

ΤΟ ΜΟΤΙΒΟ ΤΟΥ *EXCLUSUS AMATOR*
ΣΤΙΣ ΕΛΕΓΕΙΕΣ 1.6 ΚΑΙ 2.19 ΤΩΝ *AMORES* ΤΟΥ ΟΒΙΔΙΟΥ

A. Το μοτίβο του *exclusus amator*

Το παρακλαυσίθυρο,¹ σύμφωνα με τον Copley,² είναι το άσμα που τραγουδά ο εραστής στην πόρτα της ερωμένης του (ή του αγαπημένου του αγοριού, αν πρόκειται για ελληνιστικό επίγραμμα), ύστερα από την άρνησή της να τον κάνει δεκτό στο σπίτι της, και το τραγουδά είτε ως απέλπιδα προσπάθεια για να τον δεχτεί είτε ως θρήνο για τον αποκλεισμό του. Είναι το τραγούδι του αποκλεισμένου εραστή, λατινιστί του *exclusus amator*. Κατά τον ίδιο μελετητή, τη γενεαλογία του μάλλον πρέπει να την αναζητήσουμε στον κώμο, τη διαδικασία δηλαδή που συχνά ακολουθούσε μετά από ένα συμπόσιο και κατά την οποία ομάδες μεθυσμένων νεαρών περιδιάβαιναν τα στενά της πόλης τραγουδώντας και αναζητούσαν να συνεχίσουν τη διασκέδασή τους, συνήθως σε οίκους ανοχής. Αν εκεί έβρισκαν την πόρτα κλειστή (άρα και την εταίρα μη διαθέσιμη), τραγουδούσαν άσματα – παράπονα ή, στη χειρότερη περίπτωση, εισέβαλλαν βίαια στο σπίτι.³ Από αυτά τα λαϊκά τραγούδια, τους κώμους, που, απ' ό,τι φαίνεται, έχουν ιστορική βάση,⁴ προήλθε το παρακλαυσίθυρο, το οποίο στα χέρια των ποιητών απέκτησε καλλιτεχνική μορφή και κοινούς τόπους (βλ. σ. 30).

Το παρακλαυσίθυρο είναι ένα μοτίβο που μπορεί να απαντά σε διάφορα είδη και δεν αποτελεί αυτόνομο λογοτεχνικό είδος. Χαρακτηριστικά, ο Cor-

1. Ο Cairns (2007), 8 δεν χρησιμοποιεί τον όρο «παρακλαυσίθυρο», αλλά τον όρο «κώμο». Πολλοί μελετητές προτιμούν τον ένα ή τον άλλο όρο, χωρίς, βέβαια, να υπάρχει διαφορά στη σημασία. Βλ. ό.π. Στην παρούσα εργασία ο όρος που χρησιμοποιείται είναι ο πιο διαδεδομένος και ο πιο περιγραφικός, το παρακλαυσίθυρο. Ο *locus classicus* για τον όρο βρίσκεται στον Πλούταρχο, *Ερωτ.* 753 B: *τίς οὖν ὁ κωλύων ἐστὶ κωμάζειν ἐπὶ θύρας, ἄδειν τὸ παρακλαυσίθυρον [...]*.

2. Copley (1956), 1.

3. Για την καταγωγή του παρακλαυσίθυρου βλ. Copley (1942), 96-107. Βλ., επίσης, Βαϊόπουλος (1999), 85-107 και Caro (2003), 35.

4. Βλ. Copley (1956), 5-7, Yardley (1978), 20, Lyne (1980), 247 και Griffin (1985), 54-55.

ley αναφέρει: «[το παρακλαυσίθυρο] μπορεί να εμφανίζεται σε οποιοδήποτε είδος έχει ως θέμα του τον έρωτα: στη λυρική και στη βουκολική ποίηση, στο επίγραμμα, στην ελεγεία, στην κωμωδία ή και στον μίμο. Είναι ένα μοτίβο, ένα θέμα και όχι μια λογοτεχνική μορφή. Έτσι, ποικίλλει ανάλογα με το είδος στο οποίο εντάσσεται, αλλά και με το ενδιαφέρον που προκαλεί στον ποιητή. Μπορεί να είναι πολύστιχο, όπως είναι στην ελεγεία, ή πολύ σύντομο, όπως είναι στο επίγραμμα».⁵

Το παρακλαυσίθυρο είναι ένα λογοτεχνικό θέμα ευρέως διαδεδομένο στην αρχαία ελληνική ποίηση. Απαντά ήδη στον Αλκαίο,⁶ στα ελληνιστικά επιγράμματα,⁷ στον Αριστοφάνη,⁸ στον Θεόκριτο.⁹ Έχει κοινούς τόπους, όπως είναι η μέθη του εραστή, τα δάκρυά του, οι απειλές, το στεφάνι που καταθέτει στην πόρτα της αγαπημένης του, κ.ά., αλλά πρέπει να σημειώσουμε ότι είναι δύσκολο να βρούμε ένα παρακλαυσίθυρο που να περιλαμβάνει όλα αυτά τα στοιχεία. Έτσι, κάποιοι κοινοί τόποι εμφανίζονται στο προσκήνιο, ανάλογα με τις λογοτεχνικές επιλογές των δημιουργών, ενώ άλλοι παραλείπονται. Ο ποιητής αφήνει να εννοηθούν αυτές οι παραλείψεις ως γεγονότα από τον αναγνώστη του. Μάλιστα, όπως υποστηρίζει ο Copley: «πολλές φορές οι ποιητές αφήνουν ακόμη και την απόρριψη του εραστή στη φαντασία των αναγνωστών».¹⁰ Είναι αλήθεια ότι πολλές φορές στα ελληνικά παρακλαυσίθυρα αναρωτιόμαστε για το αν έχουμε να κάνουμε σ' όλο το ποίημα με έναν *exclusus amator* ή με έναν *amator* που από *exclusus* γίνεται *receptus*.¹¹

Ήδη από την αρχαία ελληνική λογοτεχνία το παρακλαυσίθυρο γίνεται ένα όχημα για να εκφραστούν ιδέες που έχουν να κάνουν με μια κειμενική ερωτική σχέση, όπως είναι ο πόνος του εραστή, η σκληρότητα της αγαπημένης, η ισχύς του Έρωτα κ.λπ. Το παρακλαυσίθυρο γίνεται, λοιπόν, ένα στερεότυπο με τις δικές του συμβάσεις, που είναι πιθανό να εκφράζει και τη βιωματική αλήθεια.¹²

Δεν γνωρίζουμε ποιος εισήγαγε το παρακλαυσίθυρο στη ρωμαϊκή λογοτεχνία. Το μόνο σίγουρο είναι ότι, όταν οι Ρωμαίοι ήλθαν σ' επαφή με το ελληνι-

5. Copley (1956), 1-2.

6. *Fr.* 374: *δέξαι με κωμάσδοντα, δέξαι, λίσσομαί σε, λίσσομαι.*

7. Ιδίως στο πέμπτο και στο δωδέκατο βιβλίο της *Παλατινής Ανθολογίας*.

8. *Εκκλ.* 938-975.

9. *Ειδ.* 3 και 11.

10. Copley (1956), 17.

11. Αντίθετα, στο ρωμαϊκό παρακλαυσίθυρο η πόρτα της ερωμένης παραμένει πάντα κλειστή.

12. Για περαιτέρω πληροφορίες όσον αφορά την εξέλιξη του ελληνικού παρακλαυσίθυρου, βλ. Copley (1956), 1-27. Όσον αφορά το ρωμαϊκό ελεγειακό παρακλαυσίθυρο, βλ. Vaiopoulos (2009), 77-78 και Vaiopoulos (2010), 153-155.

κό παρακλαυσίθυρο, γοητεύτηκαν από αυτό και το καθιέρωσαν στη δική τους λογοτεχνία. Ο Copley εκφράζει την άποψη ότι οι Ρωμαίοι ποιητές δέχτηκαν τέτοια μεγάλη επίδραση από αυτό το μοτίβο, επειδή είχαν ήδη –πριν έλθουν σ’ επαφή με τους Έλληνες– στη λαϊκή τους λογοτεχνία τραγούδια που είχαν ως αποδέκτη μια κλειστή θύρα.¹³ Κατά τον ίδιο μελετητή, τα ιταλικά αυτά άσματα σχετίζονταν με θρησκευτικές δοξασίες και προκαταλήψεις (*carmina magica*). Η διαπίστωση αυτή του Copley προέρχεται από την εναρκτήρια σκηνή του *Circulio* του Πλάτου (στ. 147-154). Στους στίχους αυτούς έχουμε ένα παρακλαυσίθυρο στο οποίο απαντούν δύο χαρακτηριστικά που πολύ σπάνια βρίσκονται σε κάποιον ελληνικό πρόγονό του¹⁴ και που γίνονται στα μεταγενέστερα χρόνια –στην ελεγεία κυρίως– κλασικά γνωρίσματα των ρωμαϊκών παρακλαυσίθυρων: α) η πόρτα της αγαπημένης είναι προσωποποιημένη (ο εραστής απευθύνεται σ’ αυτή σαν να πρόκειται για ένα έμψυχο ον) και β) η σχέση ανάμεσα στους δύο εραστές είναι παράνομη (*furtivus amor*). Ο Copley πιστεύει ότι τα στοιχεία αυτά προέρχονται από αυτά τα ντόπια λαϊκά άσματα. Η ύπαρξη όμως αυτών των ασμάτων, όπως σημείωσε ο Kenney στη βιβλιοκριτική του¹⁵ για τη μελέτη του Copley, σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να αποδειχτεί. Αυτό, βέβαια, που αναντίρρητα κατάφερε ο Copley με αυτή του την παρατήρηση, είναι το ότι επεσήμανε τις δύο βασικές διαφορές ανάμεσα στα ελληνικά και τα ρωμαϊκά παρακλαυσίθυρα: την προσωποποιημένη θύρα και τον παράνομο έρωτα.

Οι περισσότεροι μελετητές συμφωνούν ότι η προσωποποίηση της πόρτας προέρχεται από την εξέχουσα θέση που αυτή είχε στη ρωμαϊκή θρησκεία, με μαγικές προεκτάσεις.¹⁶ Ο *furtivus amor* είναι ένα γνήσιο χαρακτηριστικό του ρωμαϊκού παρακλαυσίθυρου (ειδικότερα του ελεγειακού), που χρονολογείται ίσως από τα ποιήματα του Κάτουλλου προς τη Λεσβία και που οι ρίζες του θα πρέπει να αναζητηθούν μάλλον στην κοινωνική δομή της Ρώμης.¹⁷ Πολλές φορές το χαρακτηριστικό αυτό συνδέεται και με το θέμα της *diffamatio*, της δυσφήμισης δηλαδή που συνήθως σχετίζεται με θέματα μοιχείας και τις περισσότερες φορές έχει ως στόχο της να σατιρίσει τον απατημένο σύζυγο.¹⁸ Τέλος, πρέπει να σημειωθεί ότι οι Ρωμαίοι ποιητές (και πιο συγκεκριμένα οι

13. Copley (1956), 28.

14. Στην *Παλατινή Ανθολογία*, 12.252.1, βρίσκουμε ένα επίγραμμα του Στράτωνα, στο οποίο ο ποιητής απευθύνεται στην πόρτα της ερωμένης του.

15. Kenney (1958), 48-49.

16. Εκτός από τον Copley, βλ. Yardley (1978), 19-34 και Watson (1982), 92-102.

17. Yardley (1978), 22.

18. Βλ. ποίημα 67 του Κάτουλλου. *Diffamatio* υπάρχει και στο *Am.* 2.19.

ελεγειακοί) συνδέουν πάντα το παρακλαυσίθυρο με τη φιγούρα του *exclusus amator*, γεγονός που, όπως προαναφέρθηκε, δεν συμβαίνει πάντα στα ελληνικά παρακλαυσίθυρα. Αυτές είναι οι βασικότερες διαφορές ρωμαϊκού – ελληνικού παρακλαυσίθυρου. Οι κοινοί τόποι που επισημάνθηκε ότι απαντούν στο ελληνικό, βρίσκονται, βέβαια, και στο ρωμαϊκό παρακλαυσίθυρο. Και εδώ, ασφαλώς, δεν συσσωρεύονται όλοι αυτοί οι τόποι. Είναι θέμα της πρόσληψης του εκάστοτε ποιητή να εμπλουτίσει και να ποικίλει το θέμα του *exclusus amator* όπως εκείνος επιθυμεί.

Είναι γεγονός ότι αρκετοί Ρωμαίοι ποιητές κάνουν αναφορά στο παρακλαυσίθυρο και στη φιγούρα του *exclusus amator*, όπως ο Λουκρήτιος¹⁹ και ο Κάτουλλος.²⁰ Ο Οράτιος αναφέρεται στο μοτίβο αυτό σε αρκετά χωρία,²¹ αλλά ταυτόχρονα συνθέτει και ο ίδιος παρακλαυσίθυρο.²² Εκεί όμως που ο *exclusus amator* γνωρίζει τη μεγαλύτερη ακμή του είναι στη ρωμαϊκή ελεγεία. Και οι τρεις ελεγειακοί κάνουν συχνές αναφορές στο μοτίβο αυτό και εκτός από τις αναφορές αυτές έχουν συνθέσει και παρακλαυσίθυρα στις συλλογές τους. Τα παρακλαυσίθυρα του Τίβουλλου εμπεριέχονται στο ποίημα 1.2 (στ. 7-14) και 1.5 (στ. 67-74), του Προπέρτιου στο 1.16 (17-44),²³ ενώ το *Am.* 1.6 του Οβίδιου αποτελεί ολόκληρο μια πλήρη επεξεργασμένη μορφή του μοτίβου.²⁴

B. Ο *exclusus amator* στο *Amores* 1.6

Εδώ θα εξετάσουμε πώς ο Οβίδιος πραγματεύεται το μοτίβο του *exclusus amator* στο παρακλαυσίθυρό του, το *Am.* 1.6. Δεν θα ακολουθήσει πλήρους εξέταση της ελεγείας. Το κύριο ερώτημα στο οποίο θα επικεντρωθούμε, είναι αν τελικά ο Οβίδιος, όπως υποστήριξε ο Copley,²⁵ έφτασε το μοτίβο αυτό στο τέλος του επιβαρύνοντάς το με γερές δόσεις λογοτεχνικής παρακμής (*decadence*) ή αν το ανανέωσε προσδίδοντάς του μεταποιητική και μεταειδολογική διάσταση.

Το 1.6 των *Amores* είναι, αντίθετα με το 1.16 του Προπέρτιου και τα 1.2 και

19. *De rerum natura* 4.1177-1179.

20. Ποιήματα 32 και 67.

21. *Ep.* 11.19-22, *Sat.* 1.4 και 2.3, *Carm.* 1.25.

22. *Carm.* 3.10.

23. Κατά τον Anderson (1964), 1-12 και η ελεγεία 4.9 του Προπέρτιου αποτελεί μια μορφή παρακλαυσίθυρου (*Hercules exclusus*).

24. Το δεύτερο ποίημα που αποτελεί αντικείμενο εξέτασης της παρούσας μελέτης, το *Am.* 2.19, είναι αλήθεια ότι πολλοί μελετητές δεν το χαρακτηρίζουν παρακλαυσίθυρο. Έτσι το ονομάζουν η Booth (1991), 9, ο Παπαγγελής (2002), 210 και η Wyke (2002), 128.

25. Copley (1956), 125.

1.5 του Τίβουλλου, ένα παρακλαυσίθυρο στην ολότητά του, που από την αρχή έως το τέλος του εκφωνείται από τον ίδιο τον *exclusus amator*. Τα παρακλαυσίθυρα του Τίβουλλου είναι μόλις οκτώ στίχων (1.2, 7-14, 1.5, 67-74) και αποτελούν ένα μέρος του ποιήματος, ενώ του Προπέριου είναι μεν πιο εκτεταμένο (στ. 17-44), αλλά γίνεται μέσω της εγκιβωτισμένης αφήγησης της θύρας.

Το μεγαλύτερο μέρος των κοινών τόπων της παρακλαυσιθυρικής φιλολογίας παρελαύνει στην οβιδιακή ελεγεία. Όπως σημειώνει και ο Παπαγγελής: «ο αναγνώστης καταλαβαίνει εύκολα ότι έχει να κάνει με έναν διεξοδικό *index locorum* και *rerum* που ενδημούν σ' αυτό το είδος».²⁶ Ο εραστής είναι μεθυσμένος (στ. 38, *lapsa corona*), εκθεμιμένος στον αγέρα (στ. 51, *animoso vento*), δακρυσμένος (στ. 18, *uda... lacrimis ianua*) κ.ά. Οι τόποι αυτοί είναι παρόντες και στην ελληνική και στη ρωμαϊκή παράδοση.

Την ίδια στιγμή που ο Οβίδιος συσσωρεύει όλα αυτά τα κοινά στοιχεία, ταυτόχρονα παρουσιάζεται και καινοτόμος. Όλοι οι μελετητές έχουν επισημάνει τις δύο βασικές καινοτομίες του 1.6: πρώτον, η προσφώνηση του *exclusus amator* δεν γίνεται προς την αγαπημένη του, όπως στα ελληνικά παρακλαυσίθυρα, ούτε προς την πόρτα,²⁷ όπως γίνεται στο 1.2 του Τίβουλλου και στο 1.16 του Προπέριου, αλλά προς τον θυρωρό (*ianitor*). Ο Οβίδιος, βέβαια, δεν εγκαταλείπει πλήρως την προσωποποίηση της πόρτας (ένα ρωμαϊκό χαρακτηριστικό του *exclusus amator*, όπως προαναφέρθηκε), γεγονός που αποδεικνύεται και από την πλειάδα των επιθέτων που προσάπτει σ' αυτή (*dura, difficilis, immitis* κ.ά.),²⁸ που όμως σχετίζονται άμεσα με τον θυρωρό και τον συμπληρώνουν (βλ. στ. 74, *conservae fores*): δεύτερον, η χρήση του ρεφρέν, τεχνική που απαντά και στο παρακλαυσίθυρο του Αριστοφάνη, *Εκκλ.* 949 κ.εξ., με τη διαφορά ότι εδώ αποτελεί σημαντικό παράγοντα για τη δομή του ποιήματος.²⁹

Αυτές οι δύο καινοτομίες της ελεγείας 1.6 θα λέγαμε ότι μονοπώλησαν το ενδιαφέρον των μελετητών. Οι διαφορετικοί τρόποι πρόσληψής τους παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον και γι' αυτό κρίνουμε αναγκαίο να κάνουμε μια σύντομη αναφορά στους κυριότερους.

26. Παπαγγελής (2002), 210.

27. Vaiopoulos (2010), 155.

28. Ο Laigneau (2000), 321, δηλώνει ότι ο Οβίδιος προσάπτει επίθετα που φανερώνουν υλικά στον θυρωρό (π.χ. *ferreus*), ενώ επίθετα που εκφράζουν αισθήματα (π.χ. *difficilis, dura, crudelis*) και ανθρώπινες ιδιαιτερότητες (π.χ. *surdas*) τα προσάπτει στη θύρα. Έτσι, κατά τον μελετητή, ο Οβίδιος αναμειγνύει τον δέκτη του δικού του παρακλαυσίθυρου (θυρωρό) με τον κλασικό δέκτη των προγενέστερων ρωμαϊκών (θύρα) και «παιζει» με το κείμενο των προκατόχων του. Βλ. Dimundo (2000), 97.

29. Yardley (1978), 30.

Ο Copley,³⁰ που ομολογουμένως βλέπει με πολύ αρνητικό μάτι το παρακλαυσίθυρο του Οβίδιου, υποστηρίζει ότι ο ποιητής μας με το να απευθύνεται στον θυρωρό και όχι στη θύρα αφαιρεί τη ζωή, την ουσία δηλαδή από το μοτίβο του *exclusus amator*. Προσπαθώντας να εξηγήσει την καινοτομία αυτή του Οβίδιου, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο ποιητής αισθάνεται την ανάγκη να αντικαταστήσει τη θύρα με μια πιο αληθοφανή μορφή, ίσως γιατί στα χρόνια που η θύρα είχε χάσει την ιδεολογική και ποιητική αξία που είχε παλαιότερα, και είχε πάψει να προσφέρει μια ρεαλιστική απεικόνιση της πραγματικότητας.

Ο Lyne³¹ πιστεύει ότι ο λόγος για τον οποίο ο ποιητής – εραστής απευθύνεται στον θυρωρό, είναι γιατί θέλει μ' αυτό το τέχνασμα να παρωδήσει το μοτίβο του αποκλεισμένου εραστή, όπως αυτό είχε διαμορφωθεί από τους ελεγειακούς προκατόχους του. Πιο συγκεκριμένα, υποστηρίζει ότι με αυτή την τακτική ο ποιητής προσδίδει μια ρεαλιστική νότα στο παρακλαυσίθυρο, μιας και ο θυρωρός –αντίθετα με τη θύρα– είναι και έμφυχο ον και σε θέση, αν το επιθυμεί, να βοηθήσει τον *exclusus amator*. Αυτή η λογική όμως, ισχυρίζεται, είναι που καταστρέφει το ρομαντικό υπόστρωμα των παρακλήσεων του εραστή, που ήταν παρόν και στον Τίβουλλο και στον Προπέρτιο. Μ' αυτή του την καινοτομία παρωδεί και τον ρομαντικό *exclusus amator* και τον θρήνο του.

Άλλοι μελετητές³² πάλι υποστήριξαν ότι με αυτό τον τρόπο ο Οβίδιος φαίνεται ότι θέλησε να παρωδήσει τους ύμνους που είχαν ως αποδέκτες τους θεότητες (*Gebetsparodie*). Ο ποιητής απευθύνεται στον δούλο θυρωρό σαν να πρόκειται για ένα μεγαλοπρεπή θεό. Χρησιμοποιεί λεξιλόγιο προσευχής (στ. 3, *precor*, στ. 27, *orantem*, στ. 61, *precibus*), αλλά και την κλασική τυπολογία ενός ύμνου για να την απευθύνει σ' ένα δούλο: την επίκληση (στ. 1, *ianitor*), τη μετοχική αποστροφή (στ. 1, *dura relegat catena*), την αναφορά στο δεύτερο ενικό πρόσωπο (στ. 15-16, *te... tibi... te*), την υπενθύμιση από την πλευρά του πιστού των παλαιών προσφορών του προς τη θεότητα (στ. 19-20) και άλλα πολλά.

Τέλος, ο Yardley³³ εκφράζει την άποψη ότι η καινοτομία του Οβίδιου (θυρωρός αντί για θύρα) οφείλεται στο γεγονός ότι στην ελεγεία 1.6 ο Οβίδιος φαίνεται να έχει δεχτεί μεγάλη επίδραση από την κωμωδία, και πιο συγκεκριμένα από τον Πλάυτο. Σύμφωνα με τον μελετητή, ο Οβίδιος εδώ εκμεταλλεύεται την τυποποιημένη στην κωμωδία εξάρτηση του *adulescens* (που είναι ένας *pallidus amans*) από τον πανούργο δούλο του (*servus callidus*). Όπως εκεί ο

30. Copley (1956), 126.

31. Lyne (1980), 247-249.

32. Yardley (1978), 31-34, Watson (1982), 92-102 και Laigneau (2000), 321.

33. Yardley (1987), 179-189.

νεαρός εραστής γίνεται υποχείριο των εντολών του δούλου του, έτσι και στο ποίημά μας ο *exclusus amator* – ποιητής και δούλος του έρωτα εξαρτάται από έναν άλλο δούλο.

Όσον αφορά τη δεύτερη οβιδιακή καινοτομία, τη χρήση του ρεφρέν (*tempora noctis eunt: excute poste seram*), ο Copley³⁴ δηλώνει ότι αποτελεί είτε ένα καλλωπιστικό στοιχείο της ελεγείας αυτής, είτε μια προσπάθεια να αποδοθεί στο παρακλαυσίθυρο ένας χαρακτήρας λαϊκού τραγουδιού, στο οποίο το ρεφρέν συχνά χρησιμοποιείται. Δηλαδή, μάλλον το κλασικό μοτίβο φάνηκε τετριμμένο στον Οβίδιο και μ' αυτόν τον τρόπο θέλησε να το ανανεώσει, προσδίδοντάς του ξανά τον παλαιό, ξεχασμένο του χαρακτήρα. Παράλληλα, συνεχίζει ο μελετητής, ο Οβίδιος χρησιμοποιεί το ρεφρέν και σαν μια δομική αρχή στην ελεγεία αυτή, καθώς έτσι χωρίζει το κύριο μέρος του ποιήματος (στ. 17-56) σε πέντε ομάδες στίχων, που η καθμία αποτελείται από επτά στίχους και από τον ένα στίχο του ρεφρέν. Οι δύο πρώτες και οι δύο τελευταίες ομάδες εμπεριέχουν τις παρακλήσεις του *exclusus amator* προς τον θυρωρό, ενώ στην τρίτη ομάδα (στ. 33-40) περιγράφεται η εικόνα του εραστή, που γίνεται έτσι το κέντρο όλης της ελεγείας. «Αυτή η μαθηματική ακρίβεια», υποστηρίζει ο μελετητής, «υποδεικνύει ότι ο ποιητής είδε το μοτίβο του *exclusus amator* σαν μια τυποποιημένη φόρμουλα, που χρωστούσε πολλά στη λογοτεχνική παράδοση και που δεν είχε καμία σχέση με κάτι το ρεαλιστικό».³⁵

Ο Barsby³⁶ εκφράζει την άποψη ότι ο Οβίδιος χρησιμοποίησε το ρεφρέν στην ελεγεία αυτή έχοντας διττό σκοπό: πρώτον, να δραματοποιήσει έντονα το κύριο μέρος της (στ. 17-56), αφού η επανάληψη του ρεφρέν (στ. 24, 32, 40, 48, 56) δίνει την εντύπωση στον αναγνώστη ότι –σε δραματικό επίπεδο– οι ώρες περνούν γρήγορα και ο χρόνος που μένει στον θυρωρό για να δράσει είναι ελάχιστος και γι' αυτό πρέπει να βιαστεί· δεύτερον, θέλησε να παρωδήσει έτσι διάφορα μαγικά άσματα – ξόρκια, παρόντα στη ρωμαϊκή παράδοση, που περιελάμβαναν και αυτά την τεχνική του ρεφρέν στην τυπολογία τους και που τα έφαλλαν με σκοπό να ανοιχτούν διάφορες θύρες διά της μαγείας.³⁷ Ίσως η κορεστική επαναφορά των μοτίβων του παρακλαυσίθυρου γίνεται σκοπίμως από τον ποιητή εξυπηρετώντας μεταελεγεϊακούς σκοπούς.

34. Copley (1956), 128.

35. Copley (1956), 129.

36. Barsby (1973), 75.

37. Ο Watson (1982), 92-93, εκφράζει την άποψη ότι και το ρεφρέν (χαρακτηριστικό γνώρισμα του παιάνα) αποτελεί βασικό στοιχείο που μας φανερώνει ότι ο Οβίδιος πραγματεύτηκε αυτή την ελεγεία σαν μια παρωδία θείκου ύμνου (Gebetsparodie).

Παρατηρούμε ότι ο Οβίδιος χρησιμοποιεί τους περισσότερους κοινούς τόπους του μοτίβου, οι οποίοι ανήκαν πια –ύστερα από τον Κάτουλλο, τον Κορνήλιο Γάλλο, τον Τίβουλλο, τον Προπέρτιο και τον Οράτιο– στη λογοτεχνική παράδοση. Για τον συγγραφέα των *Amores* ο κορεσμός που προκαλείται στον αναγνώστη από αυτούς τους κοινούς τόπους, είναι πρόβλημα. «Η λύση που προκρίθηκε ήταν ομοιοπαθητική: ο κορεσμός αναγνωρίζεται και κεφαλαιοποιείται ως πρωταρχικό συστατικό του ελεγειακού παιχνιδιού», σημειώνει ο Παπαγγελής.³⁸ Ο ποιητής μας συσσωρεύοντας όλα αυτά τα κοινά χαρακτηριστικά του τραγουδιού του *exclusus amator* τα καθιστά υπερ-αναγνωρίσιμα και έτσι αποκαλύπτει στους αναγνώστες του τον ελεγειακό κώδικα. Θα λέγαμε ότι παίζει μαζί τους το παιχνίδι που ο Σεφέρης ονόμαζε «συμφωνημένα υπονοούμενα». Συγκεντρώνει τους τόπους του μοτίβου, που μετά από μια δεδομένη λογοτεχνική παράδοση ήταν και γνωστοί στο αναγνωστικό κοινό και έφεραν πάνω τους ολόκληρο το ελεγειακό φορτίο. Είναι σαν να λείει στους αναγνώστες του: «θέλετε ένα ακόμη ελεγειακό παρακλαυσιθύρο; Ορίστε, πάρτε και αυτόν και τον άλλο τόπο του, χορτάστε και ευχαριστηθείτε σε όλο του το μεγαλείο το ελεγειακό σύστημα!» Ο Οβίδιος με τον κορεσμό αυτό που προκαλεί, επιδεικνύει ολόκληρο τον ελεγειακό κώδικα και τα μοτίβα του, γεγονός που δείχνει ότι έχουμε να κάνουμε με έναν ποιητή που έχει απόλυτη συνείδηση (αυτοσυνειδησία) του κώδικα που χρησιμοποιεί. Για τον Οβίδιο, το μοτίβο του *exclusus amator* και οι τόποι του (αλλά και άλλα μοτίβα της ερωτικής ελεγείας, π.χ. *servitium amoris*, *militia amoris*³⁹ κ.ά.) αποτελεί κύριο χαρακτηριστικό της ελεγείας, αλλά κυρίως μία από τις προϋποθέσεις του ελεγειακού είδους. Μέσω του συνωστισμού των ζωτικών στοιχείων του μοτίβου (βλ. στ. 61, *omnia consumpsi, nec te precibusque minisque | movimus*) διακρίνουμε την απόλυτη συνειδητοποίηση της προβλεπτότητας του κώδικα από τον ποιητή. Με την πληθώρα των κοινών τόπων στο ποίημα 1.6, ο Οβίδιος προϋποθέτει την ελεγειακή κατασκευή μέσω της γραφής. Υποδεικνύει ότι η ελεγεία αποτελεί, ουσιαστικά, συρραφή γραφής. Αυτοστοχαστικός και μεταγλωσσικός, έχοντας

38. Παπαγγελής (2002), 210.

39. Για το μοτίβο της *militia amoris* στις *Heroides* 18 και 19 του Οβίδιου βλ. Vaiopoulos (2009), 88 και 102-103. Ο Οβίδιος, με τις απειλές που εκτοξεύει κατά του θυρωρού, παρωδεί το μοτίβο της *militia amoris*. Βλ. Βαϊόπουλος (1999), 100, όπου σημειώνει για το μοτίβο: «Αν, όμως, στους Τίβουλλο και Προπέρτιο η χρήση στρατιωτικής φρασεολογίας είχε σαφώς μεταφορικό νόημα και εντασσόταν στα πλαίσια της αντιμετώπισης του έρωτα ως μιας *militia* κατάλληλης για τους ελεγειακούς ποιητές, η παρωδία του μοτίβου από τον Οβίδιο συντελείται με την κυριολεκτική χρήση της στρατιωτικής ορολογίας στις απειλές που απευθύνει εναντίον του *ianitor*». Βλ., επίσης, Murgatroyd (1975), 59-79.

μια ανώτερη εποπτεία του ελεγειακώς γράφειν, συγκεντρώνει σχεδόν όλους τους τόπους του παρακλαυσίθουρου για να αποκαλύψει τη χρησιμότητα και τον ρόλο τους στον ελεγειακό κώδικα. Έχουμε να κάνουμε, λοιπόν, με μια ειρωνική αποδόμηση του μοτίβου του *exclusus amator* και των τόπων του.⁴⁰

Παράλληλα με τον κορεστικό περί του *exclusus amator* λόγο, ο Οβίδιος επικεντρώνει την προσοχή του και στο εμπόδιο (*ianitor*) που αντιστρατεύεται τον ελεγειακό μύθο. Το ποίημα 1.6 ανήκει σε μια ομάδα ελεγειών των *Amores*, στις οποίες ο ποιητής παίζει με την ιδέα του εμποδίου – αντιπάλου του ελεγειακού ρομάντζου. Τα εμπόδια αυτά άλλοτε έχουν τη μορφή της *lena* (1.8), άλλοτε κάποιου *custos* (2.2), άλλοτε του *vir* της ελεγειακής *puella* (2.19, 3.4), ή μπορεί να είναι ακόμη και φυσικά εμπόδια, π.χ. ένας ποταμός (3.6). Σ' αυτή την οβιδιακή ελεγεία η *puella* μοιάζει να είναι μια σκιά τοποθετημένη στο background του ποιήματος και φαίνεται, ουσιαστικά, να απουσιάζει από αυτό (δύο αναφορές γίνονται σ' αυτή, στ. 20, *ad dominam* και στ. 69, *dominae*). Από την άλλη, μας δίνεται η εντύπωση ότι αληθινός αποδέκτης του παρακλαυσίθουρου είναι ο θυρωρός. Ο ελεγειακός λόγος (*discourse*) στην ελεγεία αυτή φαίνεται να έχει δύο μορφές: α) είναι ο λόγος περί του ελεγειακού *exclusus amator* με τους κοινούς τόπους του και β) ο λόγος περί του εμποδίου του έρωτα, που αποτελεί ταυτόχρονα και εμπόδιο του ελεγειακού κώδικα. Το εμπόδιο αυτό είναι αντιελεγειακό. Υπερασπίζεται την καθεστηκυία τάξη (*mos maiorum*), υπάγεται, θα λέγαμε, στον επικό κώδικα. «Ο Τίβουλλος και ο Προπέρτιος αναπτύσσουν τα παρακλαυσίθουρά τους και τις συμβάσεις τους προκειμένου αυτά να χρησιμεύσουν ως πλαίσιο για να διατυπωθούν ευρύτερες σκέψεις για τον έρωτα και τα προβλήματά του», γράφει ο Copley.⁴¹ Ο Οβίδιος όμως χρησιμοποιεί μια βασική σύμβαση του παρακλαυσίθουρου (εμπόδιο) και για να φανεί πιστός στους κανόνες του ελεγειακού συστήματος αλλά ταυτόχρονα και για να το αποδομήσει. Η ποιητική αυτοσυνειδησία του Οβίδιου τον κάνει να αναγνωρίζει στην ελεγεία 1.6 τη χρησιμότητα των εμποδίων στον ελεγειακό κώδικα. Χωρίς τα εμπόδια δεν θα υπήρχε ο πόνος, η ερωτική πίκρα και κυρίως δεν θα υπήρχε ο *exclusus amator*, άρα και το είδος της υποκειμενικής ερωτικής ελεγείας. Τα εμπόδια αυτά, που δεν ανήκουν στην περιορισμένη και μερική οπτική του ελεγειακού συστήματος, είναι ταυτόχρονα απαραίτητα για να παιχτεί το ελεγειακό παιχνίδι. Ο *ianitor* πρέπει να παίζει σωστά τον ρόλο του (στ. 31, *qui sic excludis amantem?*) και να μη λυγίσει από τις ικεσίες του αποκλεισμένου εραστή, προκειμένου να διατηρηθεί η ελεγειακή ματαιότητα και αυταπάτη

40. Conte (1994), 45-50.

41. Copley (1956), 132.

(fiction, στ. 49-51, *fallimur, an verso sonuerunt cardine postes, | raucaque concussae signa dedere fores? | fallimur-impulsa est animosa vento*). Η φιγούρα του θυρωρού, με δραματοποιημένο παρελθόν (στ. 19-20, *certe ego, cum posita stares ad verbera veste, | ad dominam pro te verba trementi tuli*, και στ. 43-44, *at, memini, primo, cum te celare volebam, | pervigil in mediae sidera noctis eras*) και παρόν, ανταποκρίνεται στον ρόλο του ελεγειακού σεναρίου, σε σημείο μάλιστα που κερδίζει και τον σεβασμό του ελεγειακού *exclusus amator* (στ. 71, *sentique abeuntis honorem*). Ο Οβίδιος επιδεικνύει, αναφερόμενος τόσο συχνά στον θυρωρό, τη σημαντικότητα του εμποδίου στην ελεγειακή αισθητική, που επιβάλλει –αντίθετα με το έπος– την «ήττα» του ελεγειακού ήρωα – εραστή και όχι τη «νίκη» του (στοιχείο επικής αισθητικής).⁴²

Το εμπόδιο, λοιπόν, λειτουργεί δομικά μέσα στο ελεγειακό discourse. Ο Οβίδιος το πραγματεύεται πάντα με την απαραίτητη ειρωνεία,⁴³ που πηγάζει από τη μεταποιητική και μεταειδολογική του αυτοσυνειδησία.⁴⁴ Έτσι, διογκώνει τον ελεγειακό ερωτικό του λόγο. Τι είναι όμως αυτό που κάνει τον Οβίδιο να επιδεικνύει τόσο αισθητά τις συμβάσεις του μοτίβου του *exclusus amator* αλλά και ολόκληρου του ελεγειακού είδους; Ο Οβίδιος, χρονολογικά όψιμος και επίγονος των Ελλήνων και Ρωμαίων ερωτικών ποιητών, παίρνει στα χέρια του ένα λογοτεχνικό είδος, την υποκειμενική ελεγεία, που διέθετε ήδη έναν αρκετά επεξεργασμένο κώδικα και αναγνωρίσιμες ειδολογικές συμβάσεις. «Η συγκυρία ευνοούσε την ένταση της ποιητικής μεταγλώσσας, δηλαδή έναν ελεγειακό ποιητικό λόγο που μιλούσε για τον εαυτό του και που έρεπε στον αυτοσυνείδητο επισχολιασμό της καταγωγής του –με άλλα λόγια στο θεωρητικό αυτοστοχασμό και στην αυτο-ανακλαστικότητα», γράφει ο Παπαγγελής.⁴⁵ Φυσικά, το ατομικό ταμπεραμέντο του ποιητή έπαιξε τον ρόλο του. Η αυτοσυνειδησία όμως της οψιμότητας και της επιγονικότητάς του ενθάρρυνε αυτή την ποιητική μεταγλώσσα ως ένα τρόπο ανανέωσης και πρωτοτυπίας.⁴⁶

Η μεταποιητική αυτοσυνειδησία του Οβίδιου έχει ως αποτέλεσμα και την αμφισημία της γλώσσας του. Στην ελεγεία μας αρκετές φορές το κείμενο υποκρύπτει ένα λόγο περί ποιητικής, μια υπολανθάνουσα ποιητολογία. Χαρακτηριστικότεατο παράδειγμα οι στίχοι 5-6: *longus amor tales corpus tenuavit in usus | aptaque subducto corpore (ή pondere) membra dedit*. Είναι προφανές ότι

42. Laigneau (2000), 324.

43. Vaiopoulos (2010), 165.

44. Boyd (2000), 212.

45. Παπαγγελής (2001), 172.

46. Παπαγγελής (2001), 165-174.

εδώ ο Οβίδιος –σε ποιητολογικό επίπεδο– επιβεβαιώνει την πίστη του στην καλλιμαχική λεπταλέη Μούσα. Ο Απόλλωνας εμφανίζεται στον Καλλιμάχο και τον νουθετεί: *αγαπητέ μου ποιητή, κράτα τη Μούσα σου λεπτή*.⁴⁷ Ο Έρωτας (*Cupido* ή *Amor*, μετενσάρκωση του καλλιμαχικού Απόλλωνα) εμφανίζεται στην ελεγεία 1.6 –υπενθυμίζοντάς μας το μεταειδολογικό στοιχείο της εισαγωγικής ελεγείας (1.1)⁴⁸– και αναγκάζει τον ποιητή να λεπτύνει το σώμα του και να κάνει πιο κατάλληλα για τον ερωτικό σκοπό του τα μέλη του (*apta membra*), άρα και πιο κατάλληλα τα ποιήματά του για την ερωτική λεπταλέη Μούσα. Το σώμα ή το βάρος που υφίσταται τη διαδικασία της λέπτυνσης –σε δραματικό επίπεδο–, είναι αυτό του εραστή. Με την υπερβολική κυριολεξία του αδύνατου σώματος προσδίδεται, φυσικά, μια επιπλέον παρωδία. Σε ποιητολογικό επίπεδο όμως, φαίνεται να είναι το σώμα των βιβλίων (*corpus librorum*), που αποτελούσαν την πρώτη έκδοση των *Amores* και που και αυτά πέρασαν από την ίδια διαδικασία.⁴⁹ Στο δίστιχο αυτό ο Οβίδιος ομολογεί, θα λέγαμε, την καλλιμαχική του πίστη.

Κλείνοντας αυτό το τμήμα της παρούσας εργασίας, θα θέλαμε να αναφέρουμε κάτι και για τη διακειμενικότητα του Οβίδιου. Είναι γεγονός ότι ο ποιητής μας έχει μια έντονη τάση να «παραπέμπει» σε προγενέστερα κείμενα. Και στην ελεγεία 1.6 τα διακείμενα μεταξύ Οβίδιου και παλαιότερων ποιητών είναι αρκετά.⁵⁰ Αυτό στο οποίο θα επικεντρωθούμε, βρίσκεται στον στίχο 53: *si satis es raptae, Borea, memor Orithyiae*. Ο ποιητής βάζει τον *exclusus amator* να παρακαλεί τον βοριά να τον βοηθήσει, αν βέβαια εκείνος θυμάται ότι κάποτε αγάπησε και άρπαξε την Ωρείθυια.⁵¹ Η λέξη *memor* στο χωρίο αυτό αποτελεί ένα «διακειμενικό δείκτη»,⁵² απόλυτα ενσωματωμένο στη δραματική πλοκή, που παραπέμπει σε προηγούμενα κείμενα και ποιητές που πραγματεύθηκαν αυτόν τον μύθο.⁵³ Μέσω του *exclusus amator* και της «αλεξανδρινής

47. Πρόλογος *Αιτίων*, απ. 1 (Pfeiffer), στ. 24: *τὴν Μοῦσαν δ' ὠγαθὲ λεπταλέην*.

48. Και το ποίημα του Τίβουλλου 1.2, στ. 17 κ.εξ., όπου αναφέρεται στη βοήθεια που προσφέρει η Αφροδίτη στους τολμηρούς εραστές.

49. Βλ. το επίγραμμα που ο ποιητής προτάσσει στη συλλογή των ελεγείων του, όπου και δηλώνει ότι στη δεύτερη έκδοση έχει μειώσει τον αριθμό των βιβλίων, από πέντε που ήταν στην πρώτη, σε τρία.

50. Για τα διακείμενα στη συγκεκριμένη ελεγεία βλ. McKeown (1989), 121-161.

51. Στον στίχο αυτό διαφαίνεται πλήρως η οβιδιακή παρωδία. Ένας τυπικός εχθρός του *exclusus amator* γίνεται εδώ βοηθός του, καθώς, ενώ στο λογοτεχνικό παρελθόν συντελούσε στην επιδείνωση των συνθηκών του πάσχοντος εραστή, τώρα καλείται να γκρεμίσει τη θύρα.

52. Hinds (1998), 1-16.

53. Βλ. Μουσαίος, 322: *Ἄρθιδος οὐ Βορέην ἀμνήμονα κάλλιπε νύμφης*, Προπέρτιος 2.26.51:

υποσημείωσης»⁵⁴ που αυτός περιλαμβάνει στον λόγο του, ο Οβίδιος δημιουργεί έναν «υπαινιγμό» (allusio) ή μια «αναφορά» (reference) σε προϋπάρχοντα ποιητικά κείμενα και επιδεικνύει την ελλογιμότητά του.

Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι ο Οβίδιος, ένας ποιητής αυτοσυνείδητος, αυτοστοχαστικός και μεταγλωσσικός, δεν οδηγεί το μοτίβο του *exclusus amator* στην παρακμή του. Το εξαντλεί ως λογοτεχνικό θέμα, το επιδεικνύει και το προβάλλει ως αναπόσπαστο τμήμα του ελεγειακού κώδικα. Ο ποιητής μας, δηλαδή, μιλά όχι μέσω του κώδικα –όπως έκαναν οι προηγούμενοι ελεγειακοί– αλλά μιλά για τον ίδιο τον κώδικα, καθιστώντας τον πρωταγωνιστή της ελεγειακής γραφής του. Η οψιμότητά του αποτελεί ευνοϊκή συγκυρία για την ανάπτυξη της ποιητικής μεταγλώσσας ως τρόπο ανανέωσης του ελεγειακού είδους.

Γ. Ο *exclusus amator* στο *Amores* 2.19

Η ελεγεία 2.19 δεν αποτελεί ένα ενιαίο παρακλαυσίθυρο, όπως η 1.6. Τα χαρακτηριστικά του μοτίβου του *exclusus amator* είναι διασκορπισμένα στο ποίημα. Στο ποίημα αυτό ο εραστής – ποιητής απευθύνεται και στον *vir* της ελεγειακής *puella* (στ. 1-2, 37-60), αλλά και στην ίδια την *puella* (στ. 19-22), που δεν είναι πλέον η Κορίννα, αλλά μια άλλη, ανώνυμη γυναίκα. Παράλληλα, ανάμεσα στις συμβουλές προς τον άνδρα και τη σύντροφό του (ή σύζυγό του)⁵⁵ βρίσκονται και τα leitmotivs του ποιήματος: α) το ανεπίτρεπτο είναι πιο γοητευτικό (στ. 3, 31-32, 36 και οι στίχοι 27-30 με τα μυθολογικά *exempla*) και β) ο αποκλεισμός ή η απάτη του εραστή ως δυναμωτικό του έρωτα (στ. 5-8, 9-18, 33, όπου ο ποιητής αφηγείται την προσωπική του εμπειρία, αλλά και οι στ. 27-30 με τα μυθολογικά *exempla*). Μεγάλη συζήτηση έχει γίνει ανάμεσα στους φιλόλογους για τη θέση του εν λόγω ποιήματος.⁵⁶ Δεν θα εξετάσουμε όμως αυτό το ζήτημα, καθώς ξεπερνά τα όρια της παρούσας εργασίας.

crudelem et Borean rapta Orithyia nagavit, 3.7.13: *infelix Aquilo, raptae timor Orithyiae* κ.ά. Βλ. Vaiopoulos (2010), 167-170. Η Morgan (1977), 43, υποστηρίζει ότι από αυτόν τον προπερτιανό στίχο επηρεάστηκε στον στίχο 53 ο Οβίδιος, καθώς δεν είναι τυχαίο ότι τον μιμείται και στο μέτρο του. Και οι δύο είναι σπονδειαζόντας στίχοι. Ο Οβίδιος, σημειώνει η Morgan, χρησιμοποιεί –σ’ όλους τους *Amores*– ακόμη μία φορά σπονδειαζόντα στίχο στην ελεγεία 2.13, στ. 21.

54. Ο όρος «Alexandrian footnote» ανήκει στον Ross (1975), 78.

55. Lyne (1980), 274-280.

56. Βλ. Lenz (1965), 206, Luck (1969), 154, Lateiner (1978), 188-196, Booth (1991), 92 και McKeown (1998), 408.

Το σενάριο της ελεγείας 2.19 προέρχεται από τους Έλληνες επιγραμματοποιούς, βλ. Φιλόδημο Π. Α. 12.173.5-6: οὐ γὰρ ἔτοίμα βούλομαι, ἀλλὰ ποθῶ πᾶν τὸ φυλασσόμενον. Και ο Προπέρτιος (3.8) παρακαλεί την αγαπημένη του να του παρουσιάζει τα απαιτούμενα *impedimenta amoris* και να του φέρεται σκληρά, γιατί έτσι καταλαβαίνει ότι τον αγαπά. Ο Οβίδιος απευθύνεται, όπως είπαμε, στον *vir* της ελεγειακής *puella* (αυτό το κάνει και στο 3.4, που αποτελεί μαζί με το 2.19 ένα ζεύγος ποιημάτων). Η τακτική αυτή (να απευθύνεται δηλαδή σε πρόσωπα – αντιπάλους του ελεγειακού κώδικα) είναι τυπική στον ποιητή μας (βλ. π.χ. στον θυρωρό [1.6], στη *lena* [1.8], στον *custos* Βαγόα [2.2.]), αλλά στο ποίημα που εξετάζουμε φαίνεται να έχει επηρεαστεί και από τον Τίβουλλο (1.6, όπου ο ποιητής – εραστής απευθύνεται και αυτός στον *vir* της αγαπημένης του και τον συμβουλεύει).

Αν στην ελεγεία 1.6 που πραγματευθήκαμε, είχαμε να κάνουμε με τον θρήνο του *exclusus amator*, στη 2.19 έχουμε να κάνουμε με τα παράπονα του *non exclusus amator*. Εδώ ο Οβίδιος «κάνει άνω κάτω την ελεγειακή σύμβαση με το να ικετεύει τον σύντροφο της αγαπημένης του να την επιτηρεί αυστηρά», υποστηρίζει η Booth.⁵⁷ Η ελεγεία αυτή βρίσκεται στο πλαίσιο του *furtivus amor*. Όπως είδαμε παραπάνω (βλ. σ. 31), αυτό το θέμα, γνήσια ρωμαϊκό, συχνά συνδέεται με τη *diffamatio* του απατημένου συζύγου. Και εδώ ο Οβίδιος δυσφημεί τον σύζυγο (στ. 57, *marito*), αλλά όχι, όπως θα περίμενε κάποιος, γιατί είναι ο απατημένος αντίζήλος του, αλλά γιατί δεν δείχνει ενδιαφέρον να διαφυλάξει τη σύζυγό του από τον επίδοξο εραστή της, και έτσι δεν του επιτρέπει να παίξει τον ρόλο του ελεγειακού *exclusus amator*. Ο αδιάφορος σύζυγος τα κάνει όλα εύκολα για τον εραστή και έτσι του απαγορεύει να έχει τη δυνατότητα να θρηνεί για κάτι, δηλαδή –αν θυμηθούμε ότι απαρχή της ελεγείας είναι ο θρήνος– του απαγορεύει να είναι ο πρωταγωνιστής μιας ερωτικής ελεγείας. Σ' αυτή την ελεγεία το εμπόδιο του ελεγειακού κώδικα δεν φαίνεται να είναι συνεργάσιμο. Δεν παίζει με τους κανόνες του ελεγειακού παιχνιδιού.

Η ελεγεία 2.19, όπως και η 1.6, ανήκουν στις ελεγείες που πραγματεύονται και τα εμπόδια του ελεγειακού συστήματος. Ο Οβίδιος εδώ τονίζει τη χρησιμότητα της *dura puella* και του *durus vir* στο μοτίβο του *exclusus amator*, και, συνεπώς, στον ελεγειακό κώδικα. Θα λέγαμε ότι ξεσκεπάζει τον κώδικα και αποκαλύπτει κάποια από τα βασικά χαρακτηριστικά του: την *puella*, τα *impedimenta amoris* και τον *exclusus amator*. Αν λείπει κάποιο από αυτά, τότε ολόκληρο το ελεγειακό οικοδόμημα καταρρέει. Και σ' αυτή την ελεγεία πρω-

57. Booth (1991), 90.

ταγωνιστής είναι ο ίδιος ο κώδικας. Ο ελεγειακός λόγος (discourse) έχει και εδώ διττή μορφή: α) λόγος περί αντι-ελεγειακού εμποδίου (*vir*) και β) λόγος περί *exclusus amator*, όπου και οι δύο κατηγορίες συνδέονται με σχέση αιτίου και αιτιατού μεταξύ τους.

Το εμπόδιο είναι χρήσιμο στον αποκλεισμένο εραστή – ποιητή, γιατί του προσφέρει υλικό για τεχνάσματα, δόλους (στ. 44, *materiamque dolis*), σε δραματικό αλλά και σε ποιητικό επίπεδο. Αμέσως έρχεται στον νου μας το άλλο ελεγειακό υλικό, που έλειπε από τον Οβίδιο και που ο Έρωτας του το χάρισε με απλοχεριά (βλ. *Am.* 1.1, στ. 19-20, *nec mihi materia est numeris levioribus apta, | aut puer aut longas compta puella comas*). Ο αυτοστοχαστικός ποιητής αναγνωρίζει και επιδεικνύει τα βασικά στοιχεία της ελεγείας (*puella*, εμπόδια) ως απαραίτητα υλικά. Αποκαλύπτει τα συστατικά – συμβάσεις του ελεγειακού κώδικα, που είναι αναγκαία για να διατηρηθεί η ελεγειακή απάτη (*fiction*, ένα σημαντικό στοιχείο και σ' αυτή την ελεγεία) και τα πραγματεύεται με αρκετές δόσεις ειρωνείας. Όπως προαναφέρθηκε (σ. 38), ο Οβίδιος αφηγείται πάντα με ειρωνεία τα εμπόδια του ελεγειακού κώδικα. Από πού όμως πηγάζει αυτό το χαρακτηριστικό;

Η αυτοσυνειδησία του Οβίδιου τον κάνει να βλέπει το ερωτικό πάθος από μια «ανώτερη» σκοπιά, αντί να το βλέπει με την περιορισμένη οπτική του ελεγειακού πρωταγωνιστή του Τίβουλλου και του Προπέριου. Συνεχίζει να βλέπει τον έρωτα με τα μάτια του ποιητή – εραστή (γεγονός που διασώζει τον κώδικα). Από εκεί και μετά όμως «διαχωρίζει αυτές τις δύο έννοιες που νωρίτερα ήταν ταυτόσημες: ως εραστής μοιράζεται την ίδια κατάσταση, όπως και οι υπόλοιποι ελεγειακοί χαρακτήρες. Ως ποιητής κατέχει τον κώδικα και εκμεταλλεύεται το προνόμιο να ορίζει το παιχνίδι των χαρακτήρων αυτών από ψηλά».⁵⁸ Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να δημιουργείται ένταση ανάμεσα στη μυωπική όραση ενός εραστή που είναι έγκλειστος στην οπτική της «κανονικής» υποκειμενικής ελεγείας, και στη διορατικότητα ενός εραστή – ποιητή που δραπετεύει από αυτόν τον κλειστό χώρο, επειδή αναγνωρίζει και αποκαλύπτει τη συμβατικότητα του. Στο σημείο αυτό είναι ο γενέθλιος χώρος της περίφημης οβιδιακής ειρωνείας.⁵⁹

Με άλλα λόγια, η οβιδιακή ειρωνεία δεν εξαρτάται τόσο πολύ από το χιούμορ ή και την παρωδία του ποιητή μας, όπως δηλώνουν κάποιοι μελετητές.⁶⁰ Αποτελεί περισσότερο συνάρτηση της μεταγλωσσικής, μεταποιητικής

58. Conte (1994), 47.

59. Conte (1994), 49-50.

60. Berman (1972), 170.

του αυτοσυνειδησίας. Ο αυτοσυνείδητος ποιητής γνωρίζει τα όρια του ελεγειακού κώδικα και ειρωνεύεται την αξίωσή του να προβάλλει ως αυτόνομος, αυτόαρκης κόσμος. Η ειρωνεία επιτρέπει στον εραστή – ποιητή να αποστασιοποιείται από το ίδιο το δημιούργημά του (π.χ. βλ. στ. 34: *ei mihi, ne monitis torquar ipse meis!*) και κυρίως από τη ρητορική του κώδικά του («ειρωνική απόσταση»⁶¹).

Η ειρωνική απόσταση του ποιητή στην ελεγεία 2.19 είναι πολύ πιο έκδηλη απ' ό,τι στην 1.6. Αυτό τον καθιστά ικανό να ενδύεται –έστω και προσωρινά– και τον ρόλο του *praeceptor amoris* (θυμίζοντάς μας τη *lena* του 1.8, αλλά και τον ρόλο που θα λάβει μόνιμα στην *Ars Amatoria* και στα *Remedia Amoris*). Στο *Am.* 2.19 όμως, ο Οβίδιος δεν είναι μόνο ο δάσκαλος του έρωτα (όπως είναι στην *Ars*) ή μόνο ο αντι-δάσκαλος του έρωτα (όπως είναι στα *Remedia*). Στην ελεγεία αυτή η ελεγειακή υποκειμενικότητα και η διδακτική αντικειμενικότητα είναι δύο χαρακτηριστικά που αναμειγνύονται με αρκετή ειρωνεία, προκειμένου να κατορθώσουν να συνυπάρχει ο εραστής – επίδοξο θύμα (*exclusus amator*) και ο εραστής – δάσκαλος (*praeceptor amoris*).⁶² Στο 2.19 ο Οβίδιος αναλαμβάνει έναν προσωρινό ρόλο, αυτόν του σοφού δάσκαλου, για να μιλήσει για την αναγκαιότητα των εμποδίων και του *exclusus amator* στον ελεγειακό κώδικα, συνεπώς για να τον αποκωδικοποιήσει. Στα δύο ψευδοδιδακτικά έργα ο ρόλος του δάσκαλου είναι μόνιμος και χρησιμοποιείται για να αποδώσει μια πανοραμική εικόνα της ερωτικής συμπεριφοράς. Οι *personae* αυτών των έργων μπορεί να προέρχονται από την υποκειμενική ερωτική ελεγεία, αλλά δεν ανήκουν πλέον στον κώδικά της με την (περι)ορισμένη και μερική οπτική του. Είναι πια κομμάτι ενός ευρύτερου κόσμου. Θα λέγαμε ότι ο ελεγειακός κώδικας, ο οποίος στους *Amores* αρχίζει να αποκωδικοποιείται, στα άλλα έργα είναι πλέον αποκωδικοποιημένος.⁶³

Υιοθετώντας, λοιπόν, τον ρόλο του ερωτικού δάσκαλου στην ελεγεία 2.19, ο Οβίδιος καθιστά πιο φανερό απ' ό,τι στο παρακλαυσίθυρό του (1.6) τη χρησιμότητα του *exclusus amator* στο ελεγειακό σύστημα. Ουσιαστικά, ο ποιητής μας εδώ δεν είναι μόνο *praeceptor amoris*, αλλά είναι κυρίως *praeceptor elegiae*. Διδάσκει τους κανόνες του ελεγειακού παιχνιδιού. Για να γραφεί ένα ελεγειακό παρακλαυσίθυρο, θα πρέπει να έχουμε έναν περιπαθή *exclusus amator*, σαν αυτόν του 1.6, έναν σκληρό *vir* – εμπόδιο του κώδικα, σαν τον θυρωρό του 1.6,

61. Παπαγγελής (2001), 169-170.

62. Η διττή αυτή ιδιότητα του ποιητή στο *Am.* 2.19 έκανε κάποιους μελετητές να μιλήσουν για δονζουανικό κυνισμό. Βλ. Lyne (1980), 276-277 και Holzberg (2002), 59-60.

63. Conte (1994), 51.

και μια *dura domina*, σαν τη *versuta Corinna* (Am. 2.19, στ. 9), που ανήκει στο παρελθόν του ποιητή.⁶⁴ Στην ελεγεία 2.19, μέσω της ερωτικής διδασκαλίας, ο Οβίδιος καθιστά ακόμη πιο σαφή τη συμβατικότητα αλλά και τη χρησιμότητα του μοτίβου του *exclusus amator* στο ελεγειακό είδος.

Κατά τον Holzberg,⁶⁵ ο Οβίδιος με το να αναλαμβάνει σ' αυτή την ελεγεία, έστω και προσωρινά, τον ρόλο του *magister amoris*, αποστασιοποιείται από τους κανόνες που ορίζουν την «κλασική» ερωτική ελεγεία. Πρωτοτυπεί και ταυτόχρονα μεταμορφώνει το είδος της (*generic metamorphosis*). Η γνώμη του Γερμανού φιλόλογου παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον, αλλά έχουμε μια αντίρρηση σ' αυτή: δεν θεωρούμε ότι ο εραστής – ποιητής της 2.19 λαμβάνει το προσωπείο του δάσκαλου, γιατί ο Οβίδιος θέλησε εδώ να τροποποιήσει το ελεγειακό είδος (αναμειγνύοντάς το με στοιχεία διδακτικού έργου). Φορά αυτό το προσωπείο, γιατί θέλει και εδώ να μιλήσει για τα βασικά συστατικά του ελεγειακού συστήματος. Ανανεώνει το είδος καθιστώντας το μεταείδος, δηλαδή μέσω του κώδικα μιλά για τον ίδιο τον κώδικα που γίνεται ο βασικός πρωταγωνιστής του. Μέρος αυτής της ποιητικής μεταγλώσσας είναι και η φιγούρα του *praeceptor amoris*, που επιδεικνύει περισσότερο την «ανώτερη» εποπτεία που έχει ο Οβίδιος πάνω στην υποκειμενική ερωτική ελεγεία.

Στην ελεγεία 2.19 ο Οβίδιος φαίνεται να έχει επηρεαστεί από τον νόμο *lex Iulia de adulteriis coercendis*, που ο Αύγουστος είχε εκδώσει το 18 π.Χ. Ο νόμος αυτός όριζε ότι, αν ένας άνδρας συναινούσε στις μοιχικές σχέσεις της συζύγου του, κατηγορούνταν και καταδικαζόταν για μαστροπεία (*lenocinium*). Ο Οβίδιος υπαινίσσεται αυτό το διάταγμα στην ελεγεία μας (στ. 57, *cum lenone marito*). Ο *vir* της ελεγειακής *puella* πρέπει να καταστήσει τον επίδοξο εραστή της *exclusus amator*, για να μη χαρακτηριστεί ως *leno*. Ο Οβίδιος εδώ βάζει τον αυγούστειο – ηθικό κώδικα στην υπηρεσία του ελεγειακού. Έτσι, ο *vir* πρέπει να υπακούσει στις προτροπές του *non exclusus amator* – ποιητή και για να αποδειχτεί ένας ηθικός Ρωμαίος, αλλά κυρίως πρέπει να υπακούσει

64. Και η Booth (1991), 191 και ο McKeown (1998), 412 γράφουν πως το επίθετο *versutus* είναι αρκετά σπάνιο και σημειώνουν ότι μ' αυτό ο Λίβιος Ανδρόνικος μετέφρασε το πολύτροπος του πρώτου στίχου της *Οδύσσειας*. Πώς όμως το χρησιμοποιεί εδώ ο Οβίδιος; Αναφέρεται –σε δραματικό επίπεδο– στον κυκλοθυμικό χαρακτήρα της Κορίννας; Αν σκεφτούμε ότι το επίθετο συγγενεύει ετυμολογικά με το ουσιαστικό *versus* (= στίχος), φαίνεται εύλογο ότι αναφέρεται στο λογοτεχνικό παρελθόν ποιητή – Κορίννας (*versuta Corinna*= η στιχουργημένη Κορίννα, ίσως η πρώτη έκδοση των *Amores* που πιθανώς να τιτλοφορούνταν Κορίννα;). Μήπως ο Οβίδιος κάνει σ' αυτό το σημείο λόγο για τη δική του *scripta puella* (βλ. Wyke [2002], 46-77);

65. Holzberg (2002), 1-20 και 46-70.

για να παίξει σωστά τον αντι-ελεγειακό του ρόλο. Με αρκετές δόσεις χιούμορ, το αυγούστειο διάταγμα, που εκπροσωπεί το *mos maiorum* και αποτελεί μέρος του επικού κώδικα, γίνεται στην ελεγεία μας βοηθητικό στοιχείο του ελεγειακού συστήματος. Θα λέγαμε ότι εδώ η αυγούστεια ηθική συμβάλλει στο ελεγειακό ήθος.⁶⁶

Όπως προαναφέρθηκε, η γλώσσα του αυτοσυνείδητου ποιητή μας είναι αμφίσημη, με συνέπεια πολλές ελεγείες των *Amores* να είναι ταυτόχρονα και κείμενα ποιητικής. Και στην ελεγεία 2.19 φαίνεται να υπάρχει μια υπολανθάνουσα ποιητολογία. Ο Lateiner⁶⁷ υποστήριξε ότι ο Οβίδιος ομολογεί –μέσω του *non exclusus amator* του– την πίστη του στην καλλιμαχική λογοτεχνική θεωρία. Η πίστη αυτή, σύμφωνα με τον μελετητή, αποδεικνύεται από μια σειρά συγγενών χωρίων του Καλλίμαχου και της ελεγείας *Am.* 2.19. Οι στ. 31-32, *quod licet et facile est quisquis cupit, arbore frondis | carpat et e magno flumine potet aquam*, αντανακλούν το *Επίγραμμα* 28 του Καλλίμαχου: *μισέω και περιφροίτον έρώμενον, ούδ' από κρήνης | πίνω· σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια*. Ο *pinguis amor* του στ. 25 μοιάζει να είναι το θρεφτάρι που ο Απόλλωνας διατάσσει τον ποιητή Καλλίμαχο να διατηρεί παχύ για τις θυσίες –αντίθετα με τη λεπταλέη Μούσα (βλ. Πρόλογος *Αιτίων*, στ. 23-24).⁶⁸ Η δήλωση του ποιητή μας στον στ. 36, *quod sequitur, fugio; quod fugit, ipse sequor*, κατά τον Lateiner πηγάζει από μια καλλιμαχική δήλωση: *χούμος έρωσ τοιόσδε· τὰ μὲν φεύγοντα διώκειν | οἶδε, τὰ δ' ἐν μέσσω κείμενα παρπέταται* (*Επίγρ.* 31, στ. 5-6).⁶⁹ Κάποιοι μελετητές όμως⁷⁰ αν και παραδέχονται την ομοιότητα οβιδιακών – καλλιμαχικών χωρίων, εξέφρασαν αντιρρήσεις σχετικά με την ποιητολογική διάσταση που ο Lateiner υποστήριξε ότι υπάρχει στην ελεγεία 2.19. Η Booth θεωρεί ότι, εφόσον δεν υπάρχουν επαρκείς αποδείξεις που να μας κάνουν να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι ο Οβίδιος, εκεί που μιλά για «έρωτα», εννοεί πραγματικά «ερωτική ποίηση». Ίσως δεν πρέπει να υποστηρίξουμε ότι το ποίημα αυτό μιλά κυρίως για την ποιητική τέχνη, ότι αποτελεί δηλαδή μια προγραμματική ελεγεία, ένα είδος ποιητικού μανιφέστου, όπως ισχυρίστηκε

66. Για περισσότερες πληροφορίες όσον αφορά το κοινωνικό φαινόμενο του *leno maritus*, βλ. Tracy (1976), 62-64.

67. Lateiner (1978), 188-196.

68. Βλ. και 6η *Εκλογή* του Βιργιλίου, στ. 3 κ.εξ.

69. Ο Hardy (1923), 263-264 και η Booth (1991), 92, υποστηρίζουν ότι σ' αυτή του τη δήλωση ο Οβίδιος μάλλον δεν επηρεάστηκε από τον Καλλίμαχο αλλά από τον επιγραμματοποιό Φιλόδημο, *Π. Α.* 12.173.5-6: *ού γάρ έτοιμα βούλομαι, αλλά ποθῶ πᾶν τὸ φυλασσόμενον*.

70. Booth (1991), 92 και McKeown (1998), 408.

ο Lateiner. Πιθανώς η ελεγεία αυτή να μην αποτελεί μια ηχηρή καλλιμαχική ποιητολογική διακήρυξη. Η γνώμη μας είναι, ωστόσο, ότι περιέχει σπέρματα της λογοτεχνικής θεωρίας του Αλεξανδρινού ποιητή, που είναι πλήρως ενσωματωμένα στον λόγο του *non exclusus amator*.

Είδαμε ότι στην ελεγεία 1.6 έχουμε έναν τυπικό *exclusus amator*, μιας και το αντι-ελεγειακό εμπόδιο ανταποκρίνεται στις προσταγές του ελεγειακού κώδικα. Έτσι, ο Οβίδιος συνθέτει ένα ορθόδοξο ελεγειακό παρακλαυσίθυρο. Στην ελεγεία 2.19 θέλει να γράψει ένα παρακλαυσίθυρο, αλλά η απαράδεκτη συμπεριφορά του *vir* δεν τον αφήνει να το κάνει. Γιατί όμως εδώ το αντι-ελεγειακό εμπόδιο δεν είναι συνεργάσιμο στο παιχνίδι με τον εραστή – ποιητή; Με άλλα λόγια, γιατί ο Οβίδιος βάζει τον σύζυγο να είναι τόσο απρόθυμος στο να καταστήσει *exclusus amator* τον εραστή της ελεγειακής *puella*;

Ο ελεγειακός έρωτας είναι μια ανίατη αλλά και μη ιάσιμη νόσος.⁷¹ Στην ελεγεία 2.19 ο εραστής – ποιητής δεν έχει περιθώρια να είναι άρρωστος από έρωτα, καθώς διαθέτει αυτό που ποθεί. Έτσι όμως δεν ανταποκρίνεται στον ρόλο του αναξιοπαθόντος ελεγειακού εραστή (δηλαδή του *exclusus amator*, ρόλο, που, όπως ο Οβίδιος απέδειξε νωρίτερα, στο 1.6, μπορεί να τον υποδυθεί αρκετά καλά). Η έλλειψη εμποδίων στερεί την ερωτική ασθένεια από τον εραστή, του αφαιρεί δηλαδή τον ελεγειακό του χαρακτήρα. Ο εραστής – ποιητής θεραπεύεται από την ανίατη νόσο και γι' αυτό χάνει τη δυνατότητα σύνθεσης ενός τυπικού ελεγειακού παρακλαυσίθυρου. Στο ποίημα 2.19 ο αυτοστοχαστικός και μεταγλωσσικός Οβίδιος παρουσιάζει ένα μη συνεργάσιμο εμπόδιο με σκοπό να αποδομήσει το μοτίβο του *exclusus amator* και τον ελεγειακό κώδικα γενικότερα, αποκαλύπτοντας τις βασικές συμβάσεις του. Παράλληλα, το παράπονο του ερωτικά υγιούς *non exclusus amator* μάς κάνει να θεωρούμε ότι ο Οβίδιος αρχίζει, ίσως, να χάνει σταδιακά το ενδιαφέρον του για την ελεγειακή μορφή και να προσανατολίζεται προς άλλα λογοτεχνικά είδη.⁷²

Amores 2.19 και 3.4: το μοτίβο του *exclusus amator* και τα αντι-ελεγειακά εμπόδια

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω (βλ. σ. 41), οι ελεγείες 2.19 και 3.4 αποτελούν ένα ζεύγος. Είναι και αυτές δίπτυχα ποιήματα (*suasoriae*, ασχολούνται δηλαδή με το ίδιο θέμα από αντίθετες πλευρές), όπως οι ελεγείες 2.7 και 2.8, 3.11^a και 3.11^b. Στην ελεγεία 3.4 ο Οβίδιος πραγματεύεται τα ίδια *leitmotivs* με

71. Conte (1994), 40-43.

72. Π.χ. στο είδος της τραγωδίας βλ. *Am.* 3.1.

αυτά της 2.19, έχοντας όμως αντίστροφο σκοπό: στο προηγούμενο ποίημα συμβούλευε τον *vir* να επιτηρεί την *puella*, να καταστήσει τον εραστή – ποιητή *exclusus amator*, γιατί μόνο έτσι μπορεί να παιχτεί το ελεγειακό παιχνίδι. Στην ελεγεία 3.4 το σενάριο αντιστρέφεται: η αυστηρή επιτήρηση από τον *vir* είναι εντελώς μάταιη, καθώς η *puella* που φοβάται, είναι και αυτή επιρρεπής στους πειρασμούς (βλ. στ. 3-10). Ταυτόχρονα όμως η αυστηρή φύλαξη έχει ως αποτέλεσμα να μεγαλώνει και ο πόθος των επίδοξων εραστών (βλ. στ. 25-32). Ο *vir* της 3.4 με τη συμπεριφορά του συντηρεί τη φιγούρα του *exclusus amator*. Ο Οβίδιος τον συμβουλεύει ότι, αν επιθυμεί να ελαχιστοποιηθούν οι εραστές της συντρόφου του, πρέπει να υιοθετήσει τη συμπεριφορά του *vir* της 2.19 (*Ieno maritus*). Καθιστώντας, μάλιστα, τους εραστές από *exclusos receptos*, θα επωφεληθεί και ο ίδιος (βλ. στ. 43-48).⁷³

Αυτό που προκαλεί εντύπωση στον αναγνώστη των δύο αυτών ελεγείων, είναι ότι και στις δύο ο ποιητής χρησιμοποιεί ακριβώς τα ίδια μυθολογικά *exempla* (Δίας και Ιώ, Δίας και Δανάη, βλ. 2.19, στ. 27-30, και 3.4, στ. 19-22), έχοντας όμως αντίθετο στόχο. «Στη 2.19 χρησιμοποιεί αυτά τα παραδείγματα για να δείξει πώς πρέπει να συμπεριφέρεται κανείς στις γυναίκες, ενώ στην 3.4 τα χρησιμοποιεί για να δείξει πώς δεν πρέπει να τους συμπεριφέρεται».⁷⁴ Η χρήση όμοιων παραδειγμάτων σε διαφορετικά (και αντίθετα) συμφραζόμενα είναι ενδεικτική της πρόθεσης που είχε ο Οβίδιος: να παρακινήσει τον αναγνώστη του να συσχετίσει τα δύο ποιήματα και να αντιληφθεί την ευελιξία και την προσαρμοστικότητα του ελεγειακού λόγου (*discourse*). Ο αυτοσυνείδητος ποιητής μας επιδεικνύει άλλη μια σύμβαση του ελεγειακού κώδικα (*exempla*), που, σύμφωνα με τις περιστάσεις, μπορεί να μεταμορφώνεται αναλόγως. Η διττή και αντίστροφη λειτουργία των μυθολογικών παραδειγμάτων αποκαλύπτει τη συμβατικότητα τους μέσα στο ελεγειακό σύστημα. Για άλλη μια φορά ο Οβίδιος φαίνεται να ξεγυμνώνει τον κώδικά του, να τον αποκωδικοποιεί.

Και στις δύο ελεγείες ο Οβίδιος έχει επηρεαστεί από τον νόμο *lex Iulia de adulteriis coercendis* (βλ. σ. 44-45). Ενώ όμως στη 2.19 αυτό που υποστηρίζει είναι ότι ο *vir* πρέπει να υπακούσει στο αυγούστειο διάταγμα και για να φανεί ηθικός Ρωμαίος, αλλά κυρίως για να παίξει σωστά τον αντι-ελεγειακό του ρόλο, στην 3.4 αντιστρέφει τα πράγματα. Ο *vir* επιβάλλεται να δέχεται τους εραστές της συντρόφου του για δύο κύριους λόγους: πρώτον, γιατί έτσι δεν θα φανεί αγροίκος (στ. 37, *rusticus*), ότι αγνοεί δηλαδή τους αστικούς τρόπους και την ιστορία της ίδρυσης της Ρώμης (αρπαγή γυναικών της Σαβίνης, βλ. στ.

73. Davis (1989), 48-52.

74. Greene (1994), 346.

37-40)· δεύτερον, γιατί θα αποκομίσει και ο ίδιος κέρδη, αν συμπεριφερθεί ως *leno* της δικής του *puella* (βλ. στ. 46-48). Ο ποιητής μας φαίνεται σ' αυτό το σημείο να ειρωνεύεται τον νόμο περί μοιχείας. Ο *vir* της 3.4 είναι ένας ηθικός πολίτης, μα αυτό έχει ως συνέπεια και να μην είναι σε θέση να αποβάλλει τους *exclusos amatores* –αφού *omnibus exclusis intus adulter erit* (στ. 8)– αλλά και να χάνει το όφελος από τη μαστροπεία της συντρόφου του.⁷⁵ Η λύση είναι να μετατραπεί στον *vir* της ελεγείας 2.19. Ένας αδιάφορος σύζυγος, που όμως με αυτή του τη συμπεριφορά έχει κατορθώσει να ελαχιστοποιήσει το πάθος του ποιητή – επίδοξου *exclusus amator*. Και πάλι φαίνεται ότι ο ποιητής μας θέλει από τον αναγνώστη του να συλλάβει την ευελιξία του ελεγειακού discourse. Στην ελεγεία 2.19 η *lex Iulia* χρησιμοποιείται από τον Οβίδιο για να αφυπνίσει τον *leno maritus*, έτσι ώστε αυτός να σταθεί ως εμπόδιο στην παράνομη σχέση και να συντηρήσει με αυτόν τον τρόπο το ελεγειακό παιχνίδι. Στην 3.4 ισχυρίζεται ότι ο αυγούστειος νόμος είναι, ουσιαστικά, μάταιος, καθώς η γυναίκα που έχει *adulteram mentem* (στ. 5), θα απατήσει τον σύντροφό της είτε υπάρχουν εμπόδια είτε όχι. Η θεραπεία για τον αφανισμό της φιγούρας του *exclusus amator* μοιάζει να είναι ο χαρακτήρας του *vir* της 2.19. Ο Οβίδιος επιδεικνύει από δύο αντίστροφες οπτικές γωνίες τη ματαιότητα του αυγούστειου νόμου, αλλά κυρίως τη συμβολή που μπορεί να έχει στη διατήρηση της φιγούρας του *exclusus amator* αλλά και του ελεγειακού σεναρίου γενικότερα. Και εδώ αποκαλύπτεται για άλλη μια φορά η *inventio* του ποιητή μας, αλλά κυρίως επιδεικνύεται ξανά η προσαρμοστικότητα του ελεγειακού discourse.

Και στην ελεγεία 3.4, όπως και στη 2.19, ο Οβίδιος υιοθετεί τον ρόλο του *praeceptor amoris* (βλ. σ. 43-44). Εδώ όμως φαίνεται να είναι ένας πιο αντικειμενικός δάσκαλος. Στη 2.19 ο *non exclusus amator* ήταν το ίδιο πρόσωπο με τον σοφό ερωτικό καθηγητή. Στην ελεγεία του τρίτου βιβλίου όμως αυτές οι δύο φιγούρες δεν φαίνεται να ταυτίζονται. Ο ποιητής διδάσκει τον *vir* ποια πρέπει να είναι η συμπεριφορά του απέναντι στη σύντροφό του και στους εραστές της. Δεν αναφέρει ότι είναι και αυτός ένας από αυτούς. Είναι πιο αποστασιοποιημένος από τον δάσκαλο της 2.19, πράγμα που τον κάνει να μοιάζει αρκετά με τον καθηγητή της *Ars Amatoria* και των *Remedia Amoris*.

Ενώ στην ελεγεία 2.19 ο ποιητής – *non exclusus amator* διδάσκει ότι ερωτική ελεγεία χωρίς αντι-ελεγειακό εμπόδιο δεν γράφεται, στην 3.4 διδάσκει το

75. Lyne (1980), 277-280, Davis (1989), 48-52 και 76-79, καθώς και Greene (1994), 344-347, που, ύστερα από ένα φεμινιστικό crescendo, σημειώνει (346): «στα *Am.* 2.19 και 3.4 ο *amator* του Οβίδιου “παζαρεύει” την *puella* με τον σύζυγό της σαν να πρόκειται για ένα αντικείμενο». Βλ., επίσης, Hallett (2002), 329.

αντίθετο. Τα εμπόδια που αντιστρατεύονται τον ελεγειακό μύθο, μπορεί να ενισχύουν τη φιγούρα του αποκλεισμένου εραστή και να ενδυναμώνουν τον έρωτα, αλλά σε αρκετές περιπτώσεις μπορεί να αποδειχτούν εντελώς μάταια (βλ. στ. 7-8, *nec corpus seruare potes, licet omnia claudas; | omnibus exclusis in-tus adultery erit*). Ένας *exclusus amator* είναι δυνατό να προέλθει και χωρίς να υπάρχουν εμπόδια από την πλευρά ενός *vir*, αν η ελεγειακή *puella* είναι πραγματικά αγνή και τίμια, σαν άλλη Πηνελόπη (βλ. στ. 23-24, *Penelope mansit, quamvis custode carebat, | inter tot iuvenes intemerata procos*). Οι φύλακες της *puella* (σαν τον *ianitor* της 1.6 ή τον *custos* Βαγόα της 2.2) μπορεί να είναι και περιττοί για το ελεγειακό παιχνίδι, αλλά και να καρπώνονται αδικώς τον έπαινο για την τιμιότητά της (βλ. στ. 35-36, *scilicet ut possit custos «ego» dicere «feci», | in laudem servi casta sit illa tui?*). Τα αντι-ελεγειακά εμπόδια είναι χρήσιμα στο μοτίβο του *exclusus amator*, και γενικότερα στην υποκειμενική ερωτική ελεγεία. Αρκετές φορές είναι, μάλιστα, και απαραίτητα. Αυτό όμως που φαίνεται να υποστηρίζει σ' αυτό το ποίημα ο αυτοσυνείδητος ποιητής μας είναι ότι ερωτική ελεγεία μπορεί να γραφεί και χωρίς αυτά τα εμπόδια. Ο ελεγειακός κώδικας είναι ρευστός και μπορεί να μεταβάλλεται ανάλογα με την εκάστοτε ποιητική πρόσληψη.

Και στις δύο ελεγείες διαφαίνεται αυτή η ανώτερη εποπτεία του σοφού εραστή – ποιητή, που του επιτρέπει να αναλαμβάνει –έστω και προσωρινά– τον ρόλο του ερωτικού καθηγητή και έτσι να φανερώνει τη ρητορική του ελεγειακού κώδικα. Ο Οβίδιος, ως *praeceptor elegiae* που είναι, διδάσκει στο ζεύγος αυτών των ελεγειών ότι τα εμπόδια του έρωτα είναι άλλοτε χρήσιμα στο ελεγειακό σενάριο και άλλοτε όχι. Δεν μας δίνει την εντύπωση ότι φάσκει και αντιφάσκει. Χρησιμοποιώντας όλη τη ρητορική *fides* που τον διακρίνει,⁷⁶ αποκαλύπτει ότι και τα *impedimenta amoris* αποτελούν συμβάσεις, ένα ουσιαστικότερο τμήμα της ελεγειακής «απάτης» (fiction). Ο κυρίαρχος του ελεγειακού παιχνιδιού, ο ίδιος ο ποιητής, τα χειρίζεται όπως εκείνος επιθυμεί και άλλες φορές τα καλεί να παίξουν τον ρόλο τους στον κώδικα (στην ελεγεία 2.19), ενώ άλλες όχι (στην ελεγεία 3.4). Στη 2.19 ο Οβίδιος συμβουλεύει την ελεγειακή *puella* να «το παίξει δύσκολη» (βλ. στ. 19-24). Στην 3.4 λέει στον σύζυγο *vultusque severos | exue* (στ. 43-44), να αφαιρέσει δηλαδή το προσωπείο της ζήλιας από πάνω του. Έτσι, καταλαβαίνουμε ότι οι ελεγειακοί χαρακτήρες (και τα αντι-ελεγειακά εμπόδια) μοιάζουν με ηθοποιούς που, ανάλογα με τις περιστάσεις, υποκρίνονται για να ανταποκριθούν στην «απάτη» του έργου που συμμετέχουν.⁷⁷

76. Allen (1950), 145-160.

77. Davis (1989), 79.

Το πρώτο που διακρίνουμε συσχετίζοντας αυτό το ζεύγος των ελεγείων, είναι η πλουσιότερη ρητορική παιδεία του Οβίδιου. Το σημαντικότερο όμως είναι ότι και εδώ διαπιστώνουμε την αποκωδικοποίηση του ελεγειακού κώδικα. Ο αυτοστοχαστικός ποιητής στην ελεγεία 2.19 τονίζει τη σημαντικότητα των αντι-ελεγειακών εμποδίων στο μοτίβο του *exclusus amator*. Στην 3.4 φαίνεται να υποστηρίζει ότι τα εμπόδια αυτά δεν είναι πάντα απαραίτητα για τη διατήρηση της μορφής του αποκλεισμένου εραστή, αλλά και του ελεγειακού σεναρίου γενικότερα. Ο Οβίδιος, λοιπόν, αποδομεί τα εμπόδια του έρωτα παρουσιάζοντάς τα ως υπερ-αναγνωρίσιμες ελεγειακές συμβάσεις, που, καθώς αποτελούν ζωντανό κομμάτι της ελεγειακής ματαιότητας και «αυταπάτης», είναι σε θέση να μεταμορφώνονται και να παρουσιάζονται ως απαραίτητα (2.19) ή περιττά (3.4) ελεγειακά υλικά. Παράλληλα, αποκωδικοποιεί και το μοτίβο του *exclusus amator*, επιδεικνύοντας τις ευμετάβλητες φιγούρες που το επηρεάζουν (π.χ. ο *vir* της 2.19 και της 3.4).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Έκδοση κειμένου *Amores*

Kenney, E. J., *P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina Faciei Femineae, Ars Amatoria, Remedia Amoris*, Oxford 1961.

Σχολιασμένες εκδόσεις

Barsby, A., *Ovid's Amores. Book One* (ed. with translation and running commentary), Oxford 1973.

Booth, J., *The second Book of Amores* (ed. with translation and commentary), Warminster 1991.

McKeown, J. C., *Ovid: Amores*, vol. I: *Text and Prolegomena*, Liverpool 1987, vol. II: *A Commentary on Book One*, Leeds 1989, vol. III: *A Commentary on Book Two*, Leeds 1998.

Μελέτες και άρθρα

Allen, A. W., «Sincerity and the Roman elegists», *CPh* 45 (1950), 145-160.

Anderson, W. S., «Hercules Exclusus: Propertius 4.9», *AJP* 85 (1964), 1-12.

Βαϊόπουλος, Β., *Η έννοια της ελπίδος στην ρωμαϊκή ελεγειακή ποίηση, διδακτορική διατριβή*, Αθήνα 1999.

Berman, K., «Some Propertian Imitations in Ovid's *Amores*», *CPh* 67 (1972), 170-177.

Boyd, B. W., *Ovid's Literary Loves, Influence and Innovation in the Amores*, Ann Arbor 2000.

Cairns, F., *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, 2η έκδοση, Michigan 2007.

Caro, A., *Si qua fides. Gli Amores di Ovidio e la persuasione elagiacca*, Palermo 2003.

Conte, G. B., *Genres and Readers* (μετάφραση στην αγγλική G. W. Most), Baltimore 1994.

Copley, F. O., «On the origin of Certain Features of the *Paraclausithyron*», *TAPA* 73 (1942), 96-107.

—, *Exclusus amator. A study in Latin Love Poetry*, Amer. Phil. Assoc. Philol. Monogr. 17, Madison 1956.

Davis, J. T., *Fictus adulter. Poet as actor in the Amores*, Amsterdam 1989.

Dimundo, R., *L'elegia allo specchio. Studi sul I libro degli Amores di Ovidio*, Bari 2000.

Greene, E., «Sexual Politics in Ovid's *Amores* 3.4, 3.8 and 3.12», *CPh* 89 (1994), 344-350.

Griffin, J., *Latin Poets and Roman Life*, Oxford 1985.

Hallett, J. P., «The Role of Women in Roman Elegy, Counter-Cultural Feminism», στο P. A. Miller (ed.), *Latin Erotic Elegy. An Anthology and Reader*, London – New York 2002.

Hardy, W. G., «On Ovid *Am.* 2.19 and 3.4», *CPh* 18 (1923), 263-264.

Hinds, S. E., *Allusion and Intertext*, Cambridge 1998.

Holzberg, N., *Ovid: The Poet and his Work* (μετάφραση στην αγγλική G. M. Goshgarian), Ithaca and London 2002.

Kenney, E. J., «Review of Copley's *Exclusus Amator*», *CR* 8 (1958), 48-49.

- Laigneau, S., «Ovide, *Amores* 1.6: un paraclausithyron très ovidien», *Latomus* 59 (2000), 317-326.
- Lateiner, D., «Ovid's homage to Callimachus and Alexandrian poetic theory (*Am.* ii 19)», *Hermes* 106 (1978), 188-196.
- Lenz, F., *Ovid, die Liebeselegien*, Berlin 1965.
- Luck, G., *The Latin Love Elegy*, 2η έκδοση, London 1969.
- Lyne, R. O. A. M., *The Latin Love Poets from Catullus to Horace*, Oxford 1980.
- Morgan, K., *Ovid's Art of Imitation. Propertius in the Amores*, Mnemosyne Suppl. 47, Leiden 1977.
- Murgatroyd, P., «Militia amoris and the Roman Elegists», *Latomus* 34 (1975), 59-79.
- Παπαγγελής, Θ., *Οβιδίου Ερωτική Τέχνη (μετάφραση και ένα δοκίμιο για Λατίνους εραστές)*, 2η έκδοση, Αθήνα 2001.
- , *Η Ποιητική των Ρωμαίων «Νεωτέρων»*, Αθήνα 2002.
- Ross, D. O., *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy and Rome*, Cambridge 1975.
- Tracy, V. A., «The leno – maritus», *CJ* 72 (1976), 62-64.
- Vaiopoulos, V., «Léandre dans Ov. *Her.* 18: conformation avec les stéréotypes et dépassement de l'identité élégiaque», *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 11 (2009), 77-128.
- , «Exclusus amator dans Ovide, Epist. 18 et 19. Traits du paraclausithyron», *Athenaum* 90 (2010), 153-172.
- Watson, L., «Ovid *Amores* 1.6: A parody of a hymn?», *Mnemosyne* 35 (1982), 92-102.
- Wyke, M., *The Roman Mistress*, Oxford 2002.
- Yardley, J. C., «The elegiac paraclausithyron», *Eranos* 76 (1978), 19-34.
- , «Propertius' 4.5, Ovid *Amores* 1.6 and Roman Comedy», *PCPhS* 213 (1987), 179-189.