ΣΑΠΦΩ Η ΠΟΙΗΤΡΙΑ

*Η σχέση μου με το έργο της Σαπφώς είναι ποιητική· και λέγοντας*

*ποιητική δεν προλαβαίνω μία πιθανή φιλολογική επίθεση· σημειώνω*

*τη δυνατότατά του να συγκινήσει και σήμερα.*

*Σωτήρη Κακίση, ΣΑΠΦΩ, Τα ποιήματα*

*Πολύ λίγα ξέρουμε για τη Σαπφώ.*

*Λένε πως γεννήθηκε πριν από δύο χιλιάδες εξακόσια χρόνια στη Λέσβο,*

*και πως από εκεί πήραν το όνομά τους οι λεσβίες.*

*Λένε πως ήταν παντρεμένη, πως είχε ένα γιο και πως έπεσε από ένα*

*γκρεμό επειδή δεν την ήθελε ένας ναυτικός. Λένε επίσης πως ήταν κοντή*

*και άσχημη.*

*Ποιος ξέρει. Εμάς τους άνδρες δεν μας καλοφαίνεται όταν μια γυναίκα προ-*

*τιμάει μια άλλη γυναίκα αντί να υποκύπτει στα ακαταμάχητα θέλγητρά μας.*

*Το 1073 η Καθολική Εκκλησία, το άντρο της αρσενικής εξουσίας, διέταξε*

*να καούν όλα τα βιβλία της Σαπφώς.*

*Μερικά ποιήματα σώθηκαν, πολύ λίγα.*

*Eduardo Galeano, ΚΑΘΡΕΦΤΕΣ. Μια σχεδόν Παγκόσμια Ιστορία*

Αναμφίβολα η Σαπφώ ήταν μεγάλη ποιήτρια (*μουσικός* κατά την αρχαιοελληνική έννοια)· και, αναμφίβολα, το μεγαλύτερο μέρος της σωζόμενης ποίησής της έχει χαρακτήρα ομοερωτικό.[[1]](#footnote-1) Αρχίζω το δοκίμιό μου για τη Σαπφώ με αυτές τις δύο διαπιστώσεις, γιατί τις θεωρώ εξίσου σημαντικές. Για την πρώτη, υπάρχει απόλυτη ομοφωνία στις αρχαίες και σύγχρονες μαρτυρίες. Ο Σόλωνας - λέγεται - όταν άκουσε τον ανιψιό του να τραγουδάει σε ένα συμπόσιο ένα τραγούδι της Σαπφώς, του ζήτησε επίμονα να του το διδάξει. Στην ερώτηση γιατί το ζήτησε αυτό, απάντησε «ώστε αφού το μάθω να μπορώ να πεθάνω».[[2]](#footnote-2) Η δεύτερη πρόταση αποτυπώνει μία όψη της ενασχόλησης των μελετητών – σχεδόν εναγώνια καμιά φορά – με την ποίηση της Σαπφώς, η οποία οδηγεί στο επόμενο ερώτημα: αν η ποίηση της είναι ομοερωτική, τι σημαίνει αυτό για την ίδια την ταυτότητα της ποιήτριας; Μπορεί η ποίησή της να χρησιμοποιηθεί για να διερευνηθεί ο δικός της σεξουαλικός προσανατολισμός; Η απάντηση σε αυτό το ερώτημα δεν είναι μονοσήμαντη, και θα δοθεί σταδιακά, μετά τη μελέτη χαρακτηριστικών αποσπασμάτων της ποίησής της και τον συνυπολογισμό όποιων ιστορικο-κοινωνιολογικών δεδομένων έχουμε για την αρχαϊκή περίοδο στη γενέτειρά της, τη Μυτιλήνη.

*Βίος*

Τα βιογραφικά της στοιχεία είναι διάσπαρτα και προέρχονται από μεταγενέστερες, και συχνά αμφιλεγόμενες, πηγές, και ‘βίους’ που απηχούν περισσότερο τη μετέπειτα πρόσληψη της ποιήτριας παρά βέβαια γεγονότα της ζωής της· θα κινηθούμε λοιπόν με μεγάλη προσοχή σχετικά με αυτές τις πληροφορίες. Η πρώτη πηγή με αναλυτικές πληροφορίες για τη Σαπφώ (*Περὶ Σαπφοῦς*) χρονολογείται τον ύστερο 2ο ή πρώιμο 3ο αι. μ. Χ.[[3]](#footnote-3) Μετά, θα μεσολαβήσουν αρκετοί αιώνες έως τον 10ο αι μ. Χ. για να διαβάσουμε στο βυζαντινό λεξικό *Σούδα* αρκετά εκτενείς βιογραφικές πληροφορίες. Από ό,τι έχουμε στη διάθεσή μας, ανασυνθέτουμε την παρακάτω εικόνα. Η Σαπφώ γεννιέται στη Μυτιλήνη της Λέσβου (η *Σούδα* αναφέρει την Ερεσό της Λέσβου) το 630 π. Χ. περίπου – κατά συνέπεια, η ακμή της τοποθετείται στα τέλη του 7ου αι. Η *Σούδα* τη θεωρεί σύγχρονη του Πιττακού, του Αλκαίου και του Στησίχορου. Διάφορες προτάσεις υπάρχουν για το όνομα του πατέρα της, αλλά εάν δεχτούμε μία εξ αυτών, το όνομα Σκαμανδρώνυμος (όνομα = Σκάμανδρος), τότε ίσως η Σαπφώ συνδέεται μέσω της καταγωγικής γραμμής του πατέρα της με την πλούσια γη της Τρωάδας στην απέναντι αιολική γη. Η μητέρα της ίσως ονομαζόταν Κλεΐς, όνομα που έχει επίσης η κόρη της ποιήτριας. Η ποιήτρια έχει τρία αδέλφια: τον Λάριχο, τον Χάραξο και τον Ευρύγυιο. Τύχη αγαθή μας έδωσε ένα νέο παπυρικό εύρημα που δημοσιεύτηκε το 2014 και αναφέρεται στους δύο πρώτους εκ των τριών αδελφών της Σαπφώς, στο οποίο σώζονται πέντε ακέραιες στροφές από το επονομαζόμενο *Ποίημα ή τραγούδι των αδελφών*.[[4]](#footnote-4) Σ’ αυτό η Σαπφώ (ή το ποιητικό υποκείμενο) προσεύχεται ο Χάραξος να επιστρέψει σώος στην πατρίδα από το θαλασσινό του ταξίδι, και να βρει τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας σώα και αβλαβή. Το ποίημα τελειώνει με αναφορά στον Λάριχο – ανήλικο ακόμη αγόρι – με την ευχή να γίνει ένας ολοκληρωμένος άνδρας δίνοντας χαρά στην αδελφή του. Ο Lardinois ισχυρίζεται ότι ο Χάραξος και ο Λάριχος είναι φανταστικά πρόσωπα, και ότι το ποίημα απευθύνεται στον τρίτο αδελφό τον Ευρύγυιο. Είναι ενδιαφέρον, βέβαια, ότι και η αρχαία παράδοση αναφέρει τα αδέλφια της Σαπφώς: ιδιαίτερη μνεία επιφυλάσσεται στον Χάραξο και στην παθιασμένη – καταπώς φαίνεται – ερωτική του ιστορία με μια διάσημη εταίρα στην Αίγυπτο, που μας παραδίδεται με δύο ονόματα, Δωρίχα[[5]](#footnote-5) ή Ροδώπις.[[6]](#footnote-6) Η αρχαία παράδοση θέλει τον Χάραξο να εξαγοράζει την ελευθερία της όμορφης εταίρας πληρώνοντας ένα αξιοσέβαστο ποσό και προκαλώντας έτσι τα επικριτικά σχόλια της αδελφής του.[[7]](#footnote-7) Ο άλλος αδελφός, ο νεαρός ακόμη Λάριχος, αποτελεί πηγή εγκωμίων και υπερηφάνειας για τη Σαπφώ, επειδή επιλέχθηκε να ‘οινοχοεί’ (*ὡς οἰνοχοοῦντα*) στο Πρυτανείο για τους άρχοντες / προεστούς των Μυτιληναίων.[[8]](#footnote-8) Από τις παραπάνω πληροφορίες συνάγεται με ασφάλεια ότι η Σαπφώ κατάγεται από πλούσια και αριστοκρατική οικογένεια της Μυτιλήνης του 7ου – 6ου αι. π. Χ.

Μία επιπλέον πληροφορία, η οποία μας παραδίδεται μόνον από το Παριανό Μάρμαρο,[[9]](#footnote-9) μας οδηγεί να συμπεράνουμε ότι η οικογένεια της Σαπφώς ήταν και πολιτικά ενεργή, ή – για να το θέσω αλλιώς – η Σαπφώ ανήκε σε μια οικογένεια που διαμόρφωνε την πολιτική κατάσταση της πόλης τους. Η πληροφορία λέει ότι η Σαπφώ εξορίζεται στη Σικελία για λίγα χρόνια στα τέλη του 7ου αι. π. Χ. Στην εξαιρετικά φειδωλή αυτή αναφορά μπορούμε να δούμε να απηχούνται γεγονότα που συνέβαιναν στη Λέσβο εκείνη της περίοδο. Σε ένα από αυτά, πρωταγωνιστής είναι ο Αλκαίος, σύγχρονος της Σαπφώς, του οποίου οι αδελφοί είχαν συνωμοτήσει αρχικά με τον Πιττακό στην ανατροπή (ή τον θάνατο) του τυράννου Μέλαγχρου (612-609 π. Χ.). Λίγα χρόνια αργότερα, στην ταραχώδη πολιτική σκηνή των αρχαϊκών χρόνων, ο Αλκαίος και τα αδέλφια του βρέθηκαν στην αντίθετη παράταξη από τον Πιττακό, στην προσπάθεια να ανατρέψουν τον τύραννο Μύρσιλλο, και ο ίδιος ο Αλκαίος εξορίστηκε για ένα διάστημα από τη Λέσβο. Μετά τον θάνατο του τυράννου, ο Πιττακός κλήθηκε ως *αισυμνήτης* να εξομαλύνει τις πολιτικές διαφορές των αριστοκρατικών οίκων που φιλονικούσαν για την εξουσία· τότε επέστρεψε και ο Αλκαίος στη Μυτιλήνη. Παρόμοια κατάσταση αριστοκρατικών οίκων που υποστηρίζονται από μερίδα πολιτών (ακτημόνων ή μη) στη διεκδίκηση της εξουσίας, μπορούμε να παρακολουθήσουμε στην Αθήνα του 6ου αι. π. Χ., για την οποία έχουμε περισσότερες ιστορικές μαρτυρίες. Κάτω από παρόμοιες συνθήκες κλήθηκε και ο Σόλωνας ως νομοθέτης στην Αθήνα των αρχών του 6ου αι. π. Χ., για να εξομαλύνει τις εκτεταμένες πολιτικές συγκρούσεις, που χαρακτήριζαν αυτήν την περίοδο. Αν μάλιστα ‘μετακινηθούμε’ στα τέλη του 6ου αι. στην Αθήνα, τότε θεωρώ ότι νομιμοποιούμαστε να συγκρίνουμε την κατάσταση της Λέσβου, της εποχής της Σαπφώς και του Αλκαίου, με αυτήν της σύγκρουσης του αριστοκράτη Κλεισθένη με τον αριστοκράτη Ισαγόρα (510-508 π. Χ.), η οποία οδήγησε σε εξορία τον Κλεισθένη μαζί με άλλες 600 αριστοκρατικές οικογένειες της ίδιας ‘παράταξης’ από την Αττική.[[10]](#footnote-10) Έτσι, αποκτούμε κάποιο κριτήριο κατανόησης της ισχνής πληροφορίας για την εξορία της Σαπφώς (και προφανώς και της οικογένειάς της) στη Σικελία. Η σκιαγράφηση αυτών των πολιτικών συνθηκών μας βοηθούν να κατανοήσουμε το κοινωνικό και πολιτικό εκτόπισμα που κατά πάσα πιθανότητα είχε η οικογένεια της Σαπφώς. Και αυτό θα μας βοηθήσει να καταλάβουμε την υψηλότατη μόρφωση, αλλά και την ελευθερία κινήσεων και λόγου που είχε η Σαπφώ ως μέλος μιας ανώτερης κοινωνικά οικογένειας, με πολιτική δύναμη και οικονομική ευρωστία. Το παράδοξο εδώ είναι ότι μόνον η Σαπφώ, με την ποιότητα της μουσικής και της ποίησής της, έγινε διάσημη επισκιάζοντας τα άρρενα μέλη της πατρικής της οικογένειας, καθώς και τον ‘υποτονικό’ (σχεδόν ανύπαρκτο) σύζυγό της.

Η ιδιωτική της ζωή συμπληρώνεται με την πληροφορία ότι παντρεύτηκε έναν πλούσιο έμπορο από την Άνδρο, τον Κερκώλα ή Κερκύλα. Επίσης, λέγεται ότι ερωτεύτηκε παράφορα τον όμορφο Φάωνα και ταξίδεψε ως τη Λευκάδα, όπου και αυτοκτόνησε πηδώντας (;) από το ακρωτήριο Λευκάς,[[11]](#footnote-11) για το οποίο υπήρχε η φήμη ότι θεράπευε τον ανίατο, και ανεκπλήρωτο, έρωτα. Αν πράγματι πέθανε εκεί, τότε εξηγείται γιατί δεν υπάρχει πουθενά μαρτυρία του τάφου της.[[12]](#footnote-12) Άλλοι άρρενες επίδοξοι εραστές ‘ερίζουν’ για τον έρωτά της. Όψιμες πηγές περιγράφουν τη Σαπφώ ως ιδιαίτερα άσχημη – κοντή και με μαυριδερό δέρμα[[13]](#footnote-13) – ενώ ο θαυμάσιος αττικός κρατήρας του 470 π. Χ.,[[14]](#footnote-14) που την απεικονίζει ως μουσικό αντικριστά με τον Αλκαίο, αποτυπώνει μια ιδιαίτερα ελκυστική γυναίκα να κρατά στο αριστερό της χέρι μία βάρβιτο και στο δεξί ένα πλήκτρο.

Είναι φανερό ότι τίποτα σχεδόν από ό,τι αναφέρει η βιογραφική παράδοση δεν μπορεί να θεωρηθεί ιστορικά ασφαλές. Μόνον για δύο πράγματα μπορούμε να μιλήσουμε με βεβαιότητα: ότι η Σαπφώ καταγόταν από μία αριστοκρατική και πλούσια οικογένεια που της εξασφάλισε υψηλότατη μόρφωση, και ότι η φήμη της ως *μουσικού* (ποιήτριας και συνθέτριας), που απέκτησε πολύ νωρίς ήδη από την αρχαιότητα, διατηρήθηκε αμείωτη και στα μεταγενέστερα χρόνια. Ο χαρακτηρισμός της, λοιπόν, ως ‘δέκατης Μούσας’ είναι απολύτως δικαιολογημένος.[[15]](#footnote-15) Η αρχαία παράδοση, όπως συμβαίνει συχνά σε τέτοιες περιπτώσεις, απέδωσε στη Σαπφώ την εύρεση της *πηκτίδος* (άρπας) και του μουσικού *πλήκτρου* (για την κρούση των έγχορδων οργάνων). Της αποδίδεται, επίσης, η εύρεση του *μιξολυδικού τρόπου*, όπως επίσης και η *σαπφική στροφή*, που αποτελείται από τρεις σαπφικούς ενδεκασύλλαβους (\_U\_U\_UU\_U\_U) και έναν αδώνιο (\_UU\_U).[[16]](#footnote-16)

Το πιο ενδιαφέρον όμως είναι ότι η σαπφική ποίηση παρεισέφρησε στην ανδρική συμποτική ποίηση και διασκέδαση. Πώς έγινε αυτό, αναρωτιέται ο Ewen Bowie στο ομότιτλο κεφάλαιό του.[[17]](#footnote-17) Η Σαπφώ απεικονίζεται να κρατάει μια βάρβιτο (και όχι αυλό, όπως θα περίμενε κανείς από γυναίκα που παρίσταται σε ανδρικά συμπόσια).[[18]](#footnote-18) Δεν ξέρουμε τι συμβαίνει σε ελίτ συμπόσια στη Λέσβο στα τέλη του 7ου και στις αρχές του 6ου αι., λόγω έλλειψης απεικονίσεων πάνω σε αγγεία,[[19]](#footnote-19) εάν δηλαδή συμμετείχαν γυναίκες μουσικοί και όχι μόνον γυναίκες ως εταίρες ή αυλητρίδες. Οι τελευταίες απεικονίζονται σε αττικά αγγεία (του 6ου αι. π. Χ.) (και κορινθιακά;) ενίοτε γυμνές, κάνοντας προφανή και τη λειτουργία τους ως παρεχουσών ερωτικών υπηρεσιών σε επιλεγμένους συνδαιτημόνες στα συμπόσια. Όμως, η παρουσία μιας γυναίκας με ανώτερη θέση που παίζει λύρα ή βάρβιτο, όπως η Σαπφώ, προκαλεί απορίες. Δεν θα μπορέσουμε πιθανώς ποτέ να αποκαταστήσουμε με ασφάλεια αν η Σαπφώ ήταν παρούσα, ή πώς και γιατί η σαπφική ποίηση εισχώρησε στα ανδρικά συμπόσια. Υπάρχει η προφανής εξήγηση ότι εφόσον η σαπφική ποίηση είναι κυρίως ερωτική ποίηση είναι κατεξοχήν κατάλληλη για συμπόσια.[[20]](#footnote-20) Ο τονισμένος ομοερωτικός χαρακτήρας όχι μόνον δεν ενοχλεί, αλλά φαίνεται να εξυπηρετεί την ευχαρίστηση των ανδρών. Από την άλλη, τα συμπόσια ευνοούν τις ομοερωτικές σχέσεις και για τα δύο φύλα.[[21]](#footnote-21) Ο Bowie ερμηνεύει το περίφημο ποίημα 31 (Voigt) για την παθολογία του έρωτα, που αρχίζει με τον στίχο «φαίνεταί μοι κῆνος ἴσος θέοισιν / ἔμενν᾽ ὤνηρ […]»,[[22]](#footnote-22) όχι ως ενταγμένο σε γαμήλια συμφραζόμενα, όπως είχε υποστηριχτεί στο παρελθόν, αλλά προορισμένο για συμποτική χρήση. Ο άνδρας που κάθεται απέναντι από την νεαρή κοπέλα(;), ή καλύτερα από το εσωτερικό θηλυκό υποκείμενο, δεν είναι ο γαμπρός, αλλά ένας συνδαιτημόνας σε συμπόσιο, και η νεαρή κοπέλα με τη γλυκιά φωνή και το θελκτικό γέλιο, είναι μια εταίρα που πιθανώς τον συνοδεύει.[[23]](#footnote-23) Η εξαιρετικά οικεία αυτή εικόνα ενός συμποσίου γίνεται αφορμή για τη Σαπφώ – ή το ποιητικό υποκείμενο – να τραγουδήσει τα σχεδόν οδυνηρά σωματικά συμπτώματα που της προκαλεί ο έρωτας – συμπτώματα που αναγνωρίζει και με τα οποία μπορεί να ταυτιστεί ο κάθε άνθρωπος που αναγνωρίζει την ερωτική επιθυμία. Φυσικά, η κυρίαρχη άποψη παραμένει ότι η ποίηση της Σαπφώς γράφτηκε για αμιγώς θηλυκό ακροατήριο, άποψη που γέννησε τη θεωρία του σαπφικού κύκλου.

*Σαπφικός κύκλος*

Ποιος ήταν αυτός ο κύκλος, ποιες οι δραστηριότητές του, και ποιες οι αφορμές για την παραγωγή της ποίησης της Σαπφώς; Η παράδοση της κλασικής φιλολογίας[[24]](#footnote-24) βλέπει τη Σαπφώ να ηγείται ενός κύκλου νεαρών κοριτσιών, που πιθανώς έρχονται στο ‘σχολείο’ της για να μαθητέψουν στο μεταίχμιο της μετάβασής τους στον κόσμο των ενήλικων γυναικών, πριν δηλ. από τον γάμο τους. Η εκπαίδευσή τους προφανώς ήταν σχετική με την εκπαίδευση των νεαρών αριστοκρατισσών, δηλ. μύηση στη μουσική, χορό και τραγούδι, αλλά επίσης, αισθητική εκπαίδευση και ‘μύηση’ στο ωραίο, τους ‘καλούς τρόπους’, αλλά και στη χάρη και την κομψότητα. Μάλιστα, σε αυτήν την υπόθεση, πολλά από τα κορίτσια μπορεί να προέρχονται από μακρινούς τόπους, τη Λυδία ή άλλες μακρινές περιοχές (πβ. 96 V).[[25]](#footnote-25) Μία άλλη εκδοχή, ελαφρώς παραλλαγμένη, βλέπει τα κορίτσια ως ένα θίασο τελετουργικό που, αφού μυηθούν στη μουσική και τον χορό, παίρνουν μέρος σε τελετουργίες, ιδιωτικές ή δημόσιες.[[26]](#footnote-26)

Όμως, η υπόθεση της ‘σχολής’ δεν μπορεί να υποστηριχτεί με κάποια βεβαιότητα. Σίγουρα, το εσωτερικό ακροατήριο μεγάλου μέρος των ποιημάτων της Σαπφώς είναι νεαρά κορίτσια, με τις οποίες έχει ποικίλες δραστηριότητες. Επιπλέον, έχουν ξυπνήσει τον ερωτικό πόθο της ποιήτριας ή του ποιητικού υποκειμένου, και στις οποίες απευθύνεται η Σαπφώ: τέτοιες είναι η Ατθίδα, η Ανακτορία, η Γογγύλα, η Αριγνώτα. Μπορεί να μην είναι πια παρούσες (άρα το εσωτερικό ακροατήριο είναι υποθετικό), γιατί η αναχώρησή τους συχνά είναι αυτή που προκαλεί την έκφραση νοσταλγίας της Σαπφώς και την αναδρομή σε παλαιότερες στιγμές ευφροσύνης και ηδονής. Η μνήμη που παίζει σημαντικό ρόλο στην ποίησή της (θα δούμε αργότερα τη στενή και ιδιαίτερη σχέση που έχει η ποιήτρια με αυτήν) γίνεται, επίσης, αφορμή για να περιγραφούν σκηνές ερωτικής, αισθητικής και άλλης ευχαρίστησης, που ανακαλούνται από το παρελθόν, με τα ‘κορίτσια’ της, ή με άλλες νεαρές γυναίκες που βρέθηκαν στον κύκλο της.

*Τα ποιήματα*

Επιπρόσθετη δυσκολία παρουσιάζει το γεγονός ότι τα ποιήματα της Σαπφώς ‘αντιστέκονται’ σε μια άκαμπτη ειδολογική κατάταξη. Τι είναι; Παρθένια, συμποτικά άσματα, ύμνοι; Κάποια φαίνεται να είναι *επιθαλάμια* (που τραγουδιούνται έξω από τη νυφική κάμαρα) ή υμέναιοι (110 V, 111 V, 112 V, 115 V), κάποιο άλλο αναφέρεται στην απώλεια της παρθενίας (114 V), άρα τοποθετούνται σε γαμήλια συμφραζόμενα. Ένα αποσπασματικά σωζόμενο ποίημα (140a V) αναφέρεται στον θάνατο και τον θρήνο του Άδωνη – μήπως, λοιπόν, η συγκυρία είναι η γιορτή τα *Αδώνια*; Άλλα είναι τελείως προσωπικά, όπως το πολύ γνωστό απόσπασμα 1, το οποίο είναι η προσευχή της Σαπφώς στην Αφροδίτη για να την συνδράμει σε μια υπόθεση ανεκπλήρωτου έρωτα. Αλλού θρηνεί για τα γηρατειά και τη νιότη που χάνεται (58 V), αλλού εκφράζει τον ανταγωνισμό της για άλλες γυναίκες – μήπως ποιήτριες όπως η ίδια (3-4 V, 55 V); Σε κάποια – όπως αναφέρθηκε – μιλάει για τα αδέλφια της.[[27]](#footnote-27)

Η συντριπτική πλειοψηφία των ποιημάτων – ανεξάρτητα από την αφορμή που τα γέννησε – είναι ερωτικά: με αυτό εννοώ ότι αναφέρονται στην αίσθηση του σώματος στη θέα του αγαπημένου προσώπου, ή στη δύναμη του έρωτα, ή στις αισθησιακές δραστηριότητες που ένωσαν δύο ανθρώπους, ή στην ανάμνηση της κοινής καλής ζωής όταν το αντικείμενο του πόθου έχει φύγει. Στη συνέχεια του κεφαλαίου θα αναλύσω χαρακτηριστικά ποιήματα / αποσπάσματα της Σαπφώς ώστε να ανακύψουν τα θέματα που μέχρι τώρα υπαινίχτηκα, αλλά και να αναβλύσει – όσο γίνεται εναργέστερα – η ομορφιά αυτής της ποίησης που έχει οδηγήσει κυριολεκτικά τη δημιουργό της στην αθανασία. Ήταν προφητικό αυτό που είπε η Σαπφώ, το οποίο τυχαία μας διασώθηκε στον Δίωνα Χρυσόστομο:[[28]](#footnote-28)

*μνάσασθαί τινά φαιμ᾽ ἔττι κἄτερον ἀμμέων*

να λέω: αλήθεια σε μελλούμενους καιρούς κάποιος θα βρίσκεται να με θυμάτ’ εμένα

απόδοση Οδυσσέα Ελύτη

*Ποίημα 31: Η παθολογία του έρωτα*

Ένα από τα πιο διάσημα τραγούδια της Σαπφώς είναι το 31,[[29]](#footnote-29) στο οποίο περιγράφονται τα φυσικά συμπτώματα που προκαλούνται στη θέα του αγαπημένου προσώπου. Ο Winkler το ονομάζει «το πιο εντυπωσιακό» και θεωρεί ότι εδώ η Σαπφώ ‘διαβάζει’ *Οδύσσεια*.[[30]](#footnote-30) Σας το παραθέτω στο πρωτότυπο (έκδοση Voigt)[[31]](#footnote-31) και σε μετάφραση Σωτήρη Κακίση:

φαίνεταί μοι κῆνος ἴσος θέοισιν

ἔμμεν’ ὤνηρ, ὄττις ἐνάντιός τοι

ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἆδυ φωνεί-

σας ὐπακούει

καὶ γελαίσας ἰμέροεν, τό μ’ ἦ μὰν (5)

καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν,

ὠς γὰρ <ἔς> σ’ ἴδω βρόχε’ ὤς με φώναι-

σ’ οὐδ’ ἒν ἔτ’ εἴκει,

ἀλλ’ †καμ† μὲν γλῶσσα †ἔαγε†, λέπτον

δ’ αὔτικα χρῶι πῦρ ὐπαδεδρόμηκεν, (10)

ὀππάτεσσι δ’ οὐδ’ ἒν ὄρημμ’, ἐπιρρόμ-

βεισι δ’ ἄκουαι,

†έκαδε† μ’ ἴδρως ψῦχρος κακχέεται τρόμος δὲ

παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας

ἔμμι, τεθνάκην δ’ ὀλίγω ’πιδεύης (15)

φαίνομ’ ἔμ’ αὔτ[αι·

ἀλλὰ πὰν τόλματον ἐπεὶ †καὶ πένητα†

ίδιος θεός μού φαίνεται αυτός απέναντί σου,

που σε προσέχει όταν συ γλυκά τού ψιθυρίζεις

κι όταν γελάσεις τρυφερά· μα εμένα η καρδιά μου

σκίζεται μεσ’ στα στήθια μου: και μόλις σ’ αντικρύζω

πώς χάνω τότε τη φωνή και σβήνεται η λαλιά μου,

κι η γλώσσα μου τσακίζεται, και το κορμί μου αμέσως

σιγοπερνάει μια φωτιά, τα μάτια μου θαμπώνουν,

βουίζουνε τ’ αυτάκια μου, ιδρώνω και τρεμούλα

με πιάνει τότε ολόκληρη, πιο πράσινη απ’ το χόρτο

γίνομαι, κι απ’ το θάνατο λίγο μοιάζω να απέχω

μα σ’ όλα πρέπει να τολμώ *έτσι φτωχιά που είμαι*

Το πρώτο που επισημαίνει κανείς είναι το άρρεν υποκείμενο του ποιήματος, που εισάγει μεν την ποιητική εικόνα του ζευγαριού που κάθεται αντικριστά, αλλά αμέσως μετά την εμφάνισή του ακυρώνεται ως υποκείμενο: γίνεται απλώς ο δέκτης της ομορφιάς της νεαρής κόρης. Δεν κινείται, δεν αντιδρά, δεν σκέφτεται, δεν ενεργεί. Παθητικά στέκεται (‘κάθεται’ είναι η κυριολεκτική σημασία του ρήματος *ἰσδάνει*) απέναντί της και ‘ακούει᾽. Το δεύτερο ενδιαφέρον στοιχείο είναι η ομορφιά της νεαρής κόρης, η οποία δεν περιγράφεται (όπως περιλάλητα δεν περιγράφει ποτέ ο Όμηρος στην *Ιλιάδα* την ομορφιά της Ελένης), αλλά μόνον ακούμε τη φωνή της: η φωνή της είναι γλυκιά (ἆδυ = αττ. ἡδύ) και το γέλιο της προκαλεί τον πόθο (γελαίσας ἰμέροεν = αττ. γελώσης ἱμερόεν). Το ομηρικό επίρρημα *ἱμερόεν* χτίζει τη γέφυρα για να γίνει η μετάβαση από την κόρη στο ποιητικό υποκείμενο, τη Σαπφώ (;). Ούτε, όμως, και αυτό το υποκείμενο περιγράφει τον εαυτό του· ούτε μαθαίνουμε ποια είναι η σχέση του με την κόρη. Αντιλαμβανόμαστε μόνον ότι από αυτήν εκπορεύεται ο πόθος, ο οποίος στη συνέχεια προσλαμβάνεται από το ποιητικό υποκείμενο που περιγράφει κυριολεκτικά τα φυσικά συμπτώματα, τις ‘αλλοιώσεις’ που παθαίνει το σώμα της στη θέα της ποθητής κόρης: η καρδιά της ‘σκίζεται’, ‘λιώνει’ (ἐπτόαισεν = ἐπτόασεν) και σβήνει η φωνή της. Στην γλυκιά λαλιά της κόρης αντιστοιχίζεται η ακύρωση της γλώσσας του ποιητικού υποκειμένου· στην κυριολεξία ‘σπάζει’ (πιθανή γραφή το *κατέαγε*) η γλώσσα της. Αμέσως μετά, και χωρίς τη μεσολάβηση άλλης αφορμής, το σώμα της μονομιάς πάσχει ολόκληρο: φωτιά την διαπερνάει κάτω από το δέρμα της (*λέπτον πῦρ … ὐπαδεδρόμακεν*[[32]](#footnote-32)), τα μάτια της θαμπώνουν (*ὀππάτεσι δ᾽ οὐδ᾽ ἔν ὄρρημμ᾽* = αττ. *ὄμμασι δ᾽ οὐδὲν ὁρῶ*), τα αυτιά της βουίζουν (*ἐπιρρόμβεισι δ’ ἄκουαι* = αττ. *ἐπιρρομβοῦσι*[[33]](#footnote-33) *δ᾽ ἀκουαί*), ιδρώνει, τρέμει ολόκληρη, και χάνει το χρώμα της. Όταν το ποιητικό υποκείμενο / αφηγήτρια γίνεται ‘πιο άσπρη από πανί’ (στην αρχαία ελληνικά ‘πιο πράσινη από τη χλόη’) τότε φτάνει στο έσχατο σημείο της αδυναμίας / λιποθυμίας / ανημποριάς: *χλωροτέρας* είναι ομηρικό επίθετο που σχετίζεται με τον φόβο (*χλωρόν δέος*) (*χλωροτέρα ποίας* = αττ. *χλωροτέρα πόας*). Η ωχρότητα είναι αυτή του θανάτου· ‘λίγο ακόμη και θα μ’ έλεγες πεθαμένη’ λέει η Σαπφώ στον τελευταίο στίχο της τέταρτης στροφής (*τεθνάκην δ’ ὀλίγω ᾽πιδεύης / φαίνομ᾽ ἔμ᾽ αὔτ[αι* = αττ. *τεθνάναι δ’ ὀλίγω ἐπιδεής / φαίνομ᾽ ἐμοί αὐτῇ*) απευθυνόμενη πια στον εαυτό της. Η ερωτική επιθυμία ταράζει το κορμί της και την φέρνει στο κατώφλι του συμβολικού θανάτου.

Έχει ειπωθεί ότι το ποίημα αυτό μπορεί να είναι *υμέναιος*, ένα τραγούδι γάμου με τον γνωστό μακαρισμό στην αρχή του ποιήματος για τον ευτυχισμένο γαμπρό. Όμως, αυτό το ανδρικό υποκείμενο δεν υπάρχει καθόλου στην ποιητική αφήγηση, αλλά είναι μόνον μια ‘αφορμή’, ένα ρητορικό τέχνασμα[[34]](#footnote-34) για να εκκινήσει το ποίημα. Η πραγματική αφορμή στη γυναικοκεντρική συνείδηση της Σαπφώς είναι η κόρη, από την οποία εκπορεύεται ο πόθος – πόθος που προκαλείται από τις ιδιαίτερες ποιότητες της φωνής και του γέλιου της. Όλα αυτά όμως τελειώνουν μέχρι τον 5ο στίχο του ποιήματος. Το υπόλοιπο ποίημα στο σύνολό του είναι αφιερωμένο στην *παθολογία του έρωτα*, δηλαδή στην συντριπτική εξουδετέρωση του σώματος της γυναίκας που διακατέχεται από έρωτα για μια άλλη γυναίκα. Σταδιακά η μια μετά την άλλη οι αισθήσεις / ικανότητές της ακυρώνονται (ικανότητα για ομιλία, όραση, ακοή) και τα μέλη της ‘πάσχουν’: τρέμουλο και ιδρώτας την κυριεύουν και η όψη της χλωμιάζει σαν να είχε πεθάνει.[[35]](#footnote-35) Εδώ εκφράζεται το σχεδόν επιθανάτιο συναίσθημα του σώματος, όταν αντικρίζεις το αντικείμενο του πόθου σου. Ο ‘σχεδόν’ θάνατος εμφανίζεται σε ένα άλλο διάσημο ποίημα της Σαπφώς που θα εξετάσουμε αμέσως τώρα.

Το ποίημα 31, ιδωμένο με αυτόν τον τρόπο, είναι περισσότερο ένα «μοντέρνο λυρικό ποίημα εσωτερικού μονολόγου παρά ένα[ς] ρητορικά δομημένο[ς] δημόσιο[ς] λόγο[ς] που μιμείται άλλες πασίγνωστες περιστάσεις δημόσιας εκφοράς λόγου».[[36]](#footnote-36)

*Ποίημα 94: ειλικρινά, θέλω να είχα πεθάνει - ερωτική επιθυμία*

Το ποίημα αυτό, με την τολμηρή δήλωση του πρώτου στίχου ‘*ειλικρινά, θέλω να έχω πεθάνει’*, εισάγει βίαια την απελπισία μιας κοπέλας που αποχωρίζεται τη Σαπφώ (ή της Σαπφώς προς την κοπέλα – δεν είναι σαφές ποια μιλάει στον πρώτο στίχο). Δεν υπάρχει, όμως, καμιά αμφιβολία σε ποια απευθύνεται το ποίημα, γιατί η Σαπφώ κατονομάζεται στον 5ο στίχο (*Ψάπφα,* ο αιολικός τύπους του ονόματός της). Η θρηνητική αναχώρηση της κοπέλας γίνεται αφορμή για τη Σαπφώ να κάνει την αναδρομή στην κοινή τους ζωή, σε μια ζωή που συμμετείχαν και άλλες κοπέλες, και να δώσει μία από τις πιο αισθησιακές περιγραφές των δραστηριοτήτων των κοριτσιών. Σε αυτό το ποίημα επίσης, υπάρχει η ευθεία δήλωση της ερωτικής πράξης μεταξύ των γυναικών. Παραθέτω το ποίημα και τη μετάφρασή του από τον Παναγή Λεκατσά (που είναι από τους λίγους έλληνες μελετητές που δέχονται την ομοερωτική διάσταση των ποιημάτων της Σαπφώς):

τεθνάκην δ’ ἀδόλως θέλω· (1)

<⸏>ἄ με ψισδομένα κατελίμπανεν

πόλλα καὶ τόδ’ ἔειπέ [μοι·

ὤιμ’ ὠς δεῖνα πεπ[όνθ]αμεν,

⸏Ψάπφ’, ἦ μάν σ’ ἀέκοισ’ ἀπυλιμπάνω. (5)

τὰν δ’ ἔγω τάδ’ ἀμειβόμαν·

χαίροισ’ ἔρχεο κἄμεθεν

⸏μέμναισ’, οἶσθα γὰρ ὤς <σ>ε πεδήπομεν·

αἰ δὲ μή, ἀλλά σ’ ἔγω θέλω

ὄμναισαι[...(.)].[..(.)].εαι (10)

⸏ὀσ[ - 10 - ] καὶ κάλ’ ἐπάσχομεν·

πο̣[ λλοις γὰρ στεφάν]οις ἴων

καὶ βρ[όδων … ]κ̣ίων τ’ ὔμοι

⸏κα..[ - 7 - ] πὰρ ἔμοι π<ε>ρεθήκα<ο>

καὶ πό̣[λλαις ὐπα]θύμιδας (15)

πλέκ[ταις ἀμφ’ ἀ]πάλαι δέραι

⸏ἀνθέων ἐ[ - 6 - ] πεποημμέναις

καὶ π.....[ ]. μύρωι

βρενθείωι̣. [ ]ρ̣υ[..]ν

<⸏>ἐξαλείψαο κα̣[ὶ βασ]ι̣ληίωι (20)

καὶ στρώμν[αν ἐ]πὶ μολθάκαν

ἀπάλαν παρ[ ].ονων

⸏ἐξίης πόθο̣[ν ].νίδων

κωὔτε τις[ οὔ]τε τι

ἶρον οὐδ᾽ υ[ ] (25)

<⸏>ἔπλετ’ ὄππ̣[οθεν ἄμ]μες ἀπέσκομεν,

οὐκ ἄλσος .[ ].ρος

[ ]ψοφος

<⸏>[ ]...οιδιαι

[[ΠΡΟΣΟΧΗ! Σχόλιο προς τον / την copy editor: στα γράμματα τα μαρκαρισμένα με κίτρινο θα πρέπει να μπει υπογεγραμμένη στιγμή (=τελεία)]]

κάλλιο το’ χα να πέθαινα στ’ αλήθεια·

μ’ αποχαιρέτησε με κλάματα πολλά

και μέσα στ’ άλλα μου ’λεγε κι αυτό:

* «Οϊμέ, κακά που μας εβρήκαν πλήθια,

Σαπφώ μου! μ’ άθελά μου εγώ σ’ απαρατάω».

Και της απάντησα εγώ τότε: «Στο καλό,

πήγαινε στο καλό, κι όπου κι αν θα ’σαι

μην λησμονάς· γιατί πώς σ’ είχαμεν εδώ

ξέρεις· κι αν όχι, τα που ξέχασές τα πιο

άφησε να στα πω να τα θυμάσαι,

όσα γλυκά κι ωραία χαιρόμαστε κι οι δύο·

μενεξεδένια στέφανα έπλεκες πολλά

κι από ρόδα και κρόκο στα μαλλιά σου

βάζοντάς τα στο πλάι μου απαλά,

κι ανθοστέφανα κι άλλα δροσερά

στα τρυφερά κρεμούσες στα λαιμά σου

με λουλούδια γλυκόμορφα πλεκτά,

και με βρενθείου μυρωδιά βασιλική

έπαιρνες πλούσια κι έραινες, καλή μου,

την ομορφόμαλλη την κεφαλή,

και πάνω στο κρεβάτι μας το μαλακό,

την απαλή …

των κοριτσιών τον πόθο σβούσες τον γλυκό

[Και δεν υπήρχε ιερό

που να μην ήμαστε εκεί

κι ούτε άλσος,

ούτε χορός,

μήτε ήχος … ][[37]](#footnote-37)

μετάφραση Παναγή Λεκατσά

Το ποίημα αυτό είναι ίσως «το πιο ζωντανό παράδειγμα αμοιβαιότητας και διυποκειμενικής εμπειρίας στην ποίηση της Σαπφώς και, επιπλέον, είναι ενδεικτικό του τρόπου με τον οποίο η ποιήτρια συστήνει την ερωτική εμπειρία παραμερίζοντας τις ανδρικές αντιλήψεις περί κυριαρχίας και υποταγής».[[38]](#footnote-38) Πριν φτάσω στον επίμαχο στίχο του ποιήματος που παραπέμπει ευθέως στη σεξουαλική πράξη μεταξύ γυναικών (*των κοριτσιών τον πόθο σβούσες τον γλυκό*),ο οποίος είτε παραλείπεται σε μεταφράσεις ή συστηματικά παραφράζεται,[[39]](#footnote-39) θα ήθελα να αναφερθώ σε ένα στοιχείο της λυρικής έκφρασης της ποιήτριας: το πολλαπλό επίπεδο του χρόνου της αφήγησης (πότε τοποθετείται η αφήγηση; πόσες αφηγήσεις;) και το οποίο εμπεριέχει και το πολυφωνικό ποιητικό ‘εγώ’ (πόσα υποκείμενα; πόσες ποιητικές φωνές;). Έχει υποστηριχτεί δικαίως ότι η Σαπφώ «υιοθετεί πολλαπλές οπτικές γωνίες μέσα στο ίδιο ποίημα».[[40]](#footnote-40)

Το ποίημα, όπως προείπα, εισάγεται ‘βίαια’. Η ρητή δήλωση της επιθυμίας του θανάτου ως προτιμότερη λύση από τον χωρισμό, γίνεται από τη Σαπφώ (ή την κόρη που φεύγει;) σε χρόνο ενεστώτα: *θέλω να είχα πεθάνει*. Έτσι ο πόνος του αποχωρισμού θα έσβηνε μέσα στη λήθη του θανάτου. Ο ενεστωτικός χρόνος, όμως, ανήκει ήδη στο αφηγηματικό παρελθόν του ποιήματος. Αυτά τα είπε είτε η Σαπφώ είτε η αγαπημένη όταν έφευγε, σε ένα απροσδιόριστο παρελθοντικό χρόνο. Αυτά και άλλα πολλά έλεγε η αγαπημένη καθώς έκλαιγε: ‘Αλίμονο, Σαπφώ μου τι φρικτά πάθαμε – αλήθεια σε αφήνω χωρίς τη θέλησή μου’. Ο ενεστώτας επιβάλλεται πάλι στον ανασυνθεμένο διάλογο ανάμεσα στην κοπέλα και τη Σαπφώ. ‘Να πας στο καλό’ (*χαίροισ’ ἔρχεο* = αττ. *χαίρουσα ἔρχου*) ‘και να με θυμάσαι!’ (*κἄμεθεν / μέμναισ’* = αττ. *καὶ ἐμοῦ μέμνησο*). Και η εισαγωγή αυτή της μνήμης, στη θέση του θανάτου και του αποχωρισμού, γεννά όλο το ποίημα. Η Σαπφώ μιλά στο ποιητικό παρόν, όμως αναφέρεται στο παρελθόν – το οποίο είναι ‘διπλό’ παρελθόν: όχι μόνον το ‘τότε’ της στιγμής του αποχωρισμού, αλλά και ‘πριν από το τότε’, αυτό της πρότερης κοινής ζωής.[[41]](#footnote-41) ‘Εγώ θα σου τα θυμίσω’ (*ἔγω θέλω ὄμναισαι* = αττ. *ἐγὼ θέλω ἀναμνῆσαι*) λέει η Σαπφώ και αρχίζει η έξοχη λειτουργία της μνήμης, μέσω της αποστροφής προς την άλλη γυναίκα.[[42]](#footnote-42) Εδώ η ποιήτρια συνάπτεται με τον Όμηρο, τον πρώτο ποιητή της διατήρησης της μνήμης. Απαθανατίζεται στους στίχους της όλη η δραστηριότητα των κοριτσιών που είναι το πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσεται η προσωπική σχέση της Σαπφώς με την κοπέλα που φεύγει. Το ‘*ὠς δεῖνα πεπ[όνθ]αμεν*’ (τι φρικτά πάθαμε) της φίλης ‘διορθώνεται’ από τη Σαπφώ με το ‘*κάλ’ ἐπάσχομεν*᾽ (πόσα καλά ζήσαμε!). Και μετά ακολουθεί η περιγραφή από «μια σειρά βιωμάτων, γεγονότων, πράξεων και πραγμάτων» που ανασυνθέτουν «μέσα στις λεπτομέρειες την απαρνημένη μνήμη».[[43]](#footnote-43) Αυτές οι γυναικείες δραστηριότητες είναι γεμάτες λουλούδια, στεφάνια, μυρωδιές που μαγεύουν τις αισθήσεις. Η κοπέλα έπλεκε στεφάνια από μενεξέδες, τριαντάφυλλα και κρόκους και τα άφηνε δίπλα στη Σαπφώ (*πὰρ ἔμοι π<ε>ρεθήκα<ο*> = αττ. *πὰρ ἐμοὶ περιέθου*) και γιρλάντες από λουλούδια έβαζε στον απαλό της λαιμό. Και το σώμα (ή τα μαλλιά;) άλειφε με μύρα και αρώματα – «μια ποίηση ζωής βιωμένης στο κάλλος».[[44]](#footnote-44) Και μετά μεταβαίνουμε στη στροφή που περιγράφει την κόρη να ξαπλώνει πάνω σε μαλακό κρεβάτι (στρώμν[αν ἐ]πὶ μολθάκαν = αττ. στρωμνῶν ἐπὶ μαλθακῶν) και να ‘χορταίνει᾽ τον πόθο της για [τρυφερά;][[45]](#footnote-45) κορίτσια (*ἐξίης πόθο[ν νε]ανίδων*).[[46]](#footnote-46) Οι στίχοι 21-23 είναι φθαρμένοι, αλλά όχι σε βαθμό που να μην αποκαθίσταται το κύριο νόημα. Η φράση ‘ἐξίημι πόθον (ή ἔρον)’ που συντάσσεται με γενική ονόματος παραπέμπει στη συχνή ομηρική σύνταξη, λ.χ. ῾γόου ἐξ ἔρον εἴην᾽ (Ω 227) ‘όταν χόρτασαν τον πόθο για θρήνο’. Έτσι και εδώ το νόημα δεν είναι εύκολο να παρερμηνευτεί. Η βιωμένη ομοερωτική εμπειρία που περιγράφεται έχει ‘εξοριστεί’ από την κυρίαρχη ανδροκεντρική προοπτική, όπως ανέφερα στις μεταφράσεις που ‘καλύπτουν’ το νόημα· έχει εξοριστεί και από τον κυρίαρχο ανδρικό λόγο με έκτυπο παράδειγμα στη σύγχρονη εποχή την απουσία της από την περίφημη *Ιστορία της σεξουαλικότητας* του Φουκώ.[[47]](#footnote-47) Τη Σαπφώ, μας λέγει ο Λεκατσάς, σε μια δήλωση εξαιρετικά πρωτοπόρα για την εποχή του, την συγκινούσε το γυναικείο σωματικό κάλλος και τα «σφοδρότερα αισθήματα που εδόνησαν την ύπαρξίν της ήσαν έρωτες παρθενεραστικοί· κι ότι τα αισθήματα αυτά με τις παράφορες εξάψεις των δεν έχουν παρά το γενετήσιον ένστικτον ως κίνητρον […]».[[48]](#footnote-48) Πόσο ωραία περιγράφει τις ‘παράφορες εξάψεις’ το απόσπασμα 48 V της Σαπφώς που μας σώθηκε:

Ἦλθες, κά<λ>᾽[[49]](#footnote-49) ἐποίησας, ἔγω δε σ᾽ ἐμαιόμαν,

ὂν δ᾽ ἔψυξας[[50]](#footnote-50) ἔμαν φρένα καιομέναν πόθωι

ήρθες μου, καλά που’ κανες· κι εγώ σε λαχταρούσα

και την ψυχήν μου εδρόσισες που καίονταν απ’ τον πόθο

μετάφραση Παναγή Λεκατσά

Όπως και τα παρακάτω:

απ. 36 V: καὶ ποθήω καὶ μάομαι

και σε ποθώ και σβήνομαι

μετάφραση Σωτήρη Κακίση

απ. 47 V: Ἔρος δ᾽ ἐτίναξέ <μοι>

φρένας, ὠς ἄνεμος κὰτ ὄρος δρύσιν ἐμπέτων

Ο Έρωτας μου συντάραξε το νου καθώς αγέρας

Όταν μες τα βουνά μ’ ορμή πάνω στα δένδρα πέσει [[51]](#footnote-51)

μετάφραση Ηλία Βουτιερίδη

απ. 130, 1-2 V: Ἔρος δηὖτέ μ᾽ ὁ λυσιμέλης δόνει

γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον

ο έρωτας που παραλεί το σώμα, με ταράζει,

κι είναι ερπετό γλυκόπικρο, ανίκητο

μετάφραση Σωτήρη Κακίση

Οι πρώτοι αιώνες της σιωπής για τους ‘αισχρούς’ έρωτες της Σαπφώς, όπως τους ονομάζει η Σούδα,[[52]](#footnote-52) (η κριτική ξεκίνησε με τους κωμικούς ποιητές στα τέλη του 5ο αι.), δείχνουν – κατά τον Λεκατσά – ότι επρόκειτο για κοινωνικό και όχι ατομικό φαινόμενο. Επιπροσθέτως, η αναδρομή που κάναμε στην Λέσβο του 7ου – 6ου αι. ο. Χ., και η πιθανή σημαίνουσα θέση της οικογένειας της Σαπφώς μέσα στην αριστοκρατία του νησιού, δείχνει ότι προφανώς η γυναικεία ερωτική έκφραση ήταν πολύ πιο ελεύθερη εκεί από ό,τι στην Αθήνα του 5ου αι. π. Χ., στην οποία η θέση των γυναικών είχε εξαιρετικά περιοριστεί και δεχτεί αυστηρές κανονιστικές επεμβάσεις – αρχής γενομένης με τη νομοθεσία του Σόλωνα.

*Ποίημα 16: κῆν᾽ ὂττω τις ἔραται* (*ό,τι ο καθένας αγαπά)*

ο]ἰ μὲν ἰππήων στρότον οἰ δὲ πέσδων

οἰ δὲ νάων φαῖσ’ ἐπ[ὶ] γᾶν μέλαι[ν]αν

ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν’ ὄτ-

τω τις ἔραται·

πά]γχυ δ’ εὔμαρες σύνετον πόησαι (5)

π]άντι τ[ο]ῦ̣τ’, ἀ γὰρ πόλυ περσκέ̣θ̣ο̣ι̣σ̣α

κ̣άλ̣λο̣ς̣ [ἀνθ]ρ̣ώπων Ἐλένα [τὸ]ν ἄνδρα

τ̣ὸν̣ [ αρ]ιστον

κ̣αλλ[ίποι]σ̣’ ἔβα ’ς Τροΐαν πλέοι̣[σα

κωὐδ[ὲ πα]ῖδος οὐδὲ φίλων το[κ]ήων (10)

π̣ά[μπαν] ἐμνάσθη, ἀλλὰ παράγ̣α̣γ̣’ α̣ὔταν

π̣ά[μπαν] ἐμνάσθ<η>, ἀλλὰ παράγ̣α̣γ̣’ α̣ὔταν

[ ]σαν

[ ]αμπτον γὰρ [

[ ]... κούφως τ[ ]οη.[.]ν̣

..]μ̣ε̣ νῦν Ἀνακτορί[ας ὀ]ν̣έ̣μναι- (15)

σ’ οὐ ] παρεοίσας,

τᾶ]ς <κ>ε βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα

κἀμάρυχμα λάμπρον ἴδην προσώπω

ἢ τὰ Λύδων ἄρματα κἀν ὄπλοισι

[ πεσδομ]άχεντας. (20)

[ ].μεν οὐ δύνατον γένεσθαι

[ ].ν ἀνθρωπ[..(.) π]εδέχην δ’ ἄρασθαι

[παραλείπονται οι εξαιρετικά ακρωτηριασμένοι στίχοι 23-31]

τ’ ἐξ ἀδοκή[τω (32)

τους ιππείς άλλοι βρίσκουν κι άλλοι τους

πεζούς και άλλοι τους ναυτικούς πώς τ’ ω-

ραιότερο είναι (πράγμα) στη σκοτεινή μας

γη· όμως εγώ: κείνο που πιο πολύ αγαπά

ο καθένας \* εύκολο να το νιώσει αυτό κα-

νείς· παράδειγμα η Ελένη· που ασύγκριτη

στην ομορφιά μες σ’ όλους τους ανθρώπους

ξάφνου παράτησε τον άντρα της τον ακριβό

\* κι έβαλε πλώρη για την Τροία δίχως

ποτέ της να γνοιαστεί μήτε για κόρη μήτε

για γονιούς· μα ερωτοχτυπημένη σύγκορμα

τη συνεπήρε η Κύπρις \* [αχ πόσο μ’ ένα

τίποτα λυγά πάντα η γυναίκα! πώς πιάνε–

ται απ’ αυτό που τρώει το νου της η άμυα-

λη και πιο μακριά δε βλέπει!] σάμπως και

τώρα την Ανακτορία που ‘φυγε μακριά μας

λέω τη θυμάται κανείς; που το κα-

μαρωτό της το περπάτημα και του προσώ-

που της το φωτεινό το γύρο να δω χίλιες

φορές το προτιμούσα παρά των Λυδών όλα

τ’ άρματα και τους πεζούς με τα σιδερικά

στη μάχη \* όμως το ξέρω πως δε γίνε-

ται ποτέ κανείς να ελπίζει σ’ ολάκαιρη την

ευτυχία· ένα μικρό μερίδιο να προσδοκάει

μονάχα· \* κει που δεν το περιμένει …

απόδοση και ανασύνθεση Οδυσσέα Ελύτη

Το ποίημα αυτό, ένα από τα διασημότερα της ποιήτριας, αρχίζει με τον κλασικό τόπο της αναζήτησης του *καλλίστου* (τι είναι πιο όμορφο πάνω στη γη;). Η προσέγγιση του *καλλίστου* γίνεται με το γνωστό μοτίβο ενός Priamel, της απαρίθμησης δηλαδή ωραίων πραγμάτων μέχρι να δηλωθεί αντιπαραθετικά ‘το πιο ωραίο’ μέσα από σταδιακή κλιμάκωση των παραδειγμάτων: *εγώ θεωρώ πιο ωραίο αυτό που ο καθένας επιθυμεί*. Αυτή η αντιπαράθεση, όμως, έχει και ένα δεύτερο ενδιαφέρον στοιχείο πέρα από το τέχνασμα της ποιητικής κλιμάκωσης: ανοίγει τον κόσμο των ανδρών και αναμετριέται με την κυρίαρχη ηρωική / ομηρική ιδεολογία. Ο στρατός, αποτελούμενος άλλοτε από ιππείς, άλλοτε από πεζούς, ή ναύτες, είναι ό,τι ποθούν σφοδρά οι άνδρες. Η προσωπική δήλωση της ποιήτριας – *αλλ’ εγώ θεωρώ …* – την βάζει καταρχάς αντιμέτωπη με τον ανδρικό κόσμο – αυτή μια γυναίκα, μπροστά σ ένα πλήθος ανδρών. Και μετά έρχεται η συνειδητοποίηση ότι η Σαπφώ δεν ισχυρίζεται ότι οι άνδρες επιθυμούν τις στρατιωτικές δυνάμεις, ενώ αυτή τον πόθο, αλλά ότι «κάθε αξιολόγηση είναι θέμα πόθου».[[53]](#footnote-53)

Το μυθικό παράδειγμα που έρχεται να διαφωτίσει το «*κῆν᾽ ὂττω τις ἔραται*» είναι μια αμφιλεγόμενη γυναικεία φιγούρα: η Ελένη. Ο τρωικός μύθος βρίσκεται ξανά στο προσκήνιο και η επανάγνωση της Σαπφώς γίνεται με αυτό που ονομάζει ο Winkler ‘γυναικεία διγλωσσία’.[[54]](#footnote-54) Εξηγούμαι καλύτερα: Ο κύκλος της ανδρικής λογοτεχνίας – με τον ομηρικό σε δεσπόζουσα θέση – οριοθετεί το κυρίαρχο και δημόσιο πολιτισμικό πλαίσιο. Και ενώ φαίνεται ότι η Σαπφώ – με τα τραγούδια της που αναφέρονται στον τρωικό κύκλο – εισχωρεί στο κυρίαρχο πλαίσιο και αποτελεί απλώς ένα μικρό του μέρος, αυτό που στην ουσία συμβαίνει είναι ακριβώς το αντίθετο. Το γυναικείο πολιτισμικό πλαίσιο θεωρείται υποδεέστερο και παραπληρωματικό του ανδρικού στην κυρίαρχη ιδεολογία. Όμως οι γυναίκες, παράλληλα με το δικό τους, γνωρίζουν *και* το ανδρικό πολιτισμικό πλαίσιο εφόσον είναι κυρίαρχο και δημόσιο, και ως τέτοιο είναι εύκολα προσβάσιμο σε όλους. Έτσι οι γυναίκες γνωρίζουν και χειρίζονται δύο πλαίσια – δηλαδή τους τρόπους, τη γλώσσα, τις συνήθειες, τη λογοτεχνία, το αξιακό σύστημα – ενώ οι άνδρες περιορίζονται στο δικό τους. Αυτό κάνει τις γυναίκες ουσιαστικά *δίγλωσσες* – δηλαδή «γνωρίζουν δύο πολιτισμικά πλαίσια ενώ οι άνδρες γνωρίζουν μόνο ένα».[[55]](#footnote-55) Και εάν θέλουμε να σχηματοποιήσουμε αυτήν την εικόνα η γυναικεία λογοτεχνία είναι ένας μεγαλύτερος κύκλος που περιλαμβάνει την ανδρική «ως μία φάση ή ένα κεφάλαιο της πολιτισμικής γνώσης των γυναικών».[[56]](#footnote-56)

Με αυτή τη γνώση, ή ‘διγλωσσία’, κατά νου, μπορούμε να αναγνώσουμε μαζί με τη Σαπφώ τη φυγή της ωραίας Ελένης. Η Ελένη είναι ομολογουμένως η *καλλίστη* για την ανδρική αλλά και τη γυναικεία φαντασία· είναι δηλαδή ένα *ωραίον* που υπερβαίνει και τους δύο κόσμους. Η σαπφική όμως ανάγνωση της Ελένης είναι τελείως διαφορετική. Η ωραιότερη γυναίκα επιλέγει να ακολουθήσει αυτό που ποθεί, και δεν στάθηκε ικανή να τη σταματήσει ούτε η μνήμη της κόρης της ούτε αυτή των γονιών της. Η ομορφιά της Ελένης δίνεται με το λιτό: *περσκέθοισα κάλλος* = αττ. *ὑπερέχουσα κάλλος*. Η πράξη καθεαυτή δεν κρίνεται, απλώς εισάγεται ως αντίβαρο της πράξης η σημαίνουσα αγάπη για τα παιδιά και τους γονείς. Η εγκατάλειψη (*καλλ[ίποι]σ’* = αττ. *καταλιποῦσα*), μοτίβο συχνό στην Σαπφώ, - θαρρείς και η ποίησή της κατοικείται κυρίως από απουσίες - δεν προσμετράται προς την αγάπη ή τον πόθο για τον *άριστον άνδρα*, αλλά για αγάπες ισχυρότερες και πιο θεμελιώδεις (μη διαμεσολαβημένες), αυτές των παιδιών και των γονιών. Την Ελένη ‘οδήγησε’ ή την ‘παροδήγησε’ (παράγαγ’ = αττ. παρήγαγ’) η Κύπριδα, αλλά η Ελένη δεν ακυρώνει την πράξη της: δεν μετανιώνει, ούτε αυτοκατηγορείται όπως κάνει συχνά στην *Ιλιάδα* (Γ 180, 121-244, 139, 174). Η τέταρτη στροφή είναι αθεράπευτα κατεστραμμένη. Η ανασύνθεσή της αντανακλά την ιδεολογία του κάθε εκδότη / μεταφραστή / σχολιαστή: οι περισσότεροι εκδότες συμπληρώνουν τα κενά της ακρωτηριασμένης στροφής με συναισθήματα εχθρικά για την Ελένη (λ.χ. αλλά η (Αφροδίτη) την πλάνεψε […] μια και (οι γυναίκες εύκολα χειραγωγούνται) οι ελαφρό(-μυαλες […]). Όπως είναι και η απόδοση του Ελύτη, το αμφιλεγόμενο μέρος της οποίας το έβαλα σε παρενθέσεις. Ο Winkler θεωρεί ότι το υποκείμενο του ‘*παράγαγ’*’ είναι η ίδια η Ελένη, και ότι αυτή *πλάνεψε* κάποιον / κάποια / ή κάτι.[[57]](#footnote-57) Αλλά, ακόμη και αν αυτό δεν ισχύει (δεν θα το μάθουμε ποτέ παρά μόνον εάν έχουμε την τύχη ενός νέου παπυρικού ευρήματος), και η Κύπριδα είναι αυτή που ‘παρέσυρε’ την Ελένη, πάλι δεν ακυρώνεται η Ελένη ως ενεργήτρια. Η Αφροδίτη είναι γνωστή για τη δύναμή της στην οποία υποκύπτουν θεοί και θνητοί (ας θυμηθούμε το περίφημο γ στάσιμο της *Αντιγόνης* με το *Ἔρως ἀνίκατε μάχαν …*)· η Ελένη απλώς δεν αποτελεί εξαίρεση.

Η Ελένη, πάλι, αυτή η *καλλίστη*, δεν είναι παρά αφορμή για τη Σαπφώ να μιλήσει για τη δική της *καλλίστη*, την Ανακτορία η οποία – όπως και η Ελένη – έχει φύγει (*οὐ ]παρεοίσας* = αττ. *οὐ παρούσης*). Η ανάμνησή της όμως (*ὀνέμναισ(ε)* = αττ. *ἀνέμνησε (ἐμέ)*) έρχεται ολοζώντανη μέσα από το χαριτωμένο βάδισμα που προκαλεί πόθο (*ἔρατόν τε βᾶμα* = αττ. *ἐρατόν τε βῆμα*) και τη λαμπρή ακτινοβολία του κάλλους της (*ἀμάρυχμα λάμπρον προσώπω*). Και αυτή η λάμψη του προσώπου και το ερατεινό βάδισμα συγκρίνονται με τις λάμψεις των αρμάτων των Λυδών στρατιωτών μέσα από ένα δεύτερο Priamel. Έτσι ο κόσμος των ανδρών εισάγεται ξανά, αλλά εισάγεται μόνον για να ακυρωθεί πλήρως. Η Ανακτορία με τη λάμψη του κάλλους της υπερβαίνει όλη την ‘εκκωφαντική᾽ λάμψη των καλογυαλισμένων όπλων ενός παρατεταγμένου πεζικού στρατού των πλούσιων Λυδών. Μονομιάς γίνεται φανερό πώς, στην ποιητική τέχνη της Σαπφώς, ο γυναικείος κόσμος επεκτείνεται τόσο ώστε *αυτός* να συμπεριλάβει και να περικλείσει τον ανδρικό που ‘συρρικνώνεται’ και εμπεριέχεται μέσα στον πρώτο.

*Ποίημα 1: η προσευχή της Σαπφώς*

Συνήθως η προσευχή στην Αφροδίτης είναι το ποίημα που ‘ανοίγει’ κάθε ανάλυση της ποίησης της Σαπφώς, εφόσον οι Αλεξανδρινοί το τοποθέτησαν στην αρχή της έκδοσης των έργων της θεωρώντας το ως το ωραιότερο δείγμα της ποίησής της. Τύχη αγαθή μας το διέσωσε ακέραιο. Εγώ το κράτησα σχεδόν για το τέλος, γιατί θεωρώ ότι έξοχα αποτυπώνονται σε αυτό τα θέματα, οι ιδέες, και οι τεχνικές του λυρισμού της ποιήτριας, αλλά επίσης αποτυπώνεται και ο ριζοσπαστικός και ανατρεπτικός τρόπος που χειρίζεται την ποιητική παράδοση.[[58]](#footnote-58) Το ποίημα αυτό ανήκει στην κατηγορία των ‘κλητικών ύμνων’ (‘προσευχών’ με σύγχρονους όρους), η οποία περιλαμβάνει την ‘επίκληση’ (στ. 1), την ‘ευχή’ (στ. 2) και την επανάληψη της επίκλησης στην τελευταία στροφή (στ. 25-28). Πέρα όμως από αυτά τα τυπολογικά στοιχεία η προσευχή της Σαπφώς γίνεται η αφορμή να σκιαγραφηθεί μια ιδιαίτερα προσωπική και ζωντανή σχέση ανάμεσα στη θεά και την ποιήτρια. Η προσευχή γίνεται επίσης η αφορμή να ‘ανοίξει ένα παράθυρο’ στην προσωπική ζωή της Σαπφώς, και να κατανοήσουμε ένα μέρος του παρελθόντος της. Για τη Σαπφώ όλα φαίνονται να είναι προσωπικά, και το χαμογελαστό πρόσωπο της θεάς, όταν ακούει ξανά την ικεσία της ποιήτριας, μοιάζει να ανήκει περισσότερο σε μια φίλη της, παρά σε μια σεβάσμια και απόμακρη θεότητα. Ιδού το κείμενο:

πο]ικιλόφρο[ν’ ἀθανάτ’ Ἀφρόδιτα,

παῖ] Δ[ί]ος δολ[όπλοκε, λίσσομαί σε,

μή μ’] ἄσαισι [μηδ’ ὀνίαισι δάμνα,

πότν]ια, θῦ[μον,

ἀλλ]ὰ τυίδ’ ἔλ[θ’, αἴ ποτα κἀτέρωτα (5)

τὰ]ς ἔμας αὔ[δας ἀίοισα πήλοι

ἔκ]λυες, πάτρο[ς δὲ δόμον λίποισα

χ]ρύσιον ἦλθ[ες

ἄρ]μ’ ὐπασδε[ύξαισα· κάλοι δέ σ’ ἆγον

ὤ]κεες στροῦ[θοι περὶ γᾶς μελαίνας (10)

πύ]κνα δίν[νεντες πτέρ’ ἀπ’ ὠράνω αἴθε-

ρο]ς διὰ μέσσω·

αἶ]ψα δ’ ἐξίκο[ντο· σὺ δ’, ὦ μάκαιρα,

μειδιαί[σαισ’ ἀθανάτωι προσώπωι

ἤ]ρε’ ὄττ[ι δηὖτε πέπονθα κὤττι (15)

δη]ὖτε κ[άλ]η[μμι

κ]ὤττι [μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι

μ]αινόλαι [θύμωι· τίνα δηὖτε πείθω

.].σάγην [ἐς σὰν φιλότατα; τίς σ’, ὦ

.].σάγην [ἐς σὰν φιλότατα; τίς σ’, ὦ

Ψά]πφ’, [ἀδίκησι; (20)

κα]ὶ γ[ὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει,

αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ’, ἀλλὰ δώσει,

αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει

κωὐκ ἐθέλοισα.

ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον (25)

ἐκ μερίμναν, ὄσσα δέ μοι τέλεσσαι

θῦμος ἰμέρρει, τέλεσον, σὺ δ’ αὔτα

σύμμαχος ἔσσο.

Πολυμήχανη αθάνατη Αφροδίτη, δολοπλόκε, κόρη του Δία, σε ικε-

τεύω, μη δαμάζεις την ψυχή μου, σεβαστή δέσποινα, με πίκρες και

καημούς. Μα έλα σε μένα τώρα, αν κάποτε άκουσες τη φωνή μου

από μακριά κι αφήνοντας το πατρικό παλάτι, χρυσό έζεψες άρμα

κι ήρθες. Όμορφα σπουργίτια γοργά,

σε φέρανε

στη μαύρη γη από τον ουρανό ψηλά με γρήγορο φτερούγισμα σχί-

ζοντας τον αιθέρα. Κι έφτασαν γρήγορα. Εσύ, θεά μακαριστή, με

το αθάνατο χαμογελαστό σου πρόσωπο, με ρώτησες τι έπαθα πάλι,

γιατί πάλι σε κάλεσα, και τι η φρενιασμένη μου ψυχή τόσο πολύ

λαχταρούσε να γίνει. Ποια πάλι να πείσω […] να οδηγήσω στην

αγάπη σου; Ποια, Σαπφώ, σε αδικεί; Γιατί όποια

φεύγει

θα έρθει γοργά από πίσω, όποια δεν δέχεται δώρα σύντομα θα δώσει, και

όποια

δεν αγαπά σύντομα θ’ αγαπήσει, ακόμη και χωρίς να το θέλει. Έλα σε μένα

ακόμη και τώρα

απάλλαξέ με από τις μαύρες έγνοιες, και κάνε όσα η ψυχή μου ποθεί να γίνουν

εσύ η ίδια γίνε σύμμαχός μου.

μετάφραση John J. Winkler, απόδοση στα ελληνικά Παναγιώτη Φαναρά

Επέλεξα τη μετάφραση του Winkler γιατί θέτει ένα ενδιαφέρον ερμηνευτικό ζήτημα στην αρχή του ποιήματος. Η πρώτη λέξη ‘*ποικιλόφρον*’’ δεν είναι αυτή που επιλέγουν όλοι οι σύγχρονοι εκδότες: αυτοί επιλέγουν τη λέξη ‘*ποικιλόθρον*’’ = η θεά που κάθεται σε στολισμένο, πλουμισμένο θρόνο.[[59]](#footnote-59) Η πρώτη γραφή μας παραδίδεται σε κάποια χειρόγραφα, ενώ η δεύτερη σε χειρόγραφα του Διονυσίου και του Ηφαιστίωνα.[[60]](#footnote-60) O Winkler όπως και η Carson[[61]](#footnote-61) επιλέγουν την ελάσσονα γραφή των κωδίκων γιατί τούς ενδιαφέρει ερμηνευτικά. Και στις δύο γραφές διατηρείται το πρώτο συνθετικό του επιθέτου -*ποικίλος* = *πολύχρωμος, ποικιλμένος, ζωγραφισμένος, πολύμορφος, περίπλοκος, εκλεπτυσμένος, ευμετάβλητος, αβέβαιος*, αλλά και *πανούργος και ευφυής*. Το ποίημα μπορεί να θεωρηθεί ως ένα έξοχο παράδειγμα ‘ποικιλοφροσύνης’ – με την έννοια του ευμετάβλητου - επειδή εμπεριέχει πολλές προσωπικές οπτικές γωνίες[[62]](#footnote-62) που το καθιστά έτσι το ίδιο *ποικίλον*. Εξετάζοντας τώρα το ‘*ποικιλόφρον*’ μπορεί να δει κανείς όλες τις ικανότητες μιας θεάς που είναι συνηθισμένη στις δολοπλοκίες και τα τεχνάσματα· η *ποικίλη φρήν* της θεάς είναι αυτή που κινεί τα νήματα του ποιήματος, αλλά και δίνει τη λύση στην ταραγμένη ψυχή της ποιήτριας.[[63]](#footnote-63) Το ποιητικό υποκείμενο δεν κατονομάζεται ακόμη, αυτό θα γίνει στον στίχο 20, αλλά η περιγραφή της ψυχικής κατάστασης της προσευχομένης μάς μεταφέρει αμέσως στο σαπφικό σύμπαν, όπως το γνωρίσαμε στα προηγούμενα αποσπάσματα: *μή μ᾽ ἄσαισι* (= αττ. ἄσαις) *μηδ᾽ ὀνίαισι* (= αττ. ἀνίαις) *δάμνα*. Η *ἄση* και η *ἀνία* είναι σχεδόν συνώνυμες λέξεις, που σημαίνουν λύπη, πόνο, στεναχώρια, ενώ η δεύτερη είναι πιο έντονη λύπη που πλήττει όχι μόνον την καρδιά αλλά και τον νου.[[64]](#footnote-64) Το ποιητικό υποκείμενο υποφέρει από τον πόνο του έρωτα (… μη δαμάζεις την ψυχή μου […] με πίκρες και καημούς). Η επίκληση στη θεά να έρθει να την συνδράμει, και η ανάμνηση του παρελθόντος, όταν η θεά επάκουσε την τότε προσευχή της και διέσχισε τον αιθέρα με το χαριτωμένο άρμα της ζεμένο με γρήγορα σπουργίτια, καλύπτει την δεύτερη και την τρίτη στροφή. Έτσι η Σαπφώ, εισάγει στο αφηγηματικό της παρόν τη μνήμη του παρελθόντος η οποία ζωντανεύει αυτήν την παρελθούσα πραγματικότητα και την φέρνει στο παρόν. Το παρελθόν για τη Σαπφώ εδώ λειτουργεί παραδειγματικά για το παρόν της – *όπως και τότε, έτσι και τώρα* είναι η παράκλησή της. Στο ποιητικό, όμως, σύμπαν της Σαπφώς αυτό το παρελθόν δεν απόμακρο αλλά ζωντανεύει στο παρόν μέσα από το χαμογελαστό πρόσωπο της θεάς (*μειδιαίσαισ᾽* [αττ. *μειδιάσασα*] *ἀθανάτῳ προσώπῳ*) και τα λόγια της. Και σε αυτά τα λόγια, που επισκοπούν την ανακύκληση της ερωτικής εμπειρίας, εμφανίζεται τρεις φορές το χρονικό επίρρημα *δηὖτε* (σύνθετο από το επιτατικό μόριο *δή* και το χρονικό επίρρημα *αὖτε*): *τι πάλι; γιατί πάλι; ποια πάλι;* Αυτό το επίρρημα συνδέει το παρόν με μια σειρά από επαναλαμβανόμενες πράξεις του παρελθόντος, έτσι ώστε η νέα εμπειρία να συνδεθεί με την ιστορία του ποιητικού υποκειμένου.[[65]](#footnote-65) Ο τρόπος που το παρελθόν εκχέεται στο παρόν φαίνεται έξοχα στην αλλαγή των ερωτήσεων από πλάγιο λόγο σε ευθύ. Το τέταρτο ερώτημα που θέτει η θεά δεν είναι πια αφηγημένο, αλλά ευθεία ερώτηση: *τίνα δηὖτε πείθω / […] ἐς σὰν φιλότητα*; *ποια πάλι να οδηγήσω στην αγάπη σου*; Ενώ το πέμπτο ερώτημα αποκαλύπτει ποιο είναι το ποιητικό υποκείμενο: η ίδια η Σαπφώ (*τίς σ᾽, ὦ / Ψάπφ᾽, ἀδικήει*; *ποια, Σαπφώ, σε αδικεί;*).

Έτσι η Σαπφώ όχι μόνον συνομιλεί ευθέως με τη θεά, αλλά γίνεται τρόπον τινά η επίλεκτη protégée της.[[66]](#footnote-66) Δεν θα ήταν μάλιστα υπερβολή να πούμε ότι η ποιήτρια καθιερώνει μέσα από την ποίησή της μια ‘ιδιωτική, προσωπική θρησκεία’, της οποίας εξέχων μέλος είναι η θεά Αφροδίτη,[[67]](#footnote-67) με την οποία η οικειότητα είναι ιδιαίτερη. Εδώ, η Αφροδίτη κατεβαίνει με το άρμα της και χαμογελώντας συνομιλεί με τη Σαπφώ – είναι προφανές ότι θα της κάνει το χατίρι όπως τόσες άλλες φορές. Αλλού, σέ ένα θαυμάσιο ποίημα (2 V) η Σαπφώ καλεί την Αφροδίτη να συμμετάσχει σε μια ιερουργία που γίνεται σε ένα ειδυλλιακό άλσος και της ζητά να γεμίσει τις κούπες της συντροφιάς της με νέκταρ (στ. 13-16: … *Κύπρι* / *χρυσίαισιν ἐν κυλίκεσσιν ἄβρως / <ὀ>μ<με>μείχμενον θαλίαισι νέκταρ / οἰνοχόαισον*[[68]](#footnote-68)= αττ. *Κύπρι* / *χρυσαῖς ἐν κύλιξι ἁβρῶς / ἀναμεμειγμένον ή συμμεμειγμένον θαλίαις νέκταρ οἰνοχόησον*).

Αυτή η απόλυτα προνομιακή θέση που έχει η Σαπφώ στην εύνοια της Αφροδίτης (και το αντίστροφο: η πρωτοκαθεδρία που έχει η Αφροδίτη στον κόσμο της Σαπφώς)[[69]](#footnote-69) αποτυπώνεται στις διαβεβαιώσεις της θεάς που ακολουθούν με τη μορφή υποθετικών προτάσεων: *αἰ φεύγει*, *ταχέως διώξει* (*εάν φεύγει, θα έρθει γρήγορα πίσω,* στ. 21), *αἰ … μὴ δέκετ᾽*, *ἀλλὰ δώσει* (*εάν δεν δέχεται*, θα *δώσει*, στ. 22), *αἰ δὲ μὴ φίλει*, *ταχέως φιλήσει* / *κωὐκ ἐθέλοισα* (*εάν δεν σ’ αγαπάει, γρήγορα θα σε αγαπήσει, ακόμη και αν δεν θέλει!,* στ. 23-24). Οι αποδόσεις των υποθετικών προτάσεων είναι σε χρόνο μέλλοντα, για να φανεί το βέβαιο αποτέλεσμα. Η Σαπφώ δεν έχει να φοβάται τίποτα: η θεά είναι σύμμαχός της (*σύμμαχος ἔσσο,* στ. 28). Τα συμφραζόμενα μάχης που υπονοούνται με τη λέξη ‘σύμμαχος’ είναι πρόδηλα: η ερωτική διεκδίκηση είναι ένας πόλεμος, γνωστός τόπος σε όλη την ποίηση. Έχει ειπωθεί ότι η συγκεκριμένη σκηνή θυμίζει την Αφροδίτη και τον Διομήδη στο πεδίο της μάχης, στο Ε της *Ιλιάδας*. Εκεί η Αφροδίτη πληγώθηκε από τον Διομήδη, εδώ η Σαπφώ είναι πληγωμένη (άρα ταυτίζεται με την Αφροδίτη της *Ιλιάδας*). Όμως η θεά εδώ είναι ισχυρή και φορέας εξουσίας, άρα μπορεί να ταυτιστεί με τον θνητό Διομήδη που είναι αυτός που πληγώνει τη θεά. Αυτό το ‘παιχνίδι των ρόλων’ ισχύει και για τη Σαπφώ: όταν η Σαπφώ ζητά τη βοήθεια της θεάς μοιάζει με τον Διομήδη που ζητά τη βοήθεια της θεάς Αθηνάς. Και όταν η Σαπφώ από πληγωμένη στο πεδίο της μάχης (βλ. Αινείας, Αφροδίτη, Άρης στο Ε της *Ιλιάδας*) θεραπεύεται με θεϊκή επέμβαση, ταυτίζεται πάλι με τη θεά της, της οποίας επουλώνονται τα τραύματα στην αγκαλιά της μάνας Διώνης.[[70]](#footnote-70)

Η ποίηση τη Σαπφώς είναι πολυπρόσωπη, και το ποιητικό ‘εγώ’ είναι και αυτό πολυπρόσωπο και ευμετάβλητο. Πολλοί λυρικοί ποιητές υμνήσαν τον έρωτα ή μίλησαν για τις παθολογίες του ή τη θλίψη των γηρατειών. Όμως το ποιητικό τους υποκείμενο είναι ένα, και η αφήγηση συνήθως εξελίσσεται σε χρόνο ευθύγραμμο. Η Σαπφώ εισάγει ένα λυρικό μοντέλο εντελώς διαφορετικό: στα ποίηματά της, σε αυτά που έχουν διασωθεί σε αρκετή έκταση ώστε να μπορούμε να τα ανασυνθέσουμε, το ποιητικό ‘εγώ’ εναλλάσσεται και εγκαινιάζονται διάλογοι (ή εσωτερικοί μονόλογοι) που ορίζουν εσωτερικό και εξωτερικό ακροατήριο. Επιπροσθέτως, υπάρχει ένα συνεχές παιχνίδι ανάμεσα στη Σαπφώ – που εμφανίζεται ως χαρακτήρας της ποίησής της – με τα άλλα πρόσωπα: είτε τις αγαπημένες της, είτε τις θεές που εμπιστεύεται, είτε τις ανταγωνίστριές της. Έχει ειπωθεί εύστοχα ότι τα ποιήματά της είναι σαν ‘μικρογραφίες δραμάτων’, καμιά φορά με τη μορφή αναμνήσεων, στα οποία δράματα η ίδια η Σαπφώ έχει έναν ρόλο.[[71]](#footnote-71) Τέλος, ο χρόνος της αφήγησης είναι μια συνεχής συνομιλία ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν: το παρελθόν φωτίζει το παρόν, και το παρόν γίνεται κατανοητό στην ανακύκληση του χρόνου. Τίποτα δεν είναι ευθύγραμμο, ούτε μονοσήμαντο.

*Ολοκληρώνοντας …*

Στον περιορισμένο χώρο αυτού του κεφαλαίου δεν μπορέσαμε να ‘διαβάσουμε’ μαζί όλα τα αποσπάσματα της Σαπφώς. Ένα εκτενές ποίημα που έχει διασωθεί (44 V) αναφέρεται στον γάμο του Έκτορα και της Ανδρομάχης. Η συνομιλία της Σαπφώς με την επική παράδοση είναι εμφανής εδώ, όπως, όμως, είναι εμφανής και ο ανατρεπτικός τρόπος με τον οποίο την διαβάζει.[[72]](#footnote-72) Ο Έκτορας και η Ανδρομάχη δίνουν την αφορμή για μία από τις πιο συγκινητικές ραψωδίες της *Ιλιάδας* (Ζ), όπου συναντιούνται για τελευταία φορά και γεμίζουν με τρυφερότητα και αγάπη το κατά τα άλλα πολεμικό έπος. Η Σαπφώ περιγράφει τον γάμο τους μέσα σε μια ατμόσφαιρα προσμονής, ευτυχίας και πάνδημης συμμετοχής στη χαρά του ζευγαριού. ‘Βλέπουμε’ την Τροία σε μέρες γιορτής και χαράς και όχι στη σκιά του θανάτου. Η μεγάλη ποιήτρια ‘γεμίζει’ το τραγούδι της αυτό με μουσική (στ. 24-27):

αὖλος δ’ ἀδυ[μ]έλης̣⸥ [ ]τ’ ὀνεμίγνυ[το

⸤καὶ ψ[ό]φο[ς κ]ροτάλ⸥[ων ]ως δ’ ἄρα πάρ[θενοι (25)

⸤ἄειδον μέλος ἄγν̣⸥[ον ἴκα]νε δ ἐς α̣ἴ̣θ̣[ερα

⸤ἄχω θεσπεσία̣ γελ̣⸥[

έσμιγε με τα κρόταλα η γλυκόμουση φλογέρα

και το τραγούδι τ’ όμορφο λέγανε τα κορίτσια

με τις λεπτές φωνούλες τους, κι έφτανε στα ουράνια

μια μουσική υπέροχη·

μετάφραση Σωτήρη Κακίση

Πιθανώς το τραγούδι αυτό να ανήκε στα *επιθαλάμια* της Σαπφώς εφόσον το θέμα είναι κατάλληλο, αν και δεν υπάρχει συμφωνία σχετικά με αυτό. Στην ταξινόμηση των Αλεξανδρινών το ένατο βιβλίο των μελών της Σαπφώς ήταν τα επιθαλάμια, ενώ αυτό ανήκε στο δεύτερο βιβλίο της συλλογής. Σίγουρα, όμως, ο γάμος αυτός γίνεται αφορμή να περιγραφεί η μουσική και η όρχηση, η ευωχία και η πάνδημη τελετουργία, και με αυτήν την έννοια είναι ένα μεταποιητικό σχόλιο για το ίδιο το έργο της Σαπφώς.[[73]](#footnote-73)

Η Σαπφώ έζησε και δημιούργησε (έγραψε ποίηση και συνέθεσε μουσική) στον αρχαϊκό κόσμο του εξελιγμένου νησιωτικού βορειοελλαδικού χώρου. Δημιούργησε ένα γυναικοκεντρικό σύμπαν, όπου κυριαρχεί η ίδια, οι αγαπημένες της φίλες ή μαθήτριες(;), η Αφροδίτη, ο έρωτας, ο αισθησιασμός, και το κάλλος· δημιουργεί ποίηση αφηγηματικά πολύπλοκη και ανατρεπτικά τολμηρή. Διαβάζει την επική παράδοση με τη γυναικεία ‘διγλωσσία’, η οποία υπονομεύει την κυρίαρχη ιδεολογία τοποθετώντας στο κέντρο της έρωτες γυναικών. Η Σαπφώ θαυμάστηκε για την έξοχη τέχνη της στην αρχαιότητα. Όταν οι αρχαίοι έλεγαν ‘ο ποιητής’ εννοούσαν τον Όμηρο· και όταν έλεγαν ‘η ποιήτρια’ εννοούσαν τη Σαπφώ.[[74]](#footnote-74) Η νεότερη κριτική – ευτυχώς – έχει πάψει να ασχολείται με το ζήτημα της ομοφυλοφιλίας (ή μη) της Σαπφώς. Ο 21ος αιώνας ανέδειξε κινήματα συμπερίληψης όλων των υποκειμενικοτήτων, έτσι ώστε τέτοια ζητήματα να μην γίνονται επίκεντρο της αποτίμησης του έργου ενός / μιας δημιουργού. Αν οι θαυμάσιοι στίχοι της Σαπφώς απευθύνονται σε γυναίκες και όχι σε άντρες, δεν ενδιαφέρει πια κανέναν. Αυτό που ενδιαφέρει είναι η σχεδόν οδυνηρή ομορφιά των στίχων της, η ανατρεπτική λυρική ματιά της, και η *μνήμη* της που διατηρήθηκε σε πείσμα του χρόνου και της ενίοτε ηθελημένης *λήθης*.[[75]](#footnote-75) Πράγματι είχε δίκιο η Σαπφώ:

*μνάσασθαί τινά φαιμ᾽ ἔττι κἄτερον ἀμμέων*

να λέω: αλήθεια σε μελλούμενους καιρούς κάποιος θα βρίσκεται να με θυμάτ’ εμένα

**ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

**ΕΚΔΟΣΕΙΣ** (που έλαβα υπόψη για τη συγγραφή του κεφαλαίου)

Campbell 1982 (ανατ. με διορθώσεις 1990) = D. L. Campbell, *Greek Lyric. Sappho – Alcaeus*, LCL 142, Κέμπριτζ ΜΑ 1982 (ανατ. με διορθώσεις 1990).

Λεκατσάς 1938 = Π. Λεκατσάς, *Σαπφούς Άπαντα. Αρχαίον Κείμενον, Εισαγωγή – Μετάφρασις,* Αθήνα 1983.

Lobel – Page 1955 (ανατ. με προσθήκες 1963) = E. Lobel & D. L. Page, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Οξφόρδη 1955 (ανατ. με προσθήκες 1963).

Page 1968 (ανατ. με διορθώσεις 1973) = D. L. Page, *Lyrica Graeca Selecta*, Οξφόρδη 1968 (ανατ. με διορθώσεις 1973).

Σκιαδάς 1981 = Α. Δ. Σκιαδάς, *Αρχαϊκός Λυρισμός 2. Αλκμάν, Σαπφώ, Αλκαίος, Στησίχορος, Ίβυκος, Ανακρέων, Σιμωνίδης, Κόριννα,* Αθήνα 1981.

Voigt 1971 = E. M. Voigt, *Sappho et Alcaeus. Fragmenta.* Άμστερνταμ 1971.

**ΜΕΛΕΤΕΣ**

Bowie 2016 = E. Bowie, «How did Sappho’s Songs Get into the Male Sympotic Repertoire?,» στο A. Bierl & A. Lardinois (επιμ.), *The Newest Sappho (P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs 1-4): studies in archaic and classical Greek song*, τ. 2, Λέιντεν / Βοστόνη, 2016, 148-154.

Calame 1996 = C. Calame, «Sappho’s Group: an Initiation into Womanhood,» στο E. Greene (επιμ.), *Reading Sappho. Contemporary Approaches*, Classics and Contemporary Thought 2, Μπέρκλεϋ / Λ. Α. / Λονδίνο, 1996, 113-124.

Carson 2003 = A. Carson, *If Not, Winter. Fragments of Sappho.* Νέα Υόρκη 2003.

Carson 2004 [2001] = A. Carson, «‘Just for the Thrill’: συκοφαντώντας την *Ποιητική* του Αριστοτέλη,» στο Μ. Ι. Γιόση & Δ. Κιούση & Α. Τάτση (επιμ.), *Θέλξις. Δεκαπέντε Μελετήματα για τη Σαπφώ*, Αθήνα 2004 [2001], 389-404.

Greene 1994 = E. Greene, «Apostrophe and Women’s Erotics in the Poetry of Sappho,» *Transactions of the American Philological Association* 124 (1994) 41-56.

Greene 1996 = E. Greene (επιμ.), *Reading Sappho. Contemporary Approaches*, Classics and Contemporary Thought 2, Μπέρκλεϋ / Λ. Α. / Λονδίνο 1996.

Greene 2004 [1996] = E. Greene, «Η Σαπφώ, ο Foucault και η Γυναικεία Ερωτική Έκφραση,» στο Μ. Ι. Γιόση & Δ. Κιούση & Α. Τάτση (επιμ.), *Θέλξις. Δεκαπέντε Μελετήματα για τη Σαπφώ*, Αθήνα 2004 [1996], 121-137.

Greene & Skinner 2009 = E. Greene & M. Skinner (επιμ.), *The New Sappho on Old Age. Textual and philosophical Issues*, Hellenic Studies 38, Κέμπριτζ ΜΑ, και Λονδίνο 2009.

Kivilo 2021 = M. Kivilo, «Sappho’s Lives,» στο A. Kelly & P. J. Finglass (επιμ.), *Cambridge Companion to Sappho,* Κέμπριτζ 2021, 11-21.

Kurke 2021 = L. Kurke, «Sappho and Genre,» στο A. Kelly & P. J. Finglass (επιμ.), *Cambridge Companion to Sappho,* Κέμπριτζ 2021, 93-106.

Lardinois 1989 = A. Lardinois, «Lesbian Sappho and Sappho of Lesbos,» στο J. Bremmer (επιμ.) *From Sappho to de Sade. Moments in the History of Sexuality*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 1989, 15-35.

Lardinois 1996 = A. Lardinois, «Who Sang Sappho’s Songs?,» στο E. Greene 1996, 150-172.

Lardinois 2016 = A. Lardinois, «Sappho’s Brothers’ Song and the Fictionality of Early Greek Lyric Poetry,» στο A. Bierl & A. Lardinois (επιμ.), *The Newest Sappho (P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs 1-4): studies in archaic and classical Greek song*, τ. 2, Λέιντεν / Βοστόνη, 2016, 167-187.

Lardinois 2021 = A. Lardinois, «Sappho’s Personal Poetry,» στο A. Kelly & P. J. Finglass (επιμ.), *Cambridge Companion to Sappho,* Κέμπριτζ 2021, 163-174.

MacLachlan 1997 = B. C. MacLachlan, «Sappho,» στο D. E. Gerber (επιμ.) *A Companion to the Greek Lyric Poets*, Λέιντεν / Νέα Υόρκη / Κολωνία, 1997, 156-186.

Merkelbach 1957 = R. Merkelbach, «Sappho und ihr Kreis,» *Philologus* 101 (1957) 1-29.

Mueller 2021 = M. Mueller, «Sappho and Sexuality,» στο A. Kelly & P. J. Finglass (επιμ.), *Cambridge Companion to Sappho,* Κέμπριτζ 2021, 36-52.

Obbink 2014 = D. Obbink, «Two New Poems by Sappho,» *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 189 (2014) 32-49.

Obbink 2016 = D. Obbink, «Sappho in the New Fragments. The Newest Sappho: text, apparatus criticus, and translation,» στο A. Bierl & A. Lardinois (επιμ.), *The Newest Sappho:* *P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs 1-4*, Λέιντεν / Βοστόνη 2016, 13-33.

Ober 1996 = J. Ober, «The Athenian Revolution of 508/7 B. C.: Violence, Authority, and the Origins of Democracy» στο J. Ober, *The Athenian Revolution: essays on ancient Greek democracy and political theory*, Πρίνστον 1996, 32-52.

Ober 2007 = J. Ober, «I Besieged that Man. Democracy’s Revolutionary Start,» στο K. A. Raaflaub & J. Ober & W. Wallace (επιμ.), *Origins of Democracy in Ancient Greece,* Μπέρκλεϋ 2007, 83-104.

Page 1955 = D. L. Page, *Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Ancient Lesbian Poetry,* Οξφόρδη 1955.

Parker 1993 = N. H. Parker, «Sappho Schoolmistress,» *Transactions of the American Philological Association* 123 (1993) 309-351.

Pfeijffer 2004 [2000] = I. L. Pfeijffer, «Μια Νέα Ερμηνευτική Προσέγγιση στην Ελένη της Σαπφούς (απ. 16 Voigt),» στο Μ. Ι. Γιόση & Δ. Κιούση & Α. Τάτση (επιμ.), *Θέλξις. Δεκαπέντε Μελετήματα για τη Σαπφώ*, Αθήνα 2004 [2000], 203-217.

Robbins 2004 [1995] = E. I. Robbins, «Η Σαπφώ, η Αφροδίτη και οι Μούσες» στο Μ. Ι. Γιόση & Δ. Κιούση & Α. Τάτση (επιμ.), *Θέλξις. Δεκαπέντε Μελετήματα για τη Σαπφώ*, Αθήνα 2004 [1995, 319-353.

Rosenmeyer 2004 [1997] = P. A. Rosenmeyer, «Η Φωνή του Δασκάλου: η Σαπφώ συνομιλεί με τον Όμηρο,» στο Μ. Ι. Γιόση & Δ. Κιούση & Α. Τάτση (επιμ.), *Θέλξις. Δεκαπέντε Μελετήματα για τη Σαπφώ*, Αθήνα 2004 [1997], 168-204.

Schlesier 2013 = R. Schlesier, «Atthis, Gyrinno, and other *Hetairai*: female personal names in Sappho’s poetry,» *Philologus* 157 (2013) 199-222.

Scodel 2021 = R. Scodel, «Myth in Sappho,» στο A. Kelly & P. J. Finglass (επιμ.), *Cambridge Companion to Sappho,* Κέμπριτζ 2021, 190-202.

Skinner 20132 = M. B. Skinner, *Sexuality in Greek and Roman Culture,* Wiley-Blackwell 20132.

Snyder 1997 = J. M. Snyder, *Lesbian Desire in the Lyrics of Sappho,* Νέα Υόρκη και Chichester 1997

Snyder 2004 [1991] = J. M. Snyder, «Δημόσια Περίσταση και Ιδιωτικό Πάθος στην Ποίηση της Σαπφούς από τη Λέσβο,» στο Μ. Ι. Γιόση & Δ. Κιούση & Α. Τάτση (επιμ.), *Θέλξις. Δεκαπέντε Μελετήματα για τη Σαπφώ*, Αθήνα 2004 [1991], 50-73.

Stanley 2004 [1976] = K. Stanley, «Ο Ρόλος της Αφροδίτης στο απ. 1 της Σαπφούς,» στο Μ. Ι. Γιόση & Δ. Κιούση & Α. Τάτση (επιμ.), *Θέλξις. Δεκαπέντε Μελετήματα για τη Σαπφώ*, Αθήνα 2004 [1976], 218-242.

Stehle 1996 = E. Stehle, «Romantic Sensuality, Poetic Sense: a response to Hallett on Sappho,» στο E. Greene 1996 (επιμ.), *Reading Sappho. Contemporary Approaches*, Classics and Contemporary Thought 2, Μπέρκλεϋ / Λ. Α. / Λονδίνο 1996, 143-149.

Stehle 1997 = E. Stehle, *Performance and Gender in Ancient Greece. Nondramatic Poetry in Its Setting.* Πρίνστον 1997.

Stehle 2009 = E. Stehle, «Greek Lyric and Gender,» στο F. Budelman (επιμ.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Κέμπριτζ 2009, 58-71.

Swift 2021 = L. Swift, «*The gods in Sappho*,» στο A. Kelly & P. J. Finglass (επιμ.), *Cambridge Companion to Sappho,* Κέμπριτζ 2021, 203-216.

Tsantsanoglou 2019 = K. Tsantsanoglou, «The Banquet of the Gods and the Picnic of the Girls. Observations on Sappho fr. 2 (with an Appendix on Ibycus *PMG* 286,» στο K. Tsantsanoglou, *Studies in Sappho and Alcaeus*, Βερολίνο / Βοστώνη 2019, 121-146.

West 1970 = M. L. West, «Burning Sappho,» *Maia* 22 (1970), 307-330.

Williamson 1995 = M. Williamson, *Sappho’s Immortal Daughters*, Κέμπριτζ MA.

Winkler 2004 [1990] = J. J. Winkler, «Διπλή Συνείδηση στην Ποίηση της Σαπφούς,» στο Μ. Ι. Γιόση & Δ. Κιούση & Α. Τάτση (επιμ.), *Θέλξις. Δεκαπέντε Μελετήματα για τη Σαπφώ*, Αθήνα 2004 [1990], 74-120.

Yatromanolakis 2004 = D. Yatromanolakis, «Ritual Poetics in Archaic Lesbos: contextualizing genre in Sappho,» στο D. Yatromanolakis & P. Roilos (επιμ.), *Greek Ritual Poetics*, Hellenic Studies 3, Κέμπριτζ ΜΑ, Λονδίνο 2004, 56-70.

Yatromanolakis 2009 = D. Yatromanolakis, «Alcaeus and Sappho,» στο F. Budelman (επιμ.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Κέμπριτζ 2009, 204-226.

1. Mueller 2021, 36· επίσης, Greene 1994, 41-42· Williamson 1995, 90. Για θέματα σχετικά με τον ομοερωτικό χαρακτήρα της ποίησής της, καθώς και την ταυτότητα της Σαπφώς, σημαντικές είναι και οι παρακάτω μελέτες: Lardinois 1989· Winkler 2004 [1990]· Snyder 1997· Skinner 2005· Stehle 1996, 1997 και 2009. [↑](#footnote-ref-1)
2. Αιλιανός όπως παρατίθεται από τον Στοβαίο *Florilegium* 3.29.58 (= testimonium 10)· Yatromanolakis 2009, 221. [↑](#footnote-ref-2)
3. P. Oxy 1800 (fr. 1) = testimonium 252. [↑](#footnote-ref-3)
4. P. Sapph. Obbink 2014, and Obbink 2016 (re-edition). Πέντε ολόκληρες στροφές από ένα άγνωστο έως τώρα ποίημα. Το παπυρικό εύρημα χρονολογείται μεταξύ του 1ου και 3ου μεταχριστιανικού αιώνα (περίοδος Β Σοφιστικής), που δείχνει ξανά τη μεγάλη δημοτικότητα που είχε η ποίηση της Σαπφώς σε όλη τη διάρκεια της αρχαιότητας (Lardinois 2016, 168). [↑](#footnote-ref-4)
5. testimonium 252, Στράβων 17.1.33, Αθήναιος 13.596c. [↑](#footnote-ref-5)
6. Ηροδ. *Ιστ*. 2.134-35. [↑](#footnote-ref-6)
7. Lardinois 2016, 170· Kivilo 2021, 14. [↑](#footnote-ref-7)
8. testimonium 203. Η μαρτυρία αυτή περιέχει δύο σχόλια: το ένα από τον Αθήναιο (10.425a), το δεύτερο από ένα σχόλιο στην *Ιλιάδα* (Schol. Τ *Il*. 20.234), όπου επιβεβαιώνεται η ευγενική καταγωγή *των οινοχοούντων*. [↑](#footnote-ref-8)
9. Α 36 Rotstein. Fr. 214 B. 1.7-11 [↑](#footnote-ref-9)
10. Ober 1996, 43· Ober 2007, 92-93. [↑](#footnote-ref-10)
11. Μόνον η Σούδα φ 89, c 108 (testimonium 3) αναφέρει ότι πνίγηκε πηδώντας από το ακρωτήρι Λευκάς. Άλλες πηγές που αναφέρουν τον έρωτά της για τον Φάωνα και το πήδημα από τη Λευκάδα: Αιλιανός *Ποικίλη Ιστορία* 12.18, Πλίνιος *Φυσική Ιστορία* 22.20 = fr. 211 (c), Μένανδρος *Λευκαδία* (fr. 1 Austin) όπως αναφέρεται από τον Στοβαίο 10.2.9 (testimonium 23). [↑](#footnote-ref-11)
12. Kivilo 2021, 16. [↑](#footnote-ref-12)
13. Χαμαιλέων fr. 26 Giordano, Μάξιμος ο Τύριος *Λόγος* 18.7, Σχόλια στον Λουκιανό *Εικόνες* 18 (σ. 186.13-15 Rabea). [↑](#footnote-ref-13)
14. Του ζωγράφου του Βρύγου, στη γλυπτοθήκη του Μονάχου. [↑](#footnote-ref-14)
15. Σε ένα επίγραμμα που αποδίδεται στον Πλάτωνα (*Παλατινή Ανθολογία* 9, 506):

    Ἐννέα τὰς Μούσας φασίν τινες· ὡς ὀλιγώρως.

    Ἠνίδε καὶ Σαπφὼ Λεσβόθεν ἡ δεκάτη. [↑](#footnote-ref-15)
16. Kivilo 2021, 18. [↑](#footnote-ref-16)
17. Bowie 2016, 148. [↑](#footnote-ref-17)
18. Bowie ό.π. [↑](#footnote-ref-18)
19. Bowie 2016, 149. [↑](#footnote-ref-19)
20. Bowie 2016, 152· αντίθετα, ο Lardinois θεωρεί απίθανο κάποιες από τις μονωδίες της Σαπφώς να είχαν τραγουδηθεί σε συμπόσια (1996, 170). [↑](#footnote-ref-20)
21. Schlesier 2013, 215· βλ. επίσης Mueller 2021, 46 σχετικά με όλον αυτόν τον προβληματισμό. [↑](#footnote-ref-21)
22. Στο οποίο θα επανέλθουμε αργότερα. [↑](#footnote-ref-22)
23. Bowie 2016, 156. [↑](#footnote-ref-23)
24. Wilamowitz 1896 = 1913, 63-78· West 1970· Fränkel 1975, 175· Page 1955· Merkelbach 1957· Parker 1993, 313· Robbins 2004 [1995], 325· Calame 1996, 113-124· βλ. επίσης τη σύγχρονη αποτίμηση αυτών των θεωριών: Ferrari 2021, 107-108· Mueller 2021, 42-43. [↑](#footnote-ref-24)
25. Σε ένα προκλητικό άρθρο η Renate Schlesier (2013, 211-215) υποστηρίζει ότι τα ‘κορίτσια του κύκλου της Σαπφώς δεν ήταν αριστοκράτισσες που εκπαιδεύονταν στη μουσική και την αισθητική, αλλά κατώτερης κοινωνικής τάξης, όπως η Σαπφώ, που μαθήτευαν για να γίνουν εταίρες ή παλλακίδες (courtisans). Βλ. επίσης Muellner 2016, 46. [↑](#footnote-ref-25)
26. Η Σαπφώ αποτυπώνει έναν γυναικοκεντρικό κόσμο, αλλά δεν ξέρουμε με βεβαιότητα τα συμφραζόμενα της εκτέλεσης των τραγουδιών της (Stehle 2009, 69)· επίσης Snyder 1997· Yatromanolakis 2009, 216-220, Skinner 20132· Kurke 2021, 97. [↑](#footnote-ref-26)
27. Η Kurke δίνει τη δική της ερμηνεία για την ειδολογική κατάταξη των ποιημάτων της Σαπφώς. Την τοποθετεί στον ‘προθάλαμο των ειδών’ (‘antechamber of genre’, 2021, 106) θεωρώντας ότι η ποιήτρια αρχίζει με ιδιωτικές και προσωπικές σκηνές για να φτάσει να εστιάσει σε δημόσια και πολιτικά θέματα ή τελετουργικές δραστηριότητες της κοινότητας – ή και τα δύο. Τα ποιήματα που έχουν αυτά τα χαρακτηριστικά τείνουν να αφορούν προσωπικά ζητήματα της αφηγήτριας, αλλά με τρόπο που να ‘ανοίγουν’ στο ευρύτερο πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο (2021, 100). [↑](#footnote-ref-27)
28. xxxvii 47. [↑](#footnote-ref-28)
29. Το οποίο διασκεύασε ο Κάτουλλος (51). Απηχήσεις του ποιήματος επίσης βρίσκουμε στο 2ο *Ειδύλλιο* του Θεόκριτου (στ. 106-110) και στον Λουκρήτιο (3.152-158) (Snyder 2004 [1991], 63). [↑](#footnote-ref-29)
30. Ιδιαίτερα ευφάνταστα ο Winkler (2004 [1990], 99) προτείνει την ταύτιση της Σαπφώς (ή του ποιητικού υποκειμένου) στον ρόλο του Οδυσσέα όταν συναντά τη Ναυσικά στη ζ ραψωδία της *Οδύσσειας*. Ο ομιλία του Οδυσσέα εκεί, όπως και της Σαπφώς εδώ, είναι ένας «έπαινος για τον αποδέκτη και ένας ευτελισμός για τον ομιλητή»· συνάμα, «η ποιήτρια ελέγχει πολύ επιδέξια την προβολή του εαυτού της ως θύματος» (Winkler (2004 [1990], 100). Για το απ. 31 βλ. επίσης: Kurke 2021, 98· Carson 2003, 196-197· Snyder 2004 [1991], 62-66· [↑](#footnote-ref-30)
31. Όλα τα αποσπάσματα της Σαπφώς, όπως και η αρίθμησή τους, είναι από την έκδοση της Voigt (1971). Για τις μεταφράσεις, όμως, έκανα μια ευρεία επιλογή μεταξύ ελλήνων μεταφραστών, και σε μια περίπτωση ενός αγγλόφωνου μελετητή. Θέλησα με αυτόν τον τρόπο να ‘χαρτογραφήσω’ ένα τμήμα των ελληνικών μεταφράσεων, κάποιες από τις οποίες είναι από την εποχή του δημοτικισμού σε μια όμορφη λαγαρή δημοτική γλώσσα. Σε μερικές περιπτώσεις η άποψη του μεταφραστή απηχεί και την ερμηνευτική γραμμή πού υιοθετώ. [↑](#footnote-ref-31)
32. Παρακείμενος του αττικού ρήματος ὑποτρέχω, μοναδικό εδώ, βλ. Σκιαδάς 1981, τ. 2, στην Σαπφώ στον στ. 10 (σ. 149). [↑](#footnote-ref-32)
33. ἐπιρρομβέω = ηχώ, βομβώ. [↑](#footnote-ref-33)
34. Winkler 2004 [1990], 101. «“Εκείνος ο άνδρας”» του ποιήματος 31 είναι σαν τον στρατιωτικό εξοπλισμό του ποιήματος 16, ένα εισαγωγικό σκηνικό που πρόκειται να παραμεριστεί». Παρόμοια Williamson 1995, 155. [↑](#footnote-ref-34)
35. Σε άλλο απόσπασμα, 47 V, ο έρωτας πλήττει και ‘τὰς φρένας’ του ποιητικού υποκειμένου. [↑](#footnote-ref-35)
36. Winkler 2004 [1990], 101. [↑](#footnote-ref-36)
37. Η τελευταία στροφή είναι συμπλήρωση στη μετάφραση του Π. Λεκατσά που σταματάει στην προηγούμενη στροφή ‘… τον γλυκό’, βλ. Γιόση, Κιούση, Τάτση (επιμ.) 2004, 130. [↑](#footnote-ref-37)
38. Greene 2004 [1996], 126. Επίσης, Greene 1994, 45-50· Snyder 2004 [1991], 66-70· Pfeijffer 2004 [2000]· Yatromanolakis 2009, 217· Kurke 2021, 99· Mueller 2021, 48-50. [↑](#footnote-ref-38)
39. Μερικά παραδείγματα: «[…] κι απά στο μαλακό το στρώμα ως έγερνες, / για ν’ ακουμπήσεις το απαλό-σου μάγουλο, / των κοριτσιών σ’ έζωνε η αγάπη γύρα…», Ι. Θ. Κακριδής. «[…] και πάνω σε μαλακά κρεβάτια, απαλή … απόδιωχνες μεμιάς κάθε πόθο για άλλες κοπέλες, […], C. M. Bowra, απόδοση στα ελληνικά Ι. Ν. Καζάζης. «[…] και τι απαλό το στρώμα που κοιμόσουν / […]», Θρ. Σταύρου. «[…] ξαπλωμένη σε χνουδωτό στρώμα / ξεδιψούσες τον πόθο σου με τη συντροφιά μας», Δ. Ι. Ιακώβ. Αξίζει επίσης να αναφέρω την ερμηνεία του Wilamowitz που θεωρεί ότι η φράση ‘ἐξίης πόθο̣[ν’ αναφέρεται στην ανάγκη των κοριτσιών για ανάπαυση μετά από εξαντλητικό χορό (!), την οποία η Snyder χαρακτηρίζει – δικαίως – γελοία (Snyder 2004 [1991], 70). [↑](#footnote-ref-39)
40. Winkler 2004 [1990] 86. [↑](#footnote-ref-40)
41. Ο Σκιαδάς (1981, τ. 2, 182) λέει ότι διακρίνονται τρεις χρονικές διαστάσεις α. ο χρόνος ομολογίας της ποιήτριας / σύνθεσης του ποιήματος ( = το παρόν), β. η σκηνή του αποχωρισμού (πρόσφατο παρελθόν) και γ. η ανάπλαση της κοινής ζωής των δύο προσώπων (απώτερο παρελθόν). [↑](#footnote-ref-41)
42. Η αποστροφή συνδέει το παρελθόν της αφήγησης και το ‘τώρα’ της συνομιλίας, Greene 1994, 48. [↑](#footnote-ref-42)
43. Σκιαδάς 1981, τ. 2, στον στ. 12 (σ. 186). [↑](#footnote-ref-43)
44. Σκιαδάς 1981, τ. 2, στον στ. 12 (σ. 187). [↑](#footnote-ref-44)
45. Το ‘ἀπάλαν’ ( = αττ. ἁπαλῶν) του στ. 22 πρέπει να συνδεθεί με λέξη του ίδιου στίχου που λείπει (συνήθως είναι χαρακτηρισμός για πρόσωπο ή μέλος ανθρώπινου σώματος) ή «στην έσχατη περίπτωση» με το νε]ανίδων του στίχου 23 (Σκιαδάς 1981, τ. 2, στον στ. 22 (σ. 189). [↑](#footnote-ref-45)
46. Η συμπλήρωση νε]ανίδων γίνεται από τον Lobel, η οποία κατά τον Σκιαδά είναι απολύτως αποδεκτή. Για την ερμηνεία των στίχων βλ. Mueller 2021, 49; McEvilley 1971, 3; McEvilley 2008, 50. [↑](#footnote-ref-46)
47. Green 2004 [1996], 135. [↑](#footnote-ref-47)
48. Λεκατσάς 1938, 14. [↑](#footnote-ref-48)
49. Διόρθωση του Wilamowitz, S.u.S. 50 κ.ε. για το αθεράπευτο †καὶ† της παράδοσης. [↑](#footnote-ref-49)
50. *ὂν δ᾽ ἔψυξας* (Lobel-Page, Voigt) αντί του: *ἂν δ᾽ ἔφλυξας* (Σκιαδάς), όπου το ‘*ἔφλυξας*’ (φλύω, φλύζω = θερμαίνω) θα χαρακτήριζε πλεοναστικά το ‘*καιομέναν*’. [↑](#footnote-ref-50)
51. Με εξομάλυνση ορθογραφίας. [↑](#footnote-ref-51)
52. MacLachlan 1997, 156-158. [↑](#footnote-ref-52)
53. Winkler 2004 [1990] 97. [↑](#footnote-ref-53)
54. Winkler 2004 [1990] 93-96. [↑](#footnote-ref-54)
55. Winkler 2004 [1990] 93. [↑](#footnote-ref-55)
56. Winkler 2004 [1990] 93-94· επίσης, Rosenmeyer 2004 [1997], 193. Για το απ. 16 βλ. επίσης: Rosenmeyer 2004 [1997], 185-193· Pfeijffer 2004 [2000]· Carson 2003, 193· Scodel 2021, 199-201. [↑](#footnote-ref-56)
57. Winkler 2004 [1990] 99. [↑](#footnote-ref-57)
58. Για το ποίημα 1 βλ. ενδεικτικά: Greene 1994, 50-54· Carson 2003, 184-186· Stanley 2004 [1976]· Winkler 2004 [1990], 79-96· Kurke 2021, 97-98· [↑](#footnote-ref-58)
59. Lobel, Page, Campbell and Voigt. [↑](#footnote-ref-59)
60. Neuberger-Donath 1969, 15-17· Winkler 2004 [1990], 80· Σκιαδάς 1981, τ. 2, 116· Finglass 2021, 249-250. [↑](#footnote-ref-60)
61. Carson 2003, 182. [↑](#footnote-ref-61)
62. Τρεις οπτικές γωνίες της Σαπφώς, δύο της Αφροδίτης, μία μιας φίλης, και πιθανώς και κάποιον απόηχο ομηρικών χαρακτήρων, Winkler 2004 [1990], 81. [↑](#footnote-ref-62)
63. Η Carson (ό. π.) με ιδιαίτερο χιούμορ παρατηρεί ότι στο φάσμα των επίπλων της αρχαίας Ελλάδας αναμφίβολα υπήρχαν κομμάτια με ιδιαίτερη διακόσμηση (ιδιαίτερα αν κάποιος θεός / κάποια θεά κάθονταν πάνω του!). Όμως το νόημα του ποιήματος παραπέμπει ευθέως στη ικανότητα του μυαλού προς την πανουργία και την ικανότητα να λύνει προβλήματα, και όχι στην διακόσμηση του θρόνου της θεάς. [↑](#footnote-ref-63)
64. Σκιαδάς 1981, τ. 2, στ. 3 (σ. 118). [↑](#footnote-ref-64)
65. Carson 2003, 185. [↑](#footnote-ref-65)
66. Swift 2021, 205. [↑](#footnote-ref-66)
67. Στο θεϊκό σύμπαν της σαπφικής ποίησης υπάρχει επίσης και η Ήρα (17 V), ως η άλλη ‘αγαπημένη’ θεά, οι Νηρηίδες (στην επίκληση να προστατεύσουν τον αδελφό της, 5 V), και ο Άδωνις, στο πλαίσιο της γυναικείας λατρείας του Αδώνιδος (140 V)· και φυσικά οι Χάριτες και οι καλλίκομες Μούσες (128 V). [↑](#footnote-ref-67)
68. Ο Tsantsanoglou 2019, 142-143, δίνει ένα αναθεωρημένο κείμενο του αποσπάσματος με τις εξής αποκλίσεις: … *Κύπρι* / *χρυσίαις<ιν> ἐν κυλίκεσσιν ἄκρως / <σ>υμμ<με>μείχμενον θαλίαισι νέκταρ / ωἰνοχόαισας.*  [↑](#footnote-ref-68)
69. Robbins 2004 [1995], 328. [↑](#footnote-ref-69)
70. Winkler 2004 [1990], 86. [↑](#footnote-ref-70)
71. Stehle 2021, 70. [↑](#footnote-ref-71)
72. Scodel 2021, 197-199. [↑](#footnote-ref-72)
73. Καμιά φορά διακρίνουμε μία κωμική νότα ή υπερβολή στην σύνθεση των ‘επιθαλαμίων’, όπως στα παρακάτω (110 V και 111 V αντίστοιχα):

    Οργιές εφτά του φύλακα οι ποδάρες πιάνουν

    έξω απ΄ των νιόνυφων τη θύρα· πέντε βοδιώ

    τομάρια και τσαγκαράδες δέκα τα σάντα-

    λά του να του φτιάξουν παιδευτήκαν

    μαστόροι ελάτε κι ανεβάστε της στέγης το

    δοκάρι· και τον υμέναιο ψάλετε! τι θα δια-

    βεί από δω γαμπρός που μοιάζει με τον

    Άρη· και τον υμέναιο ψάλετε! δεν ειν’ θεός

    μα πιο τρανός κι απ’ τον τρανότερο άντρα

    απόδοση Οδυσσέα Ελύτη [↑](#footnote-ref-73)
74. Σκιαδάς 1981, τ. 2, 102. [↑](#footnote-ref-74)
75. Ήταν τόσο σημαντική για την ποιήτρια η μνήμη που θα άφηνε παρακαταθήκη στις μελλούμενες γενιές, ώστε μία από τις ‘κατηγορίες’ που διατύπωσε για κάποια ανταγωνίστριά της (;) ήταν ότι *εκείνη* *δεν θα την θυμούνται* και άσημη και ανώνυμη θα περιπλανιέται στον Άδη (55 V). Εδώ η συνομιλία της Σαπφώς με όλη την ομηρική ηρωική παράδοση (της οποίας ο πρώτιστος στόχος είναι το *κλέος* = η δόξα των κατορθωμάτων που αφήνεται ως μνήμη ) είναι ηχηρή. [↑](#footnote-ref-75)