



ΔΗΜΟΚΡΙΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΡΑΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ
ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ



**Επυλλιακά χαρακτηριστικά στον μύθο του Ορφέα
στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου
(Οβ. *Μετ.* 10.1-11.66)**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΕΙΔΙΚΕΥΣΗΣ

Βασιλεία Κεσκινίδου, ΑΕΜ: 60112

Επιβλέπων Καθηγητής: Γεώργιος Παρασκευιώτης, Επίκουρος
Καθηγητής του Τ.Ε.Φ.-Δ.Π.Θ.

Κομοτηνή, 2025



ΔΗΜΟΚΡΙΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΡΑΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ
ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ



ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ:
ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΕΙΔΙΚΕΥΣΗΣ

Επυλλιακά χαρακτηριστικά στον μύθο του Ορφέα στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου (Οβ. Μετ. 10.1-11.66)

Βασιλεία Κεσκινίδου, Α.Μ. 60112

Η παρούσα Μεταπτυχιακή Εργασία Ειδίκευσης υποβλήθηκε στο Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας του Δημοκριτείου Πανεπιστημίου Θράκης για την απόκτηση του τίτλου μεταπτυχιακών σπουδών ειδίκευσης στη Κλασική Φιλολογία.

ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Επιβλέπων Καθηγητής: Γεώργιος Παρασκευιώτης, Επίκουρος Καθηγητής του Τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας Δ.Π.Θ.

2^ο Μέλος: Χαρίλαος Μιχαλόπουλος, Αναπληρωτής Καθηγητής του Τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας Δ.Π.Θ.

3^ο Μέλος: Γαβριήλ Ευαγγέλου, Επίκουρος Καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας του Ιονίου Πανεπιστημίου

Κομοτηνή, 2025



ΔΗΜΟΚΡΙΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΡΑΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ
ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ



POSTGRADUATE COURSE
«TEXTS AND CULTURE»

MASTER DISSERTATION

Epyllion Characteristics in the Myth of Orpheus in Ovid' s *Metamorphoses* (Ov. *Met.* 10-1-11.66)

Vasileia Keskinidou, Registration Number: 60112

A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master in
Classical Philology, Department of Greek Philology, Democritus University of Thrace.

COMMITTEE OF EXAMINERS

Supervisor: Georgios Paraskeviotis, Assistant Professor, Department of Greek
Philology, D.U.T.h.

Member 2: Charilaos Michalopoulos, Associate Professor, Department of Greek
Philology, D.U.T.h.

Member 3: Gavriil Evangelou, Assistant Professor, Department of History, Ionian
University

Komotini, 2025

Η έγκριση της παρούσας Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας από το Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας του Δημοκριτείου Πανεπιστημίου Θράκης δεν υποδηλώνει αποδοχή των γνώμών της συγγραφέως (παρ. 2 του άρθρου 202 του ν. 5343/1932)

Βεβαιώνεται ότι η Βασιλεία Κεσκινίδου είναι συγγραφέας της παρούσας εργασίας και ότι έχει αναφέρει ή παραπέμπει σε αυτή, ρητά και συγκεκριμένα, όλες τις πηγές, από τις οποίες έκανε χρήση δεδομένων, ιδεών, προτάσεων ή λέξεων, είτε αυτές μεταφέρονται επακριβώς (στο πρωτότυπο ή μεταφρασμένες) είτε παραφρασμένες. Επίσης βεβαιώνεται ότι αυτή η εργασία με τίτλο «Επυλλιακά χαρακτηριστικά στον μύθο του Ορφέα στις Μεταμορφώσεις του Οβιδίου (Οβ. Μετ. 10.1-11.66)» είναι πρωτότυπη και προετοιμάστηκε από την Βασιλεία Κεσκινίδου ειδικά για το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Κείμενα και Πολιτισμός» του Τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας της Σχολής Κλασικών και Ανθρωπιστικών Σπουδών του Δημοκριτείου Πανεπιστημίου Θράκης. Η συγγραφή της εργασίας πραγματοποιήθηκε εξολοκλήρου από την κ. Βασιλεία Κεσκινίδου, υπό την καθοδήγηση και τις υποδείξεις του επιβλέποντα Καθηγητή κ. Γεωργίου Παρασκευιώτη, και κατά τη διάρκεια εκπόνησης και συγγραφής της εργασίας τηρήθηκαν τα προβλεπόμενα από τον νόμο και τον αντίστοιχο εσωτερικό κανονισμό του Τμήματος. Έγιναν πλήρως σεβαστές οι Αρχές της Ακαδημαϊκής Ηθικής και του Κώδικα Δεοντολογίας, οι οποίες απαγορεύουν την παραποίηση των ερευνητικών/πνευματικών αποτελεσμάτων, την αναφορά ψευδών στοιχείων, την κατάχρηση της διανοητικής ιδιοκτησίας τρίτων και τη λογοκλοπή.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η παρούσα διπλωματική εργασία δεν θα μπορούσε να ολοκληρωθεί χωρίς την πολύτιμη συμβολή και στήριξη ανθρώπων που στάθηκαν δίπλα μου σε κάθε στάδιο αυτής της διαδρομής.

Θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Γεώργιο Παρασκευιώτη για την καθοδήγηση, την ενθάρρυνση και την εμπιστοσύνη που μου έδειξε καθ' όλη τη διάρκεια της έρευνάς μου. Η επιστημονική του καθοδήγηση υπήρξε καθοριστική για την εξέλιξη της εργασίας αυτής. Ευχαριστώ ιδιαίτερα τον κ. Χαρίλαο Μιχαλόπουλο, για τις παρατηρήσεις του, την αμέριστη υποστήριξή του και το γόνιμο επιστημονικό διάλογο που συνέβαλε στον εμπλουτισμό της σκέψης μου. Θα ήθελα, επίσης, να ευχαριστήσω την κ. Γαβριήλ Ευαγγέλου για τις εύστοχες παρατηρήσεις του, τα θετικά του σχόλια και τη γενικά υποστηρικτική στάση του απέναντι στην εργασία μου.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στον σύζυγό μου, Αλέξανδρο, για την αμέριστη υπομονή, κατανόηση και εμπύχωση σε κάθε βήμα αυτής της προσπάθειας. Η στήριξή του υπήρξε ανεκτίμητη. Τέλος, ευχαριστώ θερμά την οικογένειά μου, που με στηρίζει αδιάκοπα με αγάπη και εμπιστοσύνη, αποτελώντας σταθερό σημείο αναφοράς στη ζωή και τις επιλογές μου. Η ηθική τους στήριξη και η παρουσία τους, ακόμη και στις πιο απαιτητικές στιγμές, υπήρξαν για μένα πηγή δύναμης και ενθάρρυνσης σε όλη τη διάρκεια αυτής της διαδρομής.

Σε όλους αυτούς, αφιερώνω την παρούσα εργασία με ειλικρινή εκτίμηση και ευγνωμοσύνη.

Πίνακας περιεχομένων

Πίνακας περιεχομένων	7
Περίληψη	8
Summary	9
Εισαγωγή: Το επύλλιο και τα χαρακτηριστικά του.....	10
1. Ο μύθος του Ορφέα και της Ευρυδίκης (10.1-11.66)	15
2. Ο μύθος του Κυπάρισσου (10.106-147)	33
3. Ο μύθος του Γανυμήδη (10.155-161)	34
4. Ο μύθος του Υάκινθου (10.162-219)	35
5. Ο μύθος των Κεραστών-Προποιτίδων (10.220-242).....	38
6. Ο μύθος του Πυγμαλίωνα (10.243-297)	41
7. Ο μύθος της Μύρρας (10.298-502)	44
8. Ο μύθος του Άδωνη (10.503-559 και 708-727).....	46
9. Ο μύθος του Ιππομένη και της Αταλάντης (10.560-707)	47
Συμπεράσματα	50
Βιβλιογραφία	52

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία μελετά τα επυλλιακά χαρακτηριστικά στα βιβλία 10 και 11 των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου, εστιάζοντας στην ιστορία του Ορφέα και της Ευρυδίκης. Σκοπός της είναι να αναδείξει τον τρόπο με τον οποίο ο Οβίδιος αξιοποιεί τις τεχνικές του επύλλιου, ενός λογοτεχνικού (υπο)είδους που αναπτύχθηκε στην ελληνιστική και ρωμαϊκή περίοδο, και συνδυάζει χαρακτηριστικά του έπους και της λυρικής ποίησης. Η ανάλυση επικεντρώνεται στην υπονόμηση των επικών ηρώων και θεών, την παρουσίασή τους μέσα σε ανθρώπινες και καθημερινές καταστάσεις, καθώς και στην έντονη συναισθηματική φόρτιση της αφήγησης.

Επιπρόσθετα, εξετάζεται η χρήση του παρεκβατικού στοιχείου, η ένταξη ιστοριών και μικρότερων επεισοδίων μέσα στη βασική αφήγηση και η υφολογική ποικιλία, καθώς ο Οβίδιος συνδυάζει διάφορα λογοτεχνικά είδη. Μέσω της εξέτασης του ποιήματος 64 του Κάτουλλου και του επύλλιου του Αρισταίου στον Βεργίλιο (*Γεωργικά* 4), τα οποία θεωρούνται επύλλια, η εργασία αναδεικνύει τις κοινές αφηγηματικές τεχνικές και τονίζει τη συνέχιση της επυλλιακής παράδοσης στον Οβίδιο, προσαρμοσμένη στις ανάγκες και τα θέματα του έργου του.

Η παρούσα μελέτη εντάσσεται στο πλαίσιο της ερευνητικής δραστηριότητας που σχετίζεται με το επύλλιο και τη λογοτεχνική παραγωγή της πρώιμης αυτοκρατορικής περιόδου. Συμβάλλει στην εμβάθυνση της κατανόησης του τρόπου με τον οποίο ο Οβίδιος επανερμηνεύει και αναπλάθει την επυλλιακή παράδοση, προσαρμόζοντάς την στις αισθητικές και θεματικές απαιτήσεις των *Μεταμορφώσεων*.

Λέξεις κλειδιά: Επύλλιο, Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις*, Ορφέας και Ευρυδίκη, Κάτουλλος, Βεργίλιος, *Γεωργικά*.

Summary

This MA thesis examines the epyllion characteristics in Books 10 and 11 of Ovid's *Metamorphoses*, focusing on the story of Orpheus and Eurydice. Its aim is to highlight the way in which Ovid employs the techniques of the epyllion, a literary genre that developed during the Hellenistic and Roman times, combining features of epic and lyric poetry. The analysis centers on the subversion of epic heroes and gods, their depiction through human and everyday situations, as well as the intense emotional charge of the narrative.

Additionally, the study explores the use of digressions, the incorporation of embedded stories and smaller episodes within the main narrative, and stylistic variety, as Ovid blends different literary genres. By examining Catullus 64 and the epyllion of Aristaeus in Vergil's *Georgics* 4, both considered epyllia, this thesis highlights common narrative techniques and underscores the continuation of the epyllion tradition in Ovid, adapted to the themes and artistic needs of his work.

This study is situated within the field of research concerning the epyllion and the literary production of the early Imperial period. It contributes to a deeper understanding of the ways in which Ovid reinterprets and reshapes the epyllion tradition, adapting it to the aesthetic and thematic demands of the *Metamorphoses*.

Keywords: Epyllion, *Metamorphoses*, Ovid, Orpheus and Eurydice, Catullus, *Georgics*, Virgil

Εισαγωγή:

Το επύλλιο και τα χαρακτηριστικά του

Το επύλλιο αποτελεί ένα λογοτεχνικό (υπο)είδος που άνθησε κυρίως κατά την ελληνιστική και ρωμαϊκή περίοδο, διατηρώντας μια ενδιάμεση θέση ανάμεσα στο εκτενές ηρωικό έπος και τη λυρική ποίηση. Οι Ρωμαίοι «Νεωτετικοί» (*Poetae Novi*) ποιητές επεδίωξαν την ανανέωση της λατινικής ποιητικής παράδοσης μέσω της υιοθέτησης θεματικών και μορφολογικών χαρακτηριστικών που είχαν αναπτυχθεί στην ελληνιστική Αλεξάνδρεια.¹ Ο όρος *επύλλιον* («μικρό έπος»),² χρησιμοποιήθηκε από τους μελετητές του 19ου αιώνα για να περιγράψει αφηγηματικά ποιήματα σε δακτυλικό εξάμετρο που διακρίνονται για την περιορισμένη (σε σχέση με το έπος) έκτασή τους και την εστίασή τους σε συγκεκριμένα, συνήθως απόκρυφα, μυθολογικά επεισόδια της ζωής ενός ήρωα.³ Σε αντίθεση με τα ομηρικά έπη, που παρουσιάζουν εκτεταμένες αφηγήσεις ηρωικών κατορθωμάτων, το επύλλιο εστιάζει περισσότερο στον άνθρωπο μέσα από ένα μικρότερο, αυτοτελές αφηγηματικό σύνολο, συχνά με έντονα λυρικά και δραματικά στοιχεία.⁴ Με άλλα λόγια, μολονότι αρχικά δημιουργεί την εντύπωση ότι διατηρεί επική μορφή, σταδιακά αποδομεί τα επικά της γνωρίσματα και καταλήγει σε ένα αποτέλεσμα που διατηρεί ελάχιστα το επικό ύφος.⁵

Η σύγχρονη έρευνα αναγνωρίζει ως επύλλια την *Εκάλη* του Καλλίμαχου, κάποια *Ειδύλλια* του Θεόκριτου (*Είδ.* 13, 24, και 25), την *Εύρώπη* του Μόσχου, ενώ στη λατινική γραμματεία το μοναδικό σωζόμενο επύλλιο είναι το ποίημα 64 του Κάτουλλου.⁶ Στη νεωτερική γενιά ως συγγραφείς επυλλίων αναγνωρίζονται ο Κάλβος με την *Ιο*, ο Κίννας με τη *Zmyrna*, ο Καικίλιος με τη *Magna Mater*, ο Βαλέριος Κάτων με τη *Dictynna* και ο Κορνιφίκιος με τον *Glaucus*.⁷ Τα επύλλια, αν και συχνά παρουσιάζονται ως αυτοτελή ποιητικά έργα, μπορούν επίσης να ενσωματωθούν σε ευρύτερες ποιητικές συνθέσεις, διατηρώντας ωστόσο την αφηγηματική τους αυτονομία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το επεισόδιο του Αρισταίου (Βεργ.

¹ Pavlock (1990) 115-116.

² Gutzwiller (1981) 1.

³ Το υποκοριστικό επύλλιον φαίνεται να καθιερώνεται ως λογοτεχνικός όρος για πρώτη φορά προς το τέλος του 2ου αιώνα μ.Χ. από τον Αθήναιο στο έργο του *Δειπνοσοφισταί* (2.65a), όπου χρησιμοποιείται για να περιγράψει ένα σύντομο έπος αποδιδόμενο στον Όμηρο με τον τίτλο *Επικιχλίδες*.

⁴ Παπιάς, Καρακάσης και Παπαδοπούλου (2023) 77-78.

⁵ Φυντίκογλου (2007) 146. Βλ. επίσης Παπαγγελής (2002) 169.

⁶ Hollis (2006) 144. Βλ. επίσης Harrison (2007) 27 με υποσ. 79 και 161 όπου ο μελετητής κατατάσσει και το μετα-οβιδιανό *Ciris* στο (υπο)είδος του επυλλίου.

⁷ Allen (1940) 1 με υποσ. 1. Βλ. επίσης Παπαγγελής (2002) 100-101.

Γεωργ. 4.281-558), το οποίο συνδυάζει μυθολογικά στοιχεία με διδακτική λειτουργία, προσδίδοντας στο έργο επυλλιακή διάσταση μέσα στο πλαίσιο ενός εκτενέστερου ποιητικού συνόλου. Αντίστοιχα, η μυθολογική ιστορία της Πασιφάης (Βεργ. *Εκλ.* 6.45–60), μολονότι συνιστά μια σύντομη και δραματική αφήγηση που φωτίζει την τραγική μορφή της Κρητικής βασίλισσας, συγκεντρώνει επυλλιακά χαρακτηριστικά χωρίς, ωστόσο, να διαθέτει πλήρη αφηγηματική αυτονομία. Για τον λόγο αυτό, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί περισσότερο ως παρέκβαση με επυλλιακές αποχρώσεις⁸ παρά ως ολοκληρωμένο επύλλιο.⁹

Τα χαρακτηριστικά που συνθέτουν την ποιητική μορφή του επυλλίου είναι πολλά χωρίς ωστόσο να εμφανίζονται στο σύνολό τους σε κείμενα που χαρακτηρίζονται ως επύλλια από τους μελετητές.¹⁰ Αρχικά, τα επύλλια είναι σύντομα (ὀλιγοστιχία), σχετίζονται με το αφηγηματικό έπος και διαπιστώνεται η τριτοπρόσωπη αφήγηση ενός μυθικού θέματος. Επιπρόσθετα, το μέτρο είναι σε δακτυλικό εξάμετρο με ιδιαίτερη προτίμηση των επυλλιακών ποιητών στους σπονδειαζόντες στίχους (δηλαδή η κάλυψη του τέταρτου ποδός με σπονδείο — —).¹¹ Οι συγκεκριμένοι ποιητές αυτής της παράδοσης υιοθετούν τεχνικές που διαφοροποιούνται από το παραδοσιακό ηρωικό έπος, προσφέροντας μια πιο εκλεπτυσμένη, προσωπική και συναισθηματικά φορτισμένη αφήγηση. Οι χαρακτήρες συχνά υπονομεύονται (ανοικείωση), διότι προσπαθούν να αντιγράψουν ή να κατορθώσουν επιτεύγματα που είτε δεν συμβαδίζουν με την ηρωική τους φύση (π.χ. Θησέας, Ηρακλής) είτε είναι πέρα από τις ανθρώπινες δυνατότητές τους (π.χ. Αρισταίος), καθώς κάποιες φορές πρόκειται για χαρακτήρες ταπεινής καταγωγής (π.χ. βοσκοί, γεωργοί, γυναίκες και μικρά παιδιά). Η ιδιαίτερη προσέγγιση

⁸ Βλ. Παπαγγελής (1995) 150 που θεωρεί το συγκεκριμένο απόσπασμα ως επύλλιο σε σμίκρυνση.

⁹ Βλ. Ambühl (2007) 154 η οποία διαπιστώνει ότι παρόλο που ο όρος «επύλλιο» χρησιμοποιείται στη σύγχρονη φιλολογική ορολογία, η απουσία κάποιου αντίστοιχου όρου στην αρχαιότητα θέτει υπό αμφισβήτηση το κατά πόσο τα έργα που εντάσσουμε σε αυτή την κατηγορία θεωρούνταν τότε ως ξεχωριστό (υπο)είδος του έπους.

¹⁰ Βλ. Effe (1978) 48-77 που διαπιστώνει ότι ο ορισμός του επυλλίου συχνά γίνονται κανονιστικός, καθώς όταν θέτουμε προκαθορισμένα κριτήρια (π.χ. ειρωνεία, αντιηρωισμός), καταλήγουμε να επιλέγουμε μόνο όσα έργα τα πληρούν με αποτέλεσμα οι ερμηνείες να επιβεβαιώνουν τον αρχικό ορισμό και όχι να τον εξετάζουν κριτικά.

¹¹ Παρόλο που ο βασικός ρυθμός του στίχου βασίζεται στον δάκτυλο (— ∪ ∪), ο Οβίδιος αξιοποιεί και τον σπονδείο (— —), ο οποίος επιβραδύνει τον ρυθμό και προσδίδει έμφαση σε συγκεκριμένα σημεία της αφήγησης. Η χρήση των σπονδειαζόντων στίχων στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου αναδεικνύει τη λειτουργία του συγκεκριμένου μετρικού φαινομένου ως μέσου αφηγηματικής έντασης και συναισθηματικής φόρτισης. Ο Οβίδιος αξιοποιεί τους σπονδείους για να επιβραδύνει τον ρυθμό της αφήγησης, προσδίδοντας έμφαση σε έννοιες όπως η απεραντοσύνη, η απόγνωση και η προσπάθεια, ενώ παράλληλα ενισχύει τη δραματικότητα κρίσιμων στιγμών, όπως η αυτοχειρία της Μύρρας ή η καταδίωξη της Αταλάντης. Βλ. Anderson (1972) 503-509, Νικολόπουλος (2004) 22-23. Στην παρούσα μελέτη, η ανάλυση του μέτρου δεν θα αποτελέσει αντικείμενο εξέτασης, καθώς θα μπορούσε να αποτελέσει πεδίο διερεύνησης σε μελλοντική έρευνα.

στον ομηρικό κόσμο των ηρώων και των θεών αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτού του είδους, το οποίο, ωστόσο, επαναδιαπραγματεύεται τις κλασικές επικές αξίες. Επιπλέον, συχνά οι θεοί ή οι ήρωες τοποθετούνται σε καταστάσεις της καθημερινής ζωής, αναπαριστώντας συνηθισμένους ανθρώπους, χωρίς να δίνεται έμφαση στα θεϊκά ή ηρωικά τους κατορθώματα με αποτέλεσμα διάφορα στερεότυπα του έπους να περιθωριοποιούνται. Ένα επιπρόσθετο στοιχείο των επυλλίων είναι ότι περιλαμβάνουν συχνά μια ιστορία αγάπης (έρωτικόν πάθημα),¹² που συνήθως ενσωματώνεται ως παρεκβατικό στοιχείο στην κύρια αφήγηση. Η παρέκβαση είναι μια δεύτερη ιστορία, συχνά μεγάλης έκτασης, η οποία περιέχεται μέσα στην πρώτη (εγκιβωτισμός) και κάποιες φορές παρουσιάζεται μέσα από την περιγραφή ενός έργου τέχνης (έκφρασις) υποσκελίζοντας την πρώτη. Το ύφος και η γλώσσα είναι καθημερινή και πιο οικεία σε σχέση με το έπος και η αφήγηση της ιστορίας συνοδεύεται συχνά από τη φωνή και το προσωπικό σχόλιο του αφηγητή/ ποιητή. Τέλος, διαπιστώνεται διασταύρωση λογοτεχνικών ειδών (πολυειδεΐα ή ειδολογική *variatio*), καθώς στοιχεία από διάφορα λογοτεχνικά γένη συμπλέκονται και συνδυάζονται αρμονικά διατηρώντας ωστόσο την ταυτότητά τους.¹³

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, πολλές ιστορίες από τις οβιδιακές *Μεταμορφώσεις* με ερωτικό θέμα και ιδιαίτερα η ιστορία του Ορφέα και της Ευρυδίκης (Μετ. 10.1-11.66) φαίνεται ότι συγκεντρώνουν αρκετά από τα παραπάνω επυλλιακά γνωρίσματα.¹⁴ Αρχικά, είναι ένας από τους πιο συγκινητικούς μύθους της αρχαιότητας καθώς συνδυάζει την τραγικότητα της ανθρώπινης μοίρας με τη δύναμη της τέχνης. Μέσα από αυτόν τον μύθο, ο Οβίδιος αναδεικνύει θέματα όπως η αγάπη, η απώλεια, η ελπίδα και η αποτυχία, ενώ ταυτόχρονα δημιουργεί έναν ύμνο στη δύναμη της μουσικής και της ποίησης ως μέσων αθανασίας μέσω της τέχνης. Ψάλλει σε ένα ετερόκλητο ακροατήριο γεμάτο με δέντρα, ζώα, λίθους, το οποίο μαγεύεται με τη μουσική του.¹⁵ Το τραγούδι του παρουσιάζεται ως υπέρτατη έκφραση της τέχνης, ικανό να γεφυρώσει τον κόσμο των ζωντανών και των νεκρών. Στη συνέχεια, ο Ορφέας καταδικασμένος να ζήσει χωρίς την Ευρυδίκη, απομονώνεται από τον κόσμο και αφιερώνεται πάλι στη μουσική του ως

¹² Ιστορία αγάπης: πρόκειται για οποιονδήποτε μορφή έρωτα με προτίμηση σε ακραίες εκδοχές, όπως γήινο, ένθεο, ομόφυλο, αιμομικτικό και αυτοκαταστροφικό. Βλ. Παρθ. *Έρωτικά παθήματα*.

¹³ Crump (1931) 22-24, Gutzwiller (1980) 3-9, Hollis (1990) 23-26, Boyd (2002) 14, Παπαγγελής (2002) 143-172, Παππάς, Καρακάσης και Παπαδοπούλου (2023) 77-78.

¹⁴ Σχετικά με την άποψη ότι και οι *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου μπορούν να θεωρηθούν ουσιαστικά ως μια συλλογή επυλλιακών αφηγήσεων, βλ. Crump (1931) 47. Επίσης, βλ. Crump (1931) 217 κ.εξ.

¹⁵ Φούλιας (2015) 399.

θλιμμένος τραγουδιστής.¹⁶ Το τραγούδι του κατέχει σημαντικό ρόλο, διότι μέσω αυτού ο ήρωας αναπτύσσει ανεξάρτητο, άμεσο λόγο (10.86-147 και 11.1-36), με τον οποίο το κέντρο βάρους της αφήγησης μετατοπίζεται από τον θάνατό του και την επανένωσή του με την Ευρυδίκη στον Κάτω Κόσμο και επικεντρώνεται στα πολύπλοκα ερωτικά θέματα που ξετυλίγονται μέσα στο ορφικό άσμα. Όλη η αφήγησή του γίνεται μέσα σε ένα κλίμα έντονης θεατρικότητας και συναισθηματικής έντασης, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στον ψυχισμό των χαρακτήρων του μέσω του τραγουδιού του που είναι τρόπος έκφρασής του.

Μεταξύ του μύθου της κατάβασης και της σκηνής του θανάτου του, ο κύκλος τραγουδιών του Ορφέα, συνδέει οκτώ μύθους που αποτελούν παρεκβάσεις από την προηγούμενη αφήγηση και συγκεντρώνουν αρκετά από τα παραπάνω επυλλιακά γνωρίσματα. Μετά από ένα σύντομο πρόλογο, ο Ορφέας αφηγείται συνοπτικά τον έρωτα του Δία για τον Γανυμήδη και την επακόλουθη ανάληψη του αγοριού στους θεούς (10.155-161). Στη συνέχεια, αφηγείται μια ακόμη ερωτική σχέση μεταξύ θείου και ανθρώπινου όντος, όπου ο Φοίβος και ο Υάκινθος κυνηγούν μαζί. Όμως, η υπέρμετρη θεϊκή δύναμη του Απόλλωνα προκαλεί ένα μοιραίο ατύχημα, με αποτέλεσμα τον θάνατο του νεαρού. Συντετριμμένος από τον χαμό του, ο Φοίβος τον μεταμορφώνει σε λουλούδι (10.162-219). Ακολουθούν οι Κεράστες και οι Προποιτίδες, δύο συμπυκνωμένες αφηγηματικά ιστορίες θεϊκής τιμωρίας και θανάσιμης οργής (10.220-237). Στη συνέχεια, ο Ορφέας αφηγείται την ιστορία του Πυγμαλίωνα, ενός γλύπτη που ερωτεύεται το ίδιο του το άγαλμα. Τραγικότερη είναι η περίπτωση της Μύρρας, που παρασυρμένη από ανόσιο έρωτα οδηγείται σε αιμομικτική σχέση με τον πατέρα της, Κινύρα. Αντίθετα, ο παρά φύσιν έρωτας ενός θνητού για ένα άγαλμα μετατρέπεται σε πραγματικό ερωτικό πάθος, όταν η Αφροδίτη μεταμορφώνει το άγαλμα σε κοπέλα με σάρκα και αίμα (10.243-297).¹⁷ Στο ίδιο βιβλίο, παρουσιάζεται και η ιστορία της Αταλάντης, μιας κοπέλας του δάσους που απαρνήθηκε τον γάμο, βασισμένη στην ταχύτητά της καθώς παρακαλούσε κάθε μνηστήρα σε έναν αγώνα με αποτέλεσμα να κερδίζει τους υποψήφιους μνηστήρες που μετά τον αγώνα έχαναν τη ζωή τους. Ωστόσο, ο Ιππομένης κατάφερε να αναδειχθεί νικητής με τη βοήθεια της Αφροδίτης (10.560-707). Ακολουθώς, ο Ορφέας επαναφέρει την αφήγησή του στην

¹⁶ Heath (1996) 354-355.

¹⁷ Σχετικά με τις παραφιλίες στην αρχαιότητα βλ. ενδεικτικά Hörschele (2022) 245-262 και Serafim (2025) 35-82. Επιπρόσθετα, το επεισόδιο του Πυγμαλίωνα έχει αναγνωρισθεί ως πρόωμη μορφή της παρεκκλίνουσας σεξουαλικής συμπεριφοράς που σήμερα χαρακτηρίζεται ως *objectophilia*. Βλ. π.χ. Michalopoulos (2022) 263-284.

ιστορία του Άδωνη και της Αφροδίτης. Κατά την απουσία της θεάς, ο Άδωνης επιδίδεται στο κυνήγι ενός αγριόχοιρου και πεθαίνει. Βυθισμένη στο πένθος, η Αφροδίτη τον μεταμορφώνει σε ένα άνθος εύθραυστο και εφήμερο, αντάξιο της ανθρώπινης ύπαρξης: την ανεμώνη (10.708-739).¹⁸

Η παρούσα διπλωματική εργασία εστιάζει το 10ο και 11ο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου επιχειρώντας να διερευνήσει σε ποιο βαθμό η ερωτική ιστορία του Ορφέα και της Ευρυδίκης μπορεί να χαρακτηριστεί ως επύλλιο. Στο πλαίσιο της ανάλυσης, δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην υπονόμηση των επικών χαρακτήρων, καθώς και στον τρόπο με τον οποίο οι θεϊκοί χαρακτήρες παρουσιάζονται όχι ως υπερβατικά όντα με έμφαση στο θείο τους έργο, αλλά ως μορφές που ενσωματώνουν χαρακτηριστικά της ανθρώπινης καθημερινότητας. Παράλληλα, εξετάζεται η λειτουργία του παρεκβατικού στοιχείου μέσα στην αφήγηση, που συνιστά σημαντική τεχνική οβιδιακής ποιητικής αφήγησης, εμπλουτίζοντας το αφηγηματικό πλαίσιο. Επιπρόσθετα, η εργασία θα διερευνήσει την ανάμειξη λογοτεχνικών ειδών, στοιχείο που χαρακτηρίζει τις *Μεταμορφώσεις*, καθώς και τη χρήση του καταλόγου ως αφηγηματικού μέσου, το οποίο ενισχύει τη συνδεσιμότητα των επιμέρους αφηγήσεων και συμβάλλει στην υφολογική και θεματική συνοχή του έπους. Τέλος, η μελέτη επικεντρώνεται στον ρόλο των μεταμορφώσεων, οι οποίες δεν αποτελούν μόνο θεματικό μοτίβο αλλά και οργανωτική αρχή του έργου, συμβάλλοντας καθοριστικά στην αλληλουχία της αφήγησης και των ιστοριών. Για την επίτευξη της παρούσας ανάλυσης και τη διερεύνηση του επυλλιακού χαρακτήρα των συγκεκριμένων βιβλίων των *Μεταμορφώσεων*, βασικό σημείο αναφοράς αποτελεί η παράλληλη εξέταση με δύο επυλλιακά κείμενα: το ποίημα 64 του Κάτουλλου και το επύλλιο του Αρισταίου (*Γεωργ.* 4.281-558).

Η σύγκριση των *Μεταμορφώσεων* με αυτά τα δύο επύλλια καθιστά εφικτή την αναγνώριση κοινών αφηγηματικών και υφολογικών τεχνικών, όπως η χρήση του εγκιβωτισμού, η εστίαση σε ηρωικές μορφές που παρουσιάζονται υπό ένα διαφορετικό, λιγότερο εξιδανικευμένο τρόπο, καθώς και η αξιοποίηση του καταλόγου ως δομικού στοιχείου της αφήγησης. Μέσα από τη διερεύνηση αυτών των στοιχείων, η παρούσα εργασία επιδιώκει να αναδείξει τον τρόπο με τον οποίο ο Οβίδιος αξιοποιεί την επυλλιακή παράδοση, προσαρμόζοντάς την στις αφηγηματικές και θεματικές απαιτήσεις του δικού του έργου, και να συμβάλει στη βαθύτερη κατανόηση της λογοτεχνικής φύσης του 10ου και 11ου βιβλίου των *Μεταμορφώσεων*.

¹⁸ Ditmars (2017) 7.

1. Ο μύθος του Ορφέα και της Ευρυδίκης (10.1-11.66)

Ο μύθος του Ορφέα και της Ευρυδίκης στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου συνιστά ένα χαρακτηριστικό δείγμα επυλλιακής αφήγησης, καθώς διακρίνεται για τη δραματική ένταση, τη λυρικότητα και επικεντρώνεται στον εσωτερικό κόσμο του ήρωα. Ο Οβίδιος εστιάζει στη συναισθηματική πορεία του Ορφέα, από την ελπίδα στην απόγνωση, μέσα από μια αφηγηματική τεχνική που δίνει έμφαση στη λεπτομερή ψυχολογική απόδοση και στις περιγραφές. Σε αντίθεση με την παραδοσιακή επική αφήγηση, όπου κυριαρχούν ηρωικές πράξεις και πολεμικά κατορθώματα, εδώ η πλοκή διαμορφώνεται γύρω από την αγάπη, την απώλεια και την καλλιτεχνική δημιουργία, στοιχεία που συνδέονται άμεσα με την επυλλιακή παράδοση.¹⁹ Η μορφή του Ορφέα είναι αυτή ενός ποιητή που προσπαθεί να υπερβεί τα όρια της θνητής ύπαρξης μέσω της τέχνης του. Η ίδια η μουσική του λειτουργεί ως μέσο πλοκής και ως εργαλείο που αναδεικνύει την αισθητική των επυλλίων, όπου η τέχνη και το συναίσθημα πρωταγωνιστούν, αντί της δράσης και της μεγαλοπρέπειας.

Η ιστορία ξεκινά με τον γάμο του Ορφέα και της Ευρυδίκης καταλαμβάνοντας δύο βιβλία το 10ο και το 11ο από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου. Ο Ορφέας παρόλο που κατόρθωσε να κατέβει στον Κάτω Κόσμο, δεν κατάφερε να σώσει την Ευρυδίκη.²⁰ Θλιμμένος αρχίζει το τραγούδι του, το οποίο περιλαμβάνει ερωτικές ιστορίες θεών και ανθρώπων που, όπως και ο ίδιος, δεν κατάφεραν να αποφύγουν το πεπρωμένο τους.²¹ Αναλυτικότερα, ο Υμέναιος, θεός του γάμου, μετά τον γάμο του Ίφιους με την Ιάνθη (9.666-797) έρχεται στη Θράκη για τον γάμο του ζευγαριού.²² Όμως, η χαρά του γάμου τους επισκιάζεται από την τραγική απώλεια της Ευρυδίκης, η οποία πεθαίνει από το δάγκωμα ενός φιδιού, ενώ περπατούσε με τις Ναϊάδες στα χόρτα λίγο μετά την τελετή.²³

Exitus auspicio gravior: nam nupta per herbas

¹⁹ Βλ. Παππάς, Καρακάσης και Παπαδοπούλου (2023) 77-78 που συνοψίζουν τα επυλλιακά χαρακτηριστικά εστιάζοντας την επανεμφάνιση του επυλλίου κατά την περίοδο της Ύστερης Αρχαιότητας με κύριο εκπρόσωπο τον Δρακόντιο.

²⁰ Η αποτυχία του Ορφέα να σώσει την Ευρυδίκη δεν αποτελεί απαραίτητα απλώς ένδειξη ανθρώπινης αδυναμίας ή στιγμιαίας απεισκευσίας. Η παραβίαση του όρου να μην κοιτάξει πίσω μπορεί να ερμηνευθεί όχι μόνο ως σφάλμα, αλλά και ως ένδειξη εσωτερικής σύγκρουσης, αμφιθυμίας ή ακόμα και υποσυνείδητης επιθυμίας απώλειας. Η στιγμή αυτή, με τη δραματική της ένταση, φωτίζει τον Ορφέα ως τραγική φιγούρα που κινείται ανάμεσα στην πίστη και την αμφιβολία, στην ελπίδα και στον φόβο, μια φιγούρα που καθίσταται ακόμη πιο ανθρώπινη μέσα από την ίδια της την ατέλεια. Βλ. παρακάτω.

²¹ Eigler (2012) 355-368.

²² Φούλια (2015) 31-32 και Ditmars (2017) 50-52.

²³ Bowra (1952) 116-117 και Φούλιας (2015) 31-32.

*Dum nova Naiadum turn comitata vagatur,
Occidit in talum serpentis dente receptor*

(10.8-10)

Η είδηση του θανάτου της Ευρυδίκης προκαλεί τη συμμετοχή του φυσικού περιβάλλοντος στον θρήνο του Ορφέα:

*at chorus aequalis Dryadum clamore supremos
implerunt montis; flerunt Rhodopeiae arces
altaque Pangaea et Rhesi Mavortia tellus
atque Getae atque Hebrus et Actias Orithyia;*

(10.460-463)

*te maestae volucres, Orpheu, te turba ferarum,
te rigidi silices, tua carmina saepe secutae
fleverunt silvae; positis te frondibus arbor
tonsa comas luxit; lacrimis quoque flumina dicunt
increvisse suis obstrusaque carbasa pullo
Naiades et Dryades passosque habuere capillos.*

(11. 44-48)

Ο θάνατός της τον συντρίβει και αδυνατώντας να αποδεχθεί την απουσία της, αποφασίζει να επιχειρήσει το αδιανόητο: να κατέβει στον Κάτω Κόσμο για να τη διεκδικήσει πίσω. Οπλισμένος μόνο με τη λύρα του και τη δύναμη της μουσικής του, παρουσιάζεται ως ένας καλλιτέχνης που τολμά να αντιμετωπίσει το αμετάκλητο του θανάτου, πραγματοποιώντας τη μελωδική του κατάβαση στο βασίλειο των νεκρών.²⁴

Η μαγευτική μουσική του γεμάτη θρήνο και πάθος και τα λόγια του γεμάτα συναίσθημα και αγάπη συγκινούν και πείθουν όχι μόνο τους θεούς του Άδη, τον Πλούτωνα και την Περσεφόνη, αλλά και τις ψυχές των νεκρών, ακόμα και τη φύση του Κάτω Κόσμου (10.40 κεξ.).²⁵ Οι θεότητες, συγκινημένες από το πάθος και την ειλικρίνεια των συναισθημάτων του, ζητούν να εμφανιστεί η Ευρυδίκη. Εκείνη, υπό το βάρος του πρόσφατου θανάτου της, πλησιάζει αργά, εξαιτίας της πληγής της. Οι θεοί συμφωνούν να της επιτραπεί να επιστρέψει στη ζωή ως δωρεά, με μία μόνο προϋπόθεση: ο Ορφέας

²⁴ Heath (1996)335, Reed (2013) 165.

²⁵ Βλ. Ο' Bryhim (2021) 36-37 που υποστηρίζει, παραθέτοντας και επιπρόσθετα βιβλιογραφικά στοιχεία, ότι το τραγούδι του Ορφέα μπροστά στους θεούς του Κάτω Κόσμου (10.17-39) είναι μια *suasoria*. Βλ. επίσης Reed (2013) 170.

να μην κοιτάξει πίσω του κατά τη διάρκεια της ανάβασης, μέχρι να βγουν και οι δύο στο φως του επάνω κόσμου.²⁶

Ξεκινούν το ταξίδι της επιστροφής σε έναν δρόμο ανηφορικό, βυθισμένο σε απόλυτο και πυκνό σκοτάδι. Ο Ορφέας, γεμάτος φόβο, αβεβαιότητα και ανυπομονησία (10.55-57), στρέφει το βλέμμα του προς την Ευρυδίκη πριν βγουν στην επιφάνεια. Η συγκεκριμένη απλή, φαινομενικά αθώα, πράξη γεννιέται από την ανθρώπινη αδυναμία, την έντονη αγάπη και τον πόθο του να ξαναδεί την αγαπημένη του. Ωστόσο, πίσω από αυτήν την κίνηση κρύβεται μια τραγική συνέπεια που θα τον οδηγήσει στην καταστροφή.

Το βλέμμα αυτό δεν μπορεί να θεωρηθεί αποκλειστικά ως έκφραση τρυφερότητας ή ανησυχίας.²⁷ Μπορεί επίσης να ερμηνευτεί ως μορφή εμμονής ή ακόμη και ως προσπάθεια ελέγχου της Ευρυδίκης και αντιπροσωπεύει έναν αδιάκοπο φόβο απώλειας που τον ωθεί να θέλει να την κρατήσει υπό έλεγχο, αδιαφορώντας για τους κινδύνους και τις συνέπειες που μπορεί να έχει αυτή η επιμονή.²⁸ Έτσι, η πράξη του αποκτά μια πιο σύνθετη και σκοτεινή διάσταση, αναδεικνύοντας την ανθρώπινη φύση ως σύγκρουση ανάμεσα στην αγάπη και την εμμονή, στην ανάγκη για σύνδεση και τον φόβο της απώλειας, που μπορεί τελικά να οδηγήσει στην αυτοκαταστροφή.

Ταυτόχρονα, η στροφή του βλέμματος δεν εκφράζει απαραίτητα μόνο προσωπική αδυναμία ή συναισθηματική φόρτιση. Δεν πρόκειται απλώς για παραβίαση μιας δοκιμασίας υπομονής ή υπακοής, αλλά για την ενεργοποίηση ενός παλαιού, σχεδόν μυστηριακού κανόνα: οι ζωντανοί δεν πρέπει να αντικρίζουν τις δυνάμεις του θανάτου πριν επιστρέψουν οριστικά στον κόσμο των ζωντανών.²⁹ Η ερμηνεία αυτή παραπέμπει στη δομική διάκριση ανάμεσα στους δύο κόσμους και στην ιερότητα του ορίου που τους χωρίζει. Πρόκειται για μια παραδοσιακή οπτική, η οποία, παρότι σημαντική, δεν εξαντλεί το βάθος του μύθου. Στο πλαίσιο μιας πιο σύγχρονης προσέγγισης, η πράξη του Ορφέα μπορεί να ιδωθεί και ως στιγμή υπαρξιακής αγωνίας, ως εκδήλωση της ανάγκης του ανθρώπου να αψηφήσει τους θεσμοθετημένους κανόνες για χάρη της αγάπης ή ακόμη και ως αδυναμία αποδοχής της απώλειας. Ο μύθος, όπως κάθε

²⁶ Jones (2007) 214, Φούλιας (2015) 31-32, Ditmars (2017) 5, Reed (2013) 165.

²⁷ Βλ. Ο' Bryhim (2021) 43 που θεωρεί ότι ο Ορφέας δεν μπορεί να συγκρατήσει τα συναισθήματά του, τον φόβο και την αγάπη. Βλ. επίσης Anderson (1972) 479 και Reed (2013) 178-179.

²⁸ Βλ. π.χ. Blanchot (1981) 100 που υποστηρίζει ότι ο Ορφέας θέλει να δει την Ευρυδίκη με τους δικούς του όρους, στον δικό του κόσμο (υπό το δικό του βλέμμα) και αυτή η επιθυμία του οδηγεί στον δεύτερο θάνατό της.

²⁹ Bowra (1952) 116.

σημαντικό αφηγηματικό σχήμα, παραμένει ανοιχτός σε πολλαπλές και ισότιμα έγκυρες ερμηνείες.

Iamque iterum moriens non est de coniuge quicquam

Questa suo (quid enim nisi se quereretur amatam?)

Supremumque «vale!»; quod iam vix auribus ille

acciperet, dixit revolutaque rusus eodem est.

(10.60-63)

Η Ευρυδίκη, παρόλο που χάνεται αμετάκλητα στον Κάτω Κόσμο, δεν εκφράζει κανένα παράπονο για το τραγικό αποτέλεσμα. Αναγνωρίζοντας την αγάπη του Ορφέα, αρκείται σε έναν λιτό αλλά βαρυσήμαντο αποχαιρετισμό με τη λέξη (*vale* 10.62). Η σιωπή της στον Οβίδιο δημιουργεί έντονη αντίστιξη με την εκτενή και συναισθηματικά φορτισμένη ομιλία της στην αντίστοιχη βεργιλιανή σκηνή (*Γεωργ.* 4.523 κεξ.), όπου η Ευρυδίκη μιλά με πικρία και οδύνη.³⁰ Ο Οβίδιος φαίνεται να υπαινίσσεται τη συγκεκριμένη λογοτεχνική προκάτοχο, επιλέγοντας όμως την αντίστροφη ποιητική στρατηγική, προβάλλοντας τη σιωπή και εντείνοντας την τραγικότητα της σκηνής μέσω της απουσίας λόγου.

Η απλότητα του *vale* λειτουργεί ως συμπύκνωση του δράματος της απώλειας. Η σιωπή της Ευρυδίκης έχει συχνά ερμηνευθεί ως ένδειξη αγάπης, παραίτησης ή αξιοπρέπειας απέναντι στη μοίρα. Ωστόσο, ο στίχος *quid enim nisi se quereretur amatam?* λειτουργεί ως ρητορικό ερώτημα που υποκρύπτει ειρωνεία. Ο Οβίδιος φαίνεται να παρεμβαίνει σχολιάζοντας, με λεπτή ειρωνεία, την αδυναμία της Ευρυδίκης να εκφράσει την πικρία της όπως ακριβώς συμβαίνει με τη βεργιλιανή προκάτοχό της.³¹ Παρά την προφανή τρυφερότητα της στιγμής, το ερώτημα αφήνει να διαφανεί ότι η ίδια δεν έχει φωνή, όχι επειδή δεν αισθάνεται, αλλά επειδή η δομή του μύθου δεν της επιτρέπει να μιλήσει. Η σιωπή της, επομένως, αποκτά διττή σημασία: αφενός υποδηλώνει την αποδοχή της μοίρας, αφετέρου αποκαλύπτει την περιθωριοποίηση της γυναικείας φωνής στο αφηγηματικό πλαίσιο.³² Η Ευρυδίκη παραμένει παθητική φιγούρα, παρούσα μόνο μέσω των πράξεων και των συναισθημάτων του Ορφέα. Ο μόνος λόγος που της απομένει είναι ένα τελευταίο *vale*, σιωπηλό και τραγικά ανεπαρκές ως αντίσταση στην απώλεια.

³⁰ Βλ. Anderson (1972) 480 που επισημαίνει ότι η βεργιλιανή Ευρυδίκη κατηγορεί ότι τον Ορφέα ότι η *furor* του προκάλεσε την καταστροφή. Βλ. επίσης, O' Bryhim (2021) 44.

³¹ Βλ. Anderson (1972) 480 που θεωρεί ότι ο Οβίδιος ειρωνεύεται το πιο εκτενές και γεμάτο οδύνη παράπονο της βεργιλιανής Ευρυδίκης (*Γεωρ.* 4.494-498).

³² Anderson (1972) 480.

Ο Ορφέας, από την πλευρά του, βυθίζεται σε σιωπή διαφορετικής φύσης: τη σιωπή της ενοχής και της οριστικής απώλειας. Το τραγούδι του σβήνει, η τέχνη του δεν τον σώζει πια και η δύναμη που κάποτε συγκίνησε ακόμα και τους θεούς του Άδη ατονεί, καθώς δεν έχει πλέον τη δύναμη να ανατρέψει τον θάνατο. Παραπονούμενος για τη σκληρότητα των θεών του Ερέβους (*esse deos Erebi crudeles questus* 10.76), μεταθέτει την ευθύνη έξω από τον εαυτό του,³³ αν και είναι σαφές ότι η τραγική κατάληξη οφείλεται στη δική του επιλογή. Η αποτυχία της προσπάθειάς του επισημαίνει το όριο της ανθρώπινης βούλησης απέναντι στο αναπόφευκτο του θανάτου και επισφραγίζει την τιμωρία του, όχι από τους θεούς αλλά από την ίδια του την αδυναμία.

Ο Ορφέας συγκρίνεται με έναν άντρα που είδε τον τρικέφαλο Κέρβερο και έμεινε απολιθωμένος, όπως ο Ώλενος αν και αθώος, προτίμησε να τιμωρηθεί μαζί με τη γυναίκα του, την Ληθαία, παρά να ζήσει χωρίς αυτήν και μετατρέπονται και οι δύο σε πέτρα.³⁴ Ο Οβίδιος χρησιμοποιώντας αυτή την παρομοίωση θέλει να περιγράψει την έκπληξη του Ορφέα και ότι θα μπορούσε να ακολουθήσει την πράξη του Ώλενου ακολουθώντας τη γυναίκα του στον θάνατο.³⁵

Η αντίδραση του Κάτω Κόσμου στην απώλεια της Ευρυδίκης υπογραμμίζει τη σημασία της καθόδου του Ορφέα. Ωστόσο, η κατάβαση στον Κάτω Κόσμο δεν αποτελεί αποκλειστικό προνόμιο του Ορφέα. Προγενέστερα, τόσο ο Οδυσσέας, ο Θησέας και ο Ηρακλής είχαν επίσης εισέλθει στον Άδη, ο καθένας με διαφορετικές προθέσεις και επιδιώξεις. Ενώ ο Ορφέας κατεβαίνει στον Κάτω Κόσμο με σκοπό να ανακτήσει την αγαπημένη του Ευρυδίκη, η κατάβαση του Οδυσσέα (*Οδ.* 11.1-640) διαφέρει σημαντικά, διότι αναζητά συμβουλές από τις ψυχές του Κάτω Κόσμου, με στόχο την επιβίωση και την επιστροφή του στην πατρίδα (νόστος) που αποτελεί συστατικό στοιχείο του ηρωικού κώδικα.³⁶ Πρόκειται για μια κατάβαση δομημένη, τελετουργικά οργανωμένη (σύμφωνα με τις οδηγίες της Κίρκης) και απολύτως επιτυχή, καθώς ο ήρωας επιτυγχάνει τον σκοπό του και επιστρέφει στον κόσμο των ζωντανών

³³ Ο' Bryhim (2021) 45.

³⁴ Heath (1996) 354-357, Jones (2007) 214-215, Χαλκωματάς (2022) 309 υποσ.21 ο οποίος επισημαίνει ότι ο Ώλενος σύμφωνα με τον Ηρόδοτο ήταν ένας ποιητής, αοιδός και υμνογράφος καταγόμενος από τη Λυκία, εισήγαγε από την πατρίδα του στη Δήλο τη λατρεία του Διονύσου και της Αρτέμιδος και Βλ. Reed (2013) 180-181, που σημειώνει ότι ο Ώλενος παρουσιάζεται να έχει χάσει τη σύζυγό του- ή, κατά μία εκδοχή, την ερωμένη του- αν και στις λατρευτικές παραδόσεις απαντώνται συνήθως έγγαμα ζεύγη- την Άλκηστη από την Ληθαία, εξαιτίας της υπεροπτικής του καύχησης για την ομορφιά της. Το όνομα Λήθη ενδέχεται να λειτουργεί ως υπαινιγμός στην αμέλεια (λήθη) που οδήγησε τον Ορφέα στην απώλεια της Ευρυδίκης.

³⁵ Heath (1996) 354-357.

³⁶ Nagy (1979) 35 κεξ.

ενισχυμένος από τη γνώση. Εντελώς διαφορετικής φύσης είναι η κατάβαση του Θησέα, ο οποίος, μαζί με τον Πειρίθου, επιχειρεί να απαγάγει την Περσεφόνη για να την προσφέρει ως σύζυγο στον σύντροφό του (Παυσ. 9.31.5). Η πράξη τους αυτή συνιστά καθαρή ύβρη, καθώς επιχειρούν να αψηφήσουν τη θεϊκή τάξη και να παραβιάσουν το απόλυτο όριο του θανάτου. Για την πράξη τους αυτή τιμωρούνται από τον Άδη και παγιδεύονται στον Κάτω Κόσμο, ενώ μόνο ο Θησέας απελευθερώνεται αργότερα με τη βοήθεια του Ηρακλή. Μια ακόμη σημαντική καταβατική αφήγηση που παρουσιάζει ενδιαφέρον σε σχέση με τον μύθο του Ορφέα είναι αυτή του Ηρακλή. Ο ημίθεος ήρωας κατεβαίνει στον Άδη ως μέρος του δωδέκατου άθλου του, που του ανατέθηκε από τον Ευρυσθέα. Ο άθλος αυτός ήταν να φέρει τον Κέρβερο, τον τρομερό τρικέφαλο σκύλο που φρουρεί την είσοδο του Κάτω Κόσμου, ζωντανό στον επάνω κόσμο.³⁷ Ο Ηρακλής δαμάζει το θηρίο χωρίς όπλα, με τη συγκατάθεση του Άδη και της Περσεφόνης, και τελικά το επιστρέφει, τηρώντας την υπόσχεσή του. Έτσι, ο ήρωας κυριαρχεί στον Άδη χωρίς να υποστεί συνέπειες, επιβεβαιώνοντας την υπερφυσική του δύναμη (Απολλόδωρος 2.5).³⁸

Η σύγκριση των καταβάσεων των ηρώων στον Κάτω Κόσμο αναδεικνύει διαφορετικές προσεγγίσεις και εκβάσεις της ηρωικής δοκιμασίας, ανάλογα με την ταυτότητα και το ηθικό πλαίσιο του κάθε χαρακτήρα. Η κατάβαση του Οδυσσέα εντάσσεται στον ηρωικό κώδικα με την έννοια ότι δεν γίνεται από προσωπικό ή συναισθηματικό κίνητρο, αλλά εξυπηρετεί έναν σκοπό που υπερβαίνει το άτομο: την επιστροφή στην πατρίδα του (νόστος), τη διατήρηση της τιμής του και την ολοκλήρωση του ηρωικού του κύκλου. Ο ήρωας επιδεικνύει φρόνηση, επιμονή και πίστη στον στόχο του, αρετές που θεωρούνται θεμελιώδεις για την ομηρική ηρωική ταυτότητα. Αξιοσημείωτο είναι ότι ο Οδυσσέας, σε αντίθεση με τους υπόλοιπους, δεν εισέρχεται στον ίδιο τον Άδη, αλλά παραμένει στο όριό του, επικαλούμενος τις ψυχές των νεκρών μέσω της θυσίας, γεγονός που ενισχύει τη διάκριση ανάμεσα στον κόσμο των ζωντανών και των νεκρών.³⁹ Αντίθετα, η κάθοδος του Ορφέα έχει καθαρά προσωπικό και συναισθηματικό χαρακτήρα και δεν αποσκοπεί σε ηρωική υπέρβαση, αλλά στην ανάκτηση της αγαπημένης του Ευρυδίκης. Η αποτυχία της προσπάθειάς του δεν οφείλεται στην έλλειψη σθένους, αλλά στην ανθρώπινη αδυναμία και στο τραγικό στοιχείο της αγάπης, στοιχείο που τον διαφοροποιεί από τους παραδοσιακούς επικούς ήρωες.

³⁷ Heath (1996) 359- 365 και Reed (2013) 171.

³⁸ Heath (1996) 357.

³⁹ Jaconson (1984) 277, Φροσυνάκης (2023) 27 και Νικολόπουλος (2004) 20-21.

Η περίπτωση του Ηρακλή εντάσσεται σε εντελώς διαφορετικό πλαίσιο, καθώς η κάθοδός του στον Άδη είναι μέρος των δώδεκα άθλων του και δεν προκύπτει από δική του επιθυμία ή ανάγκη, αλλά από την εντολή του Ευρυσθέα. Η υπέρβαση του ορίου της ζωής και του θανάτου αποτελεί δοκιμασία της υπερανθρώπινης δύναμής του και επιβεβαίωση της ημίθεης φύσης του. Η σκηνή αυτή, γνωστή από την προϋπάρχουσα μυθολογική παράδοση, λειτουργεί στον ποιητικό λόγο ως συμβατικό και παγιωμένο μοτίβο που χρησιμοποιείται για να αναδείξει την ηρωική υπεροχή.⁴⁰ Ο ποιητής δεν την παρουσιάζει με έντονο συγκινησιακό φορτίο ή προσωπικό κίνητρο, αλλά ως επίδειξη ισχύος και επιτυχίας απέναντι σε μια ακραία πρόκληση.

Αξιοπρόσεκτη είναι και η κατάβαση του Θησέα, η οποία έχει διαφορετικό ηθικό και αφηγηματικό βάρος. Μαζί με τον Πειρίθου, επιχειρούν να αρπάξουν την Περσεφόνη από τον Άδη για να τη δώσουν ως σύζυγο στον Πειρίθου. Η κάθοδος αυτή δεν είναι προϊόν θεϊκής εντολής ούτε επιταγή ηρωικού καθήκοντος, αλλά ύβρη. Οι δύο ήρωες τιμωρούνται από τον Πλούτωνα, καθώς παγιδεύονται στον Κάτω Κόσμο και μόνο ο Θησέας καταφέρνει να διασωθεί αργότερα με τη βοήθεια του Ηρακλή. Η συγκεκριμένη περίπτωση αποτυχημένης κατάβασης λειτουργεί περισσότερο ως παραδειγματική αφήγηση για τις συνέπειες της αλαζονείας, αποκαλύπτοντας τα όρια της ανθρώπινης φιλοδοξίας απέναντι στο άβατο του Άδη.⁴¹

Αναλύοντας περαιτέρω, μία ουσιώδης διαφορά ανάμεσα στον Ηρακλή και τον Ορφέα είναι η έκβαση της καθόδου τους. Ο Ηρακλής ολοκληρώνει με επιτυχία την αποστολή του, ενώ ο Ορφέας αποτυγχάνει να φέρει την Ευρυδίκη πίσω στον κόσμο των ζωντανών. Εδώ προβάλλεται η αντίθεση ανάμεσα στη βίαιη ηρωική επιβολή και την πνευματική, καλλιτεχνική προσέγγιση. Ο Ηρακλής δεν κατεβαίνει στον Άδη λόγω προσωπικής επιθυμίας ή συναισθηματικής ανάγκης, αλλά εκτελώντας τον δωδέκατο άθλο που του ανατέθηκε από τον Ευρυσθέα: να φέρει στον επάνω κόσμο τον Κέρβερο, τον φρουρό του Κάτω Κόσμου. Αντίθετα, ο Ορφέας καθοδηγείται από την αγάπη του για την Ευρυδίκη και επιχειρεί κάτι ανάλογο όχι με τα μέσα της βίας αλλά με τη δύναμη της μουσικής.

Το αποτέλεσμα αυτής της σύγκρισης υπογραμμίζει ότι, παρόλο που ο Ορφέας δεν καταφέρνει να επαναφέρει την Ευρυδίκη, η πράξη του δεν στερείται ηρωισμού. Η κατάβασή του από μόνη της είναι εξαιρετικά τολμηρή, ειδικά αν αναλογιστούμε ότι

⁴⁰ Ditmars (2017) 5-6.

⁴¹ Βλ. π.χ. Dova (2020) 27-40 η οποία εστιάζει στο γεγονός ότι η κατάβαση του Θησέα και του Πειρίθου αποτελεί μια αποτυχημένη παραβατική πράξη που καταλήγει σε τιμωρία.

επιχειρεί να καμφθεί το άτεγκτο βασίλειο του θανάτου όχι με όπλα, αλλά με την τέχνη. Ο Κέρβερος, ως σύμβολο της απόλυτης φρουράς του Άδη, υποτάσσεται στον Ηρακλή με τη βία και στον Ορφέα με τη μουσική. Επομένως, ο Ορφέας δεν αποτυγχάνει επειδή υστερεί σε θάρρος, αλλά επειδή επιλέγει διαφορετικό δρόμο. Η ειρωνεία του μύθου εντοπίζεται στο ότι η τέχνη του, παρότι συγκίνησε θεούς και ψυχές, δεν επαρκεί τελικά για να υπερνικήσει τη μοίρα. Έτσι, χωρίς να πρόκειται για ίδιου τύπου κατάβαση ή κίνητρο, ο Ορφέας προτείνει έναν εναλλακτικό ηρωισμό, πιο ανθρώπινο και τρωτό, που ωστόσο συναγωνίζεται σε τόλμη και μεγαλείο τη σωματική υπεροχή του Ηρακλή,⁴² ενώ την ίδια στιγμή φαίνεται να υπερβαίνει την προσπάθεια της κατάβασης του Οδυσσέα.

Με βάση τις προηγούμενες παρατηρήσεις, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι οι κάθοδοι του Οδυσσέα και του Ηρακλή συνδέονται στενά με τον παραδοσιακό ηρωικό κώδικα: ο Οδυσσέας κατεβαίνει στον Κάτω Κόσμο για να λάβει πολύτιμες πληροφορίες από τον μάντη Τειρεσία σχετικά με τον νόστο του, δηλαδή την ασφαλή επιστροφή στην πατρίδα του, που αποτελεί κεντρικό στόχο κάθε έπους ηρωικού τύπου. Ο Ηρακλής, από την άλλη, δεν καθοδηγείται από προσωπική επιθυμία ή πάθος, αλλά εκπληρώνει έναν από τους δώδεκα άθλους που του επιβάλλονται –να μεταφέρει τον Κέρβερο στον επάνω κόσμο– αποδεικνύοντας έτσι την υπεράνθρωπη δύναμη και αντοχή του. Η κάθοδός του αποτελεί δοκιμασία της δύναμής του και επιβεβαίωση της ηρωικής του φύσης.

Αντίθετα, η κατάβαση του Ορφέα έχει βαθιά προσωπικό και συναισθηματικό χαρακτήρα, καθώς επιδιώκει να ανακτήσει την Ευρυδίκη, η απώλεια της οποίας τον έχει συντρίψει. Η αποτυχία του δεν αναιρεί το ηρωικό στοιχείο της πράξης του, καθώς επιχειρεί με τη δύναμη της μουσικής ό,τι άλλοι επιτυγχάνουν με τη βία. Στο ίδιο συγκριτικό πλαίσιο εντάσσεται και η κάθοδος του Θησέα, ο οποίος μαζί με τον Πειρίθου επιχειρεί να κατεβεί στον Άδη για να απαγάγουν την Περσεφόνη. Η απόπειρά τους όμως έχει έντονο το στοιχείο της ύβρης και αποτυγχάνει, καθώς ο Θησέας παγιδεύεται στον Άδη και απελευθερώνεται μόνο αργότερα από τον Ηρακλή, γεγονός που αναδεικνύει τα όρια της ανθρώπινης ύπαρξης απέναντι στο θείο.

Σε αυτό το πλαίσιο, ο Ορφέας φαίνεται να συγγενεύει περισσότερο με τον βεργιλιανό βοσκό Αρισταίο (*Γεωρ.* 4.453-527), ο οποίος δεν κατέρχεται στον Άδη αλλά στη θαλάσσια κατοικία της μητέρας του, της νύμφης Κυρήνης, για να αναζητήσει

⁴² Heath (1996) 354 και 356-358. Βλ. επίσης Ditmars (2017) 24-25 και 28.

απαντήσεις σχετικά με την απώλεια των μελισσών του. Μολονότι δεν πρόκειται για κάθοδο στον Κάτω Κόσμο με την αυστηρή έννοια, η σκηνή διατηρεί τον πυρήνα της κατάβασης σε έναν υπερφυσικό, μη ανθρώπινο περιβάλλον, και έτσι εντάσσεται σε ένα πλαίσιο υπαρξιακής αναζήτησης και επιθυμίας για κατανόηση του φυσικού κόσμου.⁴³ Συμπερασματικά, οι καταβάσεις του Ορφέα και του Αρισταίου αναδεικνύουν δύο διαφορετικούς τρόπους επαφής με έναν υπερφυσικό χώρο, πέρα από τα όρια του ανθρώπινου κόσμου. Ο Ορφέας κατέρχεται στον Κάτω Κόσμο με σκοπό να επαναφέρει την Ευρυδίκη στον κόσμο των ζωντανών, επιστρατεύοντας όχι τη βία ή τη σωματική υπεροχή, αλλά τη μουσική και τη δύναμη του έρωτα. Η αποτυχία του, που οφείλεται στην ανθρώπινη αδυναμία του να συγκρατήσει το βλέμμα του, προσδίδει στην πράξη του μια τραγική διάσταση, χωρίς ωστόσο να αναιρεί την ηρωικότητά της. Ο Ορφέας εμφανίζεται ως ποιητής και εραστής, εκπροσωπώντας ένα διαφορετικό πρότυπο ηρωισμού, όπου κυριαρχούν το πάθος, η τέχνη και η συναισθηματική ευαισθησία. Αντίθετα, ο Αρισταίος δεν κατεβαίνει στον Άδη αλλά στη θαλάσσια κατοικία της μητέρας του, της νύμφης Κυρήνης, ζητώντας εξηγήσεις για τη μυστηριώδη απώλεια των μελισσών του. Η δική του κατάβαση δεν υπαγορεύεται από προσωπική απώλεια ή ερωτικό κίνητρο, αλλά από την ανάγκη να αποκαταστήσει την ισορροπία στη ζωή του. Πρόκειται για μια αφήγηση που εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο αναζήτησης γνώσης, με έμφαση στην καθοδήγηση (διδασχά) από μυθικές μορφές (Κυρήνη, Πρωτέας) και την παρατήρηση του φυσικού κόσμου.

Υπό αυτή την έννοια, τόσο ο Ορφέας όσο και ο Αρισταίος, παρότι δεν εντάσσονται στο παραδοσιακό ηρωικό πρότυπο, πραγματοποιούν καταβάσεις που αναδεικνύουν εναλλακτικούς τρόπους κατανόησης της ηρωικής πράξης. Μέσα από αυτές, αμφισβητούνται οι συμβατικές αντιλήψεις περί ηρωισμού και επικού μεγαλείου, όπως συμβαίνει συχνά και στις επυλλιακές αφηγήσεις, οι οποίες εστιάζουν σε χαρακτήρες που ξεχωρίζουν όχι για την πολεμική τους ανδρεία, αλλά για τα συναισθήματα, τα διλήμματα και τις προσωπικές τους δοκιμασίες.

Η ιστορία του Ορφέα (10.1-11.66) συνιστά ένα εκτενές επύλλιο, δομημένο σε δύο αφηγηματικά επίπεδα: την εξωτερική ιστορία ή ιστορία πλαίσιο, που αφορά την ιστορία του Ορφέα και της Ευρυδίκης και κορυφώνεται με το τραγικό τέλος του τραγουδιστή (10.1-11.66), και την εσωτερική ή εγκιβωτισμένη ιστορία που

⁴³ Για τις αναλογίες μεταξύ του Αρισταίου και του Ορφέα όσον αφορά την κάθοδό τους -του πρώτου στον Κάτω Κόσμο και του δεύτερου στην υδάτινη κατοικία της Κυρήνης-, βλ. Φυντίκογλου (2007) 229 κεξ.

περιλαμβάνει το τραγούδι του Ορφέα (10.148-739). Η εξωτερική ιστορία με αφηγητή έναν τριτοπρόσωπο και παντογνώστη αφηγητή εκτυλίσσεται σε επικό και περιγραφικό τόνο, παρουσιάζοντας την αγάπη του ζευγαριού, την απώλεια της Ευρυδίκης, την κάθοδο του Ορφέα στον Κάτω Κόσμο και, τελικά, τον θάνατό του. Αντίθετα, το τραγούδι του Ορφέα λειτουργεί ως εγκιβωτισμένη ιστορία και περιλαμβάνει μια σειρά από οκτώ μύθους με κοινό θεματικό άξονα τα ερωτικά πάθη και τις μεταμορφώσεις. Τους μύθους αυτούς αφηγείται ο ίδιος ο Ορφέας, υιοθετώντας λυρικό και έντονα συναισθηματικό ύφος. Ο Οβίδιος εναλλάσσει με δεξιοτεχνία τις αφηγηματικές φωνές, μεταβαίνοντας από την εξωτερική αφήγηση του έρωτα, της απώλειας και της καθόδου στον Άδη (10.1-147), στην εσωτερική αφήγηση του τραγουδιού του Ορφέα (10.148-739), και κατόπιν επιστρέφοντας στην εξωτερική ιστορία με την περιγραφή του τραγικού του τέλους (11.1-66). Η πολυεπίπεδη αυτή αφηγηματική δομή ενισχύει τη σύνδεση μορφής και περιεχομένου, αναδεικνύοντας τον Ορφέα όχι μόνο ως μυθικό ήρωα, αλλά και ως αφηγητή, ποιητή και τραγική φιγούρα.⁴⁴

Παράλληλα με την εναλλαγή αφηγηματικών επιπέδων ο Οβίδιος αξιοποιεί ρητορικά μέσα και δραματικές αποστροφές για να ενισχύσει τη συναισθηματική ένταση της αφήγησης. Απευθύνεται στον Σίσυφο που κάθεται στον βράχο του (*inque tuo sedisti, Sisyphæ, saxo* 10.44) και στους κισσούς που μαζί με τα αμπέλια συμμετέχουν στο συλλογικό πένθος για την απώλεια της Ευρυδίκης (*Vos quoque, flexipedes hederæ* 10.99), ενώ ιδιαίτερη αναφορά αξίζει η αποστροφή στον Κυπάρισσο, όπου ο ποιητής εστιάζει στην τρυφερή σχέση του νεαρού με το ελάφι του (*Ceæ pulcherrime gentis, gratus erat, Cyparisse, tibi: tu pabula cervum ad nova, tu liquidi ducebas fontis ad undam, tu modo texebas varios per cornua flores* 10.120-123).⁴⁵ Επιπρόσθετα, ο Οβίδιος εκφράζει και τη συμπόνια του για τον Ορφέα, τον οποίο παρουσιάζει ως θύμα της ίδιας του της αγάπης, καθώς έχασε την Ευρυδίκη άθελά του, λόγω της ανθρώπινης αδυναμίας του (*hic, ne deficeret, metuens avidusque videndi flexit amans oculus, et protinus illa relapsa est* 10.56-57). Η χρήση του β' ενικού και β' πληθυντικού προσώπου στις αποστροφές εντείνει τη δραματικότητα, καθώς ο ποιητής επιδιώκει να εμπλακεί συναισθηματικά στην αφήγηση και να διαμορφώσει έναν άμεσο, σχεδόν

⁴⁴ Eigler (2012) 355-368 και ειδικά 368 και Reed (2013) 195.

⁴⁵ Χαλκωματάς (2022) 310 ο οποίος αναφέρει ότι ο μύθος του Κυπάρισσου απαντάται, με αποκλίσεις ως προς το περιεχόμενο, ήδη πριν από τον Οβίδιο, στα *Τραγωδούμενα* του Ασκληπιάδη, όταν κάποια Κυπαρίσση, κόρη του βασιλιά Βορέα, πεθαίνει σε νεαρή ηλικία, ο πατέρας της φύτεψε στον τάφο της ένα κυπαρίσσι. Βλ. επίσης, Reed (2013) 192 που υποστηρίζει ότι ο Κυπάρισσος θυμίζει τον Ακόντιο του Καλλίμαχου.

διαλογικό, δεσμό με τους μυθικούς χαρακτήρες και τα στοιχεία της φύσης. Η τεχνική αυτή αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα του επυλλιακού είδους και συμβάλλει στην ενίσχυση του λυρικού στοιχείου μέσα στο πλαίσιο της επικής αφήγησης, προσδίδοντας μεγαλύτερη ένταση και πάθος στην ιστορία.⁴⁶

Η εναλλαγή εξωτερικού-εσωτερικού αφηγητή στον μύθο του Ορφέα ενισχύει τη δραματικότητα της αφήγησης, καθώς επιτρέπει την ανάδειξη διαφορετικών οπτικών γωνιών και τη μετάβαση από την επική στη λυρική έκφραση.⁴⁷ Αντίστοιχη αφηγηματική τεχνική παρατηρείται και στον Κάτουλλο 64,⁴⁸ όπου επίσης διακρίνονται δύο αφηγηματικά επίπεδα: η εξωτερική αφήγηση (64.1-49 και 267-408) και η εσωτερική, εγκιβωτισμένη αφήγηση (50-266). Η εξωτερική ιστορία περιγράφει τον μυθικό γάμο του Πηλέα και της Θέτιδας, μέσα από την τριτοπρόσωπη και επική αφήγηση του εξωτερικού αφηγητή. Ωστόσο, η αφηγηματική ροή διακόπτεται απότομα, καθώς από τον στίχο 50 ξεκινά η εκτενής εγκιβωτισμένη αφήγηση της προδοσίας της Αριάδνης από τον Θησέα, όπως αυτή απεικονίζεται στο γαμήλιο πέπλο. Η εσωτερική ιστορία, η οποία λόγω έκτασης και συναισθηματικού βάθους ουσιαστικά επισκιάζει την εξωτερική,⁴⁹ ζωντανεύει την εικονιζόμενη σκηνή του πέπλου μέσα από τα μάτια των παρισταμένων στον γάμο. Η αφήγηση εστιάζει στο εσωτερικό δράμα της εγκαταλελειμμένης Αριάδνης στη Νάξο με τον ποιητή να υιοθετεί έντονα λυρικό και δραματικό ύφος. Όπως και στον Ορφέα του Οβίδιου, έτσι και εδώ ο ποιητής εμπλέκεται και παρεμβαίνει συναισθηματικά, απευθυνόμενος άμεσα στην ηρωίδα με την αποστροφή (*ah misera* 64.71-72), προσδίδοντας προσωπικό τόνο και υπογραμμίζοντας τη συμπόνια του αφηγητή για την τραγική της μοίρα.⁵⁰

Παρόμοιο αφηγηματικό μοτίβο παρατηρείται και στο επεισόδιο του Αρισταίου που καταλαμβάνει το δεύτερο μισό του τετάρτου βιβλίου των *Γεωργικών* (281-558). Στο συγκεκριμένο επύλλιο διακρίνονται δύο αφηγηματικά επίπεδα: η εξωτερική ιστορία (4.315-452 και 528-558), όπου ο αφηγητής είναι ο ίδιος ο Βεργίλιος, και η εσωτερική, όπου παρουσιάζεται ο μύθος του Ορφέα και της Ευρυδίκης (4.453-527).⁵¹ Στην εξωτερική ιστορία, ο Βεργίλιος παρέχει διδακτικές οδηγίες και συμβουλές για τη μελισσοκομία και τη φροντίδα των μελισσών, απευθυνόμενος στον Αρισταίο και

⁴⁶ Παπαγγελής (1995) 149 υποσ. 145

⁴⁷ Barchiesi (2001) 49-78 και ειδικά 58 κεξ.

⁴⁸ Τρομάρας (2004) 460.

⁴⁹ Fordyce (1978) 273.

⁵⁰ Jackson (1913) 49 και Τρομάρας (2004) 469. Βλ. επίσης, Παππάς, Καρακάσης και Παπαδοπούλου (2023) 76.

⁵¹ Φυντίκογλου (2007) 151-152.

εμμέσως στους αναγνώστες. Ο αφηγηματικός λόγος είναι κυρίως τριτοπρόσωπος με συχνές παραινέσεις σε β' πρόσωπο (π.χ. 4.400-403 και 404-414), που επιβεβαιώνουν τη διδακτική λειτουργία του κειμένου.⁵² Αντίθετα, στην εσωτερική εγκιβωτισμένη ιστορία (4.453-527), ο μύθος του Ορφέα και της Ευρυδίκης ξεδιπλώνεται από τον θαλάσσιο θεό Πρωτέα, ο οποίος, όπως και στη *Οδύσσεια* (4.351-570), διαθέτει προφητικές ικανότητες. Στο *Γεωργικά*, ωστόσο, ο Πρωτέας απεκδύεται τον ρόλο του ομηρικού μάντη και αναλαμβάνει τον ρόλο αφηγητή μιας αμιγώς ερωτικής ιστορίας με τραγική κατάληξη. Έτσι, μετατρέπεται από προφήτη νόστου σε αφηγητή ενός ερωτικού παθήματος, προκειμένου να εξηγήσει στον Αρισταίο – έναν απλό βοσκό και όχι ήρωα επικού κύκλου – την αιτία της απώλειας του μελισσιού του.⁵³

Για ακόμη μια φορά γίνεται φανερό το χαρακτηριστικό επυλλιακό γνώρισμα της συναισθηματικής εμπλοκής του ποιητή στην ερωτική ιστορία, καθώς απευθύνεται με αποστροφή στους χαρακτήρες, εκδηλώνοντας τη βαθιά του συμπάθεια. Ο Βεργίλιος δείχνει κατανόηση και τρυφερότητα τόσο προς τον Ορφέα, που από αγάπη και ανθρώπινη αδυναμία παρασύρεται και στρέφει το βλέμμα του πίσω (*restitit, Eurydicenque suam iam luce sub ipsa / Immemor heu! Victusque animi respexit* 4.490-491), όσο και προς την τραγική μορφή της Ευρυδίκης που αποκαλεί με συναισθηματικά φορτισμένη αποστροφή (*a miseram Eurydicen!* 4.526).⁵⁴ Αντίστοιχα, στον Οβίδιο, η φράση (*quid enim nisi se quereretur amatam?* 10.61) λειτουργεί ως σχόλιο του αφηγητή που παρεμβαίνει με ευαισθησία για να εξηγήσει το μέγεθος της θλίψης του Ορφέα –ότι το μόνο που μπορούσε να κάνει ήταν να θρηνεί για την αγαπημένη του. Πρόκειται για μια παρενθετική φράση, μια συναισθηματική διακοπή που, παρότι διακόπτει προσωρινά τη σκηνή της εξαφάνισης της Ευρυδίκης, αναδεικνύει ακόμη περισσότερο το εσωτερικό δράμα του ήρωα.⁵⁵

Ο Ορφέας παρουσιάζεται στον Οβίδιο ως ένας ξεχωριστός άνθρωπος, που καταφέρνει να κατέβει στον Κάτω Κόσμο έχοντας για μοναδικό του όπλο τη μουσική. Η σκηνή διακρίνεται για το λυρικό και βαθιά συναισθηματικό της ύφος: η Ευρυδίκη επιστρέφει στον κόσμο των σκιών, επειδή ο Ορφέας, ανίκανος να συγκρατήσει την αγωνία και την επιθυμία του, γυρίζει να την κοιτάξει προτού φτάσουν στην επιφάνεια. Το πάθος του

⁵² Βλ. Rose (1978) 248 που επισημαίνει την κατάταξη των *Γεωργικών* στο λογοτεχνικό είδος της διδακτικής ποίησης παρά την ύπαρξη του επυλλίου στο δεύτερο μισό του τετάρτου βιβλίου. Βλ. επίσης Γιαννάκης (2004) 14 και 42.

⁵³ Φυντίκογλου (2007) 208.

⁵⁴ Thomas (1988) 236.

⁵⁵ Anderson (1972) 480.

Ορφέας υπερισχύει της λογικής και αυτή η ανθρώπινη αδυναμία γίνεται η αιτία της οριστικής απώλειας. Παρόμοια σκηνή παρατηρούμε και στον Βεργίλιο. Εκεί, ο Ορφέας χαρακτηρίζεται ως (*immemor heu! victusque animi respexit* 4.491), δηλαδή «αμνήμων» και «κυριευμένος από το συναίσθημα», αφού δεν μπόρεσε να συγκρατήσει τον εαυτό του και ξέχασε τον όρο που του είχε τεθεί από την Περσεφόνη.⁵⁶ Οι λέξεις αυτές φανερώνουν ότι η πράξη του δεν ήταν αποτέλεσμα λογικής απόφασης, αλλά στιγμιαίας συναισθηματικής αδυναμίας –ένα ξαφνικό, παρορμητικό βλέμμα.⁵⁷ Ο Βεργίλιος, αντί να τον κατακρίνει, τον παρουσιάζει με κατανόηση και συμπάθεια, αναγνωρίζοντας την ανθρώπινη πλευρά του τραγικού ήρωα. Και στους δύο ποιητές, η συναισθηματική εμπλοκή είναι έντονη: απευθύνονται στους μυθολογικούς χαρακτήρες με συμπόνια, σχεδόν σαν να τους μιλούν προσωπικά, προσπαθώντας να τους κατανοήσουν και να τους δικαιολογήσουν.⁵⁸ Ωστόσο, η οβιδιακή Ευρυδίκη εκφράζει τη θλίψη της με μία μόνο λέξη, το λιτό αλλά σπαρακτικό (*vale* 10.62), υποδηλώνοντας τη βουβή παραδοχή της τραγικής μοίρας της σε αντίθεση με τη βεργιλιανή που η φωνή της διαρκεί περισσότερο και εκφράζει μια μορφή διαμαρτυρίας: κατηγορεί τη μοίρα για την αδικία που υπέστη (4.494-499), προσδίδοντας έναν πιο δραματικό και θεατρικό τόνο στο τέλος της ιστορίας.

Ο Ορφέας στον Οβίδιο δεν παρουσιάζεται απλά ως ένας τραγικός ήρωας που θρηνεί την απώλεια της Ευρυδίκης· μέσω του τραγουδιού του, αναδεικνύεται σε ποιητική μορφή που συνθέτει ένα αυτόνομο αφηγηματικό ποίημα σε δακτυλικό εξάμετρο (10.148-739), το οποίο, σύμφωνα με την ανάλυση του Eigler,⁵⁹ εμφανίζει επυλλιακά γνωρίσματα. Η δομή και το περιεχόμενό του που περιλαμβάνει μια σειρά από ερωτικές ιστορίες με πρωταγωνιστές θεούς και ανθρώπους, παραπέμπουν στην παράδοση της μυθολογικής ερωτικής ποίησης, όπως τη γνωρίζουμε από έργα όπως η *Ζμύρνα* του Κίννα. Το τραγούδι εισάγεται με επίκληση στη Μούσα (10.148 κεξ.), ακολουθώντας επικές συμβάσεις, και αναφέρεται σε προγενέστερη ενασχόληση του ποιητή με

⁵⁶ Βλ. Miles (1975) 193 ο οποίος επισημαίνει ότι θα ήταν υπερβολικό να ζητήσει κανείς από έναν άνθρωπο, όπως ο Ορφέας, να επιδείξει περισσότερη εγρήγορση και αυτοκυριαρχία απ' όση του επέτρεπε η ανθρώπινη φύση του.

⁵⁷ Βλ. Thomas (1988) 230-231 που αναγνωρίζει αυτή η στιγμή ανθρώπινης αδυναμίας, που πηγάζει από τον έρωτα, ως έναν από τους βασικούς δεσμούς ανάμεσα στον Ορφέα και τις μορφές που κατοικούν στον αγροτικό κόσμο.

⁵⁸ Η λέξη *immemor* απαντάται, επίσης, στον Κατουλλο (64.135), όπου η εγκαταλελειμμένη Αριάδνη κατηγορεί τον Θησέα ότι ξέχασε τον έρωτά τους και την άφησε μόνη. Ωστόσο, εκεί, όπως και στο μύθο της Μήδειας και του Ιάσονα, η λέξη υποδηλώνει όχι απλώς λήθη, αλλά μια προδοσία συναισθηματικής φύσης. Βλ. Fordyce (1978) 286.

⁵⁹ Eigler (2021) 361-363.

κοσμογονικά θέματα, τα οποία υμνήθηκαν *plectro graviore*. Ο ίδιος δηλώνει τώρα την πρόθεσή του να στραφεί σε μια *leviore lyra*, για να εξιστορήσει ερωτικά πάθη (10.150-154). Η μετάβαση αυτή λειτουργεί ως υπαινιγμός στην ρητορική πρακτική της *recusatio*, κατά την οποία ο ποιητής απορρίπτει τα μεγάλα επικά θέματα και επιλέγει μια πιο προσωπική και λεπταίσθητη θεματολογία, υπερασπιζόμενος τη δική του ποιητική φωνή.

Ο Οβίδιος δημιουργεί έτσι έντονη αντίστιξη με την εικόνα του Ορφέα στα *Αργοναυτικά* του Απολλώνιου Ροδίου. Εκεί, ο Ορφέας παρουσιάζεται ως μέλος της επικής αφήγησης και το κοσμολογικού χαρακτήρα τραγούδι του αποδίδεται έμμεσα, από τον αφηγητή (1.496-511), χωρίς να του δίνεται προσωπική φωνή. Αντίθετα, στον Οβίδιο, ο Ορφέας αποκτά σαφή λόγο και αυτοτελές αφηγηματικό βάρος: το τραγούδι του δεν υπηρετεί καμία ηρωική αποστολή, αλλά λειτουργεί ως προσωπική έκφραση πένθους για την απώλεια της Ευρυδίκης και ως αφηγηματική ενότητα που αυτονομείται από την κύρια ροή της αφήγησης. Καθώς το τραγούδι αυτό ενσωματώνει βασικά γνωρίσματα του σύντομου αφηγηματικού ποιήματος: περιορισμένη έκταση σε σχέση με το παραδοσιακό έπος (600 στίχοι),⁶⁰ μυθολογική θεματολογία, ερωτικά πάθη, άμεσο λόγο χαρακτήρων και υψηλό ποιητικό ύφος, μπορούμε να πούμε πως λειτουργεί λογοτεχνικά ως ένα επύλλιο μέσα στο πλαίσιο των *Μεταμορφώσεων*. Ο Ορφέας σκιαγραφείται έτσι ως ένας ποιητής με προσωπική φωνή και ευαισθησία, που ενσαρκώνει τον ρόλο του δημιουργού ενός ανεξάρτητου ποιητικού έργου μέσα στο έργο του Οβιδίου.

Η μετάβαση από τον θρήνο του Ορφέα στον κατάλογο των δέντρων (10.88-105), λειτουργεί ως μια ποιητική παύση που υπογραμμίζει τη δύναμη της μουσικής του ήρωα. Αμέσως μετά την έκφραση του βαθύτατου πόνου του για την απώλεια της Ευρυδίκης, ο Οβίδιος δεν συνεχίζει απευθείας με την αφήγηση των επόμενων γεγονότων. Αντίθετα, παρεμβάλλει έναν εκτενή και λεπτομερή κατάλογο δέντρων, που συγκεντρώνονται γύρω του για να τον ακούσουν προσφέροντας την απαραίτητη σκιά (10.86-90).⁶¹ Η συγκεκριμένη διακοπή στη ροή της αφήγησης δεν είναι τυχαία, καθώς αποκαλύπτει την υπερφυσική δύναμη της λύρας του Ορφέα, που δεν συγκινεί μόνο

⁶⁰ Βλ. Ambühl (2014) 152 που επισημαίνει η βασική διαφορά ανάμεσα στο έπος και το επύλλιο έχει οριστεί κυρίως με βάση την έκταση. Ωστόσο, το μήκος είναι σχετική έννοια, όπως φαίνεται και από τη μεγάλη ποικιλία που υπάρχει ακόμα και εντός της κατηγορίας του επyllίου: από σύντομα ποιήματα με λιγότερους από εκατό στίχους, όπως το *Ειδύλλιο* 13 του Θεόκριτου, μέχρι πιο εκτενή και δομικά σύνθετα έργα, όπως η *Εκάλη* του Καλλίμαχου που ξεπερνούσε τους χίλιους στίχους.

⁶¹ Anderson (1972) 482-483. Βλ. επίσης Reed (2013) 185, που σημειώνει ότι τα δέντρα με τη σκιά που δημιουργούν διαμορφώνουν ένα κατάλληλο περιβάλλον μέσα στο οποίο ο Ορφέας μπορεί να τραγουδήσει, έχοντας ως κοινό του τα ζώα και τα πουλιά, η παρουσία τους, ωστόσο, καθιστά αμφίβολο το κατά πόσο διαθέτουν συναισθήματα, ώστε να μπορέσουν να του συμπαρασταθούν.

ανθρώπους και ζώα, αλλά μπορεί να μαγέψει ακόμα και την άψυχη φύση που σιωπά για να τον ακούσει. Έτσι, ο κατάλογος λειτουργεί ως απόδειξη της καθολικής απήχησης της μουσικής του και προετοιμάζει τον αναγνώστη, δημιουργώντας αναμονή για κάτι το εξαιρετικό, για τις ιστορίες που ακολουθούν.

Παρόμοια λειτουργία έχει ο κατάλογος των Νυμφών στο επύλλιο του Αρισταίου που εντοπίζεται στο σημείο πριν από τη σημαντική συνάντηση του βοσκού με τη μητέρα του, Κυρήνη η οποία θα τον κατευθύνει να ζητήσει βοήθεια από τον Πρωτέα (4.333 κεξ.). Η συνάντησή τους καθυστερεί λόγω ενός ποιητικά επεξεργασμένου καταλόγου⁶² και τοποθετείται σε ένα ειδυλλιακό και υδάτινο περιβάλλον (*locus amoenus*),⁶³ που ενισχύει τον μυθικό χαρακτήρα του επεισοδίου. Παρ' όλα αυτά, ο Βεργίλιος παρουσιάζει τις Νύμφες με ανθρώπινα και καθημερινά χαρακτηριστικά, να κλώθουν μαλλί, υπονομεύοντας τη θεϊκή τους φύση και καθιστώντας τες οικείες στον αναγνώστη. Επιπρόσθετα, τα ονόματά τους επιλέγονται με βάση εξωτερικά γνωρίσματα, την ηλικία ή την καταγωγή τους, προσδίδοντας ζωντάνια και πολυμορφία στην περιγραφή (*Drymo, Xantho, Ligea, Phyllodoce, Cydippe, Lycorias, Clio, Baroe, Ephyre, Opis, Deiopea, Arethusa, Clymene* 4.334-347).⁶⁴

Ο Οβίδιος δεν καταφεύγει εδώ σε έναν παραδοσιακό κατάλογο νεών ή στρατευμάτων όπως συμβαίνει στην επική παράδοση.⁶⁵ Αντίθετα, παραθέτει έναν κατάλογο δέντρων (10.88-105) που αριθμεί είκοσι επτά διαφορετικά είδη. Πρόκειται για τον πληρέστερο και επιμελέστερα δομημένο κατάλογο της αρχαίας ποίησης, καθώς η απαρίθμηση δεν είναι αυθαίρετη.⁶⁶ Ο ποιητής αποδίδει τη ζώσα υπόσταση των δέντρων: το θρόισμα των φύλλων, τη δροσερή σκιά, ακόμη και τις συμβολικές «φωνές» τους, που μοιάζουν να συμπονούν τον Ορφέα. Έτσι, ο κατάλογος δεν λειτουργεί μόνο ως επίδειξη λογιότητας (*doctrina*) –μολονότι όντως αναδεικνύει την εκτεταμένη γνώση του Οβιδίου για τη

⁶² Kyriakidis (2007) 3-4.

⁶³ Φυντίκογλου (2007) 194.

⁶⁴ Φυντίκογλου (2007) 193-194.

⁶⁵ Πρβλ. Ομ. *Ιλ.* 2.484-759. Βλ. επίσης Ο' Bryhim (2021) 46.

⁶⁶ Χαλκωματάς (2022) 310 υποσ. 25, ο οποίος υποστηρίζει ότι η ικανότητα του Ορφέα να συγκινεί την φύση είναι γνωστή στον Αισχύλο (*Αγ.* 1629-1630) και στον Ευριπίδη (*Μηδ.* 543). Κταλόγους δέντρων συναντούμε συχνά στη λατινική λογοτεχνία της κλασικής περιόδου, βλ. Βεργ. *Αιν.* 6 179-182, 11 133-138, *Culex* 124-145. Βλ. επίσης Reed (2013) 187-189, που επισημαίνει ότι η κάθε επιλογή δέντρου δεν ήταν τυχαία, καθώς σε πολλές ιστορίες ήρωες, αγαπήθηκαν από θεούς και μεταμορφώθηκαν σε στοιχείο της φύσης. Όπως, ο Κυπάρισσος έτσι και ο Άττης αγαπήθηκε από έναν θεό και μεταμορφώθηκε σε πεύκο ή η Πίτυς, ένα κορίτσι που αγαπούσε ο Πάνας μεταμορφώνεται και αυτή σε πεύκο.

δενδροκομία– αλλά και ως ποιητική συμπαράσταση στον θρήνο του ήρωα, προσδίδοντας στη σκηνή αισθητική ζωντάνια και συγκινησιακό βάθος.⁶⁷

Ο κατάλογος των δέντρων μπορεί να χωριστεί σε τρεις θεματικές ομάδες:⁶⁸ α) τα επιβλητικά δέντρα (με μοναδική εξαίρεση τη φουντουκιά), που συνδέονται με την επική ποίηση (10.90-94), β) τα υδρόφιλα δέντρα, που παραπέμπουν στη βουκολική παράδοση (10.95-98) και γ) και τα φυτά που σχετίζονται με τον έρωτα και τη λυρική ποίηση (10.99-105). Οι συγκεκριμένες κατηγορίες δεν είναι τυχαίες, καθώς αντανakλούν τα βασικά ποιητικά και αφηγηματικά επίπεδα της ιστορίας του Ορφέα. Ο ήρωας πραγματοποιεί ένα ηρωικό κατέβασμα στον Άδη, που αντηχεί την επική διάσταση, δημιουργεί ένα βουκολικό τοπίο στο όρος Ροδόπη που παραπέμπει στη βουκολική παράδοση και τέλος τραγουδά για τον έρωτα και την απώλειά του, παραπέμποντας στη λυρική ποίηση.⁶⁹ Έτσι, ο κατάλογος των δέντρων δεν αποτελεί απλά ένα αισθητικό διάλειμμα ή μια επίδειξη λογιότητας, αλλά λειτουργεί ως μικρογραφία της ποιητικής και δραματικής σύνθεσης του μύθου. Κάθε ομάδα φυτών αντικατοπτρίζει έναν από τους βασικούς θεματικούς άξονες της αφήγησης του Ορφέα, ενισχύοντας έτσι την ενότητα και τη νοηματική πυκνότητα του επεισοδίου.

Το άλσος του Ορφέα συνιστά μια μεταμόρφωση σε επίπεδο αφήγησης, καθώς ο Οβίδιος επαναπροσδιορίζει τον παραδοσιακό χώρο του επικού καταλόγου. Έτσι, αντί για πλοία ή στρατεύματα, απαριθμεί δέντρα (ή όπως ο Βεργίλιος ποταμούς *Γεωργ.* 4.460), προσδίδοντας λυρική και φυσιολατρική διάσταση στο επικό μοτίβο. Ταυτόχρονα, ο Ορφέας μεταμορφώνει το θρακικό τοπίο σε μια προσωπική εκδοχή του Κάτω Κόσμου, έναν χώρο σκιερό, απόκοσμο και βουβό, που λειτουργεί ως ιδανικό σκηνικό για το τελευταίο του τραγούδι. Η φύση παύει να είναι απλά το υπόβαθρο της αφήγησης και γίνεται μέρος της συναισθηματικής του έκφρασης, ενισχύοντας τη μελαγχολική και τραγική ατμόσφαιρα του αποχαιρετισμού.⁷⁰

Ο οβιδιακός κατάλογος δεν ακολουθεί τη συμβατική επική παράδοση, καθώς δεν εξυπηρετεί την εξύψωση ηρωικών πράξεων και ή τη θεμελίωση γενεαλογικής ταυτότητας, αλλά τοποθετείται σε ένα λυρικό και συναισθηματικά φορτισμένο πλαίσιο.⁷¹ Τα δέντρα απαριθμούνται όχι ως σύμβολα δύναμης, αλλά ως ποιητικά

⁶⁷ Βλ. επίσης Curtius (1954) 201 και Bömer (1980) 38-39 που υποστηρίζουν ότι οι κατάλογοι υπήρξαν ιδιαίτερα αγαπητοί στους ελληνιστικούς και νεωτερικούς ποιητές.

⁶⁸ Pöschl (1960) 13-21.

⁶⁹ O' Bryhim (2021) 47.

⁷⁰ Campbell (2019) 5-6 και 14-15.

⁷¹ West (1988).

στοιχεία που συμμετέχουν ενεργά στον θρήνο του Ορφέα, προσφέροντας σκιά και σιωπηλή συμπαράσταση. Έτσι, ο κατάλογος δεν λειτουργεί μόνο ως ένδειξη ευρυμάθειας (*doctrina*) αλλά αποκτά και αφηγηματική και συγκινησιακή λειτουργία, ενισχύοντας τον λυρικό χαρακτήρα της σκηνής. Αντί για πεδίο μάχης, δημιουργείται ένα ποιητικό άλσος που πλαισιώνει την προσωπική τραγωδία του Ορφέα. Ο κατάλογος, λοιπόν, μετατρέπεται σε καλλιτεχνικό εργαλείο που συνδέει την εξωτερική φύση με την εσωτερική συντριβή του ήρωα, συμβάλλοντας στην αισθητική και θεματική ενοποίηση του επεισοδίου. Με αυτόν τον τρόπο, η διαχείριση του καταλόγου εντάσσεται περισσότερο στην επυλλιακή παράδοση, όπου ο λυρισμός, η λεπτομέρεια και η συγκινησιακή εστίαση υπερσχύουν των μεγαλοπρεπών αφηγηματικών συμβάσεων της επικής ποίησης.⁷²

Ο κατάλογος, συνεπώς, λειτουργεί επιβραδυντικά στην εξέλιξη της αφήγησης, επιτρέποντας να αναδειχθούν οι συναισθηματικές και ηθικές διαστάσεις των γεγονότων. Πρόκειται για τεχνική με βαθιές ρίζες στην ποιητική παράδοση,⁷³ Αντίστοιχα, και στις *Μεταμορφώσεις*, η παρεμβολή του καταλόγου λειτουργεί ως γέφυρα προς την επόμενη αφήγηση (η ιστορία του Κυπάρισσου 10.106-142) δημιουργώντας έναν ενδιάμεσο χώρο ποιητικής και συναισθηματικής προετοιμασίας. Ο κατάλογος των δέντρων δεν συμβάλλει άμεσα στην προώθηση της πλοκής. Αντίθετα, ως παρεκβατικό στοιχείο, διακόπτει προσωρινά τη ροή της αφήγησης, καθυστερώντας την εισαγωγή του επόμενου επεισοδίου. Η συγκεκριμένη αφηγηματική παρέκκλιση προσδίδει στο κείμενο λυρικό βάθος και ενισχύει την εσωτερική δυναμική του θρήνου του Ορφέα, ενώ ταυτόχρονα εδραιώνει την αισθητική μετάβαση προς μια νέα μεταμορφωτική ιστορία.⁷⁴

Επιπρόσθετα, η τοποθέτηση του καταλόγου σε αυτό το σημείο της αφήγησης εξυπηρετεί τη δραματική ανάπτυξη του μύθου. Εμφανίζεται αμέσως μετά την κορύφωση της τραγωδίας του Ορφέα –τη δεύτερη και οριστική απώλεια της Ευρυδίκης– λειτουργώντας ως μεταβατικό στοιχείο ανάμεσα στο πένθος και τη μεταμόρφωση του πόνου σε τέχνη. Μέσω της μουσικής του, ο Ορφέας συγκεντρώνει γύρω του τα δέντρα, μετατρέποντας το φυσικό τοπίο σε σκηνικό λυρικής έκφρασης και δημιουργώντας μια νέα πραγματικότητα όπου η φύση ανταποκρίνεται στο συναίσθημα.

⁷² Baumbach και Bär (2012) 14.

⁷³ Βλ. Flatt (2017) 401 υποσ. 38 που παραθέτει την *Ιλ.* 1.69-92, όπου ο μάντης Κάλχας καθυστερεί να αποκαλύψει την αιτία του λοιμού, ζητώντας πρώτα την προστασία του Αχιλλέα.

⁷⁴ Baumbach και Bär (2012) 13-14.

Ο κατάλογος επιβραδύνει τον ρυθμό της αφήγησης, εντείνοντας τη συγκινησιακή ατμόσφαιρα και δίνοντας χρόνο στον αναγνώστη να αφομοιώσει το βάθος του θρήνου.⁷⁵ Παράλληλα, ο κατάλογος δίνει τη δυνατότητα στον Οβίδιο να ξεδιπλώσει την ιστορία του Κυπάρισσου, η οποία συνεχίζει το μοτίβο της απώλειας.

Οι επικοί και γενεαλογικοί κατάλογοι έχουν τις ρίζες τους στην ομηρική παράδοση, όπου χρησιμοποιούνταν για να εξυμνήσουν θεότητες και ηρωικές μορφές, προσδίδοντας μεγαλείο και κύρος στο αφηγηματικό περιεχόμενο.⁷⁶ Στον Οβίδιο, ωστόσο, η χρήση τους αποκτά διαφορετικό χαρακτήρα: λειτουργούν όχι μόνο για να προσδώσουν λογοτεχνική βαρύτητα, αλλά και για να επηρεάσουν τη ροή της αφήγησης και να υπονομεύσουν το παραδοσιακό επικό ύφος.⁷⁷ Ο ρόλος του άλσους ως νέου, ποιητικά διαμορφωμένου Κάτω Κόσμου για τον Ορφέα εξυπηρετεί έναν ευρύτερο αφηγηματικό σκοπό: λειτουργεί ως συμβολική και νεκρική πυρά, προοιωνίζοντας τον θάνατό του από τις Μαινάδες.⁷⁸ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ξεδιπλώνεται μια σύντομη παρέκβαση, η οποία δεν διαταράσσει τη βασική ιστορία του Ορφέα και της Ευρυδίκης και θα μπορούσε θεωρητικά να παραλειφθεί χωρίς να επηρεαστεί η εξέλιξη της δράσης. Παρ' όλα αυτά, η παρέκβαση είναι συχνά εξίσου σημαντική με το κύριο θέμα και συνδέεται στενά με τα μοτίβα που αναδεικνύει. Η χρήση της παρέκβασης αποτελεί βασικό γνώρισμα του επυλλίου, καθώς επιβραδύνει τη ροή της κύριας αφήγησης και μετατοπίζει την προσοχή του αναγνώστη σε ένα δευτερεύον επεισόδιο.⁷⁹ Στην προκειμένη περίπτωση, το φυσικό «θέατρο», η ομιλία του Ορφέα και η ιστορία του Κυπάρισσου συγκροτούν μια εγκιβωτισμένη αφήγηση που καθυστερεί την εξέλιξη των γεγονότων, ενισχύοντας παράλληλα τη θεματική συνοχή, ενώ η πλοκή επανέρχεται στη βασική αφηγηματική γραμμή με το *dum* (11.1).

⁷⁵ Eigler (2012) 355-368 και Φούλιας (2015) 45.

⁷⁶ Πρβλ. Βεργ. *Αιν.* 6.756-853. Βλ. επίσης Hardie (1993) 20-22.

⁷⁷ Hinds (1998) 17. Βλ. επίσης Barchiesi (2001) 163.

⁷⁸ Campbell (2019) 1-2.

⁷⁹ Conte (1994) 111-113.

2. Ο μύθος του Κυπάρισσου (10.106-147)

Ο μύθος του Κυπάρισσου έχει ως πρωταγωνιστή έναν νέο απaráμιλλης ομορφιάς από το νησί της Κέας, ο οποίος συνδέεται στενά με τον θεό Απόλλωνα. Ο Κυπάρισσος ξεχωρίζει όχι μόνο για τη φυσική του χάρη, αλλά και για την ιδιαίτερη αγάπη του προς τη φύση και τα ζώα. Ανάμεσα σε όλα, ξεχωρίζει ένα ιερό ελάφι με λαμπερά χρυσά κέρατα που φροντίζει με στοργή και αφοσίωση, σχεδόν σαν να ήταν σύντροφος ζωής.⁸⁰

Ωστόσο, η συγκεκριμένη αρμονική σχέση διαταράσσεται τραγικά όταν ο Κυπάρισσος σκοτώνει κατά λάθος το ελάφι με το δόρυ του κατά τη διάρκεια του κυνηγιού. Η πράξη αυτή, μολονότι ακούσια, τον γεμίζει με αβάσταχτη θλίψη και καταρρακωμένος εξαιτίας της ενοχής και της απώλειας, ζητά από τους θεούς να του επιτρέψουν να θρηνεί για πάντα και να παραμείνει αιώνια βυθισμένος στο πένθος του (*gemit ille tamen munusque supremum hoc petit a superis, ut tempore lugeat omni* 10.134-135).⁸¹

Ο Οβίδιος μέσα σε μια σύντομη αφήγηση παρουσιάζει τη θλίψη του νεαρού για την απώλεια του αγαπημένου του ζώου, όπως θρηνούσε ο Ορφέας για την Ευρυδίκη. Ταυτόχρονα, πρόκειται για μια ιστορία αγάπης που λειτουργεί ως παρέκβαση μέσα στην προηγούμενη κύρια αφήγηση⁸² και μαζί με τη μεταμόρφωση του νεαρού σε δέντρο (κυπαρίσσι) από τον θεό Απόλλωνα⁸³ αποτελούν στοιχεία που εμφανίζονται συνήθως σε επυλλιακές αφηγήσεις. Επιπλέον, η εμφάνισή του, που παρουσιάζεται μέσω της έκφρασής που αποτελεί σύνηθες χαρακτηριστικό των επυλλίων, ήταν περίοπτη και ένα από τα στολίδια του προερχόταν μάλιστα από μια πολυτελή, ρωμαϊκή ενδυμασία.⁸⁴ Πιο συγκεκριμένα, το ελάφι είχε ψηλά κέρατα που άστραφταν από χρυσό, από τον λαιμό του κρεμόταν ένα περιδέραιο με πολύτιμους λίθους, στο μέτωπο είχε ένα ασημί φυλαχτό⁸⁵ και στα αυτιά του κρέμονταν δύο μαργαριτάρια (10.112-116). Παρόλη την εντυπωσιακή του εμφάνιση ο Κυπάρισσος στόλιζε ακόμη και με

⁸⁰ Smith (1997) 119.

⁸¹ Anderson (1972) 482 και O' Bryhim (2021) 49. Βλ. επίσης Χαλκωμάτας (2022) 310-311, ο οποίος υποστηρίζει ότι υπάρχουν μαρτυρίες που συσχετίζουν το κυπαρίσσι με την μνήμη και την αθανασία, την ωριμότητα και τη σοφία. Επίσης, σύμφωνα με τον ίδιο στην Ανατολή θεωρείται ιερό δέντρων των θεών, όπως του Απόλλωνα, της Αρτέμιδος, του Ερμή, βλ. τις πηγές στον Bomer (1980) ad loc.

⁸² Boyd (2012) 14.

⁸³ Eigler (2012) 360.

⁸⁴ Smith (1997) 115-120.

⁸⁵ Βλ. Χαλκωμάτας (2022) 311 υποσ. 35, ο οποίος αναφέρει ότι οι νεαροί Ρωμαίοι φορούσαν έως την ενηλικίωσή τους ένα φυλαχτό, κατασκευασμένο από μόλυβδο, ασημί ή χρυσό, το οποίο αφιέρωναν στους θεούς πριν φορέσουν για πρώτη φορά την ανδρική τήβεννο. Επιπρόσθετα, ο Brown (2005) 112 παρατηρεί ότι πρόκειται για τη *bulla*, η οποία λειτουργούσε ως σύμβολο του ελεύθερου καθεστώτος του παιδιού, υποδηλώνοντας τη νομική του θέση ως ελεύθερου πολίτη μέσα στη ρωμαϊκή κοινωνία.

λουλούδια τα κέρατα του ζώου. Η ανθρώπινη ενδυμασία του ελαφιού δημιουργεί την εντύπωση πως ο Κυπάρισσος δεν θρηνεί απλώς την απώλεια ενός ζώου, αλλά ενός αγαπημένου του φίλου.⁸⁶ Πέρα από αυτό, ο ποιητής απευθύνεται άμεσα προς τον ήρωα (*sed tamen ante alios, Cae pulcherrime gentis, gratus erat, Cyparisse, tibi* 10.120-121), τονίζοντας την αγάπη του για το ελάφι και τη στοργική φροντίδα προς αυτό και επιδιώκοντας να συμπαρασταθεί στον δυστυχή νέο. Έτσι, ενισχύει τη συναισθηματική φόρτιση του χωρίου και εμπλέκεται και ο ίδιος συναισθηματικά στην ιστορία, ενσωματώνοντας ένα ακόμη επυλλιακό στοιχείο. Τέλος, ενσωματώνει στοιχεία της ελεγειακής και αιτιολογικής ποίησης (ειδολογική *variatio*),⁸⁷ όπως φαίνεται στον θρήνο του Κυπάρισσου για το αγαπημένο του ελάφι, στη βαθιά μελαγχολία και το πένθος (10.130-132 και 132-135), καθώς και στην εξήγηση της προέλευσης του κυπαρισσιού ως συμβόλου πένθους (10.141-142). Έτσι, ο Οβίδιος επιτυγχάνει να εμπλουτίσει την αφήγηση με διαφορετικές συναισθηματικές αποχρώσεις και αφηγηματικές τεχνικές, δημιουργώντας ένα πολυδιάστατο και συναισθηματικά φορτισμένο κείμενο, που αναδεικνύει τόσο την ψυχολογική ένταση όσο και τον συμβολικό χαρακτήρα της μεταμόρφωσης.

3. Ο μύθος του Γανυμήδη (10.155-161)

Ο Ορφέας συνεχίζει με την αρπαγή του Γανυμήδη (10.155-161) από τον θεό Δία. Ο Γανυμήδης παρουσιάζεται ως ένας εξαιρετικά όμορφος Τρώας πρίγκιπας, τον οποίο ερωτεύτηκε ο Δίας. Σύμφωνα με τον μύθο ο θεός, μαγεμένος από την ομορφιά του νεαρού, μεταμορφώθηκε σε αετό και τον άρπαξε από τη γη μεταφέροντάς τον στον Όλυμπο. Εκεί, ο Γανυμήδης απέκτησε την τιμητική θέση του οιοχόου των θεών, σερβίροντας νέκταρ στους αθανάτους παρά το θέλημα της Ήρας (10.160-161).

Η συγκεκριμένη ιστορία αναδεικνύει το μοτίβο της θεϊκής επιθυμίας και της μεταμόρφωσης ενός νεαρού, στοιχεία που χαρακτηρίζουν τα έργα του Οβιδίου. Παράλληλα, πρόκειται για ένα σύντομο, αυτοτελές επεισόδιο με έμφαση σε προσωπικά και ερωτικά θέματα, που αποτελούν βασικά γνωρίσματα των επυλλιακών αφηγήσεων. Η εστίαση στην ερωτική επιθυμία του Δία, αντί για την παραδοσιακή θεϊκή του

⁸⁶ Smith (1997) 119.

⁸⁷ Βλ. Δογάνη (2015) 43 που υποστηρίζει ότι η ειδοιογική *variatio* αποτελεί χαρακτηριστικό τρόπο σύνθεσης επυλλιακών αφηγήσεων.

υπόσταση (10.152-154), υπονομεύει το επίσημο θεϊκό πρότυπο και παρουσιάζει την περιπέτεια αυτή ως προοίμιο για τις ερωτικές ιστορίες που ακολουθούν.⁸⁸

Επιπλέον, η μεταμόρφωση του Δία σε αετό δεν είναι απλά μια θεϊκή ενέργεια, αλλά συμβολίζει και την έντονη επιθυμία του θεού να κατακτήσει το ερωτικό αντικείμενο.⁸⁹

Στο οβιδιακό κείμενο, οι μεταμορφώσεις συχνά εκφράζουν τα εσωτερικά συναισθήματα των ηρώων και θεών,⁹⁰ στοιχείο που αποτελεί χαρακτηριστικό και των επυλλίων, όπου δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην ψυχική κατάσταση των προσώπων. Παρόμοια, στο επεισόδιο του Κυπάρισσου (10.130-147), η μεταμόρφωση σε δέντρο συμβολίζει το πένθος και τη μόνιμη θλίψη. Με αυτόν τον τρόπο, η μεταμόρφωση λειτουργεί ως σύνδεσμος μεταξύ εξωτερικής μορφής και εσωτερικών αισθημάτων, προσδίδοντας στο αφήγημα βαθύτερο συμβολισμό και συγκινησιακή ένταση. Τέλος, αναδεικνύεται το προσωπικό και ιδιωτικό επίπεδο των θεϊκών χαρακτήρων, χαρακτηριστικό των επυλλιακών κειμένων, όπου η θεϊκή δύναμη υποχωρεί μπροστά στα ανθρώπινα πάθη και τις επιθυμίες.

4. Ο μύθος του Υάκινθου (10.162-219)

Το τραγούδι του Ορφέα συνεχίζει με τον Υάκινθο από την Σπάρτη (10.162-219), έναν νέο που μεταμορφώθηκε σε στοιχείο της φύσης και συγκεκριμένα σε λουλούδι.⁹¹ Ο Απόλλωνας και ο Υάκινθος ήταν εραστές και περνούσαν τον χρόνο τους μαζί κυνηγώντας, παίζοντας μουσική και ασχολούμενοι με αθλητικά παιχνίδια. Μια μέρα, ενώ έπαιζαν ρίψη δίσκου, ο Απόλλωνας πέταξε τον δίσκο με μεγάλη δύναμη. Όμως, ο θεός του ανέμου, Ζέφυρος που επίσης αγαπούσε τον Υάκινθο και ζήλευε τη σχέση του με τον Απόλλωνα, φύσηξε τόσο δυνατά με αποτέλεσμα ο δίσκος να αλλάξει πορεία. Ο δίσκος τραυμάτισε θανάσιμα τον Υάκινθο στο κεφάλι και εκείνος έπεσε αιμόφυρτος στο έδαφος. Ο Απόλλωνας, συντετριμμένος από τον χαμό του αγαπημένου του,

⁸⁸ Νικολόπουλος (2004) 23.

⁸⁹ Bremmer (2010) 87.

⁹⁰ Βλ. Hardie (2002), ο οποίος εξετάζει πώς ο Οβίδιος χρησιμοποιεί τη μεταμόρφωση όχι απλώς ως αφηγηματικό μέσο, αλλά ως τρόπο εξωτερίκευσης των εσωτερικών συναισθημάτων των χαρακτήρων του.

⁹¹ Σύμφωνα με παλαιότερη παράδοση το λουλούδι φύτρωσε από το αίμα του Αίαντα (ΑΙΑΣ). Πριν από τον Οβίδιο, η μεταμόρφωση σε υάκινθο μαρτυρούνταν μόνο από τον Νίκανδρο, *Θηριακά* 901-9066 και έμμεσα από τον Ευφορίωνα, αλλά το όνομα θα μπορούσε ήδη να υπονοεί μια μορφή αυτού του μύθου. Οι μεταμορφώσεις των φυτών αρχίζουν να εμφανίζονται σε αφθονία στην ελληνική μυθολογία κατά την ελληνιστική περίοδο και σχεδόν πάντα είναι νεαρά αρσενικά αγόρια που μεταμορφώνονται σε λουλούδια, Reed (2013) 203-204. Βλ. επίσης, Χαλκωματάς (2002) 313 υποσ. 44 και Φούλιας (2020) 421.

προσπάθησε μάταια να τον σώσει και καθώς δεν μπορούσε να τον επαναφέρει στη ζωή, ούτε να του δώσει την αθανασία, όπως έδωσε ο Δίας στον Γανυμήδη, τον μεταμόρφωσε σε ένα πανέμορφο λουλούδι, τον υάκινθο, ως αιώνιο μνημείο της αγάπης τους. Μάλιστα, τα πέταλά του λέγεται ότι σχηματίζουν τα γράμματα «AI», που είτε εκφράζουν τον θρήνο «αίαϊ» είτε αποτελούν υπαινιγμό στο όνομα του νεαρού.⁹² Η ιστορία του Υάκινθου είναι ένα από τα πολλά παραδείγματα στις *Μεταμορφώσεις*, όπου η αγάπη, η ζήλια και η απώλεια οδηγούν σε μια μεταμόρφωση,⁹³ επιτρέποντας στη μνήμη των θνητών να επιβιώνει μέσα από τη φύση. Ο θεός Απόλλωνας παρουσιάζεται ως εραστής που παραμελεί τις καθημερινές του ασχολίες στους Δελφούς και επιθυμεί να βρίσκεται στο κυνήγι μαζί με τον Υάκινθο,⁹⁴ κατεβαίνοντας έτσι στο ανθρώπινο επίπεδο γεγονός που υπονομεύει τη θεϊκή του φύση.⁹⁵ Η δύναμη της αγάπης τον μετατρέπει από συνάδερφο κυνηγό σε υπηρέτη του Υακίνθου, διότι κουβαλάει τα δίχτυα και κρατάει τα σκυλιά (10.171-172).⁹⁶ Η ενσωμάτωση αυτού του μοτίβου ενισχύει τη συναισθηματική φόρτιση της αφήγησης και προσδίδει μια ιδιαίτερα ανθρώπινη διάσταση στον θεό θυμίζοντας ανάλογες επύλλιακές συνθέσεις.⁹⁷ Σε αντίθεση με τον Δία, ο οποίος στον έρωτά του για τον Γανυμήδη διατηρεί τον έλεγχο και απλώς μεταμορφώνεται σε αετό, ο Απόλλωνας βιώνει τον έρωτα ως συναισθηματική εμπειρία που οδηγεί στην απώλεια και τον θρήνο. Και στις δύο περιπτώσεις, όμως, η μεταμόρφωση του νέου λειτουργεί ως αιώνιο σύμβολο του πάθους που προηγήθηκε.⁹⁸ Τέλος, το μοτίβο του ανεκπλήρωτου ή καταστροφικού έρωτα που διατρέχει τα συγκεκριμένα επεισόδια αντανακλά, έστω και έμμεσα, τον βαθύτερο πόνο του Ορφέα για την απώλεια της Ευρυδίκης, τον οποίο επιχειρεί να υποκαταστήσει μέσα από τη σειρά αυτών των αφηγήσεων. Έτσι, η αφήγηση αποκτά

⁹² Νικολόπουλος (2004) 106. Βλ. επίσης Ο' Bryhim (2021) 57-58 και 63 όπου ο σχολιαστής σημειώνει ότι το λουλούδι λειτουργεί περισσότερο ως μνημείο για τη θλίψη του Απόλλωνα, παρά για τον θάνατο του Υακίνθου.

⁹³ Πρβλ. *Μετ.* 13. 738-899 (Πολύφημος-Γαλάτεια-Άκκις).

⁹⁴ Η παραμέληση των καθημερινών ασχολιών ως σύμπτωμα ερωτικής εμμονής αποτελεί σταθερό τόπο στην ελληνική και ρωμαϊκή ερωτική ποίηση. Βλ. π.χ. Βεργ. *Εκλ.* 2.58-59 *floribus Austrum perditus et liquidis immisi fontibus apros*.

⁹⁵ Ditmars (2017) 59-72 και Ο' Bryhim (2021) 57.

⁹⁶ Ditmars (2017) 59-72. Βλ. Επίσης Reed (2013) 207, ο οποίος υποστηρίζει ότι ο Υάκινθος δεν ήταν ενδεχομένως κυνηγός, αλλά λόγω της ηλικίας του ασχολούνταν με αυτή την ασχολία, σε αντίθεση με τον Αδωνη που θεωρούνταν κυνηγός.

⁹⁷ Πρβλ. Θεοκ. *Ειδ.* 13, το οποίο συγκαταλέγεται στα ελληνιστικά επύλλια και αφηγείται τον έρωτα του ημίθεου Ηρακλή για τον νεαρό Ύλα.

⁹⁸ Ο' Bryhim (2021) 58.

αυτοαναφορική διάσταση και ο Ορφέας εμφανίζεται όχι μόνο ως αφηγητής αλλά και ως συμμετέχων σε μια κοινή εμπειρία απώλειας και θρήνου.⁹⁹

Κοινό στοιχείο των δύο μύθων αποτελεί ο ομοφυλοφιλικός έρωτας μεταξύ ενός θεού και ενός θνητού.¹⁰⁰ Στην περίπτωση του Υάκινθου, ο Απόλλωνας ερωτεύεται τον όμορφο νέο και ο θάνατός του εξαιτίας του δίσκου αποκτά συμβολικό και βαθύ νόημα. Εδώ ενδέχεται να γίνεται ένας υπαινιγμός στον μύθο του Ορφέα, ο οποίος συνδέεται με το μοτίβο της απώλειας και του ανεκπλήρωτου έρωτα. Πιο συγκεκριμένα, η κίνηση του δίσκου που επιστρέφει και πλήττει θανάσιμα τον Υάκινθο μπορεί να παραλληλιστεί με το «αντεστραμμένο βλέμμα» του Ορφέα.¹⁰¹ Όταν ο Ορφέας, κατά την ανάβαση από τον Άδη, παραβαίνει τον όρο των θεών και κοιτάζει πίσω προς την Ευρυδίκη, αυτή χάνεται για πάντα. Το βλέμμα του, που στρέφεται προς τα πίσω, είναι μια πράξη επιθυμίας, αλλά και απώλειας, καθώς αντί να σώσει την αγαπημένη του καταλήγει να την απωλέσει οριστικά. Έτσι, το «αντεστραμμένο βλέμμα» λειτουργεί ως σύμβολο της καταστροφικής επιθυμίας και της αδυναμίας του θνητού να αντιστρέψει τον θάνατο.¹⁰²

Παρόμοια, ο Απόλλωνας δεν μπορεί να αποτρέψει τον θάνατο του Υάκινθου, ούτε να θυσιαστεί για αυτόν, δεδομένου ότι η θεϊκή του φύση τον καθιστά αθάνατο (*quod quoniam fatali lege tenemur* 10.203). Όπως και ο Ορφέας, έτσι και ο Απόλλωνας παραμένει μόνος, χωρίς τη δυνατότητα να ακολουθήσει τον αγαπημένο του στον θάνατο. Ωστόσο, και οι δύο επιχειρούν να διατηρήσουν τη μνήμη και την αγάπη τους ζωντανή: ο Ορφέας μέσα από τη μουσική του και ο Απόλλωνας με τη μεταμόρφωση του Υάκινθου σε λουλούδι, χαράσσοντας στα πέταλά του τον θρήνο του, το «ΑΙΑΙ», ως αιώνιο σύμβολο πένθους και αφοσίωσης (*addat in hunc florem folioque legatur eodem...ipse suos gemitus foliis inscribit et AI AI flos habet inscriptum* 10.208,215-216).¹⁰³

⁹⁹ Νικολόπουλος (2004) 24-25 και Ditmars (2017) 59-72.

¹⁰⁰ Ditmars (2017) 59-72. Βλ. επίσης Ο' Bryhim (2021) 57, ο οποίος επισημαίνει ότι άσκηση με τον δίσκο αντικατοπτρίζει την ομοφυλοφιλική σχέση που αναπτυσσόταν καμία φορά ανάμεσα στον προπονητή και στον νεαρό αθλητή.

¹⁰¹ Ditmars (2017) 59-72. Βλ. Reed (2013) 208, ο οποίος υποστηρίζει ότι ορισμένοι θεωρούν ότι ο δίσκος δεν θα αναπηδούσε από τη γη, αλλά ότι η γη είναι μετωνυμία για το βραχώδες έδαφος. Στον Νίκανδρο, *Θηριακά* 905-906 ο δίσκος αναπηδά από έναν βράχο.

¹⁰² Ditmars (2017) 59-72.

¹⁰³ Ditmars (2017) 59-72. Βλ. Reed (2013) 215, ο οποίος υποστηρίζει ότι το λουλούδι θα είναι ο θρήνος του Απόλλωνα που θα του θυμίζει τον Υάκινθο, αλλά και την κραυγή του για αυτόν με το ΑΙ ΑΙ, στο βιβλίο 13.394-398 το λουλούδι θα αναχαραχτεί με το όνομα του Αίαντα.

Ο μύθος του Υάκινθου συνδυάζει στοιχεία από διάφορα λογοτεχνικά είδη, κάτι που αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα του επυλλίου. Η αφήγηση περιέχει ελεγειακά στοιχεία: ο θρήνος του Απόλλωνα είναι γεμάτος μελαγχολία και συναισθηματική ένταση (10.185-187 και 10.196 κεξ.), χαρακτηριστικά της ρωμαϊκής ερωτικής ελεγείας. Μέσα στη θλίψη του αναλογίζεται ότι η ιατρική του τέχνη δεν μπορεί να βοηθήσει τον υάκινθο (*erat inmedicabile vulnus* 10.189) ή και τον πόνο που νιώθει ίδιος (*tu dolor es facinusque meum* 10.198), (*atque utinam pro te vitam tecumque liceret reddere* 10.202).¹⁰⁴ Επίσης, από τον πόνο του αδυνατεί να κρατήσει τον λαϊμό του όρθιο, σαν να είναι ένα βάρος για αυτόν και νιώθει ένοχος για αυτό που συνέβη, διότι τον αγάπησε και δεν μπόρεσε να τον βοηθήσει.¹⁰⁵ Επιπλέον, το αιτιολογικό στοιχείο του μύθου αναδεικνύεται όχι μόνο μέσα από τη γένεση του άνθους του Υάκινθου, αλλά και μέσω της θεσμοθέτησης της σπαρτιατικής εορτής προς τιμήν του (10.217-220).¹⁰⁶ Τόσο ο Ορφέας όσο και ο Απόλλωνας απαλλάσσονται από οποιαδήποτε ηθική μομφή και εκφράζουν την επιθυμία να παραμείνουν για πάντα με τους αγαπημένους τους, ακόμη κι αν αυτό σημαίνει να μοιραστούν τον θάνατό τους. Η διαφορά, ωστόσο, έγκειται στο γεγονός ότι ο Ορφέας, ως θνητός, είχε τη δυνατότητα να πεθάνει για την Ευρυδίκη, κάτι που τελικά δεν έκανε, ενώ ο Απόλλωνας, ως θεός, είναι ανίκανος να πεθάνει για τον Υάκινθο, παρ' όλη την επιθυμία του. Μέσα από αυτούς τους μύθους, η αγάπη παρουσιάζεται ως διαχρονική και τραγική, καθώς βρίσκεται συνεχώς σε αντιπαράθεση με την ανθρώπινη ή θεϊκή φύση και τα όριά της.

5. Ο μύθος των Κεραστών-Προποιτίδων (10.220-242)

Ο Ορφέας, καθώς μετακινείται αφηγηματικά από την Τροία και την Ελλάδα προς την Κύπρο, παρουσιάζει δύο κυπριακούς μύθους. Ξεκινώντας με μια ομάδα γυναικών από την Αμαθούντα, τις Προποιτίδες διακόπτει την εξιστόρηση του μύθου τους για να

¹⁰⁴ Ο Χαλκωματάς (2002) 313- 314 και υποσ. 50, υποστηρίζει ότι ο έρωτας μπορεί να θεωρηθεί έγκλημα, ακόμη και αν ο ένας σκοτώσει τον άλλον κατά λάθος και εδώ ο Απόλλων χρησιμοποιεί αυτό το επιχείρημα ίσως για να δικαιολογήσει τον εαυτό του. Βλ. επίσης, Reed (2013) 210, για τον Απόλλωνα ενώ για την παράδοση αδυναμία του να θεραπεύσει βλ. επίσης *Μετ.* 2 617-618. Ο Απόλλωνας παρόλο που είναι ένας θεός φαίνεται ότι δεν μπορεί ούτε και ο ίδιος να γλιτώσει από τον πόνο που του προκάλεσε η απώλεια του Κυππάρισου και ο έρωτάς του για αυτόν.

¹⁰⁵ Reed (2013) 211. Ο θρήνος του Απόλλωνα παραλληλίζεται με αυτόν της Αφροδίτης για τον Άδωνη (10.618-621). Σύμφωνα με τον Νίκανδρο (*Θηριακά* 903) ο θρήνος αποτελούσε αντίθεση σε σχέση με την αρχική αδυναμία του θεού να μιλήσει.

¹⁰⁶ Anderson (1972) 492-493, Χαλκωματάς (2002) 314 υποσ. 53· Φούλιας (2015) 421 και Ο' Bryhim (2021) 58 και 64. Βλ. επίσης Reed (2013) 211 ο οποίος υποστηρίζει ότι προαναγγέλλεται η μεταμόρφωση του Υάκινθου σε λουλούδι (215-216).

διηγηθεί την ιστορία των Κεραστών, μιας αδελφότητας ιερέων επίσης από την Αμαθούντα, οι οποίοι θυσίαζαν ξένους στον βωμό του Δία.¹⁰⁷ Οι αφηγήσεις αυτές έρχονται σε αντίθεση με τον προηγούμενο μύθο του Υάκινθου: ενώ η Σπάρτη καυχόταν για τον Υάκινθο, η Κύπρος ντρεπόταν για τις Προποιτίδες και τους Κεράστες.¹⁰⁸

Όπως στην περίπτωση του Υάκινθου, όπου η μεταμόρφωση προέκυψε ως συνέπεια μιας τραγικής μοίρας, έτσι και στην αφήγηση των Κεραστών (10.220-237)¹⁰⁹ συναντάμε μια δραματική αλλαγή με τη διαφορά όμως ότι εδώ η μεταμόρφωση λειτουργεί ως πράξη θεϊκής τιμωρίας. Οι δύο αδελφοί προκάλεσαν την οργή της Αφροδίτης με την αλαζονική και ασεβή στάση τους καθώς αρνούνταν τη λατρεία της. Ως απάντηση, η θεά τούς μεταμόρφωσε σε ταύρους, αποτυπώνοντας μέσω της ζωόδους μορφής τους την αγριότητα και τη σκληρότητα που τους χαρακτήριζε (*grandiaque in torvos transformat membra iuencos* 10.237).¹¹⁰ Έτσι, η ιστορία των Κεραστών, όπως και εκείνη του Υάκινθου, αναδεικνύει τον καθοριστικό ρόλο της μεταμόρφωσης στο οβιδιακό έργο, είτε ως έκφραση λύπης και μνήμης, είτε ως μορφή θεϊκής ανταπόδοσης. Ο συγκεκριμένος μύθος έχει επιπλέον και αιτιολογικό χαρακτήρα, καθώς εξηγεί την καθιέρωση της ταυροθυσίας στην Αμαθουσία, υποδηλώνοντας πώς το παρελθόν ενσωματώνεται στις θρησκευτικές πρακτικές του παρόντος.¹¹¹

Όπως και οι Κεράστες, που τιμωρήθηκαν από την Αφροδίτη για την ασέβειά τους, έτσι και οι Προποιτίδες (10.238-242), γυναίκες από την Κύπρο, υπέστησαν τη θεϊκή οργή εξαιτίας της αμφισβήτησης της θεϊκής της φύσης και έτσι θεωρήθηκαν ως οι πρώτες γυναίκες που ντρόπιασαν το νησί με τη συμπεριφορά τους. Ο Ορφέας τις χαρακτηρίζει ευθέως ως ξεδιάντροπες *obscenae* 10.239-240, επειδή αρνήθηκαν να λατρέψουν την Αφροδίτη και δήλωναν την πρόθεσή τους να παραμείνουν άγαμες. Ο χαρακτηρισμός *obscenae* προέρχεται όχι από έναν απρόσωπο αφηγητή αλλά από τον ίδιο τον Ορφέα

¹⁰⁷ Ο' Bryhim (2021) 65-66.

¹⁰⁸ Anderson (1972) 493.

¹⁰⁹ Βλ. Χαλκωματάς (2002) 314 υποσ. 54, ο οποίος αναφέρει ότι η Κύπρος ονομαζόταν παλαιότερα Κεραστία ή Κεραστίς., Βλ. Reed (2013) 217, θεωρεί ότι είναι ένα λογοπαίγνιο με τη λέξη «κέρας-κέρατο». Επίσης, σύμφωνα με τον ίδιο ο Οβίδιος είναι ο μόνος συγγραφέας που αναφέρει αυτή την ιστορία, προσαρμόζοντας κάποια αιτιολογική παράδοση για την Κύπρο, η οποία είχε ονομαστεί *Cerastis*, ίσως λόγω των ακρωτηρίων της.

¹¹⁰ Ο' Bryhim (2021) 65-66.

¹¹¹ Ο' Bryhim (2021) 69.

που διαμορφώνει με σαφή τρόπο την ηθική διάσταση της αφήγησης.¹¹² Το υποκειμενικό του σχόλιο ουσιαστικά κρίνει τις πράξεις των χαρακτήρων (εδώ των Προποιτίδων), θυμίζοντας αντίστοιχες παρεμβάσεις αφηγητών σε επυλλιακά κείμενα.¹¹³ Παράλληλα, μέσα από αυτό το προσωπικό σχόλιο, ο Ορφέας προοικονομεί τη θεϊκή τιμωρία, εδραιώνοντας έτσι τη σύνδεση μεταξύ ύβρης και θεϊκής ανταπόδοσης, ενός κεντρικού μοτίβου στο έργο.

Η τιμωρία των Προποιτίδων είναι διπλή: πρώτα, χάνουν κάθε αίσθημα ντροπής¹¹⁴ (*utque pudor cessit sanguisque induruit oris* 10.241) και οδηγούνται σε μια αφύσικη λαγνεία, μετατρέπομενες σε ιερόδουλες¹¹⁵ και στη συνέχεια, η ηθική τους σκληρότητα αντικατοπτρίζεται κυριολεκτικά στη μεταμόρφωσή τους σε πέτρα, καθώς η μετατροπή τους σε άψυχα αγάλματα συμβολίζει και οπτικοποιεί την ηθική τους κατάπτωση.¹¹⁶ Σε αντίθεση με τους Κεράστες που διατηρούν τα χαρακτηριστικά τους (τα κέρατα) στη ζωώδη μορφή που τους επιβάλλεται, οι Προποιτίδες απολιθώνονται εντελώς, υποδηλώνοντας την πλήρη απώλεια της ανθρώπινης υπόστασης.¹¹⁷ Η αντίθεση αυτή ενισχύει το θέμα της θεϊκής ανταπόδοσης: όπου η αγριότητα των ανδρών εκφράζεται με τη ζωώδη μορφή, η σεξουαλική ύβρη των γυναικών τιμωρείται με την ακινησία και την αφαίρεση της επιθυμίας.¹¹⁸

Παρότι η ιστορία των Προποιτίδων είναι ιδιαίτερα σύντομη, συγκεντρώνει βασικά επυλλιακά γνωρίσματα, όπως ο έντονα ερωτικός χαρακτήρας, η παρέμβαση του αφηγητή μέσω προσωπικού σχολίου και το αιτιολογικό στοιχείο, το οποίο εξηγεί την προέλευση της πορνείας στην Αμαθούντα και έτσι διασταυρώνεται (λογοτεχνική

¹¹² Βλ. Ο' Bryhim (2021) 72, ο οποίος επισημαίνει ότι η λέξη *obscenae* αναδεικνύει την αποστροφή που αισθάνεται ο Ορφέας απέναντι στις Προποιτίδες και τη συμπεριφορά τους.

¹¹³ Πρβλ. Κατ. 64.71 *a misera* όπου ο Κάτουλλος αναφέρεται στην εγκαταλελειμμένη Αριάδνη μαζί με το σχόλιο του Fordyce (1978) 288.

¹¹⁴ Βλ. Reed (2013) 221, ο οποίος υποστηρίζει ότι το «πάγωμα» του αίματος στα πρόσωπά τους υποδηλώνει την αδυναμία τους να κοκκινίσουν και έτσι να αντιληφθούν, όχι μόνο να δείξουν την ντροπή τους.

¹¹⁵ Χαλκωματάς (2002) 315, υποσ. 57. Η ιερή πορνεία αντιμετωπιζόταν ως υπηρεσία προς τη θεά και όχι ως τιμωρία. Βλ. επίσης Reed (2013) 221, που υποστηρίζει ότι η ιδέα των ανθρώπων που τιμωρούνται επειδή απορρίπτουν τον έρωτα θυμίζει την ιστορία του Νάρκισσου, ο οποίος ως τιμωρία αγάπησε τον εαυτό του. Ακόμη, υπάρχει μια παράλληλη σχέση στον Απολλώνιο 1.609-615, όπου η λαγνεία των αντρών της Λήμνου για αιχμαλώτους που έρχονται από τη Θράκη είναι μια τιμωρία από την Αφροδίτη για την έλλειψη των θεϊκών τιμών.

¹¹⁶ Brown (2005) 128-129.

¹¹⁷ Βλ. Reed (2013) 222. Που διαπιστώνει ότι με την απολίθωση μπορεί να υπάρχει μια υποκειμενική σύνδεση με τον επόμενο μύθο του Πυγμαλίωνα, ο οποίος αφορά ένα άγαλμα.

¹¹⁸ Ο' Bryhim (2021) 69. Βλ. Reed (2013) 218 που υποστηρίζει ότι υπήρχε η άποψη ότι ο Δίας δεν τιμωρούσε τους κακοποιούς, αλλά τους τιμωρούσε η Αφροδίτη, η θεϊκή προστάτιδα της γης. Η Αφροδίτη κάνει την εμφάνισή της σε αυτή την ιστορία και θα παραμείνει μέχρι το τέλος του 10ου βιβλίου ως η κύρια θεότητα και ως η θεότητα της Κύπρου.

variatio) με το λογοτεχνικό είδος του έπους, στο οποίο κατατάσσεται το οβιδιακό έργο. Τέλος, η μεταμόρφωση, που αποτελεί τον αφηγηματικό πυρήνα του έργου, λειτουργεί εδώ ως έκφραση της ηθικής εκτροπής αλλά και ως ποιητική δικαίωση της θεϊκής τάξης έναντι της ανθρώπινης ύβρης και επιθυμίας.¹¹⁹ Μολονότι στο οβιδιακό κείμενο η μεταμόρφωση είναι το δομικό θέμα του έργου, η παρουσία της σε συναισθηματικά φορτισμένες αφηγήσεις αποτελεί γνώρισμα ήδη της επυλλιακής παράδοσης,¹²⁰ όπου συχνά συνδέεται με θεϊκή τιμωρία ή ερωτικό πάθος.¹²¹

6. Ο μύθος του Πυγμαλίωνα (10.243-297)

Μετά την τιμωρία των Προποιτίδων, που μεταμορφώθηκαν σε πέτρα λόγω της ασέβειάς τους, ακολουθεί ο Πυγμαλίωνας, ο οποίος ήταν βασιλιάς στην Κύπρο και είχε καλλιτεχνική κλίση καθώς ο Οβίδιος τον παρουσιάζει ως γλύπτη (10.243-297).¹²² Απογοητευμένος από τη διαφθορά των γυναικών, αποτραβήχτηκε από την κοινωνία και αφοσιώθηκε στην τέχνη του, δημιουργώντας ένα άγαλμα από ελεφαντόδοντο τόσο όμορφο και απεγάδιαστο που καμία ζωντανή γυναίκα δεν μπορούσε να συγκριθεί μαζί του. Ο Πυγμαλίωνας μαγεύτηκε από το ίδιο του το έργο, του μιλούσε, το φρόντιζε, το στόλιζε με ρούχα, ενώ, στα δάχτυλα, στον λαιμό και στα αυτιά του κρέμασε κοσμήματα από πολύτιμους λίθους (έκφρασις). Του αγόραζε δώρα, κοχύλια, πετράδια, πουλιά, άνθη, κρίνα, μπάλες από κεχριμπάρι και τα δάκρυα των θυγατέρων του Ήλιου που κυλούσαν από τα δέντρα¹²³ και σταδιακά ερωτεύτηκε το άψυχο δημιουργήμα του. Συγκεκριμένα, λάτρευε την τέλεια μορφή του αγάλματός του, η οποία αναδεικνυόταν τόσο με τη βοήθεια του ελεφαντόδοντου όσο και με την πολυτέλεια του στολισμού. Κατά τη διάρκεια της γιορτής της Αφροδίτης, ο Πυγμαλίωνας προσευχήθηκε στη θεά να του χαρίσει μια σύζυγο όμοια με το άγαλμα και η θεά συγκινημένη από την αγάπη και την αφοσίωσή του, αποφάσισε να ανταποκριθεί πραγματοποιώντας την επιθυμία

¹¹⁹ Ο' Bryhim (2021) 70.

¹²⁰ Βλ. Παπαγγελής (1995) 152 υποσ. 150 ο οποίος διαπιστώνει ότι η μεταμόρφωση είναι ιδιαίτερα αγαπητό θέμα σε ελληνιστικά ποιητικά κείμενα.

¹²¹ Πρβλ. Μετ. 6.424-674 (Τηρέας-Πρόκνη-Φιλομήλα) και 8.6-151 (Σκύλλα).

¹²² Ο' Bryhim (2021) 75 και Χαλκωματάς (2022) 315 υποσ. 59. Βλ. επίσης, Reed (2013) 225-226, ο οποίος υποστηρίζει ότι ο Πυγμαλίωνας ως εραστής προσπαθεί να πείσει την αγαπημένη του με δώρα. Τα πρώτα είναι πιο ταπεινά ή έχουν μικρή αξία, όπως τα κοχύλια, τα βότσαλα, τα πουλιά, τα λουλούδια και τις μπάλες, ενώ η λίστα τελειώνει με το ακριβότερο το κεχριμπάρι: ο Πυγμαλίωνας παρουσιάζεται ως ένα είδος ελεγειακού εραστή που είναι φτωχός χωρίς ελπίδα (πρβλ. Knox (1986) 59).

¹²³ Βλ. Νικολόπουλος (2004) 109 υποσ. 260 που αναφέρει ότι η προσφορά δώρων προς την ερωτικό αντικείμενο αποτελεί προσφιλές μοτίβο της ερωτικής ποίησης.

του. Όταν επέστρεψε στο εργαστήριό του και άγγιξε το άγαλμα, ένιωσε το ψυχρό ελεφαντόδοντο να γίνεται ζεστή, ανθρώπινη σάρκα. Η αγαπημένη είχε ζωντανέψει και έγινε η γυναίκα του, ενώ από την ένωσή τους γεννήθηκε η Πάφος, που, σύμφωνα με τον μύθο, έδωσε το όνομά της στην ομώνυμη πόλη της Κύπρου.¹²⁴

Στην ιστορία του Πυγμαλίωνα ο αφηγητής Ορφέας φαίνεται ότι αντιλαμβάνεται την τέχνη κυρίως ως όργανο αισθητικής ευχαρίστησης και δημιουργικής έκφρασης.¹²⁵ Πέρα από αυτό, η τέχνη λειτουργεί παράλληλα και ως μέσο παρηγοριάς, προσφέροντας διέξοδο από τη θλίψη και την απογοήτευση, που του προκαλεί η πραγματικότητα. Ο αφηγητής παρεμβαίνει με το προσωπικό σχόλιό (10.243-246), επιδιώκοντας να δικαιολογήσει τη στάση του Πυγμαλίωνα τόσο όσον αφορά την αποστροφή του προς τις γυναίκες, όσο και για ποιο λόγο οδηγήθηκε στη δημιουργία του αγάλματος. Η εσωτερική ένταση του ήρωα κορυφώνεται χαρακτηριστικά με τη φράση (*non ausus eburnea virgo dicere* 10.276), όπου αποτυπώνεται ο εσωτερικός του διχασμός: ο δισταγμός να ονομάσει το άγαλμα «σύζυγο» φανερώνει τραγικότητα του πάθους του.¹²⁶ Η σκηνή αυτή, ενταγμένη σε μια αφήγηση με επυλλιακά χαρακτηριστικά, ενισχύει το συναισθηματικό βάρος της ιστορίας και αναδεικνύει την ποιητική συμπάθεια προς έναν ήρωα παγιδευμένο ανάμεσα στην τέχνη και στην πραγματικότητα. Επιπλέον, ο ποιητής επιθυμεί να αναδείξει το βάθος του παρά φύσιν ερωτικού πάθους που έτρεφε ο Πυγμαλίωνας για το άγαλμά του παρουσιάζοντας την έντονη συναισθηματική του προσήλωση και τον πόθο του να ξεφύγει από τη μοναξιά του, που τον οδήγησε τελικά στη δημιουργία της τέλει μορφής (10.249-253). Πρόκειται για μια ακραία και παρεκκλίνουσα μορφή ερωτικού πάθους που υπήρξε ιδιαίτερα αγαπητή στα νεωτερικά κείμενα και στις επυλλιακές αφηγήσεις (π.χ. Κίννας *Zmyrna*).

Τόσο ο Απόλλωνας στην ιστορία του Υάκινθου όσο και ο Πυγμαλίωνας χρησιμοποιούν λουλούδια και έργα τέχνης για να γεμίσουν ένα υπαρξιακό κενό, κάτι που για τον Απόλλωνα σημαίνει περιορισμός της απώλειας και παράταση του πένθους του.¹²⁷ Ωστόσο, για τον Πυγμαλίωνα και τον Ορφέα είναι μια έκφραση της επιθυμίας τους μέσα από τη γλυπτική και τη μουσική, καθώς η τέχνη και στις δύο περιπτώσεις

¹²⁴ Anderson (1972) 495 και O' Bryhim (2021) 74-75.

¹²⁵ Ditmars (2017) 72. Βλ. επίσης, Reed (2013) 230, που διατείνεται ο Πυγμαλίωνας για το άγαλμα είναι ο θεός της δημιουργίας.

¹²⁶ Anderson (1972) 499. Βλ. επίσης, Reed (2013) 224, που σημαίνει ότι το κορίτσι άγαλμα είναι ανώνυμο, το όνομα Γαλάτεια είναι μια εξέλιξη του 18ου αιώνα.

¹²⁷ Ditmars (2017) 72.

χρησιμεύει για να δημιουργήσει μια αίσθηση ικανοποίησης που ο καλλιτέχνης δεν είναι πλέον σε θέση να αντλήσει από τον κόσμο.¹²⁸ Στο σύνολο του τραγουδιού του Ορφέα μόνο ο μύθος του Γανυμήδη και του Πυγμαλίωνα απεικονίζουν τον έρωτα ως επιτυχημένη και ανυψωτική δύναμη.¹²⁹ Αξιοσημείωτο είναι πως και οι δύο χαρακτήρες, ο Ορφέας και ο Πυγμαλίωνας, απορρίπτουν τις γυναίκες γύρω τους και καταφεύγουν σε προσωρινά υποκατάστατα για να ικανοποιήσουν τις επιθυμίες τους. Έτσι, ο πρώτος στρέφεται προς τα αγόρια, ενώ ο δεύτερος ερωτεύεται ένα άψυχο άγαλμα που προσωποποιεί την ιδανική για αυτόν γυναίκα. Ωστόσο, ο Πυγμαλίωνας είναι αυτός που τελικά ανταμείβεται και γνωρίζει την ευτυχία δίπλα στη ζωντανή μορφή του πάθους του σε αντίθεση με τον Ορφέα που χρειάζεται να πεθάνει για να ενωθεί με την Ευρυδίκη.¹³⁰ Τέλος, και ο τραγουδιστής και ο γλύπτης καταφέρνουν να δώσουν ζωή σε άψυχα πράγματα: ο Πυγμαλίωνας στο άγαλμα και ο Ορφέας στους βράχους που πήγαν να ακούσουν το τραγούδι του (11.2-13).¹³¹ Κι όμως η τραγικότητα κορυφώνεται στον Ορφέα ο οποίος χάνει οριστικά την Ευρυδίκη και συμβολικά μετατρέπεται σε πέτρα, καθώς παραμένει σιωπηλό, απομονωμένος και τελικά καταλήγει νεκρός.¹³²

Το παρά φύσιν ερωτικό πάθος του, που εκδηλώνεται μέσω της ερωτικής του έλξης προς ένα άψυχο δημιούργημα, κορυφώνεται με τη θαυμαστή μεταμόρφωση του αγάλματος σε ζωντανή γυναίκα.¹³³ Η ένωσή τους θα έχει ως αποτέλεσμα τη γέννηση του Πάφου που, σύμφωνα με τον ακόλουθο μύθο, είναι πατέρας του Κινύρα και παππούς της Μύρρας, ενώ ο απόγονος από αυτού του ζευγαριού είναι ο αγαπημένος της Αφροδίτης Άδωνης. Η συγκεκριμένη γενεαλογική αλυσίδα λειτουργεί παράλληλα με το τοπίο για να συνδέσει αυτούς τους εναπομείναντες μύθους πιο στενά.¹³⁴

Όλα τα παραπάνω επιβεβαιώνουν πως η ιστορία του Πυγμαλίωνα φέρει τα βασικά χαρακτηριστικά ενός επυλλίου: σύντομη έκταση και συντομογραφημένη αφήγηση, έντονο συναισθηματικό βάθος, παρά φύσιν ερωτική θεματολογία, λυρική αφήγηση,

¹²⁸ Ditmars (2017) 72.

¹²⁹ Ditmars (2017) 66-67. Βλ. Reed (2013) 228, που επισημαίνει ότι ο όρος *puella* υποδηλώνει έναν ελεγειακό χαρακτήρα για την γυναίκα. Επιπρόσθετα, ο Knox (1986) 280, υποστηρίζει ότι η λέξη υπενθυμίζει την άποψη που είχε που είχε διαμορφώσει για την κοπέλα, την εικόνα δηλαδή μιας «ιδανικής» γυναίκας, παρθένας. Εδώ το άψυχο αντικείμενο είναι ένα έργο τέχνης που μοιάζει με άνθρωπο.

¹³⁰ O' Bryhim (2021) 76-77.

¹³¹ Heath (1996) 18.

¹³² Heath (1996) 368-370.

¹³³ Βλ. επίσης Anderson (1972) 496, ο οποίος επισημαίνει ότι η ερωτική έλξη προς ένα δημιούργημα (όπως στο μύθο του Πυγμαλίωνα) λειτουργεί ως αλληγορία για το πώς η ανθρώπινη ταυτότητα, μέσα από την τέχνη ή τον έρωτα, μπορεί να μεταμορφωθεί, χάνοντας τον εαυτό της μέσα στο αντικείμενο της επιθυμίας.

¹³⁴ Ditmars (2017) 70-72.

προσωπική παρέμβαση του αφηγητή και εκτενή χρήση της έκφρασης. Πρόκειται επομένως για ένα επυλλιακό ένθετο, το οποίο, όπως και η ιστορία της Μύρρας που ακολουθεί, προσδίδει στο τραγούδι του Ορφέα την πολυφωνία και τη λογοτεχνική ποικιλία που χαρακτηρίζουν το οβιδιακό κείμενο.

7. Ο μύθος της Μύρρας¹³⁵ (10.298-502)

Όπως στην ιστορία του Πυγμαλίωνα, η θεϊκή παρέμβαση έδωσε ζωή σε ένα άψυχο άγαλμα, έτσι και στην ακόλουθη τραγική ιστορία της Μύρρας (10.298-502), η επέμβαση των θεών διαμορφώνει τη μοίρα της ηρώιδας. Η Μύρρα (ή Σμύρνα) ήταν κόρη του βασιλιά της Κύπρου, Κινύρα και η μητέρα της καυχήθηκε ότι η κόρη της ήταν πιο όμορφη από την Αφροδίτη, με αποτέλεσμα να προκαλέσει την οργή της θεάς. Ως τιμωρία η Αφροδίτη ενέπνευσε στη Μύρρα έναν ανόσιο έρωτα για τον πατέρα της. Αντιμέτωπη με το απαγορευμένο της πάθος, η Μύρρα προσπαθεί να αντισταθεί, αλλά τελικά υποκύπτει, καθώς η δύναμη του έρωτα αποδεικνύεται ισχυρότερη από τη λογική και μέσω της τροφού της, οδηγείται στον Κινύρα, ο οποίος αγνοεί την ταυτότητά της.¹³⁶ Η περιγραφή του Ορφέα για την πορεία της Μύρρας προς τον Κινύρα (10.443-445), θυμίζει την ανοδική πορεία του Ορφέα από τον Κάτω Κόσμο.¹³⁷ Η Μύρρα εύχεται να μπορούσε να γυρίσει πίσω, αλλά δεν μπορεί, διότι κάτι την ωθεί να πάει. Ο Ορφέας βλέπει τον εαυτό του και το δικό του τελευταίο βλέμμα στην Ευρυδίκη, καθώς δεν μπορεί να κάνει διαφορετικά. Η ανικανότητά της Μύρρας να γυρίσει πίσω, όπως και η ανικανότητα του Ορφέα να μην γυρίσει προς την αγαπημένη του, αντιπροσωπεύουν την αυστηρή δύναμη που επιβάλλει η αγάπη στους υπηκόους της.¹³⁸ Στο τέλος, η Μύρρα ενώθηκε στο σκοτάδι με τον Κινύρα και μόλις ο πατέρας της ανακάλυψε την αλήθεια, σοκαρισμένος, θέλησε να τη σκοτώσει, αλλά εκείνη κατάφερε να διαφύγει. Περιπλανήθηκε για εννέα μήνες, ώσπου, καταβεβλημένη από τύψεις και απόγνωση, παρακάλεσε τους θεούς είτε να την εξαφανίσουν είτε να της αλλάξουν μορφή. Οι θεοί την άκουσαν και τη μεταμόρφωσαν σε δέντρο, το γνωστό ως «μυρρόδεντρο», από τον

¹³⁵ Η μορφή της Μύρρας απαντά με το όνομα Σμύρνα τόσο στον Κίννα όσο και στον Κάτουλλο 95. Σχετικά με την ετυμολογία του ονόματος Μύρρα βλ. Michalopoulos (2001) 126-127, Νικολόπουλος (2004) 111 και Χαλκωματάς (2022) 317 υποσ. 68.

¹³⁶ O' Bryhim (2021) 86-87.

¹³⁷ Ditmars (2017) 74-75.

¹³⁸ Ditmars (2017) 74-75. Επίσης, η πορεία της Μύρρας προς τον Κινύρα μοιάζει και με την Ευρυδίκη, αλλά την στιγμή της αδυναμίας ταυτίζεται και συμπάσχει με τον Ορφέα. Βλ. Ditmars (2017) 74-75.

κορμό του οποίου έσταζαν δάκρυα, το μύρο. Η τιμωρία της δεν ήταν η εξορία ή η μεταμόρφωσή της σε πέτρα, όπως οι Προποτοίδες, αλλά να βρίσκεται ανάμεσα στη ζωή και στον θάνατο.¹³⁹ Από αυτό το δέντρο γεννήθηκε ο Άδωνης, ένας από τους ωραιότερους νέους της ελληνικής μυθολογίας, ο οποίος αργότερα έγινε αγαπημένος της Αφροδίτης.

Ο μύθος της Μύρρας δείχνει πως ο έρωτας μπορεί να γίνει καταστροφικός όταν έρχεται σε σύγκρουση με τη φυσική και κοινωνική τάξη. Το αιμομικτικό πάθος που περιγράφεται, σε συνδυασμό με το στοιχείο της μεταμόρφωσης, αποτελούσε ένα θέμα που προσέλκυε ιδιαίτερα τους ποιητές ελληνιστικής και νεωτερικής ποίησης.¹⁴⁰ Επιπρόσθετα, η ιστορία της Μύρρας (*Zmyrna*) έχει ήδη πραγματευτεί στο επύλλιο του Κίννα (βλ. Κατ. 95)¹⁴¹ γεγονός που θα μπορούσε να δικαιολογήσει την επυλλιακή πραγμάτευση της συγκεκριμένης ιστορίας και την τοποθέτησή του μέσα στο ευρύτερο επυλλιακό πλαίσιο της ιστορίας του Ορφέα.¹⁴² Μάλιστα ο Ορφέας απευθύνεται άμεσα στους ακροατές του και εκφράζει ένα προσωπικό σχόλιο για την ιστορία που πρόκειται να διηγηθεί (10.300-304), προειδοποιώντας ότι η αφήγηση της Μύρρας είναι ακραία και ζητά από τους ακροατές να μην την πιστέψουν. Ωστόσο, αν τη θεωρήσουν αληθινή, τους καλεί να αποδεχθούν τουλάχιστον τη δίκαιη τιμωρία που ακολούθησε. Με αυτόν τον τρόπο, η αφήγηση αποκτά έναν πιο στοχαστικό τόνο, καθώς ο αφηγητής εκφράζει άμεσα τη δική του άποψη για το περιεχόμενο της ιστορίας του και εμπλέκεται συναισθηματικά. Επιπρόσθετα, στην αφήγηση διαπιστώνεται η ανάμειξη δύο λογοτεχνικών ειδών, όπως η ελεγειακή ποίηση, που εντοπίζεται στην έντονη συναισθηματική φόρτιση και τον τραγικό μονόλογο της Μύρρας (10.320 κεξ.) και η αιτιολογική ποίηση που διαφαίνεται στην προέλευση της μύρρας, προσοικονομώντας μάλιστα τη μεταμόρφωσή της σε ένα δέντρο που όλοι θα θυμούνται (10.489-502).

Αντιπαραβάλλοντας τις ιστορίες που έχουν αναφερθεί, παρατηρούμε ότι ο Πυγμαλίωνας απορρίπτει τις πραγματικές γυναίκες και δημιουργεί την τέλεια για αυτόν σύντροφο, η Μύρρα παραβιάζει τα φυσικά όρια του έρωτα και οδηγείται στην τιμωρία και ο Ορφέας απορρίπτοντας τις γυναίκες μετά την απώλεια της συζύγου του,

¹³⁹ Rimell (2006) 109.

¹⁴⁰ Ο Χαλκωματάς (2002) 318 υποσ. 78 υποστηρίζει ότι στην αρχαιότητα καταδικάζονταν η ερωτική σχέση ανάμεσα στους γονείς και στα παιδιά, ενώ άλλες αιμομικτικές σχέσεις φαίνεται ότι ήταν αποδεκτές. Βλ. επίσης Reed (2013) 232, ο οποίος αναφέρει ότι στον Οβίδιο συναντώνται μύθοι αιμομιξίας μεταξύ πατέρα και κόρης, όπως στην ιστορία του Φαέθοντα (*Met.* 2 589-595), όπου παρατίθεται η ιστορία της Νικτυμένης.

¹⁴¹ Τρομάρας (2004) 593-594. Βλ. επίσης Παπαγγελής (1994) 143-144.

¹⁴² Χαλκωματάς (2002) 317 υποσ. 68 και Reed (2013) 262-264.

στρέφεται στους άντρες και στο τέλος τιμωρείται από τις Μαινάδες. Συνεπώς, ο Ορφέας φαίνεται ότι στον Πυγμαλίωνα φαντάζεται έναν κόσμο στον οποίο η τελειότητα της τέχνης γίνεται πραγματικότητα, στην Μύρρα ότι το ευτυχισμένο όνειρο μπορεί να αντιστραφεί και παρουσιάζεται ο έρωτας ως καταστροφική δύναμη, που μπορεί να οδηγήσει είτε σε μεταμόρφωση (Μύρρα) είτε σε μοναξιά και απομόνωση (Ορφέας).¹⁴³

8. Ο μύθος του Άδωνη (10.503-559 και 708-727)

Ο Άδωνης (10.503-739) είναι καρπός της ένωσης της Μύρρας (ή Σμύρνας) με τον ίδιο της τον πατέρα, τον βασιλιά της Κύπρου, Κινύρα. Η ιστορία ξεκινά με την Αφροδίτη, η οποία ερωτεύεται τον πανέμορφο νεαρό. Ο Οβίδιος εξηγεί ότι ο έρωτάς της προκλήθηκε από ένα βέλος του Έρωτα, που την πλήγωσε χωρίς τη θέλησή της.¹⁴⁴ Μαγεμένη από την ομορφιά του, η θεά παραμελεί τον Όλυμπο και τις θεϊκές της υποχρεώσεις, εγκαταλείπει προσωρινά την Αμαθούντα και την Πάφο και τοποθετείται σε ανθρώπινα συμφραζόμενα, ως απλή και ώριμη γυναίκα, υπονομεύοντας τη θεϊκή φύση της, ακολουθεί τον Άδωνη στο κυνήγι, του δίνει συμβουλές, προειδοποιώντας τον να αποφεύγει τα άγρια θηρία, ιδιαίτερα τους αγριόχοιρους, καθώς είναι επικίνδυνοι.¹⁴⁵ Με αφορμή τα άγρια θηρία που ανέφερε, η Αφροδίτη, ενώ ξεκουράζονται στη σκιά, ανάμεσα στη φύση, τοπίο που θυμίζει τη φύση, που είχε συγκεντρωθεί γύρω από τον Ορφέα, διηγείται την τραγική ιστορία της Αταλάντης και του Ιππομένη (10.560-707), ως ένα μυθολογικό παράδειγμα της δύναμης του έρωτα που μάλιστα εγκιβωτίζεται μέσα στην ιστορία του Άδωνη.¹⁴⁶ Η συγκεκριμένη εγκιβωτισμένη ιστορία μπορεί να θεωρηθεί και ως παράδειγμα διπλού εγκιβωτισμού, διότι αφενός εντάσσεται στη γενικότερη ιστορία του Ορφέα, αφετέρου τοποθετείται μέσα στην ιστορία του Άδωνη και της Αφροδίτης στο πλαίσιο της ερωτικής τους ιστορίας.¹⁴⁷ Το ερωτικό θέμα, η ανθρωπομορφική συμπεριφορά του θεού, καθώς και ο εγκιβωτισμός που αναστέλλει την κύρια αφήγηση και μας οδηγεί σε μια άλλη,

¹⁴³ Ditmars (2017) 73-74.

¹⁴⁴ Ο Έρως τραυματίζει με το βέλος του ακούσια την Αφροδίτη, αναγκάζοντάς την να αγαπήσει έναν άνθρωπο. Βλ. Ο' Bryhim (2021) 110.

¹⁴⁵ Χαλκωματάς (2002) 324, υποσ. 107, η Αφροδίτη παρουσιάζεται ως ώριμη γυναίκα που ανησυχεί για την ασφάλεια του εραστή της. Eigler (2012) 355-368, Reed (2013) 272 και Ο' Bryhim (2021) 68.

¹⁴⁶ Νικολόπουλος (2004) 32-33.

¹⁴⁷ Φούλιας (2015) 43.

ενισχύουν την ιδέα ότι αυτή η ιστορία μπορεί να θεωρηθεί επύλλιο.¹⁴⁸ Ένα άλλο στοιχείο που συνηγορεί σε αυτή την άποψη είναι το προσωπικό σχόλιο του Ορφέα προς τον Άδωνη (10.542-544). Με τους στίχους αυτούς ο ποιητής εκφράζει την ανησυχία του για την τύχη του Άδωνη, προσπαθώντας να τον προειδοποιήσει για τα θηρία. Ταυτόχρονα, όμως, βιώνει και μια ματαιότητα και αδυναμία να τον σώσει (*te quoque, ut hos timeas, si quid prodesse monendo possit, Adoni, monet* 10.542-543), καθώς γνωρίζει ότι η μοίρα του είναι αναπόφευκτη παρά τις συμβουλές του. Με αυτόν τον τρόπο ενισχύεται η τραγικότητα του μύθου και τονίζεται ότι κανένας δεν μπορεί να ξεφύγει από το πεπρωμένο του, γεγονός που επιβεβαιώνεται στους στίχους 708- 739 με τον θάνατο του Άδωνη παρά τις προειδοποιήσεις της Αφροδίτης. Ενώ, βρίσκεται στο κυνήγι, συναντά έναν αγριόχοιρο, προσπαθεί να τον πλήξει με το δόρυ του, αλλά το θηρίο ορμά και τον σκοτώνει με τα δόντια του. Η Αφροδίτη, ακούγοντας τις κραυγές του εραστή της, επιστρέφει και θρηνεί τον χαμό του. Η θεά ήταν τόσο ερωτευμένη με τον Άδωνη, που ο θάνατός του την συνέτριψε. Το πένθος της θυμίζει αρχαία τραγωδία: σπαραχτική, γεμάτη απόγνωση και ανείπωτη θλίψη, χτυπώντας το σώμα της και τραβώντας τα μαλλιά της, ως αιτιολογία της λατρευτικής πρακτικής.¹⁴⁹ Από το αίμα του Άδωνη, η θεά δημιουργεί το άνθος ανεμώνη, ως σύμβολο της φευγαλέας ομορφιάς και του πρόωρου θανάτου, διότι το συγκεκριμένο λουλούδι δεν ζει πολύ, όπως και ο Άδωνης, αλλά παρασύρεται από τον άνεμο.¹⁵⁰ Η ιστορία του Άδωνη χρησιμεύει ως αιτιολόγηση για την προέλευση του άνθους και της ετήσιας γιορτής για τον θάνατό, η οποία γιορτάζεται με διαφορετικούς τρόπους, χρόνους και τόπους.¹⁵¹

9. Ο μύθος του Ιππομένη και της Αταλάντης (10.560-707)

Η ιστορία του Ιππομένη και της Αταλάντης παρουσιάζεται ως εγκιβωτισμένος μύθος στο πλαίσιο της ιστορίας της Αφροδίτης και του Άδωνη. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με τα χαρακτηριστικά της ιστορίας, καθιστά το επεισόδιο αυτό ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα επυλλίου, ενός σύντομου αφηγηματικού κειμένου με

¹⁴⁸ Βλ. Crump (1931) 22-23 η οποία δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην παρέκβαση ως βασικό γνώρισμα του επυλλίου.

¹⁴⁹ Reed (2013) 296.

¹⁵⁰ Ο' Bryhim (2021) 108 και 133. Βλ. Βεργ. *Εκκλ.* 2, 58-59, όπου η καταστροφή των λουλουδιών από τον άνεμο αντιπροσωπεύει την καταστροφή της ζωής ενός ατόμου λόγω της ασταμάτητης αγάπης (βλ. επίσης Reed (2013) 278, 302).

¹⁵¹ Reed (2013) 278 και 297.

ερωτική και μυθολογική θεματολογία, έντονο λυρισμό και εστίαση στην ψυχολογία των χαρακτήρων.

Η Αταλάντη παρουσιάζεται ως μια εξαιρετικά όμορφη και ταχύτατη κοπέλα που πηγαίνει στους Δελφούς για να συμβουλευτεί το μαντείο καθώς είχε φτάσει σε ηλικία γάμου. Το μαντείο χρησιμοδοτεί ότι πρέπει να αποφύγει τον γάμο προειδοποιώντας τη νεαρή κοπέλα ότι θα χάσει τον εαυτό της ενώ είναι ακόμα ζωντανή (10.565-566), προϊδεάζοντας τον αναγνώστη για μια ερωτική σχέση η οποία θα αποδειχθεί μοιραία.¹⁵²

Η διαφανόμενη τραγική κατάληξη της ερωτικής ιστορίας παραπέμπει στην άποψη του Ορφέα για την αγάπη, η οποία μπορεί να ξεπεράσει τον εαυτό μας και να μας καταστρέψει, καθώς εμπεριέχει το στοιχείο της απώλειας και της καταστροφής.¹⁵³

Τρομοκρατημένη με τον χρησμό η Αταλάντη θέτει ως όρο στους μνηστήρες της ότι θα παντρευόταν μόνο εκείνον που θα κατάφερνε να την ξεπεράσει σε αγώνα δρόμου με τη διαφορά βέβαια ότι σε περίπτωση αποτυχίας ο ηττημένος θα έχανε τη ζωή του. Ωστόσο, ο Ιππομένης, γοητευμένος από την ομορφιά της, δέχεται την πρόκληση και γνωρίζοντας πως η νίκη του είναι αδύνατη, επικαλείται τη βοήθεια της Αφροδίτης. Ο έρωτας με την πρώτη ματιά που βιώνει ο Ιππομένης αντικρύζοντας την Αταλάντη (10.579-581), ο έρωτάς του για εκείνη που περιγράφεται ως φλόγα (10.582), ο φθόνος και ο φόβος για τους υπόλοιπους μνηστήρες (10.585) είναι στοιχεία που παραπέμπουν στη ρωμαϊκή ερωτική ελεγεία και εστιάζουν στην ψυχολογία του χαρακτήρα.¹⁵⁴

Επιπρόσθετα, η Αφροδίτη, μια θεότητα που εδώ παρουσιάζεται με ανθρώπινα χαρακτηριστικά, συμπάσχει και βοηθά, καθώς του χαρίζει τρία χρυσά μήλα από τον κήπο των Εσπερίδων συμβουλεύοντας τον να τα ρίχνει για να επιβραδύνει την κοπέλα. Με αυτό το τέχνασμα που παραπέμπει σε παρόμοια τεχνάσματα ερωτικών ιστοριών της ελληνιστικής ποίησης (π.χ. Ακόντιος και Κυδίππη) και επυλλίων (Κινύρας και Μύρρα), ο Ιππομένης καταφέρνει να κερδίσει μέσω εξαπάτησης και να παντρευτεί την Αταλάντη.¹⁵⁵ Ωστόσο, αμελεί να ευχαριστήσει την Αφροδίτη για τη βοήθειά της, γεγονός που εξοργίζει τη θεά, η οποία τους εμπνέει ακατανίκητο πάθος για να τους τιμωρήσει. Καθοδηγούμενοι από το ξέφρενο πάθος τους καταλήγουν να συνευρεθούν ερωτικά μέσα σε ένα ιερό της Κυβέλης, πράξη που προσβάλλει τη θεότητα και έχει ως

¹⁵² Ο' Bryhim (2021) 114.

¹⁵³ Ditmars (2017) 81.

¹⁵⁴ Reed (2013) 281-282, ο οποίος υποστηρίζει ότι ο Ιππομένης φοβάται εκτός από την ταχύτητα των άλλων υποψηφίων, τις επιπτώσεις στον εαυτό του μετά τους όρκους και τις προσευχές που έκανε.

¹⁵⁵ Reed (2013) 287: Τα μήλα ταυτίζονται με τα χρυσά μήλα των Εσπερίδων στον Βεργίλιο (*Εκκλ.* 6.61) ίσως κατά τα πρότυπα μιας ελληνικής εκδοχής. Για τα μήλα ως ερωτικά μέσα, συχνά ως δώρα βλ. την ιστορία του Ακόντιου και της Κυδίππης του Καλλίμαχου.

αποτέλεσμα τη μεταμόρφωσή τους σε λιοντάρια. Η Αφροδίτη ολοκληρώνει την ιστορία προκειμένου να αιτιολογήσει την έχθρα της με τα λιοντάρια και παρουσιάζει στον Άδωνη την πρόθυμη καλοσύνη της προς όσους την λατρεύουν και την εκδικητική της οργή προς όσους την ξεχνούν.¹⁵⁶ Ταυτόχρονα όμως η ίδια η ιστορία λειτουργεί και ως μυθολογικό παράδειγμα προς τον Άδωνη καταφέροντας να αναδείξει τον βαθύτερο συμβολισμό του έρωτα που εξυψώνει αλλά μπορεί και να καταστρέψει.

Μέσα από τις εγκιβωτισμένες αφηγήσεις του τραγουδιού του Ορφέα αναδεικνύονται χαρακτηριστικά που παραπέμπουν στις επυλλιακές αφηγήσεις, τόσο ως προς τη θεματολογία όσο και ως προς τη δομή και την αφηγηματική τεχνική. Αρχικά, προσεγγίζουν το θέμα του έρωτα σε όλες του τις διαστάσεις όπως γήινο, ένθεο, ομόφυλο, καταστροφικό και αιμομικτικό. Επίσης, φέρνουν στην επιφάνεια ένα απόκρυφο ερωτικό επεισόδιο ενός θεού ή ήρωα και με αυτόν τον τρόπο υπονομεύουν τη θεϊκή ή ηρωική του υπόσταση τοποθετώντας τον σε ανθρώπινα συμφραζόμενα. Έτσι, οι θεοί ερωτεύονται, στεναχωριούνται και θλίβονται και θρηνούν για το αντικείμενο του πόθου τους και από την επιθυμία τους να μην τους χάσουν, αδυνατώντας να τους ακολουθήσουν στον θάνατο, τους μεταμορφώνουν σε στοιχείο της φύσης για να μείνουν στην αιωνιότητα. Οι θεοί δεν διστάζουν να τιμωρήσουν όποιον δεν τους αποδώσει τις απαραίτητες τιμές. Κανένας δεν μπορεί να ξεφύγει από τη μοίρα και το βλέμμα των θεών. Μέσα στις ιστορίες παρατηρείται επιβράδυνση στη δράση μέσα από εγκιβωτισμένες ιστορίες και του ρητορικού μέσου της έκφρασής με την εκτενή περιγραφή αντικειμένων. Τέλος, ο αφηγητής παρεμβαίνει στη ροή της αφήγησης και απευθύνεται προς τους χαρακτήρες των ιστοριών του δηλώνοντας έτσι ότι συμπάσχει με το ερωτικό τους πάθημα και επιδεικνύει άλλοτε κατανόηση ή άλλοτε το αρνητικό του σχόλιο (10.120-124, 10.168, 10.185, 10.239-10.240, 10.300-304, 10.543).

¹⁵⁶ Reed (2013) 279.

Συμπεράσματα

Η παρούσα διπλωματική εργασία ανέδειξε τη λειτουργία του μύθου του Ορφέα, όπως παρουσιάζεται στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου (10.1-11.66), ως ένα σύνθετο λογοτεχνικό σύνολο με έντονα επυλλιακά χαρακτηριστικά. Η σύνθεση εντάσσεται οργανικά στο πλαίσιο της επυλλιακής ποιητικής, τόσο ως προς τη δομική της συγκρότηση όσο και ως προς την πολυεπίπεδη θεματική της επεξεργασία.

Ο μύθος εμφανίζει βασικά επυλλιακά γνωρίσματα: συνοπτικότητα, συναισθηματική ένταση, εστίαση στον εσωτερικό ψυχισμό των χαρακτήρων, εγκιβωτισμένες αφηγήσεις, εναλλαγή αφηγηματικών επιπέδων, καθώς και χρήση εκφραστικών και ρητορικών μέσων, όπως η έκφρασις και η απευθείας προσφώνηση χαρακτήρων (αποστροφή). Ο αφηγητής παρεμβαίνει στη ροή της αφήγησης, εκδηλώνοντας κρίσεις και συναισθήματα, διαλύοντας ταυτόχρονα τη διάκριση ανάμεσα στον δημιουργό και τον ήρωα. Η δομή εμφανίζει πολυφωνικό και κυκλικό χαρακτήρα με αφετηρία και κατάληξη τον ίδιο τον Ορφέα και το προσωπικό του δράμα.

Ο Οβίδιος, αξιοποιώντας την τεχνική της εγκιβωτισμένης αφήγησης, αποδίδει στον Ορφέα τον ρόλο του ποιητή-αφηγητή και μέσα από τη φωνή του τραγουδιστή διαπλέκει ένα πλέγμα αφηγήσεων που λειτουργούν ως λογοτεχνικά σχόλια στην προσωπική του απώλεια. Η φαινομενική αποστασιοποίηση του Ορφέα ως αφηγητή, που εκδηλώνεται μέσω της αναφοράς σε άλλους μύθους (Γανυμήδης, Κυπάρισσος, Υάκινθος, Πυγμαλίωνας, Μύρρα, Άδωνης), ανατρέπεται από την έντονη συναισθηματική φόρτιση, τον ελεγειακό τόνο και τη δραματοποίηση των γεγονότων. Ο Ορφέας επιτελεί ουσιαστικά μια τελετουργική προσπάθεια ερμηνείας και υποκατάστασης της απώλειας της Ευρυδίκης μέσω της τέχνης.

Το τραγούδι του Ορφέα είναι μια αφήγηση όπου συνδυάζονται τα βαθιά συναισθήματα, οι περιπέτειες με τους μύθους και η έντονη συγκίνηση. Κάθε μύθος που επιλέγεται αντικατοπτρίζει διαφορετικές εκδοχές του έρωτα: ομόφυλος (Γανυμήδης, Υάκινθος), αιμομικτικός (Μύρρα), παρά φύσιν (Πυγμαλίωνας), ένθεος (Υάκινθος, Άδωνης), ανεκπλήρωτος και καταστροφικός (Ορφέας-Ευρυδίκη). Η μεταμόρφωση, ως επαναλαμβανόμενο μοτίβο, λειτουργεί όχι μόνο ως αλλαγή στην εξωτερική μορφή, αλλά και ως μέσο διαχείρισης και υπέρβασης του βάρους των συναισθημάτων και της

μοίρας τους. Η μετατροπή των νεκρών ερωτικών αντικειμένων σε στοιχεία της φύσης (λουλούδια) καθιστά την απώλεια αισθητικά αποδεκτή και διαχρονική.

Οι θεοί δεν παρουσιάζονται ως παντοδύναμοι χαρακτήρες αλλά ως υποκείμενα ερωτικών παθών, πόνου και θλίψης, γεγονός που υπονομεύει τη θεϊκή τους υπόσταση. Ο Δίας ερωτεύεται τον Γανυμήδη, ο Απόλλωνας θρηνεί τον Υάκινθο, ενώ η Αφροδίτη προειδοποιεί και πενθεί για τον Άδωνη. Η ανθρώπινη διάσταση των θεών και η απομυθοποίηση της θεϊκής αυθεντίας συνιστούν βασικά επυλλιακά μοτίβα, που ενισχύουν την ψυχολογική εμβάθυνση και ανατρέπουν την παραδοσιακή ηρωική αφήγηση.

Ιδιαίτερη σημασία έχει η συσχέτιση των αφηγήσεων με την τέχνη. Ο Ορφέας, μέσω του τραγουδιού του, επιχειρεί να δικαιολογήσει την αποτυχία του να σώσει την Ευρυδίκη, παρουσιάζοντας το τελευταίο του βλέμμα ως ακούσια πράξη, αποτέλεσμα υπέρμετρης αγάπης. Αντίστοιχα, ο Πυγμαλίωνας δημιουργεί μια ιδανική γυναίκα-άγαλμα που ζωντανεύει, ενώ ο Απόλλωνας μεταμορφώνει τον Υάκινθο σε λουλούδι. Η τέχνη εμφανίζεται ταυτόχρονα ως καταφύγιο και δημιουργικό αντίδοτο στον πόνο, αλλά και ως ανεπαρκές μέσο υπέρβασης της μοίρας. Ο θάνατος του Ορφέα, παρά τη συγκίνηση της φύσης, αποκαλύπτει τα όρια της τέχνης απέναντι στη βία και την αδιαφορία των ανθρώπων.

Συνοψίζοντας, η ενότητα του Ορφέα στις *Μεταμορφώσεις* δεν περιορίζεται σε ένα απλό μυθολογικό αφήγημα. Αντίθετα, αναδεικνύεται σε πεδίο σύνθετης ποιητικής όπου η ερωτική απώλεια, η δημιουργική αναπαράσταση και η τραγικότητα της ύπαρξης συγχωνεύονται σε ένα λογοτεχνικό σχήμα που αντλεί τα χαρακτηριστικά του από το επύλλιο. Ο Οβίδιος, με εκλεπτυσμένη τεχνική και στοχαστική διάθεση, προτείνει μια τέχνη ευάλωτη αλλά αληθινή που είναι ικανή να μιλήσει για τον πόνο χωρίς να μπορεί ωστόσο να τον αποτρέψει.

Βιβλιογραφία

Allen, W. (1940). The epyllion: A chapter in the history of literary criticism. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 71, 1.

Ambühl, A. (2014). Narrative hexameter poetry. In M. A. Harder, R. F. Regtuit, & G. C. Wakker (Eds.), *A companion to Hellenistic literature*, 151–165. Blackwell Publishing Ltd.

Anderson, W. S. (1972). *Ovid's Metamorphoses Books 6-10*. University of Oklahoma Press.

Barchiesi, A. (2001). *Speaking volumes: Narrative and intertext in Ovid and other Latin poets*. Bristol Classical Press.

Barrett, A. A. (1970). Catalogue of Trees in the "Culex". *The Classical World*, 63(7), 230-232. <https://doi.org/10.25162/9783515102520>

Baumbach, M., & Bär, S. (2012). *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception*. Brill.

Belcher, K. (1993). Virgil's Aristaeus Epyllion: Georgics 4.315-558. *McMaster University PhD Diss.* <https://macsphere.mcmaster.ca/handle/11375/14153>.

Berens, E. M. (2007). *A Handbook of Mythology the Myths and Legends of Ancient of Ancient Greece and Rome*. Maynard, Merrill & Co.

Blanchot, M. (1981). *The Gaze of Orpheus*. Station Hill Barrytown.

Bremmer, J. (Ed.). (2010). *The Pseudo-Clementines*. Turnhout.

Bowra, C. M. (1952). Orpheus and Eurydice. *The Classical Quarterly*, 2(3/4), 113-126.

- Boyd, B. (2002). *Brill's Companion to Ovid*. Brill.
- Brown, S. (2005). *Ovid Myth and Metamorphosis*. Bristol Classical Press.
- Campbell, C. (2019). The Shade of Orpheus: Ambiguity and the poetics of Umbra in Metamorphoses 10. *Dictynna*, 22. <https://doi.org/10.4000/dictynna.1814>
- Capps, E., Page, T., & Rouse, W. (1918). *Virgil in two volumes II Aeneid VII-XII*. William Heinemann.
- Conte, G. B. (1994). *Genres and readers*. Johns Hopkins University Press.
- Crump, M. M. (1931). *The Epyllion From Theocritus to Ovid*. Taylor & Francis Group.
- Curtius, E. R. (1954). *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Francke.
- Ditmars, I. (2017). *Orpheus' Poesis: Internal Narration in Book 10 on Ovid's Metamorphoses*.
- Due, O. (1974). *Changing Forms*. Gyldendal.
- Dova, S. (2020). *The Poetics of Failure in Ancient Greece*. Routledge.
- Dyson, J. T. (1998-1999). Myrrha's catabasis. *The Classical Journal*, 94(2), 163-167.
- Effe, B. (1978). *Die Destruktion der Tradition: Theokrits mythologische Gedichte*. *Rheinisches Museum für Philologie*, 121, 48–77.
- Eigler, U. (2012). The tenth book of Ovid's Metamorphoses as Orpheus' epyllion. In M. B. Bär, *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception* (pp. 355-368). Brill. https://doi.org/10.1163/9789004233058_017
- Flatt, T. (2017). Narrative Desire and the Limits of Lament in Homer. *The Classical Journal*, 112(4), 385-404. <https://doi.org/10.5184/classicalj.112.4.0385>

Fordyce, C. J. (1978). *Catullus: A Commentary*. Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/actrade/9780198721475>

Gavin, J. K. (2015). *Success, failure, and obedience in Georgics Book IV* (Student Research Submission No. 32). University of Mary Washington.
https://scholar.umw.edu/student_research/32

Gutzwiller, K. (1981). *Studies in the Hellenistic Epyllion*. Königstein.

Haarhoff, T. J. (1958). Virgil's Garden of Flowers and His Philosophy of Nature. *Cambridge University Press on behalf of The Classical Association*, 5(1), 67-82.
Ανάκτηση από <https://www.jstor.org/stable/642080>

Hardie, P. (2002). *Ovid's poetics of illusion*. Cambridge University Press.

Heath, J. (1994). The failure of Orpheus. *Transactions of the American Philological Association*, 124, 163-196. Ανάκτηση από <https://www.jstor.org/stable/284290>

Heath, J. (1996). The stupor of Orpheus: Ovid's Metamorphoses 10.64-71. *The Classical Journal*, 91(4), 353-370. Ανάκτηση από <https://www.jstor.org/stable/3297454>

Harrison, S. J. (2007). *Generic Enrichment in Vergil and Horace*. Oxford.

Hinds, S. (1998). *Allusion and intertext: Dynamics of appropriation in Roman poetry*. Cambridge University Press.

Hollis, A. S. (2006). The Hellenistic epyllion and its descendants. In S. Johnson (Eds.), *Greek Literature in Late Antiquity. Dynamism, Didacticism, Classicism*, 23-26, 144. Publisher.

Horsfall, N. (1999). *Virgil, Aeneid 7 A Commentary*. Brill.

- Hunter, R. (2005). *The Hesiodic Catalogue of Woman*. Cambridge University Press.
- Jacobson, H. (1984). Aristaeus, Orpheus, and the Laudes Galli. *The American Journal of Philology*, 105(3), 271-300. <https://doi.org/10.2307/294992>
- Jones, P. (2007). *Reading Ovid Stories from the Metamorphoses*. Cambridge University Press.
- Jackson, C. N. (1913). The Latin epyllion. *Harvard Studies in Philology*, 24, 37–50.
- Karanika, A. (2011). The end of the "Nekyia": Odysseus, Heracles, and the Gorgon in the Underworld. *The Johns Hopkins University press*, 44(1), 1-27. Ανάκτηση από <https://www.jstor.org/stable/44578336>
- Kirk, G. S. (1991). *The Iliad: A commentary (Vol. V, Books 17-20)*. Cambridge University Press.
- Knox, P. E. (2006). *Oxford Readings in Classical Studies Ovid*. Oxford University Press.
- Kyriakidis, S. (2007). *Catalogues of Proper Names in Latin Epic Poetry*. Cambridge Scholars Publishing.
- Lattimore, R. (1967). *The Odyssey of Homer*. HarperCollins Publishers.
- Lee, M. O. (1961). Orpheus and Eurydice: Some modern versions. *The Classical Journal*, 56(7), 307-313. Ανάκτηση από <https://www.jstor.org/stable/3294869>
- Levi, P. (1998). *Virgil*. Gerald Duckworth & Co. Ltd.
- Merriam, C. U. (2001). The development of the epyllion genre through the Hellenistic and Roman periods. *Studies in Classics*, 14, 7-182.

- Michalopoulos, A. (2001). *Ancient Etymologies in Ovid's Metamorphoses: a Commented Lexicon*. Francis Cairns.
- Miles, G. B. (1975). Georgics 3.209-294: Amor and Civilization. *California Studies in Classical Antiquity*, 8,193.
- Morgan, L. (1999). *Patterns of Redemption in Virgil's Georgics*. Cambridge Classical Studies.
- Nagy, G. (1979). *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Johns Hopkins University Press.
- O'Bryhim, S. (2021). *A student's commentary on Ovid's Metamorphoses Book 10*. Wiley Blackwell.
- Ormand, K. (2014). *The Hesiodic Catalogue of Woman and archaic Greece*. Cambridge University Press.
- Pavlock, B. (1990). *Eros, Imitation, and the Epic Tradition*. Cornell University Press.
- Pechillo, M. (1984). *Ovid's epyllia: Genres within a genre* (Publication No. 2357) [Doctoral dissertation, Loyola University Chicago]. https://ecommons.luc.edu/luc_diss/2357
- Perkell, C. G. (1978). A reading of Virgil's fourth Georgic. *Phoenix*, 32(3), 211-221.
- Philip, H. (2010). *Οβίδιος The Cambridge Companion*. A. N. Μιχαλόπουλος, & X. N. Μιχαλόπουλος (Επιμ.). Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα.
- Pöschl, V. (1960). Der Katalog der Bäume in Ovids Metamorphosen. In H. R. Jauss & D. Schaller (Eds.), *Medium Aevum Vivum: Festschrift für Walther Bulst*, 13–21. Carl Winter.

Pucci, P. (1993). Antiphonal Lament Between Achilles and Briseis. *Colby*, 29(3), 258-272.

Putnam, M. J. (1970). Aeneid VII and the Aeneid. *The American Journal of Philology*, 91(4), 408-430. <https://doi.org/10.2307/293082>

Reed, J. D. (Ed.). (2013). *Ovidio, Metamorfosi. Vol. V (libri X-XII)* (G. Chiarini, Trans). Fondazione Lorenzo Valla/ Arnoldo Mondadori Editore.

Rimell, V. (2006). *Ovid's Lovers*. Cambridge University Press.

Rose, H. J. (1978). *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας. Τόμος Πρώτος. Από τις ρίζες ως την ποίηση του Αβγούστου* (Κ.Χ Γρόλλιου Μετ.). MIET.

Segal, C. (1996). Orpheus and the fourth Georgic: Vergil on nature and civilization. *The American Journal of Philology*, 87(3), 307-325.

Serafim, A. (2025). *Body behaviour and identity construction in ancient Greek and Roman literature*. Routledge.

Sellaturay, S.V., Nair, R., Dickinson, I.K., & Sriprasad, S. (2012). “Proteus: Mythology to Modern Times”, *Pub Med* 28.4, 388-391. <https://doi.org/10.4103/0970-1591.105748>

Smith, R. A. (1997). *Poetic Allusion and Poetic Embrace in Ovid and Virgil*. The University of Michigan Press.

Thomas, R. F. (1988). *Virgil. Georgics. Volume I-II (Books I-IV)*. Cambridge.

Thomas, R. F. (1998). The Catalogue of Italians in Aeneid 7. *Harvard Studies in Classical Philology*, 98, 263-284.

Thomson, D. F. (1997). *Catullus: Edited with a textual and interpretative commentary*. University of Toronto Press.

- Warner, M. (2002). *Fantastic Metamorphoses, other worlds*. Oxford University Press.
- West, M. L. (1988). *Hesiod Theogony and Works and Days*. Oxford University Press.
- Williams, R. D. (1961). The Function and Structure of Virgil's Catalogue in Aeneid 7. *Cambridge University Press on behalf of The Classical Association*, 11(2), 146-153.
- Yoshino, K. (2017). *Metamorphosis*. *Columbia Law Review*, 118(2), 317-322.
Ανάκτηση από <https://columbialawreview.org/wp-content/uploads/2018/03/Yoshino-Metamorphosis.pdf>
- Ziogas, I. (2013). *Ovid and Hesiod: The Metamorphosis of the Catalogue of Women*. Cambridge.
- Βασιλάρος, Γ. (2004). *Απολλώνιου Ρόδου Αργοναυτικών Α'*. Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής και Λατινικής Γραμματείας.
- Γιαννάκης, Γ. Ν. (2004). *Απάνθισμα από τα Γεωργικά του Βεργιλίου*. Εκδόσεις Παπαδήμα.
- Δογάνη, Β. (2015). *Το μυθολογικό υλικό στο 64ο ποίημα του Κάτουλλου: επυλλιακή doctrina και διακειμενικότητα* [Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης]. Θεσσαλονίκη.
- Κώτσια, Β. Κ. (2019). *Ο κατάλογος των πλοίων στο Β' της Ιλιάδας του Ομήρου*. [Μεταπτυχιακή Διπλωματική εργασία]. Καλαμάτα. Ανάκτηση από <https://amitos.library.uop.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/5066/%CE%9A%CF%8E%CF%84%CF%83%CE%B9%CE%B1%20%CE%92%CE%B9%CE%BF%CE%BB%CE%AD%CF%84%CE%B1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Μαρωνίτης, Δ. Ν., & Πόλκας, Λ. (2007). *Αρχαϊκή επική ποίηση*. Ίδρυμα Τριανταφυλλίδη.
- Μέγας, Α. Χ. (1993). *Λατινική Μετρική*. University Studio Press.

Νικολόπουλος, Τ. (2004). *Οβιδίου Μεταμορφώσεως*: Βιβλίο δέκατο. Στιγμή.

Παπαγγελής, Θ. Α. (2002). *Η ποιητική των Ρωμαίων «Νεωτέρων»*. ΜΙΕΤ.

Παππάς, Β., Καρακάσης, Ε., & Παπαδόπουλος, Θ. (2023). *Ανθολόγιο λατινικής ποίησης της Ύστερης Αρχαιότητας* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Ανάκτηση από Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις: <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-81>

Σοφιάς, Σ. (2010). *Ορφέως Αργοναυτικά*. ΝΟΩΝ.

Τρομάρας, Λ. (2004). *Κάτουλλος ο Νεωτερικός ποιητής της Ρώμης*. University Studio Press Α.Ε.

Φούλιας, Ι. (2015). *Οι συμφωνίες κατά τις οβιδιανές Μεταμορφώσεις του Carl Dittersdorf*. Παπαρηγορίου-Νάκας.

Φροσυνάκης, Χ. (2023). *Κατάβαση στον Άδη και τοπογραφία του Κάτω Κόσμου στην αρχαία κωμωδία: ο κόσμος των νεκρών ως πηγή σωτηρίας*. Στα Πρακτικά του 3ου Συνεδρίου Μεταπτυχιακών Φοιτητών Κλασικής Ειδίκευσης: Η σύγχρονη έρευνα στις κλασικές σπουδές, 24-49. <https://doi.org/10.26220/classics.4695>

Χαλκωματάς, Δ. (2022). *Μεταμορφώσεις Βιβλία I-IX*. Εκδοτικός Οίκος Κ. & Μ. Σταμούλη.

Φυντίκογλου, Β. Α. (2007). *Βιργίλιου Βουγονία. Το επύλλιο του Αρισταίου (Γεωργικόν IV 281-558)*. Στιγμή.