

«Μαλλιὰ σας από αγάλματα ελληνικά παρμένα»: μπούκλες
και άσπρα μέτωπα από την ελληνιστική Αλεξάνδρεια και τη
Ρώμη ως τον αισθητισμό του Κ. Π. Καβάφη.

Η ΣΥΜΠΛΟΚΗ ΤΗΣ ερωτικής, σεξουαλικής επιθυμίας με την αισθητική απόλαυση που αντλεί κάποιος από ένα έργο τέχνης είναι ένα θέμα που έχει μελετηθεί εκτεταμένα στον χώρο της ψυχανάλυσης: όροι όπως σκοποφιλία (*Schaulust*),¹ αγαματοφιλία² και πυγμαλιωνισμός αποδίδουν ψυχολογικές καταστάσεις στις οποίες τα δύο αυτά είδη απόλαυσης συγχέονται, με αποτέλεσμα το υποκείμενο να αντλεί σεξουαλική απόλαυση από την οπτική επαφή ή να προβάλλει την ερωτική, σεξουαλική του επιθυμία πάνω σε άψυχα έργα τέχνης. Η αρχαία ελληνική και λατινική γραμματεία έχει να προσφέρει μια πληθώρα τέτοιων ιστοριών,³ πολλές από τις οποίες αποτέλεσαν θεμέλιους λίθους στις μελέτες που καθιέρωσαν τους παραπάνω όρους: χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι οι αφηγήσεις σχετικά με τον ερωτικό πόθο που εξήπτε η Αφροδίτη του Πραξιτέλη,⁴ αλλά και η ιστορία του Πυγμαλίωνα και της Γαλάτειας, την οποία αφηγήθηκε ο Οβίδιος στις *Μεταμορφώσεις* (10.243 κ.ε.). Στην παρούσα ανακοίνωση θα εξετάσουμε ερωτικά επιγράμματα της ελληνιστικής εποχής αλλά και αποσπάσματα από

¹ Τον όρο χρησιμοποίησε ο Freud (1962) για να περιγράψει την ψυχολογική διαδικασία κατά την οποία το υποκείμενο αντλεί σεξουαλική απόλαυση από την οπτική επαφή. Η διαδικασία αυτή ενίοτε επιτρέπει την ανακατεύθυνση ενός μέρους της σεξουαλικής επιθυμίας προς πιο «υψηλούς, καλλιτεχνικούς στόχους».

² Βλ. Scobie-Taylor (1975). Βλ. και Hoschele (2022), Michalopoulos (2022) για περιπτώσεις αγαματοφιλίας στην αρχαία ελληνική και λατινική γραμματεία αντίστοιχα.

³ Βλ. το εξαιρετικό άρθρο του Konstan (2015) για την έννοια του κάλλους και τα λατινικά της ισοδύναμα. Ο Konstan περιγράφει το κάλλος ως έννοια που εκφράζει τόσο τη φυσική ομορφιά ενός προσώπου όσο και την αισθητική αξία ενός εικαστικού αντικειμένου.

⁴ Βλ. Πλίνιος, *Hist. Nat.* 36, 4, 21, Φιλόστρατος, *Τὰ ἐς τὸν Τυανέα Ἀπολλώνιον* 6.40 κ.α.

την έμμετρη ερωτογραφία της αυγούστειας περιόδου, στα οποία το αγαπημένο πρόσωπο -και ιδιαίτερα η κόμη του⁵- περιγράφεται με όρους που παραπέμπουν σε εικαστικά δημιουργήματα, ένα μοτίβο που συνδέει τους θιασώτες της αλεξανδρινής μούσας με προβληματισμούς γύρω από τις έννοιες του φυσικού και του τεχνητού που απασχόλησαν τους αισθητές του 19^{ου} αιώνα.⁶

Τις ψυχαναλυτικές ερμηνείες που μπορεί να πυροδοτήσει το συγκεκριμένο μοτίβο, βέβαια, θα τις αφήσουμε εκτός της παρούσας ανακοίνωσης. Εκτός θα αφήσουμε, επίσης, και τις θεωρητικές συζητήσεις σχετικά με το κυρίαρχο ανδρικό βλέμμα ως παράγοντα εξουσίας (*male gaze*), συζητήσεις που σίγουρα βρίσκουν εφαρμογή στο είδος κειμένων που θα εξετάσουμε, αλλά τις οποίες θεωρούμε λίγο ως πολύ γνωστές.⁷ Αρκεί να διευκρινίσουμε εξ αρχής ότι όλα σχεδόν τα κείμενα που θα εντάξουμε στην ανάλυσή μας συνιστούν χαρακτηριστικές εξάρσεις του έμφυλου λόγου, ενός λόγου που συντίθεται από άνδρες ποιητές, απευθύνεται σε άνδρες αναγνώστες και θεματοποιεί την αισθητική και ερωτική απόλαυση που αντλεί ένα «παραδοσιακό αρσενικό» από την οπτική επαφή με το αγαπημένο πρόσωπο. Σε όλες τις περιπτώσεις, φυσικά, η οπτική ενατένιση συνιστά πράξη που συνεπάγεται αυτόματα έναν βαθμό εξουσίας -κοινωνικής, σεξουαλικής- πάνω στο αντικείμενο του βλέμματος: είτε έχουμε να κάνουμε με τους καλούς παίδας των παιδεραστικών επιγραμμάτων,⁸ είτε με τις ωραίες και μοιραίες

⁵ Για τα μαλλιά ως σύνηθες σημείο εστίασης του βλέμματος του εραστή-ποιητή σε ποιήματα όπου η ιδανική ομορφιά των ελεγειακών γυναικών περιγράφεται με όρους εικαστικής παράστασης βλ. Μιχαλόπουλος (2009: 164-173).

⁶ Βλ. ενδεικτικά Jenkins (1982: 95-96), Veyne (1998: 19-20) και Παπαγγελής (2002: 58-68 και 82-94).

⁷ Βλ. τα εμβληματικά άρθρα της Laura Mulvey (1975 και 1981) για το ανδρικό βλέμμα στον κινηματογράφο. Βλ. και Sharrock (1991), Greene (1998), Salzman-Mitchell (2005: 9-21 αλλά και 22-23) όπου σχολιάζει την παρετυμολογική σύνδεση των λέξεων *uideo*, *uis* και *uir* για τη λατινική ποίηση.

⁸ Οι θεώμενοι είναι σε αυτές τις περιπτώσεις ενήλικες και ερωτικά έμπειροι άνδρες που κοιτούν άπειρους έφηβους, επομένως ενυπάρχει και πάλι η έννοια της ανισότητας στη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στα δύο πρόσωπα. βλ. Fountoulakis (2013: 306-307). Ο Dover (1989: 45, 84 κ.α) και ο Foucault (1990: 46-7, 187-8) σημειώνουν ότι το βασικό στοιχείο που καθιστούσε μια σχέση κοινωνικά αποδεκτή στον αρχαίο κόσμο -ετεροφυλοφιλική ή ομοφυλοφιλική- ήταν η διατήρηση μιας ανισότητας ανάμεσα στους δύο εραστές. Εφόσον ένας άντρας είχε μια ισχυρότερη θέση «εξουσίας» σε σχέση με τον νεαρό εραστή του, και εφόσον διατηρούσε τον ενεργητικό ρόλο που αρμόζει στο φύλο του, η σχέση δεν αξιολογούταν

γυναίκες που περιγράφουν οι Ρωμαίοι ελεγειακοί. Η συνθήκη αυτή θα δούμε ότι θα αλλάξει μόνο όταν φτάσουμε στην ποίηση του Κ.Π. Καβάφη, ενός σύγχρονου Αλεξανδρινού που συνθέτει ποίηση επηρεασμένη από τον ευρωπαϊκό αισθητισμό.⁹

Η σύγκριση με άγαλμα απαντά με δύο διαφορετικές όψεις στα ερωτικά επιγράμματα του 5^{ου} βιβλίου: τα ποιητικά υποκείμενα είτε συγκρίνουν την αγαπημένη με άγαλμα είτε περιγράφουν την εμφάνιση της αγαπημένης εστιάζοντας σε μεμονωμένα σημεία του γυναικείου σώματος και αποδίδοντάς τους χαρακτηριστικά που παραπέμπουν σε άγαλμα: οι σμιλεμένοι γλουτοί (π.χ. 5.36.7f: *τῆς δὲ Ῥοδοκλείης ὑάλῳ ἴσος, ὑγρομέτωπος, / οἷα καὶ ἐν νηῶ πρωτογλυφὲς ξόανον*) τα στητά στήθη, λευκά και γαλακτερά, οι λευκές και σφιχτές κνήμες, το δέρμα του προσώπου που λάμπει σα μάρμαρο ή γυαλί (π.χ. Ρουφίνος 5.48:¹⁰ *ὑαλόεσσα παρειή, στήθεα μαρμαίροντα, πόδες ἀργυρῆς λευκότεροι θέτιδος*) είναι κάποια από τα σημεία του γυναικείου σώματος τα οποία περιγράφονται συχνά με όρους έργου τέχνης.¹¹ Η σύγκριση, βέβαια, σπανίως διατυπώνεται ρητά. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα επιγράμματος που πραγματοποιεί τη σύγκριση της αγαπημένης με άγαλμα είναι το επίγραμμα 5.15 του Ρουφίνου, όπου η *persona loquens* επισημαίνει την ανάγκη να απαθανιστούν τα ευωδιαστά μαλλιά, τα σπινθηροβόλα μάτια και η λαμπερή επιδερμίδα της Μελίτης.

ποῦ νῦν Πραξιτέλης; ποῦ δ' αἰ χέρες αἰ Πολυκλείτου,

διαφορετικά από μια ετεροφυλοφιλική σχέση, όπου ίσχυαν οι ίδιες συνθήκες. Βλ. και Sissa (2008: 158-9, 163), όπου συνοψίζονται οι παραπάνω απόψεις. Για τη σχέση της εξουσίας με την έννοια του κάλλους βλ. Konstan (2015: 49).

⁹ Για μία σύγκριση της αλεξανδρινής ποιητικής με τον αισθητισμό του Καβάφη βλ. ενδεικτικά Caires (1980: 143-145), Gutzwiller (2003: 72 κ.ε.) και Αραμπατζίδου (2013: 37-70). Την επιρροή του Καβάφη από τον Καλλίμαχο -άμεση ή έμμεση- είχαν επισημάνει μελετητές της ποίησής του ήδη από τη δεκαετία του 1920. Βλ. Θρύλος-Ουράνη (1925: 165-167), Μαλάνος (1933: 143-145). Για τον αισθητισμό του Καβάφη βλ. και Αραμπατζίδου (2012: 66).

¹⁰ Στο επίγραμμα 5.48 γίνεται λόγος και για τα χρυσά μάτια και για τα στολισμένα με άνθη μαλλιά, τα οποία επίσης μπορούν να παραπέμπουν σε άγαλμα.

¹¹ Τα γυμνά μέλη αλλά και η αποσπασματική περιγραφή του ημίγυμνου σώματος είναι κάποια από τα «μοτίβα αγαλματοφιλίας» που εντοπίζει ο Michalopoulos (2022: 265-269) στη λατινική ποίηση.

αί ταῖς πρόσθε τέχναις πνεῦμα χαριζόμεναι ;
τίς πλοκάμους Μελίτης εὐώδεας, ἢ πυρόεντα
ὄμματα καὶ δειρῆς φέγγος ἀποπλάσεται;
ποῦ πλάσται; ποῦ δ' εἰσὶ λιθοξόοι; ἔπρεπε τοίη
μορφῇ νηὸν ἔχειν, ὡς μακάρων ξοάνω.

Τα μαλλιά αποτελούν στοιχείο της εμφάνισης των γυναικῶν στο οποίο εστιάζουν οι επιγραμματοποιοί, επαινώντας το μάκρος (μαλλιά ελεύθερα που πέφτουν στους ώμους)¹² ή το χρώμα τους (μαλλιά που δεν έχουν ασπρίσει ή μαλλιά που είναι όμορφα ακόμη και αν είναι άσπρα).¹³ Το παραπάνω επίγραμμα του Ρουφίνου είναι ενδεχομένως και το μόνο ετεροφυλοφιλικό επίγραμμα στο οποίο το ποιητικό «εγώ» εστιάζει στα μαλλιά της αγαπημένης στο πλαίσιο μιας περιγραφῆς όπου η ωραία Μελίτη παρομοιάζεται ρητά με έργο τέχνης.¹⁴ Ενδιαφέρον παρουσιάζει, επίσης, το επίγραμμα 5.147 του Μελεάγρου, όπου η περσόνα του ποιητή πλέκει έναν στέφανο για να κοσμήσει τα ευώδη μαλλιά της αγαπημένης του, συνεισφέροντας στην εμφάνισή της, όπως θα δούμε ότι κάνει ο Προπέρτιος με την Κυνθία στην ελεγεία 1.3.¹⁵ Το στοιχείο της αγαλμάτινης ομορφιάς δεν απαντά στο επίγραμμα αυτό, η προθυμία ενός εραστή να διαμορφώσει την εμφάνιση της αγαπημένης του, ωστόσο, μαρτυρεί -όπως θα επισημάνουν η Greene και η Sharrock μιλώντας για τη ρωμαϊκή ελεγεία- μια επιθυμία

¹² π.χ. Ρουφίνος, A.P. 5.73.1f.

¹³ π.χ. Φιλόδημος, A.P. 5.13.

¹⁴ Θα μπορούσαμε να συγκρίνουμε το επίγραμμα αυτό με το 5.194 του Ποσειδίππου, όπου η ποιητική φωνή επαινεί την Ειρήνιον, λέγοντας ότι θυμίζει άγαλμα από την κορφή ως τα νύχια (*ἐκ τριχῶς ἄχρι ποδῶν ἱερὸν θάλος, οἷά τε λύγδου/γλυπτὴν*, στ. 3f), χωρίς, βέβαια, να κάνει μνεία σε κάποια ιδιότητα της κόμης της που την καθιστά ωραία και όμοια με κόμη αγάλματος.

¹⁵ Ενδιαφέρον παρουσιάζει, επίσης, το επίγραμμα 5.175, όπου ο εραστής απορρίπτει την *παγκοῖνην γυναικα* έχοντας συμπεράνει από τα αναστατωμένα μαλλιά της ότι έχει εξέλθει από κάποια περιπαθή ερωτική συνάντηση. Την ανακατεμένη κόμη επαινούν αργότερα οι ελεγειακοί θεωρώντας ότι συνεισφέρει στην αισθησιακή όψη των κοριτσιῶν τους π.χ. Τίβουλλος 1.3, Προπέρτιος 1.3, *Amores* 1.7. Η ερωτική κόπωση και η εξάντληση από τις ηδονές είναι, ταυτόχρονα, ένα από τα ιδανικά ομορφιάς του ελεγειακού κόσμου που θυμίζει τα αντίστοιχα ιδανικά του κινήματος του αισθητισμού. Βλ. Αραμπατζίδου (2012: 55, 66 για τον αισθητισμό του Καβάφη, κ.α.).

ελέγχου πάνω στη μορφή της κοπέλας όμοια με τον ζήλο που δείχνει ένας καλλιτέχνης κατά τη διαδικασία δημιουργίας ενός έργου τέχνης.

Διαφορετικές είναι οι συγκρίσεις με αγάλματα που απαντούν στο 12^ο βιβλίο της Ανθολογίας, δηλαδή στα παιδοφιλικά επιγράμματα, όπου το μοτίβο που κυριαρχεί είναι η παρομοίωση του αγαπημένου προσώπου με τον θεό Έρωτα¹⁶ (π.χ. Μελέαγρος 12.54.3f), με άγαλμα του θεού Έρωτα¹⁷ ή με άγαλμα φτιαγμένο από τον θεό Έρωτα (π.χ. Ασκληπιάδης 12.163). Χαρακτηριστικό είναι το επίγραμμα 12.56 του Μελεάγρου¹⁸, όπου η ποιητική περσόνα συγκρίνει το άψυχο άγαλμα του Έρωτος που φιλοτέχνησε ο Πραξιτέλης με το έμψυχο σώμα ενός νεανία ονόματι Πραξιτέλης το οποίο φιλοτέχνησε ο Έρωτας (στ.1-4: *εἰκόνα μὲν Παρίην ζωογλύφος ἄνυσσ' Ἔρωτος/ Πραξιτέλης, Κύπριδος παῖδα τυπωσάμενος,/ νῦν δ' ὁ θεῶν κάλλιστος Ἔρωσ ἔμψυχον ἄγαλμα,/ αὐτὸν ἀπεικονίσας, ἔπλασε Πραξιτέλην*). Στο επόμενο ακριβώς ποίημα το ποιητικό υποκείμενο μιλά και πάλι για τον Πραξιτέλη και συγκρίνει τον ερωτικό πόθο (έρωτα) που του εξήψε με το άψυχο άγαλμα του Έρωτα που έπλασε ο γλύπτης Πραξιτέλης (στ. 1.4: *Πραξιτέλης ὁ πάλαι ζωογλύφος ἄβρον ἄγαλμα/ ἄψυχον, μορφᾶς κωφὸν ἔτευξε τύπον,/ πέτρον ἐνειδοφορῶν: ὁ δὲ νῦν, ἔμψυχα μαγεύων,/ τὸν τριπανοῦργον Ἔρωτ' ἔπλασεν ἐν κραδίᾳ.*).

Η σύγκριση του ωραίου παιδός με άγαλμα απαντά, βέβαια, και σε άλλα συμφραζόμενα. Στο άδηλο επίγραμμα 12.40 ο παῖς προτρέπει τον διερχόμενο περαστικό να μην του αφαιρέσει το χλαίνιον αλλά να απολαύσει τη μορφή του ως είναι, όπως

¹⁶ Ο θεός, παρατηρεί ο Fountoulakis (2013: 302-303), ενσωματώνει το ιδεώδες της νεανικής, «άγουρης» ανδρικής ομορφιάς.

¹⁷ Υπάρχει ένας σημαντικός αριθμός επιγραμμάτων στα οποία τα ποιητικά υποκείμενα παρατηρούν ότι, εάν το αγαπημένο πρόσωπο είχε φτερά ή τόξο, θα ήταν ολόιδιο με τον Έρωτα (π.χ. Ασκληπιάδης 12.75 και 77, Μελέαγρος 12.76 και 78, Ποσειδίππος 12.77, ανώνυμο 12.111). Τα επιγράμματα αυτά παρουσιάζουν τον Έρωτα με χαρακτηριστικά τα οποία φέρει ο θεός στις εικαστικές τέχνες. Οι Gow-Page (1965, II: 142, 652-3, 655) σημειώνουν ότι τα επιγράμματα του Ασκληπιάδη είναι αυτά που αποτέλεσαν το πρότυπο για αυτό το μοτίβο.

¹⁸ Οι Gow-Page (1965, II: 664) κατακρίνουν το συγκεκριμένο επίγραμμα για την απουσία οικονομίας που το χαρακτηρίζει. Η έκτασή του, πράγματι, υπερβαίνει κατά πολύ τη συνήθη έκταση των επιγραμμάτων που συνθέτει ο Μελέαγρος.

ακριβώς θα απολάμβανε ένα πέτρινο άγαλμα (στ. 1f: *μη κδύσης, ἄνθρωπε, τὸ χλαινίον, ἀλλὰ θεώρει/ οὕτως ἀκρολίθου κάμῃ τρόπον ξοάνου*). Το επίγραμμα θυμίζει τον τύπο αναθηματικών επιγραφών στις οποίες το άγαλμα (ή η ταφόπλακα) απευθύνεται στον διαβάτη, γεγονός που ενισχύει τη σύγκριση που πραγματοποιείται ανάμεσα στον έμψυχο *παίδα* και στο άγαλμα. Στο επίγραμμα 12.223 του Στράτωνα, επίσης, το ποιητικό υποκείμενο δηλώνει ότι αρκείται να δει τον διερχόμενο *παίδα* από μπροστά και δε γυρνά το κεφάλι του για να θαυμάσει και τα «*ἐξόπισθεν*», όπως θα έκανε και με το άγαλμα ενός θεού τοποθετημένο σε ναό.¹⁹ Το επίγραμμα 12.192 του Στράτωνα, τέλος, είναι το μόνο στο οποίο η σύγκριση με άγαλμα περιλαμβάνει και κάποια αναφορά στα μαλλιά: το ποιητικό υποκείμενο δηλώνει την προτίμησή του για τη μη επιμελημένη, φυσική ομορφιά αντί για τα μακριά και στολισμένα μαλλιά που εικονίζονται στην τέχνη (στ. 1f: *οὐ τέρπουσι κόμαι με, περισσότεροί τε κίκιννοι,/τέχνης, οὐ φύσεως ἔργα διδασκόμενοι*).

Πολύ μεγαλύτερη είναι η έμφαση που δίνουν στα μαλλιά του αγαπημένου προσώπου και στον τρόπο με τον οποίο αυτά συνεισφέρουν στην αισθητική αίγλη που αποπνέει η μορφή του οι Ρωμαίοι ποιητές. Η μεγαλύτερη έκταση των ποιημάτων σίγουρα αποτελεί παράγοντα που επηρεάζει τις περιγραφές της ιδανικής γυναικείας ομορφιάς, οι οποίες είναι αυτονόητα πολύ πιο αναλυτικές από αυτές που απαντούν στα σύντομα ερωτικά επιγράμματα. Τα χωρία τα οποία θα μπορούσαμε να εξετάσουμε είναι υπερβολικά πολλά. Θα εστιάσουμε, ωστόσο, σε τέσσερα χωρία τα οποία παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον.

“quem procul ex alga maestis Minois ocellis
saxea ut effigies bacchantis, prospicit, eheu,
prospicit et magnis curarum fluctuat undis,
non flauo retinens subtilem uertice mitram,

¹⁹ Αντίστοιχη σύγκριση απαντά και στο επίγραμμα 12.183 του Στράτωνα, όπου η *persona loquens* παρομοιάζει έναν παθητικό εραστή που δεν ανταποκρίνεται στα φιλήματα και στα χάρδια με κέρινο άγαλμα

non contacta leui uelatum pectus amictu,
non tereti strophio lactentis uincta papillas,
omnia quae toto delapsa e corpore passim
ipsius ante pedes fluctus salis adludabant.” (Cat. 64. 60-67)

Μέσα από τα φύκια η Μινωίς με τα θλιμμένα της ματάκια,
φιγούρα που μαρμάρωσε βακχίδας, μακριά αγναντεύει αυτόν,
κι αλί, σε κύματα από έγνοιες παραδέρνει.
την ξανθοκόμη δεν κρατά η ανάλαφρη της μίτρα·
ακάλυπτο το στήθος της απ’ το λευκό στηθούρι,
και τα γαλατεινά βυζιά απ’ τα στρεπτά δεσμά τους
γλιστρήσαν ‘δω κι εκεί λεύτερα απ’ το κορμί της·
στα πόδια της μπροστά το κύμα παιχνιδίζει. (Μτφρ. Λ. Τρομάρας)

Η περιγραφή της εγκαταλελειμμένης Αριάδνης στη Νάξο που περιλαμβάνεται στο 64^ο ποίημα του Κάτουλλου αποτελεί ένα από τα ενδιαφέροντα χωρία, καθώς η ακίνητη γυναικεία μορφή αποτελεί ουσιαστικά εικαστική αναπαράσταση. Η Αριάδνη που περιγράφει ο Κάτουλλος, πράγματι, δεν είναι παρά μια μορφή που εικονίζεται στο υφαντό κλινοσκέπασμα του Πηλέα και της Θέτιδος, παρά το γεγονός ότι παρουσιάζεται να βιώνει ένα συναισθηματικό δράμα και να απευθύνει έναν μονόλογο²⁰ άξιο μιας τραγικής ηρωίδας.²¹ Η περιγραφή της μορφής της είναι αξιοσημείωτα αισθησιακή: η αγουροξυπνημένη όψη (στ. 56: “*tunc primum excita somno*”), η ακινησία (“*saxea ut effigies Bacchantis*”), η γαλακτώδης, χλωμή επιδερμίδα (στ. 64f), το ατημέλητο ένδυμα (στ. 66f)

²⁰ Βλ. τον όρο “*disobedient ecphrasis*” του Laird (1993: 29-30), ο οποίος επισημαίνει ότι η περιγραφή του Κάτουλλου δεν περιορίζεται από τις υλικές δεσμεύσεις που του επιβάλλει η εικαστική φύση του περιγραφόμενου αντικειμένου.

²¹ Η περιγραφή, παρατηρεί ο Jenkyns (1982: 116-118), είναι «υπερβολικά περίτεχνη» για να μεταδώσει ένα γνήσιο αίσθημα τραγικού πάθους, γεγονός που προδίδει ότι ο Κάτουλλος απολαμβάνει την αισθητική ομορφιά της απελπισμένης και ημίγυμνης ηρωίδας του όσο απολαμβάνει και την αισθητική αρτιότητα των εξαιρετικά επιμελημένων στίχων.

και τα μοιραία μαλλιά (στ. 63) είναι κάποια από τα χαρακτηριστικά της Αριάδνης που αναδεικνύουν την παθητικότητα και συνάμα την ερωτική της γοητεία, χαρακτηριστικά που αργότερα θα αγκαϊσουν τις πρωταγωνίστριες της ερωτικής ελεγείας.²² Το περιβάλλον θαλασσινό τοπίο επιδρά στην εμφάνιση της ηρωίδα, δίνοντας την εντύπωση ότι έχουμε να κάνουμε πράγματι με μια ζωντανή, κινούμενη σκηνή: η επιθυμία της Αριάδνης να μπει στο νερό είναι αυτή που την κάνει να ανασηκώσει το φόρεμά της και να αποκαλύψει τα γυμνά της πόδια (στ.128f), ενώ η παλίρροια είναι αυτή που παρασύρει το ένδυμα της, κάνοντάς το να γλιστρήσει από το σώμα της (στ. 66f).

Ο Κάτουλλος φροντίζει, βέβαια, να υπενθυμίσει στους αναγνώστες του την εικαστική φύση της Αριάδνης του, όταν στον στίχο 61 παρομοιάζει την ακίνητη ηρωίδα με πέτρινο άγαλμα Μαινάδας.²³ Η παρομοίωση αποδίδει την ακίνητη στάση και τη συναισθηματική απολίθωση που βιώνει η ηρωίδα, ταυτόχρονα όμως παραπέμπει σε εικαστικούς τύπους που επηρέασαν τον Κάτουλλο στη σκιαγράφηση της Αριάδνης, όπως είναι η κοιμωμένη Μαινάδα που κατοπτεύεται από τον Βάκχο.²⁴ Η Αριάδνη του Κάτουλλου κατοπτεύεται, επίσης, από τον Βάκχο ο οποίος παρουσιάζεται να καταφθάνει στη σκηνή στο τέλος της εκφράσεως φλεγόμενος από ερωτικό πόθο (*“te quaerens, Ariadna, tuoque incensus amore”*, στ. 252). Λίγους στίχους αργότερα, βέβαια, η Αριάδνη προκαλεί έναν θαυμασμό διαφορετικού είδους: *“Talibus amplificis uestis decorata figuris/ puluinar complexa suo uelabat amictu./ quae postquam cupide spectando Thessala rubes...”* (στ. 265ff). Ο Κάτουλλος κλείνει την έκφραση περιγράφοντας την ανάμεικτη,

²² Βλ. ενδεικτικά την ελεγεία 1.5.9f των *Amores* (*“ecce, Corinna uenit tunica uelata recincta,/ candida diuidua cola tegente coma”*), και την ελεγεία 1.3.10f του Τίβουλλου.

²³ Laird (1993: 20-21), Murgatroyd (1997: 75-76).

²⁴ Βλ. Syndikus (1984: 141) και Schmale (2004: 152). Η ίδια η Αριάδνη είναι, βέβαια, μια μορφή με μακρά παρουσία στις εικαστικές τέχνες. Σύμφωνα με τη McNally (1985: 153, 157-164), μάλιστα, το μοτίβο της κοιμωμένης Μαινάδας εμφανίστηκε στην αγγειογραφία του 6^{ου} αι. π.Χ. σχεδόν παράλληλα με τον τύπο της κοιμωμένης Αριάδνης. Τόσο στην ελληνιστική όσο και στη ρωμαϊκή εικαστική παράδοση η Αριάδνη απεικονίζεται ως επί το πλείστον να κοιμάται. Για τη μορφή της Αριάδνης στις ρωμαϊκές βίλες της αυτοκρατορικής περιόδου βλ. Klinger (1956: 33) και ιδιαίτερα Wolf (2002: 21-22 και αλλού).

αισθητική και ερωτική ευχαρίστηση (βλ. το επίρρημα “*cupide*”) που αντλούν οι Θεσσαλοί νέοι στη θέα της -εικαστικής πλέον- Αριάδνης (βλ. το ουσιαστικό “*rubes*”, το οποίο δηλώνει την ερωτική τους ωριμότητα και προδιάθεση). Η αντίδραση αυτή των νεαρών θεατών λειτουργεί, σύμφωνα με τον Elsner, ως πρότυπο για την αναμενόμενη αντίδραση των αναγνωστών του επύλλιου, μια τεχνική που ο Κάτουλλος χρησιμοποιεί *more Callimacheo*:²⁵ το επύλλιο -και συγκεκριμένα η έκφρασις- λειτουργεί ως καλλιτεχνικό μέσο (*medium*) που διασφαλίζει την αποστασιοποίηση των αναγνωστών-θεατών από το δράμα που βιώνει η ηρωίδα και προ(σ)καλεί το θαυμαστικό-ερωτικό τους βλέμμα να αντιμετωπίσει την ακινητοποιημένη Αριάδνη ως εικαστική ευκαιρία.

Διαφορετική είναι η περίπτωση της Ανδρομέδας την οποία περιγράφει ο Οβίδιος στο 4^ο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων*. Η ζωντανή κόρη έχει ακινητοποιηθεί στα βράχια της ακτής με αποτέλεσμα να προσεγγίζει το ιδανικό της αγαλματώδους γυναικείας ομορφιάς που δεν κινείται και δε μιλάει, παρά μένει παθητική, ωραία και πλήρως εκτεθειμένη στη ματιά του παρατηρητή,²⁶ στη συγκεκριμένη περίπτωση του Περσέα που καταφθάνει στη σκηνή πετώντας.²⁷ Η απουσία κίνησης είναι, πράγματι, τόσο απόλυτη

²⁵ Βλ. Elsner (2007: 22, 24-25). Πβ. Zanker (2002: 13, 16, 29-30) για εμφανίσεις του μοτίβου στην ελληνιστική ποίηση και τέχνη. Το αποστασιοποιημένο βλέμμα των καλεσμένων είναι, σύμφωνα με τον Elsner, το μόνο βλέμμα που εξασφαλίζει στον βλέποντα κάποια αίσθηση ικανοποίησης μέσα στο επύλλιο. Εν αντιθέσει, το επίμονο βλέμμα της Αριάδνης που ακολουθεί το πλοίο του Θησέα στη θάλασσα παραμένει ανικανοποίητο, όπως και το ερωτικό βλέμμα του Βάκχου, ο οποίος παρουσιάζεται να πλησιάζει την Αριάδνη φλεγόμενος από πόθο χωρίς ωστόσο να τη φτάνει ποτέ. Ανικανοποίητο, αν και όχι ερωτικό, μένει και το βλέμμα του Αιγέα που αναμένει να δει τα λευκά πανιά του πλοίου στη θάλασσα. Ο Fitzgerald (1995: 140), από την άλλη πλευρά, υποστήριξε ότι το μοτίβο του «βλέμματος» εξασφαλίζει μεν στο ποίημα συνοχή, αλλά αξιοποιείται ως μέσο για να εκφράσει ο Κάτουλλος τη νοσταλγία που αισθάνεται ο ίδιος ως ποιητής μιας κατοπινής, όψιμης εποχής (“*belated poet*”) αλλά και το κοινό του για τον μυθικό κόσμο. Βλ. και Jenkyns (1982: 101-102) ο οποίος ερμηνεύει με βάση αυτή τη λόγια νοσταλγία (“*cultivated nostalgia*”) του Κάτουλλου για το παρελθόν τις απηχήσεις στο έπος και στην τραγωδία που εντοπίζονται στους πρώτους στίχους του επύλλιου.

²⁶ Βλ. Sharrock (1991: 46-49 και *passim*) και Segal (1998: 16-18, 19-21), ο οποίος επισημαίνει ότι η περίπτωση της δεμένης Ανδρομέδας αποτελεί αντιστροφή του μοτίβου που απαντά στην ιστορία του Πυγμαλίωνα, υπό την έννοια ότι εδώ έχουμε να κάνουμε με ένα ζωντανό σώμα που αποκτά χαρακτηριστικά αγάλματος.

²⁷ Η Salzman-Mitchell (2005: 2 162) παρομοιάζει την εξουσία που έχει ο Περσέας που αιωρείται πάνω από την Ανδρομέδα με την εξουσία που έχουν οι άρρενες θεοί πάνω στις θνητές κόρες που αποπλανούν. Για

που ο ποιητής παρατηρεί ότι, αν δεν ανέμιζαν τα μαλλιά της και δε δάκρυζαν τα μάτια της, ο Περσέας θα την περνούσε για μαρμάρينو άγαλμα.

“quam simul ad duras religatam bracchia cautes
uidit Abantiades (nisi quod leuis aura capillos
mouerat et tepido manabant lumina fletu,
marmoreum ratus esset opus), trahit inscius ignes
et stupet et uisae correptus imagine formae
paene suas quaterne est oblitus in aere pennas.” (Met. 4.671-677)

«Αυτήν μόλις την είδε δεμένη από τα μπράτσα στα σκληρά βράχια
ο Αβαντιάδης (αν δεν κινούσε η ελαφριά αύρα τα μαλλιά της
και αν δεν τρέχαν τα δάκρυα ζεστά από τα μάτια της,
θα την περνούσε για άγαλμα από μάρμαρο), κήκε ο άμαθος από τις φλόγες
και πάγωσε και γοητευμένος από τη μορφή της
σχεδόν ξέχασε να κινήσει τα φτερά του στον αέρα.»²⁸

Ο τρόπος με τον οποίο Οβίδιος επιλέγει να προσδιορίσει το είδος και το μέγεθος της γοητείας που ασκεί η ακινητοποιημένη Ανδρομέδα στον Περσέα αναφερόμενος σε ένα έργο τέχνης θυμίζει την προτίμηση που δείχνουν οι ποιητές του ευρωπαϊκού αισθητισμού υπέρ της τεχνητής, επιμελημένης και επιτηδευμένης ομορφιάς, ιδίως όταν πρόκειται για καλλιτεχνικά δημιουργήματα.²⁹ Ο θαυμασμός του Περσέα στη θέα της

την ανάγνωσή της η Salzman-Mitchell αξιοποιεί τα άρθρα της Mulvey (1975 και 1981) για το ανδρικό και το γυναικείο βλέμμα στον κινηματογράφο. Η οπτική γωνία του Περσέα στις *Μεταμορφώσεις*, πράγματι, θα μπορούσε κάλλιστα να χαρακτηριστεί ως «κινηματογραφική». Πβ. την εστίαση που υιοθετεί ο Κάτουλλος όταν περιγράφει την Αριάδνη στο ποίημα 64.60-70.

²⁸ Η μετάφραση είναι δική μου.

²⁹ Στην Ανδρομέδα που περιγράφει ο Οβίδιος, μάλιστα, η εξαιρετική, σχεδόν εικαστική ομορφιά συνυπάρχει με το χαρακτηριστικό της παρακμής και της φθοράς την οποία αυτονόητα βιώνει η νεαρή ηρωίδα η οποία είναι δεμένη στον βράχο ως προσφορά -βορά για το θαλασσινό κήτος. Βλ. Αραμπατζίδου (2012: 19).

Ανδρομέδας δηλώνεται, πράγματι, με λεξιλόγιο που μπορεί να περιγράψει και τον θαυμασμό μπροστά σε ένα αισθητικά τερπνό έργο τέχνης και τον ερωτικό θαυμασμό στη θέα ενός γυναικείου σώματος (στ. 676: “*et stupet et uisae correptus imagine formae*”). Μόνο η αναφορά στις φλόγες (“*trahit inscius ignes*”), συνήθης μεταφορά για την γέννηση της ερωτικής επιθυμίας, επιλύει την αμφισημία του “*stupet*”³⁰ και υποδεικνύει ότι η απόλαυση που αντλεί ο ήρωας είναι ερωτική.

“Qualis Thesea iacuit cedente carina
languida desertis Cnosia litoribus;
qualis et accubuit primo Cepheia somno
libera iam duris cotibus Andromede;
nec minus assiduis Edonis fessa choreis
qualis in herboso concidit Apidano:
talis uisa mihi mollem spirare quietem
Cynthia non certis nixa caput manibus,
ebria cum multo traherem uestigia Baccho,
et quaterent sera nocte facem pueri.” (Prop. 1.3.1-10)

Όπως λιπόθυμη κειτόταν στην ακτή η κόρη του Γνώσσου η Αριάδνη, απ’ το Θησέα, και τους συντρόφους του του πλοίου εγκαταλελειμμένη, όπως σ’ ύπνο βαρύ είχε βυθιστεί η κόρη του Κηφέα η Ανδρομέδα, αφού λυτρώθηκε απ’ τα πέτρινα δεσμά της, όπως κατάκοπη απ’ τον έξαλλο χορό η Βακχάντη, η κόρη των Ηδονών, στου Απιδανού τη χλοερή την όχθη είχε απογείρει. Έτσι την Κυνθία είδα κι εγώ. Ήταν στον ύπνο βυθισμένη με το κεφάλι της γυρτό στα δυο βραχιόνια της με χάρη. (Μτφρ. Β. Λαζανάς)

³⁰ Η επιλογή του ρήματος “*stupet*” δημιουργεί, σύμφωνα με τη Salzman-Mitchell (2005: 77-80), το παράδοξο ενός άνδρα που ακινητοποιείται από τη γυναικεία ομορφιά την ίδια στιγμή που την ακινητοποιεί με το κυρίαρχο βλέμμα. Η Ανδρομέδα δε μαρμαρώνει τον Περσέα, όπως η Μέδουσα, όμως τον εξαναγκάζει σε μια ενδεχόμενα επικίνδυνη παύση της εναέριας κίνησής του. Βλ. και Salzman-Mitchell (2005: 2 164, 166-168).

Μια ανάμεικτη αισθητική και ερωτική απόλαυση στη θεά της ακίνητης ωραίας φαίνεται να αντλεί το ποιητικό υποκείμενο στην ελεγεία 1.3 του Προπερτίου. Ο εραστής του ποιήματος εισέρχεται μεθυσμένος στην κρεβατοκάμαρα της ερωμένης του, ενώ αυτή βρίσκεται σε κατάσταση ύπνου, και απολαμβάνει την αισθητική αρτιότητα της στιγμής, την οποία σπεύδει να παρομοιάσει με αντίστοιχες μυθικές σκηνές: στους πρώτους δέκα στίχους η Κυνθία παρομοιάζεται με την Αριάδνη που κοιμάται στην ακτή της Δίας, με την Ανδρομέδα που κοιμάται μετά την απελευθέρωσή της και με μια Μαινάδα που κοιμάται στην όχθη του Απιδανού. Και οι τρεις συγκρίσεις αφορούν παραστάσεις που απαντούν συχνά στην τέχνη της περιόδου,³¹ ενώ και στις τρεις περιπτώσεις οι γυναικείες μορφές γνωρίζουμε ότι κατοπτρεύονται από έναν άνδρα παρατηρητή: η Αριάδνη από τον Βάκχο, η Ανδρομέδα από τον Περσέα και η Μαινάδα από τον Βάκχο ή κάποιον σάτυρο. Η παρομοίωση του εραστή με τον Βάκχο στους στίχους 9f διαμορφώνει τον ορίζοντα προσδοκιών προσημαίνοντας την ερωτική σύγκλιση των εραστών. Η σύγκλιση, ωστόσο, δεν επέρχεται ποτέ.

“sed sic intentis haerebam fixus ocellis,

Argus ut ignotis cornibus Inachidos.

et modo solvebam nostra de fronte corollas

ponebamque tuis, Cynthia, temporibus;

et modo gaudebam lapsos formare capillos;

nunc furtiva cavis roma dabam manibus;” (Prop. 1.3.19-24)

Έμεινα ασάλευτος εκεί κι είχα στυλά σ' αυτήν τα μάτια, καθώς επέβλεπε άγρυπνος την κόρη του Ινάχου ο Άργος. Από το μέτωπό μου το ευωδιαστό κατέβασα στεφάνι κι εκεί

³¹ Τη σύνδεση των εικόνων του ποιήματος με εικαστικές αναπαραστάσεις και ειδικότερα με τον τύπο της κοιμώμενης Αριάδνης και της κοιμωμένης Μαινάδας εντόπισε ο Birt (1895: 31-65 και 161-190) ήδη το 1895, και έκτοτε η άποψή του έχει επικρατήσει στην έρευνα. Πβ. Boucher (1965: 53-54), Whitaker (1983: 90-93), Dunn (1985: 242-244), Sharrock (1991: 41-43), Wolf (2002: 184), Μιχαλόπουλος (2009: 159-121) και αλλού.

το απίθωσα -στους τρυφερούς κροτάφους της Κυνθίας. Ακόμη απόθεσα αναμεσός στα δάκτυλά της μήλα και τακτοποίησα την κόμη της, άστατη ως ήταν από τον ύπνο. (Μτφρ. Β. Λαζανάς)

Ο εραστής καταστέλλει την ερωτική του έξαψη αρκούμενος στην αισθητική απόλαυση που του προσφέρει η ερωμένη του, ενώ επεμβαίνει στη σκηνή συμπληρωματικά με ελαφρές «πινελιές», σαν καλλιτέχνης που επιμελείται την τελική εικόνα του έργου του: τακτοποιεί τα μαλλιά της κοιμώμενης Κυνθίας (*“et modo solvebam nostra de fronte corollas/ ponebamque tuis, Cynthia, temporibus;”*) και εμπλουτίζει την εικόνα με σκηνικά αντικείμενα που ενισχύουν τον ερωτισμό της, όπως τα μήλα (*“et modo gaudebam lapsos formare capillos;/ nunc furtiva cavis roma dabam manibus;”*). Η αλλαγή αυτή της στάσης του εραστή σηματοδοτείται και από μια αντίστοιχη αλλαγή των μυθικών αναφορών που χρησιμοποιεί το ποιητικό «εγώ» για τον εαυτό του. Το παράδειγμα του Βάκχου³² αντικαθίσταται από αυτό του Άργου, του γίγαντα με τα εκατό μάτια που περιφρουρούσε την Ιώ: *“sed sic intentis haerebam fixus ocellis,/ Argus ut ignotis cornibus Inachidos”* (στ. 19f). Ο πανόπτης γίγαντας, ωστόσο, δεν είναι πλέον φρουρός.³³ Αντίθετα, αξιοποιείται μεταφορικά για να αποδώσει την οπτική υπερένταση ενός εραστή που εύχεται να είχε εκατό μάτια για να απολαμβάνει πληρέστερα την ομορφιά της ακίνητης ερωμένης του.³⁴ Η ψευδαίσθηση φυσικά εντέλει διαλύεται, όταν η «Ωραιά

³² Ο Dunn (1985: 237-238, 242) υποστηρίζει ότι το ποιητικό υποκείμενο συμμαρτυρεί τα συναισθήματα και τις προθέσεις όλων των ανδρικών χαρακτήρων, η παρουσία των οποίων υπονοείται στα μυθικά exempla των πρώτων στίχων: τον λάγνο πόθο του Βάκχου, τον «ιπποτικό» πόθο του Περσέα και τον φόβο αναμειγμένο με λαγνεία που αισθάνεται ο παρατηρητής της κοιμώμενης μαινάδας (ο Dunn τον ονομάζει «Πενθέα» για λόγους εκφραστικής οικονομίας).

³³ Αντίθετη είναι η άποψη που εκφράζει για το παράδειγμα αυτό η Greene (1998: 57).

³⁴ Βλ. Curran (1996: 204). Ο Harmon (1974: 159) επισημαίνει την απουσία οποιασδήποτε νύξης σε μια ενδεχόμενη ερωτική προδιάθεση του Άργου απέναντι στην Ιώ, όμως η Valladares (2005: 225-226) παρατηρεί ότι στις τοιχογραφίες της Πομπηίας μπορούν να εντοπιστούν ορισμένες ερωτικές αξιοποιήσεις της ιστορίας: η παρομοίωση με τον Άργο, υποστηρίζει, δημιουργεί την εντύπωση ενός εραστή που είναι αναγκασμένος να αντλεί ερωτική απόλαυση αποκλειστικά μέσω της οπτικής επαφής. Βλ. και Keith (2015: 49). Η Keith (2008: 147-8), βέβαια, προτείνει και μια διαφορετική προσέγγιση παρουσιάζοντας τον εραστή

Κοιμωμένη» ξυπνά έτοιμη για καβγά, θρυμματίζοντας την εικόνα που με καλλιτεχνικό ζήλο συνθέτει ο μεθυσμένος εραστής.³⁵

Στην ελεγεία 1.7 των *Amores* συμβαίνει ακριβώς το αντίστροφο. ο Οβίδιος αποσπά την Κορίννα από το «δράμα» του ερωτικού καβγά³⁶ και την ακινητοποιεί προς χάριν μιας «φетиχιστικής», όπως τη χαρακτηρίζει η E. Greene,³⁷ απόλαυσης της ατημέλητης και κακοποιημένης της όψης. Δεδομένου, μάλιστα, ότι η οβιδιακή ελεγεία είναι μεταγενέστερη, θα μπορούσε κανείς να υποψιαστεί μια συνειδητή και στοχευμένη αντιστροφή από τη μεριά του Οβιδίου. Το γεγονός ότι ο ποιητής των *Amores* κάνει χρήση μυθικών παραδειγμάτων στους στίχους 11-18 συνηγορεί προς αυτήν την ερμηνεία: “*ergo ego digestos potui laniare capillos?/ nec dominam motae dedecuerē³⁸ comae:/ sic formosa fuit...*” (*Amores* 1.7.11ff). Η ματιά του εραστή εστιάζει στην ατημέλητη κόμη της Κορίννας, την οποία παρομοιάζει με τα ανάκατα μαλλιά τριών μυθικών ηρωίδων, της Αταλάντης, της Αριάδνης και της Κασσάνδρας. Κατά αυτόν τον τρόπο οι τρεις γυναίκες υποβιβάζονται από χαρακτήρες με συναισθήματα και φωνή σε αντικείμενα μιας ερωτικής φαντασίωσης και ο εραστής τις αξιοποιεί αποκλειστικά ως εικαστικά πρότυπα, αδιαφορώντας για το συναισθηματικό τους δράμα.

Το γεγονός ότι ο στόχος της όλης παρομοίωσης δεν είναι άλλος από τα ατημέλητα μαλλιά της Κορίννας, θυμίζει την αντίστοιχη έμφαση που είδαμε ότι έδωσαν στα μαλλιά των ακινητοποιημένων -σαν αγάλματα- γυναικών ο Κάτουλλος, ο

της ελεγείας ως έναν εκπρόσωπο της ρωμαϊκής ελίτ που απολαμβάνει τα προϊόντα πολυτελείας και τις εξωτικές καλλονές που φτάνουν στη Ρώμη από τις επαρχίες της Ανατολής. Το γεγονός ότι οι κόρες των παραδειγμάτων αποτελούν μυθικό υλικό «εισαγόμενο» από την Ελλάδα μπορεί να υποστηρίξει αυτή την άποψη.

³⁵ Βλ. Sharrock (1991: 41-43), Greene (1998: 52), Wyke (1987) και (2002), Breed (2003: 42 κ.α.) και Valladares (2005: 235) για το ζήτημα του κατά πόσο η φωνή της Κυνθίας, εγκιβωτισμένη μέσα στον λόγο του άρρηνά ποιητή, μπορεί να διασπάσει το αναπαραστατικό μέσο.

³⁶ Ο Khan (1966: 884) σημειώνει ότι ο Οβίδιος δεν κάνει καν τον κόπο να δηλώσει την αιτία του καβγά.

³⁷ Greene (1999: 413).

³⁸ Το “*nec dedecuerē*”, παρατηρεί ο McKewon (1989: 170), δε φέρει την ίδια σημασία που θα είχε μια απλή κατάφαση (“*et decuerē*”). Η διπλή άρνηση αποδίδει το παράδοξο της *puella* που έχει γίνει ομορφότερη μέσω της βίαιης παρέμβασης της ποιητικής περσόνα στην κόμμωσή της.

Προπέρτιος αλλά και ο ίδιος ο Οβίδιος (βλ. την Ανδρομέδα των *Μεταμορφώσεων*).³⁹ Στη συνέχεια της ελεγείας, άλλωστε, η χλωμή Κορίννα παρομοιάζεται ρητά με άγαλμα, ή μάλλον με κομμάτι μαρμάρου: “*astitit illa amens albo et sine sanguine uultu,/ caeduntur Pariis qualia saxa iugis./ exanimis artus et membra trementia vidi ...*” (στ. 51ff). Με την παρομοίωση αυτή η Κορίννα αποσπάται πλήρως από τα δραματικά συμφραζόμενα: ο ερωτικός καβγάς μετατρέπεται σε οπτικό στιγμιότυπο και η κίνηση -σωματική και συναισθηματική- καταστέλλεται για χάρη μιας απόλαυσης μουσειακού τύπου.⁴⁰

Μουσειακού τύπου είναι η απόλαυση που αντλεί η ποιητική περσόνα του Κ. Π. Καβάφη από τα ιδανικά σώματα των νεαρών ανδρών -αρχαίων αλλά και συγχρόνων του. Ο Καβάφης γράφει βαθιά επηρεασμένος από τις αρχές του ευρωπαϊκού αισθητισμού, παράλληλα όμως γράφει μέσα σε ένα κλίμα που θυμίζει από πολλές απόψεις (πέρα από την προφανή γεωγραφική συνιστώσα) το κλίμα που επικρατούσε στην ελληνιστική Αλεξάνδρεια αλλά και στη Ρώμη της αυγούστειας περιόδου. Ο εκτοπισμός του στην περιφέρεια του ελληνισμού, η αγάπη του για την αστική ζωή, η αποχή του από τα δημόσια γεγονότα που δεν εμφανίζονται σχεδόν καθόλου στην ποίησή του και η απόσυρσή του στον κόσμο της τέχνης (εικαστικής αλλά και λογοτεχνικής) είναι κάποια από τα χαρακτηριστικά της ποίησής του που έχουν ενθαρρύνει συγκρίσεις με τους θεράποντες της Αλεξανδρινής Μούσας, συγκρίσεις που φυσικά διευκολύνονται από την τεράστια παρουσία που έχει ο ελληνιστικός κόσμος στο έργο του.

Στο ποίημα «Αλεξανδρινοί βασιλείς» ο Καβάφης περιγράφει μια σκηνή που λαμβάνει χώρα στο «Αλεξανδρινό Γυμνάσιον ένα/ θριαμβικό κατόρθωμα της τέχνης» και

³⁹ Η Stirrup (1973: 826 κ.ε.) παραθέτει χωρία στα οποία σχολιάζονται τα μαλλιά της Αριάδνης αλλά και των άλλων δύο ηρωίδων που αναφέρονται ως *exempla* στην ελεγεία 1.7.

⁴⁰ Βλ. Greene (1999: 415-416), η οποία σημειώνει την παραλληλία αυτής της ελεγείας με την ιστορία του Πυγμαλίωνα και της Γαλάτειας υποστηρίζοντας ότι, όπως και ο γλύπτης των *Μεταμορφώσεων*, έτσι και το ποιητικό υποκείμενο της *Am.* 1.7 αντιμετωπίζει την *puella* ως *materia*, μια *tabula rasa* πάνω στην οποία μπορεί ελεύθερα να προβάλλει τις φαντασιώσεις του. Κάτι αντίστοιχο μπορούμε σίγουρα να ισχυριστούμε και για την 1.3 του Προπέρτιου.

υιοθετεί μια περιγραφική τεχνική που θυμίζει τα ποιήματα που εξετάσαμε ως τώρα. Η έμφαση δίνεται, ειδικότερα, στον νεαρό Καισαρίωνα που ήταν «όλο χάρις κι εμορφιά» μέσα στα πολυτελή του ενδύματα, μια ακίνητη και κυρίαρχη μορφή που γοητεύει το πλήθος (και φυσικά την ποιητική περσόνα) όπως ακριβώς θα γοήτευε και ένα εικαστικό αριστούργημα:

Ο Καισαρίων στέκονταν πιο εμπροστά,
ντυμένος σε μετάξι τριανταφυλλί,
στο στήθος του ανθοδέσμη από υακίνθους,
η ζώνη του διπλή σειρά σαπφείρων κι αμέθυστων,
δεμένα τα ποδήματά του μ' άσπρες
κορδέλες κεντημένες με ροδόχροα μαργαριτάρια.

Στο ποίημα αυτό βέβαια, η οπτική απόλαυση δε συνεπάγεται καμία εξουσία των θεωμένων επί του προσώπου που τίθεται στο επίκεντρο του περιγραφικού «φακού». Ο Καβάφης, άλλωστε, σημειώνει ότι οι Αλεξανδρινοί ήταν «γοητευμένοι από το ωραίο θέαμα» (στ. 32), ήταν πρόθυμοι να πανηγυρίσουν και να γιορτάσουν, γνώριζαν όμως «τι κούφια λόγια ήσανε αυτές οι βασιλείες» (στ. 34): ο Καβάφης συνθέτει μια συνθήκη στην οποία τόσο το άτομο που εκτίθεται όσο και οι θεατές του συναινούν στην οπτική αποκλειστικά επαφή και ευφραίνονται από την εικαστική αξία της στιγμής (βλ. «η μέρα ήτανε ζεστή και ποιητική», στ. 22).

Το ποίημα αυτό δεν είναι φυσικά το μόνο στο οποίο ο Καβάφης παρομοιάζει/προσδίδει στα ιδανικά σώματα των Αλεξανδρινών νεαρών την αισθητική αίγλη ενός αγάλματος.⁴¹ Στο ποίημα «Μέρες του 1909, '10, και '11» το ποιητικό υποκείμενο

⁴¹ Ο Roilos (2016) επισημαίνει ότι ο Καβάφης χρησιμοποιεί συχνά το αρχαίο ελληνικό παρελθόν ως «σημειολογικό άλλοθι» για μια μη κατακριτέα ομοερωτική επιθυμία. Η τάση αυτή είναι, σύμφωνα με τον Roilos χαρακτηριστική του αισθητισμού που συχνά καταφεύγει σε αποδεκτά καλλιτεχνικά (π.χ.

θαυμάζει έναν νεαρό, φτωχό σιδερά και δηλώνει πως «πήε χαμένος», όχι επειδή χαράμισε στη ζωή του σε εξαντλητικές ή και ηθικά επιλήψιμες δουλειές, αλλά επειδή η μορφή του δεν απαθανατίστηκε σε άγαλμα ή ζωγραφιά. Αναρωτιέται, μάλιστα, αν στην αρχαία Αλεξάνδρεια υπήρχε κάποιος νέος ωραιότερος από αυτόν:

Διερωτώμαι αν στους αρχαίους καιρούς
είχε η ένδοξη Αλεξάνδρεια νέον πιο περικαλλή,
πιο τέλειο αγόρι από αυτόν — που πήε χαμένος:
δεν έγινε, εννοείται, άγαλμά του ή ζωγραφιά·
στο παλιομάγαζο ενός σιδερά ριχμένος,
γρήγορ' απ' την επίπονη δουλειά,
κι από λαϊκή κραιπάλη, ταλαιπωρημένη, είχε φθαρεί.

Το ποίημα μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι λειτουργεί ως υποκατάστατο μιας τέτοιας εικαστικής αποτύπωσης του σώματος του ιδανικού νέου, καθώς εκφράζει την αισθητική απόλαυση που ασκεί το ποιητικό υποκείμενο από την οπτική επαφή με τον νεαρό σιδερά. Και πάλι, βέβαια, η οπτική επαφή δε φαίνεται να συνεπάγεται τη δυνατότητα ελέγχου: το ποιητικό «εγώ» θαυμάζει από μακριά αλλά ποτέ δεν έρχεται σε σωματική επαφή με το αντικείμενο της θέασης. Η απόλαυση είναι καθαρά αισθητική.

Και κάπως έτσι φτάνουμε στο τελευταίο ποίημα που θα εξετάσουμε, το ποίημα «Έτσι πολύ ατένισα —» που ενέπνευσε και τον τίτλο αυτής της εισήγησης. Τα ιδανικά σώματα είναι πλέον ξεκάθαρα δημιουργήματα της ποίησης και της φαντασίας, με τα οποία το ποιητικό υποκείμενο τέρπεται *έν φαντασία και λόγω*. Το ποίημα δε χρειάζεται περαιτέρω ανάλυση: αρκεί η αισθητική γοητεία που ασκεί, όμοια με την αισθητική -και

αγάλματα), φιλοσοφικά και λογοτεχνικά πρότυπα από την αρχαία Ελλάδα για να κωδικοποιήσει τον ομοφυλοφιλικό έρωτα.

συνάμα ερωτική- απόλαυση που αντλεί το ποιητικό «εγώ» από τα ποιητικά του δημιουργήματα:

Την εμορφιά έτσι πολύ ατένισα,
που πλήρης είναι αυτής η όρασίς μου.

Γραμμές του σώματος. Κόκκινα χείλη. Μέλη ηδονικά.
Μαλλιά σαν από αγάλματα ελληνικά παρμένα·
πάντα έμορφα, κι αχτένιστα σαν είναι,
και πέφτουν, λίγο, επάνω στ' άσπρα μέτωπα.
Πρόσωπα της αγάπης, όπως τα 'θελεν
η ποίησίς μου..... μες στες νύχτες της νεότητός μου,
μέσα στες νύχτες μου, κρυφά, συναντημένα.....

[1917*]



Βιβλιογραφία

- ANCORA, R. -GREENE, E. (επιμ.) (2005), *Gendered Dynamics in Latin Love Poetry*. Βαλτιμόρη: The Johns Hopkins University Press.
- ΑΡΑΜΠΑΤΖΙΔΟΥ, Λ. (2012), *Αισθητισμός: η ελληνική εκδοχή του κινήματος*. Θεσσαλονίκη: Μέθεξις.
- ΑΡΑΜΠΑΤΖΙΔΟΥ, Λ. (2013), *Το διακείμενο του αισθητισμού στην ποιητική του Κ. Π. Καβάφη*. Θεσσαλονίκη: Κυριακίδης.
- BIRT, TH. (1985), "Die vaticanische Ariadne und die dritte Elegie des Propertius (Teil I & Teil II)", *Rheinisches Museum* 50: 31-65 και 161-190.

- BOUCHER, J. P. (1965), *Études sur Propertius. Problèmes d' inspiration et d' art*. Παρίσι: De Boccard.
- BREED, B. W. (2003), "Portrait of a lady: Propertius 1.3 and ecphrasis", *The Classical Journal* 99: 35-56.
- BUTLER, H. E. - BARBER, E.A. (1996), *The Elegies of Propertius*. Χιλντεσάιμ - Ζυρίχη - Νέα Υόρκη: Georg Olms Verlag,.
- CAIRES, V. (1980), "Originality and Eroticism: Constantine Cavafy and the Alexandrian Epigram", *Byzantine and Modern Greek Studies* 6: 131-155.
- CURRAN, L. C. (1969), "Vision and reality in Propertius 1.3", *Yale Classical Studies* 19: 187-208.
- DOVER, K. (1989), *Greek Homosexuality*, Κάιμπρητζ Μασσαχουσέτης: Harvard University Press.
- DUNN, F. M. (1985), "The Lover Reflected in the "Exemplum": A Study of Propertius 1. 3 and 2. 6", *Illinois Classical Studies* 10 (2): 233-259.
- ELSNER, J. (2007), "Viewing Ariadne: From Ekphrasis to Wall Painting in the Roman World", *Classical Philology* 102 (1): 20-44.
- FITZGERALD, W. (1995), *Catullan Provocations: Lyric Poetry and the Drama of Position*. Μπέρκλεϋ-Λος Άντζελες-Λονδίνο: University of California Press.
- FOUCAULT, M. (1986), *The History of Sexuality III: The Care of the Self*. Hurley, R. (μτφρ.), Νέα Υόρκη: Pantheon Books.
- _____ (1990), *The History of Sexuality vol. 2: The Use of Pleasures*. Hurley, R. (μτφρ.), Νέα Υόρκη: Vintage Books.
- FOUNTOULAKIS, A. (2013), "Male Bodies, Male Gazes: Exploring Erôs in the Twelfth Book of the *Greek Anthology*", στο Sanders, E. - Thumiger, Ch. - Carey, Ch. - Lowe, N. (επιμ.), 293- 312.

- FREUD, S. (1962), *Three essays on the theory of sexuality*, Strachey, J. (μτφρ.). Νέα Υόρκη: Basic Books.
- FUHRER, T. - MUNDT, F. - STENGER, J. (επιμ.) (2015), *Cityscaping: Konstruktionen und Modellierungen von Stadtbildern in Literatur, Film und bildender Kunst*. Βερολίνο -Νέα Υόρκη: DeGruyter.
- GOW, A. S. F. - PAGE, D. L. (1965), *The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams*, I-II. Λονδίνο: Cambridge University Press.
- GREENE, E. (1998), *The Erotics of Domination: Male Desire and the Mistress in Latin Love Poetry*. Βαλτιμόρη - Λονδίνο: The Johns Hopkins University Press.
- _____ (1999), "Travesties of Love: Violence and Voyeurism in Ovid *Amores* 1.7", *The Classical World* 92 (5): 409-18.
- GUTZWILLER, K. (2003), "Visual Aesthetics in Meleager and Cavafy", *Classical and Modern Literature* 23 (2): 67-87.
- HARMON, D. P. (1974), "Myth and Fantasy in Propertius 1.3", *Transactions of the American Philological Association* 104: 151-165.
- HÖSCHELE, R. (2022), "Statues as Sex Objects", στο Serafim, A. - Kazantzidis, G. - & Demetriou, K. (επιμ.), 245-62.
- JENKYN, R. (1982), *Three classical poets: Sappho, Catullus and Juvenal*. Λονδίνο: Duckworth.
- ΘΡΥΛΟΣ, Α. (ΟΥΡΑΝΗ, Ε.) (1925), *Κριτικές μελέτες*. Αθήνα: Μ. Σ. Σαριβαξεβάνης.
- KEITH, A. M. (2008), *Propertius: Poet of Love and Leisure*. Λονδίνο: Duckworth.
- _____ (2015), "Cityscaping in Propertius and the Elegists", στο Fuhrer, T. - Mundt, F. - Stenger, J. (επιμ.), 47-60.
- KHAN, H. A. (1966), "'Ovidius Furens': A Revaluation of *Amores* 1, 7", *Latomus* 25 (4): 880-94.
- KLINGER, F. (1956), *Catullus Peleus-Epos*. Μόναχο: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

- KONSTAN, D. (2015), "Beauty and desire between Greece and Rome", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 125: 45-66.
- LAIRD, A. (1993), "Sounding out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64", *The Journal of Roman Studies* 83: 18-30.
- ΜΑΛΛΑΝΟΣ, Τ. (1957), *Ο ποιητής Κ.Π. Καβάφης : ο άνθρωπος και το έργο του : μελέτη*. Αθήνα : Δίφρος [3^η έκδοση].
- MCKEOWN, J.C. (1989-1998), *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary* in four volumes. Λιντς: Francis Cairns Publications.
- MCNALLY, S. (1985), "Ariadne and Others: Images of Sleep in Greek and Early Roman Art", *Classical Antiquity* 4 (2): 152-92.
- ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ, Χ. Ν. (2009), «Ut pictura poesis (Op. Ars 361): Λόγος και εικόνα στη ρωμαϊκή ερωτική ελεγεία», στο Σκαρτσή, Ξ. (επιμ.), 150-76.
- _____ (2022), "Having sex with statues: some cases of agalmatophilia in Latin poetry", στο Serafim, A. - Kazantzidis, G. - & Demetriou, K. (επιμ.), 263-284.
- MULVEY, L. (1975). "Visual pleasure and narrative cinema", *Screen*. 16 (3): 6-18.
- MULVEY, L. (1989), *Visual and other pleasures*. Λονδίνο: Palgrave.
- MURGATROYD, P. (1997), "The Similes in Catullus 64", *Hermes* 125: 74-84.
- ΠΑΠΑΓΓΕΛΗΣ, Θ. Δ. (2002), *Η ποιητική των Ρωμαίων «Νεωτέρων»*. Αθήνα: MIET.
- ΡΟΙΟΣ, Ρ. (2016), *Κ. Π. Καβάφης: η Οικονομία του Ερωτισμού*, Κατσικέρου, Α. Κ. (μτφρ.). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- SALZMAN-MITCHELL, P. B. (2005), *A web of fantasies: gaze, image, and gender in Ovid's Metamorphoses*. Κολόμπους: Ohio State University Press.
- _____ (2005²), "The Fixing Gaze: Movement, Image and Gender in Ovid's *Metamorphoses*", στο Ancora, R.-Greene, E. (επιμ.), 206-42.
- SANDERS, E. - THUMIGER, CH. - CAREY, CH. - LOWE, N. (επιμ.) (2013), *Eros in Ancient Greece*. Οξφόρδη: Oxford University Press.

- SCHMALE, M. (2004), *Bilderreigen und Erzählabyrinth. Catulls Carmen 64*. Λειψία: München-Saur.
- SCOBIE, A. - TAYLOR, A. J. (1975), "Perversions ancient and modern: I. Agalmatophilia, the statue syndrome", *Journal of the History of the Behavioral Sciences* 11(1): 49-54.
- SEGAL, CH. (1998), "Ovid's Metamorphic Bodies: Art, Gender, and Violence in the *Metamorphoses*", *Arion* 5 (3): 9-41.
- SERAFIM, A. - KAZANTZIDIS, G. - & DEMETRIΟΥ, Κ. (επιμ.) (2022), *Sex and the Ancient City: Sex and Sexual Practices in Greco-Roman Antiquity*. Βερολίνο - Βοστώνη: De Gruyter.
- SHARROCK, A. R. (1991), "Womanufacture", *The Journal of Roman Studies* 81: 36-49.
- SISSA, G. (2008), *Sex and Sensuality in the Ancient World*, Staunton, G. (μτφρ.). Νιου Χέιβεν - Λονδίνο: Yale University Press.
- ΣΚΑΡΤΣΗ, Ξ. (επιμ.) (2009), *Ποίηση και Εικόνα. Πρακτικά Εικοστού Όγδου Συμποσίου Ποίησης (Συνεδριακό και Πολιτιστικό Κέντρο Πανεπιστημίου Πατρών, 26-29 Ιουνίου 2008)*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- STIRRUP, B. E. (1976), "Structure and Separation. A Comparative Analysis of Ovid, *Amores* II.11 and II.16", *Eranos* 74: 32-52.
- SYNDIKUS, H.P. (1984), *Catull: eine Interpretation*. Ντάρμστατ: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- ΤΡΟΜΑΡΑΣ, Λ. Μ. (2001), *Κάτουλλος: Ο Νεωτετικός Ποιητής της Ρώμης. Εισαγωγή, Κείμενο, Μετάφραση, Σχόλια*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- VALLADARES, H. (2005), "The Lover as a Model Viewer: Gendered Dynamics in Propertius 1.3.", στο *Ancora*, R. - Greene, E. (επιμ.), 206-42.
- VEYNE, P. (1988), *Roman Erotic Elegy: Love Poetry and the West*, Pellauer, D. (μτφρ.). Σικάγο - Λονδίνο: The University of Chicago Press.
- WHITAKER, R. (1983), *Myth and Personal Experience in Roman Love-Elegy: A Study in Poetic Technique*. Γκέτινγκεν: Vandenhoeck and Ruprecht.

WOLF C. M. (2002), *Die schlafende Ariadne im Vatikan: ein hellenistischer Statuentypus und seine Rezeption*. Αμβούργο: Kovak.

WYKE, M. (1987), "Written Woman: Propertius' scripta puella", *The Journal of Roman Studies* 77: 47-61.

_____ (2002), *The Roman mistress: ancient and modern representations*. Οξφόρδη: Oxford University Press.

ZANKER, G. (2002), *Modes of viewing in Hellenistic poetry and art*. Μάντισον: University of Wisconsin Press.