώντας τον Αντίπατρο Σιδώνιο, αναφέρεται για πρώτη φορά με σαφήνεια στην *Εννεάδα* (πβ. την αναφορά της Σούδας στα νέα αλεξανδρινά βιβλία s.v.) και παρουσιάζει την ίδια την Σαπφώ να επιμελείται την έκδοση των ποιημάτων της.³² Το επίγραμμα (πβ. *RE VIIa 2. I 1314*) στον *Στέφανο* του Φιλίππου έχει συντεθεί με βάση το πρότυπο του αρχαϊκού επιταφίου όπου ο νεκρός απευθύνεται στον ξένο και τον παρακαλεί να σταματήσει στον τάφο του (πβ. *Π. Α* 7. 25. 1-2 το ψευδοσιμωνίδειο επιτάφιο για τον Ανακρέοντα). Η αντίθεση θάνατος-αθανασία, σκοτάδι-ήλιος (πβ. Σαπφ. απ. 55) εκφράζει την υπερηφάνεια της ποιήτριας για το *άνθος-ποίηση* (στ. 6) που νικά την σιωπή του θανάτου. Ο Λαυρέας είναι η μοναδική πηγή, εκτός από τον Κλέαρχο τον Σολέα (τό λά[μπρον... ἔρος ἀελίω καί τὸ κάλον λέ[λ]ογχε φανερόν ποιοῦσα πᾶσιν ὥς ἡ τοῦ ζῆν ἐπιθυμία τὸ λαμπρόν καί τὸ καλὸν εἶχεν αὐτῇ. Ταῦτα δ' ἐστὶν οἴκεῖα τῆς ἀρετῆς, απ. 41 W=Σαπφ. απ. 58. 25-26) που μιλά για τον τόπο «ήλιος της Σαπφώς», και για την ύπαρξη τύμβου της (πβ. *Π. Α* 7. 16) στην Λέσβο (*Μιτυληναία: το μι βραχύ. τὰν Μυτιληναίαν ἔννεπ' ἀοιδόπολον*, Σούδ. s.v.). Ο Λαυρέας που έγραψε τρία ελληνικά επιγράμματα και ένα στην λατινική, αν και θεωρείται ποιητής χωρίς ιδιαίτερες αξιώσεις, αναδεικνύεται σε βαθύ γνώστη της σαπφικής ποίησης, και ίσως το θέμα *άνθος-ποίηση* που νικά το θάνατο να είναι ένας ακόμη υπαινιγμός στην Σαπφώ (απ. 196). Η φράση *νώνυμος ἥλιος*, ο άνευ του ονόματος της Σαπφώς, δηλ. χωρίς της γνώσεως αυτής (*LSJ*⁹ s.v.) και το μοτίβο *άνθος-ποίηση* υποστηρίζουν το οξύμωρο *ήλιος-θάνατος*, αντίθετο των θεμάτων *ήλιος ζωής-σκότος θανάτου*³³ (πβ. *Καί αὖθις ἐκ τοῦ τάφου ὠραῖος, δικαιοσύνης ἡμῖν ἔλαμψεν ἥλιος*, Ωδή δ' τροπ. Πεντηκοστάριον).

Πίνυτος

Π. Α 7. 16=i G.-P.

³² Η Ρώμη γνωρίζει την έκδοση αυτή των αλεξανδρινών ίσως από το ποίημα αυτό με το οποίο ο Τύλλιος Λαυρέας την παρουσιάζει στο κοινό της και στον πάτρωνά του Κικέρωνα. Ο Αρχίας, πελάτης και φίλος του Κικέρωνα φαίνεται να γνωρίζει την Σαπφώ και να εμπνέεται από αυτήν (*Π. Α*. 9. 27). Βλ. Barbartani «I poeti del canone alessandrino» (1993) σσ. 40-41 σημ. 113. Η μοναδική αναφορά του Κικέρωνα είναι η κλοπή του αγάλματος της Σαπφώς, έργο του Σιλανίωνα, έγκλημα το οποίο, ως διοικητής της Σικελίας εκτιμά ότι είναι από τα μεγαλύτερα του Βέρρη (*Verr.* 2. 4. 26). Η έλλειψη άλλων αναφορών στην Σαπφώ εξηγείται ίσως από τη ρήξη του Κικέρωνα με τον Κλώδιο, αδελφό της ερωμένης του Κάτουλλου Λεσβίας, δεν αποκλείεται όμως στα απολεσθέντα έργα του, πχ. στον *Λεϊμῶνα*, να υπήρχαν αναφορές στην ποιήτρια.

³³ Για την ομηρική αντίληψη του θέματος *ζωή-φως, θάνατος-σκοτάδι* βλ. Κωνσταντινίδου, «*Αὐγή / Αὐγαί* : Some observation on the Homeric perception of light and vision» (1993) σσ. 95-107, και «The Vision of Homer: The Eyes of heroes and Gods» (1994) σσ. 1-5.

*Ὅστέα μὲν καὶ κωφὸν ἔχει τάφος οὔνομα Σαπφοῦς,
αἱ δὲ σοφαὶ κείνης ῥήσεις ἀθάνατοι.*

Στην ίδια ατμόσφαιρα με τον Ποσειδίππο και τον Τύλλιο Λαυρέα ο Πίνυτος (ίσως 1^{ος} αι. μ. Χ.) εργάζεται λιτά την αντίθεση φωνή-αφωνία, τάφος-ποίηση. Η αποσύνθεση του σώματος από το οποίο μένουν μόνο τα οστά και η φωνή υπενθυμίζει τα συμπτώματα του «θανάτου» της Σαπφώς (Οβίδ. *ES* 195 κ. ε., 110-112) και την ταύτιση του ingenium-στήθους (191-192 πβ. Σαπφ. απ. 31. 5-6) με την epistula-muta λύρα (πβ. *ἄφωνα...κωφὴν αἴσθησιν ἀκοῆς*, Αντιφάν. *Σαπφῶ* απ. 194. 2-5). Η άφωνη λύρα γίνεται ομιλούσα επιστολή (epistula dicat, Οβίδ. *ES* 219) «φωνή» ῥήσεις λόγος, μύθος, ρητό ή χωρίο, ερωτικό τραγούδι (πβ. *ῥήσεις τινὰς καὶ ἀντικρούσεις πρὸς ἕτερον παῖδα*, Αισχ. *Κατ' Ἀ Τιμάρχ.* 168, *λεπτές ῥήσεις* του Άρατου *Π. Ἀ* 507. 3-4). Το θέμα του επιγράμματος (πβ. *Π. Ἀ* 9. 521, 7. 718 για την Νοσσίδα) επιβιώνει σε λαϊκό τραγούδι της Λέσβου για την Σαπφώ «εδώ στον τάφο κείτεται το άλαλο κορμί της / μα στα σοφά τα λόγια της πάντα θα ζει η ψυχή της».³⁴

Κανόνες

Οι κατάλογοι (*κανόνες*) διασώζουν τα ονόματα των ποιητών εκείνων που το ύφος τους χαρακτηρίζεται ως *κανών*, πρότυπο ή υπόδειγμα στο λογοτεχνικό είδος που εκπροσωπούν. Οι *ἐγκριθέντες* έγιναν αντικείμενο πραγματειών, δηλαδή σχολιάζονταν από τους γραμματικούς και τα έργα τους ή τουλάχιστον μέρος από αυτά, αντιγράφονταν συστηματικά για να αναγινώσκονται στα σχολεία από το πεπαιδευμένο κοινό.³⁵ Η επιλογή των *ἐγκριθέντων* ποιητών από τους αλεξανδρινούς φιλολόγους διαδραμάτισε σπουδαιότατο ρόλο στην επιβίωση της Σαπφώς, αρχής γενομένης από τον κανόνα των δέκα σοφών του Αριστοτέλη (*Ῥητ.* 1398b13). Η ύπαρξη του ονόματος της Σαπφώς σε κανόνες του Μιχαήλ Ψελλού και της Άννας Κομνηνής θα αναδείξει ακόμη περισσότερο τη συμβολή των επιγραμμάτων αυτών, που συνείργησαν ώστε το ύφος της Σαπφώς να αναγνωρίζεται ως πρότυπο από το πεπαιδευμένο κοινό και του Βυζαντίου.

Αντίπατρος από την Θεσσαλονίκη

Π. Ἀ 7.15=lxixiii G.-P.

*οὔνομά μευ Σαπφῶ, τόσσον δ' ὑπερέσχον ἀοιδῶν
θηλειᾶν, ἀνδρῶν ὅσσον ὁ Μαιονίδας.*

³⁴ Το λαϊκό αυτό δίστιχο της Λέσβου καταγράφει η Κ. Τάκαρη, *Σαπφώ. Η Δέκατη Μούσα. Μύθος και πραγματικότητα* (Αθήνα 1995), σ. 25.

³⁵ Pfeiffer, *Ιστορία της κλασικής Φιλολογίας I* (1972) σσ. 245-9.

Στο τρίτο επίγραμμα του Αντίπατρου η ίδια η Σαπφώ με *incipit* τυπικό των επιταφίων (οὐνομά μευ Σαπφῶ) εκφράζει την υπερηφάνεια για το όνομα και τη δόξα της, ένδειξη ίσως για την εκδοτική μορφή των ποιημάτων στην Αλεξάνδρεια την εποχή αυτή.³⁶ Ο τόπος *θῆλυς* Όμηρος που παραπέμπει στο εγκώμιο της Ήριννας (Π. Α. 190) εμφανίζεται εδώ στο στόμα της ίδιας της Σαπφώς (πβ. Π. Α. 9. 26=xii G.-P., πάντως γάρ ἀκούομεν Ὀμηρον λέγεσθαι ποιητὴν Σαπφῶ δέ ποιήτριαν, Γαλην. 4. 771) που διατρανώνει την υπεροχή της έναντι των άλλων ποιητριών (πβ. Σαπφ. απ. 55, Αίλ. Αριστείδ. Λόγ. 28.51, Πλούτ. Γαμ. Παραγγ. 145f-146a, Συμπ. Προβλ. 646 e-f).

Π. Α 9. 26=xix G.-P.

τάσδε θεογλώσσους Ἐλικῶν ἔθρεψε γυναῖκας

ὕμνοις καὶ Μακεδῶν Πιερίας σκόπελος,

Πρήξιλλαν, Μοιρῶ, Ἀνύτης στόμα, θῆλυν Ὀμηρον,

Λεσβιάδων Σαπφῶ κόσμον εὐπλόκων,

[...]

πάσας ἀνάνων ἐργάτιδας σελίδων.

έννέα μέν Μούσας μέγας Οὐρανός, έννέα δ' αὐτά

Γαῖα τέκεν, θνατοῖς ἄφθιτον εὐφροσύναν.

Ο Αντίπατρος από την Θεσσαλονίκη (π. 10 π.Χ.-20 μ.Χ.) δεν εκθειάζει τόσο ανοιχτά την Σαπφώ, όπως ο Στράβωνας (13. 617), ούτε την τοποθετεί στην αρχή του κανόνα των χειρογράφων των *Ἐπίνικων* του Πίνδαρου. Ο χαρακτηρισμός όμως *θῆλυς* Όμηρος (στ. 3 πβ. Αντίπατρ. Σιδών. Π. Α 7. 15, Γαλην. 4. 771) έχει σημαίνουσα θέση σε ένα ρητορικό παιγνίδι που αναπτύσσει έως την υπερβολή το θέμα Δέκατη Μούσα.³⁷ Το επιδεικτικό επίγραμμα-κανόνας επαναλαμβάνει την κλασική σύγκριση Ονητή Μούσα-Αθάνατες Μούσες. Ο Αντίπατρος, γνωστός από τον κατάλογο των επτά θαυμάτων και των επτά σοφών (9. 58, 7. 81), έχει ίσως ως πρότυπο τον κανόνα των

³⁶ Το επίγραμμα ήταν γραμμένο στη βάση ενός χαμένου σήμερα αγάλματος στην Πέργαμο, που ήταν το μόνο γνωστό, όπως και το άγαλμα του Σιλανίωνα στις Συρακούσες, στην ελληνιστική εποχή. Η ύπαρξη του αγάλματος μαρτυρεί έντονο ενδιαφέρον για την ποίηση της Σαπφώς, αν και στην πόλη Πέργαμο δεν πρέπει να υπάρχουν εκδόσεις της ποιήτριας και η επιγραφή του Χριστόδωρου (Π. Α 2. 69-71) ήταν ίσως αντίγραφο της αυτοκρατορικής εποχής. Για τον Αντίπατρο (Μελέαγρ. Π. Α 7. 428) και για τον τόπο *θῆλυς* Όμηρος βλ. Barbantani, «I poeti del canone alessandrino» (1993) σσ. 38-39 σημ. 106. Η ύπαρξη αγάλματος και του Αλκαίου στην Πέργαμο, πόλη απέναντι από την Μήθυμνα, στην οποία βρέθηκε νόμισμα του ποιητή (βλ. Clay, *Archilochos Heros* (2004) σσ. 102, 76), δηλώνει κατά τη γνώμη μας έντονη κίνηση των ποιημάτων της Σαπφώς και του Αλκαίου. Η E. Stehle, (*Performance and Gender in Ancient Greece* (Princeton 1997), σ. 294) στην Rosenmeyer, «Η φωνή του Δασκάλου: η Σαπφώ συνομιλεί με τον Όμηρο», *Θέλεις Σαπφώ* (2004) σ. 197-8 σημ. 37), υποστηρίζει ότι η σύνθεση της ποίησης της Σαπφώς για προφορική εκτέλεση βασίζεται σε μια αυτοπαρουσίαση που είναι δυνατή μόνο μέσω της γραφής.

³⁷ Barbantani, «I poeti del canone alessandrino» (1993) σ. 42.

εννέα λυρικών (9. 184) περίπου το 100 μ.Χ. Ο αριθμός των Μουσών, (Πράξιλλα, Μοιρώ, Ανύτη, Σαπφώ, Ήριννα, Τελέσιλλα, Κόριννα, Νοσσίς, Μύρτις) και η καταγωγή τους από τον Ουρανό και την Γαία αναδεικνύει την θεϊκότητα της ποίησης αναπτύσσοντας με θετικό τρόπο το δίστιχο του Αντίπατρου από την Σιδώνα (Π. Α. 9. 66=xii G.-P.). Η Σαπφώ, ο κόσμος *ἐϋπλοκάμων Λεσβιάδων* (πβ. Αλκ. απ. 384, Π. Α. 9. 189=xxxi G.-P.), ίσως μια λεπτή ειρωνεία (πβ. *λεσβίς κόμη*, Λεων. Ταραντ. Π. Α. 6. 211.2), είναι ίση με τις αθάνατες και υπερέχει ανάμεσα στις θνητές. Ο κανόνας υπαινίσσεται ίσως, όπως στο επίγραμμα του Λαούρεα, μια Ανθολογία γυναικών που ανάθρεψαν ο Ελικώνας κι ο βράχος ο ψηλός της Πιερίας. Θνητές Μούσες ονομάζονται όσες έγραψαν αθάνατες σελίδες (*ἀενάων ἐργάτιδας σελίδων*) και αριθμητικά είναι όσες γέννησε ο μεγάλος Ουρανός.

Π. Α. 9. 521

Εἰς Σαπφὼν παρὰ τῶν Μουσῶν

*Οὐκ ἄρα σοί γε ὄλιζον ἐπὶ κλέος ᾠπασε Μοῖρα
ἥματι, τῷ πρώτῳ φῶς ἴδες ἀελίου,
Σαπφοῖ· σοί γάρ ῥῆσιν ἐνεύομεν ἄφθιτον εἶμεν,
οὖν δὲ πατήρ πάντων νεύσεν ἐρισφάραγος·
μέλψῃ δ' ἐν πάντεσσιν ἀοίδιμος ἀμερίοισιν,
οὐδέ κλυτὰς φάμας ἔσσεαι ἠπεδανά.*

Το επίγραμμα με θέμα τη δόξα που χαρίζουν οι Μούσες και οι Μοίρες στην Σαπφώ που της απευθύνουν το ποίημα ακολουθεί τον Αντίπατρο Σιδώνιο (7. 14), τον Τύλλιο Λαυρέα (*ὥς Αἶδεω σκότον ἔκφυγον, οὐδέ τις ἔσται / τῆς λυρικῆς Σαπφοῦς νώνυμος ἡ ἑλίου*, Π. Α. 7. 17. 4, 7-8=i G.-P.) και τον Ποσειδίππο (*λευκαὶ σελίδες*, Π. Α. 122. 5=xvii G.-P.). Η αντίθεση φως-σκότος (*ἥματι, τῷ πρώτῳ φῶς ἴδες ἀελίου...ἠπεδανά*, στ. 3, 8) εισάγει μια επικού χαρακτήρα³⁸ «βιογραφική» λεπτομέρεια. Η Μοίρα δώρισε στην Σ.απφώ δόξα (*ἄφθιτον κλέος, κλυτὰς φάμας*, στ. 2, 8 πβ. *at nomen, quod terras impleat omnes, / est mihi; mensuram nominis ipsa fero*, Οβίδ. *ES* 33-34) την στιγμή της γέννησης και ο Δίας επισφράγισε με το νεύμα του την εύνοια των Μουσών.³⁹ Πρόκειται ίσως για απήχηση του απ. 44Αα της Σαπφώς (*νεύσον ἔμαν χάριν...ἐνευσε θεῶν μακάρων πάτηρ*, στ. 7-8 πβ. *θεῶν μεγαν ὄρκον ἀπώμνυ*, 42. 11 inc. auct.). Δόξα της Σαπφώς είναι το τραγούδι των Μουσών και των

³⁸ Για το θέμα βλ. παραπ. σημ. 33.

³⁹ Πβ. την *βουλήν Δῶς* (Ομ. *Ιλ.* Α 525-6).

ποιητών (μέλψη...αοίδιμος, στ. 6) σε χρόνο συνεχή (έν πάντεσσιν άμερίοισιν πβ. Ψάπφοι, σεφίλ[...πάντᾱ κλέος[/ - καί σ' ένν Αχέροντι, απ. 65. 5 κ.ε.). Όπως στο επίγραμμα οι Μούσες επικαλούνται τον Δία, στον Οβίδιο η Σαπφώ επικαλείται τον όρκο της προς τις Μούσες (novem iuro, numina nostra, deas, ES 108) και ομιλεί εκ μέρους των Μοιρών και της Μούσας Θάλειας (sive ita nascenti legem dixere Sorores / nec data sunt vitae fila severae meae, / sive abeunt studia in mores, artisque magistra / ingenium nobis molle Thalia facit, Οβίδ. ES 81 κ. ε.).

Ανώνυμος

Π. Α 9. 571. 6-8=xxxvi (b) G.-P.

Αλκαῖος + κύκνω Λέσβιος Αἰολίδι +
 άνδρῶν δ' ούκ ένάτη Σαπφῶ πέλεν, άλλ' έρατειναίς
 έν Μούσαις δεκάτη Μοῦσα καταγράφεται.

Στο επιδεικτικό αυτό επίγραμμα (9. 571. 9) που ακολουθεί πιστά το «πλατωνικό» (Π. Α 9. 506=xiii G.-P.) η Δεκάτη Μούσα στο τέλος του καταλόγου των εννέα λυρικών κατέχει εκτός συναγωνισμού πρωτεύουσα θέση. Η αναφορά στην αιολική διάλεκτο, στην ποικίλᾱ αὐδᾱ του Αλκαίου που παραπέμπει σε γνώμη της αρχαιότητας για τον ποιητή (πβ. ποικίλον τοῦ πάθους καί τό άνθηρόν, Πλούτ. Έρωτ. 765de=Αлк. απ. 327), και η λέξη + κύκνω, υπαινιγμός ίσως στο απ. 307 του Αλκαίου, γνωστό και από τους μετρικούς και τους ρήτορες (Ιμέρ. 48),⁴⁰ υποδηλώνουν ότι ο συνθέτης του επιγράμματος αυτού μνημονεύει την Σαπφώ αμέσως μετά τον Αλκαίο, ακολουθεί μια παράδοση που τοποθετεί την Σαπφώ στη σκιά του Αλκαίου (Aeoliis fidibus querentem/ Sappho puellis de popularibus / et te sonantem plenius aureo, /Alcaeae, plectro, Οράτ. Carm. 2. 13, grandius ille sonet, Οβίδ. ES 4).

Ανώνυμος

Π. Α 9. 184. 7-8= xxxvi (a) G.-P.

Πίνδαρε, Μουσάων έρῶν στόμα καί λάλε Σειρήν
 Βακχυλίδη, Σαπφοῦς τ' Αἰολίδες Χάριτες,
 [...]
 καί ξίφος Αλκαίοιο, τό πολλάκις αἶμα τυράννων
 έσπεισεν, πάτρης θέσμια ρύόμενον,

⁴⁰ Για την πλούσια έμμεση παράδοση του απ. 307 του Αλκαίου βλ. Voigt, S&A (1971) σσ. 298-9, Page, Further Greek Epigrams (1981) σσ. 342-3.

Ο ποιητής⁴¹ εκθειάζει τους μεγάλους λυρικούς ποιητές της αρχαιότητας πβ. τον κανόνα των εννέα γυναικών (Π. Α 9. 26) με πρώτο τον Πίνδαρο (πβ. 9. 571). Η Σαπφώ παρουσιάζεται με τον κλασικό τόπο χάριτες της Αιολίδας, ενώ ο Ίβυκος με τη φράση παίδων ἄνθος ἀμησάμενε (στ. 6 πβ. τὰν Σαπφοῦς χαρίτων ἄνθος ἐναυσόμενος, Π. Α 7. 718. 2 για την Νοσσίδα). Η εικόνα του Αλκαίου προέρχεται από τα στασιωτικά και παραπέμπει στον Οράτιο.

Ανώνυμος

1.10. 1-6 Drachmann⁴²

Ἐννέα τῶν πρώτων λυρικῶν πάτρην γενεήν τε
 μάνθανε, καὶ πατέρας καὶ διάλεκτον ἄθρει.
 ὦν Μυτιληναῖος μὲν ἔην, γεραρώτερος ἄλλων
 Ἀλκαῖος πρότερος, ἡχικὸς Αἰολίδης.
 ἢ δ' ἐπὶ τῷ ξυνήν πάτρην φωνήν τε δαείσα
 Σαπφῶ, Κληῖδος καὶ πατρός Εὐρυγύου.

Το επίγραμμα αυτό, που εστιάζει στο γένος, την πατρίδα και τη διάλεκτο των λυρικών και πιθανόν προορίζεται για σχολική χρήση (μάνθανε),⁴³ είναι το μοναδικό που αναφέρεται στην καταγωγή της Σαπφώς (Χαμαιλ. απ. 27 Wehrli, θυγατέρα δ' ἔσχε Κλέιν ὁμώνυμον τῇ ἐαυτῆς μητρί, POxy XV 1800 fr.1¹ Σαπφῶ Σίμωνος, οἱ δὲ Εὐμήνου, οἱ δὲ Ἑριγύου [Ἑρηγύου A, Εὐριγύου Eudoc.], μητρός δὲ Κλειδός, Λεσβία ἐξ Ἐρεσσοῦ, Σούδ. s.v. =Σαπφ. απ. 252, 253,⁴⁴ ίσως και

⁴¹ Ο H. Stadtmüller, *Anthologia Graeca Epigrammatum Palatina cum Planudea I-III 1* (Lipsiae 1894-1906), σ. 144, αποδίδει το επίγραμμα με αμφιβολία στον Αλκαίο από την Μεσσήνη (τέλος 3^{ου} - πρώτο μισό του 2^{ου} π. Χ. αι.), ενώ ο Willamowitz, *Die Textgeschichte der griechischen Lyriker* (1900) σ. 5, κυρίως για λόγους μετρικής και ύφους, χρονολογεί το επίγραμμα γύρω στο 100 π.Χ. και το θεωρεί έργο ενός κατώτερου μιμητή. Ο Pfeiffer, *Ιστορία της κλασικής Φιλολογίας I* (1972) σ. 245, υποθέτει ότι έχει συντεθεί έναν αιώνα μετά τον Αριστοφάνη τον Βυζάντιο. Για το επίγραμμα βλ. και Page, *Further Greek Epigrams* (1981) σσ. 341-2.

⁴² A. B. Drachmann, *Scholia Vetera in Pindari Carmina* (Stutgardiae et Lipsiae 1903 ανατ. 1997) σ. 10.

⁴³ Το επίγραμμα, ένα παράδειγμα όχι έγκυρο, αλλά σημαντικό για τη στενή σύνδεση σε επίπεδο γραμματικό ανάμεσα στη φιλολογία και στη βιογραφία, χρονολογείται στις τελευταίες δεκαετίες του 1^{ου} π.Χ. αι. έως του τέλος του 1^{ου} μ.Χ. αι., πριν δηλαδή από την «επιλογή» της Σαπφώς και του Πινδάρου την εποχή των Αντωνίων. Όπως στην αλεξανδρινή εποχή οι βιογραφικές αναζητήσεις συνιστούν μια πολύ σημαντική πλευρά της φιλολογίας παράλληλη με την κριτική και την εξηγητική εργασία, έτσι και στην αυτοκρατορική εποχή οι αναζητήσεις αυτές βοηθούν στην εκπαιδευτική διαδικασία για την ερμηνεία των λυρικών που οι αλεξανδρινοί έχουν επιλέξει και προσαρμόσει στο κείμενο, στα σχόλια, και στη ιστοριοφιλολογική αποκατάσταση. Βλ. I. Gallo, «L' epigramma biografico sui nove lyrici greci e il "canone" alessandrino», *QUCC* 17 (1974), σσ. 91-112, κυρ. 104-105, και για την Σαπφώ αντ. σσ. 101-112.

⁴⁴ Σύμφωνα με τον V. di Benedetto, «Sulla Biografia di Saffo», *SCO* 32 (1980), σσ. 217-230 που αναλύει διεξοδικά τις πληροφορίες από τον POxy XV 1800, 1, τον Χαμαιλέοντα και τον Ηρόδοτο, η χρονολόγηση

Μητροδωρ. Π. Α 14. 138). Ο κανόνας αυτός (*Εἷς τοὺς ἑννέα λυρικούς*) σε Σχόλια του Πινδάρου δεν αρχίζει με τον Πίνδαρο ως είθισται, αλλά με τον Αλκαίο, που παρουσιάζεται ως αρχαιότερος ή πιο σπουδαίος από τους άλλους λυρικούς με το επίθετο *ῥηχικός* (πβ. *grandius ille sonet*, Οβίδ. *ES* 4, *Λεσβίους (ῥγειρεν) ῥ Ἀλκαίου ῥδή*, Μαξ. Τύρ. 37. 115, *et te sonantem plenius aureo, /Alcaeae, plectro*, Οράτ. *Carm.* 2. 13. 25), συγκληρονόμο της πατρίδας και της λύρας της Σαπφώς (*consors patriaeque lyraeque*, Οβίδ. *ES* 9, *nec plus Alcaeus, consors patriaeque lyraeque, / laudis habet, quamvis grandius ille sonet*, 29-30).

Η Σαπφώ στην τέχνη

Χριστόδωρος

Π. Α 2. 69-71

Οι τελευταίες μαρτυρίες επιγραμμάτων στη βυζαντινή εποχή είναι δύο επικές περιγραφές (*ἐκφράσεις*) του Χριστόδωρου και του Δαμοχάρη, που ανήκε στον κύκλο του Αγαθία και του Παύλου Σιλεντιάρου.

Στον Χριστόδωρο (*Πιερίκῃ δέ μέλισσα λιγύθροος ἔζετο Σαπφῷ / Λεσβιάς, ῥρεμέουσα· μέλος δ' εὐμνον ὑφαίνειν / σιγαλαίς δοκέεσκεν ἀναψαμένη φρένα Μούσαις*)⁴⁵ η Σαπφώ, η γλυκόλαλη μέλισσα της Πιερίας, πλήρης ηρεμίας, αλλά με ψυχή «αναμμένη» από τις σιωπηλές Μούσες, συνθέτει ένα γλυκόηχο τραγούδι. Η αντίθεση των μετοχών *ἀναψαμένη* πβ. *τὰ Σαπφικὰ μέλη κηλοῦντα καὶ μαινομένῳ στόματι*, Πλούτ. 397a και *ῥρεμέουσα* αντανακλά την αυτοπεποίθηση και την αυτοκυριαρχία της Σαπφώς την στιγμή ακριβώς που φλέγεται από την έμπνευση (πβ. Λογγ. *Περὶ Ὑψους* X). Η σύνδεση με την Κύπριδα και η ισορροπία ανάμεσα στο πάθος και την ένταση παραπέμπει στον Πλούταρχο (*Ἄξιον δέ Σαπφοῦς παρὰ ταῖς Μούσαις μνημονεῦσαι... αὕτη δ' ἀληθῶς μεμιγμένα πυρὶ φθέγγεται καὶ διὰ τῶν μελῶν ἀναφέρει τὴν ἀπὸ καρδίας θερμότητα*, *Ἐρωτ.* 763a), στην Μούσα του πλατωνικού επιγράμματος (Π. Α. 9. 189) και την καλή Σαπφώ του Πλάτωνα (*Φαίδρ.* 235c). Το επίθετο *λιγύθροος* αποδίδει τον απαλό βόμβο της

της Σαπφώς από τον Page στην αρχή της βασιλείας του Άμαση (δηλαδή τα επόμενα χρόνια από το 570 π.Χ.) πρέπει να τοποθετηθεί πενήντα χρόνια νωρίτερα.

⁴⁵ Ο Χριστόδωρος ο Πανίσκου από την αιγυπτιακή Κοπτό (5^{ος}-6^{ος} αι. μ.Χ.) είναι συγγραφέας δύο ιστορικών επών και πολλών τοπικών ιστοριών ελληνικών πόλεων σε στίχους, ενός ποιήματος για τους μαθητές του Πρόκλου και πολυαριθμών επιγραμμάτων. Εκτός από δύο επιγράμματα (7. 697 κ.ε.) σώθηκε η περιγραφή 80 αγαλμάτων στις Θέρμες του Ζεύξιππου της Κωνσταντινούπολης που καταστράφηκαν με την πυρκαγιά του 532 και αποτελούν το 2^ο βιβλίο της *Παλατινῆς Ανθολογίας*. Ίσως είναι το ίδιο πρόσωπο που αναφέρει η Σούδα από την Θήβα της Αιγύπτου ως συγγραφέα ενός διδακτικού ποιήματος (*Ἰξευτικά*) και των θαυμάτων των Αγ. Κοσμά και Δαμιανού. Βλ. *Tusculum, Λεξικόν Ἑλλήνων και*

μέλισσας, η γλύκα της οποίας χαρακτηρίζει και την Ήριννα (9. 190).⁴⁶ Το άγαλμα αυτό της καθήμενης Σαπφώς,⁴⁷ εικόνα που παραπέμπει και στην εικόνα της Σαπφώς με τις κοπέλες του θιάσου,⁴⁸ προέρχεται ίσως από ένα σύμπλεγμα αγαλμάτων της Σαπφώς και των Μουσών που μεταφέρθηκε από την Βιβλιοθήκη της Περγάμου, όπου υπήρχε άγαλμα και του Αλκαίου.

Δαμοχάρης

Π. Α. 16. 310

εἷς εἰκόνα Σαπφοῦς

Αὐτῇ σοι πλάστειρα Φύσις παρέδωκε τυπῶσαι

τὴν Μυτιληναίαν, ζωγράφε, Πιερίδα.

πηγάζει τὸ διαυγές ἐν ὄμμασι· τοῦτο δ' ἐναργῶς

δηλοῖ φαντασίην ἔμπλεον εὐστοχίης.

αὐτομάτως δ' ὁμαλή τε καὶ οὐ περίεργα κομῶσα

σάρξ ὑποδεικνυμένην τὴν ἀφέλειαν ἔχει.

ἄμμιγα δ' ἐξ ἱλαροῖο καὶ ἐκ νοεροῖο προσώπου

Μοῦσαν ἀπαγγέλλει Κύπριδι μιγνυμένην.

Η ἔκφρασις του Δαμοχάρη από την Κω αξιοποιεί τη φυσικότητα και την αληθοφάνεια της ζωγραφικής (ζωγράφε, στ. 2). Η εικόνα εστιάζει στα επίθετα Μυτιληναία και Πιερίδα, και στο διαυγές του βλέμματος. Η χάρη αλλά και η σύνεση του λαμπερού βλέμματος⁴⁹ θυμίζει το *ἀμάρυγμα* της Ανακτορίας (Σαπφ. απ. 16. 18 πβ. καὶ τὰν ἐπ' ὅσσοισι ὀμπέτασον χάριν, 138. 2, σοὶ χάριεν μὲν εἶδος, ὀππατα <δ'> / μέλιχ', ἔρος δ' ἐπ' ἰμέρτω κέχυται προσώπω 112. 3-5). Η Σαπφώ απαγγέλλει ερωτικά ποιήματα σε ανέμελη εταιρική στάση που θυμίζει την *ἀγροῖωτιν* (Σαπφ. απ. 57) και την Δωρίχα (δ' ὁμαλή τε καὶ οὐ περίεργα κομῶσα /σάρξ

Λατίνων συγγραφέων της Αρχαιότητας και του Μεσαίωνα I, Έκδ. W. Buchwald, A. Hohlweg-O. Prinz, Μετάφρ. Α. Α. Φούρλας, Επιμ. Α. Χρ. Λώλος, (Αθήνα 1993), σ. 504.

⁴⁶ Για τον κοινό τόπο ποιητής=μέλισσα βλ. F. Tissoni, *Cristodoro. Un' introduzione e un commento, Hellenica* 6. Testi e strumenti di letteratura greca antica, medievale e umanistica. Collana diretta da Enrico V. Maltese, (Torino 2002), σσ. 117-120, κυρ. 117-8.

⁴⁷ Το μόνο άγαλμα που υποθετικά αποδίδεται στην Σαπφώ είναι στην οικία των Pisoni στο Ercolano (Ηράκλεια). Βλ. K. Schefold, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker* (Basel 1943), σ. 80. Ο Πλίνιος (N.H. 35. 141) αναφέρει επίσης ένα πίνακα της Σαπφώς μόνο με το όνομα του ζωγράφου (Leone) και ο Τατιανός (*Ad Graec.* 33) αναφέρει άγαλμα του Σιλανιώνα. Βλ. Barbantani, «I poeti del canione alessandrino» (1993) σ. 38, Tissoni, *Cristodoro* (2002) σ. 117.

⁴⁸ Πβ. πυρῶν ἀναψάμενοι, Π. Α. 5. 527. 2 όπου κυριολεκτεί, αλλά και πῦρ ἔνδον... ἀναφθέν, Στράτων Π. Α. 12. 180. 3, ἀνῆπται, 12. 159.1 σε σχέση με την παιδική Μούσα.

⁴⁹ Οι αρχαίοι συνήθιζαν να δίνουν την ιδιότητα της χάριτος στη γυναίκα που διέκριναν τη συναίνεση για τον πόθο για άνδρα (Πλούτ. *Ερωτ.* 751d=Σαπφ. απ. 49 πβ. ἴλ. Α 227, 243). Βλ. Brown, «Anactoria and the Χαρίτων ἀμαρύγματα» (1989) σ. 12. Ο υπαινιγμός στη λαμπερότητα των ματιών παραπέμπει στην περιγραφή της Αφροδίτης της Κνίδου (Λουκ. *Εἰ κ.* 6) και στην Αναδυομένη του Απελλή (Π. Α. 16. 182). Βλ. Barbantani, «I poeti del canione alessandrino» (1993) σ. 46.

ὑποδεικνυμένην τὴν ἀφέλειαν ἔχει, Ποσειδ. απ. 122= XVII G.-P), -αν και η έμφαση στην απλότητα της κόμης προασπαθεί να αφαιρέσει το στίγμα της εταίρας-, ενώ ο στίχος μας θυμίζει έντονα την επιστολή της Σαπφώς (*artisue magistra / ingenium nobis molle Thalia facit*, Οβίδ. *ES* 84 κ.ε.). Η εικόνα αυτή της Σαπφώς των ιουστινιάνειων χρόνων που αποπνέει μεγαλοπρέπεια και ηδυνάθεια παραπέμπει στο χαμένο σήμερα Λουκανικό αγγείο του 450-400 π. Χ. (Συλλογή Middleton), όπου η ποιήτρια με ενδυμασία και κοσμήματα που υποδηλώνουν αμφίεση εταίρας αποπνέει την αυτοπεποίθηση της θεάς της ομορφιάς, και απαθανατίζεται τη στιγμή που κοιτάζει με ναρκισσιστική προσήλωση το είδωλό της στον καθρέφτη και ο έρωτας την στεφανώνει. Το όνομά της στην αιολική «Ψάφα» διευκρινίζει ότι πρόκειται για την ποιήτρια της Λέσβου. Η παλαιότερη εικόνα της Σαπφώς σε αγγείο την παρουσιάζει να απαγγέλλει το στίχο *Αερίων έπέων άρχομαι άλλ' όνάτων* (Σαφφ. π. 1a Edmonds), γραμμένο στην πρώτη στήλη του παπύρου που κρατά στο χέρι.⁵⁰ Η πιο διαδεδομένη όμως από τις απεικονίσεις της ποιήτριας θεωρείται η *docta puella* με τον πίνακα και την πέννα σε τοιχογραφία του 1^{ου} π.Χ. αι. στην Πομπηΐα που ταυτίζεται με την Σαφώ.⁵¹

Τα επιγράμματα αυτά του 5^{ου} μ.Χ. αντανακλούν την εκτίμηση του Βυζαντινού κόσμου για την ποίηση της Σαπφώς. Οι Έλληνες ρήτορες του 4^{ου} μ. Χ. έχουν ήδη επιβάλει την Σαφώ στα *exempla rhetorici*. Στα επιγράμματα, με εξαίρεση τον Ποσειδίππο, οι βιογραφικές λεπτομέρειες σε αντίθεση με τον Πίνδαρο, σπανίζουν και η *Barbantani* υποπτεύεται επίδραση της κωμωδίας. Η Σαφώ παρουσιάζεται ως η θηλυκή έκδοση του Ανακρέοντα που απολαμβάνει τις χαρές του έρωτα και τα συμπόσια, μια συμπεριφορά όμως που αν αποδοθεί σε γυναίκα αποτελεί απόρριψη και επίκριση. Η διάθεση των επιγραμματοποιών να συνδέσουν το θέμα του έρωτα με την ιερότητα και την τελετουργική μεγαλοπρέπεια, αλλά και την ικανότητα της τέχνης, είναι εμφανής και αποτυπώνεται και στο χαρακτηρισμό «θηλυκός Όμηρος».

Οι ύμνοι των Ελλήνων επιγραμματοποιών αποκαλύπτουν μια ιδιαίτερα στενή σχέση με την Σαφώ, που την αντιλαμβάνονται ως Μούσα και ενσάρκωση της

⁵⁰ Στο αγγείο του 5^{ου} αι. π.Χ. column. i. του παπύρου αυτού είναι γραμμένος ο στίχος που στην έκδοση του Edmonds είναι το πρώτο ποίημα της Σαπφώς 1a (Mus. Ital. Ant. Calss. Vi). Ο στίχος αυτός που θεωρείται αντιπροσωπευτικό μέρος ενός εισαγωγικού ποιήματος της Σαπφώς στο πρώτο βιβλίο μιας πρώιμης προαλεξανδρινής έκδοσης, ή ότι είναι τίτλος κάποιας συλλογής ή ανθολογίας, δεν περιλαμβάνεται στις κριτικές εκδόσεις των LP και Voigt. Βλ. J. M. Edmonds, «Sappho's Book as Depicted on an Attic Vase», *CQ* 16 (1922), σσ. 1-14, *Lyra Graeca I* (1963²) σ. 180, E. G. Turner, *Athenian Books in the Fifth and Fourth Centuries B. C.*² (London 1977), σ. 14.

⁵¹ Για το πορτραίτο βλ. Hägg, *Το Αρχαίο Μυθιστόρημα* (1992) σ. 96. Σύμφωνα με την Johnne, «Women in the Ancient Novel» (1996) σ. 164, το πορτραίτο αν και ταυτίζεται με την Σαφώ η οποία είναι πολύ του

ελληνικής ποίησης και ψυχής. Στη συντριπτική τους πλειοψηφία πρόκειται για ποιήματα που φαίνεται να απαντούν στην εικόνα της Σαφώς της οβιδιανής επιστολής και του Μαρτιάλη.

συρμού την εποχή αυτή, ίσως υποδηλώνει τη νέα γενεά των γυναικών που γράφουν και μελετούν την περίοδο αυτή.

ΜΕΡΟΣ Γ. Η ΣΑΠΦΩ ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ

**Άννα Κομνηνή Δούκαινα (1083-1147): Η Σαπφώ στην
Ήλεξιάνδα**

Η Κομνηνή, μια πριγκίπισσα με σπάνια μόρφωση και αγάπη για την αρχαία ελληνική γραμματεία, κατέβαλε συνειδητή προσπάθεια να δώσει την δική της εκδοχή για την ιστορία¹ και να αλλάξει την κοινωνική ταυτότητα του γυναικείου φύλου.² Η προβολή της Σαπφώς στην Ήλεξιάνδα, ως γυναικείου και λογοτεχνικού προτύπου, με το οποίο ταυτίζεται η Άννα Κομνηνή, είναι μια από τις πιο σημαντικές στιγμές της επιβίωσης της Σαπφώς που συμπίπτει με τις προσπάθειες των Κομνηνών για την αναγέννηση των ελληνικών γραμμάτων. Για τους λόγους αυτούς η μαρτυρία της ιστορικού έχει ιδιαίτερη σημασία όχι μόνο επειδή συνδέεται με τα κυρίαρχα ιδεολογήματα πάνω στα οποία διαμορφώθηκε η ιστορική συνείδηση του νεότερου Ελληνισμού, αλλά και επειδή σηματοδοτεί μια σπουδαία στιγμή της γυναικείας χειραφέτησης. Σε μια εποχή που οι σχέσεις του Βυζαντίου με την Δύση γίνονται πιο στενές και πιο ανταγωνιστικές, οι αναφορές της Άννας Κομνηνής στην Σαπφώ μαρτυρούν συνειδητή και σκόπιμη χρήση της ποίησής της. Η πνευματική ζωή των υπηκόων του Βυζαντίου καθορίζονταν από τη βασιλική

¹ Η Άννα Δαλασσηνή, η Ειρήνη Δούκαινα και η Άννα για τουλάχιστον δυο γενιές, συνέβαλαν τα μέγιστα στην ανάπτυξη των ελληνικών σπουδών. Οι γυναίκες αυτές που υπήρξαν εξαιρέσεις του κανόνα στην εποχή τους δεν αποκαλούνται ποτέ με τα ονόματα των συζύγων τους ακόμη κι αν είναι αυτοκράτορες, δίνουν στα παιδιά τους ονόματα από την μητρική πλευρά, όπως και η Άννα Κομνηνή, και ακόμη και στην περίπτωση που δεν συγκυβερνούν, επεμβαίνουν και καθοδηγούν την πνευματική και πολιτική ζωή. Η Κομνηνή ανήκει στις γυναίκες εκείνες που κατέβαλαν συνειδητή προσπάθεια να ιδρύσουν τη μητρική γενεαλογία των ιδεατών γυναικών, ικανών να καταγράψουν την δική τους εκδοχή για την ιστορία. Βλ. Th. Gouma-Peterson, «Byzantine Studies and Feminist Methodologies: Passages to the Maternal in Anna Komnene's Alexiad», *Anna Komnene and Her Times*, Έκδ. Th. Gouma-Peterson, (New York-London 2000), σσ. 107-124, κυρ. 120-121. Επίσης D. R. Reinsch, «Women's Literature in Byzantium? - The case of Anna Komnene» *Anna Komnene and Her Times*, Μετάφρ. Thomas Dunlap, (2000) σσ. 83-106 και J. C. Anderson «Anna Komnen, Learned Women and The Book in Byzantine Art» *Anna Komnene and Her Times* (2000) σσ. 125-156.

² Η Άννα Κομνηνή είναι η πρώτη γυναίκα ιστορικός στα παγκόσμια χρονικά και, ασφαλώς, η «φεμινίστρια» η οποία μάταια προσπάθησε να αλλάξει την κοινωνική ταυτότητα του γυναικείου φύλου, χρησιμοποιώντας ανδρικά (πάντα κατά το κοινωνικό κατεστημένο) μέσα και μεθόδους. Βλ. Γ. Ι. Μίντσης, *Η «Ερωτική» Άννα Κομνηνή. Μια Μελέτη κοινωνικής ταυτότητας του φύλου* (Θεσσαλονίκη 2005), σσ. 15-19 κυρ. 11-14, όπου και επιπλέον βιβλιογραφία. Ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι η γυναικεία φύση της Κομνηνής, που θέλησε να μεταβάλει το κοινωνικό πρότυπο της γυναικείας συμπεριφοράς μέσα σε ένα ωμά ανδροκρατούμενο κοινωνικό περίγυρο, επηρέασε και τον ιστορικό της ρόλο.

Για τις γυναίκες που έσπασαν το κέλυφος της απομόνωσης και ξεπέρασαν τις ιδεολογικές και πρακτικές απαγορεύσεις που αφορούσαν στο φύλο τους βλ. Α. Μ. Μουτζάλη, «Ο ρόλος των γυναικών στο Βυζάντιο. Κοινωνική ταυτότητα του φύλου και καθημερινή πραγματικότητα», *Αρχαιολογία & Τέχνες* 69 (1998), σσ. 10-21, κυρ. 14-5. Για τις γυναίκες της αυτοκρατορικής οικογένειας που αναφέρονται στην Ήλεξιάνδα και τη βελτίωση της θέσης της γυναίκας την εποχή των Κομνηνών αυτ. σ. 17-8.

αυλή που χρησιμοποιούσε ως μηχανισμό προπαγάνδας την ιστορία των ηγεμόνων συναρτώμενη στενά με την κουλτούρα της αρχαιότητας. Με δύο «προπαγανδαστικού» χαρακτήρα αναφορές που συνδέονται με την προβολή ενός μεγαλοϊδεατισμού, γνωστού ήδη από τον Κλαυδιανό (*Epith.* X), η Άννα Κομνηνή στην *Ἀλεξιάδα*, εντάσσει την Σαπφώ σε ένα κανόνα σοφών, ενώ σε ένα ακόμη χωρίο απαντά σε όσους αμφισβητούν την *αἰδώς* και τη λογιосύνη της Σαπφώς (*esses doctior et pudica*, Sappho Μαρτιάλ. 10. 35. 16).³ Η Άννα Κομνηνή, σε αντίθεση με τον Μαρτιάλη που παρουσιάζει την Σαπφώ ως γυναίκα αδιάντροπη και απαίδευτη και σε συμφωνία με το ν Κλαυδιανό που την τοποθετεί στα παραδείγματα της αρχαίας *ἀρετῆς*, στηρίζεται στην *Ρητορική* για να διαχειρισθεί παραδειγματικά την έννοια της *αἰδοῦς*. Με τις αναφορές της Κομνηνῆς στην Σαπφώ διαλέγονται στα επιτάφια εγκώμια για την πριγκίπισσα ο Γ. Τορνίκης και ο Θεόδωρος Πρόδρομος, που παρομοιάζουν την Άννα με Δέκατη Μούσα και Τέταρη Χάρिता. Περίπου έναν αιώνα μετά από την Κομνηνή το απ. 137 της Σαπφώς γίνεται γνωστό και στην Δύση με τις δύο μεταφράσεις της *Ρητορικῆς*, την Ανώνυμη και του G. De Moerbeka (1279, 1259 μ. Χ.). Μόλις τον 16^ο αι. οι ποιήτριες της Δύσης, χρησιμοποιούν όπως και η Κομνηνή, την Σαπφώ για να επιβεβαιώσουν την ποιητική τους ταυτότητα και να καθιερωθούν στο ανδροκρατούμενο λογοτεχνικό καθεστώς της Ευρώπης.

Στο πρώτο υπό εξέταση χωρίο της *Ἀλεξιάδας* (*ἡβουλόμεν δὲ καὶ πᾶσαν τὴν τῶν Βογομίλων διηγήσασθαι αἴρεσιν· ἀλλὰ με κωλύει καὶ αἰδώς, ὥς πού φησιν ἡ καλὴ Σαπφώ, ὅτι συγγραφεὺς ἔγωγε γυνὴ καὶ τῆς πορφύρας τὸ τιμιώτατον καὶ τῶν Ἀλεξίου πρῶτιστον βλάβιστον τά τε εἰς ἀκοὴν πολλῶν ἐρχόμενα σιγῆς ἄξια. Βούλομαι μὲν γράφειν, ἵνα τὸ πλήρες τῆς τῶν Βογομίλων, παραστήσω αἰρέσεως· ἀλλ' ἵνα μὴ τὴν γλῶπταν μολύνω τὴν ἐμαυτῆς, παρίημι ταῦτα*, 15. 8. 11-12) η Κομνηνή με τον τεχνικό όρο

³ Η εποχή του Αλέξιου υπήρξε η απαρχή για στενότερες, αν και όχι τόσο φιλικές, σχέσεις του Βυζαντίου με την Δύση και η ίδια η γέννηση, η προσωπική της ζωή και οι φιλοδοξίες της Κομνηνῆς σηματοδεύτηκαν από τις σχέσεις με τους Λατίνους. Η πορφυρογέννητη πριγκίπισσα γεννήθηκε σχεδόν ταυτόχρονα με την επιστροφή του Αλέξιου στην Κωνσταντινούπολη, μετά τη θριαμβευτική νίκη του κατά των Νορμανδών και την Πρώτη Σταυροφορία. Ο πόλεμος αυτός ξεκίνησε με την επιδρομή των Λατίνων ύστερα από τη διάλυση του συνοικεσίου ανάμεσα στην Ολυμπιάδα που πήρε το χριστιανικό όνομα Ελένη, κόρη του Ροβέρτου Βοϊμούνδου Γουισκάρδου και τον Κωνσταντίνο Δούκα, γιο του Μιχαήλ XII και της Μαρίας Αλανῆς. Η διάλυση της μνηστείας με την Ολυμπιάδα, το γαμήλιο συμβόλαιο της οποίας συνέταξε ο Ψελλός, έγινε καθαρά για πολιτικούς λόγους με πρόσχημα την προστασία των δικαιωμάτων της κόρης του Βοϊμούνδου επί του βυζαντινού θρόνου. Στη συνέχεια ο Κωνσταντίνος Δούκας, που πέθανε πρόωρα, μνηστεύεται με την Άννα Κομνηνή, η οποία είχε ανατραφεί από τη μητέρα του Μαρίας Αλανῆ. Για την εποχή των Κομνηνών, τη μόρφωση και την ηθική διαπαιδαγώγηση της Άννας Κομνηνῆς βλ. Κ. Ντίλ, *Πριγκίπισσες της Δύσης και βυζαντινή προφύρα*, Μετάφρ. Α. Εμμανουήλ, (Αθήνα 2003), σσ. 44-53. Για την πολιτική της σύναψης γάμων στη δυναστεία των Κομνηνών βλ. Α. Ρ. Kazhdan, Α. Wharton Epstein, *Αλλαγές στον Βυζαντινό Πολιτισμό κατά τον 11ο και 12ο αιώνα*, Μετάφρ. Α. Παππάς, Θεώρ. Φ. Τσουγκαράκης, ΜΙΕΤ, (Αθήνα 2004 ανατ.), σσ. 272 κ.ε.

φησί ν παραθέτει το γνωστό από τον Αριστοτέλη⁴ ποίημα της Σαπφώς (ήβουλόμην...διηγήσασθαι...βούλομαι γράφειν πβ. θέλω τί τ' εἴπην, απ. 137. 1),⁵ δηλώνοντας ότι σιωπά επειδή τα αισχρά τερατουργήματα των Βογομίλων μολύνουν τη γλώσσα της (ἀλλά με κωλύει καὶ αἰδώς...τῇν γλώπταν μολύνω...παρίημι ταῦτα, πβ. ἀλλά με κωλύει / αἰδώς ...γλώσσα ἐκύκα κάκον, Σαπφ. απ. 137. 1-4, τὰ γὰρ αἰσχρὰ αἰσχύνονται καὶ λέγοντες καὶ ποιοῦντες καὶ μέλλοντες, ὥπερ καὶ Σαπφῶ πεποίηκεν, Ρητ. 1367a7-8).⁶ Τα σοβαρά πολιτικά και δογματικά ζητήματα δεν επιτρέπεται να γνωστοποιούνται στους πολλούς. Η σιωπή για τις πράξεις των Βογομίλων που επιβάλλει την ντροπή νοείται στα πλαίσια των συμβάσεων της αυτοκρατορικής αυλής και μιας αυστηρά ιεραρχημένης κοινωνίας που διαμορφώνει και την προσωπικότητα της ιδιαίτερα προικισμένης και εγγράμματης αυτής γυναίκας, που από μικρή ηλικία αναμειγνύεται σε ζητήματα του κράτους. Η καταδίωξη του από βορρά κινδύνου των Βογομίλων από τον Αλέξιο Α΄ Κομνηνό ήταν μια μεγάλη στρατιωτική και πολιτική επιτυχία που συνδυάστηκε με την επιβολή του ορθόδοξου δόγματος. Οι σκανδαλιστικές λεπτομέρειες για την αίρεση αυτή που έχει στους κόλπους της γύναια κακοήθη καὶ παμπόνηρα (15. 8. 3) αφορούν στον όγλο, στους συκοφάντες και σε όσους αρέσκονται σε τέτοιες ιστορίες (πβ. 3. 2), και η Άννα παραπέμπει τους περιέργους στην Πανοπλία του Ζυγαβηνού, έργο που συντάχθηκε με την επίβλεψη του πατέρα της.⁷ Ταυτόχρονα με το δικαίωμα του αυτοκρατορικού αίματος και την αδιαμφισβήτητη ηθική που προκύπτει από αυτό,⁸ η Κομνηνή παραβιάζει με έναν

⁴ Η Άννα στις εξήντα αναφορές της στον Όμηρο σπάνια προσθέτει τη διευκρίνιση «όπως λέει ο Ποιητής» θεωρώντας ότι οι αναγνώστες κατανοούν και δεν χρειάζονται περισσότερες εξηγήσεις. Βλ. G. Buckler, *Anna Comnena* (Oxford University Press, London 1968²), σσ. 197-200, κυρ. 116 σημ. 10, S. Runciman, *Η τελευταία Βυζαντινή Αναγέννηση (Διαλέξεις Wiles, Πανεπιστημίου Queen Μπέλφαστ 1968)*, Μετάφρ. Λ. Καμπερίδης, (Αθήνα 2005³), σ. 116 σημ. 10.

⁵ Στην έκδοση της Budè σ. 264 το απ. 137 καταχωρίζεται στον Αλκαίο απ. 19 Bergk, *Anth. Lyr. Gr.* έκδ. Hiller. Βλ. Buckler, *Anna Comnena* (1968²) σ. 202.

⁶ Είναι χαρακτηριστικό ότι όταν η Άννα μιλά με την ιδιότητα της ιστορικού προτιμά να «δαγκώσει τη γλώσσα» της παρά να πει κάτι αν δεν είναι η κατάλληλη στιγμή (14. 4. 9, 1. 12.3). Το υποκειμενικό στοιχείο στο έργο της Κομνηνής εκφράζεται με την μορφή εξομολογητικών σκέψεων, αναλύσεων, περιγραφών, και αναμνήσεων με σταθερή επίπληξη της συγγραφέως στον εαυτό της ότι «ξεχάστηκε». Βλ. Κλ. Β. Παπααύλου, «Μουρασάκι Σικιμού και Άννα Κομνηνή (Μια συγκριτική προσέγγιση)», *Στασί νος* 10 (1989-93), σσ. 160-61.

Τα λάθη της Κομνηνής ως ιστορικού κρίνονται ασήμαντα. Βλ. Buckler, *Anna Comnena* (1968²) σσ. 5-10.

⁷ Η Κομνηνή σταματά τη διήγηση από γυναικεία και βασιλική ντροπή και σε ένα άλλο χωρίο της *Αλεξιάδας* δηλώνοντας ότι δεν ανέχεται να παρεμβάλλει ή να διηγηθεί το παραμικρό για την πράξη που την αποτροπιάζει ακόμη και ως ανάμνηση της βαρβαρότητας (τους βιασμούς των πρέσβων που είχαν σταλεί στον Πάπα της Ρώμης) και που θα μόλυνε και τον κάλαμο και το χαρτί).

⁸ Για την αἰδώς ως κατ' εξοχήν γυναικεία αρετή, ιδιαίτερα των βασιλισσών βλ. Buckler, *Anna Comnena* (1968²) σσ. 120, 156, 205, 340. Για τη θέση της γυναίκας στην αυτοκρατορική αυλή και το έντονο αίσθημα της αριστοκρατίας αυτ. σσ. 114-121, 51-57, 251-6.

ιδιοφυή αντιπερισπασμό τη μακρόχρονη σιωπή που η ελληνική και η χριστιανική παράδοση επιβάλλει στις γυναίκες (*Γυναικί δέ διδάσκειν οὐκ ἐπιτρέπω*, Παύλ. Α. Τιμ. 2. 12), ειδικά στη διδασκαλία των θεολογικών ζητημάτων,⁹ και περνώντας τα όρια που κρατούν μια γυναίκα δέσμια της παραδοσιακής σεμνοτυφίας, συναρτά τη δική της *αἰ δῶ* με την Σαπφώ.

Στη σύγκριση της γιαγιάς της Δαλασσηνής με την Θεανώ (*τοσοῦτον ἦν ἐκείνη χρῆμα θαυμάσιον εἰς αἰδῶ*, Ἀλεξ. 12. 3. 3), η συγγραφέας χρησιμοποιεί παραδοσιακούς τρόπους προβολής της γυναικείας *αἰδοῦς*. Η σύγκριση που ανακαλεί τη φράση του Στράβωνα για την Σαπφώ (*Σαπφῶ..θαυμαστόν τι χρῆμα*, 13. 617 πβ. Λουκ. Εἰ κ. 18) παραπέμπει στο δίδυμο των σοφών γυναικῶν της αρχαιότητας Σαπφώ και Θεανώ¹⁰ βλ. και (*Σιβύλλαι τε καὶ Σαπφῶ ἡ μουσοποιός, Θεανώ τε καὶ ἡ Αἰγυπτία σοφή*, Μ. Ψελλός *Ἐπιτ. Λόγ. Εγκώμιον εἰς τὴν μητέρα αὐτοῦ* σ. 59 φ 85).¹¹ Στο χωρίο όμως που μιλά για τον εαυτό της η Κομνηνή αποφεύγει τον παραδοσιακό τρόπο με τον οποίο υμνείται η γυναικεία ντροπή¹² και, διαφοροποιούμενη από την τρέχουσα ηθικολογία της εποχής, αντιπαραβάλλει ως ηθικό παράδειγμα την Σαπφώ απαντώντας ταυτόχρονα και σε όσους δυσανασχετούν με τον υπερβολικό θαυμασμό προς την αρχαιότητα ή αμφιβάλλουν για τις ικανότητες της γυναίκας. Στην ερμηνεία του απ. 137 η Κομνηνή παραπέμπει, όπως φαίνεται από το επίθετο *καλή* στον Πλάτωνα

⁹ Για την ελληνική συμπεριφορά βλ. Αισχ. *Ἐπτ.* Θήβ. 232, Σοφ. *Αἴας* 293, Ευρ. *Ἡφ.* 476-7, *Τρ.* 654, *Ἦ γύναι, κόσμος γυναιξὶ καὶ μᾶλλον ταῖς παρθένοις / μὴ γλωσσαλγείν ἐπὶ κενοῖς, ἀλλὰ θυροῦν τὸ στόμα / καὶ μὴ μακροῖς καὶ περιττοῖς ἐνδιατρίβειν λόγοις*, Ευστ. Μακρεμβ. 5. 10. 2 πβ. 6 κ.α. Βλ. Conca *Il romanzo bizantino* (1994) σσ. 694 σημ. 9, 741 σημ. 3. Για θέμα της διδασκαλίας των χριστιανικών κειμένων από γυναίκες και την επέμβασή τους στις αιρέσεις βλ. Clarcck, *Οι Γυναίκες στην Ὀψιμη Αρχαιότητα* (1997) σσ. 180 κ.ε., 192-93, 195-206. Η Άννα θυμάται τη μητέρα της με το βιβλίο στο χέρι να μελετά λόγους των αγίων πατέρων (5. 1. 10) και να ενδιαφέρεται για τα δογματικά ζητήματα.

¹⁰ Η Θεανώ επίσης δίνει τον ορισμό του λέγειν σύμφωνα με τον καιρόν και την περίσταση (*Θεανῶ ἡ Πυθαγορικὴ ἔφη· «περὶ ὧν λέγειν καλόν, περὶ τούτων σιωπᾶν αἰσχρόν, καὶ περὶ ὧν λέγειν αἰσχρόν, περὶ τούτων σιωπᾶν καλόν*, Λιβάν. *Ἐπιστ.* 574 πβ. καὶ *σιωπῶν θαυμάζεται τὸ μετὰ καιροῦ τοῦτο ποιεῖν. καὶ οὐκ ἂν οὔτε λέγων ὀφθεῖν σιωπᾶν δέον οὔτε σιωπῶν λέγειν δέον*, *Ἐπιστ.* 1071 Wolf σ. 467=1081 (Foester).

¹¹ Ο Κωνσταντίνος Μανασσής (ο.π. σ. 307-8) λέει ότι η Κομνηνή δεν ήταν απλώς μια γυναίκα μορφωμένη, ήταν μια γυναίκα σοφή, ανώτερη από την Θεανώ, τη γυναίκα του Πυθαγόρα, την Ιπαρχία της Μαρωνείας, την Υπατία της Αλεξανδρείας και τη σοφή αλχημίστρια Κλεοπάτρα, τις σπουδαιότερες γυναίκες επιστήμονες. Βλ. Μίντσης, *Η «Ερωτική» Άννα Κομνηνή* (2005) σ. 85 σημ. 7.

¹² Ο Τορνίκης στον επιτάφιο εγκώμιο της Άννας, λέει ότι χιλιοσφαλούσε τη γλώσσα της (*οὐ παρ' Εὐρύπιδου (Ἡφ. 476) ἀλλὰ παρ' ἑαυτῆς μαθοῦσα τὸν κόσμον*, Dargouzés 237. 20) και όλοι στεκόταν μπροστά της άφωνοι σαν να τελούνταν ιερά μυστήρια. Το ήθος αυτό το κληρονόμησε από τους γονεῖς της (*Ἐκεῖθεν ἔσχεος καὶ <τόν> τῆς γλώττης διὰ τοῦ λόγου δεσμὸν ἐξ ὧν καὶ τὸ φυσικόν*, 243.6-7). Στην *αἰδῶ* της Άννας ο Τορνίκης επανέρχεται πολλές φορές (*ἐμάνθανε τὰ λαλούμενα καὶ τὰ σιωπώμενα καὶ πρός οὓς καὶ πότε χρεῶν ἢ σιγᾶν ἢ παρρησιάζεσθαι*, αυτ. πβ. 261. 11-13).

(Φαίδρ. 235c) και με την ιδιότητα της πορφυρογέννητης που αντιστοιχεί με το πλατωνικό επίθετο *καλή* της Σαπφώς, αλλά και της συγγραφέως, τοποθετείται απέναντι στους Σχολιαστές της *Ρητορικής*, ο ένας εκ των οποίων, ίσως ο Μιχαήλ, σχεδόν σύγχρονος του Στέφανου, εργάζεται υπό την εποπτεία της.

Η ερμηνεία του απ. 137 από την Κομνηνή συνιστά μια σπουδαιότατη στιγμή επιβίωσης της σαπφικής ποίησης επειδή αναδεικνύει για δεύτερη φορά μετά από τον Αριστοτέλη την πατρότητα των στίχων ενός πολυχρησιμοποιημένου θέματος, γνωστού, χωρίς όμως αναφορά στην Σαπφώ, και από τον Αιδίτουο, τον Κάτουλλο, τον Λουκιανό, τον Νόννο, τον Μιχαήλ Ψελλό, και τους συγγραφείς των ερωτικών μυθιστορημάτων (Ευστάθ. Μακρεμβολ. *Τά καθ' Ὑμίνην καί Ὑμινίαν*. 10. 6. 3, Θ. Πρόδρομος *Τά κατὰ Ροδάνθην καί Δοσικλέα* 3. 492 κ.ε., 501 κ.ε., 2. 394-6, 2. 120 κ.ε.).

Σε αντίθεση με κάθε άλλη γυναίκα, ακόμη και τις σοφές της αρχαιότητας που κάποτε και ο Ψελλός (Ι. 1112), τις χρησιμοποιεί για να ψέξει σαρκαστικά τη σύγχρονή του Δοσιθέα ως νέα Εριφύλη, Σαπφώ, Διοτίμα, Ασπασία και Θεανώ, μια πριγκίπισσα έχει λόγο αλλά και ήθος για να βεβαιώσει τη δική της σχέση, αλλά και της Σαπφώς, με την κατ' εξοχήν γυναικεία *ἀρετή* (αἰ δῶς). Η σημασία της προβολής της Σαπφώς ως γυναικείου προτύπου γίνεται φανερή αν αναλογιστεί κανείς ότι στην εκπαίδευση της νεότερης Ελλάδας η αναζήτηση ενός εθνικού γυναικείου χαρακτήρα επέβαλε γυναικεία πρότυπα, όπως η Αντιγόνη, η Πηνελόπη ή η Αλκίση.¹³ Στην *Ἀλεξιάδα* η διπλή μεταφορά του απ. 137 με ρητή αναφορά στο όνομα της ποιήτριας συναρτάται με τον αυτοέπαινο της ιστορικού (*ὅτι συγγραφεὺς ἔγωγε γυνή καί τῆς πορφύρας τὸ τιμιώτατον καί τῶν Ἀλεξίου πρώτιστον βλάστημα*), που παραπέμπει στον Πρόλογο (*πορφύρας τιθήνημά τε καί γέννημα*, 1. 1. 11 κ.ε.)¹⁴ όπου η Κομνηνή καθορίζει τους νόμους της συγγραφής

¹³ Για τα νεότερα πρότυπα που επιβάλλονται μέσω της εκπαίδευσης βλ. Ε. Φουρνάρη, *Εκπαίδευση και Αγωγή των κοριτσιών (Ελληνικοί Προβληματισμοί 1830-1910)*, Ένα Ανθολόγιο, Ιστορικό αρχείο ελληνικής νεολαίας, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, (Αθήνα 1987), σσ. 35 κ.ε., 44 κ.ε.

¹⁴ *ταῦτα δὲ διεγνωκυῖα ἐγὼ Ἄννα, θυγάτηρ μὲν τῶν βασιλέων Ἀλεξίου καί Εἰρήνης, πορφύρας τιθήνημά τε καί γέννημα, οὐ γραμμάτων οὐκ ἄμοιρος, ἀλλὰ καί τὸ ἐλλήνίζειν ἐς ἄκρον ἐσπουδακυῖα, καί ῥητορικῆς οὐκ ἀμελετήτως ἔχουσα καί τὰς Ἀριστοτελικὰς τέχνας εὖ ἀναλεξαμένη καί τοὺς Πλάτωνος διαλόγους, καί τὸν νοῦν ἀπὸ τῆς τετρακτύος τῶν μαθημάτων πυκάσασα, (δεῖ γὰρ ἐξορχεῖσθαι ταῦτα, καί οὐ περιαιτολογία τὸ πρᾶγμα, ὅσα ἢ φύσις καί ἢ περὶ τὰς ἐπιστήμας σπουδῇ δέδωκε, καί ὁ θεὸς ἄνωθεν ἐπεβράβευσε καί ὁ καιρὸς συνεισήνεγκε, βούλομαι διὰ τῆςδὲ μου τῆς γραφῆς τὰς πράξεις ἀφηγήσασθαι τοῦμὲν πατρός, οὐκ ἀξίας σιγῇ παραδοθῆναι, 1. 1. 7-17).*

υπερηφανευόμενη για το φύλο, την καταγωγή και την μόρφωσή της.¹⁵ Η υπερηφάνεια της Κομνηνής (*μεγαλαυχία...καί ού περιαιτολογία*, 1. 1) ότι με το έργο της μάχεται ενάντια στη λήθη και τη σιωπή (*οὐκ ἀξίας σιγῇ παραδοθῆναι*, 1. 1. 7-17) που ανακαλεί το προοίμιο της *Ἱστορίης* του Ηροδότου, υπενθυμίζει την περηφάνεια της Σαπφώς για την τέχνη της και τη μνήμη που αυτή εξασφαλίζει (*μεγαλαυχουμένης καί λεγούσης ὡς αὐτήν αἱ Μοῦσαι τῷ ὄντι ὀλβίαν καί ζηλωτὴν ἐποίησαν, καί ὡς οὐδ' ἀποθανούσης ἔσται λήθη*, Αἴλ. Αριστείδ. Λόγ. 28.51). Στην Άννα και στην Σαπφώ ακούμε καθαρά τη γυναίκα που υπερηφανεύεται για τη γνώση και την κοινωνική της θέση (*αἶ με τιμίαν ἐπόησαν ἔργα / τα σφα δοῖσαι, Σαπφ. αππ. 32 πβ. 193, 55, 147, οὐδ' ἴαν δοκίμῳ προσίδοισαν φάος ἀλίῳ / ἔσεσθαι σοφίαν πάρθενον εἰς οὐδένα πω χρόνον / τεαύταν*, 56) χωρίς τη μεσολάβηση του άνδρα-ποιητή, όπως συμβαίνει με τις πλασματικά ελεύθερες Αθηναίες αστές του δράματος (Αριστοφ. *Λυσ.* 1126 κ.ε., *Βάτρ.* 949, *Εκκλ.* 241 κ.ε., *Ευρ. Μήδ.* 298 κ.ε., 1085-6, *Μελαν. αππ.* 483, 484 N², *Ανδρ.* 364-5, *Φρέστ.* 1204), ή την «Σαπφώ» του Οβίδιου που καυχάται επίσης για δόξα του ονόματος και της τέχνης της (*at nomen, quod terras impleat omnes, / est mihi; mensuram nominis ipsa fero*, *ES* 33-34). Το εξαιρετικά σπάνιο δείγμα αυτοπροβολής της γυναίκας είναι και στις δύο γυναίκες αλληλένδετο με την επίγνωση της συγγραφικής τους δύναμης.

Πριν από την ερμηνεία του απ. 137 σε ένα επίσης καίριο σημείο της ιστορίας, (*τὰ δέ ἔξωθεν καί ὅσα μοι συνεπεπτῶκει οὐπω τὸν ὄγδοον ὑπερελασάση χρόνον καί ὅσους ἐχθρούς ἢ τῶν ἀνθρώπων μοι κακία παρεβλάστησε, τῆς Ἰσοκράτους Σειρήνος δεῖται, τῆς Πινδαρικῆς μεγαλοφωνίας, τοῦ Πολέμωνος ῥοίζου, τῆς Ὀμηρικῆς Καλλιόπης, τῆς Σαπφικῆς λύρας ἢ τινος ἄλλης παρὰ ταύτας δυνάμεως*, 14.7. 18-24) η Κομνηνή εντάσσει την Σαπφώ όχι σε έναν κατάλογο σοφών γυναικῶν ή προτύπων της γυναικείας ἀρετῆς, αλλά σε έναν κατάλογο προτύπων λογοτεχνικού ύφους. Ο κανόνας της Κομνηνής συντομότερος κατά έξι παραδείγματα από τον κανόνα του Ψελλού, (*Εγκωμ. Λόγ.*

¹⁵ Ο συσχετισμός της αυτοκρατορικής καταγωγής με το λόγο αποτυπώνεται στις αυτοκρατορικές διαταγές που ο υπογραμματέας διατυπώνει με τη γλώσσα της παρρησίας και της διαλεκτικής (*ἐλευθέραν ἔχων τὴν γλῶτταν καί οὐκ ἐπὶ ψόγῳ ἀναισχυντίαις στομούμενος, ἀλλ' ὅποιον ὁ Σταγειρίτης τὸν διαλεκτικὸν εἶναι παρακελεύεται*, 13. 1 26). Η αντίληψη ότι η ελευθερία του λόγου είναι υποχρέωση του διαλεκτικού και απαραίτητο συστατικό της φιλίας (*σπάνις γάρ προσηγορίας κατὰ τὸν Σταγειρίτην πολλὰς φιλίας διέλυσε* πβ. 4. 11) σηματοδοτεῖ μια πολύ σημαντική στιγμή για την χειραφέτηση της γυναίκας. Ο έπαινος της παρρησίας στο χωρίο αυτό της *Ἀλεξιάδας* θεωρήθηκε έμμεση απολογία της Κομνηνής για τη σκληρή και απρεπή γλώσσα προς τον σύζυγό της Βρυένιο που τον κατηγορήσε για δειλία, όταν ο αυτός αρνήθηκε να συνεργήσει στη συνωμοσία που οργάνωσε με τη μητέρα της για τη διαδοχή της στο θρόνο (Νικ. Ακομ. *Ἰων. Κομν.* 3. 8).

πρός τὸν Μονομάχο Β σ. 110 φ. 110), που εκτιμά την Σαπφική λύρα ως ισότιμη του Δημοσθένη, του Περικλή, του Πολέμωνα, του Πλάτωνα, του Λυσία, του Ισοκράτη, του Ηροδότου, του Δίωνα, του Πινδάρου, του Ορφέα, του Ομήρου και του Ανακρέοντα, αφορμάται από τον αριστοτελικό κανόνα των Ελλήνων σοφών (Ρητ. 1398b13), στους οποίους εντάσσεται για πρώτη φορά η Σαπφώ. Η Κομνηνή χρησιμοποιεί το εδάφιο ως σαπφικού τύπου υπερβολή,¹⁶ και χρωματίζει με πάθος τα βάσανα και τους εχθρούς που αντιμετώπισε από μικρή όταν στέφθηκε συναυτοκράτορας του Αλεξίου ο αδελφός της. Η μετωνυμία *Σαπφική λύρα* (πβ. dignata chelys, Στάτ. Silves 5. 3. 155), που ίσως προεξαγγέλλει την ερμηνεία στο απ. 137 της Σαπφώς, ανακαλεί και την επίκληση της ποιήτριας στη λύρα της (απ. 118) υποδηλώνει επιρροή των υποδείξεων του Ερμογένη (Περὶ ἰδ. 2. 4 σ. 334. 5 κ.ε.), του Ευστάθιου (Ὀμηρικῶς δέ πως καὶ ἡ λυρική Σαπφῶ σχηματίζουσα τῇ κιθάρᾳ ἐγκελεύεται, Ἰλ. 9.41 κ.ε.) και του Μιχαήλ Ιταλικού (Ἄγε τοίνυν, χέλυ δὶά μοι...κατὰ τὴν ὑμετέραν ρητορικὴν διαπλέκεται τὰ ἐγκώμια ἕτερον γὰρ ἐγκωμίου εἶδος ὁ λόγος ἐνταῦθα προβάλλεται καὶ ἀφ' ἐτέρων ἀξόνων νομοθετούμενον, Λόγος εἰς Ἰωάννην ΙΙ Κομνηνόν σ. 247).¹⁷ Ο σπουδαῖος αυτός καθηγητής της Ρητορικής και της Φιλοσοφίας και αργότερα μητροπολίτης Φιλιππουπόλεως, ανήκε στον κύκλο των λογίων της μητέρας της Κομνηνής, Ειρήνης Δούκαινας, και στα εγκώμια των αυτοκρατόρων ακολουθεί την παράδοση του Ιουλιανού και του Ψελλού. Η ένταξη της Σαπφώς σε καταλόγους προτεινόμενων συγγραφέων από τον Μιχαήλ Ψελλό και την Άννα Κομνηνή σημαίνει ότι ακόμη οι κατευθύνσεις για την επίσημη σχολική αγωγή δίνονται από σημαίνοντες λογίους και διανοούμενους του Βυζαντίου. Το γεγονός ότι η Σαπφώ αποκαλείται Δέκατη Μούσα, ή η ποιήτρια, όπως ο Όμηρος είναι ο ποιητής και ο Δημοσθένης ο ρήτορας, είναι καθοριστικός παράγοντας για τη διάσωση της ποίησής της και μέρος τουλάχιστον του κειμένου της. Προς την κατεύθυνση αυτή οδηγεί και η μακραίωνη παράδοση της χρήσης εγκωμιαστικών τόπων της Σαπφώς που εντοπίζονται και στο πορτραίτο της μητέρας της Κομνηνής, Ειρήνης Δούκαινας, το οποίο παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με το πορτραίτο της απύσας φίλης της στο απ. 96 της Σαπφώς.

¹⁶ Η υπερβολική σύγκριση με την οποία εγκωμιάζεται η ανδρεία και η ψυχική δύναμη του Αλέξιου («Ποιος άραγε θα μπορούσε να υμνήσει επάξια τα κατορθώματά του; Η βαριά φωνή του Δημοσθένη, η διαπεραστική του Πολέμωνα ή όλες μαζί οι Μούσες του Ομήρου; Εγώ θα έλεγα πως ούτε ο ίδιος ο Πλάτων ούτε ολόκληρη η Στοά και η Ακαδημία συγκεντρωμένες σε ένα μέρος δεν θα μπορούσαν να φιλοσοφήσουν όπως ταιριάζει στη δύναμη της ψυχής του» 3. 2) θυμίζει επίσης την Σαπφώ.

¹⁷ Spengel, *Rhetores Graeci III* (Leipzig 1856), σσ. 368-372.

Στο πορτραίτο της Ειρήνης (αὐτό μὲν τὸ πρόσωπον σελήνης μὲν ἀπέστιλβε φέγγος, οὐ μὴν εἰς κύκλον ἀκριβῆ διαπέπλαστο κατὰ τὰς Ἀσσυρίας γυναικας, οὐδ' ἄλλως ἐξεμηκύνετο κατὰ τὰς Σκυθίδας, ἀλλ' ὑπεχαλᾷτο μικρόν πως τῆς ἀκριβείας τοῦ κύκλου. ἀνεπέπτατο δὲ αὐτῆς ὁ λειμὼν ἀπὸ τῶν παρειῶν, καὶ τὴν ῥοδωνιᾶν καὶ τοῖς πόρρω προὔβαλλετο... Ἡ μέντοι ἴρις τῶν ὀφθαλμῶν θάλατταν ἐμιμεῖτο γαληνιώσαν, ἐν βαθυκύμονι διαθέσει τὸ κυανοῦν ἐξαυγάζουσα· ἀντέστιλβε δὲ καὶ τὸ λευκὸν τῶν ὀμμάτων κύκλω τῆς ἱριδος, καὶ χάριν ἀπέλαμπον ἄμαχον καὶ ἡδονὴν ἄφατον ἐνεδίδουν ταῖς ὄψεσι, Ἀλεξ. 3. 3) που απηχεί τα απ. 34, 96, ίσως και τα απ. 16, 138 της Σαπφώς, η Κομνηνή φαίνεται να ακολουθεῖ το εγκώμιο της αυτοκράτειρας Ευσεβίας Φλαβίας Αυρηλίας του Ιουλιανού (καὶ κάλλος τοσοῦτον, ὥστε ἀποκρύπτεσθαι τὰς ἄλλας παρθένους, καθάπερ οἶμαι περὶ τῇ σελήνῃ πληθούσῃ οἱ διαφανεῖς ἀστέρες καταυγαζόμενοι κρύπτουσι τὴν μορφήν, Λόγ. 3. 109c).¹⁸ Το χωρίο του Ιουλιανού απηχεί το ομηρικής καταγωγής απ. 34 της Σαπφώς, θέμα ιδιαίτερα αγαπητό και στα μυθιστορήματα (ὥπερ καὶ τὴν σελήνην εἰ διαπρέπει τῶν ἄλλων ἀστέρων, Ηλιόδ. Αἰθ. 3. 6, ὦν μία μούνη / πασῶν προφέρουσα φαίνεται, οἶα καὶ αὐτὴ / φαιδροτέραις ἀκτῖσι κατακρύπτει σέλας ἄστρων/ μαρμαρυγὴν εὐκυκλον ἀκοντίζουσα Σελήνη, Νόνν. Διον. 34. 39 κ.ε., ὡς δ' ὅτ' ἄν οὐρανὸν εὐρύν ἐν ἀστράσι δίῃ Σελήνη / ἐκπρέπει ἐν πάντεσσιν, 41. 255 κ.ε., Κόϊντ. Σμυρν. 1. 36-37). Απηχήσεις του απ. 34 έχουμε στον Αριστοτέλη (ἀποκρύπτει γὰρ πάλιν ἡ λῖαν λαμπρὰ λέξις τὰ τε ἦθη καὶ τὰς διανοίας, Ποιητ. 1460b4),¹⁹ τον Γρηγόριο Νανζιανζηνό (πόθεν ἥλιος φρυκτωρεῖ πάσῃ τῇ οἴκουμένῃ καὶ πάσαις ὄψαισιν ὥπερ χοροῦ τινος κορυφαῖος, πλέον τοὺς ἄλλους ἀστέρας ἀποκρύπτων φαιδρότητι ἢ τινες ἐκείνων ἐτέρους; Λόγ. 28. 29),²⁰ τον Ευστάθιο (ἴλ. 729. 20 πβ. *Anecd. Par.* iiiii Cramer, Ιουλ. Ἐπιστ. 194. 387a),²¹ και τον Μιχαήλ Ψελλό όταν

¹⁸ Για το παράλληλο βλ. Wright, *The Works of the emperor Julian I* (1954) σ. 293. Για τη ζωή και το έργο του Ιουλιανού βλ. Β. Παπαϊωάννου, *Η Σάτιρα στη Βυζαντινή Λογοτεχνία. Βασικές επισημάνσεις στην πνευματική προσφορά του Βυζαντίου και ένα σχέδιασμα της παρουσίας της σάτιρας στη βυζαντινή λογοτεχνία* (Θεσσαλονίκη 2000), σσ. 57-63, όπου και βιβλιογραφία.

¹⁹ Για την ομηρική καταγωγή του απ. 34 (ἄστερες μὲν ἀμφὶ κάλαν σελάνναν / ἄψ ἀποκρύπτουσι φάεννον εἶδος / ὅπποτα πλήθοισα μάλιστα λάμπη / γὰν... πβ. ὡς δ' ὅτ' ἐν οὐρανῷ ἄστρα φαεινὴν ἀμφὶ σελήνην / φαίνεται ἄριπρεπέα, Όμ. Ωδ. θ 555 κ.ε., πενταέθλοισιν γὰρ ἐνέπρεπεν ὡς ἄστρων διακρίνει φάη / νυκτὸς διχομηνίδος εὐφεγγῆς σελάννα, ἴλ. Β. 9. 27 κ.ε.) και άλλα παράλληλα με την Σαπφώ βλ. Musolesi «Sapph. fr. 34, 1-4V» (1980-82) σσ. 37-8 σημ. 2.

²¹ Για το θέμα και τις παραλλαγές του βλ. Α. D. Skiadas, *Hommer im Griechischen Epigramm* (Athens 1965), σσ. 78 κ.ε., *Αρχαϊκός Λυρισμός II* (1981) σσ. 189-195, 193, C. M. Macleod, «Two Comparisons in Sappho», *ZPE* 15 (1974), σσ. 217-20, που συσχετίζει το απ. 96 με το απ. 16 ως προς

εγκωμιάζει τον ευρισκόμενο στην Μυτιλήνη Μονομάχο (οἶα δὴ τις φωστήρ ἐπιβέβηκας ἄρματος, καὶ πάντες οἱ δοκοῦντες ἀστέρες ἐκρύβησαν, σ. 107 φ. 109).²²

Στο απ. 96, ίσως την πιο λεπτή εκδήλωση του συναισθηματικού κόσμου της Σαπφώς,²³ η γυναίκα «Σελήνη» υπερέχει ανάμεσα στις γυναίκες της Λυδίας, όπως η λάμψη του φεγγαριού ξεχωρίζει από τη λάμψη των αστεριών όταν ο ήλιος δύσει. Η λάμψη αυτή που κυριεύει θάλασσες και στεριές (στ. 10, 20) μετασχηματίζεται σε άνθινο λιβάδι φωτός (τεθά-/ λαισι δέ βρόδα κᾶπαλ' ἄν-/ θρυσκα καὶ μελίλωτος ἀνθεμώδης, στ. 12-14).²⁴ Η ξενιτεμένη φίλη ξεχωρίζει ανάμεσα στις Λυδές (-]Σάρδ. [...], στ. 10, Λύδαισιν, στ. 6) και το φως της ξεχύνεται (πβ. σοὶ χάριεν μέν εἶδος, ὅππατα <δ'> / μέλιχ', ἔρος δ' ἐπ' ἰμέρτω κέχυται προσώπω απ. 112. 3-5) στα λιβάδια με τα ία και τα τριφύλλια σκορπώντας στην απέναντι στεριά της Λέσβου τον πόθο που τρώει την ψυχή (στ. 16-17). Στο ποίημα η πολυσυζητημένη παρομοίωση της Σαπφώς εξελίσσεται βαθμηδόν σε αυτόνομη, αλλά και οργανικά συνδεόμενη με το υπόλοιπο σώμα ποιητική εικόνα,²⁵ και η διακεκριμένη κόρη εξισώνεται με μια μυστηριακή λάμψη φωτός που

την ποιητική τεχνική, Schadewaldt, «Zu Sappho» (1936) σ. 372, Saake, *Zur Kunst Sapphos* (1971) σσ. 172 κ.ε.

²² ...καὶ ἀντιλάμπεις φανείς τῇ σελήνῃ, καὶ δεικνύεις ὅσον ἀμφοῖν τοῦ φωτός τὸ διάφορον (σ. 136 φ. 115 Sathas V). Μακρινή ανάμνηση του απ. 34 της Σαπφώς φαίνεται και η εικόνα του Χαρική όπως τον περιγράφει η γυναίκα του βάρβαρου Χρύσυλλα (καὶ τοὺς ἀμέτρους ἐκχυθέντας ἀστέρας / κάλλει καλύπτων καὶ προσώπου λαμπάσιν, Νικήτ. Ευγεν *Ερωτικοὶ Λόγοι τοῦ Χ. καὶ τῆς Δρ.* 4. 84-5).

²³ Βλ. E. Stehle-Stigers, «Μακριά από τον κόσμο των ανδρών» *Θέλεις. Σαπφώ* (2004) σσ. 271-304, κυρ. 287.

²⁴ Το κεντρικό σημείο του ποιήματος που ενέπνευσε ρητορικούς ορισμούς, ρομαντικές περιγραφές του τοπίου του Αγαίου και πραγματείες για το φεγγάρι ως παγκόσμιο σύμβολο, αποκαλείται *ἔκφρασις* και είναι τυπική σε γαμήλια άσματα. Βλ. Burnett, *Three Archaic Poets* (1983) σσ. 312 σημ. 72, 73, 74, 75· 100, 269, 306. Αντίθετα ο C. Carey, «Sappho fr. 96 LP», *CQ NS* (1978), σσ. 366-71, κυρ. 368, υποστηρίζει ότι τέτοιες εικόνες είναι τυπικές στην αρχαϊκή ποίηση και πρόκειται για συνειδητή ασημαντότητα ή κούφιο στολισμό της Σαπφώς που δεν πλησιάζει το ποίημα με επιστημονικό πνεύμα. Σύμφωνα με τον T. McEvilley, «Sapphic Imagery and Fragment 96», *Hermes* 101 (1973), σσ. 257-278, κυρ. 269, 262, στο απ. 96 περιγράφεται ένα πραγματικό έθιμο, ίσως μια θλιβερή προετοιμασία γάμου, παρουσιάζει όμως την τελική τελετουργία ως ποιητική σύλληψη. Είναι το έθιμο του καθαρού θαυμασμού της ομορφιάς που αντιπροσωπεύεται στην αιώνια όψη από τη θεά. Το έθιμο αυτό η Σαπφώ στα «νορμάλ» ποιήματα το τοποθετεί στο χώρο του γαμήλιου εθίμου, με το οποίο φαίνεται να παρουσιάζει ένα παράδειγμα της αρμόζουσας δραστηριότητας της ψυχής.

²⁵ Η αισθητική εικόνα υποχωρεί βαθμηδόν, καθώς το αναφορικό μέρος της παρομοίωσης χειραφετείται από το δεκτικό. Τη στιγμή που η απούσα στην Σαπφώ απεικονίζεται λαμπερή σαν τη σελήνη, η σελήνη μετατρέπεται σε αυτόνομη ποιητική εικόνα, ενώ σε δραματικό πεδίο η θάλασσα προβάλλεται ως ζώνη διάζευξης. Βλ. Πεπονή, *Παράσταση και λειτουργία του χώρου και του χρόνου στην πρώιμη αρχαϊκή λυρική ποίηση* (1992) σσ. 171-172, 174.

²⁶ Το όνομα Αφροδίτη (στ. 26) και η φράση νέκταρ ἔχευ' ἀπὺ / χρυσίας[, (27-29) οδήγησε στη σύνδεση του απ. 96 με το απ. 2, ποίημα στα οποίο το τοπίο των ανθέων συνταινίζεται τελετουργικά με το θεϊκό όραμα και η Σαπφώ συναντάται με τη θεά της στο μυστηριακό λειμώνα των ρόδων.

εκτοξεύεται ως άνθινο τόξο.²⁶ Αυτό το υπερκόσμιο φως μεταβάλλει τη μαγεία της γυναίκας-σελήνης σε μια υπερπόντια λάμψη την ιερή στιγμή της συνάντησης του ομίλου με το όραμα της Αφροδίτης ή της Πειθώς (στ. 2 336). Το σεληνόφως αυτονομείται και δημιουργεί έναν ουράνιο θόλο που ενώνει θάλασσα-στεριά, χώρο διάζευξης και χωρισμού, σε ένα νοητό κύκλο, που εσωκλείει δύο εφαπτόμενους κύκλους γυναικών, το πρόσωπο που υμνεί, την Σαπφώ και το θίασό της, με το πρόσωπο που υμνείται, τη γυναίκα της Λέσβου που ξεχωρίζει ανάμεσα στις γυναίκες της Λυδίας, εικόνα που επιλέγει και ο Ερμησιάνακτας (*Λεόντιον* απ. 2. 47-56 Diehl, σ. 99 Powell=Aθήν. 13. 598bc, 599cd) για να υμνήσει την ίδια την Σαπφώ ως υπερέχουσα ανάμεσα στις γυναίκες της Λέσβου, και εικόνα με την οποία ο Νικήτας Ευγενειανός υμνεί την Δρόσιλλα (*Εκεῖ σελήνην εἶδον ἐν τῇ γῇ κάτω, / κύκλῳ μετ' αὐτῶν ἀστέρων φορουμένην· τοῦτο Δρόσιλλα συγχορευούσαις κόραις, Τὰ κατὰ Δρόσιλλαν καὶ Χαρικλέα* 3. 336-7). Οι γυναίκες στο απ. 96 της Σαπφώς μοιάζουν να βρίσκονται σε ένα χώρο αποκλειστικά δικό τους και μόνο για μνημένους,²⁷ σε δύο κύκλους που τους χωρίζει η θάλασσα και τους ενώνει ο κύκλος της ολόγεμης σελήνης που αντανακλάται στη γη. Ο θίασος της Σαπφώς ευρίσκεται ίσως σε μια «τελετουργική» στιγμή ανάλογη με αυτήν που περιγράφει ο Ηφαιστίωνας, η μοναδική πηγή για το απ. 154 (*Πλήρης μὲν ἐφαίνεται ἄσελάν <ν>α, / αἱ δ' ὥς περὶ βῶμον ἐστάθησαν*), όταν αρχίζει τα θρησκευτικά του καθήκοντα την ώρα που η σελήνη «γεμίζει» ολόκληρη γύρω από το βωμό, τόπο σεληνιακών τελετουργιών που σχετίζονταν με τον κύκλο του έτους και τη γονιμότητα.

Στην *Ἀλεξιάδα* η Ειρήνη ξεχωρίζει από τις γυναίκες της Ασσυρίας και της Σκυθίας από τη λάμψη του προσώπου της -η Άννα εξηγεί κομπάζοντας ότι το σχήμα του δεν είναι σύμμετρο, πράγμα σπάνιο στα προτραίτα των Βυζαντινών-, σαν φεγγάρι

²⁶ Το όνομα Αφροδίτη (στ. 26) και η φράση *νέκταρ ἔχευ' ἀπὸ / χρυσίας* [, (27-29) οδήγησε στη σύνδεση του απ. 96 με το απ. 2, ποίημα στα οποίο το τοπίο των ανθέων συνταυτίζεται τελετουργικά με το θεϊκό όραμα και η Σαπφώ συναντάται με τη θεά της στο μυστηριακό λειμώνα των ρόδων.

²⁷ Stigers, «Μακριά από τον κόσμο των ανδρών» *Θέλεις, Σαπφώ* (2004) σσ. 271-304, κυρ. 288.

²⁸ Η Παπαπαύλου, «Μουρασάκι-Κομνηνή» (1989-93) σ. 155 παρατηρεί ότι στην Κομνηνή, που περνούσε τον περισσότερο χρόνο με τη μητέρα της και την συνόδευε στις εκστρατείες, το φεγγάρι φωτίζει υποτυπώδη τοπία με στρατιωτικά σκηνικά, ή θυμίζει πως η λάμψη του δημιουργεί συνθήκες κατάλληλες για εχθρική έφοδο (10. 85, 14. 5).

²⁹ Για το ρήμα *ἐπίσχει* βλ. Burnett, *Three Archaic Poets* (1983) σ. 308 σημ. 83.

³⁰ Την αρχαία καταγωγή της προσωπογραφίας πιστοποιεί και το σύστημα συγκρίσεων και μεταφορών που χρησιμοποιεί ο Ψελλός για να περιγράψει την εξωτερική εμφάνιση: δέρμα λευκό σαν χιόνι, μάτια που μοιάζουν με αστέρια, κορμοστασιά κυπαρισσένια, πρόσωπο σαν φρέσκος κάλυκας λουλουδιού, παρειές σαν λιβάδι με τριαντάφυλλα...όλα αυτά συναπαρτίζουν το πολύ γνωστό οπλοστάσιο των αρχαίων εικαστικών μέσων που σήμερα δεν μπορούμε να τα εισπράξουμε αλλιώς, παρά ως ποιητική

που λάμπει. Το ρήμα *προϋβάλλετο* με την έννοια της «στρατιωτικής» επιβολής του φωτός,²⁸ όπως το ρήμα *ἐπίσχει* της Σαπφώς (*ᾧς ποτ' ἀελίω / δύντος ἀβροδοδάκτυλος <σελάννα> / πάντα περ <ρ> ἔχοισ' ἄστρα· φάος δ' ἐπί-/σχει*, απ. 96. 7 κ.ε.),²⁹ αποδίδει την υπεροχή και τη δύναμη του αυτοκρατορικού φωτός που φτάνει έως τους βαρβάρους.³⁰ Το ρήμα *ἀνεπέπτατο* περιγράφει τη χάρη της ανθισμένης λάμψης που ξεχύνεται από τους ρόδινους λειμώνες των παρειών της Ειρήνης (*ἀντέστιλβε δέ καί τὸ λευκὸν τῶν ὀμμάτων κύκλω τῆς Ἰριδος, καί χάριν ἀπέλαμπον ἄμαχον καί ἡδονὴν ἄφατον ἐνεδίδουν ταῖς ὄψεσι*³¹ και ὁπως και στην Σαπφώ (*σιᾶθι +κᾶντα+φίλος/ καί τὰν ἐπ' ὄσσοισι ὀμπέτασον χάριν*, Σαπφ. απ. 138 για τον ὑπερβαλλόντως θαυμαζόμενον τὴν μορφὴν καί καλὸν εἶναι νομιζόμενον, Αθην. 13. 564cd)³² μεταδίδεται σε

κοινοτοπία. Εδώ ανήκει και η απεικόνιση της ομορφιάς μέσω της αίσθησης που προκαλεί στο θεατή. Βλ. Ljubarskij, *Η προσωπικότητα και το έργο του Μ. Ψελλού* (2004²) σ. 333.

²⁸ Η Παπαπαύλου, «Μουρασάκι-Κομνηνή» (1989-93) σ. 155 παρατηρεί ότι στην Κομνηνή, που περνούσε τον περισσότερο χρόνο με τη μητέρα της και την συνόδευε στις εκστρατείες, το φεγγάρι φωτίζει υποτυπώδη τοπία με στρατιωτικά σκηνικά, ή θυμίζει πως η λάμψη του δημιουργεί συνθήκες κατάλληλες για εχθρική έφοδο (10. 85, 14. 5).

²⁹ Για το ρήμα *ἐπίσχει* βλ. Burnett, *Three Archaic Poets* (1983) σ. 308 σημ. 83.

³⁰ Την αρχαία καταγωγή της προσωπογραφίας πιστοποιεί και το σύστημα συγκρίσεων και μεταφορών που χρησιμοποιεί ο Ψελλός για να περιγράψει την εξωτερική εμφάνιση: δέρμα λευκό σαν χιόνι, μάτια που μοιάζουν με αστέρια, κορμοστασιά κυπαρισσένια, πρόσωπο σαν φρέσκος κάλυκας λουλουδιού, παρειές σαν λιβάδι με τριαντάφυλλα...όλα αυτά συναπαρτίζουν το πολύ γνωστό οπλοστάσιο των αρχαίων εικαστικών μέσων που σήμερα δεν μπορούμε να τα εισπράξουμε αλλιώς, παρά ως ποιητική κοινοτοπία. Εδώ ανήκει και η απεικόνιση της ομορφιάς μέσω της αίσθησης που προκαλεί στο θεατή. Βλ. Ljubarskij, *Η προσωπικότητα και το έργο του Μ. Ψελλού* (2004²) σ. 333.

²⁹ Για το ρήμα *ἐπίσχει* βλ. Burnett, *Three Archaic Poets* (1983) σ. 308 σημ. 83.

³⁰ Την αρχαία καταγωγή της προσωπογραφίας πιστοποιεί και το σύστημα συγκρίσεων και μεταφορών που χρησιμοποιεί ο Ψελλός για να περιγράψει την εξωτερική εμφάνιση: δέρμα λευκό σαν χιόνι, μάτια που μοιάζουν με αστέρια, κορμοστασιά κυπαρισσένια, πρόσωπο σαν φρέσκος κάλυκας λουλουδιού, παρειές σαν λιβάδι με τριαντάφυλλα...όλα αυτά συναπαρτίζουν το πολύ γνωστό οπλοστάσιο των αρχαίων εικαστικών μέσων που σήμερα δεν μπορούμε να τα εισπράξουμε αλλιώς, παρά ως ποιητική κοινοτοπία. Εδώ ανήκει και η απεικόνιση της ομορφιάς μέσω της αίσθησης που προκαλεί στο θεατή. Βλ. Ljubarskij, *Η προσωπικότητα και το έργο του Μ. Ψελλού* (2004²) σ. 333.

³⁰ Την αρχαία καταγωγή της προσωπογραφίας πιστοποιεί και το σύστημα συγκρίσεων και μεταφορών που χρησιμοποιεί ο Ψελλός για να περιγράψει την εξωτερική εμφάνιση: δέρμα λευκό σαν χιόνι, μάτια που μοιάζουν με αστέρια, κορμοστασιά κυπαρισσένια, πρόσωπο σαν φρέσκος κάλυκας λουλουδιού, παρειές σαν λιβάδι με τριαντάφυλλα...όλα αυτά συναπαρτίζουν το πολύ γνωστό οπλοστάσιο των αρχαίων εικαστικών μέσων που σήμερα δεν μπορούμε να τα εισπράξουμε αλλιώς, παρά ως ποιητική κοινοτοπία. Εδώ ανήκει και η απεικόνιση της ομορφιάς μέσω της αίσθησης που προκαλεί στο θεατή. Βλ. Ljubarskij, *Η προσωπικότητα και το έργο του Μ. Ψελλού* (2004²) σ. 333.

³¹ Ένα λιβάδι λουλούδια και τριαντάφυλλα έμοιαζαν τα μάγουλά της από μακριά. Η ματιά της ήταν φωτεινή γαλάζια...Τα χείλη της τα κρατούσε γενικώς κλειστά και σιωπηλά μοιάζοντας έτσι με έμψυχο άγαλμα της ομορφιάς, 3. 3. 3-4. Η βασίλισσα και μητέρα μου, άγαλμα πραγματικό της σεμνότητας...τόσο πολύ ήταν θαυμαστή για το αίσθημα της αιδούς (12. 3. 3-4). Μετάφρ. Α. Σιδέρη.

³² Ο Αθήναιος που μεταφέρει το θέμα αυτό της Σαπφώς από τον Λικύμνιο αναφέρει τον Ξενοφώντα (*βλέφαρα ἀναπετάννυται, Ἀπομν. 1. 4. 6, ἀναπετάννυται ὄμματα*, 2. 1. 22). Η Voigt, *SetA* (1971) σ. 135, αναφέρει μόνο το παράλληλο από τον Ευριπίδη (*λαμπτήρος φάος ὀμπετάσας*, *I.A.* 34).

³³ Για τη συνήθη στους Βυζαντινούς παρομοίωση του αυτοκράτορα με τον ήλιο και της αυτοκράτειρας ή της αυτοκρατορικής ερωμένης με τη σελήνη, που κάποτε αντικαθιστά και το όνομα

όποιον την βλέπει. Το πορτραίτο επικεντρώνει (3. 3. 3) στην κυανή λάμψη των ματιών της αυτοκράτειρας που σαν γαλήνια φωτεινή θάλασσα γεννά λαχτάρα και πόθο, συναισθήματα που εμπνέει και η λάμψη της γυναίκας-σελήνης στην Σαπφώ (*ἰ μέρω..βόρηται*, απ. 96. 16-17).

Η λάμψη της γυναίκας-σελήνης³³ ως στοιχείο σύγκρισης³⁴ και υπεροχής με τις ξένες γυναίκες, δεν είναι το μοναδικό κοινό σημείο στα πορτραίτα της Σαπφώς και της Κομνηνής. Η Κομνηνή ακολουθεί το σχήμα της διπλής παρομοίωσης που εισήγαγε η Σαπφώ, παρομοιάζοντας την Αριγνώτα με τα άστρα και με τις γυναίκες της Λυδίας (απ. 96. 4-9).³⁵ Η ομορφιά της Ειρήνης τεκμηριώνεται με το απαστράπτον κάλλος, όπως το *ἀμάρυγμα* της Ανακτορίας (Σαπφ. απ. 16. 18) και δηλώνεται ως ουράνια αίγλη από το διαχεόμενο φως του προσώπου, την ακτινοβολία του εσώτερου φωτός. Στα δύο αυτά πορτραίτα οι απούσες γυναίκες απεικονίζονται με τη σύζευξη κάλλους και φωτός, συστατικό πυρήνα αισθητικής στην ποίηση της Σαπφώς.³⁶ Και στις δύο εικόνες η υπόσταση της απούσας συγκεφαλαιώνει το υπερκόσμιο φως της σελήνης σε ένα τοπίο ανθέων. Το θεϊκό φως που εκπέμπουν οι διακεκριμένες αυτές γυναίκες που ξεχωρίζουν από τις άλλες, ακόμη και απούσες, επηρεάζει και τη βλάστηση της γης. Ουσιαστική επίσης

βλ. Ljubarskij, *Η προσωπικότητα και το έργο του Μ. Ψελλού* (2004²) σσ. 78-79, Α. Καρπόζηλος, *Συμβολή στη μελέτη του βίου και του έργου του Ιωάννη Μαυρόποδος* (Ιωάννινα 1982), σσ. 39-40.

³³ Για τη συνήθη στους Βυζαντινούς παρομοίωση του αυτοκράτορα με τον ήλιο και της αυτοκράτειρας ή της αυτοκρατορικής ερωμένης με τη σελήνη, που κάποτε αντικαθιστά και το όνομα βλ. Ljubarskij, *Η προσωπικότητα και το έργο του Μ. Ψελλού* (2004²) σσ. 78-79, Α. Καρπόζηλος, *Συμβολή στη μελέτη του βίου και του έργου του Ιωάννη Μαυρόποδος* (Ιωάννινα 1982), σσ. 39-40.

Στο απ. 96 η γυναικεία ομορφιά εμφανίζεται στην απουσία των ανδρών -του ήλιου δηλαδή- και απλώνεται πάνω σε έναν μυστήριο κόσμο, μακριά από τον πολιτισμό πάνω στη θάλασσα και στα λιβάδια. Βλ. Stehle-Stigers, «Μακριά από τον κόσμο των ανδρών» *Θέλεις. Σαπφώ* (2004) σ. 288.

³⁴ Για το σχήμα του «ιδανικού εγκωμίου» ο Ψελλός ακολουθεί τον πιο λεπτολόγο από όλους τους θεωρητικούς της ύστερης αρχαιότητας, τον Αφθόνιο, στον οποίο προβλέπεται και η *σύγκρισις*. Βλ. Ljubarskij, *Η προσωπικότητα και το έργο του Μ. Ψελλού* (2004²) σ. 230 σημ. 9. Για την τεχνική του λογοτεχνικού ποτραίτου που έχει ως πρότυπο ρητορικές «εκφράσεις» του μυθιστορήματος της ύστερης αρχαιότητας αυτ. σ. 213.

³⁵ Και ο Πίνδαρος στο προοίμιο του πρώτου *Ολυμπιόνικου* επεξεργάστηκε το σχήμα της διπλής παρομοίωσης που εισήγαγε η Σαπφώ στο απ. 96. 4-9. Βλ. Περυσινάκης, «Αρχαϊκή λυρική ποίηση. Ηθικές αξίες και πολιτική συμπεριφορά στην Αρχαία Ελληνική Λογοτεχνία: Προβλήματα ερμηνείας και μετάφρασης της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Μια ερμηνευτική προσέγγιση. Βακχυλίδης* *Επινίκων τρίτος. Ίέρωνι Συρακοσίω. Ίπποις Ολυμπία*», (2008), σ. 60, Snell, *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος* (1984⁴) σ. 263.

³⁶ Πεπονή, *Παράσταση και λειτουργία του χώρου και του χρόνου στην πρώιμη αρχαϊκή λυρική ποίηση* (1992) σ. 173.

³⁷ Βλ. Δ. Σολωμός, *Εἶναι νύχτα γλυκεῖα καὶ τὸ φεγγάρι /δὲν βγαίνει νὰ σκεπάζει ἄστρο κανένα «Λάμπρος»* και την παρατήρηση του Ροΐδη ότι οι στ. *Καὶ ἰδοὺ οἱ σαπφείρινοι κάμποι / ἀπὸ ἄστρα γεμίζουν λαμπρά/ καὶ ἐν τῷ μέσῳ αὐτῶν ἀργυρᾶ/ ἢ Πανσέληνος λάμπει*, «Το Χάνι της Γραβιάς» του Γ. Ζαλοκώστα στον Η. Βουτιερῖδη, *Αρχαῖοι Ἑλληνες Λυρικοί* (Αθήνα 1931), σ. 122, δίνουν μια εικόνα που είναι έξω από το πραγματικό.

ομοιότητα είναι ότι και στα δύο πορτραίτα η ατμόσφαιρα είναι έντονα μυσταγωγική και εξωκοσμική.³⁷ Το απόκοσμο συνίσταται στον πόθο που γεννά η εξωπραγματική αντανάκλαση της σελήνης στην αλμυρή θάλασσα.

Η συναίρεση των απ. 34 και 96 της Σαπφώς, ένας ιδιαίτερα αγαπητός τόπος εγκωμίου καθιερωμένος από την παράδοση,³⁸ στο πορτραίτο της Ειρήνης, μας υπονιάζει και για το περιεχόμενο των ανεπανόρθωτα ακρωτηριασμένων στίχων (18-37) του σαπφικού αποσπάσματος, την αρχιτεκτονική του οποίου η Κομνηνή φαίνεται να ακολουθεί έως και το στ. 14. Αν και από το απ. 96 έχει χαθεί η αρχή (πρώτη στροφή), μέρος της δεύτερης στροφής και το τέλος, είναι ευδιάκριτο ότι βασικός άξονας του ποιήματος είναι οι παρομοιώσεις. Από την επανάληψη της πρώτης παρομοίωσης, την εξίσωση της γυναίκας με θεά που απαντά στην αρχή (+θεασικελαν άρι-γνωτα+, απ. 96. 4-5 πβ. 44. 21) και στο μέσον του ποιήματος (ε]ῡμαρ[ες μ]έν οὔ.α. μι θέασι μορ-/ φαν ἐπή[ρατ]ον ἐξίσω-σθαι, στ. 21-22 πβ. αἰνώξ ἀθανάτησι θεῆς εἰς ὦπα ἔοικεν, Όμ. Ίλ. Γ 158, ἀθανάτης δέ θεῆς εἰς ὦπα εἰσκεν παρθενικῆς καλὸν εἶδος ἐπήρατον, Ησ. Έργ. 62 κ.ε. για την Ελένη και την Πανδώρα, αν]τιον εἰσίδω σ[, / Ερμιόνα τεαυ[τα / ξάνθα δ' Ελένα σ' εἰσ[κ]ην / οὐδ' ἔν ἄεικες, Σαπφ. απ. 23), υποπτευόμαστε την πιθανότητα της επανάληψης της δεύτερης παρομοίωσης (γυναίκα-σελήνη) στο τέλος του ποιήματος. Η διπλή επανάληψη των παρομοιώσεων, που αυτοκαταργούνται και αναδιπλώνονται σε με μιαν αλληλουχία συγκρίσεων (φίλη-σελήνη/ γυναίκες άστρα), υποστηρίζει την κυρίαρχη σύγκριση της γυναίκας-θεάς με το σεληνιακό φως. Ο πρώτος όρος της πρώτης σύγκρισης υποχωρεί και ο δεύτερος όρος σύγκρισης, το σεληνιακό φως μεγεθύνεται κυριαρχικά σε πέλαγα, στεριές και ανθρώπους έτσι ώστε να συγχέονται τα όρια ανάμεσα στο πραγματικό και το μεταφυσικό με τελική εντύπωση την εικόνα της γυναίκας ως υπερκόσμιο φως.

Στην Αλεξιάδα η παρομοίωση της Ειρήνης με σελήνη, εγκιβωτίζει τη σύγκριση μεταξύ γυναικών και εξελίσσεται στην ενόραση της Αθηνάς, της τρομερής

³⁷ Βλ. Δ. Σολωμός, *Εἶναι νύχτα γλυκεῖά καί τὸ φεγγάρι / δέν βγαίνει νὰ σκεπάζει ἄστρο κανένα* «Λάμπρος» και την παρατήρηση του Ροΐδη ότι οι στ. *Καί ἰδοὺ οἱ σαπφεΐρινοι κάμποι / ἀπὸ ἄστρα γεμίζουν λαμπρά / καί ἐν τῷ μέσῳ αὐτῶν ἀργυρᾷ / ἡ Πανσέληνος λάμπει*, «Το Χάνι της Γραβιάς» του Γ. Ζαλοκώστα στον Η. Βουτιεριδῆ, *Αρχαῖοι Έλληνες Λυρικοί* (Αθήνα 1931), σ. 122, δίνουν μια εικόνα που είναι έξω από το πραγματικό.

³⁸ Οι κυριότερες στιγμές για την παράδοση της σύνθετης χρήσης των απ. 34 και 96 (ἀλλά μοι Εὐφράντη μία πρὸς δέκα· καί γάρ ἀπείρους / ἀστέρας ἔν μήνης φέγγος ὑπερτίθεται, Μάρκ. Αργεντ. *Π.Α* 5. 110, 5 κ.ε.) έχουν υποδειχθεί από τους Gow-Page, *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams II* (1965) σ. 660, στα σχόλια στον Μελέαγρο (*Π. Α.* 12. 59), του οποίου η εξάρτηση από το απ. 34 της Σαπφώς έχει ήδη επισημανθεί από τους Radinger,

θεάς του πολέμου.³⁹ Στο ενδιαμέσο του εγκωμίου έχουμε την κλασική αναφορά στην αιδημοσύνη της Ειρήνης. Όποιος πλησιάζει την αυτοκράτειρα έλκεται από τη σαγήνη της ομορφιάς, ο φόβος όμως που εμπνέει η ομορφιά αυτή τον κάνει να ζαρώνει και να μην ξέρει πού να κρυφτεί.⁴⁰ Στη συνέχεια η Ειρήνη παρομοιάζεται με νέα Αθηνά (τὴν δὲ βασιλίδα ταύτην Ἀθηνᾶν εἴ τις εἶπεν ἐν τοῖς τὰ τε χρόνοις φανεῖσαν τῷ ἀνθρωπίνῳ βίῳ ἢ καταρραγεῖσαν ἐξ οὐρανοῦ μετὰ τινος οὐρανίας αἴγλης καὶ ἀπροσίτου μαρμαρυγῆς, οὐκ ἂν ἐξήμαρτεν τοῦ εἰκότος), και με θεϊκή λάμψη, μια απρόσιτη μαρμαρυγή που πέφτει από τον ουρανό. Στο εξαιρετικής σημασίας εδάφιο αυτό της Ἀλεξιάδας παραπέμπει ο Γ. Τορνίκης στο επιτάφιο εγκώμιο της Ἄννας Κομνηνῆς, λέγοντας χαρακτηριστικά ότι η Ἄννα κρατούσε στην ψυχή της άσβεστη την εικόνα της μητέρας της (κατὰ τὴν ἐν φαντάσμασιν ὄρασιν...Ἄπαξ γάρ καλῶς ἐγνωκυῖα μίαν ταύτην εἰκόνα γενέσθαι τῆς κατ' εἰκόνα θεοῦ δημιουργηθείσης ψυχῆς τὴν μητέρα καὶ βασιλίδα, ἀκριβῶς τηρήσασα τὴν ὁμοίωσιν, διηνεκῶς πρὸς αὐτὴν ἑώρα καὶ μηδαμῶς αὐτῆς ἀφίστη τοῦς ὀφθαλμούς, 259.6 κ.ε. Darrouzés) που την φανταζόταν σαν φλόγινο άστρο και σελήνη λάμπουσα που χάνεται μέσα στα κύματα (ὥπερ σελήνης ἢ τινος ἀστέρος τῶν πυρσευόντων αὐγὴν τῆς μητρὸς καὶ δεσποίνης ὑποκρυβείσης ἐν μέσοις κύμασι, 295. 26-297.2).⁴¹

Στην Ἀλεξιάδα το όραμα της Ειρήνης ως Αθηνάς παραπέμπει στην Αθηνά, θεά του πολέμου,⁴² αλλά και θεότητα της σελήνης (τὴν σελήνην, Ἀθηνᾶν λεγομένη καὶ οὔσαν, τρέφειν τοῦς ἄνδρας ἀμβροσίαν ἀνιείσαν αὐτὴν ἐφημέριον, ὥς Φερεκύδης ὁ παλαιὸς οἶεται σιτεῖσθαι τοῦς θεούς,

Meleagros von Gadara (1985) σ. 34, Jacobs, *Animadversiones in epigrammata Anthologiae Graece* (1898) σ. 55, Cavallini, «Note all' Anthologia Palatina» (1980-82) σσ. 161-165, κυρ. 161 σημ. 1.

³⁹ Η σύγκριση με θεά είναι αρχαίος κοινός τόπος. Αξίζει, ωστόσο, να σημειωθεί ότι στο αρχαίο μυθιστόρημα η σύγκριση μιας κόρης με την Αρτέμιδα απαντά τρεις φορές, ενώ η σύγκριση με την Αφροδίτη απαντά μόνο μία φορά στην τολμηρή περιγραφή του Ψελλού στο εγκώμιο της κόρης του Στυλιανῆς. Βλ. Ljubarskij, *Η προσωπικότητα και το έργο του Μ. Ψελλού* (2004²) σ. 341. Η τεχνική του λογοτεχνικού ποτραίτου πλησιάζει τις μεσαιωνικές αισθητικές φόρμες όπως αυτές που ακολουθεί ο Ψελλός στις προσωπογραφίες του· αυτ. σ. 214.

⁴⁰ Η Ειρήνη υπήρξε για την Ἄννα το γυναικείο πρότυπο του δυναμισμού, και το εξιδανικευμένο ποτραίτο απαντά ίσως στους λιβέλλους που γράφονται εναντίον της, κυρίως επειδή συνόδευε τον Αλέξιο στις εκστρατείες. Για τις επιθέσεις αυτές εναντίον της Ειρήνης βλ. Μίντσης, *Η «Ερωτική» Ἄννα Κομνηνή* (2005) σ. 73 σημ. 5.

⁴⁰ Η Ειρήνη υπήρξε για την Ἄννα το γυναικείο πρότυπο του δυναμισμού, και το εξιδανικευμένο ποτραίτο απαντά ίσως στους λιβέλλους που γράφονται εναντίον της, κυρίως επειδή συνόδευε τον Αλέξιο στις εκστρατείες. Για τις επιθέσεις αυτές εναντίον της Ειρήνης βλ. Μίντσης, *Η «Ερωτική» Ἄννα Κομνηνή* (2005) σ. 73 σημ. 5.

⁴¹ Ο Τορνίκης εμπνέεται την εικόνα από την Ἀλεξιάδα όπου η Ειρήνη παρομοιάζεται με σελήνη (12. 5. 11) και λάμψη που εξαφανίζεται. Βλ. J. Darrouzés, *Georges et Démétrios Tornikes Lettres et Discours. Introduction, Texte, Analyses, Traduction et Notes* (Paris 1970), σ. 296 σημ. 82.

⁴² Και η Γαῖτα, σύζυγος του Ροβέρτου, εξεστράτευε μαζί του σαν νεότερη Παλλάδα (Αν. Κομν. Ἀλεξ. 4. 5. 5). Για την Νικηφόρο Αθηνά ως πανάρχαιο σύμβολο της Γυναίκας βλ. το κεφάλαιο «Αριστοφάνης Ἰππεῖς» σημ. 37.

Πλούτ. *Περὶ τοῦ ἐμφαινομένου προσώπου τῷ κύκλῳ τῆς σελήνης* 938b). Η εικόνα του πλανήτη της σελήνης ως πρόσωπο είναι αρχαία και η Κομνηνή φαίνεται να γνωρίζει το έργο αυτό του Πλουτάρχου όπου το «πρόσωπο» της σελήνης είναι εικόνες κατοπτρικές και εἰδῶλα της μεγάλης θάλασσας που εμφανίζονται στον πλανήτη σελήνη (θεῶ καὶ τῆς σελήνης, ὅτε πάμμηνός ἐστι καὶ μάλιστα τὴν ἰδέαν ἔναρθρον τοῦ προσώπου βαθύτητι τῆς σκιᾶς ἀποδίδωσι, 936a, εἰκόνας ἐσοπτρικὰς εἶναι καὶ εἰδῶλα τῆς μεγάλης θαλάσσης ἐμφαινόμενα τῇ σελήνῃ τὸ καλούμενον πρόσωπον, αὐτ. 920 f βλ. και 920e).

Και τα δύο πορτραίτα-εγκώμια βασίζονται σε παραπλήσια αισθητικά κριτήρια. Οι γυναίκες εγκωμιάζονται ως θεές και η ομορφιά τους ως υπερκόσμιο φως και ὄραμα μιας μαγικής υπερπόντιας λάμψης. Στην Σαπφώ η γυναίκα-σελήνη πιθανόν συνταντιζόταν με το ὄραμα της Αφροδίτης ή της Πειθώς (στ. 26, 29). Στην Κομνηνή το σεληνιακό φως που επηρεάζει, όπως και στην Σαπφώ, τη βλάστηση της γης, ταυτίζεται με την απύρνη Ειρήνη που παρομοιάζεται με την Αθηνά. Η πρωτότυπη επεξεργασία και η ευχέρεια με την οποία η Κομνηνή αξιοποιεί τα θέματα των απ. 34 και 96 της Σαπφώς στο πορτραίτο της Ειρήνης είναι σημαντική ένδειξη ότι τα ποιήματα ή μέρος από αυτά, ή και μόνο το απ. 96, διασώζονται. Το συνεχές ενδιαφέρον για το απ. 96, που σώθηκε σε δύο παπύρους (*P. Berol.* 9722 fol. 5 [1-20], *Oxy. Pap.* 9722. 5) διαπιστώνεται και από την έμμεση παράδοση, από τις χρήσεις του στην κωμωδία, τον Ησύχιο *περρέχειν*· *ὑπερρέχειν* s.v. (5^{ος} μ.Χ. αι.) στη μία από τις τρεις αναφορές του στην Σαπφώ, και στα ερμηνεύματα στο *Etymologicum Magnum* (μελίλωτος, ἄνθρυσκον, s.v.).⁴³ Η Κομνηνή φαίνεται να γνωρίζει την

⁴³ Για την τύχη της Σαπφώς στο Βυζάντιο βλ. Q. Cataudella, «Sapph. fr. 5-6d», *A&R* s. 3, 8 (1940), σσ. 199-202 και «Saffo e i bizantini» (1965) σσ. 66-69, Garzya, «Per la fortuna di Saffo a Bizanzio» (1971) σσ. 1-5 (sui retori dal 4-7sec.), Koster, «Sappho apud Gregorium Nazianzenum» (1964) σ. 374, S. Costanza, «Un motivo saffico in Theodoro Besto e Simeone Metafrasta», *Orpheus* n.s. 1 (1980), σσ. 106-114, K. Nickau, «Planudes und Moschopulos als Zeugen für Sappho», *ZPE* 14 (1974), σσ. 15-17, M. Gronewald, «Fragments aus einem sapphokommentar», *ZPE* 14 (1974), σσ. 114-118, P. J. Ryan, «The Greek Tradition of Allegorization and its influence on the early christian writers», *Prudentia* 21 (1989), σσ. 25-46, P. Wirth, «Neue Spuren eines Sapphobuchstücks», *Hermes* 91 (1963), σσ. 115-7, E. Magnelli, «Imitazione di Saffo in Catalepton 12», *A&R* 42 (1) (1997), σσ. 42-44, Ševčenko, «A New Fragment of Sappho?» (1951) σσ. 150-2, Gigante, «Anecdoton pseudosapphicum» (1977) σ. 421.

⁴⁴ Από τον ιδιαίτερα ευρύ κύκλο των λογίων που περιστοιχίζουν την Κομνηνή, όπως ο Γεώργιος Τρνίκης και ο Θεόδωρος Πρόδρομος, διαπιστώνεται η συνέχεια που ενώνει τον Μιχαήλ Ψελλό, τον Ιταλό, και τον Ευστράτιο, ο οποίος μετά από το 1117 απολαμβάνει την εύνοια της Άννας και είναι ίσως ο μόνος σύνδεσμος του κύκλου των διανοουμένων της Μαρίας Αλανής με τον κύκλο της Κομνηνής. Υπήρχαν βέβαια και άλλοι σχολιαστές υπό την επίβλεψη της Άννας οι οποίοι, ξαναδουλεύουν υλικό μιας παλαιότερης παράδοσης. Από τον Τρνίκη φαίνεται ότι η Άννα και ο κύκλος της επιχειρούν να δομήσουν ένα φιλοσοφικό σύστημα και να αναβιώσουν τις αριστοτελικές σπουδές έπειτα από ένα χάσμα τεσσάρων αιώνων, ίσως όμως να μην ήταν οι πρώτοι που επεχείρησαν κάτι τέτοιο. Ο Γεώργιος Τρνίκης, μητροπολίτης Εφέσου, ίσως συγγενής του Μαλήκη τον οποίο εγνώρισε νέος και ο Ευστάθιος, ήταν πιστός στην Άννα μετά όμως από την απομάκρυνσή της κατηγορήθηκε για την πίστη του στον πρώτο του πάτριον Πατριάρχη Κοσμά II τον Αττικό που ήταν

ποίηση της Σαπφώς από το πρωτότυπο και όχι από τυποποιημένες συνταγές ενός κοινού ρητορικού εγχειριδίου, όπως ίσως ο Νικήτας Ευγενειανός που απηχεί το απ. 96 της Σαπφώς (*Τὰ κατὰ Δρόσιλλαν καὶ Χαρικλέα* 3. 336-73), είναι η ύστατη μαρτυρία για την ύπαρξη χειρογράφων, ή ενός ανθολογίου εγκωμιαστικών τόπων της Σαπφώς, από το οποίο αντλούν ο Μακρεμβολίτης, ο Θ. Πρόδρομος και ο Γ. Τορνίκης.

Παρακολουθώντας τον κύκλο της Άννας Κομνηνής από την εποχή της Ειρήνης Δούκαινας μπορεί κανείς να οδηγηθεί σε χρήσιμα συμπεράσματα για τους μηχανισμούς επιβίωσης της Σαπφώς που είναι κάποτε εντελώς παράδοξοι και αντιφατικοί. Οι σχολιαστές της *Ρητορικής* είναι ο Ανώνυμος, ίσως ο Ευστράτιος μητροπολίτης Νικαίας που έπαιξε ρόλο κλειδιού στην αναγέννηση των αριστοτελικών σπουδών (*Άλεξ.* 4. 8), ο Μιχαήλ Εφέσου και ο Στέφανος Σκυλίτζης. Ο μοναδικός από τον κύκλο αυτό που φαίνεται ότι έγραψε αποκλειστικά υπό την εποπτεία της Άννας, η οποία μετά από την απομόνωσή της χρηματοδότησε ένα πρόγραμμα για τις εκδόσεις και το σχολιασμό του Αριστοτέλη, είναι ο Στέφανος Σκυλίτζης, νεότερος από τον Μιχαήλ ή τον Ευστράτιο. Ο Στέφανος, περίπου είκοσι ετών, όπως συμπεραίνεται από τη μονωδία που συνέθεσε γι αυτόν ο Θεόδωρος Πρόδρομος, όταν γράφει τα σχόλια στην *Ρητορική* γύρω στο 1122-23, πρέπει να συμβουλευτήκε τα σχόλια του Μιχαήλ.⁴⁴

κρυπτο-Βογόμιλος, και έδειχνε συμπάθεια προς κάποια μέλη της βασιλικής οικογένειας που ήταν τότε σε δυσμένεια. Για τους λογοτεχνικούς κύκλους και τον κύκλο της Άννας με τον οποίο φαίνεται να ήρθε σε επαφή και ο James της Βενετίας που μετέφρασε Αριστοτέλη βλ. R. Browning, «An unpublished funeral oration on Anna Comnena», *Proceedings Cambridge Philology* 8 (1962), σσ. 1-12 κυρ. 8-9.

⁴⁴ Από τον ιδιαίτερα ευρύ κύκλο των λογίων που περιστοιχίζουν την Κομνηνή, όπως ο Γεώργιος Τορνίκης και ο Θεόδωρος Πρόδρομος, διαπιστώνεται η συνέχεια που ενώνει τον Μιχαήλ Ψελλό, τον Ιταλό, και τον Ευστράτιο, ο οποίος μετά από το 1117 απολαμβάνει την εύνοια της Άννας και είναι ίσως ο μόνος σύνδεσμος του κύκλου των διανοουμένων της Μαρίας Αλανής με τον κύκλο της Κομνηνής. Υπήρχαν βέβαια και άλλοι σχολιαστές υπό την επίβλεψη της Άννας οι οποίοι, ξαναδουλεύουν υλικό μιας παλαιότερης παράδοσης. Από τον Τορνίκη φαίνεται ότι η Άννα και ο κύκλος της επιχειρούν να δομήσουν ένα φιλοσοφικό σύστημα και να αναβιώσουν τις αριστοτελικές σπουδές έπειτα από ένα χάσμα τεσσάρων αιώνων, ίσως όμως να μην ήταν οι πρώτοι που επεχείρησαν κάτι τέτοιο. Ο Γεώργιος Τορνίκης, μητροπολίτης Εφέσου, ίσως συγγενής του Μαλήκη τον οποίο εγνώρισε νέος και ο Ευστάθιος, ήταν πιστός στην Άννα μετά όμως από την απομάκρυνσή της κατηγορήθηκε για την πίστη του στον πρώτο του πάτριον Πατριάρχη Κοσμά II τον Αττικό που ήταν κρυπτο-Βογόμιλος, και έδειχνε συμπάθεια προς κάποια μέλη της βασιλικής οικογένειας που ήταν τότε σε δυσμένεια. Για τους λογοτεχνικούς κύκλους και τον κύκλο της Άννας με τον οποίο φαίνεται να ήρθε σε επαφή και ο James της Βενετίας που μετέφρασε Αριστοτέλη βλ. R. Browning, «An unpublished funeral oration on Anna Comnena», *Proceedings Cambridge Philology* 8 (1962), σσ. 1-12 κυρ. 8-9.

Θ. Πρόδρομος, Γ. Τορνίκης: Άννα Κομνηνή, Δέκατη Μούσα, Τέταρτη Χάρिता.

Τα επιτάφια εγκώμια του Γεώργιου Τορνίκη και του Θεόδωρου Πρόδρομου αποκαλύπτουν ότι και οι δύο αυτοί λόγιοι, που υμνούν την Άννα Κομνηνή με εγκωμιαστικούς τόπους που η λογοτεχνική παράδοση συνδέει με την Σαπφώ, έχουν επηρεαστεί και από τις αναφορές της ιστορικού. Το επιτάφιο εγκώμιο της Κομνηνής από τον Θεόδωρο Πρόδρομο (*ἥς τὸ κυκλοειδὲς τοῦ ὄμματος...εἴ τί που καὶ ἄληθεύουσιν Ἕλληνες, τετάρτην μὲν ταῖς Χάρισι Χάρिता, δεκάτην δὲ ταῖς Μούσαις Μοῦσαν προσεπιθείμεν, ἥ τὴν μὲν κατ' ἥθος ὄλην φιλοσοφίαν, ἥς οὐ γνῶσις ἀλλὰ πρᾶξις τὸ τέλος, αὐτὴ ἑαυτὴν διὰ τῆς κατ' ἀρετὴν ἐνεργείας ἐμυσταγωγῆσεν*, f. 85 v 21-24 Gautier)⁴⁵ παραπέμπει σε εγκωμιαστικούς τόπους που η παράδοση αποδίδει στην Σαπφώ. Το εγκώμιο που εστιάζει στο πρόσωπο και στο βλέμμα της Κομνηνής, που αντανακλά την πρωτόφαντη μαρμαρυγή της κλασικής παιδείας, υπενθυμίζει τη γνωστή από τον Πλάτωνα (Π. Α. 9. 506), τον Πλούταρχο (Έρωτ. 763a) και τους επιγραμματοποιούς (Αντίπ. Σιδών. Π. Α. 9. 66, 7. 14. 1, 9. 521, Φιλόδ. 9. 571. 7-8, Αυσ. Epigr. 5, Διοσκουρ. 7. 407) εικόνα της Σαπφώς ως τέταρτη Χάρिता και Δέκατη Μούσα. Το παράδειγμα του Θεόδωρου Πρόδρομου, ο οποίος εγκωμιάζει την Κομνηνή όπως οι επιγραμματοποιοί την Σαπφώ και την απηχεί στο *Τὰ κατὰ Ροδάνθη καὶ Δοσικλέα*, είναι ενδεικτικό για το περίπλοκο ζήτημα της επιβίωσης της Σαπφώς, θέμα στο οποίο δεν είναι δυνατόν να τοποθετηθεί κανείς εάν δεν γνωρίζει σε όλη τους την έκταση τα έργα των Βυζαντινών λογίων, τουλάχιστον τα διασωθέντα. Είναι ενδεικτικό ότι και στο μυθιστόρημα του Νικήτα Ευγενειανού, ο οποίος ακολουθεί τον Θεόδωρο Πρόδρομο, απαντούν απηχήσεις της Σαπφώς, όπως και στα άλλα μυθιστορήματα της εποχής των Κομνηνών. Έτσι ενώ τα παραθέματα στην Σαπφώ τον 12^ο αι. φαίνονται να μεταδίδονται από συγγραφέα σε συγγραφέα (από δεύτερο χέρι), η περίπτωση της Άννας Κομνηνής και του κύκλου των λογίων που επηρεάζονται από αυτήν, βεβαιώνει ότι πρόκειται για συνειδητές αναφορές στην Σαπφώ, τα θέματα της οποίας ανήκουν σε μια μακρόχρονη

⁴⁵ Ο Ψελλός θεωρεί την ικανότητα να συνδυάζει κανείς τις Μούσες, που στα μάτια των βυζαντινών προσωποποιούν τις σοβαρές επιστημονικές και φιλοσοφικές ασχολίες, με τις Χάριτες που προσωποποιούν τις καλές τέχνες, ως μια από τις κύριες αρετές ενός πεπαιδευμένου ανθρώπου. Βλ. Ljubarskij, *Η προσωπικότητα και το έργο του Μ. Ψελλού* (2004²) σ. 123.

⁴⁶ Ο Τορνίκης (231. 11-12) διευκρινίζει ότι δεν αναφέρεται σε δαιμονοφόρητες μάντισσες, όπως οι

λογοτεχνική παράδοση εγκωμιαστικών τόπων. Οι ρητορικοί τόποι στα εγκώμια των βασιλέων ανήκουν στη διδακτική φιλολογία και χρησιμοποιούνται για τα πορτραίτα των ιδανικών αυτοκρατόρων.

Η Άννα Κομνηνή, αυτό το εξαιρετικά παράδοξο θαύμα, η γυναίκα που *ἀνδρικήν ἐπιδείξασθαι ἀρετήν* (στ. 6), είναι σύμφωνα με τον Γεώργιο Τορνίκη, η τέταρτη ανάμεσα στις σοφές γυναίκες (*Δύο μὲν γάρ καὶ τρεῖς που καὶ βραχύ τι πλείους σοφαὶ γυναῖκες γεγονάσιν*, 231.7).⁴⁶ Στις τρεις μεγάλες γυναίκες της αρχαιότητας, ο Τορνίκης, που οπωσδήποτε υπολογίζει την Σαπφώ και την Θεανώ, και ίσως και την Ασπασία ή την Διοτίμα, προσθέτει την Άννα Κομνηνή, υμνώντας την όπως υμνείται η Σαπφώ στα επιγράμματα, ως Τέταρτη Χάρिता (*κατὰ τὴν σοφίαν δύο μὲν ἢ τρεῖς ἐξ ἀγῶνος γεγονάσι περιλάλητοι· τὸ δὲ καὶ τετάρτην προστεθεῖσθαι τοσούτου μετὰ διαστήματος καὶ τοῦτο θαῦμα*).⁴⁷ Σε ένα άλλο χωρίο ο Τορνίκης, που έχει υπόψη του το απ. 34 της Σαπφώς, όπως φαίνεται και από το επίθετο *ἀμαυρότερος*, αλλά και τους τύπους με τους οποίους οι επιγραμματικοί εγκωμιάζουν την Σαπφώ (*ἀνδρῶν δ' οὐκ ἐνάτη Σαπφὼ πέλεν, ἀλλ' ἐρατειναῖς / ἐν Μούσαις δεκάτῃ Μοῦσα καταγράφεται*, Αντίπ. Θεσσ. Π. Α. 9. 571, *μὴ δεκάταν Μοῦσαν ἔχουσιν βροτοί*, Αντίπ. Σιδ. Π. Α. 9. 66. 2), παρομοιάζει την Κομνηνή με άστρο ζηλευτό που ανέτειλε από το γυναικείο φύλο σε μια πόλη που έλαμπαν οι αστέρες της φιλολογίας (*οὕτω πλήρης καὶ ἡ Κωνσταντίνου φιλολογούντων ἀνδρῶν καὶ πολὺ τὸ περὶ πᾶσαν ἰδέαν λόγων ἐπιδεικνυμένων εὐδόκιμον, καὶ μυρίους ἄν εὖροις λαμπροὺς κατὰ σοφίαν ὥπερ ἀστέρας λάμποντας· πλήν ἀλλ' ἐπεῖπερ ἐξ ἐτέρου φύλου τοῦ θήλεος ἀστήρ ἀρίζηλος ἀνατέταλκεν- ὁκνῶ μὲν εἰπεῖν αἰδοί τῶν ἀνδρῶν ὅτι καὶ αὐτοὺς ὑπερλάμπων ἄνδρας, τέως δ' οὖν ἀλλ' οὐδὲν αὐτῶν ἀμαυρότερος-, τὸ κάλλος ὑπερκαλλῆς, τὸ μέγεθος ὑπερμεγέθης, τὰς ἀκτῖνας στιλπνός τε καὶ χαριέστατος, ἄλλος ἐν λόγοις ἄντικρυς ἥλιος, ἔδει τὰς ἀπάντων ὄψεις πρὸς ἑαυτὸν περιαγαγεῖν καὶ πάντας τὰ κατὰ τὸν ἀστέρα τοῦτον περιηγείσθαι, ὅπως ἂν γνῶ γενεὰ ἑτέρα καὶ λαὸς ἅπας ὁ τεχθισόμενος τὸ καὶ εἰς ἡμᾶς καταρρεῦσαν οὐράνιον χάρισμα, Λόγος ἐπὶ τῷ θανάτῳ τῆς πορφυρογεννήτου κυρᾶς Ἀννης τῆς*

Σίβυλλες και οι Πυθίες, αλλά σε γυναίκες που έχουν σοφίαν ὅση τὴν ὀρωμένην φύσιν ὑπερελάσασα καὶ θείας σοφίας ἄπτεται.

⁴⁶ Ο Τορνίκης (231. 11-12) διευκρινίζει ότι δεν αναφέρεται σε δαιμονοφόρητες μάντισσες, όπως οι Σίβυλλες και οι Πυθίες, αλλά σε γυναίκες που έχουν σοφίαν ὅση τὴν ὀρωμένην φύσιν ὑπερελάσασα καὶ θείας σοφίας ἄπτεται.

⁴⁷ Για τον τόπο Τέταρτη Χάρिता και Δεκάτη Μούσα βλ. παραπ. το κεφ. «Η Σαπφώ στα επιγράμματα» σημ. 27.

και σαρίσσης, 233. 14 κ.ε.).⁴⁸ Είναι επίσης σημαντικό ότι με τη φράση *ὁκνῶ μὲν εἰπεῖν=αἰδοῦμαι γὰρ εἰπεῖν*, υπαινιγμός στην *Ἀλεξιάδα* της Κομνηνής και στο απ. 137 της Σαπφώς, ο βυζαντινός λόγιος καταθέτει την αδυναμία του να υμνήσει τη γυναίκα που ξεπέρασε τους άνδρες φιλολόγους (*τίσιν παραβαλῶ τὴν κατὰ πᾶν ἀνυπέρβλητον; Γυναιξίν; 315. 14 κ.ε., Ἀνδράσιν; Ἀλλὰ καὶ τούτους νικᾷ, ὅτι μετὰ γυναικείου σώματος ἀρίστοις αὐτῶν ἐξίσωται· Αἰδοῦμαι γὰρ εἰπεῖν ὅτι καὶ ὑπερήλασεν. Ὡ καὶ ἀνδρῶν σοφωτέρα καὶ γυναικῶν ὡραιότερα καὶ πάσης οἰκουμένης σεμνὸν περιλάλημα. Ὡ κάλλος γυναικείου σεμνότερον, ὧ σοφία τῆς ἐν ἀνδράσιν χαριεστέρα. Ὡ χρῆμα μόνον ἐν τῷ παντί ὡς ἥλιος καὶ σελήνη καὶ τῶν στοιχείων ἕκαστον καὶ εἴ ποῦ τι μοναδικὸν ἐν ζώοις, οἶος ὁ φοῖνιξ ἱστόρηται*),⁴⁹ 315. 16 κ.ε.). Ο Γ. Τορνίκης «από ντροπή προς τους άνδρες», και εδώ συμπεριλαμβάνει και τους Υπομνηματιστές της *Ῥητορικῆς*, διστάζει να προχωρήσει στη σύγκριση και να ομολογήσει ότι τα άστρα της φιλολογίας σκοτεινιάζαν μπροστά στο άστρο της Κομνηνής και την παρομοιάζει με ήλιο και με φοίνικα. Ο πολύ βασικός συσχετισμός για τους αρχαίους: ήλιος (παιδεία)-ζωή-δώρο, καθώς ο παραλληλισμός με φοίνικα, σύμβολο της αναγέννησης,⁵⁰ επαφιλεύουν ιδιαίτερες τιμές στην Κομνηνή και στις προσπάθειες που κατέβαλε για την αναβίωση της ελληνικής παιδείας. Η Κομνηνή, λέει ο Γ. Τορνίκης, που «μοίρασε δίκαια την «τιμή» στο ζήτημα της συγγραφής, είναι ένας άλλος ήλιος στον κόσμο των γραμμάτων,⁵¹ το δώρο που ήρθε από τον ουρανό. Ο ήλιος σύμβολο ανδρικό και αυτοκρατορικό, είναι το καταλληλότερο για να αποδώσει την υπεροχή της γυναίκας που ξεχωρίζει ανάμεσα στους άνδρες. Η πληροφορία του Τορνίκη ότι η Κομνηνή υπομνημάτιζε τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη και ενώπιον ακροατηρίου,⁵² αυξάνει την πιθανότητα και προφορικών αναφορών της Κομνηνής στην Σαπφώ, επειδή και ο Μιχαήλ Ψελλός αναφέρεται στην Σαπφώ σε παρόμοια συμφραζόμενα (*πρὸς ἐνίους*

⁴⁸ Η αναφορά στο *Λύδιον ἄρμα* και τη *βάρβιτο* (231. 11, 235.1) σημαίνει ίσως ότι ο Τορνίκης έχει κατά νου το απ. 96 της Σαπφώς.

⁴⁹ Φοῖνιξ αποκαλείται ο Απόλλωνας: *Ἕν. εἰς Απόλλ. 117.*

⁵⁰ Ο Τορνίκης όταν υμνεί τα σωματικά χαρίσματα της Κομνηνής την παρομοιάζει με λύρα (*Ὡς λύρα τις ἦν αὐτῇ τὸ σῶμα ἢ ὡς κιθάρα συνηρμοσμένη, ψυχῆς ἀγαθῆς ἀγαθὸν τεκτονηθὲν ὄργανον*, Darrouzès 24. 25-26) ανακαλεί το απ. 156 της Σαπφώς (*πόλυ πάκτιδος ἀδυμελεστέρα*) βλ. και Γρηγ. Κορίνθ. στον *Ἑρμογ. Μεθ.* 13, *καὶ τὸ φθέγμα πηκτίδος ἐμμελέστερον ποιοῦσα*, Μ. Ιταλ. Λόγ. στον Μιχ. Οξείτ. (Wirth)=Σαπφ. απ. 194Α.

⁵¹ Πβ. *τῆς λυρικῆς Σαπφοῦς νῶνυμος ἡ ἥλιος*, Τύλλιος Λαούρεα Π. Α. 7. 17. 8. Η σύγκριση θνητού με τον ήλιο είναι ο ανώτερος δυνατός έπαινος (Αλκμ. 1. 39 κ.ε. PMG). Βλ. Bowra, *ΑΕΛ Ποίηση Ι* (1983²) σ. 103.

⁵² *τά τε τοῦ Σταγειρόθεν καὶ τὰ Πλάτωνος ὑπομνηματίζουσα, καίτοι μηδέ τῶν ἀρχαίων μηδένας τοῦτό γε ἄν τὸ μέρος τὸ δευτερεῖον ἠνέγκατο καὶ*

τῶν ὁμιλητῶν φθέγγομαι, *Ἐπιτ. Λόγ. σ. 59 φ 85*), το θέμα επομένως Σαπφώ αφορά και σε ακροατήρια υψηλού επιπέδου, όπως και στους Περιπατητικούς (Ερμησ. *Λεόντιον* απ. 2. 47-56 Diehl, σ. 99 Powell).

Άννα Κομνηνή-«Σαπφώ» (ES): Ομοιότητες

Στο επιτάφιο εγκώμιο του Τορνίκη η εικόνα της Κομνηνής *ἐπὶ πέτρας ἡλιβάτου καὶ σκοπιᾶς* να κυτά ατάραχη και ήρεμη ψυχή τα κύματα (*ᾧπερ ἐκτός καθημένη πελάγους ἐπὶ ξηρᾶς ἢ πέτρας ἡλιβάτου καὶ σκοπιᾶς, καὶ θεωμένη μᾶλλον ἢ βαλλομένη τοῖς κύμασι, μόνας τᾶς ἀκοᾶς κατεβομβεῖ το ἀγριωτέροις ψόφοις καὶ τραχυτέροις, τὴν δὲ ψυχὴν εἶχεν ἄτρεστον καὶ ἀτίνακτον*, 273. 17 κ.ε.), πρόδρομος της ατάραχης Μούσας του Σολωμού, ανακαλεί την εικόνα της συγγραφέως στο τέλος της *Ἀλεξιᾶδας*, όταν σε γηραιά ηλικία περιγράφει την πλημμυρίδα των συμφορών που κατέκλυσαν τον οίκο της. Η ίδια εικόνα που ανακαλεί και την εικόνα της Σαπφώς στην επιστολή του Οβίδιου και την Σαπφώ στην *Λευκαδία* του Μενάνδρου, παραπέμπει και στην *ἡρεμέουσα Σαπφώ* των ιουστινιάνιων χρόνων (*Περικὴ δὲ μέλισσα λιγύθροος ἔξετο Σαπφῶ / Λεσβιάς, ἡρεμέουσα, Χριστόδ. Π.Ἀ. 2. 69-70, Πηγάζει τὸ διαυγὲς ἐν ὄμμασι· τοῦτο δ' ἐναργῶς / δηλοῖ φαντασίην ἔμπλεον εὐστοχίης...ἐξ ἱλαροῖο καὶ ἐκ νοεροῖο προσώπου, Δαμοχ. Π.Ἀ. 16. 313-4, 7).*

Τα εδάφια της *Ἀλεξιᾶδας* που αφορούν στην Σαπφώ αποκτούν άλλο ενδιαφέρον, εάν εξεταστούν υπό το πρίσμα των σχέσεων της ίδιας της Άννας Κομνηνής και μελών της οικογενείας της με τους Λατίνους,⁵³ συνυπολογίζοντας ότι η διάλυση του συνοικεσίου του μνηστήρα της Κωνσταντίνου, που πέθανε πρόωρα, με την κόρη του Γουισκάρδου -το έγγραφο του συνοικεσίου είχε συντάξει ο Μιχαήλ Ψελλός-, είχε ως συνέπεια τη μνηστεία της ίδιας με τον Κωνσταντίνο. Έχοντας τεράστια αρχαιομάθεια, η Άννα Κομνηνή γνωρίζει τις αναφορές των ρητόρων του 4^{ου} μ.Χ. αι. και κυρίως του Ιουλιανού και του Κλαυδιανού στην Σαπφώ, και ταυτόχρονα κατανοεί τους λόγους για τους οποίους οι Βυζαντινοί οφείλουν να απαντήσουν κυρίως στον Μαρτιάλη, ποιητή που διαβάστηκε πολύ στην Μεσαιωνική Ευρώπη, και ίσως και τον Κάτουλλο, και τον Οβίδιο, ιδιαίτερα τη στιγμή κατά την οποία Ιταλίδες πριγκίπισσες επιδιώκουν την ανάρρηση στο θρόνο συνάπτοντας

τοῦ λόγου ταύτην πολλάκις ἐν ὁμιλίαις τὴν δύναμιν ἐπεδείξατο, ταῖς τῶν σοφῶν ῥήσεσι φιλοτιμότερον ἐπιβάλλουσα, *αυτ. 301. 16.*

⁵³ Ο ίδιος ο αδελφός της Άννας, όρισε ως διάδοχο το λατινόφιλο γιο του Μανουήλ Α', αντί του νομίμου Ισαάκιου που ήταν εκλεκτός της «αθαγενούς μερίδας».

γάμους με πρίγκιπες του Βυζαντίου. Οι μικτοί γάμοι, κυρίως όμως η ανάπτυξη του εμπορίου και η ανάμειξη των πληθυσμών καθιστούσαν τη λατινική γλώσσα απαραίτητη σε ευρύτερα στρώματα του πληθυσμού, όπως φαίνεται και από τα ελληνικά μυθιστορήματα που εμπνέονται από αυτά της Δύσης.⁵⁴ Η Άννα Κομνηνή που χρησιμοποιούσε τα αυτοκρατορικά αρχεία για τη συγγραφή της *Ἀλεξιάδας* και συνέλεγε ακριβείς πληροφορίες τις οποίες και διασταύρωνε,⁵⁵ έτρεφε μεγάλο θαυμασμό για τους δυτικούς πρίγκιπες,⁵⁶ και είναι φυσικό να ενδιαφερόταν για τη λατινική επιστολή της Σαπφώς, ή κάποια παράφρασή της, και ίσως να τη χρησιμοποίησε η ίδια⁵⁷ ή με τη διαμεσολάβηση ενός λατινομαθούς λογίου από αυτούς που τη συνόδευαν και στη μοναστική ζωή.

Ακόμη όμως και αν η Άννα Κομνηνή δεν γνωρίζει την επιστολή του Οβίδιου, που κυκλοφορούσε στην Δύση ήδη από τον 10^ο αι. στα *Florigendia Gallica*, ενώ το αντίγραφό της ανακαλύφθηκε το 1425 μ. Χ., οι ομοιότητές της με την ηρωίδα της οβιδιανής επιστολής είναι αξιοπρόσεκτες. Και οι δύο γυναίκες πλήττονται από τη δυστυχία σε μικρή ηλικία (η Σαπφώ ήταν έξι χρονών όταν τα πατρικά κόκαλα ποτίστηκαν πρόωρα από τα δάκρυά της Οβίδ. *ES* 61 κ.ε.), και δοκιμάζονται από ενδοοικογενειακές ρήξεις. Η οβιδιανή Σαπφώ αντιμετωπίζει την κακεντρέχεια και την ειρωνία του αδελφού της (*ES* 119-20), ενώ η Άννα εχθρεύεται τον αδελφό της και συνωμοτεί εναντίον του. Και στα δύο έργα η εγγράμματη γυναίκα εμφανίζεται μοναχική και προσκολλημένη σε έναν άνδρα, πηγή της έμπνευσής της, που όμως την απορρίπτει. Η Κομνηνή πληγώνεται από έναν πατέρα που της αμφισβητεί το δικαίωμα στο θρόνο, ενώ η ποιήτρια του Οβίδιου βιώνει την αμφισβήτηση ενός

⁵⁴ Αν και υποστηρίζεται ότι ελάχιστοι από τους βυζαντινούς λογίους γνώριζαν τη λατινική γλώσσα, φαίνεται ότι την εποχή αυτή, η στοιχειώδης γνώση της ήταν αναγκαία επειδή η επικοινωνία μεταξύ Βυζαντινών και Λατίνων είχε πολύ κινητικότητα και σε επίπεδο διπλωματικών σχέσεων, ειδικά μετά από το σχίσμα των δύο Εκκλησιών το 1054 και τις επιδρομές των Λατίνων κατά την Πρώτη Σταυροφορία.

⁵⁵ Υπάρχει κάποια πιθανότητα να διασώζονται την εποχή αυτή στο Βυζάντιο έργα του Οβίδιου που πρέπει να είχε γράψει και στην Γετική, γλώσσα της χώρας που εξορίστηκε. Πολλές πληροφορίες για τους αρχαίους συγγραφείς προέρχονται από μεταφράσεις. Η μαρτυρία του Ευσέβιου χριστιανού χρονογράφου (*Sappho et Alcaeus poeti clari habentur, Chron. Ol. 45. 1. σ. 99=Σαπφ. απ. 249*) του 6^{ου} αι. μ. Χ. για την Σαπφώ είναι στην αρμενική γλώσσα.

⁵⁶ Ο θαυμασμός της Κομνηνής προς τους δυτικούς πρίγκιπες αποτέλεσε το προοίμιο μιας γενικότερης στροφής της βυζαντινής πολιτικής προς την Δύση. Βλ. Μίντσης, *Η «Ερωτική» Άννα Κομνηνή* (2005) σ. 36. Ο θαυμασμός της Κομνηνής προς τους Νορμανδούς και το έξοχο πορτραίτο του Βοϊμούνδου εκλαμβάνεται από το μελετητή ως έμμεση έκφραση των ερωτικών της συναισθημάτων που τεκμηριώνεται ψυχαναλυτικά με τη φροϋδική «αμφιθυμία» ως σχέση μίσους-έλξης· αυτ. σσ. 29-36, κυρ. 35 σημ. 20. Για το πορτραίτο βλ. και Kazhdan-Epstein, *Αλλαγές στον Βυζαντινό Πολιτισμό κατά τον 11ο και 12ο αιώνα* (2004 ανατ.) σσ. 324-5.

⁵⁷ Ο Μαυρόπουλος, δάσκαλος του Ψελλού και φυσικά ο ιταλικής καταγωγής μαθητής του Ψελλού Ιωάννης Ιταλός γνώριζαν λατινικά. Βλ. Wilson, *Οι λόγιοι στο Βυζάντιο* (1991) σ. 196. Σύμφωνα με τον Ντίλ, *Πριγκίπισσες της Δύσης και βυζαντινή προφύρα* (2003) σσ. 45, 68, η Κομνηνή γνώριζε λατινικά, όπως φαίνεται και από τη χρήση λατινικής πηγής, που σήμερα έχει χαθεί και που τη χρησιμοποίησε για να αφηγηθεί την ιστορία του Ροβέρτου Γισκάρδου.

άνδρα που τον βλέπει ως θεό, ποιητή και αναγνώστη. Η Σαπφώ και η Κομνηνή είναι δύο ιστορικές μορφές που υπερηφανεύονται για την τέχνη τους και τη δόξα του ονόματός τους. Η Σαπφώ της επιστολής έχει ένα ακόμη κοινό χαρακτηριστικό με την Άννα Κομνηνή. Και οι δύο αυτές γυναίκες εκτός από την ομοιότητα ως προς τα κίνητρα της συγγραφής (τα πάθη εξ αιτίας ενός άνδρα), επιλέγουν ένα διαφορετικό γραμματειακό είδος, από αυτό που τους εκφράζει. Η Κομνηνή απολογείται για τη γραφή της ιστορίας ενώ η μονωδία ταιριάζει περισσότερο για όσα της σπάραξαν την καρδιά, και η Σαπφώ του Οβίδιου απολογείται για το ελεγειακό ύφος της επιστολής που δεν εκφράζει την ποίησή της, αλλά την απόρριψή της από τον Φάωνα (ES 6-8).

Και τα δύο έργα, που μιλούν για τη μοναξιά της διανοούμενης, κλείνουν με την εικόνα των συμφορών ως κύμα και πλημμύρα. Στον Οβίδιο η μοναχική Σαπφώ έπειτα από ένα μακρύ θρήνο των συμφορών της επικαλείται τη λύρα της (ES 181) που θα την τσακίσει ο βράχος και τα κύματα (ES). Η Κομνηνή, μέσα στην απέραντη μοναξιά από τους θανάτους των δικών της θρηνεί επικαλούμενη την αρχαία σοφία και την Σαπφική λύρα και κλείνει την *Ἀλεξιάδα*⁵⁸ με την εικόνα της υδάτινης πλημμυρίδας των συμφορών που κατακλύζουν τον οίκο της, λέγοντας ότι πάντοτε, από παλιά αλλά και τη στιγμή που γράφει το βιβλίο της, την τσακίζει το κύμα της τρικυμίας και την περιζώνει μια θάλασσα από αναποδιές με τα κύματα που τη δέρνουν απανωτά (14. 7. 4). Παρά το ό *π* η θάλασσα και η τρικυμία είναι μια συνηθέστατη μεταφορά, το πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται και στα δύο έργα, καταλήγει στην εικόνα δύο μοναχικών και θλιμμένων γυναικών, που ίσως δικαιολογείται με βάση τις προκαταλήψεις για τη γυναικεία ψυχολογία (και οι δύο παρουσιάζονται ως μεμψίμοιρες). Ο τύπος της εγγράμματης την εποχή του Οβίδιου αλλά και την εποχή της Άννας Κομνηνής, η οποία όμως υποστηρίχθηκε από έναν ευρύ κύκλο λογίων και από το σύζυγό της Βρυέννο, δεν έχει ερείσματα στην πραγματική ζωή, αφού οι λόγιες γυναίκες ήταν σπάνιο φαινόμενο κατά την αρχαιότητα και τον Μεσαίωνα. Το ότι η επιστολή της Σαπφώς δεν ανήκε στο σύνολο

⁵⁸ Η απέχθεια της Κομνηνής για το θρήνο (πβ. Σαπφ. απ. 150) κυρίως όμως το γεγονός ότι επιζητεί να κριθεί με τις προδιαγραφές της ιστορικής συγγραφής και όχι με κριτήριο το γένος και την καταγωγή της (*ἔμοί δέ ἱστορίαν ξυγγραφοῦσῃ οὐκ ἔκ γένους καί αἵματος προσήκει ταύτην χαρακτηρίζειν, ἀλλ' ἔκ τρόπου καί ἀρετῆς καί τούτων, ὅπως ὁ τῆς ἱστορίας ὑποτίθεται λόγος*, 3. 8. 3) δείχνουν ότι επιζητεί να αποσειεί προκαταλήψεις που βαρύνουν το γυναικείο φύλο.

Για τον αντιφεμινισμό στο Βυζάντιο βλ. Μουτζάλη «Ο ρόλος των γυναικών στο Βυζάντιο. Κοινωνική ταυτότητα του φύλου και καθημερινή πραγματικότητα» (1998) σ. 19. Για γυναίκες επιστολογράφους στο Βυζάντιο αντ. σ. 17, και Κ. Νικολάου, «Γυναίκες επιστολογράφοι στη μέση βυζαντινή περίοδο (8^{ος}-10^{ος} αι.)», *Πρακτικά του Β' Διεθνούς Συμποσίου. Η επικοινωνία στο Βυζάντιο* (Αθήνα 1993), σσ. 169-80.

της μεσαιωνικής συλλογής των *Ηρωίδων* του Οβίδιου, αλλά ανακαλύφθηκε τον 15^ο αι., αλλά και το γεγονός ότι οι Επιστολές της Κομνηνής έχουν, περιέργως, χαθεί, σημαίνει ίσως εσκεμμένη εξαφάνιση της «γυναικείας» παραγωγής.

Απόπειρες λογοκρισίας της Σαπφώς τον 12^ο αιώνα

Υπάρχουν σοβαρές ενδείξεις ότι ένας κύκλος λογίων αποδοκιμάζει ή αντιπαθεί μια κατηγορία κειμένων της αρχαιότητας στα οποία συγκαταλέγεται και η ποίηση της Σαπφώς, παρ' όλα αυτά όμως αναφέρονται αναγκαστικά στην ποιήτρια, εξ αιτίας των υποδείξεων σημαντικών ρητόρων, όπως ο Ερμογένης και ο Ιμέριος. Ένας από αυτούς υπήρξε ο Ιωάννης Τζέτζης, από τους διαπρεπέστερους φιλόλογους του 12^{ου} αι., σύγχρονος της Άννας Κομνηνής. Ένα αιώνα μετά από τον Μιχαήλ Ψελλό, που θεωρεί την Σαπφώ παράδειγμα αρχαίας σοφίας, η χαιρέκακη δήλωση του Ιωάννη Τζέτζη, φίλου του Γρηγορίου Κορίνθιου, ότι τα ποιήματα της Σαπφώς χάθηκαν στην πυρά φαίνεται τουλάχιστον υπερβολική, εξ αιτίας και των αναφορών της Άννας Κομνηνής στην Σαπφώ.

Ο Ιωάννης Τζέτζης, όπως και ο αρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης Ευστάθιος, επαναλαμβάνει το σχόλιο του Ηρόδοτου για την Δωρίχα (Σαπφ. αππ. 254g, 202=*Prol. de Comic. Gr.* 2. 8 σ. 31) και έχει εν μέρει δίκιο όταν ισχυρίζεται ότι η Σαπφώ έγινε παρανάλωμα του χρόνου και οι ρητορικές σχολές την αποφεύγουν (*ἐπειδὴ παρανάλωμα τοῦ χρόνου ἐγγεγόνει καὶ ἡ Σαπφὼ καὶ τὰ Σαπφοῦς, ἡ λύρα καὶ τὰ μέλη, φέρε σοι πρὸς παράδειγμα θήσομεν στίχους ἄλλους, Περὶ Πινδ. Μέτρ.* 20-22 Cramer, *An. Par.* i 63 σ. 51, Campbell σ. 3=*Prol. de Comic. Gr.* 2. 8), αυτοδιαψεύδεται όμως από το ενδιαφέρον του για τη σαπφική στροφή που υποδηλώνει ότι πρέπει να γνώριζε μέρος τουλάχιστον της ποίησής της.⁵⁹ Εξ άλλου ήδη από την εποχή του Ιουλιανού, και ο Θεμίστιος (Λόγ. 13. 170d-171a) δεν ενέκρινε τη χρήση της Σαπφώς στη σχολή του η εποχή του όμως ανέδειξε ένθερμους θαυμαστές της ποιήτριας. Στον κύκλο των αντιπαθόντων εντάσσεται και ο Γρηγόριος Κορίνθιου (*αἰσχρῶς μὲν κολακεύει τὴν ἀκοήν ἐκεῖνα ὅσα ἐρωτικά, οἶον τὰ Ἀνακρέοντος* (απ. 488), *τὰ Σαπφοῦς*, απ. 156=Σχ. Ερμογ. *Μεθ. Rhet. Gr.* vii 1236 Walz) που αποδοκιμάζει την ερωτική ποίηση της Σαπφώς. Ο συγγραφέας αυτός που αναφέρεται πολλές φορές από τον Τζέτζη στο *Περὶ Διαλέκτων: ἄττικῆς, δωρικῆς, ἰωνικῆς, αἰολικῆς*, παραθέτει παραδείγματα μόνο από τον Αλκαίο.⁶⁰ Ο Γρηγόριος (έδρασε γύρω στα 1120-1150)

⁵⁹ Βλ. Garzya, «Per la fortuna di Saffo a Bisanzio» (1971) σσ. 1-5.

⁶⁰ Σύμφωνα με τον Wilson, *Οι Λόγιοι στο Βυζάντιο* (1991) σσ. 241-244, κυρ. 242, το έργο παρουσιάζει πολλά λάθη και η παράλειψη της Σαπφώς, ενώ έπρεπε να αναφέρεται μαζί με τον Αλκαίο στα παραδείγματα για την αιολική, προκαλεί μάρτες υποψίες άγνοιας.

προσφέρει το έργο του σε ένα μέλος της αυτοκρατορικής αυλής, μάλλον γυναίκα, και η παράλειψη της Σαπφώς ήταν ίσως αποτέλεσμα συνειδητής λογοκρισίας. Όμως, όπως και ο Ιωάννης Διάκονος Λογοθέτης⁶¹ (*ἡ δὲ ἐνθύμησις ἐστὶν ἐνθύμημα ἐπιφερόμενον, οἷόν φησιν ἡ Σαπφώ*, Ερμούγ. Μέθ. Rabe), ο Γρηγόριος Κορίνθου αναφέρεται αναγκαστικά στην Σαπφώ (*τόπος...ἐκκρίσεως περί τοῦ αὐτοῦ ἢ ὁμοίου ἢ ἐναντίου*) *ἢ ὥσπερ ἡ Σαπφώ* ὅτι, Ερμούγ. Μέθ. 5 Rh. Gr. 7. 1153. 18 κ.ε. Walz) στα σχόλια του Ερμούγενη στην *Ρητορική* του Αριστοτέλη (1328b=Σαπφ. απ. 201). Είναι όμως πιθανόν η γνώμη του Γρηγόριου για τη σαπφική ποίηση να εκφράζει την αντίδραση ενός σκληροπυρηνικού επισκόπου στην προσπάθεια της Κομνηνής (1083-1147) να επιβάλει ως λογοτεχνικό πρότυπο την Σαπφώ. Ο Ιωάννης Τζέτζης που επιχείρησε και τη λογοκρισία» των ομηρικών επών, την απομάκρυνση δηλαδή των στοιχείων εκείνων που μπορούν να θεωρηθούν ασυμβίβαστα με την αξιοπρέπεια του είδους,⁶² είναι ιδιαίτερα πιθανόν να λογοκρίνει και την Σαπφώ, αφού σε ποίημα του καταφέρεται εναντίον της λόγιας γυναίκας (*Κατὰ γυναικὸς σχεδोगραφούσης*).

Υπό το πρίσμα των δεδομένων αυτών, οι αναφορές της Άννας Κομνηνής στην Σαπφώ φαίνεται να απαντούν όχι μόνον στους ψόγους των Λατίνων, αλλά και σε έναν κύκλο διανοουμένων που, όπως ο Τζέτζης και ο Γρηγόριος Κορίνθου, αποστρέφονται ή αποδοκιμάζουν την ποίηση της Σαπφώς ή διαστρεβλώνουν το νόημά της, όπως φαίνεται από την παρέμβαση της Κομνηνής στις ερμηνείες των Σχολιαστών της *Ρητορικής*. Ίσως όμως, αλλά και αυτό εξηγείται στο πλαίσιο του μισογυνισμού της εποχής, οι αναφορές στην Σαπφώ να είναι μια κίνηση της Άννας Κομνηνής να διασφαλίσει την υστεροφημία της μέσω της ταύτισης με την ποιήτρια, και οι δηλώσεις του Τζέτζη ό π τα ποιήματα της Σαπφώς ρίχτηκαν στην πυρά να στρέφονται και εναντίον της ίδιας της Κομνηνής.⁶³

⁶¹ Ο σύγχρονος του Μιχαήλ Ψελλού Ιωάννης Διάκονος Λογοθέτης είχε υψηλότατο αξίωμα στην βυζαντινή αυλή και αντικατέστησε τον πρωθυπουργό Κωνστ. Λειχούδη. Ο Ιωάννης Διάκονος στα Σχόλια αναφερόμενος στις ελεγείες του Σόλωνα, αναφέρει ότι ο Αρίων δίδαξε πρώτος την τραγωδία στην Αθήνα. Βλ. Βουτιεριδής, *Ἀρχαῖοι Ἕλληνες Λυρικοί* (1931) σ. 101.

⁶² Ο Τζέτζης (1110-1180 ή 1185) που έδρασε ενώ η Κομνηνή ζούσε, ήταν ματαιόδοξος, φλύαρος και εριστικός. Μία από τις υποθέσεις κλοπής πνευματικής ιδιοκτησίας από τις πολλές στις οποίες ενεπλάκει, και με μαθητές του, αφορά σε ένα επικήδειο στον Ιωάννη Κομνηνό (1143), αδελφό της Κομνηνής. Βλ. Wilson, *Οι Λόγιοι στο Βυζάντιο* (1991) σ. 246.

⁶³ Όπως καταθέτει ο Γ. Τορνίκης η Κομνηνή όταν πέθανε ρίχτηκε στη λησμονιά από εκείνους που όσο ζούσε την κολάκευαν. Στον επιτάφιο που τον χαρακτηρίζει *ἐγκώμιο*, *ὕμνητῆριον* και *εὐφημητῆριον* (226-7) ο Γ. Τορνίκης απορεί γιατί οι ρήτορες που ασχολούνται με εγκώμια και γεμίζουν τα θέατρα σιωπούν για την Κομνηνή (*εἰ τοσοῦτον θαῦμα παραδραμοῦνται σεσιωπηκότες ἀπεριλάλητον, ὅσον ὁ μέχρι τοῦδε χρόνος οὐκ ἤνεγκεν*, 227) και θυμάται τότε που στεκόταν μπροστά της άφωνοι σαν να τελούνταν ιερὰ μυστήρια. Η *μετὰ τρυφῆς τρεφομένη* Άννα Κομνηνή (229. 23 βλ. 243. 5 κ.ε.) αποκαλείται κρατήρας της θύραθεν

Το ζήτημα όμως της επιβίωσης της Σαπφώς γίνεται πιο περίπλοκο αφού Τζέτζης που σχολίασε και τον Όμηρο, έγραψε την *θεογονία* του Ησίοδου για την Ειρήνη, πατρυνέσσα του Κωνσταντίνου Μανασσή. Ο Κωνσταντίνος Μανασσής σε λόγο του προς τον Μιχαήλ Αγιοθεοδωρίτη τον επαινεί για τη ρητορική του δεινότητα την οποία συγκρίνει και με τη «μούσα της Σαπφώς» (*νικᾷ καὶ Ἡροδότου γλυκύτητα, νικᾷ καὶ Ξενοφῶντος τὸ εὖγερν, ὑπερβαίνει καὶ μοῦσαν Σαπφoῦς καὶ λύραν τὴν Ἀνακρέοντος*, 279-281). Ο Μανασσής απηχεί την Σαπφώ στο *Χρονικὸ* και στο μυθιστόρημα (*Τὰ κατὰ Ἀρίσταρχον καὶ Καλλιθέαν*), μεταφέρει σε στίχους πολιτικούς το αίνιγμα της Σαπφώς στον Αντιφάνη (*Σαπφῶ* απ. 194), και απηχεί το απ. 156 της Σαπφώς (*Μονωδία ἐπὶ ἀστρογλήνῳ αὐτοῦ τεθνηκότι* 7. 12-4 Horna), το οποίο, αν κρίνουμε από τις χρήσεις του στον Νικήτα Χωνιάτη (Λόγ. 3. 18. 19-22 van Dieten, Λόγ. 18. 191. 22-5 van Dieten) και στον Μιχαήλ Ιταλικό (*Ἐπὶ πέρδικι μονωδία τεθνηκότι* 103. 4-7 Gautier),⁶⁴ ήταν γνωστό παράδειγμα ρητορικής. Η παρουσία της Σαπφώς στον Μαγγάνειο Πρόδρομο (π. 1145) σε πολιτικούς στίχους (*Μόνῃ Σαπφῶ σοφώνυμος οὐ συμπαρῆν ταῖς Μούσαις / ἐνταῦθα γὰρ θρηνητικὴ συνέειρεν ἐλεγεία*, 56. 110-111, πληροφορία ίσως από την Σούδα (10^{ος} αι.),⁶⁵ εκφράζει, όπως φαίνεται από το επίθετο *σοφώνυμος*, το μεγάλο θαυμασμό για την Σαπφώ ενώ δεν αποκλείεται επίδραση και του Διοσκουρίδη (Π. Α. 7. 407). Δύο νέες μαρτυρίες για την Σαπφώ στον Νικήτα Μάγιστρο (*οἷά που τὰ τῆς Σαπφoῦς ἐκεῖνα ῥημάτια· «ἄγε χέλυ δῖά μοι λέγε/ φωνάεσσα δέ γίνεο*, *Ἐπιστ.* 31. 5-9 Westerink) που φανερά παραθέτει από τον Ερμογένη και τον Θεόδωρο Πρόδρομο, δείχνουν το μεγάλο θαυμασμό των Βυζαντινών λογίων για τα *ῥημάτια* της Σαπφώς, στίχους εμβληματικούς από το πολύ γνωστό απ. 118, το οποίο ίσως σώζεται ολόκληρο τον 12^ο αι., εξ αιτίας του Ερμογένη που το θεωρεί άριστο παράδειγμα γλυκύτητας.⁶⁶

παιδείας (285. 7 κ.ε.), γυναίκα με φρόνημα ανδρικό (*ἀνδρικὴν τὰς φρένας, ἀνδρικὴν τὴν φρόνησιν, ἐν μέν γάρ γυναιξίν-ᾧ φασι περὶ Ελένης*, σ. 317. 4 κ.ε., *Ἐν μέν τοις Ἑλλησιν ἐπίσημοί τινες ἦσαν καὶ περιλάληται καὶ γυναῖκες ἀνδριζόμεναι καὶ ἄνδρες γυναικιζόμενοι τὸν φαῦλο ἀνδρισμὸν καὶ γυναικισμὸν* (Τειρεσίης κλπ. 317. 17 κ.ε.) *παρ' ἡμῖν δέ γεγόνασι γυναῖκες οὐ τὴν φύσιν ἀλλάξασαι, μετὰ τῆς γυναικειᾶς αἰδοῦς τε καὶ σωφροσύνης ἀληθῶς ἀντιάνειραι*, αυτ. 21).

⁶⁴ Βλ. Χρηστίδης, «Σαπφικά» (1985) σσ. 3-11, De Martino-Vox, *Lirica Greca III* (1999) σσ. 1083, 1195. Η αναφορά στη μούσα της Σαπφώς από έναν ευγενή λόγιο, που έγραψε τον Βίο της Αγίας Θεοκτίστης της Λεσβίας, δημιούργημα της φαντασίας με στοιχεία μυθιστορήματος και στοιχεία της σύγχρονης ιστορίας, δεν φαίνεται τυχαία.

⁶⁵ D. Yatromanolakis, «Alexandrian Sappho Revisited», *HSPh* 99 (1999), σ. 186.

⁶⁶ ὅτι καθόλου τὸ περιτιθέναι τοῖς ἀπροαιρέτοις προαιρετικόν τι γλυκύτητα ποιεῖ, ὥπερ ἐν τῷ προειρημένῳ δηλοῦται καὶ ὅταν τὴν λύραν

Από την αντιπαράθεση της Άννας Κομνηνής και του σύγχρονου της Τζέτζη συμπεραίνεται ότι τα ποιήματα της Σαπφώς σώζονται τον 12^ο αι. και προκαλούν συζητήσεις λογίων. Διανοούμενοι της ίδιας εποχής και του ίδιου περιβάλλοντος κρατούν διαφορετική στάση απέναντι στην Σαπφώ όπως συμβαίνει με την Κομνηνή, τον Τζέτζη, τον Γρηγόριο Κορίνθου, τον Γ. Τορνίκη και τον Θ. Πρόδρομο, και το ίδιο φαίνεται να συμβαίνει και την εποχή των Αποστόλη και Χαλκοκονδύλη, κατά την οποία έχουμε επίσης ανάλογη με του Τζέτζη δήλωση ότι τα ποιήματα της Σαπφώς κήκταν στην πυρά. Για να ισχυριστεί λοιπόν κανείς ότι οι λόγιοι αυτοί που πρωτοστάτησαν στην αναγέννηση των ελληνικών γραμμάτων αδιαφόρησαν για τη διάσωση και την ερμηνεία της ποίησης της Σαπφώς πρέπει να έχει εξαντλήσει τη μελέτη του συνόλου των διασωθέντων έργων των Βυζαντινών συγγραφέων και να λάβει υπόψη του όλες τις παραμέτρους που συντελούν στην επιβίωση ενός ποιητικού έργου.

Η διάσωση στίχων της αιολικής ποίησης για λόγους μετρικούς, με συνακόλουθες τις γραμματικές και διαλεκτολογικές παρατηρήσεις,⁶⁷ υπήρξε σημαντικός παράγοντας για την επιβίωση της Σαπφώς. Η δήλωση του Τζέτζη, που ως «γραμματικός» δεν φαίνεται να συμπεριλάμβανε την Σαπφώ στα μαθήματα που αφορούσαν στην εξήγηση των ποιητών, ότι χάθηκε η λύρα της Σαπφώς, διαψεύδεται, όπως προαναφέρθηκε, και από τη δική του αναφορά στα σχόλια του Ηφαιστίωνα για το σαπφικό μέτρο, αλλά και από την αναφορά της Κομνηνής στην Σαπφική λύρα. Είναι ιδιαίτερα πιθανόν η φράση του Τζέτζη (*τὰ Σαπφοῦς (ἡ Σαπφῶ καὶ τὰ Σαπφοῦς, ἡ λύρα καὶ τὰ μέλη)*) να αναφέρεται σε «σαπφικά» ποιήματα (πβ. *Σαπφικῶν τινων ἀσθέντων*, Πλούτ. *Ἐρωτ.* 762f-763a), όπως αυτά που τραγουδούσαν στα συμπόσια της ύστερης αρχαιότητας (Αύλ. Γέλλ. *Noct. Att.* 19. 9. 3 κ. ε. σ. 573 Marshall), ίσως γραμμένα σε σαπφική στροφή.⁶⁸ Ανάλογη με τον

ἔρωτῃ ἡ Σαπφῶ καὶ ὅταν αὐτὴ ἀποκρίνηται, οἶον «ἄγε χέλυ δῖά μοι λέγε, φωνάεσσα δέ γίνεο», καὶ τὰ ἐξῆς, Rh. Gr. 5. 534 6-10 Walz.

⁶⁷ Τον Ηφαιστίωνα που πρώτος επεξηγεί τη σαπφική στροφή (Ποιήμ. 1. 2=testimonia vitae atque artis 30 Campbell) επαναλαμβάνει και εξηγεί ολόκληρο ο Τζέτζης (*ἔπειδὴ παρανάλωμα τοῦ χρόνου ἐγεγόνει καὶ ἡ Σαπφῶ καὶ τὰ Σαπφοῦς, ἡ λύρα καὶ τὰ μέλη, φέρε σοι πρός παράδειγμα θήσομεν στίχους ἄλλους, Περί Πινδ. Μέτρ.* 20-22 Cramer, *An. Par.* I 63 σ. 51 πβ. I 72, Campbell σ. 3=Prol. de Comic. Gr. 2. 8). Ο Σιδώνιος Απολλινάριος σε πολιτική επιστολή (De reliquo, quia tibi nuper ad Gelasium virum sat benignissimum missos iambicos placuisse pronuntias, per host e quoque Mytilenaei oppidi vernulas munerabor, *Epist.* IX. 16 σ. 179 Budè) ενσωματώνει ένα ποίημα (Nunc per undenas equitare suetus / syllabas lusi celer atque metro / Sapphico creber cecini, citato/ rarus iambo, στ. 36-40), στο οποίο υπάρχει η σημαντική πληροφορία για ιάμβους της Σαπφώς, στους οποίους αναφέρεται μόνο το λεξικό της Σούδας (10^{ος} αι.). Πληροφορίες για την αλκαϊκή στροφή, μέτρο που χρησιμοποίησε και η Σαπφώ, δίνει τον 7^ο μ. Χ. αι. ο Τρίχας (π. 650 μ.Χ.). Βλ. Campbell, *Greek Lyric I* (1990²) σ. 222.

⁶⁸ Για «σαπφικά», δηλαδή ποιήματα σε σαπφική στροφή του Swinburne και άλλων βλ. Robinson, *Sappho and her Influence* (1924) σσ. 157, 211 κ.ε.

Τζέτζη στάση κρατούν και οι σημερινοί μελετητές, όπως π.χ. ο Campbell, ο οποίος στα *testimonia vitae atque artis* για τη μετρική και την ποίηση του Αλκαίου και της Σαπφώς αναφέρεται κυρίως στον Αλκαίο, και δεν τα καταχωρίζει στα *testimonia artis* της σαπφικής ποίησης. Ακόμη και στις πιο αξιόλογες εκδόσεις προβάλλονται οι πηγές που εξάπτουν την ερωτική φαντασία του μελετητή, όπως ο περίφημος χαρακτηρισμός *mascula* (test.15 Campbell=Οράτ. *Epist.* 1. 19. 28-33=Σαπφ. test. 17) του σχολιαστή των μέτρων του Οράτιου Πορφύριου (αρχές 3^{ου} μ.Χ. αι.),⁶⁹ και αποσιωπώνται μαρτυρίες για την «ηθική» της Σαπφώς, όπως του Κλαυδιανού (*Epith.* X). Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το απ. 23 inc. auct., το οποίο ο εκδότης του Φιλόδημου Gomperz (*Pietas* σ. 42) αποδίδει στην Σαπφώ (Σαπφ]φῶ[ι] δέ τήν θεόν χρυσοφάη<ν> θερ[άπαιιν]αν Αφροδίτ[ας], ενώ ο Campbell το καταχωρίζει στα *incerta auctoris*.⁷⁰ Ακόμη πιο χαρακτηριστικό είναι το απ. 24 inc. auct., Sapphicum κατά τον Μάριο Πλότιο Σακέρδο (*hymenaicum dimetrum dactylicum Sapphicum monoschematicum est: semper enim duobus dactylis constat: (a) Ἑπερ' ὑμῆναον (b) ὦ τὸν Ἀδώνιον*).

Σε «σκοτεινές» περιόδους του Βυζαντίου, όταν η μελέτη της αρχαιότητας παρεμποδίζονταν, είναι πιθανόν να καταστράφηκαν και τα βιβλία της Σαπφώς, όπως ισχυρίζονται ο Τζέτζης και ο Δημήτριος Χαλκοκονδύλης, ως σπασμωδική αντίδραση του κλήρου ή μιας ρητορικής σχολής που δεν εγκρίνει την ποιήτρια. Η χριστιανική ηθική δεν ανεχόταν τη γυναίκα που είχε γράψει ερωτικά ποιήματα, και ίσως για το λόγο αυτό ο Σκάλιγκερ ισχυρίστηκε, αλλά δεν απέδειξε, ότι με αυτοκρατορικό διάταγμα τα ποιήματα της Σαπφώς κάηκαν στη Ρώμη και στην Κωνσταντινούπολη ταυτόχρονα, τον 4^ο αι. και το 1073. Όμως στο Βυζάντιο η εκκλησία δεν υπήρξε πάντα αντιδραστική. Η Δέκατη Μούσα, την οποία οι βυζαντινοί λόγιοι γνωρίζουν, όπως φαίνεται από τον Μετοχίτη έως και τον 14^ο αι. μέσα από το σύνολο της ελληνικής γραμματείας και από συγγραφείς και ρήτορες που αγαπήθηκαν πολύ, όπως ο Πλούταρχος, ο Ιμέριος, ο Αίλιος Αριστείδης, ο Γαληνός, ο Ιουλιανός, και από συλλογές επιγραμμάτων, ήταν σύμβολο και πρότυπο λογοτεχνικό και τα θέματά της χρησιμοποιούνται συστηματικά στις ρητορικές σχολές. Η ένταξη της Σαπφώς σε κανόνες σοφών από επιφανείς λόγιους και μέλη της αυτοκρατορικής αυλής, όπως ο

⁶⁹ Campbell, *Greek Lyric I* (1990²) σσ. 19, 213, 222, 228=Αλκ. test. 22= Οράτ. *Carm.* 2. 13. 21-32=Σαπφ. test. 18, 233, 359=Αλκ. απ. 308, test. 11=Ηφαιστ. Π. σημ. 2 κ.ε.

⁷⁰ Campbell, *Greek Lyric I* (1990²) σ. 451. Ο Campbell επίσης, αλλά και η Voigt, *S&A* (1971) αναφέρουν μόνο μία μαρτυρία του Γαληνού (*Προτρ.* 8=Σαπφ. απ. 50), και παραλείπουν τη γνώμη πάντως γάρ ἀκούομεν Ὀμηρον λέγεσθαι ποιητὴν Σαπφῶ δέ ποιήτριαν, 4. 771.

Μιχαήλ Ψελλός⁷¹ και η Άννα Κομνηνή, ορόσημα για την επιβίωση της Σαπφώς τον 12^ο αι., σημαίνει ότι η ποίησή της ενταγμένη ή όχι στο εκπαιδευτικό πρόγραμμα, είναι μια πολύ σοβαρή πρόταση για όποιον θέλει να θεωρείται καλλιεργημένος την εποχή αυτή.⁷²

Ένας επιπλέον λόγος που η Δέκατη Μούσα είχε ίσως καλύτερη τύχη από άλλους Έλληνες συγγραφείς αφορά στην εγκωμιαστική ποίηση. Οι υπερβολικοί εγκωμιασμοί, επιτηδευμένες εκφράσεις, και ο ρητορικός στόμφορ είναι μια ιδιαίτερη μορφή λογοτεχνίας, και ένας ιδιαίτερος κλάδος διδακτικής. Ο Ιουλιανός,⁷³ και ο Ψελλός, ακολουθούν τις υποδείξεις του ρήτορα Μένανδρου από την Λαοδικεία (3^{ος} αι. μ. Χ.) για τη συγγραφή των διαφόρων ειδών του βασιλικού λόγου (*Περί Επιδ.* 132=*Rh. Gr.* 3. 402. 17 κ.ε. Spengel *ἐπιφωνήσεις δὲ καὶ τῶν Σαπφοῦς ἐρωτικῶν καὶ τῶν Ομήρου καὶ Ἡσιόδου*).⁷⁴ Σε έναν άλλον κλάδο της ρητορικής παράδοσης, ανήκουν ο Δίωνας Χρυσόστομος (*Λόγ.* 2. 28) και ο Θεμίστιος (*Σαπφοῖ μὲν καὶ Ἀνακρέοντι συγχωροῦμεν ἀμέτρους εἶναι καὶ ὑπερμέτρους ἐν τοῖς ἐπαίνοις τῶν παιδικῶν· σωμάτων γὰρ ἥρων ἰδιωτικῶν ἰδιῶται καὶ οὐδεὶς κίνδυνος ἐπὶ χανυθθεῖεν ὑπὸ τοῦ ἐπαίνου αὐτοῖς οἱ ἐρώμενοι. ἐνταῦθα δὲ βασιλικὸς μὲν ὁ ἔρως, βασιλικὸς δὲ ὁ ἐρώμενος, Λόγ.* 13. 170d-171a) που κρίνει την Σαπφώ και τον Ανακρέοντα υπερβολικούς στα εγκώμια των παιδικών και κατά συνέπεια ακατάλληλους να χρησιμοποιηθούν σε λόγους που απευθύνονται σε αυτοκράτορες. Και η κατηγορία όμως αυτή των ρητόρων δεν μένει σταθερή σε όσα υποδεικνύει, αφού και ο Θεμίστιος σε επίσημες εκδηλώσεις

⁷¹ Ο Ψελλός έγραψε μερικές πραγματείες φιλολογικού περιεχομένου για κλασικούς και πατερικούς συγγραφείς, ενώ στις ρητορικές του πραγματείες μιμείται ή μεταφέρει τους μεγάλους κριτικούς της αρχαιότητας, τον Δημήτριο, τον Διονύσιο τον Αλικαρνασέα (στο *Περί συνθήκης τῶν τοῦ λόγου μερῶν* παραφράζει το *Περί συνθέσεως ὀνομάτων*), τον Λογγίνο που σε μια *Περί ρητορικῆς* πραγματεία του σχεδόν τον παραφράζει, και τον Ερμογόνη, τον οποίο ακολουθεί δουλπορεπῶς στην *Περί ρητορικῆς* πραγματεία και στη *Σύνοψιν ρητορικῶν ἰδεῶν*. Βλ. Ljubarskij, *Η προσωπικότητα και το έργο του Μ. Ψελλού* (2004²) σσ. 379-382.

⁷² Καταξιοῦμενοι μελετητές, ὅπως ο Wilson, που φτάνει ὡς τον 15^ο αι., και ο Hunger, δεν αναφέρουν σημαντικούς βυζαντινούς λογίους, ὅπως ο Μιχαήλ Ιταλικός, η Άννα Κομνηνή ή ο Αποστόλης. Επίσης σταματούν αμήχανα στις αναφορές του Ψελλού στην Σαπφώ χωρίς περαιτέρω σχόλια, ενώ αναπηδούν με απροκάλυπτη ευχαρίστηση στο πασίγνωστο χωρίο του ανυπόληπτου επιστημονικά Τζέτζη, που έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τη χορεία των Βυζαντινών λογίων την ίδια εποχή που παραθέτουν, απηχούν, μιμούνται ή μιλούν με μεγάλο θαυμασμό για την Σαπφώ.

⁷³ Ὅπως ορίζει τους νόμους των εγκωμίων στον *Περί τῶν τοῦ αὐτοκράτορος πράξεων* ή *Περί βασιλείας* λόγο του (*αἱ ταῖς τῶν ἐπαίνων τέχναι καθάπερ νόμοις ἐπιτεταγμένοι*, *Ιουλ.* 2. 63d πβ. 78c, 79cd βλ. και *Λόγ.* 1. 1-3). Για τη σχέση της λογοτεχνίας με την πραγματικότητα και την άμεση συμμετοχή των λογοτεχνικών έργων στη ζωή του Βυζαντίου βλ. Ljubarskij, *Η προσωπικότητα και το έργο του Μ. Ψελλού* (2004²) σ. 347.

⁷⁴ Για την ισχυρότατη επίδραση του ρήτορα Μένανδρου, τις υποδείξεις του οποίου οι μεταγενέστεροι τηρούν με ευλάβεια βλ. A. Garzya, «Per la fortuna di Saffo a Bizanzio», *JoeByz.* 20 (1971), σ. 5 (sui retori dal 4-7 sec.).

εγκωμιάζει αξιωματούχους του δημοσίου με δήλωση έρωτος.⁷⁵ Ο Κλαυδιανός σε αντίθεση με τον Δίωνα Χρυσόστομο (*οὐδέ γε ἄδειν τὰς Σαπφούς ἢ Ἀνακρέοντος ἐρωτικά μέλη πρέπον ἄν εἶη τοῖς βασιλεῦσι*, *Λόγ. Βασιλ.* 2. σ. 24) και τον Θεμίστιο και σε συμφωνία με τον Ιμέριο (*πρέπει γάρ σοι τὰ τῆς Λεσβίας ἐγκώμια*, *Λόγ.* 9. 19), και τον Ιουλιανό, επιβεβαιώνει τη διάσταση των απόψεων για την ποίηση της Σαπφώς στις ρητορικές σχολές. Τον 4^ο μ.Χ. αι. ο Αίλιος Αριστείδης αναφέρει την Σαπφώ ανάμεσα στους κορυφαίους της Λέσβου (*Λόγ.* 32. 24) ως ποιήτρια με πλήρη αυτογνωσία για την αξία της τέχνης της (*Λόγ.* 28. 51). Ο Δίωνας ενώ δεν συνιστά τα εγκώμια της Σαπφώς για βασιλείς την τοποθετεί ανάμεσα στις εξαιρετες γυναίκες ως μουσικό (*Λόγ.* 64. 2). Και ενώ ο έλληνας σοφιστής Θεμίστιος (317-388) από την Παφλαγονία, με μεγάλη επιρροή ως συγκλητικός και παιδαγωγός του διαδόχου Αρκάδιου και διευθυντής Ρητορικής σχολής, κατηγορεί την Σαπφώ για τους υπερβολικούς της επαίνους από πλευράς ρητορικής, τον ίδιο αιώνα ο Ιουλιανός χρησιμοποιεί την ποίησή της στο εγκώμιο της αυτοκράτειρας Ευσεβίας.

Η Σαπφώ είναι αμφιλεγόμενη και κυρίως ανατρεπτική μορφή. Αμφίσημη, αντιφατική είναι και η στάση των μελετητών απέναντί της. Καθώς όμως ο Ευρωπαϊκός πολιτισμός αρχίζει να αφυπνίζεται μετά από το μακροχρόνιο ύπνο του Μεσαίωνα, ένας χείμαρρος από μεταφράσεις αρχαίων κειμένων ασκεί τεράστια επιρροή στην Ευρωπαϊκή σκέψη και φιλοσοφία. Έτσι δεν είναι αξιοπερίεργο το ότι μοναχοί, που ανακηρύχτηκαν μάλιστα και άγιοι, ανέπτυξαν δραστηριότητες σε πολλά επιστημονικά και καλλιτεχνικά πεδία «αντικείμενα της ορθόδοξης παράδοσης». Ο Μιχαήλ Ψελλός και η Άννα Κομνηνή είχαν ασπασθεί το μοναχισμό, η μεγαλύτερη όμως συνεισφορά τους ήταν η πρωτοβουλία να αναπτυχθεί και να αναλυθεί το σχολαστικό σύστημα σκέψης που βασίζεται στα έργα του Αριστοτέλη. Η χρήση της αυστηρής λογικής, του ορθολογισμού και του σχολαστικισμού επέτρεψε στους μεσαιωνικούς σκεπτικιστές να «χτίσουν» ένα ενιαίο σχήμα γνώσης, στο οποίο συμπεριλαμβάνονται όλες οι τέχνες, οι επιστήμες και θεολογία. Και εδώ ακριβώς έγκειται και η σημασία της χρήσης της Σαπφώς από τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη. Την εποχή του Ψελλού και της Κομνηνής, όταν ακόμη και η παραμικρή αμφισβήτηση στους αυστηρούς κανόνες της Εκκλησίας οδηγούσε στην καταδίκη, οι

⁷⁵ Για την παράδοση να αποκαλούν ενώπιον ακροατηρίου τον τιμώμενο αξιωματούχο ως *έρωμένον* τους και ο Ιμέριος (18) και ο Θεμίστος (13) βλ. Winkler, «Διπλή συνείδηση στην ποίηση της Σαπφούς» *Θέλζις. Σαπφώ* (2004) σ. 118 σημ. 20.

⁷⁶ Την αλκαϊκή στροφή, μέτρο που χρησιμοποίησε και η Σαπφώ επεξηγεί και ο Τρίχας (π. 650 μ.Χ.). Βλ. Campbell, *Greek Lyric I* (1990²) σ. 423.

μεγάλες αυτές μορφές που επηρεάζονται από την πλατωνική έμπνευση και τον αριστοτελικό ορθολογισμό, προτείνουν ως λογοτεχνικό πρότυπο την Σαπφώ. Δεν είμαστε όμως βέβαιοι ότι κάτι παρόμοιο έγινε και την εποχή των πρώτων εκδόσεων των αρχαίων Ελλήνων συγγραφέων, όταν πρέπει να επιλεγούν τα έργα που αξίζουν να μελετά η Ευρώπη, αφού η συναναστροφή με τη λογοτεχνική παραγωγή αποδεικνύει ότι η Σαπφώ τουλάχιστον στις πρώτες εκδόσεις των ποιημάτων της, υπήρξε δέσμια του φύλου και της ηθικής της, δηλαδή της βιογραφικής ερμηνευτικής παράδοσης που τείνει στην προβολή των ερώτων της με το ν Φάωνα ή τον Ανακρέοντα.

Από τον 6^ο έως τον 16^ο αιώνα μ. Χ.

Τον 6^ο αι. μ.Χ. ο ρωμαίος γραμματικός Πρισκιανός σχολιάζει γραμματικά την Ωδή στην Αφροδίτη της Σαπφώς (*Inst. Gr.* 1. 37), το δίγαμμα και την κλητική (Αλκ. ππ. 349=*Inst. Gramm.* vi 92, Αλκ. απ. 419=Νέρης, Πρισκ. *Inst. Gramm.* vii 7), ενώ η πληροφορία για δέσιμο της Ήρας από το γιο της Ήφαιστο δεν σώζεται από κανέναν άλλο.⁷⁶

Τον ίδιο αιώνα ο Χοιροβοσκός, η μοναδική πηγή για το απ. 259 Κ.-Th. της Λευκαδίας του Μενάνδρου,⁷⁷ γνωρίζει ίσως ολόκληρη την κωμωδία, από την οποία επιλέγει την αναφορά στην χέλυν, πιθανόν εξ αιτίας των υποδείξεων του Ερμογένη (*Περί Ἰδεῶν* 2. 4 σ. 334. 5 κ.ε.). Από τον Ερμογένη αφορμάται και η αναφορά του Ευστάθιου στο απ. 118 της Σαπφώς (*Ἰλ.* 9.41 κ.ε.), και του Μιχαήλ Ιταλικού (*Λόγος εἰς Ἰωάννην Κομνηνὸν* II Wirth). Αναφορά στους ιάμβους της Σαπφώς, στους οποίους αναφέρεται μετά μόνο η Σούδα (10^{ος} αι.), έχουμε σε ποίημα του Σιδώνιου Απολλινάριου (*Epist.* IX. 16 σ. 179 Budè) σε πολιτική επιστολή.⁷⁸ Τον 6^ο και τον 7^ο αι. μ.Χ. η ελληνική τραγωδία, ο Αριστοφάνης, ο Καλλίμαχος και ακόμα και η Σαπφώ (P. Berol. 5006) αντιγράφονται ακόμη στην

⁷⁶ Την αλκαϊκή στροφή, μέτρο που χρησιμοποίησε και η Σαπφώ επεξηγεί και ο Τρίχας (π. 650 μ.Χ.). Βλ. Campbell, *Greek Lyric I* (1990²) σ. 423.

⁷⁷ χέλυσ, χέλυσος. σημαίνει δὲ τὴν κιθάραν·, ὡς τὸ «πάμφωνε-χέλυσ», οὕτω Μένανδρος ἐν Λευκαδίᾳ...οὐρεῖαν δὲ εἶπεν, ἐπειδὴ ἀπὸ χελώνης χερσαίας ἐποίησεν αὐτὴν ὁ Ἑρμῆς, οἶον εἶπειν ἐν τοῖς ὄρεσιν εὐρισκομένην (Χοιροβ. στον Θεοδόσιο I 330. 32 Hilg=Bekker. *Anecd.* σ. 1431). Ἄγε τοίνυν, χέλυ δὶά μοι-λεγέσθω γάρ ἐπικαίρως τὸ τῆς Σαπφοῦς, φωνητικότερα τε γίνου καὶ εὐφωνος καὶ πολύφωνος, Μιχ. Ιταλ. Εἰς Ἰωάννην II Κομν. σ. 247, Ερμ. *Περί Ἰδεῶν* 2. 4 σ. 334. 5, Ευστ. *Ἰλ.* 9. 41 κ.ε.

⁷⁸ Βλ. Campbell, *Greek Lyric I* (1990²) σ. 222.

Αίγυπτο, εποχή κατά την οποία θα μπορούσε να αναμένει κανείς από την Εκκλησία να ενισχύσει μian ανελεύθερη πολιτική, αν την είχε ποτέ.⁷⁹

Ο Φώτιος, ο πρώτος θεωρητικός της βυζαντινής λογοτεχνίας, στον εκτενή κατάλογο των ερωτευμένων που πήδησαν από τον Λευκάτα δεν αναφέρει την Σαπφώ (Βιβλ. 153), θυμάται όμως συχνά τον έρωτά της για τον Φάωνα (Βιβλ. 32=Σαπφ. απ. 211), και σχεδόν στο πλαίσιο μιας άλλης μαρτυρίας, σημειώνει τη σημαντική πληροφορία της αντιγραφής του όγδοου βιβλίου της Σαπφώς από τον Σώπατρο (Βιβλ. 161=Σαπφ. απ. 233). Στο *Etymologicum Genuinum*, που συνετέθη υπό την εποπτία του Φώτιου τον 9^ο αι., υπάρχουν 15 αναφορές στην Σαπφώ και 19 στον Αλκαίο. Στο Λεξικό αυτό που αναφέρει και το πασίγνωστο πρώτο ποίημα της Σαπφώς, τα χωρία που αφορούν στην Σαπφώ διευκρινίζουν λέξεις ή στίχους κυρίως γνωστές από τον Ηφαιστίωνα, τον Απολλώνιο Δύσκολο, τον Δημήτριο (Σαπφ. απ. 140a), τον Ησύχιο και την Σούδα (Σαπφ. π. 1, απ. 26, 37, 82, 102, 104a, 126, 151, 157, 166, 173, 176, 190, 210).⁸⁰ Ενώ όμως ο Φώτιος δεν φαίνεται θαυμαστής της Σαπφώς, ο μαθητής του Αρέθας, από τους πρωτεργάτες της κλασικής αναγέννησης στο Βυζάντιο, σε ένα χωρίο που υπεραμύνεται της πνευματικότητας της γυναίκας, αναγνωρίζει την αδικία να μην αξιώνεται το γυναικείο είδος την ανύψωση της ψυχής, φέρνοντας ως παράδειγμα την Λεσβία Ασπασία, τη μορφωμένη γυναίκα που δίδαξε τον Σωκράτη και τον Περικλή.⁸¹ Την ίδια εποχή εντοπίζεται μια απήχηση του απ. 34 της Σαπφώς στον Λέοντα Φιλοσόφο⁸² (*Εἶπε, καὶ αὐτῷ ἔπει κατήρει στέφος ἄθλον ἀγῶνος, / ἀνθεμόεν ἀμάραντον, ὅου σέλας ἄστρα καλύπτει, ἰὼβ ἢ περὶ ἀλυπίας καὶ ὑπομονῆς* στ. 210-211). Η σημασία των αναφορών αυτών είναι μεγάλη επειδή πιστεύεται ότι από τον 8^ο-10^ο αι. μ.Χ. υπάρχει ένα μεγάλο κενό στην παράδοση χειρογράφων της Σαπφώς. Στο τέλος του 10^{ου} αι. σώζεται σε κώδικες ο Διονύσιος Αλικαρνασσεύς και το *Περὶ ὕψους* του

⁷⁹ Βλ. Wilson, *Οι Λόγιοι στο Βυζάντιο* (1991) σ. 29. Οι λεγόμενες περγαμηνές του Βερολίνου που δημοσιεύθηκαν το 1902 είναι υπολείμματα ενός περγαμηνού κώδικα του 6^{ου} μεταχριστιανικού αιώνα. Βλ. Β. Γ. Μανδηλαράς, *Πάπυροι και Παπυρολογία*, (Αθήνα 1980), σ. 88, Giebel, *Σαπφώ* (1990) σ. 146.

⁸⁰ Σε άλλα έργα του Φώτιου υπάρχουν ακόμη 9 αναφορές στον Αλκαίο και 6 στην Σαπφώ (Βιβλ. 161=test 23 Campbell). Οι δύο από τις αναφορές αυτές αφορούν στην Δωρίχα και στον Φάωνα (απ. 202, 211), και η τρίτη διευκρινίζει ότι η άλλη λέξη *ἄκακος* (Σαπφ. απ. 171), ερμηνεύεται με την αρχαϊκή και όχι τη χριστιανή ηθική (*ἄκακος· ὁ κακοῦ μὴ πεπειραμένος, οὐχ' ὁ χρηστοθήης*).

⁸¹ Για το εδάφιο βλ. Westerink-Laurdas, «Scholia by Arethas in Vindob. Phil. Gr. 314» (1962) σ. 115.

⁸² Η πρώτη αξιολόγηση μορφῆς λογίου στη μεσοβυζαντινή περίοδο, με σπουδές στη ρητορική, τη γραμματική την ποίηση και τα μαθηματικά. Αρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης για τρία χρόνια (μετά την Ανδρο), διευθυντής σχολείου στο παλάτι της Μαγναύρας. Βλ. Wilson, *Οι Λόγιοι στο Βυζάντιο* (1991) σ. 113.

Λογγίνου,⁸³ οι λόγιοι επομένως της εποχής γνωρίζουν την Σαπφώ μέσα από τα πιο ονομαστά δοκίμια λογοτεχνικής κριτικής της αρχαιότητας.

Καθοριστικής σημασίας ρόλο για την επιβίωση της Σαπφώς στο Βυζάντιο υπήρξαν οι συστάσεις του ρήτορα Μένανδρου (*ἐπιφωνήσεις δέ καί τῶν Σαπφοῦς ἐρωτικῶν καί τῶν Ὀμήρου καί Ἡσιόδου, Περί Ἐπιδ.* 9. 268 Walz=*Rh. Gr.* 3. 402. 17 κ.ε. Spengel=test. 46 Campbell)⁸⁴ και του Ιμέριου που δείχνει σαφή την προτίμηση του στην Σαπφώ (Λόγ. 17 σ. 105) και την παραθέτει ως πρότυπο για επιθαλάμια (Λόγ. 9. 37. 185 σσ. 77, 78). Ένας άλλος κλάδος επιβίωσης τόπων της Σαπφώς αφορά στην παράδοση του εγκωμιασμού αυτοκρατόρων με θέματα της ποιήτριας. Η παράδοση αυτή που εντοπίζεται στον Ιουλιανό και τον Κλαυδιανό αναβιώνει τον 11^ο και τον 12^ο μ.Χ. αι. με τις υποδείξεις του Μιχαήλ Ιταλικού (*Ἀγε τοίνυν, χέλυ δῖά μοι-λεγέσθω γάρ ἐπικαίρως τὸ τῆς Σαπφοῦς, φωνητικοτέρα τε γίνου καί εὖφωνος καί πολύφωνος καί τὰ βασιλέως ἐπαίνει καλά, καί μή τις ἔνταῦθα ῥήτωρ ἀπαιτεῖτω με γένος καί ἐπὶ τῷ γένει τὴν γέννησιν καί οἷς ὑμεῖς κατὰ τὴν ὑμετέραν ῥητορικὴν διαπλέκεται τὰ ἐγκώμια ἕτερον γάρ ἐγκωμίου εἶδος ὁ λόγος ἔνταῦθα προβάλλεται καί ἀφ' ἑτέρων ἀξόνων νομοθετούμενον, Λόγος εἰς Ἰωάννην Κομνηνόν* II Wirth), χωρίο που δεν καταχωρίζεται στις εκδόσεις των Voigt και Loeb και του Μιχαήλ Ψελλού (*Ἐγκωμιαστικοὶ λόγοι πρὸς τὸν βασιλέα τὸν Μονομάχο* Β σ. 107 φ. 109, του οποίου η αναφορά στην Σαπφώ (σ. 110 φ 110) φαίνεται να προέρχεται από τον Αίλιο Αριστείδη.

Τον 12^ο αι. εκτός από τον Ευστάθιο Θεσσαλονίκης, τον Ευστάθιο Μακρεμβολίτη (130, αλ.), και τον Ζωναρά (102) που αναφέρονται ή απηχούν την Σαπφώ, έχουμε αναμνήσεις της Σαπφώς και στα ερωτικά μυθιστορήματα της εποχής των Κομνηνών: *Τὰ κατὰ Ροδάνθην καί Δοσικλέα* του Θεοδώρου Προδρόμου, *Τὰ κατὰ Ἀρίσταρχον καί Καλλιθέαν* του Κωνσταντίνου Μανασσή, *Τὰ κατὰ Δρόσιλλαν καί Χαρικλέα* του Νικήτα Ευγενειανού και σε πεζό λόγο *Τὰ καθ' Ὑμίνην καί Ὑμινία* του Ευσταθίου Μακρεμβολίτη, μια παραλλαγή των ερωτικών μυθιστορημάτων της ελληνιστικής εποχής και των αυτοκρατορικών χρόνων.

⁸³ Wilson, *Οι Λόγιοι στο Βυζάντιο* (1991) σ. 182.

⁸⁴ Η επίδραση που είχε το έργο του ρήτορα Μένανδρου από την Λαοδικεία (3^{ος} αι. μ. Χ.) σε όλες τις περιόδους του Βυζαντίου ήταν μεγάλη. Τα εγχειρίδια ρητορικής, δηλαδή ο Ερμογένης (2^{ος}), ο Αφθόνιος (4^{ος}) και οι πολύ δημοφιλείς πραγματείες γνωστές ως έργο του Μενάνδρου του ρήτορα ήταν τα ίδια και για την εκκλησιαστική ρητορική. Βλ. Wilson, *Οι Λόγιοι στο Βυζάντιο* (1991) σσ. 45, 288, 310.

Ο Ευστάθιος Θεσσαλονίκης στα περίφημα σχόλιά του στην *Ιλιάδα* και την *Οδύσσεια* (*Παρεκβολαί*) παραθέτει την Σαπφώ (απ. 34, 53, 57, 118, 141, 143, 166, 167, 190, 209) και για κάποια αποσπάσματά της είναι η μοναδική πηγή, όμως δεν φαίνεται να αντιμετωπίζει σοβαρά την ποίησή της, αλλά να παραθέτει από «φιλολογική» υποχρέωση,⁸⁵ και κάποτε σφάλλει απρόσεκτα θεωρώντας την Ήρινα σύγχρονη της Σαπφώς (*Ιλ.* 326. 46 κ.ε.). Είναι επίσης αξιοπερίεργο ότι ενώ παραθέτει 14 φορές την Σαπφώ και 19 τον Αλκαίο, για τα παραδείγματα της αιολικής, όπως η μετοχή του *φιλέω φίλεις*, επιλέγει στίχους του Αλκμάνου (απ. 118 PMG= *Ώδ.* 1787. 40).⁸⁶ Ο Ευστάθιος παραθέτει τα απ. 166, 167 (*Ώδ.* 1686. 48 κ.ε., 1686. 49) από τον Αθήναιο,⁸⁷ ερμηνεύει το απ. 57 απ. 57 (*Ώδ.* 1916. 49), γνωστό από τον Αθήναιο (1. 21 bc, Φιλήμων 162 σσ. 107-8 Ossen), και το απ. 118 από τον Ερμογόνη (*Ιλ.* 9. 41 κ.ε.). Χρησιμοποιεί επίσης τα απ. 183 (*Ιλ.* 603. 37 κ.ε.), 190 (*Ιλ.* 407. 36 κ.ε.), 203 (*Ιλ.* 1205. 18 κ.ε.), 106 (*Ιλ.* 741.16), το απ. 141 δύο φορές (*Ώδ.* 1633. 1 κ.ε., *Ιλ.* 1205. 17), και το απ. 57 παροιμιακά αφαιρώντας το δεύτερο στίχο (*Ώδ.* 1429. 54 κ.ε.). Η αναφορά του Ευστάθιου στο απ. 53, χαρακτηριστικό παράδειγμα σαπφικού ενδεκασύλλαβου (*Ώδ.* 1429. 54 κ.ε.) δείχνει το ενδιαφέρον, τουλάχιστον των προ του Τζέτζη Βυζαντινών, για τα μέτρα της Σαπφώς. Ο Ευστάθιος είναι η μοναδική πηγή για το απ. 209 (*Τούτους σου τάς κατασκόπους ού πόρνη κάττην ύμνουμένην Ίεριχουντίαν εκείνην τῷ τοῦ ἐμοῦ τόπου καλῶ παρενέρριψε (φιλία τις δηλαδή πολυρέμβαστος καὶ καλὸν δοκῶ α- εἶποι ἂν ἡ Σαπφὶ - δημόσιον) • ἀλλὰ καὶ καθαρά, ἰκα κατὰ ἡν παρ' Ἡσιόδῳ Δίκην παρθένος, καὶ πολλοῖς ἀνομίλητος , τῷ φιλανθρωπίνῳ παλαμίνκυρίῳ Ἰωάννῃ, τῷ καὶ ὕστερον καθηγουμένῳ Ἐπιστ. 42=Opusc. σ. 345*).⁸⁸ Το ενδιαφέρον στη μαρτυρία αυτή έγκειται στο ότι ο Ευστάθιος χρησιμοποιεί στίχους της Σαπφώς, με τους οποίους καταδικάζεται η φιλία της Δωρίχας, για να εγκωμιάσει με εξαιρετική πρωτοτυπία τη

⁸⁵ Ο Ευστάθιος που χρησιμοποιεί μερικά χαμένα σήμερα βιβλία και αντλεί από μια ευρεία σειρά γραμματείας λεξικογράφων και γραμματικών, ενώ είναι ικανός να επιλέγει καλές πηγές κυρίως στη συγγραφή των υπομνημάτων στην *Ιλιάδα* και την *Οδύσσεια*, δεν είναι πάντα οξύς κριτικός των κειμένων. Βλ. Wilson, *Οι Λόγιοι στο Βυζάντιο* (1991) σσ. 252-62. Για το πώς χειρίστηκε τους αρχαίους συγγραφείς και τους ποιητές αυτ. σσ. 256 κ.ε. Για την φιλολογία τον 11^ο και τον 12^ο αι., τον Ευστάθιο και τους συγχρόνους του βλ. Nesselrath, *Εισαγωγή στην Αρχαιογνωσία Α* (2005³) σσ.121 κ.ε.

⁸⁶ Στον Αλκαίο ανήκει ίσως και το απ. inc. auct 165 PMG (*Ώδ.* 1648. 6) του Αλκμάνου, που ο Ευστάθιος το παραθέτει από τον Ηρακλείδη τον Αλεξανδρέα.

⁸⁷ Για τα απ. 166, 167 ο Ευστάθιος ακολουθεί τον Αθήναιο (2.57d), και τον Φώτιο. Το απ. 166 απαντά στο *Etym. Gen=Etym. Magn* 822. 39 κ.ε. και τον Ζωναρά.

⁸⁸ T. L. F. Tafel, *Eustathii metropolitae Thessalonicensis opuscula: accedunt Trapezuntinae Historiae Scriptores Panaretus et Eugenicus* (Farcofurti ad Moerium 1832, ανατ. Verlag Adolf M. Hakkert- Amsterdam 1964, σ. 345.

δική του φιλία, που δεν είναι «δημοτική», όπως ονόμαζαν την πόρνη οι Βυζαντινοί. Ακόμη πιο ενδιαφέρουσα είναι η χρήση του απ. 34 της Σαπφώς. Ενώ ο Ιουλιανός (*Επιστ.* 194. 387a) που θεωρεί το απ. 34 χαρακτηριστικό παράδειγμα σύγκρισης, το παραδίδει σε παράφραση, ο Ευστάθιος παραθέτει τρεις στίχους του ποιήματος (*Ιλ.* 729. 20 κ.ε.) μάλλον από μνήμης, επιβεβαιώνοντας τη σημασία της έμμεσης παράδοσης, η οποία φαίνεται να υποχρεώνει την ύπαρξη τουλάχιστον μιας συλλογής τόπων της ποιήτριας, που ο Γρηγόριος Κεδρηνός κατατάσσει στις Μούσες.⁸⁹

Ο Ζωναράς λόγιος μεγάλης εκτίμησης, όπως συμπεραίνεται από το μεγάλο αριθμό των χειρογράφων που σώζονται,⁹⁰ χρησιμοποιήθηκε για το *Lexicon Vindobonense* (έκδ. Bergk 1859), και το *Lexicon Cantabrigiense* κ.α., που διασώζει το απ. 25 inc. auct (*ὥς δέ πάις πεδᾶ μάτερα πεπτερύγωμαι*) από τα Σχόλια στον Θεόκριτο 1. 55 σ. 50 κ. ε. W, και τον Ηρωδιανό (*ἐν τῷ Περι Πάθους* 2. 187. 17 κ.ε. L.), είναι η μοναδική πηγή για ένα απόσπασμα της Σαπφώς ή του Αλκαίου (*οἶγῳ καὶ ἀνοίγῳ, ὃ καὶ διῖστησιν ὁ Αἰόλεὺς λέγων· πάντας ὄγῳ θαλάμοις*, απ. 20 inc. auct.).⁹¹ Το απ. 120 σώζεται στο *Etymologicum Magnum* 2.43 μόνο και στον Ζωναρά. Το *Etymologicum Magnum* (1499) αναφέρει μόνο πέντε φορές την Σαπφώ, διασώζει όμως τα περισσότερα αποσπάσματα από τα inc. auct. των αιολέων ποιητών.

Οι τελευταίοι συγγραφείς που ελάμπρυναν την βυζαντινή φιλολογία και την προετοίμασαν για τη μεταφύτευσή της στο λειμώνα της ιταλικής Αναγέννησης είναι ο Μάξιμος Πλανούδης, ο Μανουήλ Μοσχόπουλος, ο Θωμάς Μάγιστρος, και ο Δημήτριος Τρικλίνιος. Τον 14^ο μ. Χ. αι. ο Μάξιμος Πλανούδης (πέθ. 1305) λογοκρίνει ποιήματα κυρίως ομοφυλοφιλικού περιεχομένου και είναι πιθανόν να μας

⁸⁹ Πηγές του Κεδρηνού που ίσως έζησε ως μοναχός είναι ο Συμεών ο Μεταφραστής που αναφέρεται επίσης στην Σαπφώ. Βλ. Rudiger, *Sappho Ihr Ruf und Ruhm bei der Nachwelt* (1933) σ. 7, Barbantani, «I poeti del canione alessandrino nell epigrammatica» (1993) σσ. 5-97.

⁹⁰ Ο «Ζωναράς» που παραθέτει και το απ. 319 του Αλκαίου (*βλήχρων ἀνέμων ἀχείμαντοι πινόαι*) που διασώζει ο Σχολιαστής της *Ιλιάδας* (8.178), φαίνεται ότι εκτός από τις έμμεσες αναφορές στην Σαπφώ έχει και κάποιες άλλες πηγές στη διάθεσή του, ίσως σχετικές με ζητήματα της αιολικής διαλέκτου. Η σπουδαιότητα του *Λεξικοῦ* του Ζωναρά (12^{ος} αι.), που συντάχθηκε κατά πάσα πιθανότητα από κάποιο Νικηφόρο, έγκειται στη διατήρηση πολλών λημμάτων από έναν από τους οδηγούς στην αττική χρήση που χρονολογούνταν από την ύστερη αρχαιότητα. Ο συμπληρωτής που πρέπει να εργαζόταν μετά το 1204 σώζει έναν σημαντικό αριθμό αποσπασμάτων της κλασικής ποίησης, και φαίνεται αποτελεί μία από τις σπάνιες εξαιρέσεις στον γενικό κανόνα για την ύπαρξη σπάνιων κειμένων μετά την πτώση της πρωτεύουσας. Βλ. Wilson, *Οι Λόγιοι στο Βυζάντιο* (1991) σ. 283.

⁹¹ Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι το απ. 102 που διασώζει ο Ηφαιστίωνας (*Εγχειρ.* 10.5), απαντά στο *Etymologicum Genuinum* που συνετέθη υπό την εποπτία του Φώτιου τον 9^ο αι., τον 11^ο αι. στο *Etymologicum Gudianum*=*Etymologicum Magnum*=505. 57, και μετά στον Ζωναρά 1190 (*κερκίς*). Για το απ. 120 βλ. και *ἀβάκην*, Σαπφ. απ. 68a12 πβ. Ανακρ. απ. 416. 3-4 PMG, γίνεται *δέ καὶ ἀβακίζω...μεμάθηκά σ', ὦ Μεγιστῇ, τῶν ἀβακιζομένων*, *Etym. Magn.* 2. 48, *ζων, ἀντί τῶν ἡσυχίων καὶ τῶν μὴ θορυβωδῶν*.

στέρησε κάποια επιγράμματα της Σαπφώς που δεν ενέκρινε στην *Άνθολογία* του (1301). Ο Μάξιμος Πλανούδης δεν ενέταξε στο σύνολο των *Ηρωίδων* τη μετάφραση της 15^{ης} επιστολής του Οβίδιου, ενοχλημένος ίσως από τους υπαινιγμούς του Οβίδιου στην ομοφυλοφιλία της ποιήτριας, στα σχόλια όμως του Ερμογένη αναφέρεται στο απ. 2. 5-6 της Σαπφώς.⁹² Η υποχρεωτική αναφορά στα σχόλια του ρήτορα Ερμογένη που αναλύει τις ομοιότητες του απ. 2 της Σαπφώς με το τοπίο στον *Φαίδρο* του Πλάτωνα, επιτρέπουν την υπόθεση ότι το ποίημα που μιμήθηκε και ο Γρηγόριος Νανζιανζηνός (*Περί τῆς ἀνθρωπίνης φύσεως* PG. 37. 756 κ.ε.), ίσως ήταν άμεσα γνωστό έως τους ύστερους βυζαντινούς χρόνους. Είναι πολύ πιθανόν ευρέως γνωστά να ήταν και όσα αποσπάσματα εντοπίζονται στους σχολιαστές και στους μετρικούς, επειδή εξυπηρετούσαν διδακτικούς σκοπούς.⁹³

Μετά από τους Σταυροφόρους θεωρείται ότι το έργο της Σαπφώς πέφτει την εποχή αυτή στη λησμονιά. Όμως η παρουσία της Σαπφώς σε συγγραφείς της Παλαιολόγιας Αναγέννησης, όπως ο Θεόδωρος Μετοχίτης στον *Ήθικόν* ή *Περί παιδείας* (1270-1332), λόγιος που είχε αναλάβει την ευθύνη της βυζαντινής πολιτικής, αναδεικνύει τη σημασία της έμμεσης παράδοσης για την επιβίωση της ποιήτριας. Οι καταστροφές που λέγεται ότι προκάλεσαν οι Σταυροφόροι δεν επηρέασαν τη θέση της Σαπφώς στη βυζαντινή λογοτεχνία, αφού ο Μετοχίτης εντάσσει την αναφορά στην ποιήτρια στο πλαίσιο της νεοπλατωνικής παράδοσης, που ακολουθεί τον Αίλιο Αριστείδη, τον Πλούταρχο, τον Γαληνό και τον Μιχαήλ Ψελλό.

Σημαντικός σταθμός για την επιβίωση της Σαπφώς τον 13^ο αι. υπήρξαν οι Μιχαήλ Χωνιάτης ή Ακομινάτος και Νικήτας Ακομινάτος, λόγιοι καταγόμενοι από

⁹² Από το απ. 2 της Σαπφώς που βρέθηκε αιώνες αργότερα μετά την Σαπφώ (1937) σε όστρακο του 2^{ου} μ.Χ. αι. που προορίζονταν για σχολική χρήση, σχηματίζουμε μια ικανή γνώμη για τον τρόπο με τον οποίον μεταδίδονταν η ποίησή της. Το ποίημα αυτό, το οποίο η έμμεση παράδοση έχει σε ιδιαίτερα σημαντική θέση (Αθήν. 14. 463e), και είχε μακρά ιστορία στη διδακτική, αφού το αναφέρουν όσοι σχολιάζουν τον Ερμογένη (*Περί ιδεών* 2. 4. σ. 331, 19 κ.ε. Rabe), από τον Συριανό (1. 15 Rabe) έως τον Πλανούδη (v. 534 Walz) το 1301 μ.Χ. Από τους τελευταίους βυζαντινούς λόγιους που παραθέτουν το απ. 2 της Σαπφώς είναι ο Μανουήλ Μοσχόπουλος (π. 1265-1316) που καταχωρίζει τη λέξη *ὕσδων* (απ. 2.5) στο *Λεξικόν ἁττικῶν λέξεων*. Στο απ. 2 της Σαπφώς αναφέρεται και το *Etymologicum Vindobonense* (Bergk 1859).

⁹³ Τα αποσπάσματα που απαντούν σε σχόλια συγγραφέων (ο Συριανός, διασώζει στα *Σχόλια* του Ερμογένη και το απ. 105a, που αναφέρεται και στα *Σχόλια* του Θεόκριτου (11. 39 c), και στα *Λεξικά* (το απ. 2 καταχωρίζεται στο *Etym. Vindob.* (205 F. 109=Bergk I 1859, *Anecd. Oxon.* iii 240=Cramer έκδ. 1835-7) φαίνεται ότι ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή. Διδακτικούς σκοπούς φαίνεται ότι εξυπηρετούσαν και οι στίχοι που αποδίδονται στην Σαπφώ ή τον Αλκαίο και σώζονται από γραμματικούς, όπως ο Απολλώνιος Δύσκολος (*Ἀντων.* 123b=απ. 3, 19 inc. auct.), ο Ηρωδιανός (απ. 5, 11, 12 inc. auct.), ο Ανώνυμος (απ. 6 inc. auct.), από λεξικογράφους όπως ο Ησύχιος (απ. 7 inc. auct.), παρομοιογράφοι, όπως ο Ζηνόβιος (απ. 15 inc. auct.), και από τους συντάκτες των *Επιμερισμῶν* (απ. 4, 12, 14 inc. auct.). Ένας ικανός αριθμός από τα αποσπάσματα αυτά διασώθηκε από το μετρικό Ηφαιστίωνα (απ. 16, 17, 21, 22, 24 inc. auct.).

παλαιότατες επιφανείς οικογένειες που εργάστηκαν για την οικονομική, πολιτική και πνευματική πρόοδο του τόπου (περ. 1138-1222). Ο Μιχαήλ Χωνιάτης χρησιμοποιεί το απ. 48 της Σαπφώς ως επιστολικό θέμα (*Τὰ αὐτόθεν στελλόμενα γράμματα φλεγόμενους ἡμᾶς ἀναψύχουσιν, Ἐπιστ. ιε', Καί γράμμασιν ἀναψύχετε οὐκ ἀπειψύγη μοι τὰ τῆς ἀγάπης...ἀναζει καί ἀνάπτεται, Ἐπιστ. ιδ'), ακολουθώντας, όπως και ο Μιχαήλ Ψελλός (Ἐπιστ. 118 σ. 367), επίσης χωρίς όνομα ποιήτριας, τον Ιουλιανό (*ἦλθες (καί ἐποίησας· ἦλθες γάρ δὴ καί ἀπὼν οἷς γράφεις, Ἐπιστ. 183 πβ. ἦλθες, ἔγω δέ σ' ἐμαίόμαν, / ὃν δ' ἔψυξας ἔμαν φρένα καιόμεναν πόθῳ Σαπφ. απ. 48).**

Ὡς επιστολικό θέμα ο Ιουλιανός χρησιμοποιεί και το απ. 163 της Σαπφώς (*εἰ δέ μοι θέμις ἦν κατὰ τὸν Τῆιον ἐκείνον μελοποιὸν εὐχῇ τὴν τῶν ὀρνίθων ἀλλάξασθαι φύσιν,*⁹⁴ *οὐκ ἂν δῆπου πρὸς Ὀλυμπον οὐδέ ὑπὲρ μέμψεως ἐρωτικῆς ἀλλ' εἰς αὐτοὺς ἂν τῶν ὑμετέρων ὁρῶν τοὺς πρόποδας ἔπτην, ἵνα σέ, τὸ μέλημα τῶμον, ὡς φησιν ἡ Σαπφώ, περιπτύξωμαι, Ἐπιστ. 193 σ. 263).* Το θέμα απαντά στον Ηλιόδωρο (μέλημα ἐμόν, *Αἰ θ. 3.3*), τον Αρισταίνετο (τούμὸν μέλημα, *Π 3*), στον Νικηφόρο Βασιλάκη (ὦ μέλημα ἐμόν, *Προγυμν. I 64-5*), στον Ευστάθιο Μακρεμβολίτη (*V 20*). Το ίδιο θέμα χρησιμοποιεί τον 14^ο αι. ο Θεόδωρος Υρτακηνός (*ἐμοί δέ, τίς ἂν χρήσειε πτέρυγας πετασθῆναι κατὰ περιστερὰν, καί καταπαῦσαι πρὸς σέ, τὸ ἐμόν μέλημα (Σαπφώ φησιν ἡ σοφή), Ἐπιστ. 15*), σε επιστολή του στον Πατριάρχη Μιχαήλ Κουρκούα, αποκαλώντας, όπως και ο Ιουλιανός, την Σαπφώ σοφή. Ο Θεόδωρος Υρτακηνός (*Ἀναψύξεως ἡμέραν ἄγω, παναγιώτατε δέσποτα, τὰ πρὸς τὴν σὴν τιμιότητα διαχαράττων γράμματα, Τῷ μεγάλῳ οἱ κονόμῳ καί δικαιοδότῃ Ἀριστηνῷ*) αντλεί από τον Ιουλιανό και το θέμα του απ. 48 της Σαπφώς. Ὅπως φαίνεται από τα εδάφια του Υρτακηνού, καθηγητῆ Γραμματικής και Ρητορικής στην Κωνσταντινούπολη, σε στερεότυπου τύπου επιστολές (*Ἐπιστ. 15 και 40*), συνταγμένες δηλαδή σύμφωνα με δοκιμασμένα υποδείγματα και επιστολογραφικά σταθερά θέματα,⁹⁵ τα πολυχρησιμοποιημένα θέματα της «πτήσης προς το αγαπημένο πρόσωπο» και το θέμα «θερμαίνομαι από την παρουσία-ψύχομαι από την απουσία» του απ. 48 της Σαπφώς, ανήκουν σε μια μακρόχρονη επιστολογραφική παράδοση,⁹⁶ η οποία καθιερώνεται από τον Ιουλιανό.

⁹⁴ Για τον κοινό τόπο «ο έρωτας δίνει φτερά» βλ. Θεόγν. 247-8, 237 κ.ε.

⁹⁵ Για την επιστολική παράδοση βλ. Hunger, *Βυζαντινή Λογοτεχνία I* (2001³) σσ. 312-3 σημ. 23.

⁹⁶ Για τον Θεόδωρο Υρτακηνό (13^{ος}-14^{ος} αι.) βλ. *Tusculum, Λεξικόν, Ελλήνων και Λατίνων συγγραφέων της Αρχαιότητας και του Μεσαίωνα I* (1993) σ. 213.

Τα θέματα από την επιθαλάμια ποίηση της Σαπφώς στον Μιχαήλ Ιταλικό (ὡς ἐπὶ γάμοις μυστικοῖς ἐπιθαλάμιον ἄδομεν...οὐχ οἶον...οὐδ' οἶον ἄδει Σαπφῷ ἢ ποιήτρια μαλακοῖς τε ῥυθμοῖς καὶ μέλεσιν ἐκκελυμένοις τὰς ὥδ' διαπλέκουσα καὶ ἵππους μὲν ἀθλοφόροις ἀπεικάζουσα τοὺς νυμφίους, ῥόδων δ' ἀβρότῃτι παραβάλλουσα τὰς νυμφευομένους παρθένους καὶ τὸ φθεγμα πηκτίδος ἐμμελέστερον ποιοῦσα, Λόγ. στον Μιχ. Οξείτη (Wirth)=Σαπφ. απ. 156, 194),⁹⁷ ((Σαπφῷ) νυμφίον ἄγει καὶ Ἀφροδίτην ἐφ' ἄρμα Χαρίτων καὶ χορὸν Ἑρώτων, Ιμέρ. Λόγ. 9. 4=απ. 194, Σαπφoύς ἦν...τόν νυμφίον τε Ἀχιλλεῖ παρομοιωῖται καὶ εἰς ταύτόν ἀγαγεῖν τῷ ἥρῳ τὸν νεανίσκον ταῖς πράξαισι, Σαπφ. απ. 105b=Λόγ. 9. 16), στο Μυθιστόρημα τοῦ Διγενῆ⁹⁸ καὶ στον Νικήτα Χωνιάτη (εἰ δέ δεῖ τι καὶ τῶν θυραίων μελωδημάτων τοῖς θε<ί>οις τούτοις παραμῖξαι καὶ ἡμετέροις, ἄδέτω καὶ Σαπφῷ ἢ ποιήτρια μετὰ χειρὸς ἔχουσα χορδότονον φόρμιγγα, Γαμ. Λόγ. 2 πβ. Διοσκ. Π. Α. 7. 407),⁹⁹ βεβαιώνουν την επίδραση του Ιμέριου (τὰ δέ τῆς Ἀφροδίτης ὄργια μόνῃ παρήκαν τῇ Λεσβίᾳ Σαπφοῖ καὶ ἄδειν πρὸς λύραν καὶ ποιεῖν τὸν ἐπιθαλάμιον. ἢ καὶ εἰσῆλθε μετὰ τοὺς ἀγῶνας εἰς θάλαμον, Λόγ. 1. 4=Σαπφ. απ. 110, 111, 73). Η αυθεντία της Σαπφώς βεβαιώνεται καὶ ἀπὸ τον Ευστάθιο Μακρεμβολίτη (Τὰ καθ' Ὑσμίνην καὶ Ὑσμινίαν 10. 6. 3),¹⁰⁰ ο οποίος ἐπίσης ἀκολουθεῖ τον Ιμέριο. Τα παραπλήσια θέματα που ἀπαντοῦν στον Θεόκριτο, δὲν θέτουν σε ἀμφισβήτηση την αυθεντία της Σαπφώς στα ἐπιθαλάμια ἀλλὰ την ἐνισχύουν. Ο Αλεξανδρινὸς ποιητὴς ἀκολουθεῖ, ὅπως βεβαιώνεται καὶ ἀπὸ τους Βυζαντινοὺς λογίους, τὴ σύννοση τῆς εἰδολογικῆς τελειότητος, στὴν ὁποία ἀναφέρονται καὶ οἱ περιληπτικὲς ἀναφορὲς τοῦ Ιμέριου, που

⁹⁷ Βλ. Wirth, «Neue Spuren eines Sapphobuchstücs» (1963) σσ. 115-7. Ο Κουρκούας ἀπὸ μεγάλη βυζαντινὴ οἰκογένεια με καταγωγὴ ἀπὸ τὴν Γεωργία ἢ τὴν Ἀρμενία, ὀνομαζόταν καὶ Οξείτης προσωνύμιο ἀπὸ τὴ θητεία του ὡς διακόνου στὴν Μονὴ Ἀρχαγγέλων στὴ νῆσο Οξεία τῶν Πριγκιποννήσων (1142-1146), ἀγωνίσθηκε κατὰ τῆς αἰρέσεως τῶν Βογομύλων καὶ μετὰ ἀπὸ τριετὴ πατριαρχία ἐπανήλθε στὸ μοναχικὸ βίο.

⁹⁸ Βλ. τὸ κεφάλαιο «Η ἐπιβίωση τῶν γαμήλιων ἀσμάτων τῆς Σαπφώς» σσ. 93-94.

⁹⁹ Βλ. Edmonds, *Lyra Graeca I* (1963²) σ. 175 πβ. McEvilley, *Imaginaion and Reality in Sappho* (1965) σ. 257.

¹⁰⁰ Στὸ ἴδιο μυθιστόρημα ἔχουμε ἀπήχηση τοῦ μέλημα ἐμόν, 5. 20. 1=Σαπφ. απ. 163 μέσω τοῦ Ιουλιανοῦ, σαπφικοῦ τύπου παρομοιώσεις (γλυκυτέρα καὶ μέλιτος, 6. 6. 2 πβ. Σαπφ. απ. 156), καὶ περιγραφὲς γάμου (καὶ πλῆθος οὐκ εὖ ἀριθμούμενον ὀρῶ περὶ τὸ δωμάτιον νεανίσκων καὶ παρθένων ἐστεφανωμένων ῥόδῳ τὰς κεφαλὰς, τὰς χεῖρας συνδουμένων ἀλλήλοις κατὰ σειρὰν καὶ μέλος ἄδόντων οἶον Σειρήνες ἄδουσι· καὶ ἦν τὸ μέλος Ἑρωτος ὕμνος καὶ Ἀφροδίτης ἐγκώμια· τὸ δ' ἄσμα καθ' Ὑμέναιον ἦδετο καὶ οἶον ἐπὶ παστάσιν ἄδουσιν Ἑρωτες, [2] Τὸ μὲν οὖν δὴ πλῆθος ἦδε τὸ μέλος, καὶ μου τὴν ψυχὴν ἡδονῆς ἐπλήρου καὶ χάριτος ἐρωτικῆς, καὶ ὤμην ὅλος [ἔρως] ὡς ἐκβεβακχευμένος ἐξ ἔρωτος, [3]), που ἀνακαλοῦν τὴν Σαπφῶ (απ. 194) μέσω τοῦ Ιμέριου (Λόγ. 9. 4).

διασώζει τα βασικότερα θέματα της ποιήτριας.¹⁰¹ Στα *ῥογία*, ίσως σκωπτικά γαμήλια της Σαπφώς (Δημ. *Περὶ ἑρμην.* 167), φαίνεται ότι αναφέρεται και ο Αποστόλης. Ο Αποστόλης στη συναγωγή λέξεων χρησίμων, που ακολουθεί έναν κλάδο της παράδοσης πολύ διαφορετικό από εκείνον που χρησιμοποίησαν ο συγγραφέας του λεξικού Σούδα και ο Φώτιος,¹⁰² ερμηνεύει το απ. 111 της Σαπφώς από τα σατιρικά επιθαλάμια (Το φ μετὰ του α. φαλλέκιον ποίημα: αὐτοσχέδιον· ἐπὶ τῷ φαλλῶ ἄδόμενον· ἦν δὲ φαλλὸς δέρμα ἐσχηματισμένον εἰς αἰδοῖον, ὃ περιτίθεσαν οἱ Ἕλληνες ἑαυτοῖς εἰς τιμὴν τοῦ Διονύσου, καὶ ἦδον· ὁ γὰρ Διόνυσος σύκινον αἰδοῖον πελεκήσας περιῆψεν εἰς τὸν ἑαυτοῦ τράχηλον, ἀφοσιούμενος τὸν ἔρωτα τοῦ ἐρωμένου, ὃς ἀπέθανεν πρὸς τῆς μίξεως, II 706-7).¹⁰³ Η απόδοση του απ. 168B (Αρσέν. 18. 51=Αποστ. 5. 98c) στην Σαπφώ από το γιο του Αποστόλη Αρσένιο (π. 1500), πρόταση που απέρριψαν οι Wilamowitz, Lobel και Page¹⁰⁴ χωρίς όμως πειστικές αποδείξεις, υποδηλώνει συζητήσεις των βυζαντινών λογίων σχετικά με την αυθεντικότητα του ποιήματος.

Ο Comes Natalis είναι μια από τις τελευταίες μαρτυρίες και η μοναδική πηγή του για τα απ. 212 της Σαπφώς (*memoriae prodit Sappho primum Acheloum vini mistionem...invenisse*) και το απ. 450 του Αλκαίου (*Alceaus Oceani et Terrae filium esse (Acheloum) sensit, Myth.7. 2* (σ. 714 εκδ. Francof. 1581). Η μαρτυρία αυτή του μυθογράφου του 16^{ου} αι. έρχεται ως απάντηση στον Ιταλό φιλόλογο και γιατρό Πέτρο Αλκυόνιο (1487-1527), που ισχυρίστηκε ότι, όταν ήταν μικρός, είχε ακούσει

¹⁰¹ Βλ. και G. Cuffari, *I riferimenti poetici di Imerio*, Introduzione di G. D' Ippolito, (Palermo 1983), σσ. 49-68.

¹⁰² Ο Αποστόλης μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης το 1453 και την αιχμαλωσία του κινείται μεταξύ Κρήτης και Ιταλίας χρηματοδοτήθηκε από τον Βησσαρίωνα για την αγορά κωδίκων με κείμενα αρχαίων Ελλήνων και Βυζαντινών συγγραφέων, και δίδαξε επιδοτούμενος από το Κληροδότημα του Βησσαρίωνα. Ο Αποστόλης ακολούθησε τον νεοπλατωνισμό και συνδέθηκε με τον Γεώργιο Γεμιστό ή Πλήθωνα, υπήρξε μαθητής του Ιωάννη Αργυρόπουλου που δίδαξε στο Πανεπιστήμιο της Πάδοβας (1441-4) και στην Κωνσταντινούπολη. Για το έργο του Αποστόλη από το οποίο απουσιάζουν παντελώς τα εκκλησιαστικά βιβλία, τις πηγές από τις οποίες αντλεί και τον τρόπο με τον οποίο εργάζεται στη συναγωγή πληροφοριών βλ. Δ. Σ. Γεωργακόπουλος, *Συμβολή στη μελέτη του βίου και του έργου του λογίου των υστεροβυζαντινών χρόνων Μιχαήλ Αποστόλη (π. 1420-1478)* (Διπλωμ. Εργασ. Ιωάννινα 2003), σσ. 211, όπου και βιβλιογραφία σσ. 32, 55.

¹⁰³ Το ποίημα, πασίγνωστο παράδειγμα μετρικής για το κεντρικό ρεφραίν (*ὑμῆναον*) διασώζει ο Ηφαιστίωνας (*ὅταν δὲ τὸ ἐφύμνιον μὴ μετὰ στροφὴν κέηται περιλαμβανόμενον ἄλλῳ στίχῳ, μεσῦμνιον καλεῖται, οἶόν ἐστι παρὰ Σαπφοῖ, Ποιήμ. 7.1 σ. 70 Consbruch*). Η δεύτερη πηγή, ο Δημήτριος (*Περὶ ἑρμην.* 148), το παραθέτει ως χαρακτηριστικό δείγμα συνύπαρξης υπερβολής και ειρωνείας στο σχῆμα της μετάπτωσης. Το παραθέτουν επίσης ο Αρσένιος (51. 83 σ. 460 Walz) και ο γιος του Αποστόλης (17. 76a), που το κατατάσσει ίσως με βάση κάποια σωζόμενα σχόλια, στα φαλλικά τραγούδια του Διόνυσου. Τα σχόλια στο απ. 111 της Σαπφώς, ίσως από αρχαίες πηγές, και οι επεξηγήσεις για την αιολική διάλεκτο στους Επιμερισμούς του Ομήρου (*Epim. Hom.=Anecd. Oxon. I 63 Cramer=s.v. ἄψεα=κὰτ ἰψήλων ὁρέων=απ. 14 inc. auct.*), επειδή το Ὑψιλον δεν απαντά πριν από διπλό φωνήεν (βλ. και Ἰψοι=απ. 110) με αφορμή τον Ηφαιστίωνα βεβαιώνουν το έντονο ενδιαφέρον για την Σαπφώ έως και τον 15^ο αι. μ.Χ.

από τον Δημήτριο Χαλκοκονδύλη να διηγείται ότι οι ιερείς της ελληνικής Εκκλησίας είχαν κάψει μεγάλο αριθμό έργων των αρχαίων ποιητών συμπεριλαμβανομένων και εκείνων της Σαπφώς.¹⁰⁵ Όμως ο Δ. Χαλκοκονδύλης, όπως και ο κωδικογράφος Αποστόλης, είναι ανάμεσα στους προστατευόμενους του Λαυρεντίου των Μεδίκων και συνεργάτη του Άλδου Μανούτιου.¹⁰⁶ Από τις πρώτες εκδόσεις του Μουσούρου συνεργάτη του Άλδου Μανούτιου, είναι η εκτύπωση του *Etymologicum Magnum* (1499)¹⁰⁷ που χρηματοδότησε η βυζαντινή αρχόντισσα Άννα Παλαιολογίνα Νοταρά, πρόσφυγας στην Βενετία.¹⁰⁸ Από τον Δημήτριο Χαλκοκονδύλη, σύγχρονο του Αποστόλη, και τους γιους του, Θεόφιλο και Βασίλειο που εργάστηκαν στην Ιταλία για τη διάδοση των ελληνικών γραμμάτων τον 15^ο-16^ο αι. έως τα ποιήματα του Πατούσα στην Φλαγγίνειο Σχολή σε σαπφική στροφή, η επιβίωση της Σαπφώς φαίνεται ότι επικεντρώνεται στην Ιταλία.

Αυτήν ακριβώς την κρίσιμη στιγμή της μετάβασης από την χειρόγραφη στην έντυπη παράδοση και ενώ, τόποι της Σαπφώς και η ίδια η Σαπφώ, ως ποιήτρια ή ως Δέκατη Μούσα αναφέρεται έως τον 15^ο αι., η επιβίωση της ποίησης της οφείλεται στη διάσωση ποιητών με μεγάλη δημοτικότητα, όπως ο Αριστοφάνης. Οι Έλληνες λόγιοι, που μετά από την καταστροφή του 1453¹⁰⁹ εργάστηκαν στην Δύση για τη

¹⁰⁴ Βλ. Campbell, *Greek Lyric I* (1990²) σ. 173.

¹⁰⁵ Πιστεύεται ότι ο Γρηγόριος Νανζιανζηνός ήθελε να κάψει στην Κωνσταντινούπολη ό, τι είχε σωθεί από το έργο και ό,τι είχε σωθεί από την πυρκαϊά της Περγάμου και της βιβλιοθήκης της Αλεξάνδρειας. Η πρώτη καταστροφή έργων της Σαπφώς, σύμφωνα με τον Σκάλιγκερ, έγινε τον 4^ο αι., το 380 από τον Γρηγόριο Ναζιανζηνό. Το 1073 περίπου μ.Χ., όταν ο Πάπας Γρηγόριος ο Έκτος διέταξε να καούν οι κλασικές βιβλιοθήκες της Κωνσταντινούπολης και της Ρώμης, έγινε μια μαζική αποτέφρωση των βιβλίων της Σαπφώς και ό,τι έμεινε πιστεύεται ότι το κατέστρεψαν οι σταυροφόροι. Βλ. Robinson, *Sappho and her Influence* (1924) σ. 134. Η μόνη όμως ακριβής πληροφορία που διαθέτουμε έρχεται από τον Πέτρο Αλκυόνιο του 16^{ου} αι. Βλ. Y. Battistini, *Σαπφώ, η δέκατη μούσα*, Μετάφρ. Στ. Βλοντάκη (Αθήνα 1996), σ. 95. Σύμφωνα με τον Weigall, *Σαπφώ η Λεσβία. Η δεκάτη μούσα* (2001) σσ. 400-1, το ότι κανένας από τους μεταγενέστερους κριτικούς δεν έκανε απογραφή του ποιητικού της έργου, σημαίνει ότι η καταστροφή άρχισε πολύ νωρίς στην χριστιανική εποχή, ίσως από τον Γρηγόριο Νανζιανζηνό, κατά το 390 μ.Χ. Όμως και η πληροφορία αυτή εν μέρει αντικρούεται από τη μίμηση του απ. 2 της Σαπφώς από τον Νανζιανζηνό (PG. 37. 756 κ.ε.).

¹⁰⁶ Για τον Δ. Χαλκοκονδύλη, που το 1463 κατέλαβε την πρωτοιδρυθείσα έδρα ελληνικής φιλολογίας στην Πάδοβα, και τον Αρσένιο Αποστόλη, που δίδαξε στην Κωνσταντινούπολη βλ. Γ. Μαυρομάτης, *Τα Ελληνικά Γράμματα στη Δύση κατά τον 15^ο και 16^ο αιώνα* (Ιωάννινα 1997), σσ. 28-9, 44-45.

¹⁰⁷ Στο λεξικό αυτό που ταυτίζεται με το *Etymologicum Genuinum* του Φώτιου υπάρχουν 16 αναφορές στην Σαπφώ και 20 στον Αλκαίο. Ειδικά το λήμμα που αφορά στο απ. 96 της Σαπφώς, τρεις λέξεις του οποίου ερμηνεύει και ο Ησύχιος (*περρέχειν μελίλωτος, ἀνθρίσκιον, s.v.*), η λέξη *ἄνθρυσκα* (απ. 96. 14) και όχι *ἀνθρίσκιον*, όπως στον Ησύχιο, επιβεβαιώνεται και από τον πάπυρο. Μαζί με το *Etymologicum Genuinum*, το *Etymologicum Magnum* είναι η μοναδική πηγή για το απ. 26 που σώθηκε σε πάπυρο (θέω, ὡς παρὰ Σαπφοῖ, οἶον· ὅτινας γὰρ εὖ θέω οὔτοι μάλιστα σίνονται).

¹⁰⁸ Βλ. Μαυρομάτης, *Τα Ελληνικά Γράμματα στη Δύση κατά τον 15^ο και 16^ο αιώνα* (1997) σ. 43.

¹⁰⁹ Σύμφωνα με τον Wilson, *Οι Λόγιοι στο Βυζάντιο* (1991) σσ. 279 κ.ε., έχει ίσως υπερτονιστεί η καταστροφή βιβλίων από τους Τούρκους, αφού πολύ λίγες ενδείξεις υπάρχουν για απώλεια ελληνικών κειμένων το 1453, ενώ είναι φανερό ότι ύστερα από το 1204 οι βυζαντινοί λόγιοι σπάνια, αν κάποτε, επιδεικνύουν άμεση γνωριμία με φιλολογικά έργα που δεν έχουμε σήμερα στην διάθεσή

διάσωση και τη διάδοση της ελληνικής κληρονομιάς συλλέγοντας χειρόγραφα και τυπώνοντας βιβλία των δημοφιλέστερων αρχαίων συγγραφέων και ποιητών,¹¹⁰ σχολιάζουν στις πρώτες αυτές εκδόσεις και την ποίηση της Σαπφώς, την οποία φαίνεται να γνωρίζουν. Το περίεργο είναι ότι ενώ στην έμμεση παράδοση η παρουσία της Σαπφώς είναι αδειάλειπτη και συνεχής έως και τον 15^ο αι., την κρίσιμη στιγμή που τα έργα της πρέπει να τυπωθούν, η επιβίωση της σαπφικής ποίησης διασφαλίζεται σε έργα Ελλήνων συγγραφέων που επιλέγονται να τυπωθούν πρώτοι. Οι στίχοι της Σαπφώς που θα περίμενε κανείς να τυπώνονται με πολύ μεγαλύτερο ζήλο απ' όσο τα έργα άλλων ποιητών, όπως φαίνεται και από τις φιλολογικές προτιμήσεις διάσημων αντιγραφών,¹¹¹ όπως ο Αποστόλης, σώζονται μέσω του σχολιασμού άλλων ποιητών και συγγραφέων. Παρά την έλλειψη ασφαλών κριτηρίων είναι πολύ πιθανόν, το έργο της Σαπφώς να χάνεται γύρω στον 15^ο αι., για τον πολύ σημαντικό λόγο ότι τα κέντρα της εκδοτικής δραστηριότητας βρίσκονται στην Δύση, η οποία επιλέγει, αντί της ποιήτριας, τη διάδοση της λατινικής επιστολής της.

Το σημαντικό ζήτημα είναι να αποδείξει κανείς ότι το έργο της Ποιήτριας, ή της Δέκατης Μούσας όπως αποκαλείται έως σήμερα η Σαπφώ, διέφυγε της λήθης και η παρουσία της στους Βυζαντινούς λογίους ήταν συνεχής. Η ροή της επιβίωσης της Σαπφώς διαμορφώνεται με βάση τον περίγυρο του εκάστοτε εμποδίου που δημιουργεί η παρουσία του υλικού σώματος (χειρόγραφο). Ένα αρχέτυπο χειρόγραφο, θα έλυνε οριστικά τα κειμενολογικά, ερμηνευτικά και γραμματολογικά προβλήματα που δεν έχουν συζητηθεί με επάρκεια, αποτελεί όμως ένα desideratum της έρευνας. Αξιόπιστα επομένως είναι μόνο τα δεδομένα από την έμμεση παράδοση. Η ανακάλυψη της οβιδιανής επιστολής (1425), οι Έλληνες λόγιοι που κινούνται ανάμεσα στην Ιταλία και στο Βυζάντιο μετά το 1453, η *Παλατινή Ἀνθολογία* στη βυζαντινή περιφέρεια και η πρώτη έκδοση της Σαπφώς της αναγέννησης από τον Ερρίκο Στέφανο (1554),¹¹² είναι σημαντικοί σταθμοί

μας. Γενικά τα κείμενα τύχαιναν σεβαστής μεταχείρισης και η πληροφορία ότι κάηκαν στην πυρά δεν ευσταθεί· αντ. σσ. 23-36, κυρ. 29, 32.

¹¹⁰ Για τον καθοριστικό των Ελλήνων λογίων και της τυπογραφίας στην επιβίωση των ελληνικών γραμμάτων βλ. Μαυρομάτης, *Τα Ελληνικά Γράμματα στη Δύση κατά τον 15^ο και 16^ο αιώνα* (1997) σσ. 51-2. Κ. Ν. Κωνσταντινίδης, *Η συμβολή του Βυζαντίου στην διάσωση της Αρχαίας Γραμματείας* (Ιωάννινα 2001) και για τους Βυζαντινούς λογίους ως δασκάλους των Ιταλών ανθρωπιστών, *Η Παιδεία στο Βυζάντιο* (Ιωάννινα 2001), σσ. 20-21.

¹¹¹ Σημαντικό σταθμό στην ιστορία της παράδοσης των αρχαίων κειμένων αποτελούν οι φιλολογικές προτιμήσεις και τα ενδιαφέροντα των αντιγραφών, καθώς και των παραγγελιοδοτών. Βλ. Θ. Παππάς, «Η ιστορία της παράδοσης του κειμένου του Αριστοφάνη», *Ο Αριστοφάνης και η Αρχαία Κωμωδία*, ΠΕΦ, Σεμινάριο 33 (2007), Επιμ. Α. Α. Στέφος, σ. 48.

¹¹² Για την επίδραση της Σαπφώς κατά την Αναγέννηση βλ. Robinson, *Sappho and her Influence* (1924) σσ. 136 κ.ε.

επιβίωσης της ποιήτριας. Η μεταφορά βυζαντινών χειρογράφων στο ιταλικό έδαφος, η συλλογή κωδίκων και η αντιγραφή κειμένων από Βυζαντινούς, όπως ο Αποστόλης, υπήρξε καθοριστικός παράγοντας για τη διάσωση της ελληνικής κληρονομιάς. Το σπουδαιότερο όμως ρόλο στην επιβίωση της Σαπφώς διαδραμάτισε η αναγέννηση του πλατωνισμού,¹¹³ και η ανάπτυξη των αριστοτελικών σπουδών. Η παράδοση των δύο μεγάλων της ελληνικής γραμματείας ενσωματώνει από τον 4^ο μ.Χ. αι. το ποιητικό έργο της Σαπφώς, που εξακοντίζεται έως τους πιο μακρινούς κλάδους της, τους ποιητές και τους συγγραφείς του σύγχρονου ελληνισμού.

Η από παλαιά τάση επιλογής των αρίστων συγγραφέων ήταν υπόθεση των μεγάλων γραμματικών, που όπως και οι μεγάλοι μετρικοί, είναι *poetarum iudices* (Κοϊντλ. 1.10).¹¹⁴ Το ζήτημα της επιβίωσης της Σαπφώς στη θεωρία της λογοτεχνίας και της λογοτεχνικής κριτικής κρίθηκε στο Βυζάντιο από τους αρίστους των λογίων, οι οποίοι στην πλειοψηφία τους κατέχουν εκκλησιαστικά ή πολιτικά αξιώματα, και αντιμετωπίζουν την ποίησή της ως ζήτημα επιβίωσης της ελληνικής κουλτούρας. Οι Βυζαντινοί γνωρίζουν καλά τα ποιήματα της Σαπφώς από την έμμεση παράδοση και τα εντάσσουν, όπως φαίνεται από τον Μιχαήλ Ψελλό, την Άννα Κομνηνή και τον Θεόδωρο Μετοχίτη σε ένα εκπαιδευτικό πλαίσιο που ακολουθεί την παράδοση του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη. Για τους λόγους αυτούς οι αναφορές του Αριστοτέλη στην *Ρητορική* έχουν εξαιρετική σημασία επειδή η πραγματεία αυτή αντικαθιστά κατά κάποιο τρόπο μια θεωρία της λογοτεχνίας.¹¹⁵ Η έμπνευση ως πηγή λογοτεχνικής δημιουργίας περιορίζει την παντοδυναμία της ρητορικής («τεχνικής»),¹¹⁶ αλλά και αυτός ο δρόμος επιβίωσης ήταν ανοιχτός για την Σαπφώ,

¹¹³ Για την αναγέννηση του πλατωνισμού στην Φλωρεντία και τη μεταφύτευση του βυζαντινού προγράμματος σπουδών στο ιταλικό έδαφος βλ. Μαυρομάτης, *Τα Ελληνικά Γράμματα στη Δύση κατά τον 15^ο και 16^ο αιώνα* (1997) σ. 18. Για τους Βυζαντινούς ως μεσολαβητές της ελληνικής λογοτεχνίας και τους ιταλούς μαθητές τους βλ. το κεφάλ. Αναγέννηση και ανθρωπισμός (150ς -16^{ος} αι.) βλ. Nesselrath, *Εισαγωγή στην Αρχαιογνωσία Α* (2005³) σσ.121 κ.ε.

¹¹⁴ Αν και ο Pfeiffer, *Ιστορία της κλασσικής φιλολογίας Ι* (1972) σ. 244, 246, 248, δεν αποδέχεται τον κανόνα ως όρο, παραδέχεται ότι οι εγκριθένες, δηλαδή οι *λυρικοί οί και πρατιτόμενοι έννέα* (Σχ. Διον. Θρ. Σ. 21.17 Hilgt), δηλαδή αντικείμενο των γραμματικών και των μετρικών αργότερα. Τα συγγράματά τους ή μέρος αυτών αναγιγνώσκονταν στα σχολεία ή από το πεπαιδευμένο κοινό και έτσι σε αντίθεση με τους μη εγκριθέντες διεσώθηκαν. Κανόνας είναι όρος του 18^{ου} αι. για τον κατάλογο συγγραφέων που το ύφος τους μπορεί να χαρακτηριστεί πρότυπο ή υπόδειγμα. Και σε επίθεδο όμως ηθικής ο κανόνας διατηρεί τη σημασία του οδηγού (κανόνος) η προτύπου (υποδείγματος).

¹¹⁵ Η αξιολόγηση και τη μελέτη του λογοτεχνικού έργου ανήκε από την εποχή της ύστερης αρχαιότητας στην περιοχή της ρητορικής, γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο τα όρια μεταξύ ρητορικής και ποιητικής δεν υπήρχαν ούτε στη συνείδηση των μορφωμένων Βυζαντινών. Στο Βυζάντιο η ρητορική και η ποιητική αποτελούσαν ξεχωριστά γνωστικά αντικείμενα της σχολικής εκπαίδευσης, όπως με τον όρο ποιητική (*ποίησις*) εννοούνταν τα μαθήματα μετρικής και στιχουργίας. Βλ. Ljubarskij, *Η προσωπικότητα και το έργο του Μιχαήλ Ψελλού* (Αθήνα 2004²) σ. 198, σημ. 3.

¹¹⁶ Ο Ψελλός αναφέρεται συχνά στην έμπνευση που τον πλημμυρίζει όταν έχει απέναντί του έναν μοναδικό ακροατή φίλο ή μαθητή και γίνεται *ένθους και συνεπαίρεται, τῷ έπτερωμένῳ*

αφού οι νεοπλατωνιστές υπήρξαν μεγάλοι θαυμαστές της Δέκατης Μούσας, εξ αιτίας της και της μουσικής. Η μουσική, που είναι πάντα η επιστήμη που βασίζεται στην πνευματικότητα, έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στο να παραμείνει η Σαπφώ σύμβολο της πνευματικής ανάτασης και στο Βυζάντιο. Η σχέση της ποιήτριας με τη μουσική,¹¹⁷ επιβεβαιώνει ότι η αντωνομασία Δέκατη Μούσα, σπανιότατη στους Λατίνους, σημαίνει την αναγωγή της Ελληνικής λογοτεχνίας στη θνητή προστάτιδα της τέχνης, και συνεπάγεται εκτεταμένες αναφορές στη λογιότητα της ποιήτριας.

Στη διαδρομή των αιώνων μπορούμε να ανιχνεύσουμε επιρροές της Σαπφώς που, ανεξάρτητα από τα κριτήρια της επιλογής τους, αναδεικνύουν μιαν ενότητα και ως προς τους καθαρά φορμαλιστικούς, αισθητικούς και ρητορικούς λόγους (π.χ. στα εγκώμια) αλλά και για λόγους ουσίας και συχνά ξαφνιάζει η σημασία με την οποία αντιμετωπίζεται το έργο της Σαπφώς ως προς το θέμα αυτό. Η προτεραιότητα στην ανάδειξη ορισμένων χαρακτηριστικών της Σαπφώς συναρτάται με την εποχή και την ιδιοσυγκρασία των μελετητών της ποίησής της, ενώ η επανάληψη ορισμένων θεμάτων αναδεικνύει τις προσδοκίες που εναποθέτουν σε αυτήν ποιητές και συγγραφείς, απροκάλυπτα σε κάποιες περιπτώσεις (Κομνηνή). Σημαντικό παράγοντα για την επιβίωση της Σαπφώς αποτελούν τα υφολογικά κριτήρια για την αξιολόγηση του ύφους της. Το όνομα της ποιήτριας συναντάται και σε επίπεδο τυπικών υφολογικών εντολών, π.χ. στους κανόνες του Ψελλού και της Κομνηνής, που ακολουθούν την αρχαία ελληνική παράδοση για την ποιήτρια από τον κανόνα των δέκα σοφών του Αιστοτέλη έως τους κανόνες των λυρικών ποιητών των αλεξανδρινών κριτικών και των μεταγενέστερων επιγραμματοποιών. Η σύνδεση του ονόματος της Σαπφώς με τον Ορφέα (Κλαυδιανός) ή με ρήτορες που μελετώνται στο Βυζάντιο (Ψελλός, Κομνηνή) ξεπερνά τα στενά όρια της ρητορικής θεωρίας, ή μάλλον εντάσσει στα όρια της ρητορικής θεωρίας και τα υλικά κριτήρια της Σαπφώς,¹¹⁸ όσα δηλαδή έχουν σχέση με την επιλογή και τη χρήση του υλικού του έργου στον τομέα της ρητορικής τέχνης. Η ρητορική είναι στη βάση της τέχνης ωφελιμιστική, και τούτο γίνεται ιδιαίτερα εμφανές όταν στίχοι της Σαπφώς χρησιμοποιούνται ως απόθεμα στα ρητορικά κλισέ της αυτοκρατορικής ιδεολογίας.

σχήματι τῆς ψυχῇ, 1(V) σ. 325. 8. κ.ε. Οι αναφορές αυτές γίνονται κανόνας δημιουργίας. Βλ. Ljubarskij, *Η προσωπικότητα και το έργο του Μιχαήλ Ψελλού* (Αθήνα 2004²) σ. 205.

¹¹⁷ Για την τύχη της Σαπφώς στη μουσική και τη μουσικολογία βλ. De Martino-Vox, *Lirica Greca III* (1996) σσ. 1031-2, Robinson, *Sappho and her Influence* (1924) σσ. 234-6.

¹¹⁸ Για τη σχέση των υφολογικών και των υλικών κριτηρίων με τη θεωρία της “επιλογής” (εὑρεσις-inventio) που ακολουθεί ο Ψελλός, όπως παρατίθεται στον Ερμογόνη βλ. Ljubarskij, *Η προσωπικότητα και το έργο του Μιχαήλ Ψελλού* (2004²) σ. 209.

Από την έρευνα μπορεί κανείς να διαπιστώσει σχεδόν με βεβαιότητα ότι η μνεία του ονόματός της Σαπφώς με ή χωρίς παράθεμα στίχων της γίνεται ενσυνείδητα και σκόπιμα. Αν εξαιρέσει κανείς τα παραθέματα και τις αναμνήσεις από τα ομηρικά έπη που υπερέχουν σε αριθμό από άλλους συγγραφείς και ποιητές, η Σαπφώ έχει ξεχωριστή θέση στη βυζαντινή λογοτεχνία όχι μόνο επειδή μνημονεύεται συχνότατα ως πρόσωπο και ως Δέκατη Μούσα, αλλά και επειδή στίχοι της αυτούσιοι ή παραλλαγμένοι, προσαρμοσμένοι συντακτικά και νοηματικά στα συμφραζόμενα του έργου, ανήκουν σε παραδείγματα πολύ γνωστά στους λογίους του Βυζαντίου.

Είναι επίσης σύνηθες φαινόμενο ένας συγγραφέας να χρησιμοποιεί θέματα της Σαπφώς σε ένα έργο, ενώ σε κάποιο άλλο να αποφεύγει οποιονδήποτε υπαινιγμό, φαινόμενο που σχετίζεται με τις εκάστοτε συγκυρίες, το είδος του έργου, αλλά και τις σχέσεις του λογίου με διδασκάλους, φίλους ή ανταγωνιστές. Είναι δύσκολο να προχωρήσει κανείς σε ασφαλή συμπεράσματα σχετικά με τον καθορισμό των άμεσων και των έμμεσων πηγών και ποιοι στίχοι σε έναν συγγραφέα είναι παράθεμα από κάποιον άλλον.¹¹⁹ Σε αρκετές περιπτώσεις η άμεση γνώση της πηγής δεν είναι εύκολο να διαπιστωθεί, όμως, η εξέταση των πηγών στο σύνολό τους βεβαιώνει ότι στίχοι, φράσεις και η ίδια η Σαπφώ ως πρόσωπο, ανήκει στους κοινούς τόπους της βυζαντινής ρητορικής. Ακόμη κι αν η γνώση στίχων της προέρχεται από ανθολόγια ή γνωμολόγια, ερμηνεύονται με υψηλή αρχαιογνωσία όπως π.χ. στον *Ἡθικὸ ἢ Περί Παιδείας* του Μετοχίτη και τον Αποστόλη, και η θέση της στην αρχαία ελληνική και τη βυζαντινή λογοτεχνία εντυπωσιάζει. Κάποιες απηχήσεις της λιγότερο ή περισσότερο συνειδητές (αισθητές), όπως μεμονωμένες διαλεκτολογικές λέξεις, παραδείγματα μετρικής και στίχοι με χαρακτήρα παροιμιακό, δείχνουν το συνεχές ενδιαφέρον για την ποίησή της.

Στο Βυζάντιο ο μηχανισμός πρόσληψης της Σαπφώς είναι αδειάλειπτος, σε πολλές περιπτώσεις συνειδητός, ελεγχόμενος και κατευθυνόμενος. Οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι του ελληνικού πνεύματος αναγνωρίζουν ως πρόγονο και αρχέτυπο την Σαπφώ, και όταν δεν αντιτάσσονται σε αυτήν, καλούνται να συγκριθούν, να ταυτιστούν, να συμμαχήσουν μαζί της. Σε κάποιες από τις

¹¹⁹ Για το θέμα της επιβίωσης των αρχαίων συγγραφέων βλ. Δ. Α. Χρηστίδης, *Μαρκεσιανὰ Ανέκδοτα: 1. Ανάχαρσις ἢ Ανανίας 2. Ἐπιστολές-Σιγίλλιο* (Διδ. Διατρ., Θεσσαλονίκη 1984), σ. 125. Σχετικά με το θέμα των επιφυλάξεων για την αμεσότητα ή μη της γνώσης των αρχαίων κειμένων πχ. ο Μιχαήλ Ιταλικός παρέχει παραθέματα και αναμνήσεις από παλαιότερα κείμενα, αυτ. σ. 124.

περιπτώσεις αυτές η επιβίωση της Σαπφώς νοείται ως επιβίωση και της εθνικής συνείδησης και των αξιών από τις οποίες εμφορείται.

Ο βαθμός πρόσληψης αλλά κυρίως από ποιον ή ποιους εκπορεύεται ο μηχανισμός πρόσληψης, αναδεικνύεται σε παράγοντα ιδιαίτερα μεγάλης σημασίας για την επιβίωση της Σαπφώς. Η διαδικασία επιλογής της Σαπφώς από το υ μεταγενέστερους της είναι μια ενεργητική και συνειδητή «γέννηση» αξιών, και όπως διαπιστώθηκε από τις αναφορές του Μιχαήλ Ψελλού και της Άννας Κομνηνής, δεν πρόκειται για λανθάνουσες αναφορές ή καινοτόμες αντιλήψεις για το έργο της, αλλά διατυπώνουν παλαιότερες απόψεις για τη λογοτεχνία. Οι ποιητές και οι συγγραφείς που απηχούν, μιμούνται την Σαπφώ ή αναπαράγουν το μύθο της Δέκατης Μούσας γίνονται φορείς και εντολοδόχοι όχι μόνον της ποιήσής της, αλλά και της ελληνικότητας. Η αναπαραγωγή ειδικά των θεμάτων εκείνων που αναφέρονται σε ζητήματα προάσπισης των ποιητικών και ηθικών επιλογών της Σαπφώς, επιβεβαιώνει την ανάπτυξη ενός διακειμενικού διαλόγου της Σαπφώς με τους σημαντικότερους εκφραστές της ελληνικής αλλά και της ευρωπαϊκής λογοτεχνικής παράδοσης. Για τους Βυζαντινούς όμως, η συνέχεια του διαλόγου αυτού αναδεικνύει τη συνειδητή επιλογή της ποιήτριας ως λογοτεχνικού, μυθικού, αλλά και ηθικού προτύπου των Ελλήνων.

Οι Βυζαντινοί λόγιοι αντιλαμβάνονται την έμμεση παράδοση ως κατευθυντήριο δύναμη της εκπαιδευτικής πολιτικής. Η Δύση αντιθέτως ή αγνοεί εσκεμμένα τις πηγές ή αδυνατεί να κατανοήσει τη θέση της Σαπφώς στην ελληνική γραμματεία. Σε αντίθεση με του Βυζαντινούς, οι αναφορές των λογίων της Δύσης στην Σαπφώ εντάσσονται στο πλαίσιο της έμμεσης παράδοσης, αφού την γνωρίζουν μέσω του Οβίδιου, του Οράτιου και του Μαρτιάλη. Όταν η Μεσαιωνική Ευρώπη αφυπνίζεται με την Αναγέννηση η Δέκατη Μούσα των Ελλήνων παρουσιάζεται, όπως και στους Περιπατητικούς, ως κόρη έτοιμη για ερωτικά παιχνίδια, ερωμένη ενός άντρα, ή ως το θηλυκό αντίστοιχο του Ανακρέοντα.

Appendix

Εξετάζοντας την πορεία της επιβίωσης της Σαπφώς έως την πρώτη έκδοση των ποιημάτων της στην Αναγέννηση από τον Ερρίκο Στέφανο, διαπιστώνεται ότι η γνωριμία των λογίων της Δύσης με τα ελληνικά κείμενα και την Σαπφώ αρχίζει πολύ ενωρίς, τον 9^ο αιώνα. Σταθμοί στην επιβίωση της Σαπφώς υπήρξαν οι μεταφράσεις της *Ρητορικῆς* του Αριστοτέλη στα λατινικά από τον Φλαμανδό Γουλιέλμο De Moerbeka (1279), συνεργάτη του Θωμά Ακινάτη, και τον Ανώνυμο μεταφραστή του

Αριστοτέλη (1256). Από το 1554 όταν ο Στέφανος (Henri Etienne, Henricus Stephanus) εκδίδει μαζί με τον Ανακρέοντα και κάποια ανακρεόντεια, μερικές ωδές της Σαπφώς και του Αλκαίου (editio principes των Ελλήνων Λυρικών), ενώ η συζήτηση για τη σωκρατικού τύπου Σαπφώ εισάγεται στη σύγχρονη φιλολογική έρευνα από τον Friedrich Gottlieb Welcker, μεσολαβεί η έκδοση του Πολιτιανού, κορυφαίας προσωπικότητας του δεύτερου μισού του 15^{ου} αι., που συμπεριλαμβάνει ποιήματα της Σαπφώς στην έκδοση του Μάξιμου Τύριου. Τον Πολιτιανό ακολουθεί ο Henri Estienne αναγνωρίζοντας τη σημασία του Μάξιμου (18.2) για τη λυρική ποίηση στο παράρτημα της δεύτερης έκδοσης του *Pindari Olympia...(et) caeterorum octo lyricorum carmina* (1560), όπως και ο Fulvio Orsini στο *Carmina Novem Illustrium feminarum...et lyricorum* (1568).¹²⁰

Η αιτία για τη σύγχυση των επιπέδων μεταξύ της ζωής και των έργων ανιχνεύεται στις πρώτες εκδόσεις της Σαπφώς.¹²¹ Σε αυτές τις πρώτες εκδόσεις των σαπφικών ποιημάτων αναγνωρίζονται οι δύο βασικές γραμμές επιβίωσης της Σαπφώς στην Δύση που επιλέγει να την εκδώσει ως μία από τους εννέα λυρικούς ποιητές, είτε ως παράρτημα του Ανακρέοντα, στον οποίο στρέφεται το ενδιαφέρον του Στέφανου. Η ανακάλυψη της επιστολής της Σαπφώς στον Φάωνα από τους Ουμανιστές το 1425, φέρνει στο προσκήνιο την πλασματική Σαπφώ του Οβίδιου. Από τα σχόλια αυτά των Ιταλών ουμανιστών διαπιστώνεται ότι την κρίσιμη στιγμή κατά την οποία η Σαπφώ πρέπει να εκδοθεί, αγνοούν, παραβλέπουν ή εγκαταλείπουν συνειδητά¹²² την πραγματική Σαπφώ. Η οβιδιανή επιστολή διδάσκεται από τον Domizio Calderini (1476) ο οποίος από το 1475 υποστήριξε ότι πρόκειται για έργο του Οβίδιου,¹²³ από τον Giorgio Merula (Venice 1471 μ. Χ.) και από τον Πολιτιανό Angelo Poliziano το 1481.¹²⁴ Ο Πολιτιανός που επιλέγει τη διδασκαλία και τη

¹²⁰ Ο Μάξιμος Τύριος επηρεάζει τον Γρηγορά που επαναλαμβάνει οκτώ χωρία (πβ. Μάξ. Τύρ. 18, 1, 4, 7 και 9), το *Lexicon Vindobonense* (χωρία από το 18. 3-4, και 8) και τον Αποστόλη (*Παροιμ.* 9. 3), και γίνεται η αφορμή ώστε ο Πολιτιανός που σημειώνει ονόματα και θέματα και των τεσσάρων λόγων του Μάξιμου στα περιθώρια του Paris. gr. 1962, 21, να συνοδεύσει την *Epistle of Sappho to Phaon* στο Florence Studio (Paris. gr. 1962, foll. 83^r-96^r, Bodl. Auct. P. 2. 2, fol. 494^f: *Ovidi Opera Omnia* Parma 1477), που την θεωρεί έργο του Οβίδιου με θέματα από το 18^ο λόγο του Μάξιμου. Βλ. Trapp, *Maximus of Tyre* (1997) σσ. 158-9, 165, 167, Giebel, *Σαπφώ* (1990) σσ. 147-8.

¹²¹ Βλ. A. Paradiso, *Σαπφώ η ποιήτρια*, *Αρχαία Ελλάδα γενούς θηλυκού*, Επιμ. N. Loraux, Μετάφρ. M. Κουνεζή, Π. Σκόνδρας, (Αθήνα 2006), σσ. 70 κ.ε. βλ. και σημ. 138.

¹²² Σύμφωνα με τον Lardinois, «Lesbian Sappho and Sappho of Lesbos» *From Sappho to de Sade* (1989-1991) σ. 23, η ιστορία του έρωτα της Σαπφώς για τον Φάωνα βασίζεται σε εσφαλμένη ανάγνωση της ποίησής της.

¹²³ Βλ. R. Sabbadini, «Spigolature latine» *SIFC* (1897) σ. 370 σημ. 64.

¹²⁴ Τα σχόλια όμως του Μερούλα, ενώ σε ένα μεγάλο βαθμό έχουν σημαντική φιλολογική αξία, αφού φαίνεται να προέρχονται από παλαιότερα σχόλια και προορίζονταν για διδακτικούς σκοπούς, συσχετίζονται με περιέργες βιογραφικές λεπτομέρειες για την Σαπφώ, όπως ότι εγκαταλείφθηκε από

διάδοση της επιστολής της Σαπφώς, θαυμάζει την πραγματική Σαπφώ, συνθέτει μια λατινική εκδοχή του επιγράμματος στην Τιμάδα,¹²⁵ η έκδοση όμως ποιημάτων της ως παράρτημα της έκδοσης του Μάξιμου Τύριου, φαίνεται ομολογή της προσπάθειας του Welcker να ηθικοποιήσει την σαπφική ποίηση με τη συζήτηση για τη σωκρατική Σαπφώ. Και ενώ τα μυθιστορήματα για την Σαπφώ συμπίπτουν με τη διάδοση στην Γαλλία των *Ηρωίδων* γύρω στο 1612,¹²⁶ η Ευρώπη μέχρι και τον 20^ο αι. εξακολουθεί να γνωρίζει την ποίηση της Σαπφώς μέσω του Οβίδιου. Όμως την εποχή του Μάξιμου Τύριου, του Πολιτιανού, και του Welcker η σύνδεση της Σαπφώς με τον Σωκράτη εμφύσησε με ζωή το έργο της και ευαισθητοποίησε το αναγνωστικό κοινό. Για την Ελληνική Λογοτεχνία η ανάγνωση της Σαπφώς στη σκιά του πλατωνικού *Φαίδρου*, στους ερωτικούς λόγους του Μάξιμου Τύριου, του Πλουτάρχου και του Λουκιανού, με λανθάνον το ερώτημα για την ποιότητα της γυναικείας πνευματικής παραγωγής, διαδραματίζει σπουδαίο ρόλο στη διάσωση της σαπφικής ποίησης και στις εκδόσεις ποιημάτων της Σαπφώς και υποχρεώνει τους μεταγενέστερους στην ενασχόληση με την ποίησή της. Ακόμη όμως και η εσφαλμένη ανάγνωση της ποίησης της Σαπφώς στις βιογραφικές λεπτομέρειες έχει μεγάλη φιλολογική σημασία, αν σκεφτεί κανείς ότι υπόγεια, αλλά δυνατά, υποκινεί το ενδιαφέρον και την περιέργεια για την πραγματική Σαπφώ, της οποίας το έργο πιθανόν να είχε εξαφανιστεί εντελώς, όπως το έργο άλλων σημαντικών γυναικών της αρχαιότητας.

Εκτός από τον Πλάτωνα, στην Δύση λειτούργησε και μια άλλη δύναμη για την επιβίωση της Σαπφώς, που οφείλεται καθαρά στη δύναμη του σαπφικού στίχου, και μάλιστα ανεξάρτητα από το νόημα και τις ιδέες που εμπεριέχονται σε αυτόν. Η φράση του Wilhem Meyer «η σαπφική στροφή ήταν η αρχή της λυρικής ποίησης του Μεσαίωνα» σηματοδοτεί τη θέση του σαπφικού μέτρου στη λυρική ποίηση του Μεσαίωνα. Σταθμός στη διάδοση της λυρικής στροφής υπήρξε ο Προυντέτιος αλλά και ο Βοήθιος, οι οποίοι διατηρήσαν τη μνήμη του Σενέκα στον Μεσαίωνα.

τον Φάωνα μαζί με το γιο που είχε αποκτήσει μαζί του. Βλ. Robinson, *Sappho and her Influence* (1924) σσ. 137 κ.ε.

¹²⁵ Robinson, *Sappho and her Influence* (1924) σσ. 135-6.

¹²⁶ Βλ. De Jean, *Fictions of Sappho* (1989) σ. 12, Lardinois, «Lesbian Sappho and Sappho of Lesbos», *From Sappho to de Sade* (1989-1991) σ. 21. Το 1851 παρουσιάστηκε η όπερα του Gounod *Σαπφώ* και το διάσημο μυθιστόρημα του Daudet *Σαπφώ*, το οποίο εν τούτοις δεν είχε άμεση σχέση με την ποιήτρια. Άγγλοι ποιητές, όπως ο Edwin Arnold και Tennyson και ιδιαίτερα ο Swinburne, έγραψαν μεταφράσεις και απομιμήσεις της Σαπφώς, ενώ ο Byron υπήρξε μεγάλος θαυμαστής της. Πριν από τις ανακαλύψεις της Αιγύπτου ο μεγάλος λόγιος Symonds είχε πεί ότι η Σαπφώ είναι ο μοναδικός ποιητής σε όλο τον κόσμο του οποίου ο κάθε στίχος φέρει τη σφραγίδα της απόλυτης τελειότητας, και ο Sir Edwin Arnold είπε γι αυτήν «αυτή η θαυμάσια ποιήτρια, η ιδιοφυΐα της οποίας καταλαμβάνει αναμφισβήτητα την υψηλότερη βαθμίδα των προνομιούχων γυναικών της ποίησης». Βλ. Weigall, *Σαπφώ η Λεσβία* (2001) σσ. 402, 408, Giebel, *Σαπφώ* (1990) σ. 148 κ.ε.

Σύμφωνα με τον Stotz, η επιβίωση της σαπφικής στροφής στον Μεσαίωνα οφείλεται κατά ένα μεγάλο μέρος στην εκκλησιαστική ποιητική υμνολογία που χρησιμοποίησε τη σαπφική στροφή όχι για ιδιαίτερες περιπτώσεις, αλλά καθημερινά στα μοναστήρια στους ύμνους της εβδομάδας και των εορτών. Η έρευνα για την εκκίνηση της χρήσης της σαπφικής ποίησης μας πάει πίσω στον Προυντέντιο (5^{ος} αι. μ.Χ.) με δύο σαπφικά ποιήματα που δεν ανήκουν τελείως στην αρχαία λυρική τέχνη αλλά ούτε και στην υμνολογία. Αν και σε όλη τη διάρκεια του Μεσαίωνα η παραγωγή τέτοιων ποιημάτων δεν ήταν ίδια, γύρω στον 10^ο αι. υπήρχαν πολλοί ανώνυμοι ύμνοι σε σαπφική στροφή και στη συνέχεια το μέτρο αυτό έγινε τόσο αγαπητό, ώστε πρέπει να δοθεί ιδιαίτερη σημασία στα κείμενα έως και τον 15^ο αι., επειδή τα ποιήματα αυτά σε σαπφική στροφή είναι πολύ σημαντικά όχι μόνον στο πλαίσιο της ποιητικής παράδοσης, αλλά και ως προς τη γλωσσική τους έκφραση.¹²⁷ Τον 15^ο αι. οι Βυζαντινοί λόγιοι γίνονται δάσκαλοι των Ιταλών ανθρωπιστών και έρχονται σε επαφή με λυρικά έργα της Δύσης γραμμένα σε σαπφική στροφή.¹²⁸ Τον 17^ο αι. η διδασκαλία της σαπφικής στροφής στην Φλαγγίνειο Σχολή, Πανεπιστήμιο του σκλαβωμένου Γένους, βεβαιώνεται από τα δύο σαπφικά άσματα της συλλογής *Ἄνθη Εὐλαβείας* (*Ἄσμα Σαπφικόν, ὡς περ τῷ Ἡλίῳ παραβάλλεται* και *Εἰς τὴν Μετάστασιν τῆς Παρθενομήτορος Μαρίας*) που ο Πατούσας αφιέρωσε στον Δεσπότη Μελέτιο Τυπάλδο (*1648-1713) από την Κεφαλλονιά, κυριαρχούσα μορφή της ελληνικής Αδελφότητας της Βενετίας στο

¹²⁷ Ο Βοήθιος (480-524), συνετέλεσε τα μέγιστα στη διατήρηση της μνήμης του Σενέκα, από τον οποίο έχει επηρεαστεί, σε μια εποχή που οι τραγωδίες του ποιητή δεν έχουν ακόμα αναγνωρισθεί. Από τον Σενέκα, η *Μήδεια* του οποίου βασίζεται σε στροφές της Σαπφώς, επηρεάστηκαν και άλλοι τραγικοί ποιητές και έγραψαν ποιήματα σε στίχους σαπφικούς εντεकाσύλλαβους. Βλ. P. Stotz, *Sonderformen der Sapphischen Dichtung, Ein Beitrag zur Erforschung der Sapphischen Dichtung des Lateinischen Mittelalters* (Wilheim, München 1982) σσ. 12-20, κυρ. 14, 19-20. Για απηχήσεις της Σαπφώς στον Σενέκα (*Medea* 93-101, *Phaedra* 743-748) βλ. A. M. P. P. Janssen, *Brododaktylos Sellana-rubicunda Phoebe. Echo's van Sappho bij Seneca: Mél. Nuchelmans=Noctes Noviomagenses J.C. F. Nuchelmans XIII lustris pr. Kal. Sept. anno Domini MCMLXXXV feliciter peractis rude donato ab amicis oblatae*: Weesp P. Brand 1985 175 σσ. 83-89.

¹²⁸ Στη λατινική φιλολογία εκτός από τον Οράτιο και τον Κάτουλλο δεν καλλιεργήθηκε η σαπφική στροφή, απαντά όμως στην Ιταλία τον 15^ο αι. με λίγα παραδείγματα. Τον 18^ο αι. οι κατεξοχήν φορείς της σαπφικής στροφής στην ιταλική ποίηση ήταν ο P. Rolli (1687-1765), ο G. Rarini (1729-1799) και ο G. Fantoni (1765-1807) που υποστήριξε ότι η δημιουργία του ιταλικού εντεκασύλλαβου οφείλεται στον σαπφικό στίχο. Βλ. G. Fraccaroli, *Saggio sopra la genesi della metrica classica* (Firenze 1881), σσ. 31-46. Για το σαπφικό στίχο βλ. και F. Saverio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia II* (Milano 1742) σσ. 125-134 στον Α. Καραθανάση, *Ἄνθη Εὐλαβείας* (Αθήνα 1978) σσ. λη σημ. 1, λζ σημ. 2.

Τον σαπφικό και αλκαϊκό εντεκασύλλαβο μιμήθηκε ο Οράτιος και από κει τον παρέλαβε και τον αναζωογόνησε ο Καρδούτσης στην ιταλική, και στη νέα ελληνική πρώτος ο Αφεντούλης. Στη στροφή αυτή έγραψαν επίσης ο Μαρτζώκης, ο Μαβίλης ο Παλαμάς, ο Αλ. Σούτσος και ο Βηλαράς. Βλ. Σ. Μενάρδος, «Στέφανος», *Εκλογαί αρχαίων ποιημάτων κατά μετάφρασιν Σίμου Μενάρδου* (Αθήναι 1971²), σσ. κ.ζ.

τελευταίο τέταρτο του 17^{ου} αι.¹²⁹ Από τον 15^ο αι. έως και τον 17^ο αι. η τύχη της Σαπφώς κρίνεται στην Δύση, η οποία ακολουθεί τη βιογραφική προσέγγιση της ποιήσής της. Οι ουμανιστές της Ευρώπης, ακόμα και τον 19^ο αι., εκτός ίσως από τον Welcker, τον Charles Swinburne και την Loyise Labè, φαίνεται να γνωρίζουν την Σαπφώ μόνο από τις μυθιστοριογραφικές παραδόσεις. Παρά την συχνότατη αναφορά στην Σαπφώ, η ανάμνησή της περιορίζεται σε ποιήματα γραμμένα σε σαπφική στροφή, ποιήματα που αναφέρονται στη φλογερή ερωτική Μούσα ή ποιήματα εμπνευσμένα από το σαπφικό όμιλο, κάποια από τα οποία, όπως τα Chansons de Bilitis, είναι σχεδόν πορνογραφήματα.¹³⁰

Ο Dante «le muse lattar più ch' altri mai», ο Βοκάκιος στο *De mulieribus claris* (*Delle Donne Famose*), ο Πετράρχης (1304-1374) στον *Θρίαμβο του Έρωτα* (IV 25),¹³¹ και ο φίλος του Πετράρχη Domenico di Baldino του Arezzo (1340-1415) μιλούν με θαυμασμό για την Σαπφώ, υπάρχουν όμως θαυμαστές ή σχολιαστές του Πετράρχη που την αγνοούν. Τον 16^ο αι. η Loyise Labè συνέθεσε σονέτα μιμούμενη την Σαπφώ, και το 1550 ο Remy Belleau σε έκδοση του Ανακρέοντα δημοσιεύει την πρώτη γαλλική μετάφραση της Σαπφώς. Το 1559 ο Pierre de Ronsard, πιθανότατα χωρίς να γνωρίζει τον Λογγίνο, μεταφράζει στα γαλλικά το απ. 31 μαζί με άλλα ποιήματα της Σαπφώς. Ο «προφητικός» στίχος του ποιητή de Ronsard «τη λεσβιακή λύρα θα τη συνοδεύει πάντα η λύρα του Ανακρέοντα» επαληθεύεται για περίπου τέσσερις αιώνες,¹³² επιβεβαιώνει ότι όσοι μεταφράζουν την Σαπφώ από θαυμασμό

¹²⁹ Τα *Ἀνθη Εὐλαβείας* τυπώθηκαν στην Βενετία το 1708 λίγο πριν από την παρακμή της ελληνικής Κοινότητας της Βενετίας και της Φλαγγινείου Σχολής. Πρόκειται για ομαδική έκδοση των μαθητών της Φλαγγινείου Σχολής που με την επίβλεψη του δασκάλου τους συνέθεσαν πεζά και ποιητικά γυμνάσματα στην ελληνική, την ιταλική και την λατινική.

Η άποψη ότι τα δύο αυτά σαπφικά άσματα γράφθηκαν από τον Ιωάννη Πατούσα υποστηρίχθηκε από το Λ. Πολίτη που ακολουθεί το Ν. Ποριώτη. Τα ποιήματα είναι γραμμένα σε προσωδιακό μέτρο και οι σαπφικοί εντεκασύλλαβοι (κατά την προσωδία) συμπίπτουν τονικά με νεοελληνικούς ιαμβικούς εντεκασύλλαβους με σταθερή τομή κατά την πέμπτη συλλαβή, και τούτο γίνεται ηθελημένα συνεχίζοντας τη βυζαντινή παράδοση. Βλ. Καραθανάσης, *Ἀνθη Εὐλαβείας* (1978) σσ. λη σημ. 3, 6, 7.

¹³⁰ Από τους πρώτους που συνδέει την Σαπφώ με την ομοφυλοφιλία είναι ο Πιερ ντε Μπραντόμ στους *Βίους Ελαφρών Γυναικών* που έγραψε το 1589 και δημοσιεύθηκαν το 1666. Βλ. Ledwidge, *Η παράφορη Σαπφώ* (2005) σ. 144.

¹³¹ Robinson, *Sappho and her Influence* (1924) σσ.

¹³² Για το ποίημα βλ. Robinson *Sappho and her Influence* (1924) σ. 161. Το 1620 ο Colletet εξέδωσε μια πεζή μετάφραση της Επιστολής της Σαπφώς, το 1667 ο Boileau το *Περί Ὑψους* και μια μετάφραση του απ. 31, το οποίο μιμείται ο Jean Racine το 1667 στην *Phèdre* Act I σκηνή 3^η αυτ. σ. 163. Τον Δεκέμβριο του 1681 η κόρη του Le Fèvre, Anne Dacier, εκδίδει τον Ανακρέοντα και την Σαπφώ και το 1694 ο Despréaux μεταφράζει το απ. 31 στην έκδοση του *Περί Ὑψους*. Στο μεταξύ εμφανίζονται φανταστικές επιστολές της Σαπφώς στον Φάωνα (1713, 1773, 1777) και ο Βολταίρος (1694-1778) κάνει μια κομψή προσαρμογή του απ. 31 της Σαπφώς. Ο Λαμαρτίνος μεταφράζει την Σαπφώ και ο Baudlaire (1821-1867) στο ποίημα «Lesbos» μεταφέρει το μύθο του Λευκάδιου βράχου, αλλά και το φθόνο του Πλάτωνα. Για την επίδραση της Σαπφώς στη γαλλική και την αγγλική λογοτεχνία βλ. Robinson, *Sappho and her Influence* (1924) σσ. 160 κ.ε., P. Tomory, «The Fortunes of

προς αυτήν ή για να εμπνευσθούν από αυτήν, δεν είναι πάντοτε οξείς κριτικοί του έργου της.

Όταν ο Henri Etienne τυπώνει μια εκδοχή της Σαπφώς στην Αφροδίτη (1560),¹³³ είναι σχεδόν βέβαιο ότι αγνοεί την ανάλυση του Διονύσιου Αλικαρνασσεά. Η Ιταλική Αναγέννηση ανακαλύπτει τον Λογγίνο όταν ο Άλδος Μανούτιος εκδίδει το χειρογράφο του *Περί Ψυχῆς* το 1555, και λίγα χρόνια μετά ο Comes Natalis (1581 μ.Χ.) παραθέτει κάποια άγνωστα σε μας σήμερα ποιήματα της Σαπφώς, εγκυκλοπαιδικού ίσως χαρακτήρα. Αυτήν ακριβώς τη εποχή που οι πάπες αναλαμβάνουν τη σωτηρία των ελληνικών γραμμάτων που κινδυνεύουν να αφανιστούν¹³⁴ και οι Ιταλοί ανθρωπιστές επηρεάζονται από τη γνώμη των αρχαίων κριτικών για την ποιήτρια, θα περίμενε κανείς η Σαπφώ την εποχή του Δημήτριου Χαλκονδύλη (15^{ος} αι.), να τυπώνεται από τους Έλληνες λογίους της διασποράς και τους Ευρωπαίους ουμανιστές. Όμως, ενώ υπάρχει μια παράδοση των χειρογράφων και των κωδίκων του Πινδάρου που χρονολογούνται γύρω στο 14^ο αι.,¹³⁵ δεν φαίνεται να υπάρχει αντίστοιχο ενδιαφέρον για την Σαπφώ, παρά τη μεγάλη επίδραση της σαπφικής στροφής στην ποίηση του Μεσαίωνα, ίσως όμως και εξ αιτίας αυτής. Οι λογοτέχνες της Ευρώπης γνωρίζουν τη στιχουργική και μετρική πλευρά της σαπφικής ποίησης, όχι όμως και τις ιδέες που εκφράζει η ποίηση αυτή.

Πρώτη η Anne Dacier (Madame Dacier) το 1682 εκδίδει στο Παρίσι μια έκδοση της Σαπφώς και του Ανακρέοντα μαζί με μια βιογραφία της ποιήτριας, και παρά το ότι θεωρεί την ιστορία της Σαπφώς με τον Φάωνα αληθινή, είναι η πρώτη που προσπαθεί να στρέψει την προσοχή των αναγνωστών στην ομορφιά της ποίησής της.¹³⁶ Η εικόνα της Σαπφώς κρατήθηκε ψηλά από τις ποιήτριες της τότε εποχής, όπως η Anna Luise Karsch (1722-91),¹³⁷ και η Sibylla Schwarz (1621-38), που ταυτίζονται με την Σαπφώ και προσπαθούν να αντικρούσουν τις κατηγορίες του ανδρικού κόσμου για ανηθικότητα της ποιήτριας. Οι κατηγορίες αυτές που

Sappho: 1770-1850», *Rediscovering Hellenism: The Hellenic Inheritance and the English Imagination*, Εκδ. G. W. Clark, (Cambridge 1989), σσ. 121-135..

¹³³ Ledwidge, *Η παράφορη Σαπφώ* (2005) σ. 143.

¹³⁴ Βλ. Μαυρομάτης, *Τα Ελληνικά Γράμματα στη Δύση κατά τον 15^ο και 16^ο αιώνα* (1997) σ. 16.

¹³⁵ Gallo, «L' epigramma biografico sui nove lyrici greci e il "canone" alessandrino» (1974) σσ. 97-98.

¹³⁶ Giebel, *Σαπφώ* (1990) σ. 148.

¹³⁷ Η Karsch είναι η πρώτη γυναίκα στην Γερμανία που μπόρεσε να ζήσει από το συγγραφικό της επάγγελμα. Στα εγκώμιά τους οι Gleim, Herder και Wieland την αποκάλεσαν «Αναστώμενη Σαπφώ». Βλ. Giebel, *Σαπφώ* (1990) σ. 148. Στο έργο του *Διάλογοι στα Ηλύσια* ο Wieland εντάσσει την Σαπφώ και τον Φάωνα σε ένα είδος σατιρικής κατάστασης που θυμίζει αρχαία κωμωδία. Η σημαντική όμως ανακάλυψη ότι η ιστορία της Σαπφώς για τον Φάωνα ήταν επινόηση της αρχαίας κωμωδίας οφείλεται στον Friedrich Schlegel· αυτ. 149.

διατυπώνονται με το πρόσχημα της επιστημονικότητας στο άρθρο του Pierre Bayle στο *Dictionaire Historique et Critique* (1695) και στην έκδοση της Σαπφώς του Christian Wolf (1733), στην οποία ο εκδότης αναφέρεται διεξοδικά και με εμβρίθεια στην ανηθικότητα της ποιήτριας,¹³⁸ έχουν επηρεάσει αρνητικά της διάδοση της πραγματικής Σαπφώς που αποκλείεται από τη βικτοριανή ηθική και έναν ευρύ κύκλο διανοουμένων.

Ο 19^{ος} αιώνας είναι ο αιώνας που οι φιλόλογοι, αρχής γενομένης με τον Friedrich Gottlieb Welcker (1816)¹³⁹ και τον Karl Otfried Muller (*Ιστορία της Ελληνικής Λογοτεχνίας μέχρι την εποχή του μεγάλου Αλεξάνδρου*) (1841),¹⁴⁰ προσπαθούν να απαλλάξουν την Σαπφώ από επικριτικά σχόλια σχετικά με την ηθική της. Τον αιώνα αυτόν η λογοτεχνία παρουσιάζει την Σαπφώ εντελώς σχηματικά στο πλαίσιο ενός αστικοποιημένου ρομαντισμού (Λεοπάρντι *Το τελευταίο άσμα της Σαπφώς*), ενός μυστικιστικού ποιητισμού (Ράινε Μαρία Ρίλκε), ή ενός δραματικού και μελαγχολικού δράματος (Franz Grillparzer 1818).¹⁴¹

Στον Μεσαίωνα η Ευρώπη διαβάζει Πίνδαρο, Οράτιο και λίγο Κάτουλλο,¹⁴² γνωρίζει δηλαδή την Σαπφώ μέσα από τους Λατίνους ποιητές, αδυνατεί επομένως να εκτιμήσει το βαθμό στον οποίο, η Σαπφώ επηρέασε τους ποιητές αυτούς. Η άποψη που διατυπώνεται στα επιγράμματα του Μαρτιάλη, ποιήματα που άσκησαν μεγάλη επίδραση στην Δύση, προερχόμενη από τους ομοφυλοφιλικούς υπαινιγμούς της οβιδιανής επιστολής, παραμένει κυρίαρχη σε όλο τον Μεσαίωνα, και επιβάλλει την ηθική και ποιητική απόρριψη της Σαπφώς. Όμως στον Ελλαδικό χώρο, η Ελληνική Ανθολογία, μια συλλογή από ελεεινά ποιήματα, σύμφωνα με τον Highet, είχε επίσης μεγάλη επίδραση. Ο Highet σημειώνει ελάχιστα παραδείγματα για την επίδραση της

¹³⁸ Από το βιογραφικό σημείωμα της Σαπφώς στο Λεξικό του Pierre Bayle, που υποτιμά την έμμεση παράδοση και αντιπαραβάλλει σύγχρονες του εκδόσεις και μελέτες και όχι πηγές, οι οποίες είναι τις περισσότερες φορές λογοκριμένες, φαίνεται εμπράκτως η εργασία κατασκευής, στο πλαίσιο της λογιόσύνης και μέσω αυτής, μιας παθιασμένης Σαπφώς την οποία αποδοκιμάζει η ακαδημαϊκή ηθική. Βλ. A. Paradiso, «Σαπφώ η ποιήτρια», *Αρχαία Ελλάδα γένους θηλυκού* (2006) σσ. 61-90 σημ.121, 136.

¹³⁹ Ο Welcker πίστευε ότι τα φύλλα που εισέβαλαν στην Ελλάδα από τον Βορρά ήταν γερμανικής καταγωγής και ήθελαν να παρουσιάσουν τον ηθικό τους βίο ως πρότυπο για τη γερμανική νεολαία. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή που υποστηρίχθηκε και από άλλους μελετητές, η Σαπφώ υπήρξε μια σεμνή ιέρεια της Αφροδίτης και μια άμεμπτη σύζυγος και μητέρα και η ερωτική της ποίηση είχε μεταφορικό και μυστικιστικό περιεχόμενο. Βλ. Ledwidge, *Η παράφορη Σαπφώ* (2005) σσ. 132-33.

¹⁴⁰ Giebel, *Σαπφώ* (1990) σ. 149 σημ. 61-62.

¹⁴¹ Giebel *Σαπφώ* (1990) σ. 149 σημ. 63. Για την πολύ μεγάλη επίδραση της Σαπφώς στην Ιταλία τον 18^ο-19^ο αι. βλ. Robinson, *Sappho and her Influence* (1924) σσ. 139-148, 141 κ.ε. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Λεοπάρντι πιστεύει στην άσχημη Σαπφώ, ο Καρδούτσι όμως φαίνεται να την γνωρίζει καλύτερα. Τον ίδιο αιώνα γράφονται πολλές τραγωδίες εμπνευσμένες από την Σαπφώ.

¹⁴² Gilbert Highet, *Η κλασική παράδοση Ελληνικές και Ρωμαϊκές επιδράσεις στη λογοτεχνία της Δύσης*, Μετάφρ. Τζ. Μαστοράκη, MIET, (Αθήνα 1988), σ. 777 σημ. 5. Ο φίλος του Βύρωνα Χομπχάους που επιζητούσε επίσης ποικίλες εμπειρίες και περιπέτειες στην Ελλάδα εγκατέλειψε το σχέδιο να πηδήξει, όπως η Σαπφώ, από το ακρωτήριο του Λευκάτα (*Επιστολές* I 276).

Σαπφώς στην Ευρωπαϊκή σκέψη, εστιάζοντας στα Chansons de Bilitis, όπου πρωταγωνιστεί η φίλη της Σαπφώς Μνησιδίκη,¹⁴³ μια μνεία στην Φαίδρα του Ρακίνα (όχι όμως και στην Ελεονώρα) και το θαυμασμό του Λόρδου Μπάυρον,¹⁴⁴ παραλείποντας τον Πετράρχη (1304-1374) που τίμησε την Σαπφώ σαν μελωδό του έρωτα και λόγια γυναίκα, και τον Βοκκάκιο (1313-1375) που στο έργο του *De mulieribus claris* την περιέγραψε με το ίδιο δέος,¹⁴⁵ ακόμα και τον Δάντη και τον Λεοπάρντι, τον Καρδούντσι ή τον John Lilly. Στην Δύση διδάσκεται η επιστολή της Σαπφώς, και όχι η ποιήτρια Σαπφώ, ενώ είναι πιθανόν, όπως υπέθεσε ο Ledwidge, κάποιοι ποιητές ή μελετητές, όπως π.χ. ο Κάτουλλος ή η Loyise Labé (1601) να παραθέτουν στίχους της Σαπφώς σαν δικούς τους,¹⁴⁶ σε μια εποχή που είναι ακόμη συντηρητική και πουριτανική, και προσπαθεί να αποκρύψει τη σύνδεση της Σαπφώς με την ομοφυλοφιλία.

Η ποίηση σε στροφές του 18^{ου} αι. ξαναδίνει ζωή στην σαπφική στροφή.¹⁴⁷ Τον 19^ο αι. τα Σαπφικά του Charles Swinburne, τα ποιήματα της Sara Teasdale σε σαπφικές στροφές, της Marion Mills Miller και της Rhabanus σε ύμνους εκκλησιαστικούς (1766-1856)¹⁴⁸ ανανεώνουν το ενδιαφέρον για την Σαπφώ. Σε μια προσπάθεια σύνδεσης της Αναγέννησης με την Αρχαιότητα ο αισθητισμός κλασικισμός του Wilhelm Heinses απαλλαγμένος από την προσκόλληση στην ηθική ή την ανηθικότητα της Σαπφώς τοποθετεί την ποιήτρια δίπλα στον Πετράρχη, επηρεασμένος προφανώς από τον *Παρνασσό* του Ραφαήλ.¹⁴⁹

¹⁴³ Βλ. Battistini, *Σαπφώ, η δέκατη μούσα* (1996) σ. 90.

¹⁴⁴ Βλ. De Martino-Vox, *Lirica Greca III* (1999) σσ. 1031-1032.

¹⁴⁵ Ledwidge, *Η παράφορη Σαπφώ* (2005) σσ. 142, 144.

¹⁴⁶ Το θεατρικό έργο (*Sapho and Phao*) παίχτηκε το 1584 ενώπιον της βασίλισσας Ελισσάβετ και του Leicester, τη σχέση των οποίων ο John Lilly πρέπει να είχε στο μυαλό του. Βλ. Ledwidge, *Η παράφορη Σαπφώ* (2005) σσ. 140, 143.

¹⁴⁷ Giebel, *Σαπφώ* (1990) σ. 148.

¹⁴⁸ Robinson, *Sappho and her Influence* (1924) σσ. 211 κ.ε.

¹⁴⁹ Giebel, *Σαπφώ* (1990) σ. 148. Στον *Παρνασσό* του Ραφαήλ κεντρική φιγούρα είναι ο Απόλλωνας που κάθεται στην κορυφή του Παρνασσού με τη συντροφιά των εννέα Μουσών. Ο Στάτιος, ο Βιργίλιος, ο Όμηρος και ο Δάντης βρίσκονται στα δεξιά. Η Σαπφώ κατέχει μια δραματική θέση στη βάση του βουνού. Αυτή ονοματίζεται με τη μόνη επιγραφή στον τοίχο στα ελληνικά. Στη σύλληψη του Dominique Ingres «η αποθέωση του Ομήρου» (1827) ο Όμηρος είναι η κεντρική μορφή. Ο Ινγκρές από τους αρχαίους ποιητές που συνδέει με τη θεικότητα του Ομήρου είναι ο Βιργίλιος, η Σαπφώ ο Σοφοκλής, ο Αισχύλος. Ορφείας, Λίνος, Μουσαίος, Ησίοδος και ο Αίσωπος. Βλ. Clay *Archilochos Heros. The Cult of Poets in the Greek Polis* (2004). σ. 1. Ο Herder είδε στην Σαπφώ το «πρότυπο ενός πρωτογενούς δημιουργικού πνεύματος», την ενσάρκωση της λυρικής ποίησης, τη μυθική δημιουργό της Ωδής, που την θεωρούσε ως την ύψιστη μορφή ποίησης. Βλ. Giebel *Σαπφώ* (1990) σ. 149 σημ. 61. Ανάμεσα στους μεγάλους θαυμαστές της Σαπφώς συγκαταλέγονται επίσης ο Τσάλντ Χάρολντ, η Σεσίλ Μπούρα, ο Καρλ Μάι, η Μαρία Λοίζ Κάσνιτς, ο Φρίντιχ, ο Σλέγκελ, ο Φρανς Γκριπάρτς, ο οποίος όμως στους αφορισμούς (1822) είχε πει «Στα έργα της τουλάχιστον (γιατί από τα αποσπάσματά της Σαπφώς δεν γίνεται να εκφέρει κανείς γνώμη) δεν βρήκα ποτέ κάτι να με ευχαριστεί», αυτ. σσ. 158-160. Στους αναρίθμητους θαυμαστές της Σαπφώς συγκαταλέγονται επίσης η Ροζ Μακώλεϋ, η Ντανιέλ Κάλβο Πλατερό, Ρενέ Βιβιέν, ο Πόουπ, ο Έζρα Πάουντ, η Σαρλότ Γουλφ, η Βιρτζίνια Γούλφ, ο Κρίστιαν Ίντε Χίντσε, η Άνν Γουόλντμαν κ.α.

Δυνάμεις επιβίωσης της Σαπφώς

Ο αριθμός των εννέα λυρικών έχει εδραιωθεί σταθερά την αλεξανδρινή εποχή, και τα έργα τους επέζησαν και εισήχθησαν στη βιβλιοθήκη της Αλεξάνδρειας. Επικεφαλής των επικών ήταν ο Όμηρος και των λυρικών ο Πίνδαρος, υπεράνω όμως κάθε αξιολόγησης υπήρξε η Δέκατη Μούσα, η οποία δεν εντάσσεται σε κανέναν ποιητικό κύκλο. Η Ποιήτρια του πάθους θα περίμενε κανείς να τύχει της βδελυγμίας των Βυζαντινών, αφού αντικειμενικός στόχος της χριστιανικής ηθικής υπήρξε ο έλεγχος των παθών. Η ιδέα όμως του ωραίου εμπνέει τους Βυζαντινούς, και ιδιαίτερα τους πλατωνιστές και τους νεοπλατωνιστές. Ακόμη και αν δεν σώζονταν οι πάπυροι της Σαπφώς, η γνώμη συγγραφέων, όπως ο Πλάτωνας, ο Πλούταρχος, ο Αίλιος Αριστείδης, ο Πλούταρχος, ο Μάξιμος Τύριος, που αγαπήθηκαν πολύ σε όλες τις περιόδους του Βυζαντίου, είναι από μόνες τους ικανές να συντηρήσουν το μύθο της μεγάλης ποιήτριας.

Η πλήρης σιωπή για τη γυναικεία ομοφυλοφιλία που επικρατεί στο Βυζάντιο,¹⁵⁰ σημαίνει ίσως ότι οι Βυζαντινοί δεν μπορούν να καταδικάσουν την Σαπφώ επειδή δεν ήταν διατεθειμένοι να περιγράψουν σε τι συνίστατο το αμάρτημα της Δέκατης Μούσας,¹⁵¹ αφού οι νόμοι καταδίκάζαν μόνο την ανδρική ομοφυλοφιλία. Καταδίκάζαν βέβαια σε αφάνεια τολμηρά ερωτικά ποιήματα, κυρίως ομοφυλοφυλικού περιεχομένου, όπως συμβαίνει με τον Πλανούδη που εξαιρεί από την *Ανθολογία* ποιήματα με ανάλογο περιεχόμενο, αναφέρονται όμως με θαυμασμό στην Δέκατη Μούσα. Και ενώ υπάρχουν αρκετές ενδείξεις ότι η ποίησή της έπεσε θύμα λογοκρισίας σε εποχές μισαλλοδοξίας και προσαρμόστηκε βάνουσα στις ιδέες της χριστιανικής ηθικής, η Σαπφώ υποστηρίχθηκε όσο κανένας άλλος ποιητής και μάλιστα όχι μόνο για την ποίησή της, αλλά και για την «προσωπικότητα» που πιστεύεται ότι αντανάκλα η ποίηση αυτή. Η στάση των Βυζαντινών απέναντι στην Σαπφώ μπορεί να συγκριθεί με τη στάση του φανατικού χριστιανού Φίλωνα του Αλεξανδρέα, του φύλακα αυτού της ηθικής που ήταν αποφασισμένος να την τοποθετεί στο πλευρό των αγγέλων κάθε φορά που του δινόταν η ευκαιρία.¹⁵² Η στάση αυτή εκφράζει ίσως και τη στάση των περισσότερων λογίων απέναντι στην Σαπφώ. Η Δέκατη Μούσα, η κόρη της Αφροδίτης, η Ποιήτρια

¹⁵⁰ Βλ. Clarck, *Οι Γυναίκες στην Όψιμη Αρχαιότητα* (1997) σσ. 140-1.

¹⁵¹ Και στην Αναγέννηση το περιεχόμενο των σαπφικών ποιημάτων δεν συζητείται και η κοινωνία είναι ακόμη πουριτανική. Να θυμίσουμε ότι η αστυνομία απέσυρε αμέσως τα *Άνθη του Κακού* του Μπωντλαίρ όταν εκδόθηκαν (1857) και το ποίημα «Λέσβος» διαβάστηκε ενώπιον του Πλημμελειοδικείου όπου εκδικάζονταν η υπόθεση, στρέφοντας το ενδιαφέρον της κοινής γνώμης τόσο στην Σαπφώ όσο και στον Μπωντλαίρ. Βλ. Ledwidge, *Η παράφορη Σαπφώ* (2005) σσ. 145-6.

¹⁵² Ledwidge, *Η παράφορη Σαπφώ* (2005) σσ. 141-2, 145.

ενσαρκώνει την αρχαία ελληνική ηθική και την επιβίωσή της από τους λάτρεις του ωραίου και τους αισθητιστές, και δικαίως ο λόρδος Μπάυρον την βλέπει ως σύμβολο και ενσάρκωση του αρχαίου ελληνικού πνεύματος.

Ο πιο απλός δρόμος επιβίωσης είναι η διατήρηση του ονόματος. Σημαντικότερος παράγοντας επιβίωσης της Σαπφώς στο Βυζάντιο υπήρξαν οι ύβρεις που σπύλωσαν το όνομά της. Οι επιθέσεις εναντίον της ποιήτριας λειτούργησαν ως ισχυρός μοχλός πίεσης, και αντισταθμίστηκαν από έναν μεγάλο αριθμό τίτλων που της απονεμήθηκαν, ενώ δεν βλέπουμε να ισχύει κάτι τέτοιο στην Δύση του 16^{ου} αι., όταν η εκδοτική μοίρα της Σαπφώς, θυμίζει περισσότερο τα *παίγνια* του Χαμαιλέοντα που την τοποθετεί συνοδό του Ανακρέοντα σε ελαφρά ερωτικά άσματα.

Στα βυζαντινά χρόνια η καταδίκη της Σαπφώς προκαλεί αντιδράσεις που ξεπερνούν τα στενά όρια της υπεράσπισης και η ποιήτρια γίνεται το σύμβολο της αρχαίας αίγλης που το Βυζάντιο διεκδικεί ως συνεχιστής των Ελλήνων. Το διακειμενικό εύρος των αναφορών συνδέει αυτόματα το πρόβλημα της αθανασίας και της δικαίωσης της Σαπφώς με την ίδια την επιβίωση των ελληνικών γραμμάτων, και μάλιστα σε εποχές που ο ελληνισμός ευρίσκεται σε τραγικό αδιέξοδο και σε αντιπαράθεση με την ξένη κουλτούρα και ζωή. Η χρήση του ονόματος της Σαπφώς ως υπερπροτύπου ευνοεί την ηθική (αισθητική) αποτίμηση της ποίησης της, που θεωρείται τόσο ανεπίληπτη όσο και η ποίηση των ίδιων των Μουσών. Η εικόνα της Σαπφώς ως Μούσας και διδασκάλου που αναπαράγεται από φιλοσόφους, ρήτορες και επιγραμματοποιούς, είναι κατ' ανάγκην μια ηθική παρέμβαση στο ανδρικό κατεστημένο, στο οποίο παρεμβαίνει πρώτα ο Αρέθας και πιο δυναμικά η Άννα Κομνηνή που, όπως και ο Αριστοτέλης, τοποθετεί το όνομα και τους στίχους της Σαπφώς στο ιστορικό και «κοινωνικό» πλαίσιο της εποχής της. Σε μια προσπάθεια σύνδεσης του Βυζαντίου με την αρχαιότητα η Άννα Κομνηνή συνδέει την ηθική στάση της ποιήτριας με την αρμόζουσα συμπεριφορά μιας βυζαντινής πριγκίπισσας, επιτυγχάνοντας έτσι την πλήρη αποδέσμευση της ποιήτριας από την αόριστη, αν και διαχρονική, ιδέα της Μούσας.

Συνοψίζοντας, οι βασικές δυνάμεις που συντελούν στην επιβίωση της Σαπφώς, και την καθιέρωσή της ως Μούσας και προστάτιδας της ποίησης, είναι η ίδια η ποίησή της. Ο δεύτερος παράγοντας επιβίωσης ήταν ότι η ποίηση αυτή ήταν ερωτική και ότι η ερωτική αυτή ποίηση μπορεί να προσαρμοστεί σε ποικίλες εκφάνσεις του

έρωτα πολύ καλύτερα από οποιαδήποτε άλλη.¹⁵³ Το ότι η ποίηση αυτή γράφτηκε από γυναίκα της Λέσβου εξάπτει ακόμη περισσότερο τη φαντασία, επειδή τη συνδέει με έναν τόπο συνυφασμένο με τον έρωτα, το κρασί και τα συμπόσια. Ένας επίσης σημαντικός και διαχρονικός παράγοντας επιβίωσης είναι ότι η ποίηση της Σαπφώς «είναι πιο κοντά σε ό,τι θεωρείται σήμερα μοντέρνα λυρική ποίηση, όχι μόνο επειδή ο έρωτας είναι μια άφθαρτη και διαχρονική αξία, αλλά επειδή ο έρωτας αυτός, που άλλωστε δεν ήταν το μοναδικό ενδιαφέρον της Σαπφώς, διατυπώνεται με αφηρημένη» και φιλοσοφική διάσταση.¹⁵⁴ Η καθολικοποίηση του ερωτικού βιώματος, σε αντίθεση π.χ. με τον πιο επιφανειακό Ανακρέοντα, είναι επίσης ένας σημαντικός λόγος για να απαλύνει τη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο παλιό και το νέο, το προσωπικό και το συμβατικό, το ανδρικό και το γυναικείο. Το αισθητικό και καλλιτεχνικό αισθητήριο της Σαπφώς κινούμενο από τη δημόσια εκφορά του λόγου σε πιο χαλαρές ιδιωτικές στιγμές στον κόσμο του ονείρου και της εσωτερικής αναπόλησης, εκφράζει την ανθρώπινη ερωτική εμπειρία που μπορεί να κοινοποιηθεί σε κάθε κατεύθυνση και να αφορά σε κάθε φύλο και σε κάθε περίσταση ανεξαρτήτως εποχής¹⁵⁵ διασφαλίζοντας, έναν πολύ ισχυρό τίτλο για την Σαπφώ, που θεωρείται η κατ' εξοχήν ερωτική ποιήτρια όλων των εποχών.

Η επιβίωση της σαπφικής ποίησης δεν έρχεται μόνο σε αντιπαράθεση με τις δυνάμεις που αντιπαλεύουν και συγκρούονται με τη δικαίωση του ελληνικού πνεύματος, αλλά και με τις δυνάμεις εκείνες που αναστέλλουν την πρόοδο της ανθρώπινης ύπαρξης και την ολοκλήρωση της ανθρώπινης προσωπικότητας, η οποία συνυπάρχει και συμβαδίζει αναγκαστικά και με την αναγνώριση της πνευματικότητας της γυναίκας και της ισοτιμίας των δύο φύλων. Από την Άννα Κομνηνή που τον 12^ο αι. επιχειρεί με αριστοτελικό ορθολογισμό να αποσείσει τις κατηγορίες των Σχολιαστών της *Ρητορικής* για αισχρή φιλία της Σαπφώς με τον Αλκαίο ή κάποιον άλλο, έως την Loyise Labé (1601), που παραθέτει ίσως στίχους της Σαπφώς, και την Anne Dacier το 1682 που εκδίδει ποιήματα της Σαπφώς και του Ανακρέοντα μαζί με τη βιογραφία της ποιήτριας που επικεντρώνει στον έρωτα με τον Φάωνα, διακρίνεται η προσπάθεια για αποκατάσταση της ποιήτριας από τον

¹⁵³ Ο Ledwidge, *Η παράφορη Σαπφώ* (2005) σσ. 133, 137, αναφέρει τέσσερις παράγοντες επιβίωσης της Σαπφώς: την ποιητική ιδιοφυΐα, το ότι η ποιητική αυτή ιδιοφυΐα που ήταν γυναίκα έδωσε στον έρωτα μια αξία χωρίς προηγούμενο, το ότι η ιδιοφυΐα αυτή δήλωνε ομοφυλόφιλη και το ότι αυτή η ομοφυλόφιλη γυναίκα έκανε τη φωνή της να ακουστεί σε ολόκληρο τον κόσμο, όπως καμιά άλλη πριν από αυτήν και μετά από αυτήν.

¹⁵⁴ Αυτό που βασικά ενδιαφέρει την Σαπφώ είναι η συνειδητοποίηση της προσωπικότητας και η ελευθερία της επιλογής (απ. 16), και ίσως δεν είναι τυχαίο ότι η συνείδηση (*σύννοια*, απ. 26, κ.α.) βρίσκεται στην ελληνική γραμματεία για πρώτη φορά το χώρο της στην ποίησή της.

ψόγο για την ηθική της. Σε κάθε περίπτωση τα έργα των λογίων και των ποιητών προωθούν το ενδιαφέρον για την Σαπφώ. Οι επιθέσεις εναντίον της Σαπφώς για λόγους σεξουαλικών προτιμήσεων και ηθών είναι επιθέσεις πολιτικής φύσης, και υποκρύπτουν τη βαθειά αντιπάθεια απέναντι στη γυναίκα, κυρίως τη μορφωμένη.¹⁵⁶ Όχι τυχαία η πρώτη έκδοση της Σαπφώς οφείλεται σε γυναίκα, την Anne Dacier το 1681, πολύ πριν από τον Wilhelm Heinses, 130 χρόνια πριν από τον Johanne Friedrich Welcker, από τον οποίο επηρεάστηκαν πάρα πολύ ο Goethe, ο Comparetti, και ο Wilamowitz.¹⁵⁷ Η μελέτη του Welcker που υπερασπίστηκε την αγνότητα και την καθαρότητα της Σαπφώς προκάλεσε την οργή του Γκαίτε που χαρακτήρισε το έργο του άσχετο. Τα Chansons de Bilitis (1890) του Πιερ Λουίς που περιγράφουν την Σαπφώ ως ακραία ομοφυλόφιλη με την Μνησιδίκα πρωταγωνίστρια του έργου, προκαλούν τον οργισμένη απάντηση του von Wilamowitz-Moellendorff που υποστήριξε ότι το έργο του Λουίς ήταν πλασματικό. Εν τούτοις και η ακραία τοποθέτηση του Wilamowitz έγινε αφορμή για εσφαλμένες αναγνώσεις της Σαπφώς που επί σειράν ετών αποπροσανατόλισαν την έρευνα των σαπφικών σπουδών, που στρέφονταν στην αναδόμηση του κειμένου και στην ανάλυση ή στην βιογραφία της Σαπφώς. Όμως τα τελευταία τριάντα-σαράντα χρόνια με την επίδραση και του φεμινισμού την εποχή του 1960 και 1970, η ποίηση της Σαπφώς εκτιμήθηκε από τους μελετητές ως μια δυνατή και με έντονη επιρροή φωνή στην πολιτιστική παράδοση της Δύσης.¹⁵⁸

Η μελέτη των κλασικών σπουδών, εκτός από τη δημιουργική λογοτεχνική παραγωγή, έχει και μία άλλη δυναμική, τη δημιουργία ή έστω την ενίσχυση, νέων επιστημών, ανεξάρτητων από την κλασική φιλολογία. Ο κλάδος των γυναικείων σπουδών γεννήθηκε από τη μελέτη των ελάχιστων αποσπασμάτων της Σαπφώς. Η

¹⁵⁵ Segal, «Ερως και Επωδή: Η Σαπφώ και η προφορική ποίηση» (2004) σσ. 261-2, 265, Most, «Reflecting Sappho» (1995) σσ. 11-35.

¹⁵⁶ Πβ. Loraux, «Ασπασία, η ξένη, η διανοούμενη» (2006) σ. 151.

¹⁵⁷ Robinson, *Sappho and her Influence* (1924) σ. 138 σημ. 164-66.

¹⁵⁸ Με το άρθρο της G. Lanata, «Sul linguaggio amoroso di Saffo», *QUCC* I 2 (1966) σσ. 63-79, η λογιότητα της Σαπφώς στρέφεται μακριά από τις βιογραφικές επαναδομήσεις, και τις ομοφυλόφιλες όψεις της ποίησής της. Η έκδοση και τα σχόλια των Lobel-Page το 1955 αποτέλεσαν σταθμό στη μελέτη της και αναδύθηκε ένα πλήθος μελετητών και κριτικών που αναζήτησαν τη σχέση με τη λογοτεχνική και τη μυθική παράδοση. Στα 1970 αρχίζουν να εμφανίζονται προσπάθειες να αφομοιωθούν μεθοδολογίες από τα άλλους κλάδους των λογοτεχνικών και πολιτιστικών σπουδών. Επιπρόσθετα, φεμινίστριες λόγιοι και πιο πρόσφατα θεωρίες και κριτική για το γένος, προκαλούν συζητήσεις για το πώς το γένος της Σαπφώς έχει διαμορφωθεί από την ποιητική ομιλία και από τα κοινωνικά συμφραζόμενα της ποίησης. Βλ. E. Greene, *Reading Sappho. Contemporary Approaches* (Berkeley-Los Angeles 1996), σσ. 1-8. Το βιβίο αυτό που είναι η πρώτη ανθολογία αφιερωμένη στις λόγιες σπουδές για την Σαπφώ και έχει ως στόχο να αντιπαραβάλλει τις κυριότερες μελέτες, που συχνά είναι αντιθετικές μεταξύ τους. Η πρώτη ανθολογία μελετών που έχουν μεταφραστεί στα ελληνικά έγινε με επιλογή και επιμέλεια των Μ. Ι. Γιόση, Δ. Κιούση, Α. Τάτση, Σμίλη, *Θέλεις. Σαπφώ Δεκαπέντε Μελετήματα* (Αθήνα 2004).

θέση της Σαπφώς στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία, οι διεκδικήσεις της, η απαίτηση της ανάμνησής της, έδωσε σάρκα και οστά σε άλλες αντίστοιχες έστω διεκδικήσεις γυναικών και τις ενέδωσε με την αυθεντία της φωνής της Σαπφώς, αυθεντίας όχι κατασκευασμένης, αλλά λαλούσας μέσα από τα ποιητικά θραύσματά της λόγος της παίρνει τη μορφή ενός κώδικα αντίστασης ή έστω αντίθεσης σε κάθε τυραννία και απελευθέρωσης της γυναίκας.¹⁵⁹ Η απελευθέρωση της γυναίκας σημαίνει και ολοκλήρωση του ανθρώπινου είδους ανεξαρτήτως φύλου, και όχι τυχαία η Virginia Woolf απαντά στον Desmond MacCarthy (New Statement of 9 October 1920) που αμφισβητεί τη διανοητική ικανότητα των γυναικών με τις εκτιμήσεις του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη για την Σαπφώ. Τον 12^ο αι. η Άννα Κομνηνή στο Βυζάντιο και τον 17^ο αι. οι διανοούμενες γυναίκες της Ευρώπης προβάλλουν μέσα από την ταύτισή τους με την Σαπφώ φυσικά, κοινωνικά αλλά και συγγραφικά δικαιώματα,¹⁶⁰ αυτό δηλαδή που φοβάται ο Αριστοφάνης στις *Εκκλησιάζουσες*.

Μέχρι και τα τέλη του 19^{ου} αι. η Σαπφώ παραδίδεται ανεπανόρθωτα τραυματισμένη και ακρωτηριασμένη. Οποσδήποτε από τη λύρα της Σαπφώς λείπουν ακόμα αρκετές χορδές. Το μέλλον όμως μπορεί να φανεί ακόμη πιο γενναιόδωρο απέναντι στην Σαπφώ στο μέτρο που πολλά από τα έργα των Βυζαντινών, αλλά και Ευρωπαίων λογίων παραμένουν ακόμη άγνωστα,¹⁶¹ αλλά και στην πιθανότητα μιας ευχάριστης έκπληξης, όπως αυτή του 20^{ου} αι. όταν ανακαλύπτονται σε μούμιες και σαρκοφάγους πάπυροι με στίχους της ποιήτριας.¹⁶²

¹⁵⁹ I. N. Περυσινάκης, «Τὸ μέλλον τοῦ παρελθόντος: Πραγματικότητα και προοπτικές τῶν κλασικῶν σπουδῶν», *Δωδώνη* 33 (2004), σσ. 243-254, κυρ. 252. Για το ρόλο της Σαπφώς στη σεξουαλική επανάσταση βλ. Ledwidge, *Η παράφορη Σαπφώ* (2005) σσ. 149-151.

¹⁶⁰ Η Λουίζ Λαμπέ διεκδικεί την ποιητική της καταγωγή από την Σαπφώ περιγράφοντας τους έρωτες για έναν άνδρα. Βλ. Ledwidge, *Η παράφορη Σαπφώ* (2005) σ. 143, Giebel, *Σαπφώ* (1990) σ. 148. Για λόγιες γυναίκες που θεωρήθηκαν ισότιμες με την Σαπφώ βλ. Robinson, *Sappho and her Influence* (1924) σσ. 140-141, 150.

¹⁶¹ Το Λεξικό του Φώτιου βρέθηκε μόλις το 1959 στη μονή Ζάβορδας στη Δυτική Μακεδονία. Στη Βιβλιοθήκη του Φωτίου δεν συμπεριλαμβάνονταν έργα που ήταν πασίγνωστα λόγω της χρήσης τους ως σχολικών εγχειριδίων στην εγκύκλιο παιδεία.

¹⁶² Το 1898 οι Grenfell και Hunt αρχίζουν τη δημοσίευση των Παπύρων της Οξυρύγχου, η αποκατάσταση των οποίων δεν έχει ακόμη τελειώσει. Στα παπυρικά ευρήματα προστέθηκαν και σπαράγματα περγαμινών που αποκρυπτογραφήθηκαν στο Βερολίνο από τον παπυρολόγο Wilhelm Schubart και αποδόθηκαν στην Σαπφώ. Η έκδοση των Ελλήνων Λυρικών από τον Th. Bergk (1835, 4^η έκδοση 1882), H. T. Wharton (1885), ξεπεράστηκε από την *Anthologia Lyrica Graeca* του E. Diehl (1922-25), την έκδοση του E. Lobel (1925), J. M. Edmonds, *Lyra Graeca* ανανεωμένη και συμπληρωμένη (1928), και την έκδοση των Lobel και Page, *Poetraum Lesbiorum Fragmenta* (1954) και Voigt (1971). Βλ. Giebel, *Σαπφώ* (1990) σ. 150.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το όνομα της Σαπφώς πολύ νωρίς συνδέθηκε με παραδόσεις και φήμες σχετικά με τη ζωή και τη συμπεριφορά της. Σε αυτό συνέβαλε σε μεγάλο βαθμό η αττική κωμωδία, η οποία αφ' ενός αντικατοπτρίζει την κοινή γνώμη της εποχής και αφ' ετέρου διαμορφώνει τις αντιλήψεις των συγχρόνων της αλλά και των μεταγενεστέρων για τα πρόσωπα που διακωμωδεί. Συνολικά με την Σαπφώ σχετίζονται δεκατρία έργα της κωμωδίας, τα έξι από τα οποία φέρουν το όνομά της. Όμως, ενώ πιστεύεται ότι η σκηνική παρουσία της ποιήτριας ως ασύδοτης και φιλήδονης εταίρας οφείλεται στην *Λευκαδία* του Μενάνδρου, οι απηχήσεις της Σαπφώς στα έργα του Αριστοφάνη, στα οποία εν τούτοις δεν υπάρχει καμία ονομαστική αναφορά σε αυτήν, και στα αποσπάσματα των άλλων κωμικών, όπου διαπιστώνεται η χρήση των αππ. 44, 57, 94, 16, 52, 140, 111, 117Ba, 215, 81, 98a, 125, 212, 46, 106, κ.ά. της Σαπφώς, είναι ιδιαίτερα διαφωτιστικές για τις απαρχές του «μύθου» της, αλλά και για τους λόγους που είχαν οι κωμικοί ποιητές, οι πρώτοι κριτικοί του έργου της, να την σατιρίζουν.

Σημαντικός παράγοντας προσαρμογής των θεμάτων της Σαπφώς στην κωμική θεματολογία υπήρξε η ίδια προέλευση της κωμωδίας από τις αρχαίες τελετές της γονιμότητας και τον κόμο. Οι κωμικοί τύποι του γαμβρού σωτήρα της πόλης ή της προαγωγού και της νυμφεύτριας, ρόλοι αντίστοιχοι με αυτούς της Αφροδίτης και της Σαπφώς (Διοσκουρ. *Π.Α.* 7. 407, 5-6, *Ιμέρ. Λόγ.* 9.4=Σαπφ. απ. 194), συνδέονται στενά με τα έθιμα της γονιμότητας και τη λατρεία του Διονύσου. Ο ήρωας του κωμικού γάμου και του έργου, ο άσχημος, κακότροπος γέρος που ξανανιώνει ως εκ θαύματος, έχει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με τον Φάωνα το γέρο που ξανανιώνει με τα μύρα της Αφροδίτης (Σαπφ. απ. 211ab). Στους *Άχαρνεῖς* η σάτιρα του παράνυμφου, της νυμφεύτριας και του γαμβρού έχει το παράλληλό της στην Σαπφώ (απ. 110, 105c). Στους *Ίππεῖς* ο Αλλαντοπώλης σε ρόλο ανάλογο με αυτόν της Αφροδίτης που ξανανιώνει τον Φάωνα (*Αιλ. Π.Ί.* 12.18), μεταμορφώνει τον Δήμο από *αἰσχρόν* σε *καλόν*. Στη θεματική της τελετουργικής ένωσης του ήρωα σωτήρα με κάποια γυναίκα εντάσσονται σκηνές, όπως η συνουσία του Δήμου με τις Σπονδές, η παράδοση της Θεωρίας στη Βουλή (*Εἶρ.* 846, 871 κ.ε.), η συνεύρεση της κόρης του Δικαίπολη με τον Ξανθία και τον Φαλή (*Άχ.* 241 κ.ε.), όπου απαντούν απηχήσεις της Σαπφώς. Στο ίδιο θέμα παραπέμπουν οι σκηνές με τις γριές που κυνηγούν τον νεαρό (*Αριστοφ. Εκκλ.* 877 κ.ε.) και τις γυναίκες που καταδιώκουν τον Φάωνα (κωμ. Πλάτων *Φάων*

απ. 188), όπως οι γυναίκες των Μυτιληναίων (Αιλ. Π. 7. 12. 18). Στον ίδιο κωμικό τύπο ανήκει και η Σαπφώ του Μενάνδρου (απ. 211 abc), του Οβίδιου (ES 21-24, 123-134), και του Πλίνιου (N.H. 22. 20=απ. 211b) που ψάχνει αφροδισιακές ρίζες και αλοιφές, όπως ψάχνει ο γεωργός των *Ἀχαρνέων* την αλοιφή «ειρήνη».

Σε σκηνές του αριστοφανικού γάμου επαναλαμβάνονται θέματα της Σαπφώς. Στη γαμήλια γιορτή του Τρυγητή και της Οπώρας (*Εἶρ.* 1316-1355) έχουμε απηχήσεις των αππ. 44 (τέσσερις φορές), 169A, 115, 111. 2-4, 117ba, 215. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι συγγένειες των γαμηλίων ασμάτων των *Θρνίθων* και της *Εἰρήνης* και της δυωδίας των *Ἐκκλησιαζουσῶν* (952-968) με την ποίηση της Σαπφώς. Επίσης εντυπωσιακές είναι οι αντιστοιχίες στίχων του *Μυθιστορήματος τοῦ Διγενῆ* με στίχους της Σαπφώς και στίχους της γαμήλιας σκηνῆς των *Θρνίθων*. Η αυθεντικότητα του απ. 4 4 της Σαπφώς επιβεβαιώνεται από τις απηχήσεις του στην Ωδή και την Αντωδή των *Θρνίθων*, και σε σκηνές γάμου στον Αριστοφάνη και άλλων κωμικών (πχ. Αναξανδρ. *Πρωτεσίλαος* απ. 42, Αντιφάν. *Χρυσίς* απ. 223). Στην Έξοδο των *Θρνίθων*, όπου εμπεριέχονται στοιχεία από τις αρχαίες τελετουργίες της αναγέννησης της φύσης έχουμε επίσης αναμνήσεις της Σαπφώς: αππ. 111 (δύο φορές), 112, 113, 115, 196, 110, 105b, 34, 31, και 44 (τέσσερις φορές, η μία στον Υμέναιο). Στις απηχήσεις υμέναιων, εγκωμίων, μακαρισμών, και σατιρικών γαμηλίων ασμάτων της Σαπφώς εντοπίζεται η γέννηση της αριστοφανικής Μούσας που διαμορφώνει και τη διπλή όψη της Σαπφώς: της εταίρας και Μούσας (αππ. 262, 256, 257, 261).

Απηχήσεις της Σαπφώς (αππ. 127, 128, 103, 118, 135, 136, 28.5 inc. auct) απαντούν στους ύμνους και στις επικλήσεις προς την Μούσα στις παραβάσεις των κωμωδίων του Αριστοφάνη (*Ἀχ.* 665, *Ἰππ.* 559 κ.ε., 586 κ.ε., *Εἶρ.* 796-801, *Βάτρ.* 674 κ.ε., *Θρν.* 696, *Λυσ.* 1296, *Ἐκκλ.* 882 πβ. Κρατ. *Τροφώνιος* 237. 2-3). Στην προσευχή του χορού στην *Λυσιστράτη* (1262 κ.ε.) εντοπίζονται απηχήσεις της Σαπφώς (π. 1. 5 και 25, 90 και 44Aa4, που απηχείται και στις *Θεσμοφοριάζουσες* 1148 κ.ε.). Όπως και στην επίκληση στη νέα Μούσα στην *Λυσιστράτη* (1296 κ.ε.), οι απηχήσεις αυτές συνδυάζονται συχνά με το θέμα της «συμμαχίας» της Ωδῆς στην Αφροδίτη της Σαπφώς. Ο κλητικός ύμνος των *Θεσμοφοριαζουσῶν* (312-330) ακολουθεί κλητικούς ύμνους της Σαπφώς κατά τα πρότυπα του ρήτορα Μενάνδρου (*Περὶ Ἐπιδ.* 132=Σαπφ. απ. 222), ενώ έχουμε και απήχηση των π. 1. 5-8, 127 και 44.3Aa. Στο απ. 443 Aa3 το σπάνιο επίθετο

μεγαλώνουμε για τον Δία (315) απαντά και στις *Νεφέλες* (659) για τον Αιθέρα. Στο ίδιο έργο η επίκληση των γυναικών στην Παλλάδα (1136-1157) ανακαλεί τα απ. 2, 194 της Σαπφώς. Το σπάνιο επίθετο *εὐλυρος* της Σαπφώς (απ. 44. 33) χρησιμοποιείται στις *Θεσμοφοριάζουσες* επίσης για τον Απόλλωνα (969-70), και για τις Μούσες στους *Βατράχους* (230), έργο στο οποίο η επίκληση προς τον Ίακχο, την Δήμητρα και την Περσεφόνη (324 κ.ε., 336, 386-7, 396), συναρτάται, όπως και στην Σαπφώ (π. 1), με το θέμα της συμμαχίας με τη θεότητα.

Οι απηχήσεις της Σαπφώς στις παραβάσεις του Αριστοφάνη, συχνά υπόθεση μανιέρας, συνδέονται στενά και με τα πολιτικά γεγονότα της εποχής. Στην πρώτη παράβαση των *Ίππείων* (498 κ.ε.) η διεκδίκηση της κωμωδιδασκαλίας-εταίρας από εραστές-κωμικούς παραπέμπει στη διεκδίκηση της «Σαπφώς» από ιαμβογράφους εραστές (Δίφιλ. *Σαπφώ* απ. 70). Οι απηχήσεις της Σαπφώς και του Αλκαίου στην κυρίως παράβαση (589 κ.ε.), στενά συνδεδεμένες με το θέμα «συμμαχία στη μάχη» στην Ωδή στην Αφροδίτη της Σαπφώς αποκαλύπτουν ότι η γέννηση της Νίκης, *εταίρας* και συμμάχου του ποιητή, οφείλει πολλά στην ποίησή της. Η αριστοφανική *εταίρα*, η Οώρα, η Διαλλαγή, η Ειρήνη, οι Σπονδές, η Νίκη, η Θεωρία, δανείζονται χαρακτηριστικά των εταιρών, ταυτόχρονα όμως είναι κυράδες των χορών και των γάμων, σύντροφοι της Αφροδίτης και των Χαρίτων, όπως και η αναθρεμμένη από την Κύπριδα, την Πειθώ και τον Έρωτα, Σαπφώ (απ. 159, Αντίπ. Σιδών. *Π. Α.* 7.14. 3).

Στους *Ίππεϊς*, στον πρόλογο των οποίων κυριαρχούν απηχήσεις του Αλκαίου, όπως τον πρόλογο των *Άχαρνέων* οι απηχήσεις της Σαπφώς, οι επιθέσεις του Αριστοφάνη στη σκληρή πολιτική του Κλέωνα απέναντι στους Μυτιληναίους συμπλέκονται με υπαινιγμούς στους Αιολείς ποιητές. Εκτός από τα π. 1, 105c, 39, 96, 118, 168A, 121 (1307-8), 15 (1355), και τις απηχήσεις των απ. 44, 31, 111 στη σκηνή της ανανέωσης-κάθαρσης, οι συνεχόμενες απηχήσεις του απ. 94 (498-9, 548-50, 876, 1250, 1254-5), αξιοποιούν το θέμα της ανάμνησης, χαρακτηριστικό της ποίησης της Σαπφώς. Ο Κλέωνας, το πορτραίτο του οποίου κτίζεται με βάση τις κατηγορίες του Αλκαίου εναντίον του Πιττακού, αλλά και με απηχήσεις της Σαπφώς, ταυτίζεται με τον Πιττακό, και εκδιώκεται ως φαρμακός. Στην ίδια κωμωδία η χρήση της Ωδής στην Αφροδίτη της Σαπφώς (591 κ.ε.), με κορύφωση τη μίμηση στο στ. 720, αναπτύσσεται μέχρι το τέλος της κωμωδίας για να εκφράσει τη σχέση του γλαφυρού κωμικού λόγου με τον πολιτικό έρωτα και να ταυτίσει τον Παφλαγόνα με την Σαπφώ. Με το ποίημα αυτό της Σαπφώς, που οι Αλεξανδρινοί τοποθέτησαν στην αρχή της έκδοσης των

ποιημάτων της ως το ωραιότερο δείγμα, ο Αριστοφάνης φέρνει στη σκηνή τον Ευριπίδη (Άχ. 404-6, 414, Θεσμ. 1157 κ.ε.) και τον Δήμο (Ίππ. 730), για να υπερασπιστεί τα δίκαια της πόλης. Το ίδιο ποίημα χρησιμοποιείται στην *Λυσιστράτη* (723 κ.ε.) για να ματαιώσει την αποστασία κάποιας από τη συμμαχία των γυναικών.

Ο Επικράτης (*Ἀντιλαΐς* απ. 4), σατιρίζοντας την ομολογία του Σωκράτη για την επίδραση της Σαπφώς και του Ανακρέοντα (Πλάτ. *Φαίδρ.* 235c3), διατυπώνει συνοπτικά τη στάση όλης της κωμωδίας απέναντι στην ποιήτρια, η οποία όπως ο Ευριπίδης και ο Μέλητος, και ο Σωκράτης, ήταν δασκάλα του έρωτα. Στον Μάξιμο Τύριο (18.9) η Σαπφώ, όπως η Ασπασία και η Διοτίμα, είναι δασκάλα του Σωκράτη, ο Σωκράτης-Διοτίμα έχει τις ίδιες με την Σαπφώ αντιλήψεις για τον έρωτα, και η σχέση του με τον Αλκιβιάδη παραλληλίζεται με τη σχέση της Σαπφώς με την Αθίδα. Όχι τυχαία, η Σαπφώ και ο Ευριπίδης, μαζί με ελάσσονες ερωτικούς ποιητές και σοφιστές, αντιδιαστέλλονται με την ποίηση του μεγαλείου και της δόξας. Επίσης όχι τυχαία, στις *Νεφέλες*, ο Αριστοφάνης με χρήση της ωδής στην Αφροδίτη της Σαπφώς (1478-84) επιχειρεί το κάψιμο του σωκρατικού σχολείου.

Απηχήσεις της Σαπφώς έχουμε σε όλες τις περιγραφές συμποσίων του Αριστοφάνη. Στο συμπόσιο των *Ἀχαρνέων* (1090 κ.ε.) έχουμε απηχήσεις των απ. 94, 46, 126, ενώ στα *συμποτικά* και *ξυνουσιαστικά* πράγματα των *Σφηκῶν* απηχούνται τα απ. 46, 94, 16. 17, 58. 25, 5c inc. auct. και πειράγματα της Σαπφώς (Μάξ. Τύρ. 18. 9). Ο κυριότερος λόγος για την ένταξη της Σαπφώς στις εταίρες των συμποσίων, εκτός από το φύλο και την καταγωγή της, υπήρξε η ίδια η ποίησή της και τα πασίγνωστα την εποχή αυτή συμποτικά άσματα των αιολέων ποιητών (Αριστοφ. *Δαιταλεῖς* απ. 235). Οι αναφορές της Σαπφώς στα άνθη (απ. 81, Σχ. Θεόκρ. 7. 6 b, Αθήν. 15.674c-e, Πλούτ. *Συμπ. Προβλ.* 645d-f), στα μύρα (απ. 94.18, 44.30), στα μαξιλάρια, τα στρώματα (απ. 46, 94. 21), το κρασί (απ. 112), τους οινοχόους (απ. 141, 2. 16, 203a), και τον Διώνυσο (απ. 17. 10 πβ. Οβίδ. *ES* 21-24) αξιοποιούνται κατά κόρον από τον Αριστοφάνη και τους ομοτέχνους του. Τα άνθη των συμποσίων, των εορτών και των *Μαλθακῶν* του Κρατίνου (απ. 105), έργο στο οποίο απηχούνται τα απ. 96. 13-14, 2. 6, 55. 2, 94. 12-13, 92.7, 105.1, 166. 1 της Σαπφώς, γίνονται σύμβολο της μαλθακής ζωής, αλλά και κωδικό στοιχείο του κομψού και αρωματισμένου λόγου (Θεσμ. 162).

Είναι ενδιαφέρον ότι οι *Σφήκες*, κωμωδία στην οποία και τα τρία σκόλια συνδέονται με την αιολική ποίηση και την Σαπφώ, και ο *Φάωνας* του κωμ. Πλάτωνα

παρουσιάζουν κοινά δομικά στοιχεία. Η διδασκαλία του *πίνειν χαριέντως* του Βδελυκλέωνα ανακαλεί σκηνές από τον *Φάωνα* του κωμ. Πλάτωνα (απ. 192, 194, 205) και την «Σαπφώ» που προσφέρει κρασί και ίσως διδάσκει τον Αρχίλοχο (Δίφιλ. *Σαπφώ* απ. 71). Η σκηνή του σοφού δασκάλου και του αδέξιου Φιλοκλέωνα φαίνεται αντιστοιχεί με τη σκηνή της «Σαπφώς» που διδάσκει έναν αδέξιο συνομιλητή (Αντιφάν. *Σαπφώ* απ. 194), ενώ η διδασκαλία σκολίων από το γιο στον πατέρα ανακαλεί την παράδοση του γέροντα Σόλωνα που διδάσκεται από τον ανηψιό του ένα σκόλιο της Σαπφώς (Αιλ. *Ἀνθ.* απ. 187=Στοβ. 3. 638 Hense). Η σκηνή του έγκλειστου Φιλοκλέωνα είναι ομόλογη με σκηνή του *Φάωνα* (κωμ. Πλάτ. απ. 193, 195, 198 πβ. 265 K), και συνάδει και με τη μυθολογία του ήρωα που τον κρύβει η Αφροδίτη (Σαπφ. απ. 212, Κρατ. απ. 370 inc., Αιλ. *Π.* 7. 12), ενώ και η σκηνή του Δικαίοπολη και του Φιλοκλέωνα με τις εταίρες (Σφ. 1342 κ.ε.) αντιστοιχεί με τη σκηνή του Φάωνα με την εταίρα, πιθανότατα την «Σαπφώ». Ο Φιλοκλέωνας που ξανανιώνει με το μάθημα των *τρυφερῶν τρόπων*, απευθύνεται στην αυλητρίδα (1169), *ὅπως ο Φάωνας* στην «Σαπφώ» (κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 195, 196).

Η σάτιρα της σεξουαλικής ζωής των Λεσβίων από το *υποήτες* της Αρχαίας κωμωδίας (Φερεκρ. *Χείρων* απ. 159, Στράτις *Τρωΐλος* απ. 42, *Πύττισος* απ. 41) Θεόπομπ. *Ὁδ.* απ. 36) εγκαινιάζει μια σειρά σχετικών με το θέμα αυτό μαρτυριών (Λουκ. *Ἐταιρ.* Διάλ. 5. 2, Ησύχ. s.v., κ.ά.), που προωθούν το πρόσωπο της Σαπφώς-εταίρας-γυνακεράστριας εξ αιτίας και της καταγωγής της. Στους *Σφήκες* όμως γίνεται αντιληπτό ότι πρόκειται για εθνικό αστείο, αφού η φράση *λεσβιδαν τοὺς συμπότας* (1245-6) εντάσσεται στα συμφραζόμενα της κλοπής της αυλητρίδας και τη δίκη του Φιλοκλέωνα, που θυμίζουν στους Αθηναίους τη δίκη του Πάχη για την κλοπή δύο γυναικών της Λέσβου. Στους *Βατράχους* η αναφορά στο *λεσβιάζειν* (1308), σάτιρα των ρυθμικών του Ευριπίδη, είναι αποφασιστικός παράγοντας για την καταδίκη της ποίησής του. Στις *Ἐκκλησιάζουσες* η φράση *λάβδα κατὰ τοὺς Λεσβίους* (910), επίσης για την ηττημένη του μουσικού αγώνα, σατιρίζει τη σεξουαλική ζωή των Λεσβίων αλλά και των Ιώνων. Με το σεξουαλικό υπαινιγμό *ἀπ' εὐκτίκτου Λέσβου ο Χαμαιλέοντας* (απ. 41. 4-5 Wehrli) εξισώνει την Σαπφώ με μια ανώνυμη Λεσβίδα για να προβάλλει τον συνομιλητή της Ανακρέοντα.

Στις *Θεσμοφοριάζουσες* η συγγένεια των κωμικών τύπων του Αγάθωνα και του Ευριπίδη, και του Ευριπίδη-Αρτεμισία με την Σαπφώ, στοχεύει στην καταδίκη της αβροδίατης ζωής των Ιώνων και των Αιολέων, και της ξενόφερτης πόρνης μουσικής

που συμβολίζεται με τη βάρβιτο, όργανο στενά συνδεδεμένο με τη μουσική παράδοση της Λέσβου, και τις πηκτίδες, που λέγεται ότι εφηύρε η Σαπφώ (απ. 247). Στο έργο αυτό η κριτική του Αριστοφάνη πλήττει τον Ίβυκο, τον Ανακρέοντα, τον Αλκαίο και τον Φρύνιχο (159 κ.ε.) που σατιρίζεται με τους ίδιους όρους, όπως ο Αγάθωνας, και όπως η γριά προωγός που παρωδεί την Σαπφώ (Εκκλ. 877 κ.ε.). Στους Βατράχους, τα βέλη του ποιητή πλήττουν τον Ευριπίδη και τον Μέλητο, έναν ερωτοδιδάσκαλο που σατιρίζεται μαζί με την Σαπφώ (Επικρ. Αντιλαΐζ απ. 4), από τον οποίο ο Ευριπίδης αντλεί πολλά στοιχεία. Στον Διονύσιο Αλικαρνασσία παραδείγματα κομψού ύφους είναι ο Ησίοδος, η Σαπφώ, ο Ανακρέοντας, ο Ισοκράτης και ο Ευριπίδης (Δημ. 40).

Ενώ η μορφή του Αγάθωνα ως ιέρειας του ενός γυναικείου λατρευτικού χορού ανακαλεί την εικόνα της Σαπφώς και του θιάσου της, η εικόνα του ως διδάσκοντος ποιητή που διαβάσει την ποίησή του είναι ομόλογη με αυτή της «Σαπφώς» που διδάσκει τη γραφή (Αντιφάν. Σαπφώ απ. 194). Η ομοιότητα του «ωραίου» ποιητή που εμφανίζεται και ως ανακρεόντειος κωμαστής με τον κωμικό τύπο της Σαπφώς, ενισχύεται από τις απηχήσεις της ποιήτριας στον ασιατικό ύμνο του Αγάθωνα και από τη θεωρία του ωραίου λόγου (156 κ.ε.). Τα άνθη, βασικό θέμα της σαπφικής ποίησης (απ. 94, 55, 122, 53=Φιλόστρ. Επιστ. 51), αναδεικνύονται στις Θεσμοφοριάζουσες (400-01, 448) ως κωδικό στοιχείο του κομψού και ανθηρού λόγου με χρήσεις των απ. 125, 81 της Σαπφώς στην υπεράσπιση του στεφανηπλοκεῖν και του στεφανηφορεῖν (έρᾶν). Στο χωρίο αυτό παραπέμπει και ο Πλούταρχος που υπερασπίζεται τις στεφανοπώλιδες και τις ανθηρές συνθέσεις του Αγάθωνα αναφερόμενος στο απ. 55 της Σαπφώς (Συμπ. Προβλ. 646d-f, 145f-146a). Με το χωρίο αυτό φαίνεται ότι συνδέονται και οι μαρτυρίες του Αθήναιου (12. 554b=απ. 122, 15. 674c-e=απ. 81, 15. 670ab) και του Κλέαρχου Σολέα (Ερωτ. απ. 25 Wehrli=Σαπφ. απ. 122). Απηχήσεις της Σαπφώς (απ. 81, 94, 98a, 125) έχουμε και στις Στεφανοπώλιδες του Εύβουλου (απ. 103).

Στους Βατράχους έχουμε αναμνήσεις των απ. 96 (δύο φορές), 130 (στ. 43, 66), και των απ. 44, 32, 16 inc. auct. Η μίμηση του απ. 2 στην περιγραφή του τοπίου της μύησης και της εισόδου στον Άδη αποκαλύπτει το λόγο για τον οποίο το χρησιμοποιούν ο Πλάτωνας στον Φαῖδρος (230b), ο Οβίδιος (ES 157 κ.ε.) στο τοπίο του «θανάτου» της Σαπφώς και ο Γρηγόριος Νανζιανζηνός (PG. 37. 756 κ.ε.) στο τοπίο της κοινωνίας με το θεό. Απηχήσεις της Σαπφώς έχουμε και στην κατωκοσμική

περιγραφή του Φερεκράτη: *Μεταλλεῖς* απ. 114. Το απ. 2, που το μιμήθηκαν πολλοί, έχει πολύ σημαντική θέση στην έμμεση παράδοση: παραδίδεται από τον Αθήναιο (14. 463e), τον Ερμογένη (*Περὶ Ἰδ.* 2. 4), τον Συριανό (i. 15 Rabe), τον Πλανούδη, τον Μανουήλ Μοσχόπουλο (14^{ος} αι. μ. Χ.) και το *Etymologicum Vindobonense* (1859). Στους *Βατράχους* οι αναμνήσεις της Σαπφώς στην περιγραφή του τοπίου και της τελετής των μυστών (αππ. 23, 30, 43, 27, 108, 194=Ιμέρ. *Λόγ.* 9.4), καθώς και στη διάσταση των μυημένων από τους αμύητους (αππ. 2, 95, 96, 147, 55, 32, 58, 150, 16 inc. auct.), που ανακαλούν μαρτυρίες του Πλουτάρχου (*Γαμ. Παραγγ.* 145f-146a, *Συμπ. Προβλ.* 646e-f) και του Αίλιου Αριστείδη (*Λόγ.* 28.51), υποδηλώνουν ότι στίχοι της ερμηνεύονται ως νύξεις μυστικιστικού στοχασμού.

Στην *Λυσιστράτη*, στις *Θεσμοφοριάζουσες* και στις *Εκκλησιάζουσες* ο Αριστοφάνης εκμεταλλεύεται τη θεματική της γυναικείας φιλίας, μεγαθέμα της Σαπφώς, για να περιπαίξει τους παραλογισμούς της πολιτικής ζωής εξ αιτίας και των γυναικείων διεκδικήσεων. Η παρωδία του απ. 168B της Σαπφώς δύο φορές στην *Λυσιστράτη* (142-3, 591 κ.ε.) και η σκηνική απόδοσή του τρεις φορές στις *Εκκλησιάζουσες* (311 κ.ε., 877 κ.ε., 911 κ.ε.), βεβαιώνει ότι η Σαπφώ, από την ποίηση της οποίας ο Αριστοφάνης εμπνέεται τη γυναίκα διδάσκαλο της ερωτικής αποπλάνησης, είχε ανάλογη με τις πρωταγωνίστριές του μορφή στην κωμωδία. Η *Λυσιστράτη* αυτοαποκαλείται κάτοχος των Μουσών θυμίζοντας την Σαπφώ (*Φιλόστρ. Εἰκ.* 2.1, αππ. 193, 55, 147, Αἰλ. Αριστείδ. *Λόγ.* 28.51), και εξυφαίνει την αποπλάνηση των ανδρῶν ανακαλώντας αναφορές της ποιήτριας σε πολυτελή ενδύματα, αρώματα, και κοσμήματα (αππ. 22, 94, 108), με τις οποίες προβάλλεται το γυναικείο κάλλος. Το απ. 332 από τις *Θεσμοφοριάζουσες Β΄*, στο οποίο υπάρχουν 52 αναφορές στην ενδυμασία, τον καλλωπισμό και τα κοσμήματα που παραπέμπουν σε λεξιλόγιο της Σαπφώς, σώζεται από τον Πολυδεύκη (7. 95-6), που το συνδέει ακριβώς για το λόγο αυτό με τους κωμικούς και την Σαπφώ (αππ. 39, 100, 177). Οι *ἐταῖρες* της *Λυσιστράτης* ενωμένες με τα δεσμά της φιλίας στα πρότυπα του θιάσου της Σαπφώς (αππ. 160, 126, 142 κ.ά., Αθην. 13 571cd), που εκφράζονται με ερωτική οικειότητα και ελευθεριότητα ανάλογη του ομίλου της Σαπφώς (αππ. 121, 99, 95) και που συνωμοτούν για την ανατροπή του πολιτικού καθεστώτος, είναι μια ενδιαφέρουσα πρόσληψη της Σαπφώς, επειδή αποκαλύπτει το πόσο απειλητική ήταν για τους Αθηναίους η ποίησή της ειδικά σε ώρες πολέμου.

Η εκτεταμένη παρωδία της Σαπφώς στις *Ἐκκλησιάζουσες*, έργο στο οποίο ο Αριστοφάνης ειρωνεύεται τον Πλάτωνα ως συνήγορο της ισότητας των φύλων στην *Πολιτεία*, σημαίνει ότι ο κωμικός σατιρίζει τα θέματά της, ως ποίησης που προωθεί την ισότητα των γυναικών με τους άνδρες. Στο έργο αυτό οι φιλενάδες της αριστοφανικής κωμωδίας οικοδομούνται με απηχήσεις της Σαπφώς (αππ. 160.1, 43, 96, 32, 41, 163 πβ. 213, 30, 23, 149). Όταν οι γυναίκες γίνονται *ἀνδρειόταται* έχουμε αναμνήσεις των αππ. 31, 24, και τρεις φορές του απ. 57, ενώ η Πραξαγόρα επιπλήττει ή ενθαρρύνει τις γυναίκες, όπως και η Σαπφώ τις μαθήτριάς της (Μάξ. Τύρ. 9. 18). Η εικόνα της διδάσκαλου Πραξαγόρας που θυμίζει τη διδάσκαλο γυναικών Σαπφώ (Φιλόστρ. *Εἰκ.* 2.1, Αρισταίν. 1. 10. 97 πβ. απ. 11 inc. auct., *Lesbia quid docuit Sappho, nisi amare, puellas?* / *tuta tamen Sappho, tutus et ille fuit*, Οβίδ. *Trist.* 2. 365-6), ενισχύεται με τη χρήση των αππ. 27, 43, 44. Το πρόγραμμα της ισότητας: ελεύθερος έρωτας και οικειότητα των γυναικών με τους άνδρες, όπως στα αππ. 16, 121, 137 (πβ. Αλκ. 384) της Σαπφώς, συμμετοχή των γυναικών στα ανδρικά συμπόσια, όπως η «Σαπφώ» του Δίφιλου (*Σαπφώ* αππ. 70, 71), ενισχύει ακόμη περισσότερο την ομοιότητα της Πραξαγόρας με την Σαπφώ. Ο ερωτικός νόμος που επιβάλλει την προτίμηση στις άσχημες και γριές, φαίνεται κωμική αντιστροφή της ποιητικής της Σαπφώς που υμνεί όσο καμιά άλλη τη γυναικεία ομορφιά (απ. 108, Ιμέρ. *Λόγ.* 9.19, Δημ. *Περί ἑρμην.* 132, 166). Ο θαυμασμός των γυναικών για τη ρητορική σοφία της Πραξαγόρας που εκπαιδεύτηκε στην εξορία (243-5) ανακαλεί τα αππ. 56, 98b7-9, 251 (πβ. Οβίδ. *ES* 218) της Σαπφώς, ενώ η εξύμνηση του «κοινού» έρωτα εκφράζεται με αντιστροφή των αππ. 209, 27 (στ. 705-6). Η εικόνα των γυναικών που προκαλούν τους άντρες να κοιμηθούν μαζί τους (695 κ.ε.), όπου απηχούνται τα αππ. 168B, 121, 138, 108 της Σαπφώς, παραπέμπει στην προαγωγό Ασπασία, αλλά και την Σαπφώ που διδάσκει στις νέες τον έρωτα και προβάλλει τα κάλλη της νύφης (Οβίδ. *Trist.* 2.363, Ιμέρ. *Λόγ.* 9.19). Η εικόνα της Σαπφώς ως δασκάλας και προαγωγού ενυπάρχει και στο συσχετισμό του μουσικού ανταγωνισμού ανάμεσα στη γριά και τη νέα, σάτιρα της Ιωνικής και Λεσβιακής μουσικής (918 κ.ε.). Οι αναμνήσεις των αππ. 15, 58, 105a, 110, 114, 137, 115, 121, 130, 163, 168B, στο αμοιβαίο των δύο νέων (952-975) που παραπέμπει σε διαλογικά ποιήματα της Σαπφώς (αππ. 121, 140) και σε διαλόγους της με τον Αλκαίο (*Σαφ.* απ. 137, Αλκ. απ. 384) ή τον Ανακρέοντα (Ερμησ. *Λεόντιον* απ. 2. 47-51), αποκαλύπτουν τον τρόπο με τον οποίο ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί υλικά της Σαπφώς για τον τύπο της ερωτευμένης νέας, μορφή που θυμίζει και την ίδια

την Σαπφώ (Αντίπατρ. Σιδών. Π.Α. 7. 14. 3), και τη γεμάτη έρωτα και υμεναίους ποίησή της (Δημ. *Περί έρμην* . 132). Η Λυσιστράτη και η Πραξαγόρα, γυναίκες με ανδρικά και εταιρικά χαρακτηριστικά, προωθούν με μαχητικότητα, γοητεία και πειθώ τα δικαιώματα των γυναικών. Ανάλογη μορφή είχε ίσως η Σαπφώ στην ομώνυμη κωμωδία του Αμειψία που διδάχθηκε παράλληλα με την *Λυσιστράτη* και τις *Θεσμοφοριάζουσες*.

Στον *Φάωνα* του κωμ. Πλάτωνα (οι τίτλοι *Φαίδων* ή *Φαίδρος* υποδηλώνουν τη σχέση με τον *Φαίδρο* του Πλάτωνα), η Σαπφώ συνδέεται με αρώματα και φυτά της ερωτικής αποπλάνησης (Πλίν. *N.H.* 22.20), και με μυστικά της αφροδισιακής διατροφής (απ. 188, 189). Όπως στην *Λυσιστράτη* και τις *Θεσμοφοριάζουσες*, στον *Φάωνα*, έργο σύγχρονο των *Έκκλησιάζων*, η προεξάρχουσα των θαυμαστριών του Φάωνα απαιτεί προσφορές για το θεό της ηδονής (απ. 188). Στην επιστολή του Οβίδιου, η Σαπφώ απαιτεί από τις Λεσβίδες δώρα για τον Φάωνα (*ES* 202, 205-6, 211 κ.ε. πβ. Σέρβιου *Ad. Aen.* 3. 279). Η εμπλοκή της Σαπφώς με φαλλικούς δαίμονες, όπως ο Φάωνας (που ταυτίζεται και με μανιώδη αναγνώστη βιβλίων), και ποιητές, όπως ο Φιλόξενος (πασίγνωστος για τη σχέση του με την Λαΐδα), συνηγορεί στην κατάταξή της στον κωμικό τύπο της εταίρας, και πιθανότατα ταυτίζεται με τη χρυσοστεφανωμένη μουσικό που συνοδεύει το θαυμαστή του Φιλόξενου Φάωνα (απ. 195). Ενδεικτική για τη σύνδεση της Σαπφώς με τη νεοτερική ποίηση είναι και η παρωδία του *Δείπνου* του Φιλόξενου στον *Φάωνα* και στην *Σαπφώτου* Δίφιλου.

Ο Φάωνας, σύμβολο της γονιμοποιού δύναμης της ζωής, συγγενής του αριστοφανικού γέρου, ταυτίζεται από τον Κρατίνο (απ. 370 inc.=Αιλ. Π.Ι. 7. 12 18=Αθην. επιτ. II 69d), που διακωμώδησε και την Δωρίχα (απ. 369 inc.), με τον Άδωνη. Στους κωμικούς η σάτιρα του Άδωνη (Αριστοφ. *Λυσ.* 387 κ.ε., 393 κ.ε., απ. 759, Κρατίν. *Βουκόλοι* απ. 17.3, απ. 404 inc., κωμ. Πλάτ. *Άδωνις* απ. 4, Φερεκρ. απ. 198, 181, 213 inc., κ.ά.), που ανακαλεί τα απ. 140, 117 ab, 212, 168=24 poet. Lesb. inc. L.-P. της Σαπφώς, είναι ένας από τους σημαντικότερους λόγους για τη διακωμώδησή της, αλλά και για την εικόνα της ως «μούσας» (Διοσκ. Π.Α. 7. 407. 7-8), εξ αιτίας και των πολλαπλών αναφορών των γραμματικών και των μετρικών στο μέτρο, αλλά και στο περιεχόμενο των ασμάτων αυτών που σχετίζονταν με τη γονιμότητα της γης: Πανσ. 9. 29, Σακέρδος 6. 517. 4 κ.ε. (Σαφ. απ. 117ab), 6. 516. 22 κ.ε. Κ. (Σαφ. απ. 168, Μ. Βικτορίνος 6. 86. 22 κ.ε. Κ., Φορτουνάτος 6. 288. 8 Κ.,

Τερέντ. Μάουρος, 2160 σ. 340, Ιμέρ. Λόγ. 9.19. Το έργο της Σαπφώς εκδόθηκε από τους Αλεξανδρινούς με μετρικά, όχι θεματικά, όπως στον Αλκαίο, κριτήρια. Βασικά χαρακτηριστικά του Άδωνη και του Φάωνα (Σαπφ. απ. 140, 168, 211) είναι φυτά και αρώματα που αποδυναμώνουν ή ενισχύουν την ερωτική επιθυμία. Η *βρένθις* ή *θριδακίνη* (μαρούλι) και το *βρένθειον* ή *βασίλειον* μύρο συνδέεται με το Φάωνα και τις δραστηριότητες του σαπφικού ομίλου (απ. 94. 20 πβ. *regale unguentum*, Πλίν. *N.H.* 13. 18), ίσως και με τελετουργίες ανανέωσης του νεκρού εραστή της θεάς. Τη συχνότητα των αναφορών στο *βρένθειον* μύρο στην Σαπφώ (απ. 94. 20), τον Κράτη (*Γείτονες* απ. 2) και τον Φερεκράτη (*Λήροι* απ. 105), επισημαίνει ο Αθήναιος (2. 69b,15. 690d).

Μια πολύ σημαντική στιγμή για την επιβίωση της Σαπφώς είναι η *Σαπφώ* του Αντιφάνη (απ. 194), όπου η μορφή της ποιήτριας ως διδασκάλου γραφής ανυψώνεται στο υψηλό συμβολικό επίπεδο της Μούσας, χωρίς όμως να απομακρύνεται από τον κωμικό τύπο της εταίρας. Η «Σαπφώ» του Αντιφάνη ανακαλεί και την «Σαπφώ» του Δίφιλου (*Σαπφώ* απ. 70, 71) που συνομιλεί και ίσως διδάσκει τον Αρχίλοχο ή τον Ιπώνακτα, την «Σαπφώ» του Χαμαιλέοντα (απ. 26 Wehrli) που ανταγωνίζεται ποιητικά τον Ανακρέοντα, κυρίως όμως την Σαπφώ που διαλέγεται με τον Αλκαίο (Σαπφ. απ. 137=Αριστ. *Ρητ.* 1367a9, αγγείο Μονάχου 2416 ARV² 385/ 228). Συνομιλητής-μαθητής της Σαπφώς όμως, μπορεί να ήταν ο μαθητής της Σωκράτης (Μάξ. Τύρ. 18. 9), που στον *Φαίδρο* (235c) δηλώνει ότι φοβάται τον έλεγχό της. Στον Αντιφάνη η σύνδεση της Σαπφώς με την επιστολή και τη διάδοση της γραφής, ενώ θυμίζει σκωπτικές αναφορές σε εγγράμματα γυναίκες, λειτουργεί και ως μεταφορά για την ίδια την σαπφική παράδοση παραπέμποντας στην εικόνα της «Σαπφώς» που γράφει στον Φάωνα ερωτική επιστολή και της σοφής ποιήτριας που διδάσκει σήματα της μουσικής, μέσω των οποίων στοχεύει σε επανεκτελέσεις των ποιημάτων της. Η σχέση της ποιήτριας με τη γραφή και τις επιστολές συνδέεται και με τη ρητορική Σαπφώ, δημιούργημα κατά τη γνώμη μας, της αρχαιότητας, αφού ο λόγος της στον Αντιφάνη, λόγος της μανίας και των Μουσών, είναι ταυτόχρονα ο λόγος των σοφιστών και των ρητόρων. Η αλληγορία αυτή της επιστολής της Σαπφώς για τη σχέση του γραπτού λόγου με τη μνήμη, θέμα και του πλατωνικού *Φαίδρου*, υπονοεί «δημοσίευση» των ποιημάτων της (ίσως αλληγορίες, όπως και τα ποιήματα του Αλκαίου: *Ηράκλειτ. Αλληγ.* 5), και ευρύ αναγνωστικό κοινό τον 4^ο π.Χ. αι.

Ο γρίφος της επιστολής της Σαπφώς, που ενέπνευσε και τον Οβίδιο, διασώζεται στον Ευστάθιο, στον Βασίλειο Μεγαλομύτη, στην *Παλατινή Ανθολογία* και σε χειρόγραφο της Μητρόπολης Σάμου. Οι Βυζαντινοί λόγιοι που γνωρίζουν το γρίφο από τον Αθήναιο που τον διασώζει, δεν αναφέρονται στην Σαπφώ, οι επιγραμματικοί όμως μιλούν για τη νεκρή Σαπφώ που *φωνάν ἀκαμάταν* απευθύνει το ίδιο αίνιγμα από τον τάφο της (Π.Α. 6. 269), την *πότνια* Μούσα με τα αθάνατα παιδιά (Διοσκουρ. Π.Α. 7. 407, 9-10) και τις λαμπερές σελίδες που μιλούν (Ποσειδίππ. Π.Α. 122. 5=XVII G.-P.=Αθήν. 13. 596b π. Δωρίχης).

Δομικά χαρακτηριστικά της *Λευκαδίας* του Δίφилου είναι η φυγή σε χώρους εξωτικούς και ίσως ο αναγνωρισμός σε έναν τόπο ιερό. Ιδιαίτερα πιθανή είναι η παρουσία εξόριστων, φυγάδων, παράσιτων και συμποσιαστών, όπως και στις ομώνυμες κωμωδίες της Μέσης και της Νέας κωμωδίας (Άμφης, Μέν. *Λευκαδία*, Άλεξ. *Λευκαδία* ή *Δραπέται*, Αντιφάν. *Λευκάδιος*), καθώς και σε κωμωδίες με θέμα την Σαπφώ. Η σύνδεση της Σαπφώς με τον Αρχίλοχο και τον Ιππώνακτα στην *Σαπφώ* του Δίφилου (απ. 71, 70=Αθήν. 13. 599d), μια αφομοίωση του ιωνικού και λεσβιακού ιάμβου από την αττική κωμωδία, υποδηλώνει ότι η ίδια ποίησή της υπήρξε το όχημα για τις αισχρολογίες των κωμικών. Η εικόνα των αντεραστών της Σαπφώς ενέπνευσε και τον Ερμησιάνакτα. Ο Δημήτριος αναφέρεται στις χάρες που περιέχονται στα ίδια τα πράγματα στην Σαπφώ και στον Ιππώνακτα (*Περί Έρμην.* 132), επισημαίνει όμως ότι η διαφορά του *γελασθῆναι* από το *εὐφραίνειν* ἐγκείται στην *προαίρεσιν* και το μέτρο (165, 168). Το πόσο χρησιμοποιήθηκε από τους κωμικούς όλων των περιόδων η ποίηση της Σαπφώς βεβαιώνεται από τον Πολυδεύκη (10. 40) που αναφέρεται την ομοιότητα της χρήσης της *τύλης* στην Σαπφώ (απ. 94. 21) και στον Φάωνα του Αντιφάνη (απ. 213). Και ο Ηρωδιανός συσχετίζει τον διαλεκτικό αυτό τύπο με την Σαπφώ (Π. μον. λέξ. 2. 945.7), ενώ ο Διοσκουρίδης αποκαλεί την ποιήτρια *μαξιλάρι των ερωτευμένων* (Π.Α. 7. 407). Σε συνδυασμό με το απ. 213 του Φάωνα του Αντιφάνη η λέξη (*νωθρότερον*) της *Σαπφῶς* του Αμεινία («στρώματα κλίνας *τύλας*,» *ὥσπερ καὶ παρὰ Σαπφοῖ* =Πολυδ. *Όνομ.* 9.138) μπορεί να εκληφθεί και ως κριτική της ποίησής της, όπως αυτή του Δημήτριου (*ύμέναιοι, έρωτες, ὅλη ή Σαπφοῦς ποίησις, Περί έρμην.* 132).

Από τη συνεξέταση της *Λευκαδίας* του Μενάνδρου και της *ES* του Οβίδιου, με την *Leucadia* του Τουρπίλιου, την απεικόνιση της Σαπφώς στην πυθαγόρεια βασιλική

της Ρώμης και στην «οικία Μενάνδρου»-εντευκτήριο του Ορφέα στην Μυτιλήνη (π. 4^{ος} αι. μ. Χ.), προκύπτει ότι βασικός πυρήνας της κωμωδίας είναι η με ευριπίδεια σφραγίδα ερωτική μανία της Σαπφώς και η θεραπεία του έρωτα (με άλμα ή μαγικό βοτάνι) σε έναν μαγικό τόπο. Η μανία συμπλέκεται με την φυγή-*ἀδίκη*, μέσω της οποίας η Σαπφώ ταυτίζεται, όπως και στην Ωδή στην Αφροδίτη, με τον αδικούμενο ερωτικά. Απήχηση του θέματος αυτού της Σαπφώς έχουμε και στο άλμα της Δόρκιον (Τουρπ. *Leucadia* απ. I). Η μανία η τρέλα στιγματίζουν την Δόρκιον (απ. XIII), που έχει πολλά κοινά με την *οίστῶντι πόθῳ* Σαπφώ του Μένανδρου, του Αμπέλιου (se Sappho deiecit propter virum, 8, του Οβίδιου, και την *[ἐ] πᾶν[δρι] / ἐκμάνει σα* Ελένη του Αλκαίου (απ. 283.5-6). Ο μύθος της άσωτης πόρνης που τιμωρείται, στο όνομα του ανδροκρατούμενου κόσμου και του σεξουαλικού ολοκληρωτισμού, απαλύνεται με την πορεία εξιλέωσης της Σαπφώς σε ένα τοπίο πτώσης και κάθαρσης. Το θέμα της αναζήτησης της νιότης, αρχέτυπο του οποίου αποτελεί ο Φάωνας, και η πτώση στη θάλασσα, συμβολίζει τον εμβαπτισμό στην αρχέγονη δύναμη της ζωής με την κάθοδο στον Άδη. Το άλμα από τον Λευκό βράχο, σύμβολο μέθης, έρωτα και σεξουαλικής ανακούφισης, έχει και τη διάσταση της μυητικής δοκιμασίας και της μεταμόρφωσης-αθανασίας. Η Σαπφώ, όπως φαίνεται και από τον Στράβωνα που παραθέτει τον Μένανδρο, και από την οβιδιανή επιστολή, ακολουθεί την πορεία της κάθαρσης και της ένωσής της με το απόλυτα καθαρό, βασικό θέμα του πλατωνικού *Φαίδρου*. Η σχέση της Σαπφώς με τις ορφικοπυθαγόρειες δοξασίες, ενισχύεται και από τη σχέση του Φάωνα με τους Πυθαγόρειους και τα φυτά τους (Πλίν. *N.H.* 22. 20), αλλά και από τη σχέση του Αλκαίου με τον Πυθαγορισμό (Ιάμβλ. *V. P.* 170). Στην *Λευκαδία* ίσως αναπτύσσονταν και μια παράλληλη ερωτική ιστορία (όπως και στον *Φάωνα* του κωμ. Πλάτωνα) με υπόστρωμα τη λυρική μεταφορά της πτήσης, παρωδία της Σαπφώς. Το τραγούδι της Σαπφώς στον Μένανδρο (*Λευκ.* απ. 258 K.-Th.), στον Στράβωνα (10. 9. 452), τον οποίο παραφράζει μια νεοελληνική παράδοση για τον Λευκάτα, εντάσσεται σε μια κατηγορία λαϊκών μύθων συνδεδεμένων με την κάθαρση και τη γονιμότητα της γης, που μετανάστευσαν από την Ελλάδα στην Σικελία.

Η σκηνή του άλματος στον Μένανδρο (*Λευκ.* απ. 258, 259 K. Th. πβ. 257) οργανώνεται με την αφιέρωση της «ολόφωνης» (άφωνης) λύρας στον Απόλλωνα (Μέν. *Λευκ.* απ. 314 K.-Th., *ES* 181), παρωδία του απ. 118 της Σαπφώς που ανακαλεί και θέματα της *Σαπφώς* του Αντιφάνη. Οι αντιστοιχίες του απ. 1127 K.-A. με το απ. 258 K.-Th. της *Λευκαδίας* (Στράβ. 10. 9. 452=Σαπφ. απ. 211 abc), τον Οβίδιο (*ES* 179,

212), και τα απ. 37. 2, 64. 5, 90a col. III 22-23 της Σαπφώς (πβ. Αλκ. 243. 11, 5c inc. auct.), ενισχύουν την απόδοσή του στην *Λευκαδία*. Η παρωδία του απ. 118 (*ἀγι ῥῥ χέλυ δα +μοι λέγε+ / φωνάεσά νειδ+*) της Σαπφώς στην *Λευκαδία* (πάμφωνε...ούρεία χέλυς, απ. 259 K.-Th.), γνωστή στο Βυζάντιο από τον Χοιροβοσκό, επιβεβαιώνει ότι η μετωνυμία Σαπφώ-λύρα καθιερώνεται από τον Μένανδρο. Στον Οβίδιο, που αντλεί από τον Μένανδρο, η επίκληση αυτοαναφορά της Σαπφώς στη λύρα και η αφιέρωση στον Φοίβο-φως-Φάωνα των «κοινών δώρων» (ES 181-4 πβ. Σαπφ. απ. 32) υποκαθιστά τον θεό από το ποιητικό υποκείμενο. Η *dignata chelys*, όπως αποκαλεί την άφοβη Σαπφώ που πέφτει από τον Λευκάτα ο Στάτιος (Silves 5. 3. 155), ταυτίζεται με την ομιλούσα *epistula* (219) αναγγέλλοντας την εξασφάλιση της μνήμης, σε μια εικόνα που ανακαλεί το απ. 147 της Σαπφώς, το απ. 359 του Αλκαίου, και το ταξίδι της ορφικής λύρας στο πέλαγος (απ. 118, 134 Kern).

Βασικοί άξονες της ES είναι ο μύθος της φλεγόμενης Σαπφώς (κριτική της ερωτικής ποίησης που συμβολίζεται με φιλήδονη εταίρα πβ. τη σύγκριση της Σαπφώς με την Αίτνα και τον Κάκο: Οβίδ. ES 9-12, Πλούτ. *Ἡθ.* 397a), η γραφή ως αλληγορία θανάτου της Σαπφώς και η αλληγορία επιστολή-πλοίο, που ανακαλεί θέματα της *Σαπφῶς* του Αντιφάνη (απ. 194). Η ηρώίδα του Οβιδίου, καθοδηγούμενη από νύμφες και πνεύματα, όπως ο Σωκράτης στον *Φαίδρο* (278b8-9, 238d, 241e5), οδηγείται σε μια πορεία θανάτου που οικοδομείται με απηχήσεις του απ. 31 της Σαπφώς και παρωδεί τον *ῥμερον* του σαπφικού θανάτου στο τοπίο της Σαπφώς (απ. 2, 95, 94). Στην ES η θεματική της *ἀδι κί ας*-φυγής του εραστή που ανακαλεί θέματα του απ. 137 της Σαπφώς, η ασχήμια και η ανηθικότητα της Σαπφώς, οι ανταγωνίστριές της (γυναίκες της Σικελίας), ο θρήνος της Σαπφώς για την κόρη της που ανακαλεί θρήνους του Άδωνη, οι επικλήσεις στην Αφροδίτη και στις Λεσβίδες για την επιστροφή του Φάωνα, κ.ά. οικοδομούνται με απηχήσεις της λυρικής ποιήτριας. Οι μύθοι της Σελήνης και του Ενδυμίωνα, του Ίτυ, και του Φάωνα που συνείρει χαρακτηριστικά του Απόλλωνα, του Διόνυσου, του Αλκαίου και στοιχειού του δάσους, στίχοι ίσως από χαμένα σήμερα ποιήματα της Σαπφώς, πλαισιώνουν την πορεία της σε ένα τοπίο θανάτου και μύησης, όπου αξιώνεται την όραση του Έρωτα (Cupido).

Οι ομοιότητες των τοπίων του Λόγγου (3. 12. 2) της Σαπφώς (απ. 2) και της ES (143-144), οι ομοιότητες του Δάφνη με τον Φάωνα (Λόγγ. 4. 14, ES 21-24) και το θέμα του εκλεκτού του θεού που αξιώνεται στα γηρατειά το όραμα του Έρωτα (Λόγγ. 2. 5. 1-2) αναδεικνύουν τη σχέση της Σαπφώς με την παράδοση των ερωτικών λόγων. Η

απόπειρα του Δάφνη (Λόγγ. 4. 22) να πέσει από το βράχο, υπενθυμίζει την απόπειρα της Σαπφώς, αλλά και του Κύκλωπα στο 11^ο *Εἰδύλλιο* του Θεόκριτου, όπου απαντούν απηχήσεις της Σαπφώς. Οι ιστορίες του Κύκλωπα και της Σαπφώς συμπλέκονται ήδη από την Αρχαία κωμωδία (βλ. κωμ. Πλάτ. *Φάων* απ. 189), ενώ στον Πλούταρχο η Σαπφώ και ο Φιλόξενος είναι «ειδικοί» στο θέμα έρωτας-νόσος-ποίηση-ίαση και την εξίσωσή τους με τις Μούσες (Πλούτ. *Έρωτ.* 762f, *Συμπ. προβλ.* 622c), στο οποίο αναφέρεται και ο Καλλίμαχος (*Επίγρ.* 46.1 κ.ε., *Σχ.* Θεόκρ. 11). Όπως ο Απόλλωνας συμβουλεύει την Αφροδίτη να πέσει από τον Λευκάτα μετά από το θάνατο του Άδωνη (Πτολ. Χένν.=Φώτ. *Βιβλ.* 152a), η Ναϊάδα ή η Αφροδίτη (Οβίδ. *ES* 160 κ.ε., *Αυσόν. Epigr.* «Dyseros» 23. 13), συνιστούν στην Σαπφώ τη θεραπεία του άλματος, και ο «γιατρός» Θεόκριτος (*Εἶδ.* 11) συμβουλεύει το γιατρό Νικία, να ακολουθήσει τη θεραπεία του Κύκλωπα που γιάτρευε την απελπισία του έρωτα τραγουδώντας πάνω στα βράχια.

Από την εξέταση της λατινικής επιστολής διαπιστώθηκε η επίδραση των κωμικών και των αλεξανδρινών ποιητών καθώς αναδεικνύεται ο μύθος της ως λογοτεχνικός τύπος, και η ίδια η Σαπφώ ως λογοτεχνικός τύπος. Οι ομοιότητες της οβιδιανής Σαπφώς με την *Perilla* των *Tristia* (3. 7), μια γυναικεία μορφή που ο Οβίδιος συνθέτει με αναμνήσεις από την *ES* και την Σαπφώ, ενισχύουν την ταύτιση του Οβίδιου με το συγγραφέα της *ES*. Στην *ES* η *magistra amoris* της ελληνικής παράδοσης (Πλάτ. *Φαίδρ.* 235c, *Επικρ. Αντιλίας* απ. 4, *Δίφιλ. Σαπφώ* απ. 70) αυτολογοκρίνεται ως άσχημη και ανήθικη και υποβιβάζεται σε *puella* που αδυνατεί να συγκινήσει τον εραστή-αναγνώστη ως ερωμένη-ποιήτρια. Όμως και στα *Tristia* (3. 7 20) ο Οβίδιος αναγνωρίζει την Σαπφώ ως *vates Lesbia*, την οποία η Περίλλα οφείλει να ξεπεράσει. Στο τέλος της *ES* παρά τον τεμαχισμό των στίχων της, η Σαπφώ, ταξιδεύει ως λύρα και επιστολή με το πλοίο του πόθου, αλληγορία για την ευρύτατη διάδοση της ποίησής της την εποχή αυτή.

Εντυπωσιακή είναι και η σύνδεση της λατινικής επιστολής της Σαπφώς με την κριτική των αρχαίων τεχνογράφων για την πραγματεύση του πάθους στην ποίησή της. Η υπόθεση ότι το απ. 31 αποτελεί μια αλληγορία και «φαινομενολογία» γραφής, που υποστήριξε ο Svenbro συγκρίνοντάς το με το απ. 194 της *Σαπφώς* του Αντιφάνη, επιβεβαιώνεται και από την *ES* του Οβίδιου, τον Μ. Ψελλό (*Επιστ.* 118), και από τη σύγκριση του π. 51 του Κάτουλλου με τον Λογγίνο. Στην *ES* τα θανατηφόρα συμπτώματα του ερωτικού πάθους (110-112, 191-192, 195 κ.ε.), που ανακαλούν το απ.

31 της Σαπφώς, ταυτίζουν τη «νεκρή» Σαπφώ με την *epistula*-λύρα. Στην *ES* η δίωξη του εραστή, που ανακαλεί τον Μένανδρο (*θηρώσα*, *Λευκ. απ.* 258 K. Th.), αλλά και χαρακτηρισμούς της γραφής της Σαπφώς (*ἐπιζητεῖ*, *Λογγ. Χ, θηρωμένη, Διον. Αλικαρν. Δημ.* 40), οδηγεί την Σαπφώ στα *ἄκρα*, όπου, όπως και οι *ἰσόθεοι* στο *Περὶ Ὕψους*, αξιώνεται τη θέα του Ἴρωτα (*ES* 215). Στον Λογγίνο οι μεγαλοφυείς (*ἰσόθεοι*) υπό το καθεστώς της μανίας αναβαίνουν στα *ἄκρα* (*ἐξοχή*), και όπως στο υπερουράνιο τοπίο του *Φαίδρου* (295b6 κ.ε.), μούνται στην αλήθεια και την καθαρή ηδονή (XXXV).

Στη «μετάφραση» του απ. 31 της Σαπφώς (π. 51) ο Κάτουλλος επηρεασμένος από τον Κλέαρχο Σολέα που διαχωρίζει την *ἀβροσύνα* της Σαπφώς (απ. 58=απ. 42 Wehrli) από τον ηθικό εκφυλισμό, διατρανώνει με τη διπλή σημασία του *otium*, την ανωτερότητα της πνευματικής δημιουργίας από τα υλικά αγαθά, ανακαλώντας το *Περὶ Ὕψους* όπου επίσης καταφρονείται η «ύλη» και υψώνεται η ποιητική έμπνευση. Η συμφωνία του Κάτουλλου με τον Λογγίνο, όπου επίσης η έκσταση της έμπνευσης είναι δώρο των θεών το οποίο φθονούν τύραννοι και βασιλιάδες, αλλά και με τον Πλούταρχο (*Έρωτ.* 763ab) που ερμηνεύει το απ. 31 της Σαπφώς ως έκφραση της θεϊκής μανίας, βεβαιώνουν ότι τα πάθη του σώματος είναι μια μεταφορά για τα συμπτώματα της διάνοιας, όπως φαίνεται και από τις χρήσεις του απ. 31 στην περιγραφή του *ἱμέρου* στον *Φαίδρο* του Πλάτωνα και στην *ES* και στον Μ. Ψελλό (*Έπιστ.* 118). Εάν το τέλος του π. 51 του Κάτουλλου συνδέεται με τις τρεις πρώτες στροφές που περιγράφουν τα συμπτώματα του έρωτα και απαντά στην ύβρη-πλούτο διακηρύσσοντας την αξία της ποίησης, είναι πιθανόν και στο απ. 31 της Σαπφώς η έκρηξη των παθών να έσβηνε με την αντίθεση *πενία-πλοῦτος* και την ανωτερότητα της πνευματικής δημιουργίας που μετουσιώνει το πάθος-αφωνία-νόσος-θάνατος σε γλώσσα-ποίηση-ζωή.

Η ταυτόχρονη παρουσία της Σαπφώς και του Ανακρέοντα στον *Φαίδρο* (235c3), εγκαινιάζει μια σειρά αναφορών στους δύο ποιητές (Κλέαρχ. *Έρωτ.* απ. 33 W=Aθήν. 14 639a, Οβίδ. *Trist.* 2. 363 πβ. Πλούτ. *Συμπ. Προβλ.* 711d, *Περὶ ἄρετ.* γυν. 243b, Γέλλ. *NA* 19. 9. 4, Πανσ. 1. 125. 2, Μάξ. Τύρ. 18. 9, Θεμιστ. *Λόγ.* 13. 170d-71a, *Ιμέρ. Λόγ.* 17. 4, Γρηγ. Κορ. στον Ερμογ. *Μέθ.* 5 (Rh. Gr. 7. 1236 ss Walz). Η «ερωτική» αγωγή του *Φαίδρου* με άξονα το διαχωρισμό του όμορφου έρωτα από τον αισχρό και του «δίκαιου» λόγου από τον «άδικο», εμποτίζεται με θέματα του απ. 137 Σαπφώς βεβαιώνοντας ότι η ποίησή της όπως και του

Ανακρέοντα, θέτει το ζήτημα *ἔρως* και *ἀρετή*. Σύμφωνα με τον Ερμεία (80. 14-21,10-14) η φράση του Σωκράτη «έχω το στήθος πλήρες ναμάτων» (235c3) σημαίνει ότι οι ποιητές αυτοί εκφράζουν τον μέσον, σώφρονα και ψυχικόν έρωτα. Και στον Αύλο Γέλλιο (*Noct. Att.* 19. 9. 3 κ.ε.) που αναπαράγει τη σκηνή της «ντροπής» του Φαίδρου, η αναφορά στην Σαπφώ και τον Ανακρέοντα, επίσης στο πλαίσιο της αντιπαράθεσης ενός «δίκαιου» λόγου απέναντι σε έναν άδικο, τοποθετεί την Σαπφώ στη σκιά του Ανακρέοντα. Αντίθετα ο Μάξιμος Τύριος, ο οποίος διαχωρίζει τον έρωτα της Σαπφώς από τον αισχρό έρωτα του Αρχίλοχου (18. 8), είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτικός για τις ομοιότητες ανάμεσα στο Σωκράτη-Διοτίμα και την Σαπφώ αλλά και για το πώς σωκρατικοποιείται η Σαπφώ για να ηθικοποιηθεί ο Σωκράτης (18. 9). Η προσωποποίηση της Ρητορικής στον Φαίδρο, μια αρχετυπική μορφή διδασκάλου που θυμίζει την Σαπφώ του Αντιφάνη (*Σαπφώ*απ. 194), την Ασπασία του Μενέξενου και την Διοτιμία του Συμποσίου, αναδεικνύει τις σοφές γυναίκες που μύησαν τον Σωκράτη στην ερωτική τέχνη, ως βασικές αντιπάλους του φιλοσόφου στην επιστήμη του *έρᾶν* και του *γράφειν*. Στο ζήτημα της γυναικείας πνευματικότητας επανέρχεται ο Αρέθας αναφερόμενος στην Λεσβία Ασπασία, διδάσκαλο του Σωκράτη.

Στον Αντιφάνη (*Σαπφώ*απ. 194) η Σαπφώ διατυπώνει με στόμφο ρητορικό την αγωνία της μητέρας-επιστολής για τα βρέφη-γράμματα που περιφέρονται σε μνημένους και αμύητους και, ενώ είναι άφωνα, βγάζουν πολύ δυνατή φωνή που την ακούν και οι απόντες. Στον Φαίδρο (261, 276a, 275de), όπου ο γράφων παρομοιάζεται με πατέρα και ο λόγος με έμψυχο ον και παιδί (242b, 261a, 264c, *Συμπ.* 177ae), ο γραπτός λόγος αν και άφωνος μιλά ακόμα και σε όσους δεν αρμόζει και χρειάζεται την προστασία του γονέα. Το μοτίβο των άφωνων γραμμάτων που κατανοούν οι απόντες απαντά και στην *Leucadia* του Τουρπίλιου (απ. 213 R³), ενώ ζητήματα γραφής θέτει και η Σαπφώ της οβιδιανής επιστολής (*ES* 1-7, 97-98, 194, 182, 207). Στην *Σαπφώ* του Αντιφάνη η πλεοναστική χρήση του *ἀκούειν* (απ. 194) οδηγεί το γρίφο στην καταδίκη των ρητόρων. Στον Φαίδρο, ο Σωκράτης, γνήσιος πατέρας των λόγων, καταδικάζει με ένα γριφώδες παίγνιον στο σχήμα του *ἀκούειν* (261bc, 262d) το λόγο των σοφιστών. Οι ομοιότητες αυτές υποδηλώνουν την επίδραση της κωμωδίας σε σκηνές ανταγωνισμού των δύο κορυφαίων διδασκάλων, της Σαπφώς και του Σωκράτη, που παρουσιάζονται ως γεννήτορες του λόγου και της γραφής, θέμα σχετικό με την εξασφάλιση της μνήμης, με την οποία η Σαπφώ-Μούσα παρουσιάζει μια εντυπωσιακή σύνδεση.

Η σχέση της Σαπφώς ως διδασκάλου του Σωκράτη αναδεικνύεται στον *Φαίδρο*, όχι μόνο από την ομολογία του Σωκράτη ότι έχει το στήθος γεμάτο με νάματα της Σαπφώς και του Ανακρέοντα (235c3), την οποία παρωδεί και ο Επικράτης (*τάρωρί κ' έκμεμάθηκα Σαπφοῦς, Άντι Νῶς* απ. 4. 1), αλλά και από τη χρήση του απ. 31 στην περιγραφή του ίμερου. Από τον *Φαίδρο* εξαρτάται και η αναφορά του Πλούταρχου στη μανία της Σαπφώς που την αποκαλεί Μούσα για το λόγο αυτό (*Έρωτ.* 751a,d, 763ab) και ο παραλληλισμός των τραγουδιών της και του Ανακρέοντα με λόγια της Σίβυλλας και του Βάκι (*Άρ. γυν.* 243b). Στη μανία της Σαπφώς και σε σοφές γυναίκες της αρχαιότητας, όπως η Θεανώ, αναφέρεται και ο Μ. Ψελλός (I 1112) που επηρεάζεται από τον Ερμεία (109. 19 κ.ε.) και τον Λουκιανό (*Έρωτ.* 30). Η γνώμη του Λουκιανού: *Θεανῶ συμβάλλεταιῖς ἐτὴν γραφήν ...ή Σαπφῶ δέ τὸ γλαφυρόν τῆς προαιρέσεως (π. τὴν σοφίαν κωνέσεως εἰκόνα, Εἰκ. 43. 18)* μεθερμηνεύεται βίαια από τον Σχολιαστή ως *εἶδει χθεστάτη εἰς ᾧα Σαπφῶ, μικρά τε καὶ μέλαι ὄφωμένη*, Σχ. αυτ.=Σαπφ. απ. 259). Η μαρτυρία αυτή, όπως και όλες όσες μιλούν για την ασχήμια της Σαπφώς (*καλὴν..καί τοι μικρὰ ὦσα καὶ μέλαινα*, Μάξ. Τύρ. 18. 7=Σαπφ. απ. 258, Οβίδ. *ΕS* 31, 33-36), υιοθετήθηκε ανεπιφύλακτα από τους μεταγενέστερους ως ιστορική πραγματικότητα. Όμως, το θέμα της ασχήμιας της Σαπφώς ανακινεί πρώτος ο Πλάτωνας στον *Φαίδρο* με το επίθετο *καλή*, που ο Ερμείας, αν και αναφέρεται στο μέσον του έρωτα (*σωφροσύνη*) της Σαπφώς και του Ανακρέοντα, θεωρεί ότι αφορά στους ύμνους της Σαπφώς στην Αφροδίτη (80. 29 κ.ε.). Οι σημαντικές αυτές μαρτυρίες δεν καταχωρίζονται στα *testimonia*, η κριτική όμως ερμηνεία οφείλει να υποπτευθεί ότι ο Πλάτωνας -ο Ερμείας το γνωρίζει καλά- συγχωνεύει στον έπαινο του Σωκράτη και το γνωστό από την κωμωδία μοτίβο της άσχημης Σαπφώς. Έμμεσα στον Πλάτωνα, και άνοιχτά στον Διονύσιο Αλικαρνασσία (*Δημ.* 40) το ύφος της *καλῆς* Σαπφώς συνδέεται με το ύφος του *καλοῦ* Ισοκράτη.

Από την εξέταση του *Φαίδρου* συνάγεται ότι ο υποβιβασμός της Σαπφώς επιτελείται με την υπαγωγή της σε προκατασκευασμένες αντιλήψεις (ασχήμια) και με τη σύνδεσή της με τον Ανακρέοντα. Αυτός ο κραυγαλέος αναχρονισμός υποστηρίζει την «ανηθικότητα» της εταίρας Σαπφώς, όπως η «Σαπφώ» του Δίφилου, του Ερμησιάνακτα και του Χαμαιλέοντα. Η σύνδεση της Σαπφώς με τη μαντεία και την προφητεία, λειτουργεί επίσης υποβιβαστικά, αφού την ίδια στιγμή που αναγνωρίζει την ομοίωση και της γυναικείας ψυχής με το θείο, την αποκλείει από την επιστήμη και τον

ορθό λόγο. Ο Λουκιανός γνωρίζει την κατηγορία αυτή των πηγών που συνδέουν τη «σοφία» της Σαπφώς με την τέχνη της μαντείας (*προὔχοι κατ σοφίαν ἐδόκουν*, *Ἔρωτ.* 30) και μιλά καθαρά για τον κίνδυνο της γυναικείας σοφίας ως συνεπαγόμενης την *τοῦ λέγέξουσιν*. Όλες σχεδόν οι πηγές, εξαιρουμένων κάποιων, όπως του Αριστοτέλη, του Φίλωνα, του Δίωνα Χρυσόστομου και της Άννας Κομνηνής, προωθούν στην περίπτωση της Σαπφώς την αντίληψη για τη γυναικεία δύναμη της προφητείας, και ὁ χ την παραγωγή λόγου (σοφία), που παραδοσιακά ανήκει στο τυπικό ανδρικό πρόσωπο.

Στον *Φαίδρο*, διάλογο που διεξάγεται σε ένα τοπίο ομόλογο με αυτό της Σαπφώς (απ. 2, 16 inc. auct.) οι απηχήσεις της λυρικής ποιήτριας αναδεικνύουν την ιδιοποίηση των θεμάτων της λυρικής ποίησης προς όφελος της φιλοσοφίας. Εκτός από τη σκηνή της «ντροπής» του Σωκράτη που ανακαλεί το απ. 137 της Σαπφώς, θέματα της Σαπφώς (π. 1, 103, 118, 127, 128) αναγνωρίζονται στον κλητικό ύμνο προς τις Μούσες (237ab), στην περιγραφή των συμπτωμάτων του ίμερου (απ. 31) και στη δίωξη του έρωτα της φιλοσοφίας (π. 1 και 16). Ο *ίμερος* ως μανία, οδύνη και ηδονή (251cd) μοιάζει με τη γλυκόπικρη εμπειρία της Σαπφώς (απ. 130), -έτσι το βλέπει και Πλούταρχος (*Συμπ. Προβλ.* 681b)- στο πλέγμα της παρουσίας-απουσίας του αγαπώμενου προσώπου, όπως στην Σαπφώ (απ. 48, 94). Ο έλεγχος του πάθους με τη διαδικασία της ανάμνησης, η δίωξη και η αθανασία, παραπέμπουν επίσης σε θέματα της Σαπφώς (απ. 16, 94, π. 1). Στον *Φαίδρο* η πορεία της κάθαρσης μέσω των συμπτωμάτων του έρωτα, σύστοιχη με την πορεία της οβιδιανής Σαπφώς που αξιώνεται στο τέλος της επιστολής την ένωση με το θεό του φωτός, η ενόραση του υπερβατικού φωτός, (ίμερος) ως νόσος, ροή, φως, δίνεται με σαφικούς όρους. Απηχήσεις της Σαπφώς (απ. 58, 101 A) και στο θέμα «μετοχή στο θεϊκό βίο-βραβείο του φιλοσόφου» συνδέουν τη δήλωση του Σωκράτη ότι πληρώνεται με τα *ἀλλότρια νόματα* (*Φαίδρ.* 235cd), με τη εξομοίωσή του στο τέλος του διαλόγου (262d, 276d) με τη φωνή και με τα τζιτζίκια, που του χαρίζουν το *γέρας*, τον ίμερο, τη λάμψη ενός υπερκόσμιου άνθους. Η μαρτυρία του Αίλιου Αριστείδη (*Λόγ.* 18. 4), θερμού θαυμαστή της Σαπφώς και του Αλκαίου που έχει υπόψη του στο σύνολό τους τα ποιήματα της Σαπφώς, ότι ο ρητορικός τόπος του κάλλους ως υπερκόσμιου φωτεινού άνθους ανήκει στην Σαπφώ (απ. 196), είναι σκόπιμη υπενθύμιση στον Μάρκο Αυρήλιο ενός πασίγνωστου θέματος που χρησιμοποιεί και ο δάσκαλός του Φρόντων (254. 12 κ.ε.), χωρίς όμως αναφορά στην Σαπφώ. Αυτή η πολύ σημαντική μαρτυρία για τη

λογοτεχνική κριτική της Σαπφώς αναδεικνύει τη συμβολή της στην παράδοση των ερωτικών λόγων και στην εξύμνηση της πνευματικής ομορφιάς, όπως βεβαιώνεται και από τον Μάξιμο Τύριο (51. 5-8), τον Γαληνό (*Προτρ.* 8=Σαφ. απ. 50), και τον Μαρίνο, όπου η αθάνατη ομορφιά ανθίζει σαν φως (*Βίος Πρόκλου* III 38-42). Και ο Μ. Ψελλός (*Πρός ὃν βασιλέα τὸν Μονομάχο* Β σ. 106, 110 φ. 100) ανακαλεί, μέσω του Αίλιου Αριστείδη (*Λόγ.* 18. 4), το απ. 196 της Σαπφώς παρομοιάζοντας τον Μονομάχο με «άρρητο φως που δεν καταστρέφει την όραση». Στο εγκώμιο του αυτοκράτορα η χρήση των αππ. 196, 34 της Σαπφώς, που ακολουθεί το εγκώμιο της βασίλισσας Ευσεβίας του Ιουλιανού (*Λόγ.* 3. 109c), συνοδεύει την ονομαστική αναφορά στην Σαπφώ που μνημονεύεται μαζί με τα μεγάλα πνεύματα της αρχαιότητας. Στο *Ἐγκώμιον ἱ τὴν μητέρα αὐτῶν* η αναφορά του Ψελλού στην Σαπφώ (*Ἐπτ.* *Λόγ.* σ. 59 φ. 85) που παραπέμπει στον *Φαῖδρο* (235cd) αποκαλύπτει με τη μεταφορά του κρατήρα, την εκπαίδευση του Βυζαντινού λογίου. Στον Κλαυδιανό (*Epith.* X 235), που επίσης ακολουθεί τον *Φαῖδρο* (235c), η αυτοκράτειρα της Ρώμης πίνει τα νάματα της αρχαίας ελληνικής σοφίας, που την εκπροσωπούν ο Όμηρος, ο Ορφέας και η Σαπφώ. Με τον Αίλιο Αριστείδη (*Λόγ.* 18. 4=Σαφ. απ. 194) και τον Γαληνό (*Προτρ.* 8=Σαφ. απ. 50) συνδέεται και η μαρτυρία του Θ. Μετοχίτη (*Ἡθ.* 63. 18) ότι για την Σαπφώ *ὁλβιος* είναι αυτός που αγαπούν οι Μούσες. Ο στίχος αυτός που ανακαλεί τα αππ. 65, 28. 26, 33, 58. 11, 32 (Απολλ. Δύσκ. *Ἀντων.* 144a) της Σαπφώς, ενταγμένος στον *Ἡθικὸν* ή *Περὶ Παιδείας* αναδεικνύει τη μεγάλη σημασία της πλατωνικής παράδοσης για την επιβίωση της ποίησής της, αλλά και τη «δυνατότητα» της ποίησης αυτής να ερμηνεύεται ως ηθικά παραγγέλματα.

Στον *Φαῖδρο* το θέμα *ἔρως* των *καλῶν* ως αποκλεισμός του ἔρωτα των *αἰσχυρῶν* (252d5-6, 237d-e7-8, 249e3-4, *Συμπ.* 203c6, 204b3,d3, 206, 201a4, 197b4-5) νοείται, όπως και στην Σαπφώ, ως *ἡμεροεῖσλων καὶ κάλων*, απ. 137. 3, *Σαπφῶ...ἐρασθεῖσα καλῶν*, *Ἰμέρ.* *Λόγ.* 28. 2, (*Σαπφῶ*)...*τὸ τῶν καλῶν ἐρᾶν καὶ πρὸς τὰ ὑφαῖα φιλικῶς ἔχειν*, *Κλέαρχ.* *Ἐρωτ.* απ. 25 Wehrli), που δεν αναμειγνύεται με τα αισχρά (Σαφ. απ. 137. 5-6). Οι απηχήσεις του θέματος της Σαπφώς (*ἔλεγεσ +περὶ τῷ δικαίῳ*], απ. 137. 6) στον *Φαῖδρο* και η ιδιοποίησή του από τον Ανακρέοντα (*καλὸν εἶναι τῷ Ἐρωτι τὰ δίκαια φησιν*, απ. 402b PMG) φαίνεται ότι προκαλούν τις αναφορές του Αριστοτέλη στην *Ῥητορική*. Ο Αριστοτέλης (*Ῥητ.* 1367a12) ερμηνεύει το απ. 137 ως διάλογο των ωραίων που

διαχωρίζονται από τα αισχρά, τοποθετεί την Σαπφώ ανάμεσα στους σοφούς της Ελλάδας (1398b13) και πιστοποιεί τη σοφία της με το απ. 201 (1398b28).

Η ερμηνεία των αππ. 137, 58 της Σαπφώς από τον Αριστοτέλη και τον Κλέαρχο Σολέα με βάση την *αἰ δῶ* και της *ἀρετῆς*, και οι απηγήσεις της Σαπφώς (π. 1, αππ. 168, 30) στον *Πρωταγόρα* (310-311) και στο απ. 542 του Σιμωνίδη, επιβεβαιώνουν την εμπλοκή της στην αντιπαλότητα της φιλοσοφίας με την ποίηση σε ζητήματα μελέτης της *ἀρετῆς*. Στον *Πρωταγόρα* (344c7-8) παραπέμπει ο Δίων Χρυσόστομος (37. 47 Arnim) όταν ερμηνεύει το απ. 147 της Σαπφώς, και ο Μάξιμος Τύριος (18. 9) που εντοπίζει ομοιότητες στο σκώμμα του Σωκράτη για τον Πρόδικο (315d) με το σκώμμα της Σαπφώς (αππ. 46, 94 πβ. 57, 155). Σημαντικές ομοιότητες ανάμεσα στο απ. 542 του Σιμωνίδη και το απ. 137 της Σαπφώς είναι ότι οι συνθέσεις αυτές με άξονα την αντιπαράθεση στον λόγο κάποιου άλλου (του Πιττακού και του Αλκαίου), ερμηνεύονται από φιλοσόφους (τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη) με βάση το δόγμα του διαχωρισμού των ωραίων από τα *αἰσχρά* που ανακαλεί το απ. 137. 6-7 της Σαπφώς (=Αριστ. *Ρητ.* 1367a7-8). Ο Σιμωνίδης αντιπαρατίθεται στον Πιττακό ενσωματώνοντας το λόγο του σε μια υπόθεση (346e3-347a1) που απηχεί το απ. 137. 6 της Σαπφώς, και διατυπώνει την αδυναμία εύρεσης του απόλυτα *ἀγαθοῦ* απ. 542. 21-22 με ένα λεκτικό παράλληλο από ποίημα της Σαπφώς (απ. 16. 21), στο οποίο απορρίπτεται με σοφιστικό τρόπο ο *[πανάρ]ιστος* Μενέλαος (στ. 8). Όπως η Σαπφώ ως *συνετῇ* με επιχειρήματα που βασίζονται επίσης στην ανθρώπινη αδυναμία (απ. 16. 5-6, 21-22) διδάσκει *συνετούς* που έχουν τη δυνατότητα να παραμείνουν *συνετοί* εάν πειστούν στο λόγο της, ο Σιμωνίδης προσδιορίζει ως *συνετός* τον *ἀγαθόν*. Κάποιες άλλες ιδέες του Σιμωνίδη, όπως ο ορισμός του *ἀγαθοῦ* ως μη *κακοῦ* που ανακαλεί την Σαπφώ (*ἄκακος*, απ. 171=Φώτ. s.v.), η εὐνοια των θεών (στ. 19-20), θέμα και της Σαπφώς (αππ. 65, 28. 26, 33, 58. 11, 32), αποκαλύπτουν ότι ο Πλάτωνας στοχεύει στην καταδίκη της «διαλογικής» λυρικής ποίησης που διατυπώνει ψήγματα φιλοσοφημάτων.

Μεγάλης σημασίας για την επιβίωση της Σαπφώς είναι το γεγονός ότι ο Αριστοτέλης, ο πρώτος που ερμηνεύει στίχους της, την αξιολογεί με βάση την απάντησή της (απ. 137) στην πρώτη λογοτεχνική κριτική του έργου της από τον Αλκαίο (απ. 384). Από την εξέταση των όρων των αππ. 137 της Σαπφώς και 384 του Αλκαίου, προτιμήθηκε ο τύπος *απφοι*, με βάση και το αγγείο του Μονάχου (2416 ARV² 385/ 228) που αναπαριστά το διάλογο των δύο ποιητών, και την *ES* του Οβίδιου. Το κοινό ηθικό και κοινωνικό πλαίσιο του διαλόγου επιβεβαιώνει την αλληλεπίδραση

μεταξύ των δύο Λεσβίων ποιητών, στο πλαίσιο των αξιών της αρχαϊκής λυρικής ποίησης. Το θέμα του απ. 137 «πάθος της γλώσσας», «θέλω να μιλήσω αλλά δεν μπορώ», που εντοπίζεται και στο απ. 31 ως πάθος της γλώσσας, αυτούσιο ή σε συνάρτηση με το θέμα της *αἰδοῦς*, αξιοποιείται ως ρητορικός τόπος ή ποιητικό μανιφέστο (Β. Αιδίτουος, Κάτουλλος, Νόννος, Λουκιανός, Θ. Πρόδρομος, Ε. Μακρεμβολίτης, Μ. Ψελλός, Άννα Κομνηνή). Ειδικότερα η σχέση της Σαπφώς με την *αἰδῶ* η οποία διευρευνάται και υπό το πρίσμα της αριστοτελικής ηθικής, μέσω της οποίας επιχειρούμε να συναγάγουμε την αρχαιότερη εκδοχή του διαλόγου αυτού και την ερμηνευτική προσαρμογή του από τον Αριστοτέλη, προκαλεί μια σειρά από τοποθετήσεις των αρχαίων και των Βυζαντινών απέναντι και στην ίδια την Σαπφώ ως ηθικό πρόσωπο. Η Σαπφώ είναι μια γυναίκα που ντράπηκε: Κλέαρχος Σολέας, Άννα Κομνηνή (ποιήτρια και στους δύο), η Σαπφώ είναι μια γυναίκα χωρίς ντροπή: Μαρτιάλης, η Σαπφώ (ποιήτρια) ανήκει στα παραδείγματα της αρχαίας ντροπής: Κλαυδιανός.

Η ερμηνεία του απ. 58 της Σαπφώς από τον Κλέαρχο Σολέα (*Βίοι* απ. 41 Wehrli=Αθήν. 15. 687b) με τη σοφιστική εξίσωση της *άβροσύνας-αἰδοῦς* ως μέρους της ενιαίας ουσίας της *ἀρετῆς*, ανακαλεί τον σοφιστικό τρόπο συναγωγής συμπερασμάτων στον *Πρωταγόρα* (339), αλλά και τον Αριστοτέλη (*Ρητ.* 1398b13, 1367a12). Από την ερμηνεία του Κλέαρχου προκύπτουν οι δύο όψεις της *άβροσύνας* (πβ. τη διπλή όψη του *otium* Κάτουλ. π. 51.13 κ.ε.), στις οποίες συνονίζονται δύο διαφορετικές προσεγγίσεις της Σαπφώς. Στον Κλέαρχο η θετική πλευρά της *άβροσύνας*, διαχωρίζεται από τα αισχρά και εκλαμβάνεται ως έκφραση και αιτία της *ἀρετῆς*. Το γεγονός όμως ότι ο μαθητής αυτός του Αριστοτέλη ερμηνεύει την *άβροσύνα* ως τρόπο ζωής και χαρακτηρισμό γραφής σημαίνει ήδη μια παραχώρηση στην εκδοχή του βιογραφικού μοτίβου, στην οποία διακρίνεται προσπάθεια ηθικοποίησης της Σαπφώς με βάση τη θεματική της (*ἡμεροεῖσλων καὶ κάλων*, Σαπφ. απ. 137. 3). Και στον Μαρτιάλη (10. 35, 7. 69) η ανηθικότητα της Σαπφώς συνδέεται άμεσα με τη θεματολογία της ποίησής της. Ο Δημήτριος αποφεύγει την ηθική αποτίμηση της Σαπφώς, και αναλύοντας την εμβληματική φράση (*ύμέναιοι, ἔρωτες, ὅλη ἡ Σαπφούς ποίησις, Περὶ ἔρμην*. 132) σε πλήθος παραδειγμάτων, την αποκαλεί *θεία* για τη *δεινότητα* με την οποία χειρίζεται το γλαφυρό ύφος.

Ο Κλέαρχος επίσης, ενώ υποστηρίζει την *ἀρετῇ* της γραφής και της ζωής της Σαπφώς, επιχείρημα που αναπτύσσει ο Λογγίνος σχολιάζοντας το απ. 31 της Σαπφώς,

αμφισβητεί την *ἀρετή* της μουσικής της, που όπως και του Ανακρέοντα, ομοιάζει με τα πορνικά «Λοκρικά» τραγούδια (απ. 33 Wehrli). Ο Αριστόξενος, μαθητής κι αυτός του Αριστοτέλη, παραδίδει ότι η Σαπφώ εφηύρε την πηκτίδα και την παθιάρικη μιξολύδια αρμονία (αππ. 98 Wehrli=Αθήν. 14. 635e, 81=Πλούτ. *Περὶ Μῦσ.* 1136c153-d16=Σαπφ. αππ. 246, 247). Οι συζητήσεις αυτές ξεκινούν από τον Αριστοφάνη, που όμως φαίνεται από τη χρήση της Ωδής στην Αφροδίτη στους *Ἰππεῖς*, συνδέει πρώτος την Σαπφώ με το γλαφυρό και ηδονικό λόγο. Η γριά ευριπίδεια Μούσα των *Βατράχων* που *λεσβιάζει* ἐπὶ σκηνῆς (Αριστοφ. *Βάτρ.* 1308), η προαγωγός δασκάλα Ευριπίδο-Αρτεμισία-Σαπφώ (Θεσμ. 877-883) και η γριά των *Ἐκκλησιάζουσων* που παρωδεῖ την Σαπφώ (877 κ.ε.), είναι υπόγεια κριτική του Αριστοφάνη για την ανήθικη μουσική που ενοχοποιεί ως ανήθικη και την ίδια την Σαπφώ. Ο Ερμογένης (*Περὶ Ἰδ.* 2. 4 σσ. 331, 334) αναγνωρίζοντας τη σημασία του «ακούειν» και του «οράν» στην παραγωγή της ηδονῆς, επισημαίνει τον κίνδυνο της έκπτωσης του αβρού και ηδονικού λόγου σε αισχρότητα και παραθέτει ως πρότυπα τα αππ. 2, 118 της Σαπφώς, ποιήματα με μεγάλη απήχηση και στο Βυζάντιο, επειδή θεωρεῖ ότι δεν διεγείρουν αισχρά τις αισθήσεις. Ο Συριανός, ακολουθώντας και τον Δημήτριο, επαινεί την ηδονή που προέρχεται από τις αισθήσεις και στα *Σχόλια* στον Ερμογένη (i. 15Rabe) διασώζει τα αππ. 2, 105a της Σαπφώς.

Τα παραδείγματα που διασώζουν ο Δημήτριος, που πρώτος εξυμνεί τη *δεινότητα* και την πρωτοτυπία της ποιήτριας (*Περὶ ἑρμην.* 140, 166), και ο Ηφαιστίωνας αποκαλύπτουν τη σημασία της εγκωμιαστικής ποίησης στην επιβίωση της Σαπφώς. Ο Διονύσιος Αλικαρνασσεύς (*Περὶ συνθρόμου* . 23), σύγχρονος του Οράτιου και του Κάτουλλου, ίσως και του Λογγίνου, κατατάσσει την Σαπφώ με βάση την Ωδή στην Αφροδίτη, μαζί με τους γνωστούς από τον Αριστοφάνη εκπροσώπους του γλαφυρού ύφους. Στα σχόλια του *Περὶ ὕψους* , που πρέπει να προέρχονται από μια παλαιότερη παράδοση, η μεγαλοφυΐα της Σαπφώς ἐγκείται στη *δεινότητα* με την οποία συνυφαίνει *τὰς ἐξοχὰς* της θεματογραφίας του ερωτικού πάθους στην ακραία κορύφωση που αγγίζει το δέος. Η *ἀρετή* της γραφῆς του *πάθους* αποδεικνύεται από τη μεγαλοφυΐα της Σαπφώς που πυρπολείται και το μεταδίδει στους άλλους. Υπό την οπτική αυτή ο Κάτουλλος «μεταφράζει» το απ. 31 της Σαπφώς.

Η άλλη όψη της κριτικής του Κάτουλλου διαπιστώνεται στα ππ. 35 και 36, όπου διατυπώνεται μια έντονα αρνητική στάση απέναντι στην Σαπφώ. Και στον Μαρτιάλη η Σαπφώ και οι γυναίκες με το όνομα Λεσβία θεωρούνται ανήθικες και αδιάντροπες. Στο

λογοτεχνικό πρόσωπο της Λεσβίδας, που απαντά κυρίως στους Λατίνους αλλά και σε Έλληνες επιγραμματοποιούς, όπως ο Λεωνίδας από τον Τάραντα, οδηγούν οι «βιογραφικές» ερμηνείες των Περιπατητικών, στους οποίους η Σαπφώ κατηγοριοποιείται στη θέση της εταίρας του ποιητή ή της ανώνυμης Λεσβίδας που τον εμπνέει. Ο Ερμησιάνακτας (*Λεόντιον* απ. 2. 6) που εμπνέεται από την *Σαπφώ* του Δίφιλου (Αθήν. 13. 598bc), παρουσιάζει τον Αλκαίο και τον Ανακρέοντα ερωτευμένους με την Σαπφώ που ξεχωρίζει ανάμεσα στις Λεσβίδες. Την εικόνα της Σαπφώς του Ερμησιάνακτα αναπαράγει και ο Νικήτας Ευγενειανός (*Τὰ καὶ Δρόσιλλαν καὶ Χαρίκλέα* 3. 336-7). Η εικόνα της Σαπφώς ανάμεσα στις Λεσβίδες, γνωστή και από τα επιγράμματα (*Π. Α.* 9. 189. 2-4), στηρίζεται στα απ. 34, 96, ποιήματα με τα οποία η Άννα Κομνηνή (*Άλεξ.* 3.3) οικοδομεί την εικόνα της γυναίκας-σελήνης που υπερέχει ανάμεσα στις άλλες. Είναι εντυπωσιακό ότι από τον Χαμαιλέοντα (απ. 26 Wehrli) που μεταπλάθει το διάλογο της Σαπφώς με τον Αλκαίο (Σαπφ. απ. 137-Αλκ. απ. 384=Αριστ. *Ῥητ.* 1367a12) σε διάλογο της Σαπφώς με τον Ανακρέοντα, εξαρτάται και η εικόνα της ασελγούς Σαπφώς στον Απουλήιο (*Apol.* 9. 13 Helm). Η κριτική του Απουλήιου που θυμίζει τους ψόγους του Οβίδιου (*nota sit et Sappho (quid enim lascivius illa? Ars Amat* 3. 331=Σαπφ. απ. 261), του Τατιανού (*γύναιον πορνικὸν καὶ ἑρωτομανές, Ad Graec.* 33) και του Σενέκα (*num Sappho publica fuerit, Ep.* 88=Σαπφ. απ. 262, 256, 257, 261) απαξιώνει την *χάριν* της Σαπφώς με το προσωνύμιο *mulier Lesbia*, επισημαίνοντας με συνειδητή παραπομπή στον Γέλλιο (*Noct. Att.* 19. 9. 3 κ.ε.) τη δυσκολία της αιολικής «φωνής».

Από την εξέταση των π. 35 και 36 του Κάτουλλου αποκαλύπτεται η σχέση της Σαπφώς με το λογοτεχνικό χαρακτήρα της νεοτερικής *puella*, στον οποίο ανήκει και η Λεσβία του Κάτουλλου και η *Sapphica puella*, πρόσωπα μέσω των οποίων ο ποιητής καταδικάζει την ποίηση των αντιτέχνων του, αλλά και την ίδια την Σαπφώ. Ο Μαρτιάλης συγκρίνοντας την Σαπφώ με Ρωμαίες ποιήτριες (10. 35, 7. 69) κρίνει την ποίησή της ακατάλληλη για λόγους ηθικούς και λογοτεχνικούς. Στα επιγράμματα η Σαπφώ συγκρίνεται με γυναίκες ποιήτριες, όπως η Νοσσίδα και η Ήριννα ή εταίρες όπως η Δωρίχα, διατηρεί όμως πάντα την υπεροχή. Αντίθετα με τους Λατίνους, όπου η αντονομασία Δέκατη Μούσα είναι σπανιότατη, η πλειοψηφία των επιγραμματοποιών και ο Κλαυδιανός, προβάλλουν το πρόσωπο της ιερής Σαπφώς και της Μούσας και η αναφορά στον τόπο της καταγωγής της δεν διατυπώνει μομφή, αλλά εξαίρει τη σημασία της τέχνης της, κάποτε σε σχέση με τον συμπατριώτη της Αλκαίο. Η Σαπφώ,

η οποία σε κανένα από τα επιγράμματα δεν συνδέεται με τον Ανακρέοντα, είναι η Δέκατη Μούσα, (εμφανέστατη η επίδραση του πλατωνικού επιγράμματος: Π.Α 9. 506), η αναθρεμμένη από την Αφροδίτη και τις Χάριτες, η καλή, η πότνια, η θεία, το κλέος και η δόξα, παραλληλίζεται με τον Όμηρο (φανερή εδώ η επίδραση του Γαληνού: πάντως γάρ ἀκούομεν Ὀμηρον λέγεσθαι ποιητὴν Σαπφῶ δὲ ποιήτριαν, 4. 771), και κατατάσσεται στους μεγάλους λυρικούς της αρχαιότητας.

Με δύο άλλες αναφορές στην *Ρητορική* (1398b13, 1398b28) ο Αριστοτέλης κατατάσσει την Σαπφώ στους δέκα σοφούς επεκτείνοντας με υπαινιγμό και στον Ισοκράτη (*Επιστ.* 8. τοῖς Μυτιληναίων ἄρχουσιν) ένα συλλογισμό του Αλκιδάμαντα, και βεβαιώνει τη σοφία της με παράθεση του απ. 201. Η κατάταξη της Σαπφώς στους δέκα σοφούς, που προκύπτει από την ποίησή της (αππ. 147, 32, 55, 58, 150, 112 κ.ά.), πιστοποιεί την εν ζωή τιμή αλλά και τη μετά θάνατον λατρεία της, στην οποία αναφέρεται και ο Πίνυτος (Π.Α. 7. 16), ανακινεί μια σειρά μαρτυριών που μιλούν για το καύχημα της Λέσβου και τη δόξα του ονόματος της Σαπφώς (Πολυδ. 9. 84, Πλούτ. 145f-146a, 646, Λουκ. Ἐρωτ. 30, Οβίδ. *ES* 28, 33-34, Αντίπατρ. Σιδών. Π.Α. 7. 15, Αίλ. Αριστείδ. Λόγ. 28.51). Ως σοφή η Σαπφώ είναι κάτοχος της ἀρετῆς και εὐδαιμόνων, επομένως ανήκει στους ἀγαθοὺς ή φρονίμους (σπουδαίους). Ο Δίωνας Χρυσόστομος (37. 47 Arnim) ερμηνεύει το απ. 147 της Σαπφώς με βάση τον Πρωταγόρα (344c7-8) και την αριστοτελική ηθική ότι η γνώση του φρονίμου υπερσχύει οποιασδήποτε άλλης. Τον Αριστοτέλη (*Ρητ.* 1367a12), ακολουθεί και ο Κλέαρχος Σολέας (απ. 41 Wehrli=Σαπφ. απ. 58) που αντικαθιστά τη φράση τὰ ἤρ αἰσχρὰ αἰσχύνονται με το ρήμα ἡδέσθη και τη σοφία με την ἀβροσύνα για να τονίσει, όπως και ο Αριστοτέλης (καίπερ γυναικα οὔσαν), τη μοναδικότητα του φαινομένου (Σαπφώ γυνή μὲν πρὸς ἀλήθειαν οὔσα καὶ ποιήτρια). Ως επιχείρημα κρίσης το απ. 201 της Σαπφώς (*Ρητ.* 1398b28), θέμα που απαντά και στον Φίλωνα (V 352. 1 πβ. III 122. 24, V 351. 21-22), στηρίζεται στην αυθεντία της θεϊκής κρίσης και ως τέτοιο αποδυναμώνει και το επιχείρημα του Ισοκράτη υπέρ της Ελένης (*Ρητ.* 1399a2-4). Με βάση τις δύο αυτές αναφορές του Αριστοτέλη στην Σαπφώ (*Ρητ.* 1398b13, 1398b29), το άτομο που διεκδικεί την αἰδῶ (1367=απ. 137) ανήκει στους σοφούς, οι οποίοι προσδιορίζουν το ἀγαθόν. Τα αππ. 201, 139, που διασώζονται από τον Αριστοτέλη και τον Φίλωνα, αναφέρονται στο πεπερασμένο της ανθρώπινης κρίσης και ζωής σε σχέση με τους θεούς, και πρέπει να ανήκαν σε χαμένες σήμερα ελεγείες της Σαπφώς.

Η προβολή της Σαπφώς στην *Ἀλεξιάδα* ως γυναικείου και λογοτεχνικού προτύπου και η χρήση του απ. 137 σηματοδοτούν μια από τις πιο σημαντικές στιγμές της επιβίωσης της Σαπφώς και της γυναικείας χειραφέτησης. Πριν από την ερμηνεία του απ. 137 η Κομνηνή (*Ἀλεξ.* 14.7. 18-24) εντάσσει την *Σαπφική λύρα* σε έναν κατάλογο προτύπων λογοτεχνικού ύφους. Η μετωνυμία ανακαλεί την επίκληση της ποιήτριας στη λύρα της (απ. 118), τον Στάτιο (*Silves* 5. 3. 155), και τον Μένανδρο (*Λευκ.* απ. 259 K.-Th.=Χοιροβ. στον Θεοδόσ. I 330. 32 Hilg=Bekker. *Anecd.* σ. 1431). Το απ. 118 είναι γνωστό από τον Ερμογένη που το θεωρεί (*Περὶ ἰδ.* 2. 4 σ. 334. 5 κ.ε.) άριστο παράδειγμα γλυκύτητας (*τὴν λύρα ἄρωγᾶ ἢ Σαπφῶ καὶ ὅταν αὐτὴ ἀποκρίνηται, οἶον «ἄγε χέλυ δῖά μοι λέγε, φωνάεσσα δὲ γίνεο», καὶ τᾶέξῃς*, *Rh. Gr.* 5. 534 6-10 Walz), τον Ευστάθιο (*Ἰλ.* 9.41 κ.ε.) και τον Μιχαήλ Ιταλικό (*Λόγος εἰς Ἰωάννην II Κομνηνὸν* σ. 247). Ο κατάλογος του Μ. Ψελλού (*Πρὸς ἄν βασιλέα τὸν Μονομάχο* Β σ. 106, 110 φ. 100), που μνημονεύει την Σαπφώ στα μεγάλα πνεύματα της αρχαιότητας μέσω του Αἰλίου Αριστείδη (*Λόγ.* 18. 4=Σαπφ. απ. 194), όπως και ο κατάλογος της Κομνηνής, αποτελούν μια καθοριστική στιγμή για την επιβίωση της Σαπφώς και τη διαμόρφωση και της λογοτεχνικής συνείδησης του Ελληνισμού.

Η ερμηνεία του απ. 137 από την Άννα Κομνηνή (*Ἀλεξ.* 15.8. 11-12), αναδεικνύει για δεύτερη φορά μετά από τον Αριστοτέλη την πατρότητα των στίχων ενός πολυχρησιμοποιημένου θέματος, γνωστού, χωρίς όμως αναφορά στην Σαπφώ, από τον Αιδίτου, τον Κάτουλλο, τον Λουκιανό, τον Νόννο, τον Μ. Ψελλό, τον Ευστάθιο Μακρεμβολίτη και τον Θ. Πρόδρομο. Η Κομνηνή, αποστασιοποιείται από τις βιογραφικές ερμηνείες των Περιπατητικών που ακολουθούν και οι Σχολιαστές της *Ρητορικής*, σύμφωνα με τις οποίες το απ. 137 είναι ένα αμοιβαίο ποίημα, η εμφανής όμως προσπάθεια ηθικοποίησης της Σαπφώς, επιβεβαιώνει ότι το ποιητικό συμβάν διαθλάται μέσα από την εκάστοτε λογοτεχνική μορφή και αναγκαστικά προσαρμόζεται στους κανόνες που η μορφή αυτή υπηρετεί. Η Άννα Κομνηνή που ακολουθεί τον Κλαυδιανό (*Epith.* X), ιδιοποιείται την *αἰδῶ* του απ. 137 της Σαπφώς και απαντά στις κατηγορίες του Μαρτιάλη ότι η Σαπφώ ήταν αδιάντροπη και απαίδευτη (10. 35. 16), και διεκδικεί μέσω αυτής την τέχνη του γράφειν, όπως αργότερα οι ποιήτριες του 16^{ου} αι. στηρίχθηκαν στην πραγματική Σαπφώ, και όχι την Σαπφώ της οβιδιανής επιστολής, για να καθιερωθούν στο ανδροκρατούμενο λογοτεχνικό καθεστώς της Ευρώπης.

Με τη χρήση των απ. 96, 34, 16, 138 της Σαπφώς, η Κομνηνή φιλοτεχνεί το πορτραίτο-εγκώμιο της μητέρας της Ειρήνης (Άλεξ. 3.3). Το σεληνιακό φως του προσώπου της Ειρήνης, εκπορεύεται από τη λάμψη των οφθαλμών διαχέεται σαν φωτεινή θάλασσα που γεννά τον πόθο σε ένα τοπίο ανθέων που επηρεάζει, όπως και στην Σαπφώ, τη βλάστηση της γης. Όπως η Αριγνώτα, η γυναίκα-σελήνη υπερέχει όλων και ίσως συνταυτιζόταν με το όραμα της Αφροδίτης ή της Πειθώς (απ. 96. 26, 29), η αυτοκράτειρα ξεχωρίζει από τις ξένες γυναίκες από τη λάμψη του προσώπου της σαν φεγγάρι που λάμπει και παρομοιάζεται με την Αθηνά. Η Κομνηνή ακολουθεί το απ. 96 της Σαπφώς, το οποίο πρέπει να γνωρίζει άμεσα και όχι από ανθολόγια εγκωμιαστικών τόπων, τουλάχιστον έως το στ. 17. Στο χωρίο αυτό της Άλεξιάνδρας παραπέμπει ο Γ. Τορνίκης (259.6 κ.ε. Darrouzès) στο επιτάφιο εγκώμιο της Άννας Κομνηνής, την οποία υμνεί απηχώντας επίσης το απ. 137 (σ. 315. 16 κ.ε.). Στο εγκώμιο της μητέρας της η Κομνηνή ακολουθεί τον Ιουλιανό που χρησιμοποιεί την Σαπφώ (απ. 34) στο εγκώμιο της αυτοκράτειρας Ευσεβίας, τον Ψελλό που την χρησιμοποιεί στο εγκώμιο του Μονομάχου, και τον Μ. Ιταλικό που την προτείνει στα εγκώμια αυτοκρατόρων. Στίχους του απ. 34, που απηχείται στον Αριστοτέλη, τον Γρηγόριο Νανζιανζηνό, τον Ηλιόδωρο, τον Νόννο, τον Κόϊντο Σμυρναίο και τον Μ. Ψελλό, διασώζει ο Ευστάθιος (ΐλ. 729. 20 πβ. *Anecd. Par.* iii Cramer), ο οποίος το παραθέτει από ανθολόγια ή από μνήμης, όχι όμως από την παράφραση του Ιουλιανού (Έπι στ. 194. 387a). Ο Ευστάθιος, η μοναδική πηγή για το απ. 209, διασώζει και το απ. 53 ως χαρακτηριστικό παράδειγμα σαπφικού ενδεκασύλλαβου, ενώ επεξηγεί και το απ. 57 (Όδ. 1916. 49). Ο Ζωναράς επίσης έχει στη διάθεσή του κάποιες άλλες πηγές, όπως φαίνεται από το απ. 120 και τα απ. 25, 20 inc. auct.

Οι διαφορετικές ερμηνείες του απ. 137 από τους Σχολιαστές της *Ρητορικής* του Αριστοτέλη και την Κομνηνή, η αναφορά της Κομνηνής στην *Σαπφική Λύρα* σε αντιπαράθεση με τη δήλωση του Τζέτζη ότι η *Σαπφώ* καὶ τὰ *Σαπφούς*, ἡ *Λύρα* καὶ τὰ *μέλη* έγιναν παρανάλωμα του χρόνου (Περί Πινδ. Μέτρ. 20-22 Cramer), που όμως αυτοδιαψεύδεται από την αναφορά στο σαπφικό μέτρο (Σχ. Β στον Ηφαιστ. σ. 293. 15 κ.ε. Consbruch), βεβαιώνουν την ύπαρξη έντονων συζητήσεων γύρω από την ποιήτρια, η οποία εκτός από θερμούς υποστηρικτές, όπως ο Γ. Τορνίκης και ο Θ. Πρόδρομος, ο οποίος υμνεί την Κομνηνή, θυμίζοντας εγκώμια των επιγραμματοποιών στην Σαπφώ, είχε έντονους επικριτές, που επιχείρησαν την απαξίωση ίσως και την εξαφάνιση τουλάχιστον ενός μέρους της ποίησής της.

Τον 12^ο μ.Χ. αι. ο Κορίνθου Γρηγόριος (Σχ. στον Ερμογ. *Μέθ.* 5 *Rh. Gr.* 7. 1236 κ.ε. Walz) αντιστρέφοντας τη δήλωση του Σωκράτη στον *Φαίδρο* (235c), αποδοκιμάζει τα «ερωτικά» της Σαπφώς και του Ανακρέοντα που κολακεύουν αισχρά την ακοή, σχολιάζοντας όμως την *Ρητορική* του Αριστοτέλη (1328b=Σαπφ. απ. 201) αναφέρεται, όπως και ο Ιωάννης Διάκονος Λογοθέτης στο *ένθύμημα* της Σαπφώς (Σχ. Ερμογ. *Μέθ.* Rabe), στον *τόπον...έκκρίσεως περί τοῦ αὐτοῦ ἢ ὁμοίου ἢ ἐναντίου* (Σχ. Ερμογ. 5 *Rh. Gr.* 7. 1153. 18 κ.ε. Walz). Την ίδια εποχή ο Κωνσταντίνος Μανασσής επαινεί τη ρητορική δεινότητα του Μιχαήλ Αγιοθεοδωρίτη με τη «μούσα της Σαπφώς» και τη λύρα του Ανακρέοντα (279-281), απηχεί την Σαπφώ στο *Χρονικό* και μεταφέρει το αίνιγμά της στον Αντιφάνη στο *Τά κατ' Ἀρίσταρχον καί Καλλιθέαν*. Ο ίδιος απηχεί και το απ. 156 της Σαπφώς (7. 12-4), γνωστό παράδειγμα ρητορικής στον Νικήτα Χωνιάτη (*Λόγ.* 3. 18. 19-22, 18. 191. 22-5) και τον Μιχαήλ Ιταλικό (103. 4-7).

Βασικός παράγοντες επιβίωσης της ποίησης της Σαπφώς, την οποία οι βυζαντινοί λόγιοι γνωρίζουν, όπως φαίνεται από τον Μετοχίτη έως και τον 14^ο αιώνα μέσα από το σύνολο της ελληνικής γραμματείας και από συγγραφείς που αγαπήθηκαν πολύ, υπήρξαν η εγκωμιαστική ποίηση και η επιστολική παράδοση, κλάδοι λογοτεχνικοί που ακολουθούν τους κανόνες των εγκωμίων του Ιουλιανού (*Περί βασιλείας* 2. 63d πβ. 78c, 79cd) και του ρήτορα Μένανδρου (*Περί Ἐπιδ.* 132) για τη συγγραφή των διαφόρων ειδών του βασιλικού λόγου. Ο Μ. Ψελλός, ο Μ. Χωνιάτης και ο καθηγητής ρητορικής Θεόδωρος Υρτακηνός (14^{ος} αι. μ.Χ.) ακολουθούν τον Ιουλιανό (*Ἐπιστ.* 183, 193) χρησιμοποιώντας τα απ. 48, 163 ως δοκιμασμένα επιστολικά θέματα. Η επίδραση του Ιμέριου (*Λόγ.* 1. 4=Σαπφ. απ. 110, 111, 73) στη διάσωση των επιθαλαμίων της Σαπφώς βεβαιώνεται από τον Μ. Ιταλικό (*Λόγ.* 9. 4, 9. 16=Σαπφ. απ. 156, 194, 105b), το *Μυθιστόρημα τοῦ Διγενῆ*, τον Νικήτα Χωνιάτη (*Γαμ. Λόγ.* 2), και τον Ευστάθιο Μακρεμβολίτη (*Τά καθ' Ὑσμ. καί Ὑσμ.* 10. 6. 3). Τον 15^ο αι. ο Μ. Αποστόλης, και ο γιος του Αρσένιος ερμηνεύουν το απ. 111 και αποδίδουν πειστικά στην Σαπφώ το απ. 168, γνωστό ήδη από τις χρήσεις του στον Αριστοφάνη. Ανάμεσα στην τελευταία μαρτυρία για την Σαπφώ του μυθογράφου του 16^{ου} αι. Comes Natalis (*Myth.* 5. 16 σ. 161=απ. 212) για ένα άγνωστο από άλλη πηγή ποίημα, έως τα ποιήματα του Πατούσα σε σαπφική στροφή (17^{ος} αι.), μεσολαβεί το *Ετυμολογικόν Μέγα*. Το λεξικό αυτό που συντάχθηκε το 1100 και εκδόθηκε το 1499

αναφέρει μόνο πέντε φορές την Σαπφώ, διασώζει όμως τα περισσότερα αποσπάσματα από τα inc. auct. των αιολέων ποιητών.

Οι λογοτέχνες της Δύσης γνωρίζουν την Σαπφώ του Οβίδιου, τα μέτρα της Σαπφώς και λίγα ποιήματά της στην έκδοση του Μάξιμου Τύριου. Αντίθετα οι Βυζαντινοί λόγιοι, που αντιλαμβάνονται τη σημασία της έμμεσης παράδοσης για την επιβίωση του ελληνικού πνεύματος, γνωρίζουν και τις υπόγειες διαδρομές της ποίησης της Σαπφώς μέσα από τους θαυμαστές του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη. Η αδιάκοπα διαπιστούμενη βαθιά επίδραση της Σαπφώς στη μεταγενέστερη λογοτεχνική παραγωγή πιστοποιεί ότι η ποίηση ή η μορφή της δεσπόζει στα εξοχότερα είδη της ελληνικής λογοτεχνίας. Και ενώ οι παραδεδομένες εικόνες της Σαπφώς δεν συναποτελούν την πραγματική εικόνα του ιστορικού προσώπου, η θέση της στην ελληνική λογοτεχνία - και τη νεότερη- δεν είναι ακαθόριστη. Η Σαπφώ, η ενσάρκωση της άφθαρτης ποιητικής δόξας, ανήκει στα μεγάλα πνεύματα της αρχαιότητας και στα σύμβολα του αρχαίου ελληνικού πνεύματος.

SUMMARY

The dissertation titled *Sappho in the Ancient Greek and Byzantine Literature*, written by Maria G. Giannikou under the supervision of Prof. of Classics I.N. Perysinakis, deals with the perception of Sappho's poems in ancient Greek, Latin and Byzantine Literature. The thesis examines the meaning of Sappho's poems and the *meta-simasia* (metonymy) that takes place in the works of later authors. The main aim of this dissertation is to trace the perception of Sappho's poems by the later literature and to investigate the powers that contribute to the survival of her poetry. The objectives of the dissertation are to highlight the most significant ways of perception of Sappho by other scholars, and also to answer questions, such as why a large number of texts (as Galen, Pausanias, Claudian, Hermeias, M. Psellos, etc.) is not recorded in the editions of Sappho's work, and why a large number of sources focused on the issue of her morality.

Our research has shown that the satire of Sappho in the period of ancient comedy largely determined the survival of her poetry and preserved traditions and rumors related to her life and behaviour. However, although we believe that the stage presence of Sappho as a voluptuous courtesan is due to Menander's *Leucadia*, her influence in the saved works of Aristophanes reveals the origins of the Sapphic "myth" and the distortion of the historical figure of Sappho into mistress and Muse. Most of the allusions to Sappho in Aristophanes' comedies, especially in the invocation hymns, in Parabaseis and the descriptions of symposia, having falsifying or mocking her verses, are bounded with the structure of comedy (*Equites*, *Ecclessiazusae*) and establish repetitive scenes and comic characters. Major themes of Aristophanes' comedies, such as the invocation of the Muse, the renewal and the marriage of the hero rescuer, the goddesses-prostitutes protecting fertility and peace, explain (first of all in *Acharnenses*), the relationship between Sappho and comedy and the comic poets, being the first critics of her work. Through the interactive relationship between the allusions, echoes, and hints to Sappho in Aristophanes' works and Aristophanes' political perceptions, formed two figures: one oppositional and one complementary: Sappho as a hetaera and Sappho as a Muse, who especially in the *Equites*, is identical to the Muse of the comic poet.

Sappho, inspires Aristophanes from the beginning to the end of his creative work. Allusions and echoes are found to his works, from *Acharnenses*, where the introductory monologue of Dikaiopolis, being built by modifying Sappho's lyrics, to the *Ecclessiazusae*, where the influence of Sappho decisively contributes to the creation of female comic characters, such as the prostitute, the pimp, the young woman who is in

love, and the emancipated woman, who claims an active role in political, social and spiritual life. In the preface of *Equites*, Aristophanes, using allusions to Alcaeus, attacks the cruel policy of Cleon through hints at Aeolian poets. This comedy characterized by the strong presence of Sappho in the scene of renewal, contains also repetitive echoes of fr. 94 and an extended use of the Ode to Aphrodite. The same Ode inspires Aristophanes to describe the political love or alliances to a higher power, or to remove the injustice by politicians (*Equites*), and Euripides (*Acharnenses*, *Equites*).

In the *Lysistrata*, Aristophanes referring to the Ode to Aphrodite stops a woman who attempts to desert from the alliance of the women and in the *Nubes* he uses the Ode in the scene of the burning of Socrates' school. The allusions to Sappho's verses in the weddings of the heroes of Aristophanes (*Peace*, *Aves*), mock wedding ceremonies (*Acharnenses*, *Equites*), and erotic scenes (*Ecclessiazusae*, *Lysistrata*), strengthening the affinity of Aristophanes' hero with Sappho's lover Phaon, the old man, who is rejuvenated using the Venus' ointment. At the same time with these allusions, echoes and hints, Aristophanes builds a special comic character, which incorporates characteristics of the courtesan and the extremely gifted and dynamic woman, such as Lysistrata and Praxagora. The echoes of Sappho in the comic marriages (*Acharnenses*, *Pax*, *Aves*) bounded with whole scenes illustrate the important role of the *epithalamia* in the survival of her poetry. In the *Ranae* the imitation of fr. 2 is used to describe the initiation and the entrance to Hades. These allusions to fr. 2 reveal why Plato uses the poem in the *Phaedrus*, Ovid in the *ES* for the description of the "death" of Sappho in a sapphic landscape, and why Gregorios Nanzianzinos uses the same poem for the description of the holy landscape, where the mortal man communicates with his God. For these reasons fr. 2 plays a very important role in the indirect tradition of Sappho's poetry (until 14th c. A. D.).

The main reason for the inclusion of Sappho as female company in the symposia (see Diphilos' *Sappho*), except gender and ancestry, was her poetry (references to the flowers, the perfumes, the cushions, the mattresses, the wine and Dionysos), as well as the famous in this period in Athens convivial songs of Lesbian poets (Sappho and Alcaeus). We find echoes and allusions to Sappho in all descriptions of the banquets in the comedies of Aristophanes. The fact that in the *Wasps* the reference to *lesbiazein*, popular quip of the Ancient comedy (Pherekrates, Strattis, Theopompos), adopted by later authors (Lucian, Heshycius, etc.) in order to present Sappho as a hetaera-female-partner *gynaikerastris* because of her gender and origin. In the *Wasps* the reference to *lesbiazein* is purely a national joke in political contexts.

In the *Ranae* Aristophanes' reference to *lesbiazein* (1308) is a key-factor in the conviction of Euripides' music. In the *Ecclessiazusae* the phrase *labda moi* (910) musically satirizes the sexual life of Lesbians and Ionians. With the sexual hint "from well-built Lesbos" Chamaeleon (fr. 41. 4-5 W) equates Sappho to an anonymous woman of Lesbos, who inspires Anacreon. In the *Thesmophoriazusae* the affinity of the comic characters of Agathon and of Euripides-Artemisia to Sappho, aims to condemn the outlandish sensual music, symbolized by *barbitos* and *piktides* (lyres), instruments closely associated with Sappho.

In the *Lysistrata*, the *Thesmophoriazusae* and the *Ecclessiazusae*, Aristophanes exploits the theme of the female friendship, the main issue of Sappho, to criticize the claims of the women and the resulting social and political upheavals. The group of the rebel women like the partners of the leaders Lysistrata and Praxagora, on the standards of the lesbian group, such as the *thiasos* of Sappho, and the claim of love, are steadily the main themes of these comedies. The similarity of Sappho to Praxagora is reinforced by the allusions to the poetess in the programme of equality and love (the new law). These themes determine to a large extent the Sappho's comic character and the survival of her poetry. The image of Sappho as teacher of love, partner, promoter, underlies the comic character of the old woman pursuing the young lover, but also the character of the young woman in love. The parody of fr. 168B twice in the *Lysistrata* and three times in the *Ecclessiazusae*, confirms that Sappho inspires Aristophanes to create the comic character of the woman teacher of sexual seduction (reminiscent of the quip of Epicrates' Sappho). Comic Sappho was alike to Praxagora and Lysistrata, women with sensual and virile characteristics. Also Sappho could fit to these similar comic figure in the *Sappho* of Ameipsias.

In the *Phaon* of the com. Plato (*Phaedon* or *Phaedrus* as second title correlate the comedy with the parody of Plato's *Phaedrus*), Sappho seems to be associated with the aromas and magic herbs, the sexual seduction (Plin. *NH* 22.20), and the secrets of aphrodisiac food. In this comedy, the leader of the women fans of Phaon, perhaps Venus or Sappho, who requires gifts for the god of pleasure, recalls Ovids' Sappho who requires of the women of Lesbos gifts for Phaon. This comic character reminds also the women of Lesbos who hunt Phaon's love (Serv. *ad. Aen.* 3.279). The involvement of Sappho with fallic demons, such as Phaon (which coincides with obsessive reader of Philoxenus), and with the wandering, neoteric poets such as Philoxenus (notorious for his relationship with the hetaera Lais), places her in the comic figure of the courtesan and probably she is

identified with the musician, who accompanies Phaon. Indication for linking Sappho with the neoteric poetry was the parody of Philoxenus' *Deipnon* in com. Plato's *Phaon* and Diphilus' *Sappho*, and this probably indicate that Diphilus showing Sappho as Archilochus' and Hipponax' mistress, is inspired by the musical comedy *Phaon* of the com. Plato.

A key feature of Adonis and Phaon (fr. 140,168, 211), fertilized forces of nature (in Kratinos are identical), is their connection with plants and aromas, that revitalize or weaken the erotic attraction. The relationship of Sappho with Adonis, (particularly strong as it is verified by the numerous references of philologists about the metrics and the content of these songs associated with the fertility of the land (Set. 9.29, Mar. Plot. Sacerd. 6.517. 4 ff (=Sapph. fr. 117 ab), 6. 616. 22 ffK. (=Sapph. fr. 168), M. Victor. 6. 86 ff K., Fortun. 6. 288. 8 K., Terent. Maur. 2160 p. 340, Himer. 9. 19), was one of the major reasons for mockery, but also for her image as a Muse (Diosc. A. P. 7. 407. 7-8).

The poets of Middle comedy satirize Sappho or her verses, Adonis and his festivities, Phaon, and the wine of Lesbos. Highlight of the Middle comedy and of the survival of Sappho, Speaking Sappho of Antiphanes (*Sappho* fr. 194), shows for the first time in the literature the special relationship of Sappho with the production of the speech and of the written word. This is evidenced by her letter to Phaon written by Ovid, the references of epigrammatists to the continuous voice of a dead Sappho (A. P. 6. 269), to the "Potnia" Musa with the immortal children (Diosc. A. P. 7. 407), and Sappho's bright pages that speak (Poseidip. A.P. 122. 5, Atheneus 13.596b). "Sappho" in Antiphanes recalls Diphilus' "Sappho", who talks and probably teaches Hipponax or Archilochus. This comic Sappho reminds also Sappho-poetess competing poetically with Alcaeus (Sapph. fr. 137), or with Anacreon (Cham. fr. 26 W.). The interlocutor-pupil of Sappho in Antiphanes' *Sappho* was probably Socrates, who in the *Phaedrus* (235c) declares that he is afraid of her verification (*elenchos* cf. Max. Tyr. 18. 9). The elaborate version of the riddle of Antiphanes, establishes also the rhetoric Sappho. It is not coincidence that Sappho-patron of writing shows remarkable similarities to Rhetoric in *Phaedrus*, where also expressed the teacher-parent's anxiety on the fate of *logos*-child.

Cross examination of Menander's *Leucadia*, Ovids' *ES*, Tuprius' *Leucadia*, Sappho's icon in the Pythagorean Basilica in Rome and in the "House" of Menander in Mytilene, proves that key themes of Menander's *Leucadia*, is the erotic fury (*mania*) of Sappho, who acts as Euripides' heroines, and the treatment of love (with a jump into the water or with a magic herb) in a sacred place. Another reading of these issues that

establish the archetypical character of a madly in love Sappho, is the transformational power of love and the journey of soul beyond the mortal existence (the comedian character of Phaon could adjusted to a Pythagorian). Another reading of these themes shows the attempt of the comic poet to repress the sexual pursuits of the women for which the passion overrides the reason according the beliefs of ancient times.

These themes of Menander are also crucial for the interpretation of Ovid's *ES*, the extensive testimony of antiquity for Sappho, which affected more than any other sources her presence in the European literature. The main axes of the letter to Phaon is the myth of "Burning Sappho" (criticism of erotic poetry symbolized by a sensual courtesan), the theme "Letter-Writing" an allegory of the "death" of Sappho and the metaphor of the "Letter-Boat" that recalls Antiphanes' *Sappho*. The heroin of Ovid led by the nymphs and the spirits, like Socrates in the *Phaedrus*, is driven to a death-march and claims in Apollo's temple the vision of Cupido. The death-march of Sappho was built with the repetitive allusions of fr. 31. Ovid parodies the landscapes of Sappho and her desire (*himeros*) of death (fr. 2, 95, 94). In the epistle to Phaon the themes of the injustice-lover's getaway, which recalls themes of fr. 137, of Sappho's rivals (women of Sicily), of the mourning of Sappho for her daughter, that recalls the lament of Adonis, are interwoven with the legends of Moon, Ity, and Phaon. In this epistle Phaon incorporates characteristics of Apollo, Dionysus, Alcaeus and a wild spirit of the forest. In the parody of Ovid, which was built on successive allusions to Sappho, the lyric poetess is driven to Leucata, a place that metaphorically shows amount of the height (*hypsos*) of her writing, that like the fury (*mania*) are characteristics of the inspired soul (Longinus). The use of fr. 31 as an allegory of the writing is confirmed by the use of M. Psellos, by Catullus's translation (p. 51) and by the allegorical use of fr. 31 in the *Phaedrus* of Plato.

In *Phaedrus*, Plato confesses that he was inspired by Sappho and Anacreon (235c). This confession represents a great moment of the survival of Sappho's poetry, that is recognized as poetry of the inspired soul (see the interpretation of fr. 31 by Plutarch: *Amat.* 763ab). The relationship of Sappho with Plato is reinforced by the allusions to Sappho, - allusions closely connected with the structure of the dialogue-, and confirms that the conceptions of Plato (Socrates) about for the treatment and sexual behaviour are influenced mainly by Sappho, as Maximus of Tyre demonstrates.

In *Phaedrus* the scene of the shame of Socrates, which flows into Aulus Gellius, recalls themes of fr. 137, the evocative hymn to the Muses recalls invocations of Sappho, and fr. 31 was used to describe the symptoms of philosophic love. The theme of the desire

of the beautiful (nice) and good (*himeros esthlon and kalon*: Sappho fr. 137.3 cf. Him. 28.2, Clearch. fr. 25 W.) is much closed to the platonic theme *eros ton kalon* (love of the nice). As in Sappho (fr. 137. 5-6), in *Phaedrus* (252d5-6, 237d-e7-8, 249e3-4 cf. *Symp.* 203c6, 204b3, d3, 206, 201a4, 197b4-5), the beautiful (nice) are also separated from the shameful (*aischra*). These allusions to Sappho in the *Phaedrus* seem to provoke the references of Aristotle to Sappho in the *Rhetoric*. In the *Phaedrus*, *himeros* as fury, pain and pleasure, a bittersweet experience, revokes Sappho's fr. 130 (as shown by testimonies of Hermeias and Plutarch), which manifest themselves as a cluster of symptoms in the presence of the grid-absent loved person (frr. 48, 94). In the *Phaedrus* the philosophical persecution is described as prosecution of love (cf. Sappho p. 1). It is of utmost great importance that the philosopher inspired by the god (became *entheos*) in a landscape that recalls fr. 2 of Sappho. Aelius Aristides' reference (*Or.* 18. 4) that the rhetoric *topos* of Beauty as supernatural bright flower belongs to Sappho (fr. 196), attests her contribution to the tradition of erotic speech (*logos*) and the glorification of the spiritual beauty. This theme of Sappho is attested by Fronton, Maximus of Tyre, Galen, Marinus, and especially by M. Psellos. M. Psellos when mentions Sappho as one of the great spirits of antiquity, recalls fr. 196 through Aelius Aristides, in the eulogy of Monomachos, who was in Mytilene.

Of great importance for the perception of Sappho is the literary criticism of Aristotle (*Rhet.* 1367a 6-15=Sapph. fr.137). Aristotle evaluates her poetry based on her response (fr. 137) to Alcaeus address to Sappho (fr. 384), which constitutes literary criticism of her work. Examination of frr. 137 of Sappho and 384 of Alcaeus illustrates the degree of interaction between the two poets and the contribution of Alcaeus' fr. 384 creating the "myth" of Sappho. The dialogue of the two Lesbian poets inspires the painter of the "Munich's pot", who depicts the episode of fr. 137, inspires Ovid's *ES*, and Byzantine Commentators on *Rhetoric*. The issue on fr. 137 "I want to talk, but I can not", the passion of the tongue-silence, main theme of fr. 31, depending on the issue of morality are utilized by later authors and poets as rhetorical or poetic manifesto (V. Aedituus, Catullus, Nonnus, Lucian, Th. Prodromos, E. Macrembolitis, M. Psellos, Anna Komnena).

Aristotle's interpretation of Sappho's fr. 137 gives impetus to the biographical approach to Chamaeleon's and Hermesianax's poetry, which also follow Commentators on the *Rhetoric*. The crucial point of the relationship between Sappho and virtue (*arete*)/morality (*aidos*) is found in the *Alexias* of Anna Komnene, who also based on Aristotle's *Rhetoric*, adopts the shame of the poetess to defend her own literary

activity. These issues cause a series of questions about why and how the concealment or the distortion of the values of Sappho's poetry influences the literary criticism and the perception of her poetry. Characterizations like "Tenth Muse" or "prostitute", confirm that the beautiful and the shameful (obscene) face of Sappho, resulting from the different readings of her work, coexists in the discussions about virtue in the literature, from Plato and Aristotle, to Athenaeus, Catullus, Aulus Gellius and Anna Komnena.

Sappho is mentioned in two other passages in the *Rhetoric*. Aristotle reckons her among the wisest of Greece (1398b13), reference that influenced a great number of later authors and poets (Pollux 9. 84, Plut. 145 ff, 646, Luc. *Amor.* 30, Ovid *ES* 28, 33-4, Antip. Sid. A. P. 7. 15, Ail. Arist. Or. 28. 51, Pinytos A. P. 7. 16). In another passage of the *Rhetoric* (1398b28=Sapph. fr. 201) Sappho is mentioned in relation to the common places (*enthymemata*). Fr. 201, 139 of Sappho, transmitted by Aristotle and Philo, must have belonged to lost elegiacs of the poetess. As a wise, Sappho holds the virtue (*arete*) and Dio Chrysostomus interprets fr. 147 based on Aristotle and Plato's *Protagoras* (344c7-8). The interpretation of fr. 137 by Aristotle on the basis of the separation of the nice (*kala*) from the obscene (*aischra*), and the interpretation of fr. 58 by Clearchus according to Aristotle and in order to study the integrity of the virtue and the indendification of its constitutens, are very important for the perception of the poetry of Sappho. This theme requires the examination of the confrontation of Plato in *Protagoras* with the opinions of the lyric poets, like those detected in Simonides' fr. 542, and also found in the poetry of Sappho. According to the interpretation of fr. 58 by Clearchus, the *habrosyna* (the love of delicacy), the positive side of which is separated from the obscene (*aischra*), is understood as an expression of the life and of the writing of Sappho.

Clearchus supports the virtue of Sappho's life and work, an argument developed by Longinus commenting fr. 31, but denies the virtue of her music, which like the "Anacreontea" resembles porn Locric songs. Sappho according to the reference of Aristoxenus regarding the virtue of her music, used exotic lyres like *piktides* and invented the mixolydian harmony. Aristophanes in the *Equites*, as shown by the use of the Ode to Aphrodite, was the first who connects Sappho with sensual and flattering word. The old Euripidian Muse in the *Ranae* who *lesviazei*, Euripides-Artemisia in the *Thesmophoriazusae* (877-83) and the old woman who parodies Sappho in the *Ecclesiazusae* (877-83), sear not only the immoral sensual music, but also Sappho herself.

Dionysius of Hallicarnassus on the basis of the Ode to Aphrodite ranked Sappho among the most important representatives of the elegant style. The examples as referred

by Demetrius, who celebrates her mastery in the negotiation of the elegant style, the material of which is love-affairs, wedding songs and gardens of the nymphs, and the examples as referred by Hephaestion, reveal the importance of praise-poetry for the perception and for the survival of the poetry of Sappho, especially her rhetoric *topoi*.

On the other hand Hermogenes warns of the dangers of the delicate and sensual writing and cites as good examples fr. 2 and 118, whereas Syrianus commenting Hermogenes quotes fr. 2, 105a, references that were very important for Sappho's future. The comments of Longinus (*On sublimity*) about fr. 31 focus on the virtue (*arete*) of the writing of Sappho, which brings someone to ecstasy (the same opinion for fr. 31 has also Plutarch: *Amat.* 763ab) and constitute a sample of *topos*, of how much high her work is ranked. This way of view can be found in the translation of fr. 31 by Catullus. On the contrary in the poems 35, 36 Catullus expresses negative criticism towards Sappho, which is associated with Sapphica puella and Lesbia.

The theme of the rejection of Sappho by comparing her with other women poetesses and prostitutes, is most evident in Martial (10. 35, 7. 69), who finds her poetry inappropriate and proposes moral and literary Roman women poets. Throughout the poetry of Martial Sappho and women with the name "Lesbia" considered immoral and shameless. But the literary figure of the "woman of Lesbos" goes back to "biographical" interpretations of Peripatetics, in which Sappho is classified in the place of a courtesan or an anonymous woman of Lesbos, who inspires the poet. Not accidentally the main axis of the biography of Sappho is Sappho's confusion with another woman of Lesbos (Athen. 13. 596e, Ael. V. H. 12. 19, Sen. *Epist.* 88. 37, Sud. s.v.). The famous, through epigrams, icon of Sappho among the women of Lesbos (A. P. 9.189), is found in Hermesianax, who is inspired by Diphilus' *Sappho*. This figure also reproduced by Nicetas Eugenianus (3. 336-7), based on fr. 34 and 96, poems with which Anna Komnena builds the image of "woman-moon" prevailing among others. The image of voluptuous Sappho in Apuleius (*Apol.* 9.13) is based on Chameleon (fr. 26 W.), which transforms the dialogue of Sappho (fr. 137) and Alcaeus (fr. 384), in dialogue of Sappho and Anacreon. Apuleius's criticism reminds the blames of Ovid (*nota sit et Sappho (quid est lascivious illa?*, *Ars Amat.* 3. 331), Tatian (*Ad Graec.* 33) and Seneca (*num Sappho publica fuerit*, *Ep.* 88=Sapph. fr. 262, 256, 257, 261). On the other hand in the majority of the epigrams, Sappho is the Tenth Muse, whom Cypris and Eros together reared, The "Potnia", The Beauty and The Glory, is parallelized with Homer and is ranked as one of the major lyric poets of the antiquity.

In the *Alexias* of Anna Komnena the picture of Sappho as woman and literary standard, marks one of the most important moments of the perception of Sappho and of the female emancipation. Anna Komnena in agreement with Claudian (*Epithal.* X) answers the accusations of Martial (10. 35) that Sappho was shameless and uneducated, and adopts the shame of fr. 137 to claim through Sappho her own art of writing. So did the later women poets of the West (16th c. A. C.), who were based on real Sappho, and not on Ovid's Sappho to be established in the male-dominated literary status in Europe. Anna Komnena uses Sappho and in the portrait-praise of her mother Eirene, following Julian the emperor, M. Psellos, and M. Italicus, who propose Sappho's verses of praise honoring the emperors. Anna Komnena also follows the literary tradition of using fr. 34, 96 for the image of woman who prevails among others, evidence that Sappho's poetry was still directly known in Byzantium in the 12th c. A. C. G. Tornikis and Th. Prodromos converse with the references of the *Alexias* about the funeral eulogies of Anna Komnena.

The different interpretations of fr. 137 by Commentators on *Rhetoric* and Anna Komnena, the reference of Komnena to Sapphic lyre, in opposition to the declaration of Tzetzes that the time has destroyed Sappho and her work, her lyre and songs (Cramer, *An. Par.* i 63), declaration that contradicts with his comments on Sappho's metrics (*Schol. B.* in Hephaest. *Poem.* 1.2), suggest intense discussions about her work. For example, Gregory of Corinth reversing the statement of Socrates in *Phaedrus* (235c) condemns the love songs of Sappho and Anacreon, but because of the comments of Hermogenes in the *Rhetoric*, stresses, like Ioannes Diaconus Logotheta, in the common places (*enthymemata*) of Sappho.

In the literary lists (catalogue) of M. Psellos, Sappho is mentioned among the great figures of antiquity with a hint to Aelius Aristides (*Or.* 18. 4=Sapph. fr. 196). In the catalogue of Anna Komnena (*Alex.* 14. 7. 18-24) Sappho -the metonymy "Sapphic lyre" recalls Sappho's fr. 118 cf. Statius *Silv.* 5. 3.155, and Hermogenes (*Id.* 2. 4), is also mentioned among the great literary figures. These literary evaluations highlight the role that they play for the survival of Sappho's work the rhetoric suggestions of Hermogenes, Julian the emperor, Claudian, Eustathius and Michael Italicus.

Our research showed that in addition to the followers of Plato and Aristotle, until at least Th. Metochites, key factors for the continuous and uninterrupted transmission of Sapphic poetry, were the laudatory poetry, notable was the influence of Himerios (followed by Michael Italicus, Nicetas Choniates and Eustathios Makrembolites), and the epistolary tradition (Julian the emperor, M. Psellos, M. Choniates and Th. Hyrtakenos).

The “Ark of the infant-letters” that encapsulates “Sappho-Epistle” in Antiphanes’ *Sappho*, carrying the eternal spiritual affairs saved by Muse-Memory-Writing, functions as an allegory-metaphor for the perception and for the survival of the work of Sappho, which is preserved in the works of the greatest scholars of the antiquity and Byzantium.

ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Οι παραπομπές στα κείμενα γίνονται στη σειρά της Οξφόρδης (OCT), εκτός εάν δηλώνεται διαφορετικά. Οι παραπομπές στα αποσπάσματα του Ησιόδου γίνονται στην έκδοση των Merkelbach-West. Οι παραπομπές στην Σαπφώ και στον Αλκαίο γίνονται στην έκδοση της Voigt (1971) χωρίς ένδειξη, εκτός εάν δηλώνεται διαφορετικά, και των άλλων λυρικών στην έκδοση Page D. L., *Poetae Melici Graeci* (Oxford 1962). Οι παραπομπές στον Πίνδαρο και τον Βακχυλίδη γίνονται στην έκδοση των Snell-Maehler, χωρίς ένδειξη, και στον Θέογνη στην έκδοση West (1992²).

Για τα αποσπάσματα του Αριστοφάνη και των άλλων κωμικών χρησιμοποιούμε την έκδοση των Kassel-Austin ή του Kock, όπου θεωρείται επιβεβλημένο. Για τον Μένανδρο χρησιμοποιούμε την έκδοση ~~Ökte~~ -Theirfelder, εκτός εάν δηλώνεται διαφορετικά, και για τα πρόσφατα ανακαλυφθέντα αποσπάσματα την έκδοση των Kassel-Austin. Οι παραπομπές στα αποσπάσματα των τραγικών ποιητών γίνονται στη σειρά TGrF των B. Snell-R. Kannicht-S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta I-IV* (Göttingen 1977).

Οι βραχυγραφίες των περιοδικών είναι εκείνες της *L' Année Philologique*. Πλήρης βιβλιογραφική παραπομπή στα βιβλία και τα άρθρα γίνεται συνήθως την πρώτη φορά. Τις επόμενες φορές υιοθετείται μια ευνόητη βραχυγραφία. Για όλες τις άλλες περιπτώσεις που στηριζόμαστε σε ειδική έκδοση κάνουμε σχετική δήλωση.

Η παρακάτω βιβλιογραφία περιλαμβάνει τα κυριότερα από τα δημοσιεύματα που χρησιμοποιήσαμε, ειδικές μελέτες που σχετίζονται άμεσα με το περιεχόμενο της διατριβής ή φιλολογικές εργασίες γενικότερου ενδιαφέροντος, οι οποίες σχετίζονται με την έρευνά μας. Επίσης αναφέρουμε τα ερμηνευτικά λεξικά που μας βοήθησαν ιδιαίτερα στα σχόλια των αποσπασμάτων. Περισσότερες βιβλιογραφικές αναφορές κάνουμε στα σχόλια και στις υποσημειώσεις. Σε ελάχιστες περιπτώσεις κάποιες παραπομπές μας σε μερικά, κυρίως παλιά, άρθρα και βιβλία, που κατά τη γνώμη μας θεωρούνται σημαντικά, γίνονται έμμεσα, γιατί παρ' όλες τις προσπάθειές μας δεν καταφέραμε να τα βρούμε.

- Achtenberg D., «Aristotelian Resources for Feminist Thinking»: (*Feminism and ancient philosophy*, Έκδ. Ward Julie K., New York 1996), σσ. 141-54.
- Adkins A. W. H., *Merit and Responsibility. A Study in Greek Values* (Chicago, London 1960).

- —, *From the Many to One; a Study of Personality and View of Human Nature in the Context of Ancient Greek Society, Values and Beliefs* (London, Constable and Ithaca, Cornell University Press, New York 1970).
- —, *Moral Values and Political Behaviour in Ancient Greek from Homer to the the end of the Fifth Century* (Chatto and Wind London-New York 1972), Ελλην. Μετάφρ. I. N. Περυσινάκης, (Ιωάννινα 2003 υπό έκδ.).
- Adler A., *Suidae Lexicon I-IV* (Stuttgartiae 1928-1935, 1967-1971).
- Ahrens H., «Conjecturen zu Alcäus und Sappho», *RHM* I (1842), σσ. 382-401.
- Αλατζόγλου-Θέμελη Γ., «*Ἀπό τὸ Ἐγὼ στὸ Ἡμεῖς*», *Φιλοσοφία, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Φιλοσοφίας*, (Αθήναι 1985-86), σσ. 186-217.
- Albrecht M. von, *A History of Roman Literature: From Livius Andronicus to Boethius* (αναθ. M. von Albrecht –G. Schmeling, II (Leiden-New York-Köln 1977).
- Alexiou M., *The Ritual Lament in Greek Tradition* (Cambridge 1974).
- Αλεξίου Σ., *Βασίλειος Διγενής Ακρίτης (κατά το χειρόγραφο του Εσκοριάλ και το Άσμα του Αρμούρη)*, Κριτική Έκδοση, Εισαγ., Σημειώσεις, Γλωσσάριο, (Αθήνα 1985).
- Allen T. W., *Homeri Opera* (Oxford 1965⁷).
- Allison F., *Menander. The Principal Fragments, with an English translation* (Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, London 1964⁴).
- Aly W., «Sappho», *RE* II 1 (1920), στ. 2357-85.
- Αναστασέλλης Σ., «Λεσβιακοί Θρύλοι», *Λεσβιακά (Δελτίον της Εταιρείας Λεσβιακών Μελετών* τόμ. Η΄ (Μυτιλήνη 1983), σσ. 21-23.
- Αναστασίου Γ., «Η τυπολογία του ηρωϊκού στο αρχαιοελληνικό έπος και στα νεοελληνικά του παράλληλα», *Δωδώνη* ΚΔ΄ (1995), σσ. 141-159.
- Anderson D. E., *The Masks of Dionysos. A Commentary on Plato's Symposium* (New York 1993).
- Anderson J. C., «Anna Komnen, Learned Women, and The Book in Byzantine Art»: (*Anna Komnene and Her Times*, Έκδ. Th. Gouma-Peterson, New York-London 2000), σσ. 125-156.
- André J. M., *L' Otium dans le vie morale et intellectuelle romaine, des origines a l' epoque republicaine* (Paris 1966).
- Andrewes A., *The Greek Tyrants* (New York, Evanston 1956).
- —, «The Mytilene Debate Thucydides 3. 36-49», *Phoenix* 16 (1962), σσ. 71-5.
- —, *Αρχαία Ελληνική Κοινωνία*, Μετάφρ. Α. Παναγόπουλος, (Αθήνα 1987²).
- Andrisano A., «Sapph. Fr. 121 V», *Mcr* 13-14 (1978-79), σσ. 81-89.

- ___, «Sapph. fr. 55 V», *Mcr* 15-7 (1980-2), σσ. 29-36.
- ___, «Aristoph. Nub. 969 ss. (Frinide e le Muse)», *Mcr* 23-24 (1988-9), σσ. 189-200.
- Anello P., «Polifemo et Galatea», *Seia* I (1984), σσ. 11-51.
- Ανωνύμου, *Αλφάβητος της Αγάπης (Ποίηση 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα. Κρητική περίοδος)* 4, Μετάφρ. Α. Παναγόπουλος, (Αθήνα 1994).
- Arnim H. von, *Stoicorum Veterum Fragmenta I-IV* (Stuttgartiae 1905, 1964).
- ___, *Dionis Prusaensis quem vocant. Chrysostomum quae extant omnia I-II* (Berlin 1893-1896 ανατ. 1962).
- Αθανασάτος Κ. Π., *Πλάτων. Ειρωνικός και Σατιρικός φιλόσοφος. Φύση και Χαρακτήρας του Μενεξένου του Πλάτωνα* (Αθήνα 2001).
- Athanassakis A. N., *The Homeric Hymns. Translation, Introduction, and Notes*, (The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1976).
- ___, *Hesiod. Theogony. Works and Days. Shield. Translation, Introduction, and Notes*, (The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1983).
- Atkins J. W. H., *Literary Criticism in Antiquity: A Sketch of its Development II* (London 1953²).
- Austin N., *Helen of Troy and Her Shameless Phantom* (Ithaca, New York 1994).
- Austin C.-Olson S. D., *Aristophanes Thesmophoriazusae. Introduction and Commentary*, Έκδ. Wirth, (Oxford 2004).
- Austin C.-Bastianini G., *Posidippi Pellaei quae supersunt omnia* (Milano 2002).
- Aujac G.-Lebel M., *Denys D' Halicarnasse: La Composition stylistique, Opuscoles rhétoriques III* (Paris 1981).
- Αξιώτης Μ., *Περπατῶντας τῇ Λέσβῳ I-II* (Μυτιλήνη 2002).
- Bagg R., «Love, ceremony and daydream in Sappho's lyric», *Arion* 3 (1964), σσ. 44-82.
- Baldwin B., *Studies in Gellius* (Coronado 1975).
- Βάλσας Μ., *Το νεοελληνικό θέατρο (από το 1453 έως το 1900)*, Μετάφρ. Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, (Αθήνα 1994).
- Balsdon J. P.V. D., *Ρωμαίες Γυναίκες. Η Ιστορία και τα Έθιμά τους*, Μετάφρ. Ν. Πετρόχειλος, (Αθήνα 1982).
- Βάλτερ Ζ., *Η καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο στον αιώνα των Κομνηνών (1081-1180)*, Μετάφρ. Κ. Παναγιώτου, (Αθήνα 1990).
- Barbantani S., «I poeti del canone alessandrino nell epigrammatistica», *Aev. Ant.* 6 (1993), σσ. 5-97.

- Βαρβούνης Μ. Γ., «Παρατηρήσεις με αφορμή Λευκαδίτικη παράδοση (Πολίτης αρ. 58) και τον αρχαίο κυπριακό μύθο της Δημόναςσας», *Στασί νος* 10 (1989-93), σσ. 305-310.
- —, «Une Collection d' Énigmes dans le manuscrit 127 de la Sainte Métropole de Samos», *Αργαιοπελαγίτικα Θέματα* 20 (1991), σσ. 12-3.
- Barker A., *Greek Musical Writings I: The Musician and his Art* (Cambridge 1984).
- Bartol K., «Saffo e Dica (Sapph. 81 V.)», *QUCC* N. 2 (1997), σσ. 75-80.
- Battezzato L., «Song, Performance, and Text in the New Posisippus», *ZPE* 145 (2003), σσ. 31-43.
- Battisti D., «Συνετός as Aristocratic Self-Description», *GRBS* 31 (1990), σσ. 5-25.
- Battistini Yves, *Σαπφώ, η δέκατη μούσα*, Μετάφρ. Στ. Βλοντάκη, (Αθήνα 1996).
- Beck H. G., *Η βυζαντινή χιλιετία*, Μετάφρ. Δ. Κούρτοβικ, (Αθήνα 1992²).
- Beckby H., *Anthologia Graeca I-IV* (Münich 1957-8).
- Bekker I., *Anecdota Graeca* (Berlin 1814-21).
- Belardi W., «Saffo 61.3», *Maia* 3 (1950), σσ. 59-61.
- Benedetto V. di, «Pittaco e Alceo», *PP* 10 (1955), σσ. 97-118.
- —, «Il volo di Afrodite in Omero e in Saffo», *QUCC* 16 (1973), σσ. 121-123.
- —, «Sulla Biografia di Saffo», *SCO* 32 (1980), σσ. 217-230.
- —, «Il tema della vecchiaia e il fr. 58 di Saffo», *QUCC* 19 (1985), σσ. 145-166.
- Benner A. R., Fobes F. H., *The Letters of Alciphron. Aelian and Philostratus* (London 1962²).
- Bergk Th., *Poetae Lyrici Graeci III* (Lipsiae 1843, 1867).
- Bergren A., «Language and the female in early Greek thought» *Arethusa* 16 (1983), σσ. 69-95.
- Bessone F., «Saffo, la lirica, l' elegia: su Ovidio, Heroides 15*», *MD* 52 (2004), σσ. 209-243.
- Beta S., «Il linguaggio erotico di Cratino», *QUCC* 69-70 (1992), σσ. 95-108.
- Betancourt P. P., *The aiotic style in architecture. A survey of Its Development in Palestine, the Halikarnassos Peninsula, and Greece, 1000-500 b.C.* (Princeton 1977).
- Bethe E., *Pollux. Onomasticon* (Leipzig 1931-37).
- Bidez J., *L' Empereur Julien. Oeuvres completes* (Paris 1960²).
- Bieber M., *The History of Greek and Roman Theater* (Princeton 1961²).

- Bing P., *The Well-Read Muse: Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets* (Göttigen 1988).
- Biondi G. G., «Il carme 35 di Catullo», *MD* 41 (1998), σσ. 35-69.
- Bizzarro Conti F., «Note a Ferecrate», *MCcr* 25-28 (1990-1993), σσ. 107-8.
- Blanck H., *Το Βιβλίο στην Αρχαιότητα*, Μετάφρ. Δ. Γ. Γεωγοβασίλης, Μ. Pfreimter, (Αθήνα 1994).
- Βλάχος Ι.-Α. Γ., *Όμηρος και Λέσβος. Μέρος πρώτο. Καλυψώ* (Αθήνα 2005).
- Bloom H., *Η αγωνία της επίδρασης. Μια θεωρία για την Ποίηση*, Μετάφρ. Δημ. Δημηρούλης, (Αθήνα 1989).
- Blundell M., *Helping Friends and Harming Enemies. A Study in Sophocles and Greek Ethics* (Cambridge 1989).
- Boardman J., *Αθηναϊκά Ερυθρόμορφα Αγγεία (Αρχαϊκή περίοδος)*, Μετάφρ. Ε. Παπουτσάκη-Σερμπέτη, Γ. Χατζή, (Αθήνα 1985).
- Boeck F. A., *Greek Education 450-350 B.C.* (London 1964).
- Boedeker D., *Aphrodite's Entry into Greek Epic* (Leiden 1974).
- Boissonade J. Fr., *Anecdota Graeca, e codicibus regiis I-III* (Paris. 1831).
- ___, *Marinus Vita Procli* (Amsterdam 1966²).
- Βολιώτης Ν., «Ισοκράτης και Πλάτων (Μία προσπάθεια ερμηνείας του Φαίδρου 278E-279B)», *Πλάτων* 29 (1977), σσ. 145-151.
- Bonnano M. G., *Metateatro in Parodia. Sulle Thesmophoriazuse di Aristofane: L'Allusione necessaria* (Roma 1990).
- ___, «Osservazioni sul tema della "giusta" reciprocità amorosa da Saffo ai comici», *QUCC* 16 (1973), σσ. 110-20.
- ___, «Ancora su Sapph. Fr. 96,15-17 V», *Mcr* 21-22 (1986-7), σσ. 7-9.
- Bonner W. S., *The Literary Treatises of Dionysius of Halicarnassus* (Cambridge 1939).
- Borovskij I., *M. Valerii Martialis, Epigrammaton Libri*, recognovit W. Heraeus, editionem correctiorem curavit I. Borovskij, (Leipzig 1976).
- Βουτιερίδης Η., *Ἀρχαῖοι Ἑλληνες Λυρικοί* (Αθήνα 1931).
- Bowie A. M., *The poetic dialect of Sappho and Alcaeus* (Salem, New Hampshire 1981).
- ___, «The Parabasis in Aristophanes: prolegomena, *Acharnians*», *CQ* 32 (1982), σσ. 27-40

- —, *Αριστοφάνης, Μύθος, Τελετουργία και Κωμωδία*, Μετάφρ. Π. Μοσχοπούλου-Επιμ. Α. Μαρκαντωνάτος, (Αθήνα 1999).
- Bowra C. M., *Αρχαία Ελληνική Λυρική Ποίηση I, II*, Μετάφρ. Ι. Ν. Καζάζης, MIET, (Αθήνα 1983², 1985²).
- —, «A love-duet», *AJPh* 79 (1958), σσ. 376-391.
- Brandt P., *Corpusculum poesis epicae Graecae ludibundae* (Leipzig 1888).
- —, *P. Ovidi Nasonis Amorum Libri Tres* (Leipzig 1911).
- Bremmer J., «Adolescens, Symposion, and Pederasty»: (*Sympotica. A symposium on the Symposion*, Έκδ. O. Murray, Oxford 1990).
- Broger A., *Das Epitheton bei Sappho und Alkaios. Eine sprachwissenschaftliche Untersuchung* (Innbruck 1996).
- Brown Ch., «Anactoria and the Χαρίτων ἀμαρύγματα. Sappho fr 16, 18 Voigt» *QUCC* (1989), σσ. 7-15.
- Browning R., «An unpublished funeral oration on Anna Comnena» *Proceedings Campridge Philology* 8 (1962), σσ. 1-12.
- Buckler G., *Anna Comnena* (Oxford University Press, London 1968²).
- Buchwald W.-Hohlweg A.-Prinz O., *Tusculum, Λεξικόν, Ελλήνων και Λατίνων συγγραφέων της Αρχαιότητας και του Μεσαίωνα I*, Μετάφρ. Α. Α. Φούρλας, Επιμ. Α. Χρ. Λώλος, (Αθήνα 1993).
- Burkert W., «Oriental Myth and Literature in the Iliad»: (*The Greek Renaissance of the Eight Century B.C.: Tradition and Innovation, Proceedings of the Second International Symposium at the Swedish Institute in Athens 1-5 June 1981*, Έκδ. Hägg R., Stocholm 1983), σσ. 51-56.
- —, *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία. Αρχαϊκή και κλασσική εποχή*, Μετάφρ. Ν. Μπεζαντάκος-Α. Αβαγιανού, MIET, (Αθήνα 1993).
- —, *Ελληνική Μυθολογία και τελετουργία. Δομή και ιστορία*, Μετάφρ. Η. Ανδρεάδη, MIET, (Αθήνα 1993).
- Burn A. R., *The Lyric Age of Greece* (London 1960).
- Burnett A. P., «Desire and Memmory (Sappho Frag. 94)», *CPh* 74 (1979), σσ. 16-24.
- —, *Three Archaic Poets (Archilochus, Alcaeus, Sappho)* (London 1983).
- —, *The Art of Bacchylides* (Harvard, Cambridge, Massachusetts, London 1985).
- Burnett J., *Early Greek Philosophy* (London 1963²).

- Burzacchini G., «Alc. 13Ob Voigt~Hor. Carm. I 22», *QUCC* 22 (1976), σσ. 39-58.
- Buxton R. G. A., *Persuasion in Greek Tragedy. A Study of Peitho* (Cambridge 1982).
- —, *Οι Ελληνικοί Μύθοι. Ένας ολοκληρωμένος οδηγός*, Επιστημ. Επιμ. Δ. Ι. Ιακώβ, Μετάφρ. Τ. Τυφλόπουλος, (Αθήνα 2005).
- Cairns D. L., *Aidos. The psychological and ethics of honor and shame in ancient Greek literature* (Oxford 1993).
- Cairns F., *Generic Composition in Greek and Roman Poetry* (Edinburgh 1972).
- Calame C., «Sappho Fr. 94. 15-17 L-P», *QUCC* 4 (1967), σσ. 101-6.
- —, *Les chœurs des jeunes filles en Grèce archaïque I-II* (Roma 1977).
- —, *The Poetics of Eros in Ancient Greece* (Princeton 1999).
- —, «Ο κύκλος της Σαπφώ: μύηση στο νκόσμο των γυναικών»: (Μετάφρ. Π. Κολαΐτη: (Θέλξις, Σαπφώ. Δεκαπέντε Μελετήματα, Επιλ.-Επιμ. Μ. Ι. Γιώση, Δ. Κιούση, Α. Τάτση, Αθήνα 2004), σσ. 32-49.
- Calder W. M., «F. G. Welcker's Sapphobild and Its Reception in Wilamowitz», *Friedrich Gottlieb Welcker. Werk und Wirkung*, Έκδ. W. M. Calder κ.ά, (Stuttgart 1986), σσ. 131-156.
- Calvo Platero D., *Σαπφώ. Δίψα για αγνότητα*, Μετάφρ. Α. Νίκα, (Αθήνα 1992).
- Cameron A., «Sappho's prayer to Aphrodite», *HThR* (1939), σσ. 1-17.
- —, «Sappho and Aphrodite again», *HThR* 57 (1964), σσ. 237-39.
- —, *Callimachus and his Critics* (Princeton-New York 1995).
- Campbell D. A., *Greek Lyric Poetry. A Selection of Early Greek Lyric, Elegiac and Iambic Poetry* (Harvard 1982³).
- —, *The Golden Lyre. The Themes of the Greek Lyric Poets* (London 1983).
- —, *Greek Lyrik I. Sappho and Alcaeus* (Harvard, Cambridge, Massachusetts, London 1990²).
- Cannatà F., «La resa scenica del Paflagone nei "Cavalieri" di Aristofane», *Md* 35 (1995), σσ. 117-133.
- Cantarella E., *Pandora's Daughters: The Role and Status of Women in Greek and Roman Antiquity* (Baltimore 1987).
- Cantarella R., «Agathone e il prologo delle Thesmophoriazusae», *Κωμωδοτραγήματα* (Amsterdam 1967).

- Carcopino J., *Études romaines. La Basilique Pythagoricienne de la Porte Majeure* (Paris 1926).
- —, «Archéologie et philologie», *REL* 5 (1927), σσ. 146-49.
- —, *De Pythagore aux Apôtres. Études sur la conversion du monde romain* (Paris 1926).
- —, *Η καθημερινή ζωή στη Ρώμη στο απόγειο της αυτοκρατορίας*, Μετάφρ. Κ. Παναγιώτου, (Αθήνα. 1971).
- Carey C., «Sappho fr. 96 LP», *CQ NS* (1978), σσ. 366-71.
- Carrey Ch., «Archilochus and Lycambes», *QC* 36 (1986), σσ. 60-76.
- —, «The purpose of Aristophanes' *Acharnias*», *RhM* 136 (1993), σσ. 254-56.
- —, «Old Comedy and the Sophist»: (*The rivals of Aristophanes*, Έκδ. Harvey D., Wilkins J. M., University of Wales Press 2000), σσ. 419-36.
- —, «Ipponatte e la tradizione giambica»: (*Studi di filologia e tradizione greca in memoria di A. Colonna*, Έκδ. Benedetti F., Grandolinea S., Perugia 2003), σσ. 213-28.
- Carpa A., «Il mito delle Cicale e il motivo della bellezza sensibile nel *Fedro*», *Maia* (2000), σσ. 225-47.
- Carson A., *Eros. The Bittersweet. An Essay* (Princeton N. J. 1986).
- —, «Putting Her in Her Place»: (*Before Sexuality. The construction of erotic experience in the ancient Greek world*, Έκδ. D. Halperin, J. Winkler, F. Zeitlin, Princeton- New Jersey 1990), σσ. 135-69.
- —, *If Not, Winter: Fragments of Sappho* (New York 2002).
- —, «Just for the Thrill»: συκοφαντώντας την *Ποιητική* του Αριστοτέλη»: (*Θέλξις. Σαπφώ. Δεκαπέντε Μελετήματα*, Επιλ.-Επιμ. Μ. Ι. Γιόση, Δ. Κιούση, Α. Τάτση, (Αθήνα 2004), σσ. 389- 404.
- Cartledge P.A., «Spartan wives», *CQ* 31 (1981), σσ. 84-106.
- —, *Aristophanes and his theatre of absurd* (Bristol 1990).
- Casadio V., «Note a Saffo», *Mcr* 8-9 (1973-74), σσ. 121-26.
- —, «Note a Saffo», *Mcr* 10-12 (1975-77), σσ. 47-48.
- —, «Sapph. fr. 16, 1-4 V», *Mcr* 18 (1983), σσ. 21-22.
- —, «Note a Saffo», *Mcr* 21-22 (1986-1987), σσ. 11-12.
- —, «Note ad Etym. Gen.», *Mcr* 23-2 (1988-9), σ. 337.
- Cassio A. C., «Post-Classical *λέσβιαι*», *CQ* 33 (1983), σσ. 296-7.
- Castle W., «Observations on Sappho's to Aphrodite», *TAPhA* 89 (1958), σσ. 66-76.

- Castorina E., *Questioni Neoteriche* (Firenze 1868).
- Cataudella Q., «Derivazioni da Saffo in Gregorio Nanzianzeno», *BFC* 34 (1927), σσ. 282-4.
- ___, «Saffo Fr. 5 (4)-6(5)», *A&R* (1940), σσ. 199-201.
- ___, «Sapph. fr. 5 (4)-6 (5) Diehl», *A&R* s. 3, 8 (1940), σσ. 199-202.
- ___, *La novella Greca (prolegomeni e testi traduzione originali)* (Napoli 1957).
- ___, «Saffo e i bizantini», *REG* 78 (1965), σσ. 66-69.
- Cavalli M., «Euripide: Apollo e tecnica allusiva», *Dioniso* 63 (1993), σσ. 25-45.
- Cavallini E., «Aiolica», *Mcr* 10-12 (1975-77), σσ. 61-73.
- ___, «Note a Saffo», *Mcr* 13-14 (1978-9), σσ. 99-106.
- ___, «Note all' Anthologia Palatina», *Mcr* 15-17 (1980-2), σσ. 161-65.
- ___, *Donne e amore da Saffo ai Tragici* (Venezia-Roma 1982).
- ___, «Echi della lirica arcaica nella *Lisistrata* di Aristofane», *Mcr* 18 (1983), σσ. 71-75.
- ___, «Motivi saffici nella Tragedia», *Mcr* 18 (1983), σ. 49.
- ___, «The unfaithful Flight to another love (Aristoph. *Eccl.* 895-899)», *Emerita* 51 (1983), σσ. 133-34.
- ___, «Note ad Aristophane», *Mcr* (1984-85), σσ. 108-109.
- ___, *Presenza di Saffo e Alceo nella Poesia Greca fino ad Aristofane* (Ferrara 1986).
- Cazzaniga I., *Storia della letteratura Latina* (Milano 1962).
- ___, «Critica testuale ed esegesi di Noside VII 718», *PP* 25 (1970), σσ. 431-43.
- Chantraine P., *Dictionnaire Étymologique de la Lingua Grecque. Histoire des Mots I* (Paris 1968).
- Chatzis Ant., *Der Philosoph und Grammatiker Ptolemaios Chennos. Leben, Schriftstellerei und Fragmente* (Schöningh 1914).
- Chirico M. L., «Per una poetica di Aristofane», *PP* 251 (1990), σσ. 95-115.
- Citti V., «Imitazioni di Saffo in Meleagro», *AIVC* 38 (1978/79), σσ. 333-57.
- ___, «Il Turbamento di Zeus (Luc. *ITr.* 14)» *Eikasmos* 3 (1992), σσ. 221-22.
- Clarck G., *Οι Γυναίκες στην Όψιμη Αρχαιότητα, Ειδωλολατρικοί και Χριστιανικοί τρόποι ζωής*, Μετάφρ. Στ. Κομνηνός, (Αθήνα 1997).
- Clarke M. L., *Higher education in the ancient world* (London 1971).
- Clay D., «Fragmentum Adespotum 976», *TAPhA* 101 (1970), σσ. 119-29.
- ___, *Archilochos Heros. The Cult of Poets in the Greek Polis* (Harvard 2004).
- Clemment P. A. – Hoffleit H.B., *Plutarch's Moralia VIII* (London 1969).

- Colavito M. M., *The Pythagorean intertext in Ovid's Metamorphoses* (Lewiston, New York 1989).
- Colli G., *La Sapienza Greca I* (Milano 1987).
- Colonna A., *Himerii. Declamationes et Orationes* (Roma 1951).
- Conford F.M., *Η Αττική Κωμωδία*, Μετάφ.Α. Ζενάκος, (Αθήνα 1988²).
- Comfort H., «An interpretation of Catullus XXXVI», *CPh* 24 (1929), σσ. 176-82.
- Comparetti D., *Sulla Epistola Ovidiana di Saffo a Faone* (Florence 1876).
- ___, *Saffo nelle antiche rappresenatzioni vascolari*, in *Museo italiano* (Firenze 1888).
- Conca F., *Il romanzo bizantino del xii secolo*, (Teodoro Prodromo-Niceta Eugeniano, Eustazio Macrembolita–Constantino Manasse), *Classici Greci*, con la direzione di I. Lana e A. Garzya, (Torino 1994).
- Constantinidou S., «Evidence for marriage ritual in *Iliad* 3», *Δωδώνη «Φιλολογία»* ΙΘ (1990), σσ. 47-59.
- ___, «*Αύγη / Αύγαι* : Some observation on the Homeric perception of light and vision», *Δωδώνη* 22 (1993), σσ. 95-107.
- ___, «The Vision of Homer: The Eyes of heroes and Gods», *Antichthon* 28 (1994), σσ. 1-5.
- ___, «Helen and Pandora: A comparative study with emphasis on the eidolon theme as a concept of eris.», *Dodoni* 33 (2004) σσ. 165-241.
- ___, *Logos into Mythos: The case of Gorgias' Encomium of Helen* (Athens 2008).
- Constanza S., «Su alcune risonanze classiche nel carme I 2, 10 di Gregorio Nazianzo», *Sileno* II (1976), σσ. 217-19.
- ___, «Un motivo saffico in Theodoro Besto e Simeone Metafrasta», *Orpheus* 1 (1980), σσ. 106-114.
- Contiades-Tsitsoni E., *Hymenaios und Epithalamion (das Hochzeitslied in der frühgriechischen Lyrik)* (Stuttgart 1990).
- Cook A. B., *Zeus. A Study in Ancient Religion I* (Cambridge 1914-1940).
- Cook A., «Dialectic, Irony, and Myth», *AJPh* 106 (1985), σσ. 427-441.
- Cook K. C., «Sexual Inequality in Aristotle's Theories»: (*Feminism and ancient philosophy*, Έκδ. Ward J. K., New York 1996), σσ. 51-67.
- Cooper F., Morris S., «Dining in Roman Buildings»: (*Symptotica A symposium on the Symposion*, Έκδ. O. Murray, Oxford 1990).
- Cope E.M.- Sandys J. E., *The Rhetoric of Aristotle I- IV* (Cambridge 1877).

- Copley F., «Catullus 35», *AJP* 74 (1953), σσ. 149-53.
- Coppola G., «La commedia di Difilo», *Atene e Roma* (1924), σσ. 182-9.
- —, «Catullus c. 38», *TAPhA* 87 (1956), σσ. 125-9.
- —, «Emotional conflict and its significance in the Lesbia poems of Catullus», *AJPh* 70 (1949), σσ. 23-4.
- Corbato C., «Da Menandro a Caritone. Studi sulla genesi del romanzo greco e i suoi rapporti con la commedia nuova», *Quaderni Triestini sul Teatro Antico* 1 (1968), σσ. 5-44.
- Corcopino J., *La basilique Pythagoricienne de la Porte Majeure. Études romaines* (Paris 1926).
- —, «Archéologie et philologie», *REL* 5 (1927), σσ. 146-149.
- —, *De Pythagore aux Apôtres. Études sur la conversion du monde romain* (Paris 1956).
- Courtney E., *The Fragmentary Latin Poets* (Oxford 1993).
- Couvreur P., *Hermeias von Alexandrien In Platonis Phaedrum Scholia. Cod. Paris. 1810* (Hildesheim-New York 1901).
- Coxon A. H., *The Fragments of Parmenides* (New Hampshire USA 1986).
- Craf F. B., *Εισαγωγή στην Αρχαιογνωσία τόμ. Β (Πρώμη)*, Μετάφρ. Ι. Αναστασίου, Ι. Βάσσης, Σ. Κοτζάμπαση, Θ. Κουρεμένος, Π. Κυριάκου, Επιμ. Δ. Ι. Ιακώβ, Α. Πεγκάκος, (Αθήνα 2005³).
- Craik E. M., *Owls to Athens* (Oxford 1990).
- —, «Tragic Love, comic sex?»: (*Tragedy, Comedy and the Polis*, Έκδ. Α. Η. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson, B. Zimmermann, Bari 1993), σσ. 253-62.
- Craves D., *Aristophanes. The Acharnians* (Cambridge 1961).
- Cucchiarelli A., «Hor. epist. 1, 19, 28: pede mascula Sappho», *Hermes* 27 (1999), σσ. 328-344.
- Cuffari G., *I riferimenti poetici di Imerio*, Introduzione di Gennaro D' Ippolito, Università di Palermo, Istituto di Filologia Greca, Quaderni 12, (Palermo 1983).
- Curd P., «Aristotelian Visions of Moral Character in Virginia Woolf's Mrs. Dalloway»: (*Feminism and ancient philosophy*, Έκδ. J. K. Ward, New York 1996), σσ. 141-54.
- Curtis D., «Sappho and the "Leucadian Leap"», *AJARh* 24 (1920), σσ. 146-50.

- Dagnini I., «Elementi saffici e motivi tradizionali in Theocr. Id. XVII», *QUCC* 53 (1986), σσ. 39-54.
- Dahan G., «L' entrée de la Rhetorique d' Aristote dans le monde Latin entre 1240 et 1270»: (*Aristotle And His Medieval Intrepreters*, Έκδ. R. Bosley, M. Tweedale, Calgary, Alberta, Canada 1991), σσ. 65-86.
- D' Angour A., «Conquering Love: Sappho 31 and Catullus 51» *CQ* 56 n. 1 (2006), σσ. 297-300.
- Daly L. W., «Callimachea», *GRBS* 17 (1975), σσ. 399-405.
- Danielewicz J., «Experience and its artistic aspect in Sappho's subjective lyrics», *Eos* 58 (1969-70), σσ. 163-69.
- Δαράκη Π. Λ., *Τραγούδια της Αγίας Παρασκευής Λέσβου, Συλλογή. Με λαογραφικά σχέδια από την Αγία Παρασκευή Μ. Παρασκευαΐδη* (Αθήνα 1972).
- Darrouzés J., *Georges et Démétrios Tornikes. Lettres et Discours. Introduction, Texte, Analyses, Traduction et Notes* (Paris 1970).
- Davies M., «Testimonia "Conserning Stesichorus' Palinode», *QUCC* 41 (1982) σσ. 15-23.
- __, *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta I (Alcman, Stesichorus, Ibycus)* (Oxford 1991).
- Davison J. A., «A Marriage Song of Sapphos' (S 105 and 105»: (*From Archilochus to Pindar* London-New York 1968), σσ. 242-46.
- __, «Anacreon fr. 5 Diehl» *TAPhA* 90 (1959) σσ. 40-47=*From Archilochos to Pindar* (London -New York 1968), σσ. 247-55.
- __, «Anacreon, Homer and the Young Woman from Lesbos», *Mnemosyne* IV, 40 (1986), σσ. 132-37.
- Δεδούση Χ. Β., *Μενάνδρου Σαμία* (Αθήναι 1965).
- Degani E., *Studi su Ipponatte* (Bari 1984).
- De Heer C., *Μάκαρ, εὐδαίμων, ὄλβιος, εὐτυχής, A Study of the Semantic Field denoting Happiness in Ancient Greek to the End of the 5th Century B. C.* (Amsterdam 1969).
- DeJean J., *Fictions of Sappho (1546-1937)* (Chicago, London 1989).
- Della Corte F., *Saffo. Storia e legenda* (Torino 1950)
- De Martino F.–Vox O., *Lirica Greca. Lirica eolica e complementi III, I* (Bari 1996, 1999).

- Demos M., «Stesichorus' Palinode in the *Phaedrus*», *CW* 90 4 (1997), σσ. 235-49.
- Denniston D., «Technical Terms in Aristophanes», *CQ* 21 (1927), σσ. 118-19.
- De Re R., «Gli epigrammi di Platone», *Athenaeum* 9 (1931), σσ. 496-541.
- Derrida J., *Πλάτωνος Φαρμακεία*, Εισαγ. Μετάφρ. Σημ. Χ. Γ. Λάζος, (Αθήνα 1990).
- De Simone M., «The «"Lesbian" Muse in Tragedy : Euripides *μελοποιός* in Aristoph. RA.1301-28», *CQ* 58. 2 (2008) σσ. 479-90.
- Detienne M., *The Gardens of Adonis. Spices in Greek Mythology*, Μετάφρ. J. Lloyd, (London 1977).
- Devereux G., «The Nature of Sappho's seizure in fr. 31», *CQ* 20 (1970), σσ. 17-31.
- Dickie M., «The Argument and Form of Simonides 542 *PMG*» *HSCPh* (1978), σσ. 21-33.
- Diehl E., *Anthologia Lyrica Graeca II* (Leipzig 1923-25).
- Diels H., *Doxographi Graeci* (Berlin 1879).
- Diels H.-Kranz W., *Die Fragmente der Vorsokratiker I-III* (Zürich, Berlin 1964-66).
- Dillon M., *Girls and Women in Classical Greek Religion* (London-New York 2002).
- Dindorf W., *Scholia Graeca in Homeri Odysseam* (Oxford 1855).
- —, *Aristides* (Leipzig 1829, Hildesheim 1964).
- Dodds F. R., *Euripides Bacchae* (Oxford 1960²).
- —, *Οι Έλληνες και το παράλογο*, Μετάφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης, (Αθήνα 1978²).
- Dodson-Robinson E., «Helen's "Judgment of Paris" and Greek marriage ritual in Sappho16», *Arethusa* 16 (2010) σσ. 1-20.
- Donlan W., «Simonides, fr. 4D», *TAPhA* 100 (1969) σσ. 69-95.
- Dörrie H., *Der heroische Brief* (Berlin 1968).
- —, «Alcuni riflessi saffici», *Studi classici in onore di Q. Cataudella II* (Catania 1972), σσ. 235-242.
- —, *P. Ovidius Naso. Der Brief der Sappho an Phaon* (Münich 1973).
- Dothehofer M. H., «Praxagoras Programm. Eine politische Deutung von Aristophanes' Ecclesiazusai», *Klio* 81 (1999), σσ. 95-111.
- Dover K. J., «Notes on Aristophanes' Acharnians», *Maia* 15 (1963), σσ. 5-25

- __, «The Poetry of Archilochus», *Archiloque, Entretiens de la Fondation Hardt X* (Genève 1964), σσ. 181-212.
- __, «Eros and Nomos», *BICS* 11 (1964) σσ. 31-42.
- __, *Aristophanes Clouds* (Oxford 1968).
- __, «Lo stile di Aristofane», *QUCC* 9 (1970), σσ. 7-23.
- __, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη*, Μετάφρ. Φ. Ι. Κακριδής, (Αθήνα 1989²).
- __, *Η Ομοφυλοφιλία στην Αρχαία Ελλάδα*, Μετάφρ. Π. Χιωτέλλης, (Αθήνα 1990).
- __, «The Chorus of Initiates in Aristophanes' Frogs», *Aristophane, Entretiens de la Fondation Hardt XXXVIII* (Genève 1993), σσ. 173-201.
- Δούκα-Καμπίτογλου Αικ., *Φαντασιώσεις του Θηλυκού. Από τη Σαπφώ στον Ντεριντά* (Θεσσαλονίκη 2003).
- Δούκα Μ., *Ένας Σκούφος από Πορφύρα* (Αθήνα 1995¹³).
- Drachmann A. B., *Scholia Vetera in Pindari Carmina I-III* (Stuttgartiae et Lipsiae 1903 ανατ. 1997).
- Dübner Fr., *Scholia Graeca un Aristophanem cum Prolegomenis Grammaticorum, varietate lectionis optimorum codicum integra, ceterorum selecta, annotatione criticorum item selecta, cui sua quaedam inseruit* (Parisiis 1842).
- duBois P., *Sappho is Burning* (Chicago 1995).
- __, «Phallogentrism and Its Subversion in Plato's *Phaedrus*», *Arethusa* 18 (1985), σσ. 91-103.
- __, «The Platonic Appropriation of Reproduction»: (*Sowing the Body. Psychoanalysis and Ancient Representations of Women*, Chicago 1988), σσ. 169-83.
- Düring I., *Ο Αριστοτέλης. Παρουσίαση και Ερμηνεία της σκέψης του*, Μετάφρ. Π. Κοτζιά-Παντελή, (Αθήνα 1991).
- Easterling P. E., «Literary Tradition and the Transformations of Cupid», *Didaskalos* 5 n. 3 (1977) σσ. 318-37.
- Easterling P.E.–Knox B. M.W., *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Μετάφρ., Ν.Κονομή, Χρ. Γρίμπας, Μ. Κονομή, (Αθήνα 1990).
- Edmonds J. M., «Sappho's Book as Depicted on an Attic Vase», *CQ* 16 (1922), σσ. 1-14.
- __, *Lyra Graeca I, III* (London Cambridge-Mass.1963², 1980²) .
- __, *The Fragments of Attic Comedy I-III AB* (Leiden 1957-61).
- __, «The New Lyrical Fragments», *CR* 28 (1914) σσ. 73-77.

- Edmunds L., «Aristophanes' Acharnanians», *Aristophanes: Essays in Interpretation* Έκδ. J. Henderson, YCS 26, (Cambridge University Press 1980), σσ. 1-41.
- —, *Cleon, Knights, and Aristophanes' Politics* (New York-London 1987).
- Elias J. A., *Plato's Defence of Poetry* (Oxford 1984).
- Ellis R. M.A., *A Commentary on Catullus II* (Oxford 1889²).
- Ελύτης Ο., *Σαπφώ, άνασύνθεση και άπόδοση* (Αθήνα 1984).
- —, *Ανοιχτά Χαρτιά* (Αθήνα 1984).
- Erbse H., *Scholia Graeca in Homeri Iliadem (Scholia Vetera) I-VII* (Berolini 1969-1988).
- Fantham E., «Sex, Status, and Survival in Hellenistic Athens: A study of women in New Comedy», *Phoenix* 29 (1975), σσ. 44-74.
- —, «Roman Experience of Menander in the Late Republic and early Empire», *TAPhA* 114 (1984), σσ. 299-309
- Fantuzzi M., «Note a Gregorio Nanzianzeno», *Mcr* 13-14 (1978-9), σ. 413.
- Fantuzzi M.–Hunter R., *Ο Ελικώνας και το Μουσείο, Η Ελληνιστική Ποίηση από την εποχή του Μεγάλου Αλεξάνδρου έως την εποχή του Αυγούστου*, Μετάφρ. Δ. Κουκουζίκα, Μ. Νούσια, Επιμ. Θ. Παπαγγελής, Α. Ρεγκάκος (Αθήνα 2007),.
- —, *Muse e Modeli, La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Έκδ. Laterza, (Roma, Bari 2002).
- Φαρακλός Γ.. Ν., *Αρχαίες Μιλησιακές Ιστορίες* (Διδ. Διατρ. Ιωάννινα 2003).
- Faraone C. A., *Αρχαία Ελληνική Ερωτική Μαγεία*, Μετάφρ. Μ. Παπαθωμόπουλος, (Αθήνα 2004).
- Farnell L. R., «Plato Comicus: Frag. Phaon II. A parody of Attic Ritual», *CQ* 14 (1920), σσ. 139-146.
- —, *Greek Hero Cults and ideas of Immortality* (Oxford 1970⁶).
- Faure P., *Μύρα και αρώματα της αρχαιότητας*, Μετάφρ. Γ. Σπανός, (Αθήνα 2004).
- Ferguson J., *Catullus. Greece and Rome: New Survives in the Classics* (Oxford 1988).
- Ferrari F., «Saffo: nevrosi e poesia» *SIFC* 19, Fasc. I (2001), σσ. 3-31.
- Ferrari G. R. F., *Listening to the Cicadas. A study of Plato's Phaedrus* (Cambridge 1987, 1990²).
- —, «Platonic Love», *The Cambridge Companion to Plato*, Έκδ. R. Kraut, (Cambridge 1992), σσ. 248-276.

- —, «Plato and Poetry», *The Cambridge History of Literary Criticism*, Έκδ. G. Kennedy, (Cambridge 1989), σσ. 103-107.
- Ferrari W., «Due note su ἄγνος», *SIFC* 17 (1940), σσ. 321-4.
- Φιλίππιδης Στ., «Η θεωρία του πεζού λόγου και η τροποποίηση της κριτικής στην αρχαιότητα», *Αριάδνη* 6 (1993), σσ. 147-173.
- Fisher J. M., «Catullus 35», *CPh* (1971), σσ. 1-5.
- Fisher N. R. E., *Hybris. A study in the values of honour and shame in Ancient Greece* (Aris and Philips Warminster 1992).
- Fitton J. W., «Greek Dance», *CQ* 23 (1973), σσ. 254-274.
- Flaceliere R., *Ο έρωτας στην Αρχαία Ελλάδα*, Μετάφρ. Α. Καραντώνη, (Αθήνα 1977).
- Flory St., «Arion's leap: Brave gestures in Herodotus», *AJPh* 99 (1978), σσ. 411-21.
- Floyd E. D., «Sappho's World for "sheep" 104a, 2 LP», *CR* 18 (1968), σσ. 266-7.
- Foley H., *Representations of Women in Antiquity* (New York 1981).
- —, «The mother of the argument: Eros and the body in Sappho and Plato's Phaedrus'»: (*Parchments of Gender: Deciphering the Bodies of Antiquity*, Έκδ. M. Wyke, Oxford 1988), σσ. 39-70.
- Folsom R.S., *Αττική Ερυθρόμορφη Κεραμική*, Επιμ. Κ. Γ. Ρακατσάνης (Ιωάννινα 1997).
- Fordyce C. J., *Catullus. A Commentary* (Oxford 1961).
- Forrer L., «Les portraits de Sappho sur les monais», *Revue Belge de Numismatique* (1901), σσ. 413-5.
- Forsyth R. Y., «The Lady and the poem Catullus 35-42», *CJ* 80 (1984), σσ. 24-26.
- Fortenbaugh W. W., «Plato Phaedrus 235c3», *CPh* (1966), σσ. 108-109.
- Foster J., «Poetry and Friendship: Catullus 35», *LCM* 19. 7&8 (1994), Έκδ. J. Ferguson, G&R (Oxford 1988), σσ. 114-21.
- Foucart M., *Les mysteries d' Eleusis* (Paris 1914).
- Φουντουλάκης Α., *Αναζητώντας τον διδακτικό Μένανδρο. Μια προσέγγιση της κωμωδίας του Μενάνδρου και μια διερεύνηση της Σαμίας* (Αθήνα 2004).
- Φουρναράκη Ε., *Εκπαίδευση και Αγωγή των κοριτσιών (Ελληνικοί Προβληματισμοί 1830-1910). Ένα Ανθολόγιο*, Ιστορικό αρχείο ελληνικής νεολαίας. Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, (Αθήνα 1987).
- Fraccaroli G., *Saggio sopra la genesi della metrica classica* (Firenze 1881).
- Φραγκέλλης Π. Λ., *Η Αληθινή Σαπφώ Α, Β* (Αθήνα 2004)

- Fraenkel E., *Horace* (Oxford 1957).
- Fränkel H., *Wege und Formen frühgriechischen Denkens* (München 1972).
- —, *Early Greek Poetry and Philosophie: A History of Greek Epic, Lyric and Prose to the Middle of the Fifth Century*, Μετάφρ. Μ. Hadas-J. Willis, (Oxford 1975).
- Frazer J. G., *The Scapegoat* (London 1913).
- —, *Ο χρυσός κλώνος. Μελέτη για τη Μαγεία και τη Θρησκεία III*, Μετάφρ. Μπ. Μπικάκη, Επιμ. Π. Καρματζός, (Αθήνα 1992).
- Friedrich P., *The Meaning of Aphrodite* (Chicago, London 1978).
- Fries C., «L' origine de la rhétorique antique», *Revue de Philologie* 14 (1940), σσ. 43-50.
- Frisk H., *Griechisches Etymologisches Wörterbuch II* (Heidelberg 1960-70).
- Frontisi-Ducroux F., Lissaraque F., «From Ambiguity to Ambivalence: A Dionysiac Excursion through the “Anakreontic” Vases»: (*Before Sexuality. The construction of erotic experience in the ancient greek world*, Έκδ. D. Halperin, J. Winkler, F. Zeitlin, Princeton-New Jersey 1990), σσ. 211-256.
- Früchtel L., «Zum Oxyrhynchos-Papyrus des Philon», *Philologische Wochenschrift* 51-52 (1938), σσ. 1437-39.
- Frye N., *Η Ανατομία της Κριτικής*, Εισαγ. Ζ. Ι. Σιαφλέκης, Πρόλογος, Μετάφρ., Επιμ. Μ. Γεωργουλέα, (Αθήνα 1996).
- Fuhrmann M., *Αρχαία λογοτεχνική θεωρία: Εισαγωγή στον Αριστοτέλη, τον Οράτιο και τον Λογγίνο*, Μετάφρ. Μ. Καίσαρ, Επιμ. Δ. Ιακώβ, (Αθήνα 2006).
- Furley W. D., «Fearless, bloodless...like the Gods»: Sappho 31 and the rhetoric of 'godlike», *CQ* 50-1 (2000), σσ. 7-15.
- Furtwängler A.–Reichhard K. II, *Griechische Vasenmalerei* (München 1909).
- Gabathuler M., *Hellenistische Epigramme auf Dichter* (Basel, Born, Leipzig 1937).
- Gadamer H.G., *Dialogue and Dialectic: Eight Hermeneutical Studies on Plato*, Μετάφρ. Εισαγ. P. Ch. Smith, (Yale 1980).
- Gagarin A., «Dike in Archaic Greek Thought», *CPh* 69 (1974), σσ. 186-197.
- Gaiser K., *Menandre “Hydria” Eine hellenistische Komödie in ihr Weg ins lateinische Mittelalter* (Heidelberg 1977).
- —, «Ein Fragment aus Menanders' Synaristosai?», *ZPE* 39 (1980), σσ. 99-111.
- Gaisford T., *Etymologicum Magnum* (Oxford, Amsterdam 1848, ανατ. 1967).

- Gallavotti C., «Postilla ai nuovi carmi di Saffo e di Alceo», *PP* 1 (1946), σσ. 119-25.
- __, *Saffo e Alceo. Testimonianze e frammenti I-II* (Napoli 1947-8=1956-7²).
- __, «Testi e Monumenti. Anacreonte e la chioma recisa», *PP* 10 (1955), σσ. 41-47.
- __, «Echi di Alceo e Menandro nei retori tardivi», *RIFC* 93 (1965), σσ. 135-46.
- Gallavotti C.-Pugliese Carratelli G., «Rilievi Storici sulla nuova ode di Saffo», *SIFC* 18 (1942), σσ. 161-74.
- Gallo I., «L' epigramma biografico sui nove lyrici greci e il "canone' alessandrino"», *QUCC* 17 (1974), σσ. 91-112.
- Γαρδίκας Γ., «Η παρά Πλάτωνι Τροπική λέξις», *Αθηνά* 17 (1905), σσ. 65-149.
- Garzya A., «Per la fortuna di Saffo a Bizanzio», *JoeByz* 20 (1971), σσ. 1-5.
- Gastaldi S., «La retorica de IV secolo tra oralità e scrittura: Sugli scrittori de discorsi d Alciamante», *QS* 14 (1981), σσ. 189-225.
- Gautier P., *Michael Italikos. Lettres et Discours. Archives del' orient chrétien* 14, (Paris 1972)
- Gentili B., «La veneranda Saffo», *QUCC* I,2 (1966), σσ. 37-62.
- __, «L' interpretazione dei lyrici greci arcaici nella dimensione del nostro tempo», *QUCC* 8 (1969), σσ. 7-21.
- __, «Il letto insaziato" di Medea e il tema dell' Adikia a livello amoroso nei lyrici (Saffo, Teognide) e nelle Medea di Euripide», *SCO* 21 (1972), σσ. 60-72.
- __, «La ragazza di Lesbo», *QUCC* 16 (1973), σσ. 124-28.
- __, «Il "Partenio" di Alcmane e l' amore omoerotico femminile nei tiasi spartani», *QUCC* 22 (1976), σσ. 59-67.
- __, *Theatrical Performances in the ancient world* (Amsterdam 1979)
- __, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo* (Roma 1984).
- Γεωργακόπουλος Δ. Σ., *Συμβολή στη μελέτη του βίου και του έργου του λογίου των υστεροβυζαντινών χρόνων Μιχαήλ Αποστόλη (π. 1420-1478)* (Διπλ. Εργ. Ιωάννινα 2003).
- Gerber D. E., «The gifts of Aphrodite (B. 17. 10)», *Phoenix* 19 (1965), σσ. 211-13.
- __, *Euterpe. An Anthology of Early Greek, Lyric, Elegiac, and Iambic Poetry* (Amsterdam 1970).
- __, *Greek Iambic Poetry: from the Seventh to the Fifth Centuries B.C.* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1999).

- Giacomelli A, «The Justice of Afrodite in Sappho Fr. 1», *TAPhA* 110 (1980), σσ. 135-42.
- Giangrande G., «Anacreon and the Lesbian Girl», *QUCC* 16 (1973), σσ. 129-33.
- —, «Zwei hellenistische Epigramme», *RhM N. F.* 117 (1974), σσ. 66-71.
- —, «On Anacreon's Poetry», *QUCC* 21 (1976), σσ. 43-6.
- —, «Sappho and the ὄλισβος», *Emerita* 48, Fasc. 1 (1980), σσ. 249-50.
- —, «Textual and Interpretative Problems in Hermesianax», *Scripta Minora Alexandrina II*, (Amsterdam 1981), σσ. 387-410.
- —, «Anacreon and the «Fellatrix» from Lesbos», *Mus. Phil. Lond.* 4 (1981), σσ. 15-8.
- —, «Zwei Hellenistische Epigramme», *Scripta Minora Alexandrina III*, (Amsterdam 1984), σσ. 145-50.
- Γιαννίκου Μ. Γ., «Η Σαπφώ στον Αντιφάνη», *Αιγαιοπελαγίτικα Θέματα* 48 (1996), σσ. 21-7.
- —, «Σαπφώ, “Ωδή στην Αφροδίτη”: Αναγνώσεις από την Αρχαιότητα»: (Γλώσσα και Λογοτεχνία στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση, Ιωάννινα, 16-17 Μαΐου 2003, Επιμ. Α. Τσαγκαλίδης, Ι. Ν. Περυσινάκης, Ιωάννινα 2004), σσ. 263-271.
- Γιατρομανωλάκης Γ., *Ἀχιλλέως Ἀλεξανδρέως Τατίου Λευκίππη καὶ Κλειτοφῶν* (Αθήνα 1990).
- Giebel M., *Σαπφώ*, Μετάφρ. Φ. Πρεβεδούρου, (Αθήνα 1990).
- Gigante M., «Anecdoton pseudosapphicum», *RCCM* 19 (1977), σ. 421.
- Gill Ch., «The *Ethos* / *Pathos* distinction in rhetorical and literary criticism», *CQ* 34 (1984), σσ. 149-166.
- Giordano D., *Chamaeleontis Fragmenta II* (Bologna 1990).
- Γκάρτζιου-Τάττη Α., «Ὁ Ποσειδῶν στὸ θέατρο τοῦ Διονύσου», *Δωδώνη* 23 (2000), σσ. 237-363.
- —, «Θάνατος και ταφή του Ορφέα στη Μακεδονία και τη Θράκη»: (*Αρχαία Μακεδονία. Έκτο Διεθνές Συμπόσιο 15-19 Οκτωβρίου 1996*, 1 (Θεσσαλονίκη 1999), σσ. 439-451.
- Γκαστή Ε., «Σοφοκλέους *Αἴας* : Η τραγωδία της όρασης», *Δωδώνη* 27 (1998), σσ. 165-204.
- —, «Σοφοκλέους *Αἴας* 430-595: Η ρητορική της συζυγικής ομιλίας», *Δωδώνη* 29 (2000), σσ. 131-189.

- Γκομπάρα Μ. Α., *Ο κωμικός ποιητής Φιλήμων* (Διδ. Διατρ. Ιωάννινα 1986).
- Gkourogiannis Th., *Pindaric quotations in Aelius Aristides* (Ph. D. University College London 1999).
- Glotz G., *L' Ordalie dans la Grèce Primitive, Étude de droit et de Mythologie* (Thèse de Doctorat, Paris 1904, New York 1997).
- Goldhill S. «The seductions of the gaze»: Socrates and his girlfriends: (*Kosmos Essays in order, conflict and community in classical Athens*, Έκδ. P. Cartledge, P. Millett, S. von Reden, Cambridge 1998), σσ. 105-124.
- Gomme A. W., *A Historical Commentary on Thucydides II* (Oxford 1956).
- Gomme A. W.-Sanbach F. H., *Menander. A Commentary* (Oxford 1973).
- Gould J., «Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens», *JHS* 100 (1980), σσ. 38-59.
- Gould Th., *Platonic Love* (London 1963).
- Gouma-Peterson Th., «Byzantine Studies and Feminist Methodologies: Passages to the Maternal in Anna Komnene's Alexiad»: (*Anna Komnene and Her Times*, Έκδ. Th. Gouma-Peterson, New York-London 2000), σσ. 107-124.
- Gow A. S. F., *Theocritus I-II* (Cambridge 1950-52).
- Gow A. S. F.–Page D. L., *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams I-II* (Cambridge 1965).
- —, *The Greek Anthology. The Garland of Philip and Some Contemporary Epigrams I-II* (Cambridge 1968)
- Gow J., *A Companion to School Classics* (London 1951).
- Graves C. E., *Aristophanes. The Acharnians* (Cambridge 1905, 1967).
- Greene D., «The Comic Technique of Aristophanes», *Hermathena* 50 (1937), σσ. 87-127.
- Greene E., *Reading Sappho. Contemporary Approaches* (Berkeley-Los Angeles 1996).
- —, *Rereading Sappho. Reception and Tradition* (Berkeley-Los Angeles 1996).
- Greene G. S., *Scholia Platonica* (Pensylvania 1938).
- Green P., *The Laughter of Aphrodite. A novel about Sappho of Lesbos* (first publication by J. Murray 1965, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1993).
- Green W. C., *Aristophanes. The Vases* (London 1868).

- Greisch S. J., *Οι Μεταφορές της Ανάγνωσης. Ζητήματα μεθόδου*, Μετάφρ. Έ. Θεοδοροπούλου-Καλογήρου, (Αθήνα 1993).
- Grimal P., *Apulei Metamorphoseis (IV 28-VI 24)* (Paris 1963).
- —, *Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής Μυθολογίας*, Επιμ. Β. Άτσαλος, (Θεσσαλονίκη 1991).
- Grimaldi W. M. A., «The Lesbia love lyrics», *CPh* 60 (1965), σσ. 87-95.
- —, *Studies in the Philosophy of Aristotle's "Rhetoric"* (Wiesbaden 1975).
- —, *Aristotle "Rhetoric". A Commentary II* (New York 1980-88).
- Griswold C. L., *Self-Knowledge in Plato's Phaedrus* (New Haven-London 1986).
- Γρόλλιος Κ., *Οράτιος, Οι Ωδές III* (Αθήνα 1998).
- Gronewald M., «Fragments aus einem sapphokomentar», *ZPE* 14 (1974), σσ. 114-18.
- —, «Zu Menander fr. inc. 951 K.-TH.*», *ZPE* 92 (1992), σσ. 85-90.
- Gronewald M.-Daniel R. W., «Einer neuer Sappho-Papyrus*», *ZPE* 147 (2004), σσ. 1-8.
- Grube G. M. A., *A Greek Critic: Demetrius on Style* (Toronto 1961).
- —, *The Greek and Roman Critics* (London 1965).
- Gulglielmi M., «Sulla navigazione in età micenea», *PP* 26 (1971), σσ. 427-434.
- Guglielmino F., «Per la storia di Lesbo nel VI secolo a.C.», *Athenaeum* 21 (1943-5), σσ. 38-78.
- Gulick C. B., *Atheneus. The Deipnosophists I-VII* (Harvard 1959-63²).
- Guthrie W. K. C., *The Greeks and their Gods* (London 1950).
- —, *Οι Σοφιστές*, Μετάφρ. Δ. Τσεκουράκης, MIET, (Αθήνα 1991²).
- Hackforth R., *Plato's Phaedrus* (Cambridge 1952).
- Hägg T., *Το Αρχαίο Μυθιστόρημα*, Μετάφρ. Τ. Μαστοράκη, MIET, (Αθήνα 1992²).
- Haldane J. A., «A scene in the Thesmophoriazusae (295-371)», *Philologus* 109 (1965), σσ. 39-46.
- Hallett J. P., «Sappho an Her Social Context: Sense and Sensuality», *Sings* 4 (1979), σσ. 447-64.
- Halliwell St., «The subjection of mythos to logos: Plato's citation's of the Poets», *CQ* 50 (2000), σσ. 94-112.

- Halperin D. M., «Why Is Diotima a Woman»: (*One Hundred Years of Homosexuality and Others Essays on Greek Love*, (New York -London 1990), σσ. 113-51.
- —, *Before Sexuality -The Construction of Erotic experience in the Ancient Greek world*, Έκδ. D. Halperin, J. Winkler, F. Zeitlin, (Princeton- New Jersey 1990).
- Hamm E. M., *Grammatik zu Sappho und Alkaios* (Berlin 1957).
- Hammond N. G. L.-Scullard H. H., *The Oxford Classical Dictionary* 9, (New York 1976).
- Handley E. W., «The poet is inspired», *JHS* 93 (1973), σσ. 104-8.
- Hansen H, «Aristophanes' Thesmophoriazusae: Theme, Structure and Production», *Philologus* 120 (1976), σσ. 165-85.
- Harriot R., «Aristophanes: Originality and Convention», *Classical drama and its influence. Essays presented to H. D. F. Kitto*, Έκδ. M. J. Anderson, (London 1965), σσ. 71-84.
- Hartvig Frisch, *Might and Right in Antiquity, 'Dike' 1 From Homer to the Persian Wars*, Μετάφρ. C. C. Martindale, (New York 1976²).
- Hayden P., «Sappho 16, Gorgias' *Helen*, and the preface to Herodotus' *Histories*», *YCS* 19 (1992), σσ. 63-84.
- Harvey A. R., «Homeric epithets in Greek lyric poetry», *CQ* 7 (1957), σσ. 206-223.
- Havelock Eric A., *The Greek Concept of Justice. From its Shadow in Homer to Its Substance in Plato* (Cambridge, Massachusetts, London 1978).
- Ηλίου Η. Φ., *Η Πητορική του Αριστοτέλη* (Αθήνα 1984).
- Henderson J., *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy* (New Haven, London 1975).
- —, «The Cologne epode and the conventions of early Greek erotic Poetry», *Arethusa* 9 (1976), σσ. 159-79.
- —, «Lysistrata: The play and its Themes», in *Aristophanes. Essays in Interpretation*, Έκδ. J. Henderson, *YCS* 26 (1980), σσ. 153-218.
- —, «Older Women in attic Old Comedy», *TAPhA* 117 (1987), σσ. 105-29.
- Henry R., *Ptolemaios Chennos* (Paris 1959-62).
- —, *Photius. Bibliothèque* (Paris 1959-1977).
- Hense O., *Ioannis Stobaei I-III* (Berolini 1909, 1958).
- Heraeus W., *M. Valerii Martialis Epigrammaton Libri*, recognovit Heraeus W., editionem correctiorem curavit, Iacobus Borovskij, (Teubner, Leipzig 1976).

- Herington J., *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition* (Berkley, Los Angeles 1985).
- Hertfeld M., *The Poetics of Manhood: Contest and Identity in a Cretan Mountain Village* (Princeton 1985)=«Who sang Sappho's Song», *Reading Sappho. Contemporary Approaches*, Έκδ. E. Green, (Berkeley, Los Angeles, London 1996).
- Highet G., *Η κλασική παράδοση Ελληνικές και Ρωμαϊκές επιδράσεις στη λογοτεχνία της Δύσης*, Μετάφρ. Τζ. Μαστοράκη, (Αθήνα 1988).
- Hobein H., *Maximi Tyrrii philosophumena* (Leipzig 1910).
- Holden H. A., *Onomasticon Aristophaneum* (Hildesheim-NewYork 1970).
- Holwerda D., *Scholia in Vespas, Paces, Aves et Lysistratam* (Croningen 1982).
- Homiak M., «Feminism and Aristotle's Rational Ideal»: (*Feminism and ancient philosophy*, Έκδ. Ward J. K., New York 1996), σσ. 118-37.
- Hordern J. H., «Cyclopea: Philoxenus, Theocritus, Callimachus, Bion», *CQ* 54 n. 1 (2004), σσ. 285-292.
- Horn W., *Gebetund Gebetsparodie inden Komödien des Aristophanes* (Erlanger Beiträge zur Sprach und Kunswissenschaft 38, (Nirembergh 1997).
- Hornblower S., *A Commentary on Thuchydides I* (Oxford 1991).
- Howland R., «The Attact on Isocrates in the Phaedrus», *CQ* 31 (1937), σσ. 151-159.
- Hubaux J., «Le Plongeon Rituel», *Mus. Belge* 27 (1923), σσ. 1-81.
- —, «Ovide et Sappho», *MB* 30 (1926), σσ. 197-218.
- —, *Le talisman de Phaon. Mélanges Franz Cumont* (Bruxells 1936).
- Hubert M., *Alcaeus* (New York 1972).
- Hunger H., *Βυζαντινή Λογοτεχνία. Η λόγια κοσμική γραμματεία των Βυζαντινών I*, Μετάφρ. Α. Γ. Μπενάκη, Ι. Β. Αναστασίου, Γ. Χ. Μακρή, (MIET Αθήνα 2001³).
- Hunter R. L., *Euboulos. The fragments* (Cambridge, New York 1983).
- —, *A study of Daphnis & Chloe* (Cambridge 1983).
- —, *Apollonius of Rhodes. Argonautica III* (Cambridge 1989)
- —, *Το Συμπόσιον του Πλάτωνα*, Μετάφρ. Δ. Κουκουζίκας, Επιμ. Γ. Μ. Παράσογλου, Ινστ. Νεοελλ. Σπουδών, Ίδρυμα Μ. Τριανταφυλλίδη, (Αθήνα 2007).
- Hunink V., *Apuleius of Madauros, Pro se de Magia (II) Commentary* (Amsterdam 1997).
- Hutchinson G. O., *Greek Lyric Poetry. A Commentary on Selected Larger Pieces* (Oxford 2001).
- Jahmann G., «Sappho und Catull», *RhM* N.F. 107 (1964), σσ. 1-33.

- Ιακώβ Δ. Ι., «Πλάτωνος κωμικού απ. 173», *Ελληνικά* 30 (1977-78), σσ. 392-4.
- Irwin E., «*The Crocus and the Rose A study of the interrelationship between the natural and the divine world in early Greek poetry*», *Greek Poetry and Philosophy, Studies in Honor of L. Woodbury*, (Scholars Press 1984), σσ. 147-68.
- Jacobs F., *Animadversiones in epigrammata Anthologiae Graece* (Lipsiae 1898).
- —, *Das Marmor Parium* (Berlin 1904).
- Jacobson H., *Ovid's Heroides* (Princeton, New Jersey 1974).
- Jaeger W., *Παιδεία, Η μόρφωσις του Έλληνος ανθρώπου I-III*, Μετάφρ. Γ. Π. Βερροίου, (Αθήναι 1968⁴, 1971, 1974³).
- Janko R., *Aristotle on Comedy* (London 1984).
- Jassens E., «Leucade et le pays des morts», *AC* 30 (1961), σσ. 381-94.
- Jeffreys E., *Digenis Akritis. The Grottaferrata and Escorial* (1998)
- Jenkyns R., *Three classical poets: Sappho, Catullus and Juvenal* (London 1982).
- Jocelyn H. D., «A Greek indecency and is studens: *Λαλικάζειν*», *PCPS* 206 (1980), σσ. 12-66.
- John R., «Women in the Ancient Novel»: (*The Novel in the Ancient World*, Εκδ. G. Schmeling, Leiden-New York-Köln 1996), σσ. 151-207.
- Johnson W. R., *The Idea of Lyrics. Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry* (Berkley 1982).
- Jurenka H., «Zur Klärung der Sappho-Frage» *Wiener Studien* 19 (1897), σσ. 189-210.
- Καββαδάς Δ. Σ., *Εικονογραφημένον Βοτανικόν Φυτολογικόν Λεξικόν Δ* (Αθήναι 1956).
- Kagan D., «The speeches in Thucydides and the Mytilene debate», *YCS* 24 (1975), σσ. 71-94.
- Kahn H., *Plato and the Socratic Dialogue. The Phillosophical Use of a Literaty form* (Cambridge 1996-1998).
- Kaibel G., *Comicorum Graecorum Fragmenta I* (Berolini 1899, 1958).
- Κακριδής Ι. Θ., «Σαπφικά τραγούδια», *Έλα Αφροδίτη Δαφνοστεφανωμένη. Από τον κόσμο των Αρχαίων III* (Αθήνα 1983), σσ. 39-44.
- —, «*Ποικιλόθρον' άθανάτ Αφρόδιτα* », σσ. 45-48.
- —, «Το τραγούδι του γάμου», σσ. 49-51.
- —, «Το τραγούδι του χωρισμού», σσ. 52-56.

- __, «Το τραγούδι τη Αριγνώτας», σσ. 57-61.
- __, «Το τραγούδι του ασώτου», σσ. 62-8.
- __, «Έλα Αφροδίτη Ανθοστεφανωμένη...», σσ. 69-73.
- __, «Το καλωσόρισμα των νιόπαντρων», σσ. 74-87.
- __, «Παράρτημα. Εκλογή από τα τραγούδια της Σαπφώς», σσ. 88-95.
- Κακριδής Ι. Θ. κ.ά, *Ελληνική Μυθολογία Ι* (Εκδοτική Αθηνών 1986).
- Κακριδής Φ. Ι., «Zu Sappho 44 LP», *WS* 79 (1966) σσ. 21-26=*Μελέτες και Άρθρα*, Θεσσαλονίκη 1971, σσ. 33-38.
- __, «Phrynischeisin den Vögeln des Aristophanes», *WS NF* 4 (1970), σσ. 39-51.
- __, *Αριστοφάνους Όρνιθες Ι-ΙΙ*, ερμηνευτική έκδοση, (Αθήνα 1974).
- __, «Αριστοφανικές τσόντες. Το νούμερο της γυμνής χορεύτριας», *Θέατρο* 67/8 (1981), σσ. 38-46.
- __, «Λυσιστράτη σουπερστάρ», *Διαβάζω* 72 (1983), σσ. 31-32.
- __, «Έρωτος Παθήματα», *Θαλλώ. Περιοδική Έκδοση του Συνδέσμου φιλόλογων Νομού Χανίων* 8 (Χανιά 1996) σσ. 47-51.
- __, «Η κατάρα των απαρνημένων», *Κτερίσματα. Φιλολογικά Μελετήματα αφιερωμένα στον Ιω. Σ. Καμπίση (1938-1990)*, (Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης-Ηράκλειο 2000), σσ. 73-89.
- Kalkmann E., «Tatians Nachrichter über Kunstwerk», *Rh. Mus.* 91 (1942), σσ. 489-524.
- Kamerbeck J. C., «Sapphica», *Mnemosyne* 9 (1956), σσ. 97-102.
- Kannicht R., *Η παλαιά διαμάχη ποίησης και φιλοσοφίας*, Μετάφρ. Δ. Ιακώβ, (Αθήνα 1988).
- Καπνούκαγας Χ. Κ., *Η ερωτική τέχνη κατά τον Οβίδιον* (Αθήναι 1964).
- Καραθανάσης Α., *Άνθη Εύλαβείας* (Αθήνα 1978).
- Καραλής Β., *Μιχαήλ Ψελλός. Χρονογραφία Ι*, Μετάφρ. Εισαγ. Σχόλ., (Αθήνα 2004).
- Καραμανώλης Γ. Ε., *Φιλόδημος. Τα επιγράμματα. Η ποίηση ενός επικούρειου*, Εισαγ., Μετάφρ., Σχ., (Νέα Ραιδεστός 2004).
- Καρπόζηλος Α., *Συμβολή στη μελέτη τοῦ βίου καί τοῦ ἔργου τοῦ Ἰωάννη Μαυρόποδος* (Ιωάννινα 1982).

- Kassel R.-Austin C., *Poetae Comici Graeci* (Berolini et Novi Eboraci 1983-1998)= *PCG I* (2001), *II* (1991), *III* (1984), *IV* (1983), *V* (1986), *VI* (1983), *VII* (1989), *VIII* (1995), *Aristophanes Testimonia et Fragmenta III 2* (Berolini et Novi Eboraci 1984).
- Κατεβαίνης Κ., *Συντακτικό της Ελληνικής Γλώσσας* (Αθήνα 1991).
- Katsouris A. G., *Linguistic and Stylistic Characterization Tragedy and Menander* (Ioannina 1975).
- —, *Tragic patterns in Menander* (Athens 1975).
- —, «Το μοτίβο της αυτοκτονίας στο αρχαίο δράμα», *Δωδώνη Δ* (Ιωάννινα 1975), σσ. 205-34.
- —, *Η παρεξήγηση στην τραγωδία και στην κωμωδία* (Ιωάννινα 1976).
- —, *Αριστοφάνης Βάτραχοι* (Ιωάννινα 1990).
- —, *Πρόλογος, Δραματική Τεχνική* (Ιωάννινα 1997).
- —, «The “Socratic” Euripides in Aristophanes’ *Frogs*», *Δωδώνη 29* (2000), σσ. 21-32.
- Kay N. M., *Martial Book XI. A Commentary* (London 1985).
- Καζάζης Ι. Ν., «Η Λυρική Ποίηση ως μουσική παιδεία. (Πρώτες διακρίσεις)», *Ηπειρωτικά Γράμματα 12* (2007), σσ. 507-18.
- Kazhdan A. P., *Oxford Dictionary of Byzantium* (New-York-Oxford 1991).
- Kazhdan A. P.-Epstein A. W., *Αλλαγές στον Βυζαντινό Πολιτισμό κατά τον 11ο και 12ο αιώνα*, Ανατ. Μετάφρ. Α. Παππάς, Θεώρ. Μετάφρ. Φ. Τσουγκαράκης, ΜΙΕΤ, (Αθήνα 2004).
- Kennedy G. A., *Aristotle On Rhetoric. A Theory of Civic Discourse* (Oxford 1991).
- —, *Ιστορία της κλασικής ρητορικής*, Μετάφρ. Ν. Νικολούδης, (Αθήνα 2000).
- —, *Ιστορία της Θεωρίας της Λογοτεχνίας Ι. Αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή κριτική*, Μετάφρ. Φ. Φιλίππου, Θεώρ. Μετάφρ. Α. Ρεγκάκος (Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μ. Τριανταφυλλίδη, (Θεσσαλονίκη 2008).
- Kenney E. J.-Claussen W. V., *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας*, Μετάφρ. Θ. Λίκου, Α. Σιδέρη-Τόλια, Επιμ. Α. Στεφανής, (Αθήνα 1998).
- Kern O., *Orphicorum Fragmenta* (Zürich 1922).
- Keuls E. C., *The reign of the phallus: sexual politics in ancient Athens* (London 1985).
- Khaus H. A., «Catullus 35 and The Things Poetry can do to you!», *Hermes 102* (1974), σσ. 475-90.
- Killeen J. F., «Sappho Fr. 111», *CQ 23* (1973), σ. 197.

- Kirk G. S., «A Fragment of Sappho reinterpreted», *CQ* 13 (1963), σσ. 51-52.
- Kirkwood G. M., *Early Greek Monody. The History of A Poetic Style* (Cornell Univ. Press, Ithaca, London 1974).
- Knox P. E., «Sappho, fr. 31 L.-P. and Catullus 51. A suggestion», *QUCC* 46 (1984), σσ. 97-102.
- —, *Ovid Heroides. Select Epistles* (Cambridge 1995).
- Kock T., *Alcäos und Sappho* (Berlin 1862).
- —, *Comicorum Atticorum Fragmenta I-III* (Lipsiae, Netherlands 1880-1888).
- —, *Comicorum Atticorum Fragmenta I-III* (Lipsiae, Netherlands 1880-1888, ανατ. 1976).
- Koen B., *The Distaff Side. Representing the Female in Homers' Odyssey* (New York, Oxford 1995).
- Köerte, A., *Menandri quae supersunt I-II*, addenda adiecit A. Thierfelder, (Leipzig 1957, 1969).
- Koldewey R., *Die antiken Baureste der Insel Lesbos* (Berlin 1885).
- Komornicka A. M., «A la suite de la lecture "La ragazza di Lesbo"» *QUCC* 21 (1976), σσ. 37-41.
- Koniaris L., «On Sappho, fr. 1 (Lobel Page)», *Philologus* 109 (1965), σσ. 30-38.
- Konstantakos I. M., *A Commentary on the Fragments of eight plays of Antiphanes* (University of Cambridge Diss. 2000).
- —, «Towards a literary history of comic love», *Classica et medievalia* 53 (2002), σσ. 141-171.
- —, *Δον Ζουάν Κωνσταντίνου Παυλή*, (χ.χ.), σσ. 11-21.
- Κωνσταντινίδη Σ., «Η συμμετοχή των γυναικών στη θρησκεία της αρχαίας ελληνικής πόλης: Η περίπτωση της Αθήνας»: (*Η Διδασκαλία της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας και του Αρχαίου Ελληνικού Πολιτισμού*, Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο Κύπρου, Τομέας Εκπαιδευτικής Τεκμηρίωσης, Λευκωσία 1999), σσ. 65-98.
- —, «Η “πολιτική” μυθολογία του Στησίχορου για τη Σπάρτη»: (*The Contribution of Ancient Sparta to political thought and practice*, Έκδ. N. Birgalias, K. Buraselis, P. Cartledge, International Institute of Ancient Hellenic History “Sosipolis”, Αθήνα 2007), σσ. 203-27.

- Κωνσταντινίδης Κ. Ν., *Η συμβολή του Βυζαντίου στην διάσωση της Αρχαίας Γραμματείας* (Ιωάννινα 1995).
- —, *Η Παιδεία στο Βυζάντιο* (Ιωάννινα 2001) σσ. 1-21.
- Κοντής Ι. Δ., *Λεσβιακὸ Πολύπτυχο ἀπὸ τὴν ἱστορίαν, τὴν τέχνην καὶ τὴν λογοτεχνίαν* (Αθήνα 1973).
- —, *Λέσβος και η Μικρασιατική της περιοχή. Αρχαίες Ελληνικές Πόλεις 24* (Αθήνα 1978).
- —, «Η Μεσαιωνική Μυτιλήνη», *Λεσβιακὰ (Δελτίον τῆς Ἑταιρείας Λεσβιακῶν Μελετῶν)* Η (Μυτιλήνη 1983), σσ. 90-104,
- Κοπιδάκης Μ. Ζ., «Ποιητική Ἐκπληξη και Πεζογραφική Ενάργεια (Λογγίνος, *Περὶ Ὑψους* κεφ. 15)»: (*Πρακτικά Ὀγδοῦ Συμποσίου Ποίησης (Ποίηση και Πεζογραφία), Πανεπιστήμιο Πατρῶν 1-3 Ιουλίου 1988*, Επιμ. Σ. Α. Σκαρτσής, Αθήνα 1990), σσ. 184--193.
- —, *Διονυσίου Λογγίνου, Περὶ Ὑψους* (Ηράκλειον 1990).
- —, «Η πανούργα παραμάννα», *Μελετήματα*, Επιμ. Ε. Σιστάκου, (Αθήνα 2007), σσ. 253-4.
- —, «Σαπφώ φαρμακολύτρια», σσ. 21-33.
- —, «Σαπφικές πολυσημίες», σσ. 34-46.
- —, «Ο πυρφυρογέννητος στίχος», σσ. 324-7.
- —, «Popularis sapientia vestigia», σσ. 298-302.
- Koster W.J.W., *Scholia in Aristophanem IV 3 I. Tzetzae in Ranas* (Groningen-Amsterdam 1962).
- —, «Sappho apud Gregorium Nazianzenum», *Mnemosyne* 17 (4) (1964), σ. 374.
- —, «Sappho apud Gregorium bis detecta», *Mnemosyne* 18 (1965) σ. 75.
- —, *Scholia in Aristophanem. II, I. Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Vespas IV 3 I* (Groningen 1978).
- Κοτταρίδη Α., «Τα αρχέτυπα της γυναίκας στον αρχαίο ελληνικό μύθο», *Αρχαιολογία & Τέχνες* 68 (1998), σσ. 6-13.
- Krämer H.-J., *Arete bei Platon und Aristoteles* (Heidelberg 1959).
- Κριαράς Ε., *Ἱστορικὸν Λεξικὸν τῆς Νέας Ἑλληνικῆς, τῆς τε κοινῶς ὁμιλουμένης καὶ τῶν ἰδιωμάτων I (Α-Μ)* (Αθήνα 1933).
- Kroh P., *Λεξικό αρχαίων συγγραφέων Ελλήνων και Λατίνων*, Μετάφρ. Δ. Λυπουρλής-Λ. Τρομάρας, (Θεσσαλονίκη 1995).

- Κουκουλές Φ., *Βυζαντινῶν Βίος καὶ Πολιτισμός I* (Αθήναι 1948).
- —, *Εὐσταθίου Θεσσαλονίκης τὰ Λαογραφικά II* (Αθήναι 1950).
- Kugelmeier Ch., *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der Alten Komödie* (Stuttgart-Leipzig 1996).
- Kulmann W., *Η Πολιτική Σκέψη του Αριστοτέλη*, Μετάφρ. Α. Ρεγκάκος, ΜΙΕΤ, (Αθήνα 1966).
- Κουμαρέλας Β., «Προϊστορική τοπογραφία του κόλπου Καλλονής Λέσβου. Άγνωστες θέσεις της Πρώιμης Χαλκοκρατίας», *Αρχαιολογία 69 & Τέχνες* (1998), σσ. 85-91.
- Κουρούνης Γ., «Σαπφώ: Μύθος και πραγματικότητα», *Αιολικά Γράμματα* 151-152 (Ιανουάρ. Φεβρουάρ. 1996), σσ. 38-43.
- Kurke L., «The Politics of ἀβροσύνη in Archaic Greece», *CA* 23 (1992), σσ. 91-120.
- —, «Crisis and Decorum in Sixth-Century Lesbos: Reading Alkaios Otherwise», *QUCC* 47 (2) (1994), σσ. 67-92.
- Λαμπρίδη Έ., *Πλάτωνος Μένων (ἡ περὶ ἀρετῆς, πειραστικός)*, Κείμε. Εισαγ. Μετάφρ. Σχόλ., (Αθήνα 1938).
- Lanata G., «Sul linguaggio amoroso di Saffo». *QUCC* I 2 (1966), σσ. 63-79.
- La Penna A., «Sunt qui Sappho malint. Note sulla σύγκρισις di Saffo e Alceo nell' antiquita», *Maia* 24 (1972), σσ. 208-215.
- Lardinois A., «Lesbian Sappho and Sappho of Lesbos»: (*From Sappho to de Sade. Moments in the History of Sexuality*, Έκδ. J. Bremmer, London-New York 1989-1991).
- —, «Subject and Circumstance in Sappho's Poetry», *TAPhA* 124 (1994), σσ. 57-84.
- —, «Who sang Sappho's Song»: (*Reading Sappho. Contemporary Approaches*, Έκδ. E. Green, Berkeley, Los Angeles, London 1996), σσ. 150-172.
- —, «Η λιγυρά Σαπφώ: γυναικείος λόγος στην ποίηση της Σαπφούς»: (*Θέλξις. Σαπφώ. Δεκαπέντε Μελετήματα*, Μετάφρ. Λ. Τζαλλήλα, Έκδ. Επιλ.-Επιμ. Μ. Ι. Γιόση, Δ. Κιούση, Α. Τάτση, Αθήνα 2004), σσ. 138-167.
- Larson C. W. R., «The Platonic Synonyms, δικαιοσύνη and σωφροσύνη», *AJPh* 72 (1951), σσ. 395-414.
- F. Lasserre-N. Livadaras, *Etymologicum magnum genuinum. Symeonis etymologicum una cum magna grammatical. Etymologicum magnum auctum I* (α-άμωσγέ πως) (Roma 1976).

- Latte K., *Hesychii Alexandrini Lexicon I-II* (Copenhagen 1966²).
- Laurens, P., *L' abelle dans l' ambre. Celebration de l' epigramme de l' epoque alexandrine à la fin de la Renaissance* (Paris 1989).
- Λαζανάς Β. Ι., *Προπέρτιος (Sextus Propertius)* (Αθήνα 1990).
- Ledwidge B., *Η παράφορη Σαπφώ (Τον κρυφό πόθο των κοριτσιών να σβήνεις)*, Μετάφρ. Β. Δαμόφλη, (Αθήνα 2005).
- Lee G. M., «Sappho, fr. 137, 7», *SO* 50 (1975), σ. 89.
- Leeuwen, J. Van., *Aristophanes Ekklesiazusae* (Leiden 1905²).
- Lefèvre E., *Dipihilos und Plautus. Der Rudens und sein Original* (Stuttgart 1984).
- Lefkowitz M.R., «Fictions in literary biography: The new poem and the Archilochus legend», *Arethusa* 9 (1976), σσ. 181-189.
- —, «The Poet as hero: fifth-century autobiography and subsequent biographical fiction», *CQ* 28 (1978), σσ. 459-469.
- —, *The Lives of the Greek Poets* (Baltimore, London 1981).
- —, «Critical Stereotypes and the Poetry of Sappho», *Reading Sappho (Contemporary Approaches)*, Έκδ. E. Greene, (Berkeley-Los Angeles 1996).
- —, *Γυναίκες στον Ελληνικό Μύθο*, Μετάφρ. Α. Μεγαπάνου, (Αθήνα 1986).
- —, «Wives and Husbands»: (*Women in Antiquity Greece and Rome Studies III*, Έκδ. McAuslan, P. Walcot, Oxford 1996), σσ. 67-82.
- Legrand Ph.-E., «Pur l' historie de la comédie nouvelle», *REG* 17 (1904), σσ. 311-328.
- Leisegang H., *Η ορφική λατρεία στη Μεσόγειο. Το μυστήριο του Ερπετού*, Μετάφρ. Α. Κοντός, Ιάμβλιχος, (Αθήνα 1993).
- Λεκατσάς Π. Γ., *Δημήτριος, Περί Ὑφους*, Εισαγ., Μετάφρ., Σχ., (Αθήνα χ.χ.).
- —, *Σαπφούς ἅπαντα*, Αρχαίον κείμενον, Εισαγ., Μετάφρ., (Αθήνα χ.χ.).
- —, *Ανωνύμου (Διονυσίου ή Λογγίνου) Περί Ὑψους* (Αθήνα 1956).
- Λεντάκης Α., *Ο Έρωτας στην Αρχαία Ελλάδα. Ο έρωτας στη θρησκεία ή Η ιδεολογία του έρωτα I* (Αθήνα 1997).
- —, *Ο Έρωτας στην Αρχαία Ελλάδα. Η περίοδος πριν από την πατριαρχία* (Αθήνα 1998).
- Lentz A., *Grammatici Graeci* 3. 2 (Leipzig 1870, Hildesheim 1965).
- Leopardi G., *Tutte le opere II* (Firenze 1976).

- Lesky A., *Ιστορία της ΑΕ Λογοτεχνίας*, Μετάφρ. Α. Τσομπανάκης, (Θεσσαλονίκη 1985⁵).
- Leutsch E. L.A.–Schneidewin F. G., *Corpus Paroemiographorum Graecorum I-III* (Göttigen 1839-51).
- Lewis D. M., «Who was Lysistrata?», *Annual of the British School at Athens* (1955), σσ. 1-12.
- *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae I-VIII* (Artemis Verlag, Zürich, München 1994).
- Ljubarskij J. N., *Η προσωπικότητα και το έργο του Μιχαήλ Ψελλού*, Μετάφρ. Α. Τζέλεσι, (Αθήνα 2004²).
- Liddell H. G.-Scott R.-Jones H. Stuart-McKenzie R., *Μέγα Λεξικόν τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης μεταφρασθέν ἐκ τῆς Ἀγγλικῆς εἰς τὴν Ἑλληνικὴν ὑπὸ Ε. Μόσχου. Διὰ πολλῶν δὲ βυζαντινῶν ἰδίως λέξεων καὶ φράσεων πλουτισθέν καὶ ἐκδοθέν ἐπιστασί Μ. Κωνσταντινίδου*, (Ἀθήνα 1958⁹).
- Lieberg G., *Puella Divina. Die Gestalt der Göttlichen Geliebten bei Catull in zusammenhangder Antiken Dichtung* (Verlag P. Schippers-Amsterdam 1962).
- Lightfoot J. L., *Parthenius of Nicaea*, Extant works edited with introduction and commentary, (Clarendon Press, Oxford 1999).
- Lindsay M., *M. Val. Martialis. Epigrammata* (Oxford 1929).
- Lissarrague F., *The Aesthetics of the Greek Banquet. Images of Wine and Ritual*, Μετάφρ. Α. Szegedy-Maszak, (Princeton 1990).
- Lloyd-Jones H.–Parsons P., *Supplementum Hellenisticum* (Berolini et Novi Eboraci 1983).
- Lobeck Ch. A., *Aglaophamus (De Theologiae Mysticae Graecorum Causis)* (Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1961, Auflage, Königsberg 1829) II
- Lloyd-Jones H., «Sappho Fr. 111», *CQ* 17 (1967), σ. 168.
- Lobel E., Page D. L., «A new Fragment of aeolic verse», *CQ* 2 (1952), σσ. 1-3.
- —, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta* (Oxford 1997³).
- Longo O., «Aristophane e un' interpretazione di Saffo», *Maia* 6 (1953), σσ. 220-223.
- Loraux N., *Τα τέκνα της Αθηνάς*, Μετάφρ. Γ. Τσιώλης, Χ. Ορφανός, Γ. Ανδρεάδης, (Αθήνα 1992).

- —, *Βίαιοι Θάνατοι Γυναικών στην Τραγωδία*, Μετάφρ. Α. Ροβάτσου, (Αθήνα 1995).
- —, «Ασπασία, η ξένη, η διανοούμενη»: (*Αρχαία Ελλάδα γένους θηλυκού*, Επιμ. Ν. Loraux, Μετάφρ. Μ. Κουνεζή, Π. Σκόνδρας, Αθήνα 2006), σσ. 133-58.
- Lord C., «Aristotle's History of Poetry», *TAPhA* 104 (1974), σσ. 315-17.
- —, *Education and Culture in the political thought of Aristotle* (Ithaca London 1982).
- Λουκάτος Δ. Σ., *Εισαγωγή σή ν Ἑλληνική λαογραφία* (Αθήνα 1978).
- Lûnak J., «*De Sapphus fragm. 52 commentationum*», *WS* (1918), σσ. 97-101.
- Lyghounis M. G., «Elementi tradizionali nella poesia nuziale greca», *MD* 27 (1991), σσ. 185-189.
- Λυπουρλής, Δ.-Τρομάρας Λ., *Λεξικό των αρχαίων συγγραφέων Ελλήνων και Λατίνων* (Θεσσαλονίκη 1996).
- Maas P., «*Ährenlese*» *Socrates VIII*, (1920) σσ. 21-23=*Kleine Schriften*, Έκδ. Von W. Buchwald, (München 1973), σσ. 188-9.
- MacCarey W. T., «Menander's characters: their names, roles and masks», *TAPhA* 101 (1970), σσ. 277-290.
- —, «Menander's old Men», *TAPhA* 102 (1971) σσ. 303- 325.
- —, «Menander's Soldiers: Their names, roles, and Masks», *AJP* 93 (1972), σσ. 279-98.
- MacDowell D. M., *Aristophanes Wasps* (Oxford 1971).
- —, *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays* (Oxford 1995).
- —, «Αριστοφάνους Εκκλησιάζουσαι», Σεμινάριο, Ιωάννινα 26-11-1992.
- —, *Το Δίκαιο στην Αθήνα των κλασικών χρόνων*, Μετάφρ. Γ. Μαθιουδάκη, (Αθήνα 1986).
- —, «Αριστοφάνους *Εκκλησιάζουσαι*», (Προφορική ανακοίνωση), Σεμινάριο Κλασικού Τομέα, Ιωάννινα 26-11-1992.
- Mace S. T., «Amour, Encore! The Development of $\delta\eta\acute{\upsilon}\tau\epsilon$ in Archaic Lyric», *GRBS* 34 (1994), σσ. 335-364.
- Macleod C. M., «Two Comparisons in Sappho», *ZPE* 15 (1974), σσ. 217-20.
- Macleod C. W., «Euripides' rags», *ZPE* 15 (1974), σσ. 221-2.
- —, «Euripides' rags again», *ZPE* 39 (1980), σ. 6.
- Maehler H., *Pindari carmina cum fragmnetis* (Leipzig 1975⁴).

- —, *Bacchylides. Carmina cum fragmnetis* (Münich 2003).
- Malcovati A., «La Fortuna di Saffo», *Athenaeum* 44 (1966), σσ. 3-31.
- Magnelli E., «Imitazione di Saffo in Catalepton 12», *A&R* 42(1) (1997), σσ. 42-44.
- Μαντάς Κ., «Οι γυναίκες της ρωμαϊκής ελίτ: Από τον ιδιωτικό στο δημόσιο χώρο», *Αρχαιολογία & Τέχνες* 69 (1998) σσ. 6-9
- Mantziou M., *Hymns and Hymnal Prayers in Fifth Century. Greek Tragedy with Special references to Euripides* (Ph. D. University of London 1981).
- Marcovich M., «Anacreon, 358 PMG (ap. Athen. XIII 599C)», *AJPh* 104 (1983), σσ. 372-384.
- —, «Sappho fr. 31. Anxiety attack or love declaration?», *CQ* 22 (1972) σσ. 19-32.
- —, *Theodori Prodrumi de Rodanthis et Dosiclis amoribus Libri IX* (Stutgardiae et Lipsiae in Aedibus B. G. Teubneri 1992).
- Marini N., «Saffo nel de Elocutione di Demetrio», σσ. 73-95.
- Marinone N., «Ι παθήματα di Saffo 31 L.-P.(e Catullo 51)», *Vichiana* 12 (1983), σσ. 244-248.
- Marry J. D., «Sappho and the heroic ideal ἔρωτος ἀρετή», *Arethusa* 12 (1979), σσ. 71-92.
- Marshall P. K., *A. Gellii "Noctes Atticae"* (Oxford 1990).
- Martinazzoli F., *Ethos ed Eros nella Poesia Greca* (Firenze 1947).
- Martino F. De-Vox O., *Lirica Greca. Lirica eolica e complementi III, I*, (Bari 1996,1999).
- Marzullo B., *Studi di poesia eolica* (Firenze 1958).
- —, *Frammenti della lirica greca II* (Firenze 1966).
- —, «Sappho et Alcaeus. Fragmenta ed. Voigt», *Gnomon* 50 (1978), σσ. 710-21.
- —, «Propert. I 16.21 ss.», *Mcr* 23-24 (1988-89), σσ. 317-320.
- Mason H. J., «Longus and the topography of Lesbos», *TAPhA* 109 (1979), σσ. 149-163.
- Mastandrea P., «Due Noti Lessicali», *Pus Pat.* 2 (1984), σσ. 287-299.
- Μαυρομάτης Γ., *Τα Ελληνικά Γράμματα στη Δύση κατά τον 15^ο και 16^ο αιώνα* (Ιωάννινα 1997).
- Mazel J., *Οι Μεταμορφώσεις του Έρωτα. Ο Έρωτας στην Αρχαία Ελλάδα*, Μετάφρ. Α. Ατσαλάκη (Αθήνα 1994).

- Mazzarino S., «Per la storia di Lesbo nel VI secolo a. C. (a proposito dei nuovi frammenti di Saffo e Alceo)», *Athenaeum* 21 (1943), σσ. 38-78.
- McCoy M., «The Politics of Prostitution: Clodia, Cicero, and Social Order in the Late Roman Republic», *Prostitutes & Courtesans in the Ancient World*, Έκδ. Ch. A. Faraone-L. K. McClure, (Madison-Wisconsin 2006), σσ. 177-186.
- McKay K. J., «Door Magic and the epiphany Hymn», *CQ N.S.* 17 (1967), σσ. 184-94.
- McClure L. K., *Courtesans at table. Gender and Greek literacy culture in Athenaeus* (London and New York 2003).
- McEvilley T., *Imaginaion and Reality in Sappho* *Imagination and reality in Sappho* (Diss. Univ. of Cincinnati 1968).
- —, «Sappho, Fragment ninety-four» *Phoenix* 25 (1971), σσ. 1-11.
- —, «Sappho's thirty-one. The face behind the mask», *Phoenix* 32 (1978), σσ. 1-18.
- —, «Sapphic Imagery and Fragment 96», *Hermes* 101 (1973), σσ. 257-278.
- Méautis G., «Sappho et Leucothéa», *REA* 32 (1930), σσ. 333-338.
- Μέγας Γ. Α., *Εἰσαγωγὴ εἰς τὴν Λαογραφίαν* (Αθήναι 1972).
- Meineke A., *Historia Critica Comicorum Graecorum* (Berlin 1839)
- Meineke A., *Fragmenta Comicorum Graecorum I-III* (Berlin 1840)
- —, *Fragmenta Comicorum Graecorum I*, editio minor (Berlin 1847)
- Μενάρδος Σ., *Στέφανος. Ἐκλογὰ ἀρχαίων ποιημάτων κατὰ μετάφρασιν Σίμου Μενάρδου* (Αθήναι 1971²).
- Μερακλής Μ. Γ., *Πλουτάρχου Ερωτικός*, Εισαγ., Μετάφρ., Σχ., (Αθήνα 1985).
- —, *Τί είναι λαϊκή λογοτεχνία* (Αθήνα 1988).
- Merkelbach R.-West M. L., *Fragmenta Hesiodica* (Clarendon Press Oxford 1967).
- Mette H. J., «Nachtrag zu den Menander-Berichten in *Lustrum* 10 F. 16» *Lustrum* 25 (1983), σσ. 29-30.
- Meyerhoff D., *Beiträge zur Altertumswissenschaft Traditioneller Stoff und individuelle Gestaltung. Untersuchungen zu Alkaios und Sappho* (Olms-Weidmann Hildesheim-Zürich New York 1984).
- Migne J. P., *Patrologiae cursus completus, series latina* (Paris 1840-80).
- —, *Patrologiae cursus completus, series graeca* (Paris 1857-66).
- Miller P. A., *Lyric Texts & Lyric Consciousness. The Birth of a Genre from Archaic Greece to Augustean Rome* (London, New York 1994).

- Μίντσης Γ. Ι., *Η «Ερωτική» Άννα Κομνηνή (Μια Μελέτη κοινωνικής ταυτότητας του φύλου)* (Θεσσαλονίκη 2005).
- *Μισμαγιά, Ανθολόγιο Φαναριώτικης ποίησης κατά την έκδοση Ζήση Δαούτη (1818)*, Επιμ. Α. Φραντζή, (Αθήνα 1993).
- Μιχαηλίδης Σ., *Εγκυκλοπαίδεια τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς* (Αθήνα 1989).
- Μίσσιος Κ. Γ., *Υμνητικά Ποιήματα στη Λέσβο* (Μυτιλήνη 1996).
- —, «Συμβολή Λεσβιακών εντύπων (1869-1974) Συμβολή δεύτερη», *Δημοκρατίας της Μυτιλήνης* (18-11-05).
- Modona H., «La Saffo storica ed il mito di Saffo e Faone», *Rivista Europea* 6 (χ.χ.) σσ. 709-31.
- Μολίνος Στρ. Α., *Οι Γυναίκες της Λέσβου* (Αθήνα 2000).
- Molyneux H., «The Genesis and Performance of Ancient Greek Lyric Poetry», *Στασῖνος* 10 (1989-93), σσ. 25-42.
- Momigliano A., *The development of Greek Biography: Four Lectures* (Harvard University Press-Cambridge-Massachusetts 1971).
- Mora E., *Sappho. Historie d' un poète (et traduction intégrale del' oeuvre)* (Paris 1965).
- Mossé C., *Αθήνα. Η Ιστορία μιας δημοκρατίας*, Μετάφρ. Δ. Αγγελίδου, (Αθήνα 1988).
- —, *Η Δίκη του Σωκράτη*, Μετάφρ. Ν. Παπασπύρου, (Αθήνα 1996).
- Most G. W., «Reflecting Sappho» *BICS* 40 (1995), σσ. 11-35.
- —, «Simonides' Ode to Scopas in Contexts»: (*Modern Critical Theory and Classical Literature*, Έκδ. I. J. F. de Jong and J. P. Sullivan, New York-Köln 1993), σσ. 127-52.
- Μουτζάλη Αφέντρα Μ., «Ο ρόλος των γυναικών στο Βυζάντιο. Κοινωνική ταυτότητα του φύλου και καθημερινή πραγματικότητα», *Αρχαιολογία & Τέχνες* 69 (1998), σσ. 10-21.
- Μπάρτ Ρ., *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου*, Μετάφρ. Β. Παπαβασιλείου, (Αθήνα 1977).
- Μπεζαντάκος Ν. Π., *Η αρχαία ελληνική μίτρα. Ερμηνεία των σχετικών κειμένων από τον Όμηρο έως τον Νόννο* (Αθήνα 1987).
- Muecke F., «A portrait of the artist as a young woman», *CQ* 32 (1982), σσ. 41-55.

- —, «I Know You-By Your Rags. Costume and Disguise in Fifth-century Drama», *Antichthon* 16 (1982), σσ.15-34.
- Murgia C. E., «Imitation and authenticity in Ovid's *Metamorphoses* 1.477 and *Heroides* 15», *AJPh* (1985), σσ. 456-74.
- Murray O., «Symptotic History»: (*Symptotica. A symposium on the Symposion*, Έκδ. O. Murray, Oxford 1990), σσ. 3-13.
- Murray P., *Plato on Poetry (Ion; Republic 376e-398b9; Republic 595-608b10)* (Cambridge 1996).
- Musolesi C., «Sapph. fr. 34, 1-4V», *Mcr* 15-17 (1980-82), σσ. 37-8.
- Muth R., «"Hymenaios" und "Epithalamion"», *WS* 67 (1954), σσ. 5-45.
- Mylonas C. E., *Eleusis and the Eleusinian Mysteries* (Princeton 1961).
- Naber S. A., *Photius Lexicon Volumen Prius* (Leiden Amsterdam 1864-5, 1965).
- Nagy G., «Phaethon, Sappho's Phaon, and the white rock of Leukas», *HSCP* 77 (1973), σσ. 137-178=*Greek Mythology and Poetics* (Ithaca, New York 1990) σσ. 223-62.
- —, *Comparative Studies in Greek and Indic Meter* (Harvard University Press 1974).
- —, «Iambos: Typologies of invective and praise», *Arethusa* 9 (1976), σσ. 191-205.
- —, *The Best of Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry* (Baltimore, Johns Hopkins University Press 1979).
- —, *Greek Mythology and Poetics* (Ithaca, New York 1990).
- —, *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past* (Baltimore, Johns Hopkins University Press 1990).
- Nauck A., *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (Leipzig 1889).
- Neil R. A., *The Knights of Aristophanes* (Cambridge 1901).
- Nesselrath Heinz-Günther, *Εισαγωγή στην Αρχαιογνωσία τόμ. Α (Αρχαία Ελλάδα)*, Μετάφρ. Ι. Αναστασίου, Ι. Βάσσης, Σ. Κοτζάμπαση, Θ. Κουρεμένος, Π. Κυριάκου, Επιμ.Δ. Ι. Ιακώβ, Α. Ρεγκάκος, (Αθήνα 2005³).
- Nestlé W., *Platon Protagoras* (Stuttgart 1978⁸).
- Neue Ch. F., *Sapphonis Mytileneae Fragmenta* (Berlin 1827).
- Neumann H., «Diotima's Concept of Love», *AJPh* 86 (1965), σσ. 33-59.
- Newiger H.-J., «War and Peace in the Comedy of Aristophanes», *YCS* 26 (1980), σσ. 219-37.

- Newman J., *Augustus and the New Poetry* (Bruxelles-Berchem 1967).
- Nickau, K., *Ammonius. De Adfinium Vocabolorum Differentia* (Lipsiae 1966).
- —, «Planudes und Moschopulos als Zeugen für Sappho», *ZPE* 14 (1974), σσ. 15-17.
- Νικολάου Κ., «Γυναίκες επιστολογράφοι στη μέση βυζαντινή περίοδο (8^{ος}-10^{ος} αι.)», *Πρακτικά του Β' Διεθνούς Συμποσίου. Η επικοινωνία στο Βυζάντιο* (Αθήνα 1993), σσ. 169-80.
- Nicosia S., *Tradizione testuale diretta e indiretta dei poeti di Lesbo* (Roma 1976).
- —, «Tradizione testuale dei poeti di Lesbo», *Gnomon* 51 (1979), σσ. 513-16.
- Niebuhrii B. C., *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae. Anna Komnena* vol. II (Bonnae 1877).
- Nightingale A. W., *Genres in Dialogue: Plato and the Construct of Philosophy* (Cambridge 1995).
- Νικολαΐδης Τ., *Puella formosa. Τὸ γυναικεῖο κάλλος ὡς Κάτουλλο καὶ τοὺς Ρωμαίους ἐλεγειακούς* (Αθήνα 1994).
- Nisbet R. G. M.-Hubbard M., *A Comentary on Horace: Odes Book II* (Oxford 1978).
- Nock D., «Hellenistic Mysteries and Christian Sacraments», *Mnemosyne* 5 (1952), σσ. 177-213.
- North H., *Sophrosyne. Self-Knowledge and Self-restraint in Greek Literature* (Cornell Univ. Press, Ithaca London 1966).
- Ντίλ Κ., *Πριγκίπισσες της Δύσης και βυζαντινή προφύρα*, Μετάφρ. Α. Εμμανουήλ, (Αθήνα 2003).
- Ξανθάκη-Καραμάνου Γ., Παράλληλες εξελίξεις στη μετακλασσική (4^{ος} αι. π.Χ.) τραγωδία και κωμωδία (Αθήνα 1988).
- Ξένιος Ν., «Η Βακχεία ως στάσις των γυναικών (Με αφορμή το έργο του Ευριπίδη)», *Αρχαιολογία & Τέχνες* 68 (1998), σσ. 55-59.
- Oakley J. H.-Simos R. H., *The Wedding in ancient Athens* (University of Wisconsin Press 1993).
- O' Higgins D., «Silence in Sappho 31 and Catullus 51», *AJPh* 11 (1990), σσ. 156-167.
- O' Higgins L., *Women and Humor in Classical Greece* (Cambridge University Press 2003).

- Olson K., «Matrona and Whore»: (*Prostitutes & Courtesans in the Ancient World*, Έκδ. Ch. A. Faraone- L. K. McClure, Madison-Wisconsin 2006), σσ. 186-204.
- Olson S. D., «The “love-duet” in Aristophanes’ *Ecclesiazusae*», *CQ* 38 (1988), σσ. 328-30-167.
- Onfray M., *Η κοιλιά των φιλοσόφων, Κριτική του διαιτητικού λόγου*, Μετάφρ. Θ. Καραβατζή, Δ. Γεράση, (Αθήνα 2007).
- Onians R. B., *The Origin of European Thought* (New York 1973).
- O’ Sullivan N., *Alcidamas, Aristophanes and the Beginnings of Greek Stylistic Theory* (Franz Steiner Verlag Stuttgart 1992).
- Pache C. O., *Baby and Child Heroes in Ancient Greece* (University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2004).
- Page D. L., *Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry* (Oxford 1955).
- —, *Poetae Melici Graeci* (Oxford 1962).
- —, *Lyrica Graeca Selecta* (Oxford 1968).
- —, *Supplementum Lyricis Graecis. Poetarum Lyricorum Graecorum Fragmenta quae recens innotuerunt* (Oxford 1974).
- —, *Further Greek Epigrams* (Cambridge 1981).
- Paladini M. L., «Considerazione sulle Fonti della Storia di Cleone», *Historia* 7 (1958), σσ. 48-73.
- Palmer A., *P. Ovidi Nasonis «Heroides»* (Oxford 1898, Hildesheim 1967).
- Πανταζής Π. Δ., «Αίσθημα και στόχαση στο Λεσβιακό τραγούδι» *Λεσβιακά* ΙΓ’ (Μυτιλήνη 1991), σσ. 251-255. Επιλογή από παλιά χειρόγραφα της συλλογής του Δ. Λουκάτου.
- Παπαγγελής Θ. Δ., *Η Ποιητική των Ρωμαίων “Νεωτέρων”* (Αθήνα 1994).
- —, *Από τη βουκολική εὐτοπία στην πολιτική ουτοπία* (Αθήνα 1995).
- Παπαδημητρίου Μ. Κ., *Στοιχεία της ομιλούμενης λατινικής στον Τερέντιο και η χρήση τους στη διαφοροποίηση του λόγου των χαρακτήρων του* (Ιωάννινα 1998).
- Παπαϊωάννου Β., *Η Σάτιρα στη Βυζαντινή Λογοτεχνία (Βασικές επισημάνσεις στην πνευματική προσφορά του Βυζαντίου και ένα σχέδιασμα της παρουσίας της σάτιρας στη βυζαντινή λογοτεχνία)* (Θεσσαλονίκη 2000).
- Παπαπαύλου Κ. Β., «Μουρασάκι Σικιμπού και Άννα Κομνηνή (Μια συγκριτική προσέγγιση)» *ΣΤΑΣΙΝΟΣ* 10 (1989-93), σσ. 137-66.
- Παππάς Θ. Γ., *Ο Φιλόγελως Αριστοφάνης* (Αθήνα 1996²).

- —, «Η ιστορία της παράδοσης του κειμένου του Αριστοφάνη», *Ο Αριστοφάνης και η Αρχαία Κωμωδία*, ΠΕΦ, Σεμινάριο 33 (2007), Επιμ. Α. Α. Στέφος, σσ. 15-66.
- Paradiso A., Σαπφώ η ποιήτρια: (*Αρχαία Ελλάδα γενους θηλυκού*, Επιμ. N. Loraux, Γαλλ. Μετάφρ. Μ. Κουνεζή, Ιταλ. Μετάφρ. Π. Σκόνδρας, Αθήνα 2006), σσ. 61-90.
- Παρασκευαΐδης Θ., «Προίκα μου ήταν ο λαμπρός έρωτας του ήλιου και της μορφιάς», *Λεσβιακή Παροιμία*, Επετειακός τόμ. 1965-1995 (Αθήνα 1995), σσ. 114-5.
- Παρασκευαΐδης Μ., “Pyrra”, *RE* XXIV (1973) κ.ε. 1403, 1409, 46.
- —, «Τα προβλήματα της έρευνας των προϊστορικών οικισμών της Λέσβου», *Λεσβιακά Στ'* (1966), σσ. 127-132.
- —, “Lesbos”, *The Princeton Encyclopedia of Classical Sites*, Έκδ. R. Stillwell κ.ά., (Princeton, NJ 1976) σσ. 502-3.
- —, «Η επίδραση του λεσβιακού περιβάλλοντος στη Λογοτεχνία: τοπογραφικά σχέδια της Λέσβου», *Λεσβιακά. Δελτίον τῆς Ἑταιρείας Λεσβιακῶν Μελετῶν Η'* (Μυτιλήνη 1983), σσ. 153-17.
- Parke H. W., *Οι εορτές στην αρχαία Αθήνα*, Μετάφρ. Χ. Όρφανος, (Αθήνα 1977).
- Parke H. W.-Wormeil D. E. W., *The Delphic Oracle II* (Oxford 1956).
- Parker H. N., «Sappho Schoolmistress», *TAPhA* 123 (1993), σσ. 309-51.
- Parry H., «An Interpretation of Simonides 4 (Diehl)», *TAPhA* 96 (1965), σσ. 297-320.
- Pastorino A., «Turpilio fr. 213 R³», *Maia* 7 (1955), σσ. 43-45.
- Paton W. R., *The Greek Anthology I-V* (Cambridge Mass 1916-18).
- Pauly A.-Wissowa G., *Real Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* (Stuttgart 1893, 1996).
- Pearson. C., *Sophocles Fragments I* (Amsterdam 1963).
- Peliccia H., «Sappho 16, Gorgias' Helen, and the preface to Herodotus' Histories», *YCS* 29 (1992), σσ. 63-84.
- Pender E. E., «Sappho and Anacreon in Plato's *Phaedrus*», *Leeds International Classical Studies* 6. 4. (2007) σσ. 1-57
- Πεπονή Α.-Ε., *Παράσταση και λειτουργία του χώρου και του χρόνου στην πρώιμη αρχαϊκή λυρική ποίηση* (Διδ. Διατρ. Θεσσαλονίκη 1992).
- —, «Μυθοπλόκος Έρωσ: Ένας υπαινιγμός στην ποίηση της Σαπούς», *Πρακτικά Α' Πανελληνίου και Διεθνούς Συνεδρίου Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας (23-26 Μαΐου 1994)*, Έκδ. Θ. Παπαδημητρίου, (Αθήνα 1997), σσ. 139-165.

- Perelli L., «Il carme 62 di Catullo e Saffo», *RFIC* 28 (1950), σσ. 301-2.
- Perrota G., *Saffo e Pindaro. Due saggi critici* (Bari 1935).
- Perrota G.-Gentili B., *Polinnia. Poesia Greca Arcaica* (Messina-Firenze 1948).
- Perusino F., *Platonio. La Commedia Greca* (Urbino 1989).
- Perysinakis I. N., *Wealth and Society in Early Greek Literature* (Ph. D. University of London 1982).
- —, «Γλωσσικές Παρατηρήσεις 3 Τα θηλυκά ονόματα σε ω, -ιό της Νεοελληνικής», *Δωδώνη* 1Α (1982) σσ. 283-87.
- —, «Η ωδή *Εἰς Μοῦσας* του Α. Κάλβου. Πηγές και επιδράσεις», *Δωδώνη* 14 (1985), σσ. 9-38.
- —, «Hesiod's Treatment of Wealth», *Metis* 1 (1986), σσ. 97-119.
- —, *Ἡ ἔννοι α τοῦ πλούτου στὴν Ἱστορί η τοῦ Ἡροδότου* (Ιωάννινα 1998²).
- —, «Προβλήματα Ερμηνείας και Μετάφρασης της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Θέογνης», *Παλίμψηστον* 11 (1991), σσ. 41-58.
- —, «Εικονοποιΐα της ποίησης στον Πίνδαρο: Οικονομική εικονοποιΐα», *Δωδώνη* ΚΓ (1994), σσ. 155-74.
- —, «Αρχαϊκή λυρική ποίηση. Προβλήματα ερμηνείας και μετάφρασης της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Μια ερμηνευτική προσέγγιση, Ανθολογία με βάση τις ηθικές αξίες και την πολιτική και οικονομική συμπεριφορά. Ο Ξενοφάνης για τους νικητές στην Ολυμπία (απ. 2W)», *Ηπειρωτικά γράμματα* 1 (Ιωάννινα 1994), σσ. 109-30.
- —, «Ο *Φιλοκτήτης* του Σοφοκλή: Μια διαχρονική και συγχρονική ανάγνωση», *Μορφές της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Έκδ. Ιδρύμ. Κατσάρη, (Ιωάννινα 1995), σσ. 63-86.
- —, «Ηθικές αξίες και πολιτική συμπεριφορά στα ομηρικά έπη: Μια προσέγγιση της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας», *Τνδικτος* 5 (1996), σσ. 240-70.
- —, «Αρχαϊκές ηθικές αξίες και πολιτική και οικονομική συμπεριφορά στους πρώιμους διαλόγους του Πλάτωνα: Μια προσέγγιση της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας», *Πλάτων* 2 (2003), σσ. 275-300. Παράρτημα: Θέματα Μέσης Εκπαίδευσης=Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου. Η Κλασική Παιδεία Σήμερα. Πραγματικότητα και προοπτικές στην Ελλάδα του 21ου αιώνα. 6-8/ 12/ 2003, (Αθήνα 2003), Εποπτεία Έκδ. Γ. Ξανθάκη-Καραμάνου.

- —, «Τὸ μέλλον τῷ παρελθόντος: Πραγματικότητα και προοπτικές τῶν κλασικῶν σπουδῶν», *Δωδώνη* 33 (2004), σσ. 243-254.
- —, «*Ἰαμβος*: Σημασία και Ετυμολογία», *Ελληνικά* 5. 2, (Γενάρης 2006), σσ. 245-60.
- —, «Αρχαϊκή λυρική ποίηση. Προβλήματα ερμηνείας και μετάφρασης της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας. Μια ερμηνευτική προσέγγιση». Πίνδαρος. Ισθμιόνικος Δεύτερος <Ξενοκράτει Ἀκραγαντίνω ἄρματι>, (Ιωάννινα 2006), σσ. 21-62.
- —, «Το θέμα της επίκλησης της Μοῦσας και της έμπνευσης το υ πο ητή στην ελληνική λογοτεχνία: Ο *Ασκραίος* του Κωστή Παλαμά», *Ηπειρωτικά γράμματα* 4 (2003), σσ. 39-49.
- —, «Αρχαϊκή λυρική ποίηση. Προβλήματα ερμηνείας και μετάφρασης της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Μια ερμηνευτική προσέγγιση. Εγκώμιον στον Σκόπα: Ο *ἀλαθέως ἀγαθός* και *πανάμωμος* άνθρωπος (Σιμωνίδης 542 PMG)», *Ηπειρωτικά γράμματα* 6 (2005), σσ. 17-50.
- —, «Αρχαϊκή λυρική ποίηση. Ηθικές αξίες και πολιτική συμπεριφορά στην Αρχαία Ελληνική Λογοτεχνία: Προβλήματα ερμηνείας και μετάφρασης της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Μια ερμηνευτική προσέγγιση. Βακχυλίδης* *Ἐπὶ νίκῳ τρίτος. Ἰέρωνι Συρακααίῃ Ἴπποις Ὀλυμπίᾳ*», *Ηπειρωτικά γράμματα* 13 (2008), σσ. 35-78.
- Petropoulos J. C. B., «Sappho the Sorceress-Another Look at fr. 1 (LP) », *ZPE* 97 (1993), σσ. 43-56.
- , «The Erotic Magical Papyri , *Proceedings of the XVIIIth International Congress of papyrology. Athens 25-31 May 1986* (Athens 1988) σσ. 215-22.
- Pfeiffer R., *Ιστορία της κλασικής Φιλολογίας. Από των αρχών μέχρι του τέλους των ελληνιστικών χρόνων I*, Μετάφρ. Π. Ξένος, (Αθήνα 1972).
- Pickard-Cambridge A. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, αναθ. από τον T.B.L. Webster (Oxford 1962²).
- Pignani A., *Niceforo Basilace. Progimnasmi e Monodie. Testo critico. Byzantina et Neo-Hellenica Neapolitana (Collana di Studi e Tesi 10)* (Napoli 1983).
- Pitt-Rivers J., «Honour and social status», *Honour and Shame* (The Value of Mediterranean Society), Έκδ. J. G. Peristiany, (Chicago 1966).
- Platnauer M., *Aristophanes Peace* (Oxford 1964).

- Πλωρίτης Μ., *Το Θέατρο στο Βυζάντιο* (Αθήνα 1999).
- —, *Το Θέατρο τον εικοστό αιώνα (Θέατρο-Μουσική-Παιδεία-Κοινωνική ζωή) III 1907-1912*, Επιμ. Μ. Ελευθερίου, (Εκδ. Δήμου Ερμούπολης 1998).
- Podlecki A. J., «The Peripatetics as Literary Critics», *Phoenix* 23 (1969), σσ. 114-137..
- Πολέμης Ι., *Θεόδωρος Μετοχίτης, Ἡθι καὶ ἡ Περί Παιδείας* (Αθήνα 1995).
- Πολίτης Α., «Αρχαιοθέμα μυθιστορήματα, 1790-1900», *Η πρόσληψη της αρχαιότητας στο βυζαντινό και νεοελληνικό μυθιστόρημα*, Επιμ. Στ. Κακλαμάνης, Μ. Πασχάλης, (Αθήνα 2005), σσ. 125-67.
- Πολίτης Ν. Γ., *Παραδόσεις 1. Ἐν Ἀθήναις* 1904, σ. 34 αρ. 58: «Ὁ κάβος τῆς Κυρᾶς» (Λευκάς), σσ. 699-701.
- —, «Ὁ συγγραφεὺς τῆς *Καινῆς Ἱστορίας*», *Λαογραφικά Σύμμεικτα* 2 (Ἐν Ἀθήναις 1975²), σσ. 84-89.
- Πολυμεράκης Φ. Ι., *Decimi Magni Ausoni Cupido Cruciatu* (Διδ. Διατρ. Ιωάννινα 1993).
- Πόταγα Ε., «Γυναίκα: σύμβολο και συμβολισμός, σκέψεις, ερωτήματα νύξεις», *Αρχαιολογία & Τέχνες* 69 (1998), σσ. 22-28.
- Porson R., *Φωτίου τοῦ πατριάρχου λέξεων συναγωγὴ* 1-2 (Cambridge 1822).
- Powell J. U., *Collectanea Alexandrina* (Oxford 1970).
- Prescott W., «Horace's Integer vitae», *CPh* 20 (1925) σσ. 274-86.
- Pretagostini R., «Teocrito e Saffo: forme allusive e contenuti nuovi (Theocr. 2, 82 sgg., e Sapph. 31, 7 sgg. L.-P.) », *QUCC* 24 (1977), σσ. 107-118.
- Price A. W., *Love and Friendship in Plato and Aristotle* (Oxford-New York 1990).
- Privitera G. A., «La rete di Afrodite. Ricerche sulla prima ode di Saffo», *QUCC* 4 (1967), σσ. 7-58.
- —, «Ambiguità antitesi analogia nel fr. 31 L-P di Saffo», *QUCC* 8 (1969), σσ. 37-80.
- —, «Saffo, Anacreonte, Pindaro», *QUCC* 13 (1972), σσ. 131-140.
- Pugliese Caratelli G., «Integer vitae scelerisque purus», *PP* 158-9 (1974), σσ. 305-8.
- Quant G., *Hymni Orphici* (Berlin 1955).
- Quinn K., *Catullus. An Interpretation* (Toronto 1972).

- —, *Catullus. The Poems* (New York 1973²).
- Race W. H., *The Classical Priamel from Homer to Boethius* (Leiden, Brill 1982).
- —, «Sappho, fr. 16 L-P. and Alkaios, fr. 42 L-P.: Romantic and Classical strains in Lesbian Lyric», *CJ* 85 (1989-90), σσ. 16-35.
- Radt S., *Tragicorum Graecorum Fragmenta III* (Göttigen 1984).
- Radinger C., *Meleagros von Gadara* (Innsbruck 1985).
- Ράϊος Δ. Κ., «Το αίνιγμα του Προλόγου των Μεταμορφώσεων του Απουλίου και το Παραμύθι του έρωτα και της ψυχής», *Ηπειρωτικά Γράμματα*, (Ιωάννινα 2004), σσ. 431-470.
- —, *Ελληνική Γραμματεία των αυτοκρατορικών χρόνων (Πανεπιστημιακές Παραδόσεις)* (Ιωάννινα 2005²).
- —, *Ρωμαϊκή Κωμωδία Πλάτου Μέναιχμοι*, Πανεπιστημιακές Παραδόσεις (ανατ. Ιωάννινα 2006).
- —, «Ποίηση και σκηνοθεσία στην *Cena Trimalchionis*», *ΣΤ' Συμπόσιο Κλασικών Σπουδών. Ιωάννινα 18-Μαΐου 2007*.
- Ramage E. S., *Urbanitas. Ancient Sophistication and Refinement* (University of Oclahoma Press 1973).
- Rankin H. D., «Aristotle on Archilochus», *AC* 46 (1977) σσ. 165-68.
- Rau P., *Paratragödia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes* (München 1967).
- Rauk J., «Ernina's Distaff and Sappho Fr. 94», *GRBS* 30 (1989), σσ. 101-16.
- Real W., *Studien zur Entwicklung der Vasenmalerei im durgehenden 5. Jahrhundert r. Chr.* (Münster 1973).
- Rees B. R., «Pathos in the Poetics of Aristotle», *GR* 19 (1972), σσ. 1-11.
- Reinach Th.-Aimé Pucch, *Alcée. Sappho* (Paris 1937).
- Reiner P.-Kovacs D., «Δέδυκε μὲν ἅ σελάγνα: The Pleiades in Mid-Heaven (PMG Fragm. Adesp. 976=Sappho, fr. 168 Voigt)», *Mnemosyne* 66 (1993), σσ. 158-59.
- Reinsberg A., *Γάμος, Εταίρες και Παιδευαστία στην Αρχαία Ελλάδα*, Μετάφρ. Δ. Γ. Γεωργοβασίλης, Μ. Pfreimter, (Αθήνα 1999²).
- Reinsch D. R., «Women's Literature in Byzantium?-The case of Anna Komnene»: (*Anna Komnene and Her Times*, Μετάφρ. Th. Dunlap, New York-London 2000) σσ. 83-106.
- Reinsch D. R.-Kambylis A., *Annae Komnenae. "Alexias"* (Berlin-New York 2001).
- Renehan R., «Anacreon Fragment 13 Page», *CPh* 79 (1984), σσ. 328-32.

- Reynolds M., *The Sappho History* (New York 2003).
- Ribbeck, O., *Comicorum Romanorum praeter Plautum et Terentium Fragmenta* (Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim 1873-1962²).
- —, *Comicorum Romanorum fragmenta*³ (Lipsiae 1898).
- Richter G. M. A., *Red-Figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum* (New Haven 1936).
- —, *The Portraits of the Greeks I-III* (London Phedon Press 1965, Oxford 1984).
- Rimell V., «Authorial Identity in Heroides 15», *PCPS* 45 (1999), σσ. 109-133.
- Rismann L., *Love as war. Homeric allusion in the poetry of Sappho* (Michigan 1980).
- Robbins E., «Η Σαπφώ, η Αφροδίτη και οι Μούσες»: (Θέλξις. Σαπφώ Δεκαπέντε Μελετήματα, Επιλ.-Επιμ. Μ. Ι. Γιώση, Δ. Κιούση, Α. Τάτση, (Αθήνα 2004) σσ. 319-353.
- Roberts R., *Demetrius: On Style* (London 1973⁸).
- Robinson D. M., *Sappho and her Influence* (London, Calcutta, Sydney 1924).
- Robinson R., *Plato's Earlier Dialectic* (Oxford, Clarendon Press 1953²).
- Rolfe J. C., *The Attic Nights of Aulus Gellius III* (Harvard, London 1961).
- Ρωμαίος Κ. Α., *Τὸ Ἀθάνατο νερό* (Αθήνα 1973).
- —, «Η γριά, μυθική μορφή στην αρχαία Ελλάδα», *Περιοδικόν Σύγγραμμα Εταιρείας Μακεδονικῶν Σπουδῶν* 4 (Παράρτημα) Προσφορά εις Στίλωνα Π. Κυριακίδη, (Θεσσαλονίκη 1953), σσ. 561-580.
- Romilly J. de, *Αρχαία Ελληνική Γραμματολογία*, Ελλην. Μετάφρ. Θ. Χριστοπούλου-Μικρογιαννάκη, (Αθήνα 1988).
- —, *Η Νεοτερικότητα του Ευριπίδη*, Μετάφρ. Α. Στασινοπούλου-Σκιαδά, (Αθήνα 1997).
- Rosati G., «Sabinus, the Heroides and the Poet-nightingale. Some Observations on the Authenticity of the Epistula Sapphus», *CQ* 46 (1996), σσ. 207-216
- Roscher W. H., *Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie ii.1* (Georgs Olms Hildesheim 1965, Leipzig 1890-94).
- Rose H. J., «Stesichorus and the Rhadine Fragment», *CQ* 26 (1932), σσ. 88-92.
- —, *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας* I, II, Μετάφρ. Κ. Χ. Γρόλλιου, (Αθήνα 1994⁴).
- Rosen S., *Plato's Symposium* (Yale, New Haven, London 1968)
- —, *The Quarrel Between Philosophy and Poetry* (New York 1993).

- Rosenmeyer H. P. A., «Η φωνή του Δασκάλου: η Σαπφώ συνομιλεί με τον Όμηρο»: (Θέλξης. Σαπφώ. Δεκαπέντε Μελετήματα, Επιλ.-Επιμ. Μ. Ι. Γιώση, Δ. Κιούση, Α. Τάτση, Μετάφρ. Α. Λάλου, Αθήνα 2004), σσ. 168-204=H. P. A. Rosenmeyer, «Her Master's Voice: Sappho's Dialogue with Homer», *MD* 39 (1997), σσ. 123-149.
- Rosenmeyer T. G., «Plato's Prayer to Pan Phaedrus 279b8-c3», *Hermes* 90 (1962), σσ. 34-44.
- Rösler W., *Dichter und Gruppe. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und historischen Funktion früher griechischer Lyrik am Beispiel Alkaios* (München 1980).
- Rothwell K., «Politics and Persuasion in Aristophanes Ecclesiazusae», *Supplements to Mnemosyne* (Leiden-New York-Köln 1990).
- Rudiger H., *Sappho, Ihr Ruf und Ruhm bei der Nachwelt* (Leipzig 1933).
- Runciman S., *Η τελευταία Βυζαντινή Αναγέννηση. Διαλέξεις Wiles, Πανεπιστημίου Queen Μπέλφαστ 1968*, Μετάφρ. Α. Καμπερίδης, (Αθήνα 2005³).
- Russel D. A., *Longinus' on the Sublime* (Oxford 1964).
- Ryan P. J., «The Greek Tradition of Allegorization and its influence on the early christian writers», *Prudentia* 21 (1989), σσ. 25-46.
- Rychlewska H L., «Turpiliana» *Eos* 51 (1961), σσ. 85-88.
- —, *Turpilius Fragmenta* (Leipzig 1971).
- Saake H., *Zur Kunst Sapphos. Motivanalytische und kompositionstechnische Interpretationen* (Paderborn Schöningh 1971=München, Paderborn, Wienn).
- Sabbadini R., «Spigolature latine» *SIFC* (1897), σ. 370.
- Said S., *Η Ελληνική Λογοτεχνία. Από τον Αλέξανδρο ως τον Ιουστινιανό*, Μετάφρ. Φ. Βρανίκου, (Αθήνα 1990).
- Sandomenico Ciro, *Tra Saffo e d' Annunzio. Vita, Amori e Operi di Romaine Brooks da Parigi a Capri* (Capri 2008).
- Sandys John Edwin, *A History of Clasical Scholarship. From the sixth century B.C. to the end of the middle Ages I* (New York 1964).
- Sathas C. N., *Bibliotheca Graeca Medii aevi Ιστορικοί Λόγοι, Επιστολαί και Άλλα Ανέκδοτα V*. (έν Παρισίοις 1876)=Σάθας Κ.Ν., *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη* τόμ. 1-7 (Βενετία, Παρίσι 1872-94).
- Savalli-Lestrade I., «Αρχίπη από την Κύμη, η ευργέτιδα»: (*Αρχαία Ελλάδα γενους θηλυκού* , Επιμ. Ν. Loraux, Αθήνα 2006), σσ. 217-53.
- Saverio F., *Della storia e della ragione d' ogni poesia II* (Milano 1742).

- Saxonhouse A., «The Philosopher and the female in the Political Thought of Plato», *Political Theory* 4 (1976), σσ. 195-212.
- —, «Eros and the Female in Greek Political Thought: An Interpretation of Plato's *Symposium*», *Political Theory* 12 (1984), σσ. 5-27.
- Schadewaldt W., «Zu Sappho», *Hermes* 71 (1936), σσ. 363-373.
- —, *Sappho. Welt und Dichtung. Dasein in der Liebe* (Berlin 1950).
- —, *Από τον κόσμο και το έργο του Ομήρου. Α. Το ομηρικό ζήτημα*, Μετάφρ. Φ. Ι. Κακριδής (MIET Αθήνα 1994).
- Schefold K., *Die Bildnisse der antiken Dichter. Redner und Denker* (Basel 1943).
- Schenkeveld D. M., «Prose usages of ἀκούειν to read», *CQ* 1 (1952), σσ. 129-41.
- Schepers M.A., «De Glycera Menandri Amoribus», *Mnemosyne* 54 (1926), σσ. 258-262.
- Schmemmann A., *Ἐξ Ὑδατος καὶ Πνεύματος. Λειτουργικὴ μελέτη τοῦ Βαπτίσματος*, Μετάφρ. Ι. Ροηλίδης, (Αθήνα 1984).
- Schmidt M., *Hesychii Alexandrini lexicon III-IV* (Halle 1861, 1862, ανατ. Hakkert Amsterdam 1965).
- Schmitz A., «Essai d' analyse de la texture phonique d' une poésie de Sappho», *LEG* 30 (1962), σσ. 369-383.
- Schneider B., *Aristoteles latinus. Rhetorica* (Leiden 1978).
- Schofield M., «Euboulia in the Iliad», *CQ* 36 (1986), σσ. 6-31.
- Schwarzenberg E., *Die Grazien* (Bonn 1966).
- Sciassi G., «La questione del *Menexeno* platonico», *Rendiconti dell' Istituto Lombardo* (Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche), (1962) σσ. 37-58.
- Seaford R., *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State* (Oxford 1994).
- —, *Euripides "Bacchae"* (Warminster 1996).
- Seager R., «Venustus, Lepidus, Bellus, Salsus: Notes on the Language of Catullus» *Latomus* 33 (1974) σσ. 91-4.
- Sedgwick W. B., «Sappho in Longinus (x. 2, line 13)», *AJP* (1948), σσ. 197-200.
- Segal Ch., *Aglaia. The Poetry of Alcman, Sappho, Pindar, Bacchylides and Corinna* (Rowman and Littlefield Publishers, New York, Oxford 1998).
- —, «Adonis and Aphrodite: Teocritus, Idyll III 48», *AC* 38 (1969), σσ. 82-88.
- —, *Poetry and Myth in Ancient Pastoral* (Princeton, New Jersey 1981).

- —, «Eros and Incantation: Sappho and Oral Poetry», *Arethusa* 7. 2 (1974) σσ. 139-60=«Ερως και Επωδή: Η Σαπφώ και η προφορική ποίηση»: (Θέλξις. Σαπφώ. Δεκαπέντε Μελετήματα, Επιλ.-Επιμ. Μ. Ι. Γιώση, Δ. Κιούση, Α. Τάτση, Μετάφρ. Α. Λάλου, (Αθήνα 2004), σσ. 243-70.
- —, «Underreading and intertextuality: Sappho, Simaetha and Odysseus in Theocr. II Idyll», *Arethusa* 17 (1984), σσ. 201-209.
- Segal Ch.-Lardinois A., «Who sang Sappho's Song»: (*Reading Sappho. Contemporary Approaches*, Έκδ. E. Green, Berkeley, Los Angeles, London 1996).
- Segal R., «Adonis: A Greek Eternal Child»: (*Myth and the Polis* Έκδ. D. C. Pozzi, J. M. Wickersham, Ithaca, London 1991), σσ. 71-73.
- Seng H., «Τὰ δίκαια beim Symposion», *QUCC* 59 (1988), σσ. 123-131.
- Sergent B., *Ομοφυλοφιλία στην ελληνική μυθολογία*, Μετάφρ. Έ. Πατρικίου, (Αθήνα 1985).
- Ševčenko I., «A New Fragment of Sappho?», *Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U. S.* 1 (1951), σσ. 150-2.
- Shapiro H. A., *Myth into Art. Poet and Painter in Classical Greece* (London-New York 1994).
- Sharrock A., *Seduction and Repetition in Ovid's Ars Amatoria II* (Oxford 1994).
- Shields E. L., *The Cults of Lesbos* (Menasha, Wisconsin 1917).
- Shipton K. M. W., «Catullus 51: just another love poems?», *LCM* 5. 4 (1980), σσ. 73-76.
- Σηφάκης Γ. Μ., *Προβλήματα μετάφρασης του Αριστοφάνη* (Αθήνα 1985).
- Σιδέρη Α., *Αλεξιάδα*, Εισαγ. Μετάφρ. Σχ., (Αθήνα 1990).
- Siegmann E., «Ammerkungen zum Sappho-Ostrakon», *Hermes* 76 (1941), σσ. 417-22.
- Silk M. S., «Aristophanes as a lyric poet», Έκδ. J. Henderson, Suppl. YCS 26 (Cambridge University Press 1980), σσ. 99-151.
- —, «Aristophanic Paratragedy»: (*Tragedy, Comedy, and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990*, Έκδ. A. H. Sommerstein S. Halliwell, J. Henderson, B. Zimmermann, Bari 1993), σσ. 477-564.
- Simms R., «A Date with Adonis», *Antichthon* 31 (1997), σσ. 45-53.
- Simon E., *Die Griechischen Vasen* (München 1976).

- Σκιαδάς Α. Δ., «Γλυκὺς βίος-Μείλιχος αἰών. Ἔρευνα ἰς τοὺς πρῶτους Ἑλλήνας λυρικοποιητάς » (Αθήναι 1964).
- __, *Hommer im Griechischen Epigramm* (Athens 1965).
- __, *Σιμωνίδης ο Κείος, Μια ιδιαιτέρα φωνή της Ελληνικής Αρχαιότητας* (Αθήνα 1970).
- __, *Αρχαϊκός Λυρισμός I-II* (Αθήνα 1975, 1982²).
- Skinner M. B., «Woman and language in Archaic Greece, or, Why is Sappho a Woman?»: (*Reading Sappho. Contemporary Approaches*, Έκδ. E. Green, Berkeley, Los Angeles, London 1996), σσ. 175-92.
- Σκουτερόπουλος Ν. Μ., *Πλάτων Πολιτεία* (Αθήνα 2006¹⁰).
- Smyth H. W., *Greek Melic Poets* (New York 1963 ανατ.).
- Snell B., Kannicht R., Radt S., *Tragicorum Graecorum Fragmenta I-IV* (Göttigen 1971-77).
- Snell B., «Sapphos Gedicht φαίνεται μοι κῆνος», *Hermes* 66 (1931), σσ. 71-90.
- __, «ἄθυρμα;», *Glotta* 27 (1958), σσ. 283-5.
- __, *Poetry and Society. The role of poetry in ancient Greece* (Bloomington 1961).
- __, *Η ανακάλυψη του Πνεύματος*, Μετάφρ. Δ. Ιακώβ, (MIET Αθήνα 1984²).
- Snyder J. McIntosh, «The Barbitos in the classical period», *CJ* 67 (1971-2), σσ. 331-340.
- __, «Aristophanes' Agathon as Anacreon», *Hermes* 102 (1974), σσ. 244-6.
- __, *The Woman and the Lyre. Women Writers in Classical Greece and Rome* (Bristol Classical Press 1989).
- __, «Δημόσια περίπτωση και Ιδιωτικό Πάθος»: (Θέλξις. Σαπφώ. Δεκαπέντε Μελετήματα, Επιλ.-Επιμ. Μ. Ι. Γιώση, Δ. Κιούση, Α. Τάτση, Αθήνα 2004), σσ. 50-73.
- Σολομός Α., *Ο ζωντανός Αριστοφάνης* (Αθήνα 1961, 1978², 1990³).
- Sommerstein A. H., *The comedies of Aristophanes. Acharnians I* (Warminster 1980).
- __, *Knights II* (Warminster 1981).
- __, *Clouds III* (Warminster 1982).
- __, *Wasps IV* (Warminster 1983).
- __, *Peace V* (Warminster 1985-1990²).
- __, *Lysistrata VII* (Warminster 1990).
- __, *Frogs IX* (Warminster 1996).

- Somolinos H. R., «De nuevo sobre Alceo 130b, 10 V.», *Eikasmos* 5 (1994), σσ. 23-8.
- Spatafora G., « Il fuoco d' amore. Storia di un topos dalla poesia greca arcaica al romanzo byzantini. I : L' immagine del fuoco nelle poesia di età arcaica e classisa», *Myrtia* 22 (2007), σσ. 19-33.
- Σπαταλάς Γ., *Διονύσιος Αλικαρνασσεύας. Περί συνθέσεως ὀνομάτων* (Αθήνα 1963).
- Spengel L., *Rhetores Graeci I- III* (Leipzig 1856 ανατ. 1966).
- Sperduti A., «Divine nature of poetry in Antiquity», *TAPhA* (1950), σσ. 209-40.
- Speyer W., *Epigrammata Bobiensia* (Lipsiae 1963).
- Spyropoulos E. S., *L' accumulation verbale chez Aristophane. Rechershces sur le style d' Aristophane* (Thessalonique 1974).
- —, «Μάγνης ο κωμικός και η θέση του στην ιστορία της αρχαίας αττικής κωμωδίας», *Ελληνικά* 28 (1975) σσ. 247-74.
- —, *Πλάτωνος Πρωταγόρας* (Θεσσαλονίκη 1981).
- —, *Αριστοφάνης. Σάτιρα, Θέατρο, Ποίηση* (Θεσσαλονίκη 1988)
- —, «Άσσημος, βαρβαρική και αποκλίνουσα φωνή στην αρχαία κωμωδία»: (*Δι εθνής Συνάντηση Αρχαίου Ελληνικού Δράματος*, *Δελφοί 15-20 Ιουν. 1986*, Ευρωπαϊκό Κέντρο Δελφών, Αθήνα 1989), σσ. 156-67.
- Stadtmüller H., *Anthologia Graeca Epigrammatum Palatina cum Planudea I-III* (Lipsiae 1894-1906).
- Stallbaum G., *Eustathii Commentarii ad Homeri Odysseam* (Lipsiae 1825).
- Σταματοπούλου Βασιλάτου Χρ., *Το Ελληνικό Θέατρο στην Κωνσταντινούπολη τον 19ο αιώνα*, Α' (Αθήνα 1994).
- Stanford W. B., *Αριστοφάνης. Βάτραχοι*, Μετάφρ. Μ. Μπλέτας, (Αθήνα 1993²).
- Stanley K., «The Role of Aphrodite in Sappho Fr. 1», *GRBS* 17 (1976), σσ. 305-21.
- Stark R., «Sapphoreminiszenzen», *Hermes* 85 (1957), σσ. 325-335.
- Starkie W. J. M., *Aristophanes Acharnanians* (Amsterdam 1968).
- Σταθοπούλου-Χριστοφέλλη Μ., *Υφολογία και Αρχαία Ελληνική Τεχνογραφία* (Αθήνα 1992).
- Στεφανής Ι. Ε., *Διονυσιακοί Τεχνίται* (Ηράκλειο 1988).
- Στεφάνου Κ., *Από τη Μακαρία στη Λέσβο. Χρονολογικός οδηγός και Λεξικό των κυριότερων γεγονότων της νήσου Λέσβου από την Αρχαιότητα μέχρι Σήμερα* (Αθήνα 1994).

- Stehle E. Stigers, «Μακριά από τον κόσμο των ανδρών: η 62^η Ωδή του Κάτουλλου και τα ερωτικά άνθη της Σαπφούς»: (Θέλξις, Σαπφώ, Δεκαπέντε Μελετήματα, Επιλ.-Επιμ. Μ. Ι. Γιόση, Δ. Κιούση, Α. Τάτση, Μετάφρ. Δ. Παπαδή, Αθήνα 2004), σσ. 271-97.
- —, *Performance and Gender in Ancient Greece* (Princeton 1997).
- Stern E. M., «Sappho Fr. 16 L. P.: Zur Structurellen Einheit ihrer Lyrik», *Mnemosyne* 4, 13 (1970), σσ. 348-361.
- Stone L. M., «The obscene use of *Μέγας* in Aristophanes», *AJPh* 99 (1978), σσ. 427-432.
- —, *Costume in Aristophanic Comedy* (Arno Press, New York 1981).
- Stotz P., *Sonderformen der Sapphischen Dichtung, Ein Beitrag zur Erforschung der Sapphischen Dichtung des Lateinischen Mittelalters* (Wilheim, München 1982).
- Strauss L., *Socrates and Aristophanes* (Chicago 1966).
- Strong E.-Jolliffe N., «The Stucoes of the underground Basilica near the Porta Maggiore», *JHS* 44 (1924), σσ. 65-111.
- Svenbro J., «Sappho and Diomedes. Some notes on Sappho 1LP and the epic», *MPhL* I (1975), σσ. 37-49.
- —, *Phrasikleia. An Anthropology of Reading in Ancient Greece* (Ithaca, New York, London 1993).
- —, «Τζιτζίκια» (σχετικά με το απ. 2 LP της Σαπφούς): (Θέλξις, Σαπφώ Δεκαπέντε Μελετήματα, Επιλ.-Επιμ. Μ. Ι. Γιόση, Δ. Κιούση, Α. Τάτση, Μετάφρ. Π. Σκαρσούλη, (Αθήνα 2004), σσ. 304-318.
- Συκουτρής Ι., *Πλάτωνος, Συμπόσιον. Κείμενον, μετάφρασις καί ἑρμηνεία*, εκδ. Ακαδημίας Αθηνών (1934, 1949², 1970⁵).
- —, *Αριστοτέλους Ποιητική* (Αθήνα 1937).
- —, *Αρχαία ἑπιστολογραφία*. Μετάφραση από τα γερμανικά Δ. Ι. Ιακώβ, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας. Ίδρυτής Σχολή Μωραΐτη, (Αθήνα 1988).
- Συνοδινού Αικ., «Αιρετικές Γυναικείες Μορφές στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία»: (*Μορφές Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Ίδρυμα Κ. Κατσάρη, Ιερά Μητρόπολις Ιωαννίνων, Ιωάννινα 1995) σσ. 87-102.
- —, *Ἔοι καὶ οἱ κόλποι καὶ συγγενικά από τον Όμηρο ως τον Αριστοφάνη* (Ιωάννινα 1981).

- Sutton D. F., *Self and society in Aristophanes* (Washington 1980).
- —, *Dithyrambographi Graeci* (Aildesheim, München und Zürich 1989).
- —, «Dithyrambs as *δροῦμα* Philoxenus of Cythra's Cyclops or Galateia», *QUCC* 42 (1983), σσ. 37-43.
- Szarmach M., «*Ἐρωτικοὶ λόγοι* von Maximus Tyrios», *Eos* 70 (1982), σσ. 61-69.
- Taaffe L. K., *Aristophanes and Women. Men as Women-Thesmophoriazusae*, (London-New York 1993).
- Tafel T. L. F., *Eustathii metropolitae Thessalonicensis opuscula: accedunt Trapezuntinae Historiae Scriptores Panaretus et Eugenicus* (Farcofurti ad Moerium 1832, ανατ. Verlag Adolf M. Hakkert- Amsterdam 1964).
- Ταϊφάκος Ι., *Αρχαίοι Κύπριοι φιλόσοφοι* (Λευκωσία 2008).
- Taillardat J., *Les Images d' Aristophane. Étude de langue et de style* (Paris 1965²).
- Τάκαρη Κ., *Σαπφώ. Η Δέκατη Μούσα. Μύθος και πραγματικότητα* (Αθήνα 1995).
- Tarrant R. J., «The authenticity of the letter of Sappho to Phaon» (*Heroides* XV), *HSCPh* 85 (1981), σσ. 133-153.
- Tatakis B., *La philosophie byzantine* (Paris 1949).
- Taylor C. C. W., *Plato Protagoras* (Oxford 1982, 1985³).
- Taylor E., *Πλάτων. Ο άνθρωπος και το έργο του*, Μετάφρ. Ι. Αρζόγλου, (Αθήνα 1992²).
- Tecuşan M., «*Logos Sympotikos: Patterns of the Irrational in Philosophical Drinking: Plato Outside the Symposium*»: (*Symptotica. A symposium on the Symposium*, Έκδ. O. Murray, Oxford 1990), σσ. 238-60.
- Theander C., «Zum neueslen Sapphofund», *Philologus* 92 (1937), σσ. 465-469.
- —, «Lesbiaca», *Eranos* 41 (1943) σσ. 139-168.
- Theiler Von Willy, Von der Mühl P., «Das Sapphagedicht auf der Scherbe», *MH* 3 (1946), σσ. 22-25.
- Θεοδωρακόπουλος Β. Θ., *Εισαγωγή στην Αττική Ρητορεία. Ένα πρώτο σχεδιάσμα. Η γέννηση της ρητορείας. Οι δέκα ρήτορες. Η ρητορική τέχνη* (Αθήνα 1989).
- Θεοδωρακόπουλος Ι. Ν., *Πλάτωνος Φαῖδρος* (Αθήνα 1968²).
- Theodoridis C., *Photii patriarchae lexicon (A-Δ)* (Berlin 1982).
- Thompson W. H., *Philosophy of Plato and Aristotle. The Phaedrus of Plato* (New York 1973).

- Thornton B. S., *Ερως. Ο μύθος της σεξουαλικότητας στην Αρχαία Ελλάδα*, Μετάφρ. Γ. Ν. Κονδύλης, (Αθήνα 1998).
- Tissoni F., *Cristodoro. Un' introduzione e un commento, Hellenica 6*. Testi e strumenti di letteratura greca antica, medievale e umanistica. Collana diretta da E. V. Maltese, (Torino 2002).
- Τωμαδάκης Ν. Β., *Ἡ Βυζαντινὴ Ὑμνογραφία καὶ Ποίησις, ἧτοι Εἰσαγωγὴ εἰς τὴν Βυζαντινὴν Φιλολογίαν II* (Θεσσαλονίκη 1993³).
- Tomory P., «The Fortunes of Sappho: 1770-1850»: (*Rediscovering Hellenism: The Hellenic Inheritance and the English Imagination*, Ἐκδ. G. W. Clark, Cambridge 1989) σσ. 121-35.
- Too Yun Lee, *The rhetoric of identity in Isocrates (text, power, pedagogy)* (Cambridge 1995).
- Toohey P., «Dangerous was to fall in love: Chariton I 1, 5-10 and VI 9, 4», *Maia* 11(1999), σσ. 259-275.
- Trapp M. B., «Platos' *Phaedrus* in second-century Greek literature»: (*Antonine Literature*, Ἐκδ. Russell D. A., Oxford 1990).
- —, *Maximus of Tyre. Dissertationes* (Stuttgart Lipsiae 1997).
- Treu M., «Ovid und Sappho», *PP* 8 (1953), σσ. 356-64.
- —, *Von Homer zur Lyrik (Zetemata V)* (München 1955).
- —, *Archilochus* (München 1959).
- —, *Alkaios. Lieder* (München 1963²).
- —, «Neues über Sappho und Alkaios (P. Ox. 2506)», *QUCC* (1966), σσ. 9-36.
- —, «Νεώτερα περί Σαπφούς και Αλκαίου», *ΕΕΦΣΑ IB* (1968-9), σσ. 307-8.
- —, *Sappho Lieder* (München 1979⁶).
- Τρομάρας Λ. Μ., *Catulli Carmina Κάτουλλος. Ένας ποιητής για όλες τις εποχές*, Εισαγ. Μετάφρ. Σχόλ., (Θεσσαλονίκη 1980).
- —, *Μαρτιάλης και Ιουλιοκλαυδιανοί καίσαρες* (Θεσσαλονίκη 1998).
- —, *Κάτουλλος. Ο Νεωτερικός ποιητής της Ρώμης*, Εισαγ. Μετάφρ. Σχόλ., (Θεσσαλονίκη 2001, 2004).
- —, *P. Terentius Alter*, Εισαγ. Μετάφρ., Σχόλ., (Θεσσαλονίκη 2005).
- Tsagarakis O., *Self Expression in Early Greek Lyric, Elegiac and Iambic Poetry* (Steinaer, Verlag, Wiesbaden 1977).

- __, «Some neglected aspects of love in Sappho's Fr. 31L-P.», *RhM* 122 (1979), σσ. 97-118.
- __, «Broken hearts and the social circumstances in Sappho's poetry», *RhM* 129 (1986), σσ. 1-17.
- Τσακμάκης Α., «Σκηνικές και ερμηνευτικές παρατηρήσεις στις Θεσμοφοριάζουσες του Αριστοφάνη», *Ελληνικά* 47 (1997), σσ. 241-60.
- Τσιτσιρίδης Σ., *Η γένεση της λογοτεχνικής ερμηνείας. Η ερμηνεία του ποιήματος του Σιμωνίδη στον Πρωταγόρα του Πλάτωνα* (Αθήνα 2001).
- Tulli M., «Cleon in Tucidide», *Helikon* 20-21 (1980-81), σσ. 249-55.
- Turyn A., «Σαπφώ», *Νέα Ἑστία* 21 (1937), σσ. 247-50.
- __, «The Sapphic Ostrakon», *TAPhA* 73 (1942), σσ. 308-18.
- Turner E. G., *Athenian Books in the Fifth and Fourth Centuries B.C.* (London 1977²).
- Tzamali E., *Syntax und Stil bei Sappho* (München 1996).
- Τζαννετάτος Θ. Σ., «Η Ρητορική και ο Ισοκράτης», *Πλάτων* IB 23-24 (1960), σσ. 138-54.
- Τζάρτζανος Α., *Νεοελληνική Σύνταξις (της Κοινής Δημοτικής) II* (Εν Αθήναις 1963²).
- Τζώρτζογλου Δ. Η., «Ἑτυμολογίαι καὶ ἐξηγήσεις τῶν Πελασγικῆς προέλευσεως ἑλληνικῶν λέξεων», Β Φυλλάδιον, (Μυτιλήνη 1950), σσ. 17-19.
- Ussher R. G., *Aristophanes Ecclesiazusae* (London 1973).
- __, *Aristophanes* (Oxford 1979).
- Van Deiten J. A., *Honiatis Istoria* (Berlin 1975).
- Van der Valk M., *Eustathii Commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes I-IV* (Leiden 1971-87).
- Van Leeuwen J., *Prolegomena ad Aristophanem* (Leiden 1908).
- __, *Aristophanis Thesmophoriazusae* (1968²).
- __, *Ranae. Cum Prolegomenis et Commentariis*, Έκδ. J. VanLeuwen J. F, (A. W. Sijthoff-Leiden 1968²).
- Van Sickle J., «Praise and Blame for a Full Commentary" on Archilochus, First Cologne Epode», *BICS* 36 (1989), σσ. 104-108.
- Verdenius W. J., «Notes on Plato's *Phaedrus*», *Mnemosyne* IV 8 (1955), σσ. 265-289.

- Vernant J. P.-Vidal-Naquet P., *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα I, II*, Μετάφρ. Στ. Γεωργούδη, (Αθήνα 1968).
- Vidal-Naquet P., «The Black Hunter and the origin of the Athenian Ephebeia» *PCPHS* 144 (1968), σσ. 49-64.
- Vlastos G., «Socratic Irony» *CQ* 37 (1987), σσ. 79-96.
- —, *Socrates: Ironist and Moral Philosopher* (Ithaca, N. Y. 1991).
- —, *Πλατωνικές Μελέτες*, Μετάφρ. Ι. Αρζόγλου, (MIET Αθήνα 1994).
- Vogliano A., «Nuove strofe di Saffo», *Ph* 93 (1939), σσ. 277-286.
- —, «Ancora Saffo», *Athenaeum* 21 (1943), σ. 126.
- —, «Ancora sulla nuova ode di Saffo», *SIFC* 18 (1942), σσ. 203-4.
- Voigt E.-M., *Sappho et Alcaeus, Fragmenta* (Amsterdam 1971).
- Vos M. de, «Mito e realtà nei quadri a soggetto teatrale», *SIFC* 102 (1992), σσ. 1074-1085.
- Vox O., *Studi Anacreontii* (Bari 1990).
- —, «Dafni lirico», *Belfagor* 41 (1986), σσ. 311-317.
- Vries G. J. de, *A Commentary on the Phaedrus of Plato* (Amsterdam 1969).
- Vries S. J. de, *Epistula Sapphus ad Phaonem* (Leiden 1885).
- Wachsmuth, C., *Ioannis Stobai I-II* (Berolini 1884, 1958).
- Wagner-Hasel Beate, «Οι Χάριτες και η ύφανση χρωματιστών ενδυμάτων», Μετάφρ. Λ. Σακαλή, *Αρχαιολογία & Τέχνες* 68 (1998), σσ. 38- 47.
- Walbank, F. W., *The Hellenistic World* (New Jersey 1981).
- Walker J., *Rhetoric and Poetics in Antiquity* (Oxford University Press 2000).
- Walz C., *Rhetores Graeci* (Stuttgard, Tübingen 1834).
- Ward J. K., «Aristotle on Philia: The Beginning of a Feminist Ideal of Friendship?»: (*Feminism and ancient philosophy*, Έκδ. Ward J. K., New York 1996), σσ. 118-37.
- Webster T. B. L., *Political Interpretation of Greek Literature* (Manchester 1948).
- —, «Chronological Notes on Middle Comedy», *CQ* 29 (1952), σσ. 13-26.
- —, *Greek Theatre Production* (London 1956).
- —, *Art and Literature in Fourth Century Athens* (London 1956).
- —, *Greek Art and Literature 700-530 B.C.* (London 1959).
- —, *Monuments Illustrating New Comedy* (London 1969²).
- —, *The Greek Chorus* (London 1970).
- —, *Studies in Later Greek Comedy* (Barnes and Noble Inc. Manchester, New York, University Press 1970²).

- —, *An Introduction to Menander* (Manchester University Press, Barnes and Noble Books-New York 1974).
- —, *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy* (Inst. Of Clas. Studies Bull. Suppl. No 39, 1969 (London 1978)).
- Wehrli F., *Die Schule des Aristoteles III* (Basel-Stuttgart 1969²).
- Weigall A., *Σαπφώ η Λεσβία. Η δεκάτη μούσα*, Μετάφρ. Δ. Παπαθανασοπούλου, (Αθήνα 2001).
- Welcker F. G., *Kleine Schriften I-IV* (Bonn 1844-1861=Osnabrück 1973).
- Wender D., «Plato: Misogynist, paedophile, and feminist», *Arethusa* 6 (1973), σσ. 75-90.
- West M. L., *Hesiod. Theogony* (Oxford 1966).
- —, «Melica», *CQ* 20 (1970), σσ. 205-15.
- —, «Burning Sappho», *Maia* 22 (1970), σσ. 307-30.
- —, *Studies in Greek Elegy and Iambus* (Berlin 1974).
- —, «Archilochus ludens: Epilogus of the other editor», *ZPE* 16 (1976), σσ. 217-19.
- —, *Hesiod. Work and Days. Edited with prolegomena and Commentary* (Oxford 1978).
- —, *Delectos ex Iambis et Elegis Graecis* (Oxford 1980).
- —, *Greek Metre* (Oxford 1982).
- —, *Carmina anacreontea* (Leipzig 1984).
- —, *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum cantati I, II* (Oxford 1992²).
- —, *Ancient Greek Music* (Oxford 1992²).
- —, *Greek Lyric Poetry: The Poems and Fragments of the Greek Iambic, Elegiac, and Melic Poets (excluding Pindar and Bacchylides) down to 450BC*, trans. with introduction and notes, (Oxford 1993).
- —, «The New Sappho», *ZPE* 151 (2005), σσ. 1-9.
- —, «The Anacreontea»: (*Symptotica. A symposium on the Symposion*, Έκδ. O. Murray, Oxford 1990), σσ. 272-6.
- Westerink L. G.–Laurdas B., «Scholia by Arethas in Vindob. Phil. Gr. 314», *Ελληνικά* 17 (1962), σσ. 105-31.
- Westlake H. D., «Paches», *Pheonix* (1975), σσ. 107-11.
- Wharton E., *Etymological Lexicon of Classical Greek Etyma Greaca* (Chicago 1974).

- Wheeler A. L., *Ovid with an English translation, Tristia. Ex Ponto* (London, Cambridge, Massachusetts, Harvard 1959⁴).
- White J. W., *The Scholia on the Aves of Aristophanes* (London 1914).
- Whitman C. H., *Aristophanes and the Comic Hero* (Cambridge, Mass.1964).
- Wilamowitz-Moellendorff U. von, *Sappho und Simonides. Untersuchungen ber über griechische Lyriker* (Berlin 1913).
- __, «Neuelesbische Lyrik», *NJA* 33 (1914) σσ. 225 κ.ε.
- __, «Kerkidas», *SPAW* (1918), σ. 1138.
- __, *Aristophanes. Lysisrate* (Berlin 1927).
- __, *Die Textgeschichte der griechischen Lyriker*, *AGWA* IV, (Berlin 1900).
- __, *Platon. Sein Leben und Seine Werke* (Berlin 1959).
- __, *Platon. Beilagen und Textkritik* (Berlin 1962).
- __, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Callimachos* (Berlin 1924).
- Wiles A., *The masks of Menander* (Cambridge 1991)
- Wilkinson P., *Ovid Surveyed. An Abridgement of Ovid Recalled* (Cambridge 1962).
- Williams B., *Shame and Necessity* (Berkeley, Los Angeles, London 1993).
- Willimmsen , *Shappho's Immortal Daughters* (Harvard 1995).
- Wills G., «*Sappho 31 and Catullus 51*», *GRBS* 8 (1967), σσ. 167-197.
- Wilson Lyn Hatherly, *Sappho's Sweet-Bitter Songs. Configurations of Female and Male in Ancient Greek lyric* (London-New-York 1996).
- Wilson N. G., *Prolegomena de comoedia. Scholia in Acharneses, Equites, Nubes* (Croningen 1975).
- __, *Οι λόγοι στο Βυζάντιο*, Μετάφρ. Ν. Κονομής, (Αθήνα 1991).
- Winkler John J., «Διπλή συνείδηση στην ποίηση της Σαπούς»: (Μετάφρ. Π. Φανάρας, *Δεκαπέντε Μελετήματα*, Επιλ.-Επιμ. Μ. Ι. Γιόση, Δ. Κιούση, Α. Τάτση, Αθήνα 2004), σσ. 74-120.
- Wirth P., «Neue Spuren eines Sapphobuchstücks», *Hermes* 91 (1963), σσ. 115-17.
- Woodbury L., «Simonides on Ἀρετή» *TAPhA* 84 (1953), σσ. 135-63.
- __, «Gold hair and Gray, on the Game of Love: Anacreon fr. 13: 358 *PMG*, 13 Gentili», *TAPhA* 109 (1979), σσ. 284-85.
- Woodhead A. G., «Thucydides' Portrait of Cleon», *Mnemosyne* 13 (1960), σσ. 289-317.
- Wright W. C., *The Works of the emperor Julian I* (Harvard-London 1954).

- Χαρίσης Χ. Β., Χαρίσης Α. Β., Χαρίσης Β. Α., «Σπηλιός» Αντισσας: Το μαντείο του Ορφέα στη Λέσβο», *Αρχαιολογία* 83 (2002), σσ. 68-73.
- Χαριτωνίδης Σ., «Ανασκαφαί Μυτιλήνης»: (*Πρακτικά της εν Αθην. Αρχαιολ. Εταιρείας* έτος 1961, Αθήνα 1964), σσ. 212-14.
- Charitonidis S.-Ginouves R., Klahil L, *Les mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilène* (Franke Verlag Bern 1970).
- Χουλιαρά-Ράϊου Ελένη: («*Παιδείας Άρωμα από τους Ελληνικούς Παπύρους*», *Η Πνευματική ζωή στο ρωμαϊκό Κόσμο Από το 14 ως το 212 μ. Χ.*, Πανελλήνιο Συμπόσιο Λατινικών Σπουδών Ιωάννινα 11-13 Απριλίου 1997, Ιωάννινα 2001), σσ. 158-91.
- Χουρμουζιάδης Ν. Χ., *Παλατινή Ανθολογία: Ερωτικά Επιγράμματα* (Αθήνα 1999).
- Χρηστίδης Δ. Α., *Μαρκιανά Ανέκδοτα: 1. Ανάχαρσις ἢ Ανανίας 2. Ἐπιστολές-Σιγίλλιο* (Διδ. Διατρ. Θεσσαλονίκη 1984).
- —, «Σαπφικά», *Ελληνικά* 36 (1985), σσ. 3-11.
- Χριστοφορίδου Α., «Το ποίημα του Μεσονυκτίου», *Φιλολόγος* 80 (1998), σσ. 92-100.
- Yatromanolakis D., «Alexandrian Sappho Revisited», *HSPH* 99 (1999), σσ. 177-95.
- —, *Sappho in the Making: The Early Reception* (Center for Hellenic Studies Trustees for Harvard University. Washington. D. C., Distributed by Harvard University Press Cambridge, Massachusetts, London England 2007).
- —, «Visualizing Poetry: An Early Representation of Sappho», *CPh* 96 (2001), σσ. 159-168.
- Zadorojnyi V., «Sappho and Plato in Plutarch, *Demetrius* 38», *Plutarco, Platon y Aristoteles*, Actas del V Congreso Internacional de la I. P. S. (Madrid-Cuenca, 4-7 de Mayo de 1999), σσ. 519-21.
- Zanker P., *The Masks of Socrates. The image of the intellectual in Antiquity*, Μετάφρ. Α. Shapiro, (California, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1995).
- Zarker J. W., «Lesbia's charms» *CJ* 68 (1972) σσ. 107-15.
- Zellner H., «Sappho's supra-superlatives» *CQ* 56. 1 (2006), σσ. 292-97.
- Ziegler K. et alli, *Der Kleine Pauly. Lexicon der Antike I-V* (Stuttgard 1964-1975).
- Zielinski Th., «Sappho und der leukadische Sprung», *Klio* 23 (1930), σσ. 1-19.
- Zuntz G., «De Sapphus carminibus-ε3,~ε4,~ε5», *Mnemosyne* III 7 (1939), σσ. 100-1.
- —, «On the Etymology of the Name Sappho», *MH* 8 (1951), σσ. 12-35.

