



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
Εθνικό και Καποδιστριακό  
Πανεπιστήμιο Αθηνών

Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικής Ημερίδας:  
Η Πρόσληψη της Κλασικής Λογοτεχνίας στη Σύγχρονη  
Στιχουργική

Σύλλογος Μεταπτυχιακών Φοιτητών & Υποψηφίων Διδασκτόρων  
Φιλολογίας ΕΚΠΑ

*Prolepsis Association*

Αθήνα 14 Σεπτεμβρίου 2018



ΕΚΠΑ

ΑΘΗΝΑ 2020





**ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗΣ  
ΗΜΕΡΙΔΑΣ:**

**Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΗΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ ΣΤΗ  
ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΣΤΙΧΟΥΡΓΙΚΗ**



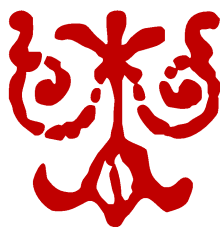
**ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗΣ ΗΜΕΡΙΔΑΣ:**

**Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΗΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ ΣΤΗ  
ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΣΤΙΧΟΥΡΓΙΚΗ**

**ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΦΟΙΤΗΤΩΝ & ΥΠΟΨΗΦΙΩΝ  
ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΩΝ ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ ΕΚΠΑ**

**PROLEPSIS ASSOCIATION**

**ΑΘΗΝΑ 14 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 2018**



**ΕΚΠΑ**

**ΑΘΗΝΑ 2020**

*στη μνήμη του Μάνου Ελευθερίου*



Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικής Ημερίδας: Η Πρόσληψη της Κλασικής Λογοτεχνίας στη Σύγχρονη Στιχουργική

Οργάνωση:

Σύλλογος Μεταπτυχιακών Φοιτητών & Υποψήφιων Διδασκόντων του Τμήματος Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Prolepsis Association: <https://prolepsisblog.wordpress.com/>

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 14 Σεπτεμβρίου 2018

Επιμέλεια: Χρήστος Διαμάντης, Νίκος Ι. Καγκελάρης, Μαρία Ιωάννα Κουτσιουμάρη, Αγγελίνα Μιχάλη

Πίνακας εξωφύλλου: λεπτομέρεια από το *Minerva among the Muses*, Hendrick van Balen, 1620-30.

© Σύλλογος Μεταπτυχιακών Φοιτητών & Υποψήφιων Διδασκόντων του Τμήματος Φιλολογίας, ΕΚΠΑ, 2020

ISBN: 978-618-85131-0-5





## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

<b>Σοφία Παπαϊωάννου:</b> Χαιρετισμός.....	12
<b>Δημήτρης Αγγελάτος:</b> Σύγχρονες διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις. Το αντικείμενο και οι προϋποθέσεις μεθόδου .....	14
<b>Νίκος Ι. Καγκελάρης:</b> «Ο Αγαμέμνων» του Οδυσσέα Ελύτη και η μελοποίησή του από τον Δημήτρη Παπαδημητρίου.....	38
<b>Παναγιώτης Γαλάνης:</b> Η «Ωραία Ελένη» του Κ. Καλδάρα (1988) και ο ανοιχτός της διάλο-γος με τον αρχαίο μύθο και την Ελένη του Ευριπίδη: εκκοσμικευμένη αγάπη, αέναη φυγή από μια πραγματικότητα σε αποδρομή και φιλοσοφικές διαδρομές στο διάβα των αιώνων.....	55
<b>Νικολέτα Ζαμπάκη:</b> Η Σαπφώ στην ποιητική και μουσική στιχουργική τέχνη του 20ού-21ου αιώνα: Ζητήματα αναπαράστασης, πρόσληψης και συγκριτολογικής εθνομουσικογραφίας .....	90
<b>Αθανάσιος Β. Γαλανάκης:</b> «Το ένα μάτι βλέπει φως: τ' άλλο μάτι σκοτάδι / Έχω τον Δία στην πλάτη μου και στο θώρακα τον Άδη»: Ο αρχαίος ελληνικός μύθος και οι έλληνες rap-σ-ωδοί.....	121
<b>Eirini Georgoulaki-Misegianni:</b> “And then one morning I woke up and I thought: Oedipus...”, murderer or avenger?: the intricate poetics of Regina Spektor .....	135
<b>Γρηγορία-Αικατερίνη Σακαλάκ:</b> “The two are now made one/ Demi-god and nymph are now made one”: Ο μύθος του Ερμαφρόδιτου και η πρόσληψή του από το progressive rock συγκρότημα Genesis.....	160
<b>Άγγελος Μαλισόβας:</b> <i>Veni, vidi, audivi</i> : η πρόσληψη μυθολογικών και ιστορικών μοτίβων της ρωμαϊκής αρχαιότητας στον χώρο της metal μουσικής .....	178
<b>Thomas Peeters:</b> When I Paint My Masterpiece: Bob Dylan as a modern epic poet.	196
<b>Gloria Larini:</b> Roberto Vecchioni’s Classical Political and Humanitarian Themes ..	223



## Χαιρετισμός

*Σοφία Παπαϊωάννου*

It gives me great pleasure to extend to all of you today a very warm welcome on behalf of the Graduate Program Faculty of the National and Kapodistrian University of Athens; and to say how happy we are to have been able to host this conference here in Athens, at the premises of the School of Philosophy.

This event makes a bit of a history in a way: it is the first official international scholarly collaboration initiated by the graduate students of the Faculty of Philology of the University of Athens, and it is organized jointly with the graduate students of the Faculty of Music of the same University and an international partner, PROLEPSIS, a community of young scholars who are based in Italy but are distinguished by the drive and the mission to seek out international collaborations and organize events on popular and broadly appealing topics, ultimately forging scholarly ties among young scholars with a lasting impact.

The topic of the conference is part of a scholarly trend that progressively in recent decades, sweeps over the Humanities across disciplines, namely Classical Reception. The study of receiving the Greco-Roman antiquity in various expressions of modern culture is the most prominent outcome of the reality of cross-cultural exchange and awareness that characterizes contemporary cultural politics and world-citizenship. Classical reception studies is a vast field. It encompasses all products of the mind concerned with postclassical material and is devoted to examining the ways in which – in the words of Lorna Hardwick, a leading scholar of Classical Reception – the cultural products of the Greeks and the Romans “have been transmitted, translated, excerpted, interpreted, rewritten, re-imaged and represented”. According to this definition, the means by which these various expressions of communication across time are realized, comprise a great variety of human activity, various forms of literary writing, music of various genres, theater and film, and of course the fine arts. Each one of these means of cultural production and translation offers its own special new way of experiencing the Classical world.

Turning specifically to the topic of our conference, it is commonly assumed nowadays that the reception of the Classical experience, namely the culture, history and myth of the Greek and Roman worlds, on musical production in the post-Renaissance world, is an established sub-field in the scholarly area of Classical reception. It encompasses a great variety of topics, such as the recourse to moments of the Classical past to draw inspiration for the invention of new musical genres or the variation of old ones; the relationship between performative speech, physical movement and song; the gendering of ancient voices and behaviors in artistic productions of the modern era; the employment of ancient musical genres as markers for stressing characterization in modern musical genres; the social contexts of musical commissioning and performance; the political potential across the spectrum in music inspired by the Classical world; the potential to re-view and re-interpret the Classical past from its reception in multiple modern musical genres.

This diversity of approaching and re-reading the Classical cultural output in music of the 20<sup>th</sup> and the 21<sup>st</sup> century is reflected in the talks that are to be presented in the conference we celebrate today, and judging from the titles on the program, we should be looking forward to a fascinating and all-engaging intellectual experience.

In closing, I wish you every success in your presentations. I hope that the event will profit your research, and that some of you will draw inspiration to seek out similar collaborative experiences in the future.

## Σύγχρονες διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις. Το αντικείμενο και οι προϋποθέσεις μεθόδου

Δημήτρης Αγγελάτος

~Ποιος μπόρεσε ποτέ να ζωγραφίσει καλύτερα την ανθρώπινη κραυγή; Ο Ν. Poussin στον πίνακα *Le massacre des Innocents* (1625-1629),<sup>1</sup> έχει απαντήσει προ πολλού ο σπουδαίος σύγχρονος ομολογός του, Fr. Bacon.<sup>2</sup>

Ας ξεκινήσουμε λοιπόν από εδώ: Ζωγραφίζεται ο λόγος; Αν ναι, τότε μπορεί και να ζωγραφίζει;

Ο Αλκμάν (26 PMG) που ήθελε, καθώς στα γηρατειά τα γόνατα δεν τον βαστούσαν, να ήταν κηρύλος, το μαβί (άλιπόρφου[ον]) εκείνο θαλασσοπούλι της άνοιξης, που πετά παρέα με αλκύνες άφοβα στον ανθό των λουλουδιών, όπως αυτά εκτινάσσονται/φυτρώνουν από τα κύματα (ἐπὶ κύματος ἄνθος), απαντά καταφατικά και στο δεύτερο ερώτημα, ήδη από τον 7ο π. Χ. αιώνα (το ιπτάμενο μαβί σε μουσικές –αν έβλεπε ποτέ τον αρχαϊκό αυτό “πίνακα” ο Ρ. Klee– τροχιές πάνω στα υδάτινα άνθη):



*οὐ μ' ἔτι, παρσενικαὶ μελιγάρνες ἰαρόφωνοι,  
γυῖα φέρην δύναται· βάλε δὴ βάλε κηρύλος εἶην,  
ὅς τ' ἐπὶ κύματος ἄνθος ἄμ' ἀλκύνεσσι ποτῆται  
νηδεὲς ἦτορ ἔχων, ἀλιπόρφουρος ἰαρός ὄρνις.<sup>3</sup>*

Η κατάφαση στα προηγούμενα ερωτήματα φαίνεται εύλογη και στο πεδίο της σύγκλισης λόγου και μουσικής αν σκεφτούμε αντίστοιχα το ρυθμό λ.χ. και τους τόνους

<sup>1</sup> Poussin (1625-1629).

<sup>2</sup> Sylvester (1988) 34.

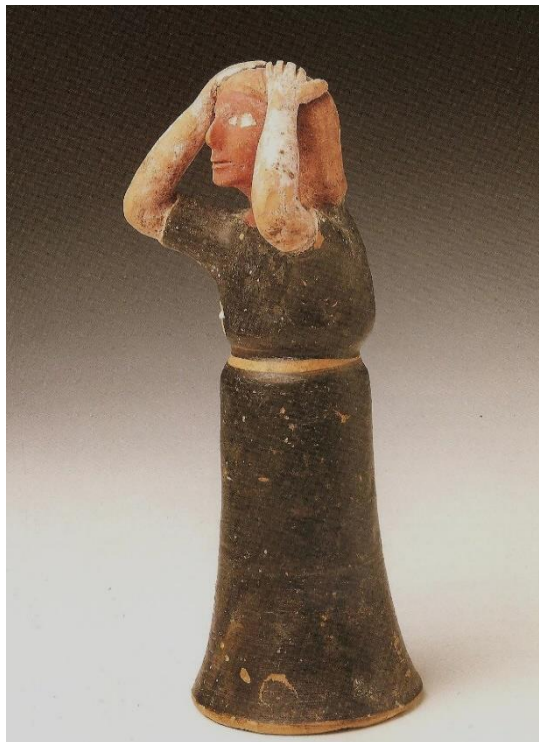
<sup>3</sup> Ακολουθώ την κριτική έκδοση του D. L. Page (1975).

(μουσικοποιείται ο λόγος), την προγραμματική μουσική στο 19ο αι. (μουσικοποιεί ο λόγος).

Ανάλογα ισχύουν, όπως ευθύς παρακάτω θα πούμε, για το λόγο και τη γλυπτική: ήδη από το 19ο-18ο αι. π.Χ. η πλαστική μορφή εγκύου γυναικός από τη Φαιστό<sup>4</sup> υποδεικνύει τη μικρογραφική γλυπτική απόδοση της φωνής, όχι της μάνας που κρατά το



σφαγμένο παιδί στην αγκαλιά της, όπως στον πίνακα του Roussin, αλλά εκείνης που φέρνει ένα παιδί στον κόσμο· ο απροσμέτρητος, σπαρακτικός πόνος της μάνας του Roussin έρχεται από πολύ μακριά και “ακούγεται” στο βαθύ πένθος που σπαρακτικά διαποτίζει τη γυναικεία μορφή στο αρχαϊκό πήλινο ειδώλιο από τη Βοιωτία.<sup>5</sup>



<sup>4</sup> Ηράκλειο: Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου.

<sup>5</sup> Αθήνα: Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο [: EAM Γ4157].



Και βέβαια η σύγκλιση δεν μένει εδώ, αφορά επιπλέον το λόγο και την αρχιτεκτονική, το λόγο και το χορό, τη ζωγραφική και τη μουσική, τη ζωγραφική και τη μουσική, κλπ.

~Ειδικότερα τώρα για να περάσουμε στη διακαλλιτεχνική ενδοχώρα: από πότε και πως ακριβώς υπάρχουν η μία για την άλλη, η λογοτεχνία, η ζωγραφική, η γλυπτική, η μουσική; (σ' αυτές κυρίως θα αναφερθώ, σποραδικά στην αρχιτεκτονική και το χορό).

~Η συνθεώρηση των Τεχνών, κατά τη σύζευξη των δομικών τους στοιχείων και την πρόσληψη, αναγνωστική, οπτική, ακουστική, του καλλιτεχνικά μορφοποιημένου προϊόντος της σύζευξης αυτής, είναι πολύ παλαιά υπόθεση στη Δυτική πολιτισμική και καλλιτεχνική σκηνή, αυτονόητη, θα διευκρίνιζα, ήδη στις *εκφράσεις* των ομηρικών επών και στη δια λόγων π.χ. απόδοση της χάραξης της ασπίδας του Αχιλλέα στη ραψωδία Σ της *Ιλιάδας*, ή μάλλον στον ανταγωνισμό του ποιητικού λόγου με τη δαιδαλικής υφής γλυπτική του θεού Ηφαίστου και την υψηλή ανάγλυφή της ποιότητα, αναγόμενη καταγωγικά στη μινωϊκή Κνωσσό:

*Ἐν δὲ χορὸν ποίκιλλε περικλυτὸς ἀμφιγυήεις,  
τῷ ἴκελον οἶόν ποτ' ἐνὶ Κνωσῷ εὐρείῃ  
Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ.<sup>6</sup>*

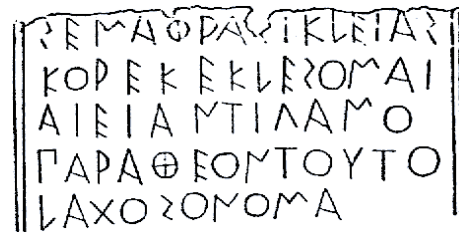
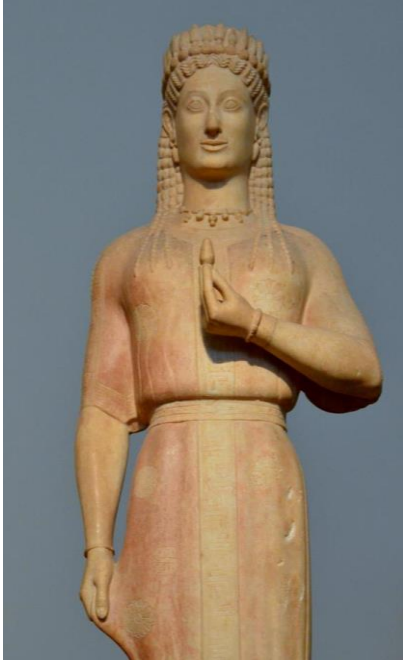
Αυτονόητη ασφαλώς και αργότερα, στα αρχαϊκά χρόνια όπως λ.χ. δείχνει το εγχάρακτο σε μνημείο (GVI 1171), επιτύμβιο επίγραμμα (α' ήμισυ 6<sup>ου</sup> π.Χ. αι.), από τη Φρυγία, όπου ο λόγος του αγάλματος της παρθένου, ή μάλλον ο λόγος που μπορεί να διαθέτει η γλυπτική, διεκδικεί προκλητικά την αιώνια ζωή και μορφοποιεί την απόλυτη τιμή της *ψευδαισθητικής* επενέργειας του γλυπτού έργου:

*Χαλκῆ παρθένος εἰμί, Μίδου δ' ἐπὶ σήματος ἦμαι.  
Ἔστ' ἄν ὕδωρ τε νάη καὶ δένδρεα μακρὰ τεθήγη  
ἠέλιός δ' ἀνιὼν φαίνη λαμπρὰ τε σελήνη  
αὐτοῦ τῆδε μένουσα πολυκλαύτῳ ἐπὶ τύμβῳ  
ἀγγελέω παριοῦσι, Μίδης ὄτι τῆδε τέθαιπαι<sup>7</sup>*

<sup>6</sup> Σ. 590-592. Ακολουθώ την κριτική έκδοση των D. B. Monro – T. W. Allen (1920).

<sup>7</sup> Ακολουθώ την κριτική έκδοση του W. Peek (1955).

ή όπως ακόμα δείχνουν τα –σε διαφορετικό μήκος κύματος από τα προηγούμενα– λόγια (του επιγράμματος) στη βάση του γνωστού μαρμαρίνου αγάλματος της Φρασίκλειας από τη Μερέντα Αττικής (550-540 π.Χ.) με τα εκλεπτυσμένα ραδινά χαρακτηριστικά, καθώς εδώ προεξάρχει ο προσγειωμένος αρμόδιος τόνος για το δράμα της κόρης που χάθηκε πριν παντρευτεί, για την αιώνια κόρη (: «[...] θα καλούμαι πάντα κόρη, αφού οι θεοί αντί γάμο μου όρισαν αυτό το όνομα[...])»,<sup>8</sup>



εξού –εννοείται– και η βεβαιότητα του Σιμωνίδη του Κείου, στο μεταίχμιο αρχαϊκών και κλασικών χρόνων (γύρω στο 510 π.Χ.), όπως τη διασώζει ο Πλούταρχος, ότι η ποίηση είναι ομιλούσα ζωγραφική και η ζωγραφική σιωπηλή ποίηση:

Σιμωνίδης τήν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει,  
τήν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν.<sup>9</sup>

Βεβαιότητα άλλωστε η οποία εντοπίζεται εμπεδωμένη καλλιτεχνικά και στα δικά του ποιήματα, όπως στο σωζόμενο απόσπασμα με το «χαλκό» που «λάμπει» στο «βαθυγάλαζο σκοτάδι» και με τον «πορφυρό μανδύα», καθώς η λάρνακα πλέει εγκαταλειμμένη στο πέλαγος, στα κύματα και το σφοδρό άνεμο: «έχεις ξαπλώσει στην πικρή αυτή βάρκα, τη στεριωμένη με χαλκό που λάμπει, τούτη τη νύχτα, μες στο

<sup>8</sup> Αθήνα: Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο [: EAM Γ4889].

<sup>9</sup> Πλούταρχος, *Ηθικά*: «Πότερον Αθηναίοι κατά πόλεμον ή κατά σοφίαν ενδοξότερον», 346f. Ακολουθώ την έκδοση F. C. Babbitt (1936) 500.

βαθυγάλαζο σκοτάδι. Τυλιγμένος στον πορφυρό μανδύα σου, που αφήνει να φανεί μόνο το αγαπημένο πρόσωπό σου, δεν νοιάζεσαι για τη βαθιά αρμύρα του κύματος ούτε για τον άνεμο που σφυρίζει πάνω απ' το κεφάλι σου».<sup>10</sup>

Αν μάλιστα λάβουμε υπόψη τη μεταγενέστερη πλατωνική αντίληψη για την *εικόνα* (όπου και η αδιαίρετη θεώρηση λόγου και εικαστικής απόδοσης) και την αριστοτελική για το συσχετισμό αφενός της ποίησης και της ζωγραφικής (*Περί Ποιητικής*) αφετέρου της αρμονίας των ήχων μ' εκείνην των χρωμάτων ως *μιμητικών* «σημείων» των ηθών στα *Πολιτικά* (1340a)<sup>11</sup> –και όχι ως «ομοιωμάτων», συνδεμένων, θα διευκρίνιζα, με την αρχαϊκή αισθητική της *ομοιότητας*<sup>12</sup>–, τότε η σύγκλιση των Τεχνών θα πρέπει να (μας) είναι οικείο πεδίο αναφοράς.

~Ασφαλώς. Αλλά το ζήτημα ήταν και είναι περίπλοκο και εξαιρετικά απαιτητικό ως προς τα αρμόδια εργαλεία δουλειάς, συμβατά με ορισμένη αντίληψη επί του αντικειμένου και επί της/των μεθόδου/μεθόδων, αν για παράδειγμα, μας απασχολούσε η τριπλή σύγκλιση λόγου, ζωγραφικής και μουσικής στον Αισθητισμό και ειδικότερα στα κείμενα του Νικ. Επισκοπόπουλου ή του Πλ. Ροδοκανάκη, ή ενασχολούμενοι με το ποιητικό έργο του Μίλτ. Σαχτούρη, πέφταμε –αναπόφευκτα– πάνω στη διατύπωσή του: «*Η ζωγραφική με βοήθησε πολύ στην ποίησή μου. Όρισμένα ποιήματα βγήκαν από όραματα ζωγράφων, πού είχα δεϊ, καί από εικόνες εν γένει. Αλλά αγαπάω καί τή ζωγραφική σάν ζωγραφική. Άν δέν ήμουν ποιητής θά ήθελα νά ήμουν ζωγράφος. Αὐτά πού ζωγραφίζω ἐγώ εἶναι ποιήματα. Δέν εἶναι ζωγραφιές [...]*».<sup>13</sup> Πόσο επεξεργασμένα εργαλεία δουλειάς χρειαζόμαστε απέναντι στην ακροτελεύτια φράση του Σαχτούρη («*Αὐτά πού ζωγραφίζω ἐγώ εἶναι ποιήματα. Δέν εἶναι ζωγραφιές*»), για τη ζωγραφική φορά του ποιητικού λόγου (ο λόγος είναι πάντα λόγος, υποδεικνύει ο Σιμωνίδης, μπορεί όμως να λειτουργήσει όπως η ζωγραφική), καθώς διαβάζουμε λ.χ. το ποίημα «*Η κακή εικόνα*» (από τη συλλογή, *Ο Περίπατος*, 1960):

<sup>10</sup> Bowra (2005)135.

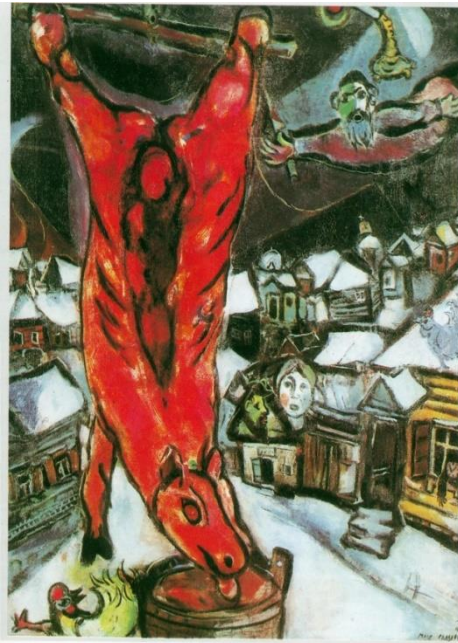
<sup>11</sup> Βλ.: *συμβέβηκε δὲ τῶν αἰσθητῶν ἐν μὲν τοῖς ἄλλοις μηδὲν ὑπάρχειν ὁμοίωμα τοῖς ἡθεσιν, οἷον ἐν τοῖς ἀπτοῖς καὶ τοῖς γευστοῖς, ἀλλ' ἐν τοῖς ὄρατοῖς ἡρέμα (σχήματα γὰρ ἔστι τοιαῦτα, ἀλλ' ἐπὶ μικρόν, καὶ <οὐ> πάντες τῆς τοιαύτης αἰσθήσεως κοινωνοῦσιν· ἔτι δὲ οὐκ ἔστι ταῦτα ὁμοιώματα τῶν ἡθῶν, ἀλλὰ σημεῖα μᾶλλον τὰ γιννόμενα σχήματα καὶ χρώματα τῶν ἡθῶν, καὶ ταῦτ' ἔστιν ἐπίσημα ἐν τοῖς πάθεσιν [...])*, ἐν δὲ τοῖς μέλεσιν αὐτοῖς ἔστι μιμήματα τῶν ἡθῶν (καὶ τοῦτ' ἔστι φανερόν· εὐθὺς γὰρ ἢ τῶν ἀρμονιῶν διέστηκε φύσις, ὥστε ἀκούοντας ἄλλως διατίθεσθαι καὶ μὴ τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον πρὸς ἑκάστην αὐτῶν. Ακολουθώ την κριτική έκδοση του W. D. Ross (1957).

<sup>12</sup> Βλ. σχετικά: Αγγελάτος (2017) 57-177.

<sup>13</sup> Το παράθεμα από συνέντευξη του ποιητή: εφημ. *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία* (13/5/1979)-αναδημοσ.: Μαρωνίτης (1980) 102.

Σκάζανε αύγά  
 κι έβγαιναν στόν κόσμο  
 ἄρρωστα παιδιά  
 σά σπασμένα ἄστρα  
 μαῦρα περιστέρια  
 διώχνανε τόν ἥλιο  
 μέ κακές πετσέτες  
 μ' ἄχαρες στριγγλιές  
 ἔβραζε ἡ θάλασσα  
 καῖγαν τά πουλιά της  
 τά διωγμένα ψάρια  
 κλαῖγαν στό βουνό  
 κι ἓνα λυσσασμένο  
 κόκκινο φεγγάρι  
 οὔρλιαζε δεμένο  
 σά σφαγμένο βόδι<sup>14</sup>

και “βλέπουμε”, ας πούμε, στους τέσσερις τελευταίους στίχους τον πίνακα του Μ. Chagall, *Flayed Ox* (1947);<sup>15</sup>



Και τα ζωγραφισμένα ποιήματα του Σαχτούρη δεν θα δικαιολογούσαν την αναδρομή σ' εκείνα λ.χ. του Υπερρεαλισμού ή ακόμα πιο πίσω, στον Ν. Ρουσσίν αίφνης

<sup>14</sup> Σαχτούρης (2001) 160.

<sup>15</sup> Chagall (1947).

που στις 28 Απριλίου 1639 σημειώνει ότι ζωγραφίζει *ιστορίες* που χρειάζεται να *διαβαστούν* (: «[...] lisez l' histoire et le tableau[...]» προτρέπει τον P. F. de Chantelou, αποδέκτη του έργου, *Les Israéletes recueillant la manne dans le desert* (1637-1639)<sup>16</sup> και στις 24 Νοεμβρίου 1647 τον απασχολούσε η δυνατότητα να ζωγραφίσει κατά τον φρύγιο μουσικό τρόπο της αρχαιότητας,<sup>17</sup> επιδιώκοντας αμφίπλευρα προσληπτικά αποτελέσματα για τον θεατή που τον θέλει αναγνώστη και ακροατή;

Και αναφέρομαι βέβαια, ειρήσθω εν παρόδω, σε συνδυαστικές προσεγγίσεις για τα ίδια τα έργα και όχι σε αποκλειστικά ιστορικο-γραμματολογικές συνθέσεις, όπου οι συναφείς με τα εξεταζόμενα λογοτεχνικά κείμενα, εικαστικές ή μουσικολογικές αναφορές (ίδιο ρεύμα, σχολή, κλπ.) και κατ' αναλογία, οι συναφείς με τα εξεταζόμενα ζωγραφικά έργα φιλολογικές ή μουσικολογικές αναφορές, κ.ο.κ., συσχετίζονται στοιχεία ενός ιστορικο-πολιτισμικού ορίζοντα, χωρίς όμως ερμηνευτική απόβλεψη.

~Με τα προηγούμενα ερωτήματά μου υπαινίσσομαι, αλλά θα γίνω σαφέστερος παρακάτω, ότι ο μελετητής εκτεθειμένος σε ανάλογες απαιτήσεις διακαλλιτεχνικών προσεγγίσεων, από την ιδιαίτερη σκευή του φιλολογική, εικαστική, μουσικολογική θα οδηγείται ταυτόχρονα *έξω* από αυτήν, η οποία πλέον εν είδει πορθμού και διαύλου, θα τον φέρνει πλησίον στο μετα-ορίζοντα της *διερώτησης* αφενός για την “ασφάλεια” του οικείου της εν λόγω σκευής, *αρχείου* και των *πρωτοκόλλων* προσέγγισης που αυτό υποστηρίζει, αφετέρου για την (όποια) κυριαρχία του επ' αυτής (της σκευής) και επ' αυτών (*αρχείου* και των *πρωτοκόλλων*): να *διερωτηθεί* εν τέλει για την *εγγύτητα* ή την *απόσταση* της δικής του σκευής από τις άλλες, όταν αίφνης ο φιλόλογος διαβάσει στον «Πλόκαμο της Αλταμίρας» (1936-1937) στην *Ενδοχώρα* του Εμπειρικού:

*Βάμμα νυκτός στά χείλη της, δόσις φωτός στο  
στηθος μου, και τὰ πανέρια τῆς ἀνοίξεως ἀνοικτά, μὲ  
τὰ χρωματιστὰ χαρτιὰ τῶν φρούτων κυμαινόμενα*<sup>18</sup>

και ανακαλεί ό,τι ο Σιμωνίδης ο Κείος θεωρούσε 2.500 περίπου χρόνια νωρίτερα, αυτονόητο: το έργο Τέχνης ενεργοποιεί όλο το αισθητηριακό δυναμικό του ανθρώπου, καθώς ο λόγος της ποίησης έχει οπτικής τάξεως επενέργεια, ενώ τα χρώματα και σχήματα της ζωγραφικής ή ο όγκοι της γλυπτικής, λεκτική (διηγούνται, σιωπηλά –το

<sup>16</sup> Βλ.: Poussin (1995a) 226-227. Βλ. και τη συναφή μελέτη του L. Marin (1983) 11-34.

<sup>17</sup> Βλ. τη σχετική επιστολή πάλι προς τον P. F. de Chantelou: Poussin (1995b) 228-230.

<sup>18</sup> Εμπειρικός (1980) 109.

είπαμε αυτό— ιστορίες)· αυτό δεν σημαίνει ότι τα λόγια *γίνονται* σχήματα, χρώματα, γλυπτικοί όγκοι ή μουσική και το ανάποδο, αλλά ότι *οργανώνονται* και *λειτουργούν* (δομικά) και βέβαια *επενεργούν* (προσληπτικά-επικοινωνιακά) *ως εάν ήσαν*.

Απέναντι λοιπόν στο πολύ-αισθητηριακό κέντρο δόμησης και εκπομπής/διάχυσης του καλλιτεχνικού έργου, όπως μεταξύ πολλών παραδειγμάτων, *υποτυπώνεται* λ.χ. στο γνωστό σονέτο του Baudelaire, «Correspondances», ο φιλόλογος που έχει ενώπιόν του καλλιτεχνικά παραδείγματα όπως τον *Κρητικό* του Σολωμού ή την *Κίχλη* του Σεφέρη, πόσο πράγματι απέχει από τον ιστορικό, θεωρητικό, κριτικό της μουσικής, αν λάβει υπόψη τη μουσική οργάνωση των εν λόγω κειμένων; -την τριμερή με τον τρόπο της φούγκας στην περίπτωση του πρώτου, όπως έδειξε στη διατριβή της η Παναγιώτα Χαραλάμπους,<sup>19</sup> τη ρυθμική στην περίπτωση του δεύτερου, όπως την ανέπτυξε μεταξύ άλλων ομόλογων ζητημάτων η Πωλίνα Ταμπακάκη στη διατριβή της για τη *μουσική ποιητική* του Σεφέρη.<sup>20</sup> Η πόσο απέχει από τον ιστορικό, θεωρητικό, κριτικό της ζωγραφικής και της αρχιτεκτονικής, αν λάβει υπόψη αφενός τις ζωγραφικού τύπου παραδειγματικές τομές των ενοτήτων του *Κρητικού*, όταν αίφνης “αποκεφαλίζεται” η Φεγγαροντυμένη στην ενότητα 20, για να μείνει το σώμα της στη ενότητα 21,<sup>21</sup> αφετέρου τη ρηματική κατασκευή του χώρου στη λογοτεχνία ούτως ώστε να αναδεικνύονται και να ερμηνεύονται οι αθέατες στα αρχιτεκτονικά σύνολα, ποιοτικές παράμετροί τους, ή η ζωτική τους χωρικότητα, το «δοχείο ζωής»<sup>22</sup> που συγκροτούν; Ή, ακόμα, πόσο απέχει από τον ιστορικό, θεωρητικό, κριτικό του χορού, αν μπορεί να λάβει υπόψη τις λογοτεχνικά εγκιβωτισμένες στο *Απόγευμα ενός φαύνου* (1876) του St. Mallarmé, ορχηστρικές παραμέτρους που ξεδίπλωσε ο V. Nijinsky το 1912 στην ομότιτλη χορογραφία του εν λόγω ποιήματος;

<sup>19</sup> Χαραλάμπους (2014).

<sup>20</sup> Ταμπακάκη (2011).

<sup>21</sup> Βλ. τους τρεις καταληκτικίους στίχους της 2ής ενότητας και τους δύο πρώτους της 21ης:

*Κι όμπρός μου ίδου πού βρέθηκε μία φεγγαροντυμένη.  
Έτρεμε τὸ δροσάτο φῶς στὴ θεϊκὴ θωριά της,  
Στὰ μάτια της τὰ ὀλόμανυρα καὶ στὰ χρυσὰ μαλλιά της*

καί:

*Ἐκοίταξε τ' ἀστέρια, κι ἐκεῖνα ἀναγαλλιάσαν,  
καὶ τὴν ἀχτινοβόλησαν καὶ δὲν τὴν ἔσκεπάσαν*

[Σολωμός (1979) 200]

<sup>22</sup> Κωνσταντινίδης (1987) 213-246. Βλ. και: Τερζόγλου (2009) 293-302.

Απαντώ: είναι εφικτό και ευκαταίο να μην απέχει. Χρειάζεται ωστόσο μια μέριμνα στην πανεπιστημιακή μας εκπαίδευση, από το προπτυχιακό κιάλας πρόγραμμα σπουδών, αφενός να διευρύνουμε τη φιλολογική μας σκευή στην κατεύθυνση των Τεχνών, αφετέρου να δώσουμε κριτικό περιεχόμενο (η *διερώτηση* που προανέφερα) στο φιλολογικό μας επιστημολογικό παράδειγμα, αποφεύγοντας και στις δύο περιπτώσεις τον υπνωτισμό του σχολαστικισμού και τον ομόλογο της κενής θεωρίας. Αλλά δεν θα υπεισέλθω σε λεπτομέρειες του συγκεκριμένου ζητήματος.

~Αν λοιπόν η ανάλυση και η ερμηνεία της λογοτεχνίας μπορούν ως εκ της πολυαισθητηριακής δόμησης και επενέργειάς της να τροφοδοτούνται δραστικά από το άνοιγμά τους στο διακαλλιτεχνικό ορίζοντα, επείγουσες είναι οι προϋποθέσεις μεθόδου για την υπόθεση αυτή.

Προϋποθέσεις μεθόδου, κατευθύνσεις δηλαδή και αρχές, οι οποίες συνδέονται με τη Θεωρία, την Ιστορία, την Κριτική της λογοτεχνίας και της Τέχνης, όπως αυτές μπορούν δόκιμα να συσχετίζονται, συγκροτώντας, εξειδικευτικά, μέσα από *διαλογικού* τύπου αλληλεξαρτήσεις (εννοημένες στο πλαίσιο που ορίζει η μπαχτινική επιστημολογία)<sup>23</sup> –και όχι ασφαλώς μέσα από την υπαγωγή και την “εδαφική” προσάρτηση μιας ή κάποιων από αυτές σε άλλη ή άλλες–, το επιστημονικά λειτουργικό και προφανώς ιδιαίτερα απαιτητικό πεδίο συγκριτολογικής έρευνας, των διακαλλιτεχνικών προσεγγίσεων, ό,τι δηλαδή έχει ονομαστεί Συγκριτική Ποιητική.

Κινούμενη σε ιστορικό και πολιτισμικό ορίζοντα, χάρη στη δεσπόζουσα της *σύγκρισης*, η οποία ορίζει ακριβώς παραδειγματικές τομές στο χωροχρονικό συνεχές παράλληλων λογοτεχνικών και καλλιτεχνικών παραδόσεων,<sup>24</sup> η Συγκριτική Ποιητική τροφοδοτούμενη από την επιστημολογία της *διαλογικότητας* του Μ. Μ. Bakhtin, της *διαλογικής* δηλαδή σύλληψης της γλώσσας (η γλώσσα ως *δράση* και *επιτέλεση*) όπως και της ανθρώπινης συνείδησης (ο *εαυτός* ως σχέση με την *ετερότητα*), είναι σε θέση να συγκροτεί τη *σύγκριση* ως ανοικτή, *διαλογικού* χαρακτήρα, *διερώτηση* για ένα μεθοδολογικής πλέον τάξεως συνεχές μεταξύ Ιστορίας, Θεωρίας και Κριτικής της λογοτεχνίας και της Τέχνης –της Ζωγραφικής, της Γλυπτικής, της Μουσικής, κλπ.– και ασφαλώς την απορρέουσα από αυτό συνεχές αντίληψη για τις *αναλογίες* και τις *επιδράσεις* μεταξύ συγκρινόμενων καλλιτεχνικών μεγεθών.

<sup>23</sup> Βλ. κυρίως: Todorov (1981) [= Todorov (1984)], Holquist (2014), Morson – Emerson (1990), Emerson (1997) 123-161, Pechey (2007).

<sup>24</sup> Βλ.: Αγγελάτος, (2004) 45-46.



~Θα μου επιτρέψετε εδώ μια αναγκαία –και ελπίζω όχι αχρείαστη– μικρή αναδρομή στη Συγκριτική Ποιητική, οι απαιτήσεις της οποίας θεμελιώνονται από τα τελευταία χρόνια της δεκαετίας του 1940, χάρη αφενός στο μεθοδολογικό απεγκλωβισμό της *σύγκρισης* από την περιοριστική λογική των αποκλειστικά ιστορικο-γραμματολογικών παραμέτρων, που χαρακτήριζε την παραδοσιακή συγκριτολογική έρευνα (*πηγές και επιδράσεις*), αφετέρου στον επωφελή, από ερμηνευτική άποψη, συντονισμό των ιστορικο-γραμματολογικών παραμέτρων της όχι μόνο με τη θεωρία αλλά και με ομόλογα κριτικά εγχειρήματα, όπως φαίνεται π.χ. στις περιπτώσεις του έργου του E. Auerbach και εκείνου του E. R. Curtius.<sup>25</sup>

Έτσι, η διακαλλιτεχνική προσέγγιση, θεωρητικά και ιστορικά εμπεδωμένη σε συμφραζόμενα Αισθητικής (στα έργα π.χ. των É. Souriau και Thomas Munro,<sup>26</sup> ή του P. O. Kristeller αντιστοίχως),<sup>27</sup> όπως βέβαια και σ' εκείνα της μελέτης της λογοτεχνίας (ιδιαίτερα κατά τον μεθοδολογικό συνδυασμό θεωρίας, ιστορίας και κριτικής, που προβάλλεται καταστατικά στη *Θεωρία της Λογοτεχνίας* των R. Wellek και A. Warren),<sup>28</sup> θα οδηγηθεί έκτοτε, κυρίως από τη δεκαετία του 1960 και εξής, σε εξειδικευμένες προσεγγίσεις και θα θεσπιστεί ως ιδιαίτερο ερευνητικό συγκριτολογικό πεδίο.<sup>29</sup> Θα περάσει αργότερα (από τη δεκαετία του 1990), με διαφορετικό βέβαια πρόσημο, και στο πεδίο των οπτικών<sup>30</sup> και διαμεσιακών σπουδών, καθώς τα ερευνητικά ζητούμενα, ιδιαίτερα των τελευταίων, στρέφονται κυρίως στις ιδιαιτερότητες της υλικής φύσης του μέσου έκφρασης σε συνάρτηση με τις κοινωνικές επικοινωνιακές πρακτικές που τα προσδιορίζουν.<sup>31</sup>

~Έχοντας υπόψη τα παραπάνω, ο μελετητής-φιλόλογος της σύγκλισης και σύναψης καλλιτεχνικών μορφοποιήσεων της λογοτεχνίας, της ζωγραφικής, της γλυπτικής, της μουσικής, κλπ. καλείται να συντονίσει *διαλογικά* την ιδιαίτερη αφετηρία του επί του αντικειμένου της λογοτεχνίας και επί της μεθόδου ή μεθόδων προσέγγισής της (ιστορία, θεωρία, κριτική της λογοτεχνίας), μ' εκείνη την προσέγγιση που εκκινεί από την ερμηνευτική της ζωγραφικής, της γλυπτικής ή της μουσικής βάσει ορισμένης μεθόδου ή συνδυασμού μεθόδων, και το αντίστροφο. Κατά συνέπεια, η

<sup>25</sup> Βλ.: Auerbach (2005) και: Curtius (1986).

<sup>26</sup> Βλ.: Souriau (1969) και: Munro (2015).

<sup>27</sup> Βλ.: Kristeller (1951) 496-527 και: Kristeller (1952) 17-46.

<sup>28</sup> Wellek - Warren [1965] 157-170.

<sup>29</sup> Βλ. ενδεικτικά: Remak (1961) 3-37 και: Weisstein (1973) 150-166. Βλ. επίσης τον πρόσφατο ερευνητικό απολογισμό για τις συγκριτολογικές διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις των: Domínguez - Saussy - Villanueva (2015) 107-124.

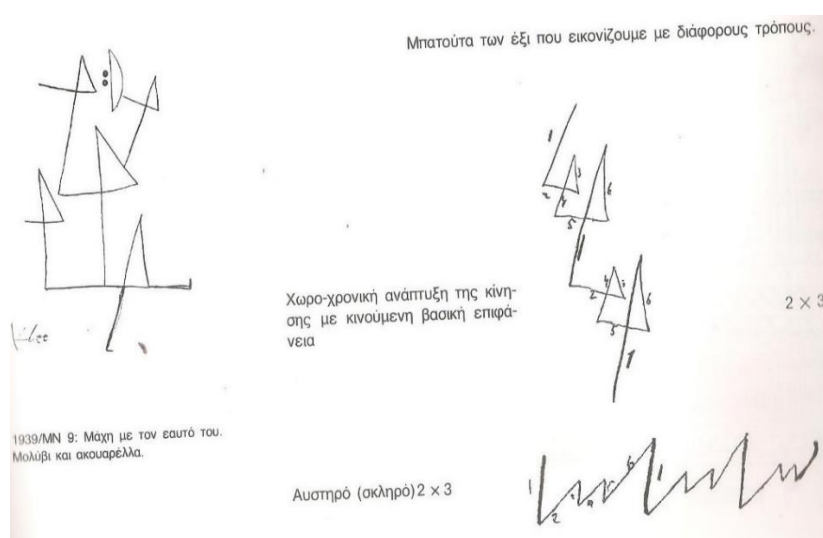
<sup>30</sup> Βλ.: Mitchell (1994) 83-107 και: Mitchell (2013).

<sup>31</sup> Βλ. ενδεικτικά: Rajewsky (2005) 43-64, Hallet (2014) 605-618.

γνώση π.χ. των ιστορικών, θεωρητικών και κριτικών συντεταγμένων της τραγικής νεοκλασικής ποίησης του γαλλικού 17ου και 18ου αιώνα δεν συνιστά προτεραιότητα έναντι εκείνης των όμορων συντεταγμένων του Νεοκλασικισμού στη ζωγραφική, στη γλυπτική ή τη μουσική –όπως βέβαια ισχύει και για ανάλογους συσχετισμούς σε επίπεδο διαφορετικών μεταξύ τους ρευμάτων–, είτε πρόκειται για *επιδράσεις* είτε για *αναλογίες*.

Οι σύνθετες απαιτήσεις του *διαλογικού* αυτού συντονισμού είναι σε θέση, όπως προανέφερα, να αποτρέπουν το ενδεχόμενο να υπερισχύσει, για παράδειγμα, ο ιστορικός της μουσικής ή της ζωγραφικής έναντι του θεωρητικού της λογοτεχνίας, ή ο θεωρητικός της Μουσικής έναντι του θεωρητικού της λογοτεχνίας, κ.ο.κ.

Έτσι, λ.χ. αν στη μουσική εκδοχή ενός ποιήματος, ο συνθέτης επιλέξει να παραβεί τη στίξη (κάτι μάλλον σύνηθες), η φιλολογική αφετηρία δεν μπορεί να είναι ερμηνευτικά μιλώντας, δεσμευτική, μιας και το ζήτημα χρειάζεται να αντιμετωπιστεί ταυτόχρονα –δηλαδή *διαλογικά*– από την οπτική γωνία της μουσικής μορφοποίησης και του ομόλογου επιδιωκόμενου αποτελέσματος. Ανάλογα, η κατά την εικαστική αφετηρία του μελετητή, ανατρεπτική ή παιγνιώδης χρήση της προοπτικής, όπως στους πίνακες του Εγγονόπουλου,<sup>32</sup> δεν επαρκεί για να δεσμεύσει την ερμηνεία της οργάνωσης του λόγου στα ποιήματα του ίδιου, ή τέλος, η ζωγραφική μορφοποίηση μουσικών ρυθμών στην οποία προχωρά ο P. Klee με τα *μέτρα*, τις *μπατούτες* των δύο και των τριών αξιών (και βέβαια των παραλλαγών τους, των τεσσάρων, έξι, εννέα και δώδεκα αξιών), με βάση τις κινήσεις του μαέστρου,<sup>33</sup> δεν μπορεί να εξαντλείται στην



<sup>32</sup> Βλ. σχετικά: Καφέτση (1988) 32-49.

<sup>33</sup> Βλ.: Klee (1989) 279.

ερμηνευτική υπαγωγή της μουσικής στην εικαστική-ζωγραφική αφετηρία του μελετητή, ιδιαίτερα καθώς ο ίδιος ο καλλιτέχνης σπεύδει να σημειώσει το 1922 σ' ένα από τα μαθήματά του στο Μπάουχαουζ με αφορμή την πολυφωνία στη μουσική: «Στη μουσική υπάρχει, είναι γεγονός, η πολυφωνία. Η προσπάθεια να δώσουμε μια εικαστική της ερμηνεία, δεν έχει τίποτα το παράξενο. Αλλά το να χρησιμοποιήσουμε τη μουσική, την ιδιαιτερότητα των πολυφωνικών έργων, για να αντλήσουμε ορισμένες γνώσεις, να εισχωρήσουμε βαθιά μέσα σ' αυτό τον κόσμο, για να βγούμε πιο πλούσιοι και να προσέχουμε περισσότερο αυτά τα ίδια πράγματα μέσα στον πίνακα, σίγουρα σημαίνει κάτι περισσότερο».<sup>34</sup>

Αποτρέπεται έτσι ο μεγάλος κίνδυνος στις διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις, μια μεθοδολογική κατεύθυνση επί του ενός ή του άλλου αντικειμένου να καταλήξει να υπέρκειται της άλλης, κάτι που σημαίνει είτε ότι έχει χάσει το μήκος κύματος του δέοντος συντονισμού μ' εκείνην (κάτι που διορθώνεται) είτε, στη χειρότερη περίπτωση, ότι την χρησιμοποιεί προσχηματικά (αυτό δεν διορθώνεται). Πρόκειται για αποφευκτές μεθοδολογικές εκτροπές, καθότι καταλήγουν σε μονιστικές λογικές πραγμάτευσης και επιχειρηματολογίας, όπως εκείνες του απλουστευτικού εμπειρισμού ή της ανιστόρητης θεωρίας και κριτικής.

~Οι πέντε αλληλεξαρτώμενες μεθοδολογικές αρχές που προτείνω εδώ στο πλαίσιο της *διαλογικά* συγκροτημένης Συγκριτικής Ποιητικής (θεωρία, ιστορία, κριτική), φωτίζουν ερμηνευτικά τις *πρακτικές σημασιολόγησης*, βάσει των οποίων θεματοποιείται και πραγματώνεται ο συσχετισμός (συγκλίσεις και συνάψεις) μεταξύ των διαφορετικών καλλιτεχνικών ιδιωμάτων επί του αντικειμένου τους και επί των διεργασιών που του αναλογούν. Οι πρακτικές αυτές, θεωρητικές-κριτικές και καλλιτεχνικές, αναπτυγμένες στο ιστορικό και πολιτισμικό συνεχές τους, προσδιορίζουν τις εκάστοτε αλληλεξαρτώμενες τροχιές *αντιδόσεων* λόγου και εικόνας, λόγου και μουσικής, εικόνας και μουσικής, κλπ. (η μουσική ή η εικόνα ως ερμηνεία του λόγου και αντιστρόφως),<sup>35</sup> ανταλλαγής δηλαδή περιουσιών, για να επικαλεστώ την αρχαιοελληνική σημασία του όρου, ανάμεσα στο λόγο, στην εικόνα, στη μουσική, που επιτελείται γιατί ο λόγος από μόνος του δεν επαρκεί να σημασιολογήσει το λογοτεχνικό κείμενο, αν βέβαια προσλαμβάνουμε το τελευταίο ως *εν καλλιτεχνική αντιστοιχία*

<sup>34</sup> Klee (1989) 296.

<sup>35</sup> Βλ. σχετικά: Kibédi-Varga (1989) 89-117· βλ. και του ίδιου: Kibédi-Varga (1989) 31-53.

*υπάρχον, εικαστική τε και μουσική*- στα συμφραζόμενα ασφαλώς της παρούσας ομιλίας, γιατί οι αντιστοιχίες είναι προς όλες τις καλλιτεχνικές εκφράσεις.

-Η πρώτη μεθοδολογική αρχή αφορά στη συνάρτηση της *σύγκρισης* με το μεθοδολογικό στοχασμό της θεωρίας της λογοτεχνίας και της Τέχνης, συνεπώς μ' έναν ορίζοντα εννοιολογικών κατηγοριών γενικότερης ισχύος και απόβλεψης, οι οποίες λειτουργούν ως *εννοιολογικές ορίζουσες* του πεδίου όπου μορφοποιείται καλλιτεχνικά η σύγκλιση και σύναψη, λογοτεχνίας και μουσικής ή ζωγραφικής. Σε πρόσφατη μονογραφία μου<sup>36</sup> πρότεινα την ορίζουσα της *(ανα)παράστασης* στο πεδίο συνθεώρησης λογοτεχνίας και ζωγραφικής (και δυνητικά της γλυπτικής). Λειτουργική στο πεδίο των σχέσεων λογοτεχνίας και μουσικής μπορεί να αποβεί λ.χ. η ορίζουσα της *συναισθησίας*, που προτείνει η Θέμις Βελένη στη διατριβή της για τη συνάφεια εικαστικών τεχνών και μουσικής στον 20ό αιώνα<sup>37</sup> *συναισθησίας* εννοημένης ως διαφοροποίηση στη λειτουργία της αισθητηριακής αντίληψης, κατά την οποία ένα ερέθισμα που ενεργοποιεί ορισμένη αίσθηση, ταυτόχρονα και ακούσια προκαλεί την ενεργοποίηση μιας η περισσότερων διαφορετικών αισθήσεων.

-Οι όροι συγκρότησης του πεδίου, όπου μορφοποιείται καλλιτεχνικά η σύγκλιση και σύναψη των τεχνών, το αντικείμενο δηλαδή και οι διεργασίες μορφοποίησης του ορίζουν εύλογα τη δεύτερη μεθοδολογική αρχή. Σύμφωνα με την εν λόγω αρχή η διακαλλιτεχνική προσέγγιση ακολουθεί συντεταγμένες και σαφείς ως προς την *ορολογία*, κατευθύνσεις.

Αναφερόμενος στην ορίζουσα της *(ανα)παράστασης*, υποστήριξα τη διαμόρφωση τεσσάρων παραδειγμάτων (*ομοιότητα, μίμηση, απόλυτο, παροντικότητα*) σε καθένα από τα οποία αντιστοιχούν ορισμένοι όροι επί του αντικειμένου και επί των διεργασιών σύγκλισης και σύναψης λογοτεχνίας και ζωγραφικής, από την *ομοιότητα* π.χ. και το *διπλασιασμό* στην *παροντικότητα*, στο *σοκ* και την *εγγύτητα* (αντικείμενο) ή από το *διπλασιασμό καθ' ομοιότητα* στην *απολυτοποίηση* και την *έκρηξη της παροντικότητας* (διεργασίες). Ανάλογοι όροι μπορούν να συνδέονται με τη *μουσικοποίηση* της λογοτεχνίας, από την εκδοχή του μορφοποιημένου στη λογοτεχνία μουσικού ρυθμού (τα κείμενα αποδίδουν την ηχητική ποιότητα της μουσικής, αξιοποιώντας το ακουστικό αποτέλεσμα συμπλεγμάτων λέξεων και στίξης) μέχρι εκείνην της εγγραφής στη λογοτεχνία μουσικών πρακτικών δόμησης του συνόλου, όπως της φούγκας ή

<sup>36</sup> Αγγελάτος (2017).

<sup>37</sup> Βελένη (2011).

συνηθέστερα της σονάτας, χωρίς βέβαια το λογοτεχνικό κείμενο να μετατρέπεται σε μουσικό. Η, παράλληλα, να συνδέονται με την *οπτικοποίηση* της μουσικής, την *οπτική μουσική*, έχοντας ως άξονα αναφοράς ζωγραφικά έργα που οργανώνονται δομικά με βάση ρυθμικές αξίες και αρμονικές σχέσεις στοιχείων, όπως εντοπίζονται στα μουσικά έργα: στις εικαστικές μορφοποιήσεις μουσικών ρυθμών, οι οποίοι όπως οι φούγκες λ.χ. του J. S. Bach μπορούν, χάρη στο συνδυασμό *πολυφωνίας-μονοφωνίας* (αυτό υποστηρίζεται βάσιμα στη συναφή βιβλιογραφία),<sup>38</sup> να διαστρωματώσουν την οργάνωση του ζωγραφικού έργου και να διαμορφώσουν τη μουσικότητά του, στην οποία όπως είδαμε, αναφέρεται ο Klee με αφορμή την *πολυφωνία*.

~Η τρίτη αφορά στη συνθεώρηση του πυκνού δικτύου συσχετισμών μεταξύ των δύο ή περισσότερων καλλιτεχνικών ιδιωμάτων, στη βάση της σύγκλισης και σύναψής τους. Η λογική που διέπει την αρχή της συνθεώρησης μπορεί από την πλευρά της να αποτρέψει, όπως υποστήριξα νωρίτερα, τόσο τον κίνδυνο μεταφοράς εννοιών από το ένα ιδίωμα στο άλλο ερήμην των ιδιαίτερων εκφραστικών μέσων και συνθεσιακών συνιστωσών του καθενός, όσο φυσικά και τον κίνδυνο να εμπλακεί ο μελετητής στην αδιέξοδη λογική ιεραρχικά προσδιορισμένων σχέσεων εξάρτησης της μιας έννοιας (λογοτεχνικής, ζωγραφικής ή μουσικής τάξεως) από την άλλη.<sup>39</sup> Η *αντίδοσις* των περιουσιών ορίζει ένα επιτελεστικού –θα διευκρίνιζα– χαρακτήρα, πεδίο, όπου είναι εφικτό να μελετηθούν οι συσχετισμοί κειμένου, εν είδει διαπραγμάτευσης και συνδιαλλαγής, πέραν της λογικής της *μετάθεσης* του ενός καλλιτεχνικού ιδιώματος στο άλλο.<sup>40</sup>

Έτσι –για να δώσω δύο μόνον ενδεικτικά παραδείγματα– μπορεί να εννοηθεί αφενός ο διακαής πόθος, όπως ο ίδιος ο P. Cézanne ομολογεί (μεταξύ 1896 και 1900),<sup>41</sup> να ζωγραφίσει, όπως γράφει ο Balzac στο *Μαγικό δέρμα* (1831), φράσεις δηλαδή όπως το «λευκό σαν τη στρώση του χιονιού που μόλις έπεσε» τραπεζομάντηλο και τα «συμμετρικά» τοποθετημένα εκεί «κουβέρ στεφανωμένα με μικρά ξανθά ψωμάκια»,<sup>42</sup> να δομηθεί αφετέρου η υπόθεση εργασίας, ώστε να συσχετιστούν τα ιδιότυπα

<sup>38</sup> Βλ. σχετικά: Junod (2006) 125-141.

<sup>39</sup> Βλ. το σχετικό προβληματισμό του B. Vouilloux (1992) 95-98, και: Vouilloux (2006) 131-146. Για την κατάχρηση, ειδικότερα, όσων όρων αφορούν στον εικαστικό χαρακτήρα των περιγραφών, βλ.: Louvel (2001) 175-89.

<sup>40</sup> Για ανάλογους συσχετισμούς *λόγου* και *εικόνας*, βλ.: Louvel (2010).

<sup>41</sup> Βλ.: Gasquet (2002) 367 [= (1978) 158-159].

<sup>42</sup> de Balzac [χ.χ.] 50.

λογοτεχνικά κείμενα του S. Beckett με γλυπτά έργα όπως είναι ο *Οκλαδόν άνθρωπος* (1907) του A. Derain:<sup>43</sup>



ή το *Τρεις άντρες που περπατούν* (1948-1949) του Al. Giacometti:<sup>44</sup>



---

<sup>43</sup> Derain (1907).

<sup>44</sup> Giacometti (1948-1949).

~Η τέταρτη αρχή της ειδολογικότητας/ιστορικότητας των παραπάνω συσχετισμών, το γεγονός δηλαδή ότι η σύγκλιση και σύναψη λογοτεχνίας, μουσικής, ζωγραφικής κλπ. δεν νοείται έξω από τις εκάστοτε καλλιτεχνικές μορφοποιητικές συμβάσεις που ισχύουν για τα ίδια τα έργα και την επικοινωνιακή φορά τους («κάθε καλλιτεχνική έκφραση έχει τη δική της διαφοροποιητική ειδολογική παράδοση, τις δικές της διαφοροποιητικές συμβάσεις και κώδικες, τη δική της δηλαδή *ιστορικότητα*[...]»),<sup>45</sup> και συγκρατεί ως εκ τούτου τις εννοιολογικές κατηγορίες στο απαραίτητο για την εκάστοτε διακαλλιτεχνική προσέγγιση ιστορικό και πολιτισμικό δίκτυο αναφορών.

Αν λοιπόν, π.χ. ο Fr. Schlegel επισημαίνει στο απόσπασμα 372 του *Athenaeum*, τον αδιάπτωτο στρόβιλο συγκλίσεων και συνάψεων μεταξύ αντιστικτικών καλλιτεχνικών ιδιωμάτων, εν είδει ασύμπτωτων συμμετρικών, αμφίδρομων τροχιών, κατά τη φορά της *κύλισης/arabesque* των οποίων οι μη ρηματικές Τέχνες *διαποτίζονται* όλες από τη δεσπόζουσα της ποίησης, η εν λόγω κατάσταση πραγμάτων εγγράφεται στον ορίζοντα της Ρομαντικής υπερ-ειδολογικής καλλιτεχνικής μορφοποίησης του *Απόλυτου* (όπως αποδίδεται στο απόσπασμα 116 του *Athenaeum* επίσης). Η ζωγραφική θα *εμποτιστεί* έτσι από τη γλυπτική, την αρχιτεκτονική και τη μουσική («Δεν ζωγραφίζει ο Μιχαήλ Άγγελος, κατά μια έννοια, σαν γλύπτης, ο Ραφαήλ σαν αρχιτέκτονας, ο Κορρέτζιο σα μουσικός;», σημειώνει ο Schlegel),<sup>46</sup> χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι υποβαθμίζεται το διαποτισμένο με το «πνεύμα» της γλυπτικής, της αρχιτεκτονικής ή της μουσικής, ζωγραφικό ιδίωμα, ούτε ότι είναι κατώτερο από εκείνο της αμιγούς εκδοχής του, όπως σπεύδει να σημειώσει ο ίδιος: «Και αυτό δεν είναι βέβαια λόγος να είναι λιγότερο ζωγράφοι απ' ό,τι ο Τισιανός, επειδή ο τελευταίος ήταν μόνον ζωγράφος» (ό.π.).

Στον ίδιο ορίζοντα εγγράφονται τα ζωγραφικά έργα του C. D. Friedrich, που “ζητούν” από τους θεατές τους όχι απλώς να τα δουν αλλά και να τα *διαβάσουν* με το «εσωτερικό μάτι» τους, όπως σημειώνει ο ζωγράφος, και να εννοήσουν το βάθος της ύπαρξης των αποδιδόμενων μορφών, του μοναχού, ας πούμε στο *Ο Μοναχός στη θάλασσα* (1808-1810)<sup>47</sup>

<sup>45</sup> Αγγελάτος (2009) 20.

<sup>46</sup> Lacoue-Labarthe – Nancy (1978) 159.

<sup>47</sup> Friedrich (1808 -1810).





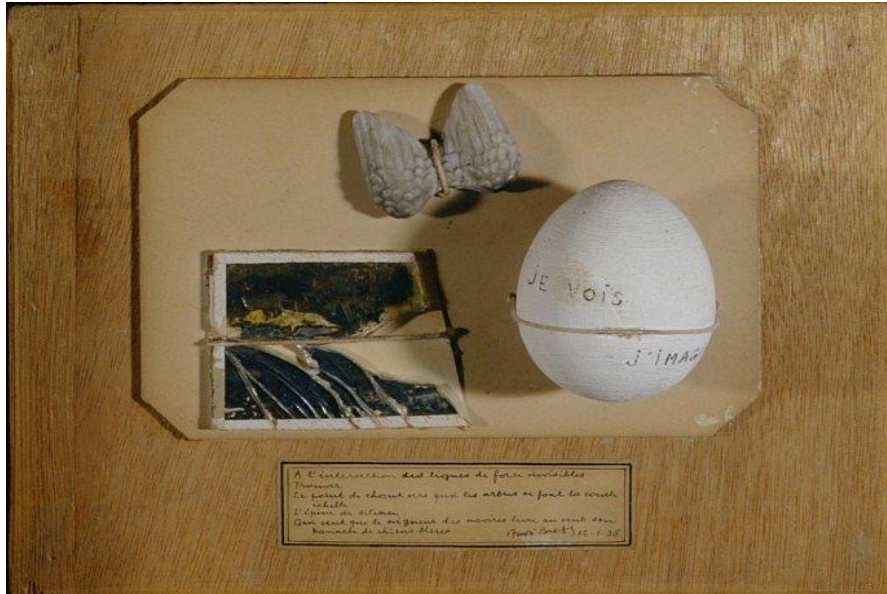
και βέβαια, ας σημειωθεί, ότι το Ρομαντικό παράδειγμα *(ανα)παράστασης* του *Απόλυτου* διαφοροποιείται από την ανάλογη θέση του Roussin δύο περίπου αιώνες νωρίτερα, συνυφασμένη εκείνη με το παράδειγμα της *μιμήσεως*.

~Με την εν ιστορία, τέλος, θεματοποίηση της σύγκλισης και σύναψης λογοτεχνίας και μουσικής, ζωγραφικής, κλπ., μέσα από πρακτικές λόγου (θεωρητικού-κριτικού) αλλά και μέσα από εκείνες των ίδιων των έργων (καλλιτεχνικές πρακτικές), την «πραξεολογία της τέχνης» κατά τον L. Marin, συμπληρώνεται το πλέγμα των μεθοδολογικών αρχών για τις διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις, καθώς ο μελετητής τίθεται ενώπιον των πραγματολογικών συνθηκών και όρων παραγωγής της διακαλλιτεχνικής μορφοποίησης,<sup>48</sup> όπως αίφνης ενώπιον όσων ο Klee παρατηρούσε για τη σχέση ζωγραφικής και μουσικής, που είδαμε παραπάνω. Πρόκειται για συνθήκες και όρους που συστήνουν, ακριβέστερα, το δυνάμει ανοικτό, *διαλογικό*, πεδίο σημασιοδοτικών ανταλλαγών παραγωγής και πρόσληψης λόγων και έργων, ιδιαίτερα στις περιπτώσεις που οι πρακτικές λόγου και οι καλλιτεχνικές πρακτικές συγκλίνουν “γεωγραφικά”, όπως π.χ. στο «ποίημα-αντικείμενο» του A. Breton (1935),<sup>49</sup> όπου το σχόλιο «Je vois l’ image» γίνεται η γέφυρα της σύγκλισης λόγου (το εγγεγραμμένο στο έργο ποίημα) και εικόνας (το κολλάζ των αντικειμένων):

---

<sup>48</sup> Βλ.: Marin (2001) 14-37.

<sup>49</sup> Breton (1935).



~Ο λόγος/το ρήμα είναι λοιπόν σε θέση χωρίς να πάψει να είναι λόγος/ρήμα, να δείχνει φέγγοντας –όπως υποδεικνύει ο στίχος «Τὸ ρήμα κρουσταλλώθηκε καὶ φέγγει» του Εμπειρικού στο ζωγραφικὸ πραγματολογικὸ ορίζοντα, ποίημα της *Ενδοχώρας*, «Θεόφιλος Χατζημιχαήλ»<sup>50</sup> πλαστικούς και χρωματικούς όγκους, δικούς του ή των αναφερομένων του, και να συμπυκνώνει στις πέντε παραπάνω λέξεις τις μεθοδολογικές αρχές που σας ανέπτυξα, δόκιμα ελπίζω:

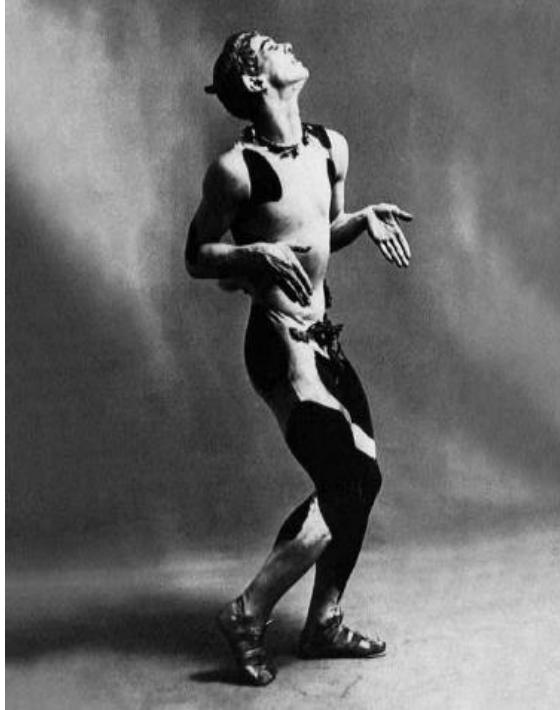
- i. την εννοιολογική ορίζουσα·
- ii. τους όρους συγκρότησης του πεδίου διακαλλιτεχνικής (ποίηση και ζωγραφική) μορφοποίησης·
- iii. τη συνθεώρηση του λόγου και της εικόνας πέραν της λογικής της υπαγωγής·
- iv. την ειδολογικότητα των μεγεθών·
- v. την «πραξεολογία», τέλος, «της τέχνης», στο ζωγραφικό λ.χ. τίτλο του ποιήματος και φυσικά στον ίδιο το στίχο που μόλις παρέθεσα.

~Υποθέτω –βάσιμα, νομίζω– ότι το «κρουσταλλώθηκε» μπορεί αναλογικά να αντικατασταθεί από το «πάλ्लεται», και το «φέγγει» από το «ηχεί», και έτσι ο λόγος/το ρήμα, χωρίς να πάψει να είναι λόγος/ρήμα, να μπορεί, όχι μόνο να δείχνει φέγγοντας (θα προσθέσω: και ορχούμενος/ο), αλλά και να ηχεί παλλόμενος/ο. Και ασφαλώς: να “λέγει” η ζωγραφική, η γλυπτική, η αρχιτεκτονική, ο χορός και η μουσική, να “ηχεί” η ζωγραφική, κ.ο.κ.

~Η εν κατακλείδι: η *διαλογική διακαλλιτεχνική* προοπτική λογοτεχνίας, ζωγραφικής, γλυπτικής, αρχιτεκτονικής, μουσικής, χορού, *υποτυπωμένη* στη

<sup>50</sup> Εμπειρικός (1980) 89.

χορογραφία –που ανέφερα στην αρχή– του Nijinsky όπως παρουσιάστηκε στο Παρίσι το Μάιο του 1912 (Théâtre du Châtelet, 29-5-1912), βασισμένη στο *Απόγευμα ενός φαύνου* του Mallarmé:



Δηλαδή: στην κατά τις μινωϊκές τοιχογραφίες απόδοση των μορφών (κατ' ενώπιον οι ώμοι και το μάτι, σε κατατομή τα πόδια και το κεφάλι), στη θεματική των *Ειδυλλίων* του Θεόκριτου, που τροφοδοτούν ειδολογικά το ποίημα του Mallarmé, στην εικονογράφηση της έντυπης έκδοσής του από τον Ed. Manet και στη μουσικοποίησή του από τον Cl. Debussy (1910).

Μπορούμε μάλιστα να προσθέσουμε: στη φωτογραφική και κινηματογραφική αφήγηση της χορογραφίας, απ' όπου και οι ολιγόλεπτες σκηνές, εν είδει πολύ-αισθητηριακών επιλεγμένων της παρούσας ομιλίας.<sup>51</sup>



---

<sup>51</sup> Nijinsky (1912).

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Πρωτογενής

#### Κείμενα

- Babbitt, F. C. (επιμ. – μτφρ.) (1936), *Plutarch's Moralia* (Loeb Classical Library), τ. IV, Cambridge: Harvard University Press.
- de Balzac, H. [χ.χ.], *Το μαγικό δέρμα* (1831), (μτφρ.: Στάθ. Ι. Δρομάζος), Αθήνα: Ηριδανός.
- Εμπειρικός, Α. (1980<sup>4</sup>), *Ενδοχώρα (1934-1937)*, Αθήνα: Άγρα [1η:1945].
- Gasquet, J. (2002), *Cézanne* (1921), Fougères-La Versanne, Encre Marine [=Conversations avec Cézanne (Em. Bernard, J. Borély, M. Denis, J. Gasquet, G. Geffroy, Fr. Jourdain, L. Larguier, K. E. Osthaus, R. P. Rivière et J. F. Schnerb, Ambr. Vollard) [1894-1907], (κριτ. έκδ.: P.- M. Doran), Paris: Macula, 1978].
- Klee, P. (1989), *Η εικαστική σκέψη. Τα μαθήματα στη Σχολή Μπάουχχουζ* (1920-1930), (επιμ.-μτφρ.: Μοσχονά, Α.), τ. Α', Αθήνα: Μέλισσα.
- Lacoue-Labarthe, P. - Nancy, J.-L. (1978), *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, (πρόλ. – εισαγωγές - επιμ. - μτφρ.: Lacoue-Labarthe, P. – Nancy, J.-L.· συνεργασία: Lang, A. M.), Paris: Seuil.
- Monro, D. B. – Allen, T. W (κριτ. έκδ.) (1920<sup>3</sup>), *Homeri Opera*, τ. II: *Ilias*, Oxford: Oxford University Press [1η: 1902].
- Page, D. L. (κριτ. έκδ.) (1957<sup>3</sup>), *Poetae Melici Graeci*, Oxford: Clarendon University Press, [1η: 1962].
- Peek, W. (κριτ. έκδ.) (1955), *Griechische Vers-Inschriften, I: Grab-Epigramme*, Berlin: Akademie-Verlag.
- Poussin, N. (1995a), «Lettre à Chantelou. 28 avril 1639» στο Marin, L., *Sublime Poussin*, Paris: Seuil, σσ. 226-7.
- \_\_\_\_\_ (1995b), «Lettre à Chantelou. 24 novembre 1647» στο Marin, L., *Sublime Poussin*, Paris: Seuil, σσ. 228-30.
- Ross, W. D. (κριτ. εκδ.) (1957), *Aristotelis Politica*, Oxford: Clarendon Press.
- Σαχτούρης, Μ. (2001), *Ποιήματα (1980-1998)*, Αθήνα: Κέδρος.

Σολωμός, Δ. (1979<sup>4</sup>), *Άπαντα*, τ. Α': *Ποιήματα*, (επιμ.-σημ.: Πολίτης, Λ.), Αθήνα: Ίκαρος.

### **Ζωγραφική, Γλυπτική, Χορογραφία:**

Άγαλμα της Φρασίκλειας (550-540 π.Χ.) (βάση: 0,058x0,057x0,026 μ.- ύψ.: 2,115μ.),  
Αθήνα: Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο-ΕΑΜ Γ4889.

Breton, A. (1935), *Poème Objet*, Edinburgh: National Galleries Scotland.

Chagall, M. (1947), *Flayed Ox*, (0,100.8x0,080.9 μ.), Ιδιωτική συλλογή.

Derain, A. (1907), *Homme accroupi*, (0,032.99x0,027.99x0,026 μ.), Wien: Museum des 20. Jahrhunderts.

Friedrich, C. D. (1808 -1810), *Der Mönch am Meer*, (0,110 x 0,071.5 μ.), Berlin: Nationalgalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.

Giacometti, A. (1948-1949), *Three Man Walking*, (0,075.57x 0,031.75x0,033.35 μ.),  
Dallas: Dallas Museum of Art.

Nijinsky (1912) *L'Après-midi d'un Faune* (full version)  
[www.youtube.com/watch?v=Vxs8MrPZUIg](http://www.youtube.com/watch?v=Vxs8MrPZUIg).

Πήλινη λαβή πώματος (19<sup>ος</sup>-18<sup>ος</sup> αι. π.Χ.), (0,032x0,032 μ.) Ηράκλειο: Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου.

Πήλινο ειδώλιο (πρώτο τέταρτο 6<sup>ου</sup> π.Χ. αι.) (ύψ.: 0,015 μ.), Αθήνα: Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο-ΕΑΜ Γ4157.

Poussin, N. (1625-1629), *Le massacre des Innocents* [λεπτομέρεια], (1,047x1,071 μ.),  
Chantilly: Musée Condé.

### **Δευτερογενής**

Αγγελάτος, Δ. (2004), «Σύγκριση και διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις στη Συγκριτική Φιλολογία», *Σύγκριση/Comparaison* 15: 45-54.

\_\_\_\_\_ (2009), «Τέχνες του χώρου και τέχνες του χρόνου. Ένα σχήμα για μεθοδολογικούς όρους και όρια στις σύγχρονες διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις» στο *Επιστημονικό Συμπόσιο. Τα όρια των ειδών στην τέχνη σήμερα* (31 Μαρτίου & 1 Απριλίου 2006), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας/Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη, σσ.15-23.

- \_\_\_\_\_ (2017), *Λογοτεχνία και ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της καλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα: Gutenberg.
- Auerbach, E. (2005), *Μίμησις. Η εικόνα της πραγματικότητας στη δυτική λογοτεχνία* (μτφρ.: Αναγνώστου, Λ.), Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.
- Βελένη, Θ. (2011), *Εικαστικές τέχνες και μουσική (τέλη 19<sup>ου</sup>-20<sup>ου</sup> αιώνων). Συναισθησιακοί πειραματισμοί και οπτικοακουστικές εφαρμογές στην τέχνη του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνεργεία*, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης-Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Θεσσαλονίκη.
- Bowra, C. M. (2005<sup>4</sup>), *Αρχαία ελληνική λυρική ποίηση, τ. Β': Ίβυκος, Ανακρέων, Σιμωνίδης, Αττικά συμποτικά τραγούδια* (μτφρ.: Ι. Ν. Καζάζης), Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ., [1η: 1982].
- Curtius, E. R. (1986), *La littérature européenne et le moyen-âge latin* (1948) (μτφρ.: Brejoux, J.), τόμ. I-II, Paris: Presses Universitaires de France, [ανατ. 1<sup>ης</sup> έκδ.: 1956].
- Domínguez, C. - Saussy, H. - Villanueva, D. (2015) «Interartistic Comparison» στο *Introducing Comparative Literature. New Trends and Applications*, London - New York: Routledge, σσ.107-24.
- Emerson, C. (1997), *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*, Princeton: Princeton University Press.
- Hallet, W. (2014), «A Methodology of Intermediality in Literary Studies» στο *Handbook of Intermediality: Literature-Image-Sound-Music*, (επιμ.: Rippi, G.), Berlin: de Gruyter Mouton, σσ. 605-618.
- Holquist, M. (2014), *Ο Μπαχτίν και ο κόσμος του*, (μτφρ.: Σταματάκη, Ι.), Αθήνα: Gutenberg.
- Junod, P. (2006), *Contrepoints. Dialogues entre musique et peinture*, Lausanne: Contrechamps.
- Καφέτση, Α. (1988), «Σκηνογραφικά παράδοξα του Ν. Εγγονόπουλου», *Χάρτης* 25-26 [=Αφιέρωμα στον Ν. Εγγονόπουλο]: 32-49.
- Kibédi-Varga, A. (1989), *Discours, récit, image*, Liege-Brussels: Pierre Mardaga Éditeur.
- Kristeller, P. O. (1951), «The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I», *Journal of the History of Ideas* 12: 496-527.

- \_\_\_\_\_ (1952), «The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)», *Journal of the History of Ideas* 13: 17-46.
- Α. Κωνσταντινίδης (1987), «Δοχεία ζωής ή Το πρόβλημα για μίαν αληθινή ελληνική αρχιτεκτονική» (1972) στο *Για την αρχιτεκτονική. Δημοσιεύματα σε εφημερίδες, σε περιοδικά και σε βιβλία 1940-1982*, Αθήνα: Άγρα, σσ. 213-246
- Louvel, L. (2001), «Nuances du pictural», *Poétique* 126: 175-89.
- \_\_\_\_\_ (2010), *Le Tiers pictural*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Marin, L. (1983), «Lire un tableau en 1639 d' après une lettre de Poussin» στο *Sublime Poussin* (επιμ.: Hamacher, W. - Wellbery, D. E., μτφρ.: Porter, C.), Paris: Seuil, σσ. 11-34.
- \_\_\_\_\_ (1995), *Sublime Poussin*, Paris: Seuil.
- \_\_\_\_\_ (2001), «Theoretical Field and Symbolic Practice» (1974) στο *On Representation*, (μτφρ.: Porter, C.), Stanford-California: Stanford University Press, σσ. 14-37.
- Μαρωνίτης, Δ. Ν. (1980), *Μίλτος Σαχτούρης. Άνθρωποι-Χρώματα-Ζωα-Μηχανές*, Αθήνα: Γνώση.
- Mitchell, W. J. T. (1994), «Beyond Comparison: Picture, Text, and Method» στο *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago -London: University of Chicago Press, σσ. 83-110.
- Mitchell, W. J. T. (2013), *Picturing the Language of Images*, (επιμ.: Pedri, N. - Petit, L.), Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Morson, G. S. – Emerson, C. (1990), *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Stanford-California: Stanford University Press.
- Munro, T. (2015), *The Arts and Their Interrelations* (1949), Literary Licensing, LLC.
- Pechey, Gr. (2007), *Mikhail Bakhtin. The Word in the World*, London – New York: Routledge.
- Rajewsky, I. (2005), «Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies* 6: 43-64.
- Remak, H. H. H. (1961), «Comparative Literature. Its Definition and Function»: στο *Comparative Literature. Method and Perspective*, (επιμ.: Stallknecht, N. P. – Frenz, H.), Carbondale: Southern Illinois University Press, σσ. 3-37.

- Souriau, É. (1969), *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée* (1947), Paris: Flammarion.
- Sylvester, D. (1988), *Η ωμότητα των πραγμάτων. Συζητήσεις με τον Francis Bacon* (1975), (μτφρ.: Παντελάκης, Σ.), Αθήνα: Άγρα.
- Ταμπακάκη, Π. (2011), «*Η μουσική ποιητική*» του Γιώργου Σεφέρη. *Μια μελέτη της σχέσης της μοντερνιστικής ποίησης με τη μουσική*, [Διδακτορική Διατριβή], Αθήνα: Δόμος.
- Νικ.-Ι. Τερζόγλου (2009), *Ιδέες του χώρου στον εικοστό αιώνα*, Αθήνα: Νήσος, σσ. 293-302.
- Todorov, T. (1981), *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique <suivi de> Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris: Seuil [= Todorov, T. (1984), *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle*, (μτφρ.: Godzich, W.), Minneapolis: University of Minnesota Press].
- Vouilloux, B. (1992), «Le texte et l' image. Où commence et où finit une interdiscipline», *Littérature* 87: 95-8.
- Vouilloux, B. (2006), «Du figural iconique», *Poétique* 146: 131-46.
- Weisstein, U. (1973), «The Mutual Illumination of the Arts» στο Weisstein, U., *Comparative Literature and Literary Theory: survey and introduction* (1968), (μτφρ.: Riggan, W.), Bloomington: Indiana University Press, σσ. 150-66.
- Wellek, R. - Warren, A. [1965], «Η λογοτεχνία και οι άλλες τέχνες» στο *Θεωρία λογοτεχνίας* (1949) (μτφρ.: Δεληγιώργης, Σ. Γ.), Αθήνα: Δίφρος, σσ. 157-170.
- Χαραλάμπους, Π. (2014), *Η Διαπλοκή Ποίησης και Μουσικής στο έργο του Διονύσιου Σολωμού*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Κύπρου-Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών, Λευκωσία.



## «Ο Αγαμέμνων» του Οδυσσέα Ελύτη και η μελοποίησή του από τον Δημήτρη Παπαδημητρίου\*

N. I. Καγκελάρης

### Εισαγωγή

Η επίδραση που άσκησαν οι αρχαίοι Έλληνες συγγραφείς (κυρίως λογοτέχνες και φιλόσοφοι) στο ποιητικό έργο του Οδυσσέα Ελύτη έχει απασχολήσει αρκετά τη φιλολογική έρευνα.<sup>1</sup> Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Αισχύλος, με τον οποίο ο Ελύτης διαλέγεται άμεσα ή έμμεσα σ' αρκετά του ποιητικά συνθέματα, όπως στο *Άξιον Εστί*, στη *Μαρία Νεφέλη*, στα *Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας* και στα *Ελεγεία της οζώπετρας*.<sup>2</sup> Αν κι ο διάλογος αυτός είναι πιο έκδηλος στο ποίημα *Ο Αγαμέμνων*, οι μελετητές είτε παραλείπουν να κάνουν οποιαδήποτε αναφορά σ' αυτό είτε περιορίζονται σε μια επιφανειακή ανάλυση.

Χαρακτηριστικό είναι ότι ο Δανιήλ Ιακώβ –ο οποίος έχει γράψει μια από τις εκτενέστερες μελέτες σχετικά με την αρχαιογνωσία του Ελύτη– παρόλο που πραγματεύεται αναλυτικά τον λιγότερο ή περισσότερο εμφανή διακειμενικό διάλογο που αναπτύσσουν αρκετά ποιήματα του Ελύτη με τις αισχύλειες τραγωδίες, δεν κάνει καμία αναφορά στο ποίημα «Ο Αγαμέμνων». Το παράδοξο αυτό γεγονός μάλλον οφείλεται στο ότι το συγκεκριμένο ποίημα ανήκει στην ποιητική συλλογή *Τα Ρω του Έρωτα*,<sup>3</sup> την οποία η κριτική δεν συμπεριλαμβάνει στον κανόνα του ποιητικού έργου του Ελύτη. Αντιπροσωπευτικά επί του προκειμένου είναι τα όσα υποστήριξε πρόσφατα ο Ανδρέας Αντωνίου, ο οποίος στην ουσία συνοψίζει τις βασικές απόψεις της πλειονότητας των κριτικών για την εν λόγω συλλογή:

---

\* Θέλω να ευχαριστήσω θερμά τους καθηγητές μου Δ. Αγγελάτο, Α. Μιχαλόπουλο και Σ. Παπαϊωάννου για τα χρήσιμα σχόλιά τους.

<sup>1</sup> Αντιπροσωπευτικές είναι οι παρακάτω μελέτες: Περυσινάκης (1990) 95-110, Λουλακάκη (1997) 567-75, Ιακώβ (2000α) 13-98, Ιακώβ (2000β) 121-8, Γιατρομανωλάκης (2003) 60-72, Κόκορης (2012) 11-8, Χατζηγιακουμή (2012) 189-207, Loulakaki-Moore (2014) 91-113, Τεμπρίδου (2016) 227-392, Στηλιανού (2018) 327-36.

<sup>2</sup> Βλ. ενδεικτικά: Carson (1997) xxxvί, 342, 377, 404, 534, Ιακώβ (2000α) 53-55, Λιαπής (2008) 384-7, Γιωτοπούλου (2018) 216. Γενικότερα για το ενδιαφέρον ζήτημα της πρόσληψης των τραγωδιών του Αισχύλου από την αρχαιότητα έως και τη σύγχρονη εποχή, βλ.: Kennedy (ed.) (2017).

<sup>3</sup> Για τον τίτλο της συλλογής, βλ. τα όσα σημειώνει ο Θ. Αγάθος (2012: 88): «Στην κατεύθυνση του λεκτικού παιχνιδιού κινείται [...] ο θεματικός τίτλος *Τα Ρω του Έρωτα* (1972), συλλογή τραγουδιών με άξονα τον έρωτα, όπου η παρήχηση του ρω είναι έντονη στους οχτώ από τους εννέα τίτλους των επιμέρους ενοτήτων».

«Στο *Τα Ρω του Έρωτα* δεν βρίσκουμε ούτε κρυμμένα νοήματα, ούτε παράξενους συμβολισμούς, ούτε υπερρεαλιστικά μοτίβα, ούτε αναφορές στην ιστορία και το πιο σημαντικό: δεν βρίσκουμε την ανάγκη για φιλολογική ανάλυση [...] Η παιδικότητα<sup>4</sup> και πολλές φορές η εκμηδένιση του νοήματος σε αυτή τη συλλογή είναι έκδηλη [...] Σε αυτή τη συλλογή» ο Ελύτης «προσπαθεί να κάνει απλά ένα παιχνίδι, να παίξει με τις λέξεις, με τους ήχους, την ομοιοκαταληξία. Προσπαθεί να κάνει μια ελαφριά ποίηση που, αντί να πραγματεύεται σοβαρά και βαρυσήμαντα πράγματα [...], να ασχολείται με απλά, αστεία, καθημερινά συμβάντα.»<sup>5</sup>

Οι παραπάνω απόψεις και κυρίως η δήλωση ότι «δεν βρίσκουμε την ανάγκη για φιλολογική ανάλυση», δεν με βρίσκουν σύμφωνο. Αντίθετα, πιστεύω ότι η φιλολογική έρευνα πρέπει να στρέψει την προσοχή της και στην παραγνωρισμένη αυτή ποιητική συλλογή και ιδίως σε ποιήματα, όπως «Ο Αγαμέμνων». Στην παρούσα εισήγηση, θα επιχειρήσω αρχικά μια νέα ερμηνευτική ανάγνωση του (εν πολλοίς ξεχασμένου) «Αγαμέμνονα» του Ελύτη, η οποία εν συνεχεία θ' αποτελέσει τη βάση για την κριτική εξέταση της μελοποίησης του εν λόγω ποιήματος από τον συνθέτη Δημήτρη Παπαδημητρίου.

## 1. «Ο Αγαμέμνων» του Οδυσσέα Ελύτη: Μια πρόταση ανάγνωσης

### Ο ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ

*Γρήγορα πὸ σκοτεινιάζει. Φθινοπώριασε  
δὲν ἀντέχω τοὺς ἀνθρώπους ἄλλο. Χώρα ἐσέ*

*Πὸ μιλᾶς καὶ ἡ νύχτα κλαίει σὰν τὸ σκύλο σου  
προδομένος ἀπομένει – ποιός; ὁ φίλος σου*

*Ἀγαμέμνων Ἀγαμέμνων ἄμοιρε πὸ σοῦ-  
πὸ σοῦ 'μελλε νὰ τό 'βρεις ἀπ' τὴ γυναίκα σου*

<sup>4</sup> Βλ. επίσης τα όσα αναφέρει ο Μ. Vitti (1984: 317): «Τα περισσότερα τραγούδια από αυτά, και προπάντων “Το θαλασσινό τριφύλλι”, δεν έχουν μόνο έναν τόνο παιχνιδιάρικο [...], αλλά και μια παιδική αφέλεια». Η επίφαση “παιδικότητας” αυτής της συλλογής (καθώς και η μελοποίηση των ποιημάτων που την αποτελούν) την καθιστά, κατά τους μελετητές, κατάλληλη για τα παιδιά, βλ.: Καλογήρου – Οικονομοπούλου (2012) 64-75· βλ. επίσης: Παναρέτου (1997) 499-506 (όπου γίνεται αναφορά και σ' άλλες ποιητικές συλλογές του Ελύτη).

<sup>5</sup> Αντωνίου (2015) 37-8, 40.

*Ἄσ' τὸν ἄνεμο νὰ λέει ἄσ' τον νὰ λυσοῦ  
κάποιος θὰ ἔναι ὁ Ἀγαμέμνων κάποια ἢ φόνισσα*

*Κάποτε κι ἐσὺ θὰ φτάσεις – ποιός; ὁ νικητής  
ἀλλὰ βασιλιὰς μιᾶς χώρας ἀκατοίκητης*

*Καὶ τὸ ἕνα σου Ἀγαμέμνων καὶ τὸ δέκα σου  
θὰ μετράει στὰ δάχτυλά της ἢ γυναιίκα σου.<sup>6</sup>*

Προτού προχωρήσω στην ανάλυση του «Αγαμέμνονα», θα ήθελα να σημειώσω ότι ο διάλογος που αναπτύσσουν τα ποιήματα του Ελύτη με τις αισχύλειες τραγωδίες, δεν περιορίζεται μόνο στη χρήση (μικρότερων ή μεγαλύτερων) παραθεμάτων και στο δανεισμό αρχαίων λέξεων· αντίθετα ο ποιητής συχνά με λίγους στίχους πετυχαίνει ν' ανακαλέσει στη μνήμη του αναγνώστη ολόκληρες σκηνές των τραγωδιών του Αισχύλου, υποδεικνύοντας τρόπον τινά μια κρίσιμη για το ίδιο το ποίημα διακειμενική περιοχή.<sup>7</sup> Αυτό ακριβώς, όπως θα προσπαθήσω να δείξω, πετυχαίνει κι εδώ.

Καταρχάς, σ' ένα πρώτο επίπεδο, θα λέγαμε πως ο ομιλητής στον πρώτο στίχο, κάνοντας μια απλή παρατήρηση («Γρήγορα πού σκοτεινιάζει»), διαπιστώνει ότι «[φ]θινοπώριασε». Σ' ένα δεύτερο επίπεδο φαίνεται ότι η εποχή (φθινοπώρο) και η ώρα της ημέρας (νύχτα) συνθέτουν το κατάλληλο σκηνικό για τη δολοφονία του Αγαμέμνονα– για εκείνο δηλαδή το *μύθημα* (του ευρύτερου μύθου του Αγαμέμνονα),<sup>8</sup> βάσει του οποίου αναπτύσσεται το μεγαλύτερο μέρος (από το τρίτο δίστιχο<sup>9</sup> έως και το τελευταίο) του ποιήματος του Ελύτη· το υποβλητικό αυτό σκηνικό ενισχύεται, αφενός νοηματικά από την εύστοχη επιλογή της λέξης «σκοτεινιάζει» αντί «νυχτώνει», αφετέρου ρυθμικά από την –αρκετά σπάνια στα *Ρω του Έρωτα*– χρήση της τελείας,<sup>10</sup> η οποία προκαλεί ισχυρή παύση ανάμεσα στα

<sup>6</sup> Ελύτης (2008) 299.

<sup>7</sup> Για συγκεκριμένα παραδείγματα, βλ. Ιακώβ (2000α) 53-55.

<sup>8</sup> Για τον όρο *μύθημα*, βλ. Λέβι-Στραους (1958) 233 κ.ε.

<sup>9</sup> Το συγκεκριμένο δίστιχο παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, λόγω της απροσδόκητης επανάληψης της φράσης «πού σου» στο τέλος και στην αρχή του τέταρτου και του πέμπτου στίχου αντίστοιχα. Με τον τρόπο αισθητοποιείται και μορφικά η διασάλευση της κανονικότητας που προξενεί η συζυγοκτονία, ενώ ταυτόχρονα η εμφατική επανάληψη της αποστροφής («σου») αποτελεί, σε συνδυασμό με τη διπλή αναφώνηση («Αγαμέμνων Ἀγαμέμνων») και τον χαρακτηρισμό «ἄμοιρε», ένδειξη συμπάθειας προς στο θύμα.

<sup>10</sup> Στη μοντέρνα ποίηση η «παύση και τα σημεία στίξης συχνά ορίζουν μεγαλύτερες ή μικρότερες ρυθμικές μονάδες στο ποίημα. Αυτές οι ρυθμικές μονάδες ανάλογα με τον τρόπο διευθέτησής τους και εναλλαγής τους διαμορφώνουν έναν ρυθμικό βηματισμό. Έτσι παύση και στίξη μετατρέπονται σε σημαίνοντα ισοδύναμα με τις λέξεις»: Ρούσσου (2007) 85. Για το ρόλο της παρουσίας ή της

δύο στοιχεία που συνθέτουν το σκηνικό, την ώρα της ημέρας και την εποχή. Σ' ένα τρίτο (διακειμενικό αυτή τη φορά) επίπεδο αποκαλύπτεται ότι το σκηνικό αυτό δεν αποτελεί επινόηση του Ελύτη, αλλά δάνειο από τον Αισχύλο: πράγματι κι ο αισχύλειος *Αγαμέμνων* ξεκινάει τη φθινοπωρινή<sup>11</sup> νύχτα, που ο Φύλακας πάνω στη στέγη του ανακτόρου των Ατρείδων (*στέγαις Ἀτρείδων* [...], στ. 3)<sup>12</sup> διακρίνει στο σκοτάδι το φωτεινό σημάδι ([...] *λαμπτήρ, νυκτὸς ἡμερήσιον/ φάος πιφαύσκων* [...], στ. 22-3), «δηλαδή την τελευταία φωτιά από μια πύρινη αλυσίδα φρυκτών»,<sup>13</sup> η οποία σηματοδοτεί το θρίαμβο του Αγαμέμνονα στην Τροία και ταυτόχρονα τη μοιραία επιστροφή του στο παλάτι του.

Όπως ο πρώτος στίχος φέρνει στο μυαλό του αναγνώστη την αρχή της αισχύλειας τραγωδίας, έτσι και η δήλωση του ομιλητή στο δεύτερο στίχο ότι «δὲν ἀντέχ[ει] [...] ἄλλο» θυμίζει τον εναρκτήριο μονόλογο του Φύλακα: ωστόσο, εδώ απαντά η πρώτη διαφοροποίηση του ποιήματος του Ελύτη από το (κατά την ορολογία του Genette) *υποκείμενό* του,<sup>14</sup> καθώς αυτό που δεν αντέχει άλλο ο Φύλακας είναι η κατάσταση στην οποία βρίσκεται (στ. 1-15), ενώ ο ομιλητής του νεοελληνικού ποιήματος δεν αντέχει άλλο «τούς ἀνθρώπους». Μάλιστα, η δυσάρεστη κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει ο Φύλακας, αν και μακρόχρονη, δεν είναι μόνιμη, καθώς υπάρχει η προοπτική απαλλαγής απ' αυτή, κάτι που μετά από λίγους στίχους θα υλοποιηθεί: αντίθετα η απογοήτευση του ομιλητή του ποιήματος του Ελύτη φαίνεται να έχει πια μόνιμο χαρακτήρα. Η διαφοροποίηση αυτή δίνει μια νέα διάσταση στο ποίημα του Ελύτη αποκαλύπτοντας πως η κινητήρια δύναμη που ώθησε τον ομιλητή να εκφραστεί μέσω του μύθου αλληγορικά, όπως θα δούμε αναλυτικότερα στη συνέχεια, ήταν ακριβώς αυτό το αίσθημα της απογοήτευσης από τους υπόλοιπους ανθρώπους, με εξαίρεση έναν («Χώρα ἐσὲ»)<sup>15</sup>. Εύλογα θ' αναρωτηθεί κανείς ποιος είναι αυτός ο άνθρωπος και

---

απουσίας στίξης στην ποίηση με εφαρμογή στα *Τρία ποιήματα με σημαία εύκαιρίας* του Ελύτη, βλ. Μπαμπινιώτης (1984) 205-19.

<sup>11</sup> Βλ. ενδεικτικά: Fisher – Lewis (1984) 5-15, Denniston – Page (1957) 141, Headlam (1910) 176· ο βασικός που εκφράζει αμφιβολίες περί της εποχής είναι ο E. Fraenkel (1950: 381-2), τα επιχειρήματά του, όμως, έχουν δεχτεί έντονη κριτική από τους μετέπειτα μελετητές· για περισσότερα επί του προκειμένου, βλ. Pfundstein (2003) 397-410.

<sup>12</sup> Ακολουθώ την κριτική έκδοση του G. Murray (1964).

<sup>13</sup> Sommersein (2016) 190.

<sup>14</sup> Genette (2018) 32.

<sup>15</sup> Το αναμενόμενο σημείο στίξης πριν τη φράση «Χώρα ἐσὲ» θα ήταν το κόμμα· ωστόσο ο Ελύτης εύστοχα επιλέγει (εκ νέου) την τελεία, δημιουργώντας με αυτό τον τρόπο ισχυρή παύση πριν την *αποστροφή* στο ανώνυμο πρόσωπο που συνιστά τη μοναδική εξαίρεση. Ενώ, λοιπόν, η τελεία στον πρώτο στίχο ενισχύει το υποβλητικό του σκηνικό μέσω της ρυθμικής παύσης που δημιουργεί μεταξύ

κατ' επέκταση, γιατί αποτελεί τη μοναδική εξαίρεση. Η απάντηση σ' αυτά τα ερωτήματα λανθάνει στη δεύτερη στροφή, η οποία μέσω του διασκελισμού συνδέεται με την πρώτη. Κατά τη γνώμη μου, η μοναδική εξαίρεση είναι η Κασσάνδρα.<sup>16</sup> Βασίζω τη συγκεκριμένη άποψη στα εξής στοιχεία:

1. ο άνθρωπος αυτός, την ώρα που μιλάει δεν προκαλεί δάκρυα, όπως θα ήταν αναμενόμενο, σε κάποιους ανθρώπους που τον ακούν, αλλά στη νύχτα, το κλάμα της οποίας θυμίζει το κλάμα του σκυλιού του·
2. ο λόγος του φαίνεται να μην έχει κάποια ισχύ, με αποτέλεσμα ο Αγαμέμνονας να «άπομένει» προδομένος·
3. ο χαρακτηρισμός του Αγαμέμνονα ως φίλου του ανθρώπου, στον οποίο απευθύνεται ο ομιλητής.

Ας τα δούμε, όμως, τα τρία αυτά στοιχεία αναλυτικότερα αντιπαραβάλλοντας τους υπό εξέταση στίχους με τη σκηνή της Κασσάνδρας από την τραγωδία του Αισχύλου:

1. Στην τραγωδία η Κασσάνδρα, αφού παραμείνει για αρκετό διάστημα στην άμαξα του Αγαμέμνονα<sup>17</sup> βουβή, κατεβαίνει για να θρηνήσει, να «ουρλιάξει από τρόμο [...] και να περιγρά[ψει] μέσα σε προφητικό παραλήρημα φρικαλεότητες, παρελθοντικές και μελλοντικές, που διαπράχθηκαν και θα διαπραχθούν μέσα στο ανάκτορο». <sup>18</sup> Στο οριακό σημείο που ο θρήνος αρχίζει ν' αναμειγνύεται με το προφητικό παραλήρημα, ο Χορός παρομοιάζει τη μάντισσα με σκυλί (στ. 1093).<sup>19</sup> Βέβαια, όπως όλες οι προφητείες της Κασσάνδρας, έτσι και η ύστατη, λόγω της τιμωρίας της από τον Απόλλωνα (στ. 1202-12), πέφτει στο κενό, μ' αποτέλεσμα κανείς να μην συνειδητοποιήσει πως ο Αγαμέμνονας έχει εδώ και καιρό προδοθεί

---

των δύο στοιχείων που το συνθέτουν, εδώ τόσο ρυθμικά όσο και μορφικά “μεγεθύνει” το χάσμα ανάμεσα σε όλους τους ανθρώπους και τη μοναδική εξαίρεση.

<sup>16</sup> Για την παρουσία της Κασσάνδρας στη Νεοελληνική λογοτεχνία (ποίηση, πεζογραφία, θέατρο), βλ.: Γιωτοπούλου (2009) 51-69, Τσάμης (2017).

<sup>17</sup> Για το ότι ο Αγαμέμνονας και η Κασσάνδρα εισέρχονται στη σκηνή με το ίδιο άρμα, βλ.: Taplin (1977) 304 κ.ε.

<sup>18</sup> Sommersein (2016) 195.

<sup>19</sup> Θα μπορούσε κάποιος να παρατηρήσει ότι κι άλλα πρόσωπα της τραγωδίας παρομοιάζονται με σκυλί (ο Φύλακας, ο Αγαμέμνων και η Κλυταιμνήστρα). Ωστόσο δεν πρέπει να εξετάσουμε μόνο την παρομοίωση αυτή καθαυτή, αλλά και τα συμφραζόμενα στα οποία είναι ενταγμένη· η συνεξέταση αυτή αποκαλύπτει ότι τόσο στη σκηνή της Κασσάνδρας όσο και στο ποίημα του Ελύτη η εν λόγω παρομοίωση είναι ενταγμένη σε εκείνο ακριβώς το σημείο που ο θρήνος κι ο (προφητικός) λόγος αναμειγνύονται—αντίθετα οι αντίστοιχες παρομοιώσεις με σκυλί των άλλων προσώπων της αισχύλειας τραγωδίας είναι ενσωματωμένες σε εντελώς διαφορετικά συμφραζόμενα.

από τη γυναίκα του και σε λίγες στιγμές θα δολοφονηθεί (στ. 1343 κ.ε.). Ο Ελύτης προσλαμβάνοντας τη σκηνή της Κασσάνδρας και μετασηματίζοντάς τη δημιουργικά, επιμερίζει και διασπείρει τον ενιαίο λόγο της μάντισσας, με αποτέλεσμα κάποιος να μιλάει (προφητεία) και κάποιος άλλος να θρηνεί (νύχτα). Αναλυτικότερα, τα λόγια του ανώνυμου ανθρώπου προκαλούν κλάματα μόνο στη νύχτα κι άρα δεν λαμβάνονται υπόψη από τους άλλους ανθρώπους. Μάλιστα ο θρήνος της νύχτας παρομοιάζεται μ' εκείνο του σκυλιού του («Ποῦ μιλάς καὶ ἡ νύχτα κλαίει σὰν τὸ σκύλο σου»)<sup>20</sup> εν προκειμένω η εικόνα του κλάματος αφενός της (φθινοπωρινής) νύχτας (βροχή;), αφετέρου του σκυλιού προσημαίνει το επικείμενο κακό. Με άλλα λόγια, τόσο στην τραγωδία όσο και στο ποίημα του Ελύτη η προσήμανση της συμφοράς επιτυγχάνεται από το λόγο και το θρήνο, με τη διαφορά, όμως ότι στην πρώτη περίπτωση αμφότερα αποδίδονται στην Κασσάνδρα, ενώ στη δεύτερη ο θρήνος αποδίδεται στη νύχτα και στο σκυλί (στο ζώο δηλαδή με το οποίο –σε ανάλογα συμφραζόμενα– η μάντισσα παρομοιάζεται στην τραγωδία) και παρουσιάζεται ως το αποτέλεσμα του λόγου. Από τα παραπάνω προκύπτει ότι ο Ελύτης, όχι μόνο δεν μιμείται δουλικά τον Αισχύλο, αλλά αντίθετα:

- i. προσλαμβάνοντας τρία στοιχεία από την τραγική σκηνή της Κασσάνδρας– τα προφητικά λόγια, το θρήνο και την παρομοίωση με σκυλί– και
- ii. συνδέοντάς τα με το υποβλητικό νυχτερινό σκηνικό του φθινοπώρου, που έχει στήσει ήδη από τον πρώτο στοιχείο

επιτυγχάνει, με υπαινικτικότερο τρόπο και με μία εξόχως ποιητική εικόνα, το ίδιο με τον Αισχύλο, ήτοι την προσήμανση της επικείμενης συμφοράς.

2. Βέβαια και στις δύο περιπτώσεις η προσήμανση δεν γίνεται αντιληπτή από τους ανθρώπους κι έτσι η σύμφορα δεν αποτρέπεται. Ο ομιλητής στο ποίημα του Ελύτη το δηλώνει αυτό εκ νέου υπαινικτικά με τη φράση «προδομένος άπομένει», όπου εδώ ο «[π]ροδομένος» δεν είναι άλλος από τον Αγαμέμνονα (κάτι που επιβεβαιώνεται κι από το αμέσως επόμενο δίστιχο): την ώρα, λοιπόν, «[π]οῦ μιλάει» ο άνθρωπος, οι υπόλοιποι αδυνατούν να τον πιστέψουν, μ' αποτέλεσμα ο Αγαμέμνονας ν' «άπομένει» προδομένος. Απ' όσα έχουν υποστηριχθεί μέχρι στιγμής προκύπτει ότι αφενός οι στίχοι αυτοί βρίσκονται σε άμεσο διακειμενικό

<sup>20</sup> Η δυσοίωνη σύνδεση της νύχτας με τα σκυλιά είναι τυπική ήδη από την αρχαία λογοτεχνία κι ανάγεται στη λατρεία της θεάς Εκάτης, πβ. τα δύο διαδοχικά τυπικά επίθετα που της αποδίδονται στον Όρφ. Ύμν. Εἰς Ἐκάτην, στ. 5: *νυκτερίαν, σκυλακῆτιν* [...] (ο ύμνος προέρχεται από την κριτική έκδοση του Quandt).

διάλογο με τη σκηνή της Κασσάνδρας, αφετέρου ο άνθρωπος, στον οποίο απευθύνεται ο ομιλητής έχει πολλά κοινά με τη μάντισσα: ως εκ τούτου ο μάταιος λόγος του ανθρώπου βρίσκεται σε ευθεία αντιστοιχία με τη μάταιη προφητεία της μάντισσας.

3. Η στενή σύνδεση του ανθρώπου αυτού –που στο εξής θα τον αποκαλώ για λόγους οικονομίας “Κασσάνδρα”– με τη μάντισσα ενισχύεται ακόμα περισσότερο από το χαρακτηρισμό του Αγαμέμνονα ως «φίλ[ου]» του. Καταρχάς, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας ότι στον Αισχύλο η Κασσάνδρα, όχι μόνο δεν δείχνει ίχνος μίσους για τον άνδρα που την έφερε ως σκλάβα στο παλάτι του,<sup>21</sup> αλλά αντίθετα, καθώς γνωρίζει ήδη το άδοξο τέλος του, το οποίο είναι άμεσα συνδεδεμένο με το δικό της, τον λυπάται, προσπαθεί να τον σώσει προειδοποιώντας το Χορό για το σχέδιο της Κλυταιμνήστρας (μάλιστα απελπισμένη στο τέλος αφήνει το σκοτεινό προφητικό λόγο για να μιλήσει ξεκάθαρα, στ. 1246 κ.ε.), ενώ, όταν καταλαβαίνει ότι οι προσπάθειές της είναι μάταιες, δηλώνει ότι θα μπει μέσα στο ανάκτορο και θα θρηνήσει τόσο για τη δική της μοίρα όσο και για του Αγαμέμνονα (στ. 1313-4). Εξάλλου, σύμφωνα με την έρευνα,<sup>22</sup> στην τραγωδία η Κασσάνδρα έχει πολλές ομοιότητες, όχι με μια σκλάβα, αλλά με μια νύφη (όπως λέει και η ίδια: [...] *νεογάμου νύφης δίκην*, στ. 1179), ενώ η είσοδός της στη σκηνή μαζί με τον Αγαμέμνονα –που προετοιμάζεται από την αναφορά του Χορού στον *υμέναιο* του μοιραίου γάμου μιας άλλης αρπαχθείσας από την πατρίδα της, της Ελένης με τον Πάρη (στ. 702-12), κάτι που ηχεί ως τραγική ειρωνεία– θυμίζει έντονα (τόσο σκηνικά όσο και λεκτικά) μια τυπική γαμήλια πομπή, κατά την οποία οι νιόπαντροι εμφανίζονται πάνω σ’ άρμα και μια άλλη γυναίκα τους υποδέχεται στο σπίτι: ωστόσο εδώ η γυναίκα που τους “καλωσορίζει” είναι η σύζυγος του Αγαμέμνονα, η οποία περιγράφει την Τρωαδίτισσα με όρους που παραπέμπουν σε σύζυγο κι όχι σε παλλακίδα (στ. 1441-2) και ετοιμάζει την καθιερωμένη “γαμήλια” θυσία– με σφάγια, όμως, όχι ζώα, αλλά τον άντρα της και την Κασσάνδρα. Με βάση, λοιπόν, τα παραπάνω μπορεί να υποστηριχθεί ότι ο Ελύτης “πηγαίνει ένα βήμα παραπέρα” σε σχέση με τον Αισχύλο. Συγκεκριμένα, αν και στην τραγωδία εξαλείφεται ποικιλοτρόπως η σχέση σκλάβας-βασιλιά, η Κασσάνδρα παραμένει κατώτερη του

<sup>21</sup> Όπως σωστά έχει επισημάνει ο H. D. F. Kitto (2010: 100) η Κασσάνδρα στην υπό εξέταση σκηνή δεν είναι οργισμένη με τον Αγαμέμνονα, αλλά με τον Απόλλωνα, του οποίου θεωρεί ότι είναι θύμα.

<sup>22</sup> Βλ. ενδεικτικά: Jenkins (1983) 138, Seaford (1987) 127-8, Mitchell-Boyask (2006), Badnall (2008) 104, Seaford (2012) 181-2, Papastamati (2012) 217-8.

Αγαμέμνονα· αντίθετα στο ποίημα του Ελύτη, μέσω της απροσδόκητης λέξης «φίλος», η οποία βρίσκεται στο τέλος της στροφής, όπου θεματοποιείται ο μάταιος λόγος-προφητεία κι ακριβώς πριν από την αναφορά στο φόνο του Αγαμέμνονα, τα δύο θύματα της Κλυταιμνήστρας, ο Αγαμέμνονας και η “Κασσάνδρα”, ακριβώς την οριακή στιγμή ανάμεσα στην προφητεία και τον διπλό φόνο, συγκλίνουν στο ίδιο επίπεδο.

Με βάση, λοιπόν, τα παραπάνω και με δεδομένο ότι το υπό εξέταση ποίημα αναπτύσσει με το μύθο του Αγαμέμνονα αφενός *παρακειμενική* σχέση<sup>23</sup> μέσω του τίτλου, αφετέρου *διακειμενική* μέσω των ίδιων των στίχων από την τρίτη στροφή κι εξής, μπορεί να υποστηριχθεί ότι πίσω από τον ανώνυμο άνθρωπο (“Κασσάνδρα”) κρύβεται η Κασσάνδρα.<sup>24</sup> Αν τα πράγματα έχουν έτσι, τότε θα πρέπει να απαντήσουμε στο κρίσιμο ερώτημα γιατί ο ομιλητής εξαιρεί τη μάντισα από τους υπόλοιπους ανθρώπους που δεν αντέχει άλλο. Για ν’ απαντήσουμε στο ερώτημα αυτό πρέπει να λάβουμε υπόψη μας ότι, σύμφωνα με τους μελετητές,<sup>25</sup> το επεισόδιο της Κασσάνδρας στην τραγωδία έχει σαφείς ποιητολογικές προεκτάσεις: συγκεκριμένα η Κασσάνδρα έχει τη διπλή ιδιότητα του θεόπνευστου μάντη και ποιητή, κάτι που ενισχύεται ακόμη περισσότερο, όπως παρατηρεί η Ε. Γκαστή, με τα συνεχή «αυτοαναφορικά σχόλια που κατοχυρώνουν τη διττή λειτουργία της μορφής της [...], ενώ το αμφίσημο περιεχόμενο της μαντείας της βρίσκεται σε αντιστοιχία με την υπαινικτική ποιητική γλώσσα του Αισχύλου».<sup>26</sup> μάλιστα στο λεκτικό επίπεδο η «αναλογία των δύο φωνών –μάντη και ποιητή– υποβάλλεται με τη χρήση όρων που παραπέμπουν στη μαντική και την ποιητική οργάνωση της μαντείας».<sup>27</sup> Κατ’ αντιστοιχία οι γέροντες του Χορού αναλαμβάνουν το ρόλο του ερμηνευτή του θεόπνευστου προφητικού/ ποιητικού λόγου ([...] *θεοσφάτων γνώμων ἄκρος*, στ. 1130), άλλα σημεία του οποίου καταφέρνουν να τα εξηγήσουν (την αναφορά στο σκοτεινό παρελθόν του οίκου των Ατρείδων)<sup>28</sup> κι άλλα τα

<sup>23</sup> Για τις *παρακειμενικές* σχέσεις και το *παρακείμενο*, βλ. Genette (1987· ιδιαίτερα για το ζήτημα του τίτλου, βλ. 55-103), Genette (2018) 29-31.

<sup>24</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι από τα τρία βασικά πρόσωπα της τραγωδίας του Αισχύλου ο Αγαμέμνων κατονομάζεται, η Κλυταιμνήστρα αναφέρεται ως γυναίκα του Αγαμέμνονα και μόνο η Κασσάνδρα δεν προσδιορίζεται με σαφήνεια, αλλά με ανιγματικό τρόπο, κάτι που δεν είναι τυχαίο, αφού βρίσκεται σε αντιστοιχία με τον ανιγματικό λόγο της.

<sup>25</sup> Γκαστή (2009) 85 κ.ε., όπου περιλαμβάνεται και περαιτέρω βιβλιογραφία.

<sup>26</sup> Γκαστή (2009) 86.

<sup>27</sup> Γκαστή (2009) 86.

<sup>28</sup> Nooter (2017)143.



«παρερμηνεύουν εντελώς».<sup>29</sup> Εξάλλου το ότι η Κασσάνδρα από τη Ρωμαϊκή λογοτεχνία (π.χ. στην *Αινειάδα* του Βιργιλίου<sup>30</sup> και στον *Αγαμέμνονα* του Σενέκα<sup>31</sup>) και εξής εμφανίζεται στα λογοτεχνικά κείμενα ως θεόπνευστος ποιητής-προφήτης (*vates*), αποτελεί κοινό τόπο, ο οποίος μάλιστα –εισαγόμενος αρχικά ως *αντιδάνειο* από την «Κασσάνδρα» του Schiller, που μετέφρασε ο Γεράσιμος Μαρκοράς (1857)<sup>32</sup> απαντά και στη Νεοελληνική λογοτεχνία (βλ. ενδεικτικά το «Πρώτος λόγος»<sup>33</sup> από τη *Φλογέρα του βασιλιά* του Κωστή Παλαμά και την *Αλληγορική Κασσάνδρα* του Νάνου Βαλαωρίτη<sup>34</sup>).

Με βάση τα παραπάνω θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι ο ομιλητής εξαιρεί την Κασσάνδρα, λόγω του ότι αποτελεί έναν αρχετυπικό θεόπνευστο ποιητή-προφήτη (*vatem*), τη διπλή ιδιότητα του οποίου από την αρχαιότητα (π.χ. ο Οβίδιος<sup>35</sup>) κι εξής διεκδίκησαν και διεκδικούν πολλοί ποιητές –τόσο ξένοι (χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι ο John Milton<sup>36</sup> κι ο William Blake<sup>37</sup>)<sup>38</sup> όσο κι Έλληνες (π.χ. ο Κάλβος,<sup>39</sup> ο Παλαμάς,<sup>40</sup> ο Σικελιανός<sup>41</sup> κι ο Φιλύρας<sup>42</sup>)– ανάμεσα τους κι ο Ελύτης. Πράγματι, ο Ελύτης ως *vates* αναμειγνύει συχνά στα έργα του τον ποιητικό με τον

<sup>29</sup> Sommersein (2016) 195.

<sup>30</sup> Πβ. 3. 187 ([...] *aut quem tum vates Cassandra moveret?*), 5. 636 (*nam mihi Cassandrae per somnum vatis imago*): βλ. ενδεικτικά: O'Hara (1990) 181.

<sup>31</sup> Βλ. ενδεικτικά: Trinacty (2014) 199-214, Frangoulidis (2016) 400.

<sup>32</sup> Ο Schiller «ακολουθώντας το αισχύλειο πρότυπο, παρουσιάζει» την Κασσάνδρα ως «ποιητικό υποκείμενο» που «διαμαρτύρεται για το χάρισμα της προφητείας που της προσέφερε ο θεός»: Γιωτοπούλου (2009) 55.

<sup>33</sup> Εδώ η φλογέρα αυτοπαρουσιάζεται ως θεόπνευστος ποιητής-προφήτης (*vates*), που αφενός είναι «άλλαδερφή» των Μουσών, αφετέρου έχει προσλάβει τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα δύο αρχετυπικών *vatum* «της Σίβυλλας» και «της Κασσάντρας»: «Είμαι ή φλογέρα εγώ, έπική, προφητικό καλάμι./ Έγώ είμαι άλλαδερφή της Κλειώς και γλώσσα της Καλλιόπης./ Με μάτιασε της Σίβυλλας έμε ή ματιά κι άκόμα/ μου σκούζει μεσ' στα σωθικά τ'ό σκούσμα της Κασσάντρας. [...] Φλογέρα ή γλώσσα κ' ή όψη μου· μά χιλίες όψες παίρνω,/ και τ'ό τραγούδι μου χρησιός και ή μουσική μου νόμος.» Παλαμάς [χ.χ.], τ. Ε, 32.

<sup>34</sup> Βαλαωρίτης (1998)· επί του ζητήματος, βλ. ενδεικτικά: Γιωτοπούλου (2009) 63, Γιωτοπούλου (2011) 29-34.

<sup>35</sup> Ahern (1990) 44-8.

<sup>36</sup> Βλ. ενδεικτικά: Hill (1979) 77-114.

<sup>37</sup> Βλ. ενδεικτικά: Rose (1964) 173-83

<sup>38</sup> Περισσότερα για την ποιητική προφητεία στη Δυτική λογοτεχνία, βλ.: Frontain - Wojcik (eds.) (1984). Ειδικότερα για το λογοτεχνικό αυτό τόπο στους ποιητές της Avant-garde, βλ.: Russell (1985).

<sup>39</sup> Βλ. ενδεικτικά: Savenko (2017) 569-79.

<sup>40</sup> Ενδεικτικοί επί του προκειμένου είναι οι προαναφερθέντες στοίχοι από τη *Φλογέρα του βασιλιά*. Πβ. επίσης τους παρακάτω στίχους από το *Δεκατετράστιχο* 42 του Παλαμά: «Μιά βραδιά σ' ένα σπίτι έμπρός μου σ'ε είχε φέρει/ και, ώ Κυβερνήτη, σου τ'ό φίλησα τ'ό χέρι,/ ποιητής προφήτης κι όσο έμπρός σου ταπεινός.» Παλαμάς [χ.χ.], τ. Ζ, 364.

<sup>41</sup> Η Σ. Γλίνσκαγια (1992: 19), εξετάζοντας τον *Αλαφροΐσκιοτο*, σημειώνει: «Από εκφραστής και μυσταγωγός του λαού ο ποιητής γίνεται προφήτης και οδηγητής του».

<sup>42</sup> Χαρακτηριστικά είναι τα όσα σημειώνει η Θ. Ιερωνυμάκη (2019: 245): «Ο ποιητής γίνεται προφήτης, ένθεος αιδός, προικισμένος με θεία χάρη όπως οι προφύτες της *Παλαιάς Διαθήκης*, προσφιλές ανάγνωσμα του Φιλύρα». Βλ. επίσης: Ζένιος (2016) 31-47.

προφητικό λόγο, όπως για παράδειγμα στο *Άξιον Εστί*, όπου, κατά τον E. Keeley, «η persona του αναλαμβάνει το ρόλο του προφήτη [...], όπως [...] στο Ανάγνωσμα που τιτλοφορείται “Προφητικόν” και στους τελευταίους Ψαλμούς».<sup>43</sup> Επί της ουσίας, λοιπόν, ο ομιλητής μέσω της Κασσάνδρας εξαιρεί όλους τους *vates*, στη χορεία των οποίων εγγράφεται κι ο Ελύτης. Άλλωστε σε *vatem*, όπως θα δούμε αναλυτικότερα στη συνέχεια, θα μετατραπεί στις δύο τελευταίες στροφές κι ο ίδιος ο ομιλητής.

Το επόμενο σημείο του ποιήματος που θα ήθελα να σταθούμε είναι το τέταρτο δίστιχο: «Ἄσ’ τὸν ἄνεμο νὰ λέει ἄσ’ τον νὰ λυσσᾶ/ κάποιος θά ’ναι ὁ Ἀγαμέμνων κάποια ἢ φόνισσα». Ἐνα ερώτημα που προκύπτει είναι γιατί ο άνεμος επιχειρεί με λύσσα («λυσσᾶ»), αλλά ματαίως («Ἄσ’ τὸν [...] νὰ λέει ἄσ’ τον»), να αντισταθεί στο πεπρωμένο («κάποιος θά ’ναι ὁ Ἀγαμέμνων κάποια ἢ φόνισσα»). Για να απαντήσουμε στο ερώτημα αυτό θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας ότι το λανθάνον *υποκείμενο* του υπό εξέταση διστίχου είναι οι στίχοι 653-66 του *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου. Συγκεκριμένα εδώ ο Κήρυκας περιγράφει τη σφοδρή τρικυμία που προξένησε ο μανιασμένος άνεμος κατά την νύχτα του απόπλου των Αχαιών από την Τροία, μία τρικυμία που είχε ως αποτέλεσμα να γεμίσει η θάλασσα με κουφάρια πνιγμένων και συντρίμια караβιών· όμως το καράβι του Αγαμέμνονα γλίτωσε χωρίς ζημιά χάρη σε κάποια, όπως πίστεψε το πλήρωμα, θεϊκή παρέμβαση. Αυτό δεν σημαίνει ότι ήταν γραφτό του ίδιου του Αγαμέμνονα να αποφύγει το θάνατο· αντίθετα η μοίρα του είχε ορίσει μετά την νίκη του στην Τροία να πεθάνει, όχι από την μανία του ανέμου (όπως δηλαδή σε άλλους Αχαιούς), αλλά από τη γυναίκα του.<sup>44</sup> Όπως φαίνεται, λοιπόν, αυτό το αναπότρεπτο πεπρωμένο υποδηλώνει και το παραπάνω δίστιχο του ποιήματος του Ελύτη.

Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι από το συγκεκριμένο δίστιχο αποκαλύπτεται ότι ο μύθος της δολοφονίας του Αγαμέμνονα χρησιμοποιείται ως διαχρονική αλληγορία («κάποιος θά ’ναι ὁ Ἀγαμέμνων κάποια ἢ φόνισσα»). Για να μπορέσουμε, όμως, να κατανοήσουμε την αλληγορία αυτή, θα πρέπει πρώτα να εξετάσουμε τις δύο τελευταίες στροφές. Οι μελετητές συμφωνούν ότι στις στροφές αυτές η «Κλυταιμνήστρα караδοκεί τον γυρισμό του Αγαμέμνονα, μετρώντας στα δάκτυλά της [...] τα χρόνια της απουσίας του»<sup>45</sup> και τονίζουν ότι «[γ]ια μια ακόμα φορά το θέμα του θανάτου του

<sup>43</sup> Keeley (1987) 185.

<sup>44</sup> Για την διαρκεία παρουσία του ανέμου τόσο στον *Αγαμέμνονα* όσο και σε ολόκληρης την *Ορέστεια* του Αισχύλου, βλ. Scott (1966) 459-71 (ειδικότερα για τους στ. 653-66 του *Αγαμέμνονα*, βλ. σελ. 465).

<sup>45</sup> Λιαπής (2008) 387.

Αγαμέμνονα από τη γυναίκα του, της εκδίκησης και της ματαιότητας αναβιώνουν». <sup>46</sup>  
 Ωστόσο οι συγκεκριμένοι μελετητές φαίνεται να μην έχουν λάβει υπόψη τους τον κομβικό στίχο της πέμπτης στροφής: «ἀλλὰ βασιλιάς μιᾶς χώρας ἀκατοίκητης». <sup>47</sup>

Ας τα πάρουμε, όμως, τα πράγματα με τη σειρά: καταρχάς, τόσο ο λόγος της Κασσάνδρας στην τραγωδία όσο κι ο λόγος του ομιλητή του ποιήματος του Ελύτη χωρίζονται σε τρία επίπεδα: το παροντικό (αντίστοιχα: απελπισία για την τωρινή δυσμενή κατάστασή της – δήλωση ότι δεν αντέχει άλλο τους ανθρώπους), το παρελθοντικό (αντίστοιχα: αναφορά στο σκοτεινό παρελθόν του οίκου των Ατρείδων – δολοφονία του Αγαμέμνονα από τη γυναίκα του) και το μελλοντικό (προφητεία): μάλιστα και στις δύο περιπτώσεις το μελλοντικό είναι το ύστατο και σημαντικότερο επίπεδο. Ενώ, όμως, η Κασσάνδρα απευθύνει την προφητεία της στο Χορό, ο ομιλητής του νεοελληνικού ποιήματος χρησιμοποιώντας –όπως και νωρίτερα στην περίπτωση του ετέρου θύματος της Κλυταιμνήστρας, της Κασσάνδρας («έσέ»)- το σχήμα της *αποστροφής* <sup>48</sup> απευθύνεται άμεσα στον ίδιο τον Αγαμέμνονα («κι έσύ»). Η σημαντικότερη, όμως, ανατροπή έγκειται στο περιεχόμενο της προφητείας: συγκεκριμένα ο ομιλητής τοποθετεί τα μυθικά πρόσωπα σ' ένα ακαθόριστο μελλοντικό χρονικό σημείο («Κάποτε»), κατά το οποίο η μελλοντική Κλυταιμνήστρα –όχι μόνο δεν θα καταδοκεί να σκοτώσει τον μελλοντικό Αγαμέμνονα, όπως έχει υποστηριχθεί (βλ. παραπάνω), αλλά αντίθετα- θα μετράει με αγωνία τα δέκα χρόνια της απουσίας του («Καί τὸ ἕνα σου Ἀγαμέμνων καὶ τὸ δέκα σου/ θὰ μετράει σὰ δάχτυλά της ἡ γυναίκα σου»). <sup>49</sup> Η αλλαγή της συμπεριφοράς της σε σχέση με το μύθο οφείλεται στο ότι ο σύζυγός της θα επιστρέψει αυτή τη φορά, αν και πάλι ως «νικητής», σε μια χώρα που δεν είναι η πλουσιότερη και ισχυρότερη της εποχής της, «ἀλλὰ [...] ἀκατοίκητ[η]», άδειο “κέλυφος”. Όπως φαίνεται, λοιπόν, κατά τον ομιλητή, η βαθύτερη αιτία της δολοφονίας του μυθικού Αγαμέμνονα, δεν είναι η προ δεκαετίας θυσία της Ιφιγένειας, όπως δηλαδή προφασίζεται η Κλυταιμνήστρα στην τραγωδία (βλ. ενδεικτικά στ. 1378-9, 1414-20, 1431-2, 1525-30), αλλά ο πλούτος και η ισχύς των Μυκηνών. Βέβαια, η

<sup>46</sup> Γιωτοπούλου (2018) 216-7.

<sup>47</sup> Η υπογράμμιση δική μου.

<sup>48</sup> Το σχήμα της *αποστροφής*, ήδη από τον Όμηρο, φανερώνει τη συναισθηματική φόρτιση, τη συμπάθεια και (σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως αυτή του Πατρόκλου) τη συμπόνια του ομιλούντος για κάποιον ήρωα, βλ. ενδεικτικά: De Jong (2009) 381. Με βάση αυτό θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι κι εδώ η διπλή χρήση της *αποστροφής* φανερώνει τη συμπάθεια και τη συμπόνια του ομιλητή για τα δύο θύματα της Κλυταιμνήστρας, την Κασσάνδρα και τον Αγαμέμνονα. Περισσότερα για την *αποστροφή* από την αρχαία λογοτεχνία ως τη σύγχρονη, βλ.: Μαρκαντωνάτος (1985) s.v. αποστροφή [= σελ. 41-2].

<sup>49</sup> Όπως σημειώνει κι ο Θ. Τριανταφύλλου (2012: 193), εδώ γίνεται «[α]ναφορά στον παμπάλαιο και διαρκώς σταθερό τρόπο της αριθμησης με τη βοήθεια των δακτύλων».

σύνδεση της εξουσίας με το θάνατο –και μάλιστα το βίαιο– αποτελεί κοινό τόπο στην ποίηση του Ελύτη.<sup>50</sup> Με άλλα λόγια, λοιπόν, ο μελλοντικός Αγαμέμνονας, μόνο όταν δεν υπάρχουν οι αναγκαίες συνθήκες (πλούτος και εξουσία) για την εμφάνιση επίδοξων σφετεριστών του θρόνου, θα σώσει τη ζωή του· μια ζωή, βέβαια, καταδικασμένη σε απομόνωση, καθώς η διάσωσή της προϋποθέτει το “άδειασμα” της χώρας από ζωή· μια τέτοια ζωή, όμως, δεν λογίζεται ως ουσιαστική ζωή.

Βέβαια, όπως ήδη αναφέρθηκε, ο μύθος λειτουργεί αλληγορικά· ο ομιλητής, όμως, ως *vates* αφήνει τον αναγνώστη ν’ αποκωδικοποιήσει μόνος του την αλληγορική προφητεία (κάτι που μέχρι στιγμής, δεν έχει απασχολήσει τους κριτικούς, καθώς φαίνεται να εκλαμβάνουν την “πύρρειο νίκη” του βασιλιά, που επιστρέφει σε έρημη χώρα, ως ένα από τα στοιχεία της «φαινομενικά απλοϊκή[ς] θυμοσοφία[ς]»,<sup>51</sup> τα οποία χαρακτηρίζουν το «στιχούργημα» που «ο Ελύτης σκαρώνει»<sup>52</sup>). Με δεδομένο ότι:

1. «ο αλληγορικός χαρακτήρας» ενός μύθου «είναι εκείνος που συνδέει το κείμενο με τις πολιτισμικές συνιστώσες της εποχής στην οποία»<sup>53</sup> εγγράφεται, και
2. η αλληγορία, όντας ενσωματωμένη στα νεότερα λογοτεχνικά κείμενα ως *τρόπος*,<sup>54</sup> καλεί τον αναγνώστη, ο οποίος αποτελεί «ένα ζωτικό στοιχείο»<sup>55</sup> της, να εντοπίσει τις συνδέσεις αυτές

μπορούμε, ερμηνεύοντας την υπό εξέταση αλληγορία, να υποστηρίξουμε ότι η νίκη του μελλοντικού Αγαμέμνονα είναι δυνατόν να εκληφθεί, όχι με την περιοριστική σημασία της στρατιωτικής νίκης, αλλά ευρύτερα της προσωπικής επίτευξης ενός υψηλού στόχου· αντίστοιχα η επιστροφή του νικητή-βασιλιά στην ακατοίκητη χώρα μπορεί να ιδωθεί ως η μετά την επίτευξη του στόχου επιστροφή στην καθημερινότητα· μια ανούσια καθημερινότητα, που, όχι απλώς δεν έχει να επιδείξει κάτι το αξιοζήλευτο, αλλά και θα ήταν απευκαία για τους υπόλοιπους. Συνοψίζοντας, λοιπόν, θα λέγαμε ότι η αλληγορική προφητεία υποδηλώνει τις αναγκαίες συνθήκες, οι οποίες θα γλιτώσουν τον μελλοντικό Αγαμέμνονα από τη μοίρα του μυθικού Αγαμέμνονα·

<sup>50</sup> Χαρακτηριστικά επί του προκειμένου είναι τα όσα σημειώνει η Ι. Δήμου (2003: 242): «Ο βίαιος θάνατος [...] συνδέεται πάντα στο έργο του Ελύτη με την εξουσία».

<sup>51</sup> Λιαπής (2008) 387.

<sup>52</sup> Λιαπής (2008) 386.

<sup>53</sup> Σιαφλέκης (2005) κστ’.

<sup>54</sup> Επί του προκειμένου, βλ. τη σημαντική μελέτη του Α. Fletcher (1964).

<sup>55</sup> Hunter (2010) 270.

ωστόσο οι ίδιες συνθήκες, μπορεί να του εξασφαλίζουν την πίστη της γυναίκας του, αλλά θα τον οδηγήσουν στην απομόνωση.

## 2. Η μελοποίησή του *Αγαμέμνονα* από τον Δημήτρη Παπαδημητρίου

Ως γνωστόν τα ποιήματα που περιλαμβάνονται στα *Ρω του Έρωτα* έχουν μελοποιηθεί από σημαντικούς συνθέτες,<sup>56</sup> μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονται οι Μίκης Θεοδωράκης, Μάνος Χατζιδάκις, Λίνος Κόκοτος και Δημήτρης Παπαδημητρίου. Ο τελευταίος είναι εκείνος που έχει μελοποιήσει τον «Αγαμέμνονα»: το τραγούδι αυτό – μαζί με άλλα ποιήματα του Ελύτη (*Σου το 'πα για τα σύννεφα*, *Το παράπονο*, *Όλα τα πήρε το καλοκαίρι*), καθώς και άλλων ποιητών (της Σαφούς,<sup>57</sup> του Γκανά, της Πολυδούρη και του Καρυωτάκη)– συμπεριλήφθηκε στο CD *Τραγούδια για τους μήνες* κι ερμηνεύθηκε από την Ελευθερία Αρβανιτάκη.<sup>58</sup>

Αρχικά, πρέπει να σημειωθεί ότι ο Παπαδημητρίου μελοποιώντας τα υπόλοιπα ποιήματα του Ελύτη ακολουθεί κανονικά την πορεία των στίχων, χωρίς να ν' αλλάζει τη σειρά των στροφών. Βέβαια κάνει ορισμένες μικρής κλίμακας λεκτικές επεμβάσεις, παρόλο που στο ένθετο βιβλιαράκι οι στίχοι των τραγουδιών ακολουθούν χωρίς την παραμικρή αλλοίωση τα ποιήματα του Ελύτη. Συγκεκριμένα στο τραγούδι *Όλα τα πήρε το καλοκαίρι* η φράση «τ' άγριο μαλλί σου» (στ. 2)<sup>59</sup> έχει μετατραπεί σε «τ' άγρια μαλλιά σου»<sup>60</sup> και στον στίχο 14 η λέξη «άερα» έχει αντικατασταθεί από την «ποητικότερη» (και ίσως για να αποφευχθεί η χασμωδία) λέξη «αγέρα».<sup>61</sup> Επιπλέον στο τραγούδι *Το παράπονο* στη φράση «όσο κι αν τὰ κυνηγᾷ» (στ. 10)<sup>62</sup> το ευρύτερο «τά» (που συνδέεται με τον στ. 3: «Ἄλλα εἶν' ἐκεῖνα ποῦ ἀγαπῶ»<sup>63</sup>) έχει αντικατασταθεί από το «τό».<sup>64</sup> Τέλος στην τελευταία στροφή του τραγουδιού *Σου το 'πα για τα σύννεφα* οι στίχοι «ποῦ μὲ τὸ νοῦ μου μόνο σ' ἄγγιζα/ κι ἄναβε τὸ φουστάνι ποῦ φοροῦσες»<sup>65</sup> έχουν μετατραπεί ως εξής: «ποῦ μὲ τὸ νοῦ σου μόνο μ' ἄγγιζες/ κι

<sup>56</sup> Βλ. ενδεικτικά: Vitti (1980) 24. Σύμφωνα με τον Κ. Μητσάκη (1997), ο λόγος που η ποίηση του Ελύτη «βρίσκεται στο κέντρο του ενδιαφέροντος των Ελλήνων συνθετών» (σελ. 438) είναι η στενή σχέση της με τη μουσική.

<sup>57</sup> Ο Παπαδημητρίου έχει μελοποιήσει κι άλλα (μεταφρασμένα) αρχαιοελληνικά έργα, όπως τα χορικά των τραγωδιών του Σοφοκλή *Οιδίπους Τύραννος* και *Φιλοκτήτης* και της κωμωδίας του Αριστοφάνη *Βάτραχοι*, βλ. Λεμπέση (2015) 42, 88, 120.

<sup>58</sup> Παπαδημητρίου - Αρβανιτάκη (2011) κομμάτι 9ο.

<sup>59</sup> Ελύτης (2008) 298.

<sup>60</sup> Παπαδημητρίου - Αρβανιτάκη (2011) κομμάτι 11ο, λ.: 00:10-00:11.

<sup>61</sup> Παπαδημητρίου - Αρβανιτάκη (2011) κομμάτι 11ο, λ.: 01:38-01:40.

<sup>62</sup> Ελύτης (2008) 299.

<sup>63</sup> Ελύτης (2008) 298.

<sup>64</sup> Παπαδημητρίου - Αρβανιτάκη (2011) κομμάτι 7ο, λ.: 01:33.

<sup>65</sup> Ελύτης (2008) 281· η υπογράμμιση δική μου.

ἄναβε τὸ φουστάνι ποὺ φοροῦσα».<sup>66</sup> Ἄν ἡ ἀλλαγὴ αὐτὴ, παρόλο που διαταράσσει πλήρως ὅλη τὴν ομοιοκαταληξία τῆς στροφῆς δημιουργώντας μια “κακοχηρία”, μπορεῖ ἕως ἓνα βαθμὸ νὰ γίνῃ κατανοητὴ, μίας και τὸ τραγούδι ἐρμηνεύεται, ὄχι ἀπὸ ἄντρα τραγουδιστὴ, ἀλλὰ ἀπὸ γυναίκα, τὴν Ἀρβανιτάκη, δὲν μπορεῖ τὸ ἴδιο νὰ γίνῃ και στὴν περίπτωση τῶν παραβλέψεων και τῶν σημαντικῶν ἀλλαγῶν που παρατηροῦνται στὸν μελοποιημένο *Αγαμέμνονα*. Για τὴν ἀκρίβεια θα λέγαμε ὅτι ἡ μελοποίηση ἐν πολλοῖς ἐγίνε ἐρήμην τῶν καλλιτεχνικῶν ἀπαιτήσεων τῆς ποίησης.

Αναλυτικότερα οἱ παραβλέψεις ἀφοροῦν τὰ σημεῖα στίξης· συγκεκριμένα, ἐνὸς στα υπόλοιπα ποιήματα τοῦ Ελύτη, που μελοποιεῖ ὁ Παπαδημητρίου, ἡ στίξη ἀπουσιάζει, στὸν *Αγαμέμνονα* ὁ ποιητὴς ἤδη ἀπὸ τὴν πρώτη στροφή σε κομβικὰ σημεῖα στὸ ἐσωτερικὸ τῶν στίχων, για λόγους που ἤδη ἀναφέρθηκαν, ἐπιλέγει νὰ χρησιμοποιήσῃ δύο φορές τὴν τελεία. Ὡστόσο ὁ συνθέτης δὲν φαίνεται νὰ τις λαμβάνει καθόλου ὑπόψη του, μ’ ἀποτέλεσμα στὴ μελωδία τῆς πρώτης στροφῆς ν’ ἀπουσιάζουν οἱ δύο ἀναμενόμενες παύσεις στ’ ἀντίστοιχα μέτρα τοῦ πρώτου μέρους τοῦ πρώτου κουπλέ.<sup>67</sup>

Μπορεῖ, βέβαια, ἡ ἐπισήμανση τῆς ἀπουσίας τῶν συγκεκριμένων παύσεων νὰ θεωρηθεῖ σχολαστικὴ, καθὼς αὐτὴ ἐπηρεάζει κυρίως τὸ ρυθμὸ και σε μικρότερο βαθμὸ τὸ νόημα τῆς πρώτης στροφῆς.<sup>68</sup> Ἀντίθετα τὸ ἴδιο δὲν μπορεῖ νὰ υποστηρίξῃ κανεὶς για τὶς δραστηκὲς ἐπεμβάσεις που ὁ Παπαδημητρίου ἐπιχειρεῖ κυρίως μέσω τῆς ἀλλαγῆς τῆς σειρᾶς τῶν στροφῶν, ἡ ὁποία ἀποσκοπεῖ στὴ δημιουργία ρεφρέν (κάτι που για τὰ υπόλοιπα ποιήματα τοῦ Ελύτη ἐπέλεξε ν’ ἀποφύγει)· συγκεκριμένα ἀπέκοψε τὴν τελευταία στροφή ἀπὸ τὴ θέση τῆς –παραβλέποντας τὴ στενὴ σύνδεσή της με τὴν ἀμέσως προηγούμενη– και τὴν ἔνωσε με τὴν τρίτη δημιουργώντας ἓνα ρεφρέν,<sup>69</sup> που ὄχι μόνο δὲν φέρει ἓνα καινούργιο νόημα (κάτι που ἀπὸ καλλιτεχνικὴ ἀποψη θα ἦταν ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον), ἀλλὰ ἀντίθετα στερεῖται νοηματικῆς συνεκτικότητας. Πράγματι, ἐνὸς τὸ πρώτο μέρος τοῦ ρεφρέν ἀφορᾶ τὸ παρελθοντικὸ ἐπίπεδο, ὅπου ὁ μυθικὸς Ἀγαμέμνονας ἔχει ἤδη δολοφονηθεῖ «ἀπ’ τὴ γυναίκα»<sup>70</sup> του, ξαφνικά, ἡ

<sup>66</sup> Παπαδημητρίου - Ἀρβανιτάκη (2011) κομμάτι 5ο, λ.: 02:48-03:05.

<sup>67</sup> Παπαδημητρίου - Ἀρβανιτάκη (2011) κομμάτι 9ο, λ.: 00:11-00:24.

<sup>68</sup> Ο Α. Καλογερόπουλος (2003: 51-2), ἐξετάζοντας τὶς μελοποιήσεις που ἔχουν γίνῃ σε ποιήματα τοῦ Ελύτη και τοῦ Ρίτσου, παρατηρεῖ ὅτι ἓνα συχνὸ πρόβλημα εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι «εἶναι δύσκολο» για τὸν ἐκάστοτε συνθέτη «νὰ παρακολουθῆσει τὴν ἐσωτερικὴ μουσικὴ που» τὸ ὑπὸ μελοποίηση ποίημα «διαθέτει».

<sup>69</sup> Παπαδημητρίου - Ἀρβανιτάκη (2011) κομμάτι 9ο, λ.: 00: 38-01:05 (= 01:44-02:10= 02:22-02:49). Ἀς σημειωθεῖ ὅτι στὸ ἐνθετο βιβλιάρκι με τὸς στίχους τὸ ποίημα τοῦ Ελύτη ἀναγράφεται, χωρὶς τὴν ἐν λόγῳ ἀλλαγὴ τῆς σειρᾶς τῶν στροφῶν.

<sup>70</sup> Ἀξίζει ἐδῶ νὰ σημειωθεῖ ὅτι στὸ τραγούδι ἡ φράση «ἀπ’ τὴ γυναίκα σου» ἔχει μετατραπῆ σε «ἀπὸ τὴ γυναίκα σου». Πιθανότατα ἡ ἀνεπαίσθητη αὐτὴ ἀλλαγὴ νὰ ἐγίνε, ὥστε ὁ στίχος νὰ ταιριάζει

Κλυταιμνήστρα βρίσκεται ανεξήγητα σε έναν μελλοντικό χρόνο μετρώντας με αγωνία τα χρόνια της απουσίας του συζύγου της. Μάλιστα, καθώς το δεύτερο μέρος του ρεφρέν έχει αποκοπεί από τα συμφραζόμενά του, ο ακροατής του τραγουδιού αδυνατεί να καταλάβει τι είναι «τὸ ἓνα [...] καὶ τὸ δέκα» που «θὰ μετράει στὰ δάχτυλά της» η Κλυταιμνήστρα, εφόσον την αμέσως προηγούμενη στιγμή άκουσε ότι ο Αγαμέμνων είχε ήδη δολοφονηθεί «ἀπ' τὴ γυναίκα» του.

Μια πιθανή εξήγηση του λόγου που ο συνθέτης ένωσε τις δυο αυτές στροφές είναι ότι παρατήρησε πως τόσο η τρίτη στροφή όσο και η έκτη περιέχουν στον πρώτο στίχο κλητική προσφώνηση στον Αγαμέμνονα και τελειώνουν με τις φράσεις «ἀπ' τὴ γυναίκα σου» και «ἡ γυναίκα σου» αντιστοίχως. Ωστόσο φαίνεται πως δεν κατανόησε<sup>71</sup> ότι αυτές οι λεκτικές αντιστοιχίες, όχι μόνο δεν υποδηλώνουν τη νοηματική αναλογία των δυο στροφών, αλλά αντίθετα, μέσω της σχεδόν αυτολεξεί ένταξής τους σε εντελώς αντικρουόμενα μεταξύ τους συμφραζόμενα –γεγονός που στη δεύτερη περίπτωση τις κάνει να ακούγονται *διφωνικά*<sup>72</sup>– υπογραμμίζουν τη συγκρουσιακή ένταση ανάμεσα στην τρίτη στροφή, που ακολουθεί πιστά το μύθο, και στην τελευταία, που ολοκληρώνει την ανατροπή του (η οποία, όπως προαναφέρθηκε, αρχίζει από την αμέσως προηγούμενη). Ενδεχομένως η συνειδητή σύνδεση του γνωστού μύθου και της (ολοκληρωμένης) ανατροπής του στο ρεφρέν να είχε ενδιαφέρον, αρκεί αυτό να μπορούσε να γίνει κατανοητό από τους ακροατές, κάτι που, προφανώς, δεν ισχύει στη συγκεκριμένη περίπτωση, εφόσον η αποκοπή της τελευταίας στροφής από τα συμφραζόμενά της και η σύνδεσή της με την τρίτη, όχι μόνο δεν οδηγεί το μυαλό του αποδέκτη στο ότι με το συγκεκριμένο δίστιχο ολοκληρώνεται η μυθολογική ανατροπή (άλλωστε την πρώτη φορά που ακούγεται το ρεφρέν, μετά το πρώτο κουπλέ, δεν έχει αρχίσει καν η εν λόγω ανατροπή), αλλά του δημιουργεί το (δίχως απάντηση) ερώτημα τι είναι αυτό «τὸ ἓνα [...] καὶ τὸ δέκα» του Αγαμέμνονα που «θὰ μετράει στὰ δάχτυλά της» η Κλυταιμνήστρα ύστερα από τη δολοφονία του.

Πέρα, όμως, από το χωρίς νοηματική συνεκτικότητα ρεφρέν, και το δεύτερο κουπλέ παρουσιάζει προβλήματα. Καταρχάς, το πρώτο δίστιχό του από «Ἄσ' τὸν ἄνεμο νὰ λέει ἄσ' τον νὰ λυσσᾶ/ κάποιος θὰ ἔναι ὁ Αγαμέμνων κάποια ἢ φόνισσα» έχει

---

καλύτερα με τη μελωδία. Βέβαια με τον τρόπο αυτό ο στίχος από τροχάιος (άλλωστε όλοι οι στίχοι του ποιήματος είναι τροχάϊκοί) μετατρέπεται σε ίαμβο.

<sup>71</sup> Όπως επισημαίνει ο Νότης Μαυρουδής (1985: 53-4) –με αφορμή την μελοποίηση που είχε κάνει για το *Άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας*–, «[ε]ίναι ένα μαγευτικό βάσανο η ασχολία ενός συνθέτη όταν βρίσκεται μπροστά στην ποίηση του Ελύτη. Η ποίησή του απαιτεί νοητικές διεργασίες» κατά τη μελοποίηση.

<sup>72</sup> Για τις *διφωνικές λέξεις* και το *διφωνικό λόγο*, βλ.: Bakhtin (2000) 295 κ.ε.

μετατραπεί σε «Ἄσ’ τὸν ἄνεμο νὰ κλαίει ἄσ’ τον νὰ φυσᾷ».<sup>73</sup> Με τον τρόπο αυτό το μάταιο («Ἄσ’ τὸν [...] νὰ λέει ἄσ’ τον») της λυσσασμένης («λυσσᾷ») προσπάθειας ανατροπής του πεπρωμένου («κάποιος θά ’ναι ὁ Ἀγαμέμνων κάποια ἢ φόνισσα») ἀπὸ τον ἄνεμο ἔχει αντικατασταθεῖ ἀπὸ την ατελέσφορη («Ἄσ’ τὸν [...] ἄσ’ τον») συναισθηματικὴ συμμετοχὴ τῆς φύσης («κλαίει») στὴν αποτρόπαιη συζυγοκτονία (ἐνὼ ταυτόχρονα “ακυρώνεται” ὁ προαναφερθεῖς λανθάνων διακειμενικός διάλογος με τοὺς στίχους 653-66 τοῦ *Αγαμέμνονα* τοῦ Αἰσχύλου). Βέβαια, τὸ σημαντικότερο πρόβλημα εἶναι ὅτι τὸ νόημα τοῦ ὑπὸ ἐξέταση κουπλέ μένει ημιτελές, μίας και τὸ κομβικὸ σημεῖο τῆς προφητείας, ἴτοι τὸ ἀποτέλεσμα που θὰ ἐπιφέρει ἡ ἀφίξη τοῦ μελλοντικοῦ Ἀγαμέμνονα σε μία χώρα ἀκατοίκητη, ἀναπόφευκτα, λόγω τῆς μετατόπισης τῆς τελευταίας στροφῆς, δὲν ὑπάρχει· ἔτσι ὁ ἀκροατὴς δὲν μπορεῖ νὰ κατανοήσῃ τὴ σημασία και τὴ λειτουργία τῆς (ημιτελοῦς πια) πρόβλεψης/προφητείας σχετικά με τὴν ἀφίξη τοῦ μελλοντικοῦ Ἀγαμέμνονα σε μία «χώρ[α] ἀκατοίκητ[η]», ἐφόσον δὲν μαθαίνει ποιο θὰ εἶναι τὸ επακόλουθο τῆς συγκεκριμένης ἀφίξης. Φυσικά δὲν τίθεται ζήτημα για τὸν ἀν ἡ μελωδία ἀναδεικνύει τὸν προφητικὸ τόνο τοῦ δευτέρου κουπλέ, ἀφοῦ ἡ ἴδια ἡ προφητεία ἔχει κατακερματιστεῖ. Ὅπως φαίνεται, λοιπόν, ὁ ἀκροατὴς, ἀπὸ τὸ πρῶτο ρεφρέν ἕως και τὸ τέλος τοῦ τραγουδιοῦ, ἀδυνατεῖ νὰ κατανοήσῃ τοὺς στίχους,<sup>74</sup> μίας και τὸ νόημά τοὺς ἔχει καταστρατηγηθεῖ (ἴσως ἐκεῖνοι οἱ ἀκροατές, που συνηθίζουν νὰ στρέφουν σχεδὸν ἀποκλειστικά τὴν προσοχή τοὺς στο ρεφρέν,<sup>75</sup> ν’

<sup>73</sup> Παπαδημητρίου - Αρβανιτάκη (2011) κομμάτι 9ο, λ: 01:17-01:22.

<sup>74</sup> Το γεγονός ὅτι «Ο Ἀγαμέμνων» δὲν γνώρισε τὴν ἐπιτυχία τῶν υπόλοιπων μελοποιημένων ἀπὸ τὸν Δ. Παπαδημητρίου ποιημάτων τοῦ Ελύτη (και κυρίως τῶν «Τὸ παράπονο» και «Ὅλα τα πήρε τὸ καλοκαίρι») που περιλαμβάνονται στο ἴδιο CD (*Τραγούδια για τοὺς μήνες*) εἶναι πολὺ πιθανόν νὰ οφείλεται –σε ἓναν βαθμὸ– και στὴν ἀδυναμία κατανόησης τοῦ νοήματος τοῦ μεγαλύτερου μέρους τοῦ ἀπὸ τοὺς ἀκροατές· μία ἀδυναμία, που δὲν οφείλεται, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν παραπάνω ἐπιχειρηματολογία, στὴ δική τοὺς “ανεπάρκεια”, ἀλλὰ ἀποτελεῖ ἀπότοκο τῶν ἀλλαγῶν που ὁ συνθέτης ἔκανε στὴ σειρά τῶν στροφῶν.

<sup>75</sup> Ενδιαφέρουσα ἴσως εἶναι για ὅσους ἀσχολοῦνται με τὴν Πολιτισμικὴ Κριτικὴ ἡ χρῆση τοῦ ὑπὸ ἐξέταση τραγουδιοῦ (με ἔμφαση στο ρεφρέν) στὴν τελευταία σκηνὴ τοῦ δέκατου ἐπεισοδίου τῆς *μαύρης κωμικῆς* σειράς τοῦ ANTI «Ἐγκλήματα» (<https://www.antenna.gr/watch/399764/-egklimata--epeis-10-λ.: 28:40-31:50>). Συγκεκριμένα στὴν ἐν λόγω σκηνὴ ἡ Σωσὼ περιμένοντας τὸ σύζυγό τῆς, Ἀλέκο –τὸν ὁποῖο συνεχῶς σχεδιάζει νὰ σκοτώσῃ, καθὼς γνωρίζει ὅτι τὴν ἀπατάει– νὰ ἐπιστρέψῃ, ἀκούει τὸν *Αγαμέμνονα*· ἐκείνη τὴ στιγμὴ μπαίνει στὴν κρεβατοκάμαρα ὁ Ἀλέκος, ἡ Σωσὼ χαμηλώνει τὴ μουσικὴ και κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ πρώτου κουπλέ με εἰρωνικὸ ὕφος τοῦ δηλώνει (ἐμμέσως πλην σαφῶς) ὅτι γνωρίζει τὸ λόγο που ἄργησε νὰ ἐπιστρέψῃ σπῆτι· μόλις, ὅμως, τὸ κομμάτι φτᾶει στο ρεφρέν δυναμώνει τὴ μουσικὴ και τὸν προτρέπει ν’ ἀκούσῃ· ἀμέσως μετὰ ξαναχαμηλώνει τὴ μουσικὴ και κατὰ τὴ διάρκεια τῆς εἰσαγωγῆς και τοῦ πρώτου μέρους τοῦ δευτέρου κουπλέ ἀρχίζει πάλι με εἰρωνικὸ κι ἀπειλητικὸ ὕφος τὴ συζήτηση. Ενδιαφέρον εἶναι ὅτι ὁ διάλογός τοὺς βρίσκεται σε ἀμείωτη σύνδεση με τοὺς στίχους τοῦ πρώτου μέρους τοῦ δευτέρου κουπλέ, μίας κι ὁ Ἀλέκος τὴν ὥρα που ἀκούγεται ὁ στίχος «κάποιος θά ’ναι ὁ Ἀγαμέμνων κάποια ἢ φόνισσα», ρωτᾶει ἐμφανῶς τρομαγμένος ἀν τὸ τραγούδι αὐτὸ εἶναι συμβολικὸ· ἐκείνη τὴ στιγμὴ τὸ –προβληματικὸ, ὅπως ἤδη σημειώθηκε– δεύτερο μέρος τοῦ δευτέρου κουπλέ παραλείπεται και ἡ Σωσὼ με χαϊρέκακο ὕφος δυναμώνει ἐκ νέου τὴν ἔνταση τῆς μουσικῆς, για νὰ ἀκούσῃ ὁ σύζυγός τῆς ξανά τὸ ρεφρέν. Ὅπως φαίνεται, ἐδῶ τὸ τραγούδι χρησιμοποιεῖται (με ἔντονη



αποκομίσουν από το πρώτο μέρος του τη γενική αίσθηση ότι το τραγούδι είναι ένα δυσνόητο μοιρολόι για τη δολοφονία του μυθικού Αγαμέμνονα από την Κλυταιμνήστρα).



---

δόση *black humor*) ως σαφής προσήμανση των δολοφονικών σχεδίων της Σωσώς. (Τη σκηνή αυτή μπορεί να τη δει κανείς και στο: <https://www.youtube.com/watch?v=Ftg74ymPtuc>).

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Πρωτογενής

- Βαλαωρίτης, Ν. (1998), *Αλληγορική Κασσάνδρα*, Αθήνα: Καστανιώτη.
- Ελύτης, Ο. (2008<sup>5</sup>), «Τα Ρω του Έρωτα (1972)» στο *Ποίηση*, Αθήνα: Ίκαρος, σσ. 261-317.
- Quandt, G. (κριτ. έκδ.) (1973<sup>4</sup>), *Orphei Hymni*, Dublin - Zürich: Apud Weidmannos [1η:1941].
- Μαυρουδής, Ν. (1985), «Για τον Οδυσσέα Ελύτη», *Τέχνες και Γράμματα* 43-44 (αφιέρωμα στον Οδ. Ελύτη): 53-4.
- Murray, G. (κριτ. έκδ.) (1964<sup>18</sup>), *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*, Oxford: Clarendon University Press [1η: 1937].
- Παλαμάς, Κ. [χ.χ.], *Άπαντα*, τ. Ε', Ζ', Αθήνα: Μπίρης.
- Παπαδημητρίου, Δ. - Αρβανιτάκη, Ε. (2011), *Τραγούδια για τους μήνες (CD)*, Universal Music SA (Greece) [1η εκδ.: 1996].

### Δευτερογενής

- Αγάθος, Θ. (2012), «Οι τίτλοι των ποιητικών συλλογών του Οδυσσέα Ελύτη», *Θέματα Λογοτεχνίας* 49 (αφιέρωμα στον Οδ. Ελύτη): 85-98.
- Ahern Jr, C. F. (1990), «Ovid as Vates in the Proem to the *Ars Amatoria*», *CPh* 85: 44-8.
- Αντωνίου, Α. (2015), «Οδυσσέας Ελύτης, Τα Ρω του Έρωτα» στο Χλωπτσιούδης, Δ. (επιμ.), *Δια-κριτικές ματιές στη λογοτεχνική έκφραση*, Θεσσαλονίκη: το βιβλίο, σσ. 36-41.
- Badnall, T. P. (2008), *The wedding song in Greek literature and culture*, PhD thesis, University of Nottingham.
- Bakhtin, M. (2000), *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, (μτφρ.: Ιωάννου, Α., επιμ.: Χατζηβασιλείου, Β.), Αθήνα: Πόλις.

- Carson, J. (1997), *The collected poems of Odysseus Elytis* (transl.: Carson, J. - Sarris, N., introduction and notes: Carson, J.), Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Γιατρομανωλάκης, Δ. (2003), «Ετερογλωσσικοί διάλογοι και ανα-σύνθεση στη Σαπφώ του Οδυσσέα Ελύτη», *Σύγκριση* 13: 60-72.
- Γιωτοπούλου, Δ. (2009), «Οι μεταμορφώσεις της Κασσάνδρας στη Νεοελληνική Λογοτεχνία», στο Πυλιαρινός, Θ. (επιμ.), *Ελληνική αρχαιότητα και Νεοελληνική Λογοτεχνία*, Κέρκυρα: Εκδόσεις Ιονίου Πανεπιστημίου, σσ. 51-69.
- \_\_\_\_\_ (2011), «Η πολυδιάστατη Κασσάνδρα του Νάνου Βαλαωρίτη» στο Δήμας, Κ. (επιμ.), *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα): Πρακτικά Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010)*, τ Β', Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, σσ. 29-34.
- \_\_\_\_\_ (2018), «Ιχνηλατώντας τις μεταπλάσεις του κλασικού μύθου του Αγαμέμνονα στη νεοελληνική ποίηση» στο *Ταυτότητες: Γλώσσα και Λογοτεχνία. Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου για τα 20 χρόνια λειτουργίας του Τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας του Δ.Π.Θ.*, τ. Β', Κομοτηνή: Σαΐτα, σσ. 209-20.
- Γκαστή, Ε. (2009), *Αισχύλου Αγαμέμνων: Ζητήματα εσωτερικής ποιητικής*, Αθήνα: Gutenberg.
- De Jong, E. (2009), «Όμηρος και αφηγηματολογία» στο Ρεγκάκος, Α. (επιμ.), *A new companion to Homer: Εγχειρίδιο Ομηρικών Σπουδών*, (μτφρ.: Πέτικα, Φ. - Σκέμης, Μ. Μουρατίδης, Μ.), Αθήνα: Παπαδήμας, σσ. 378-403.
- Denniston, J. D. - Page, D. (1957), *Aeschylus: Agamemnon*, Oxford: Clarendon University Press.
- Δήμου, Ι. (2003), «Οι αντιλήψεις για το θάνατο στο ποιητικό έργο του Οδυσσέα Ελύτη σε σχέση με την Αρχαία Ελληνική και Βυζαντινή Φιλολογία» στο *1η Συνάντηση εργασίας μεταπτυχιακών φοιτητών τμήματος Φιλολογίας. 12-13 Μαΐου 2001*, Αθήνα, σσ. 241-51.
- Fisher, R. S. - Lewis, A.-M. (1984), «Agamemnon, Troy and the Pleiades», *Revue belge de philologie et d'histoire* 62: 5-15.
- Fletcher, A. (1964), *Allegory: Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca: Cornell University Press.

- Fraenkel, E. (1950), *Aeschylus: Agamemnon. Edited with a commentary*, vol: II, Oxford: Clarendon University Press.
- Frontain, R. J. - Wojcik, J. (eds.). (1984), *Poetic Prophecy in Western Literature*, Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- Frangoulidis, S. (2016), «Seneca's Agamemnon: Mycenaean Becoming Trojan», in Frangoulidis, S. Harrison, S. J. - Manuwald, G. (eds.), *Roman Drama and its Contexts*, Berlin: De Gruyter, pp. 395-409.
- Ζένιος, Σ. (2016), «Ο ποιητής ως προφήτης και ως πιερότος στην ποίηση του Ρώμου Φιλύρα: Οι επιβιώσεις της ρομαντικής ιδεολογίας», *Σύγκριση* 26: 31-47.
- Genette, G. (1987), *Paratexts. Thresholds of interpretation* (μτφρ.: Lewin, J. E.), Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_ (2018), *Παλίμψηστα* (μτφρ.: Πατσογιάννης, Β., επιμ.: Στεφανοπούλου, Μ. - Τσιριμώκου, Λ., εισαγ.: Τσιριμώκου, Λ.), Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.
- Headlam, W. (1910), *The Agamemnon of Aeschylus. With Verse Translation, Introduction and Notes*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hill, J. S. (1979), *John Milton: Poet, Priest and Prophet: A Study of Divine Vocation in Milton's Poetry and Prose*, London: The Macmillan Publishers Ltd.
- Hunter, L. (2010), «Allegory happens: allegory and the arts post 1960» in Copeland, R. - Struck, P. T. (eds.), *The Cambridge Companion to Allegory*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 266-80.
- Ιακώβ, Δ. Ι. (2000α), «Η αρχαιογνωσία του Οδυσσέα Ελύτη» στο *Η αρχαιογνωσία του Οδυσσέα Ελύτη και άλλες νεοελληνικές δοκιμές*, Αθήνα: Ζήτρος, σσ. 13-98.
- \_\_\_\_\_ (2000β), «Ο Οδυσσέας Ελύτης και η αρχαία ελληνική λογοτεχνική παράδοση» στο *Η αρχαιογνωσία του Οδυσσέα Ελύτη και άλλες νεοελληνικές δοκιμές*, Αθήνα: Ζήτρος, σσ. 121-8.
- Ιερωνυμάκη, Θ. (2019), *Ο Δανδής και ο Πιερότος: Μαλακάσης, Φιλύρας, Καρυωτάκης*, Αθήνα: Σμίλη.
- Ιλίνσκαγια, Θ. (1992), «Η ιδέα του Λαού και η δημοτική παράδοση στον "Αλαφροϊσκιωτο" του Αγ. Σικελιανού (Με συγκριτικές αναφορές στον Β. Ιβάνοφ)», *Σύγκριση* 4: 17-25.
- Jenkins, I. (1983), «Is There Life after Marriage? A Study of the Abduction Motif in Vase Paintings of the Athenian Wedding Ceremony», *BIGS* 30: 137-45.

- Καλογερόπουλος, Α. (2003), «Γιάννης Ρίτσος και Οδυσσέας Ελύτης: Δύο μελοποιημένοι ποιητές», *Τετράδια Ευθύνης* 40 (Οδυσσέας Ελύτης - Γιάννης Ρίτσος: Βίοι παράλληλοι - Έργα παράλληλα): 50-3.
- Καλογήρου, Τ. – Οικονομοπούλου, Β. (2012), «Μουσική ποίηση και παιδιά: Μια σχέση συναλληλίας στα Ρω του Έρωτα του Οδυσσέα Ελύτη», *Θέματα Λογοτεχνίας* 49 (αφιέρωμα στον Οδ. Ελύτη): 64-75.
- Keeley, E. (1987), «Οι φωνές στο Άξιον Εστί του Ελύτη» (1975) στο *Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση* (μτφρ.: Τσακνιάς, Σ.), Αθήνα: Στιγμή, σσ. 179-91.
- Kennedy, R. (ed.) (2017), *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus*, Leiden - Boston: Brill.
- Kitto, H. D. F. (2010<sup>8</sup>), *Η αρχαία ελληνική τραγωδία* (μτφρ.: Ζενάκος, Λ.), Αθήνα: Παπαδήμας.
- Κόκορης, Δ. (2012), «Πυθαγόρεια στοιχεία στο “Μονόγραμμα” του Οδυσσέα Ελύτη», *Θέματα Λογοτεχνίας* 49 (αφιέρωμα στον Οδ. Ελύτη): 11-8.
- Λεμπέση, Λ. (2015), *Μουσική έμπνευση από την Αρχαία Ελλάδα και τη Λογοτεχνία: Έλληνες και ξένοι συνθέτες*, Αθήνα: Panas Music.
- Lévi-Strauss, C. (1958), *Anthropologie structural*, Paris: Plon.
- Λιαπής, Β. (2008), «Η Λογοτεχνική Πρόσληψη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας τον Εικοστό (και τον Εικοστό Πρώτο) Αιώνα» στο Μαρκαντωνάτος, Α. - Τσαγγάλης, Χ. (επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία: Θεωρία και Πράξη*, Αθήνα: Gutenberg, σσ. 265-447.
- Λουλακάκη, Ε. (1997), «Σαπφώ και Ελύτης. Ο Ηλιοβόρος και η Σεληνοβάμων», *Νέα Εστία* 1674-1675 (αφιέρωμα στον Οδ. Ελύτη): 567-75.
- Loulakaki-Moore, I. (2014), «The Dark Philosopher and the postmodern turn: Heraclitus in the poetry of Seferis, Elytis and Fostieris», *Byzantine and Modern Greek Studies* 38: 91-113.
- Μαρκαντωνάτος, Γ. (1985), *Επίτομο Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*, Αθήνα: Gutenberg.
- Μητσάκης, Κ. (1997), «Ο Ελύτης και η μουσική», *Νέα Εστία* 1674-1675 (αφιέρωμα στον Οδ. Ελύτη): 437-44.
- Mitchell-Boyask, R. (2006), «The Marriage of Cassandra and the Oresteia: Text, Image, Performance», *TAPhA* 136: 269-97.

- Μπαμπινιώτης, Γ. (1984), «Η λειτουργία της στίξεως στο κείμενο. Η πολυσημία της α-στιξίας σ' ένα κείμενο του Ελύτη» στο *Γλωσσολογία και λογοτεχνία: Από την τεχνική στην τέχνη του λόγου*, Αθήνα, σσ. 205-19.
- Nooter, S. (2017), *The Mortal Voice in the Tragedies of Aeschylus*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ο'Hara, J. J. (1990), *Death and the Optimistic Prophecy in Vergil's Aeneid*, Princeton: Princeton University Press.
- Παναρέτου, Α. Π. (1997), «Η ποίηση του Ελύτη και τα παιδιά: Μια σχέση εφικτή και καρποφόρα», *Νέα Εστία* 1674-1675 (αφιέρωμα στον Οδ. Ελύτη): 499-506.
- Papastamati, S. (2012), *Gamos in archaic and classical Greek Poetry: theme, ritual and metaphor*, PhD thesis, University College London.
- Περυσινάκης, Ι. Ν. (1990), «Το Άξιον Εστί του Οδ. Ελύτη: Επιδράσεις από την αρχαία ελληνική λογοτεχνία», *Ελληνικά* 41: 95-110.
- Pfundstein, J. M. (2003), «Λαμπρούς Δυνάστας: Aeschylus, Astronomy and the Agamemnon», *CJ* 98: 397-410.
- Rose, E. J. (1964), «“Mental Forms Creating”: “Fourfold Vision” and the Poet as Prophet in Blake's Designs and Verse», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23: 173-83.
- Ρούσσου, Β. (2007), *Ο ελεύθερος στίχος υπό το πρίσμα της σύγχρονης μετρικολογίας: τα πρώτα ελληνικά ελευθερόστιχα ποιήματα 1920-1940*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα, Ε.Κ.Π.Α.
- Russell, C. (1985), *Poets, Prophets, and Revolutionaries: The Literary Avant-garde from Rimbaud through Postmodernism*, Oxford: Oxford University Press
- Savenko, A. (2017), «Ο ποιητής ως προφήτης: παράλληλα μοτίβα στα έργα των Τ. Σεβτσένκο, Α. Κάλβου και Π. Β' Πέτροβιτς-Νιέγος» στο Dinu, T. (επιμ.), *Τα πρακτικά του 3ου Συνεδρίου των Νεοελληνιστών των Βαλκανικών Χωρών: ο Ελληνισμός ως πολιτιστικός και οικονομικός παράγοντας στα Βαλκάνια (1453-2015): γλώσσα, λογοτεχνία, τέχνη, κοινωνία, Βουκουρέστι 16-17 Οκτωβρίου 2015*, Βουκουρέστι: UER Press, σσ. 569-79.
- Scott, W. C. (1966), «Wind Imagery in the *Oresteia*», *TAPhA* 97: 459-71.
- Seaford, R. (1987), «The Tragic Wedding», *JHS* 107: 106-30.
- \_\_\_\_\_ (2012), *Cosmology and the Polis: The Social Construction of Space and Time in the Tragedies of Aeschylus*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Σιαφλέκης, Ζ. Ι. (2005<sup>2</sup>), *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Αθήνα: Gutenberg.
- Sommersein, A. H. (2016), *Η ζωή και το έργο του Αισχύλου* (επιμ. - προλ.: Μαρκαντωνάτος, Α., μτφρ.: Πολυκάρπου, Π.), Αθήνα: Gutenberg.
- Στηλιανού, Ν. (2018), «Οδυσσέας Ελύτης: το δακτυλικό αποτύπωμα της Ελλάδας μέσα από την αρχαία ελληνική φιλοσοφία και το υπερρεαλιστικό κίνημα», *Πόρφυρας* 166: 327-36.
- Taplin, O. (1977), *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford: Clarendon University Press.
- Τεμπρίδου, Γ. (2016), *Το άμοιαστο της ποίησης και το ισόποσο της φιλοσοφίας: Ο διπλός εαυτός του Οδυσσέα Ελύτη*, Διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, Α.Π.Θ.
- Τριανταφύλλου, Θ. (2012), *Οι αριθμοί και άλλες μαθηματικές ψηφίδες στο έργο του Οδυσσέα Ελύτη: μαθηματικές ιχνηλασίες σε μη μαθηματικά κείμενα*, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Trinacty, C. V. (2014), *Senecan Tragedy and the Reception of Augustan Poetry*, Oxford: Oxford University Press.
- Τσάμης, Χ. (2017), *Η πρόσληψη της αρχαιομυθής Κασσάνδρας και η δραματική μορφή του μονολόγου στα έργα των: Ανδρέα Φλουράκη (Κάσσυ), Μάριου Ποντίκα (Χλιμίντρισμα), Sergio Blanco (Kassandra), Δημήτρη Δημητριάδη (Ο Ευαγγελισμός της Κασσάνδρας, γεννητικό άγγελμα)*, Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Πανεπιστήμιο Πατρών: Πάτρα.
- Vitti, M. (1980), «Τρόποι μιας εξέγερσης: Από τον υπερεαλισμό στο σημερινό κόσμο», *Αντί* 146 (αφιέρωμα στον Οδ. Ελύτη): 24-7.
- \_\_\_\_\_ (1984), *Οδυσσέας Ελύτης: Κριτική μελέτη*, Αθήνα: Ερμής.
- Χατζηγιακουμή, Μ. (2012), «Η Λόγια παράδοση στο έργο του Οδυσσέα Ελύτη», *Θέματα Λογοτεχνίας* 49 (αφιέρωμα στον Οδ. Ελύτη): 189-207.

**Η «Ωραία Ελένη» του Κ. Καλδάρα (1988) και ο ανοιχτός της διάλογος με τον αρχαίο μύθο και την Ελένη του Ευριπίδη: εκκοσμηκευμένη αγάπη, αέναη φυγή από μια πραγματικότητα σε αποδρομή και φιλοσοφικές διαδρομές στο διάβα των αιώνων.**

*Παναγιώτης Γαλάνης*

**Εισαγωγή: Επίδραση της κλασικής γραμματείας στη σύγχρονη μουσική – Ένα πολύπλοκο σύστημα σχέσεων**

Η κλασική γραμματεία συνεχίζει ακόμα και σήμερα, ίσως και περισσότερο από ποτέ – αφού γίνεται αισθητή η ανάγκη επανομηματοδότησης της καθημερινότητας με τα ιδανικά μιας «δοκιμασμένης», λαμπρής παραγωγής– να εμπνέει και να φωταγωγεί – μεταξύ άλλων– το σύνολο της καλλιτεχνικής δραστηριότητας των λαών και των πολιτισμών. Κάτι τέτοιο είναι απολύτως εύλογο, αφού προσφέρει όχι μόνο ένα πλούσιο θεματολόγιο, αλλά έτι περαιτέρω και μία ολόκληρη «κοσμοθεωρία», ένα τρόπο ζωής που δεν πρέπει να αφηθεί λησμονημένος.

Το εδώ ενδιαφέρον ζήτημα, ήτοι η επιρροή της στην ελληνική μουσική από το 1950 και ύστερα αποτελεί μία εντελώς πρωτοποριακή θέαση της επίδρασης της κλασικής γραμματείας στη στιχουργική, αφού καλύπτει ένα ευρύ φάσμα μουσικής παραγωγής, τόσο έντεχνης, όσο και λαϊκής, σε μία εποχή που εν πολλοίς δεν έχει μελετηθεί. Είναι γεγονός πως ιδίως μετά το 1950 ανιχνεύονται αρκετά δείγματα (μελοποιήσεων και μουσικών συνθέσεων) εμπνευσμένα από μύθους κοινούς στην Ελληνορωμαϊκή Αρχαιότητα.<sup>1</sup> Αλλά, η επιρροή τους εξικνείται μέχρι του σημείου της θεματικής άντλησης και δεν διολισθαίνει σε μια απόλυτη ταύτιση, ούτε απώλεια της ιδιαίτερης φυσιολογίας των τραγουδιών αυτών. Επίσης, δεν θα πρέπει να παραβλεφθεί πως η πάροδος των ετών αν δεν αλλοίωσε, πάντως επηρέασε την αυθεντικότητα των νοημάτων, των λέξεων και των θεμάτων των τραγουδιών, τα οποία δεν αντιγράφουν σε ουδεμία περίπτωση τις αρχαίες τους πηγές έμπνευσης, παρά

---

<sup>1</sup> Vuillermoz (1980) 263-9.



αντλούν χρήσιμα στοιχεία, τα οποία κι ενσωματώνουν στην ιδιαίτερη φυσιογνωμία τους, δομώντας μία αμιγώς πρωτότυπη καλλιτεχνική ταυτότητα.

### 1. Η Ελένη του μύθου και της αρχαίας παράδοσης

Για το κρίσιμο πεδίο της μελέτης αυτής πρέπει να υπομνηστούν κάποιες παρατηρήσεις εν είδει εισαγωγής. Καταρχάς, είναι πέρα από αυτονόητο ότι για την Ελένη έχουν χυθεί τόνοι μελάνης και κανείς δεν θα ήταν ικανός να διατυπώσει βάσιμες και πρωτότυπες θεωρήσεις για το πρόσωπό της ή για όλα εκείνα τα άλλα πρόσωπα (επώνυμα ή/και ανώνυμα) που σχετίστηκαν με αυτή. Και τούτο διότι οι αιώνες που μεσολάβησαν τροφοδότησαν τη γραμματεία –τόσο την ελληνική, όσο και την ξένη– με άπειρα κείμενα παντός είδους, ποιητικά, αφηγηματικά κλπ. Το σημαντικό στοιχείο είναι πως τα παραδοσιακά, τουλάχιστον, γνωρίσματα της εξωτερικής εμφάνισης της Ελένης, όπως και του χαρακτήρα της, ενέπνευσαν τη φαντασία των καλλιτεχνών για να εκφραστεί έκαστος με το δικό του ιδιαίτερο ύφος. Το ενδιαφέρον της μελέτης αυτής εντοπίζεται στην φιλοσοφική ενατένιση του προσώπου της Ελένης και δη στο θεματικό πεδίο της επίδρασης της κλασικής γραμματείας στο μοντέρνο τραγούδι. Κρίνεται, όμως, πρωτίστως σκόπιμη η ανασκόπηση τόσο των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της Ελένης (πρωτογενώς) όσο και της μεταχείρισης του προσώπου της (δευτερογενώς) στην Αρχαιότητα, αλλά και μεταγενέστερα.

Αρχικά, στον πασίγνωστο μύθο (στη μυθική παράδοση)<sup>2</sup> η ωραία Ελένη συμβολίζει αφενός την απόλυτη ομορφιά, αφετέρου τον όλεθρο και την καταστροφή που αυτή επισύρει, καθώς μαγνητίζει, σαγηνεύει τις ανθρώπινες καρδιές, μην αφήνοντάς τους περιθώριο άλλης σκέψης και δράσης, παρά την εναγώνια αγάπη κι αναζήτηση της ομορφιάς (πβ. εδώ ενδεικτικά τη γνωστή άποψη της υποδούλωσης στον έρωτα, Σοφοκλέους, *Αντιγόνη*, στ. 781-800,<sup>3</sup> Ξενοφών, *Κύρου Παιδεία*, βιβλίο Ε, Ι, παρ. 1-18).<sup>4</sup> Πάντως, αυτονοήτως, η ομορφιά συνιστά γενικότερο συνώνυμο της καλαισθησίας, της αρμονίας και της ισορροπίας και μπορεί να ιδωθεί κι ως βασικό αρχαιοελληνικό ιδανικό, το οποίο υπηρετείται τόσο από το παιδαγωγικό σύστημα της κάθε αρχαίας πόλεως-κράτους, όσο κι από τον καθημερινό βίο των αρχαίων Ελλήνων εν συνόλω.<sup>5</sup> Το σημαντικότερο, ωστόσο, και στο οποίο πρέπει να δοθεί περισσότερη

<sup>2</sup> Baxton (2005) 68-93.

<sup>3</sup> Calame (1999) 143.

<sup>4</sup> Παπαγεωργίου (1993) 157-65.

<sup>5</sup> Φωτεινός (2017) 78-100.

έμφαση είναι οι συνέπειες αυτής της μυθικής της πρόσληψης. Η αστείρευτη ομορφιά και το απαράμιλλο κάλλος της, που γεννούν τον πόθο, οδηγούν τελικά στη μετατροπή της από επιβλητική και σαγηνευτική-δυναμική παρουσία σε ένα άβουλο ον, ανίκανο να προβαίνει σε ελεύθερες επιλογές, κάτι που σύμφωνα με κάποιους ερευνητές δέον είναι να αποδοθεί στην γενικότερη κατασκευή των μύθων, που εκπορεύονται περιεχομενικά από τους θεούς και τις λατρευτικές παραδόσεις κι όχι –καταρχήν– από τα ανθρώπινα δεδομένα.

Μία άλλη εκδοχή της Ελένης, η οποία απορρέει από την ετυμολογική ανάλυση του ονόματός της, συσχετίζει το όνομά της με τη λέξη *έλένη* ή *έλάνη*, που σημαίνει φωτεινή πηγή.<sup>6</sup> Και αυτή, ασφαλώς, συσχετίζεται με την ως άνω μυθική της θέαση, αφού, γενικεύοντας, η φωτεινή πηγή, η ακτινοβολούσα εμπεριέχει την ομορφιά, μεταφορικά ιδωμένη.

Η μυθική παράδοση εμφανίζεται με διαφορετικές αποχρώσεις ύστερα στην επική-ομηρική ποίηση. Στα ομηρικά έπη, η Ελένη, ως καταγόμενη από τους θεούς, έχει κι αυτή θεϊκή φύση κι ως εκ τούτου κανείς δεν δύναται να την επικρίνει. Εστιάζοντας έτσι στην ομορφιά της, στην *Ιλιάδα* (Γ 121-244),<sup>7</sup> η Ελένη παρουσιάζεται στην Τειχοσκοπία, όπου, ως γνωστόν, η ομορφιά της επαινείται εμμέσως διά των γερόντων. Ωστόσο, στην *Οδύσσεια* (δ 351-595)<sup>8</sup> προστίθεται μία διαφορετικής υφής πληροφορία, που έρχεται να ταράξει τα νερά, καθώς ο Μενέλαος διηγούμενος στον Τηλέμαχο πώς βρέθηκε στην Αίγυπτο, αναφέρει ότι επέστρεψε από την Τροία με την Ελένη.

Ο Ηρόδοτος (*Ιστορίαι*, Β, 113 κ.ε.),<sup>9</sup> επιχειρώντας μία «αθώωση» της Ελένης, αναφέρει (όπως την έμαθε κι ο ίδιος από Αιγυπτίους ιερείς) την παρουσία της στην Αίγυπτο κατά τη διάρκεια του Τρωικού Πολέμου, αφού οδηγήθηκε εκεί μαζί με τον Πάρη και φυλακίστηκε από τον Πρωτέα, ενώ επανευρέθηκε από το Μενέλαο, που βρέθηκε εκεί μετά από μία καταιγίδα.

Κατόπιν τούτου, στον Στησίχορο,<sup>10</sup> ο οποίος είχε αρχικά εκφράσει την αρνητική του θέση απέναντι στο πρόσωπο της Ελένης, συναντάται η άρση των κατηγοριών εναντίον της και γίνεται αναφορά σε «είδωλο» το οποίο ο Πάρης μετέφερε μαζί του στην Τροία, ενώ η ίδια κατά παρόμοιο τρόπο με τα ως άνω παρέμεινε στην Αίγυπτο και συνάντησε ξανά το Μενέλαο. Αυτά συναντώνται στην *Παλινωδία* του

<sup>6</sup> Skutsch (1987) 188-93.

<sup>7</sup> Edwards (2014) 261.

<sup>8</sup> Μαρωνίτης (1996) 30-60.

<sup>9</sup> De Jong (2012) 127-42.

<sup>10</sup> Davison (1968) 196-225.

Στησιχόρου.<sup>11</sup> Όπως θα γίνει φανερό, η λυρική πρόσληψη της Ελένης ευρίσκεται πλησίον της αποδιδόμενης στο τραγούδι ερμηνείας, ως προς τα χαρακτηριστικά εκείνα της Ελένης που είναι κατακριτέα, ως αρρήκτως συνδεδεμένα με την εφήμερη αγάπη, την απιστία κι όλα τα συναφή και παρεπόμενα.<sup>12</sup>

Σειρά έχει η τραγική πρόσληψη της Ελένης, η θέση της δηλ. στη δραματική ποίηση. Έτσι, ο ποιητής Ευριπίδης, υιοθετεί μία στάση που δεν μπορεί να χαρακτηριστεί μονοσήμαντα ή μονολεκτικά. Λόγου χάρη, στις *Τρωάδες*<sup>13</sup> και τον *Ορέστη*,<sup>14</sup> οι ήρωες αποδίδουν στην Ελένη αρνητικά γνωρίσματα κι άρα κατακρίνεται εμφανώς το πρόσωπό της. Ωστόσο, στο εδώ ενδιαφέρον έργο, την *Ελένη* του Ευριπίδη, η διαφορετικότητα των εκπεμπόμενων μηνυμάτων και η στόχευση του ποιητή σε μια εποχή απολύτως ρευστή κι αβέβαιη δεν επιτρέπουν να λειοδορηθεί η Ελένη. Το έργο του, αν κι αντλεί την αφορμή του για την Ελένη από τις παραπάνω πηγές, επιδιώκει να διαμηνύσει το παράλογο ενός πολέμου, διατρανώνοντας τη θέση του περί των προσωπικών κινήτρων των πολέμων, οι οποίοι είναι συλλήβδην εγωιστικοί, παράλογοι κι ανάγουν την υποκειμενική θέληση των ατόμων σε «αντικειμενικό» στόχο τους. Επίσης, καταγγέλλει ενδεχομένως και με έμμεσο τρόπο την εξαπάτηση και τη χειραγώγηση του πλήθους προς μία (πολεμική) συμπεριφορά κι έτσι αποτελεί παράδειγμα ο ίδιος κραυγαλέου φιλειρηνιστή.<sup>15</sup> Βεβαίως, και το ιστορικό υπόβαθμο της τραγωδίας *Ελένη* δικαιολογεί αυτή τη «λυσσαλέα» έκφραση αντιπολεμικότητας. Τα ως άνω συνηγορούν στο γενναίο –αν μη τι άλλο– συμπέρασμα ότι η Ελένη του Ευριπίδη είναι μία «καινή» Ελένη, αλλότρια, διαφοροποιούμενη από τις λοιπές παραδόσεις.<sup>16</sup> Η *Ελένη* του Ευριπίδη ομοιάζει με έργο «φυγής» από μία πραγματικότητα αθέλητη, ζοφερή, ή ίσως κι απατηλή.<sup>17</sup> Με μία αναπτυξιακής ψυχολογίας ανάγνωση, η τραγωδία αυτή, αποτελώντας ένα από τα τελευταία έργα της ζωής του Ευριπίδη, δεν χαρακτηρίζεται βεβαίως από απαισιοδοξία, αλλά, πάντως, τονίζει τον απατηλό χαρακτήρα πολλών στεγανών, αγκυλώσεων ή κενοδοξιών της ανθρώπινης ζωής.

Ο σοφιστής Γοργίας επίσης εντάσσεται στη χορεία εκείνων που αθρώνουν το σπλωμένο όνομα της Ελένης. Απηχώντας το σοφιστικό σχετικισμό, αναφέρει στο

<sup>11</sup> Bassi (1993) 51-75.

<sup>12</sup> Kelly (2007) 1-21.

<sup>13</sup> Lloyd (1984) 303-13.

<sup>14</sup> Marshall (2014) 77-9.

<sup>15</sup> Podlecki (1970) 401-18.

<sup>16</sup> Marshall (2014) 64-80.

<sup>17</sup> Χατζηανέστης (1989) 118.

«*Ελένης Εγκώμιον*» ότι «...ἢ γὰρ Τύχης βουλήμασι καὶ θεῶν βουλευμάσι καὶ Ἀνάγκης ψηφίσμασιν ἔπραζεν ἢ ἔπραζεν, ἢ βία ἀρπασθεῖσα, ἢ λόγοις πεισθεῖσα, <ἢ ὄψει ἐρασθεῖσα>. εἰ μὲν οὖν διὰ τὸ πρῶτον, ἄξιός αἰτιᾶσθαι ὁ αἴτιος μόνος· θεοῦ γὰρ προθυμίαν ἀνθρωπίνῃ προμηθία ἀδύνατον κωλύειν...»,<sup>18</sup> (Γοργίου, *Ἐλένης Ἐγκώμιον*, 11.6). Ο λόγος αυτός αποτελεί μία ρητορική έκφραση, ενδεδυμένη με το πλούσιο, περιποιημένο και περίτεχνο γοργίειο ύφος. Βεβαίως, εδώ ο Γοργίας αναφέρεται εμφανώς στην Τροία<sup>19</sup> κι όχι στην Αίγυπτο και διασαφηνίζει ότι η Ελένη δεν φέρει καμία ευθύνη που ακολούθησε τον Πάρη. Η απόφασή της, σύμφωνα με το κείμενο, δύναται να αποδοθεί είτε σε παράγοντες εξω-ανθρώπινους, π.χ. οι Θεοί ή η τύχη είτε στην άσκηση βίας είτε στα λογικά, πειστικά επιχειρήματα είτε τέλος, στο πιο πηγαίο ανθρώπινο αίσθημα, τον έρωτα. Προβαίνοντας σε αναλυτική εξέταση του καταλόγου αιτιών που παρέθεσε, καταλήγει ευκόλως στη διαπίστωση του υπέρτερου των δυνάμεων αυτών εν σχέσει προς την ανθρώπινη δύναμη.

Τέλος, για λόγους συστηματικούς και διακειμενικούς, παρατίθεται το γνωστό ποίημα *Ελένη* του Γ. Σεφέρη που ανήκει στη συλλογή «*Κύπρον, ου μ' εθέσπισεν...*» (1955),<sup>20</sup> όπου εκτίθεται η άποψη του ποιητή περί του «ομοιώματος» της Ελένης. Συναφώς, το ποίημα αναφέρει και το μύθο του Τεύκρου, ο οποίος συναντάται και στην ευριπίδεια *Ελένη*, καθώς και σε άλλα έργα άλλων ποιητών (πβ. Αριστοφάνους, *Βάτραχοι*, λ.χ. στ. 1039).<sup>21</sup> Υπογραμμίζεται ξανά ότι δόθηκε στον Πάρη ένα ομοίωμα της («*Και στην Τροία; Τίποτε στην Τροία – ένα είδωλο. Έτσι το θέλαν οι θεοί.*»)

Συνεπώς, γύρω από ένα πρόσωπο του θρύλου πλέον, την Ελένη, διαμορφώνονται δύο αντίρροπες τάσεις:<sup>22</sup> αφενός η προσπάθεια δικαιολόγησης της Ελένης, είτε ευθέως και ρητά είτε εμμέσως και υπόρρητα, αφετέρου ο στιγματισμός και η υπενθύμιση των σφαλμάτων στα οποία υπέπεσε η Ελένη και το κόστος που αυτά είχαν. Η Ελένη αποκτά σταδιακά ένα χαρακτήρα ευρύτερου προβληματισμού γύρω από τη φύση του ανθρώπου, τον κάματο της ζωής που ευρίσκεται σε μόνιμη διαπάλη με τις χαρές της, καθώς και γύρω από την αναζήτηση της ευθύνης του ανθρώπου για τις πράξεις του ως όντος υπεύθυνου ή κατευθυνόμενου. Εισάγονται, επεξηγηματικά, με δειλά βήματα τα προβλήματα σύγκρουσης αιτιοκρατίας κι ελευθερίας της βούλησης.<sup>23</sup> Η Ελένη

<sup>18</sup> Gorgias (1982) 32.

<sup>19</sup> Zagagi (1985) 63-88.

<sup>20</sup> Σεφέρης (1985) 239-42.

<sup>21</sup> Stanford (2010) 277-8.

<sup>22</sup> Kennedy (1986) 5-14.

<sup>23</sup> Romilly (1988) 129-43.

ανέκαθεν, εξάλλου, λειτουργούσε πάντα ως σύμβολο, πίσω από το οποίο πάντα σχεδόν υποκρύπτονται ανθρώπινοι τύποι, συμπεριφορές, αλλά και δοκιμάζεται η πίστη στη μοίρα, στο Θεό, την τύχη ή, αντίθετα, στον άνθρωπο καθεαυτόν.<sup>24</sup>

## 2. Προσέγγιση του τραγουδιού ως αυτοτελούς συνόλου

Ο επόμενος λογικός σταθμός δεν είναι άλλος από τη μελέτη του τραγουδιού ως οντότητας αυτοτελούς. Σαφώς, το τραγούδι δυνητικά φέρει συσχετισμούς με τον αρχαίο μύθο, όπως και με την τραγωδία του Ευριπίδη, αλλά και με άλλα έργα του λόγου, όπως λ.χ. το *Ελένης Εγκώμιον* του σοφιστή Γοργία. Ιδίως εκκινώντας από τη μελέτη της αφόρμησης του τραγουδιού, είναι αξιοσημείωτο πως, αν κι αφορμάται από την Ελένη του παρελθόντος, μεταφέρει τη συζήτηση στο παρόν, στην Ελένη του σήμερα, αλλά κι αύριο. Αυτό το επιτυγχάνει ακροβατώντας ανάμεσα στην πραγματικότητα και το όνειρο, ανάμεσα στη φιλοσοφία και τη μουσική, κι έτσι αυτό το σύντομο τραγούδι μάλλον καταγράφει συλλήβδην τη σημερινή κοινωνία.

Εστιάζοντας την προσοχή μας στην κατηγοριοποίησή του, πρέπει να τονιστεί πως, εκτός από μεταμοντέρνο, ανήκει στην κατηγορία των λαϊκών τραγουδιών, αλλά φέρει και στοιχεία έντεχνου. Συνθέτης του είναι ο Κώστας Καλδάρας (υιός του Απόστολου Καλδάρου), το δε τραγούδι η «Η ωραία Ελένη» εντάσσεται στο δίσκο του που καλείται *Νυχτερινή Κυβέρνηση* (1988). Βεβαίως, η παρουσία του στην ελληνική δισκογραφία είχε ξεκινήσει νωρίτερα από την ημερομηνία κυκλοφορίας του δίσκου. Το μεγαλύτερο μέρος του δίσκου αυτού εμπεριέχει τραγούδια που συνυφαίνουν αρμονικά το λαϊκό στοιχείο με την έντεχνη νότα, που καταδεικνύει την επιρροή του από το Μ. Χατζιδάκι. Το τραγούδι ερμηνεύει εδώ η εξαιρετική Μαρία Φωτίου.

Αφού αναφέρθηκαν κάποιες εισαγωγικές παρατηρήσεις ταξινόμησής του, υπαίτεται αρχικά, μία «φαινομενολογικού» τύπου προσέγγιση του τραγουδιού. Αυτή η ανάλυση θα στηρίζεται καταρχάς αμιγώς σε όσα στοιχεία παρατίθενται στο τραγούδι ως αυτόνομη οντότητα, χωρίς την ανάγκη εξάρτησης από την αρχαία παράδοση. Ωστόσο, επειδή μία τέτοια απόπειρα μπορεί εκτός από φορμαλιστική, μπορεί να διολισθήσει και στη ρηχότητα της ανάλυσης, σκόπιμη κρίνεται ενίοτε η αναγωγή σε άλλες θεωρήσεις που – σε πρώτο βαθμό πάντα και χωρίς να εισέρχεται η μελέτη σε φιλοσοφική προσέγγιση – στέκονται ικανές να ερμηνεύσουν τους μάλλον ασαφείς

<sup>24</sup> Griffith (1953) 36-41.

στίχους του άσματος. Επίσης, η προσέγγιση του τραγουδιού ως αυτοτελούς συνόλου επιδιώκει την κατανόηση της ενότητας και την αναζήτηση της ισορροπίας θεμάτων και λόγων που είναι εντέχνως κρυμμένη και συσκοτίζεται από τους γενικόλογους, αφαιρετικούς στίχους του τραγουδιού. Τέλος, για λόγους κατανόησης, επισημαίνεται πως τα όσα θα εκτεθούν παρακάτω αφορούν τη γυναίκα που περιγράφεται από τον Καλδάρα στο τραγούδι, που γίνεται αντιληπτή ως ανώνυμη φιγούρα κι όχι ως η Α ή η Β γυναίκα.

Κατά πρώτον, παρατηρείται ταύτιση της ηρωίδας με την ωραία Ελένη του μύθου (βλ. το ρήμα «ξαγρυπνά», λέξη που καθιστά έκδηλη την ένταση αλλά και το ανεκπλήρωτο αυτής), η οποία παρίσταται κιόλας πλήρως μέσα της κι όχι απλώς ως Ελένη, αλλά κι ως ωραία, ήτοι και με την κατεξοχήν ιδιότητά της. Προαναγγέλλεται έτσι ότι το τραγούδι θα ανήκει στη θεματική περί ομορφιάς και κάλλους. Ύστερα, εμφανίζεται το παράδοξο η ηρωίδα να γεμίζει από την Ελένη «με πέπλα αλλά και με φορτηγά» (!). Κι αν τα πέπλα εξηγούνται κατά τρόπο κυριολεκτικό (πέπλα ως ενδύματα) ή μεταφορικό (πέπλα άγνοιας ή γνώσης), ωστόσο τα φορτηγά, μιας άκρως ωμή, ρεαλιστική, πραγματική αλλά και παράδοξη εικόνα του οχήματος αυτού κατακλύζει την ηρωίδα και συνιστά γόρδιο ερμηνευτικό δεσμό. Αυτή η παρατήρηση δεν γίνεται με τυχαιότητα, αλλά με την αποκλειστική στόχευση να καταδειχθεί πως η ηρωίδα αμφιταλαντεύεται ανάμεσα σε δυο καταστάσεις: αφενός τη ρομαντική διάσταση της ζωής (κοριτσιίστικη-θηλυκή διάθεση), αφετέρου τη ρεαλιστική προσέγγισή της ως ικανοποίησης σαρκικής ανάγκης και τελικά βιώνει αγωνία και φόβο, ζώντας διαρκώς εντός αυτής της κατάστασης. Πρόκειται για μία μεταφορά της δράσης στον 21<sup>ο</sup> αι. μ.Χ., που επικαιροποιεί τη δράση και συμβάλλει καθοριστικά στην καθολικευσιμότητα, τη γενίκευση του μηνύματος που εκπέμπεται με το τραγούδι. Η παράθεση, πάντως, των «φορτηγών», δημιουργεί ένα ερμηνευτικό – συστηματικό πρόβλημα, καθώς πρόκειται μάλλον για μία εικόνα παράταιρη, που δεν συνάδει άμεσα με το ύφος του τραγουδιού. Η γλωσσική αυτή επιλογή επισφραγίζει τα όσα θα ειπωθούν αναλυτικά παρακάτω, με τη συστηματική ανάλυση των μοτίβων και των θεμάτων του τραγουδιού.

Κατόπιν τούτων, εισάγεται ο ακροατής στο κύριο θέμα με το οποίο καταπιάνεται η παρούσα μελέτη και το οποίο αποτελεί σημείο σύνδεσης με την αρχαία Ελένη του μύθου και της δραματικής ποίησης, αν και στο σημείο αυτό θα αρκεστούμε απλώς στη μνεία του. Είναι αυτό που διατυπώνεται με μία ευχή μάλλον απραγματοποίητη («να 'χα τώρα δυο άντρες να τους βάλω φωτιά»), στην οποία η γυναίκα του τραγουδιού (θηλυκή

το γένος) εκφράζει τον ανικανοποίητο πόθο της να είχε στη διάθεσή της προς ικανοποίηση των γενετήσιων ορμών της ή/και κάποιου στοιχείου υπέρτερου τούτων «δύο άντρες» (;) Η περί του πρώτου (σαρκική επαφή) άποψη θεμελιώνεται στον αμέσως επόμενο στίχο («να γυρίζουν τα βράδια με καμένη καρδιά»), που θα μπορούσε – ίσως με περισσό θάρρος – να λεχθεί πως «αποθυματοποιεί» το θηλυκό και το μετουσιώνει σε κυρίαρχο του παιχνιδιού εξουσίας, κάτι που συνιστά ψυχοδυναμική θέαση του τραγουδιού. Άρα, είτε εξαιρείται για μία ακόμα φορά το στοιχείο του απaráμιλλου εξωτερικού κάλλους της Ελένης είτε με μία πιο σκανδαλώδη ερμηνεία μνημονεύεται ο έρωτας αυτός που δεν οδηγεί σε κάτι βαθύτερο παρά μόνο σε μία ικανοποίηση (εφήμερη κατά το μάλλον ή το ήττον) γενετήσιας ορμής και στην παροχή σεξουαλικής απόλαυσης, αλλά εξαντλείται η όλη «αντιπαράθεση» σε ένα παιχνίδι κυριαρχίας. Επίσης, τίθεται το πρόβλημα της υποταγής του αρσενικού στο θήλυ, κι όχι το αντίστροφο, με την έννοια της εξάρτησης της ικανοποίησης της αδιαμφισβήτητης αρσενικής ανάγκης προς επιβίωση διά και εντός του θηλυκού στοιχείου, τόσο σε κυριολεκτικό επίπεδο (διά της επαφής των σωμάτων) όσο και σε μεταφορικό (το αρσενικό ως κομμάτι του θηλυκού κι ως εξαρτώμενο άρρηκτα από τη γυναικεία θέλξη και το κάλλος). Αν ερμηνευτεί υπό αυτό το πρίσμα, πρόκειται για μία άποψη αρκετά συντηρητική και πεπαλαιωμένη, που τείνει πλέον να εγκαταλειφθεί, καθώς συνδέει απόλυτα την ανδρική σεξουαλικότητα με τη γυναικεία και μάλιστα κατ' απόδοση των παραδοσιακών (πατριαρχικών) γνωρισμάτων του αρσενικού και του θηλυκού: Αφενός δηλ. το αρσενικό κυριαρχεί στο χώρο, αφετέρου το θηλυκό κατέχει τα πρωτεία της θέλξης του αρσενικού, ενώ απεμπολούνται άλλες μορφές έρωτος ή ρομαντικής εκδηλώσεως π.χ. ομοφυλοφιλική αγάπη (αρσενική ή θηλυκή) ή σεξουαλικότητα ή, πολύ απλούστερα, αγάπη του αρσενικού προς πλείονες γυναίκες. Δεν αποδίδεται, βέβαια, ευθέως από το κείμενο ένα πρόσημο (θετικό ή αρνητικό) σε αυτό, ευλόγως, διότι ο λόγος του είναι άκρως υπαινικτικός και δύναται να οδηγήσει σε μία σύγχυση ή παρερμηνεία του ακροατή/αναγνώστη, αλλά και σε πολλαπλές και συχνά αλληλοσυγκρουόμενες ερμηνείες του νοήματός του. Τέλος, με μία απλούστερη, ψυχαναλυτική πάλι ερμηνεία, ίσως απλώς η Ελένη του τραγουδιού έχει τη χρεία των πολλών ανδρών, κυνηγημένη από το άσβεστο πάθος της (ή τη ναρκισσιστική της ώση) να θέλξει τα αρσενικά για να κυριαρχήσει πάνω τους, ως εκ της φύσεώς της πλασμένη προς τούτο. «Να' χα τώρα» αναφωνεί παραπονεμένη η ηρωίδα και φαίνεται πως αναπολεί με μία ολοένα αυξανόμενη αίσθηση φυγής από την κουραστική κι επίμοχθη πραγματικότητα. Ίσως πρόκειται πλέον για μία γηρασμένη ηρωίδα, την οποία η ίδια η

ζωή έχει διαβάλει. Γίνεται εμφανές πως η ρεαλιστική κι άκρως ωμή πραγματικότητα διαλύει τα «πέπλα» του ρομαντισμού (βλ. και παραπάνω την προσέγγιση του «πέπλου»).

Με την επόμενη στροφή του τραγουδιού, επεξηγείται ακριβώς η ένταξή του στο μεταμοντερνικό σχήμα και στο σύγχρονο, βιομηχανοποιημένο (και ισοπεδωτικό;) κόσμο. Αναφέρονται «τα στενά της Ερμού», ως σύμβολο πάλι του σήμερα, μιας πραγματικότητας που κινείται χωρίς σταματημό, που εμπεριέχει κι αφορά απειράριθμα άτομα, καθώς η Ερμού αποτελεί έναν από τους ακριβότερους και πλέον πολυσύχναστους δρόμους του κέντρου των Αθηνών. Για πρώτη φορά, εν συνεχεία, η περιγραφική αφήγηση της δράσης της «σύγχρονης Ελένης» αποδίδεται με τρόπο εν γένει αρνητικό («μηχανές καβαλάει πάει του σκοτωμού») που μετατρέπει τη ζωή σε φευγαλέο θάνατο («του σκοτωμού») διά της αναφοράς μιας ακόμη εικόνας από τη μεταμοντέρνα κοινωνία («μηχανές καβαλάει»). Η Ελένη «αρρενοποιείται» με την απόδοση σε αυτή ενός γνωρίσματος παραδοσιακά αρσενικού, ήτοι την οδήγηση μηχανής, πράγμα που στοιχεί σε μία έτερη ψυχαναλυτική ερμηνεία, αυτή της «φαλλικής» γυναίκας. Ρητά ανακοινώνεται ότι αυτή η περιγραφόμενη στο τραγούδι ζωή αποτελεί σημάδι «φυγής» («να 'ναι τάχα σημάδι μιας φυγής που θα γίνει»), μιας απόδρασης από το παρόν, είτε διά της επιστροφής στο παρελθόν είτε με φόντο το μέλλον. Το πεπρωμένο εμφανίζεται προαναγγελλμένο, συνίσταται στην εγκατάλειψη της συμβατικής ζωής. Σημειωτέον πως και στην ομηρική *Ιλιάδα* οι άνθρωποι λειτουργούν ως «αθύρματα» των θεών.<sup>25</sup> Η άποψη ότι η ηρωίδα επιστρέφει στο «ένδοξο» παρελθόν της ενισχύεται κι από τον επόμενο στίχο («να 'ναι τάχα η αλήθεια που ένας μύθος τη σβήνει»), που αναφέρει το μύθο, παραπέμποντας στον πολυαναφερθέντα μύθο της ωραίας Ελένης. Τίθεται όμως και για πρώτη φορά η φιλοσοφική προέκταση του τραγουδιού, ως πρόβλημα της φιλοσοφίας της αλήθειας. Στο σημείο αυτό, θα περιοριστούμε στην επισήμανση πως εισάγεται μία διάκριση πραγματικότητας όπως φαίνεται μπροστά στα μάτια μας κι ενός μύθου, εξιδανικευμένου όπως παρουσιάζεται. Και τούτο, διότι η ανάλυση της έννοιας της αλήθειας με την παράθεση των επιμέρους θεωριών εξετάζεται σε επόμενη υποενότητα.

Η ακόλουθη στροφή του τραγουδιού μεταβάλλει τελείως τη θεματολογία του, αφού εισάγει στην προβληματική ύπαρξης δύο ατόμων (εγώ «θα σε κοιτάζω»), πιθανότατα δύο εραστών. Το κοίταγμα φαίνεται να αποτελεί παθητικότερη μορφή

<sup>25</sup> Hammer (2002) 80.



δράσης από την παρατήρηση, διότι ίσως εξικνείται σε μία ρηγή ματιά στο έτερο άτομο, που δεν διεισδύει στο μυχό της σκέψης του. Αυτή η ενέργεια της ηρωίδας γίνεται «απέναντι στο φως» κι αυτό μπορεί να ερμηνευθεί, είτε υπό την έννοια πως η ίδια βρίσκεται στο σκοτάδι και παρατηρεί το άλλο άτομο που βρίσκεται στο φως, είτε ότι περνά διαδοχικά από το φως στο σκοτάδι και κοιτάζει πλέον ευκρινέστερα τον άλλο, κάτι που δεν ήταν δυνατό όσο ευρίσκετο στο σκοτάδι. Τα ως άνω ισχύουν όμως με μία κυριολεκτική ερμηνεία που δεν λαμβάνει υπόψη φιλοσοφικές ή άλλες προεκτάσεις, για τις οποίες παραπέμπω κάτωθι. Γενικότερα, στη στροφή αυτή οι επιμέρους νύξεις οδηγούν στο πρόδηλο (ωστόσο γρήγορο και, ίσως, αυθαίρετο) συμπέρασμα πως υφίσταται πιθανότατα διαπάλη αλήθειας και ψεύδους, του γνωστού, απλοϊκού και πολυφορομένου μοτίβου «είναι» και «φαίνεσθαι» ή ίσως δηλώνεται πως ο έρωτας απαιτεί θυσίες για να τον γευτεί κανείς και δη διόλου ευκαταφρόνητες παραχωρήσεις. Παραδόξως, όμως, πιθανότατα εδώ δεν υπάρχει διάσταση φαινομένου κι ουσίας, αλλά απόλυτη ταύτιση: η ηρωίδα έχει επίγνωση του εαυτού της και των επιθυμιών που την κατακλύζουν, επομένως δεν έχει ανάγκη να παραστήσει κάτι ψευδές που δεν τη χαρακτηρίζει, ούτε εκφράζει τις ενδόμυχες επιθυμίες της. Αναφέρεται συνοπτικά στο σημείο αυτό και προς κατανόηση των επομένων, η ηδονιστική θεμελίωση αυτής της άρσης της αντίθεσης «είναι» και «φαίνεσθαι».

Έτι προβληματικότερη καθίσταται η αναφορά τόσο στο *μέλι*, όσο και στο *όπιο*. Το μέλι ταυτίζεται ίσως με το σωματικό κάλλος, με την εξωτερική ομορφιά, τη γλυκύτητα, το σαρκικό άσβεστο πάθος στην εξιδανικευμένη ή ωραιοποιημένη του διάσταση. Δυνητικά υποδηλώνει τη λαχτάρα που επιδεικνύει η ηρωίδα προκειμένου να συναντήσει, να δει, να έρθει σε επαφή με τον αγαπημένο της. Είναι στοιχείο όχι και τόσο υψηλής αισθητικής αντίληψης, αλλά πάντως δεν είναι επ' ουδενί κατακριτέο, διότι διέπεται από το στοιχείο της πηγαιότητας και του αυθορμητισμού. Συμβολίζει τη διαχρονική ανθρώπινη ανάγκη της επαφής και της συνάντησης. Εκείνο, ωστόσο, που εγείρει επιφυλάξεις είναι το *όπιο*, το οποίο οράται ως παραμόρφωση της πραγματικότητας. Γιατί, λοιπόν, η ηρωίδα να έχει χρεία οπίου για να αισθανθεί καλύτερα, για να καταλαγιάσει τις ωδύνες τις ψυχικές και τις θυσίες που ο έρωτας επιβάλλει, αφού ο ίδιος ο έρωτας που την έχει κατακλύσει είναι τουλάχιστον ικανός να παραγάγει εντός της την αναγκαία ευφορία για να εξασφαλίσει όχι μόνο την επιβίωση, αλλά και την ψυχοσωματική και ηθική της ακεραιότητα; Η ερμηνευτική δυσκολία επιτείνεται από το ρήμα «στάζω», σε χρόνο ενεστώτα και δηλώνοντας εξακολούθηση, αφού πρόκειται μάλλον για μία κατάσταση που επαναλαμβάνεται και παρατείνεται επ'

αόριστον. Η ηρωίδα παρουσιάζεται ως «μελιστάλακτη», στοιχείο που εγείρει όμως την επιφύλαξη της ειλικρίνειας και ποιότητας των κινήτρων της και της εξωτερικής συμπεριφοράς της. Ωστόσο, όπως κι ως άνω ελέχθη, πρόκειται για μία εγκεφαλική κατάσταση, αφού οι αντίρροπες δυνάμεις, όπως αντικατοπτρίζονται στα αντικείμενα (μέλι ≠ όπιο) συναντώνται κι έρχονται σε δριμεία σύγκρουση εντός του μυαλού της («μέλι και όπιο μες στο μυαλό μου στάζω») και μόνο. Εξαιτίας αυτής της παρατήρησης, αίρεται η αμέσως προαναφερθείσα νύξη στην ενδεχόμενη υποκρισία που διέπει τη συμπεριφορά της κι απενοχοποιείται πλήρως στα μάτια ή τα αυτιά του ακροατή.

Το μοτίβο και το θέμα του ειδώλου επιστρέφει ευθύς αμέσως («στον καθρέφτη μπροστά») κι εξαίρει, με την παρουσία του και μόνο, το κάλλος και τη σωματική αρτιότητα της Ελένης που αντικρίζει τον εαυτό της στον καθρέφτη και, προφανώς, αυτοθαυμάζεται. Πάντως, ίσως στο σημείο αυτό, αποκαλύπτεται μία τάση (μεσαιού, ίσως όμως, κι ακραίου) ναρκισσισμού, αφού βλέπει τον (ωραιοποιημένο) θεοποιημένο της εαυτό, την προσομοίωση αυτού που ήθελε να είναι. Για πρώτη φορά, επίσης, η Ελένη έρχεται σε επαφή με την ηρωίδα του τραγουδιού, και μάλιστα σε άμεση επικοινωνία και δη όχι λεκτική, αλλά διά των οφθαλμών («με κοιτάζει στα μάτια»), χωρίς, ωστόσο, να αρθρώσει καμία λέξη. Παρόλα αυτά, με μία πιο πειστική ερμηνεία, οι δύο γυναίκες ταυτίζονται οντολογικά, οπότε ο καθρέφτης λειτουργεί παραφυσικά ως μέσο επικοινωνίας με την εντέχνως κεκρυμμένη οντότητα της Ελένης εντός της ηρωίδας, θέμα που συναρτάται πάντως σε αρκετές περιπτώσεις και με φιλοσοφικές συνδηλώσεις, πράγμα που θα μελετηθεί κάτωθι. Αν υποθεθεί, βέβαια, πως πρόκειται για δύο ξεχωριστές γυναίκες, φαίνεται πως η ηρωίδα ξαφνιάζεται ή επιθυμεί να αποφύγει τη συζήτηση και ξαφνικά, και με ένα λιτό τρόπο «*το σκάει κρυφά*». Θα μπορούσε, τέλος, κανείς να υποθέσει πως η ηρωίδα του τραγουδιού δεν αντικρίζει καν την ίδια την Ελένη, αλλά μόνο κάποια αντανάκλασή της στον καθρέφτη και δεν είναι σε θέση να αντιληφθεί αυτή τη σημαντική διαφοροποίηση, αφού ούτε το υποπτεύεται, αλλά ούτε και της δίδεται η ευκαιρία να ανταλλάξει κουβέντες με την Ελένη και να διαλευκάνει την κατάσταση.

Το αινιγματικό ύφος του τραγουδιού συνεχίζεται με τις λέξεις του στίχου «*κι εγώ μπήγω τα νύχια στο γυμνό της το βλέμμα*», κάτι που φαίνεται ακατανόητο, αφού συνιστά ένα στίχο ίσως υπερρεαλιστικό,<sup>26</sup> υποδηλώνοντας την εμφανώς αμφιθυμική

<sup>26</sup> Durozoi (2002) 35-60.

διάθεση της ηρωίδας. Σημειώνεται, ωστόσο, ότι σε αντίθεση με την κοινή και υπεραπλουστευτική αντίληψη που κατά καιρούς εμφανίζεται μεταξύ των κριτικών της λογοτεχνίας, ο υπερρεαλισμός δεν συνιστά ένα συνονθύλευμα παραστάσεων ατάκτως τοποθετηθεισών, αλλά σκοπεύει στην εκπομπή ενός σαφούς μηνήματος, μέσα από την «άτακτη» του (πλην όμως, σκοπίμως άτακτη) τάξη. Πάντως, η εικόνα αυτή παράλληλα, στοιχειοθετεί μία ωμή, ρεαλιστική εικόνα («μπήγω τα νύχια»), που παραπέμπει στην οργή ή το θυμό της ηρωίδας απέναντι στην Ελένη. Ίσως, με μια άλλη ανάγνωση, αντίστροφα, σηματοδοτεί την απέλπιδα προσπάθεια να της μοιάσει (;) να την αγγίξει και να την προσεγγίσει δι' επαφής και συζητήσεως, άποψη που στοιχεί στην ανάγνωση του τραγουδιού ως μέσου ταύτισης, ενότητας κι ολοκλήρωσης της ηρωίδας. Η απονενομημένη προσπάθεια επιτείνεται με μία ευχή («αχ να σ' είχα αγάπη να ζηλεύω εσένα») που ενισχύει τη θεματική περί έρωτος κι αγάπης, πως θα αναφερθεί παρακάτω, ευχή με την οποία η ηρωίδα εύχεται να ήταν η Ελένη, σε μία απόλυτη ταύτιση προθέσεων κι επιθυμιών. Δυνητικά προτείνεται, απεναντίας, αποδέκτης της να θεωρηθεί κι ο άντρας που υπονοείται στο τραγούδι κι αυτό υπογραμμίζει την ταχύτατη μεταβολή των προσώπων (από την Ελένη μεταβαίνει η προβληματική στη σχέση της ηρωίδας με τον εννοούμενο άντρα). Πάντως, εν κατακλείδι σε συνδυασμό με τα όσα ελέγησαν ως άνω για την ταύτιση των δύο γυναικών σε μία απόλυτα θηλυκή οντότητα, θα πρέπει ορθώς να υποθεθεί πως δεν απευθύνεται στον υποθετικό άντρα – εραστή, αλλά στην «φαντασιωσιακή» (sic) Ελένη.

Το τραγούδι ολοκληρώνεται με ένα τρόπο μάλλον κυκλικό («Και πάλι απέναντι στο φως θα σε κοιτάζω, μέλι και όπιο μες στο μυαλό μου στάζω»), υπενθυμίζοντας με τρόπο emphatic στον ακροατή την κατάσταση της ηρωίδας ενταγμένη στο γενικότερο κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο της μετανεωτερικότητας. Η αίσθηση που αφήνεται στον ακροατή μάλλον είναι πεσιμιστική κι αποκαρδιωτική, αφού δεν του εμφυσεί πολλές ελπίδες τροπής των πραγμάτων προς το καλύτερο και το πιο αισιόδοξο.

Εν είδει καταληκτικής επισήμανσης, το τραγούδι εκτυλίσσεται με «όχημα» τη συνειδησιακή λειτουργία του συνειρμού, την «ακίνητη κινούσα των πάντων αρχή»<sup>27</sup> αφού η ηρωίδα ευκόλως μεταπηδά από τη μία σκέψη στην άλλη, με ένα τρόπο που στον αμήτο αναγνώστη φαίνεται ανοίκειος και ασυνάρτητος.

---

<sup>27</sup> Κάλφας (2015) 166-74.

### 3. Η θεματολογία του τραγουδιού και η συγκριτική του ανάγνωση με την *Ελένη* του Ευριπίδη και του μύθου

Καθόσον στόχο της παρούσης μελέτης αποτελεί η κατάδειξη της επιρροής της σύγχρονης μουσικής από την κλασική γραμματεία, βάρος θα πρέπει να δοθεί στη συγκριτική ανάγνωση της τραγωδίας του Ευριπίδη, ως οργανωμένης μορφής της κλασικής γραμματείας (δραματική ποίηση) παρά στην αποσπασματική σύγκριση των ως άνω παρατιθέμενων απόψεων μεμονωμένων αρχαίων συγγραφέων (π.χ. Ηροδότου) για την Ελένη. Παρόλα αυτά, για την πληρότητα του λόγου θα αντιμετωπιστούν κι αυτές οι περιπτώσεις, με την επιβαλλόμενη, ωστόσο, περιεκτικότητα κι όχι με μακρηγορία.

Καταρχάς, τα δύο κείμενα έχουν παντελώς διαφορετική χωροχρονική αναφορά. Επεξηγηματικά, η κυριαρχούσα στο τραγούδι εικόνα του σήμερα χαρακτηρίζεται λιτά από την Ερμού, αντιστοιχεί στην εικόνα μιας πόλης που κινείται ασταμάτητα. Η κίνηση αυτή θυμίζει ίσως σε ένα συνυποδηλωτικό επίπεδο τον Τρωικό πόλεμο που είχε αναστατώσει επί πολλά έτη τους λαούς. Το τραγούδι, επιπρόσθετα, δεν λαμβάνει τη μορφή παραμυθιού, ενώ εμφανίζεται πλήρως αποκομμένο από οποιαδήποτε παράδοση γύρω από το όνομα της Ελένης, πλην όσων τη συνδέουν με την απaráμιλλη πλην καταστρεπτική της ομορφιά για τους λαούς και τους άνδρες.

Η θεματική ομοιότητα των τραγουδιών είναι πασιφανής ήδη από τους πρώτους στίχους του τραγουδιού. Πρόκειται για αγάπη δύο προσώπων, παραδοσιακά ενός άντρα και μιας γυναίκας. Με τη γυναίκα φαίνεται να ταυτίζεται ολοκληρωτικά η κοπέλα του τραγουδιού («η ωραία Ελένη μέσα μου κατοικεί»), όπως ήδη εξηγήθηκε. Το βασικό, όμως, σημείο διαφοροποίησης της *Ελένης* του Ευριπίδη<sup>28</sup> από την ηρωίδα του τραγουδιού αποτελεί η μαγική, σαγηνευτική ενέργεια που διακατέχει τη σύγχρονη ηρωίδα, η οποία καθορίζει εν πολλοίς και την ερωτική της συμπεριφορά, αφού αυτή θέλγει τους άνδρες, που αποπλίζονται από τη σαγήνη της («να χα τώρα δυο άντρες να τους βάλω φωτιά»). Αυτή η – προκλητική; – συμπεριφορά της έρχεται σε απόλυτη και σαφή ρήξη με την υπομονετική, παθητική σχεδόν στωική αντίληψη της αρχαίας ηρωίδας, όπως παρουσιάζεται στον Ευριπίδη να περιμένει καρτερικά τον ερχομό του Μενελάου στην Αίγυπτο και να μην επιθυμεί το Θεοκλύμενο για άντρα της.

Επίσης, στο τραγούδι, γίνεται ευθαρσώς λόγος για εκκοσμικευμένη αγάπη, έναν έρωτα που δεν φέρει τίποτε το θρησκευτικό, αλλά ούτε και το εξιδανικευμένο. Ίσως,

<sup>28</sup> Wolff (1973) 61-84.

είναι μία αγάπη καθημερινή, της «ρουτίνας», ενώ ο έρωτας ως συναίσθημα ανήκει περισσότερο στο «συρμό» που περνά, φεύγει και χάνεται στην πορεία των ετών. Επιπρόσθετα, η «εκκοσμίκευση» αυτή της αγάπης προβάλλεται πρωτίστως ως μαχητική κατά της θεοποίησης της ηρωίδας. Πράγματι, η θεοποίηση της Ελένης και η λατρεία της ως θεάς εδώ απεμπολούνται. Η θεότητα, όμως, οράται με έναν αμιγώς προσωπικό χαρακτήρα, όχι ως αποκεκαλυμμένη, γνωστή, κοσμική θρησκεία (π.χ. δωδεκάθεο), αλλά ως τελειότητα, ως το τέλειο ον. Για την κατανόηση αυτού, παραπέμπεται ο αναγνώστης στην οντολογική απόδειξη του Θεού από τον Anselm<sup>29</sup> ο οποίος, προκειμένου να καταδείξει την αλήθεια των λόγων του περί της αδιαμφισβήτητης ύπαρξης του Θεού, αναφέρει Τούτον ως τέλειο ον και τονίζει ότι ακόμα κι ο άθεος κι ο άφρων, καθόσον νοούν το Θεό ως τέλειο ον, αναγνωρίζουν ταυτόχρονα την ύπαρξή Του.<sup>30</sup> Όποιες κριτικές κι αν απέσπασε το επιχείρημα αυτό (από το Gaunilo κλπ.),<sup>31</sup> εντούτοις παρέχει στο σημείο αυτό τη χρήσιμη λεπτομέρεια κατανόησης του συλλογισμού. Θεός δεν είναι μόνο ο επώνυμος Θεός ή ο ταυτιζόμενος με τις δοξασίες μιας θρησκείας, αλλά και το ον, τελειότερο του οποίου δεν μπορεί κανείς να φανταστεί. Έτσι και η Ελένη του μύθου, φέρουσα εξιδανικευμένα γνωρίσματα, προσομοιάζει ίσως με θεά, αν και σε αρκετά χαρακτηριστικά της συμπεριφέρεται εντελώς ως θνητή. Βέβαια, πρέπει να υπομνηστεί εδώ ότι ο Όμηρος λ.χ. παρουσιάζει τους θεούς του με ανθρώπινα γνωρίσματα.<sup>32</sup>

Ποια άλλα, όμως, χαρακτηριστικά φέρει αυτή η αγάπη για να δυνάμεθα να ομιλήσουμε ασφαλώς για ομοιότητές της με την αρχαία τραγωδία;

Είναι σαφές πως η λειτουργία του έρωτα συνιστά αναμφίβολα το δεύτερο σημείο αντιπαλότητας των δύο: στο τραγούδι ο έρωτας θεριεύει, πνίγει (με μία ηλικιακή προσέγγιση) την ηρωίδα και ίσως προς εκτόνωση αυτή αποτείνεται στην αναζήτηση απόλαυσης από τα αρσενικά. Πρόκειται πάντως για μία εγκεφαλική σε αυτή τη φάση κατάσταση, έτσι όπως δίνεται στον ακροατή. Στη δε τραγωδία ο έρωτας κυριαρχεί στη σκηνή του Β' Επεισοδίου, όπου συντελείται η επανένωση του ζευγαριού στην Αίγυπτο.<sup>33</sup> Συναφώς, ας μη λησμονείται πως στην *Ελένη* του Ευριπίδη η ηρωίδα περιμένει υπομονετικά (κάτι που αποδεικνύει τη γυναικεία θέση στην Αρχαιότητα),<sup>34</sup>

<sup>29</sup> Alessio (2007) 93-138.

<sup>30</sup> Kenny (2015) 116-123, 134-139.

<sup>31</sup> Wolterstorff (2010) 68.

<sup>32</sup> Ahrens Dorf (2014) 25.

<sup>33</sup> Blondell (2015) 203-7.

<sup>34</sup> Chong-Gossard (2008) 65.

ενώ στο τραγούδι τόσο η Ελένη όσο και η ηρωίδα (αν δεν πρόκειται για το ένα και το αυτό πρόσωπο), αφού διακατέχονται από ένα αίσθημα φυγής, με την έννοια εδώ της εναλλαγής, της άρδην μεταβολής χαρακτήρα, ταπεραμέντου, συμπεριφοράς, κατατείνουν στην απόσπαση του έρωτα και στην επιβίωση τοιουτοτρόπως σε μία πόλη του χάους που δεν σταματά να κινείται.

Ένα ακόμα ακανθώδες ζήτημα φαίνεται ότι αποτελεί η «οικουμενοποίηση» της Ελένης. Στο τραγούδι, φανερά η Ελένη συμβολοποιείται κι αποτελεί πρωτίστως σύμβολο-δείκτη της γυναίκας εκείνης όμως που έχει χειριστικό χαρακτήρα, επιζητεί αγοραίους έρωτες, είναι μάλλον ηθικά εκμαυλισμένη. Επιζητεί την ανδρική αγάπη, ώστε να επιβιώσει («να 'χα δυο άντρες»). Ίσως, με μία μετριοπαθέστερη ερμηνεία παραπέμπεται εδώ ο ακροατής στους δύο άντρες (με έναν δηλαδή αποκλειστικό χαρακτήρα της φράσης «δυο άντρες»), Μενέλαο και Πάρη, τους οποίους σαγήνευσε η Ελένη και δεν εννοούνται απειράριθμοι άντρες. Στην τραγωδία του Ευριπίδη που αφορμάται από την Ελένη του μύθου<sup>35</sup> και την παράδοση περί Αιγύπτου δεν είναι ευκρινής η συμβολοποίηση και «ηρωοποίηση» της Ελένης,<sup>36</sup> αν και θα μπορούσε να υποστηριχθεί με μία διασταλτική ερμηνεία της στόχευσης, αλλά και της εν γένει θεματολογίας του τραγουδιού.

Τέλος, έμφαση πρέπει να δοθεί στο ότι η Ελένη του Καλδάρα δεν αποτελεί *prima facie* τραγική ηρωίδα, με την έννοια της δέσμευσης σε μία μοίρα αθέλητη, αφού η ίδια την ορίζει, υιοθετώντας μία συγκεκριμένη κοσμοθεωρία και προβαίνοντας σε συγκεκριμένες ενέργειες της καθημερινής ζωής και ρουτίνας (λ.χ. «μηχανές καβαλάει, πάει του σκοτωμού»). Αντίθετα, η *Ελένη* του Ευριπίδη βρίσκεται εγκλωβισμένη στην Αίγυπτο με ένα σύζυγο που δεν επιθυμεί, εμφανιζόμενη ως θύμα των περιστάσεων, σε μια πλήρως απενοχοποιητική της πρόσληψη,<sup>37</sup> αν και γενικότερα έχει βιβλιογραφικά σχολιαστεί το ζήτημα της εξαπάτησης και του ρόλου που διαδραματίζει.<sup>38</sup>

#### 4. Φιλοσοφική ανάγνωση των θεμάτων του τραγουδιού

Είναι γεγονός πως η ανεύρεση και προσέγγιση των βασικότερων φιλοσοφικών θεμάτων που έχουν επιδράσει στη σύνθεση του τραγουδιού αποτελεί μία διαδικασία επίπονη, που δυνητικά οδηγεί σε μακρηγορία και, αν μη τι άλλο, σε επισφαλή

<sup>35</sup> Hartigan (1981) 23–31.

<sup>36</sup> Clader (1976) 145.

<sup>37</sup> Juffras (1993) 45–57.

<sup>38</sup> Downing (1990) 1–16.

συμπεράσματα. Εν γνώσει αυτού του κινδύνου και με την πρόσθετη επιφύλαξη πως, καθόσον στόχο της μελέτης συνιστά η εξονυχιστική έρευνα της επίδρασης της κλασικής γραμματείας (αποκλειστικά) στη σύγχρονη μουσική, η φιλοσοφία αποτελεί στο σημείο τούτο το αναγκαίο συμπλήρωμα της έρευνας, διότι τα τόσα χρόνια που διήγαγε ο μύθος και η ιστορία της *Ελένης* δεν αφήνουν τη σύγχρονη πρόσληψή της ανεπηρέαστη από την πνευματική, φιλοσοφική κίνηση. Για τη σχέση τραγωδίας – φιλοσοφίας συνοπτικά αναφέρεται ότι πρόκειται για μία αέναη «συναλλαγή», ένα πεδίο τόσο θεωρητικό όσο και πρακτικό που έχει ασκήσει μεγίστη επιρροή στις φιλολογικές αναζητήσεις κι έρευνες.<sup>39</sup>

### **Μοιροκρατία;**

Ούτως εχόντων όλων των ως άνω συμπερασμάτων, αρχικά, πρέπει να αναφερθεί πως κι εξωτερικά γεγονότα (λ.χ. η ηλικία, η ζωή με τις αρνήσεις της κλπ.) παρίστανται ικανά να επηρεάσουν σε κάποιο βαθμό τη διαμόρφωση των επιλογών της Ελένης, γεγονός που παραπέμπει σε μία κάποια μοιροκρατική θέαση των πραγμάτων. Η έκταση, όμως, της δέσμευσης από αυτά τα εξωανθρώπινα συμβάντα δεν είναι ούτε μονοσήμαντη, ούτε – πολύ περισσότερο – ευρεία, καθώς φαίνεται πως μόνο η ζωή στην πόλη διαμορφώνει μεν τις επιλογές του *modus vivendi*, αλλά αυτές συνεπηρεάζονται κι από την προσωπική βούληση της ηρωίδας. Εν πάση περιπτώσει, γίνεται εμφανής η αντίστιξη της *Ελένης* του Ευριπίδη που συμπεριφέρεται ως δέσμια των γεγονότων κι ως θύμα, με την Ελένη του τραγουδιού που συμπεριφέρεται ταυτόχρονα κι ως θύτης κι ως θύμα, για να θιγεί εδώ το πρόβλημα σε όλη του την έκταση.

### **Το θέμα της φυγής και οι πιθανές φιλοσοφικές του συνδηλώσεις**

Η κρυφή φυγή της Ελένης του τραγουδιού μεθερμηνεύεται ως «αέναη φυγή», ενώ και η χρήση του δραματικού ενεστώτα («το σκάει») επιτείνει αυτή την αίσθηση της επαναληψιμότητας. Επίσης, παραπέμπει στην τάση που διέπει τη φιλολογική έρευνα να αποφαίνεται πως αυτή η φυγή σημαδεύει και την *Ελένη* του Ευριπίδη, αλλά και τον ύστερο Ευριπίδη εν συνόλω.<sup>40</sup> Βεβαίως, τίθεται και μία επιπρόσθετη διάσταση στο πρόβλημα, αυτή του εφήμερου. Δηλαδή, η αέναη φυγή ίσως υποδηλώνει ότι, αφού τα πάντα μεταβάλλονται σε ένα κόσμο ρευστό και παραλλασσόμενο συνεχώς, που

<sup>39</sup> Kaufmann (1969) 1-8, 242-257.

<sup>40</sup> Ringer (2016) 255.

προκαλεί ανασφάλεια. Η φυγή όμως συνδέεται αναπόσπαστα και με μία άλλη προβληματική, περιστρεφόμενη γύρω από την έννοια του χρόνου. Για το χρόνο επιγραμματικά αναφέρεται η θεωρία του Ιερού Αυγουστίνου ο οποίος διατεινόταν ότι «Non est mundus factus in tempore, sed cum tempore» (*De civitate Dei*, 11,6)<sup>41</sup> δηλαδή ο κόσμος δημιουργήθηκε με το χρόνο και όχι έγχρονα.<sup>42</sup> Τούτου δοθέντος, γίνεται εμφανές ότι ο εφήμερος κόσμος του τραγουδιού δημιουργείται μαζί με το χρόνο κι άρα ακολουθεί την αυτή πορεία.

### **Διαπάλη καλού – κακού**

Σύμφωνα με τη μανιχαϊστική αντίληψη, η θεωρία για τον κόσμο παρουσιάζεται ως δυϊκή, ως αντιπαράθεση των αρχέγονων κι αέναων δυνάμεων καλού – κακού. Κατά συστοιχία, επίσης, με όσα κρατούν στα παραμύθια, το κακό είναι καταδικασμένο να ηττάται συνεχώς, ενώ το καλό να διαφεντεύει.

Για το κακό παρατίθεται συνοπτικά η άποψη του Ιερού Αυγουστίνου, σύμφωνα με την οποία το κακό δεν κείται εκτός της συμπαντικής τάξης, παρά αποτελεί τμήμα της. Το κακό γεννήθηκε ως απόρροια της έλλογης ανθρώπινης βούλησης, η οποία αποφάσισε να απόσχει ο άνθρωπος από το θείο παράδεισο.<sup>43</sup> Με το κακό σαφώς και η νεότερη φιλοσοφία έχει ασχοληθεί πλειστάκις.<sup>44</sup>

Το ζητούμενο είναι πως, ενώ στην Ελένη του Ευριπίδη το κακό ίσως θα μπορούσε να ενσαρκώνεται στο πρόσωπο του Θεοκλύμενου, με μία πάντως, επικίνδυνη διαστολή, εντούτοις στο τραγούδι του Καλδάρα δεν είναι διόλου εμφανές τι κι αν αποτελεί κακό, κατακριτέο, το οποίο αντιτίθεται στο καλό. Πάντως, στο τραγούδι η γυναίκα υιοθετεί μία σαφή στάση ζωής, η οποία συνίσταται στην ελεύθερη επιλογή της, που δεν είναι επ' ουδενί κατακριτέα ή επισείουσα δεινά.

### **Ύπαρξη και ουσία**

Η συνεχής κι αενάως ανακυκλούμενη συζήτηση της διάστιξης «είναι» και «φαίνεσθαι» ερείδεται ίσως στην ευρύτερη φιλοσοφική συζήτηση γύρω από τη διάκριση ύπαρξης κι ουσίας ανάγεται στο μεσαιωνικό φιλόσοφο Θωμά Ακινάτη (φανερά επηρεασμένος από τον Αριστοτέλη) ο οποίος ορίζει πως οι δύο αυτές έννοιες είναι απολύτως

<sup>41</sup> Dyson (1998) 56.

<sup>42</sup> Luscombe (2007) 21-32.

<sup>43</sup> Pepin (1984) 270-86.

<sup>44</sup> Liu (2007) 21-33.



διακριτές.<sup>45</sup> Και τούτο, διότι, για να πραγματωθεί η ουσία, χρειάζεται η έξωθεν παρέμβαση ενός όντος ανώτερου, του Θεού, που κινεί τα πάντα και στον οποίο ανάγονται τα πάντα (παραβάλλοντας εδώ τους πέντε δρόμους του Ακινάτη,<sup>46</sup> δηλ. τα επιχειρήματα εκείνα που τον οδηγούν στην κατάφαση και τη βεβαιότητα της ύπαρξης του Θεού) για να μεταβεί η κατάσταση της ουσίας σε ύπαρξη.

### **Ο εξορθολογισμός και η απουσία της θρησκείας**

Στο σύντομο τραγούδι απουσιάζει παντελώς οποιαδήποτε νύξη περί θρησκείας, λατρείας, θρησκευτικού συναισθήματος, πίστης ή θρησκευτικής συνήθειας. Θα μπορούσε να γίνει λόγος εύστοχα για «εκκοσμίκευση», αφού το θρησκευτικό στοιχείο απεμπολείται πλήρως μέσα στην τύρφη της πόλης και της ζωής που παλινωδεί ασταμάτητα. Παραπέμπεται ο ακροατής στην έννοια μιας καθημερινότητας που, όσο επαχθής κι αν είναι, εθίζει τον άνθρωπο να ζει σε αυτή και να μην αισθάνεται εγκλωβισμένος, γιατί είναι τόσο συνηθισμένος σε αυτή που απέλιπε πλέον κάθε ποιότητα στη ζωή του. Ίσως το μόνο συναίσθημα που απομένει στον άνθρωπο είναι εκείνο της αναλωσιμότητας. Ακόμη κι ο έρωτας υποτάσσεται σε αυτό, αναφέρεται σε μονάδες που διαδέχονται απρόσκοπτα η μία την άλλη, χωρίς τελειωμό, αλλά, το κυριότερο, χωρίς κανένα σκοπό. Ερωτάται στο σημείο αυτό: Ποια είναι η θέση του ορθού λόγου, αφενός στο συναίσθημα που το τραγούδι εκπέμπει, αφετέρου στο εκκοσμικευμένο περιβάλλον που διαγράφουν οι στίχοι του; Στο πρώτο ερώτημα, πρέπει να δοθεί η απάντηση πως ο ορθός λόγος ελλείπει πλήρως αφού φαίνεται πως υποχωρεί έναντι του συναισθήματος της ηρωίδας και δεν είναι σε θέση να διευθύνει και κατευθύνει τη δράση της. Αυτό έρχεται σε αντιδιαστολή με την *Ελένη* του Ευριπίδη που καταστρώνει με τον Μενέλαο σχέδιο σωτηρίας.<sup>47</sup> Στο δεύτερο ερώτημα, γίνεται εμφανές πως ο ορθός λόγος δεν προβάλλεται ως αντίβαρο της έλλειψης θρησκευτικότητας. Παύει να είναι πρωταρχή και κινών τα νήματα της δράσης. Η ηρωίδα έχει προσκολληθεί σε άλλες αξίες, με πρωταρχικό τον έρωτα, με τις όποιες όμως ιδιαιτερότητές του ως άνω κατεδείχθησαν. Υπ' αυτό το πρίσμα, η έννοια της τελεολογίας καθίσταται κενότητα και κενοδοξία. Δεν διέπει πλέον το σύμπαν, το οποίο κινείται από μία άλλη κινούσα αρχή, με διαφορετικά γνωρίσματα και ιδιότητες. Δεν είναι η αγάπη με τη ρομαντική της έκφανση η «κινούσα αρχή» των πάντων, ούτε η

<sup>45</sup> Charlesworth (2014) 115-53.

<sup>46</sup> Kenny (2006) 116-23, 134-39.

<sup>47</sup> Holmberg (1995) 19-42.

δημιουργική της δύναμη. Μάλλον τη θέση αυτής της ρομαντικής αγάπης λαμβάνει περίτρανα (για το σημερινό άνθρωπο) ο έρωτας της στιγμής, με την έννοια της σαρκικής (αισθησιακής) απόλαυσης. Τελεολογία, λοιπόν, θα μπορούσε να ανευρεθεί μόνο σε αυτή την έκφραση και πτυχή της αγάπης.

### **Ωφελμισμός – μπενθαμισμός**

Η έκφραση της ωφελμιστικής<sup>48</sup> και δη της μπενθαμικής ηθικής θεωρίας<sup>49</sup> στο τραγούδι, αν κι *expressis verbis* δεν είναι εμφανής, ωστόσο, παραμένει άρρηκτα συνδεδεμένη με την αίσθηση της αναλωσιμότητας που εκπέμπει το τραγούδι. Ειδικότερα, η θεωρία συλλήβδην συνάπτει την ηθικότητα της πράξης με το σχήμα: «Η μεγαλύτερη δυνατή ωφέλεια με το μικρότερο κόστος». Θα μπορούσε να προβληθεί εύστοχα (;) η αντίρρηση ότι, τελικά, δεν επιτυγχάνεται η μεγίστη ωφέλεια, αφού μόνο ένα άτομο ικανοποιείται (ο τύπος γυναίκας που περιγράφεται στο τραγούδι), όταν προβαίνει σε αλληπάλληλες αλλαγές συντρόφων, αλλά δεν είναι καθόλου γνωστή η αντίδραση των αντρών αυτών στο τραγούδι, κάτι που αποσιωπάται γιατί δίδεται έμφαση στην ηρωίδα και μόνο.

### **Φιλελευθερισμός (δικαίωμα στην αγάπη, ελευθερία δράσης) έναντι της ηθικής;**

Οι άνθρωποι γεννήθηκαν ίσοι και φέρουν ορισμένα αναφαίρετα δικαιώματα, απεφάνθη ο John Locke αρκετούς αιώνες πριν.<sup>50</sup> Κι αν η παράθεση του φιλοσόφου αυτού φαίνεται παράδοξη, ωστόσο, λεκτέο είναι πως λόγω της απονεμηθείσας στην ηρωίδα ελευθερίας ως όντος σκεπτομένου και ίσου με τα άλλα όντα, έγινε κατορθωτή η ελευθερία δράσης, επιλογής συντρόφων, ή – γιατί όχι; – και το δικαίωμα στην αγάπη. Ωστόσο, το πρόβλημα που εδώ εμφανίζεται δεν είναι άλλο από την – φαινομενική – αντίθεση μιας τέτοιας στάσεως στην ηθική. Αν παρακαμφθούν οι όποιες δυσκολίες οριοθέτησης του αντικειμένου της «ηθικής», ήτοι το κραυγαλέο πρόβλημα ορισμού κι οριοθέτησής της, πρέπει να ξεπεραστεί ο σκόπελος του ορισμού της ελευθερίας, κάτι όμως που εκφεύγει της παρούσης.

<sup>48</sup> Burns & Hart (1977) 393.

<sup>49</sup> Sandel (2012) 50-85.

<sup>50</sup> Durant (2012) 197, 270, 332-4.

**Απουσία πολιτικής μνείας – συγκρότηση μιας απολιτικής κοσμοθεωρίας ίσως ενάντια στα αριστοτελικά κελεύσματα – Ο άνθρωπος στη φυσική και την κοινωνική κατάσταση**

Τα ως άνω οδηγούν, πάντως, στη διατύπωση συμπερασμάτων πολιτικής φύσεως, αφού από πλευράς πολιτικής φιλοσοφίας, πρέπει να γίνει η προεξαγγελτική παρατήρηση πως απουσιάζουν ενδείξεις που θα συνέδεαν – τουλάχιστον ευθέως – τα όσα γράφονται με κάποια πολιτική θεωρία. Ίσως το μήνυμα που αναδύεται από το τραγούδι είναι κι αντιπολιτικό, διότι προτάσσει την ατομικότητα και την υποκειμενική πρόσληψη εν συγκρίσει με την κοινωνική δράση και την πολιτική συμπεριφορά. Εν αντιθέσει, όπως έγινε νύξη ως άνω, η *Ελένη* του Ευριπίδη εκπέμπει και πολιτικά μηνύματα<sup>51</sup>.

Ο ευγενής άγριος του J.-J. Rousseau είναι ίσως το χαρακτηριστικότερο δείγμα αυτής της συζήτησης κι ορισμένοι στίχοι του τραγουδιού επιτρέπουν με ασφάλεια και δίχως κίνδυνο σφάλματος να εξαχθεί το συμπέρασμα πως η «πολιτισμένη» κατάσταση συνεπάγεται δεσμεύσεις αθέλητες, επαχθείς κι επονεϊδιστες για το ανθρώπινο γένος (π.χ. φορτηγά, Ερμού).<sup>52</sup> Ο πολιτισμός ταυτίζεται εδώ και με τη διαφθορά, την έκπτωση των ηθών και την απώλεια των ηθικών αρχών, με τη λογική της εφήμερης απόλαυσης κλπ.

**Το ζήτημα της αλήθειας: διαπάλη πραγματικότητας – ονείρου, «απάτη» και υποχρέωση αληθολογίας**

Ο Ε. Παπανούτσος όρισε την αλήθεια ως «την *ισορροπία ύλης και μορφής*», η οποία απορρέει όμως από τη σύγκρουσή τους κι επιστρατεύεται προς εξισορρόπησή τους. Έτσι, συνεχίζει, συντελείται «διαλεκτική σύνθεση του ιδεαλισμού και του ρεαλισμού, του ορθολογισμού και της εμπειρίας...της θεωρίας και της πράξης, του Είναι και του Γίνεσθαι».<sup>53</sup>

«Με γεμίζει με πέπλα...» αναφωνεί η ερμηνεύτρια του τραγουδιού και διερωτάται ο ακροατής: εννοούνται εδώ αμιγώς τα ενδύματα ή κάτι περισσότερο, όπως λ.χ. το πέπλο μιας πραγματικότητας απατηλής που συσκοτίζει, σκεπάζει καταστάσεις, μην αφήνοντας την αλήθεια να ξεπροβάλει; Πρέπει να τονιστεί πως στην ομηρική κοινωνία το πέπλο το φορούσαν οι άρχοντες, άρα οι ηθικοί, ενώ το κεφαλομάντηλο αποτελεί

---

<sup>51</sup> Zuntz (1960) 201-41.

<sup>52</sup> Αντωνίου (2016) 88-90.

<sup>53</sup> Παπανούτσος (2002) 15 επ.

στοιχείο αριστοκρατικό,<sup>54</sup> ευπρέπειας. Είναι πιθανό να εντοπίζεται συσχετισμός με το μοίωμα της Ελένης που εκλάπη από τον Πάρη, κι άρα στην πασίγνωστη τραγωδία με την οποία ο Ευριπίδης επιδιώκει να απενοχοποιήσει την Ελένη. Μήπως, επεξηγηματικά, τίθεται το πέπλο ως παραμορφωτικό της αλήθειας, μιας αλήθειας που έτσι κι αλλιώς είναι δυσερμήνευτη, δυσχερώς προσεγγίσιμη ή έξωθεν του λογικού κειμένη;<sup>55</sup> Το πρόβλημα οξύνεται με την αναφορά ότι η ωραία Ελένη γεμίζει και την ίδια την ερμηνεύτρια με πέπλα, δίχως να παρέχεται ειδικότερη αναφορά του λόγου, για τον οποίο αυτή η κάλυψή της με το πέπλο λαμβάνει χώρα. Επιδιώκεται, άραγε, η εξαπάτηση κάποιου άντρα ή άλλου ατόμου από την Ελένη;

### **Γνωσιολογική έποψη και σκεπτικισμός**

Το απατηλό των αισθήσεων, ειδικά όπως παρουσιάζεται στο ποίημα θα οδηγούσε στην κατάφαση και την αναντίρρητη αποδοχή ενός ακραίου σκεπτικισμού, όπως εκφράσθηκε ιδίως από τον D. Hume.<sup>56</sup> Κι αν κι αυτός ξεκινά αισιόδοξα, ωστόσο γρήγορα καταλήγει να υποστηρίζει τη ματαιότητα της γνώσης διά των αισθήσεων. Υπ' αυτό το πρίσμα αναφέρεται ίσως στο ποίημα ο στίχος: «να ναι τάχα η αλήθεια που ο μύθος τη σβήνει». Το απατηλό των αισθήσεων υποδηλώνεται και με τη χρήση της λέξης «όπιο» που συνεκδοχικά παραπέμπει σε όλα τα απατηλά ή διαστρεβλωτικά της πραγματικότητας «φίλτρα», που, περιάγοντας το άτομο σε κατάσταση μέθης, του απαλύνουν τον πόνο, μετατρέποντάς το όμως σε υποχείριό τους και καθιστώντας το ανίκανο να αποφασίσει τα περί του οίκου του. Κάτι τέτοιο συναντάται στην ακραία του εκδοχή στο μελετούμενο τραγούδι, αλλά απουσιάζει πλήρως από την *Ελένη* του Ευριπίδη.<sup>57</sup>

### **Αποδόμηση κι αποδομησιμότητα**

Εκτός από τη λογοτεχνική κίνηση της «αποδόμησης», υφίσταται και η φιλοσοφική της εννοιολόγηση. Κατά τον J. Derrida, το όλον αποτελείται από αντιφατικότητες, και δεν είναι ενωμένο, η δε αποδόμηση επιδιώκει να αποκαλύψει την πολυεπίπεδη δομή του νοήματος, που στον αμύητο αναγνώστη/ακροατή φαίνεται εντέχνως κεκαλυμμένο, αλλά απαιτεί την επιστράτευση όλης της μαεστρίας προκειμένου να αποσαφηνισθεί το

<sup>54</sup> Wilson (2002) 144.

<sup>55</sup> Zeitlin (2010) 263-82.

<sup>56</sup> Tweyman (1994) 73-90.

<sup>57</sup> Ford (2010) 283-302.

νόημα.<sup>58</sup> Μάλιστα, οι λέξεις για τον J. Derrida δεν έχουν συγκεκριμένο σημείο αναφοράς, γεγονός που αναπαράγει πολλαπλές αντιφάσεις. Η δόμηση της κοινωνίας σε ζεύγη προϋπάρχοντα, λ.χ. έρωτας-μίσος, άνδρας-γυναίκα κ.ο.κ. φαίνεται απολύτως εσφαλμένη. Επομένως, εν προκειμένω θα δικάζε αυστηρά την ως άνω ανάλυση που υποστηρίχθηκε στο πλαίσιο της μελέτης της λειτουργίας της αγάπης στο τραγούδι.

### **5. Οι λοιπές διαστάσεις (κοινωνιολογική, ψυχολογική) του τραγουδιού και οι πιθανές προεκτάσεις τους**

Η σαφής κοινωνιολογική διάσταση του τραγουδιού διαφαίνεται στη θεματική του καταβολή, που προσεγγίζει τα επιμέρους γεγονότα από μία σκοπιά εγγύτερα κοινωνική, ήτοι με αναφορά στις σχέσεις των ατόμων που απαρτίζουν την ομάδα. Τοιουτοτρόπως, η πατριαρχική δομή της αρχαίας<sup>59</sup> αλλά και της τωρινής δυτικής κοινωνίας όπως αντικατοπτρίζεται σε όλο το εύρος της καλλιτεχνικής της παραγωγής, ακόμα και στις παιδικές ταινίες, όσο κι αν τείνει με τα χρόνια να εγκαταλειφθεί, εντούτοις δεν παύει να δηλώνει παρούσα, ακόμα και υπόρρητα. Στη βάση της γνωστής διάκρισης βιολογικού και κοινωνικού φύλου,<sup>60</sup> που μοιάζει γενικόλογη και πολλάκις χρησιμοποιηθείσα, κατανοεί κανείς ότι σκοπός της κοινωνίας αυτής όσον αφορά τις γυναίκες αποτελεί η προετοιμασία τους για την εκκίνηση ρομαντικών διεπαφών και σχέσεων με το έτερο φύλο (αφού ακόμη και σήμερα ενυπάρχει προκατάληψη για την ομόφυλη επαφή) και την άντληση προσωπικής αξίας και κύρους μόνο μέσω των επαφών αυτών. Ως απόρροια της εκφρασθείσας αντίληψης αυτής, οι γυναίκες αποδύονται σε έναν αγώνα κατάκτησης χαρακτηριστικών προσωπικότητας κι εμφάνισης και ιδιοτήτων, ώστε να εγείρουν και να εξασφαλίσουν την ανδρική επιθυμία. Η ταύτιση της ηρωίδας με την Ελένη λαμβάνει χώρα με την υιοθέτηση (ή την κατάκριση;) των πολιτισμικών εκείνων κανόνων και κυρωτικών μηχανισμών που συνάπτονται με το κοινωνικό φύλο.<sup>61</sup> Μπορεί δε να αναγνωστεί και με μία ψυχαναλυτική προσέγγιση, ιδίως σε όσα ως άνω αναφέρθηκαν περί του έρωτος και της αγάπης, σε συνδυασμό με τις έμφυλες ταυτότητες και το κοινωνικό φύλο. Επεξηγηματικά και προκειμένου να επιτευχθεί στο λεπτό αυτό σημείο απόλυτη ακριβολογία, στο τραγούδι υφίσταται απόλυτος επικαθορισμός του κοινωνικού από το

<sup>58</sup> Κακολύρης (2002) 114-20.

<sup>59</sup> Lewis (2002) 13-58.

<sup>60</sup> Siann (1994) 1-22.

<sup>61</sup> Holmes (2007) 4-5.

βιολογικό φύλο, καθώς και μόνο η ύπαρξη ανδρός και γυναικός επιβεβαιώνει την υιοθέτηση εκ μέρους του τραγουδιού πάγιων κοινωνικών γνωρισμάτων (φυσικά άρρηκτα συνδεδεμένα και με το πολιτιστικό πλαίσιο).

Παράλληλα, δέον να αναφερθεί και μία ακόμη ψυχοδυναμικού τύπου προσέγγιση για το τραγούδι. Σύμφωνα με τη διαπλασθείσα από τον Freud άποψη, γίνεται απόπειρα ορισμού κι εννοιολογικής αποσαφήνισης της έννοιας των «φθηνών απολαύσεων» διά της αναφοράς σε μέρη του σώματος, λ.χ. στο εδώ παρατιθέμενο απόσπασμα αναφέρονται τα «γυμνά πόδια που τα βγάζεις από τα σκεπάσματα και νιώθεις ευχαρίστηση όταν τα ξανατραβάς μέσα». Η αναφορά σε σωματικά γνωρίσματα που θα μπορούσαν να συναρτηθούν με την εφαρμογή της εν λόγω θεωρίας είναι εμφανής και στο τραγούδι, με έναν αρκούντως παράδοξο τρόπο, αφού γίνεται μνεία του «μυαλού», της εγκεφαλικής βίωσης του έρωτα, όπως είναι εμφανές.

Παραπέμπει, τέλος, το τραγούδι τον ακροατή στην προσέγγιση του E. Durkheim, ο οποίος διατεινόταν ότι η κοινωνία γεννά το άτομο κι όχι το αντίστροφο,<sup>62</sup> εκφράζοντας έτσι μια αμιγώς κοινωνιοκεντρική προσέγγιση. Αναφέρεται ιδιαίτερα στις ερωτικές σχέσεις, στις οποίες κατά την εδώ υποστηριζόμενη γνώμη πέφτει και το κύριο βάρος. Αυτό δεν μετατοπίζεται στις σχέσεις με τον ευρύτερο περίγυρο, γιατί η διατύπωση των στίχων του τραγουδιού δεν επιτρέπει να εξαχθεί τέτοιο συμπέρασμα.

### **Συμπεράσματα και νέα ερωτήματα**

Η μελέτη της επίδρασης των κλασικών γραμμάτων σε ένα άλλο πεδίο ανθρώπινης έκφρασης, τη μουσική αποτελεί μία ανοιχτή πρόκληση. Για την ευδοκίμηση του εγχειρήματος, πρέπει να επιστρατευθούν όλα τα αναγκαία εργαλεία από πλείονες επιστημονικούς κλάδους. Ειδικότερα, η φιλοσοφία, η ιδιάζουσα αυτή επιστήμη και πνευματική ενασχόληση παρενέβη εν όλω ή εν μέρει στη συγκρότηση των ιδεών που διέπουν την καλλιτεχνική παραγωγή, στη διαμόρφωση των καλλιτεχνικών επιλογών κι ευαισθησιών και στην υιοθέτηση αξιών και ηθικών προσανατολισμών.

Πιο συγκεκριμένα, ειδικά ο ερευνητής που κινείται διεπιστημονικά, συνυφαίνοντας αρμονικά τα εντελώς διαφορετικά (πλην όχι καταρχήν αντιμαχόμενα) επιστημονικά αντικείμενα πρέπει να διακατέχεται πρωτίστως, όμως, από ευαισθησία απέναντι στην ανάγνωση. Αυτό μπορεί να ερμηνευθεί με μία κίνηση πότε αντικειμενική (δρώντας ως εξωτερικός επόπτης) και πότε υποκειμενική, πάντα

<sup>62</sup> Nash-Calonic (1993) 3-15.

σταθμίζοντας τις περιστάσεις ο ίδιος. Εξάλλου, ας υπομνηστεί εδώ πως η ερμηνευτική κατά τον F. Schleiermacher συσχετίζεται με τη μέθεξη του ερμηνευτή στο κείμενο (αλλά και τη συναισθηματική του αναβάθμιση και την καλλιέργεια της διαίσθησής του) και καταφάσκει προς τούτο η αναγκαιότητα πνευματικής συγγένειας ερευνητή και δημιουργού.<sup>63</sup> Επίσης, αναφορά σχετικά πρέπει να γίνει στον «ερμηνευτικό κύκλο»<sup>64</sup> (hermeneutischer Zirkel), ο οποίος συνιστά μία διαδικασία περιλαμβάνουσα πλείονες διαδοχικές φάσεις απόπειρας κατανόησης του δοθέντος αντικειμένου.

Το σίγουρο στην υπόθεση της ερμηνείας είναι πως η διακαλλιτεχνική προσέγγιση τείνει να επιβεβαιώνει περίτρανα μία διαρκώς ανανεούμενη σύμβαση κλασικού και μοντέρνου. Τα συμπεράσματα που εξάγονται εκάστοτε αποτελούν εντελώς πρωτότυπες ενδείξεις του ανοιχτού διαλόγου και της διαλεκτικής διαπλοκής των μορφών της τέχνης μεταξύ τους. Αποτελεί, ωστόσο και συμπέρασμα περί του επισφαλούς τέτοιων προσεγγίσεων, αν δεν δίδεται η πρέπουσα σημασία και δεν επιδιώκεται η συγκεκριμένη γνώση που, αν και δεν αποτελεί πανάκεια, εντούτοις προσεγγίζει την ερμηνευτική ασφάλεια και συστηματική ισορροπία. Η υιοθέτηση και μόνο μιας άποψης δεν εγγυάται απροσμάχητα την πρόσδεση σε συγκεκριμένο ερμηνευτικό σχήμα, ούτε αποτελεί πανθομολογούμενη κρίση, αλλά σίγουρα συνιστά τη μεθοδολογική απόληξη μιας επίμοχθης ερμηνευτικής προσπάθειας που συνίσταται στην επίτευξη προσοικείωσης των ορθών συμπερασμάτων.

Είναι, τέλος, σαφές πως πρόκειται για μια ad infinitum περιδίνηση στον κόσμο της τέχνης με απροσδιόριστη κατάληξη. Στο σημείο αυτό παρατίθεται εντελώς επιγραμματικά η θεωρία του Heidegger,<sup>65</sup> ο οποίος έκανε λόγο για «κυκλική δομή» της κατανόησης, αφού η πνευματική διαδικασία ήρχετο από της «προκατανόησης» της ύπαρξης στο «προς-κατανόησιν» αντικείμενο, πλην όμως δεν ολοκληρωνόταν εκεί, αλλά συνέχιζε επ' άπειρον κατά τον ίδιο τρόπο. Το σημαντικό στο σημείο αυτό είναι η φράση του πως «η ερμηνεία δεν μπορεί ποτέ να χαρακτηριστεί ως απροϋπόθετη σύλληψη δεδομένου».

Ποιος, όμως, είναι ο βαθύτερος λόγος που ωθεί τον επιστήμονα του σήμερα στην εξέταση της επιρροής της μιας μορφής τέχνης από την άλλη; Μα ασφαλώς κι αναντίρρητα, με αξιωματική ισχύ, η ενασχόληση αυτή είναι επιβεβλημένη από τη

<sup>63</sup> Schleiermacher (1998) 10-20.

<sup>64</sup> Klöhn (2009) 17.

<sup>65</sup> Θανασάς (2001) 137-76.

σύγχρονη πραγματικότητα, που με την πολυποίκιλη δόμηση των σχέσεων και των συσχετισμών επιβάλλει τη διεπιστημονικότητα.

Θα παρίστατο, ωστόσο, εσφαλμένο να θεωρηθεί η διεπιστημονικότητα «σημάδι των καιρών». Διότι και καθεαυτή η διεπιστημονικότητα τείνει να συνιστά μία αστείρευτη πηγή άντλησης αιώνιων κι αντικειμενικών αξιών. Άλλοι, πάντως, θιασώτες της απόλυτης εξειδίκευσης θα τη λοιδορούσαν ως μία εφήμερη αναζήτηση λύσης στην κενότητα του βίου, που πόρρω απέχει από την κατάκτηση της αλήθειας. Το ποια προσέγγιση θα υιοθετηθεί τελικώς επαφίεται εκτός από την παρακολούθηση των διεθνών επιστημονικών εξελίξεων σε κάθε τομέα του επιστητού και στην ερευνητική ευαισθησία.





## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ahrensdoerf, P. (2014), *Homer on the Gods and Human Virtue*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Alessio, F. (2007), *Ιστορία της μεσαιωνικής φιλοσοφίας*, (μτφρ.: Μεσσίνη, Α., επιμ.: Φουρνάρος, Σ.), Αθήνα: Τραυλός.
- Αντωνίου, Θ. (2016), *Ιστορία των πολιτικών ιδεών*, Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη.
- Bassi, K. (1993), “Helen and the discourse of denial in Stesichorus’ Palinode”, *Arethusa* 26: 51–75.
- Baxton, R. (2005), *Οι Ελληνικοί μύθοι – Ένας ολοκληρωμένος οδηγός*, (μτφρ.: Τυφλόπουλος, Τ., επιμ.: Δανιήλ, Ι.), Αθήνα: Πατάκης.
- Blondell, R. (2015), *Helen of Troy: Beauty, Myth, Devastation*, USA: Oxford University Press.
- Bentham, J. (1977), “Comment on the Commentaries and A Fragment on Government” in Burns, J. - Hart, L. A. (eds) *The Collected Works of Jeremy Bentham* [hereafter CW], London: Oxford University Press, p. 393.
- Calame, C. (1999), *The Poetics of Eros in Ancient Greece*, Princeton: University Press.
- Charlesworth, M. (2014), *Φιλοσοφία και Θρησκεία*, (μτφρ.: Τριανταφυλλόπουλος, Χ., επιμ.: Δημητρακόπουλος, Γ.), Ηράκλειο: ΠΕΚ.
- Chong-Gossard, J. H. (2008), *Gender and Communication in Euripides’ Plays: Between Song and Silence*, Leiden - Boston: Brill.
- Clader, L.L. (1976), “Helen. The Evolution from Divine to Heroic in Greek Epic Tradition” *CR* 28(1): 145.
- Davison, J. A. (1968), “Stesichorus and Helen” in Davidson, J.A. - Stanford, W.B. (edd.), *From Archilochus to Pindar*, London: Macmillan and Co, pp. 196–225.
- De Jong, I. (2012), “The Helen Logos and Herodotus’ fingerprint”, in Baragwanath, E. - De Bakker, M. (edd.), *Myth, Truth, and Narrative in Herodotus*, Oxford: Oxford University Press, pp. 127–42.
- Downing, E. (1990), “Apate, agon and literary self-reflexivity in Euripides’ *Helen*”, in Griffith, M. – Mastrorarde, D. J. (edd.), *Cabinet of the Muses: Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*, Atlanta, Ga.: Scholars Pr, pp. 1–16.

- Durant, W. (2012), *Η Περιπέτεια της Φιλοσοφίας*, (μτφρ.: Μπαρουζής, Γ., επιμ.: Καραμπαλής, Σ.), Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Durozoi, G. (2002), *History of the Surrealist Movement*, Chicago: University of Chicago Press.
- Edwards, M. (2014), *Όμηρος, ο ποιητής της Ιλιάδος*, (μτφρ.: Λιάπης, Β.), Αθήνα: Καρδαμίτσας.
- Ford, A. L. (2010), “A song to match my song”: Lyric doubling in Euripides’ *Helen*”, in Mitsis, P. - Tsagalis, C. (edd), *Allusion, Authority, and Truth: Critical Perspectives on Greek Poetic and Rhetorical Praxis*, Berlin: De Gruyter, pp. 283–302.
- Gorgias of Leontini (1982), *Encomium of Helen* (transl.: MacDowell, M.D., ed.: MacDowell, M.D), Bristol, UK: Bristol Classical Press
- Griffith, J. G. (1953), “Some thoughts on the Helena of Euripides”, *JHS* 73: 36–41.
- Hammer, D. (2002), *The Iliad as Politics: The Performance of Political Thought*, University of Oklahoma Press: Norman.
- Hartigan, K. V. (1981), “Myth and the *Helen*”, *Eranos* 79: 23–31.
- Holmberg, I. E. (1995), “Euripides’ *Helen*: most noble and most chaste”, *AJPh* 116: 19–42.
- Holmes, M. (2007), *What is Gender?: Sociological Approaches*, London: Sage Publications.
- Θανασάς, Π. (2001), «Ο Heidegger και η ερμηνευτική», *Τνδικτος* 15: 137-76.
- Juffras, D. M. (1993), “Helen and other victims in Euripides’ *Helen*”, *Hermes* 121: 45–57.
- Κακολύρης, Γ. (2002) «Ο J. Derrida και η αποδομητική ανάγνωση», *Ποίηση* 20: 114-20.
- Καλδάρης, Κ. (1988), *Νυχτερινή Κυβέρνηση*, Αθήνα: Μίνως Μάτσας & Υιός Α.Ε.
- Κάλφας, Β. (2015), *Η φιλοσοφία του Αριστοτέλη*, Αθήνα: ΣΕΑΒ (Αποθετήριο Κάλλιπος).
- Kaufmann, W. (1969), *Tragedy and Philosophy*, Princeton: Princeton University Press.
- Kelly, A. (2007), “Stesikhoros and Helen”, *MHR* 64: 1–21.
- Kennedy, G. A. (1986), “Helen’s web unraveled”, *Arethusa* 19: 5–14.
- Kenny, A. (επιμ.) (2006), *Ιστορία της δυτικής φιλοσοφίας*, (μτφρ.: Ρισσάκη, Δ., επιμ.: Κέννι, Α.), Αθήνα: Νεφέλη.
- Kenny, A. (2015), *T. D’ Aquino*, (μτφρ.: Δημητρακόπουλος, Γ.), Ηράκλειο: ΠΕΚ.

- Klöhn, L. (2009), *Das System der aktien- und umwandlungsrechtlichen Abfindungsansprüche*, Tübingen: Mohr Siebeck.
- Lewis, S. (2002), *The Athenian Women. An Iconographical Handbook*, London -New York: Routledge.
- Liu, Y. (2007), “Reconsidering the Problem of Evil: The International Context of the Early Modern Discussion”, *The European Legacy* 11: 21-33.
- Lloyd, M. (1984), “The Helen Scene in Euripides' Troades”, *CQ* 34 (2): 303-13.
- Luscombe, D. (2007), *Η μεσαιωνική σκέψη*, (μτφρ.: Γεμελιάρης, Χ., επιμ.: Μανιάτης, Γ.), Αθήνα: Πολύτροπον.
- Μαρωνίτης, Δ. (1996), *Ομήρου Οδύσσεια δ – Τα εν Λακεδαίμονι*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Marshall, C.W. (2014), *The Structure and Performance of Euripides' Helen*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Nash, J. - Calonico, J. (1993), *Institutions in Modern Society: Meanings, Forms, and Character*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Incorporated.
- Παπαγεωργίου, Α. (1993), *Ξενοφών Κύρου Παιδεία τ. 2*, Αθήνα: Κάκτος.
- Παπανούτσος, Ε. (2002), *Γνωσιολογία (δίτομο)*, Αθήνα: Νόηση.
- Perin, J. (1984), «Ο Άγιος Αυγουστίνος και η Δυτική Πατερική Γραμματεία», στο Chatelet, F. (επιμ.), *Η Φιλοσοφία, Από τον Πλάτωνα ως τον Θωμά Ακινάτη τ.Α.*, (μτφρ.: Παπαγιώργης, Κ., επιμ.: Chatelet, F.), Αθήνα: Γνώση, σσ. 270-86.
- Podlecki, A.J. (1970), “The basic seriousness of Euripides' Helen”, *TAPhA* 101: 401-18.
- Ringer, M. (2016), *Euripides and the Boundaries of the Human*, London: Lexington Books.
- Romilly, J. de (1988), “La belle Hélène et l'évolution de la tragédie grecque”, *LEC* 56: 129-43.
- Sandel, M. (2012), *Δικαιοσύνη: Τι είναι το Σωστό;* (μτφρ.: Κιουπκιάδης, Α.), Αθήνα: Πολιτεία.
- Schleiermacher, F. (1998), *Hermeneutics and Criticism: And Other Writings*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Σεφέρης, Γ. (1985), *Ποιήματα* (φιλ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα: Ίκαρος.
- Siann, G. (1994), *Gender, Sex and Sexuality, Contemporary Psychological Perspectives*, Hong Kong: Taylor & Francis.
- Skutsch, O. (1987), “Helen, her Name and Nature”, *JHS* 107:188-93.
- Stanford, W.R. (2010), *Αριστοφάνους, Βάτραχοι*, Αθήνα: Καρδαμίτσας.

- Tweyman, S. (1994), *David Hume: Induction and scepticism*, London: Routledge.
- Vuillermoz, E. (1980), *Ιστορία της Μουσικής (δίτομο)*, (μτφρ.: Λεωτσάκος, Γ.), Αθήνα: Υποδομή.
- Wilson, D. (2002), *Ransom, Revenge, and Heroic Identity in the Iliad*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Wolff, C. (1973), “On Euripides’ *Helen*”, *Harv. Stud.* 77: 61–84.
- Wolterstorff, N. (2010) *Inquiring about God: Volume 1, Selected Essays* (2010), Cambridge: Cambridge University Press.
- Φωτεινός, Δ. (2017), *Ιστορία της Εκπαίδευσης*, Αθήνα: Γρηγόρης.
- Χατζηανέστης, Ε. (1989), *Ευριπίδη, Ελένη*, Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.
- Zagagi, N. (1985), “Helen of Troy: encomium and apology”, *Wien. Stud.* 19: 63–88.
- Zeitlin, F. I. (2010), “The lady vanishes: Helen and her phantom in Euripidean drama” in Mitsis, P. – Tsagalis, C. (edd.), *Allusion, Authority, and Truth: Critical Perspectives on Greek Poetic and Rhetorical Praxis*, Berlin: De Gruyter, pp. 263–82.
- Zuntz, G. (1960), “On Euripides’ Helena: Theology and Irony”, in: *Entretiens* 6: *Euripide*, Genève/Vandoeuvres: Fondation Hardt, pp. 201- 41.

## Η Σαπφώ στην ποιητική και μουσική στιχουργική τέχνη του 20ού-21ου αιώνα: Ζητήματα αναπαράστασης, πρόσληψης και συγκριτολογικής εθνομουσικογραφίας\*

Νικολέτα Ζαμπάκη

Η σύγκριση εντός διαφορετικών εθνικών παραδόσεων, στο ευρύτερο πλαίσιο της πρόσληψης, ανάλογα με τα εκάστοτε λογοτεχνικά, μουσικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα και σύμφωνα με τους δόκιμους όρους της σύγχρονης συγκριτολογικής έρευνας *επίδραση* και *αναλογία*, στοχεύει να επισημάνει, να αναλύσει και να ερμηνεύσει τους όρους του διαλόγου της Σαπφούς με την ποιητική τέχνη του Σικελιανού, αλλά και ποικίλες μουσικές παραδόσεις. Οι συγκλίνουσες και αποκλίνουσες τροχιές της υπό μελέτη εργασίας μας, στοχεύουν στην ανάδειξη του διαλόγου της Σαπφούς, ορίζοντας ένα αφήγημα διεθνούς διαμεσολάβησης. Οι επιδράσεις αποτελούν σημαντικό άξονα της Συγκριτικής Φιλολογίας και μπορούν να οριστούν ως «ο λεπτός και μυστηριώδης μηχανισμός με τον οποίο ένα έργο συμβάλλει στην κυοφορία κάποιου άλλου».<sup>1</sup> Με άξονα τις επιδράσεις και τις αναλογίες, η συγκριτολογική έρευνα της αρχαίας ελληνικής φιλολογίας δύναται να συνομιλήσει και με το χώρο άλλων καλλιτεχνικών εκφράσεων.<sup>2</sup>

Πετυχαίνοντας αυτόν το στόχο, μπορούμε, όπως θεωρούμε, να συνεισφέρουμε στη φιλολογική και συγκριτολογική έρευνα γύρω από την Αρχαία Ελληνική και Νέα Ελληνική Φιλολογία. Η θεματοποίηση των αναλογιών εντός των ποιητικών και μουσικών κειμένων ρυθμίζει, οργανώνει δομικά και στοχεύει επικοινωνιακά, προχωρώντας στη σύγκριση δεδομένων από την αρχαία ελληνική γραμματεία και συγκεκριμένα ποιητικών κειμένων της Σαπφούς. Ως εκ τούτου, η συγκρότηση ενός πυκνού δικτύου αντιστοιχιών<sup>3</sup> για την ανάλυση και ερμηνεία είναι λειτουργική για την προώθηση των αναλογιών και επιδράσεων. Η διαπλοκή της Σαπφούς με την

---

\* Ευχαριστώ θερμά τον Επόπτη της Διδακτορικής Διατριβής μου και Καθηγητή Νέας Ελληνικής Φιλολογίας και Θεωρίας Λογοτεχνίας του τμήματος Φιλολογίας του Ε.Κ.Π.Α. κ. Δημήτρη Αγγελάτο για τις πολύτιμες υποδείξεις και την καθοδήγησή του πάνω στο θέμα μου.

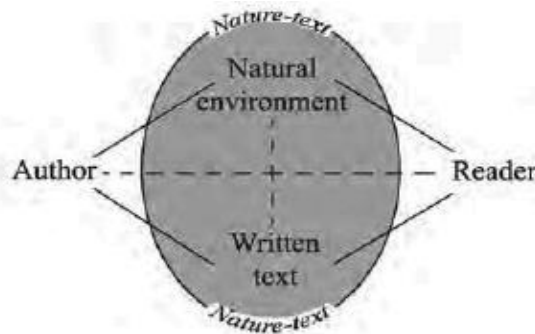
<sup>1</sup> Αγγελάτος (1998) 94.

<sup>2</sup> Αγγελάτος (2004) 45-54.

<sup>3</sup> Steiner (2001) 151-173' το παράθεμα: 171.

εθνομουσικογραφική παράδοση δεν πρέπει να περιοριστεί στα θεματικά στεγανά της μιας ή της άλλης παράδοσης μόνο, αλλά να ιδωθεί ως μια συν-θεώρηση των όρων της μουσικής σύνθεσης με τα ποιητικά κείμενα της Σαπφούς. Η σύγκριση θα αναδείξει την άρθρωση και τη λειτουργία των δομών της αρχαίας ελληνικής γραμματείας με την ελληνική, ιταλική και τουρκική μουσική παράδοση ως προς την πρόσληψη της Σαπφούς.

Η διαλεκτική σχέση του Σικελιανού με τη Σαπφώ εντοπίζεται στην ενότητα με τίτλο «Π. Ψάπφα (διάμεσος ύμνος)»<sup>4</sup> του *Αλαφροϊσκιωτου*. Το ποιητικό *εγώ* της ενότητας αρθρώνει τη φωνή του σε σχέση κι εντός του φυσικού του περιβάλλοντος. Υπό το πρίσμα της οικοκριτικής θεωρίας, η αναπαράσταση της διαλογικής σχέσης του ανθρώπου με το περιβάλλον του εγγράφεται κειμενικά, αποκωδικοποιώντας<sup>5</sup> τη φωνή του δημιουργού εντός του φυσικού τοπίου («Και ήμουνα ντυμένος τον ήλιο / σαν ένα κυπαρίσσι»). Το παρακάτω σχήμα δημιουργός – κείμενο, φυσικό περιβάλλον – αναγνώστης παρουσιάζει τη σχέση φύσης – κειμένου. Σύμφωνα με τον Timothy Morton<sup>6</sup> η σκέψη περί του φυσικού αναπαρίσταται από διαφορετικά φαντασιακά πλαίσια για τη συγκρότηση των ιστών του φυσικού.



**Εικόνα 1:** Διαμεσολαβητικές σχέσεις εγγραφόμενες κυκλικά εντός της φύσης – κειμένου, Timo Maran.<sup>7</sup>

Η σχέση του κειμένου περί φυσικού κι αντικειμένου αναπαράστασης εξαρτάται από τη γνώση του αναγνώστη και τη χρονική συγκυρία η οποία μεταβάλλεται εντός του περιβάλλοντος. Το κείμενο ερμηνεύει βάσει της περιβαλλοντικής εμπειρίας και το περιβάλλον ερμηνεύεται στη βάση μιας κειμενικής γνώσης. Το περιβάλλον, με όσα χαρακτηριστικά έχει, κινητοποιεί το δημιουργό και τους αναγνώστες για την κειμενική

<sup>4</sup> Σικελιανός (2008) 129-131.

<sup>5</sup> Mcdowell (1996) 372.

<sup>6</sup> Morton (2007), 16.

<sup>7</sup> Maran (2007a) 36-47.

αναπαράσταση. Στην εισαγωγή του βιβλίου με τίτλο *Norton Nature Book of Writing* οι Robert Finch και John Elder υποστηρίζουν: «το προσωπικό στοιχείο ως φίλτρο της εμπειρίας είναι κεντρικό για όσα εμείς προσλαμβάνουμε και αποτυπώνουμε, ως γραφή δηλαδή περί του φυσικού».<sup>8</sup> Η οικοκριτική θεωρία και η γραφή περί του φυσικού βασίζονται στο υποκείμενο και τις εμπειρίες του εντός του φυσικού περιβάλλοντος. Ο J. Scott Bryson (στη μελέτη *Ecopoetry: A Critical Introduction*) διατυπώνει την άποψη ότι η οικοποιητική αναπαριστά τη φύση της ποίησης.<sup>9</sup>

Η ενότητα της Ψάπφας ερμηνεύεται με όρους οικοκριτικής θεωρίας. Η γλώσσα διαμορφώνει την πρόσληψη της πραγματικότητας στο πλαίσιο μιας οικοκριτικής ανάγνωσης μιας αναπαράστασης της φύσης. Η γλωσσική (χρήση ονοματοποιίας) και ποιητική λειτουργία (οπτική θέασης) είναι σημαντικές για τη διαδικασία της αναπαράστασης. Η φύση της αναπαράστασης είναι η προϋπόθεση για την πρόσληψη της γραφής περί του φυσικού. Πιο αναλυτικά, οι στίχοι «που επλημμύριζε ο νους μου πετράδια», «το κορμί μου ήταν διάφωτο», «οι φλέβες μου σαν κοράλλια» «πλήθια ρουμπίνια την καρδιά μου ετριγύριζαν», «για να πιω τις αχτίδες οπόβρεχαν», «Και μου edιάβη τη διάφωτη σάρκα μου», «κι αναστέναξε ο νους μου σα λύρα!» είναι χαρακτηριστικοί μιας ενεργειακής δυναμικής, δηλαδή μιας βιοσφαιρικής αντίληψης, η οποία διαμορφώνεται από την πρόσληψη της φύσης.

Ο Σικελιανός, όντας ενιστής, συγκροτεί μια χορεία μέθεξης των οργάνων του σώματος (καρδιά, νους, φλέβες), αλλά και του δικού του σώματος ως όλου με τη φύση. Ο *υπαρξιακός ενισμός / μονισμός* ορίζει την ύπαρξη του *Ενός* ή της *Μονάδας*, συμπεριλαμβανομένου και προϋποτιθεμένου και του *πρωταρχικού ενισμού / μονισμού* που ορίζει το *Εν* ως θεμελιώδες. Συνεπώς, ο *υπαρξιακός ενισμός / μονισμός* του Σικελιανού αποκωδικοποιεί την ένωση του δημιουργού με τη φύση ως οργανικό και αδιαίρετο όλο, δηλαδή την ένωση στοιχείων του κόσμου σε μία ενότητα με την επικουρία του πνεύματος. Η ανάγνωση του ανθρώπινου σώματος και της φύσης (ήχοι, κινήσεις κ.λπ.) μέσω της παρατήρησης, της αντίληψης και της γνώσης είναι ένα δείγμα εκ μέρους του Σικελιανού αποκωδικοποίησης των φυσικών σημάτων. Ως εκ τούτου, η ενέργεια διατρέχει το γλωσσικό αισθητήριο του ποιητή και αποκτά μια δυναμική όψη.

Στο σημείο αυτό είναι δυνατή μία ανάγνωση των σχέσεων ανάμεσα σε μια ποιητική και μια θεωρητική επιστημολογία στη βάση του όρου *Παταφυσική*,<sup>10</sup> και μέσα

<sup>8</sup> Finch, Elder (1990) 26.

<sup>9</sup> Bryson (2002) 7-8.

<sup>10</sup> Dickinson (2011) 620-621.

από το πρίσμα μιας μεταμοντέρνας οικοκριτικής, δια της οποίας υπογραμμίζονται οι σχέσεις του *σημείου* των πολιτισμικών δομών και των βιολογικών περιβαλλόντων. Η *Παταφυσική* είναι η επιστήμη των φανταστικών λύσεων, των ιδιαιτεροτήτων και των εξαιρέσεων, δηλαδή των νόμων που κυβερνούν τις εξαιρέσεις και τις αντιφάσεις, οι οποίες αλλάζουν απόλυτα τις γενικές υποθέσεις ενός παραδοσιακού συστήματος. Η *Παταφυσική* είναι κλάδος της ποίησης, η οποία ισορροπεί ανάμεσα στη μεταφυσική επιστήμη και στα αυστηρά περιγράμματα της γλώσσας και εγγράφεται μεταξύ μιας φόρμας ατελείωτου σημείου και μετωνυμικής ολίσθησης. Λόγου χάρη το μοριακό είναι αντίθετο του μορίου, η λεία επιφάνεια αντίθετη της επιφάνειας με ραβδώσεις κ.ο.κ. Ωστόσο, οι αντιθέσεις αυτές δεν μπορούν να ιδωθούν ως διαλεκτικές αντιπαραθέσεις, αλλά ως συναρτώμενες διαπλοκές, και ως εκ τούτου η παταφυσική με όρους καλλιτεχνικής δημιουργίας θα μπορούσε να ιδωθεί μεταφορικά ως το γράσο εκκίνησης των μηχανικών τροχών. Στην περίπτωση της Παταφυσικής δίνεται έμφαση στη σημειωτική αντίληψη της επιστήμης με στόχο να σταθεροποιηθεί το *σημαινόμενο*, το οποίο εγγράφεται σε ένα περιοριστικό ή μονοσημικό, από άποψη οικονομίας, πλαίσιο εκφοράς. Το περιβάλλον προσλαμβάνεται από γενετικούς κώδικες και δομές (κυτταρική επιφάνεια, εγκέφαλος κ.λπ.).

Τα παταφυσικά κείμενα εστιάζουν σε σημειωτικές διεργασίες των δικών τους αποδομιστικών μεθόδων και δύνανται να λειτουργήσουν ως οικοκριτική και να μορφοποιηθούν ενεργά ως οικοποιητική, καθώς στρέφοντα σ' ένα σύνθετο σύστημα θεώρησης των σχέσεων φύσης – πολιτισμού. Η παταφυσική γραφή στοχεύει να αναδείξει έναν ασύμβατο κι ασυνήθιστο φυσικό κόσμο, προκειμένου να φωτίσει περιθωριοποιημένες οπτικές. Η θεωρία μελέτης της φύσης μέσα από τη σημειωτική, όπως αυτή αναπτύχθηκε από τους Thomas Sebeok και Jepsen Hoffmeyer, συναντά τη *βιοσημειωτική* με έμφαση στο *σημείο*, τα *σημεία* και τις σημειωτικές διαδικασίες, ως μοχλό εκκίνησης για τη βιολογία.<sup>11</sup> Κατά τον Hoffmeyer «όλα τα φυτά και τα ζώα, δηλαδή οι έμβιοι οργανισμοί ζουν πρώτα σε έναν κόσμο σημειολογίας. Κάθετί που ένας οργανισμός αισθάνεται σημειωτικά αποδίδεται στην τροφή, την αναπαραγωγή κ.ο.κ.».<sup>12</sup> Κάθε οργανισμός είναι φορέας σημειολογίας, δηλαδή είναι μια φυσική ενότητα επικοινωνίας. Η εστίαση, συνεπώς, γίνεται στο μοριακό επίπεδο όπου οι ορμόνες, λόγου χάρη, ενεργούν και λειτουργούν ως σημειωτικό ερμηνευτικό πλαίσιο.

<sup>11</sup> Hoffmeyer (2008) xvi.

<sup>12</sup> Hoffmeyer (1993) vii.



Η βιολογική ενορχήστρωση των οργανισμών στην ποιητική του Σικελιανού είναι δημιούργημα μιας πολύ καλά οργανωμένης ρυθμικής συμφωνίας βιοσημειωτικών σχέσεων, μέσα από τις οποίες οι οργανισμοί συνεργάζονται εντός βιοχημικών, φυσιολογικών ή ακόμη και γνωστικών διεργασιών, συγκροτώντας τους ιστούς επιβίωσής τους. Η οικολογική δυναμική ενός οικοσυστήματος ορίζει τη συμφωνία μεταξύ των κόσμων σημείωσης και συγκροτεί το πλαίσιο πρόσληψης ή αναφοράς για κάθε δημιούργημα, πράγμα που εντοπίζεται στην ενότητα της Ψάπφας. Ως εκ τούτου, κατά τον Jacob von Uexküll,<sup>13</sup> ορίζεται μια παταφυσική περιγραφή ενός φαντασιακού κόσμου ποικίλων δημιουργημάτων. Η πρόσληψη και η λειτουργία είναι κεντρικοί όροι κυκλικής εγγραφής των οργανισμών στο φυσικό περιβάλλον.

Πρόκειται για μια παράλογη, παιγνιώδη κριτική θεώρηση της επιστήμης μέσα από καλλιτεχνικά μέσα, συνδέοντας την τέχνη και την επιστήμη με μια ασύμβατη μέθοδο έρευνας, η οποία κατ' αναλογία μπορεί να συσχετιστεί με την ποιητική τέχνη του Σικελιανού στο βαθμό όπου αναφέρονται όροι, οι οποίοι εντάσσονται στο ποιητικό σχέδιο του δημιουργού με έναν ασύμβατο τρόπο, και δη παταφυσικό. Η *Παταφυσική* είναι επικουρική της μεταφυσικής στην προσπάθεια δημιουργίας ενός φιλοσοφικού μηχανισμού λογικής.<sup>14</sup> Η *κρυσταλλογραφία*, όρος της Παταφυσικής, δημιουργεί τις βάσεις αναπαράστασης της ενότητας ως *φωτεινής γραφής*, η οποία χρησιμοποιεί λεξιλόγιο γεωλογικής επιστήμης επικουρικά με την ποιητική μιας ρητορικής γλώσσας.

Στην προσπάθεια απόδοσης εκ μέρους του Σικελιανού των όρων *καρδιά*, *φλέβες* κ.λπ. μέσα από το πρίσμα της Παταφυσικής μπορούμε να διαμορφώσουμε μια επικουρική οπτική θεώρηση μορφών της μεταβολικής ποιητικής του *ανθρωποκένιου*. Η μεταβολική ποιητική του *ανθρωποκένιου* αποδίδει τις ενεργειακές ροές μεταξύ των ανθρώπων και των έμβιων και μη οργανισμών.<sup>15</sup> Το *ανθρωποκένιο*<sup>16</sup> ορίζει το χρονικό πλαίσιο κατά το οποίο ατμοσφαιρικές, γεωλογικές, υδρολογικές, βιοσφαιρικές και λοιπές διεργασίες μεταβάλλονται από το ανθρώπινο είδος. Πρόκειται δηλαδή για την εποχή της ανθρωπότητας κατά την οποία συντελούνται κλιματικές αλλαγές σε παγκόσμιο επίπεδο, δηλαδή την επιρροή της ανθρώπινης ζωής σε παγκόσμιες κλιματικές διεργασίες. Ο όρος γίνεται ολοένα και πιο αποδεκτός από την επιστημονική κοινότητα, τις ανθρωπιστικές επιστήμες κ.λπ.

<sup>13</sup> Uexküll (1957) 25, 28.

<sup>14</sup> Bök (2002) 3.

<sup>15</sup> Wilke, Johnstone (2017) 318.

<sup>16</sup> Adamson, Gleason, Pellow (2016) 14-16.

Ο Ρώσος γεωλόγος A. P. Pavlov κι ο γεωχημικός Vladimir Verdasky έθεσαν τους όρους σύλληψης της βιόσφαιρας κι ο βιολόγος Eugene F. Stoemer στη δεκαετία του 1980 αναφέρει τον όρο *ανθρωποκένιο*. Ο χημικός Paul J. Crutzen<sup>17</sup> στο περιοδικό *Nature* αναφέρει τον όρο, κρίνοντας σκόπιμο να στραφεί η επιστήμη με άξονα αναφοράς το συγκεκριμένο όρο στη μελέτη του περιβάλλοντος. Το πεδίο αναφορών του *ανθρωποκένιου* συνδέεται με τη μελέτη των σχέσεων της φύσης και της ανθρώπινης παρουσίας σε αυτή καθώς και οι διαμεσολαβήσεις των διεργασιών που λαμβάνουν χώρα στη Γη.<sup>18</sup> Ο όρος *ανθρωποκένιο* αναφέρεται σε μια σειρά θεμάτων από το μετα-ανθρωπισμό, την οικοκριτική, τη φεμινιστική κριτική, την queer θεωρία, τη μετα-δομιστική κριτική, την οντολογική υβριδικότητα κ.λπ.

Το *ανθρωποκένιο* υποδεικνύει ανοίκειες εννοιολογικά χωρο-χρονικές κλίμακες και πολιτισμικά συστήματα σημείων που οργανώνουν μια ευρεία οπτική αίσθηση της βιόσφαιρας και την αποδίδουν ποιητικά με γενετικούς ή βιοχημικούς όρους. Η ποιητική του Σικελιανού και το *ανθρωποκένιο* υπογραμμίζουν τη μορφοποίηση του ποιητικού λόγου με άξονα αναφοράς τη βιοχημεία ή τις βιοχημικές διεργασίες για το σχηματισμό της ποιητικής μορφής, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο η ποιητική του Σικελιανού απαντά σε περιβαλλοντικά ζητήματα ή στις τεχνολογικές επιταγές της εποχής της. Μέσα από τη μελέτη του *ανθρωποκένιου* η ποιητική του Σικελιανού υπογραμμίζει τις σύνθετες σχέσεις μεταξύ των οργανισμών και του περιβάλλοντός τους υπό τη σκιά των τεχνολογικών επιταγών της εποχής του, με τον Σικελιανό να έχει διατυπώσει τις θέσεις του περί αυτού στον Πρόλογο του *Λυρικού Βίου*.

Ο Σικελιανός ζωοποιεί λογοτεχνικά συμβιωτικές σχέσεις του περιβάλλοντα χώρου. Η *Παταφυσική* είναι μια δύναμη μορφή της οικοκριτικής έρευνας. Ένα παταφυσικό κείμενο ως εκ τούτου μπορεί να λειτουργήσει με όρους οικοκριτικής, ως μια ενεργή μορφοποίηση μιας καινοτόμας οικοκριτικής έρευνας και υλοποίησης μιας σύνθετης σχέσης ανάμεσα στη φύση και τον πολιτισμό. Ο λόγος περί Παταφυσικής ποιητικής συγκροτεί ένα σύνθετο περιβάλλον σημειωτικών και συμβιωτικών σχέσεων όπου υπάρχουν πολλές μορφές σημειωτικής διαμεσολάβησης. Όπως περιγράφει κι ο Angus Fletcher,<sup>19</sup> το περιβάλλον εισάγει τον αναγνώστη στον ιστό του ποιήματος, εν προκειμένω της ενότητας της Ψάπφας, ως να ήταν το περιβάλλον διαβίωσης του ίδιου του αναγνώστη (αναγνωστική φυσιολογία).

<sup>17</sup> Crutzen (2002), 23.

<sup>18</sup> Zalasiewicz (2015b) 12.

<sup>19</sup> Fletcher (2004) 122.

Ο Σικελιανός προηγείται της Παταφυσικής, αλλά εύλογα σχετίζεται με αυτή, δείγμα ότι ο Σικελιανός είχε μια προωθημένη αντίληψη για την εποχή του. Το παταφυσικό λεξιλόγιο της ενότητας στο σημείο αυτό βρίθει ανοίκειων εικόνων που ισορροπούν ποιητικά (φλέβες, κορμί, καρδιά κ.λπ.). Η δημιουργικότητα του Σικελιανού έγκειται στην ανακάλυψη και παράλληλα πρόσληψη του χώρου, τον οποίο μετασχηματίζει δημιουργικά. Σύμφωνα με τις θέσεις της ομάδας Oulipo η σύνθεση και η ανάθεση είναι βασικές για την εύρεση κι ανάπτυξη πιθανοτήτων για τους δημιουργούς.<sup>20</sup> Η περιγραφή, η σύνθεση και η καταλογογράφηση των δεδομένων της ενότητας είναι φανερή.

Η Παταφυσικής διάστασης *οικοποιητική* του Σικελιανού είναι μια δημιουργική / κριτική πρακτική μέσα από λεπτομερείς αναφορές και φανταστικές λύσεις. Η έμφαση δίνεται στο υποκείμενο και στο πλαίσιο σημείωσης. Ο Σικελιανός συλλαμβάνει το σχέδιο αναπαράστασης ενός περιβάλλοντος (οπτική απόδοση της φύσης).<sup>21</sup> Η παταφυσική διάσταση στο έργο του δημιουργού είναι μια προσπάθεια εντοπισμού των ασύμβατων και των εξαιρέσεων του αντικειμενικού σύμπαντος των ζωντανών οργανισμών με συγκεκριμένα κατά είδος αισθητηριακά όργανα.

Αποφεύγεται ποιητικά εκ μέρους του Σικελιανού μια συμβατική επιστημονική μεταφορά (αντανάκλαση, μίμηση ή αντιγραφή) όσων τον περιβάλλουν. Ο Σικελιανός παρουσιάζει τα δεδομένα της ενότητας της Ψάπφας ως πραγματικά. Η ατομική φωνή, η προσωπική επικοινωνία του λυρικού ποιητή με εξω-ανθρώπινα σήματα στην ενότητα της Ψάπφας περιγράφει μια μετα-σωματική παρουσία του *εγώ*. Ο μετα-σωματικός χώρος είναι ο τόπος μετασχηματισμού σύνθετων ιδεών της υλικότητας και του υποκειμένου με στόχο τη συγκρότηση μιας ηθικής σχέσης, κεντρικής μεταξύ του ανθρώπου και της φύσης.

Η οικοκριτική θεώρηση της ποίησης ως επιστήμης και της επιστήμης ως ποίησης (*βιοσημειωτική*) τείνει στη συγκρότηση μιας περιβαλλοντολογικής ηθικής για τις ανθρωπιστικές επιστήμες, ως εναλλακτική σύλληψη της πειραματικής και καλλιτεχνικής επιστημολογίας. Μέσα από την εξέταση του ανθρώπινου σώματος, ο Σικελιανός ανακαλύπτει τη γραφή περί του υποκειμένου και τις σχετικές ροές και διαμεσολαβήσεις με το περιβάλλον. Η *βιοσημειωτική*<sup>22</sup> μελετά τα σημεία επικοινωνίας και πληροφορίας των ζωντανών οργανισμών, δηλαδή τις ποιοτικές σημειωτικές

<sup>20</sup> Hugill, Yang, Raczinski, Sawle (2013) 240.

<sup>21</sup> Barad (2007) 71.

<sup>22</sup> Maran (2016) 29.

διαδικασίες στη φύση και η οποία απαιτεί την παρουσία ζωντανών κυττάρων, ορίζει τη φυσική ιστορία των σημείων και τον προσανατολισμό των όψεων του σημείου στην οντολογική φύση των οργανισμών (λειτουργία του οργανικού και νευρικού συστήματος), καθώς και τη σημειωτική της γνωσιακής περιοχής και γλώσσας. Η *βιοσημειωτική*, όπως και η *Παταφυσική*, αποδομεί τη μεταφυσική του υποκειμένου μέσα από την έμφαση στην αντικειμενικότητα.

Προτείνεται η ύπαρξη της σημειόσφαιρας πάνω από τη βίοςφαιρα, η οποία σχετίζεται με τα ζωντανά συστήματα. Η *βιοσημειωτική* αναφέρεται στις ζωτικές λειτουργίες και διαδικασίες ως φαινόμενα επικοινωνούντα με τη φύση και επικεντρώνεται στη μελέτη των σημειωτικών διεργασιών που λαμβάνουν χώρα σε κυτταρικούς ή ενδο-σωματικούς μηχανισμούς (καρδιά κ.λπ.). Ένα σημειωτικά ενεργό σώμα σ' έναν σημειωτικά ενεργό κόσμο είναι ικανό να ερμηνευθεί βιοσημειωτικά, δηλαδή η σημειωτική περιλαμβάνει όλη τη σφαίρα της βιολογίας, η οποία με τη σειρά της συναρτάται με τους ζωντανούς οργανισμούς.

Ως εκ τούτου, η *βιοσημειωτική* ερμηνεύει τη βιολογία των ζωντανών σημειωτικών συστημάτων, δηλαδή το *σημείο* ή τη σημειωτική διεργασία που μπορεί να ιδωθεί ως φύση αυτό καθαυτό/ αυτή καθαυτή (*σημαίνον, σημαινόμενο, συνήθης σχηματισμός ζωντανών οργανισμών κ.λπ.*). Το πεδίο αυτό ερευνά τις σημειωτικές διεργασίες (*σημαίνον, σημαινόμενο, συνήθης σχηματισμός ζωντανών οργανισμών κ.λπ.*). Η γνώση, η οποία αντλείται από τη *βιοσημειωτική* προέρχεται από τις επιστήμες της κυτταρικής γενετικής, της βιολογίας, του μιχεβιορισμού κ.λπ.

Η σημειόσφαιρα αποδίδει στην ενότητα που μελετάμε έναν κόσμο σημασίας και επικοινωνίας: ήχοι, κινήσεις, χρώματα, όραση κ.λπ. Η *βιοσημειωτική* δίνει, δηλαδή, μια εναλλακτική όψη πρόσληψης της λογοτεχνίας και των λογοτεχνικών σπουδών. Η σημειωτική διεργασία λαμβάνει χώρα εκτός του ανθρώπινου πολιτισμού, αλλά και ενδο-κυτταρικά στους ίδιους τους οργανισμούς, θεωρημένους ως σημεία ζωϊκής επικοινωνίας. Ένα λογοτεχνικό έργο είναι επαρκές ως προς την αναπαράσταση μιας πραγματικότητας συμπεριλαμβανομένων και των σχέσεων ανθρώπου – περιβάλλοντος. Συνεπώς, έργα με περιεχόμενο γύρω από τη φύση και το φυσικό μπορούν να ιδωθούν ως μοντέλα σχέσεων ανθρώπου και περιβάλλοντος (ατομικές και περιβαλλοντικές εμπειρίες κ.λπ.).

Η ποιητική του Σικελιανού αναδεικνύει μια επιφάνεια του πραγματικού, η οποία συγκροτείται από κειμενικές δομές πολιτισμικών προεκτάσεων, κυρίως της ρητορικής, της εμπειρικής παρατήρησης και της περιγραφής. Οι γενετικοί κώδικες του ποιητικού

υποκειμένου, όπως και οι αναλογικοί κώδικες (διαμεσολαβήσεις με το φυσικό περιβάλλον) ορίζουν από κοινού μια διαδικασία ζωτικής σημασίας. Η ενδοκρινολογική και ανοσοποιητική δυναμική ερμηνεύει τα ζωτικά όργανα του σώματος. Η σημειωτική είναι η βάση μιας βιολογικής ζωής για τη *βιοσημειωτική* καθώς και μιας ηθικής πολιτισμικής ζωής στο πλαίσιο της περιβαλλοντικής πολιτικής. Η ποιητική του Σικελιανού αναπαριστά το περιβάλλον όχι με βάση έναν υποκειμενικό ρεαλισμό ή μια επιστημονική υλικότητα, αλλά ως ένα σύνθετο σύστημα σημειωτικών σχέσεων, όπου διαμεσολαβούν οι ποικίλες μορφές της σημασιολογίας και οι εναλλακτικές πραγματικότητες.

Το διαυγές και διάφανο απασχολεί τη σκέψη του Σικελιανού με αναφορές στις λέξεις *πετράδια*, *διαμάντια* και *βρύση* στην ενότητα της Ψάφας, στοιχεία μεταφορικής ερμηνείας. Το σώμα κι ο νους του δημιουργού παρακολουθούν τα φυσικά σήματα και ισοδυναμούν με την ίδια τη φυσική δημιουργία. Η παράλληλη, λοιπόν, κίνηση της φυσικής με την ποιητική δημιουργία δείχνει την εξελικτική πορεία μιας οικοσοφίας. Η ιδέα της διαμεσολάβησης του ποιητικού *εγώ* με την ίδια τη φύση αποδίδεται στην τρέχουσα ξενόγλωσση βιβλιογραφία με τον όρο *indigenous ecopoetics*. Ο χώρος του ποιήματος γίνεται έτσι ένας γεωγραφικός τόπος βιολογικής διαμεσολάβησης μέσα από την οπτική μιας οικοσοφικής ηρεμίας. Η *τοποφιλία*,<sup>23</sup> δηλαδή η αίσθηση του *ανήκειν* σ' έναν χώρο εντοπίζεται σε κειμενικά συμφραζόμενα, όπου το ποιητικό υποκείμενο αναπτύσσει ισχυρούς δεσμούς με ρίζες του χώρου του.

Το *οικοποιητικό ήθος* (*ecopoethos*)<sup>24</sup> στην περίπτωση που μελετάμε, δημιουργεί τις βάσεις συμβίωσης του παρατηρητή – υποκειμένου με το περιβάλλον του, αποκτώντας δημιουργικές προεκτάσεις. Η συμβιωτική σχέση του υποκειμένου με τη φύση εγγράφεται κειμενικά, με τον Σικελιανό να ενισχύει τους γλωσσικούς δεσμούς αυτής της σχέσης που είναι κυρίαρχη στο κείμενο. Οι αναφορές στην καρδιά και στις φλέβες επιβεβαιώνουν τους δεσμούς της οικοποιητικής με τη βιολογία. Όλοι οι ανθρώπινοι οργανισμοί είναι ενεργειακοί φορείς φυσικών και χημικών διεργασιών. Οι αναφορές στην καρδιά και το αίμα είναι λειτουργίες μεταβολικών διαδικασιών. Η επανεγγραφή των βιοχημικών μηνυμάτων του σώματος αναδεικνύει τη σημασία των σημειωτικών διαδικασιών στα βιολογικά συστήματα. Ο λόγος περί βιοσημειωτικής

<sup>23</sup> Allen, Dawe (2016) 157.

<sup>24</sup> Russo (2015)

αναδεικνύει ότι οι ζωντανοί οργανισμοί επιβιώνουν εντός σημειωτικών συστημάτων, με τη σημειόσφαιρα να είναι μια ζωτική βάση παραγωγής και ερμηνείας των *σημείων*.<sup>25</sup>

Η οικοκεντρικά προσανατολισμένη οπτική του Σικελιανού αποτελεί βασικό άξονα διαμόρφωσης της βιοκοσμικής αντίληψής του, διατρέχοντας το ποιητικό του έργο. Οι αναφορές σε στοιχεία της φύσης, όπως αυτές εντοπίζονται στην ενότητα της Ψάπφας, είναι ο καλύτερος τρόπος εκκίνησης για μια διαδικασία ανίχνευσης της σχέσης του ποιητικού υποκειμένου με τα πραγματικά στοιχεία της φύσης. Ο χώρος της υπό μελέτης ενότητας της Ψάπφας δεν θέτει μόνο μια ανθρωποκεντρικής φύσεως ιδέα γύρω από τη φύση, αλλά επιπλέον τις βάσεις για την πρόσληψή του ως έναν χώρο μη μολυσμένο, με όρους οικοκριτικής, από την ανθρώπινη ερμηνεία.

Η αναφορά του Σικελιανού στη Σαπφώ εντοπίζεται στο τέλος της ενότητας «Ψάπφα, ω Ψάπφα, καημέ του Πηγάσου!». Η δομή της ενότητας συγκροτεί ένα διπλό πεδίο εξέτασης του θεματικού και μορφικού εξαγομένου: αφενός την επώαση και αναπαράσταση εικόνων της φύσης, αφετέρου την ολοκλήρωση του ίδιου του ποιητικού αποτελέσματος με την αναπαράσταση αυτών στο παρόν της δημιουργίας. Η συμπλοκή της Σαπφούς με ένα μυθολογικό τεκμήριο, όπως ο Πήγασος, δημιουργεί τις βάσεις για έναν τόπο μεταφοράς της ίδιας της ποιητικής δημιουργίας. Κατά τον Αντρέα Φυλακτού<sup>26</sup> η ερμηνεία του Πηγάσου αποδίδει έναν παραδοσιακό συμβολισμό της ποιητικής έμπνευσης και δημιουργίας. Στην ενότητα του Σικελιανού η σύνδεση του Πηγάσου με αναφορές στο άτι («Αλλά το άτι που ο ήλιος, διαβαίνοντας / για να δύσει στην άκρη την ίσια, / ως το βράδιασμα αφήνει, υστερόσταλτον, / να πατεί μες στους βράχους σαν κίσσα, / το ψιλόλιγνο ρόδιον άλογο, / πού με μάτια γαλάζια σιμά σου, / παίρνει πλούσιο κι αγνώριστο πάτημα») αποκωδικοποιεί την ίδια την ποιητική δημιουργία και την απογείωση στα ύψη της ποιητικής έμπνευσης.

Το πάτημα του αλόγου ή καλύτερα ο καλπασμός αποδίδει τον όρο *βιοφωνία* (*biophonies*).<sup>27</sup> Η *βιοφωνία* παράγεται από ήχους του ζωϊκού βασιλείου. Ο ήχος που παράγεται από το βηματισμό του αλόγου δημιουργεί ένα επικοινωνιακό πλαίσιο ακουστικής παρουσίασης. Η γεωγραφική τοποθέτηση σε βράχους κ.λπ. ενισχύει τη συνθήκη ακουστικής. Ο ήχος αναφέρεται σε μια ενεργειακή πληροφορία φυσικού φαινομένου. Η φυσική δομή των οργανισμών, των μηχανισμών παραγωγής του ήχου και της μεταφοράς του, η ακουστική έκθεση, αλλά και οι μιχεβιορικές διαδικασίες

<sup>25</sup> Szeman, Wenzel, Yaeger (2017) 221.

<sup>26</sup> Φυλακτού (2003) 330-331.

<sup>27</sup> Farina (2014) 8-10.

είναι στρατηγικές έμφασης στο ηχητικό περιεχόμενο. Το περιβάλλον είναι ο χώρος μορφοποίησης κι εναλλαγής των ακουστικών σημάτων στο πλαίσιο των βιοακουστικών θεωριών.

Η αναφορά στη Σαπφώ μέσα από την τελευταία πρόταση της ενότητας αποκωδικοποιεί μια χιαστί σύνδεση των όρων, οι οποίοι δύνανται να αναγνωστούν και ως διπλά ονοματικά σύνολα, δηλαδή ως «Ψάφα, ω Ψάφα», «καημέ του Πηγάσου». Η σύνδεση του αλόγου με τη γη και τον ήλιο διευρύνει τη μεταφορά και με όρους οικοκριτικής δημιουργεί τις βάσεις μιας μεταφυσικής ερμηνείας. Το *ανθρωποκένιο* βρίσκεται στο μεταίχμιακό χώρο<sup>28</sup> της φύσης και της ανθρωπότητας, του παρατηρητή και παρατηρουμένου, με τη Σαπφώ και την επίκληση σε αυτή εκ μέρους του ποιητικού υποκειμένου.

Η σύνδεση της Σαπφούς με ένα μυθολογικό τεκμήριο μέσα από το θεωρητικό πρίσμα μιας ενεργειακής ποιητικής<sup>29</sup> έχει μια τελεολογική προθεσιακή οπτική, την ίδια την ποιητική δημιουργία. Μέσα από μια οικοκριτική ανάγνωση του ποιήματος η διαμεσολαβητική σχέση του ποιητικού υποκειμένου με τη Σαπφώ δομείται εντός του φυσικού περιβάλλοντος και με την επικουρία ενός μυθολογικού τεκμηρίου. Το *εγώ* της δημιουργίας, ως αυτόνομη και ανεξάρτητη ενότητα στο φυσικό χώρο αναπαρίσταται και οριοθετείται εντός του κειμένου. Η κατακλείδα της ενότητας αποδίδει στο σύνολο της ενότητας μια ανοίκεια πραγματικότητα. Η *Διαγονιδιακή Ποιητική (Transgenic Poetics)*<sup>30</sup> του Σικελιανού ανακαλύπτει τη συμβιωτική και συμβατική σχέση ανάμεσα στο κείμενο και τον κόσμο όπως και ανάμεσα στο ανθρώπινο και μη ανθρώπινο. Ο ειδολογικός ορισμός αυτής της ποιητικής, μιας ποιητικής ασύμβατης και μερικές φορές μη προσπελάσιμης –απαιτώντας έναν αναγνώστη σκεπτόμενο– αντανακλά την παρουσία μεταφυσικών συλλήψεων (μυθολογικό στοιχείο του Πηγάσου).

Η παταφυσικής διάστασης αντίληψη του Σικελιανού θεωρεί το περιβάλλον του ως ένα σύνθετο σύστημα σημειωτικών και συμβιωτικών σχέσεων, όπου διαμεσολαβούν ποικίλες μορφές σημείωσης και εναλλακτικές πραγματικότητες και υλικότητες. Ο Σικελιανός απο-φυσικοποιεί τη φύση (*denaturing nature*) στην προσπάθεια συγκερασμού του με το πολιτισμικό σύστημα επιβίωσης των ζωντανών οργανισμών. Η αποκέντρωση στο πλαίσιο εννόησής της από τους Gilles Deleuze και Félix Guattari, ορίζει το άνοιγμα δομημένων σχέσεων σε νέες μορφές οργάνωσης, με την *πιθανότητα*

<sup>28</sup> Wilke, Johnstone (2017) 18.

<sup>29</sup> Dickinson (2016) 17-21.

<sup>30</sup> Dickinson (2014) 8.

να βρίσκεται εντός μιας περιοχής ή συστήματος για μετασχηματισμό. Ως εκ τούτου τίθεται το ερώτημα του τί είναι ρεαλιστικό ή επιστημονικά καθιερωμένο ως ρεαλιστικό. Στην απόδοση λόγου χάρη μεταφορικά των οργάνων του σώματος ο Σικελιανός μεταφέρει ένα φυσικό γενετικό υλικό (*κοράλλια* κ.λπ.) από ένα φυσικό είδος στο ανθρώπινο, με στόχο τη δημιουργία ζωντανών ιστών.

Τα αισθητικά σήματα δημιουργούν τις βάσεις για μια ποιητική σοφία τόσο του υποκειμένου –παρατηρητή όσο κι αντικειμένου– παρατηρουμένου. Η ποιητική σοφία του Σικελιανού δεν αναγνωρίζει καμιά διαφορά ανάμεσα στην υποκειμενικότητα επιρροής του φαντασιακού και την αντικειμενικότητα της επιρροής από τη λογική. Η ποιητική σοφία του Σικελιανού υιοθετεί πρακτικές στην απόδοση στοιχείων για τα όργανα του σώματος κ.λπ. με την επιστήμη να μην είναι η μούσα της ποιητικής του. Η ποιητική σοφία του Σικελιανού έχει την ελευθερία να κινείται στη σφαίρα της μεταφυσικής και παταφυσικής. Η σημειωτική ελευθερία, που διαπιστώνεται, ερμηνεύει την επικοινωνιακή δεινότητα του ατόμου ή των ειδών του περιβάλλοντος.

Η πρακτική οριοθέτησης σε έναν χώρο ενισχύει τις διανοητικές πραγματώσεις και τη σύνδεση με την πραγματικότητα (*cognitive mapping*).<sup>31</sup> Οι μνείες (*κυπαρίσσι, βουνά, ρόδι, κίσσα* κ.λπ.) αναπαρίστανται μέσα από έναν γνωστικό χάρτη και συγκροτούν το πλαίσιο μέσα στο οποίο κινείται το ποιητικό υποκείμενο. Το ύψος και η διαφάνεια είναι κυρίαρχες δομές στην ενότητα τόσο σε λεξιλογικό επίπεδο (*βουνά, κυπαρίσσι, ρόδι* κ.λπ.), όσο και σε υφολογικό επίπεδο. Το *ύψος*, ως υφολογική κατηγορία, είναι ανιχνεύσιμο στην ποιητική του Σικελιανού, αλλά και στην ενότητα της Ψάπφας. Η περιγραφή της φύσης μέσα από την εγγύτητα της επαφής προϋποθέτει αφενός ότι ο αναγνώστης οπτικοποιεί τον περιβάλλοντα χώρο του και τον αναπαριστά κειμενικά, κι αφετέρου απαιτεί από αυτόν να έχει μια συγκεκριμένη εμπειρία της τοπικής φύσης, με το φυσικό τοπίο να έχει τη δική του δυναμική.

Προτείνω να θεωρήσουμε τρία στρώματα φύσης στην ενότητα: (1) τη φύση όπως την βλέπουμε, περιγράφουμε κι ερμηνεύουμε, (2) τη φύση όπως την ερμηνεύουμε υλικά, δηλαδή μια παραγόμενη υλικά φύση, (3) την οπτική φύση που υπάρχει στα πεδία της τέχνης και των επιστημών. Οι διαμεσολαβήσεις και οι μετασχηματισμοί είναι βασικοί για να ορίσουν τη γραφή περί του φυσικού ως ένα αναπαραστατικό φαινόμενο, με τη φύση να είναι αποτέλεσμα ερμηνευτικών πρακτικών με σημειωτικές προεκτάσεις.

<sup>31</sup> Phillips (1996) 219.



Ο Σικελιανός τοποθετεί χωροταξικά την ενότητα και ξεπερνά τον ανθρωποκεντρισμό μέσα από την αναπαράσταση της φυσικής πραγματικότητας στο κείμενο. Τη στιγμή που μια οικοκεντρική πρακτική επιτυγχάνεται, το ποιητικό υποκείμενο αναπαριστά τη φυσική κατασκευή του χώρου (βουνά, κυπαρίσσια κ.λπ.). Η ανθρώπινη παρουσία με την αναφορά στη Σαπφώ και τον Πήγασο είναι μια διατάραξη της φυσικής συνέχειας, μια μετα-ποιητική στιγμή. Η περιγραφή του αλόγου, κατά τον Aaron Moe<sup>32</sup> στην ανάλυση της *ζωοποιητικής*, δίνει διαστάσεις γενικά μιας ενστικτωδώς ελεγχόμενης μηχανής, τη στιγμή που τα ζώα δύνανται να συγκροτήσουν μια σωματοποιημένη ποιητική. Ο Σικελιανός δίνει φωνή στον Πήγασο, με την επιλογή του αρσενικού γένους να ενισχύει αυτή την κατεύθυνση. Ο Πήγασος είναι φορέας μιας επικοινωνιακής ζώνης, διαφορετικής από εκείνης του ανθρώπου. Η επικοινωνιακή στόχευση της ενότητας δημιουργεί τις βάσεις μιας συμβιωτικής σχέσης του ποιητικού υποκειμένου με το άλογο. Η σχέση που αναπτύσσει το ποιητικό υποκείμενο με τον Πήγασο είναι μη ορατή από τους αναγνώστες. Το ποιητικό υποκείμενο εκφέρει με άξονα τη Σαπφώ μια ερώτηση προς τον Πήγασο στο τέλος της ενότητας, δημιουργώντας έναν χώρο ή μια κατεύθυνση για μια πιθανή εκφορά των σκέψεων του αλόγου<sup>33</sup> εντός της διαλεκτικής επαφής. Το ποιητικό υποκείμενο έχει μια σχέση αμοιβαιότητας με τον Πήγασο.

Η μεταφορά ως πρακτική διατύπωσης της σκέψης, προϋποθέτει μια υλικότητα πίσω από αυτή. Ο υλικός κόσμος ενός οικο-ποιήματος λυρικών προεκτάσεων έχει ως άξονες δόμησής του εικόνες. Η γλώσσα σωματοποιεί φυσικά την ικανότητα να κατασκευάσει έναν χώρο με λέξεις. Ο υλισμός είναι ωστόσο μια συστηματική προσέγγιση του αντικειμενικού κόσμου. Θεματικές και λεξιλογικές επιρροές από έργα της Σαπφούς δεν υφίστανται. Ωστόσο, η κειμενική και επικοινωνιακή στόχευση του Σικελιανού είναι η αναπαράσταση ενός φυσικού χώρου μέσα στον οποίο πραγματώνεται μια τελεολογία, αυτή της ποιητικής δημιουργίας. Η αναπαράσταση της ενότητας ως χάρτη οπτικών δεδομένων είναι μια δημιουργική συνθήκη. Η επιστήμη απο-δομείται ποιητικά. Η ενότητα της Ψάπφας αποκαλύπτει ότι η δομή των ρουμπινιών και πετραδιών επανεγγράφει στην πρόσληψη εκ μέρους της ποιητικής του Σικελιανού σημειωτικές προεκτάσεις μιας λυρικής ποίησης. Ακόμη και τα ανθρώπινα κύτταρα ή ο νους του ποιητικού υποκειμένου καθώς και τα ζώα (άλογο κ.λπ.) είναι *σημεία*.

<sup>32</sup> Moe (2014) xiii.

<sup>33</sup> McFarland, Hediger (2009) 56.

Ο Σικελιανός λαμβάνει το ρόλο του διαχειριστή της πληροφορίας, φιλτράροντας, συγκεντρώνοντας και ταξινομώντας το υλικό μέσα από κανάλια επικοινωνίας κι ερμηνείας. Το υποκείμενο είναι παράλληλα προϊόν και παραγωγός της γραφής περί του φυσικού. Το *εγώ* του Σικελιανού περιέχει μια υποκειμενικότητα εγγραφόμενη στο πλαίσιο μιας οικολογικής προοπτικής στην κατακλείδα της ενότητας. Η υποκειμενικότητα ως εκ τούτου είναι αποτέλεσμα μιας βιολογικής διαδικασίας<sup>34</sup> και το αντικείμενο αρθρώνεται στο κέντρο μιας υποκειμενικής παρατήρησης. Η ενότητα προτείνω να αναγνωστεί παταφυσικά λόγω του περιεχομένου μιας οικοποιητικής, υπογραμμίζοντας το ρόλο του δημιουργού ως περιβαλλοντολόγου – επιστήμονα των ειδών, ο οποίος συλλέγει και ταξινομεί μορφές επικοινωνίας της σημειοσφαιρας. Το σώμα της ενότητας αποδίδει ένα σημειωτικό περιβάλλον, αποκωδικοποιώντας την εξωτερική κυκλοφορία σημείων και μηνυμάτων.

Η κατακλείδα της ενότητας, σε μεγάλο βαθμό δεν περιέχει κάποιο αποδεικτικό στοιχείο ότι η πραγματικότητα μπορεί να κατανοηθεί ή να αναπαρασταθεί ως έναν βαθμό. Ως εκ τούτου, εξηγείται η φύση της κατακλείδας με πιθανότητες μιας συνθήκης ανιχνεύσιμης και σε άλλες ενότητες του *Αλαφροϊσκιωτου*.

Η ποιητική του Σικελιανού ενισχύει την κοινωνική κατασκευή του *διαφορετικού*, δίχως να το παρωδεί ή να το μειώνει, αλλά αναπαριστώντας τις συνέχειες και διαμεσολαβήσεις των σημειωτικών κόσμων, φορέων πολιτισμικών και βιολογικών περιβαλλόντων. Η επιφάνεια της πραγματικότητας, όπως αυτή αναπαρίσταται στην ενότητα, είναι δομημένη από κειμενικές αναγνωρίσεις πολιτισμικών συμβάσεων, όπως είναι ειδικά η ρητορική κι εμπειρική παρατήρηση και περιγραφή. Η σημείωση είναι η βάση της βιολογικής ζωής για τη *βιοσημειωτική* και βάση μιας ηθικής πολιτισμικής ζωής. Το σύστημα σημείων του σικελιανικού περιβάλλοντος είναι ένα σημειωτικό διαμεσολαβητικό σχέδιο σημείων και εναλλακτικών πραγματικοτήτων. Η *Παταφυσική* είναι φορέας ενός λόγου άρθρωσης και ταυτόχρονα μείγματος των σχέσεων του υποκειμένου με το αντικείμενο. Η *βιοσημειωτική* και η *Παταφυσική* απαιτούν μια συνθήκη ανάγνωσης και γραφής με ευρείς σημειωτικούς όρους. Ο Jacques Derrida στο έργο με τίτλο *Of Grammatology* αναφέρει «il n'y a pas de hors- texte»,<sup>35</sup> με τον απόηχο αυτής της φράσης να είναι αισθητό παράδειγμα για την οικοκριτική μιας μεταδομιστικής αμέλειας προς τη φύση, με άξονα το σημείο των βιοσημειωτικών

<sup>34</sup> Dickinson (2013) 137.

<sup>35</sup> Derrida (1997) 158.

οπτικών της οικολογίας και του περιβάλλοντος. Ο Σικελιανός βιολογικά και μέσω της μνήμης που ανακαλεί εμπειρίες κ.λπ., ξανα-κατοικεί ή συγκροτεί τις συνθήκες εγκατάστασης του *εγώ* του σε περιβάλλοντα με πολιτισμικές σημειωτικές εγγραφές, οι οποίες επαναλαμβάνονται σε ενότητες του *Αλαφροϊσκιωτου*.

Ο όρος πρόσληψη σύμφωνα με τον Robert Jauss<sup>36</sup> εξετάζει την κοινωνική υφή της τέχνης και τους παράγοντες γύρω από αυτό (συνθήκες δημιουργίας, επιδράσεις, αποδέκτης κ.λπ.). Η αισθητική και κοινωνική υπόσταση του αποδέκτη επαναφέρει δυναμικά το καλλιτεχνικό εξαγόμενο. Η μελοποίηση της ποίησης είναι απότοκο της συνάντησης της μουσικής με την ποίηση. Το υποκείμενο αφενός διαβάζει το κείμενο και αφετέρου ακούει μια μελοποιημένη εκδοχή. Ο διαμεσολαβητικός χαρακτήρας είναι εμφανής καθώς τα τραγούδια αναπαράγουν έναν πολυ-επίπεδο χαρακτήρα, καθώς το εξαγόμενο προϊόν έχει εμπορικές, πολιτιστικές, κοινωνιολογικές στοχεύσεις. Ένα ζήτημα που ανακύπτει είναι η σύζευξη και ταυτόχρονα η διαχείριση ενός ποιητικού κειμένου από τη μουσική κι αντίστροφα (ο χωρισμός των στίχων, οι παύσεις, τα σημεία στίξης, η έμφαση μέσω του ρυθμού και των τόνων, οι ποιητικές φόρμες κ.λπ.). Η φυσική ανθρώπινη (λεκτική) γλώσσα είναι μια μετα-γλώσσα, η οποία περιγράφει και ερμηνεύει πολιτισμικά φαινόμενα, όπως η τέχνη ή η μουσική, δηλαδή γίνεται λόγος για ένα μοντέλο ή μια αναλογία λογοτεχνίας της μουσικής.

Το παρακάτω σχήμα, κατά τον Eric Clarke,<sup>37</sup> αναπαριστά συνοπτικά μια πληροφοριακού χαρακτήρα διαδικασία για την πρόσληψη της μουσικής:

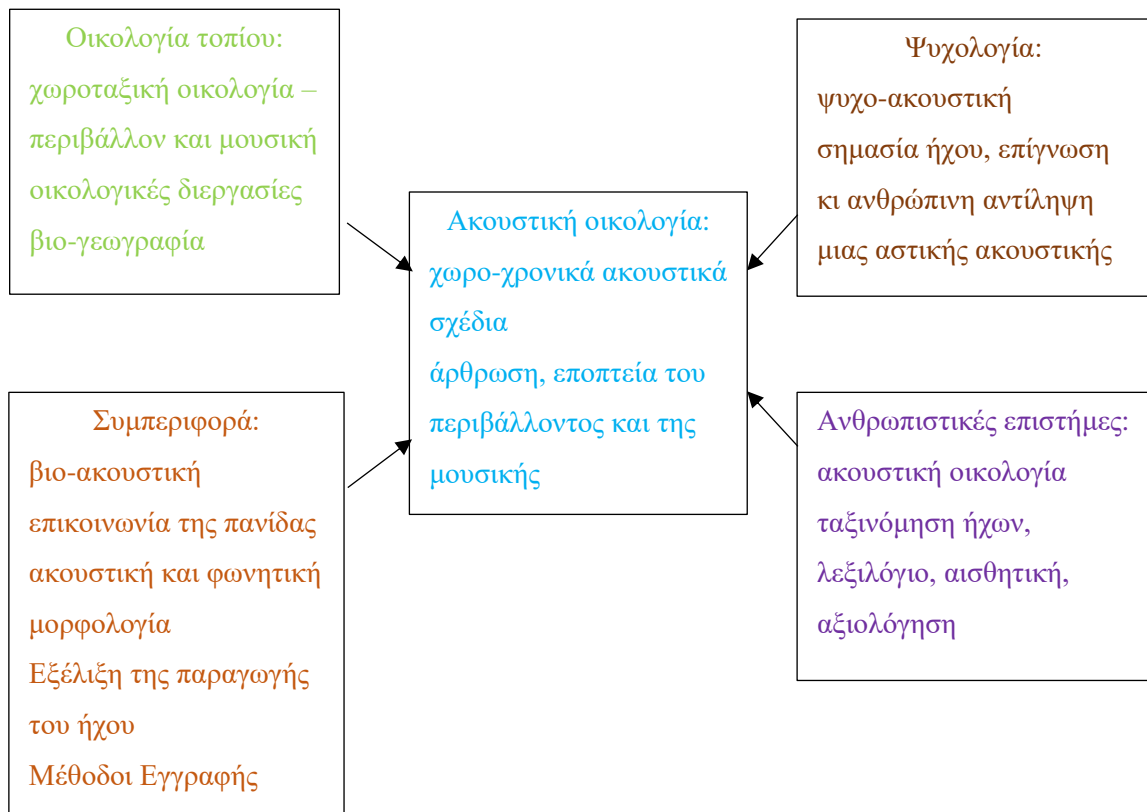
### Περιοχή

διανοητική/κοινωνική/πολιτισμική	αισθητική/ κοινωνιολογία/ κριτική θεωρία (αισθητική αξία, αναφορά, σημασία)
διανοητική	διάνοηση (σχήμα, τονικότητα, συστήματα, μελωδία, μέτρο κ.λπ.)
φυσική/διανοητική	ψυχο-ακουστική (ρυθμός, ακροατές κ.λπ.)
φυσική	ακουστική (ήχοι περιβάλλοντος)

Οι διανοητικές βάσεις της ηχητικής οικολογίας και οι διαμεσολαβήσεις περιγράφονται συνοπτικά στο παρακάτω σχήμα:

<sup>36</sup> Jauss (1978) 244-255.

<sup>37</sup> Clarke (2005) 13.



Η δυναμική πρόσληψη των ήχων απαιτεί την ακουστική δεξιότητα, χρονικά σχέδια, χωρική ποικιλότητα κι ακουστικές διαμεσολαβήσεις. Η πρόσληψη δεν περιγράφεται ως μια μηχανιστική διαδικασία με όρους αντίδρασης, αλλά ως ένα ενεργό σύστημα ανακάλυψης της πληροφορίας. Η βαθύτερη και κυρίαρχη περιοχή οργάνωσης του εγκεφάλου είναι καθοριστική για την πρόσληψη. Στο σημείο αυτό κρίνεται σκόπιμο να αναφερθούν δύο βασικές διχοτομίες<sup>38</sup> γύρω από τους μηχανισμούς πρόσληψης και παραγωγής της μουσικής: α) η φύση/ φυσική διχοτομία και β) η βιολογία / πολιτισμική διχοτομία. Η φύση σχετίζεται με τη δημιουργία των αισθήσεων εν αντιθέσει με τη βιολογία / πολιτισμική διχοτομία, η οποία εστιάζει στους μηχανισμούς αντίδρασης στους ήχους τη στιγμή που εισάγονται σ' ένα πολιτισμικό σύστημα.

Η τάση θεώρησης της μουσικής ως περιβάλλον δίνει έμφαση στη δημιουργία οπτικών χώρων και κινήσεων και από την άλλη η σχέση μουσικής και περιβάλλοντος δίνει έμφαση στο ρόλο της μουσικής. Θεωρητικοί της οικοκριτικής προσέγγισης από τους Theodor Adorno, Ernst Bloch, Bateson, Deleuze, Guattari προσέλαβαν τη

<sup>38</sup> Reybrouck (2013) 586.

μουσική ως μια καλλιτεχνική μορφή ανακάλυψης της στενής σχέσης του ανθρώπου τόσο με το φυσικό όσο και τεχνητό περιβάλλον. Η μουσικολογία ωστόσο μελετάται μέσα από την οικοκριτική θεωρία, λόγου χάρη η βιομουσικολογία (το ανθρώπινο σώμα και οι ψυχο-σωματικές ροπές του μουσικά, καθώς και η σχέση του ηχητικού περιβάλλοντος με εξω-ανθρώπινους οργανισμούς).

Στις περιπτώσεις που θα μελετηθούν παρακάτω ως προς τα μουσικά σύνολα και τα τραγούδια προτείνω μια εξελικτική προσέγγιση σε μια μουσική αισθητική πρόσληψη στην προσπάθεια να υπερβούμε το ζήτημα με τις διχοτομίες που προκύπτουν. Το συναισθηματικό υπόβαθρο είναι μια υβριδική υπόθεση μελέτης καθώς το φυσικό συναντά το προσωπικό με τη συναισθηματική εκφορά να είναι κυρίαρχη. Η ψυχο-φυσική συνθήκη για την πρόσληψη της Σαπφούς και του πνεύματός της αναφέρεται στους συσχετισμούς μεταξύ των ακουστικών σημάτων συμπεριλαμβανομένων και του ακουστικού επιπέδου και του σημασιολογικού επιπέδου καθώς και τους μετασχηματισμούς που συντελούνται. Η εστίαση σ' ένα μουσικό άκουσμα περιλαμβάνει μια σημειολογία ήχων ή ομάδας ήχων μέσα από ένα άμορφο ηχητικό περιβάλλον, τα οποία δύναται να θεωρηθούν προϊόντα διανοητικής *δείξης*. Η διαφορά *δείξης* και συμβόλων είναι βασική, καθώς δεν αρκεί να ονομάσουμε ότι σε μια σύνθεση έχουμε την ύπαρξη ενός μουσικού οργάνου *χ*, παράλληλα πρέπει να μελετηθεί και συγκεκριμένα το σημείο αναφοράς.

Το 1996 ο Christopher Manes στη μελέτη με τίτλο «Nature and Silence» αναφέρεται στο βάθος της μουσικής και της ενορχήστρωσης. Η σόλο μουσική σύνθεση με τίτλο *Psappha* του συνθέτη Iannis Xenakis περιλαμβάνει πέντε μέρη ξύλινων και μεταλλικών κρουστών οργάνων αντίστοιχα<sup>39</sup> και πρόκειται για μια πολυφωνική ή πολυ-ρυθμική<sup>40</sup> μουσική σύνθεση. Η ακρόαση των κρουστών οργάνων στη σύνθεση έχει μια δυναμική προσέγγιση, η οποία ξεδιπλώνει την άρθρωση των ήχων. Οι δεικτικές διαδικασίες και εκφορές σχετίζονται με την έννοια της *δείξης*. Εντός της δεικτικής σφαίρας η ακρόαση εστιάζει σε συγκεκριμένα στοιχεία στο παρόν κατά το οποίο πραγματώνεται. Το μελωδικό ύφος της ποιητικής δημιουργίας της Σαπφούς έρχεται σε αντίστιξη<sup>41</sup> με το βίαιο ρυθμικά ύφος της σύνθεσης του Xenakis. Οι ρυθμικές δομές του μουσικού έργου έχουν ως πρότυπό τους το ρυθμό και τα μέτρα της

<sup>39</sup> Solomon (2016) 210.

<sup>40</sup> Harley (2004) 55-58.

<sup>41</sup> Knud (1990) 5.

σαπφικής δημιουργίας. Η εισαγωγική μεταβολή εκ μέρους του συνθέτη (για το μέτρο ή το σχέδιο) μέσα στη ρυθμική δομή της σαπφικής ποίησης είναι χαρακτηριστική.

Ο Xenakis δημιούργησε ρυθμικά σχέδια στο έργο, τα οποία εντάχθηκαν σε μια σειρά μεταθέσεων. Η έναρξη του έργου βασίζεται σε μια εναλλαγή σύντομων και μακρών δομών, όμοιων του ιαμβικού ρυθμού.<sup>42</sup> Το έργο έχει διάρκεια δεκαπέντε λεπτά περίπου και η σειρά των σχεδίων είναι μια δύσκολη υπόθεση ως προς την απόδοση του ρυθμού. Στο μουσικό έργο υπάρχουν οι λεγόμενες γέφυρες χάρη στις οποίες ο παλμός και τα μοτίβα των τόνων συγχρονίζονται. Το μπάσο κυριαρχεί, ακολουθεί γρήγορα μια μουσική σιωπή και μέσω της επανάληψης η πυκνότητα είναι εφικτή. Το έργο εστιάζει στην πυκνότητα, με την αφήγηση να είναι ανύπαρκτη. Το συγκεκριμένο έργο θεωρείται ένα από τα κορυφαία μουσικά έργα στον κόσμο των solo κρουστών.

Η τέχνη του ήχου και η βάση ανάπτυξης μιας ηχητικής αρμονίας δίνει την αίσθηση ότι ο ήχος είναι η βασική ενότητα κι όχι η μουσική νότα. Ο ήχος είναι μια προσωπική υπόθεση, αισθητικής εμπειρίας, μιας σημασιολογικής υλικότητας όπου η ατομικότητα εγκαθίσταται και η πρόσληψή μας συγκροτείται σε κάποιον δεδομένο χωρο-χρόνο, ενισχύοντας παράλληλα τις δομές συγκρότησης του πραγματικού κόσμου.<sup>43</sup>

Το ποίημα της Σαπφούς με τίτλο «Φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν» έχει αποδοθεί σε νεοελληνική μετάφραση από τον Οδυσσέα Ελύτη, ερμηνεύθηκε από την Ελευθερία Αρβανιτάκη σε μουσική επιμέλεια Νίκου Ξυδάκη. Η μεταφραστική απόδοση ενός ποιήματος στη νέα ελληνική και συνακόλουθα ο μουσικός μετασχηματισμός της, δίνει τις βάσεις για τη μελέτη τόσο των ποιοτικών όσο και των ποσοτικών δεδομένων του μεταφραστή Ελύτη. Το τριμερές σχήμα εξέτασης πρωτότυπο – νεοελληνική απόδοση – μουσική απόδοση θα αναδείξει την πρόσληψη αφενός μέσα από τη σύγχρονη νεοελληνική ποιητική οπτική, αφετέρου και παράλληλα μέσα από το σύγχρονο νεοελληνικό μουσικό λόγο.

Η επιλογή του Ελύτη να μεταφράσει ποιήματα της Σαπφούς έγκειται στην ανασυγκρότηση<sup>44</sup> τόσο της διάταξης του σαπφικού corpus, δίνοντας έμφαση στη μοντέρνα αισθητική που απορρέει από αυτό. Ο Ελύτης δηλώνει ότι με τη Σαπφώ μοιράζεται τον ίδιο φυσικό χώρο, με τους δύο να γίνονται φορείς μιας κοινής πνευματικής σύνδεσης: «Αλλά πάνω απ' όλα είναι που δουλέψαμε –στα μέτρα του ο καθένας– με τις ίδιες έννοιες, για να μην πω περίπου με τις ίδιες λέξεις: με τον ουρανό

<sup>42</sup> Solomos (2004) 3.

<sup>43</sup> Gilmurray (2016) 72, 76-77.

<sup>44</sup> Κουτριάνου (2001) 440-441.

και τη θάλασσα, τον ήλιο και τη σελήνη, τα φυτά και τα κορίτσια, τον έρωτα». <sup>45</sup> Στα *Ανοιχτά Χαρτιά* τονίζεται η μύηση του Ελύτη στο σαπφικό γλωσσικό εργαλείο, δηλαδή των πρωταρχικών γλωσσικών σημάτων της αρχαίας ελληνικής λυρικής γλώσσας. <sup>46</sup> Ο Ελύτης δεν αναπαράγει μιμητικά το νόημα του πρωτοτύπου, ωστόσο το εκφέρει σημασιολογικά. Η μετάφραση είναι επικουρική και συμπληρωματική στο γλωσσικό υπόβαθρο του προτύπου κι ο Ελύτης στοχεύει στην ανάδειξη της γλωσσικής δυναμικής κι ενέργειας του πρωτοτύπου. Τα διαφορετικά πολιτισμικά περιβάλλοντα και οι συνθήκες διαμορφώνουν ανάλογες μεταφραστικές πρακτικές. Ο Ελύτης υπογραμμίζει στον επίλογο της «Σημείωσης» της *Δεύτερης Γραφής* <sup>47</sup> τη σημασία διατήρησης του προσωπικού ύφους του συγγραφέα που μεταφράζει εκάστη περίπτωση. Ο Ελύτης δεν χρησιμοποίησε <sup>48</sup> τον όρο μετάφραση, αλλά στεγάζει τις νεοελληνικές αποδόσεις του κάτω από τον τίτλο *Δεύτερη Γραφή*. Ο ποιητικός χαρακτήρας του μεταφραστικού εξαγομένου απασχόλησε τον Ελύτη, ο οποίος κι ανασυνθέτει το πρωτότυπο κείμενο ευρηματικά. Ο Ελύτης αξιοποιεί τη μέθοδο του ποιητικού ψηφιδωτού, της συνένωσης δηλαδή υλικού για τη συγκρότηση ενός πυρήνα – πυκνού νοήματος. Ως εκ τούτου, η απόδοση στη νέα ελληνική και η πρόσληψη των πρωτοτύπων δεν αποτελεί ένα εγχείρημα μίμησης ή αντιγραφής, αλλά είναι προϊόντα μιας ανασυνθετικής διεργασίας.

Μέσα από το πρίσμα της οικοκριτικής θεωρίας προτείνω να αναγνωστεί η ελύτεια απόδοση του σαπφικού ποιήματος ως μια *βιοαπόδοση* (*biotranslation*). <sup>49</sup> Η απόδοση ενός ποιήματος σε μια άλλη γλωσσική συνθήκη εκλαμβάνεται ως λεκτική έκφραση μιας φυσικής (ανθρώπινης) γλώσσας, η οποία επαναλαμβάνεται σε μια άλλη γλώσσα. Τα βασικά κριτήρια της απόδοσης είναι η ύπαρξη δύο σημείων και η επιτυχής μεταφορά του ενός νοήματος στο άλλο (η αντιγραφή δεν είναι κριτήριο μετάφρασης), η απόδοση της μορφής και του περιεχομένου, η ομοιότητα ως προς τις επικοινωνιακές στοχεύσεις μεταξύ του κειμένου – απόδοσης και του αρχικού κειμένου με άπώτερο στόχο μια λειτουργική ανατροφοδότηση των κειμένων. Κατά τον Roman Jakobson <sup>50</sup> η δια-γλωσσική μετάφραση – απόδοση των λεκτικών σημάτων παραφράζεται στην ίδια γλώσσα με διαφορετικές λέξεις. Η ισορροπία ανάμεσα στο κείμενο – απόδοση και το αρχικό κείμενο είναι ανύπαρκτη οπτικά να επιτευχθεί, εκτός αν η μετάφραση –

<sup>45</sup> Ελύτης (1984) 9-10.

<sup>46</sup> Ελύτης (<sup>3</sup>1987) 25-27.

<sup>47</sup> Ελύτης (<sup>2</sup>1980) 11, 207.

<sup>48</sup> Ελύτης (2011) 148.

<sup>49</sup> Tüür (2017) 72-73.

<sup>50</sup> Jakobson (2010) 300.

απόδοση ομοιάζει με το αρχικό κείμενο στα πολιτισμικά συμφραζόμενα. Η ισορροπία προϋποθέτει κοινές λειτουργικά και κειμενικά επικοινωνιακές στοχεύσεις.

Στην περίπτωση του Ελύτη η απόδοση βασίζεται στην παρατήρηση εκ μέρους του μερικών σημειωτικών διαδικασιών της φύσης και του πνεύματος της Σαπφούς. Η έμφαση στη διαφορά μεταξύ μιας μετάφρασης / απόδοσης από ένα γλωσσικό σύστημα σ' ένα άλλο και μιας μετάφρασης ως μετάβασης μεταξύ των *σημείων* και των σημειωτικών συστημάτων είναι ένα ζητούμενο προς εξέταση. Η *βιοαπόδοση* εκλαμβάνεται ως μια δια-σημειωτική μετάφραση μεσολαβητικού χαρακτήρα, ως ατομική υπόθεση ενός *en gros* μηνύματος μεταφοράς, καθώς δεν είναι επιτυχής λόγω των σημείων, αλλά λόγω της μεταφοράς του πρωταρχικού κειμένου. Η μεταφορά του κειμένου από ένα περιβάλλον σ' ένα άλλο αντανακλά τη φύση της μετάφρασης και πρόκειται, δηλαδή, για μια μεταφορά σημασίας από ένα σημειωτικό σύστημα σ' ένα άλλο.

Η *βιοαπόδοση* του Ελύτη είναι γλωσσικής υφής, καθώς αποδίδονται διαφορετικές διαβαθμίσεις του εσωτερικού κόσμου του ποιητικού υποκειμένου του σαπφικού ποιήματος μέσα σε ανθρώπινα σημειολογικά συστήματα. Στο επίπεδο της γραμματικής περιλαμβάνονται ονοματοποιητικές περιγραφές των ήχων (*γέλιο σου*, *επιφωνήματα* κ.λπ.) και στο επίπεδο του περιεχομένου παρακολουθεί τις μεταπτώσεις ενός υποκειμένου κυριευμένου από το ερωτικό στοιχείο. Η απόδοση με τη σειρά της ερμηνεύει μια ανθρώπινη συμπεριφορά γνώριμη στην ανθρώπινη φύση. Ως εκ τούτου μια *βιοαπόδοση* προσφέρει τις βάσεις διαλόγου με το αρχαιοελληνικό κείμενο, δίχως να το υποβαθμίζει ή να το αντικαθιστά.<sup>51</sup>

Παρατίθεται παρακάτω η νεοελληνική απόδοση του Ελύτη για το σαπφικό ποίημα:

*Θεός μου φαίνεται στ' αλήθεια εμένα κείνος  
ο άντρας που κάθεται αντίκρυ σου κι από  
κοντά τη γλύκα της φωνής σου απολαμβάνει  
και το γέλιο σου αχ που ξελογιάζει  
και που λιώνει στο στήθος την καρδιά μου  
«σου τ' ορκίζομαι γιατί μόλις που πάω να  
σε κοιτάζω νιώθω ζάφνου μου κόβεται η μιλιά μου  
μες στο στόμα η γλώσσα μου  
στεγνώνει» πυρετός κρυφός με σιγοκαίει κι*

<sup>51</sup> Tüür (2017) 79.



*ούτε βλέπω τίποτα ούτε ακούω μα  
βουίζουν τ' αυτιά μου κι ένας κρύος ιδρώτας  
το κορμί μου "περιχάει" τρέμω σύγκορμη αχ,  
και πρασινίζω σαν το χόρτο και λέω πώς λίγο ακόμη  
λίγο ακόμη και πάει θα ξεψυχήσω.*

Η εξωστρέφεια της Σαπφούς τηρείται νοηματικά και θεματικά, δημιουργώντας μια συνθήκη συνομιλίας με το σημερινό αναγνώστη. Μέσα από μια πληθώρα σχημάτων λόγου, χρήση ρημάτων και εικόνων ο Ελύτης εγγράφει το πνεύμα της Σαπφούς και γεφυρώνει τον αρχαίο με το σύγχρονο ποιητικό λόγο. Η ανασύνθεση του αποσπασματικού σαπφικού κόσμου μέσα από υφολογικές και ποιητικές επιλογές του Ελύτη δηλώνει μια ανασυγκρότηση του αρχικού και πρωτότυπου υλικού που είχε στην κατοχή του.

Ο Ελύτης επιλέγει ευρηματικές φόρμες από τον κόσμο των αισθήσεων και των συναισθημάτων για να αποκωδικοποιήσει το περιεχόμενο του πρωτότυπου (*το κορμί μου περιχάει, τρέμω σύγκορμη κ.λπ.*). Η γλώσσα του σώματος αποτελεί μέρος της φύσης και γίνεται πολιτισμική συνθήκη μέσα από την παρουσία των ηχητικών οργάνων, της αναφοράς και της σημασιολογίας της γλώσσας. Η έμφαση στο σώμα εντός του ποιητικού λόγου ανασυνθέτει το περιεχόμενο κι εντείνει την κυρίευση του ποιητικού υποκειμένου από τον έρωτα, πετυχαίνοντας επικοινωνιακά τη συνθήκη μιας μυστηριακής σωματοποιημένης εμπειρίας λυρικής υφής.

Η Σαπφώ είναι το πρότυπο του λυρικού λόγου για τον Ελύτη, και με τη χρήση τολμηρών εικόνων και της αποσπασματικότητας θα μπορούσε να θεωρηθεί πρόδρομος των μοντερνιστικών τρόπων γραφής. Μέσα από την υπό μελέτη νεοελληνική απόδοση παρατηρείται μια πολυ-επίπεδη ανασύνθεση και του ποιητικού εγώ. Ο Ελύτης αρθρώνει το δικό του λυρικό εαυτό κι εντοπίζεται σε μεγάλο βαθμό η διατύπωση του Paul de Man<sup>52</sup> για την ενεργειακή δυναμική μιας απόδοσης. Ο Ελύτης κρίνει ως αναγνώστης, μεταφράζει ως δημιουργός, εγγράφοντας<sup>53</sup> το δικό του πνεύμα μέσα από την ανασυνθετική διαδικασία, και προσλαμβάνει τις μιχεβιορικές μεταπτώσεις της Σαπφούς, όπως αυτές αναπαρίστανται κειμενικά. Η απόδοση του Ελύτη είναι ένα παράδειγμα απόδοσης του πολιτισμικού κεφαλαίου που περιγράφεται, ενός είδους και ταυτότητας του πολιτισμικού συστήματος των σημείων.

<sup>52</sup> de Man (2<sup>1983</sup>) 36-50.

<sup>53</sup> Γιατρομανωλάκης (2002) 68.

Η μουσική απόδοση από τον Νίκο Ξυδάκη διευρύνει και μετασχηματίζει τις δομές μιας λυρικής αισθητικής. Ο ήχος των έγχορδων μουσικών οργάνων και το λεπτό άκουσμα διαμορφώνουν μια μουσική απόδοση αρμονικής σύζευξης με τον κόσμο της Σαπφούς. Ο συνθέτης αποδίδει ρυθμικά την απόδοση του Ελύτη, αντανακλώντας την υπέρβαση και υπηρετώντας το σχέδιο ανασύνθεσης του Ελύτη. Το τρίπτυχο στίχος – μελωδία – ερμηνεία είναι μια αρμονική συνθήκη που υπαγορεύει τις επιταγές του Ελύτη. Η μελωδία διαφέρει από το ρυθμό. Ο ρυθμός σχετίζεται με το χρόνο και την οριζόντια κατεύθυνση ενός μουσικού έργου, ενώ η μελωδία σχετίζεται με το μέτρο και την κατακόρυφη κατεύθυνση ενός μουσικού έργου.<sup>54</sup> Ωστόσο, η μελωδία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το ρυθμό. Ο μουσικός ρυθμός θεωρείται με όρους διάρκειας μια σειρά ισόχρονων στοιχείων που αναπαριστούν ήχους και παύσεις. Ο ρυθμός διευρύνει το σκοπό και το πνεύμα της μουσικής σύνθεσης του Ξυδάκη.

Ο Ελύτης μέσω της απόδοσης στη νέα ελληνική του υπό μελέτη ποιήματος της Σαπφούς και συνακόλουθα ο Ξυδάκης συγκροτούν τις βάσεις διαμόρφωσης μιας αισθητικής και ψυχολογικής κατηγορίας, η οποία συνδέεται με το μουσικό λόγο, έχοντας την ικανότητα να κατανοούν διανοητικά και να αξιολογούν τα αισθήματα και τις εμπειρίες της Σαπφούς. Η λέξη ενσυναίσθηση (*empathy*), είναι δηλαδή το αίσθημα εισχώρησης σ' ένα έργο τέχνης. Η μουσική έκφραση ενός αισθήματος και δη του παραπάνω ποιήματος της Σαπφούς, το οποίο βρίθει συναισθημάτων, αναπαριστά οπτικά το άτομο στο οποίο λειτουργεί η ενσυναίσθηση και δίνει έμφαση στο ανθρώπινο υποκείμενο.

Η σύζευξη της βιολογίας, των ανθρωπιστικών επιστημών και της μουσικής εγγράφουν μια βιολογική/πολιτισμική και φυσιολογικά προσανατολισμένη οπτική. Η παρουσία φωνηέντων ενισχύει την αισθητική εμπειρία, δημιουργώντας συνθήκες αρμονίας. Η μουσική του Ξυδάκη πετυχαίνει σχέδια συνδυασμών ήχων σαν το σύστημα Humboldt,<sup>55</sup> κατά το οποίο δίνεται έμφαση στις δομές που αποτελούνται από συνδυασμούς σωμάτων (φωνήματα και ήχοι). Η επικοινωνιακή προσέγγιση της μουσικής με τα στοιχεία της περιγράφει τη μουσική με όρους εσωτερικής σημασιολογίας.

Οι ψυχο-φυσικές δυναμικές του κειμένου της Σαπφούς έχουν σημαίνοντα ρόλο στην ακουστική πρόσληψη κι εύρεση των ηχητικών σχεδίων. Η περιγραφική ή

<sup>54</sup> Toussaint (2013) 1, 6-7.

<sup>55</sup> Reybrouck (2015) 9-10.

ταξινομική φωνητική εστιάζει στην περιγραφή των ανατομικών – φυσιολογικών αναπαραστάσεων, με το πρωτότυπο ποίημα της Σαπφούς να δίνει έμφαση στον τόνο και τα φωνήματα. Η εμπειρία της ενέργειας και πρόσληψης ενός μουσικού έργου απαιτεί από τον ακροατή τη μέθεξή του στη διαδικασία της παραγωγής, μια διαδικασία νευροψυχικών διεργασιών. Το είδος της μουσικής στιχουργικής τέχνης ανάμεσα σε δημιουργούς, μεσολαβητές και καταναλωτικό κοινό είναι μια εξελικτική παραγωγική κατασκευή. Η φόρμα και οι τεχνικοί κανόνες γύρω από τη σύνθεση της μουσικής και των στίχων έχει σημειωτικές καταβολές. Σύμφωνα με το σχήμα του Roman Jakobson για τις έξι επικοινωνιακές λειτουργίες εστιάζουμε στο δεσμό της σύνθεσης με το κοινό. Ο καλλιτέχνης, ο οποίος συνθέτει και παρουσιάζει μουσική και στίχους προσλαμβάνεται από το δέκτη ως ενότητα της προσωπικότητας του καλλιτέχνη και των αξιών του. Ως εκ τούτου, η μουσική στιχουργική τέχνη προσλαμβάνεται ως μουσική ερμηνευτική<sup>56</sup> μιας ακουστικής διαδικασίας κι όχι ως μια πολιτισμική πραγματικότητα, καθώς η πολιτισμική παραγωγή ανατροφοδοτεί τη μουσική ερμηνευτική.

Το ποίημα της Σαπφούς με τίτλο «Φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν» έχει αποδοθεί ερμηνευτικά ως πρωτότυπο από το ιταλικό φωνητικό συγκρότημα Trino Vox. Στην περίπτωση αυτή έχουμε φωνητικές διαμεσολαβήσεις.<sup>57</sup> Οι φωνητικοί ήχοι είναι αποτέλεσμα ακρόασης κι ερμηνείας των ήχων του προτύπου, με εγγραφή τους έπειτα στο μουσικό πλαίσιο που επιλέγεται. Παρατίθεται παρακάτω το ποίημα της Σαπφούς με τίτλο «Φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν», με τους Trino Vox να ερμηνεύουν το ποίημα με ερασμιακή προφορά.

*φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν  
 ἔμμεν' ὄνηρ, ὅττις ἐναντίός τοι  
 ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδν φονείσας ὑπακούει  
 καὶ γελαίσας ἰμέροεν, τό μ' ἦ μὰν  
 καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν·  
 ὡς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε', ὡς με φώναίς' οὐδ' ἐν ἔτ' εἴκει,  
 ἀλλὰ καὶ μὲν γλῶσσα <μ' > †ἔαγε†, λέπτον  
 δ' αὐτικά χρῶ πῶρ ὑπαδεδρόμηκεν,  
 ὀπάτεσσι δ' οὐδ' ἐν ὄρημ', ἐπρρόμβεισι δ' ἄκουαι,  
 καδ' δέ ἴδρωσ κακχέεται, τρόμος δὲ  
 παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας*

<sup>56</sup> Marc, Green (2016) 9.

<sup>57</sup> Pijanowski, Farina, Gage, Dumyahn, Krause (2011) 1223-1224.

ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης

φαίνομ' ἔμ' αὐτα.

ἀλλὰ τὰν τόλματον, ἐπεὶ ἴκαὶ πένητα†[

Η μουσική του ιταλικού συγκροτήματος βρίσκει στην αναφορική λειτουργία της γλώσσας τη δύναμη της αρχαίας λέξης. Το ρεφρέν κατέχει μια ξεχωριστή θέση για τον δέκτη καθώς μένει στη μνήμη λόγω του επαναληπτικού χαρακτήρα του. Το τραγούδι περιλαμβάνεται στο δίσκο *Mediterranea*, μια μουσική επιμέλεια ήχων από μεσογειακές χώρες. Η απόδοση του σαπφικού ποιήματος εκ μέρους του συγκροτήματος εστιάζει στη φωνή, στο ρυθμό και στους τόνους. Με την τήρηση της ερασματικής προφοράς δεν αλλοιώνεται ο χαρακτήρας κι ο ρυθμός του ποιήματος, αλλά ενισχύεται η εικόνα περί βαθιάς γνώσης και μελέτης εκ μέρους του συγκροτήματος των σαπφικών μέτρων και του ρυθμού της σαπφικής ποίησης. Η έμφαση στα φωνήεντα και στους τόνους της αρχαίας ελληνικής προφοράς δεν αποτελεί μίμηση ή αλλοίωση του ρυθμού ή και του πνεύματος του σαπφικού ποιήματος, αλλά η τριμερής φωνητική συμπλοκή του συγκροτήματος δίνει έναν ιδιαίτερο τόνο και ρυθμό στην ερμηνεία.

Το τούρκικο τραγούδι με τίτλο «Sappho ile konuşma» («διάλογος με τη Σαπφώ») ερμηνεύθηκε από τη Sumru Ağiryürüyen<sup>58</sup> και σε μουσική εκτέλεση Bülent Somay. Για πρώτη φορά συμπεριλήφθηκε στο δίσκο τραγουδιών του τουρκικού συγκροτήματος Mozaik που το τραγούδησε η ίδια ερμηνεύτρια. Αργότερα, ωστόσο, συμπεριλήφθηκε στο solo δίσκο της με τίτλο *Issiz (Ερημη)*. Το ενδιαφέρον για τη Σαπφώ στην Τουρκία προεκτείνεται με μια επιπλέον δισκογραφική δουλειά με τίτλο *Sappho Aramızda*, δηλαδή *Η Σαπφώ ανάμεσά μας*, με ερμηνεύτρια την ίδια και συνθέτη τον Orçun Bastürk σε συνεργασία με την ερμηνεύτρια και μεταφράστρια Βασιλική Παπαγεωργίου. Η μεταφορά των σαπφικών στίχων στα τουρκικά από τα αρχαία ελληνικά σε μετάφραση Παπαγεωργίου διευρύνει τις βάσεις για την πρόσληψη της Σαπφούς στην τούρκικη μουσική παράδοση.

Η περιγραφή ή η σύζευξη των ατομικών ιστοριών εκφέρεται με ακρίβεια στο παρακάτω εγχείρημα διαλόγου με τη Σαπφώ. Τα μουσικά συστήματα και οι ανθρώπινες συναισθηματικές αντιδράσεις σ' αυτά είναι πολιτισμικές κατασκευές. Η ύπαρξη μιας ψυχο-φυσικής επάρκειας των τονικών συστημάτων και των βιολογικών διαδικασιών στο πλαίσιο της πρόσληψης είναι εφικτή. Το τραγούδι με τίτλο «Sappho

<sup>58</sup> Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την Τουρκάλα ερμηνεύτρια Sumru Ağiryürüyen για τις πληροφορίες που μου παρέθεσε για το συγκεκριμένο τραγούδι.

ile konuşma» σε στίχους της Meltem Ahıska και μουσικής σύνθεσης του Bülent Somay παρατίθεται παρακάτω κι ακολουθεί η δική μου απόδοσή του στην ελληνική γλώσσα:

<i>Ay söndü sonra yıldızlar</i>	<i>Το φεγγάρι έσβησε μετά την αστροφεγγιά</i>
<i>Gece yarılандı</i>	<i>Η νύχτα κόπηκε στη μέση της πια</i>
<i>Zaman geçiyor.</i>	<i>Ο χρόνος κυλά.</i>

<i>Aşk yürüdü okşayarak kendini</i>	<i>Η αγάπη περπάτησε για να θωπεύσει τον εαυτό της</i>
<i>Yıllarca yıllarca önceydi</i>	<i>Υπήρχε πολλά χρόνια πριν</i>
<i>Ay söndü sonra yıldızlar</i>	<i>Το φεγγάρι έσβησε μετά την αστροφεγγιά</i>
<i>Gece yarılандı.</i>	<i>Η νύχτα κόπηκε στη μέση της πια</i>
<i>Sessizlik içindeydi gökler.</i>	<i>Οι ουρανοί σωπαίνουν.</i>

<i>Aşk yandı sonra yıldızlar</i>	<i>Η αγάπη κάηκε, μετά την αστροφεγγιά</i>
<i>Zaman aralандı</i>	<i>ο χρόνος χώρισε</i>
<i>Güller açıyor.</i>	<i>τα ρόδα θάλλουν αιώνια πια.</i>

Η μουσική εκτέλεση του τραγουδιού περιλαμβάνει κρουστά και έγχορδα μουσικά όργανα, έντεχνων, παραδοσιακών κι ανατολικών ακουσμάτων. Η στιχουργός Ahıska είχε ως βάση για τη συγγραφή του τραγουδιού τους παρακάτω σαπφικούς στίχους, τους οποίους διάβασε από τούρκικη μετάφραση:<sup>59</sup>

<i>Δέδυκε μὲν ἄ σελάννα</i>	<i>Ay da gözden kayboldu</i>
<i>καὶ Πληιάδες μέσαι δὲ</i>	<i>yedi yıldızlı Süreyya da</i>
<i>νύκτες, παρὰ δ' ἔρχετ' ὄρα·</i>	<i>Gece yarılандı, akıyor saatler</i>
<i>ἔγω δὲ μόνα κατεύδω.</i>	<i>Oysa ben yarayalnızım yatağımда.</i>

Η τούρκικη γλώσσα είναι συγκολλητική, δηλαδή η παραγωγή και η κλίση των λέξεων γίνεται με τη συγκόλληση επιθημάτων. Επιπλέον, η γλώσσα είναι εύηχη εφόσον η δομή της δίνει ιδιαίτερη έμφαση στις καταλήξεις και στο φαινόμενο της φωνηεντικής αρμονίας. Συνεπώς, ο ρυθμός του τούρκικου τραγουδιού αλλά κι ο επιτονισμός σε μονοσύλλαβες λέξεις, λόγου χάρη *ay* και *gece* που αποδίδουν το

<sup>59</sup> Ευχαριστώ στο σημείο αυτό την Τουρκάλα στιχουργό και Καθηγήτρια Κοινωνιολογίας στο Πανεπιστήμιο Boğaziçi Meltem Ahıska. Η ίδια ανέγνωσε τη μετάφραση της ποίησης της Σαπφούς που έγινε από τον Cevat Ceran τη δεκαετία του 1980. Επηρέαστηκε από τις λυρικές εικόνες, κυρίως από τις εικόνες της φύσης και της αγάπης που ανήκουν σ' έναν κόσμο μακριά στο χρόνο και το χώρο. Η μουσική πειραματίζεται με τους ήχους. Το συγκρότημα Mozaik δεν ακολουθεί μια σταθερή μουσική παράδοση, αλλά διαλέγεται με παγκόσμια μουσικά ηχοχρώματα.

φεγγάρι και τη νύχτα αντίστοιχα, ενισχύουν τη διαλεκτική με το σαπφικό πρωτότυπο (σελάννα, νύκτες κ.λπ.) στο σημασιολογικό επίπεδο, δίχως να αλλοιώνεται η υφή και το ύφος του τελευταίου. Η μετάφραση του Ceran αποδίδει ερμηνευτικά και σημασιολογικά το πρωτότυπο σαπφικό κείμενο, τηρώντας με ακρίβεια το πνεύμα των στίχων. Η παραλλαγή εκ μέρους της Ahiska των στίχων της τούρκικης μετάφρασης Ceran και συνακόλουθα της δημιουργίας ενός δικού της στιχουργικού εξαγομένου συγκροτεί τις βάσεις μιας διαλεκτικής σχέσης της ίδιας με το πνεύμα του κειμένου της Σαπφούς.

Η μουσική ως ήχος ενισχύει τη δυναμική ένταση ανάμεσα στη μουσική ως σύνολο δομών και ήχων. Η παρουσία εξελικτικών, δηλαδή κλιμακωτών, επιπέδων πρόσληψης των ήχων τείνει να δημιουργεί μια διαδοχή των ακουστικών τμημάτων προς τα ηχητικά τμήματα. Οι διαμεσολαβήσεις είναι αυτόνομες κι όλες τείνουν να ενισχύουν τη συστηματική επίγνωση στο πλαίσιο μιας ενεργής διαμεσολάβησης με το ίδιο το περιβάλλον. Ως εκ τούτου, οι ακροατές δομούν σημειωτικούς διαύλους με τον κόσμο του ήχου.

Η συναισθηματική σημειωτική λειτουργία δίνει έμφαση στη σχέση του ανθρώπου με το περιβάλλον. Η μουσική ως γλώσσα του αισθήματος είναι ένα βασικό εργαλείο για τη συναισθηματική και εκ διαθέσεως εκφορά. Τα συναισθήματα βασίζονται σε επίπεδα γνωσιακού ελέγχου και διανοητικής σφαίρας. Η ακρόαση συνεπώς μουσικής δημιουργεί ψυχο-συναισθηματικές αντιδράσεις λόγου χάρη όπως μελετήσαμε στην περίπτωση στιχουργικής σύνθεσης του τούρκικου τραγουδιού. Η σύνδεση της ακουστικής δυναμικής με τη συναισθηματική δυναμική έχει βιολογικές βάσεις και σημειωτικές προεκτάσεις.

Οι δύο οπτικές ανάμεσα σε μια αναπαραστατική και ρυθμικο-συναισθηματική σημειωτική κρίνεται απαραίτητο να συνοψιστούν ως εξής: η συναισθηματική σημειωτική είναι στενά συνδεμένη με την ακουστική διεργασία, δεδομένου ότι η συναισθηματική όψη της πρόσληψης του ήχου και της παραγωγής ερμηνεύεται ως μια ποιοτική όψη του ήχου με διακριτή τη διαφορά ήχου ως μουσικής και ήχου ως γλώσσας. Για τη γλώσσα οφείλουμε να αναφέρουμε τον όρο μουσικά σημεία<sup>60</sup> ως προϊόντα αυτο-αναφορικής σημειωτικής. Η μουσική στιχουργική τέχνη που μελετήθηκε ερμηνεύει προσληπτικά αποτελέσματα σε επίπεδο ατομικών ήχων. Οι μουσικοί ήχοι γίνονται φορείς ερμηνευτικής και αυτο-αναφορικής σημειωτικής.

---

<sup>60</sup> Reybrouck (2013) 600.

Η εθνο-μουσικολογία, όπως μελετήθηκε στην παρούσα μελέτη, δίνει έμφαση στην ακουστική διαδοχή των ήχων σε μια λειτουργική περιγραφή με διαμεσολαβήσεις αυτόνομες, οι οποίες δίνουν έμφαση με τη σειρά τους στη συστημική επίγνωση του σαπφικού κειμένου, ενός ζωντανού συστήματος διαμεσολάβησης. Αυτές οι σχέσεις είναι προϊόντα τόσο της βιολογικής όσο και της πολιτισμικής εξέλιξης κι επιτυγχάνουν, όπως μελετήθηκε, μια ποικιλία στην πρόσληψη της Σαπούς.

Η διαλεκτική σχέση της Σαπούς με την ποιητική και μουσική στιχουργική τέχνη που μελετήθηκε, ενισχύει μεθοδολογικά την έννοια του ταυτόχρονου, εφόσον αποκωδικοποιούνται σχέσεις διαλογικής υφής και πολλαπλών κατευθύνσεων με την πρόσληψη της Σαπούς στην ποιητική και μουσική τέχνη του μεσογειακού και βαλκανικού χώρου να ενισχύει τη συγκριτολογική και εθνο-μουσικογραφική δυναμική αυτής της διαλεκτικής.



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Πρωτογενής

- Ελύτης, Ο. (1980<sup>2</sup>), *Δεύτερη Γραφή*, Αθήνα: Ίκαρος.
- \_\_\_\_\_ (1984), *Σαπφώ: ανασύνθεση και απόδοση*, Αθήνα: Ίκαρος.
- \_\_\_\_\_ (1987<sup>3</sup>), *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα: Ίκαρος.
- \_\_\_\_\_ (2011), *Συν τοις Άλλοις. 37 Συνεντεύξεις*, Αθήνα: Ύψιλον.
- Σικελιανός, Α. (2008), *Λυρικός Βίος*, (επιμ.: Σαββίδης, Γ. Π.), τ. Α', Αθήνα: Ίκαρος.

### Δευτερογενής

- Adamson, J. – Gleason, W. A., Pellow, D. N. (2016), [eds], *Keywords for Environmental Studies*, New York and London: New York University Press.
- Αγγελάτος, Δ. (2004), «Σύγκριση και διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις στη Συγκριτική Φιλολογία», *Σύγκριση/Comparaison* 15: 45-54.
- Allen, A.S. – Dawe, K. (2016), *Current Directions in Ecomusicology*, New York: Routledge.
- Barad, K. (2007), *Meeting the Universe Halfway*, Durham – London: Duke University Press.
- Bök, C. (2002), *Pataphysics. The Poetics of an Imaginary Science*, Evaston, Illinois: Northwestern University Press.
- Brunel, P., Pichois, Cl., Rousseau, A.-M. (1998), *Τι είναι η συγκριτική γραμματολογία*, (πρόλογ. – μτφρ. – σημ.: Αγγελάτος, Δ.), Αθήνα: Πατάκης.
- Bryson, S. (2002), *Ecopoetry: A Critical Introduction*, Salt Lake City: University of Utah Press.
- Γιατρομανωλάκης, Δ. (2002), «Ετερογλωσσικοί διάλογοι και ανα-σύνθεση στη Σαπφώ του Οδυσσέα Ελύτη», *Σύγκριση/Comparaison* 13: 60-72.
- Clark, E. (2005), *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford: Oxford University Press.
- Crutzen, P. J. (2002), “Geology of Mankind”, *Nature* 415: 23.
- de Man, T. (1983<sup>2</sup>), *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis: University of Minnesota Press.



- Derrida, J. (1997), *Of Grammatology*, Spivak G. C. (transl., ed.), Baltimore, MD: John Hopkins University Press.
- Dickinson, A. (2011), “Pataphysics and Biosemiotics in Lisa Robertson’s Office for Soft Architecture”, *ISLE*, 18 3: 615-36.
- Dickinson, A. (2013), “Better Living through Pataphysics: The Biosemiotics of Kenneth Goldsmith.” *Time in Time: Short Poems, Long Poems, and the Rhetoric of North American Avant-Gardism, 1963-2008*, Smith. M. J. (ed.), Montreal and Kingston: McGill-Queens University Press, p. 132-51.
- Dickinson, A. (2014), “Pataphysics and Postmodern Ecocriticism: A Prospectus” in Garrard, G. (ed.), (2014), *The Oxford Handbook of Ecocriticism*, Oxford – New York: Oxford University Press.
- Dickinson, A. (2016), “Energy Humanities and Metabolic Poetics”, *Reviews in Cultural Theory*, 6 3: 17-21.
- Farina, A. (2014), *Soundscape Ecology. Principles, Patterns, Methods and Applications*, New York – London: Springer.
- Finch, R. – Elder, J. (1990), *The Norton Book of Nature Writing*, New York: W. W. Norton and Company.
- Fletcher, A. (2004), *A New Theory for American Poetry: Democracy, the Environment, and the Future of Imagination*, Cambridge, MA, London: Harvard University Press.
- Gilmurray, J. (2016), “Sounding the Alarm: An Introduction to Ecological Sound Art”, *Musicological Annual LII/2*: 71-84.
- Glotfelty, C., Fromm, H. (1996), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in literary ecology*, Athens and London: The University of Georgia Press.
- Harley, J. (2004), *Xenakis: His Life in Music*, New York: Routledge.
- Hoffmeyer, J. (1993), *Signs of Meaning in the Universe*, transl. B. J. Haveland, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Hoffmeyer, J. (2008), *Biosemiotics: An Examination into the Signs of Life and the Life of Signs*, transl. J. Hoffmeyer, D. Favareau, Scranton, PA: University of Scranton Press.
- Hugill, A. – Yang, H. – Raczinski, F. – Sawle, J. (2013), “The pataphysics of creativity: developing tool for creative search”, *Digital Creativity* 24 3: 237-51.
- Jakobson, R. (1959), “Tõlkimise keelelistest aspektidest”, (transl. Elin Sütiste), *Acta Semiotica Estica VII*, (2010), p. 299-305.

- Jauss, R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris: Gallimard, 1978.
- Κουτριάνου, Ε. (2001), «Η ανασύνθεση και απόδοση των ποιημάτων της Σαπφούς και η ποιητική του Οδυσσέα Ελύτη», [ανακοίνωση στο Διεθνές Συνέδριο «Σαπφώ-Ελύτης και Λυρική Ποίηση στον 21ο αιώνα», Πανεπιστήμιο Αθηνών και Δήμος Ερεσού -Αντίσσης, 24-26 Αυγ. 2001], σ. 440-49.
- Knud, K. (1990), *Booklet of the CD BIS-CD-482 from the catalogue of Naxos*, Naxos.
- Maran, T. (2007a), “Liikidevaheline kommunikatsioon ja” Sebeeki, T., “zoosemiootika uurimisplatvorm: Rattasepp, S., Timo, M. (eds.), *Kommunikatsiooni teooria. Schola biotheoretica XXXIII*. Tartu: Eesti Looduseuurijate Selts, p. 36–47.
- Maran, T. (2016), “Biosemiotics” in Adamson, J., Gleason, W., Pellow, D. (eds.) (2016), *Keywords for Environmental Studies*, New York: NYU Press, p. 29-31.
- Marc, I. – Green, S. (2016), *The Singer-Songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place*, London – New York: Routledge.
- McFarland, S. E., – Hediger, R. (2009), *Animals and Agency. An Interdisciplinary Exploration*, Leiden – Boston: Brill.
- Moe, A. (2014), *Zoopoetics: Animals and the Making of Poetry*, Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth, UK: Lexington Books.
- Morton, T. (2007), *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Pijanowski, B. C., Farina, A., Gage, S. H., Dumyahn, S. L., Krause, B. L. (2011), “What is soundscape ecology? An introduction and overview of an emerging new science”, *Landscape Ecology*, 26 9: 1213-22.
- Reybrouck, M. (2013), “From Sound to Music: An Evolutionary Approach to Musical Semantics”, *Biosemiotics*, 6: 586-606.
- Reybrouck, M. (2015), “Music as Environment: An ecological and Biosemiotic Approach”, *Behavioral Sciences*, 5: 1-26.
- Solomon, S. Z. (2016), *How to Write for Percussion: A Comprehensive Guide to Percussion Composition*, Oxford: Oxford University Press.
- Solomos, M. (2004), *Psappha, Rebonds, Okho, Notice du CD Iannis Xenakis, Psappha, Rebonds a et b, Okho*, P. Carneiro, M. Rich, J. Gibson.
- Steiner, G. (2001), *Αζόδεντα Πάθη. Δοκίμια 1978-1995*, (μτφρ.: Σχινά, Κ., επιμ.: Βλαβιανός, Χ.), Αθήνα: Νεφέλη.
- Szeman, I. – Wenzel, J. – Yaeger, P. (2017), *Fueling Culture. 101 Words for Energy and Environment*, New York: Fordham University Press.

- Toussaint, G.T. (2013), *The Geometry of musical rhythm. What makes a “Good” Rhythm Good?*, CRC Press. Taylor & Francis Group, A Chapman & Hall Book.
- Tüür, K. (2017), *Semiotics of Nature Representations: On the Example of Nature Writing*, [thesis], University of Tartu Press, Estonia.
- Uexküll, Jacob von. (1957), “A Stroll Through the Worlds of Animals and Men: A Picture Book of Invisible Worlds”, (1934) in *Instinctive Behavior: The Development of a Modern Concept*, ed. Transl. C. H. Shiller, New York: International Universities Press.
- Wilke, S. – Johnstone, J. (2017), *Readings in the Anthropocene. The Environmental Humanities, German Studies, and Beyond*, New York: Bloomsbury Academic.
- Φυλακτού, Α. (2003), *Ο μύθος και η Λύρα. Ο αρχαιοελληνικός μύθος στον «Λυρικό Βίο»*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Zalasiewicz, J. (2015b), “The Geology Behind the Anthropocene”, *Cosmopolis* 1: 8-12.

### **Ιστοτοπογραφία**

- Russo, L. (2015), “Place-relation ecopoetics: A collective glossary. A work in progress” in [«http://jacket2.org/commentary/place-relation-ecopoetics-collective-glossary»](http://jacket2.org/commentary/place-relation-ecopoetics-collective-glossary), [31/07/2018]

**«Το ένα μάτι βλέπει φως· τ' άλλο μάτι σκοτάδι / Έχω τον Δία  
στην πλάτη μου και στο θώρακα τον Άδη»: Ο αρχαίος  
ελληνικός μύθος και οι έλληνες gar-σ-ωδοί**

*Αθανάσιος Β. Γαλανάκης*

*Δε γράφω για να τα πάρω*

*Γι' αυτό γράφω ό,τι γουστάρω*

Κανών

**Εισαγωγικά**

Αναζητώντας κανείς στοιχεία σχετικά με τη διαμόρφωση της ταυτότητας του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού δεν έχει παρά να στρέψει το βλέμμα του πρωτίστως στην ιστορία, στο μύθο και στη συχνή συμπλοκή τους. Στην περίπτωση του μύθου, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι ο τελευταίος λειτουργεί ως βάση του αρχαιοελληνικού οικοδομήματος, καθώς απηχεί τόσο τις θρησκευτικές και τελετουργικές δοξασίες και πρακτικές των ανθρώπων της εποχής όσο και τη συνολική πολιτισμική και ιδεολογική τους σκευή. Η επιβίωση του αρχαίου μύθου εντός του – κοινώς καλούμενου– ελληνικού ιστορικού συνεχούς αποδεικνύει την ισχυρή προσαρμοστικότητα της μυθικής αφήγησης, των προσώπων, αλλά και των περιστάσεων στο πέρασμα των αιώνων, σε ολοένα και πιο σύνθετα ιστορικά συμφραζόμενα. Η πρόσληψη του μύθου από τις Τέχνες –μέσω του άρματός του που είναι κατά βάση η Κλασική Λογοτεχνία– αφορά σε όλα τα εκφραστικά μέσα και καλλιτεχνικά ιδιώματα.

Η παρούσα εργασία, λοιπόν, επιχειρεί να εξετάσει την πρόσληψη της αρχαιοελληνικής μυθολογίας από την ελληνική ραπ μουσική ξεκινώντας από τα τέλη της δεκαετίας του '90 και φτάνοντας ως τις μέρες μας.

Στόχος της μελέτης είναι αφενός να παρουσιάσει και να ερμηνεύσει ποικίλα παραδείγματα αξιοποίησης μυθολογικών στοιχείων από τη στιχουργία της ελληνικής ραπ μουσικής έχοντας προσπελάσει μεγάλο αριθμό καλλιτεχνών και σχημάτων του είδους και αφετέρου: α) να κατηγοριοποιήσει τις χρήσεις αυτές εξετάζοντας τα ιδεολογικά ή/και αισθητικά κριτήρια/κίνητρα της εκάστοτε περίπτωσης, β) να

ανακαλύψει τις πηγές από τις οποίες αντλούν οι καλλιτέχνες της χιπ-χοπ κουλτούρας τα μυθικά στοιχεία και γ) να στοιχειοθετήσει το φαινόμενο της συμπερίληψης μυθικών μοτίβων και προσώπων που έλαβαν μυθολογική διάσταση από μια περιθωριακή κατά κύριο λόγο (και συχνά παραβατική) υποκουλτούρα.

Όσον αφορά μάλιστα στο τρίτο αυτό σημείο, είναι ανάγκη να σταθούμε περισσότερο –όχι μόνο εν προκειμένω, αλλά γενικότερα στο πλαίσιο της πολιτισμικής κριτικής και της διακαλλιτεχνικής έρευνας– στην εξέταση των κινήτρων που οδηγούν τους καλλιτέχνες μιας μουσικής υποκουλτούρας (όπου στην παρούσα περίπτωση το πρόθεμα «υπό-» σηματοδοτεί τόσο την υποκατηγορία όσο και την περιθωριακότητα) να χρησιμοποιούν στοιχεία της ελληνικής αρχαιότητας με σκοπό –κυρίως όπως θα φανεί παρακάτω– τη δήλωση της εντοπιότητάς τους. Επιπλέον, κρίνεται επιβεβλημένη η επέκταση του διαλόγου της μουσικής και της αρχαιότητας και σε άλλα μουσικά είδη όπως λόγου χάρη το metal, ιδιαίτερα στις πλέον ακραίες εκδοχές του (βλ. black metal).

### **Το χιπ-χοπ στην Ελλάδα κι ο αρχαίος ελληνικός μύθος**

Το χιπ-χοπ, λοιπόν... Ένα μουσικό είδος που ξεπηδά από τις κοινότητες των μαύρων στη δεκαετία του '70, από τη μουσική του Gil Heron Scott, του Curtis Mayfield, του Barry White, από την jazz, τη funk, τη soul, τα blues και φτάνει στα τέλη του '90 να ακούγεται σε κάθε γωνιά του πλανήτη,<sup>1</sup> ενώ ήδη στα τέλη της δεκαετίας του '80 εντοπίζονται οι πρώτες απόπειρες ηχογράφησης ραπ μουσικής στην Ελλάδα. Όσον αφορά στην ελληνική περίπτωση, οι μικρές ομαδοποιήσεις ακροατών και καλλιτεχνών προοδευτικά πολλαπλασιάστηκαν κι έτσι κάπου στα 1995 καθιερώνεται ένα καλά οργανωμένο δίκτυο διακίνησης ακουστικού υλικού, με πληθώρα μουσικών σχημάτων που ηχογραφούν χιπ-χοπ στα ελληνικά, με δισκοθέτες που ανακαλύπτουν τον πικαπισμό, τους στροφεδρισμούς (scratching) και τη δημιουργία μουσικής παραγωγής συνδυάζοντας ηχητικά δείγματα (sampling), με χορευτές breakdance, με καλλιτέχνες του graffiti και γενικώς με όλα εκείνα τα στοιχεία που συναπαρτίζουν τη χιπ-χοπ κουλτούρα.

Φυσικά, η θεματολογία των στίχων ποικίλλει, χαρακτηριστικό που προκύπτει ευθέως από το βιωματικό χαρακτήρα του μουσικού αυτού είδους· μ' άλλα λόγια, ο καλλιτέχνης της χιπ-χοπ επιδίδεται στην εξιστόρηση αυτών που ο ίδιος νιώθει, βλέπει και φαντάζεται, αντιμετωπίζοντας ευθέως την πραγματικότητα και επιστρατεύοντας

---

<sup>1</sup> Βλ.: Τοορ (2000).

κάθε φορά –ας επιτραπεί ο νεολογισμός– το *υπόχρωμα* που απαιτείται ή που εκείνος επιθυμεί (αποστασιοποίηση, οργή, σάτιρα, παρωδία, γκροτέσκο, καταγγελία, προτροπή σε βία, απάθεια κ.ο.κ).<sup>2</sup> Βέβαια, η απέραντη βεντάλια της θεματολογίας περιλαμβάνει και το πεδίο για το οποίο γίνεται λόγος στην παρούσα εργασία: τον αρχαιοελληνικό μύθο, την κλασική γραμματεία και τη χρήση τους.

Άλλωστε, είναι οι ίδιοι οι Έλληνες καλλιτέχνες, όπως επίσης και οι ξένοι ομόλογοί τους που θεωρούν άμεσα συνυφασμένο το χιπ-χοπ με την αρχαία Ελλάδα.<sup>3</sup> Παρά τη γνωστή σε όλους αφροαμερικανική καταγωγή της ραπ μουσικής, η ελληνική σκηνή προέβη ήδη από τα πρώτα της φανερώματα στη σύνδεση του rapping (ήτοι του ομιλητικού τμήματος του μουσικού κομματιού) με την έμμετρη απαγγελία των ραψωδών, επινοώντας μάλιστα το λογοπαίγνιο που χρησιμοποιείται και στον τίτλο της παρούσας εισήγησης (ραψωδός εκ του rap+ωδή). Γρήγορα, λοιπόν, ο *ραψωδός* έγινε έννοια ταυτόσημη του ράπερ (βλ. λ.χ. το καλλιτεχνικό ψευδώνυμο Ραψωδός Φιλολόγος ή το συγκρότημα Ραψωδοί του Μίσους) και, στην ιδιόλεκτο του ραπ, η *ραψωδία* μετετρέπη στη διαδικασία βίωσης και συγγραφής των στίχων, ή ακόμα και το σύνολο του στιχουργικού corpus ενός καλλιτέχνη ή ενός συγκροτήματος. Η αναπάντεχη αυτή ταύτιση δεν είναι τελικά τόσο αυθαίρετη όσο ακούγεται, αν σκεφτεί κανείς ότι τόσο στη μία όσο και στην άλλη περίπτωση ο καλλιτέχνης, ο οποίος είναι performer και όχι ένα απλό ομιλούν ηχείο, προβαίνει σε μια έμμετρη απαγγελία, κατά την οποία εξιστορούνται αυτά που ο ίδιος ζει ή αυτά που ζουν οι άλλοι· κοινώς, η μυθολογία της κάθε μέρας.<sup>4</sup>

Αξιοσημείωτο είναι, επίσης, το γεγονός ότι πολύ σύντομα το χιπ-χοπ έλαβε τη μορφή μιας καλλιτεχνικής διεξόδου των καταπιεσμένων Αφροαμερικανών.<sup>5</sup> Η συνεχόμενη πίεση για επιβεβαίωση της εθνοτικής τους ταυτότητας διοχετεύθηκε στην ανάδειξη της εντοπιότητάς τους ως μια προσπάθεια απόδειξης κι ανάδειξης της παρουσίας τους (συχνά μέσα από έκνομες δραστηριότητες), κάτι που έγινε αξεχώριστο στοιχείο και του χιπ-χοπ.<sup>6</sup> Η τάση για επικράτηση μέσω της τέχνης –αλλά και μέσα στην ίδια την τέχνη– καλλιέργησε τον ανταγωνισμό μεταξύ των καλλιτεχνών, ο οποίος

<sup>2</sup> Για περαιτέρω στοιχεία σχετικά με τα παραπάνω εξ ανάγκης σύντομα εισαγωγικά, βλ. την επουδενί εξαντλητική, πλην όμως πληρέστερη εισαγωγή στις απαρχές του χιπ-χοπ: J. Khaleed, K. Kishida, (2010).

<sup>3</sup> Βλ.: Pihel (1996).

<sup>4</sup> Αντίστοιχες νύξεις γίνονται και στη σχέση της γενεαλογίας του χιπ-χοπ με τους ευρωπαίους βάρδους, βλ.: Bradley (2010: 65).

<sup>5</sup> Βλ.: Rose (1994).

<sup>6</sup> Βλ.: Kelley (1994).

πολλές φορές κατέληξε σε βίαιες συρράξεις. Ωστόσο, στο πλαίσιο αυτού του ανταγωνισμού άνθισαν και οι αγώνες freestyle (ήτοι αγώνες έμμετρου στιχουργικού αυτοσχεδιασμού σε περιορισμένο χρόνο με σκοπό τον εξευτελισμό, ή έστω την έκθεση, του αντιπάλου)<sup>7</sup>. Αλήθεια, πόσο απέχει κάτι τέτοιο από τους ραψωδικούς αγώνες ή από τους *Βατράχους* του Αριστοφάνη, όπου ο Αισχύλος κι ο Ευριπίδης αγωνίζονται με αθλοθέτη τον Διόνυσο, με σκοπό την ανάδειξη του μεγίστου των τραγωδών;

Όπως υποστηρίχθηκε και παραπάνω, η παρουσία του αρχαιοελληνικού μύθου στη χιπ-χοπ στιχουργία φαίνεται να λειτουργεί κυρίως ως μια τρόπον τινά δήλωση εντοπιότητας. Πέραν όμως αυτής της φαινομενικά μονοδιάστατης χρήσης είναι κρίσιμο και σκόπιμο να αναφέρουμε ότι οι μορφές που αυτή λαμβάνει κατά περίπτωση και περίσταση δεν είναι εξίσου μονοσήμαντες. Έτσι, έχουμε: α) ορθόδοξες χρήσεις του μύθου, όπου το μυθικό στοιχείο χρησιμοποιείται στο πλαίσιο της ανάδειξης μιας *αντικειμενικής συστοιχίας* και αποτελεί συνήθως το κεντρικό θέμα του τραγουδιού και β) αντεστραμμένες χρήσεις, όπου το μυθικό υλικό εμφανίζεται παρά προσδοκίαν για να διαταράξει τα νερά της στιχουργικής ροής και να λειτουργήσει ως ποιητικό ποίκιλμα. Παρακάτω, θα εξετάσουμε τις δύο αυτές τάσεις σταχυολογώντας, και επουδενί εξαντλώντας, χαρακτηριστικά παραδείγματα από το χώρο της ελληνικής χιπ-χοπ σκηνής.

### Η “ορθόδοξη” χρήση

Η “ορθόδοξη” χρήση του αρχαιοελληνικού μύθου από τη στιχουργία του ελληνικού χιπ-χοπ χαρακτηρίζεται από την κοινωνικοπολιτική στόχευση των καλλιτεχνών, οι οποίοι προσπαθούν μέσω του μύθου να πλάσουν μίαν αντικειμενική συστοιχία με την προβληματική συγχρονία τους, στηλιτεύοντας παράλληλα τη νεωτερικότητα και τα επακόλουθά της. Χρησιμοποιώντας ως σηματορό το εμβληματικό συγκρότημα TXC (Terror X Crew) που στη συνέχεια εξελίχθηκε στο καλλιτεχνικό δίδυμο Α-Ε (Αρτέμης-Ευθύμης) θα εξετάσουμε ορισμένες όψεις αυτού που εδώ ονομάσαμε *ορθόδοξη χρήση του αρχαιοελληνικού μύθου* προσπαθώντας να οριοθετήσουμε εναργώς το πεδίο αναφοράς μας.

Είναι, λοιπόν, Ιούνιος του 2001 όταν κυκλοφορεί ο δίσκος των TXC *Έσσεται ήμαρ*, ο οποίος ευθύς εξαρχής από τον τίτλο του παραπέμπει στο Δ164 της *Ιλιάδας* όπου ο Αγαμέμνων προλέγει το τέλος της Τροίας: «Έσσεται ήμαρ ὄτ' ἂν' πότ' ὀλώλη Ἴλιος

<sup>7</sup> Βλ. σχετικά: Sutherland (2010).

ιρή», κάτι που πασιδήλα λειτουργεί ως ευθεία νύξη στην προβληματική πραγματικότητα της Ελλάδος του νεοφώτιστου 21ου αιώνα. Ο δίσκος ξεκινά με το «Προοίμιον», διατηρώντας το αρχαιοελληνικό τυπικό, όπου ο ηθοποιός Ραδάμανθης Αναστασάκης απαγγέλει ένα κράμα στίχων του Πρόκλου (από το έργο *Ἐκλογαὶ ἐκ τῆς αὐτῆς χαλδαϊκῆς φιλοσοφίας* [*Eclogae de philosophia Chaldaica*]: «Πῦρ γενώμεθα, διὰ πυρὸς ὀδεύσωμεν») και του Γρηγορίου Θεολόγου (από τα *Ἔπη δογματικά* [*Carmina dogmatica*]: «ΚΘ' Ὑμνος εἰς Θεόν», ο οποίος μάλιστα συχνά αποδίδεται λανθασμένα στον Πρόκλο – κάτι που προδίδει ίσως το αναπάντεχο *pastiche* αυτών των στίχων). Πιο συγκεκριμένα, ακούγονται οι εξής στίχοι:

*Πῦρ γενώμεθα, διὰ πυρὸς ὀδεύσωμεν*  
*Ἵ πάντων ἐπέκεινα τί γὰρ θέμις ἄλλο σε μέλπειν;*  
*Πῶς λόγος ὑμνήσει σε; σὺ γὰρ λόγῳ οὐδενὶ ῥητόν*  
*Πῶς νόος ἀθρήσει σε; οὐ γὰρ νόῳ οὐδενὶ ληπτός.*  
*Μοῦνος ἐὼν ἄφραστος: ἐπεὶ τέκες ὅσσα λαλεῖται.*  
*Μοῦνος ἐὼν ἄγνωστος: ἐπεὶ τέκες ὅσσα νοεῖται*  
*Πάντα σε καὶ λαλέοντα, καὶ οὐ λαλέοντα ἠχοῦσι*  
*Πάντα σε καὶ νοέντα, καὶ οὐ νοέντα τιμῶσι.*  
*Πανώνυμε, πῶς σε καλέσω, Τὸν μόνον ἀκλήϊστον;*  
*Εἶς καὶ οὐδεῖς!*  
*Μὲ καλεῖς, ἵνα εἰσδύσω εἰς τὸ ὑπέρλαμπρον φῶς σου;*  
*Ἔσο εὐμενῆς πρὸς ἐμέ. Ἰλαος! Ἰλαος εἴης!*  
*Εἰσέρχομαι!*  
*Μοῦσαι βοηθήσατε τὸν λόγον μου.*  
*Νύμφαι, χορέψατε μαζί μου.*

Φυσικά, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, εντοπίζονται λάθη στο «Προοίμιο» αυτό, τα οποία κατά πάσα πιθανότητα οφείλονται στην παραπλανητική απόδοση των στίχων του Γρηγορίου Θεολόγου στον Πρόκλο και στην ανεπιβεβαίωτη πηγή απ' όπου αντλείται το παραπάνω υβρίδιο (πιθανότατα το διαδίκτυο ή ο περιοδικός τύπος της εποχής), στην ελλιπή γνώση αρχαίων ελληνικών τόσο του απαγγέλλοντος ηθοποιού όσο και των μελών του συγκροτήματος (λ.χ. «Πῶς νόος ἀθρήσει σε; **οὐ** γὰρ νόῳ οὐδενὶ ληπτός» αντί για «Πῶς νόος ἀθρήσει σε; **σὺ** γὰρ νόῳ οὐδενὶ ληπτός») και στην ενδεχομένως ηθελημένη προσθήκη αρχαιοπρεπώς ενδεδυμένων στίχων («Μὲ καλεῖς, ἵνα εἰσδύσω εἰς τὸ ὑπέρλαμπρον φῶς σου;» και «Μοῦσαι βοηθήσατε τὸν λόγον μου. / Νύμφαι, χορέψατε μαζί μου») με στόχο την απόσπαση μιας τρόπον τινά *προσέξεως* από



τους ακροατές του δίσκου.

Ο δίσκος καθ' όλη τη διάρκειά του στρέφεται γύρω από μια κοινωνικοπολιτική προβληματική χρησιμοποιώντας την αρχαία Ελλάδα ως το αξεπέραστο μέτρο που συντρίβει την πραγματικότητα του 2001. Η πλέον όμως ενδιαφέρουσα απόπειρα σύνδεσης του χιπ-χοπ με το αρχαιοελληνικό παρελθόν δεν είναι άλλη από τη σύνθεση του μουσικού κομματιού «Πυθαγόρειον», του οποίου οι στίχοι είναι εξολοκλήρου στα αρχαία ελληνικά και προέρχονται από τον Ιάμβλιχο και πιο συγκεκριμένα, από τα έργα *Περὶ τοῦ Πυθαγορικοῦ βίου* και από το *Λόγον Προτρεπτικόν ἐπὶ Φιλοσοφίαν*, όπου περιλαμβάνονται διάφορα πυθαγορικά *σύμβολα* (λόγοι συνήθως μυστικιστικού και αποκρυφιστικού περιεχομένου, οι οποίοι κυκλοφορούσαν στους κύκλους των Πυθαγορείων). Άξιο αναφοράς είναι το γεγονός ότι οι στίχοι αναδιατάσσονται και ορισμένες φορές παραλλάσσονται από το αρχαιοελληνικό πρωτότυπο με σκοπό την επίτευξη της εμμετρότητας και της ομοιοκαταληξίας.

Ασφαλώς, κι άλλα τραγούδια του δίσκου θεματοποιούν την αρχαιοελληνική μυθολογία και ιστορία, πάντοτε εντός του διαφαινόμενου κλίματος αποσύνθεσης του νέου αιώνα που στηλιτεύεται από το συγκρότημα. Επί παραδείγματι, στο «Ξόδι» θεματοποιείται η νέα τάξη πραγμάτων του καλπάζοντος νεοφιλελεύθερου καπιταλισμού, βάλλεται η παγκοσμιοποίηση κι ο διεθνισμός, ο κοσμοπολιτισμός και η απώλεια της εθνικής ταυτότητας. Όπως και παραπάνω, δεν λείπουν από τους στίχους μνείες στη μυθολογία και την ιστορία: «Η Ελλάς μια αποικία νέου τύπου... / Ρόλο Δούρειου ίππου / παίζουν τα στρατευμένα τους φερέφωνα. / Αυτοί που εκλέγονται δουλεύουν για ξένα συμφέροντα. / Ανοίγουν την Κερκόπορτα / συνεπικουρούμενοι από σύγχρονους / Ηρόστρατους και Εφιάλτες. / Δε γίνονται αντιληπτοί από ένα έθνος με υπνοβάτες». Φυσικά, δεν περνά απαρατήρητη η συμπλοκή ιστορίας (Ηρόστρατος), ιστορίας/μύθου (Εφιάλης) και μύθου (Δούρειος ίππος), ενώ ιδιαίτερη σημασία έχει η αναφορά στη βυζαντινή Κερκόπορτα, η οποία φανερώνει το συνολικό πολιτικό προβληματισμό των στίχων, αλλά και την ιδεολογική στόχευση του συγκροτήματος που επιλέγει να εντάξει στη στιχουργία του υλικό από όλες τις ιστορικές περιόδους του λεγόμενου ελληνικού ιστορικού συνεχούς.

Λίγα χρόνια αργότερα, δύο μέλη των ΤΧC, ο Αρτέμης κι ο Ευθύμης, συνεχίζοντας πλέον ως δίδυμο κυκλοφορούν το δίσκο *Εγείρεσθε, άγωμεν εντεύθεν* (2004) στον οποίο περιλαμβάνονται μουσικά κομμάτια παρόμοιας ελληνοκεντρικής θεματολογίας. Στο «Οδυσσεύ, μην επιστρέψεις στην Ιθάκη», λόγου χάρη, περιγράφεται ο τόπος του νόστου ως μια δυστοπία που οδεύει στον όλεθρο. Ο Οδυσσεύς ξεχασμένος και

απόκληρος του τόπου του προτρέπεται να μην επιστρέψει: «Οδυσσεύ, καλλίτερα να έμνες στα ξένα / ή ακόμη να χανόσουν μέσα στον οίνοπα πόντο. / Οδυσσεύ, καλλίτερα θα ήτανε για σένα, / από το να βιώσεις στην Ιθάκη τόσο πόνο. / Οδυσσεύ, καλλίτερα από αντιπάλου έγχος / να έπιπτες νεκρός μέσα στου Ιλίου την πόλη. / Οδυσσεύ, κάλυψε θανάτου μέλαν νέφος την Ιθάκη / και σ' έχουν λησμονήσει πλέον όλου».

Επιπλέον, δεν λείπουν οι αναφορές σε άλλες αρχαιοελληνικές μυθικές δοξασίες όπως στον χωρισμό των ανθρώπων σε γένη (πβ. Ησίοδο και Οβίδιο), για παράδειγμα στο κομμάτι «Η Έλευσις»: «Ηρθα να καθαρίσω τους τριβόλους από το μέρος / που πρόκειται να πορευθεί το νέο χρυσούν γένος» ή όπως στον μύθο της εκλογής του Ηρακλέους, όπου ο ημίθεος ήρωας επέλεξε μεταξύ του δρόμου της αρετής και της κακίας («Αφού δεν πήραν παιδεία που αποτελεί ιδανικής / κοινωνίας το θεμέλιο λίθο. / Επιλέγουν κακία / Δεν επιλέγουν την οδό της αρετής / όπως ο Ηρακλής στο μύθο» στο: «Μακρύς, βαρύς χειμώνας»). Ασφαλώς, εντοπίζονται αναφορές και στη φιλοσοφία (ή ακριβέστερα στο φιλοσοφικό μύθο), όπως στο κομμάτι «Φωτεινός ορίζοντας» όπου και γίνονται αναφορές στο πλατωνικό σπήλαιο.

Πέραν, ωστόσο, της κοινωνικοπολιτικής προβληματικής, ο αρχαιοελληνικός μύθος και γενικότερα η αρχαία παράδοση προσφέρονται και για καθαρά μεταφορική χρήση στο πλαίσιο του ανταγωνισμού (battle) μεταξύ των καλλιτεχνών της ραπ μουσικής. Έτσι, στο κομμάτι «Ατσάλινος δαίμονας» των ΤΧC ο υπονοούμενος μυθικός Τάλως γίνεται ο θεματοφύλακας των στίχων του συγκροτήματος συντρίβοντας την ενδεχόμενη απειλή από άλλες μπάντες, κάτι που δηλώνεται και με τους στίχους: «Έχω τη μέθοδο του Προκρούστη / Φέρνω στα μέτρα μου τον κάθε πούστη» του ίδιου συγκροτήματος («Η μέθοδος του Προκρούστη»).

Στο σημείο αυτό είναι κρίσιμο να γίνει μια καίρια επισήμανση. Η θεματική προσήλωση στην αρχαιοελληνική περιοχή και η θεματική εμμονή των συγκροτημάτων που κάνουν ορθόδοξη χρήση του μύθου στους στίχους τους (εν προκειμένω από τους ΤΧC και έπειτα από το δίδυμο Αρτέμη-Ευθύνη που εξετάσαμε) με την αδυσώπητη κριτική στη νεωτερικότητα και τα επακόλουθά της, χαρακτηρίζεται συχνά ως εθνικιστική, ρατσιστική, ακόμη και νεοφασιστική. Οπωσδήποτε, η άνοδος των n1psters (νεοναζί νέων που κινούνται εντός της hipster κουλτούρας) και η γενικότερη ροπή της ευρωπαϊκής ηπείρου προς μια νέα άκρα δεξιά αποτελούν αρκετές ενδείξεις για να γίνει μια υπόθεση όπως η παραπάνω. Τόσο στο χιπ-χοπ, όσο και σε άλλες μουσικές σκηνές (λ.χ. στο black metal) εντοπίζονται συχνά πυκνά νεοναζιστικές φωνές. Συγκροτήματα όπως οι MakSS Damage (γερμανικό εθνικιστικό χιπ-χοπ) ή μουσικά είδη όπως το

NSBM (National Socialist Black Metal – Εθνικοσοσιαλιστικό Black Metal) εκμεταλλεύονται το νεανικό κοινό με σκοπό τη διάδοση των ιδεών τους. Ωστόσο, αυτό που απαραίτητως πρέπει να επισημανθεί είναι ότι στην περίπτωση της ελληνικής χιπ-χοπ σκηνής η στροφή των ΤΧC σε μια εθνοκεντρική θεματική αφενός συνέβη πολύ προτού παρατηρηθεί η άνοδος των ακροδεξιών κινημάτων στην Ευρώπη κι αφετέρου εντάσσεται περισσότερο στο πλαίσιο μιας εν γένει αντιδραστικής στάσης απέναντι στα πράγματα. Άλλως, είναι ακριβώς οι ίδιοι καλλιτέχνες που πλάι στο «Πυθαγόρειον» περιλαμβάνουν στους δίσκους τους το κομμάτι «Να τους δω να τρέχουν» όπου μεταξύ άλλων διαχωρίζουν τη θέση τους: «Θεέ μου θέλω να γα... ζώσω με τριακόσιες ντουφεκιές / την πίσω δεξιά πόρτα μιας θωρακισμένης Μερσεντές» ή «Όντας σώφρων πολίτης / Θεωρούμαι αλήτης / γιατί δεν είμαι γιάπης, / δεν είμαι χρυσαυγίτης! / Γιατί ποτέ δε θέλησα να πάω με τα νερά τους / του Κράτους. / Δε θέλω να ενταχθώ στο σύστημά τους. / Ραγιά τους, σκλάβο τους ποτέ τους δε θα μ' έχουν! / Τò μόνο που θέλω είναι να τους δω να τρέχουν!»

### **Η αντεστραμμένη χρήση**

Στην περίπτωση της αντεστραμμένης χρήσης του μύθου, η οποία όπως προείπαμε χαρακτηρίζεται από την παρά προσδοκίαν αναφορά σ' αυτόν συνήθως στο πλαίσιο μιας αφαιρετικής σύνδεσης του νοηματικού κέντρου (κάτι που συμβαίνει κατ' εξοχήν στο abstract hip-hop), κεντρική θέση κατέχουν η επίκληση στη Μούσα, οι θεοί του Ολύμπου και άλλες υποδεέστερες θεότητες, μυθικά πρόσωπα, μυθοποιημένα αντικείμενα και πρακτικές. Στην παρούσα εργασία θα εξετάσουμε στιχουργικά δείγματα του καλλιτέχνη Hatemost (a.k.a. Prince XIII), κορυφαίου εκπροσώπου της αφαιρετικής χιπ-χοπ, η οποία χαρακτηρίζεται από μια χαλαρή, συχνά μπρεσιονιστική και ποιητική σύνδεση των στίχων.

Ο κοινός τόπος της Μούσας και η αρωγή της στη διαδικασία σύνθεσης του μουσικού κομματιού (όπως για παράδειγμα στο κομμάτι «Περιπλανώμενοι» του εν λόγω καλλιτέχνη, όπου αναφέρεται: «Θέλω να σε βρω Μούσα, να σ' αγγίξω, / να δημιουργήσω») συχνά αποκλίνει από τα αρχαιοελληνικά πρότυπα χωρίς όμως να τα εγκαταλείπει. Ακόμα και στην παρά προσδοκίαν δήλωση: «Η Μούσα μου είναι σ' ωορρηξία / κι ασελγώ» («Αλκυόνη») ή «Οινόσπονδα στη Μούσα με τον οίνο τον καλύτερο / στον κυανό ωκεανό, μ' αυτό το μπλε το βαθύτερο» διατηρείται η “λειτουργία” της Μούσας ως ευεργετικής παρουσίας που πυροδοτεί τη δημιουργία και παράλληλα ικανοποιεί το έμμεσο αίτημα της χιπ-χοπ στιχουργίας για ένα γκροτέσκο

πολλές φορές αναποδογύρισμα των παραδεδεγμένων. Προς μια τέτοια κατεύθυνση, η κυριότερη χρήση της Μούσας εντός της ελληνικής ραπ στιχουργίας τροφοδοτείται από την μπωντλαιρική Muse malade, γεγονός που αποδεικνύει ότι η αρχαία Ελλάδα τροφοδοτεί το χιπ-χοπ είτε ευθέως είτε διαμεσολαβημένη από την ποίηση της νεωτερικότητας, εμπλουτίζοντας έτσι το διακειμενικό δίκτυο και τους ενδιάμεσους σταθμούς που επικάθονται σ' αυτό το στιχουργικό παλίμψηστο.

Για παράδειγμα, στο κομμάτι «Άρρωστη Μούσα» ο καλλιτέχνης τής απευθύνει το λόγο, όχι όμως με τη μορφή της παραδοσιακής επίκλησης: «Είσαι άρρωστη Μούσα / μα ζωντανεύεις τ' άνθη. / Το άγγιγμά σου είναι ελαφρύ / μ' ηδονίζει, με πλάθει. / Είσαι άρρωστη Μούσα / σιωπή· δε βγάζεις άχνα / και τα μαύρα σου μάτια / που με κοιτάνε, άδεια». Ενδιαφέρον έχει και το γεγονός ότι στο συγκεκριμένο κομμάτι ακούμε εν είδει μουσικής γέφυρας παραλλαγμένους στίχους από τα *Άνθη του κακού* σε μετάφραση του Σημηριώτη. Πρόκειται για τους στίχους του Μπωντλαίρ «και βλέπω από την όψη σου μια-μια ν' αντιπερνάνε / τρέλα και φρίκη, σκοτεινές, κρύες και σιωπηλές» και «Τάχα ο βραχνάς με τη σκληρή, βαρειά γροθιά του να 'ναι / που σ' έπνιξε σε μυθικές βαθιά βαλτονεριές;» που στο τραγούδι γίνονται «Εκφράσεις κρύες, μυστικές και σιωπηλές / και μυστικά βαθιά βαλτονεριές». Εις επίρρωσιν αυτού του ευρήματος έρχεται το κομμάτι «Black Aphrodite» στον ίδιο δίσκο, το οποίο αναφέρεται μεν στην Αφροδίτη –έστω κι αν αυτή παρουσιάζεται με μαύρο δέρμα– παραπέμπει δε ξανά στον Μπωντλαίρ και στη σχέση του με μια μιγάδα, την οποίαν ονόμαζε έτσι.<sup>8</sup>

Βρίθουν, επίσης, οι αναφορές στο δωδεκάθεο και σε υποδεέστερες θεότητες ή μυθικά πλάσματα και αντικείμενα χωρίς όμως την εθνοκεντρική και πολιτική στόχευση που είδαμε στην περίπτωση της ορθόδοξης χρήσης του μύθου στο ελληνικό χιπ-χοπ. Έτσι, γίνονται αναφορές στον πατέρα των θεών («Καπνίζω τη φύση και γράφω μαγεία. / Κλέψαμε τον κεραυνό από το Δία» [«©»]) και στον Προμηθέα («Και με ρωτάν για τη φωτιά που είναι κλεμμένη. / Είναι στα κέντρα μοιρασμένη. / Αυτό πόλεμο σημαίνει» [«Εξόριστος 2018»]), οι οποίοι εμφανίζονται ως καλλιτεχνικοί σύμβουλοι, πρόγονοι και αρωγοί· αλλά μνεία γίνεται και σε μυθικά πλάσματα σαν τον Κέρβερο («Απέναντι / καλλιτέχνες απένταροι. / Για το σύστημα σύφιλη, μαύρο χαρτί και στην πόρτα μας

<sup>8</sup> Στην εύλογη απορία αν ο έλληνας καλλιτέχνης αντλεί το μοτίβο της άρρωστης μούσας απευθείας από τον Μπωντλαίρ ή διαμεσολαβημένα από την ελληνική ποίηση (π.χ. τον Κ. Γ. Καρυωτάκη) διανοίγοντας έτσι περαιτέρω το θεματικό δανεισμό, θα απαντούσαμε ότι στις πλείστες των περιπτώσεων η νεοελληνική ποίηση αποτελεί terra incognita για την εγχώρια χιπ-χοπ σκηνή. Εν προκειμένω, μάλιστα, τα δάνεια φαίνεται πως έρχονται απευθείας από τον Μπωντλαίρ, κάτι που ενισχύεται από το γεγονός ότι στον ίδιο δίσκο υπάρχουν κομμάτια που τιτλοφορούνται «Sauvages» και «Gigante», παραπέμποντας σε αντίστοιχα ποιήματα και θέματα του γάλλου ποιητή.

Κέρβερο» [«Ο πέλεκυς»]), στο πρόσωπο του οποίου φαίνεται ο ανεπιθύμητος για τον καλλιτέχνη της χιπ-χοπ ανταγωνισμός με υποδεέστερους αντιπάλους.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρουσία αντικειμένων ή πρακτικών που παραπέμπουν στο αρχαιοελληνικό παρελθόν, όπως λόγου χάρη ο πέλεκυς («Στα μάτια κοιτάζουμε εδώ / και κρατάμε τον πέλεκυ» [«Ο πέλεκυς»]), τα μυθοποιημένα πανιά του Θησέα που έστειλαν στο θάνατο τον πατέρα του, Αιγέα, («Πάμε να διώξουμε τη λύπη / μ' άσπρα πανιά και πλώρη προς τη νίκη» [«Δωμάτιο με θέα»]), η Αλκυόνη που κομίζει την άνοιξη –κι εδώ την τέχνη– («Η μουσική θα με κρατήσει. / Φέρνω την Αλκυόνη» [«Curtis Mayfield»]) ή η προσευχή και η γλυπτική εν είδει μιας τελετουργίας της *καθεμέρας* («Υλοποιώ την προσευχή μας, / δουλεύω την προτομή. / Στο δωμάτιο θέα... / Ο Θεός μάς προπονεί» [στο ίδιο]).

Ασφαλώς, η αντεστραμμένη χρήση του μυθικού στοιχείου στο ελληνικό χιπ-χοπ δεν συνεπάγεται την αποϊστορικοποίησή του. Αντιθέτως, ο μύθος χρησιμεύει και σε αυτή την περίπτωση, ακόμα κι αν δεν αποτελεί –όπως στην περίπτωση των ΤΧC– το κεντρικό πρόταγμα ή το θεματικό κέντρο του τραγουδιού. Η διαφορά έγκειται στη στόχευση: ενώ στην ορθόδοξη χρήση του μύθου εντοπίζεται ένας κοινωνικοπολιτικός προβληματισμός που έχει ως στόχο τα κακώς κείμενα της νεωτερικότητας (παγκοσμιοποίηση, οικονομία, ήθη, γλώσσα, παραδόσεις), στην αντεστραμμένη χρήση έχουμε να κάνουμε με μια περισσότερο αγαπητική στάση του ομιλούντος υποκειμένου των στίχων. Έτσι, στο κομμάτι «NHP» ο Hatemost τοποθετείται απέναντι στην ευρωπαϊκή αβελτηρία αντιμετώπισης του προσφυγικού ζητήματος («Μην κρύβεστε απ' το χειμώνα. / Σε κύματα οικογένειες, να πνίγεται η ελπίδα τους. / Το κρίμα στο λαιμό μας Ποσειδώνα, / αφού κρατήσαμε στα χέρια μας τη μοίρα τους»), διατηρώντας το μυθικό στοιχείο διακριτικά και αφηρημένα.

Φαίνεται, λοιπόν, ότι τόσο στην ορθόδοξη όσο και στην αντεστραμμένη χρήση του μύθου, η πολιτικοκοινωνική κριτική –ανεξάρτητα από τη στόχευση και την ποιότητά της– έχει ως άξονα αναφοράς την εντοπιότητα. Η αφορμή, το υλικό και η στόχευση του εκάστοτε καλλιτέχνη είναι σε κάθε περίπτωση τροφοδοτημένη από τον ελληνικό χώρο· ο μύθος λειτουργεί ως το απαραίτητο καρύκευμα επίρρωσης (κι επικύρωσης) αυτής της εντοπιότητας, άλλοτε με τη μορφή υπερήφανης παρακαταθήκης κι ανυπέρβλητου μέτρου κι άλλοτε με τη μορφή μιας χαλαρής και σχετικά αποστασιοποιημένης στηλίτευσης.

### Επιλογικά

Από τη συνεργασία του Αρτέμη των ΤΧC με το συνθέτη Σταμάτη Σπανουδάκη στο δίσκο *Mash-up sessions I* με κομμάτια όπως το «Καθ' ημάς αιμορροούσα» και το «Αλε Ισκάνταρ» έως στίχους όπως: «Ηχογραφούμε εμείς κι η Άρτεμις / Άγρια σαρκοβόρα, γι' αυτό ασελγούμε πάνω της» ή «Έχω τον Δία στην πλάτη μου και στο θώρακα τον Άδη» αποδεικνύεται η ηχηρή παρουσία της αρχαίας Ελλάδας και των πολλαπλών χρήσεών της στο χώρο του ελληνικού χιπ-χοπ. Ιδιαίτερα δε, φανερώνεται μια αξιερύνητη και συνάμα αδιερύνητη όψη της κουλτούρας: η αυθόρμητη εγκόλπωση ενός υλικού που φαινομενικά μοιάζει ξένο προς την αισθητική της κουλτούρας του υποδοχέα, που εν προκειμένω είναι η ραπ μουσική.

Η απόκλιση του εξωτερικού υλικού (μύθος) και του φυσικού του χώρου (κλασική λογοτεχνία, βιβλιοθήκη, ακαδημία) από ένα μουσικό είδος που αναπτύσσεται κατεξοχήν στο δρόμο καθιστά τις συγκλίσεις των δύο αυτών χώρων εξαιρετικά ενδιαφέρουσες, μια και η απόσταση αυτή γεφυρώνεται και δυναμώνει όσο η γνησιότητα και η αυθορμησία της εξασφαλίζεται. Ένας ενδεχόμενος εγκλωβισμός του καλλιτέχνη της χιπ-χοπ στο περιβάλλον της ακαδημίας ή της βιβλιοθήκης θα κατέστρεφε τα υποστυλώματα αυτής της εκρηκτικής ώσμωσης. Βέβαια, είναι αυτή ακριβώς η απόκλιση που δημιουργεί την πρόκληση προς τον ενσυνείδητο ακροατή και ερευνητή την ανάγκη και ενδεχομένως την υποχρέωση να κάνει ένα βήμα παρακάτω και να ανταποδώσει στο μουσικό αυτό είδος τα δέοντα. Χρησιμοποιώντας τα λόγια του Adam Bradley: «Το ραπ ποτέ δεν αγνοεί τους ακροατές του. Ακριβώς το αντίθετο: επιβάλλει, συχνά απρόσκλητο, δυναμικά τον εαυτό του στη συνείδηση. Τις περισσότερες φορές εκφράζει με σαφήνεια αυτό που θέλει να πει και δεν απαιτούνται ειδικές γνώσεις για να το ακούσεις. Δεν χρειάζεται εισαγωγικό μάθημα, εγχειρίδιο ή εκπαιδευτικό βίντεο. Ωστόσο, όπως συμβαίνει με τα περισσότερα πράγματα στη ζωή, η ευχαρίστηση που αντλούμε από το ραπ αυξάνεται εκθετικά με λίγη προσεκτική μελέτη». Τη μελέτη αυτή καλούμαστε επιτέλους να την αναλάβουμε: «Ο Walt Whitman είπε κάποτε ότι οι «σπουδαίοι ποιητές χρειάζονται σπουδαίο κοινό». Για περισσότερα από τριάντα χρόνια, το ραπ έχει γεννήσει πολλούς μεγάλους ποιητές. Τώρα είναι σειρά μας να γίνουμε σπουδαίο κοινό και να ανταμείψουμε τις προσπάθειές τους σαν να 'ταν για πρώτη φορά».<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Bradley (2010: 63 και 68 αντίστοιχα).

Η παραπάνω απόπειρα χαρτογράφησης αυτής της terra incognita της ελληνικής βιβλιογραφίας, πραγματοποιήθηκε εντός μιας ευρύτερης προσπάθειας ανάδειξης του ερμηνευτικού πλούτου της στιχουργίας στην ελληνική ραπ μουσική, στρέφοντας – επιτέλους– το ερευνητικό βλέμμα στον ήχο της πόλης, όπου εκτός των άλλων στοιχείων –οθνείων ή μη· αδιάφορο– αντηχεί ακόμα –καθώς φαίνεται– ο βόμβος της αρχαίας Ελλάδας, παρωθώντας την ακαδημαϊκή κοινότητα στη διάνοιξη της προς το ευρύτερο πεδίο της ωφέλειας, της κοινωνίας και της κουλτούρας χρησιμοποιώντας απλά χιπ-χοπ μαθηματικά: «Ένα-Ένα-Δύο-Τρία / Φωτιά στα κρύα». <sup>10</sup>




---

<sup>10</sup> Στα 1994 ο Harold Bloom δήλωνε σε συνέντευξή του στον Ken Shulman: «I would say that there is no future for literary studies as such in the United States. Increasingly, those studies are being taken over by the astonishing garbage called *cultural criticism*. At NYU I am surrounded by professors of hip-hop. At Yale, I am surrounded by professors far more interested in various articles on the compost heap of so-called popular culture than in Proust or Shakespeare or Tolstoy». [«Θα έλεγα ότι δεν βλέπω κανένα μέλλον για τις λογοτεχνικές σπουδές στις ΗΠΑ. Προοδευτικά, οι σπουδές αυτές καταλαμβάνονται από το εκπληκτικό σκουπιδариό που ονομάζει *πολιτισμική κριτική*. Στο NYU περιτριγυρίζομαι από καθηγητές του χιπ-χοπ. Στο Γέηλ, από καθηγητές που ενδιαφέρονται περισσότερο να γράψουν άρθρα σχετικά με την κοπριά της κοινώς καλούμενης ποπ κουλτούρας, παρά για τον Προυστ, τον Σαίκσπηρ ή τον Τολστόν» (μετάφραση δική μου)]. Φυσικά, η υγιής βάση των αιτιάσεων του Bloom (η παράνοια της *πολιτισμικής κριτικής*) κλονίζεται από την τελική ανωφέλεια της πολεμικής του. Ένα Πανεπιστήμιο εγκλωβισμένο στη θεσμικότητα των βιβλιοθηκών και των κλασσικών έργων είναι ένα κενό νοήματος Ίδρυμα. Η διάνοιξη στον τρέχοντα κόσμο –ασφαλώς δίχως την παραμέληση του Προυστ ή του Δάντη και δίχως την παραμέληση της παραδοσιακής *Philologie* και τη συνακόλουθη πρόκριση της νεωτερικής *Theorie*– είναι ενδεχομένως ένας αποτελεσματικός τρόπος διάσωσης του κοινώς καλούμενου “κλασσικού κόσμου”. Διατηρώντας την οποιαδήποτε σπουδή του πολιτισμού εντός μιας ορθής φιλολογικής αφορμής και αποβάλλοντας την οποιαδήποτε επικαθορισμένη από το μελετητή στόχευση, βαδίζουμε στο σωστό δρόμο, είτε μελετάμε τον Σοφοκλή, είτε τη μορφή της εντοπιότητας στην ελληνική χιπ-χοπ σκηνή.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Πρωτογενής

- A/E, *Εγείρεσθε, άγωμεν εντεύθεν*, FM Records, 2004.
- Αρτέμης, *Mash Up Sessions I: Σταμάτης Σπανουδάκης*, Heaven, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Λυκόσχημος Αμνός*, RockaRolla, 2012.
- TXC, *Η γέυση του μένους*, FM Records/Ηχοκρατορία, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Έσσεται ήμαρ*, FM Records/Ηχοκρατορία, 2001.
- Prince XXIII (aka Hatemost) & dwmndV, *Τα χειρόγραφα*, 2017.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_, ∞, 2018.

### Δευτερογενής

- Alridge D. P., Stewart J. B. (2005), "Introduction: Hip Hop in History: Past, Present, and Future", *The Journal of African American History* 90, 3 [The History of Hip Hop]: 190-195.
- Bloom, H. (1994), "Bloom and Doom", *Newsweek* 124, 15 [Harold Bloom interviewed by Ken Shulman].
- Bradley, A. (2009), *Book of Rhymes: The Poetics of Hip-Hop*, Νέα Υόρκη: Basic Civitas.
- \_\_\_\_\_, (2010), «Rap poetry 101», *Τεφλόν* 3: 62-68.
- Kelley R. D. G. (1994), *Race Rebels: Culture, Politics, and the Black Working Class*, Νέα Υόρκη: Free Press.
- Kelly, L. L. (2013), "Hip-Hop Literature: The Politics, Poetics, and Power of Hip-Hop in the English Classroom", *The English Journal* 102, 5: 51-56.
- Khaleed, J., Kishida, K. (2010), «Ραπ: Ρίξεις και ρίμες», *Τεφλόν* 3: 56-63.
- Pihel, E. (1996), "A Furified Freestyle: Homer and Hip Hop", *Oral Tradition Journal* 11, 2: 249-69.
- Pough, G. D. (2004), *Check It While I Wreck It: Black Womanhood, Hip-Hop Culture, and the Public Sphere*, Βοστώνη: Northeastern UP.
- Rose, T. (1994), *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover N.H.: Wesleyan University Press.
- Sutherland, Z. (2010), «Οι εκφραστικές δυνατότητες του freestyle», *Τεφλόν* 3: 68-73.



Toop, D. (2000), *Rap Attack 3: African Rap to Global Hip-Hop*, Λονδίνο: Blackstock Mews.

# **“And then one morning I woke up and I thought: Oedipus...”, murderer or avenger?: the intricate poetics of Regina Spektor**

*Eirini Georgoulaki-Misegianni*

## **Introduction**

The beauty of studying the reception of a work of art, instead of studying the work of art itself, lies on the fact that we are no longer preoccupied with the actual meaning or the correct interpretation of the creation, but we are left floating in an endless ocean of different ways in which art can inspire. These receptions can be biased, preoccupied, serving an anachronistic ideology or leaning towards a direction which the initial creator might have never thought of, but this does not matter because the beauty of reception lies not in allegiance to the original story but in the receptor's divergence from it.

This paper examines the myth of Oedipus, and its reception in the song “Oedipus” (2002) by Regina Spektor. Despite Freud claiming that the Oedipus complex is universal, Oedipus, I believe, sounds by default as one of the least relatable mythological figures of antiquity. It comes as natural that someone would wish to associate themselves with the brave Antigone fighting against tyranny, or with the witty Odysseus coming up with ingenious solutions to problems, but Oedipus' unusual life conditions and relation to incest would probably prevent most of us from wishing to compare or associate ourselves with him. Furthermore, the fact that we live at a time when the belief in prophecies has mostly been eradicated, it is even more difficult to speculate how the modern reader (or, more broadly, receptor) might be inspired by Oedipus; the take-away of the ancient myth in the modern world is not at all obvious.

However, the take-away of the myth in the ancient world is not that obvious either. Its most well-known version can be found in Sophocles' tragedy, *Oedipus Rex*, written around 430-425 BC. The play is globally known, but what is it really about? One way in which we can regard it is as the tale of someone who perpetrates something wrong without him knowing; and we can consider the question that arises: is he immoral? Alternatively, Sophocles' *Oedipus Rex* is really a story about the search for the truth, the truth being the protagonist's identity, and maybe, if we view it as one's journey to

self-discovery, more of us can relate to trying to figure out ourselves or to control our fate and determine our destiny. Other questions that arise concern the inescapable power of fate and whether one can overcome it. In addition, one might discuss Oedipus' incomparable stoicism and sense of responsibility, with which he faces the misfortunes that he encounters. The story of Oedipus has also been the trigger for various philosophical or psychological theories, inspiring thinkers from Nietzsche and Freud to Levi-Strauss; it is also a great example of a man who never gives up and keeps on fighting.<sup>1</sup> Despotopoulos also suggests that the outcome of the tragedy teaches people not to rest on temporary happiness and that an unquestionable truth might be proven to be delusion.<sup>2</sup> Last but not least, *Oedipus Rex* is undoubtedly one extremely well-written 'detective story', filled with scenes of great agony and revelations that keep the viewers at the edge of their seats.

As McDonald examines the adaptations of the tragedy in the mediums of opera, theatre, radio and cinema, she observes that, depending on the creators involved and the perspective adopted, different aspects and elements of the story are emphasised. Others focus more on macabre descriptions, the element of the supernatural and the creation of a mysterious atmosphere (such as Seneca),<sup>3</sup> others on the illusion of human happiness which is never permanent<sup>4</sup>, and others on building the link with the Freudian Oedipus complex, emphasising on Oedipus' innocence and predetermined fate, as well as narrating their own life story (such as Pasolini).<sup>5</sup> The study of reception opens up the field of how a story can gain meaning through individual experience.

The song "Oedipus", which I will examine, is one of the numerous ways in which the Sophoclean tragedy has been received. My presentation will be divided in three parts. Initially, I will present my close-reading of the song lyrics and provide my interpretation of their meaning. Secondly, I will compare the song "Oedipus" to Sophocles' tragedy, *Oedipus Rex*, and point out the similarities and differences between them. Finally, I will examine the reception of the ancient myth that takes place within the song and discuss the issues that arise from it; in this final part, I will also bring into discussion two other of Regina Spektor's songs and make some broader conclusions with regard to her treatment of mythological heroes. What is unique about "Oedipus"

---

<sup>1</sup> McDonald (2011) 378.

<sup>2</sup> Δεσποτόπουλος (2013) 184.

<sup>3</sup> McDonald (2011) 391.

<sup>4</sup> McDonald (2011) 397.

<sup>5</sup> McDonald (2011) 402-403.

is that it is not only an *example* of reception, it is also a song *about* reception, which I believe makes it even more interesting.

### **1. Regina Spektor’s “Oedipus”: a close-reading of its complex lyrics**

Regina Spektor was born in Moscow in 1980, but she has been living in New York since the age of nine. A talented singer, musician, pianist and songwriter, she is characterised by her experimentation with sound and music in her songs, as well as by her intriguing, complex lyrics. She has so far released seven studio albums: *11:11* (2001), *Songs* (2002), *Soviet Kitsch* (2004), *Begin to Hope* (2006), *Far* (2009), *What we Saw from the Cheap Seats* (2012) and *Remember us to life* (2016).

“Oedipus” can be found in her second album, *Songs* (2002). However, as her first two albums were self-released and they are now hard to purchase, the song can currently be found in *Mary Ann meets the Gravediggers and other short stories* (2006), which is a compilation album of some of her earlier songs.

Before moving forward with the close-reading of the song, I should note the challenges that I have faced while examining it. Working with not so well-known songs, in opposition to working with poems, novels or plays, has the disadvantage that very little bibliography about them is available, and most of the related material exists in the form of anonymous comments on the web. The disadvantages of these sources are that they are hard to cite, they mostly depict more of a personal sensation or feeling, and they are not accompanied by presentation of arguments, a careful examining of sources and an overall careful and detailed research of the topic (as books, papers and articles usually, hopefully, do). As a result, my interpretation of this song had to be based on a consideration of these loose sources, a combination of the most thoughtful of them and a constant effort to utilise my critical thinking in order to decipher what the song is about and what it implies. It is a song that has often been misinterpreted: the title incites some to think that this is a song about Oedipus himself, while others have written that this is about Oedipus’ thirty-second son, though a biological relation to Oedipus is nowhere to be found within the song itself. My own reading of “Oedipus” will be primarily based on close-reading, in an attempt to give a coherent and clear understanding of the lyrics of this complex song, though I still believe that a few lines are meant to be ambiguous or at least allow us to place multiple interpretations upon them.

Now, let us read through each verse of “Oedipus”.<sup>6</sup> The song starts with the protagonist introducing himself to us:

[Verse 1]

*I'm the king's thirty second son  
Born to him in thirty second's time  
Born to him the night still young  
Born to him with two eyebrows on  
And that's all I was wearing  
When I woke up staring at the world*

The first thing that we find out about him is that he is “the king’s thirty second son” which has a double meaning: it could either be referring to his position in rank in relation to his brothers, or, as the use of the phrase “thirty second’s time” might incite us to think, to the fact that he was just the king’s son for thirty seconds, because that is how long it took for the king to stop caring about his son’s existence; the monarch’s care and concern for his child soon vanished, and he only treated him as his son for that long.

The songwriter seems to be implying both interpretations, as the second scenario can easily result through the first one: being the king’s “thirty second” son, means two things: firstly, that he has way too many siblings for him to matter; and, secondly, that he technically has no chance to inherit the throne, since there are thirty one others in line before him.

The narrator continues his introduction by providing us with information with regard to the description of his birth and he paints a very vulnerable picture: a small, naked, weak baby being born into the night, a tiny creature staring at the endless world. The phrase “the night still young” implies feelings of grievance, protest and loneliness, which will later be intensified. The speaker implies that there was still plenty of time for his parents to stay by his side, give him attention and spend some time with him; nevertheless, he is left alone, broken-hearted and melancholic, staring at the void.

In the second verse, he switches from the introduction of himself to the introduction of his mother:

---

<sup>6</sup> The lyrics of the song are derived from: <http://www.reginaspektor.com/>.

[Verse 2]

*My mom had been a rather crazy queen  
 But not at all a sex machine  
 She liked to keep her body clean, clean  
 Thought the world to be quite obscene  
 But she retired to her chamber  
 And we remain quite strangers*

*And to see me made her awful sad  
 And to touch me made her awful sad  
 And to see me made her awful  
 And to touch me made her awful*

We learn that she was “not at all a sex machine” and yet we know that she had at least thirty two sons. Her preoccupation with cleanliness, her viewing of the world as obscene, her withdrawal and her feeling of awful sadness at the sight of her own child could imply that she had been forced into an unwanted marriage, as well as into unwanted intercourse with the king. The process of childbirth feels ugly and obscene to her, and after giving birth to our protagonist, she “retired to her chamber/ And we remain quite strangers”. The very sight of the child makes her “awful sad”, let alone touching him, as he probably serves as a reminder of the hurtful act of rape that took place. The repetition of the words “awful sad” emphasise on the tragic elements of the story, and might enhance how sorry we feel for the unloved child. Here it is hinted for the first time that the protagonist is not only missing a loving relationship with his mother but that there is also an erotic and sexual element in the nature of his desire. He is obviously frustrated that his mother does not reciprocate his love in the “awful” inappropriate way in which he desires it; yet she does not even show the basic motherly care that one would expect from a mother: she finds her own child awful.

Going back to the first verse of the song, it sounds much more meaningful now, with the aid of the clues that we have so far gathered. The sense of abandonment of the son who was treated as a son only for thirty seconds is complemented by the fact that he seems to be not only the king’s, but also the queen’s ‘thirty second son’ (“second” used here in the sense of a time unit). The phrase “the night still young” echoes like a cry for attention: it is still early and his mother could spend hours by his side, and yet she “retired to her chamber”, never allowing herself to get to know him.

[Verse 3]

*I'm the king's thirty second son  
And all it took was thirty second's time  
But a spoiled little prince I was not  
Had a chamber maid and a chamber pot  
And there's thirty one others just like me  
There's thirty one others I can be*

The third line of the third verse comes as no surprise: of course, “a spoiled little prince [he] was not”, since nobody cared about him. Nevertheless, the lines 5-6 seem much more ambiguous and incomprehensible at this point. What does “thirty one others I can be” mean? How can he be his brothers? We will leave these questions open for now and re-visit them later on. Yet what is clear is that the protagonist is thinking over his identity as the king's thirty second son and his relationship with his brothers.

[Verse 4]

*Sometimes I'd stand by the royal wall  
The sky'd be so big that it broke my soul  
And I stood on my toes to catch a glimpse  
Of my mother's eyes and my mother's skin  
And she retired to her chamber  
And we remain quite strangers*

*And to see me made her awful sad  
And to touch me made her awful sad  
And to see me made her awful  
And to touch me made her awful*

The fourth verse begins with a picture parallel to the picture painted at the first verse, where a small naked baby is staring at the endless world: this time, the narrator is much older, as he can stand now; he is staring at the endless sky, which makes him feel so weak, small and unimportant. Our suspicion of an erotic desire towards his mother is confirmed by another sensual description of her and his desire to be close to her. Yet, she remains indifferent. Our protagonist feels abandoned, lonely, worthless and miserable.

And then the revelation comes:

[Chorus]

*And one morning I woke up  
 And I thought Oedipus, Oedipus, Oedipus, Oedipus  
 Then one morning I woke up and I thought Rex, Rex, Rex  
 Then one morning I woke up  
 And I thought Oedipus, Oedipus, Oedipus, Oedipus  
 Thirty two's still a goddamn number  
 Thirty two's still counts  
 Going to make it count  
 Going to make it count  
 Going to oh oh*

The slow and melancholic tone of the first four verses is suddenly replaced by a dynamic, constantly increasing tempo as we enter the chorus. The change in tone coincides with, or, rather, indicates the change in the speaker's life and mind-set. He has an epiphany: he thinks of Oedipus. *Oedipus Rex*. The title of the ancient tragedy shines bright in front of his eyes and suddenly his life gains a new meaning. Oedipus became Rex, Oedipus became a king. And so could he. *He* could also matter, he could make himself count.

The example of the ancient Greek hero inspires him to become stronger, to have faith in himself and to take his life in his own hands. After this revelation, we are expecting the description of the action that he took, but none of that is described. What follows is the Bridge, which includes the multiple repetition of the phrase "Long live the king", sung in a triumphant tone. This is the second half of a phrase commonly said in coronations. What usually comes before it is the phrase: "The king is dead". It is a saying used to announce the death of the previous king and the celebration of his successor. Our narrator conveniently avoids the first part of the saying, yet this does not prevent us from realising that the young man has murdered his father.

Nevertheless, he does not want to stop there, as we can gather from the final part of the Bridge:

*I'm the king's thirty second son  
 There's thirty one others just like me  
 There's thirty one others on the way  
 There's thirty one others after that*



The questions that we posed in relation to the third verse seem to have found their answer. In order for him to become king, he needs to kill all of his brothers, so he does not stop at one murder.

In the fifth verse, which is the final verse before the outro, we find out the people's reaction towards the series of royal murders:

[Verse 5]

*Sometimes I stand by the royal gate*

*People screaming love and hate*

*And they scream*

*And they scream*

*And they scream*

*And they scream*

*Long live the king*

*Long live the queen*

*And to see me made her awful sad*

*And to touch me made her awful sad*

*And to see me made her awful*

*And to touch me made her awful*

The narrator is said to “stand by the royal gate”, but he is no longer staring at a sky “so big that it broke [his] soul”. He is looking down, from a position of power, at the people, his own people, who are screaming. Understanding why they are screaming “love and hate” is a challenge, but my interpretation is that they are expressing love for certain members of the royal family and hate for others; whether they are aware of the perpetrator of the murders or not is not explicitly specified within the lyrics of the song. What is certain is that the protagonist has abandoned all indicators of weakness which used to characterise him beforehand; he is seen as purely observing the people whom he either rules or is about to rule.

Another phrase that is challenging to interpret is “Long live the queen”: it could either mean that the queen has become a monarch herself now that the king has died; or, that the protagonist has now become king and married his own mother, though this sounds quite unlikely; a third, more likely option would be that the thirty second son has murdered his mother too, frustrated at her lack of interest; yet, if that is the case, the identity of the new queen cannot be specified. But can we assume that the

protagonist has also murdered his mother, whose love and attention he so wholeheartedly craved for? If so, the last four lines of the fifth verse, which have been repeated in the song before in order to express his sadness and frustration, would no longer imply these emotions. Instead, they would be accompanied with anger and serve as a justification for the matricide: the emotions that arise inside her when she sees him make him, in turn, want to punish his mother for her remoteness and her refusal to reciprocate his affection.

Having spoken of a case of repetition where the repeated verses gained new meaning, I would like to close this section by drawing attention to another instance of repetition which is found in the outro and which is accompanied by an interesting numerical observation. The repetition of the phrase “long live the king” takes place several times throughout the song (namely, in the Bridge and Outro) and this probably implies that several kings have been replaced. The total number of the words in the bridge of the song consisting of that phrase is thirty one, yet in the outro they are thirty two (which I am indicating below for the sake of clarity):

[Bridge]

*Long live the king*  
*Long live the king*  
*Long live the king*  
*Long live the king*  
*Long live the king*  
*Long live the king*  
*Long live the king*  
*Long live the king*  
*Long live the*

[Outro]

*Long live the king*  
*Long live the king*  
*Long live the king*  
*Long live the king*  
*Long live the king*  
*Long live the king*  
*Long live the king*  
*Long live the king*

Thirty two is also the number of people that the narrator has to kill in order for him to become king. As the number of words switches from thirty one to thirty two, this comparison could add to our realisation that the man has succeeded in his goal to overcome all his opponents and predecessors and to eventually become a king himself; it is also a great example of Regina Spektor's intricate and intriguing songwriting.

To sum up, "Oedipus" is a song written in first person narrative, the narrator being a king's thirty second son, who has, since the day he was born, experienced the neglect of his father and mother and their lack of love and solicitude. His desire for his mother is particularly intense. Throughout the years, his sadness and frustration intensify, until one day he takes action inspired by the example of Oedipus. The protagonist kills his father and brothers and becomes a king himself: this is what his own interpretation of *Oedipus Rex* led him to.

## **2. "Oedipus" vs. *Oedipus Rex*: similarities and differences between the main characters**

The name of the tragedy is repeated within the song, identifying the source of inspiration behind the man's heinous crime. The reference of "Oedipus" and "Rex" separately in the Chorus could either be alluding to Sophocles' play *Oedipus Rex*, or to Oedipus, the hero, and emphasising the fact that he became a *Rex*, a king. Leaving his parental home to receive a prophecy with regard to his life, Oedipus finds out that he is destined to sleep with his mother and murder his father; as a result, he never returns to his homeland and he wanders homeless, searching for a new home and a new identity. With the help of his intelligence he solves the enigma of the Sphinx, and is rendered king with the blessings of the people of Thebes. Thus, even though he was abandoned by his parents and left to die as a baby, he still survived and eventually, though unknowingly, killed his father and managed to become a king in the position which he inherently deserved. Despite the unfortunate circumstances of Oedipus's early years, he still became the king of Thebes, not because of the circumstances under which he was born, but because of his actions. That is what goes through our hero's head, as he repeats to himself that "thirty two's still a goddamn number" and that he is "going to make it count".

It is apparent that the element that allows him to identify with the ancient hero is the fact that they were both neglected by their parents. Oedipus was abandoned and left to die shortly after his birth due to his parents' fear that he would end up killing his

father. His parents considered him their son for a very short period of time; he was a ‘thirty seconds’ son in a way, just like the song’s speaker was forgotten shortly after his birth, living with a chambermaid and barely seeing his mother. Therefore, both main characters manage to overcome their initial unfortunate state and to become kings at the end.

As a result of their complex and unusual relationship with their parents, both characters struggle with their identity and their relation with their ancestry. The song’s anonymous protagonist keeps referring to himself as a “thirty second son”, torn between how unimportant this title sounds and how much he wants to “make it count”. Oedipus is also very concerned about his past: in his dialogue with Teiresias, he is refusing to listen to the old man’s words, until the moment that the prophet mentioned his lineage. Then, Oedipus became curious: “ποίοισι; μείνων. τίς δέ μ’ ἐκφύει βροτῶν;” (437).<sup>7</sup> As far as his identity is concerned, it is of utmost importance to him, and he cannot find peace unless he is certain of it.

Another characteristic of Oedipus is his decisiveness, his determination to discover the truth and to fulfil his goal, which is saving the city in which he rules, as well as, later on, figuring out his own identity. The series of episodes of the tragedy portray the series of measures that he takes, until the city is saved. In the prologue, Creon arrives from Delphi, having heard the prophecy that will indicate the solution to the problem. Creon’s dialogue with Oedipus (87-131)<sup>8</sup> is only the first of many in which the king constantly asks questions, eager and anxious to extract more information and get closer to the truth. His dedication to the discovery of Laius’ murderer is attested by him more than once. He moves really fast; the moment that the chorus suggests seeking the advice of prophet Teiresias, Oedipus declares that he has already called for him (284-289).<sup>9</sup> Their dialogue is just another example of crosstalk, with Oedipus using compliments, arguments, direct questions, pressure and threats, in order to extract the much desired answer from the prophet. Even though the themes of fate and destiny make their appearance, particularly towards the end of the tragedy, what is emphasised on more is how active and determined Oedipus is and how he faces whatever he encounters with stoicism and a willingness to be moral and to serve the best interests of his city. This

---

<sup>7</sup> Sophocles (1994) 366 [Translation: “What parents? Wait! Who among mortals gave me birth?”: Sophocles (1994) 367].

<sup>8</sup> Sophocles (1994) 332-338.

<sup>9</sup> Sophocles (1994) 350.

kind of decisiveness, morality aside, seems to have inspired Regina Spektor's hero, who, despite other people's treatment towards him and despite his life circumstances, eventually takes his life in his own hands.

The emotions that we see prevail in the protagonist's minds are sadness and anger. Regina Spektor's hero lives the first years of his life sinking in misery and sad solitary meditation. The revolutionary outburst that succeeds his earlier years reveals that anger was also simmering inside him for a long time. Having lived the entirety of his life feeling ignored and unimportant, he decides that he cannot tolerate this any longer and then he does not look back. Murder and revenge seem to almost come naturally after all the years of suffering and compliance. Once he is inspired by the Sophoclean tragedy, he shows no hesitation to move forward with his decisions, as killing his family members and making himself count seems to him like an ordinary reaction to his life circumstances.

Anger can also be found in Oedipus himself who, despite being an example of morality in many aspects, is mentioned or depicted as quick to lose his temper often. Anger can be for him a motivational power that leads him to action: frustrated that someone claimed Polybus not to be his real father, Oedipus decided to leave Korinthos and search for the truth (781-788).<sup>10</sup> Furthermore, his desire to be effective triggers extreme tension and irritability in him: the sight of Teiresias refusing to answer his questions renders him furious, and he throws threats and insults towards him, as well as towards Creon, who has only come to explain himself and to swear upon his innocence. *θνήσκειν, οὐ φυγεῖν σε βόλομαι.* (623),<sup>11</sup> is one of the phrases that he utters in this state of irrationality. Besides unreasonable insults, his anger might also result in physical violence, as in the case of the extraction of the truth from the mouth of a slave (1152-1154)<sup>12</sup> or, more importantly, in the case of the murder of the man who was later found out to be his own father. Oedipus met Laius at a crossroad; Laius showed arrogance towards him and the young man took action and murdered the king and five out of his six attendants.

Anger and arrogance seem to be Oedipus' biggest flaws. As said before, he is really decisive and wishes to be quick and effective. In his own words (618-21):

---

<sup>10</sup> Sophocles (1994) 404.

<sup>11</sup> Sophocles (1994) 386. [Translation: "I want death for you, not exile!": Sophocles (1994) 387.].

<sup>12</sup> Sophocles (1994) 446.

*ὅταν ταχύς τις οὐπιβουλεύων λάθρα  
χωρῆ, ταχὺν δεῖ κάμει βουλεύειν πάλιν:  
εἰ δ' ἡσυχάζων προσμενῶ, τὰ τοῦδε μὲν  
πεπραγμέν' ἔσται, τὰμὰ δ' ἡμαρτημένα.<sup>13</sup>*

As a result of his eagerness, he often jumps to false conclusions, such as his conviction that the murder of the previous king must be motivated by someone's desire to gain power; thus, Oedipus regards Laius' murderer as a possible threat to his own royal position as well:

*πῶς οὖν ὁ ληστής, εἴ τι μὴ ζῶν ἀργύρω  
ἐπράσσει' ἐνθένδ', ἐς τόδ' ἂν τόλμης ἔβη; (124-5)<sup>14</sup>*

Being a king himself, he seems to live under the fear that someone might try to dethrone him<sup>15</sup> (a fear which seems to not have yet reached Regina Spektor's newly crowned king). This conviction results in him becoming unjustifiably harsh and cruel towards Teiresias and Creon, accusing them of plots that he has no proof of, in a frenzy of unreason and a desire to spot the suspects as quickly as possible. Blinded by this conclusion in which he has irresponsibly arrived (139-41),<sup>16</sup> he postpones finding the truth much longer than needed. Even though Oedipus has technically heard the truth since line 362,<sup>17</sup> twice again elaborated very clearly in 408-28<sup>18</sup> and in 450-460,<sup>19</sup> his mind refuses to process it until much later in the tragedy.

Another trait that the two characters share is the fact that they both develop feelings for their mother and both murder their fathers. Yet, despite these similarities, their personalities are without doubt inherently different. The key to their difference is, of course, awareness. Upon hearing the prophecy according to which he would sleep with his mother and murder his father, Oedipus makes sure to stay as far as possible from those whom he believes to be his biological parents, in fear that the prophecy might somehow come true; the murder of his father was committed out of anger, Oedipus

<sup>13</sup> Sophocles (1994) 386. [Translation: "When the secret conspirator moves fast, I also must plan quickly; but if i quietly wait for him, his design will be accomplished, and I shall have lost.": Sophocles (1994) 387.].

<sup>14</sup> Sophocles (1994) 338. [Translation: "But how could the robber have reached this pitch of daring, unless there had been some payment of money from here?": Sophocles (1994) 339.].

<sup>15</sup> See also line 960: Sophocles (1994) 420.

<sup>16</sup> Sophocles (1994) 338.

<sup>17</sup> Sophocles (1994) 360.

<sup>18</sup> Sophocles (1994) 364-366.

<sup>19</sup> Sophocles (1994) 368-370.

having no clue that the man was a king, let alone his own father. Similarly, marrying his mother also happened as a result of coincidence, and it only took place because it was considered appropriate by the people of Thebes that Oedipus, having saved the city, would also marry the city's queen, Jocasta.

Of course, in the case of the song's protagonist, the circumstances are the complete contrary. He kills his father, as well as his brothers, fully conscious of his act, having come up with a meticulous scheme that would allow him to inherit the throne. In regard to his desire towards his mother, he is aware of the relation between them and shows no hint of hesitation or reluctance. Unlike Oedipus himself, the song's narrator has the Oedipus complex. What is generated as a result of coincidence in the life of Oedipus, is provoked by the son's complex and broken familial relationships in the case of the song.

Moreover, in opposition to the cold treatment by the mother towards the son in the song, Sophocles portrays a loving relationship between Jocasta and Oedipus, characterised by Oedipus' trust (*τῷ γὰρ ἄν καὶ κρείσσοι/ λέξαιμ' ἄν ἢ σοί, διὰ τύχης τοιαῦσδ' ἰών;* 772-3)<sup>20</sup> says Oedipus to his wife) and Jocasta's supportiveness (*οὐδὲν γὰρ ἄν πράξαιμ' ἄν ὧν οὐ σοὶ φίλον,* 862),<sup>21</sup> evident in her attempts to calm the fearful and troubled Oedipus (988-90)<sup>22</sup> and protect him from the unbearable truth (1055).<sup>23</sup> However, when they discover their actual relationship, they both feel immense guilt.

This capacity for guilt and regret is another element which separates the two protagonists. They both kill their fathers and develop emotions for their mothers; Oedipus does so due to ignorance and, after realizing the truth, he is filled with excessive guilt. He takes his own eyes off and he is an admirable example of someone who takes responsibility for their own mistakes, even if they were not done on purpose. In opposition to that, the "king's thirty second son" is someone who is fully aware of his actions and not once is he depicted to doubt their morality and just nature. The song ends with no feeling of remorse or self-contempt: what starts as a depiction of misery and loneliness ends up triumphantly with a feeling of success.

---

<sup>20</sup> Sophocles (1994) 404. [Translation: "Who has a better right than you to hear the story, since I am living through such an experience?": Sophocles (1994) 405.].

<sup>21</sup> Sophocles (1994) 412. [Translation: "for I would do nothing you did not desire.": Sophocles (1994) 413.].

<sup>22</sup> Sophocles (1994) 424.

<sup>23</sup> Sophocles (1994) 434.

As Anderson notes, coming of age stories are the root of family crisis in the ancient Greek tragedy. Coming of age usually consists of emancipating oneself from family bonds, becoming independent and becoming a citizen or creating the family of one's own. In the case of Oedipus, he murders the Sphinx and finds a wife for himself, only to later find out that he has committed patricide and incest.<sup>24</sup> Regina Spektor's protagonist also has a problematic coming of age: he becomes much stronger and more independent than before, to the extent that he murders the entirety of his family.

A very common motif within the tragedy is also that of Oedipus caring about his people and being admired by them: *ὡς θέλοντος ἄν' ἐμοῦ προσαρκεῖν πᾶν* (11-12),<sup>25</sup> is what he confesses to his people in his opening speech, and indeed, we have observed how persistent and decisive his assistance has been. The empathy that he feels for his people is immense, as he confesses:

[...] εὖ γὰρ οἶδ' ὅτι  
 νοσεῖτε πάντες· καὶ νοσοῦντες, ὡς ἐγὼ  
 οὐκ ἔστιν ὑμῶν ὅστις ἐξ ἴσου νοσεῖ.  
 τὸ μὲν γὰρ ὑμῶν ἄλλος εἰς ἓν ἔρχεται  
 μόνον καθ' αὐτὸν, κούδέν' ἄλλον, ἢ δ' ἐμὴ  
 ψυχὴ πόλιν τε κάμει καὶ σ' ὁμοῦ στένει. (59-64)<sup>26</sup>

Despite being a monarch, Oedipus also appears very democratic: he has nothing to hide from his people (93)<sup>27</sup> and he calls himself a “citizen among citizens” (“ἄστος εἰς ἄστους”) (222)<sup>28</sup> and not a “king of” them. In the first episode, he sets everyone out for the discovery of the killer, and sends curses to those who might disobey his instructions, including himself. His announcement (224-254)<sup>29</sup> affirms his desire for both effectiveness and fairness, qualities that he will not abandon, even at the end of the play. He listens to the people's opinion (283)<sup>30</sup> and respects their demands (671-672).<sup>31</sup>

<sup>24</sup> Anderson (2010) 171-172. Cf. Burian (2010) 289.

<sup>25</sup> Sophocles (1994) 326. [Translation: “Know that I am willing to render every kind of aid”: Sophocles (1994) 327.].

<sup>26</sup> Sophocles (1994) 330. [Translation: “yes, I know that you are all sick, and, sick as you are, none of you is as sick as I. Your pain comes upon each by himself and upon no other; but my soul mourns equally for the city and for myself and for you.”: Sophocles (1994) 331.].

<sup>27</sup> Sophocles (1994) 334.

<sup>28</sup> Sophocles (1994) 334.

<sup>29</sup> Sophocles (1994) 346-348.

<sup>30</sup> Sophocles (1994) 350.

<sup>31</sup> Sophocles (1994) 392.



His responsibility as a king is also mirrored in the words of his people. The Priest of Zeus says that they are reaching out to him, (*ἀνδρῶν δὲ πρῶτον ἔν τε συμφοραῖς βίου/ κρίνοντες ἔν τε δαιμόνων συναλλαγᾶς*, 33-34)<sup>32</sup> owing to him the utmost gratitude for solving the mystery of the Sphinx and saving their city (35-39).<sup>33</sup> Thus, once again, the “best of mortals” (*ὦ βροτῶν ἄριστ’*, 46)<sup>34</sup> is expected to provide a solution to the problem that is threatening the entire population. They have blind fate in his kindness and capability: the chorus sings that they refuse to believe any accusation towards him, unable to see how someone who once became a saviour for them could also bring harm upon them (504-511).<sup>35</sup> In Spektor’s “Oedipus”, the only reference that we have in regard to the protagonist’s relationship with the people is the ambiguous line “people screaming love and hate”, but what is certain is that he does not share Oedipus’s views of fair kingship and moral standards.

To conclude this section, both protagonists are descendants of kings and yet they are neglected or abandoned by their biological parents; however, this does not prevent them from eventually becoming kings themselves, as a result of murdering their fathers. The song’s protagonist actually finds inspiration in the figure of Oedipus and is led to commit that act of patricide. What he overlooks is that Oedipus acts out of ignorance and is overthrown with guilt after the realisation of the truth: the thirty-second son is only inspired by a portion of the story.

### **3. Character depiction and reception: re-reading *Oedipus Rex* with the help of “Oedipus”**

In this final section, I will investigate the different perspectives from which the texts are written, the audience’s expected emotional response, the way in which “Oedipus” can illuminate disregarded elements in *Oedipus Rex*, as well as the study of reception on a broader level. Finally, I will add into the discussion two more songs by Regina Spektor, and conclude with some general thoughts on reception in her work.

As far as the broader structure of the texts is concerned, *Oedipus Rex* feels like a tragedy whose action escalates really fast, barely leaving any time for the audience to take a breath. The text, with the exception of the choric parts, mostly comprises of

---

<sup>32</sup> Sophocles (1994) 328. [Translation: “but because we judge you to be the first of men, both in the incidents of life and in dealing with the highest powers.”: Sophocles (1994) 329.].

<sup>33</sup> Sophocles (1994) 328.

<sup>34</sup> Sophocles (1994) 328.

<sup>35</sup> Sophocles (1994) 372-374.

crosstalk or really vivid dialogue; the only existing long monologues appear at the end, and they are filled with so much emotion or new and shocking information that there is no monotony in them. The rhythm of the play resembles the words “Oedipus, Oedipus, Oedipus, Oedipus” in the chorus of the song, which are sung fast, with the speed of a heartbeat. The song also preserves its interest through its change in tone: slow at first and then faster and more intense, to match the narrator’s character development.

Furthermore, one of the themes of *Oedipus Rex* is the temporary nature of human happiness. Oedipus, who seems to be an ideal, successful and beloved king whom everyone loves, trusts and admires at the beginning of the play, ends up as one of the most miserable human beings to have ever lived, at the end of the tragedy. The song that we examined, however, adopts the exact opposite structure: it starts with a hero that is doomed, weak and lonely, only to have him rise and achieve the position of utmost power at the end.

It is apparent that the stories of the two texts are inherently different. The issue of the quest for the murderer and the hero’s identity in *Oedipus Rex* is transformed into a battle for the hero of the song in order for him to claim the life that he believes he deserves. The climax of the tragedy comes with the revelation of the truth, of incest and patricide and ends with the very tragic yet very morally driven self-punishment of Oedipus. The climax of the song “Oedipus” is murder, and it is through a series of murders that the man reaches completion and fulfilment and triumph.

Both endings, however, leave a few questions unanswered. As Roberts reminds us, the end of *Oedipus Rex* arrives with the solution of a mystery and the fulfilment of a prophecy; nevertheless, it is also very ambiguous in relation to Oedipus’ future: will Oedipus go to exile? Will Creon send him away from Theba?<sup>36</sup> The ending of “Oedipus” also leaves us wondering: has the thirty second son actually become a king? What will his kingship be like? Will he be murdered by someone else? Is his mother dead?

So far we have noted the similarity of the works in their fast pace and their ambiguous ending, even though their structure and main patterns are often quite opposite. What remains is to examine how these elements affect the way in which the characters are regarded, or at least expected to be received by the audience. As far as

---

<sup>36</sup> Roberts (2010) 196-198.

the protagonists are concerned, the fact that they are main characters alone might raise our sympathy and compassion. The first person narrative in the song and the initial emphasis on loneliness and sorrow might inflict our understanding and compassion towards the thirty second son, yet the insanity and bloodbath that follows make us distance ourselves from him. Nevertheless, one could say that there is a justification for the murder, which comes as a result of parental irresponsibility and neglect. The song is structured in such a way that we see the parent's immorality before we see the son's, and we are biased, having heard the entire story from the son's perspective.

But what happens in *Oedipus Rex*? At first, we discover Oedipus' very self-conscious and moral character, and only later do we discover his heinous acts, which do not match at all with the image that we have of him. How about the parents' neglect, though? In Sophocles' tragedy, the baby's abandonment is first referenced by the queen herself, who is trying to convince Oedipus that prophecies are not real, by showing how Laius sent his own son to die, thus avoiding the prophecy that said that the king would die by his son's own hand:

*παιδὸς δὲ βλάστας οὐ διέσχον ἡμέραι  
τρεῖς, καὶ νιν ἄρθρα κεῖνος ἐνζεύξας ποδοῖν  
ἔρριψεν ἄλλων χερσὶν ἄβατον εἰς ὄρος. (717-719)<sup>37</sup>*

Jocasta shows no feeling of guilt or sadness for the fate of the innocent child. She even shows no hesitation in sharing this story; her narration is characterised by apathy – she tells the story because it will serve her goal of calming Oedipus down. This tendency to overlook the immorality of this act is enhanced by Oedipus' first words when he figures out that Jocasta gave him to a shepherd to kill him as a new-born child: “Her own child, the wretched woman?” (“τεκοῦσα τλήμων;” (1174)<sup>38</sup>). Pity is the feeling that prevails in Oedipus' heart, when he realises what his mother has done; it is neither anger, nor contempt.

A similar apathy seems to characterise Oedipus when he narrates the murder of Laius and his company– before he knew that he was his own father (798-813).<sup>39</sup> In no instance in the tragedy is he depicted showing any remorse or guilt for these

---

<sup>37</sup> Sophocles (1994) 386. [Translation: “but the child's birth was not three days past when Laius fastened his ankles and had him cast out by the hands of others upon the trackless mountain.”: Sophocles (1994) 398-399.].

<sup>38</sup> Sophocles (1994) 450-451.

<sup>39</sup> Sophocles (1994) 406.

unnecessary murders that took place at the heat of that moment. Guilt arises only at the realisation of his relation with one of his victims, the previous king.

*Oedipus Rex* has raised much discussion with regard to ethics. Oedipus' ignorance when he was committing his most important "immoral acts" has often led in his association with ultimate morality. As McDonald points out, as a result of his immense sense of moral standards, Oedipus, when portrayed at the opera, has, in the cases of Breuer and Stravinsky, been related with the figure of Christ, depicted as a ruler who decides to sacrifice himself for the sake of his people.<sup>40</sup> Interestingly enough, the way in which critics regard Oedipus' ethics seems to have altered throughout the years. Henrichs refers to Nietzsche complaining that his contemporaries focus too much on Oedipus' immorality, whereas, according to the former, the man is completely innocent and has committed no crimes.<sup>41</sup>

The truth lies somewhere in the middle: as Halliwell puts it, Oedipus has performed acts of great bravery, but in the tragedy he also appears very human, as he can be aggressive, irrational, or even unfair.<sup>42</sup> While it is true that there is no correlation between Oedipus' immoral deeds and his rendering as one of the saddest people on earth, it is far from true that Oedipus is a perfect example of morality: anger, as we have already observed, is one significant flaw of his. Nevertheless, the feeling of injustice that arises in the receptor's mind in relation to Oedipus' unfair and undeserved fate is so intense that we tend to forget that, while Oedipus might be innocent of certain accusations, he is certainly not the personification of innocence.

On the other hand, in "Oedipus", we are initially introduced to a character that we tend to feel sorry for; most listeners would agree that a child who is neglected by its parents does not deserve that fate, and that it deserves all of our love and sympathy. These are our initial feelings towards the protagonist, yet the moment that we figure out that he is a murderer, we get bewildered and assumingly withdraw any positive emotion that we had positioned upon him; nevertheless, the understanding remains. We know very well what force drove his actions, and yet we also realise that what started as a sympathetic, little boy turned out to be a very manic, untrustworthy narrator. By associating himself with Oedipus, the thirty second son almost forces us to protest: of course and he is not like Oedipus – unlike Oedipus, he knows exactly what he is doing!

---

<sup>40</sup> McDonald (2011) 386.

<sup>41</sup> Henrichs (2010) 624-625.

<sup>42</sup> Halliwell (2010) 562.

At this point, I would like to draw attention to two other songs by Regina Spektor, a brief examination of which, I believe, will permit some broader speculations upon “Oedipus”. Both songs appear in the album *Songs* (2002), just as “Oedipus” does (as well as in *Mary Ann meets the Gravediggers and other short stories* (2006)). The first of these songs is “Lacrimosa”, in which we have a reference to another mythological ancient Greek hero, Icarus, whose name appears in the chorus.<sup>43</sup>

*Hi, I'm Icarus, I'm falling*  
*Down, man for judgment must prepare me*  
*Spare, oh god, in mercy spare me*

The song also is greatly referencing *Lacrimosa*, a part of the Requiem Mass of the Roman Catholic Church. The allusion can be found in the lyrics above, as they greatly resemble the original Latin text, which Regina Spektor also incorporates and sings in the outro of her song. “Lacrimosa” is essentially a song about death, as well as about how illogical, reckless and impetuous people can be. The song starts by pointing out that we have the habit of burying our dead, “planting their bones in the ground”, even though they never grow back. The Chorus, cited above, shows Icarus being injudicious: the young man has flown too close to the sun, his wax wings have melted and he is heading towards death. The composer has him appear in first person narrative, introducing himself as he is falling from the sky, thinking about the judgement that will follow his death and asking god to spare him.

Icarus is an example of someone who is destroyed as a result of his heedless and arrogant behaviour and the overestimation of his own limits; however, “Lacrimosa” does not view him through a judgemental perspective. The Intro reminds us that all people do nonsensical things at times: while Verse 1 is an example of how easy it is to take precautions for something bad not to happen— which is, in this case, rabbits invading in the narrator’s garden; yet these precautions were not taken. Consequently, when Icarus makes his appearance, we do not regard him as a negligent, foolish young man, but as just another human being, who does illogical things and fails to take all necessary precautions for his own sake and safety. The song almost establishes the insensibility that sometimes prevails in human brains, and ends with the prayer that

---

<sup>43</sup> Lyrics for both songs are derived from: <http://www.reginaspektor.com/>.

people will be forgiven for their ignorance and negligence. To conclude, in “Lacrimosa”, the songwriter borrows the epitome of negligence and arrogance from antiquity and makes him relatable; she has him talk to us in first person narrative and raises our compassion for him making us contemplate the universal tragic element of every human life, feeling that we all have an Icarus inside us.

The second song which I would like to examine is “Samson”, inspired by the Biblical story of Samson and Delilah. The song can take different interpretations: on the one hand, it could be about Delilah narrating her own side of the story, describing how she loved Samson and how she wishes that they could have had a future together. She sings “beneath the sheets of paper lies my truth” and that “the Bible didn't mention us not even once”, as a way to declare that no one ever knew their actual story and her real character and emotions about Samson.

On the other hand, this song could also be narrated from the perspective of another woman who describes her relationship with a man, drawing parallels with the biblical story of Samson and Delilah. “You are my sweetest downfall”, the song begins, and builds a love story between two people, ideal at the beginning until, eventually, the narrator “[has] to go”. A very loving relationship is described, until the narrator confesses:

*Oh I cut his hair myself one night  
A pair of dull scissors in the yellow light*

After that, however, Samson wakes up and forgives her. The song is sung in a sweet and melancholic tone, portraying a woman who is capable of love, as well as regret for her mistakes or for goals that she failed to fulfil. Whether this is a song about Delilah herself, or about another woman who associates herself with the biblical figure, what is certain is that Regina Spektor takes an evil and mischievous character and builds positive associations around her, inciting us to regard her through a different lens.

As we can observe, the songwriter is often inspired by mythological figures of the past and she incorporates them in her songs in a way that would urge us to regard them in a manner different than the traditional one, usually with more compassion and understanding. Icarus is not shallower than the average person, Delilah is capable of experiencing human emotions, but what about Oedipus? “Oedipus” is not a song about Oedipus himself, of course, but surely we can draw a few conclusions as a result of our analysis. To begin with, Oedipus is not a saint: he is a person full of anger and a

tendency towards violence; however, he is not perfectly evil either, as he shows some basic respect towards family values, in opposition to the song's protagonist. Jocasta is not the personification of morality either: she and Laius need to be held responsible for the abandonment of their own child, and this is something that the song has allowed us to realise. The easiness with which Regina Spektor's protagonist commits his act of revenge has us wonder how Oedipus feels so much guilt for the hurt that he caused to his biological parents, completely forgetting that they, as parents, brought him nothing but harm on the day that he was born. Nevertheless, he has the self-hatred or the integrity to say:

*ὄλοιθ' ὅστις ἦν ὃς ἀγρίας πέδας  
νομάς ἐπιποδίας ἔλαβέ μ' ἀπό τε φόνου <μ'>  
ἔρυστο κἀνέσωσεν, οὐδ-  
ἐν ἐς χάριν πράσσων.  
τότε γὰρ ἂν θανὼν  
οὐκ ἦ φίλοισιν οὐδ' ἐμοὶ τοσόνδ' ἄχος. (1351-5)<sup>44</sup>*

## Conclusion

As Anderson points out, ancient Greek myths express and examine essential social beliefs and values, and the ancient Greek tragedy is an expansion of that process.<sup>45</sup> We should bear in mind that tragedies are usually already a reinterpretation of some previously existing myth and the reception of a tragedy adds on to that never-ending conversation and re-evaluation of human thoughts and actions.

It is in the nature of tragedy to lead to dialogue: to doubt, to question and to criticise,<sup>46</sup> as it brings together opposite elements. Oedipus is both a saviour and a destroyer of the city; he is a native but also a stranger at Thebes; he is a son, as well as a husband to Jocasta;<sup>47</sup> he is eager to be efficient, but often becomes aggressive;<sup>48</sup> he is

---

<sup>44</sup> Sophocles (1994) 466. [Translation: "A curse upon the shepherd who released me from the cruel fetters of my feet, and saved me from death, and preserved me, doing me no kindness! For if I had died then, I would not have been so great a grief to my friends or to myself.": Sophocles (1994) 467.].

<sup>45</sup> Anderson (2010) 171.

<sup>46</sup> Burian (2010) 289.

<sup>47</sup> Scodel (2010) 323.

<sup>48</sup> Scodel (2010) 332.

innocent and guilty at the same time; he is particularly intelligent and yet he ignores the truth for a very long time.<sup>49</sup>

The reception in “Oedipus” adds on to the discussions that the tragedy has provoked over the centuries, and it expands the already existing dialogue. Reception in this song occurs on two levels: we have Regina Spektor’s perspective of how *someone else* might perceive *Oedipus Rex*. Through her vivid story-telling, she builds a protagonist who, having experienced the neglect and abandonment of his parents, is inspired by Oedipus’ example and decides to demand the life that he thinks he deserves by following the example of the ancient-Greek hero. The fact that the abandonment by the parents is emphasised a lot in the first verses of the song, might make us also re-consider an element which is not that emphasised in the tragedy: the abandonment of Oedipus by Laius and Jocasta. In the tragedy, their action is never described as immoral, and it is portrayed as understandable, having taken place under the fear of a greater evil. Despite their choice, Oedipus is inflicted with utmost shame at the realisation that he murdered his own father, despite the fact that his father had tried to end his son’s life before it even started. Nevertheless, in the case of the song, ignorance is no longer present, and murder takes place consciously, by a man who has been hurt by his parents’ neglect. The man does not treat his act as murder, or a crime of which he should be ashamed, but as an act of revenge which he took rightfully, to punish his parents for the lack of concern that they showed.

In a way, the song’s protagonist interprets Oedipus’ act of murder as an act of revenge, as well as an act to help him rise and become king. Of course, this is a very selective and faulty understanding of the story.

As we have established at the beginning of this paper, reception does not have to be literal and deviation from the work of art in its initial form is what makes an interpretation valuable and interesting. However, it is worth considering the question: are there limits in reception? Of course, a work of art can inspire others in limitless ways, its meanings are infinite, regardless of what the creator thought or intended. But do we draw a line somewhere? Is someone inspired by *Oedipus Rex* to kill his father still an example of reception? Does reception include every understanding of antiquity, the good and the bad, the intellectual and the faulty? Is there such a thing as a ‘wrong’ reception? There is a wonderful amount of freedom in this field, but we should also

---

<sup>49</sup> Scodel (2010) 339.



bear in mind the underlying dangers. Regina Spektor's song, however, is far from faulty, as it doesn't only incite us to reconsider sides of the ancient Greek tragedy, but it also warns us of the dangerous allure of extremely liberal interpretations of art, just like the one her protagonist falls for.



## BIBLIOGRAPHY

### Primary sources

- Sophocles (1994), *Sophocles: Ajax - Electra - Oedipus Tyrannus* [v.1, The Loeb classical library], (ed., transl.: H. Lloyd-Jones), Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Spektor, R., <http://www.reginaspektor.com/>

### Secondary sources

- Anderson, M. J. (2010), «Ο μύθος», στο Gregory, J. (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: 31 εισαγωγικά δοκίμια*, Αθήνα: Παπαδήμα, σσ. 167-86.
- Burian, P. (2010), «Πώς ένας μύθος γίνεται μύθος τραγωδίας: η διαμόρφωση της τραγικής πλοκής», στο Cartledge, P. (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία: από το πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, pp. 267-316.
- Δεσποτόπουλος, Κ. Ι. (2013), *Περί ανθρώπου και ήθικης : επίλεκτα κείμενα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας: από τὰ ἔργα Ὁμήρου, Ἡσιόδου, Μιμνέρμου, Σιμωνίδου, Πίνδαρου, Αἰσχύλου, Σοφοκλέους, Εὐρυπίδου, Δημόκριτου, Πλάτωνος, Ἀριστοτέλους*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Ἐθνικῆς Τραπεζῆς.
- Halliwell, S. (2010), «Μαθαίνοντας μέσα από τον πόνο», στο Gregory, J. (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: 31 εισαγωγικά δοκίμια*, Αθήνα: Παπαδήμα, σσ. 619-40.
- Henrichs, A. (2010), «Ο Νίτσε για την αρχαία ελληνική τραγωδία και το τραγικό», στο Gregory, J. (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: 31 εισαγωγικά δοκίμια*, Αθήνα: Παπαδήμα, σσ. 619-40.
- McDonald, M. (2011), «Η θεατρική κληρονομιά του μύθου: ο Οιδίπους στην όπερα, στο ραδιόφωνο, στην τηλεόραση και στον κινηματογράφο», στο Walton, M. J. and McDonald, M., *Οδηγός Για Το Ελληνικό Και Ρωμαϊκό Θέατρο* (μτφρ: Λιάπης, Β.), Αθήνα: Καρδαμίτσα, σσ. 377-408.
- Roberts, D. H. (2010), «Πρόλογοι και επίλογοι», στο Gregory, J. (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: 31 εισαγωγικά δοκίμια*, Αθήνα: Παπαδήμα, σσ. 187-205.
- Scodel, R. (2010), «Η τραγωδία του Σοφοκλή» στο Gregory, J. (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: 31 εισαγωγικά δοκίμια*, Αθήνα: Παπαδήμα, σσ. 320-45.

## **“The two are now made one/ Demi-god and nymph are now made one”: Ο μύθος του Ερμαφρόδιτου και η πρόσληψή του από το progressive rock συγκρότημα Genesis**

*Γρηγορία-Αικατερίνη Σακαλάκ*

### **Εισαγωγή**

Ο μύθος του Ερμαφρόδιτου βρίσκει αρκετές παραλλαγές στη διάρκεια της λογοτεχνικής ιστορίας, καθώς το ζήτημα των δύο φύλων και της ένωσής τους έχει απασχολήσει την ανθρώπινη σκέψη και συνεχίζει να εκφράζεται λογοτεχνικά περισσότερο από δύο χιλιετίες τώρα. Η αρχαιότερη απόδειξη<sup>1</sup> προτείνει ότι ο Ερμαφρόδιτος λατρευόταν αρχικά ως κάποιο είδος θεότητας: στα χωρία του Θεόφραστου περιγράφεται η σκηνή, όπου ένα πρόσωπο κρεμάει γιρλάντες στο γιο του Ερμή και της Αφροδίτης, ο οποίος πιθανόν είναι ήδη ερμαφρόδιτος. Η μαρτυρία αυτή επιβεβαιώνεται κι από τις μετέπειτα πηγές, που θέλουν τον Ερμαφρόδιτο να γιορτάζεται ως θεότητα. Η ελληνική μυθολογία παραθέτει μία πληθώρα παραδειγμάτων σχετικά με αυτά τα διπλής φύσης όντα: ακόμη και οι ίδιοι οι θεοί είναι συχνά ερμαφρόδιτοι.<sup>2</sup> Σύμφωνα με αυτή, η ερωτική ένωση της Αφροδίτης και του Ερμή είχε ως αποτέλεσμα τη γέννηση ενός πλάσματος εξαιρετικής ομορφιάς. Κατά την κλασική εποχή όμως, ο Ερμαφρόδιτος δεν αντιπροσώπευε πλέον την ενσάρκωση ενός θρησκευτικού συμβόλου, αλλά περισσότερο έναν ήρωα του Ομηρικού μύθου.<sup>3</sup> Στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου αντίστοιχα, ο Ερμαφρόδιτος βρίσκεται αντιμέτωπος με τη δύναμη και τη λαγνεία της Νύμφης Σαλμακίδος και υφίσταται στο τέλος τις επιπτώσεις της εναντίωσής του πάνω στο ίδιο του το σώμα.

Αρχίζοντας με τα λόγια του Αριστοφάνη στο *Συμπόσιό* του, ο Πλάτωνας, όπου επισημαίνοντας τη δύναμη του Έρωτα εξιστορεί την ανθρώπινη φύση και τα γένη των ανθρώπων, αναφέρει ότι εκτός από το αρσενικό και το θηλυκό υπήρχε ακόμη ένα γένος, το οποίο αποτελούνταν από τα άλλα δύο, το ανδρόγυνο.<sup>4</sup> Το ανδρόγυνο λοιπόν έχοντας τέσσερα χέρια και τέσσερα πόδια-καθώς αποτελούταν από ένα ζευγάρι- ενώ είχε δύο

---

<sup>1</sup> Πβ. Théophraste (2012) 27.

<sup>2</sup> Androutsos (2006) 214.

<sup>3</sup> Πβ. *Ιλιάδα* Φ 498.

<sup>4</sup> Plato (2002) 42- 49.

πρόσωπα, το ένα αντικριστά από το άλλο, στη βάση ενός κυκλικού αυχένα. Ενώ το αρσενικό γεννήθηκε από τον Ήλιο και το θηλυκό από τη Γη, το ανδρόγυνο γεννήθηκε από τη Σελήνη, καθώς η Σελήνη, σύμφωνα με τον Αριστοφάνη,<sup>5</sup> μετέχει και των δύο. Η δύναμή του όμως ήταν απειλητική για τους θεούς, κι έτσι ο Δίας αποφάσισε να το χωρίσει και με τον τρόπο αυτό να το αποδυναμώσει. Παράλληλα, σύμφωνα με το μύθο, θέλοντας ο Δίας να θυμίζει διαρκώς την υπεροχή των θεών έναντι των ανθρώπων, είπε στον Απόλλωνα να στρέψει το πρόσωπο και το λαιμό των -δύο πλέον- ανθρώπων προς το μέρος της ουλής (κοιλιά), έτσι ώστε αντικρίζοντάς την να ανακαλούν την αδυναμία τους και να υπακούν, αφού αυτό που αντίκριζαν ήταν ουσιαστικά το κενό, η έλλειψη του δεύτερου ατόμου.

Στο πέρασμα του χρόνου συναντάται ο Ερμαφρόδιτος και το ανδρόγυνο σε αρκετές ακόμη εκδοχές τους. Μία από αυτές εντοπίζεται και στην περιγραφή των σωμάτων που ενώνονται στο *Όνειρο Θερινής Νυχτός* του Σαίξπηρ.<sup>6</sup> Εκεί, στην 1<sup>η</sup> σκηνή της 4<sup>ης</sup> πράξης η Τιτάνια εύχεται να αγκαλιάσει τον αποσβολωμένο Μπόττομ και ξεκαθαρίζει ότι θέλει να τον δέσει με τα χέρια της όπως ένας θηλυκός κισσός. Αυτή η δήλωση της Τιτάνια προσομοιάζει φυσικά στις κινήσεις της Σαλμακίδος, η οποία τυλίγει κι εκείνη τα χέρια της γύρω από το νεαρό Ερμαφρόδιτο, όπως ο κισσός<sup>7</sup>. Η διακειμενική σχέση μεταξύ του Οβιδίου και του έργου του Σαίξπηρ είναι αρκετά σημαντική, καθώς η παρουσία των *Μεταμορφώσεων* σε ένα *Όνειρο θερινής νυχτός* είναι καλά καταγεγραμμένη. Σε ένα έργο όπως το *Όνειρο Θερινής Νυχτός*, όπου το κεφάλι ενός χαρακτήρα μεταμορφώνεται σε αυτό ενός αλόγου, ο Πουκ καυχιέται για την ικανότητά του να αυτό-μεταμορφώνεται κι όπου στους ποιητές λέγεται να μετατρέψουν τις μορφές από άγνωστα αντικείμενα («the forms of things unknown») σε αναγνωρίσιμες.<sup>8</sup> Παράλληλα, η χρήση της εικόνας του αμπελιού στον Σαίξπηρ κάθε άλλο παρά τυχαία δεν είναι: προκαλώντας μία αμφίσημη εικόνα που σχετίζεται με τη μεταμόρφωση της Σαλμακίδος και του Ερμαφρόδιτου, το *Όνειρο Θερινής Νυχτός* ανακαλύπτει ξανά το πρόβλημα των ανυπότακτων, επαναστατικών θηλυκών, που όπως η Σαλμακίδα, απειλούν να αποσταθεροποιήσουν τη φυλετική ιεραρχία.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Plato (2002) 45.

<sup>6</sup> Shakespeare (2017).

<sup>7</sup> Πβ. *Όνειρο Θερινής Νυχτός* 4.1.37–41 και *Μεταμορφώσεις* 4.365.

<sup>8</sup> Shakespeare (2017) 5.1.15-16.

<sup>9</sup> Ciraulo (2017) A97.

## Οβίδιος

Ανάμεσα στο πολυποίκιλο έργο του Οβιδίου, ξεχωρίζει το έπος *Μεταμορφώσεις*, στο οποίο ο ποιητής δίνει τη δική του εκδοχή σε γνωστές μυθολογικές ιστορίες, ελληνικές και ρωμαϊκές. Ακολουθώντας το παράδειγμα των Αλεξανδρινών, ο Οβίδιος συγκέντρωσε ένα μεγάλο αριθμό μυθικών ιστοριών που αφορούσαν την υπερφυσική μεταβολή της μορφής προσώπων ή πραγμάτων σε μία άλλη μορφή και τις παρουσίασε μέσα σε ένα πλαίσιο, που με ποικίλους αφηγηματικούς τρόπους ενοποιεί το σύνολο. Αρχίζοντας με τη μεγαλύτερη από όλες τις μεταμορφώσεις, τη μετάβαση από το χάος στο τακτοποιημένο σύμπαν, συνεχίζει με μία σειρά από ιστορίες, που είναι περίπου χρονολογική, φτάνει ως τους ιστορικούς χρόνους και καταλήγει στην τελευταία μεταμόρφωση, την αποθέωση του Ιούλιου Καίσαρα. Το τόλμημα αυτό, για να μην μετατραπεί σε ένα είδος καταλόγου, απαιτούσε υψηλή συνθετική ικανότητα και μία ιδιαίτερη τεχνική στη σύνδεση των ιστοριών και στη μετάβαση από τη μία στην άλλη. Με τον τρόπο αυτό, ο Οβίδιος συνταίριασε το ιδεώδες της κομψής πυκνότητας με την αντίθετη αρχή, αυτή της συγγραφής ενός μακρόπνοου ποιήματος, που θα απεικόνιζε τον κόσμο υπό την οπτική γωνία της αλλαγής και της μεταμόρφωσης. Το ποίημά του δεν έχει κεντρικούς ανθρώπινους πρωταγωνιστές, δεν απεικονίζει τον ηρωισμό των *reges et proelia* ούτε αναπτύσσει τα ηρωικά ιδανικά της ανθρώπινης ζωής και συμπεριφοράς. Αντίθετα εορτάζει τις μεταβληθείσες μορφές (*mutatas formas*) και τα νέα σώματα (*nova corpora*).<sup>10</sup>

Το αφηγηματικό αυτό έργο του Οβιδίου περιλαμβάνει 250 ιστορίες μεταμορφώσεων και διαιρείται σε 15 βιβλία, παρόλο που οι μυθικές ενότητες ξεπερνούν πολλές φορές τα όρια ενός βιβλίου. Ο ποιητής επιτυγχάνει *variatio* με την εναλλαγή προσώπων και τόπων ή με την απόδοση κάθε ιστορίας με διαφορετικό τρόπο, όπως δραματικό, ελεγειακό, βουκολικό ή και μέσω άλλων ειδολογικών μορφών και τύπων, όπως ρητορική, ύμνος, επιστολή, μονόλογος, διάλογος.<sup>11</sup> Το τέλος της συγγραφής των *Μεταμορφώσεων* ακολουθήθηκε από την εκτόπιση, με αυτοκρατορικό διάταγμα, του ποιητή στους Τόμους της Μαύρης Θάλασσας ή σύμφωνα με άλλη εκδοχή το έργο ολοκληρώθηκε στον τόπο της εξορίας του ποιητή. Επιπλέον με τις *Μεταμορφώσεις* σηματοδοτείται και το τέλος της κλασικής εποχής της ρωμαϊκής ποίησης.

<sup>10</sup> Hopkinson (2000) 59.

<sup>11</sup> Albrecht (2014) 11-14.

## Μουσική

Περίπου δύο χιλιάδες χρόνια αργότερα, αλλά σε μία προσπάθεια γεφύρωσης του παρόντος με το παρελθόν, η φράση: «Για να πας άφοβα εκεί που δεν πήγε κανένα άλλο συγκρότημα...»<sup>12</sup> θα θεωρηθεί το μόντο των συγκροτημάτων της progressive rock μουσικής, που θα οδηγήσει τη rock σε χώρους που δεν βρέθηκε ποτέ από άποψη αρμονίας και δομής. Αυτή η υβριδική μουσική μορφή μεταξύ classic- και επηρεασμένης από την jazz- rock, χαρακτηρίστηκε ως progressive rock ή prog rock και το είδος της αποτέλεσε την απόδειξη, ότι το rock and roll θα μπορούσε να είναι και πολύπλοκο, εκτός από “silly”.<sup>13</sup> Τα συγκροτήματα που την αντιπροσωπεύουν έχουν την τάση να προτιμούν τα μεγάλης διάρκειας τραγούδια με μακροσκελή ορχηστρικά τμήματα -με την κιθάρα και τα keyboards να είναι τα κυριότερα μουσικά όργανα, ενώ δίνουν έμφαση στη δεξιοτεχνία και στην άριστη γνώση των μουσικών οργάνων λόγω των απαιτητικών τους συνθέσεων. Πολλά τραγούδια της progressive rock έχουν διαφορετικές ενότητες ή μέρη, και προσομοιάζουν σε ένα κλασικό συμφωνικό έργο. Το κοινό στο οποίο απευθύνεται είναι επίσης εξοικειωμένο με αυτή, αφού κατά βάση η progressive rock είναι “μια μουσική του μυαλού παρά του σώματος”.<sup>14</sup>

Τις βάσεις για την progressive rock μουσική τις βάζουν συγκροτήματα όπως οι Nice, οι Moody Blues και οι Procol Harum, που είναι εμπνευσμένα από την ψυχεδελική σκηνή στα τέλη της δεκαετίας του 1960. Χαρακτηριστικό είναι επίσης το γεγονός, ότι με την κυκλοφορία του πρώτου album του συγκροτήματος Emerson, Lake & Palmer - όνομα που θα ταίριαζε καλύτερα σε ένα δικηγορικό γραφείο παρά σε ένα rock συγκρότημα- τον Απρίλιο του 1971, το περιοδικό *Rolling Stone* δεν μπορούσε να κατατάξει σε κάποιο ακριβές είδος τη μουσική και το στυλ των τραγουδιών. Κυριαρχούν εκτός από τις κλασικές αναφορές, συμφωνικοί ήχοι και μουσικές δομές, που θεμελιώνουν την εξέλιξη της progressive rock στη συνέχεια.

Μερικοί καλλιτέχνες της, προσπαθώντας να τονίσουν την οπτική διάσταση της μουσικής τους, έδιναν πραγματικές παραστάσεις στις επί σκηνής εμφανίσεις τους. Ένα παράδειγμα είναι κι ο τραγουδιστής των Genesis εκείνη την εποχή, ο Peter Gabriel, ο οποίος φορούσε περίεργα κοστούμια στη σκηνή. Οι Genesis σχηματίστηκαν το 1967, όταν ακόμη όλα τα μέλη τους ήταν έφηβοι και πήγαιναν σχολείο στο Surrey, στη Νοτιοανατολική Αγγλία. Στην αρχή απαρτίζονταν από τον τραγουδιστή Peter Gabriel,

<sup>12</sup> Buskin-Bell (2006) 394.

<sup>13</sup> Sanneh (2017) 67.

<sup>14</sup> Buskin -Bell (2006) 396.

τον κιμπορντίστα Tony Banks, τον κιθαρίστα Antony Phillips, τον μπασίστα Mike Rutherford και τον ντράμερ Chris Stewart. Τον Φεβρουάριο του 1968 κυκλοφορούν το πρώτο τους single με τίτλο «The Silent Sun» και κατά τη διάρκεια των σχολικών τους διακοπών τον Αύγουστο του ίδιου έτους ηχογραφούν τον πρώτο τους δίσκο *From Genesis to Revelation*, μόνο που στα ντραμς δεν θα κάθεται πια ο Stewart, αλλά ο John Silver. Το 1971 θα ηχογραφήσουν τον 3<sup>ο</sup> τους δίσκο με τίτλο *Nursery Cryme*, αλλά στα φωνητικά και στα ντραμς θα βρίσκεται ο Phil Collins και στην κιθάρα ο Steve Hackett. Αυτή είναι και η πιο κλασσική τους σύνθεση με την οποία δημιούργησαν τα καλύτερα και σημαντικότερα albums τους, ενώ σε αυτό το δίσκο συμπεριλαμβάνεται και το τραγούδι «The Fountain of Salmacis», το οποίο διαλέγεται ανοιχτά με το μύθο του Ερμαφρόδιτου, όπως παραδίδεται από τον Οβίδιο. Το ιδιαίτερο στην εξέλιξη του ήχου στο συγκεκριμένο album εντοπίζεται όχι μόνο στην πιο επιθετική ηλεκτρική κιθάρα του Hackett, αλλά και στην προσθήκη του mellotron, ενός νέου ηλεκτρονικού keyboard από τον Banks.<sup>15</sup> Το *Nursery Cryme* κυκλοφορεί το Νοέμβριο του 1971, αλλά μη γνωρίζοντας ιδιαίτερη επιτυχία φτάνει το νούμερο 39 στα βρετανικά charts μόλις το 1974. Αντίθετα, στην ηπειρωτική Ευρώπη και ιδιαίτερα στην Ιταλία, το συγκρότημα χαίρει ιδιαίτερης απόκρισης. Οι Genesis, θα κάνουν κατά τη δεκαετία του 1980 στροφή προς τη rock/pop μουσική για το ευρύτερο κοινό.<sup>16</sup>

Το εξώφυλλο του δίσκου<sup>17</sup> που σχεδιάστηκε και εικονογραφήθηκε από τον Paul Whitehead- ο οποίος επιμελήθηκε το προηγούμενο αλλά και το επόμενο εξώφυλλο album του συγκροτήματος- αποτυπώνει καθαρά το στεγνό, αλλά και μακάβριο κλίμα της βικτωριανής εποχής· η αίσθηση ότι πρόκειται για κάποιον παλιό πίνακα που χρονολογείται περί τον 19<sup>ο</sup> αιώνα<sup>18</sup> ενισχύει αυτή την πρώτη εντύπωση. Απεικονίζει χαρακτήρες και σκηνές<sup>19</sup> μπροστά από μία έπαυλη με γρασίδι για κρίκετ, το οποίο στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν εξασκείται με μπάλες, αλλά με ανθρώπινα κεφάλια· το σκηνικό αποπνέει την ατμόσφαιρα του μυθιστορήματος *Alice's Adventures in Wonderland*<sup>20</sup>- καθώς συνδυάζει μία παιδική αθωότητα με βίαια και μακάβρια στοιχεία- η οποία ταιριάζει και με την «παλιά αγγλική» προσέγγιση του συγκροτήματος πάνω στους στίχους, και παράλληλα ανακαλεί το βικτωριανό σπίτι στο οποίο μεγάλωσε ο

<sup>15</sup> Collins, Gabriel et al. (2007) 6-17, 90-109, 112-129.

<sup>16</sup> Buskin- Bell (2006) 397.

<sup>17</sup> Πβ. Παράρτημα, Εικόνα 1.

<sup>18</sup> Βλ. Genesis (1971), όπου το χρώμα στον καμβά μοιάζει να έχει φθαρεί λόγω παρόδου μεγάλου χρονικού διαστήματος.

<sup>19</sup> Εμπνευσμένες από το μουσικό κομμάτι του δίσκου «The Musical Box».

<sup>20</sup> Πβ. Carroll (2016).

Gabriel.<sup>21</sup> Στο οπισθόφυλλο<sup>22</sup> διακρίνονται μεταξύ άλλων γυναικείες φιγούρες ντυμένες με τα χαρακτηριστικά φορέματα της βικτωριανής εποχής, ένα αρχαίο άγαλμα, πιθανόν κλασικής εποχής που προσομοιάζει με την *Αφροδίτη της Μήλου*, ενώ σημαντική θέση κατέχουν και οι δύο επιβλητικές σκιές δύο μη απεικονιζόμενων ανδρών.

Το εσώφυλλο<sup>23</sup> έχει τη μορφή ενός παλιού φωτογραφικού λευκώματος, και χωρισμένο σε αντίστοιχα με τον αριθμό των τραγουδιών μέρη παραθέτει τους στίχους τους, συνοδεύοντάς τους με ένα σκίτσο. Το πρώτο τραγούδι του δίσκου, «The Musical Box», είναι κι αυτό που ενέπνευσε τον βικτωριανό χαρακτήρα του. Αυτό το φαινομενικά άκακο και παιδικό “μουσικό κουτί” βασίζεται σε ένα βικτωριανό παιδικό παραμύθι, γραμμένο από τον Gabriel, με πρωταγωνιστές δύο παιδιά σε μία εξοχική κατοικία. Το κορίτσι, η Cynthia, σκοτώνει το αγόρι, τον Henry, αποκεφαλίζοντάς το με ένα ξύλινο σφυρί του κρίκετ. Αργότερα θα ανακαλύψει το μουσικό κουτί του Henry, το οποίο -σαν άλλο κουτί της Πανδώρας- με το που ανοίγει παίζει το βρετανικό παιδικό τραγούδι «Old King Cole», επαναφέρει τον Henry ως πνεύμα κι ο τελευταίος προσπαθεί να πείσει τη Cynthia να συνευρεθεί μαζί του ερωτικά. Εντωμεταξύ όμως, ο θόρυβος από το μουσικό κουτί ωθεί τη γκουβερνάντα του Henry να δει τι συμβαίνει κι όταν εκείνη φθάνει στο σημείο, ρίχνει το μουσικό κουτί πάνω στο αγόρι-πνεύμα, καταστρέφοντας και τους δύο. Στο σημείο αυτό μπορεί να δοθεί ακόμη μία εξήγηση σχετικά με το εξώφυλλο του δίσκου, βάσει του γεγονότος ότι το κοριτσάκι αυτό δεν είναι άλλο από τη Cynthia.

Γίνεται επομένως κατανοητό, ότι τόσο ο τίτλος όσο και η εικονογράφηση και τα τραγούδια του album βρίσκονται σε διαρκή επικοινωνία και σύνδεση μεταξύ τους. Παρόλο που το *Nursery Cryme* δεν είναι κάποιο θεματικό album, παρατηρείται ένα σχήμα κύκλου σε σχέση με το πρώτο και το τελευταίο τραγούδι του, «The Fountain of Salmacis»: και τα δύο βασίζονται σε μύθους, οι οποίοι φαινομενικά, ή εκ πρώτης ανάγνωσης είναι αθώοι, παιδικοί, αφελείς και παράλληλα σημαντικοί για την εποχή τους, αλλά και οι δύο αντιστρέφουν τις προσδοκίες του αναγνώστη-ακροατή λίγο αργότερα, παρουσιάζοντας κάτι το σκοτεινό και βίαιο. Στην περίπτωση μάλιστα του «The Fountain of Salmacis» το εσώφυλλο του δίσκου εκτός από τους στίχους και το αντίστοιχο σκίτσο παρέχει κι επιπλέον χρήσιμες πληροφορίες για τις διαφορετικές

<sup>21</sup> Macan (1997) 60–61.

<sup>22</sup> Πβ. Παράρτημα, Εικόνα 1.

<sup>23</sup> Πβ. Παράρτημα, Εικόνα 2.



σημασίες και μορφές των ερμαφρόδιτου και Ερμαφρόδιτου.<sup>24</sup> Με τον τρόπο αυτό οι Genesis παρέχουν βασικές γνώσεις, αλλά και μία κατεύθυνση ερμηνείας και κατανόησης του τραγουδιού τους· όπως και το περιεχόμενο αυτού, ο μύθος του Ερμαφρόδιτου, έτσι και το ίδιο το μουσικό κομμάτι και η απεικόνισή του είναι υβριδικά: ο Ερμαφρόδιτος επειδή ακριβώς είναι ερμαφρόδιτος και το μουσικό κομμάτι γιατί συμπληρώνεται -τόσο διακαλλιτεχνικά όσο και διακειμενικά- από το περιεχόμενό του.

### Ο Μύθος

Λίγο πριν τη δική της μεταμόρφωση στα χέρια του Βάκχου, η Αλκιθόη, η κόρη του Μινύα, αφηγείται το μύθο της Σαλμακίδος και του Ερμαφρόδιτου, σε μία προσπάθεια να αιτιολογήσει την κακή φήμη της ομώνυμης πηγής (Ovid, *Met.* 4.285-7):

*unde sit infamis, quare male fortibus undis  
Salmacis enervet tactosque remolliat artus,  
discite. causa latet, vis est notissima fontis.*<sup>25</sup>

Η Σαλμακίδα είχε πράγματι κακή φήμη και η δύναμη της πηγής ήταν ήδη *notissima*, πιθανόν από την εποχή του Βιτρούβιου<sup>26</sup>, δεύτερο μισό 1<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ., ο οποίος στο έργο του *De Architectura* (2.8.11.11-21) κάνει λόγο για τις περίεργες επιδράσεις της πηγής, ενώ ο Στράβωνας στα *Γεωγραφικά* του, γραμμένα μετά τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου περί τα τέλη του 1<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ., υποστηρίζει ότι το νερό της πηγής μπορούσε να αποδυναμώνει εκείνους που έρχονταν σε επαφή με αυτό.<sup>27</sup>

Η ιστορία της Αλκιθόης είναι η τελευταία μιας σειράς τριών, στο τέταρτο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου, οι οποίες ειπώνονται κατά σειρά από τις κόρες του Μινύα. Εκείνη διηγείται το μύθο της Δάφνης που μεταμορφώθηκε σε λίθο, αυτόν του Σίθωνος, που ήταν πότε άνδρας και πότε γυναίκα, το μύθο του Κέλμου, του τροφού του Δία, ο οποίος μετεβλήθη σε διαμάντι, εκείνον των Κρόκου και Σμίλακος, οι οποίοι μεταμορφώθηκαν σε μικρά άνθη και τέλος το μύθο του Ερμαφρόδιτου και της Σαλμακίδος. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός, ότι στο τέλος και η Αλκιθόη μαζί με τις δύο αδερφές της (Αρσινόη και Λευκοθόη) μεταμορφώνονται σε νυχτερίδες, επειδή

<sup>24</sup> Πβ. Παράρτημα, Εικόνα 3.

<sup>25</sup> Ακολουθώ την κριτική έκδοση του R. J. Tarrant.

<sup>26</sup> Robinson (1999) 212.

<sup>27</sup> Silberman (1988) 644.

καταφρόνησαν τον Βάκχο/Διόνυσο και τις θυσίες του, ενώ τα εργόχειρά τους αντίστοιχα μετατρέπονται σε φύλλα κισσού.

Το τραγούδι των Genesis όχι μόνο ακολουθεί πιστά την παράδοση του Ρωμαίου ποιητή ως προς το περιεχόμενο του μύθου, αλλά παράλληλα βυθίζεται σε αυτό κι αναδύεται μέσα από μία τζαζ ατμόσφαιρα. Το *mellotron* και το ειδικό εφέ της άρπας μας μεταφέρουν στο βουνό Ίδη, όπου οι Ναϊάδες μεγάλωσαν το γιο του Ερμή και της Αφροδίτης. Όχι μόνο τα πρόσωπα, η τοποθεσία και η πλοκή παραμένουν ίδια κατά τη μεταφορά τους στο τραγούδι, αλλά και το στυλ: όπως και στο 4<sup>ο</sup> βιβλίο των *Μεταμορφώσεων*, έτσι και στο τραγούδι των Genesis, ο αφηγητής παίζει ένα σπουδαίο ρόλο. Ο Οβίδιος χρησιμοποιεί την εγκιβωτισμένη αφήγηση της Αλκιθόης, ενώ το συγκρότημα κρύβει πολύ προσεκτικά τη -κυριολεκτικά εννοούμενη- φωνή του αφηγητή μέσα σε δεύτερες και τρίτες φωνές.

Η ιστορία λοιπόν, όπως προαναφέρθηκε, εισάγεται στο στίχο 285 ως αίτιο, για τη μυστηριώδη δύναμη της πηγής της Σαλμακίδος και το *causa latet* στο στίχο 287 μπορεί να υποδηλώνει ότι το κοινό του Οβιδίου είχε μία υποψία για την εξήγηση που έπεται. Στον επόμενο στίχο συστήνεται μία φιγούρα, που περιγράφεται ως *Mercurio puerum diva Cythereide natum*. Η ιστορίας της μοιχείας της Αφροδίτης με τον Άρη που έχει προηγηθεί (4.171 κ. ε.) και η παραδοχή ενός ανώνυμου θεού (*aliquis de dis*)<sup>28</sup>, ότι ευχάριστα θα έπαιρνε τη θέση του Άρη (187-8), υποδηλώνουν σε συνδυασμό με το στίχο 291 *nomen quoque traxit ab illis* ότι το πρόσωπο για το οποίο γίνεται λόγος είναι ο Ερμαφρόδιτος. Παρά τις ενδείξεις και τα στοιχεία που έχει ο αναγνώστης για την ταυτότητα του συγκεκριμένου προσώπου, αυτό δεν θα ονομαστεί καθαρά, παρά μονάχα στο στίχο 383 κι αφότου η μεταμόρφωσή του έχει ήδη πραγματοποιηθεί.

Οι Ναϊάδες ανέθρεφαν το γιο του Ερμή και της Αφροδίτης επί 15 χρόνια στις σπηλιές του βουνού Ίδη στη σημερινή Τουρκία, όταν εκείνος αποφάσισε να φύγει, να περιπλανηθεί κι άρχισε να κατευθύνεται προς την Καρία. Φτάνοντας λοιπόν σ' ένα ξέφωτο αντικρίζει μία λίμνη με κρυστάλλινα νερά και πλούσια βλάστηση, όπου ζει η Νύμφη Σαλμακίδα. Η παρουσία της Νύμφης σκιαγραφείται στο στίχο 302 κι ό,τι θα επακολουθήσει μοιάζει αυτονόητο, όπως άλλωστε σε όλες τις ιστορίες με Νύμφες στις *Μεταμορφώσεις* μέχρι τώρα: η Δάφνη (1.472 κ.ε.), η Ιώ (1.588 κ.ε.), η Σύριγξ (1.689 κ.ε.) και η Καλλιστώ (2.409 κ.ε.) υπακούν στο πρότυπο και τις αρχές της “*virgin-*

<sup>28</sup> Πβ. *Οδύσσεια* θ 339 κ. ε. , όπου ο θεός αυτός είναι ο Ερμής.

*huntress*<sup>29</sup>, της παρθένου-κυνηγού, και όλων η αγνότητα έχει απειληθεί, με ποικίλους βαθμούς επιτυχίας.<sup>30</sup> Για το λόγο αυτό, είναι εύλογο να υποθέσει κανείς ότι και η Σαλμακίδα θα ανήκει σε αυτή την κατηγορία της παρθένου-κυνηγού, κι όπως οι αδερφές της θα υποστεί μία απόπειρα βιασμού. Ωστόσο, καθώς οι στίχοι του Οβιδίου ξεδιπλώνονται, οι πληροφορίες που δίνονται προβληματίζουν σε σχέση με τις αναγνωστικές προσδοκίες. Η Σαλμακίδα δεν προσομοιάζει με καμία άλλη Νύμφη: ο τρόπος που περιγράφεται αντιτίθεται στο πρότυπο της παρθένου-κυνηγού, στο πρότυπο της θεάς Άρτεμις. Εκείνη φροντίζει να χτενίζει τα μαλλιά της, στίχος 311, και να ξοδεύει χρόνο ασχολούμενη με την εξωτερική της εμφάνιση, ενώ είναι ντυμένη με ένα αραχνοῦφαντο μπλε ύφασμα. Η διαμετρικά αντίθετη στάση της απέναντι στη ζωή του κυνηγιού προτείνει και μία διαμετρικά αντίθετη στάση απέναντι στη ζωή της αγνότητας.<sup>31</sup>

Όταν εμφανίζεται ο νέος μπροστά στη Νύμφη, εκείνη τον ερωτεύεται και στο σημείο αυτό η Σαλμακίδα των *Μεταμορφώσεων* υμνεί μέσα σε 10 στίχους την ομορφιά και την καταγωγή του νέου. Οι *Genesis* αντίστοιχα, σε μία προσπάθεια πύκνωσης του νοήματος, βάζουν τη δική τους Σαλμακίδα να ζητά από τον νέο να πει νερό από την πηγή της, ως ένδειξη όχι μόνο της αρέσκειάς της προς το πρόσωπό του, αλλά και του πόθου της προς αυτόν. Φυσικά και το ερωτικό στοιχείο είναι άρρηκτα συνδεδεμένο στο τραγούδι με λέξεις που συμβολίζουν το νερό και τη δίψα και όπως φαίνεται είναι διάχυτο σε όλα τα σημεία του: «lake», «thirst», «heated breath», «liquid voice», «the water», «spring». Ο νέος όμως, και λόγω της ηλικίας του, δεν είναι καθόλου εξοικειωμένος με την προσέγγιση της Ναϊάδας, η οποία προσπαθεί ενάντια στη θέλησή του να τον πλησιάσει και να τον φιλήσει. Όταν εκείνος απειλεί πως αν δεν σταματήσει, θα φύγει μακριά, η Σαλμακίδα υποχωρεί και προσποιούμενη ότι απομακρύνεται, κρύβεται πίσω από τους θάμνους. Απελευθερωμένος πλέον ο γιος του Ερμή και της Αφροδίτης από την -φαινομενική- απουσία της Νύμφης, εισέρχεται στη λίμνη, ενώ η εκθαμβωμένη από την ομορφιά του Σαλμακίδα, μην μπορώντας να αντισταθεί άλλο, τον ακολουθεί μέσα στο νερό. Η αντίδραση του νέου είναι άμεση: προσπαθώντας να καλύψει όσο μπορεί το εκτεθειμένο του σώμα φωνάζει στη Σαλμακίδα να απομακρυνθεί, αλλά εκείνη μπλέκει τα χέρια της γύρω του όπως ο κισσός. Η αντίστασή του, «Away from me cold-blooded woman/ Your thirst is not mine», παρόλο που είναι

<sup>29</sup> Robinson (1999) 217.

<sup>30</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι η Νύμφη Ηχώ (3.356 κ.ε.) αποτελεί εξαίρεση.

<sup>31</sup> Robinson (1999) 217-18.

μάταιη, είναι καταληκτική για την εξέλιξη της δράσης, καθώς αυτή πυροδοτεί την ευχή της Ναϊάδας προς τους θεούς να μην αφήσουν να απομακρυνθεί ο νέος ποτέ από κοντά της: «Nothing will cause us to part/ Hear me, O Gods». Η ευχή της πραγματοποιείται και οι θεοί ενώνουν τα δύο σώματά τους σε ένα, με ένα κοινό πρόσωπο και πλέον δεν δύναται να διακριθεί αν αυτό το σώμα ανήκει σε άντρα ή γυναίκα: «The two are now made one/ Demi-god and nymph are now made one».

Στον αντίποδα, ο Ερμαφρόδιτος πλέον αφού συνειδητοποιεί ότι το νερό τον έκανε «ημίανδρο», με μία φωνή που δεν έμοιαζε με ανδρική, ζητάει από τους θεούς γονείς του, κάθε άνδρας που θα βουτάει στα νερά αυτά, να αναδύεται μισός, με λιγότερα αρρενωπά χαρακτηριστικά: «And I beg, yes I beg that all who touch this sprin/ may share my fate». Είναι ενδιαφέρον ο τρόπος που αποδίδουν οι Genesis το τέλος τόσο μουσικά όσο και φωνητικά: τα ντραμς και το mellotron κυριαρχούν στο τελευταίο μέρος του τραγουδιού, αποτυπώνοντας τόσο το δραματικό χαρακτήρα όσο και την κλιμάκωση στην ιστορία που διηγούνται οι στίχοι. Φωνή, μουσικά όργανα και λέξεις συνδέονται κι αυτά σε ένα σώμα, όπως ο Ερμαφρόδιτος, κι αλληλοσυμπληρώνονται με σκοπό την εξιστόρηση, αλλά παράλληλα κι εξύμνηση αυτής της ένωσης.

Στο τέλος λοιπόν του μύθου, ο Ερμαφρόδιτος έχει γίνει πλέον ερμαφρόδιτος και στην πηγή της Σαλμακίδος έχουν δοθεί δυνάμεις ικανές να αφαιρούν την αρρενωπότητα των αρσενικών που την ακουμπούν. Το ιδιαίτερο του συγκεκριμένου μύθου βρίσκεται ακριβώς σε αυτή την αντιστροφή των ρόλων, που συνήθως είναι φυλετικά προκαθορισμένοι. Το δυναμικό κι αποφασιστικό αρσενικό, όπως παρουσιάζεται και σε άλλα χωρία των *Μεταμορφώσεων* μετατρέπεται σε αδύναμο και παθητικό, που δέχεται τα αποτελέσματα των πράξεων ενός ενεργού και βίαιου, στη συγκεκριμένη περίπτωση, θηλυκού. Τα λάγνα στοιχεία της μεταμόρφωσης, η εντυπωσιακή αντιστροφή των φυλετικών ρόλων στο βιασμό και η συγκεκριμένη περιγραφή της -ουσιαστικά- συγχώνευσης των δύο σωμάτων σε ένα, αποτελούν την ειδοποιό διαφορά σε σχέση με τις περισσότερες μεταμορφώσεις που περιγράφει ο Οβίδιος. Εκεί δηλαδή όπου οι υπόλοιπες απέτυχαν, η Σαλμακίδα φαίνεται ότι επιτυγχάνει, καταφέρνει να κατακτήσει το αντικείμενο του πόθου της. Σε κάθε περίπτωση, παρατηρούμε ότι η Σαλμακίδα ως το φαινομενικά υποδεέστερο υποκείμενο, σύμφωνα με την Ch. G. Spivak,<sup>32</sup> όχι μόνο μπορεί να μιλήσει, αλλά γίνεται καταληκτικά και το κυρίαρχο.

---

<sup>32</sup> Spivak (1994) 66.

**Η επιγραφή της Αλικαρνασσού**

Το 1995 ανακαλύπτεται από τις τουρκικές αρχές πολύ κοντά στην πηγή της Σαλμακίδος στην Αλικαρνασσό μία ελληνική επιγραφή, η οποία χρονολογείται κατά το δεύτερο αιώνα π.Χ. και αναθεωρεί τη -μέχρι τότε- γνωστή μορφή του αντίστοιχου μύθου του Οβιδίου. Την αρχαιολογική μελέτη την αναλαμβάνει το Μουσείο του Μπόντρουμ στο κάστρο της Αλικαρνασσού σε συνεργασία με την ερευνητική ομάδα Αλικαρνασσού της Δανίας (Danish Halikarnassos team). Γραμμένη σε ελεγειακά δίστιχα, η επιγραφή παρουσιάζει εκ πρώτης όψεως λίγες ομοιότητες με τη λατινική της εκδοχή:<sup>33</sup>

*τὸν τ' ἔρατὸν μακάρεσσιν αἰεδόμενον παρὰ χεῦμα  
Σαλμακίδος γλυκερὸν νασσαμένη σκόπελον  
νύμφης ἰμερτὸν κατέχει δόμον, ἢ ποτε κοῦρον  
ἡμέτερον τερπναῖς δεξαμένη παλάμαις  
Ἐρμαφρόδιτον θρέψε πανέζοχον, ὅς γάμον εὔρεν  
ἀνδράσι καὶ λέχεια πρῶτος ἔδησε νόμωι  
αὐτὴ τε σταγόνων ἱεροῖς ὑπὸ νάμασιν ἄντρου  
πρηύνει φώτων ἀγριόεντα νόον.<sup>34</sup>*

Στην επιγραφή, ο Ερμαφρόδιτος εφευρίσκει το θεσμό του γάμου και «δένει το γαμήλιο κρεβάτι στον νόμο» [Γ.Σ.].<sup>35</sup> Στον αντίποδα, η πηγή της Σαλμακίδος δεν αφαιρεί την “αρσενικότητα” των ανδρών, ούτε «κατασκευάζει» ερμαφρόδιτους· αντίθετα «εξημερώνει τον άγριο νου των ανδρών».<sup>36</sup> Εδώ η Σαλμακίδα είναι η Νύμφη τροφός ενώ ο Ερμαφρόδιτος δεν είναι πλέον ο νομοθέτης.

Η διαφορά ανάμεσα στον Οβίδιο και την επιγραφή δεν βρίσκεται όμως μόνο στην καθαυτή περιγραφή των δύο προσώπων· περισσότερο, κάθε ποίημα επιστρατεύει έναν μοναδικό τρόπο αφήγησης. Η εξέταση αυτών των δύο τρόπων γεφυρώνει τον χώρο μεταξύ των δύο και φανερώνει ότι τα φαινομενικά διαφορετικά στοιχεία είναι αυτά που στο τέλος συνδέουν τα δύο ποιήματα. Όπως επισημαίνει η C. Sourvinou-Inwood η κατάσταση στην οποία βρίσκεται η Σαλμακίδα, όπως την περιγράφει η επιγραφή, προσομοιάζει αυτή μιας Νύμφης τροφού, η οποία αναθρέφει τον Ερμαφρόδιτο στη σπηλιά της, που πιθανότατα είναι ήδη ερμαφρόδιτος. Επιπρόσθετα, το ποίημα δεν υποδηλώνει καμία ερωτική σχέση ή σύνδεση μεταξύ των δύο πρωταγωνιστών. Η C.

<sup>33</sup> Πβ. Ovid vol.4 (1971).

<sup>34</sup> Isager (1998) 6-7.

<sup>35</sup> [...] ὅς γάμον εὔρεν ἀνδράσι/ καὶ λέχεια πρῶτος ἔδησε νόμωι [...].

<sup>36</sup> [...] ὑπὸ νάμασιν ἄντρου/ πρηύνει φώτων ἀγριόεντα νόον·

Sourvinou-Inwood προτείνει, ότι η εκδοχή του μύθου που συναντάται στην επιγραφή αντανακλά σκέψεις σχετικές με την εθνικότητα και την ίδρυση της Αλικαρνασσού μέσω της ανάμειξης των αποικιοκρατών Ελλήνων και των γηγενών κατοίκων της Καρίας.<sup>37</sup> Στην ανάλυσή της, η επιγραφή της Αλικαρνασσού διατηρεί την τοπική παραλλαγή ενός μύθου, του οποίου μία διεθνή, γενικότερη και πιο αρνητική εκδοχή βρίσκεται στον Οβίδιο. Ενώ η ανάλυση εκθέτει τα σημαντικά στοιχεία της μυθικής κατάστασης, αποτυγχάνει να καλύψει πλήρως τη διαφορά ανάμεσα στην επιγραφή και στον Οβίδιο.

Η μεγαλύτερη αντίθεση ανάμεσα στην επιγραφή και τις *Μεταμορφώσεις* εντοπίζεται στη διαφορά μεταξύ του Ερμαφρόδιτου ως “εφευρέτη” του γάμου και του Ερμαφρόδιτου ως θύμα της Νύμφης. Σύμφωνα με τον J. A. Romano,<sup>38</sup> αυτή η αντίθεση δεν αποτελεί ένδειξη της απουσίας σύνδεσης μεταξύ του Οβιδίου και της επιγραφής της Αλικαρνασσού, αλλά αντίθετα απόδειξη για την οικειοποίησή της από τον Λατίνο ποιητή. Ο τελευταίος μεταφέρει την ιστορία μιας ευχάριστης ένωσης σε αυτή ενός βιασμού· υπάρχει κάτι το ιδιαίτερα χαρακτηριστικό σε αυτή την αφηγηματική κίνηση της μετατροπής: ενάντια στην ακολουθία άλλων βιασμών και μεταμορφώσεων, στους οποίους το θηλυκό φύλο ήταν το θύμα, ο βιασμός του Ερμαφρόδιτου ξεχωρίζει τόσο για την αντιστροφή των ρόλων, κάνοντας τη Νύμφη θύτη όσο και για το γεγονός ότι στο τέλος είναι ένας βιασμός που τελειώνει με μία ένωση.<sup>39</sup> Μέσα από την παραμόρφωση αυτή της ιστορίας, η οποία προκλήθηκε κυρίως από τη φωνή της Αλκιθόης, μπορεί να υποστηριχθεί ότι φανερώνεται το στίγμα της παρέμβασης του Οβιδίου, το οποίο όμως εμποδίζει τη θεώρηση του μύθου του Ερμαφρόδιτου ως μία πηγή κάποιου είδους υπερηφάνειας για την Αλικαρνασσό, ενώ παράλληλα σκιαγραφεί το μυθικό σχήμα της θεμελίωσης της Ρώμης.<sup>40</sup>

### Επίλογος

Είναι ακριβώς αυτό το τύλιγμα των χεριών γύρω από το σώμα του νέου, αυτή η συγχώνευση της ποίησης, του τραγουδιού και της εικόνας, των στίχων, της μουσικής και των χρωμάτων, του άντρα και της γυναίκας, που λαμβάνει χώρα μέσα σε ένα ρευστό και υγρό περιβάλλον, τη λίμνη της Σαλμακίδος. Η Νύμφη που απέρριψε τον τρόπο ζωής της θεάς Άρτεμις για χάρη της ματαιοδοξίας και της απραξίας, αντικατοπτρίζεται στη

<sup>37</sup> Romano (2009) 544.

<sup>38</sup> Romano (2009) 559 κ.ε.

<sup>39</sup> Πβ. τελευταία στροφή του: «The Fountain of Salmacis»: «Both had given everything they had./A lover's dream had been fulfilled at last./Forever still beneath the lake».

<sup>40</sup> Πβ. Livius (2016) 35-46: η Αρπαγή των Σαβίνων Γυναϊκών.

μουσική του τραγουδιού, αλλά και στη γλώσσα του Οβιδίου. Η σύνδεση μεταξύ στίχων, μουσικής και περικειμένου στο *Nursery Cryme* αντικατοπτρίζει το αποτέλεσμα της ένωσης των δύο πρωταγωνιστών του Οβιδίου· το νόημα αντλείται μέσα από τους στίχους του ποιήματος και το τραγούδι των Genesis, αλλά κάθε μέρος τους ξεχωριστά -λέξεις, νότες, χρώματα- μεταμορφώνει τη μορφή τους σε ένα νέο υβρίδιο, σε ένα ερμαφρόδιτο, το οποίο επικοινωνεί διακειμενικά, αλλά και διακαλλιτεχνικά με το άλλο.

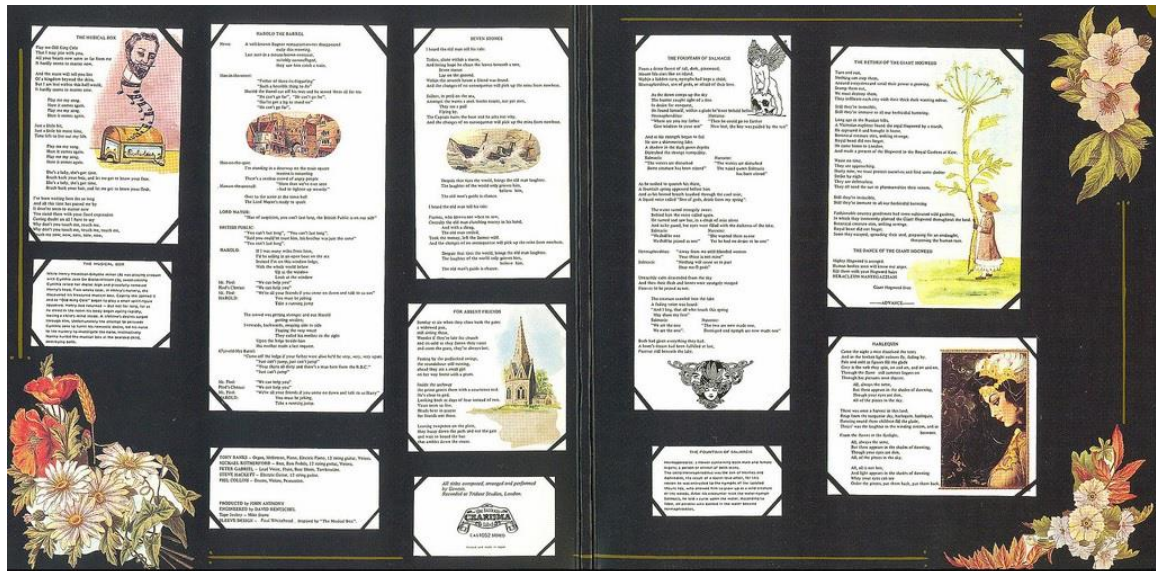


# ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

## 1. ΕΙΚΟΝΕΣ

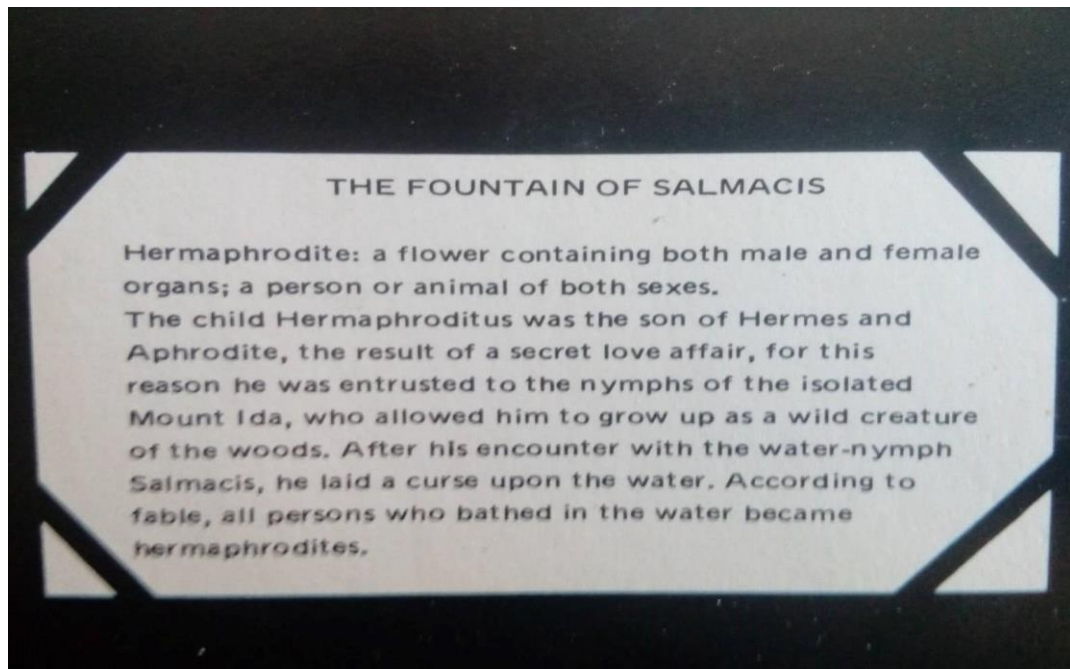


Εικόνα 1: Genesis, *Nursery Crime*, εξώφυλλο και οπισθόφυλλο



Εικόνα 2: Genesis, *Nursery Crime*, εσώφυλλο.





Εικόνα 3: «The Fountain of Salmacis», εσώφυλλο δίσκου, λεπτομέρεια.

## 2. ΣΤΙΧΟΙ

Genesis: «The Fountain of Salmacis»

*From a dense forest of tall dark pinewood, Mount Ida rises like an island.*

*Within a hidden cave, nymphs had kept a child;  
Hermaphroditus, son of gods, so afraid of their love.*

*As the dawn creeps up the sky  
The hunter caught sight of a doe.*

*In desire for conquest,  
He found himself within a glade he'd not beheld before.*

*Hermaphroditus:  
“Where are you, my father?  
Give wisdom to your son”*

*Narrator:  
“Then he could go no farther  
Now lost, the boy was guided by the sun”  
And as his strength began to fail  
He saw a shimmering lake.*

*A shadow in the dark green depths  
Disturbed the strange tranquility.*

*Salmacis:  
“The waters are disturbed*

*Some creature has been stirred”*

*Narrator:*

*“The waters are disturbed*

*Naiad queen Salmacis has been stirred”*

*As he rushed to quench his thirst,*

*A fountain spring appeared before him*

*And as his heated breath brushed through the cool mist,*

*A liquid voice called, “Son of gods, drink from my spring”.*

*The water tasted strangely sweet.*

*Behind him the voice called again.*

*He turned and saw her, in a cloak of mist alone*

*And as he gazed, her eyes were filled with the darkness of the lake.*

*Salmacis:*

*“We shall be one*

*We shall be joined as one”*

*Narrator:*

*“She wanted them as one*

*Yet he had no desire to be one”*

*Hermaphroditus:*

*“Away from me cold-blooded woman*

*Your thirst is not mine”*

*Salmacis:*

*“Nothing will cause us to part*

*Hear me, O Gods”*

*Unearthly calm descended from the sky*

*And then their flesh and bones were strangely merged*

*Forever to be joined as one.*

*The creature crawled into the lake.*

*A fading voice was heard:*

*“And I beg, yes I beg that all who touch this spring*

*May share my fate”*

*Salmacis:*

*“We are the one*

*We are the one”*

*Narrator:*

*“The two are now made one*

*Demi-god and nymph are now made one”*

*Both had given everything they had.*

*A lover's dream had been fulfilled at last,*

*Forever still beneath the lake.*

## BIBLIOΓΡΑΦΙΑ

- Albrecht, M. von (2000), *Das Buch der Verwandlungen. Ovid-Interpretationen*, Düsseldorf-Zürich: Artemis & Winkler Verlag.
- Albrecht, M. von (2014), *Ovids Metamorphosen. Texte, Themen, Illustrationen*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Androustos, G. (2006), “Hermaphroditism in Greek and Roman antiquity”, *Hormones* 5.3: 214-17.
- Buskin, R. – Bell, A. (2006), *Rock & Pop: The Complete Story*, London: Flame Tree Publishing.
- Carroll, L. (2016), *Alice’s Adventures in Wonderland. With Forty-two Illustrations by Sir John Tenniel*, Sweden: Wisehouse Classics.
- Ciraulo, D. (2017), “Ovid’s Myth of Salmacis and Hermaphroditus in Shakespeare’s *A Midsummer Night’s Dream*”, *Ph&Lit* 41: 95-108,
- Collins, Ph., Gabriel P. et al. (2006), *Genesis: Chapter and Verse*, New York: St. Martin's Griffin.
- Fink, G. (2004), *Ovids Metamorphosen*, München: Piper Verlag.
- Garber, M. (2013), “Ovid, Now and Then”, *Critical Inquiry* 40.1: 133-59.
- Genesis (1971), “The Fountain of Salmacis” in *Nursery Cryme*, Charisma Records: England.
- Harzer, F. (2000), *Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid-Kafka-Ransmayr)*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Holzberg, N. (1997), *Ovid: Dichter und Werk*, München: C. H. Beck.
- Hopkinson N. (2000), *Ovid Metamorphoses, Book XIII*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Isager S. (1998), “The Pride of Halikarnassos. Editio princeps of an inscription from Salmakis”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 123: 1-23.
- Livius, T. (2016), *Ab urbe condita. Römische Geschichte* (ed.: Pohlke, A.), Stuttgart: Reclam.
- Macan, E. (1997), *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*, Oxford: Oxford University Press.
- Nederman, J. C. and True J. (1996), “The Third Sex: The idea of the Hermaphrodite in Twelfth-Century Europe”, *JHSex* 6.4: 497-517.

- Ovid (1971), *Ovid in Six Volumes*, (transl.: Miller, F. J.), vol. 3, Cambridge: Harvard University Press.
- Ovid (2004), *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses (Oxford Classical Texts)*, (κριτ. έκδ.: Tarrant, R. J.), Oxford: Oxford University Press.
- Petersen, P. S. (2009), “Receptions of Ovid’s Salmacis-and Hermaphroditus Metamorphosis from Arthur Golding to Ted Hughes” in Coelsch-Foisner, S. – Görtschacher, W. (edd.), *Ovid’s Metamorphoses in English Poetry*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, pp. 21-34.
- Plato (2002), *Symposion: griechisch-deutsch*, (transl.: Rufener, R.), Düsseldorf: Artemis & Winkler.
- Plato (2003), *Symposium*, (ed.: Sir Dover, K.), Cambridge: Cambridge University Press.
- Plato (2008), *The Symposium*, (transl.: Howatson, M.C.), Cambridge: Cambridge University Press.
- Robinson, M. (1999), “Salmacis and Hermaphroditus: When Two Become One: (Ovid. Met. 4.285-388)”, *CQ* 49:212-23.
- Romano, J. A. (2009), “The Invention of Marriage: Hermaphroditus and Salmacis at Halicarnassus and in Ovid”, *CQ* 59: 543-61.
- Sanneh, K. (2017), “A Critic at Large. The Prog Spring. Was progressive rock the end of pop- music history? Yes and no.”, *The New Yorker* 6: 67-71.
- Shakespeare (2017), *A midsummer nicght’s dream* (ed.: Chaudhuri, S.), London-New York: Bloomsbury.
- Silberman, L. (1988), “Mythographic Transformations of Ovid’s Hermaphrodite”, *The Sixteenth Century Journal* 19.4: 643-52.
- Spivak, C. G. (1994), “Can the Subaltern speak?” in Williams, P. – Chrisman, L. (edd.), *Colonial Discourse/ Post-Colonial Theory: A Reader*, New York: Columbia University Press, pp. 66-111.
- Théophraste (2012), *Caractères*, (transl.: Navarre, O.), Paris: Les belles lettres.

## ***Veni, vidi, audivi*: η πρόσληψη μυθολογικών και ιστορικών μοτίβων της ρωμαϊκής αρχαιότητας στον χώρο της metal μουσικής**

Άγγελος Μαλισόβας

Οι κλασικές σπουδές και το metal φαίνονται σε πρώτη φάση έννοιες ασύμβατες. Η εκλεκτικότητα της ερευνητικής πλευράς της φιλολογίας και η παραδοσιακή επιθετικότητα με την οποία είθισται το metal να χαρακτηρίζεται δίνουν την εντύπωση πως πρόκειται για δύο τομείς ετεροκατευθυνόμενους, δίχως κανένα σημείο επαφής. Αυτό είναι εν μέρει αλήθεια. Η πραγματικότητα δείχνει πως τα τελευταία χρόνια η κατάσταση έχει μερικώς αλλάξει. Η διεύρυνση της θεματικής κατεύθυνσης του metal, μουσικά και στιχουργικά, ως απόρροια του συνεπακόλουθου κορεσμού που προκάλεσε η σχετικά αναμενόμενη κι αδιάκοπη εμφάνιση ενός τεράστιου αριθμού συγκροτημάτων, η τάση για καινοτομία και διαφορετικότητα από μέρους τους, καθώς και το παράλληλο άνοιγμα της έρευνας σε τομείς που δεν άπτονται άμεσα του εκάστοτε επιστημονικού κλάδου με τον οποίο κι αυτή καταπιανόταν, έχουν γεφυρώσει το χάσμα που ο παραδοσιακός συντηρητισμός είχε μέχρι πρότινος επιβάλει. Αυτό που επίσης αληθεύει είναι πως ήδη από την αρχή της δημιουργίας του, στα τέλη της δεκαετίας του '60, το metal, στην πρωιμότερη μορφή του, είχε επιλέξει κι ενδιαφερθεί να ασχοληθεί με θέματα που η pop κουλτούρα, αν δεν τα απέρριπτε, τουλάχιστον επ' ουδενί δεν τα προωθούσε: τραγούδια που έθεταν στο επίκεντρο την αρχαία μυθολογία (συμπεριλαμβανομένης και προεξάρχουσας της αρχαιοελληνικής), τη σκανδιναβική παράδοση, ακόμη και το πεδίο της φανταστικής λογοτεχνίας, έχουν αποτελέσει αντικείμενο τραγουδοποιίας από πληθώρα σχημάτων, αφήνοντας το στίγμα τους στην σκληρή μουσική και διατρανώνοντας την παρουσία τους σε έναν μουσικό κόσμο που ολοένα κι εντονότερα εμπορευματοποιείται κι αγκιστρώνεται στις αδηφάγες ορέξεις της τεχνολογίας.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Βλ. και Bartosch (2011) 5, όπου και σημειώνεται η ευρύτατη επιρροή του metal από θέματα λογοτεχνικά, θρησκευτικά, και ιστορικά. Για τον τομέα του φανταστικού ως πρωτογενούς πηγής στο metal βλ. Heesch (2011) 64, ο οποίος, στη συνέχεια του άρθρου του, θα εμμείνει στην παρουσία της σκανδιναβικής μυθολογικής παράδοσης.

Στην παρούσα εισήγηση θα ασχοληθώ με τη διαδικασία της πρόσληψης της ρωμαϊκής αρχαιότητας, σε επίπεδο θεματικών που άπτονται των πεδίων της ιστορίας, του μύθου, και της θρησκείας, από πλευράς metal συγκροτημάτων, καθώς και με τον τρόπο που τα σχήματα αυτά επιλέγουν να τα ενσωματώσουν στο μουσικό τους *corpus*.<sup>2</sup> Θα αναφερθώ σε μοτίβα, πρακτικές και σκηνές της Ρώμης από διάφορες περιόδους της ιστορίας της, καθώς και στα κριτήρια εκείνα που οδηγούν μία μπάντα της συγκεκριμένης υφολογικής κατεύθυνσης να εντάξει τα στοιχεία αυτά στο δισκογραφικό της οπλοστάσιο. Οι συγκεκριμένες επιλογές θα φανερώσουν, από τη μεριά τους, τα χαρακτηριστικά εκείνα που οι metal καλλιτέχνες προκρίνουν ως σημαντικότερα και πιο ταιριαστά για τη μουσική στην οποία έχουν αφοσιωθεί, αλλά και τον τρόπο με τον οποίον εκείνοι βλέπουν την πάλαι πότε κραταιά πολιτεία. Τέλος, θα επιδιώξω να δώσω αδρομερώς την εικόνα της σύγχρονης έρευνας σε ό,τι έχει να κάνει με το metal, καθώς και τις μελλοντικές προεκτάσεις που μπορεί αυτό να λάβει μέσω ενός περαιτέρω συγκερασμού φιλολογίας/ακαδημαϊκότητας και σκληρής μουσικής.

Πρώτ' απ' όλα, όμως, είναι απαραίτητο να θέσουμε ένα προκαταρκτικό πλαίσιο και να προσδιορίσουμε την έννοια του metal, στο οποίο κι επικεντρωνόμαστε. Αυτό που ξεκίνησε αρχικά ως μία πιο στιβαρή και «θορυβώδης» εξέλιξη της rock μουσικής, κατέληξε να αναπτυχθεί σε τέτοιο βαθμό ώστε να μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένα χωνευτήρι ετερόκλητων επιρροών, ένα μουσικό συσσωμάτωμα που συναπαρτίζεται από πληθώρα διαφορετικών στοιχείων και γνωρισμάτων, σε σημείο να θεωρείται πλέον λανθασμένο να μιλάμε για μονάχα ένα μουσικό γένος: heavy metal, death metal, black metal, experimental avant-garde metal είναι μόνο μερικά από τα είδη της μουσικής αυτής, τα οποία λίγη έως μηδαμινή σχέση έχουν μεταξύ τους.<sup>3</sup> Πρόκειται, με άλλα λόγια, για μία ανεξάντλητη «ταμπελοποίηση», η οποία ωστόσο καταδεικνύει την ποικιλία και τα ακραίως διαφορετικά *signa* καθενός από τα εντελώς ξεχωριστά αυτά είδη. Εντούτοις, παρά την ετερογενή αυτή του φύση, το metal διακρίνεται από μία σειρά στοιχείων, τα οποία με τη σειρά τους συνενώνουν τις διαφορετικές αυτές

<sup>2</sup> Ο κατάλογος αυτός των συγκροτημάτων που ασχολούνται με τη ρωμαϊκή αρχαιότητα, σε κάθε έκφρασή της, περιλαμβάνει κατά κύριο λόγο και στη συντριπτική της πλειοψηφία μουσικά σχήματα που έχουν αφιερωθεί απόλυτα στην εξύμνηση της κληρονομιάς της Ρώμης, κι όχι περιπτώσεις που σποραδικά και μη συστηματικά προβαίνουν σε αναφορές σε αυτή (για ουσιαστικούς και πρακτικούς λόγους). Η απομόνωση των αμιγώς ρωμαϊκών συγκροτημάτων προέρχεται από τη ιστοσελίδα «[www.metal-archives.com](http://www.metal-archives.com)», απ' όπου δειγματοληπτούνται και οι εκάστοτε πληροφορίες για τη δισκογραφία και το βιογραφικό κάθε μπάντας.

<sup>3</sup> Για την αδρομερή καταλογογράφηση των χαρακτηριστικών, κυρίως του extreme metal βλ. Unger (2016) 18 κ.ε.

υποκατηγορίες του· γνωρίσματα, δηλαδή, που παραμένουν ως επί το πλείστον σταθερά κι αμετάβλητα: δυναμικότητα, ηχητική ένταση, καταγιστικός ρυθμός μέσω των υψηλά μιξαρισμένων τυμπάνων, ακραία φωνητικά, έμφαση στα μοτίβα και τις μελωδίες της κιθάρας, μελαγχολία κι επιθετικότητα, επίτευξη ποιοτικού και μουσικού «θορύβου», θα λέγαμε, ξέχωρα φυσικά από τα όποια επιμέρους χαρακτηριστικά των συγκεκριμένων υποϊδιωμάτων. Το metal αναδεικνύεται ως κάτι εντελώς διακριτό στην ιστορία της μουσικής και τοποθετείται στο μεταίχμιο του βάρβαρου και του πολιτισμένου.

Σε αυτό το περιβάλλον, λοιπόν, εξυφαίνεται η ιστορία της Ρώμης. Εν αντιθέσει με τις ποικίλες πτυχές της αρχαιοελληνικής παράδοσης, που τόσο στο metal όσο και σε ένα ευρύτερο επίπεδο απαντούν με μεγάλη συχνότητα κι αναδεικνύονται ως ένα αρκετά δημοφιλές αντικείμενο πραγμάτευσης, η ρωμαϊκή μυθολογία και ιστορία τοποθετείται στο παρασκήνιο του μουσικολογικού ενδιαφέροντος, στη σκιά του ελληνικού αντιστοίχου της. Πρέπει να σημειώσουμε, επιπλέον, πως είναι αρκετά συχνό το φαινόμενο η ιστορική κι αληθής αφήγηση να συμπλέκεται με τα μυθολογικά επεισόδια, μία *interpollatio* του φανταστικού στην πραγματικότητα, δύο κόσμοι τόσο έντονα συνυφασμένοι που είναι δύσκολο έως ακατόρθωτο να διαχωριστούν.<sup>4</sup> Ασχέτως όμως με το αν κάτι όντως συνέβη ή συνιστά απλώς αποκύημα συγγραφικής φαντασίας, η ρωμαϊκή ιστορία, μυθολογία και λογοτεχνία προσφέρει απλόχερα ένα πλούσιο υλικό πραγμάτευσης για τον καλλιτέχνη που επιθυμεί να εμβαθύνει σε αυτή. Ποια είναι όμως τα κριτήρια επιλογής από την πληθώρα αυτή των δυνάμει πραγματευομένων και καταγεγραμμένων επεισοδίων; Ποιο είναι το στοιχείο εκείνο που προκρίνεται έναντι των άλλων ώστε να ενταχθεί και να ταιριάξει ιδανικά στα συμφραζόμενα ενός metal δίσκου;

Σε ένα πρώτο επίπεδο, το μοτίβο εκείνο που φαίνεται πως κυριαρχεί σε βάρος όλων των υπολοίπων είναι εκείνο του πολέμου.<sup>5</sup> Η θεματική της μάχης, το περιβάλλον

<sup>4</sup> Ο μύθος, από τη μία, όπως ισχυρίζεται ο Fontanelle, μετασχηματίζεται σε θρησκεία, κάτι που καθιστά τη μερική έστω συνδιαλογή με την ιστορία πιο εύκολη, ενώ παράλληλα, συσχετίζεται με την τέρψη, την ευχαρίστηση που προσφέρει, γεγονός που δημιουργεί με τη σειρά του συνδέσεις με το σκοπό και την ίδια τη λειτουργία της μουσικής. Μουσική, μύθος, και ιστοριογραφία αποκτούν ζωή μέσα από τη δισκογραφική προσπάθεια των συγκροτημάτων που αξιοποιούν γεγονότα κι αφηγήσεις, είτε αληθινές είτε όχι, προκειμένου να πουν μία ιστορία. Η ιστορία αυτή, από τη μεριά της, μπορεί να μην είναι καινοτόμα αφ' εαυτής, ωστόσο διατηρεί τις συνιστώσες που συμβάλλουν στον προσδιορισμό της ως πηγής αφηγηματικού πλούτου και γνώσης, βλ. Detienne (2006) 28-29 για την επέκταση της σκέψης του πρώτου.

<sup>5</sup> Για τον πόλεμο ως κλασικό τόπο πραγμάτευσης των metal συγκροτημάτων, κυρίως όσων καταπιάνονται με το είδος του death metal, βλ. Chaker (2011) 11-12, με χαρακτηριστικό και πρωταρχικό

εκείνο στο οποίο κυριαρχεί η βία, η σύγκρουση, ο ανταγωνισμός, ο θάνατος, φαίνεται πως ανταποκρίνεται πλήρως στα κριτήρια που οι metal καλλιτέχνες σιωπηρά έχουν θεσπίσει, κι αντιστοιχεί στην επιθετική κι ακραία μουσική που το ίδιο το metal μέσω των γνωρισμάτων του προωθεί. Το αυτό αποδεικνύεται κι από το γεγονός ότι η συντριπτική πλειοψηφία των συνθέσεων των ρωμαϊκά κατευθυνόμενων συγκροτημάτων επικεντρώνεται στο μοτίβο του πολέμου. Ένα στοιχείο που, κακά τα ψέματα, αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της ρωμαϊκής ιστορίας.

Προεξάρχουσα φιγούρα και τοτεμική μπάντα του είδους αυτού αποτελούν οι Ex Deo, το δημοφιλέστερο συγκρότημα που καταπιάνεται με ζητήματα ρωμαϊκής ιστορίας και μυθολογίας, οι οποίοι έδωσαν και το έναυσμα για την περαιτέρω ενασχόληση της metal μουσικής με ό,τι η Ρώμη πρεσβεύει. Στους τρεις ολοκληρωμένους του δίσκους, το συγκρότημα από τον Καναδά (με τον τραγουδιστή ωστόσο να διατηρεί καταγωγή από την Ιταλία,<sup>6</sup> την κοιτίδα των περισσότερων συγκροτημάτων ρωμαϊκής κατεύθυνσης) έχει παρουσιάσει δείγματα της εκτενούς ενασχόλησης με τη ρωμαϊκή ιστοριογραφία, συνθέτοντας τραγούδια που εν πολλοίς συνοψίζουν το σύνολο της ιστορίας της αιώνιας πόλης: από τον γενέθλιο μύθο της Ρώμης, με την περσόνα του Ρωμύλου να τιτλοφορεί και την πρώτη τους δισκογραφική απόπειρα (*Romulus*), τον Δεύτερο Καρχηδονιακό Πόλεμο (218-201 π.Χ.), για τον οποίο έχει αφιερωθεί το σύνολο της μόλις περσινής τους κυκλοφορίας, που φέρει τον τίτλο *The Immortal Wars*, μέχρι και το πιο γνωστό τους κομμάτι, το οποίο εξυμνεί τη στρατηγική ικανότητα του Αυγούστου στη ναυμαχία στο Άκτιο το 31 π.Χ., τη μάχη δηλαδή που σηματοδότησε το τέλος της *res publica* και τη συνεπαγόμενη αφετηρία του *principatum*. Ο τίτλος του συγκεκριμένου τραγουδιού, μάλιστα, («The Final War»), υποδηλώνει το τέλος των εμφυλίων πολέμων, μία άποψη που ενστερνιζόταν άλλωστε και η πλειοψηφία των ρωμαίων ιστοριογράφων, καθώς κι ο ίδιος ο λαός της Ρώμης, και συνιστά μία από τις πιο καθοριστικές πολεμικές συρράξεις της αρχαιότητας. Οι Ex Deo, με τη σειρά τους, εξυψώνουν την έννοια του πολέμου και της αιματηρής σύγκρουσης ως το μοναδικό μέσο ικανό να επιφέρει τη σωτηρία και την ειρήνη. Σε αυτό το πολεμικό περιβάλλον, μάλιστα, η νίκη παρουσιάζεται ως αυτοσκοπός, ένα στοιχείο που θα αναλύσουμε σε λίγο.

---

παράδειγμα να τίθενται οι Bolt Thrower. Επιπλέον, η ένταση του αγώνα, ο θόρυβος και η κλαγγή των όπλων ανταποκρίνεται πλήρως σε όσα εν πολλοίς το metal πρεσβεύει, βλ. McParland (2018) 7.

<sup>6</sup> Ακόμη και σε επίπεδο μουσικής δημιουργίας καταδεικνύεται η ανάγκη των ανθρώπων ταύτισης με έναν τόπο, ειδικά την εποχή της παγκοσμιοποίησης, βλ. Umurhan (2012) 58.



Φυσικά, οι Ex Deo δεν αποτελούν τη μοναδική περίπτωση «ρωμαϊκού» σχήματος που θέτει το μοτίβο του πολέμου στο προσκήνιο. Συγκροτήματα όπως οι Unburial έχουν αφιερώσει συνθέσεις τους στη Μάχη των Καρρών, τη σύγκρουση δηλαδή της Ρώμης του Κράσσου εναντίον των Πάρθων το 53 π.Χ. («Carrhae»): οι Asterium, από κοινού με τους Ex Deo, έχουν ασχοληθεί με την εκστρατεία του Ιουλίου Καίσαρα στους Γαλατικούς Πολέμους, με προεξάρχουσες τις μάχες στην Αλέσια τον Σεπτέμβρη του 52 π.Χ. («Alesia»), ενώ ιδιαίτερα δημοφιλής locus communis έχει αποτελέσει και η μάχη του Τευτοβούργιου Δρυμού του 9 μ.Χ., γνωστή ως clades variana, για την οποία μάλιστα έχει συντεθεί κι ολόκληρος δίσκος με τίτλο *Arminius-Furor Teutonicus* από τους Rebellion, εξυμνώντας αυτή τη φορά τη νίκη του Αρμίνιου επί του Βάρου, από την πλευρά των γερμανικών φύλων, όπως γίνεται αντιληπτό. Φυσικά, το μοτίβο της διαμάχης και της βίας αναδεικνύεται και σε περιπτώσεις εσωτερικής σύγκρουσης, όπως παρουσιάζεται και η μουσική αφήγηση της συμβολικής διάβασης του ποταμού Ρουβίκωνα από τον Ιούλιο Καίσαρα στις 10 Ιανουαρίου του 49 π.Χ. (πβ. το τραγούδι «Alea iacta est» των Asterium και το «Rubicon» των Unburial) και τη συνεπαγόμενη μάχη των Φαρσάλων με αντίπαλο τον Πομπηίο έναν χρόνο μετά (πβ. το κομμάτι «Pharsalia» των Unburial, ως ευθεία παραπομπή στο έργο του Λουκανού αφιερωμένο στο ιστορικό αυτό επεισόδιο), η οποία κατέληξε μετά από μερικά μόλις χρόνια στη δολοφονία του Καίσαρα. Η τελευταία, αν και δεν εντάσσεται στο αυστηρό πολεμικό πλαίσιο που έχουμε θέσει, διατηρεί όλες εκείνες τις συνυποδηλώσεις μιας πολεμικής σύρραξης, όπως η αιματοχυσία, η ακραία αντιπαλότητα, η βία, επιχειρήματα ικανά να την αναδείξουν ως ένα από τα προσφιλέστερα θέματα πραγμάτευσης των metal συγκροτημάτων (πβ. «Blade of Brutus» των Exordium Mors, «Ides of March» των Dark Quarterer και των Unburial, κλπ.).<sup>7</sup> Οι μπάντες εμπνέονται από τις λυσσώδεις αντιπαλότητες και τις πολεμικές συρράξεις που απαντούν με μεγάλη συχνότητα καθόλη τη διάρκεια της ρωμαϊκής ιστορίας, βρίσκοντας τον κατάλληλο μοχλό κινητοποίησης των οπαδών μέσω και της αντίστοιχα βίαιης και μανιώδους μουσικής τους. Στίχος και μουσική βρίσκονται σε απόλυτη σύμπνοια, γεγονός που δικαιολογεί την επαναλαμβανόμενη παρουσία του στρατιωτικού μοτίβου στο metal περιβάλλον.

Από τα στρατιωτικά *exempla* που αξιοποιήσαμε, γίνεται κατανοητό πως τα συγκροτήματα που καταπιάνονται με τον ρωμαϊκό πολιτισμό θέτουν στο επίκεντρο του

<sup>7</sup> Εν αντιθέσει με άλλες αμιγώς πολεμικές συνθέσεις, τα επεισόδια του εμφυλίου δεν εξυμνούνται, καθώς αυτός αποτελεί μάστιγα της πολιτείας βλ. και Umurhan (2012) 144.

ενδιαφέροντος όχι μονάχα τον πόλεμο αυτόν καθαυτόν, αλλά την *persona* του στρατηγού, του προτυποποιημένου αρχηγού, του ατόμου εκείνου που ηγείται των προσπαθειών και του οράματος ενός ολόκληρου έθνους (αναχρονιστικά μιλώντας), καθώς και τις αρετές με τις οποίες αυτός περιβάλλεται. Ο Σκιπίων ο Αφρικανός, ο «*Scipio indomitus victor*», όπως χαρακτηριστικά τον προσδιορίζουν οι Ade, διαθέτει πρωταγωνιστικό ρόλο στο «*The Immortal Wars*» των Ex Deo, με τραγούδια όπως αυτά που αφορούν στο Σάγουντο, τη διάσχιση των Άλπεων, τη μάχη της Ζάμα να καταγράφουν την πορεία του Δεύτερου Καρχηδονιακού μέσω των σημαντικότερων στιγμιότυπων του σε βάρος του στρατού του Αννίβα. Ξεχωριστή η αναφορά στη μορφή του Κάτωνα μέσω της εμβληματικής πια φράσης του «*Carthago delenda est*», δηλώνοντας την επιτακτική νίκη σε βάρος του σπουδαιότερου και ισχυρότερου εχθρού της Ρώμης, *sententia* που έχει αναπαραχθεί από ουκ ολίγα μουσικά σχήματα.<sup>8</sup> Οι μορφές του Ιουλίου Καίσαρα και του θετού του γιου, του Οκταβιανού, ως σύμβολα της στρατιωτικής ισχύος της Ρώμης, κάνουν την εμφάνισή τους επανειλημμένως, με την προσωποκρατία να επεκτείνεται και μέσω της παρουσίας λοιπών αυτοκρατόρων, γνωστών για τα πολεμικά τους κατορθώματα, όπως ο Νέρων, με το συγκρότημα *Neron Kaiser* να ονοματοδοτεί το δίσκο τους *Magnum Incendium*, ο Αδριανός (τραγούδι για το «*Vallum Hadriani*») κι ο Κόμμοδος (μπάντα *Kommodus*), μεταξύ άλλων. Απαντούν επίσης αναφορές και μουσικά «αφιερώματα» σε σημαίνουσες προσωπικότητες που έχουν διαδραματίσει πρωτεύοντα ρόλο στη διαμόρφωση της ρωμαϊκής ιστορίας, όπως ο *Cincinnatus* (Deos) κι ο ηγέτης της επανάστασης των Μονομάχων, ο Σπάρτακος (τραγούδια αφιερωμένα σε αυτόν από τους Ade και την ίδια τη μπάντα *Spartacus*). Ιδιάζουσα θέση κατέχει η μυθική φιγούρα του Αινεία, η οποία και πρωταγωνιστεί σε δύο concept δίσκους αφιερωμένους στην Αινειάδα (και οι δύο του 2013, ο ένας με τίτλο *Aeneid*, των *Heimdall*, ο έτερος με τίτλο *Hesperia*, των *Stormlord*), οι οποίοι και παρουσιάζονται άκρως προσωποκεντρικοί. Ειδικότερα, δίνουν κι αυτοί με τη σειρά τους έμφαση στα πολεμικά κατορθώματα και τις περιπέτειες του Τρώα ήρωα, κι όχι τόσο σε λοιπά στιγμιότυπα της ζωής του, όπως για π.χ. το ειδύλλιό του με τη Διδώ. Το παρόν αποδεικνύει πως το metal συνειδητά επιλέγει το μοτίβο της βίας και του πολέμου

<sup>8</sup> Οι *Voltumna*, ωστόσο, αναδιατυπώνουν τη φράση αυτή του Κάτωνα, αναστρέφοντας το νόημά της: άδουν «*Roma delenda est*», καθώς το κινούμενο σε ετρουσκικά εδάφη συγκρότημα θέτει τη Ρώμη στο αντίπαλο στρατόπεδο, ως εχθρό του «λαού» τους. Και άλλες μπάντες έχουν καταπιαστεί με στρατιωτικά συμφραζόμενα από την πλευρά εχθρών της Ρώμης, όπως είναι οι *Eluveitie* με το δίσκο *Helvetior*, σχετικό με τους Γαλατικούς Πολέμους, από την πλευρά των Κελτών, αλλά και οι *Heidevolk*, όπου στον δίσκο *Batavi* τίθεται στο προσκήνιο η ομώνυμη αρχαία γερμανική φυλή. Και τα δύο αυτά σχήματα, όμως, δεν ασχολούνται εν γένει με τη ρωμαϊκή ιστορία, αλλά μονάχα μεμονωμένα.

ως στοιχείο απόλυτα ταιριαστό στις δικές του συμβάσεις, απορρίπτοντας, στον μεγαλύτερο βαθμό του, οτιδήποτε δεν συνάδει με αυτό, σε αντίθεση με άλλα είδη μουσικής που ενσωματώνουν αντίστοιχης υφής επεισόδια (όπως είναι η όπερα «Διδώ και Αινείας» του Πέρσελ).<sup>9</sup> Τα πρόσωπα που προβάλλονται μέσα από τις στρατιωτικές επιχειρήσεις διακρίνονται από αμιγώς metal χαρακτηριστικά: αποφασιστικότητα κινήσεων, τόλμη, επαναστατικότητα, κι επιθυμία για αλλαγή. Η επιβολή της βούλησής τους διά της βίας που ηχοποιείται στα μοτίβα της σκληρής μουσικής διατρέχει το σύνολο των πρωταγωνιστών της παραδοσιακής ρωμαϊκής ιστοριογραφίας, βρίσκοντας μάλιστα το alter ego τους στην περσόνα που προβάλλεται από τον frontman του εκάστοτε συγκροτήματος, την παραδοσιακά λογιζόμενη ως εικόνα της μπάντας, ο οποίος, με τη σειρά του, ενσαρκώνοντας τον ρόλο του *imperator*, πραγματώνει ένα βίαιο *spectaculum* επί σκηνής.

Ως προέκταση αυτού, παρατηρούμε πως ο *imperator*, είτε ως στρατηγός είτε ως αυτοκράτορας, θέτει έναν και μόνο στόχο: να είναι *victor*. Το μοτίβο του *invictus*, του άτρωτου πολεμιστή, αναδεικνύεται ως μία από τις σπουδαιότερες *virtutes* στο πεδίο της μάχης, δίνοντας μία θέση στο μουσικό οπλοστάσιο των Ex Deo, των Unburial, αλλά και πολλών άλλων μουσικών σχημάτων. Το συγκρότημα In nomine Romae το θέτει ξεκάθαρα: «aut vincere aut mori»· η νίκη είναι μονόδρομος· ως εναλλακτική επιλογή τίθεται μονάχα ο θάνατος. Ο νικητής στρατηλάτης, αυτός που θα φέρει το θρίαμβο και τη δόξα (βλ. π.χ. τα «Triumphus et Gloria» από Asterium, «Gloria Romanorum» από SPQR), αποτελεί τη μοναδική αποδεκτή φιγούρα στρατιωτικού, καθώς η νίκη και η επιβολή της ισχύος της δικής του και της πατρίδας του διά της αιματηρής μάχης συνιστά το μοναδικό μέσο ανάδειξης του *imperium*. Η συγκεκριμένη πολυσήμαντη λέξη, ανώτερη από αντίστοιχες φράσεις που δηλώνουν τη δύναμη, όπως η *potestas* και η *potentia*, προσδιορίζει ακριβώς την εξουσία εκείνη που προέρχεται από τους *magistrates*, τους υψηλόβαθμους του *cursus honorum*, και είναι δηλωτική της ανώτερης μορφής στρατιωτικής δύναμης. Ως πηγή *auctoritas* και φορέας της πολεμικής εξουσίας, το περιεχόμενο του *imperium* αξιοποιείται κατά κόρον από metal συγκροτήματα, όπου η λέξη απαντά σε ευρύτατη χρήση, σε μόνες όπως οι Asterium,

<sup>9</sup> Βλ. Biemann (2011) 141, όπου αναφέρεται ότι όντως ο ρομαντισμός δεν έχει θέση στο παραδοσιακό metal. Συνεχίζει διακρίνοντας δύο ειδών δυνάμεις που στοιχειοθετούν τη βασική κατεύθυνση της ακραίας μουσικής: αυτή της διονυσιακής δύναμης, όπου εντάσσεται το κλασικό μοτίβο του “sex, drugs and rock ‘n’ roll”, και της χαοτικής δύναμης, εκείνης που περιλαμβάνει τον θάνατο, τα τέρατα, την καταστροφή, και τόσα άλλα όπως θα πραγματευτούμε στη συνέχεια της μελέτης μας. Για τον Βεργίλιο στο χώρο της μουσικής, βλ. Fitzgerald (2010) 341-2, όπου με στόμφο αναφέρει ότι «η Αινειάδα ζει στην όπερα».

οι *Descendant*, και τόσες άλλες που επιθυμούν να προσδώσουν έναν ηγετικό τόνο στα πολεμικά κατευθυνόμενα τραγούδια τους. Από τους τίτλους δεν λείπουν κι αντίστοιχες στερεότυπες φράσεις της ρωμαϊκής πολεμικής, κατά κύριο λόγο, παράδοσης, όπως έχουν ευρύτατα παραδοθεί στις μέρες μας, όπως τα γνωστά «*veni, vidi, vici*» (*Twins Crew, Deos*), «*si vis pacem, para bellum*» (*Asterium*), «*divide et impera*» (*Ex Deo*), κι άλλες παρόμοιες, αποδεικνύοντας την εμμονή των *metal* σχημάτων σε συμφραζόμενα αμιγώς πολεμικού περιεχομένου.

Πέρα όμως από τα καθαρά πολεμικά και στρατιωτικά χαρακτηριστικά υποβόσκει ένα άλλο στοιχείο, το οποίο και προωθείται με τρόπο λανθάνοντα, αλλά συγχρόνως εξίσου έντονο: αυτό της αρρενωπότητας.<sup>10</sup> Ο Ρωμαίος στρατηγός, ο στρατηλάτης της νίκης, ο *invictus*, όπως τον χαρακτηρίσαμε προηγουμένως, αποτελεί πάντοτε μία ανδρική φιγούρα, εμποτισμένη με συμβατικά και παραδοσιακά εννοούμενα ανδρικά χαρακτηριστικά: προβαίνει σε ανδρικές δραστηριότητες, εξουσιάζει έναν ανδρικό στρατό κι επιβάλλει τη θέλησή του κατά τρόπο που παραπέμπει σε καθαρά ανδρικά μονοπάτια. Ο πρωταγωνιστής των μουσικών αφηγήσεων που τα ρωμαϊκά συγκροτήματα θέτουν στο προσκήνιο φροντίζει να περιβάλλεται από, στη συντριπτική πλειοψηφία τους, άνδρες μουσικούς, απευθυνόμενους σε ένα αντίστοιχο ανδρικό κοινό.<sup>11</sup> Προτάσσοντας την κιθάρα, το κλασικό σύμβολο του *metal*, ως ένα φαλλικό *signum* επικυριαρχίας,<sup>12</sup> σε συνδυασμό με την εν γένει κινησιολογία και το επί σκηνής *spectaculum* που πραγματώνεται σε συνθήκες ζωντανών εμφανίσεων, τα συγκροτήματα έλκονται από την ισχύ και τη ρώμη (με μικρό ρ) που οι άνδρες ηγέτες αποπνέουν. Αυτός είναι κι ένας από τους βασικούς λόγους που επιλέγουν όχι μόνο να τους εξυμνήσουν, αλλά και να τους αναπαραστήσουν. Η *metal* αρρενωπότητα βασίζεται και θεμελιώνεται από τις εκφάνσεις βίας και δύναμης που προτάσσονται στις μουσικές συνθέσεις.<sup>13</sup> Από την άλλη, η φυλετική αυτή ταύτιση καλλιτεχνών κι οπαδών, στη μεγάλη της πλειοψηφία, όπως αναφέραμε, αποτελεί και καθοριστικό παράγοντα επιτυχίας των συγκροτημάτων και της μουσικής τους, με την αρρενωπότητα που

<sup>10</sup> Ένα στοιχείο που εμφανίζεται στο απόγειό του στους *Manowar*, με όλα τα χαρακτηριστικά που θα αναφερθούν στη συνέχεια να απαντούν στη δισκογραφία τους, βλ. και Heesch (2011) 78.

<sup>11</sup> Στη μελέτη του για το βρετανικό *heavy metal*, ο Weinstein (2009) 17-8 τονίζει ακριβώς αυτή την επικράτηση του ανδρικού φύλου στον ευρύτερο χώρο του *rock* (πβ. και τον όρο “*cock rock*” με τον οποίο και προσδιορίζει τα ανδροκρατούμενα συγκροτήματα), κάτι που ωστόσο έχει μεταβληθεί αρκετά τα τελευταία χρόνια, με την είσοδο ολοένα και περισσότερων γυναικών στα ποικίλα υποείδη του *metal*, με τα οποία άλλωστε κι ο συγγραφέας δεν ασχολείται. Για το σεξισμό που περιβάλλει το σύνολο των αναφερόμενων δραστηριοτήτων, βλ. και Kahn-Harris (2007) 76 κ.ε.

<sup>12</sup> Βλ. Weinstein (2009) 18.

<sup>13</sup> Βλ. Kahn-Harris (2007) 76.

προβάλλεται να γίνεται αυτοστιγμεί αποδεκτή.<sup>14</sup> Σύμφωνα άλλωστε και με έρευνες στο πλαίσιο των *gender studies*, οι οποίες έχουν ασχοληθεί εκτενώς με τις φυλετικές σχέσεις στο χώρο του *metal*, το είδος αυτό της ακραίας μουσικής, σχεδόν αναπόφευκτα, συνιστά «έναν διάλογο διαμορφωμένο από ένα πατριαρχικό μοντέλο, σε συμφραζόμενα του δυτικού καπιταλισμού και της αντίστοιχα ανδροκρατούμενης κοινωνίας».<sup>15</sup> Το επαναλαμβανόμενο αυτό μοτίβο μετατρέπεται, επομένως, σε έναν λογικό κοινό τόπο που προεκτείνει με τη σειρά του το ήδη διαδεδομένο κι ουσιαστικά αποκρυσταλλωμένο μουσικό τοπίο.

Δεν είναι ωστόσο μονάχα ο πόλεμος το στοιχείο εκείνο που τα συγκροτήματα επιδιώκουν να απορροφήσουν από τη ρωμαϊκή κληρονομιά και να το οικειοποιηθούν. Ο δεύτερος *locus communis* που απαντά στη στιχουργία των *metal* σχημάτων έγκειται στο μοτίβο εκείνο που το είδος αποπνέει ίσως περισσότερο από κάθε άλλο, τουλάχιστον βάσει της περιρρέουσας κοινής γνώμης: αυτό του Κακού.<sup>16</sup>

Με την έννοια αυτή δεν εννοούμε αποκλειστικά το γνώρισμα του βλαβερού, του πανούργου, του εν πολλοίς αντιθέτου του Καλού. Ως Κακό θα ορίσουμε το στοιχείο εκείνο που επενδύεται με ζοφερά συμφραζόμενα, το σκοτεινό, το μυστηριακό και το υποχθόνιο. Εκείνο που βρίσκεται στο χώρο του αγνώστου και του αδιόρατου, του υπογείου, κυριολεκτικά και μεταφορικά. Το Κακό εγκολπώνεται το μη τετριμμένο, το απαγορευμένο και ιερό, το τρομακτικό. Ακόμη και το θάνατο.

Το *metal* ανέκαθεν θεωρούταν ένα *underground* μουσικό είδος. Σε καμία περίπτωση δεν ανταποκρινόταν στις νόρμες κάθε εποχής κι επέλεγε να ακολουθήσει τα δικά του μονοπάτια. Μονοπάτια που πολλές φορές οδηγούσαν σε αρκετά παραγκωνισμένες κι αντισυμβατικές κοινωνικές και μη πτυχές, γεγονός που σε βάθος χρόνου τού κληροδότησε το «στίγμα» του σκοτεινού και του ακραίου, με τις εντόνοτατες αντιδράσεις που συχνά έπονταν, για το λόγο αυτό, να καταδεικνύουν τη μη αποδοχή και την περιθωριοποίηση τόσο του μουσικολογικού του περιεχομένου, όσο και των μουσικών κι οπαδών που ασχολούνταν εκτεταμένα με αυτό.<sup>17</sup> Ως εκ τούτου, η συγκεκριμένη κατάσταση συσπείρωσε τους μουσικούς και δημιούργησε ένα

<sup>14</sup> Πβ. τη διαδεδομένη άποψη του Barker, ότι δηλαδή η δημοφιλία ενός οποιουδήποτε καλλιτεχνικού αντικειμένου εξαρτάται από το πόσο αντανάκλα τις εμπειρίες του κοινού στο οποίο απευθύνεται, βλ. Morris (2005) 131.

<sup>15</sup> Βλ. Walser (1993) 109.

<sup>16</sup> Βλ. και Morris (2015) 293-4.

<sup>17</sup> Ο Kahn-Harris (2007) 27-9 συνοψίζει ορισμένες από τις αντιδράσεις σε βάρος του *metal*, οι οποίες και ξέσπασαν με αφορμή μία σειρά γεγονότων που συνδέθηκαν με την παρουσία της μουσικής αυτής. Βλ. και Rafalovich — Schneider (2005) 133 για επιπρόσθετες πληροφορίες.

προηγούμενο, διαμορφώνοντας εν πολλοίς τη φύση και την κατεύθυνση της ίδιας της μουσικής.<sup>18</sup> Παρά το γεγονός ότι η κατάσταση έχει μεταβληθεί αρκετά σε σχέση με το παρελθόν, η έλξη προς αυτό το Κακό και η σκοτεινή ατμόσφαιρα έχουν σε μεγάλο βαθμό διατηρηθεί ως μία μουσική σύμβαση που προσδίδει στο metal ένα εντελώς διακριτό χαρακτηριστικό, μία σφραγίδα αναγνώρισης.

Τα ρωμαϊκά συγκροτήματα με τη σειρά τους εκμεταλλεύονται το συγκεκριμένο μουσικό τόπο, βρίσκοντας το αντίστοιχα σκοτεινό υλικό που χρειάζονται στο πεδίο της ευρύτερης ρωμαϊκής θρησκείας και του μύθου. Σε πρώτη φάση, οι Ade είναι εκείνοι που συνέθεσαν τον δικό τους ύμνο για τις Manes, τις ψυχές των νεκρών και των αποβιωσάντων αγαπημένων προσώπων, ενώ οι Refawn καταπιάνονται με τη γιορτή των Lemuria, ludus που διαρκούσε από τις 9 έως τις 13 Μαΐου, σχετιζόμενος κι αυτός με τα πνεύματα των τεθνεώτων, δείχνοντας την προτίμηση των ρωμαϊκών συγκροτημάτων σε ό,τι σχετίζεται με τον Κάτω Κόσμο. Πράγματι, αναφορές στη Στύγα, τον Τάρταρο, ακόμη και τις Ερινύες είναι συχνότερες (βλ. λ.χ. το δίσκο *Finis Ixion* των Gohrgone), κι όχι μονάχα από metal συγκροτήματα, μία ένδειξη του ότι ο θάνατος προκαλεί μάλλον δέος και μυστήριο παρά φόβο.<sup>19</sup> Μνεία γίνεται ακόμη και για την Άορνο λίμνη, τη φερόμενη ως είσοδο στον Κάτω Κόσμο, όπως απαντά και στην *Αινειάδα*,<sup>20</sup> μέσα από το συγκρότημα *Avernium Whispers*, που φέρει το όνομά της. Οι *Tersivel* εξυμνούν τη θεά *Proserpina* και τον *Bacchus*, με τις συνυποδηλώσεις του Κακού που συνέχουν και τους δύο να είναι προφανείς, ενώ οι *Februus* αποτίουν φόρο τιμής στον ομώνυμο αρχαίο ιταλικό θεό του Κάτω Κόσμου, την καταχθόνια μορφή του οποίου λάτρευαν και οι *Ετρούσκοι*.

Για να επιστρέψουμε όμως και στις ρωμαϊκές γιορτές που αναφέρθηκαν προ ολίγου, φαίνεται πως έχαιραν ιδιαίτερης εκτίμησης από τις metal μπάντες, δεδομένων και των συνθέσεων τραγουδιών τόσο για τα *Saturnalia*, όσο και για την ιδιόμορφη φύση των *Lupercalia*. Ο πρώτος *ludus*, ο μάλλον πιο δημοφιλής στο σύνολο των θρησκευτικών παιγνίων που κατέκλυζαν το ρωμαϊκό ημερολογιακό έτος, προξενούσε και τη μεγαλύτερη εντύπωση στα metal συγκροτήματα: σχήματα όπως οι *Saturnus* και

<sup>18</sup> Πολλές φορές σε τέτοιο βαθμό, ώστε τα συγκροτήματα να επιδιώκουν αυτή την περιθωριοποίηση και προκαλούν τη φθορά στους ίδιους τους τους εαυτούς, ειδικά όταν έχουμε να κάνουμε με το black metal, βλ. Hoffin (2018) 82-4.

<sup>19</sup> Η προσέγγιση του θανάτου και του Κάτω Κόσμου είναι εφικτό να πραγματοποιηθεί με μία σειρά από μεθόδους, οι οποίες ως επί το πλείστον υιοθετούνται από τα black metal σχήματα, όπως αυτή του corpse-paint, η προσομοίωση, με άλλα λόγια, της σαπισμένης και θανατηφόρας όψης ενός πτώματος, βλ. Hoffin (2018) 85.

<sup>20</sup> Πβ. *Aen.* 6.118

οι Saturnalia Temple έχουν «βαφτιστεί» από ακριβώς αυτή τη γιορτή προς τιμή του θεού Κρόνου, ενώ οι Ordo Inferus ονοματοδοτούν δύο εκ των συνθέσεών τους «Io Saturnalia» και «Saturnum salutamus». Τα Lupercalia, από την άλλη, *ludus* που τελούταν στις 15 του Φεβρουαρίου από τους ιερείς Luperci προς τιμήν του θεού Πάνα, συνιστούν την κεντρομόλο δύναμη της μπάντας Selvans. Οι Ιταλοί όχι μόνο επικέντρωσαν τη στιχουργική τους προσπάθεια στην αποτύπωση των θεματικών της συγκεκριμένης γιορτής, αλλά ενσωματώνουν τη μεταμφίηση του λύκου και στο δικό τους παρουσιαστικό, μία προσπάθεια ορθής αναπαράστασης του δρωμένου, αλλά και πρόκλησης φόβου, ένα μοτίβο που ταιριάζει απόλυτα στην επιθετική φύση της μουσικής αυτής.<sup>21</sup>

Η παρουσία μάλιστα του λύκου δεν είναι διόλου συμπτωματική. Ο λύκος διαδραματίζει αποφαστικό ρόλο και στο χώρο του metal, κατ' αναλογία με αυτόν που έπαιζε και στη ρωμαϊκή κοσμοθεωρία, μέσω συγκροτημάτων όπως οι Ulver, αλλά και με τραγούδια για την ίδια τη lupa, όπως το «lupa mater» των Deos, μία ευθεία παραπομπή στον γενεσιουργό μύθο της Ρώμης, αλλά και για το φανταστικό φαινόμενο της λυκανθρωπίας, όπως παραδίδεται άλλωστε κι από τον μύθο του Λυκάονα, τις αφηγήσεις του Πλίνιου, αλλά κι από λοιπές ρωμαϊκές πηγές, βρίσκοντας μουσική ενσάρκωση στους Selvans («Clangores plenilunio») και τους Ade («Versipellis») μεταξύ άλλων.<sup>22</sup> Τα metal συγκροτήματα λαμβάνουν τον ρωμαϊκό συμβολισμό του λύκου και τον μετατρέπουν σε ένα ζωώδες αρχέτυπο του Κακού, σε ένα τερατόμορφο πλάσμα που διψάει για θάνατο κι αίμα.

Αυτά ακριβώς τα δύο στοιχεία είναι που συγκινούν τους metal τραγουδοποιούς, γεγονός που πραγματώνεται λεκτικά μέσω της ευρύτατης χρήσης αντιστοίχων φράσεων και θεματικών της λατινικής.<sup>23</sup> Οι μπάντες Mors Summa και Exordium Mors θέτουν ως βάση του ίδιου τους του σχήματος τον θάνατο, αλλά και οι Deos συνθέτουν την προσωπική τους *laudatio funebris*, τον επικήδειο ενός αμιγώς metal θανάτου. Οι

<sup>21</sup> Για το μοτίβο του λύκου στο metal εν γένει, βλ. Mounihan – Söderlind (2003) 207-12· Stephanou (2010) 158-9, με τον λύκο να εμφανίζεται ως γοτθικό σύμβολο, συνδεδεμένο με τη νύχτα.

<sup>22</sup> Πβ. Πλίν. 8.34.80-3· Πετρ. 61-2, κλπ..

<sup>23</sup> Η λατινική γλώσσα, ειδικά σε ό,τι έχει να κάνει με το μοτίβο του Κακού, όπως το έχουμε προσδιορίσει, προσδίδει το απαραίτητο μυστηριακό κι εξωτικό στοιχείο, έναν ιδιαίτερο τόνο που προσθέτει στη σκοτεινή κι otherworld εικόνα, παρά τα όποια γραμματικοσυντακτικά και λεξιλογικά ολισθήματα ενδεχομένως υπάρχουν, βλ. και Campbell (2009) 112), όπου σημειώνεται πως η παρουσία λατινικών υπαινιγμών προσδίδει την απαραίτητη *gravitas*. Στην πλειονότητα των περιπτώσεων, οι λατινικές αυτές λεκτικές συνθέσεις μπορούν να ενταχθούν στον κλάδο των νεολατινικών, καθώς πρόκειται για δημιουργήματα *ex nihilo*, με τη διαδικασία φυσικά της μίμησης. Συνιστά, βέβαια, μία πρακτική όχι ιδιαίτερα διαδεδομένη, βλ. και Ludwig (2009) 378-80.

Ex Deo επανέρχονται στο προσκήνιο με το τραγούδι «*Damnatio ad Bestias*», έναν ιδιαίτερο τύπο κεφαλικής ποινής, όπου ο καταδικασμένος θανατωνόταν από άγρια ζώα, αλλά και με το «*The Tiberius' Cliff*», μια εκτέλεση που πραγματοποιούταν με την κατακρήμνιση από λόφο, ενώ ο αυτοκράτορας παρατηρούσε το όλο θέαμα. Η έμφαση στη σκληρότητα προκειμένου να ολοκληρωθεί το μοτίβο του θανάτου είναι χαρακτηριστική, η οποία πολλές φορές ακολουθείται από την παρουσία του αίματος, όπως λ.χ. τα τραγούδια «*Prooemium sanguine*» και «*Sanguine pluit in Arena*», αμφότερα των Ade.

Ιδιαίτερη μνεία, τέλος, θα πρέπει να γίνει σε ένα κομμάτι που εντάσσεται περισσότερο στην ιταλική κι όχι αυστηρά στην ρωμαϊκή ιστορία: αυτό των Ετρούσκων. Αν και το πεδίο της ετρουσκολογίας δεν ανήκει σε όσα μπορούν να χαρακτηριστούν ως δημοφιλή θέματα στον χώρο της κλασικής αρχαιογνωσίας, το metal έχει να επιδείξει μία διόλου ευκαταφρόνητη μερίδα συγκροτημάτων που ασχολείται σχεδόν αποκλειστικά με τη συγκεκριμένη θεματική, φανερώνοντας μία αξιόπαινη αφοσίωση στην παράδοση του τόπου καταγωγής τους (η πλειοψηφία αυτών των σχημάτων προέρχεται από το χώρο της Τοσκάνης και της ευρύτερης περιοχής). Και στην περίπτωση των ετρουσικά κατευθυνόμενων αυτών μπαντών, ωστόσο, τα μοτίβα δεν διαφοροποιούνται ιδιαίτερα από τα ρωμαϊκά αντίστοιχά τους: το στοιχείο που συγκινεί τα μουσικά σχήματα δεν είναι άλλο από το θάνατο, το μυστήριο, το σκοτεινό και Κακό, τα οποία ως επί το πλείστον εκφράζονται κι εδώ μέσα από το πεδίο της θρησκείας και του μύθου.<sup>24</sup> Δημοφιλέστεροι από αυτή τη χορεία συγκροτημάτων είναι οι Dark Quarterer, οι οποίοι κι έχουν αφιερώσει το σύνολο της δισκογραφίας τους στην εξύμνηση της ιστορίας της πατρίδας τους, χωρίς όμως να εξαντλούν τα θεματικά μοτίβα, ούτε να προχωρούν βαθύτερα από την επιφάνεια, όπως κάνουν άλλοι, εμμένοντας όμως στο γνωστό πολεμικό περιβάλλον που έχουμε ήδη πραγματευτεί. Στη θεματική των συγκροτημάτων κυριαρχούν οι θεότητες, κυρίως χθόνιες, που συνδέονται με συμφραζόμενα του Κακού και του Κάτω Κόσμου: οι Voltumna υμνούν με το τραγούδι που φέρει το όνομά της τη χθόνια αυτή θεότητα των Ταρτάρων, εκείνη

<sup>24</sup> Άλλωστε, και η ίδια η ετρουσκική εικονοποιία είναι βίαιη, γεγονός που τονίζεται από τον Carpio (2016) 410-1, κάτι που προσφέρει απλόχερα ένα επιπρόσθετο επιχείρημα στα metal συγκροτήματα να αφομοιώσουν το περιεχόμενό της. Ο ίδιος τονίζει, επίσης, πως η προτίμηση ενός λαού στο βάνουσο είναι δύσκολη στην κατανόηση, ιδιαίτερα από τη στιγμή που εκλείπουν οι γραπτές μαρτυρίες. Από την άλλη, η προτίμηση των metal μουσικών σε συμφραζόμενα βίαια είναι αυτονόητη, ελέω και της φύσης της ίδιας της επιθετικής αυτής μουσικής. Στο επίπεδο της θρησκείας, ο αρχαίος συγγραφέας Αρνόβιος θυμίζει πως η Ετρουρία θεωρούταν *genetrix et mater superstitionum*, βλ. *Adv. gen.* 7.26.



που εξελίχθηκε ως *deus Etruriae primus*, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Βάρρωνα,<sup>25</sup> κι αντιστοιχούσε στον ρωμαϊκό θεό Vertumnus. Η μπάντα Thaclthi (δηλαδή «σιωπηρά»), από την άλλη, καταπιάνεται με τη θεότητα Hinthial, ένα όνομα που μπορεί να μεταφραστεί ως σκιά, φάντασμα, κι ενέχει τη δηλωτική ισχύ του ρωμαϊκού *genius*, ενώ οι Febrius αφιερώνουν σύνθεσή τους στον γνωστότερο Fufluns, ο οποίος και στο πλαίσιο του θρησκευτικού συγκρητισμού<sup>26</sup> ταυτίζεται με τον Bacchus/Liber, σχετιζόμενος επίσης με τον Κάτω Κόσμο, κατ' αναλογία με το θεό Διόνυσο και τη γνωστή κατάβασή του προκειμένου να οδηγήσει τη μητέρα του Σεμέλη στα ουράνια.<sup>27</sup> Οι Thuchulcha, μπάντα που οφείλει το όνομά της στη χθόνια δαιμονική φιγούρα που φέρει το ίδιο όνομα και κατοικεί στον ετρουσκικό Άδη, τον Aita (για τον οποίο έχει συντεθεί επίσης τραγούδι από τους Etrusgrave), εμμένουν σε μοτίβα του Κάτω Κόσμου, με τις αναφορές στον Culsu, τη δαιμονική θεότητα που φυλάει της πύλες των Ταρτάρων, και τη Cat(v)ha (βλ. το τραγούδι «Goddess of Pyrgi») να είναι χαρακτηριστικές. Θρησκεία και πόλεμος, από κοινού αυτή τη φορά, αναδεικνύονται μέσα από τον Celslan, όπως εκφράζεται από τους Febrius, θεός γνωστός για ένα είδος θεομαχίας-γιγαντομαχίας με αντίπαλο τον Laran, το θεό του πολέμου. Δεν λείπει όμως φυσικά και η αντίστοιχη πραγμάτευση ποικίλων άλλων ετρουσκικών θεοτήτων, όπως του Nethuns (από τους Ver Sacrum και τους Aisna), του Selvans (από την ομώνυμη μπάντα) και του Tages (Voltumna),<sup>28</sup> αλλά και μνεία ορισμένων καθαρά ιστορικών μοτίβων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο δίσκος *Dodecapoli* του 2017, ξανά πόνημα των Voltumna, όπου κάθε ένα από τα 12 κομμάτια που συναπαρτίζουν το άλμπουμ αντιστοιχεί σε μία πόλη της Ετρουσκικής Ομοσπονδίας: το Arrhatio, την Καιρέα, το Κλούσιον, την Κόρτωνα, την Περούσια, το Ποπλώνιον, την Ταρκυνία, τη Βετουλωνία, τους Βηίους, τις Βολατέρρες, τους Βόλκους, τους Βολσίνιους. Η πιο ενδιαφέρουσα τέτοια στιγμή πρέπει όμως να ανήκει στους Ver Sacrum και το δίσκο *Tyrrenica*, μέσω του οποίου το συγκρότημα διηγείται ολόκληρη την ιστορία των Ετρούσκων όπως

<sup>25</sup> Πβ. Βάρρ. *De lingua Latina* 5.46.

<sup>26</sup> Μια παραδοσιακή πρακτική, φυσικά κι όχι αποκλειστικό προνόμιο των Ετρούσκων, ο θρησκευτικός συγκρητισμός τους πραγματωνόταν με την ταύτιση των θεοτήτων τους με αντίστοιχες ελληνικές, με αντίστοιχη προσαρμογή των ονομασιών και των ιδιοτήτων τους, βλ. Prayon (2004) 110-1.

<sup>27</sup> Ο λόγος άλλωστε που οι Ετρούσκοι επέλεξαν να στολίζουν τους τάφους με κισσό, το φυτό που συνδέεται με τον Θεό, αποτελεί και την επίσημη αναγνώριση της συσχέτισής του με τα Τάρταρα, βλ. Simon (2006) 49.

<sup>28</sup> Χαρακτηριστικό της ετρουσκικής θρησκείας είναι η αμφιρροπία των θεών στον πάνω και τον Κάτω κόσμο, βλ. Simon (2006) 48-9. Ένα γεγονός που καθιστά ευκολότερη την επένδυση με στοιχεία θανάτου της οποιαδήποτε θεότητας, με την επιλογή των συγκροτημάτων να διευρύνεται και να απλοποιείται.

παραδόθηκε στα μέλη της μπάντας από τον ίδιο (!) τον Ηρόδοτο. Περιπτώσεις πάντως όπως αυτές δεν είναι παρά φωτεινές εξαιρέσεις στο ζοφερό πάνθεο που το metal προτάσσει.

Με τα όσα ειπώθηκαν μέχρι στιγμής έγινε αντιληπτό πως, αν και η ρωμαϊκή κλασική παράδοση, συμπεριλαμβανομένης και της αντίστοιχης ετρουσκικής, έχει τεθεί σε δευτερεύοντα ρόλο, εν συγκρίσει πάντοτε με την αντίστοιχη αρχαιοελληνική, η παρουσία της στον χώρο του metal δεν είναι διόλου αμελητέα· το αντίθετο μάλιστα. Τα ιστορικά κατορθώματα της Ρώμης, κατά κύριο λόγο, αλλά και οι ποικίλες θρησκευτικές παραδόσεις και πρακτικές αποτελούν εικόνες εντυπωμένες στο υποσυνείδητο του καλλιτέχνη, διαθέσιμες ώστε εκείνος να τις εκμεταλλευτεί κατά το δοκούν. Και η metal μουσική αποτελεί το ιδανικό όχημα μετάδοσης των ιδεών αυτών. Η μετεξέλιξη αυτή της ροκ ανέκαθεν θεωρούνταν το μουσικό είδος που διατηρούσε ανεπηρέαστη τη διακριτή του φύση από οποιαδήποτε εξωμουσική κι εξωκαλλιτεχνική σύμβαση θα μπορούσε να αποδομήσει το όραμα του δημιουργού και να τον αποπροσανατολίσει από αυτό που είχε στο μυαλό (εν αντιθέσει λ.χ. με την ποπ μουσική, η οποία στηρίζει την εξέλιξή της στην ανίστοιχη εξέλιξη της εκάστοτε κοινωνίας και των trend της). Η επαναστατικότητα αυτή, ως εγγενής «ιδιότητα» του metal, προσφέρει απλόχερα τη δυνατότητα σε αντίστοιχα obscure μορφές διάνοησης να αναπτυχθούν και να διαγωνιστούν, χαρίζοντάς τους αθανασία, με την κλασική παράδοση να αποτελεί τρανό παράδειγμα.

Το μουσικό αυτό αποπαίδι,<sup>29</sup> πέρα από τον ρόλο της διατήρησης της κλασικής αρχαιότητας και της διάδοσής της σε έναν κόσμο που μικρή έως ελάχιστη επαφή έχει με τις κλασικές σπουδές κι ό,τι αυτές αντιπροσωπεύουν, με τον τρόπο αυτό διατηρεί την κλιμακωτή και σταθερή εξελικτική του διαδικασία, μουσικά και θεματολογικά, εντάσσοντας στο *corpus* της ένα περιεχόμενο μη τετριμμένο κι αναμφίβολα αμιγώς ακαδημαϊκό. Η ακαδημαϊκότητα αυτή της συνάντησης metal και κλασικής αρχαιότητας επιβεβαιώνεται τα τελευταία χρόνια και μέσω της συστηματοποιημένης μελέτης του μουσικού αυτού είδους ως ενός φαινομένου με κοινωνικές, ιστορικές, αλλά κι αυστηρά επιστημονικές προεκτάσεις. Η σύγχρονη έρευνα, μάλιστα, έχει να επιδείξει πλέον μία αξιολογική βιβλιογραφία αποτελούμενη από εξειδικευμένες

<sup>29</sup> Βλ. Morris (2015) 290-1, όπου παρατίθεται η άποψη του Adorno περί «σοβαρής» μουσικής (ως *terminus technicus*): σε αυτή συγκαταλέγονται συγκεκριμένα είδη ορχηστρικής μουσικής και συνθέσεις σε πιάνο, αλλά και μία κατηγορία δημοφιλέστερης μουσικής, εκείνης που προήγε την πολιτική κριτική και την επαναστατικότητα.

μελέτες για θέματα ποικίλης φύσεως κι ευρείας γκάμας, τα οποία αφορούνται από την ίδια τη metal μουσική και το περιεχόμενό της.<sup>30</sup> Σε αυτό έχει συμβάλει φυσικά και η ύπαρξη από το 2011 της International Society for Metal Music Studies, μιας διεθνούς κοινότητας που ως σκοπό θέτει τη διευκόλυνση κι ενθάρρυνση της ενασχόλησης με τη βαθύτερη πλευρά της ακραίας αυτής μορφής έκφρασης, καθώς και η από το 2015 παρουσία του περιοδικού *Metal Music Studies*, αφιερωμένο στην επιστημονική πλευρά που η μουσική αυτή ενέχει, σε συνδυασμό βεβαίως με τις ποικίλες δράσεις και τις ολοένα αυξανόμενες συνεργασίες με κορυφαία πανεπιστημιακά ιδρύματα.<sup>31</sup> Δίχως αμφιβολία πρόκειται για μία πρωτοβουλία που μέχρι πριν λίγα χρόνια θα φάνταζε ως όνειρο θερινής νυκτός, κι έρχεται να αποδείξει πως η επισταμένη έρευνα συμβαδίζει με τον σκληρό ήχο, ανοίγοντας με τον τρόπο αυτό ορισμένες πόρτες που στο παρελθόν θεωρούνταν ερμητικά κλειστές. Το metal δεν είναι πλέον ένα μεμονωμένο κοινωνικό φαινόμενο, ούτε ένας περιθωριοποιημένος παρίας της καλλιτεχνικότητας, αλλά λειτουργεί ως απενοχοποιημένος φορέας νοημάτων πολιτισμού και τέχνης. Ο σύγχρονος μελετητής οφείλει να ακολουθήσει τις τάσεις της εποχής και να ασπαστεί, με τη σειρά του, οτιδήποτε δύναται να προάγει τη γνώση, απ' όπου κι αν αυτή προέρχεται.



<sup>30</sup> Βλ. και το σχόλιο του McParland (2018) 2, ο οποίος συμφωνεί με τη θέση του Eagleton (υποσ. 3) για το ότι το metal δεν συνιστά πλέον πεδίο αποστροφής κι απομάκρυνσης από τις ακαδημαϊκές σπουδές, όπως στο παρελθόν.

<sup>31</sup> Για το «καταστατικό» και τη δράση της ISMMS, βλ. Niall (2012) 205-6. Για τα *metal studies* εν γένει, βλ. και Kahn-Harris (2007) 9-11.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bartosch, R. (2011), “Subversiv|Plakativ: (Inter-)Textuelle Dimensionen des *Heavy Metal*”, in Bartosch, R. (ed.), *Heavy metal studies band 1: Lyrics und Intertextualität*, Oberhausen: Schmenk, Nicole Verlag, pp. 5-10.
- Beard, M. — North, J.— Price, S. (2011), *Religions of Rome (Volume 1: History)*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bielmann, D. (2011), “Sympathie für den Teufel: Deutsche Literatur als Vorlage für Heavy-Metal-Lyrics”, in Bartosch, R. (ed.), *Heavy metal studies band 1: Lyrics und Intertextualität*, Oberhausen: Schmenk, Nicole Verlag, pp. 141-53.
- Campbell, I. (2009), “From Achilles to Alexander: the Classical World and the World of Metal” in Bayer, G. (ed.), *Heavy Metal Music in Britain*, Farnham: Ashgate Publishing, pp.111-24.
- Carpino, A. A. (2016), “The “taste” for violence in Etruscan art: debunking the myth”, in Bell, S. — Carpino, A. A. (edd.), *A Companion to the Etruscans*, Chichester: Wiley, pp. 410-30.
- Chaker, S. (2011), “Götter des Gemetzels: Mediale Inszenierungen von Tod und Gewalt im Death Metal”, in Bartosch, R. (ed.), *Heavy metal studies band 1: Lyrics und Intertextualität*, Oberhausen: Schmenk, Nicole Verlag, pp. 11-24.
- Christe, I. (2003), *Sound of the Beast: the complete headbanging history of heavy metal*, New York: It Books.
- Detienne, M. (2006), *Η ανακάλυψη της μυθολογίας*, (μτφρ. Γιόση, Μ. Ι.), Αθήνα: Σμίλη.
- Fitzerald, W. (2010), “Vergil in Music”, in Farrell, J. — Putnam, M. C. J. (edd.), *A Companion to Vergil's Aeneid and its Tradition*, Malden: Wiley, pp. 341-52
- Fox, D. (2009), *Cold World: the aesthetics of dejection an the politics of militant dysphoria*, Ropley: Zero Books.
- Grimal, P. (1991), *Λεξικό της ελληνικής και ρωμαϊκής μυθολογίας*, (μτφρ. Άτσαλος, Β.), Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Heesch, F. (2011), “Thor im Metal und im Fantasy-Roman: zur *Asgard Saga* von Manowar und Wolfgang Hohlbein”, in Bartosch, R. (ed.), *Heavy metal studies band 1: Lyrics und Intertextualität*, Oberhausen: Schmenk, Nicole Verlag, pp. 64-88.
- Hoffin, K. (2018), “Decay as a black metal symbol”, *MMS* 4: 81-94.

- Kahn-Harris, K. (2007), *Extreme metal: music and culture on the edge*, Oxford: Berg Publishers.
- Ludwig, W. (2009), «Η λατινική λογοτεχνία των Νεότερων Χρόνων από την εποχή της Αναγέννησης», στο Graf, F. (ed.), *Εισαγωγή στην Αρχαιογνωσία, τόμος Β': Ρώμη* (μτφρ.-επιμ. Νικήτας, Θ.), Αθήνα: Παπαδήμας, σσ. 357-92.
- McParland, R. (2018), *Myth and Magic in Heavy Metal Music*, Jefferson: McFarland.
- Niall, S. (2012), “The International Society for Metal Music Studies”, *Volume! 9.2*: 205-6.
- Morris, M. (2015), “Extreme heavy metal music and critical theory”, *The Germanic Review: literature, culture, theory* 90: 285-303.
- Mounihan, M. — Söderlind, D. (2003), *Lords of chaos: the bloody rise of the satanic metal underground*, Port Townsend: WA.
- Patterson, D. (2014), *Black Metal: Evolution of the Cult*, Port Townsend: Feral House.
- Prayon, F. (2004), *Οι Ετρούσκοι: Ιστορία, Θρησκεία, Τέχνη*, (μτφρ. Φωσβινκελ, Α.) Αθήνα: MIET.
- Rafavolich, A. — Schneider, A. (2005), “Song lyrics in contemporary metal music as counter-hegemonic discourse: an exploration of three themes”, *Free Inquiry in Creative Sociology* 33: 131-42.
- Simon, E. (2006), “Gods in harmony: the Etruscan pantheon”, in Thomson de Grummond, N. — Simon, E. (edd.), *The Religion of the Etruscans*, Austin: University of Texas Press, pp. 45-65.
- Spracklen, K. — Lucas, C. — Deeks, M. (2014), “The construction of heavy metal identity through heritage narratives: a case study of extreme metal bands in the North of England”, *Popular Music and Society* 37: 48-64.
- Stephanou, A. (2010), “Playing wolves and red riding hoods in black metal”, in Masciandaro, N. (ed.) *Hideous Gnosis: black metal theory symposium 1*, Brooklyn: CreateSpace Independent Publishing Platform, pp. 157-70.
- Thomas, R. F. (2007), “The streets of Rome: the classical Dylan”, *Oral Tradition* 22: 30-56.
- Umurhan, O. (2012), “Heavy Metal Music and the Appropriation of Greece and Rome”, *SyllClass* 23: 127-52.
- Unger, M. P. (2016), *Sound, symbol, sociality: the aesthetic experience of extreme metal music*, London: Springer.

Walser, R. (1993), *Running with the Devil: power, gender, and madness in heavy metal music*, Middletown: Wesleyan University Press.

Weinstein, D. (2009), "The empowering masculinity of British Heavy Metal", in Bayer, G. (ed.), *Heavy Metal Music in Britain*, Farnham: Ashgate Publishing, pp. 17-32.

# When I Paint My Masterpiece: Bob Dylan as a modern epic poet

*Thomas Peeters*

## **Songwriting versus literature**

In this paper I will argue that Bob Dylan can be viewed as a modern epic poet, influenced by classical poets such as Ovid, Virgil and Homer. Bob Dylan is primarily known as a songwriter: because of that we first need to make sure if a term associated with literature, such as ‘poet’, can be associated with songwriting as well. One could argue that ‘songwriting’ may be seen as a form of ‘poetry’ but this is not self-evident, as recent events have shown. When Bob Dylan was awarded the Nobel Prize in Literature 2016 by the Swedish Academy “for having created new poetic expressions within the great American song tradition”,<sup>1</sup> an intense debate arose. Some people agreed with the Swedish Academy and argued that Bob Dylan’s Nobel Prize was well deserved,<sup>2</sup> while for others awarding the Nobel Prize in Literature to a songwriter was a step too far.<sup>3</sup> The opposition did not claim that Bob Dylan deserved no prize at all but rather found trouble in the prize being in the category ‘literature’. Thus, the core point of the debate became the definition of literature, rather than Bob Dylan’s oeuvre.

Here things become vague and contradictory, as one would expect the counterargument to be that ‘songwriting’ cannot possibly be considered ‘literature’. David Smith however, who argues that Bob Dylan should not have received the Nobel Prize, seems to have no problem equating the two: “And songwriting might well be considered a form of literature. WHY NOT? I’d say that playwriting is a form of literature (...)”. What is the problem then? According to Smith, “giving the medal to Dylan awards him for only part of his art’s greatness, which is ultimately a disservice to him and a disservice to literature” or, as he explains earlier: “Dylan is a great songwriter, but he’s not a poet. Poets don’t get instruments. (...) Poets have to find music in the language itself and arrange that music in meaningful ways on the page.

---

<sup>1</sup> NobelPrize.org (2016), “The Nobel Prize in Literature”, *Nobel Media AB 2018*, [21/11/2018]. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/summary/>

<sup>2</sup> See for example Lister (2016).

<sup>3</sup> See for example Smith (2016).

That is very hard to do, and it's a different task entirely from the act of writing a song. (...) And while it's true poets can perform their poetry, what really matters is what's on the page."<sup>4</sup>

It is hard to grasp what Smith is exactly trying to say. Even though he does not see songwriting as an entirely different discipline from literature, in his view "real" poetry –which is meant to be read– seems to have more literary value than songs. Songwriting is literature insofar as lyrics are concerned; any other aspect of songwriting, including melodies and everything that has to do with performance, does not belong to the realm of literature anymore - at least, that seems to be what Smith is saying.

Bob Dylan himself has also made some remarks on this delicate issue. In his speech for the Nobel Banquet he said: "Not once have I ever had the time to ask myself, 'Are my songs *literature*?' So, I do thank the Swedish Academy, both for taking the time to consider that very question, and, ultimately, for providing such a wonderful answer."<sup>5</sup> Dylan compared himself to William Shakespeare here, who he claimed probably never wondered if his plays were literature or not. But then, Bob Dylan was also very well aware that even though songwriting might be called literature, it is not what springs to the modern mind when the word literature is mentioned. In his Nobel Lecture Dylan remarked: "Songs are unlike literature: they're meant to be sung, not read."<sup>6</sup>

In Bob Dylan's remarks, as well as in those of Smith, we see the problems caused by the ever changing definitions of 'literature': the modern concept 'literature' seems to be confined to written texts which should be read.<sup>7</sup> Plays can be read, and are thus categorized as literature, while song lyrics are not always suitable for plain reading. But this generates a major problem: Homer's epics are regularly seen as the origin of Western literature, while their oral aspect is widely acknowledged to be an inextricable part of them. If we would reassess whether the *Iliad* or the *Odyssey* should be called literature by our modern standards, would they stand the test? They might very well end up in the same shadowy zone between 'art', 'literature' and 'poetry' where Bob Dylan's songwriting finds itself. This would not be so strange, for Bob Dylan's methods and those of the ancient epic poets show many striking resemblances. In this paper I

---

<sup>4</sup> Smith (2016).

<sup>5</sup> Dylan (2016).

<sup>6</sup> Dylan (2017).

<sup>7</sup> Every definition of literature contains the phrase "written works" or something of the like, while the statement that literature or poetry should be read follows from Smith's and Dylan's remarks: if Smith says poetry does not have to be performed, he is therefore stating it must be read; if Dylan says songs do not have to be read, *unlike* literature, he is thus stating literature is meant to be read.



will clarify this statement and argue that Bob Dylan can be viewed as a modern epic poet, both in writing and in performance, influenced by classical poets such as Ovid, Virgil and Homer.

Of course, we need to take some steps in order to see Bob Dylan's songs as 'epics' or Bob Dylan himself as an 'epic poet'. Depending on the starting point of the comparison, this is more or less easily done. A first step has been taken already: that 'epic' does not solely entail hexametric poetry anymore has been shown by Joanna Paul, for instance, who describes the ways to apply the term 'epic' to films.<sup>8</sup> Can we apply the same term to songs? If one focuses on the fact that epic is long or large, then it is quite hard to fit modern songwriting into the definition. Bob Dylan's song "Highlands" (1997) has a length of sixteen minutes and thirty-one seconds, which is quite long for a modern song, yet nothing in comparison to the more than 15.000 verses of the *Iliad*. One could also emphasize that epic usually provides a narrative concerned with the deeds, adventures and achievements of heroes. In this respect it is also quite hard to consider Bob Dylan's songs epics, as their meaning is not always clear.<sup>9</sup> Even though some songs take the form of a narrative, there certainly is no coherent story which can be clearly understood by everyone who hears them, nor is it clear who the hero should be. (In some cases one could argue that Bob Dylan himself is the hero, as we will see later.) One could also try to concentrate on epic's dignified or elevated style,<sup>10</sup> which would only create a new debate about Bob Dylan as a stylist.

Starting from the methods of the epic poet, the comparison yields more results though. The first point is obvious yet crucial: ancient poets as well as modern songwriters made texts which could be read but were meant to be performed and heard.<sup>11</sup> We will see that Bob Dylan follows the methods of the epic poet in other ways as well: by engaging with traditions and by performing reception through intertextuality. Next to writing and performance, presentation as well as side remarks through interviews and speeches are used to confirm or enhance the images conveyed by the songs themselves. At the end of this paper, we will see that Bob Dylan not only behaves as a modern epic poet but is also treated as one, perhaps even unintentionally.

---

<sup>8</sup> Paul (2013) 1-35.

<sup>9</sup> Even Bob Dylan himself has admitted this in his Nobel Lecture: "I don't have to know what a song means. I've written all kinds of things into my songs. And I'm not going to worry about it – what it all means", Dylan (2017).

<sup>10</sup> See Foley (2005) 202-203.

<sup>11</sup> See Skafte Jensen (2005).

### 1. Allusions to the classical tradition

Making an exhaustive list that contains all influences on Bob Dylan is a Sisyphean task, for there are so many of them that even when you think you might have found them all, a new one appears.<sup>12</sup> In trying to illustrate the methods Bob Dylan uses to engage with older traditions I will draw my examples primarily from the classical tradition, but the same framework can be applied to other traditions as well. Main contributor in the field of “Dylan and classics” is Harvard classicist Richard Thomas, who in 2017 wrote the book *Why Bob Dylan Matters*. Many of the examples I will use, though not all of them, are discussed by Thomas as well.

An easy way of engaging with a tradition is to show familiarity by just mentioning or alluding to certain elements from it. In writing the song “Temporary Like Achilles” (1966) and singing “Achilles is in your alleyway/ He don’t want me here, he does brag” Dylan might refer to the mythological hero Achilles, but the song itself does not show this unequivocally. In the song “Jokerman” (1983) we might see an allusion to classical mythology in the line “You were born with a snake in both of your fists while a hurricane was blowing”, but we will probably never know for sure if Dylan really had Heracles in mind when he wrote this particular line.<sup>13</sup> Some references cannot be denied, such as the line “They shaved her head/ She was torn between Jupiter and Apollo” in the song “Changing Of The Guards” (1978),<sup>14</sup> or the entire song “Early Roman Kings” (2012).

Another reference to ancient Rome can be found right at the beginning of the song “When I Paint My Masterpiece” (1971):

*Oh, the streets of Rome are filled with rubble  
Ancient footprints are everywhere  
You can almost think that you’re seein’ double  
On a cold, dark night on the Spanish stairs*

*Got to hurry on back to my hotel room  
Where I’ve got me a date with Botticelli’s niece*

<sup>12</sup> To get an idea of the enormity, it suffices to take a look at the length of the list “Influences On Bob Dylan” by Larry Fyffe at <https://bob-dylan.org.uk/influences-on-bob-dylan> [8/12/2018].

<sup>13</sup> Of course, the question could still be asked to Bob Dylan himself, but it is very unlikely he would provide a straight answer. In fact, Bob Dylan’s interviews and speeches are full of allusions as well, of which we will encounter some examples later.

<sup>14</sup> In an earlier, never recorded version of the song, many references can be found to Virgil’s fourth *Eclogue*. In the recorded version, only this single reference has remained. See Thomas (2017) 80-84.

*She promised that she'd be right there with me  
When I paint my masterpiece*  
[“When I Paint My Masterpiece” (1971)]

With the reference to Botticelli's niece, the song seems to refer to Rome during the Renaissance and to its painters: Botticelli, Rafael, Michelangelo and others. In another version however, performed by The Band on their album *Cahoots* (1971) and in live performance by Bob Dylan and The Band as early as January 1, 1972,<sup>15</sup> the lyrics have changed: “Botticelli's niece” has disappeared and has been replaced by “a pretty little girl from Greece”. There is no reference to the Renaissance anymore; instead, the worlds of Greece and Rome are linked. Tony Attwood takes “Botticelli's niece” to refer to the similar sounding “Botticelli's Venus” though and, thus, to the famous painting *The Birth of Venus (Nascita di Venere)* by Botticelli, in which case we have an allusion to Roman antiquity in the “Renaissance version” as well.<sup>16</sup>

The lyrics have changed multiple times though. In a 2009 performance in Amsterdam both Botticelli's niece and the girl from Greece have disappeared and we are left with incomprehensible lyrics where we cannot determine the identity of the “she” anymore:<sup>17</sup>

*Got to hurry on back to my hotel room  
Where I paint on the walls, I paint them all up with grease  
She promised she'd be right there with me  
When I paint my masterpiece*  
[“When I Paint My Masterpiece” (1971/2009)]

After this performance the song is performed once more, in June 2011,<sup>18</sup> and then for seven years we hear nothing of it. In the summer of 2018 Bob Dylan started performing this song again, with alternate lyrics of course:

---

<sup>15</sup> See <https://www.youtube.com/watch?v=IzQ69w8NmxI> [4/12/2018]. The performance was in New York City.

<sup>16</sup> Attwood (2015). Attwood takes the order of the versions of the lyrics to be the other way around with the “girl from Greece” first, which could also be true. Dylan's song was only released in November 1971, but it had been recorded in March 1971 already. The Band's album *Cahoots* was released in September 1971; I have not found an exact date of recording. What speaks in favour of “Botticelli's niece” being first, is that this is the version on Bob Dylan's official website, where usually the original lyrics are given.

<sup>17</sup> <https://dylyricus.blogspot.com/2011/11/when-i-paint-my-masterpiece.html> [4/12/2018]. I have not found any video of this performance unfortunately, which was on April 10, 2009.

<sup>18</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=49vNljJ-J1k> [4/12/2018], Milano, June 22, 2011. The second line is hard to understand: while it does not sound as the presumed words from 2009, it seems to end

*Got to hurry on back to my hotel room  
 Gonna wash off my clothes, scrape off all of the grease  
 Gonna turn my back on the world for a while  
 Gonna stay right there till I paint my masterpiece.<sup>19</sup>*  
 [“When I Paint My Masterpiece” (1971/2018)]

Further in the song we find the following lines, which have stayed almost unchanged throughout the performances from 1971 up to 2018:<sup>20</sup>

*Train wheels runnin’ through the back of my memory  
 When I ran on the hilltop following a pack of wild geese  
 Someday, everything is gonna be smooth like a rhapsody  
 When I paint my masterpiece*  
 [“When I Paint My Masterpiece” (1971)]

In connection to Roman antiquity, the hilltop and the geese clearly refer to the famous story when Rome was almost conquered by the Gauls, usually dated 390 BC. At night the Gauls had managed to get into the city without arousing neither dogs nor human guards, but they were not able to escape the vigilance of the geese, sacred to Juno, on the Capitoline hill, who started making noise and thus woke up the Romans, notably Marcus Manlius, the hero of the night.<sup>21</sup> This story is one of the many famous Roman stories depicted on Aeneas’ shield, as Virgil describes it in his *Aeneid*.<sup>22</sup> If we take “Botticelli’s niece”, with Attwood, to refer to the birth of Venus, Aeneas’ mother, then the two allusions are connected.

When we ask ourselves if we can give a real-life meaning to the “masterpiece” in this song, we have a lot of conflicting pieces of information. On the one hand, for a

---

with “grease”. The third line certainly goes “Well she promised she’d be right there with me”, as in the versions before.

<sup>19</sup> The precise wording changes from concert to concert. The lyrics I quote here are as they were sung on December 3, 2018 in Philadelphia, Pennsylvania. See <https://www.youtube.com/watch?v=ko9SG97arlw> [8/12/2018]. Other versions in 2018 include “Gonna laugh at those that turn my life on the world for a while” (November 10: <https://www.youtube.com/watch?v=Fv20LCy9QC4> [8/12/2018], Roanoke, Virginia) and “Gonna stay right there, gonna lock the doors for a while” (August 13: <https://www.youtube.com/watch?v=oHp2nUBxKU0> [8/12/2018], Melbourne). See <https://www.expectingrain.com/discussions/viewtopic.php?f=6&t=94889> [8/12/2018] as well for a discussion of the exact lyrics from day to day.

<sup>20</sup> In 2011 and 2018 the third line has changed to “Someday, everything is gonna be beautiful” or sometimes “Someday, everything is gonna be different”.

<sup>21</sup> See for example the account of Livy at Liv. 5.47, Bayet & Baillet (1954) 75-77.

<sup>22</sup> Verg. *Aen.* 8.652-656, Durand & Bellessort (1960) 71.

composer of songs a song would be the most fitting masterpiece. On the other hand, it is explicitly mentioned that the masterpiece is to be painted, though that could be used metaphorically for songs as well. And then we have the question: should Rome have to do something with the masterpiece or not? For now, this will remain a mystery, though I would like to remark that Bob Dylan himself is a painter as well.<sup>23</sup>

The combination Bob Dylan and Rome has yielded more mysteries than this one. Since 2013, Dylan started to use a more or less fixed setlist for his concerts, whereas before it radically differed from night to night. But on November 6 and 7, 2013, when in Rome, he played seventeen songs he performed in none of the other concerts in 2013. On November 8 in Padova everything went back to normal again.<sup>24</sup> Then, there are the mysteries Dylan alluded to in his 2001 press conference in Rome: mysteries to the journalists at least. Amongst them he talked about the Golden, Silver, Bronze, Heroic and Iron Ages we know from Hesiod's work or from Virgil's fourth *Eclogue* in which a return to the Golden Age is predicted, but the journalists could not grasp what he was talking about.<sup>25</sup> Finally, there are mysteries surrounding Rome and Bob Dylan's private life.<sup>26</sup>

Allusions to the classical tradition can be found in presentation as well. In a 2017 interview with Bill Flanagan<sup>27</sup> Bob Dylan admitted having drawn inspiration from the presentation of Greek tragedy for his most recent album *Triplicate* (2017). The album consists of three rather short CDs of 32 minutes each. Early in the interview, Dylan explains why he didn't want to put all the songs on just two CDs, which would have fitted: "As far as the 32 minutes, that's about the limit to the number of minutes on a long playing record where the sound is most powerful, 15 minutes to a side. My records were always overloaded on both sides. (...) So these CDs to me represent the LPs that I should have been making." It is only much later in the interview we learn there was another reason as well:

---

<sup>23</sup> See for example <https://www.halcyongallery.com/artists/bob-dylan> [8/12/2018].

<sup>24</sup> See Thomas (2017) 92-94. Setlists can be found on the official Bob Dylan website and on the website <http://www.boblins.com> [8/12/2018] as well. Note that Thomas mistakenly mentions "Dylan opened the two evenings in Rome, and each performance of the European tour of 2013, with "When I Paint My Masterpiece"" (Thomas (2017) 93). While it would have been fitting, it simply is not true, as the setlists and recordings from the concerts show.

<sup>25</sup> Thomas (2007) 38-41; Thomas (2017) 74-80.

<sup>26</sup> Thomas (2017) 66-74.

<sup>27</sup> Flanagan (2017).

Bill Flanagan: “The title *Triplicate* brings to mind Sinatra’s trilogy. Did that album have any influence on this one?”

Bob Dylan: “Yeah, in some ways, the idea of it. I was thinking in triads anyway, like Aeschylus, *The Oresteia*, the three linked Greek plays. I envisioned something like that.”

A very delicate way of engaging with the classical tradition, is to employ the same motives ancient authors used. Many examples have been collected by classicist Thomas Strunk, who sees similarities between Dylan’s “Mr. Tambourine Man” (1964) and Euripides’ *Bacchae*, Horatian imagery in “On A Night Like This” (1973) and references to Virgil in “Idiot Wind” (1974).<sup>28</sup> Catullus 8 might be represented by “Don’t Think Twice, It’s All Right” (1963): in both the poem and the song there are words about light and traces of hesitation, and in both cases there is a farewell as well.<sup>29</sup> These allusions are hard to prove, but when Strunk shows intertextuality between Virgil’s *Aeneid* and Dylan’s “A Hard Rain’s A-Gonna Fall” (1963), the case becomes stronger.<sup>30</sup> Dylan uses intertextuality a lot, so let us take a closer look at how this works.

## 2. Reception through intertextuality

In the previous section we have seen some examples of Bob Dylan using allusions to the classical tradition and of employing the same motives as the classical authors. Especially in the case of the use of similar motives, one can never tell for sure whether it really was the classical tradition that inspired the use of such motives. When intertextuality is used however, as the ancient epic poets did as well,<sup>31</sup> the reference to a specific tradition is often undeniable. Bob Dylan features a lot of intertextual dialogue with classical authors on his three recent albums “*Love And Theft*” (2001), *Modern Times* (2006) and *Tempest* (2012). Intertextuality, of course, is not the same as plagiarism, as reception is involved as well: the cited passages are placed in new contexts.<sup>32</sup>

<sup>28</sup> Strunk (2009) 130-134, 122-124, 124-127 respectively.

<sup>29</sup> Strunk (2009) 120-122. For Dylan and Catullus, see also Thomas (2017) 57-66.

<sup>30</sup> Strunk (2009) 127-130.

<sup>31</sup> See for example Von Glinski (2018) 239-245.

<sup>32</sup> See the discussions about plagiarism and intertextuality in Strunk (2009) 119-120 and Thomas (2017) 193-225.

In this section I will show how this works in the case of Bob Dylan’s song “Lonesome Day Blues” (2001) from the album “*Love And Theft*”. This song has been discussed by Richard Thomas and Thomas Strunk as well.<sup>33</sup>

At first the song breathes an air of loneliness and a hard life. When the line “Well, my pa he died and left me, my brother got killed in the war” is sung twice, one cannot help but wonder which war Dylan is singing about. Thomas suggests that any (American) “baby boomer with ears to hear”<sup>34</sup> would connect this with the Vietnam War. But then at the end of the song, we encounter intertextual references to Virgil’s *Aeneid*. The speaker here is the ghost of Anchises, Aeneas’ father, who gives instructions to Aeneas, and in fact to every Roman, about how to build a new empire:

*Tu regere imperio populos, Romane, memento  
(hae tibi erunt artes), pacisque imponere morem,  
parcere subiectis et debellare superbos.*

*Remember Roman, you will rule nations in empire;  
these will be your arts: to teach the custom of peace,  
to spare the defeated, to tame the proud.<sup>35</sup>  
(Verg. *Aen.* 6.851-853, translation Allen Mandelbaum)<sup>36</sup>*

Bob Dylan does not copy the words literally, but he switches to the first person, thereby claiming to act upon Anchises’ advice:

*I’m gonna spare the defeated - I’m gonna speak to the crowd  
I’m gonna spare the defeated, boys, I’m going to speak to the crowd  
I am goin’ to teach peace to the conquered  
I’m gonna tame the proud  
[“Lonesome Day Blues” (2001)]*

---

<sup>33</sup> Thomas (2007) 30-35; Strunk (2009) 129-130; Thomas (2017) 193-203.

<sup>34</sup> Thomas (2017) 195.

<sup>35</sup> Note that Aeneas himself will not be able to heed his father’s advice, since in the end he will kill his enemy Turnus.

<sup>36</sup> Goelzer & Bellessort (1961) 195. I copied Mandelbaum’s translation from Strunk (2009) 129. Note that Bob Dylan makes intertextual references to this specific English translation. This is Bob Dylan’s method of intertextuality in general: making references to specific translations. When consulting the original texts only, the reference is not always as clear as when comparing Dylan’s lyrics to the specific translation he used.

Note that Dylan speaks to “boys”; thus, he is certainly not addressing Anchises. But what is he trying to say here? Is he speaking as Aeneas, or as a later Roman – Augustus perhaps?– or just as a person from the twentieth century who knows Anchises’ words and decides to act upon them?

Next to Virgil, there is more intertextuality to be found in “Lonesome Day Blues”, and this is what makes things both interesting and complicated. Some lines are intertextual references to the Japanese gangster novel *Confessions of a Yakuza* (1991), written by Junichi Saga,<sup>37</sup> whilst other lines reveal an intertextual dialogue with *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884) by Mark Twain. The former book recalls both the Second Sino-Japanese War (and, thus, World War II in general) and the Korean War in the passages cited by Bob Dylan, while the latter book refers to the American Civil War; these are added to the implicit presence of the Vietnam War. The citation from Virgil can point to many wars: the war Augustus waged to become the first Roman emperor, earlier Roman civil wars perhaps, the war Aeneas waged with Turnus to establish his new Trojan empire on Italian soil; one might even think of the Trojan War as the origin of Aeneas’ story.<sup>38</sup> In this way, reception is performed on older texts: they are placed in a new context.

Allusions in other songs on the album can be read from different points of view now, depending on one’s own background and preferences. A classicist would probably read the next two allusions from the point of view of Augustus, whereas one could also choose one of the other aforementioned wars as the central theme throughout the album.

*I’m gonna establish my rule through civil war  
Gonna make you see just how loyal and true a man can be*  
[“Bye and Bye” (2001)]

*I’m here to create the new imperial empire  
I’m going to do whatever circumstances require*  
[“Honest With Me” (2001)]

---

<sup>37</sup> As are other lines in other songs on the album: a total of twelve passages have been identified in five different songs, see Eig & Moffett (2003). As noted in Thomas (2017) 197, Dylan quite often disperses citations from the same work throughout different songs on an album, thus confirming that these citations and allusions are deliberate.

<sup>38</sup> Thomas Strunk sees a classical allusion “with an Odyssean ring” when Bob Dylan sings of a captain with the words “How many of his pals have been killed” (Strunk (2009) 130). Odysseus was one of the main heroes fighting in the Trojan War, so thoughts of the Trojan War might be invoked by this line as well.



“Lonesome Day Blues” is a good example of reception through writing: by means of intertextuality the older text is placed into a new context. Bob Dylan takes it one step further however, by performing reception not only through writing, but through performance as well. In the previous section we have already seen the lyrics in “When I Paint My Masterpiece” change over time. It is not the only song which is subject to change: many lyrics are changed in concert and if they are not, then, most probably, the musical arrangement is.

Featuring intertextuality with texts from different traditions is a good start, but changing lyrics in performance is what really invokes the comparison of Bob Dylan with the ancient epic poets. Greek epic was performed by rhapsodes, who, when performing a specific epic, all roughly told the same story, but with minor variations.<sup>39</sup> Just as it is limiting to dismiss all performance variations and just consult one canonical text in case of the *Iliad* or the *Odyssey*, even though we have little choice in that matter, it certainly is limiting to just consult Bob Dylan’s official lyrics and studio recordings, dismissing all his variations in concert, his presentation and his additional remarks. Luckily in the case of Bob Dylan, we have much more material to work with. When he sings “Someday, everything is gonna be smooth like a rhapsody” in 1971, but by 2018 has changed it into “Someday, everything is gonna be beautiful”, he has done exactly what being a rhapsode is all about: conveying a similar message without necessarily using the exact same words.

A particularly interesting example of Bob Dylan altering his lyrics, is the song “Workingman’s Blues #2” (2006). The original version is interesting enough already, containing seven cases of intertextual references to Ovid and one allusion to his work.<sup>40</sup> Ovid appears in the following lines:<sup>41</sup>

*My cruel weapons have been put on the shelf*<sup>42</sup>  
*Come sit down on my knee*

---

<sup>39</sup> Thomas (2007) 48.

<sup>40</sup> As in “Lonesome Day Blues”, Ovid again is not the only one cited: lines of 19th century poet Henry Timrod appear as well. See Polito (2013) for more information on Timrod in “Workingman’s Blues #2”. According to Polito, these intertexts are not the most important ones: “But Henry Timrod, I want to suggest, might only inscribe another deep-cover Dylan covert operation, a deflection gesture intended to divert our scrutiny from the actual priority of Ovid on *Modern Times*.”

<sup>41</sup> Thomas (2007) 35-37.

<sup>42</sup> *Parce, precor, fulmenque tuum, fera tela, reconde* [*Show mercy, I beg you, shelve your cruel weapons*] (Ov. Tr. 2.179, translation Peter Green). André (1968) 44; Green (2005) 29.

*You are dearer to me than myself  
As you yourself can see*<sup>43</sup>

Now the place is ringed with countless foes<sup>44</sup>  
Some of them may be deaf and dumb  
No man, no woman knows  
The hour that sorrow will come<sup>45</sup>

*I can see for myself that the sun is sinking  
How I wish you were here to see  
Tell me now, am I wrong in thinking  
That you have forgotten me?*<sup>46</sup>

*Now they worry and they hurry and they fuss and they fret  
They waste your nights and days  
Them I will forget  
But you I'll remember always*<sup>47</sup>

*In you, my friend, I find no blame  
Wanna look in my eyes, please do  
No one can ever claim  
That I took up arms against you*<sup>48</sup>

*Now I'm down on my luck and I'm black and blue  
Gonna give you another chance  
I'm all alone and I'm expecting you*

---

<sup>43</sup> *O mihi me coniux carior, ipsa vides* [wife dearer to me than myself, you yourself can see] (Ov. Tr. 5.14.2, translation Peter Green). André (1968) 161; Green (2005) 105.

<sup>44</sup> *At timor officio fungi vetat ipse quietum:/ Cinctus ab innumero me tenet hoste locus* [I'm barred from relaxation/ in a place ringed by countless foes] (Ov. Tr. 5.12.19-20, translation Peter Green). André (1968) 157; Green (2005) 102.

<sup>45</sup> According to Thomas (2007) 37, this is an allusion to *rem queat ut nullam tot iam [...]/ femina de nobis virve puerve queri* [no man, no child, no woman/ has had grounds to complain on my account] (Ov. Pont. 4.9.95-96, translation Peter Green). André (1977) 138; Green (2005) 189.

<sup>46</sup> *Di faciant ut [...]/ Teque putem falso non meminisse mei!* [May the gods grant [...]/ that I'm wrong in thinking you've forgotten me!] (Ov. Tr. 5.13.17-18, translation Peter Green). André (1968) 160; Green (2005) 104.

<sup>47</sup> *Inmemor illorum, vestri non inmemor unquam* [Them I'll forget,/ but you I'll remember always] (Ov. Pont. 4.6.43, translation Peter Green). André (1977) 127; Green (2005) 182.

<sup>48</sup> *Causa mea est melior, qui nec contraria dicor/ Arma nec hostiles esse secutus opes* [My cause is better: no one/ can claim that I ever took up arms/ against you] (Ov. Tr. 2.51-52, translation Peter Green). André (1968) 38; Green (2005) 26.

*To lead me off in a cheerful dance*<sup>49</sup>  
 [“Workingman’s Blues #2” (2006)]

The lines in italics have disappeared in later versions of the song; at least in the version of April 17, 2014 they have.<sup>50</sup> Instead of eight references to Ovid, only four of them are left. But things are more mysterious than that, as the last four lines mentioned above, originally with an Ovidian intertext, are replaced by words from Homer’s *Odyssey*:

*I’ll be back home in a month or two*  
*When the frost is on the vine*  
*I’m gonna punch my spear right straight*  
*through*  
*Half-ways down his spine*<sup>51</sup>  
 [“Workingman’s Blues #2” (2006/2014)]

This change adds a second layer of reception. The first layer of reception, intertextuality with Ovid in writing, makes us think about the meaning of the Ovidian words in their new context. The second layer of reception, intertextuality with Homer in performance, not only makes us think about the meaning of the Homeric words, but also makes us think about the shift from Ovid to Homer and the implications it bears. The Ovidian and the Homeric intertexts, and particularly the replacement of the first by the second, are at the core of a complex process of Bob Dylan “becoming Odysseus”, which is the subject of the next section of this paper.

### 3. Poetic transformation: Bob Dylan becoming Odysseus

By now we have seen Bob Dylan engaging with the classical tradition in various ways: by allusions, both undeniable ones and cryptic ones, by the employment of similar motives as classical authors used and last but not least by intertextuality. We have also

<sup>49</sup> *Et Niobe festos ducat ut orba choros [or Niobe, bereaved, lead off some cheerful dance]* (Ov. Tr. 5.12.8, translation Peter Green). André (1968) 156; Green (2005) 102.

<sup>50</sup> <https://dyllyricus.blogspot.com/2014/04/workingmans-blues-2-17-april-2014.html> [1/12/2018]. The performance was in Nagoya, Japan.

<sup>51</sup> τὸν δ’ ἐγὼ ἐκβαίνοντα κατ’ ἄκνηστιν μέσα νῶτα/ πλῆξα· τὸ δ’ ἀντικρὺ δόρυ χάλκεον ἐξέπερησε·/ καὶ δ’ ἔπεσ’ ἐν κονίησι μακρόν· ἀπὸ δ’ ἔπτατο θυμός [just bounding out of the timber when I hit him/ square in the backbone, halfway down the spine/ and my bronze spear went punching clean through—/ he dropped in the dust, groaning, gasping out his breath] (*Od.* 10.161-163, translation Robert Fagles). Bérard (2002a) 61; Fagles & Knox (2006) 235.

seen that references to the classical tradition are not confined to writing, but that they can be changed in performance, to the point where one intertext is replaced by another one. Next to that, we have seen examples of allusions to the classical tradition in presentation and in interviews.

This section is devoted to one big web of interconnected allusions and references. Since 2006, Bob Dylan seems to follow an elaborate scheme which can be summarized, as Richard Thomas does, as a process of “Bob Dylan becoming Odysseus”.<sup>52</sup> In fact we can see this as a case study of Bob Dylan’s engagement with the classical tradition, in which all different methods he uses to this purpose can be encountered.

The process starts on the album *Modern Times* with “Bob Dylan becoming Ovid” through intertextuality and allusions. As we have seen in the previous section, there are seven undeniable cases of intertextuality with Ovid and one probable allusion to his work in the original version of the song “Workingman’s Blues #2”. But that is not all: in the song “Ain’t Talkin’” (2006) there are thirteen undeniable cases of intertextuality and two probable allusions, in the song “Spirit on the Water” (2006) as well as in “Rollin’ and Tumblin’” (2006) we find three cases of intertextuality, in “Someday Baby” (2006) two cases of intertextuality have been discovered, in “The Levee’s Gonna Break” (2006) and “Nettie Moore” (2006) we know of one case of intertextuality each and in “Thunder on the Mountain” (2006) we find two more allusions to Ovid. On the next album with new songs, *Together Through Life* (2009), there is also a case of intertextuality in the song “Beyond Here Lies Nothin’” (2009).<sup>53</sup>

The lines of Ovid that Bob Dylan reuses in his own songs are mostly from the *Tristia* and *Epistulae Ex Ponto* (*Black Sea Letters*). A few lines are taken from the *Amores* or from the *Remedia Amoris*. Ovid is said to have been banished by the emperor Augustus to Tomis, near the Black Sea, where he spent his last years in exile writing his *Tristia* and *Epistulae Ex Ponto*. Our only source for this, however, is Ovid himself, and some scientists suspect that Ovid’s exile might be nothing more than literary fiction. Be it either way, Ovid in his presumed exile explicitly compares himself to Odysseus in his *Tristia*:

---

<sup>52</sup> Thomas (2017) 227-265.

<sup>53</sup> Most intertexts can be found in Thomas (2007) 35-38. These have all been discovered by poet and teacher of creative writing Cliff Fell, Dylan aficionado Scott Warmuth and Richard Thomas. Cultural critic Robert Polito adds a few more intertexts to the list in Polito (2013): four in the song “Ain’t Talkin’”, as well as an extra allusion, three in “Rollin’ and Tumblin’”, two in “Someday Baby”, one in “Spirit on the Water” and one in “Nettie Moore”. See Thomas (2017) 238, 241 for the second allusion in “Thunder on the Mountain” and the intertext in “Beyond Here Lies Nothin’”.

*He wandered for years – but only  
on the short haul between Ithaca and Troy;  
(...)  
He had his loyal companions,  
his faithful crew: my comrades deserted me  
at the time of my banishment. He was making for his homeland,  
a cheerful victor: I was driven from mine –  
fugitive, exile, victim. My home was not some Greek  
island,  
Ithaca, Samos – to leave them is no great loss –  
but the City that from its seven hills scans the world's  
orbit,  
Rome, centre of empire, seat of the gods.  
(...)  
I was crushed by a god, with no help in my troubles:  
he had that warrior-goddess<sup>54</sup> at his side.  
(...)  
What's more, the bulk of his troubles are fictitious,  
whereas mine remain anything but myth!  
(Ov. Tr. 1.5.59-80, translation Peter Green)<sup>55</sup>*

Note that Dylan himself uses the sixth line out of this passage in his song “Someday Baby”: “Now I’m gonna drive you from your home, just like I was driven from mine”. As Richard Thomas notes,<sup>56</sup> Ovid takes the comparison even one step further, retelling Odysseus’ story as “I” in *Tristia* 4.10.107-114, in this way really “becoming Odysseus”.

While the exiled Ovid, in a sense, “became Odysseus”, this fact, in combination with intertextuality to Ovid’s works, of course still is not enough to claim that Bob Dylan “has become Odysseus” as well. This all changes with the new album *Tempest* (2012) where Bob Dylan is not channeling Ovid anymore, going back instead to the origin of Greek and Roman epic, or of Western literature if you like: Homer.<sup>57</sup> In the new songs on the album *Tempest* a lot of intertextuality with Homer’s *Odyssey* and allusions to it can be found. It is in performance, however, that the real transition

---

<sup>54</sup> i.e. Athena.

<sup>55</sup> Green (2005) 15. See also André (1968) 20-21 and Thomas (2017) 253.

<sup>56</sup> Thomas (2017) 254. See also André (1968) 126-127.

<sup>57</sup> Thomas (2017) 254-265.

becomes visible: remember the alternate lyrics of “Workingman’s Blues #2” (2006/2014), discussed in the previous section, where a Homeric intertext replaced an Ovidian one.

We can in fact argue that Bob Dylan is literally leaving Ovid behind: in the alternate lyrics of “Workingman’s Blues #2” (2006/2014) a lot of Ovid has disappeared, and the most Ovidian song, “Ain’t talkin’” (2006), which fittingly ends with the lines “Heart burnin’, still yearnin’/ In the last outback, at the world’s end”,<sup>58</sup> seems to be left behind in Rome on November 7, 2013.<sup>59</sup> We might even wonder if Ovid was not gone already: “There’s no one here, the gardener is gone” Dylan sings in the song “Ain’t talkin’” and as Robert Polito remarks: “Ovid famously was a skilled gardener”.<sup>60</sup> Thus, there really is a transition from intertexts with Ovid to intertexts with Homer.

As we have seen before with Dylan’s use of intertextuality, the Homeric intertexts on *Tempest* are dispersed throughout different songs on the album. The speech Odysseus gives in book 8 of the *Odyssey* when he is challenged to partake in the games king Alcinous is organising seems important to Dylan. He uses five lines of it as intertexts in three different songs: one in the song “Narrow Way” (2012), two in the song “Tin Angel” (2012), and two more in the song “Pay in Blood” (2012).<sup>61</sup>

This last song is worth taking a closer look at, since it not only contains two cases of intertextuality, but also a few allusions to Odysseus. And there is something strange going on as well: while most songs on Bob Dylan’s official website can be found with their original lyrics, the song “Pay in Blood” can be found with alternate lyrics only.<sup>62</sup> Anyone who listens to the album version, can hear Dylan sing “Just like you, my handsome friend”, which is what we hear Odysseus say in his speech: *ὡς καὶ σοί* [*Just like you, my fine, handsome friend*] (*Od.* 8.176, translation Robert Fagles).<sup>63</sup> Strangely enough, this line has disappeared completely in the new version.

<sup>58</sup> *ultima me tellus, ultimus orbis habet* [*I’m in the last outback, at the world’s end*] (*Ov. Pont.* 2.7.66, translation Peter Green). André (1977) 24; Green (2005) 145.

<sup>59</sup> See the discussion of the unexpected concerts in Rome in November 2013 in section 2. Allusions to the classical tradition.

<sup>60</sup> Polito (2013).

<sup>61</sup> Thomas (2017) 258-259.

<sup>62</sup> <https://www.bobdylan.com/songs/pay-blood/> [8/ 12/ 2018]. These alternate lyrics were already used in concert on May 5, 2013, according to <https://dylyricus.blogspot.com/2013/07/pay-in-blood-5-may-2013.html> [8/12/2018].

<sup>63</sup> Bérard (2002a) 9; Fagles & Knox (2006), 197 (vs. 203). The verse number between brackets refers to the verse number of Fagles’ translation. Fagles uses more verses for his translation than the original; Thomas (2017) when citing fragments of the *Odyssey* refers to the verse numbers of Fagles’ translation only.

The other case of intertextuality has not disappeared and is even surrounded by Odyssean allusions:

*How I made it back home nobody knows,  
Or how I survived so many blows  
I been through hell what good did it do,  
My conscience is clear, what about you*<sup>64</sup>  
[“Pay in Blood” (2012/2013)]

The survival of “so many blows” in the second line repeats Odysseus’ words: *κακὰ πολλὰ παθὼν* [*despite so many blows*] (*Od.* 8.184, translation Robert Fagles).<sup>65</sup> In the next line, “I been through hell” is true if “I” is Odysseus, because he really visits the Underworld in book 11. The “nobody” in the line before is probably an allusion as well: for Nobody is the name Odysseus gives himself in book 9 when, having stabbed out the eye of the Cyclops Polyphemus, he is being asked his name.<sup>66</sup> Just four lines earlier Dylan also seems to hint at the story of Odysseus and Polyphemus: “Someone must have slipped a drug in your wine/ You gulped it down and you lost your mind” (or, in the original version: “You gulped it down and you crossed the line”). Even though the witch Circe is the one who puts drugs into wine, in the beginning of book 10,<sup>67</sup> Polyphemus is the one who gulps down the enormous quantity of wine Odysseus offers him and eventually loses his mind.<sup>68</sup>

Another reference to the story of Odysseus and Polyphemus can be found in the song “Early Roman Kings”. When Odysseus leaves the Cyclopes’ island, he shouts a last goodbye to Polyphemus: *Αἶ γὰρ δὴ ψυχῆς τε καὶ αἰῶνός σε δυνάιμην/ εἶνιν ποιήσας πέμψαι δόμον Ἄιδος εἶσω* [*Would to god I could strip you/ of life and breath and ship you down to the House of Death*] (*Od.* 9.523-524, translation Robert Fagles).<sup>69</sup> Just as Dylan transformed an advice into a prediction in “Lonesome Day Blues”,<sup>70</sup> he here transforms a wish into a promise:

*I’ll strip you of life, strip you of breath  
Ship you down to the house of death*

<sup>64</sup> In the original version, this line reads: “You bastard! I’m supposed to respect you?”.

<sup>65</sup> Bérard (2002a) 9; Fagles & Knox (2006) 197 (vs. 213).

<sup>66</sup> *Od.* 9.366-367. Bérard (2002a) 43; Fagles & Knox (2006) 223 (vs. 410-411).

<sup>67</sup> *Od.* 10.234-236. Bérard (2002a) 65; Fagles & Knox (2006) 237 (vs. 257-260).

<sup>68</sup> *Od.* 9.347 ff. Bérard (2002a) 43; Fagles & Knox (2006) 222 (vs. 388 ff.).

<sup>69</sup> Bérard (2002a) 52; Fagles & Knox (2006) 227-228 (vs. 580-581).

<sup>70</sup> See section 2. Allusions to the classical tradition.

*One day you will ask for me  
 There'll be no one else that you'll want to see  
 Bring down my fiddle, tune up my strings  
 Gonna break it wide open like the early Roman Kings*  
 ["Early Roman Kings" (2012)]

The "no one" in the fourth line might be a clever reference to the "Nobody" Odysseus calls himself, as Richard Thomas suggests,<sup>71</sup> though I think that might be a little far-fetched. "Nobody" would have fitted in the line as well and would have certainly made the allusion stronger.<sup>72</sup>

Back to the song "Pay in Blood", there still are a few more allusions. When Dylan sings of "Another ragged beggar blowin' ya a kiss" (or, in the original version: "Another angry beggar blowin' ya a kiss"), one cannot help but think of Odysseus returning home to Ithaca. He has to deal with the suitors of his wife Penelope in his own palace; to get into the palace he disguises himself as a beggar, indeed both ragged and angry. Very Homeric is also the threat "I got dogs that could tear you limb to limb": while the threat is always posed that bodies will be left for the dogs and birds to prey on,<sup>73</sup> not once in the *Iliad* or *Odyssey* does a body get eaten by a dog or a bird. In that sense it is an interesting threat out of Odysseus' mouth, since when he returns home his dog Argos recognizes him and then happily breathes out his last breath, certainly not able anymore to tear apart anyone.<sup>74</sup> Now we have seen all these Odyssean connections, the repeated "I pay in blood, but not my own" becomes clear as well, since Odysseus indeed does pay in blood of others, by killing all the suitors of his wife Penelope.<sup>75</sup>

---

<sup>71</sup> Thomas (2017) 257.

<sup>72</sup> Though taking "no one" as Odysseus would add an extra dimension to the line "There's no one here, the gardener is gone" from "Ain't Talkin'" as well: it would not only hint at Ovid's disappearance as suggested above, but also at his replacement by Odysseus, thus hinting at Ovid "becoming Odysseus".

<sup>73</sup> This happens as early as *Il.* 1.4-5: *αὐτοῦς δὲ ἐλώρια τεῦχε κύνεσσιν/ οἰωνοῖσι τε πᾶσι.* Mazon, Chantraine, Collart & Langumier (2002) 3.

<sup>74</sup> *Od.* 17.290-327. Bérard (2002b) 35-36; Fagles & Knox (2006) 363-364 (vs. 317-360).

<sup>75</sup> At this point just a short reminder that it seems that Bob Dylan's songs can always be explained from more than one perspective and that one perspective seldom seems to be enough to understand the entire song. See the Christian line-by-line-analysis of the song "Pay in Blood" by Kees de Graaf at <https://www.keesdegraaf.com/index.php/98/bob-dylan-song-analysis> [8/ 12/ 2018]. At times it seems very convincing, at times a little far-fetched, but it surely seems plausible that the song is not Odyssean only. This point of view is also supported by another case of intertextuality in the song: "This is how I spend my days/ I came to bury, not to praise". In these lines we see Shakespeare's *Julius Caesar* 3.2.74: "I come to bury Caesar not to praise him.", Humphreys (1984) 178. Richard Thomas suggests it also might refer to Ovid's *Tristia*, to the passage where Ovid is speaking as Odysseus: "Sic tamen absumo decipioque diem": "this is how I spend, and beguile, my days" (*Ov. Tr.* 4.10.114, translation Peter Green). André (1968) 127; Green (2005) 82; Thomas (2017) 254.



So far we have seen Odyssean references in writing and in performance. Note that Dylan really is becoming Odysseus, by singing lines that Odysseus spoke himself in the *Odyssey*. But references can be found in presentation as well. In the light of the discussion of the song “Pay in Blood”, it suddenly starts to make sense that the song “Long and Wasted Years” (2012) is placed on the album directly before it. Whereas “Pay in Blood” is an excellent summary of the second half of the *Odyssey*, books 12-24, in which Odysseus restores the order at home in Ithaca, “Long and Wasted Years” is the theme of the first half, books 1-11, Odysseus’ ten year journey from Troy through many strange places to king Alcinoos and his Phaiakians, and eventually home.

Richard Thomas sees another Odyssean allusion in the title of the album: *Tempest*. Of course, there is Shakespeare’s famous play *The Tempest*, but Dylan already dealt with that in an interview: “Shakespeare’s last play was called *The Tempest*. It wasn’t called just plain *Tempest*. The name of my record is just plain *Tempest*. It’s two different titles.”<sup>76</sup> Thomas suggests that *Tempest* might refer to the storm in book 5 of the *Odyssey*, “the ultimate source of all the storm scenes in the Western literary tradition, including the one that opens Shakespeare’s play *The Tempest*”.<sup>77</sup> This might be possible, though we cannot be certain.

We can be more certain about an allusion in the artwork. On the cover of the album, a statue appears. This has turned out to be a statue of the river goddess Vltava (Moldau), which is part of the fountain of Pallas Athena near the Austrian Parliament in Vienna.<sup>78</sup> Throughout the *Odyssey*, Athena is the guardian of Odysseus. And then there is the classical statue, that sometimes appears on stage as Bob Dylan is performing his songs, full of intertextuality and allusions.<sup>79</sup> Why not the statue of Athena herself? The only one who could answer that is Bob Dylan himself.

A last method Dylan employs to make Odyssean references are his own remarks. In the 2017 interview with Bill Flanagan, dated March 22, we see Dylan explicitly comparing himself to Odysseus:

---

<sup>76</sup> Gilmore (2012).

<sup>77</sup> Thomas (2017) 258. Note that the album also contains a song called “Tempest”, which is about the disaster of the *Titanic*.

<sup>78</sup> See <http://www.popspotsnyc.com/tempest/> [8/12/2018].

<sup>79</sup> It is hard to get good confirmation on this, since the stage is usually dark during concerts, but see <https://www.needsomefun.net/smoke-mirrors-in-bob-dylan-concerts/> (“Interesting Objects in Bob Dylan Concerts”) [8/12/2018] for some information about attributes on Bob Dylan’s stage, including classical statues.

Bill Flanagan: “What do you think of Joan Baez?”

Bob Dylan: “She was something else, almost too much to take. Her voice was like that of a siren from off some Greek island. Just the sound of it could put you into a spell. She was an enchantress. You’d have to get yourself strapped to the mast like Odysseus and plug up your ears so you wouldn’t hear her.<sup>80</sup> She’d make you forget who you were.”<sup>81</sup>

In his *Nobel Lecture*, delivered on June 5, 2017, Dylan made the *Odyssey* into one of the three great themes, along with *Moby Dick* and *All Quiet on the Western Front*. The last step of the process of Bob Dylan “becoming Odysseus” takes place here, when he says the following:

In a lot of ways, some of these same things have happened to you. You too have had drugs dropped into your wine.<sup>82</sup> You too have shared a bed with the wrong woman. You too have been spellbound by magical voices, sweet voices with strange melodies. You too have come so far and have been so far blown back. And you’ve had close calls as well. You have angered people you should not have. And you too have rambled this country all around. And you’ve also felt that ill wind, the one that blows you no good. And that’s still not all of it.<sup>83</sup>

In this lecture, Dylan is describing three books that have influenced him and how they did that. When he says “these same things have happened to you”, he is describing his own experiences and, thus, the “you”, though it could be anyone, certainly refers to Dylan. Finally, the transformation that started on *Modern Times* and continued on *Tempest*, has been made explicit. Dylan really did become Odysseus.

To wrap up the story, Dylan makes sure to mention exactly those elements of the story he alludes to in his songs as well:

All these stragglers will have to pay for desecrating his palace. He’ll disguise himself as a filthy beggar, and a lowly servant kicks him down the steps with arrogance and stupidity. The servant’s arrogance revolts

---

<sup>80</sup> *Od.* 12.142-200. Bérard (2002a) 117-119; Fagles & Knox (2006) 275-277 (vs. 154-217).

<sup>81</sup> Flanagan (2017).

<sup>82</sup> This confirms the remark about the line in “Pay in Blood”: mixing drugs and wine was done by Circe, and the wine was meant for Odysseus.

<sup>83</sup> Dylan (2017).

him, but he controls his anger. He's one against a hundred, but they'll all fall, even the strongest. He was nobody. And when it's all said and done, when he's home at last, he sits with his wife, and he tells her the stories.<sup>84</sup>

In this passage, we see the filthy (ragged), angry beggar whom we encountered in “Pay in Blood”. We see that indeed, as the song title suggests, all suitors “will have to pay”. And finally, once more Dylan alludes to the story of Odysseus and Polyphemus: “He was nobody”. When Dylan later also tells the story of “When Odysseus in *The Odyssey* visits the famed warrior Achilles in the underworld”, he also implicitly confirms that “I been through hell” is true for Odysseus. All the allusions on “Pay in Blood” are thus confirmed to refer to Odysseus. If it was not clear enough, there certainly can be no doubt anymore.

Now that we have uncovered this elaborate scheme of allusions, intertextuality and transformation with an undeniable epic twist, we may wonder once again about Dylan's masterpiece.<sup>85</sup> We already knew Dylan is a painter and a composer of songs, but I suggest we also add the possibility of a “modern epic” being the masterpiece. When in 2018 we hear Dylan singing night after night “Gonna turn my back on the world for a while/ Gonna stay right there till I paint my masterpiece”, it seems as if he is trying to say the world of Greece and Rome is the inspiration for his masterpiece. But then again, what about *Moby Dick* and *All Quiet on the Western Front*? It seems Dylan's “modern epic” will be drawing out of multiple traditions.

#### 4. Reception renewed: citing the modern epic poet

In this paper, I showed the framework of methods Bob Dylan uses to convey images to his audience. We have seen different methods of engaging with the classical tradition, from simple mentioning of mythological figures to complicated allusions, including reception through intertextuality. We have seen that Bob Dylan resembles ancient epic poets both in writing and in performance, and we have seen that the framework is completed by references in presentation and in side remarks.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> Dylan (2017).

<sup>85</sup> See the discussion of the song “When I Paint My Masterpiece” in section 2. Allusions to the classical tradition.

<sup>86</sup> The comparison with ancient epic poets is of course a bit more difficult here: unfortunately, we do not know whether Ovid's books contained any deliberate imagery, neither do we have an interview with Virgil, nor can we read or listen to an authentic speech of Homer.

This framework of methods can be used deliberately by the person who strives to be an epic poet. The only thing he (or she) has little control of is how his (or her) own works are received and how others engage with them. As a conclusion to this paper, I will therefore briefly illustrate that not only in the way Dylan works himself, but also in the way others engage with Bob Dylan's work, he fulfils the role of a modern epic poet.<sup>87</sup>

Ancient epic poets used intertextual references and then their texts were taken by the next poet again to be placed in a new context through reception. While Bob Dylan clearly makes extensive use of intertextuality himself, his texts have already started becoming source material as well. This process is not confined to literature or songwriting only, but surfaces in some unexpected disciplines as well. To illustrate this, I will single out two fields in which citations from Bob Dylan's songs have started to live a life on their own: American legal writings and scientific biomedical literature.

Law professor Alex Long noticed that American judges and lawyers seemed to be using song quotations to support their points relatively often and decided to perform an investigation. In 2007 he, thus, published an article on the use of song lyrics in court filings and scholarly legal publications.<sup>88</sup> His research yielded 186 cases where Bob Dylan had been cited, whereas number two on the list, The Beatles, had been cited 74 times only. An interesting case is the use of a line from Bob Dylan's "Subterranean Homesick Blues" (1965), which is in fact the most cited song lyric: "You don't need a weatherman/ To know which way the wind blows". It is frequently used or, as Long puts it, even "has become almost boilerplate" in decisions of the California appellate courts when ruling that an expert testimony before a jury is not required.<sup>89</sup> Other examples of Bob Dylan's lyrics used in legal contexts include "A hard rain's a-gonna fall", "When you got nothing, you got nothing to lose", "You've gotta serve

---

<sup>87</sup> Note that Bob Dylan's methods are radically different from those of the modernist tradition that utilizes a sort of mythic method (see for example Eliot (1923)). The employment of the methods of the ancient epic poets – including performance, music and even the way others engage with Bob Dylan's work – is what makes Bob Dylan an "epic" poet. But then again, Bob Dylan makes use of more methods than the ancient ones. The whole process of "becoming Odysseus" (see section 4. Poetic transformation: Bob Dylan becoming Odysseus) might be seen as a fractured, self-referential narrative, created gradually through different songs, revisions of songs, ways of presentation and side remarks. Whereas 'creation over time' might well be associated with ancient epic poems, a fractured and discontinuous character seems more compatible with, for example, the modernist tradition. (And Odysseus also seems to be a very appropriate character for such a discontinuous, long and arduous journey.) This is what makes Bob Dylan a "modern" epic poet.

<sup>88</sup> Long (2007). See also the interview of Robert Siegel with Alex Long, discussing this particular article: Siegel (2011).

<sup>89</sup> Long (2007) 540.

somebody”, “Even the president of the United States/ must sometimes have to stand naked” and “The times they are a-changin’”.<sup>90</sup>

A totally different discipline is biomedical research, but here as well Bob Dylan’s songs are immensely popular: 213 references are known which are unmistakably citations of his songs.<sup>91</sup> In contrast to the legal situation, in this case the lyrics, though relevant to the topic, are not so much used to underline a point, but they are mostly used in the creation of interesting titles for scientific papers.<sup>92</sup> They can be a bit modified as well, as for example the song “Knockin’ on Heaven’s Door” (1973) is paraphrased to become “Knockin’ on pollen’s door: live cell imaging of early polarization events in germinating *Arabidopsis* pollen”.<sup>93</sup> Some scientists even managed to come up with a title that contained a double Bob Dylan reference and named their review on the generation of neurones from bone marrow cells “Blood on the tracks: a simple twist of fate?”, thereby referring to the song “Simple Twist Of Fate” (1975), which is included on the album *Blood On The Tracks* (1975). The song “The Times They Are A-Changin’” (1964) is referred to many times and so is “Blowin’ In The Wind” (1962).<sup>94</sup>

In antiquity, citations of epic poetry could be found anywhere, not just in other epics. We have now seen that for Bob Dylan’s lyrics the same applies. In this respect as well, though perhaps unintentionally, Bob Dylan can be considered a modern epic poet.



## BIBLIOGRAPHY

### Primary sources

---

<sup>90</sup> Long (2007) 567-568. These are quotations from respectively “Like A Rolling Stone” (1963), “A Hard Rain’s A-Gonna Fall” (1963), “Gotta Serve Somebody” (1979), “It’s Alright Ma (I’m Only Bleeding)” (1965) and “The Times They Are A-Changin’” (1964).

<sup>91</sup> Gornitzki, Larsson & Fadeel (2015).

<sup>92</sup> One could try to argue that this holds for this paper as well, since the addition of “When I Paint My Masterpiece” to the title “Bob Dylan as a modern epic poet” might seem unnecessary at first. This is of course not true: the song is at the core of what is discussed in this paper.

<sup>93</sup> Gornitzki, Larsson & Fadeel (2015).

<sup>94</sup> Gornitzki, Larsson & Fadeel (2015).

- André, J. (1968), *Ovide. Tristes*, Paris: Les Belles Lettres.
- \_\_\_\_\_, (1977), *Ovide. Pontiques*, Paris: Les Belles Lettres.
- Bayet, J., Baillet G. (1954), *Tite-Live. Histoire Romaine*, Tome V, Livre V, Paris: Les Belles Lettres.
- Bérard, V. (2002a), *Homère. L'Odyssee*, Tome II, Chants VIII-XV, Paris: Les Belles Lettres.
- \_\_\_\_\_, (2002b), *Homère. L'Odyssee*, Tome III, Chants XVI-XXIV, Paris: Les Belles Lettres.
- Durand, R., Bellessort, A. (1960), *Virgile. Énéide*, Livres VII-XII, Paris: Les Belles Lettres.
- Dylan, B., The Band (1972), “When I Paint My Masterpiece”, 1 January 1972, New York City, <https://www.youtube.com/watch?v=IZQ69w8NmxI> [4/12/2018].
- Dylan, B. (2011), “When I Paint My Masterpiece”, 22 June 2011, Milano, <https://www.youtube.com/watch?v=49vNljJ-J1k> [4/12/2018].
- \_\_\_\_\_, (2016), *Banquet Speech*, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/25424-bob-dylan-banquet-speech-2016/> [21/11/2018].
- \_\_\_\_\_, (2017), *Nobel Lecture*, [https://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2016/dylan-lecture.html](https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2016/dylan-lecture.html) [8/12/2018].
- \_\_\_\_\_, (2018a), “When I Paint My Masterpiece”, 13 Augustus 2018, Melbourne, <https://www.youtube.com/watch?v=oHp2nUBxKU0> [8/12/2018].
- \_\_\_\_\_, (2018b), “When I Paint My Masterpiece”, 10 November 2018, Roanoke, Virginia, <https://www.youtube.com/watch?v=Fv20LCy9QC4> [8/12/2018].
- \_\_\_\_\_, (2018c), “When I Paint My Masterpiece”, 3 December 2018, Philadelphia, Pennsylvania, <https://www.youtube.com/watch?v=ko9SG97arlw> [8/12/2018].
- \_\_\_\_\_, <https://www.bobdylan.com> [31/ 05/ 2019].
- \_\_\_\_\_, <https://www.bobdylan.com/songs/pay-blood/> [8/12/2018].
- Fagles, R., Knox, B. (2006), *Homer. The Odyssey*, London: Penguin Books.
- Goelzer, H., Bellessort, A. (1961), *Virgile. Énéide*, Livres I-VI, Paris: Les Belles Lettres.
- Green, P. (2005), *Ovid. The Poems of Exile*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Humphreys, A. (1984), *William Shakespeare. Julius Caesar*, Oxford: Clarendon Press.

Mazon, P., Chantraine, P., Collart, P., Langumier, R. (2002), *Homère. Iliade*, Tome I, Chants I-VI, Paris: Les Belles Lettres.

NobelPrize.org (2016), “The Nobel Prize in Literature”, *Nobel Media AB 2018*, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/summary/> [21/11/2018].

### Secondary sources

Attwood, T. (2015), “When I Paint My Masterpiece: the meaning of the lyrics and the music”, <https://bob-dylan.org.uk/archives/1268> [4/ 12/ 2018].

Eig, J., Moffett, S. (2003), “Did Bob Dylan Lift Lines From Dr. Saga?”, <https://www.wsj.com/articles/SB10576176194220600> [4/12/2018].

Eliot, T.S. (1923), “Ulysses, Order, and Myth”, *The Dial*, Vol. 75, No. 5 (November 1923), pp. 480-483.

Flanagan, B. (2017), “Q&A with Bill Flanagan”, <https://www.bobdylan.com/news/qa-with-bill-flanagan/> [2/12/2018].

Foley, J. M. (2005), “Analogues: Modern Oral Epics”, in: John Miles Foley (ed.), *A companion to ancient epic*, Oxford: Blackwell Publishing, pp. 196-212.

Fyffe, L., “Influences On Bob Dylan”, <https://bob-dylan.org.uk/influences-on-bob-dylan> [8/ 12/ 2018].

Gilmore, M. (2012), “Bob Dylan on His Dark New Album, ‘Tempest’”, <https://www.rollingstone.com/music/music-news/bob-dylan-on-his-dark-new-album-tempest-184271/> [8/12/2018].

Gornitzki, C., Larsson, A., Fadeel, B. (2015), “Freewheelin’ scientists: citing Bob Dylan in the biomedical literature”, *The BMJ*, Vol. 351, elocation-id h6505.

De Graaf, K., “Bob Dylan’s ‘Pay in Blood’ – an analysis”, <https://www.keesdegraaf.com/index.php/98/bob-dylan-song-analysis> [8/12/2018].

Lister, D. (2016), “Bob Dylan’s Nobel Prize for Literature is deserved and overdue”, *The Independent*, 13 October 2016, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/bob-dylan-nobel-prize-literature-songwriting-lyrics-appreciation-a7360011.html> [26/05/2018].

Long, A. (2007), “(Insert Song Lyrics Here): The Uses and Misuses of Popular Music Lyrics in Legal Writing”, *Washington & Lee Law Review*, Vol. 64, pp. 531-579.

Paul, J. (2013), *Film and the Classical Epic Tradition*, Oxford: Oxford University Press.

- Pagel, B., <http://www.boblins.com> [8/12/2018].
- Polito, R. (2013), “Bob Dylan’s Memory Palace”, <http://riggio.americanvanguardpress.com/portfolio/bob-dylans-memory-palace-robert-polito/> [8/12/2018].
- Siegel, R. (2011), “Bob Dylan’s Words Find Place In Legal Writings”, <https://www.npr.org/2011/05/10/136181949/bob-dylans-words-find-place-in-legal-writings> [28/11/2018].
- Skaftø Jensen, M. (2005), “Performance”, in: John Miles Foley (ed.), *A companion to ancient epic*, Oxford: Blackwell Publishing, pp. 45-54.
- Smith, R. (2016), “Bob Dylan Doesn’t Deserve the Nobel Prize In Literature and He Shouldn’t Want It”, *The Stranger*, 13 October 2016, <https://www.thestranger.com/slog/2016/10/13/24619993/bob-dylan-doesnt-deserve-the-nobel-prize-in-literature-and-he-shouldnt-want-it> [26/05/2018].
- Strunk, T. (2009), “Achilles in the Alleyway: Bob Dylan and Classical Poetry and Myth”, *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Third Series, Vol. 17, No. 1 (Spring - Summer 2009), pp. 119-136.
- Thomas, R. F. (2007), “The Streets of Rome: The Classical Dylan”, *Oral Tradition*, Vol. 22, No. 1 (March 2007), pp. 30-56.
- \_\_\_\_\_ (2017), *Why Bob Dylan Matters*, New York: HarperCollins Publishers.
- Von Glinski, M. L. (2018), “Squaring the Epic Cycle: Ovid’s Rewriting of the Epic Tradition in the *Metamorphoses*”, in: Robert Simms (ed.), *Brill’s companion to prequels, sequels, and retellings of classical epic*, Leiden, Boston: Brill, pp. 227-247.

### Websites

- <https://dylyricus.blogspot.com/2011/11/when-i-paint-my-masterpiece.html>  
[4/12/2018].
- <https://dylyricus.blogspot.com/2013/07/pay-in-blood-5-may-2013.html> [8/12/2018].
- <https://dylyricus.blogspot.com/2014/04/workingmans-blues-2-17-april-2014.html>  
[1/12/2018].
- <https://www.expectingrain.com/discussions/viewtopic.php?f=6&t=94889> [8/12/2018].
- <https://www.halcyongallery.com/artists/bob-dylan> [8/12/2018].
- “Interesting Objects in Bob Dylan Concerts”, <https://www.needsomefun.net/smoke-mirrors-in-bob-dylan-concerts/> [8/12/2018].



<http://www.popspotsnyc.com/tempest/> [8/12/2018].

# Roberto Vecchioni's Classical Political and Humanitarian Themes

*Gloria Larini*

## Introduction

Roberto Vecchioni, in addition to being a well-known Italian singer-songwriter, is also known as lyricist heavily inspired by the myths, legends and various other writings of classical antiquity.<sup>1</sup> This of course has to do with the fact that for many a years he has worked as a professor both at secondary education and at universities teaching Ancient Greek and Latin.<sup>2</sup>

The present contribution aims to examine comparatively the influence that the direct knowledge of the classics had on the Italian singer, lyricist and musician.<sup>3</sup> Particular attention will be given to the frequently developed themes of subjects expressing contradictory needs: desire for political power in contrast to the need for catering to the more tender aspects of the human psyche. In this context, the weak and limited individual's interaction with society and the state will be examined as well.

The prevalence of classical themes, especially those of political and humanitarian character, evident in the emphasis given to the exploration of the vicissitudes of Greek *polis* and ancient Rome, as well as those of their most illustrious personalities and leaders, shows how modern music is enriched by classical antiquity, while itself contributes to the renewal of the latter through its modern reinterpretations.<sup>4</sup>

It should be noted that the language of Roberto Vecchioni draws from Classical intertexts sometimes also mediated by translations or other secondary sources:<sup>5</sup> he clearly uses classical antiquity to deliver a political and humane message and

---

<sup>1</sup> Cf. D'amato (2014) 335 for Vecchioni's studies on the ancient sources.

<sup>2</sup> About Vecchioni's biography see Vecchioni (2014) 111, Vecchioni (2016) 55-75, 93-106, <http://www.vecchioni.org/biografia/biografia/>. An interesting reflection about the connections between songs and Classics is in Spina (2009) 107-122, about Vecchioni *ibid.* 111.

<sup>3</sup> Cf. Capasso (2011) 168-69, 170-72, 187.

<sup>4</sup> Cf. Vaglio (2014) 173-96. Cf. Capasso (2011) 192, 196.

<sup>5</sup> Cf. Vaglio (2005) 2, Vaglio (2014) *ibid.*

emphasizes the vacuity of the search for fame and power, the contradiction between sense of omnipotence and actual finitude of the human being: the characters of Vecchioni become Socratic by sharing the story of their experiences and their *exemplum*;<sup>6</sup> thus, while he cares about delivering his message in a “philologically sound” manner, he also simplifies elements of it, when necessary for immediacy’s sake: he is mostly faithful to ancient sources but when he departs from them, he does so to communicative and artistic effects.<sup>7</sup>

In my contribution I aim to analyze the most prominent of his literary references to antiquity, namely his three famous songs “Stranamore”, “Alessandro e il mare” (“Alexander and the sea”) and “Aiace” (“Ajax”).<sup>8</sup> In the last case especially there is a plethora of references to the epics of Homer, the lyric poets and other Greek tragedies.<sup>9</sup> The classic characters that we can find in these songs are Alexander the Great, Marcus Aurelius and Ajax Telamonius.

In all three texts, a common motif is encountered: the description of the moment of the hero’s death accompanied by the theme of the vanity of human ambition.<sup>10</sup> This is contrasted with what the songwriter seems to be suggesting as the only valid human ambition, namely unconditional and free love for life.<sup>11</sup>

### **1. Alexander the Great and the betrayed historical sources: <sup>12</sup>**

Alexander the Great, mentioned only as “the greatest [man]” in *Stranamore*, finds according to the ancient sources the sea at the end of his conquest, which also coincides with the end of his life.<sup>13</sup>

Plutarch, for example, writes:

---

<sup>6</sup> Cf. Citati, Sisti (2004) 65. For other sources *ibid*.

<sup>7</sup> Cf. Capasso (2004) 284, 293 about his method and artistic inspiration.

<sup>8</sup> From now on the titles of the songs and the works will be cited in the original language.

<sup>9</sup> For the reading of greek original texts by Vecchioni see Vecchioni (2014) 77, 8, n. 3.

<sup>10</sup> For Alexander’s death see Bosworth (1971) 112, Engels (1978) 224-28 for the problematic questions. For the sources about the death see Bosworth (1993) 158-181.

<sup>11</sup> The same ideological thinking is into Vecchioni (2014) 14.

<sup>12</sup> Generally for the most important sources about Alexander the Great see Bosworth (1993) 300-314; for the India expedition cf. Braccisi (1986) 316, 318. Badian (2000) 50-95 for the conspiracies, Bosworth (1996) 31-65 in regard to the ancient sources and Arrian, Bosworth (2002) 20-28, 64 about the Alexander’s policy.

<sup>13</sup> For the critical studies about Alexander the Great see also Andreotti (1956) 257-302.

Ἐντεῦθεν ὀρμήσας Ἀλέξανδρος τὴν ἔξω θάλασσαν ἐπιδεῖν,  
καὶ πολλὰ πορθμεῖα κωπήρη καὶ σχεδίας πηξάμενος,  
ἐκομίζετο τοῖς ποταμοῖς ὑποφερόμενος σχολαίως.<sup>14</sup>

But Plutarch also makes note of an interesting detail about Alexander's sensibility and greatness of mind:

εἶτ' ἐπευξάμενος μηδένα μετ' αὐτὸν ἀνθρώπων ὑπερβῆναι  
τοὺς ὄρους τῆς στρατείας, ἀνέστρεψε. καὶ τὰς μὲν ναῦς  
ἐκέλευσε παραπλεῖν, ἐν δεξιᾷ τὴν Ἰνδικὴν ἐχούσας.<sup>15</sup>

Vecchioni describes this moment of the Alexander's conquest in a different way, because in the song the sun, a traditional symbol of power and fame, becomes for the character nothing but symbol of despair.<sup>16</sup> He realizes in fact that world he sees hasn't changed, despite all his struggles, heroic deeds and accumulation of power: the sun is always the same, even when he is far away from his homeland; and Alexander is still a mortal, not a god. He seems to have failed because he chose to pursue a dream that could never be fulfilled.

*Ed il più grande conquistò nazione dopo nazione,  
e quando fu di fronte al mare si sentì un coglione  
perché più in là/ non si poteva conquistare niente;  
e tanta strada per vedere un sole disperato  
e sempre uguale e sempre come quando era partito.*

It should be said that Vecchioni is interested in Alexander as is evident from his other works. For example, in his book *Viaggi del tempo immobile (Travels of Stopped Time)* Vecchioni describes this great historical figure in all its contradictions. Alexander can be found in the story of "Ongam Ordnassela", a chapter of *Viaggi del tempo*

---

<sup>14</sup> Plut. *Alex.*, 63, Perrin (1919) 403.

<sup>15</sup> Plut. *Alex.*, 66, Perrin (1919) 224.

<sup>16</sup> For the sun as symbol of the power of kings of Macedonia see: Tripodi (1986) 658-59. For the legend of Alexander cf. Centanni (2005), 7-50; Goukowsky (1983) 225-34.

*immobile*, in which he is condemned to always win, because he could live his life *a rebours* and he already knows what will happen to himself:

*Tutta la sua tristezza gli nasceva dalle scelte negate [...] Nessuno che vada incontro al suo passato può cambiarlo: a malapena può sopporre lievi variazioni [...] piccolezze che Alessandro conobbe bene col tempo, e fece grandi per non sentirsi stretto, per non sentirsi finito. [...] ogni tanto mandava a chiamare qualcuno perché gli sembrava un po' scemo quel gioco di andare a ritroso da solo e senza ragione...ma perse il suo tempo, ché anzi, per tutte le volte che fece delle supposizioni, credettero prevedesse il futuro e si stesero per terra adorandolo quasi fosse un dio oltre che un fulmine di guerra.<sup>17</sup>*

Alexander's importance in the work of Vecchioni is also evident through the song "Alessandro e il mare", in which he arguably reshapes and reinterprets the character, imagining that he doesn't really desire the power or the fame, but only maternal love; the Freudian connotations that such a reimagining entails are evident, especially in regard to the theories about love and the *delirium* of omnipotence, as well as the psychological motivations behind the pursuit of power.<sup>18</sup>

Once again Plutarch seems to describe very well this human condition, when Alexander sees the tomb of Cyrus the Great:

τὴν δ' ἐπιγραφὴν ἀναγνούς, ἐκέλευσεν Ἑλληνικοῖς ὑποχαράξαι γράμμασιν. εἶχε δ' οὕτως; «ὦ ἄνθρωπε, ὅστις εἶ καὶ ὀπόθεν ἦκεις, ὅτι μὲν γὰρ ἤξεις οἶδα, ἐγὼ Κῦρός εἰμι ὁ Πέρσαις κτησάμενος τὴν ἀρχήν. μὴ οὖν τῆς ὀλίγης μοι ταύτης γῆς φθονήσης ἢ τοῦ μὸν σῶμα περικαλύπτει». ταῦτα μὲν οὖν ἐμπαθῆ σφόδρα τὸν Ἀλέξανδρον ἐποίησεν, ἐν νῶ λαβόντα τῶν πραγμάτων τὴν ἀδηλόγητα καὶ μεταβολήν.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Cf. Vecchioni (1996) 7-16.

<sup>18</sup> Cf. Capasso (1996) 196.

<sup>19</sup> Plut. *Alex.*, 69 Perrin (1919) 416.

But Vecchioni goes further and also proposes something more specific. What is being highlighted is not only the reflection on the instability of human life - and therefore also of the power of one man over others - but also the contradiction in being a leader, incarnating that power, being perceived god, while, at the same time, being aware of the futility of one's own role, since life can also be seen as just one big game.

In fact, in Vecchioni's song we can observe the connection between Alexander, the general, and his soldiers. All the soldiers seem to be on the same emotional and mental state as Alexander: they entrust him with their own lives, because they consider him a god on earth. His heroism in battle, has led to him being perceived by them as the personification of *kalokagathia*, the ideal of Greek beauty and courage. So, when his generals ask him what they have to do, they docilely lead him to death and let themselves be submerged in the sea with their horses.

The concept of *kalokagathia*, beautiful and good, is highlighted in the figure of Alexander the Great even in the song "Alessandro e il mare": nobody can oppose him because he represents the Greek ideal of beauty and physical perfection, of courage and loyalty.<sup>20</sup> For this reason Alexander is conceived as a God by his soldiers: in Vecchioni's song we recognize a reference to the myth and the legend, of Alexander as an archetypical charismatic individual.

*Non un capello fuori posto  
mentre entrava a cavallo nel mare,  
e il cuore, gli batteva addosso  
come una donna che si va a sposare;  
E tutti lo seguirono cantando  
senza nemmeno sospettare,  
e gli andarono dietro contenti  
di dover annegare.  
E tornava bambino  
quando stava da solo a giocare sui viali  
di un immenso giardino;  
la fontana dai pesci d'argento  
che poteva soltanto guardarla*

---

<sup>20</sup> For this popular vision of the hero see for example Bosworth, Baynham (2002) 2-22.

*e mai buttarsi dentro.  
 E mentre si voltava indietro  
 non aveva niente da vedere;  
 e mentre si guardava avanti  
 niente da voler sapere  
 Ma il tempo di tutta una vita  
 non valeva quel solo momento:  
 Alessandro, così grande fuori  
 così piccolo dentro.*

In contrast to this ethereal and divine figure, the singer-songwriter presents in some strophes the image of a child that wants to play in the water of a fountain.

Probably this is the image that Alexander has of himself in the mind of the author: for the others he is the most important general, the hero, the Great, a symbol, more than anything, of courage, beauty and fame. He, however, sees himself as still being a dreaming child whose mind returns to the past, to a simple childhood full of games and desires. The child, however, eventually has to return to the present of adulthood again to take part in a game of exceptional proportions, actual and metaphorical, a present in which the fountain becomes a sea that cannot be conquered.

In fact, the last sentence of the song («[Alexander] so great outside, so small inside») signifies that what he is seeking is minuscule in comparison with the now lost happiness of a child that can freely experience simple joys, such as diving into a fountain. For this reason no conquest can be considered more important than such a moment; consequently all other struggles seem insignificant. Alexander, for Vecchioni, ascends to the apex of his true greatness not through his war efforts but in his last swim in the sea: Vecchioni betrays the sources this way to build a myth of Alexander as an ethically pure hero, bearer of humanitarian values more akin to our modern ones.

Vecchioni, like Strabon, seems to prefer «the marvelous to the true»<sup>21</sup>, and thus makes Alexander a legend before death, the same way his contemporaries did. This

---

<sup>21</sup> Cf. For the argument on the flatterers and the true in Strabon: Str. *Geogr.* XI 5:5, 6:4, 7:4, Jones (1928) 238-24, 246-249, 254-257:.. About Strabon and Alexander's historians see for example Ambaglio (2005-2006) 5-14.

artistic interpretation reminds us that, as Marina Montesano writes, the line that separates history from legend cannot be easily defined.<sup>22</sup>

It's certain that the idea of being more than one person, both an adult and a child, was recently taken by Pietro Citati: "no other man would be able to understand all by himself so many different people, dispersed around a center that continues to elude us".<sup>23</sup> Vecchioni underlines the human fragility of Alexander the Great and imagines him as a man-child, highlighting his particular depth of mind in the perception of the finiteness of human life: the biggest contradiction of Alexander consists in the duty to embody an absolute, divine power, to represent the model of perfection both for the Greek man and for the Oriental man, even if he knows well that all is useless, that the human life is insignificant and elusive. Understanding the obligatory end of his conquest, observing the unsurpassable sea, far from his native land, he continues to be the hero in which all other men believe. So he can do nothing else than commit suicide with the whole army in the sea, satisfying this way the desire he never realized when he was a child: to bathe and play in the fountain of his regal palace. After all, only death can extinguish all his ambitions and at the same time realize them.

## **2. "Stranamore": Marcus Aurelius and the political landscape**

The second song we are going to examine, "Stranamore", is built around a collection of fragmentary images indicative of different kinds of love. The first is presented by a woman, who tries in vain to help her alcoholic husband. The second is about a finished relationship, in which abandonment too can become a kind of love. The third is the image of Garibaldi, the hero of the Two Worlds, captured when during his sail for the Expedition of the Thousand,<sup>24</sup> which is contrasted to the heroism of a father, who does not fight, but defends his child in a different way. Finally, there is a scene that recalls the mistreatment of the people by the fascist government in Italy and shows the tenacity of a man who, despite the beatings of the regime's soldiers, won't deny his ideology and his freedom of thinking.

---

<sup>22</sup> Strab. *Geogr.* XV, 1:28, Jones (1930) 46-49. Cf. Montesano (2014).

<sup>23</sup> Citati, Sisti (2004) 16.

<sup>24</sup> For Garibaldi's myth see Ugolini (1982) 4-5, 139. Garibaldi sailed from Quarto, near Genova, in 1860, with approximately a thousand volunteers, to go to Sicily and help with the riots against the House of Bourbons. Cf. Trojani (2008) 74.



Embedded among these short narratives, we find the stories of Marcus Aurelius and Alexander the Great: Marcus Aurelius, philosopher and emperor, tired from many years of war in Pannonia and cut off from his true vocation, that of the philosopher and poet; Alexander the Great looking at the conquered lands, finally realizing that all he did was for nothing only at the end of his war enterprise.

The *trait d'union* between *Stranamore* and *Alessandro e il mare* is in effect the figure of Alexander the Great, that has a central position in Vecchioni's songs. In this song Alexander is a man who seeks to realize his destiny at the edge of the world, while remaining inside a child who simply wanted to be happy. Thus, the singer-songwriter, deviating from the ancient sources, invents a different death for him:<sup>25</sup> in Vecchioni's song Alexander commits suicide with his army falling into the sea, into the end of the known world, which, in turn, marks the end of his own life. The act of plunging into the waves along with his horse, while remembering his childhood, constitutes also a metaphor for a return to his past.

In this way he closes the circle of his grandiose existence and of his fame, returning to perceive - through his action of entering the sea - the only authentic joy, desired and never achieved since he was a child wanting to immerse himself in the fountain of his palace, an action that the court rules had never permitted. This action represents the culmination of his search as both conqueror and man: the sea becomes the space that opposes the conquest of the East, but it also is the last line of an earthly boundary, that he can only overcome by death.

Only in this way he can remain a leader and enter, along with his whole army, into the sphere of myth, idealized and with his legacy protected from all the tyrannical and negative aspects of his character that the sphere of history may reveal.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> According to the sources Alexander died in June of 323 B.C., but the sources are in disagreement about the causes: malaria, poisoning or an illness during a banquet. Cf. Engels (1978) 228 in favor of a malaria infections and for a summary of the critical discussion in the footnotes. For a recent scientific study see Hall (2018) 106-128, especially 108-114. This article linked the Alexander's death to the Guillain-Barrè Syndrome, induced by a *Campylobacter pylori* infection. So this case would be "the most famous case of *pseudothanatos*, or false diagnosis of death, ever recorded". Cf. Hall (2018) 106.

<sup>26</sup> Some Ancient sources speak of episodes of cruel killings. For example, Plutarch refers to the murderers of Clitus by Alexander. About Clito's death Arr. An. IV, 8, 5-8, Brunt (1976) 364-367; IV 9.1-2, Brunt (1976) 366-367, Plut. Alex. 51, Perrin (1919) 1-11; Curt. Ruf. VIII 1, Hedicke (1908) 19-

Alexander, for example, is also described in this particular and idealized fashion in the incipit of the *Plutarchi Vitae Alexandri*:

Οὗτος ὁ τῆς Τύχης λόγος ἐστίν, ἴδιον καὶ μόνης αὐτῆς ἔργον ἀποφαινομένης Ἀλέξανδρον. δεῖ δ' ἀντειπεῖν ὑπὲρ φιλοσοφίας, μᾶλλον δ' ὑπὲρ Ἀλεξάνδρου δυσχεραίνοντος καὶ ἀγανακτοῦντος, εἰ προῖκα δόξει καὶ παρὰ τῆς Τύχης λαβεῖν τὴν ἡγεμονίαν, ἣν ὄνιον αἵματος πολλοῦ καὶ τραυμάτων ἐπαλλήλων κτώμενος πολλὰς μὲν ἀύπνους νύκτας ἴαυεν, ἤματα δ' αἱματόεντα διέπρησεν πολεμίζων πρὸς ἀμάχους δυνάμεις καὶ ἄπειρα φύλα καὶ ποταμοὺς ἀπεράτους καὶ πέτρας ἀτοξεύτους, εὐβουλίᾳ καὶ καρτερίᾳ καὶ ἀνδρείᾳ καὶ σωφροσύνη παραπεμπόμενος.<sup>27</sup>

So, the main idea in Vecchioni's is the vanity of heroism and the subversion of the concept of hero and fame: every fight is in vain, ambition is no good for humankind which is bound by its own mortality. From this point of view the choice of Marcus Aurelius and Alexander the Great is significant: both sacrifice their lives for the ideal of power. However, the first will die at an old age, far from Rome, continually in war and the second beaten by the disease and betrayed by his own generals, without ever completing his dream of conquering the world.

In *Stranamore* Vecchioni identifies himself with the Roman emperor, pondering the inner distinction between the political landscape and the desire for knowledge, poetry, beauty and love:

*E l'alba sul Danubio a Marco parve fosforo e miele  
e una ragazza bionda forse gli voleva dire  
che l'uomo è grande, l'uomo è vivo, l'uomo non è guerra;  
ma i generali gli rispondono che l'uomo è vino  
combatte bene e muore meglio solo quando è pieno.*

---

52; Just. *Epit.* XII. 6, Seel (1972) 1-17; Sen. *Ep.* 83 Gummere (1920) 19; Sen. *De ira* III, 17, Basore (1928) 298-301. Cf. Carney (1981) 149.

<sup>27</sup> *Plut. Alex.* 1.1, Perrin (1919) 224-225. The verses («πολλὰς μὲν ἀύπνους ... πολεμίζων») are adapted from Hom. *Il.* IX: 325-326, Murray (1925) 418.

We must take note of some key terms. First of all, the reference to the Danube indicates a precise historical event: the Marcomannic Wars, an expedition of Marcus Aurelius, described, for example, in the *Historia Augusta*.<sup>28</sup> This recalls the historic campaign in Pannonia. Moreover, the reference to the sunrise recalls Greek myths and Homer, the sunrise perhaps, as the beginning of a new day after a night of love. This could be why it is a sunrise of phosphorus and honey; on the one hand a food usually associated with divinity and love, on the other hand phosphorus, an unpleasant substance.<sup>29</sup>

The well-known description of Gibbon about Marcus Aurelius is reminiscent of Vecchioni's song about Marcus Aurelius:

War he detested, as the disgrace and calamity of human nature; but when the necessity of a just defence called upon him to take up arms he readily exposed his person to eight winter campaigns on the frozen banks on the Danube, the severity of which was at last fatal to the weakness of his constitution.<sup>30</sup>

But this contradictory stance of Marcus Aurelius clashes with the ideology of generals:<sup>31</sup> they want to fight, they want to die for fame; they don't perceive the beauty of the universe with the enchanted eyes of the philosopher, who perceives human greatness not in war, but in life itself. Gibbon writes:

The virtue of Marcus Aurelius Antoninus was of a severer and more laborious kind. At the age of twelve years he embraced the rigid system of the Stoics, which taught him to submit

---

<sup>28</sup> For a bibliography on Marcus Aurelius : Badian (2012<sup>3</sup>), Sellars (2015). Cf. also Parain (1986) 93-108, Farquharson (1951) 13-54.

<sup>29</sup> In fact phosphorus is a substance with a very sour taste, unlike honey. The singer uses a conceptual oxymoron to recall the contrast between the beauty of the new day in the splendor of the dawning light and the harshness of the life that awaits Marcus Aurelius and his soldiers on the battlefield in the cruelty of the war.

<sup>30</sup> Cf. Gibbon (1854) 216.

<sup>31</sup> Antimilitarism is a main theme of Vecchioni's songs. Cf. Palmese (2003) 91.

body to his mind, his passions to his reason, to consider virtue as the only good, vice as the only evil, all things external as things indifferent.<sup>32</sup>

In fact, Vecchioni's description of Marcus Aurelius corresponds to that of a non-specialist in historiography, derived from a mainstream impression, that paint Marcus Aurelius as a good and virtuous emperor. Modern historiography, analyzing the historical sources more carefully, has revealed the dark sides of his empire and of the emperor himself. Augusto Frascetti, for example, has recently underlined the discovery of this cruel aspect of the «raison d'etat» in the persecutions of Christians.<sup>33</sup> These are the same Christians, who in his *Meditations* Marcus Aurelius wanted to consider them all citizens of Kosmopolis, the City of the World (*Meditations*, 4, 23);<sup>34</sup> arguably another contradictory point of his thinking. According to Frascetti, Marcus Aurelius showed “an outmost lack of judgment on his part in respect to what profoundly revolutionary developments were unfolding around him and especially within his empire, as if he didn't want to see”.<sup>35</sup>

However, the historical sources mostly describe Marcus Aurelius as an emperor detached from the social and political events, constantly eager to separate himself from his power role, to take refuge and remain in a high and liberating cultural dimension. Also Vecchioni in the song imagines him as an anti-hero: war and conquests are not sources of happiness and glory, but only of sadness.

Tacitus summarizes stoic philosophy: “Doctores sapientiae secutus est, qui sola bona quae honesta, mala tantum quae turpia; potentiam, nobilitatem, caeteraque extra animum, neque bonis neque malis adnumerant”.<sup>36</sup> While he is a poet and philosopher who hates war and his role in it, he is also an anti-demagogue. On the other side, the generals in the song want war and sacrifice the men without any objections. The term “generals” here is probably a strong political recall to the generals of recent history, who are enemies of the people and their freedom, advocates of social injustice and war

---

<sup>32</sup> Cf. Gibbon (1854) 216.

<sup>33</sup> Cf. Frascetti (2007) 213.

<sup>34</sup> Haines (1930) 80-81; cf. Mazzarino (1978) 322.

<sup>35</sup> Cf. Frascetti (2007) 213.

<sup>36</sup> For stoicism cf. Tacit. *Hist.* IV 5, Moore, Jackson (1931) 10; about Marcus Aurelius specifically, cf. Bettoni (1820) 117.

crimes. In the contrast between Marcus Aurelius and his generals we can read the struggle of the intellectual that defends peace, but the message is basically a pessimistic one since the freedom of every man is limited by the will of the majority and it's difficult to go against the current according to the distribution of power in society.<sup>37</sup>

The tyranny of his generals, the tyranny of the majority, creates the “reason of state” that forces the philosopher-emperor to wage a hated war considered unjust in itself. Marcus Aurelius will spend all his life on the battlefield, wishing to return to Rome and to live a life devoted to studies.

### 3. Ajax and the Shame-Culture.

Finally, in order to acquire a more complete picture of Vecchioni's interpretation of the Classics, It is important to examine the song *Aiace (Ajax)*, written before *Stranamore*, included in the LP *Saldi di fine Stagione (Seasonal sales)* of 1972. Vecchioni tells in an that when writing this song, he was going for the effect of having a Greek choir narrate the story of the hero Ajax:

*E non sembravi più nemmeno quello  
che dalle porte Scee guardando il cielo  
gridava a Dio con tutta la sua voce  
“Sterminaci se vuoi, ma nella luce...”<sup>38</sup>  
E il mare è grande quando vien la sera  
e Dio è lontano per la tua preghiera  
qui c'è chi parla troppo e c'è chi tace  
tu sei ti questi, e al popolo non piace.  
Chi ha vinto è là che vomita il suo vino  
e quel che conta in fondo è l'intestino.  
La la la la la Aiace la la la la la*

---

<sup>37</sup> Cf. Hadot (1996) 265.

<sup>38</sup> It is the *Spannung* of the Ajax's prayer (Hom. *Il.*, XVII 645 Murray (1925), 278-79. That is almost a literal quotation of the original verse. Cf. Vecchioni (2014) 78, where we find Vecchioni's italian translation: “Zeus padre, - dice, - libera da questa nebbia i figli degli Achei, porta il sereno, poi sterminaci pure, ma nella luce”.

Ajax, for Vecchioni, represents the man's madness after achieving great fame.<sup>39</sup> He wishes to take revenge because he has lost the arms of Achilles (given to Odysseus) and Ajax makes a fool of himself in front of everyone, believing he is fighting enemies and killing oxen instead.

In the first verse of the song there is the *fulcrum* of the tragedy: the transformation of the hero in a madman:

*ὄρᾳς τὸν θρασύν, τὸν ἐκάρδιον,  
τὸν ἐν δαΐοις ἄτρεστον μάχαις,  
ἐν ἀφόβοις με θηρσὶ δεινὸν χέρας;  
ὄμοι γέλωτος, οἶον ὑβρίσθην ἄρα.<sup>40</sup>*

The phrase is semantically charged: the enemy's laughter is a *topos* of Greek literature: the concept of courage is distorted in the contest of a false war that becomes ridiculous, a *hybris* and Zeus' revenge. The sin of *hybris* is a crime and it is punished by Zeus himself.

Ajax, now, is a stranger to all, Gods and men alike, as described by Sophocles:

*καὶ νῦν τί χρῆ δρᾶν; ὅστις ἐμφανῶς θεοῖς  
ἐχθαίρομαι, μισεῖ δέ μ' Ἑλλήνων στρατός,  
ἔχθει δὲ Τροία πᾶσα καὶ πεδία τάδε.<sup>41</sup>*

The story draws from the version of Sophocles, but it is not without references to different sources.<sup>42</sup> Odysseus, his rival, is never mentioned and Vecchioni indicates that all the Achaeans are guilty. Maybe the censorship is the result of the contemporary

---

<sup>39</sup> Cf. Garvie (1998) 11.

<sup>40</sup> Soph. *Ai.* 364-367, Jones (1994) 64-67. For the English translation see: Garvie (1998) 50-51.

<sup>41</sup> Jebb (1983) 457-9. Garvie (1998) 56-57.

<sup>42</sup> For example, in Ov., *Met.* XIII, 386-398 Miller (1916) 256-257: "invictumque virum vicit dolor: arripit ensem et "meus hic certe est! an et hunc sibi poscit Ulixes?". For mythological and other ancient sources in Vecchioni's songs cf. D'amato (2014) 335.

positive image of Ulysses, while the ancient texts highlight many defects of the hero, “good for both fame and misfortune” as Ugo Foscolo writes.<sup>43</sup>

Ajax is an archaic Homeric hero and cannot stand the laughter of others, because the shame-culture does not allow it: the feeling of *aidos* is emphasized along with the superficiality of people’s judgment. Consequently, Ajax prefers death to shame.<sup>44</sup> In his final act he is presented as courageous again, because his death is suicide by sword, a way of death typical of heroes in classic tragedy: the hero throws himself on the sword, piercing his body next to the heart. Just like in tragedies, the agony of Ajax allows us to understand the reasons, the desire for redemption, and the rediscovered magnanimity in his extreme gesture. Furthermore, it should be noted that, while he is abandoned by the Gods, they too are far removed from his prayer, as in the Epicurean tradition.<sup>45</sup> The abstention from prayer makes sure that the requests of Ajax are not listened by any god, that he is in fact alone when face with the Other, like all Sophocles’ heroes, and his greatness lies exactly in that.<sup>46</sup>

Ajax at this point is only a shadow of his former self, the hero who fought at the gates of Troy and asked to die in the light. The phrase «sterminaci, se vuoi, ma nella luce» (“exterminate us, if you want, but in the light”) is similar to Hom. *Il.* XVII, 645-647: “in the light do thou e'en slay us, seeing such is thy good pleasure”, where Ajax is invoking Zeus (*Zeῦ πάτερ*) to help the Greeks by sending the fog away. This is the complete passage:

*ἤερι γὰρ κατέχονται ὁμῶς αὐτοί τε καὶ ἵπποι.  
Zeῦ πάτερ ἀλλὰ σὸν ῥῦσαι ὑπ’ ἠέρος νῆας Ἀχαιῶν,  
ποίησον δ’ αἴθρην, δὸς δ’ ὀφθαλμοῖσιν ἰδέσθαι:*

---

<sup>43</sup> The Italian poet Ugo Foscolo in his poem *A Zacinto* sees Odysseus as a positive hero. Cf. Moormann, Uitterhoeve (2004) 235. On the contrary, Ulysses is a cynical character in Palamede’s story. Cf. Zambarbieri 2002, 816-817.

<sup>44</sup> Stuttard (2019) 78: “Ajax is the archetypal product of a shame culture”.

<sup>45</sup> Cf. *Epic.*, Fr. 374, Usener (1887) 253. For Epicurus the Gods are indifferent and live elsewhere, in the *intermundia*. Cf. Piergiacomini (2017) 9.

<sup>46</sup> Maybe there is a reference to the content of Sappho’s Aphrodite. Cf. Sapph. Fr. 1, Voigt (1971) 20-24, in which the request to come near the poetess guarantees the listening of the prayer by the Goddess.

*ἐν δὲ φάει καὶ ὄλεσσον, ἐπεὶ νύ τοι εὐαδεν οὐτως.*<sup>47</sup>

The metaphorical expression recalls his search for glory in battle prior to his madness. The light (*phaos*) represents a glorious luminous death and is contrasted to the darkness of death in which men without *kleos* are condemned. The natural light, which highlights the *areté* of fighters, is associated with a metaphysical light, as Hermann Fränkel notes.<sup>48</sup>

Ajax exclaims in fact in Soph. *Ai.* 343-400:

*ὦ  
σκότος, ἐμὸν φάος,  
ἔρεβος ᾧ φαεννότατον, ὡς ἐμοί,  
ἔλεσθ' ἔλεσθέ μ' οἰκήτορα,  
ἔλεσθέ μ': οὔτε γὰρ θεῶν γένος  
οὔθ' ἀμερίων ἔτ' ἄξιος  
βλέπειν τιν' εἰς ὄνασιν ἀνθρώπων.*<sup>49</sup>

Maybe these words recall also the famous verses of Pindar about the conditions of the men:

*ἐπάμεροι: τί δέ τις; τί δ' οὐ τις; σκιᾶς ὄναρ  
ἀνθρωπος. ἀλλ' ὅταν αἴγλα διόσδοτος ἔλθῃ,  
λαμπρὸν φέγγος ἔπεστιν ἀνδρῶν καὶ μείλιχος αἰών.*<sup>50</sup>

However, everyone now has seen his gesture of madness and he cannot go back into the light.

In reality, the power of the *polis* and the group becomes fundamental in Vecchioni's lyrics and highlights, on the one hand, how tightly connected politics and ambition are, but, at the same time, how every man is subject to the impulses of empathy, emotionality and sentiment, which collide with the desire for power.

<sup>47</sup> Hom. *Il.* XVII, 644-7, Murray (1925) 276.

<sup>48</sup> Golder (1992) 354 about the metaphysical light and the scene of Ajax's suicide.

<sup>49</sup> Soph. *Ai.* 343-400, Lloyd-Jones (1994) 62-69. For the English translation see Garvie (1998) 59.

<sup>50</sup> Pind. *Pi.* VIII, 95-7, Race (1997) 145. Cf. also Kott (1970) 87-8. Vecchioni translates: "[...] Noi esseri umani che siamo? Spettri, impalpabile ombra" ("[...] What we are? Ghosts, impalpable shadow"). Cf. Vecchioni (2014) 79.



The feeling of love towards men and the desire for power don't seem compatible with each other and culture, understood in a broad sense as the desire to understand the world philosophizing on the meaning of the life, stands in contrast with human ambitions and the fame.

*E tu fai fuori mezzo accampamento  
ne volano di teste cento e cento  
salvo far l'inventario e veder poi  
che non sono i tuoi giudici, son buoi.  
Allora per un mondo che è un porcile  
ti val bene la pena di morire;  
dimmi cosa si prova in quel momento  
con la spada sul cuore e intorno il vento?  
Fa grande sulla tenda le ombre il fuoco  
ma dà, che è stato solamente un gioco  
La la la la la Aiace la la la la la*

The hero states clearly the motivations behind his suicide in Soph. Ai, 479-480:

*ἀλλ' ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι  
τὸν εὐγενῆ χρῆ. πάντ' ἀκήκοας λόγον.<sup>51</sup>*

Although he has achieved many things, this mistake is too great for Ajax: the people don't understand, the people are easily cheated by the words.

*È il coro degli Achei che si diletta  
hai perso e questo è il meno che ti aspetta  
ti stanno canzonando mica male  
va' un po' a spiegare quando un uomo vale.  
Dovevi vincer tu, lo sanno tutti  
tu andavi per nemici e lui per gatti  
ma il popolo è una pecora che bela  
gli fai passar per fragola una mela.  
Chi ha vinto è là che vomita il suo vino  
e quel che conta in fondo è l'intestino.*

---

<sup>51</sup> Garvie (1998) 58-59.

*La la la la la la Aiace la la la la la la*

Ajax is actually a victim of the Shame-Culture, as is defined by Eric Dodds,<sup>52</sup> from the root of the verb *phemì*: the story of an uncomfortable truth ruins the reputation of every hero, so the others forget what he has achieved in the battlefield. However, it also seems that Ajax has never been loved by the people, because he is a man of few words whom foolish people do not understand. The vision of a silent hero is an important link with ancient sources: for example, in Long. *De Subl.* 9.2 Ajax is the symbol of greatness,<sup>53</sup> since, when Odysseus meets him in the Underworld, in *Od.* XI, and tries to settle their grudge, he goes away in silence without answering; Longinus writes:

ὕψος μεγαλοφροσύνης ἀπήχημα. ὄθεν καὶ φωνῆς δίχα  
θαυμάζεται ποτε ψιλὴ καθ' ἑαυτὴν ἢ ἔννοια δι' αὐτὸ τὸ  
μεγαλόφρον, ὡς ἢ τοῦ Αἴαντος ἐν Νεκυίᾳ σιωπὴ μέγα καὶ  
παντὸς ὑψηλότερον λόγου.<sup>54</sup>

Thus Porter comments, “sublimity is the echo of a noble mind (ὕψος μεγαλοφροσύνης ἀπήχημα)”, and “this is why a bare idea, taken by itself (ποτε ψιλὴ καθ' ἑαυτὴν ἢ ἔννοια) [...] without voice (φωνῆς δίχα), is sometimes admired for its intrinsic nobility of mind (δι' αὐτὸ τὸ μεγαλόφρον)”.<sup>55</sup> In this light, Ajax becomes indirectly a character opposed not only to Ulysses, but to demagogues too, since they are the loud ones trying to exploit the speech dishonestly. Ajax, on the other hand, is silent, he does not use the word to win consensus. Vecchioni's simile of the sheep, through which he represents people being stupefied, recalls the comic *topos* Athenians being gullible; the same image, for example, is encountered in some of Aristophanes' comedies, where Athenians are described as “open-mouthed”, when Cleon, the demagogue *par excellence*, barks to convince the listeners of the truth of his words, while, in actuality, using a noisy, sophisticated and mendacious *logos*.<sup>56</sup>

<sup>52</sup> For Dodds the concept of «Shame-Culture» is opposite to «Guilt-Culture». Cf. Dodds (1959) 17.

<sup>53</sup> Lombardo (1989) 281-292, Sbardella (1998) 1-18, Montiglio (2000) 71, 84.

<sup>54</sup> Long., *De Subl.*, 9.2: Fyfe, Russel (1995) 184-85.

<sup>55</sup> Porter (2016) 94-96. For this reference see Halliwell (2003) 72-74.

<sup>56</sup> For example: Ar. *Ach.* 372-374 Henderson (1998) 102-03, Ar. *Ach.* 633-635 Henderson (1998) 134-35. Cf. Lauriola (2008) 57; cf. Taillardat (1965<sup>2</sup>) 264-67.

Another important theme is that of the body. In the expression “what matters is the stomach”, we find references to the comic imagery of many comedies that usually ended with a happy feast in which the protagonist of the story gets drunk and enjoys himself. A playful and irreverent conception of life is also found in Archilochus', famous fragment of the abandoned shield<sup>57</sup> and many other ancient authors. The *topos* of wine during the war is combined with the *Leitmotiv* of wine at parties and is also present in *Stranamore*.<sup>58</sup>

Vecchioni chooses to represent illustrious characters of the myth, exposing their contradictions and, in doing so, delivers strong political message. The didactic message is very clear: the intellectual must distance himself from politics; he must limit himself to matters of intellect; political ambition cannot coexist with intellectual honesty. The instance man seeks the appreciation of the others, madness takes over because the superficial masses cannot understand the profound essence of the human being. In this light, Ajax's suicide can be seen as a final attempt to amend the two inconsistent aspects of man as intellectual and socio-political being by reversing the public opinion and saving his *pheme*.

A pessimistic vein of thought remains recurrent in the chosen classical motifs: Vecchioni creates not only anti-heroes, but also different heroes, because he acknowledges their limitations and the subsequent need for them to be *pathei mathotes*, as Sophocles would have it, «learning by suffering»,<sup>59</sup> only after the mistake, when the danger of being too late is far too real. This motif, common for many tragic characters, is indicative of the austere and unforgiving value system of classical tragedy. All the protagonists finally understand the initially hidden truth; this is immensely painful, but, at the same time, their final means of redemption.

Power and fall, power and lack of love, power and falsity, power and illusion of omnipotence, power and empty fame: these are the main themes that are found in Vecchioni's songs drawn directly, or interpreted in a personal way by the artist, from Greek and Latin sources.

---

<sup>57</sup> Cf. Arch. Fr. 5 West (1971) 3.

<sup>58</sup> Mayhew (2019) 194. About Vecchioni's quotes from Archilochus cf. Vecchioni (2014) 86, 87.

<sup>59</sup> Ai. Ag. 176-78 Sommerstein (2008) 20.

Yet, at the end of the last verse of the song “Aiace” Vecchioni says that everything is a game, a pessimistic note, “pirandellian or Kafkaesque”; the statement hints at the idea of vanity of the individual’s ambition and action which is subservient to circumstance: every man is a slave to himself and to the inevitable destiny of invincible Tyche. Nevertheless, Vecchioni chooses to frame the last moment of Ajax’s life, before his death, with a shift from tragedy to comedy, a playful fiction of the hero’s death, in which the singer tries to save the hero by making him understand that it isn’t worth committing suicide for others; this is a way to save him not from his madness, but at least from the madness of people. The singer-songwriter describes the absurdity of Ajax’s suicide, highlighting that, despite the perceived act of courage imposed by the Shame-Culture and by the people, Ajax will be defeated.

Ironically, the sword that kills him is that of Hector and the land he falls in, is the Trojan land. In this context, we can view his suicide as absurd, since in an attempt to save his warrior’s pride and honor, he falls indirectly injured by the enemy’s weapon onto the enemy’s land; he is, thus, defeated. As Kott points out “in the absurd word the suicide is a parody”.

It’s an interesting observation that denotes a departure from the ancient heroic values, represented by Ajax. In fact in some Aristophane’s comedies Ajax’s suicide is parodied, since it is insufficient to rehabilitate the image of the hero in a Greek comedic context, in which the search for the glory is often made fun of.<sup>60</sup>

Overall, it is clear, even if all the textual sources were not consulted directly by the singer-songwriter, that he knows very well the popular interpretations of all these famous characters and offers an interesting reading with a new and modern political perspective. Classics can live again in the verses of his songs where the mythical and historical characters become emblems of profoundly human virtues as well as contradictions. As he notes in a recent interview, “singing is a way of expressing society” and in these texts, that are only a part of his songs inspired by the history, literature and art, Vecchioni combines the themes of classical texts with concepts still relevant today, such as the relationship between intellect and power, as well as human

---

<sup>60</sup> Cf. Kott (1970) 97. For the parody of Ajax’s suicide and generally for the parody of suicide cf. Andò (2011) 69.

finitude and the desire for eternity.



# BIBLIOGRAPHY

## Primary Sources

- Basore, J. W. (1928), *Seneca. Moral Essays, Volume I: De Providentia. De Constantia. De Ira. De Clementia.* Translated by John W. Basore. Loeb Classical Library 214. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Brunt, P. A. (1976), *Arrian. Anabasis of Alexander, Volume I: Books 1-4.* Translated by P. A. Brunt, Loeb Classical Library. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Fyfe, W.H., Russel, D.A. (1995), *Aristotle, Longinus, Demetrius. Poetics. Longinus: On the Sublime. Demetrius: On Style.* Translated by S. Halliwell, W. Hamilton Fyfe, D. C. Innes, W. Rhys Roberts, Revised by D. A. Russell, Loeb Classical Library, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Garvie A.F. (1998), *Sophocles, Ajax*, Warminster: Aris and Phillips.
- Gummere, M.R. (1920), *Seneca. Epistles, Volume II: Epistles 66-92.* Translated by R. M. Gummere, Loeb Classical Library. Cambridge, MA: Harvard University Press .
- Haines, C. R. (1930), *Marcus Aurelius Antoninus. The communing with himself*, revised and translated by C. R. Haines, Loeb Classical Library 58, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hedicke, E. (1908), *Curtius Rufus, Quintus. Historiarum Alexandri Magni Macedonis libri qui supersunt*, Lipsiae: Teubneri.
- Henderson, J. (1998), *Aristophanes. Acharnians. Knights.* Edited and translated by J. Henderson, Loeb Classical Library 178. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Jones, H. L. (1928), *Strabo. Geography, Volume V: Books 10-12.* Translated by H. L. Jones, Loeb Classical Library. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Jones, H. L. (1930), *Strabo. Geography, Volume VII: Books 15-16.* Translated by H. L. Jones, Loeb Classical Library. Cambridge, MA: Harvard University Press 1930.
- Lloyd-Jones, H. (1994), *Sophocles. Ajax. Electra. Oedipus Tyrannus.* Edited and translated by H. Lloyd-Jones, Loeb Classical Library. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Miller, F. J. (1916), *Ovid. Metamorphoses, Volume II: Books 9-15*. Translated by Frank Justus Miller. Revised by G. P. Goold, Loeb Classical Library. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Moore C. H., Jackson, J. (1931), *Tacitus. Histories: Books 4-5. Annals: Books 1-3*. Translated by C. H. Moore, J. Jackson. Loeb Classical Library. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Murray, A.T. (1925), *Homer. Iliad, Volume II: Books 13-24*. Translated by A. T. Murray. Revised by William F. Wyatt. Loeb Classical Library. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Perrin, B. (1919), *Plutarch. Lives, Volume VII: Demosthenes and Cicero. Alexander and Caesar*. Translated by B. Perrin. Loeb Classical Library. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Race, W. R., (1977) *Pindar. Olympian Odes. Pythian Odes*. Edited and translated by William H. Race. Loeb Classical Library. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Seel, O. (1972), *M. Iuniani Iustini, Epitoma historiarum Philippicarum Pompei Trogi, accedunt Prologi in Pompeium Trogum*, ed. O. Seel, Stuttgartiae: Teubner.
- Sommerstein (2008), Aeschylus, *Oresteia, Agamemnon. Libation-Bearers, Eumenides*, edited and translated by Alan H. Sommerstein, Harvard University Press, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Usener, H. (1887), *Epicurea*, Leipzig: Teubneri.
- Voigt, E. M. (1971), *Sappho et Alcaeus, Fragmenta*, ed. E. M. Voigt, Amsterdam: Athenaeum - Polak & Van Gennepe.
- West, M. L. (1971), *Iambi et Elegi Graeci Ante Alexandrum Cantati: Archilochus, Hipponax, Theognidea. Vol. I*, Oxford: Oxford University Press.
- Vecchioni, R., “Aiace”: <https://www.youtube.com/watch?v=SydG02lDeWc>
- Vecchioni, R., “Alessandro e il mare”: <https://www.youtube.com/watch?v=d2eX-P9BN7g>
- Vecchioni, R., “Stranamore”: <https://www.youtube.com/watch?v=r-3hvrmoY4U>
- Vecchioni R., <http://www.vecchioni.org/biografia/biografia/>

## Secondary Sources

- Accardo, A. (2001<sup>3</sup>), *Roberto Vecchioni. Capire l'uomo e l'idea*, Rapallo: Zona.
- Ambaglio D. (2005-2006), *Storia e storiografia ellenistica*, in D. Ambaglio e F. Prontera, *Geografia e storia ellenistica nell'Asia Minore di Strabone*, III seminario di Geographia Antiqua XIV-XV: 5-14.
- Andreotti, R. (1956), "Per una critica dell'ideologia di Alessandro Magno", *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte* 5, 3: 257-302.
- Andò, V. (2011), "Violenza ed emozione comica nel teatro di Aristofane", *Hormos* 3, 55-67.
- Austin M. M. (2006<sup>2</sup>), *The Hellenistic World from Alexander to the Roman Conquest. A Selection of Ancient Sources in Translation*, New York: Cambridge University Press.
- Badian E. (2000), *Cospiracies*, in Bosworth, A. B., Baynham, E. J. (ed.), *Alexander the Great in Fact and Fiction*, New York: Oxford University Press: 50-95.
- Badian E. (2012<sup>3</sup>), *Collected Papers on Alexander the Great*, New York: Routledge.
- Baldry, H.C. (1965), *The Unity of Mankind in Greek Thought*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bettini, M. (2017), *A che servono i Greci e i Romani*, Torino: Einaudi.
- Bettoni, N. (1820), *Edward Gibbon, Storia della decadenza e rovina dell'Impero Romano, vol. I*, Milano: Nicolò Bettoni.
- Bosworth, A. B. (1971), "The Death of Alexander the Great. Rumour and Propaganda", *CQ* 21: 112-36.
- Bosworth, A. B., Baynham, E. J. (2000), *Alexander the Great in Fact and Fiction*, New York: Oxford University Press (USA).
- Bosworth, A.B. (1993), *Conquest and Empire. The Reign of Alexander the Great*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Braccesi, L. (1986), *L'ultimo Alessandro. Dagli antichi ai moderni*, Padova: Programma Editrice.
- Capasso, E. (2004), *La storia e la letteratura raccontati dai cantautori*, Foggia: Bastogi.
- Carney, E. D. (1981), "The Death of Clitus", *GRBS* 22: 149-160.
- Centanni M. (2005), *Plutarchus, Alessandro il Grande, Il Romanzo di Alessandro. La vita di Alessandro*, London: Pearson.
- Citati, P., Sisti F. (2004), *Alessandro Magno*, Milano: Adelphi.



- D'Amato, G. (2014), *Mi ritornano in mente, Grandi autori della canzone italiana raccontano i loro successi degli anni Settanta e Ottanta*, Genova: Zona.
- Dodds, E. (1959), *I greci e l'irrazionale* (transl. V. Vacca De Bosis), Firenze: La Nuova Italia, orig. (1951), *The Greeks and the irrational*, Berkeley – Los Angeles: University California Press.
- Engels, D. (1978), "A Note on Alexander's Death", *Classical Philology* 73, 3: 224-28.
- Farquharson A.S.L. (1951), *Marcus Aurelius. His life and his world*, D.A. Rees (ed.), New York: Salloch.
- Fraschetti, A. (2007), *Marco Aurelio. La miseria della filosofia*, Bari: Laterza & Figli.
- Gibbon, E. (1854), *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire; vol. 8*, London: William Smith.
- Goukowsky, P. (1983), "Recherches récentes sur Alexander le Grand (1978-82)", *Revue des Études Grecques* 96: 225-34.
- Hadot P. (1996), *La cittadella interiore: introduzione ai pensieri di Marco Aurelio*, Milano: Vita e Pensiero.
- Hall K. (2018), "Did Alexander The Great Die for Guillain-Barrè Syndrome?", *The Ancient History Bulletin* 23, 3-4: 106-128.
- Halliwell, S. (2003), *The Aesthetics of Mimesis*, Princeton: Princeton University Press.
- Kott, J. (1970), *Mangiare Dio. Una interpretazione della tragedia greca* (italian transl.: Ettore Capriolo), Milano: Il Formichiere.
- Lauriola, R. (2008), Aristofane, *Gli Acares*, (transl.: Guido Paduano), Milano: BUR.
- Lombardo, G. (1989), "Il silenzio di Aiace (de sublim., 9.2)", *Helicon* 29-30: 281-292.
- Mayhew R. (2019), *Aristotle's Lost Homeric Problems: Textual Studies*, Oxford: Oxford University Press.
- Mazzarino, S. (1989), *Fine del mondo antico*, Milano: Rizzoli.
- Montesano, M. (2014), "L'altro eroe dei due mondi" in *Il manifesto*, <http://www.nuovarivistastorica.it/?p=5319> [30.07.2014].
- Montiglio, S. (2000), *Silence in The Land of Logos*, Princeton – New Jersey: Princeton University Press.
- Moormann, E. M., Uitterhoeve W. (2004), *Miti e personaggi del mondo classico*, ed. Lisa Tetamo, Milano: Mondadori.
- Piergiacomi E. (2017), *Storia delle antiche teologie atomiste*, Roma: Sapienza Università Editrice.
- Palmese R. (2003), *Intervista alla speranza*, Roma: Rubbettino.

- Parain, C. (1986), *Marco Aurelio*, Roma: Editori Riuniti.
- Golder, H. (1992), *Visual Meaning in Greek Drama: Sophocles' Ajax and the Art of Dying*, in Fernando Poyatos, *Advances in Nonverbal Communication: Sociocultural, CliGical, Esthetic and Literary Perspectives*, ed. Fernando Poyatos, Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing, 323-362.
- Porter, I. J. (2016), *The Sublime in Antiquity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Sbardella, L. (1998), “Il silenzio di Aiace. La revisione del mito della *hoplon krisis* nella *Nekyia* omerica” in *Seminari Romani di Cultura Greca* 1, 1: 1-18.
- Stuttard D. (2019), *Looking at Ajax*, London: Bloomsbury Publishing.
- Sellars, J. (2015), *Marcus Aurelius. Oxford Bibliographies in Philosophy*: <https://philpapers.org/rec/SELMA-3>. [29/06/2019]
- Spina, L.(2009), *Non modo cantiunculae sunt!*, in S. Rocca, *Latina Didaxis XXIV, Atti del Congresso (Genova-Bogliasco 17-18 aprile 2009)*, Genova: Compagnia dei Librai, 107-122.
- Taillardat, J. (1965<sup>2</sup>), *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*, Paris: Les Belles-Lettres.
- Tripodi, B. (1986), “L'‘emblema’ della casa reale macedone”, in *IV International Symposium on Ancient Macedonia, Sept.1983*, Thessaloniki: Institute for Balkan Studies, 653-660.
- Trojani A. (2008), *L'oro di Garibaldi: la spedizione dei mille nel contesto internazionale*, Firenze: Nuova Toscana.
- Ugolini R. (1982), *Garibaldi: genesi di un mito*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Vaglio, M. G. (2014), *La lira e il cantautore: l'antico nelle canzoni italiane della seconda metà del Novecento*, 15 dic., [www.novecento.org](http://www.novecento.org). [30/11/2019].
- Vaglio, M. G. (2005), *L'antico di massa I. Cantami o Divo, L'antico nella canzone d'autore italiana*, in L. Braccesi, F. Raviola (ed.), *Anemos/3*, Padova, Esedra Editrice: 173-196.
- Vecchioni, R. (2014), *Il mercante di luce*, Torino: Einaudi.
- Vecchioni, R. (2016), *La vita che si ama*, Torino, Einaudi.
- Zambarbieri, M. (2002), *L'Odissea com'è. Canti XIII-XXIV. Lettura critica*, Milano: LED Edizioni Universitarie.

## Στοιχεία Εισηγητών

Δημήτρης Αγγελάτος	Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας και Θεωρίας της Λογοτεχνίας, ΕΚΠΑ	dangel@phil.uoa.gr
Σοφία Παπαϊωάννου	Καθηγήτρια Λατινικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ	spapaoan@phil.uoa.gr
Αθανάσιος Β. Γαλανάκης	Υποψήφιος Διδάκτωρ Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ	than.gal@hotmail.com
Παναγιώτης Γαλάνης	Υποψήφιος Διδάκτωρ Νομικής, ΕΚΠΑ	panagiotisgln@gmail.com
Νικολέτα Ζαμπάκη	Υποψήφια Διδάκτωρ Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ	nikoletazampaki@hotmail.com
Νίκος Ι. Καγκελάρης	Υποψήφιος Διδάκτωρ Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ	nikoskagg1993@gmail.com
Eirini Georgoulaki- Misegianni	Comparative Literature MA, King's College London	eirinigeo95@yahoo.gr
Gloria Larini	PhD in Greek Language and Litterature, University of Florence	gloria.larini@sns.it
Άγγελος Μαλισόβας	Υποψήφιος Διδάκτωρ Λατινικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ	aggelosmalisovas@yahoo.com
Thomas Peeters	BA, Radboud University Nijmegen	ts.peeters@student.ru.nl
Γρηγορία-Αικατερίνη Σακαλάκ	MA, Ruhr-Universität Bochum	rkasakalak@gmail.com





