

Volume 1



*MODERN GREEK
STUDIES ONLINE*

ISSN: 2056-6182

(2015)

MODERN GREEK STUDIES ONLINE, published by the Society for Modern Greek Studies is an open-access, peer-reviewed journal for the Arts, Humanities and Social Sciences that aims to promote research and scholarship on all aspects of Modern Greek Studies. The journal publishes original work by younger researchers as well as by established scholars, and aspires to meet the highest international standards. All submissions, which may be in the form of articles, review articles, or translations from Greek literary works into English, will be reviewed by two specialists. The journal's online format facilitates rapid publication and the widest possible dissemination.

Authors are encouraged to submit their work in English or Greek, but contributions in other languages may be considered depending on the availability of reviewers.

For submission guidelines, please visit our website.

www.moderngreek.org.uk/journal/

Editorial Board

Editor: Kostas Skordyles (*University of Oxford*)

Members: Prof. Kevin Featherstone (*London School of Economics*)
Sir Michael Llewellyn-Smith (*King's College London*)
Dr Lydia Papadimitriou (*Liverpool John Moores University*)
Prof. David Ricks (*King's College London*)
Prof. Charles Stewart (*University College London*)

Ex officio member

Prof. David Holton (*University of Cambridge*), Chairman of the Society for Modern Greek Studies

Assistant to the Editor

Dr Liana Giannakopoulou (*University of Cambridge*), Secretary of the Society for Modern Greek Studies

Site administration

Dr Notis Toufexis

ISSN: 2056-6182

*M*ODERN *G*REEK

*S*TUDIES *O*NLINE

Journal of the Society for Modern Greek Studies

Volume 1 (2015)

Page left blank

CONTENTS

ARTICLES

- Álvaro García Marín**
*The origin is already haunted:
Greece as the uncanny of modernity* pages
A 1-22
- Maria Pavlou**
*Yannis Ritsos' Nauseated Agamemnon
and Jean-Paul Sartre* A 23-53
- Γεωργία Γκότση**
*«Ο Θρήνος των Καρυατίδων»:
βιογραφία μιας παράδοσης (1803-1902)* A 55-104
- Liana Giannakopoulou**
*Μπολιθάρ, by Nikos Engonopoulos:
sculptural monuments and the poetics of praise
from Pindar to Abraham Lincoln* A 105-135

TRANSLATIONS

- Elias Lagios**
Erēmē Gē T 1-23
Translated by **Konstantina Georganta**
- Vangelis Provias**
Happy Death & A Letter T 25-32
Translated by **Victoria Reuter**

Page left blank

THE ORIGIN IS ALREADY HAUNTED: GREECE AS THE UNCANNY OF MODERNITY¹

Álvaro García Marín

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

In (Western) modernity “Greece” has always been associated with the concepts of repetition and return. Greece’s appearance in modern times is always already a re-appearance, problematizing the very ideas of originality, continuity and metaphysical presence it had come to reinforce in the lineage of the West. From this perspective, its appearance can rather be said to represent an apparition haunting the process of European self-definition.

The construction of the new Greek nation, first in theoretical Philhellenism and then in political practice, is directly related to this logic of spectrality. As an implicit reverse of the beneficial re-generation it was intended to bring to European culture, this restoration also evoked the disturbing notion of resurrection and “undeadness”. In this sense, Greece embodied the (displaced) return of the same as other inherent in the Freudian theory of the uncanny.

This paper explores such unsettling connections by analyzing the mutually constitutive and reciprocal haunting between Europe and Greece through some narrative and discursive structures that allegorize repetition and uncanniness in figures and forms of revenance.

HAUNTING (THE) SELF: THE PROBLEMATIC INSTITUTION OF ORIGINS

What we call somewhat loosely “theory” today has primarily devoted its existence to investigate, or rather to problematize, the question about origins: Can an origin ever be just an origin? Can an origin ever just *be*? At the present, after several decades, this issue might seem outmoded, a hackneyed and long-ago elucidated question with no potential to yield any new meaningful considerations. However, to this day such a subject remains to be tackled in a more basic level that could allow for a productive historicization; namely, the genealogical examination of the framework where the origin as an ontological category becomes thinkable. This framework was historically instituted through the

1. This research was supported by a Marie Curie International Outgoing Fellowship within the 7th European Community Framework Programme.

axiomatic inscription of Greece² as the precursor of Western modern culture and of the epistemology that underpins it. To pinpoint this phenomenon in history – more specifically in Europe through the eighteenth century – implies to undermine the possibility of any pure origin and to recognize that this notion can only be a discursive effect produced in the operation of the consequences it claims to have generated.

Nicholas Royle begins his study on the uncanny with this sentence: “The uncanny entails another thinking of beginning: the beginning is already haunted” (Royle 2003: 1). Greece made its appearance in modernity with the pretension of upholding its opposite: that of the pure originarity of being present to itself, and thus easily graspable. Nevertheless, the conditions of its (new) emergence undermined this pretension and unsettled the very concepts it had come to stand for, giving rise to variants of haunting that destabilized the values of ontological solidity and epistemological clarity in the self-same process of their institution. Arriving as a guarantor of origin, what it achieved instead was to demonstrate the impossibility of the origin. My aim in this article is to explore what, in this sense, I consider substantial connections between the Freudian concept of the uncanny and the idea of Greece as the discursive space of modernity. To do this, I shall focus on two groups of discourse, the limits of which are “undecidable” precisely due to the uncanniness elicited by Greekness at this point: the external discourse of western Philhellenism on the one hand, and the internal discourse of Greek nation-building on the other. I will attempt to argue that there has been a mutually constitutive, reciprocal haunting at work between Europe and Greece from the outset of modernity, and that it manifests itself in diverse narrative and rhetorical structures.

From the eighteenth and maybe even from the sixteenth century, Greece, the original and absolute precursor, has only been conceivable in the West in terms of repetition and return. “Regeneration”, “rebirth” or “revival” are some of the notions invoked for both the self-definition of

2. Across the whole paper, I am using the term “Greece” not as the name of a geographically, historically or culturally uncontested, fixed entity, but as a transhistorical, highly idealised notion constructed by normative discourses in the West from the beginning of modernity (but especially 18th and the first quarter of the 19th century), in order to underpin themselves and the nascent concept of “European civilization”. This notion, of course, not only encompassed as well the contemporary territories and peoples finally gathered under the Modern Greek state, but was instrumental to the latter’s theoretical and effective production.

European modernity grounded on a Hellenic genealogy and for the building of a new Greek nation at the southern edge of the Balkans, then under Ottoman rule.³ Greece's appearance in modern times is always a re-appearance, thus problematizing the notions of originality, continuity and metaphysical presence it was intended to buttress. Philhellenism itself was basically dominated by compulsive repetition: imitating the classic, re-producing the origins, remaining invariably at the same point of ahistoric essentialism that, nonetheless, characterizes precisely that displacement underlying all historicity. In the attempt to bring the classic closer to the modern, every repetition emphasizes and widens the gap between the two. Greece is therefore the figure and the name of a return. But every return implies a difference, a ghostly doubling impossible to reduce through the logic of identity, generating an unavoidable residuum that unhinges the whole operation. Hence, the imagery of regeneration, revivification or recovery is haunted from the outset by its already implicit, disturbing reverse side: a rhetoric of resurrection, undeadness and revenge.

DEATH BEFORE LIFE: GREECE, BUT LIVING GREECE NO MORE

This residual presence is emblemized in the figure of the abject⁴, un-symbolizable body: the (usually undecomposed) corpse. Metaphors of death can often be found in the narratives of Philhellenic travellers disappointed at not finding living remains of Antiquity in the territory of Hellas. John Galt, in his 1813 *Letters from the Levant*, writes:

The sentiment, indeed, with which I feel myself most constantly affected, since I came within sight of Greece, and particularly since I landed, has a

3. The Greek term *palingenesia*, rebirth or resurrection, was generally employed during the late eighteenth and the first half of the nineteenth centuries to qualify the process of creation of the new Greek nation. "Revival" appears frequently in a number of texts about Modern Greece, especially in travel accounts by Philhellenes (see for example Galt 1813: 126, or Douglas 1813: 80-94, who alternates it with "restoration" and "regeneration"). "Rebirth" appears, among others, in the *History of Classical Scholarship* by Wilamowitz-Möllendorf (1982: 10). Many scholars use those terms profusely at the present in their studies on Modern Greece or Classical Studies. Noteworthy, in this sense, is the title of John Koliopoulos and Thanos Veremis' book: *Greece: The Modern Sequel* (London, 2002).

4. I rely here on Julia Kristeva's notion of the abject (1980). In my use of this concept across the paper, however, is implicit a rather unnoticed dimension of the abject: its inherent connection with the uncanny, mostly through Lacan's reformulation of this term as "the lack of the lack", the un-symbolizable Real that appears where it was already not expected (2014: 41-42).

strong resemblance to that which I experienced in walking over a country churchyard. Everything reminds me of the departed. The works of the living serve only to inform us of the virtues and excellence of the dead (1813: 63).

Edward Dodwell, around the same time, states that “[In Greece] almost every rock, every promontory, every river, is haunted by the shadows of the mighty dead” (1819: iv). The French Alphonse de Lamartine, visiting the country between 1832 and 1833, declares: “This land of Greece is now but the winding-sheet of a people; it resembles an old sepulchre robbed of its bones, and the very stones of which are scattered and embrowned by the lapse of ages”. (1850: 72). Consequently, Greeks cannot help be but living dead, devoid of content and agency, like mechanical automatons located in the intermediate position between death and life.

Nowhere is this logic clearer than in Byron’s *The Giaour*, also dated 1813. The poem advocates Greek liberation from the Ottomans by presenting a *giaour*, a Christian of mixed origins, who fights for independence and avenges the killing of his lover, Greek Leila, at the hands of the Turkish pasha Hassan. The initial description of the idyllic beauty of the country, marred by the Oriental presence of the Turks – according to a Romantic topos in Hellenism – at once becomes unsettling, uncannily foreshadowing, in the very landscape, the vampirism that will constitute one of the themes of the poem. The Greek shore is depicted as a dead body that retains its beauty and vigor, but not its life, as though waiting for insufflation in order to revive and return from the dead:

He who hath bent him o’er the dead
 Ere the first day of death is fled,
 The first dark day of nothingness,
 The last of danger and distress,
 (Before Decay’s effacing fingers
 Have swept the lines where beauty lingers,) [...]
 So fair, so calm, so softly sealed,
 Such is the aspect of this shore;
 Tis Greece, but living Greece no more!
 So coldly sweet, So deadly fair,
 We start, for soul is wanting there.
 Hers is the loveliness in death,
 That parts not quite with parting breath;
 But beauty with that fearful bloom,
 That hue which haunts it to the tomb,
 Expression’s last receding ray,

A gilded Halo hovering round decay,
 The farewell beam of Feeling past away!
 Spark of that flame, perchance of heavenly birth,
 Which gleams, but warms no more its cherished earth!

(Byron 1900: 70-71).⁵

If Greece is to be the origin, it already contains a remainder: an irreducible element in supplement to its purity that splits it into two by reference to a phantom precedent. Such an origin cannot but be a repetition, a return from death that has to include the repressed body unaccounted for in the equation linking Ancient Hellas to the contemporary West. In the genealogy of European civilization, Greece represents precisely that possibility of a disembodied mind and transcendental subject as against the threat of the corporeal, but at the same time it problematizes these notions by bringing back the undead corpse of the modern Greeks in the very act of its institution. Byron unfolds a constant play of revenances in the poem to allegorize this process. He not only suggests the vampirism of the Ancients in referring to their tombs as “the graves of those that cannot die” (1900:71), but also explicitly features the native vampire traditions in one of the first appearances of that monster in English literature. The vampirism of the Ancients is replicated in the moderns: the Turk Hassan curses the *giaour* to return on earth as an undead and prey upon his kin, while Leila, who, according to some critics, stands for Greece itself, visits the *giaour* after being murdered:

then, I saw her; yes, she lived again;
 [...] I saw her – friar! and I rose
 Forgetful of our former woes;
 And rushing from my couch, I dart,
 And clasp her to my desperate heart;
 I clasp—what is it that I clasp?
 No breathing form within my grasp,
 No heart that beats reply to mine—
 Yet, Leila! yet the form is thine!
 And art thou, dearest, changed so much
 As meet my eye, yet mock my touch? [...]
 I knew ’twas false—she could not die! (1900: 92)

These corpses thus haunt the scene of Greece’s reappearance in the modern world, awakened in part by the Philhellenes and embodied by the

5. For a further analysis of this fragment in similar terms, see Gibson 2006: 26-27.

modern Greeks in a repetition that seems unending. Their coarse materiality perturbs the attainment of the ideal and epitomizes the uncanny remainder that repeatedly resists all attempts at voiding the tomb of the "cenotaphic logic" proposed by Vangelis Calotychos for the Greek case (Calotychos 2003: 47).⁶ As a process essential to the construction and legitimation of Western modernity, the formalization of Greekness or, in Lacanian terms, its symbolization is resisted here by the Real of the abject corpse tinged with undeadness.

UNCANNY GREECE

These considerations lead necessarily to a historical examination of the uncanny and its intertwining with the ambiguous position of Greece in Western modernity. In fact, both of them are inseparable from modernity and its reconfiguration of the self. In his 1919 groundbreaking essay about *The Uncanny*, Freud theorized this affect as a primitive and universal phenomenon, although he suggested the possibility of historicizing it by emphasizing the relevance of the ontogenetic and phylogenetic diachrony in its structure. However, he formulated this historicity as the mere subsistence or eruption in the present of a layer predating the development of consciousness or of the species; in particular, the re-appearance of animistic thought within a framework of rational thinking (1953a: 249). Some scholars have nonetheless refined this vision, ascribing the uncanny not to a persistence of, or return to, the pre-modern in modernity, but to the profoundly ambiguous nature of modernity itself (Royle 2003: 8). Mladen Dolar understands that the experience of the uncanny emerges with the involuntary and displaced reinscription at the core of culture of the supernatural removed by the Enlightenment, which loses its discrete space on the margins of epistemic normativity (1991: 7). Terry Castle considers that it arises in the 18th century as a kind of toxic side effect of the establishment of compulsive rationalism, systematization and regulation (1995: 8-9). Ruth Johnson relates it to the nostalgia of modernity for a lost unity that, as the modern subject knows well, never existed (2010: 13-14). What is interesting about these historicizations is that the uncanny seems think-

6. Relevant for this argument is as well Calotychos' connection of this "cenotaphic logic" originally proposed by Benedict Anderson in his studies on the nation, with what he terms a "logic of ab-sense" specific to modern Greece (Calotychos 2003: 47; 53). I try to underscore here the fact that the modern Greeks, and the disturbing corporeality associated with them in the imagery of early modernity, make it impossible for the West to close this circle of semantic evacuation.

able only within the epistemological model that claims Ancient Greece as its foundation. It is when “we are all Greeks” – namely, when we (Westerners) find our real self in a displacement of our own identity – that the uncanny becomes accessible to experience for the first time and starts haunting modern culture. Philhellenism and the uncanny were born at around the same time. It is necessary to investigate whether there is any inherent connection between them.

It has often been said that the uncanny is characterized by its eluding definition. Freud’s essay itself, according to numerous authorities, is no more than the chronicle of a fruitless pursuit of the concept’s meaning (see Cixous 1976). Some consider that the circulation of the signs mobilized by that search is the only possible substance for the uncanny, which, rather than any content, represents a form or structure (Weber 1973: 1114-1115). Freud contributes various definitions, none of which, alone, seem sufficient to encapsulate its meaning. Borrowing from Schelling, he initially affirms that the uncanny is “what ought to have remained secret and hidden but has come to light” (1953a: 222). Shortly afterwards, he emphasizes the identity of meaning in some uses of the opposites *heimlich/unheimlich* (literally, homely/unhomely) to focus on theories of repression and the return of the repressed (223-24). From this viewpoint, the uncanny would be what has undergone repression and what subsequently returns in a different context and time to disturb us with a sense of strange familiarity. The prefix “un-” is the token of repression (244). A certain splitting of the subject is suggested here, whereby the notions of self and other are disturbingly undecided, and the autonomy of the Cartesian subject is revealed as an unsustainable construct (Weber 2000: 20-21). Still, Freud contributes additional dimensions to the uncanny: we can track it in compulsive and involuntary repetition (linking the uncanny to the theory of the death drive formulated the following year in *Beyond the Pleasure Principle*); in instances where thought or language seem to demonstrate a performative omnipotence that, in civilized adults, has been ruled out by logic; in the impossibility of establishing clear, exact boundaries between life and death (namely, inanimate objects that come alive, the dead who return, or animate beings lacking subjectivity, such as automatons); and even in isolated motifs such as the double or the disembodied organ (1953a: *passim*). In summary, the uncanny has to do with “a strangeness of framing and borders, an experience of liminality” (Royle 2003: 2). However, the works of an infinity of scholars during the last decades of the 20th century show us that it is much more: it is a crisis of the proper (the proper

name, propriety and property); the experience of a foreign body within oneself, or of oneself as a foreign body, as Nicholas Royle has put it (2); a term that holds connotation but not denotation (Masschelein 2011: 114-116), dwelling in the gap between signifier and signified and imposing the logic of the empty signifier on all reality. According to Susan Bernstein,

the uncanny comes into being as a violation of the law of non-contradiction. Like a ghost, it "is" and "is not". The opposition between subject and object also falls away with the erosion of the structure of identity; subject and predicate can no longer keep their boundaries intact. (2003: 1113-1114)

Moreover, due to the identity between the opposites *heimlich/unheimlich*, it destabilizes all binary oppositions, the clear delimitation of which sustain the edifice of Enlightenment epistemology, undecided the conflicting categories of presence and absence, sameness and difference, real and unreal, and dismantling the very foundations of "truth". It is also, of course, a displaced return that implies a temporal gap. The uncanny does not pertain to the content of the returned, but to the formal process of returning itself.

How could Greece, in its modern reconstitution both as the genealogical origin of the West and as a new nation, fit in some or all of these aspects of the uncanny? In the first place, as I have said before, it is essentially the figure or the name of a return. In the interplay between the imagined Greece of Antiquity and the contemporary *Rum Millet* under Ottoman rule, only a signifier remained, with no *proper* recognizable content. All kinds of emptying, erasure and adjustment operations were put into play to build up the meaning of the term in the course of its own performativity. The very inscription of the Ancient in modernity, according to Maria Koundoura, contains the cleansing of the monstrous, irrational components associated with barbarism and the Orient (Koundoura 2007: 20). There is thus an original schism in the presumed unity of what is Greek, reiterated in its dual placement at both the beginning and the endpoint of Western culture, which demonstrates, as Koundoura has said, "that that subject is not unified at all" (28-29). This fact necessarily entails important consequences, provided that we are dealing here with the institution of the very notion of origin as uniqueness. Such uniqueness is rendered impossible by the series of overlays haunting its articulation: Greece's emergence is already a re-appearance. It starts, as Derrida has said about spectres, by coming back (2006: 11); at the same time, it cannot be reduced to

fit the cultural scheme it comes to enhance – both Ancient and Modern Greece undermine the stable boundaries of the pairs civilization / barbarism, East / West, logos / myth, we / them. The temporality of its inscription is thus the paradoxical temporality of the ghost, as occurs with its spatiality: neither present nor absent, visible nor invisible, simultaneously an original and its repetition, it seems to elicit a *hauntology* through the same act by which it attempts to institute ontology. The temporal gap that marks the discontinuity of modernity while it marks continuity with the classic predecessors seems to be epitomized in the Greek idea, since it is the Greeks who, from a spectral position split between past and present, between death and life, pronounce the injunction to re-embody them by founding an order based on what they, from the outset, begin by destabilizing: the possibility of a teleology, of closure of meaning, of a perfect fit between language and the world. The project of the Enlightenment, symbolized by the Encyclopaedia, principally consists of the faith in the capacity of human subjectivity to summarize, classify and describe reality through signs, without remainders. The signifier “Greece”, however, embodies this remainder when trying to expunge it. The paradoxes of its contemporary denomination, as Philhellenism soon discovered, unsettled any conceptual delimitation or semantic transparency. The region known by the name of the spiritual core of European civilization was at this moment at the margins of Europe, inhabited by Orientals under Muslim rule who practised a schismatic Christianity and awakened a sense of strange familiarity in the Westerners who came to visit them. To render it familiar and restore the boundaries between Asia and Europe, modernity and antiquity, the self and the other, it needed to be de-familiarized, in the same way that the occidental subject, in order to find himself, needed to search in a Hellenism still foreign to Europe at that time. In the results of these operations, there is always an irreducible remainder that compulsively returns to provoke the uncanny mechanism of repetition in successive waves of appropriation and estrangement.

In 1809, Hegel wrote an essay “On Classical Studies” purporting to defend and establish the idea that the West had the obligation to study the Greeks if it wanted to achieve fullness of self. On the reverse side of what represents an expression of optimistic confidence in the need for a return to the Greeks, we might paradigmatically read the uncanny motifs of displaced repetition, decentering of the subject and disjointed temporality. The aim, for Hegel, was to rediscover who we are by establishing a distance with respect to ourselves, and to take up the path of the Greeks,

who converted the natural into the spiritual, in the opposite direction. This, by the way, is probably the process opposite to what modern Greeks have done, converting the disembodied spirituality of the classical legacy into the abject materiality of an undecomposing corpse, as we have seen in Byron's example, and as we will see later. The study of antiquity, for Hegel, thus provides a kind of productive self-alienation for the modern mind. He says:

This world [of classical antiquity] separates us from ourselves, but at the same time it grants us the cardinal means of returning to ourselves: we reconcile ourselves with it and thereby find ourselves again in it, but the self which we then find is the one which accords with the tone and universal essence of mind. (Quoted in Armstrong 2005: 15-16)

Later on, in his *Philosophy of History* Hegel, evoking the notions of "unhomely home" implicit in the *Un-heimliche*, states: "Among the Greeks we feel ourselves immediately at home [*heimatlich*], for we are in the region of Spirit" (Hegel 2007: 223). The modern European *Geist* both colonizes, or haunts, ancient (and not only ancient) Greece, and is colonized by it, destabilizing all the historical and ontological boundaries between antiquity and modernity, continuity and discontinuity, presence and absence, that underlie Western civilization (Armstrong 2005: 18-19). At the same time, we cannot forget that the German word *Geist*, the Hegelian Spirit, suggests as well the notion of "spectre", introducing thus the Greek world into a ghostly or phantasmatic realm in its association with modernity.

The relationship between modern Europe and Greece may thus be formulated in terms of derealization. This derealization may very well be the gesture instituting the modern subject, but it is at the same time a source of uncanniness. The text that underscores this aspect of the process is, of course, Freud's *A Disturbance of Memory on the Acropolis*. Conceived as an open letter to Romain Rolland and composed in 1936, it consists of the recollection of his experiences during his only visit to Athens, thirty-two years earlier. Freud begins by narrating the inexplicably low spirits that beset his brother and himself during a summer trip to Trieste, faced by the mere possibility of visiting Athens for a few days. Despite this disquieting prologue, however, the derealization and disturbance of memory take place the very moment they look upon the Acropolis for the first time. All the classical learning advocated by Hegel and extended throughout the Europe of the 19th century comes to his mind, producing in him a feeling of estrangement (*Entfremdungsgefühl*), for which he seeks

psychoanalytical explanations. As Ruth Johnson has pointed out, instead of feeling overwhelmed by the contemplation of something new, which would make this a sublime experience, Freud at the Acropolis is astonished by a sense of uncanny repetition (Johnson 2010: 22). He has never done this before, and yet he remembers it. He feels a strange familiarity before the symbol of the origins of Western civilization that he has so many times heard about at school. His astonishment has to do with the fact that the Acropolis, after all, exists: "So all this really does exist, just as we learned at school!" (Freud 1953b: 241). He immediately accounts for this reaction by resorting to the notion of "schism", clearly reminiscent of the motif of the double we have seen as a central occurrence of the uncanny. Two personalities emerge in him: one who is surprised at seeing something that, up to that moment, he had not believed existed, and another, surprised because he had never thought that the existence of Athens and the surrounding landscape could ever be doubted. The disturbance of memory thus consists of having wanted to be free from the estrangement (having wanted to obliterate the remainder that emerged in relation to Greece) by making a false affirmation about the past; i.e., that he did not believe in the existence of the place. This estrangement, Freud continues, has two versions: it either shows us a part of reality as estranged, or it shows us our own estrangement. This second case entails a phenomenon of depersonalization, namely, the blurring of the boundaries between the self and the other and the fragmentation of the modern dogma of unity in subjectivity, as we have seen in Hegel. In psychological terms, Freud affirms that the estrangement serves the purpose of self-defence, such that it could be comparable to repression. And, according to psychoanalytic theory, it is the return of the repressed, the basic feature of the uncanny, that establishes the repression in a displaced temporality.

The final reduction of the feeling experienced in the Acropolis to a personal sphere in relation to guilt – given that he had surpassed his father, who could never have dreamed of visiting Athens – nonetheless does not exhaust the dimensions of the uncanny reflected in the text. In his 1919 essay, another of the stimuli for the feeling was accounted for by "the appearance before us in reality of something that we have hitherto regarded as imaginary", given that, by this, "the distinction between imagination and reality is effaced" (1953a: 244). This may suggest another dimension of derealization associated with antiquity, since, was not the Acropolis contemplated by Freud a product of derealization itself, standing "on a much-disturbed site of memory"? (Armstrong 2005: 2). As a

result of the colonialist intervention of Philhellenism in Greece and the assumption of such conceptual intervention by the Greeks themselves, the post-classical reality of the country had been voided as far as possible in order to make it conform to the ancient past. The surroundings of the Acropolis had thus been cleansed of Turkish and Byzantine remains and the monument had been reconstructed as an official ruin according to the ideal and rather fictitious model of Philhellenism (Armstrong 2005: 2). Was not Freud thus correct in experiencing, in this place, an effacement of the boundaries between fiction and reality, to be surprised by the effective existence of the classical Acropolis? Is not the Acropolis he contemplated a purified and fictitious creation, an uncanny re-invention both haunted by the Byzantine and Ottoman memories extirpated from it, and haunting the present with a displaced, that is, modern image of antiquity? The spectres of post-classical remains disturb the monochord narrative of a continuity between the classical Acropolis and the modern model in two ways: on the one hand, by demonstrating the unattended factors of temporal discontinuity undermining the narrative of Hellenism and Philhellenism and, on the other, by revealing that the supposedly ancient Acropolis is already a displaced, deferred element rebuilt in the image that Modernity holds of Antiquity.

Freud's estrangement thus tried to repress these ghostly presences adhering to the monument itself. In a sense, he was symbolically evacuating the real Acropolis to replace it with the ideal, scholarly one. As in Byron's fragment, it is the return of the coarse materiality of the real thing that elicits uncanniness.

Exploring this idea, we might still read the uncanny associations of Greece in another way through this text. To do this, we must turn to a Lacanian view of the uncanny. The castration anxiety underlying this affect according to Freud, is, in Lacan's psychoanalysis, what constitutes the symbolic realm, instituting a gap caused by lacking the Real at the mirror stage as a fundamental difference that initiates the conventional circulation of signs. The uncanny emerges precisely when this lack of the Real is found to be lacking, when the Real emerges on the side of the symbolic filling in this gap and collapsing the signifying structure of reality (Lacan 2014: 41-42). In Freud's essay, as in Byron's fragment, we can, in effect, read the reappearance of the body of Greece or of the Acropolis in such a way. It is the realization that there, where the void of Hellenic culture was perceived as a constitutive stimulus, to be filled with the resuscitated culture of the West, a living corpse was already staring back at our side of the

mirror, dissociated from the image projected. Contemporary Greece, the actual existence of the Acropolis in a displaced context, was thus found to stand for the Real, the uncategorizable abjection unsettling European culture exactly at that point where its semiotic place in the imaginary realm had been voided and was expected to lack forever. This conflation of exteriority and interiority also points back to “extimacy”, a related notion in Lacanian psychoanalysis. In the same way Lacan considers that the centre of the subject is outside and that the subject is ex-centric, these phenomena of unexpected returns that mutually fracture the symbolic reality of the West and of Greece indicate that both are condemned to uncannily encounter the centre of their selves in the other, thus “undeciding” these two spheres, the delimitation of which is indispensable to the constitution of modernity. Whereas Europe has to institute Greece, an Oriental and alien territory at the moment, at the core of its configuration as a historical subject, Greece can only situate the notion of an occidental Hellenism that it also feels foreign at the centre of its modern redefinition. Such disrupted distinctions between outside and inside connoted by extimacy deconstruct Enlightenment thought. Modern Greece thus emerges as the irreducible surplus that haunts modernity and is haunted by it.

OUR VAMPIRES, (NOT) OURSELVES: THE UNDEAD ARE GREEKS (AND VICE VERSA)

At this point, uncannily enough, we have to resuscitate the vampire we met at the beginning, in Byron’s poem, and set a revenance and a repetition into play. To continue exploring the position of Greece as both an unsymbolizable excess and an implicit instance of western epistemology, we will now turn to Slavoj Žižek’s theory of the monster as the unsettling double of the modern subject. Like Greece and the uncanny, for him, the monster is not a remainder of the past, but a product of the Enlightenment itself. Even further, he properly considers it the subject of the Enlightenment, to the extent that this new subject represents the voiding of all symbolic substance:

The subject is the nonsubstance; he exists only as a nonsubstantial self-relating subject that maintains its distance toward inner-worldly objects. Only in monsters does this subject encounter the Thing that is his impossible equivalent —the monster is the subject himself, conceived as Thing. [...] The subject and the Thing are not two entities but rather the two sides, the two “slopes,” of one and the same entity. [...] Hegel radicalized Kant by conceiving the void of the Thing (its inaccessibility) as equivalent to the

very negativity that defines the subject; the place where phantasmagorical monsters emerge is thus identified as the void of the pure self. (Zizek 1991: 66-7)

Despite critical attempts to ascribe them ideological content, Zizek understands that the different monsters arising from this age do not have a prefigured and specific content, but rather form a screen capable of absorbing and organizing the existing anxieties by binding them to the same signifier. Before signifying anything, monsters embody “nonmeaning as such” (64).

From this point of view, vampires may be considered the epitome of the category “monsters of the Enlightenment”. As a perverse counterpart of the Kantian subject, a vampire is an individual devoid of specific content, detached from the human community of the living and reduced to the pure form of compulsive, repetitive activity. Besides, they emerged historically in the consciousness of the West during the eighteenth century. It is well known that in the 1730s, a series of vampirism cases in the Serbian territories that Austria had recently conquered from the Ottomans was investigated by imperial authorities.⁷ The dissemination of the reports sent by Austrian officials throughout the continent mobilized a great part of new scientific discourses, which were put to the test to reduce the phenomenon to the bounds of Enlightenment epistemology. Only in 1733, more than thirty medical, legal, physical or philosophical treatises dealing with the possibility that such an event could be authentic were published. The interest that the topic of the vampire held for rationalist discourse did not reside in its specific meaning, but rather precisely in the fact that it embodied a non-meaningful surplus haunting its whole epistemological edifice. Thus, it became the blank screen on which every discipline attempted to resolve the obstacles to its totalizing power. The vampire disrupted ontology by blurring the limits between some elementary binary pairs: life and death, subject and object, body and spirit. It was the figure of a compulsive return disjoining the notion that words, things and persons fit into a balanced symbolic order. At the same time, it was the excess unaccounted for, and even produced, in this semiotic operation.

It is thus not strange that, before the appearance of Slavic vampires in Europe, the first undead known in the West was the Greek *vrykolakas*.

7. For an account of these incidents at the border of Western and Eastern Europe, see Butler 2010: 27-50, and Hamberger 1992.

Since the run-up to modernity and the classic revival implicit in the Renaissance, the appearance of Hellenism has been accompanied by the return of this repressed abject body that seems to emblemize the uncanny revenance of Greece. During the first decade of the sixteenth century, Antonio de Ferraris already orientalized the Greeks, alluding to the "oriental tradition of the *vrykolakas*". (Ferraris 1558: 620-621). Philhellenism itself was born haunted by this figure, which, in Martin Kraus's *Turco-graecia* – the first work advocating the need for the Greeks, as the sources of western culture, to free themselves from the Ottoman yoke – came to raise issues about Greek cultural affiliation by blurring the boundaries between the barbaric Turks and the civilized Hellenes (1584: 490). From that time up to the beginnings of the twentieth century, the vampire would become the signifier binding together all the dimensions of the disturbing difference of Greece and its paradoxical position in European modernity. Backwardness, Balkanism, orientalism, and religious schismatism come together in this monster, who embodies the historical and ontological discontinuity between Ancient and Modern Greeks and the irreducible remainder of their uncanny persistence in the present.

During the seventeenth century, western references to the *vrykolakas* increased, mostly in theological treatises or European travellers' tales from the Levant, mainly aimed at allegorizing the otherness of Orthodox Christianity, thus orientalizing the Greeks (see García 2014: 118). Hence, when the Serbian cases of vampirism saw the light in the 1730s, the European public had been inculcated with the entire connection between the vampire and Greece. Even after the popularization of the Slavic specimens, the greater part of the most important treatise-writers on the subject, such as Augustine Calmet, Gerhard van Swieten, Danielle Huet or Voltaire, attributed the origin of this unworthy 18th-century superstition to the Greeks (García 2014: 121). Some of them even highlighted the unsettling paradox that it was among the Greeks, the fathers of rationalism and philosophy, that the oriental fable of vampires was born and from whence it infected Europe. Joseph Pitton de Tournefort, a French botanist who documented an epidemic of vampirism in Mykonos in 1700 in great detail, concluded his long report articulating the difference between a *proper* and *improper* Greece around the figure of the vampire. He thus inscribed a historical displacement in the core of Greekness governed by revenance itself: "After such an instance of folly, can we refuse to own that the present Greeks are no great Greeks and that there is nothing but ignorance and superstition among them?" (Tournefort 1717: 136). Voltaire expressed

a similar bewilderment. Disappointed by the fact that, after the impressive episodes in the 1730s, vampires had become a matter of controversy and debate in the *âge des Lumières*, he included an entry on this subject in his *Philosophical Dictionary*. He felt compelled to distinguish between a good Ancient Greece and a deviant contemporary one, on the sole basis of the presence or absence of the *vrykolakas*: “Who would believe that we derive the idea of vampires from Greece? Not from the Greece of Alexander, Aristotle, Plato, Epicurus and Demosthenes; but from Christian Greece, unfortunately schismatic” (Voltaire 1824: 305).

Although the first fictional vampires in European literature at the end of the 18th century were not marked by affiliation to a specific ethnic group, this fact changed from the beginning of the nineteenth century. As early as his *Bride of Corinth*, Goethe presented a case of vampirism in an Ancient Hellenic context (1859: 24-34), while it was English Philhellenes Byron and Polidori who began to configure the modern myth of the vampire by resorting to Greek traditions. The knowledge of the stories recounted by Tournefort and other travellers is evident in the majority of early narratives about this monster, often even including scholarly notes with specific quotations. It is probably no coincidence that the meeting in the summer of 1816 in Geneva, where the Gothic genre was reformulated, was attended by Philhellenes, and that it was from there that the prototype of modern vampire that would culminate in *Dracula* emerged. Expanding upon his allusion in *The Giaour*, Byron improvised a vampiric narrative that night set in Greece, subsequently entitled *Fragment of a Novel*, which was to remain unfinished. Polidori, in turn, took up the fragment and, on that basis, constructed what was to be the first milestone in the English literature on vampires, *The Vampyre*, published in 1819 under the name of Byron.⁸ The narrative represents very well the mutual haunting between Greece and Europe articulated by Philhellenism. The hero, a mysterious English aristocrat named Lord Ruthven – probably a reflection of Byron the Philhellene – becomes a vampire for the first time in Greece in the middle of Ancient ruins, following native traditions about the *vrykolakas* earlier despised in the novel as oriental fables denoting the decadence of modern Greeks. His first victim is a Greek girl, and his first resurrection takes place in the territory of Hellas, from where he returns to

8. Although the first editions were published under the name of Byron, the latter's rejection of the authorship of the novel led to the following editions being published as anonymous.

England to continue preying upon his compatriots. In this sense, at a time when Greece is presented as the authentic self of the West, this narrative problematizes such a Philhellenic affirmation and introduces the uncanny in the diffusion or blurring of the borders between Greece and Europe. To the extent that the being who shares both worlds is monstrous and predatory upon Europe, a European preoccupation for this mutual permeation is expressed. If, on the one hand, Ruthven devours Greek Ianthé from the viewpoint of an occidental Philhellene who drains the vitality of the current inhabitants of Hellas, he also devours the English sister of Aubrey from the viewpoint of a westerner contaminated by the orientalism that introduces disquieting barbaric customs into the civilized world, personified in vampirism.

Polidori's novel met with immediate success all over Europe, inaugurating the modern vampire narrative, and gave rise to a long series of sequels in novels and in theatre. It might not be a coincidence that, during the decade that saw Greece rise up against Ottoman power to achieve its modern resurrection, the theatres and bookshops of half the continent were inundated by Ruthven, that half-Greek vampire allegorizing the mutual haunting between both spaces (see Stuart 1994: 41-129). The Hellenic origins and setting of the monster were nonetheless progressively cleansed, either interiorized in intra-European spaces of Romantic connotation, like Scotland, or relegated to the alien margins of the Slavic Orient, its Greekness almost completely forgotten by the time Stoker published *Dracula*. The in-betweenness of Greece seemed to be too disturbing for the West as the source of such a discursive otherness.

That the vampire was still a signifier articulating the discussions on Modern Greek identity during the nineteenth century becomes clear, for example, from the fact that historian Jules Michelet appears to make a marginal comment on the polemics of Fallmerayer⁹ in a footnote to Goethe's *Bride of Corinth*, where he writes that "Goethe, so noble in the form, is not as noble in the spirit. He spoils the wonderful story soiling Greekness with a horrible Slavic idea" (Michelet 1966: 23). Travel ac-

9. In his *Geschichte der Halbinsel Morea während des Mittelalters (History of the Morea in the Middle Ages, 1830)*, Jakob Philipp Fallmerayer maintained that the Hellenic population of the Southern Balkans had been replaced during the early Middle Ages by Slavic peoples, and had therefore ethnically nothing in common with the Ancient Greeks. This argument was understood in the newly *constituted* Modern Greek nation as a direct attack on its legitimacy, and subsequently contested through diverse discursive operations for a few decades. For a history and analysis of this controversy, see Gourgouris 1996: 140-152.

counts, narratives and ethnographic studies in Europe and America continued to turn the *vrykolakas* into the token of Greece's difference and impurity until well into the twentieth century. The only horror film dedicated to the Greek vampire, as far as I know, Mark Robson's *Isle of the Dead* (1945), shows this sign at the beginning, once more allegorizing the degeneration, backwardness, orientalism and historic discontinuity of modern Hellenism in his figure:

Under conquest and oppression the people of Greece allowed their legends to degenerate into superstition: the Goddess Aphrodite giving way to the Vorvolaka. This nightmare figure was very much alive in the minds of the peasants when Greece fought the victorious war of 1912. (Robson, 1945)

In the internal discourse of Greek nation building, the vampire and the general scheme of revenance have also operated as symptoms. One of the objectives of the founding fathers of the nation was precisely to obliterate the dimensions of uncanniness associated with modern Hellenism and to try to conform to the ideal projected by Western Philhellenism. Proving that Greece was no revenant spelled out one of its most dogged efforts; hence, the insistence on cultural continuity and the exclusion of everything that could denote historic break. The first few years also sought to purge the vampire, an emblem of discontinuity *par excellence* as well as a symbol of the uncanniest aspects of continuity. In the work *Atakta*, a seminal dictionary of Modern Greek by Adamantios Korais, one of the founding fathers of the new state, the author included the entry "vrykolakas" but tried to endow the phenomenon with continuity, attributing a classic etymology to the term and retracing the tradition to Homeric times (Korais 1832: 85). Both false etymology and genealogy were subsequently adopted by many Greek and foreign ethnographers to sustain the doctrine of survivalism. But the vampire, who continued to return time and again in epidemics throughout Greece, provoked shame above all and embodied the obstacle of ancestral superstition that differentiated Greece from the West in the national discourse, and hence, its incapacity to achieve modernity. Thus, its existence was silenced while the process of building an identity modelled on Antiquity advanced, as though this entailed burying it again. Nevertheless, the need to revindicate the intermediate strata of Hellenism soon arose following the Fallmerayer controversy and the demoticist revival, giving new impulse to ethnographic studies and allowing it to resuscitate anew. Starting from the 1870s, the term *vrykolakas* began to reappear with relative frequency in all kinds of Greek publications; not

only in folkloric texts seeking to unearth contemporary traditions of Hellenism, but also in literature. Between the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth, we find a series of short stories dedicated to vampires and general phenomena of revenance in Greek literature (see García 2014: 128-9). Cultural continuity is of course a source of comfort and national identity, but it can also be a source of anxiety. In the Greek case, it not only includes Antiquity and Byzantium, but also that challenging interval that is the principal emblem of the historical gap dissociating Hellenism: the Ottoman past. It thus entails a haunting and haunted continuity, the uncanniness of which is embodied in the abject body of the undead. The compulsive, undesired return of such spurious corpses breaks the ideal mirror of the self that it is sought to build. The vampires in those fictions perfectly represent the return of the repressed, since they almost always bring with them strata of Greek identity denied in the process of unifying the national narrative. None of them is a pure Greek conforming to the ideal of Hellenicity projected from the West: they bear a mark of disturbing otherness that betrays an anxiety, not of difference, but of sameness. The vampires are usually ottomanized or slaviced Greeks, traitors to the national cause who conspire or deal with Turks, who rest on the Sabbath like Jews and, in general, exteriorize some trait of impure Greekness, or are incapable of functioning within the moral and epistemological universe of the community. Unlike what occurs in European literature, in this setting they do not erupt into the collective space from the outside, but rather emerge from inside the group to prey upon their friends and relatives. Often, they provoke terror, not only because of their unexpected appearance, but also due to their efforts to maintain sexual relations and prolong a lineage impure for Hellenism, showing up to what point they emblemize the uncanniness of fluid identities in a national project inherently haunted from its inception (García 129-30).

CONCLUSION: GOTHIC GREECE, OR THE ECONOMY OF REVENANCE

The *vrykolakes* disappeared again after this fleeting revival, and today their long history is practically unknown in Greece. Perhaps they have been excluded from the national discourse not only because they represent superstition and backwardness, but also because they embody the unsettling structure of Greek uncanniness itself and display the constructed nature of the nation. What is sure is that a certain economy of revenance, if not in the form of the vampire, may be traced in certain aspects of Greek culture up to the present, not only in the alternating suc-

cession of layers of disemia that will never cease to be haunted by their opposites,¹⁰ but also in some narrative structures repeated in cinema or in literature.¹¹

Summarizing, the Gothic and the uncanny reveal themselves to be an effective mode for re-reading Greekness and, especially, for exposing the coextensive and inextricable character of its two dimensions, both of them central in the construction of Western modernity: on the one hand, the formal configuration and negotiations of Modern Greek nation- and identity-building during the last two hundred years and, on the other, the centrality of a phantasmatic image of (Ancient) Greece in the modern conceptualization of European culture. Haunting and revenance as the intrinsic but unconscious structures governing the historical institution of Greekness disclose the fissures and the rifts inherent from the outset in the thinking – even in the thinkability itself – of the origin.

10. For the notion of ‘disemia’ regarding Modern Greece, see Herzfeld 1987: 111-122.

11. Further research could easily trace those structures in some major achievements of Modern Greek literature and cinema, and re-read those texts as much more profound national allegories in the light of the uncanny: for example, the poem *Lambras* (1829) by the national poet Dionysios Solomos, which thematizes revenance; the inaugural Greek short story “My Mother’s Sin” (Georgios Vizyinos, 1881), where a structure of repetition compulsion and successive revenants is at play; the Nobel Prize Yorgos Seferis’ poem “The Marble Head’ (1935), a national allegory about the weight of the Classical burden for Modern Greece that could be reclassified in the Gothic genre of hauntings, uncanny corporality and disembodied organs; or, more recently, the film *Alps* (Yorgos Lanthimos, 2011), a surrogate story of vampires, undeadness and displaced repetitions.

REFERENCES CITED

- Armstrong, Richard H. (2005), *A Compulsion for Antiquity: Freud and the ancient world*, Ithaca: Cornell University Press.
- Bernstein, Susan (2003), "It walks. The ambulatory uncanny", *Modern Language Notes*, 118: 1111–1139.
- Butler, Erik (2010), *Metamorphoses of the Vampire in Literature and Film: cultural transformations in Europe, 1732-1933*, Rochester: Camden House.
- Byron, George Gordon (1900), *The Works of Lord Byron*, London: John Murray.
- Calotychos, Vangelis (2003), *Modern Greece: a cultural poetics*, Oxford: Berg.
- Castle, Terry (1995), *The Female Thermometer: Eighteenth-century culture and the invention of the uncanny*, Oxford: Oxford University Press.
- Cixous, Hélène (1976), "Fiction and its phantoms: a reading of Freud's *Das Unheimliche*", *New Literary History*, 7(3): 525-548.
- Derrida, Jacques (2006), *Specters of Marx: the state of the debt, the work of mourning and the New International*, New York: Routledge.
- Dolar, Mladen (1991), "'I shall be with you on your wedding-night': Lacan and the uncanny", *October* 58: 5-23.
- Douglas, Frederick Sylvester North (1813), *An Essay on Certain Points of Resemblance between the Ancient and Modern Greeks*, London: John Murray.
- Ferraris, Antonio de (1558), *De situ Japygiae*, Basel: Petrus Perna.
- Freud, Sigmund (1953a), "The uncanny", in James Strachey (ed), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XVII, London: Hogarth.
- (1953b). "A disturbance of memory on the Acropolis", in James Strachey (ed), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XXII, London: Hogarth.
- Galt, John (1813), *Letters from the Levant: containing views of the state of society, manners, opinions and commerce, in Greece and several of the principal islands of the archipelago*, London: T. Cadell.
- García, Álvaro (2014), "Haunted communities: the Greek vampire, or the uncanny at the core of nation formation", in Teresa Cutler-Broyles (ed), *Monstrosity from the Inside Out*, Oxford: Inter-Disciplinary Press.
- Gibson, Matthew (2006), *Dracula and the Eastern Question: British and French vampire narratives of the nineteenth-century Near East*, New York: Palgrave.
- Goethe, Johann Wilhelm von (1859), *Poems and Ballads*, Edinburgh: William Blackwood.
- Gourgouris, Stathis (1996), *Dream Nation: Enlightenment, colonization, and the institution of Modern Greece*, Stanford: Stanford University Press.

- Hamberger, Klaus (1992), *Mortuus non mordet: Dokumente zum Vampirismus 1689-1791*, Vienna: Turia & Kant.
- Hegel, Georg (2007), *The Philosophy of History*, New York: Cosimo.
- Herzfeld, Michael (1987), *Anthropology through the Looking-Glass: critical ethnography in the margins of Europe*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Johnson, Ruth (2010), *Aesthetic Anxiety: uncanny symptoms in German literature and culture*, New York: Rodopi.
- Koraës, Adamantios (1832), *Ἀτακτα*, vol. II, Paris: Firmin Didot.
- Koundoura, Maria (2007), *The Greek Idea: the formation of national and transnational identities*, London: Tauris.
- Kraus, Martin (1584), *Turcograeciae Libri Octo*, book VII, Basel.
- Kristeva, Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris: Seuil.
- Lacan, Jacques (2014), *Anxiety: The Seminar of Jacques Lacan Book X*, Cambridge: Polity Press.
- Lamartine, Alphonse de (1850), *Travels in the East, and a Journey in the Holy Land*, Edinburgh: William and Robert Chambers.
- Masschelein, Anneleen (2011), *The Unconcept: the Freudian uncanny in late-twentieth-century theory*, New York: New York State University.
- Michelet, Jules (1966), *La sorcière*, Paris: Garnier-Flammarion.
- Polidori, John William (1819), *The Vampyre: a tale*, London: H. Colburn.
- Robson, Mark (1945), *Isle of the Dead*, RKO Radio Pictures.
- Royle, Nicholas (2003), *The Uncanny*, New York: Routledge.
- Stuart, Roxana (1994), *Stage Blood: vampires of the nineteenth-century stage*, Bowling Green: State University Press.
- Tournefort, Joseph Pitton de (1717), *Relation d'un voyage du Levant, fait par ordre du Roy*, Paris: Imprimerie Royale.
- Voltaire (1824), *A Philosophical Dictionary*, vol. VI, London: John and Henry L. Hunt.
- Weber, Samuel (1973). "The sideshow, or: remarks on a canny moment", *MLN* 88:6, 1102-1133.
- Weber, Samuel (2000), "Uncanny thinking", in Samuel Weber, *The Legend of Freud*, Stanford: Stanford University Press.
- Wilamowitz-Möllendorf, U. von (1982), *History of Classical Scholarship*, Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Žižek, Slavoj (1991), "Grimaces of the real, or when the phallus appears", *October* 58: 44.

YANNIS RITSOS' NAUSEATED AGAMEMNON AND JEAN-PAUL SARTRE*

Maria Pavlou

Open University of Cyprus

The paper embarks upon an analysis of Ritsos' "Agamemnon" in the *Fourth Dimension* from the viewpoint of existentialism – more particularly Sartrian existentialism. Even though Ritsos must have read and been influenced by other existentialist philosophers (e.g. Camus), the present study is limited to Sartre chiefly because of the prominent role that the Sartrian notion of "nausea" seems to play in the "Agamemnon".

The myths surrounding the doomed House of Atreus fascinated Yannis Ritsos (Veloudis 1984: 55), and it is not coincidental that in six of the seventeen monologues included in his *Fourth Dimension* (*FD*) the speaker is understood to be a member of that family: Electra ("Under the Shadow of the Mountain", "The Dead House"), Iphigenia ("The Return of Iphigenia"), Orestes ("Orestes"), Chrysothemis ("Chrysothemis"), and Agamemnon ("Agamemnon").¹ This paper focuses on "Agamemnon", a monologue which Ritsos chooses to place first – as a kind of preface (Sangiglio 1978: 61–62) – in the cluster of poems that revolve around the Atreid myth, even though it was written after "The Dead House" (1959), "Under the Shadow of the Mountain" (1960), and "Orestes" (1962–66).²

"Agamemnon" is dated December 1966–October 1970 and was written in Athens, Sicyon, and Samos. On 21 April 1967 Ritsos, a lifelong communist, was arrested by the right-wing Greek military junta and was displaced to island concentration camps, first on Gyaros and then on Leros. Due to a

***Acknowledgements:** This article is part of the research project "Our Heroic Debate with the Eumenides": *Greek Tragedy and the Poetics and Politics of Identity in Modern Greek Poetry and Theatre*, which was funded by the Research Promotion Foundation of Cyprus. Warm thanks are due to Vayos Liapis and Antonis Petrides for their valuable comments and suggestions.

1. On the *FD* see, among others Sangiglio (1978: 30–72); Bien (1980); Kassos (1988); Jeffreys (1994); Colakis (1984); Champers (1992); Prokopakē (1981); Meraklēs (1981); Green (1996); Chasapē-Christodoulou (2002: 898–936); Alexiou (2008); Markopoulos (2009); Marōnitēs (2013).

2. On the arrangement of the poems of the *FD* see Jeffreys (1994) and Kasos (1988: 61–62).

chronic tubercular condition he was transferred to the island of Samos, where he was kept under house arrest in his wife's house until 1970 (Köttē 2009:145–168). From a letter sent by Phalitsa, his wife, informing him during his exile on Leros about the “good health” of their canary Agamemnon – evidently a veiled reference to the monologue of the same title – it can be deduced that Ritsos did not have access to the draft of his “Agamemnon” during his incarceration on the prison islands (Köttē 2009: 148). The monologue was completed during Ritsos' detention in Samos, even though he seems to have introduced further modifications at a later stage as well.³

RITSOS, AESCHYLUS, AND EXISTENTIALISM

A cursory glance at Ritsos' “Agamemnon” suffices to reveal its debts to, and intertextual links with, Aeschylus' *Agamemnon*, although the hero's imaginative reconstructions of life in the camp outside Troy are transparent reflections of Homer. The story-line remains more or less the same; after a ten-year absence Agamemnon returns to Argos victorious, bringing with him the prophetess Cassandra, daughter of Priam. He enters the palace in glory, treading on a red carpet, only to be slain by Clytemnestra, his wife, and Aegisthus, her lover. Yet, whereas Agamemnon's return in Aeschylus is prepared by the Watchman's speech, Clytemnestra's dream and beacon speech, as well as by the Herald's report,⁴ Ritsos omits these preliminary events and picks up the Aeschylean text at the crucial and emotionally charged moment when the hero vanishes from public view and enters the palace halls with his wife (Skiadas 1981: 617).

Even though our evidence regarding Ritsos' method of work and the means he had at his disposal during the detention period is scarce, the monologue's thematic and, especially, verbal affinities with the Aeschylean *Agamemnon* clearly suggest that Ritsos was a very close and knowledgeable reader of the ancient Greek text.⁵ In spite of its obvious mythical influences, though, Ritsos' “Agamemnon” is also loaded with existential overtones, a feature that characterises many of the mythological poems of the *FD*. Ritsos' mythic characters typically adopt a profoundly existential stance, insofar as they question, reflect, and muse upon existence – life and death – and are led to what could be seen as an “existential

3. See below p. 47.

4. On Aeschylus' *Agamemnon* see, among others, Fraenkel (1950); Garvie (2010).

5. On Ritsos' relationship with ancient Greek literature and language see Zervou (2010: 18–26).

crisis". Whereas their finale is always the one prescribed by the ancient myth – Ajax and Phaedra commit suicide, Orestes commits matricide, Philoctetes follows Neoptolemus to Troy – the rationale underpinning this finale is entirely transformed.⁶ Ritsos' heroes are never mere playthings at the mercy of gods, fate, and contingency. Rather, they take full responsibility both for their past actions and for the decisions they make for the future in full awareness of their consequences. Even when they decide to put an end to their lives, they do so as a result of conscious deliberation, not because they feel trapped by contingency or by extraneous factors.

While a number of researchers have acknowledged the existential orientation of the *FD*, they usually associate this feature with the dark years of dictatorship (1967–74) and the pessimism and bitterness that overwhelmed Ritsos during this period. To quote Prokopakē:

In the long poems which were written or completed during the dictatorship [...] action is of less importance, the heroes live or speak after action, in old age and retirement, usually at the moment of their impending death. Even if in their external architecture these poems resemble their predecessors, even so it would be possible to place them at another stage, from the point of view of their internal dynamics and world-view. A review of life and activity, a self-obsession, a confrontation with death. They are poems of memory.... but with an obvious repositioning of the centre of gravity to an existential level.⁷

Although I do not wish to deny that the *FD* monologues ingeniously integrate Ritsos' personal experiences, memories, and sufferings into contemporary history and the mercurial character of modern Greek politics in general,⁸ I would also suggest that the unmistakable existential tenor of the pieces could be examined from another perspective as well – as Ritsos' conscious intellectual dialogue with the European movement of existentialism.

This issue has been recently extensively dealt with by Liapēs in an article on Ritsos' "Orestes".⁹ Liapēs attempts to read "Orestes" in relation to

6. See Prokopakē (1989: 28–29).

7. Prokopakē (1981: 323) translated by Jeffreys (1994: 86, n. 50). See also Prevelakis (1981: 428).

8. Most researchers argue that the *FD* is first and foremost biographical, and that Ritsos uses the mask of myth in order to voice and express his very own experiences and plights; see, e.g., Myrsiades (1978); Prokopakē (1981); Geōrgousopoulos (2009).

9. Liapēs (2014). The issue has been fleetingly touched upon by Sokoljuk (1976: 15-16) and Calotychos (1994) 190; see also Pavlou (2013) on Ritsos' "Ajax". It should be noted that Ritsos' relationship with existentialism has been the subject-matter of a series of MA theses

Jean-Paul Sartre's *The Flies* (1943),¹⁰ a play which dramatises the responsibility of individuals to avoid "bad faith" (a key Sartrian tenet)¹¹ and create values through their free and authentic commitment to a life project. The thematic and verbal convergences that he traces between the two plays, especially with regards to the notions of duty and freedom, demonstrate Ritsos' indebtedness to Sartre's play. Liapēs' observations are noteworthy and significant not only for Ritsos' "Orestes" *per se*, but for the *FD* as a whole, in so far as they pave the way for a more systematic approach to the poems of the collection through the prism of existentialism – more particularly French existentialism.

To be sure, Ritsos makes no explicit references to existentialist philosophers in his *œuvre*. Yet, it would be legitimate to assume that he was familiar with their work, not only because he was fluent in French and could have had access to their output before its belated translation into Modern Greek,¹² but also because many plays, especially by Sartre, were staged in Athens during the 1950s and 60s.¹³ Furthermore, reviews of these performances, as well as a plethora of other relevant articles, were published in the newspapers and literary journals of the time (Petraou 2006). Interestingly, in most cases existentialists were repudiated because of the allegedly repellent, wrong-headed, and offensive subject-matter of their work, even though, as Petraou points out, this negative, defensive and sometimes scathing stance on the part of Greek critics often seems to derive from their misunderstanding and misconception of various existentialist tenets.¹⁴ Even if we suppose that Ritsos was not familiar with Sartre's purely philosophical work, such as his *Being and Nothingness* (*L'être et le*

submitted to the Department of Theatre Studies at the University of Patras; see, e.g. Christopoulou (2010) and Biliari (2010). See also the MA theses by Demelis (1986) and Chatzidēmētriu (2011).

10. Liapēs also traces affinities with the work of other existential philosophers, such as Camus and Kierkegaard.

11. On the term see below p. 30.

12. See on this Petraou (2004: 224 esp. n. 6) and ead. (2006); Liapēs (2014)

13. Petraou (2006) provides a comprehensive catalogue with the performances of Sartre's plays in Greece.

14. The prosecution of the translator and editors of Sartre's collection of short stories entitled *The Wall*, on account of its "inappropriate" content, provides a salient example. In the end, translator and editors were acquitted of the charges; see newsp. *To Brh̄ma*, 5 February 1963.

néant),¹⁵ we should not forget that the main concepts and premises of Sartre's philosophy are dramatised in, and integrated into, his plays and fictional work: the tyranny of the Other's look in *No exit (Huis clos)*, the notion of responsibility and freedom in *The Flies (Les mouches)* and *The Condemned of Altona (Les séquestrés d'Altona)*, the nothingness of existence in *Nausea (La nausée)*, etc.¹⁶ Finally, it should be noted that Ritsos would have felt a certain affinity with Sartre, not least because of the latter's political convictions and activism.¹⁷

In what follows I will embark upon an analysis of Ritsos' "Agamemnon" from the viewpoint of existentialism – more particularly Sartrian existentialism. Even though Ritsos must have read and been influenced by other existentialist philosophers (e.g. Camus), the present study will be limited to Sartre chiefly because of the prominent role that the Sartrian notion of "nausea" seems to play in the "Agamemnon".

THE OTHER'S LOOK – BAD FAITH

From the opening stage directions that precede the main body of the poem – a hallmark of all *FD* monologues – we are informed that the setting of Agamemnon's monologue is inside the palace, in the dining room.¹⁸ Agamemnon removes his military uniform and helmet – a symbolic act which foreshadows his subsequent portrayal as a "human being" rather than as a high-ranking military officer – "covers his ears with his hands" in an attempt to block the cheering of the crowd outside the palace, and speaks to his wife, a "beautiful, austere, imposing" woman, with a "dis-

15. Ritsos must have been familiar, however, with Sartre's philosophical lecture, existentialism *is a Humanism (L'existentialisme est un humanisme, 1946)*, perhaps the most accessible of all his philosophical writings.

16. On Sartre's theatrical work see Leavitt (1948: 102–105); Goldman and MacDonald (1970: 102–119).

17. Sartre belonged to a war-bred generation, just like Ritsos. He participated in the French Resistance against the Nazi Occupation and was transferred to a prison-camp, from which he was later released because of ill health. Moreover, Sartre was among the French intellectuals who in 1957 sent a telegram to the Greek Government protesting against the prosecution of Ritsos and other Greek intellectuals because of their contribution to the special issue published by the journal *Επιθεώρηση Τέχνης* for the 40 years from the Russian Revolution; see Kaklamanakē (1999: 55).

18. Contrast Aeschylus' *Agamemnon*, where the dialogue between Agamemnon and Clytemnestra takes place outside the palace.

tant, tired smile", even though it is uncertain whether she pays attention to what he says.¹⁹

*You order them to be quiet, I beg you. Why are they still shouting?
For whom are they applauding? What are they cheering for? Their
executioners, maybe? their corpses?
or perhaps to reassure themselves that they have hands and can clap
them,
that they have voices and can shout and can hear themselves shouting?*

*Make them be quiet. Look, there's an ant going down the wall –
how surely and simply it walks on that vertical plane,
no arrogant sense that it may be accomplishing a great feat – perhaps
because it's alone,
perhaps because it's insignificant, weightless, almost non-existent – I
envy it.*

*Let it be, don't brush it away – it's climbing the table, it's picked up a
crumb;
its burden is bigger than it is – just look – that's how things always are,
the burdens we all bear are always bigger than we are. (Ritsos 1993: 49–50).*

In his opening gambit Ritsos chooses to signal his divergence from his tragic model and allow a glimpse into the unheroic tone that permeates the poem as a whole (Skiadas 1981: 619). In contrast to Aeschylus' Agamemnon, who arrogantly boasts of his military victory (810–828) and even dares to claim the gods of Argos as his associates in the sack of Troy (μεταίτιους 811),²⁰ in Ritsos' rendition Agamemnon falls short of his tragic and epic image and is rather portrayed as an exhausted and battle-weary man. He censures his people's hurrah for a victory that is in essence Pyrrhic, and even calls himself "an executioner" – in sharp contrast to the crowd's reception of him as a triumphant hero – thus equating the Trojan War to a hideous massacre, an association that recurs several times in the monologue.²¹ This utterly unheroic stance is poignantly expressed in Ag-

19. Ritsos (1993: 49). All translations are from Green and Bardsley's 1993 translation. References to the translation are made by page.

20. See also Homer, where Agamemnon is presented returning home with rejoicing (χαίρων, *Od.* 4. 521–523).

21. The hollowness of the victory and its devastating cost come to the fore more forcefully later on, where Agamemnon reflects in distaste upon his recent triumph and debunks the glorious nature of war: "So now here I am, who brought you none of that joy – the renown as they say, the glory / that, alas, might even perhaps redeem, / with clanging and

amemnon's wish to be "insignificant, weightless, almost non-existent", like the tiny ant that he observes going down the wall. This prosaic ant vignette, which Ritsos purposely places at the opening of the monologue, and which constitutes an ironic twist of Agamemnon's references to fierce animals in Aeschylus,²² ingeniously introduces one of the major existentialist themes that permeate "Agamemnon"; the Other's look and the burden that it may impose upon one's shoulders – a burden that is "always bigger" than one can bear.²³

Sartre expounds on the ramifications of the Other's look in his philosophical work *Being and Nothingness*, even though many of his plays also grapple with this issue.²⁴ In his view, the Other is essential to my existence because it is only through the Other's look that I acquire awareness of myself. When I am unreflectively performing an act, I am pure action. I do not exist as an "I", but rather as a consciousness that simply "is". The thought that I may be observed by someone else has a twofold impact upon me: on the one hand, it reveals to me the subjectivity of Others – namely that Others are not just "things" to be looked upon, but also subjects that can look at me; on the other hand, it objectifies me by turning me from a being "for-itself" (*pour-soi*) into a being "in-itself" (*en-soi*),²⁵ that is to something that can be looked upon.²⁶ This objectification is a fundamentally alienating experience in the sense that it forces me to adopt a third-person perspective towards myself and, accordingly, to experience

counterfeit coin, our silence for ten real years, / thousands of murders, covert and overt, thousands of errors and graves. / Such heroics are far from me" (55); cf. Ritsos (1993: 93). In Aeschylus, the absurdity of war is stressed by the Chorus, see, e.g., *Ag.* 429–455.

22. In his speech Agamemnon compares his soldiers to an "Argive beast" (Ἀργεῖον δάκος, 824) and to a ravening lion (ὠμηστῆς λέων, 827).

23. A similar remark is made by Ajax; see Ritsos (1993: 217–218).

24. The Other's Look constitutes the major theme of Sartre's play *No Exit*, from which also comes the much-cited phrase "Hell is other people".

25. According to Sartre (1978: 56), humanity is characterised by two aspects: "facticity" and "transcendence"; see also Reynolds (2006: 87). "Facticity" stands for the givens of our situation, such as our race, nationality, our talents and limitations; Sartre (1978: 82–83, 629). "Transcendence" is our freedom to negate our "facticity"; Sartre (1978: 34); see also Reynolds (2006: 3).

26. Sartre distinguishes three ontological categories: the *être-en-soi* (being-in-itself), the *être-pour-soi* (being-for-itself) and the *être-pour-autrui* (being-for-others). The *en-soi* is non-conscious being; it is solid, self-identical and, according to Sartre (1978: lxxv), "is what it is". The *pour-soi* has consciousness; it is fluid, dynamic and a being which "is not what it is and which is what it is not" (Sartre 1978: 79). It is also the "nihilation" of the *en soi*, since the consciousness negates or "nihilates" the being-in-itself in its attempt to create meaning and value; see Webber (2009: 108–109). For the definitions see also Sartre (1978: 629).

myself as having a nature and a character, what Sartre calls “facticity” (Sartre 2007a: 41). To the alienating effect of my objectification I can respond in two different ways: a) I can transcend my “facticity” and become again *pour-soi*; in other words, I can renounce what others think about me and remain free to envision new possibilities to become what I want; b) I can define myself through what others believe about me. By identifying myself with the Other’s look and by viewing myself as fixed and settled, however, I avoid experiencing my subjectivity. As a result, I feel obliged to perform the roles foisted upon me by others, and to uphold values I do not cherish, thus operating in what Sartre defines as “bad faith”.²⁷

Upon his arrival at Argos Agamemnon becomes the centre of everyone’s attention. His people, his wife, his children all turn their gaze – whether literal or not – towards him.²⁸ The objectification that Agamemnon experiences leads to introspection and serves as a catalyst for his own gaze, in so far as it utterly and drastically impacts on the way in which he perceives himself and the world around him. This new gaze, however, is also painfully revealing because it makes Agamemnon realise that in order to “build a place in the consciousness of others”, he has abolished his own consciousness and happiness:

How we’ve let our hours slip by and vanish, struggling foolishly to assure ourselves a place in the consciousness of others. Not one second of our own, in all those long summers, to watch a bird’s shadow above the wheat – a tiny trireme on a golden sea – we could have been sailing in it for silent trophies, for more glorious conquests. We did not sail. (Ritsos (1993: 53)²⁹

27. “Bad faith” is a kind of self-deception (“a lie”) and refers to our denial or failure to coordinate our freedom with our “facticity”. Humans who live in “bad faith” do not lead an “authentic” life; see Sartre (1978: 47–70) and (2007: 47–48).

28. Even though Agamemnon notes that one of his daughters was touching him, as if she were blind, the objectification he feels is the same as, according to Sartre (1978: 277), “it is never eyes which look at us. It is the Other-as-subject”; see also Grene (1971-72: 34). On the prominence of the Other’s look in Ritsos’ “Agamemnon” see also Liapēs (2008: 368–374).

29. Agamemnon’s confession is imbued with bitterness, as well as irony, especially his assertion “we did not sail”, in so far as his happiness was damned exactly because he sailed for an absurd war, having sacrificed his very own daughter. Interestingly, a few lines later Iphigenia’s “cut nails” are compared to “white ships, distant, diminished” (53). This comparison serves as a double entendre: on the one hand, it brings to mind the Greek fleet that sailed to Troy; on the other, it alludes to the ships by which Agamemnon could have sailed for more worthwhile and “glorious trophies”.

ALIENATION – TRANSCENDENCE

Agamemnon spent all his life striving to play the roles imposed upon him by others and to perform his prescribed duties in order to preserve and nurture his public image – especially that of the devoted king and powerful general. Now, however, he chooses to alter his public persona and negate his “facticity” in an attempt to reassume his freedom, a phenomenon which Sartre calls “transcendence”.³⁰ So, unlike his Aeschylean counterpart who seeks to hold the assembly again, by way of confirming his authority as king of Argos (844–846), Ritsos’ Agamemnon greets the cheering crowd “with a gesture almost of nervous impatience” (Ritsos 1993: 49) and repeatedly beseeches Clytemnestra to make them keep silent. He even renounces his sceptre, which he considers “unbearable”. What is more, Agamemnon disclaims his role as a husband and decides to abstain from sexual intercourse with his wife, stressing that he prefers to remember her body “vibrant” and young (Ritsos 1993: 51). He adopts a similar – if not even more detached – stance towards his daughters, Electra and Chrysothemis:

Our daughters
seemed confused to me – did you notice? – one of them
touched my chin through my beard like a blind girl. You did well
to send them to their rooms – I couldn’t look at them. (Ritsos 1993:50)

Of particular interest is Agamemnon’s stance towards the “woman howling on the stairs” (Ritsos 1993:50) – an implicit reference to Cassandra, whose voice we hear fleetingly in the closing stage directions. Whereas in Aeschylus Agamemnon hails Cassandra as the “choice flower” of the booty they brought from Troy and orders Clytemnestra to welcome her with kindness (951–952), here he rejects her outright as his mistress and asks his wife to accommodate her, along with the rest of the booty, as she wishes:

Keep all the booty, or share it – there’s nothing I want.
And that woman howling on the stairs, take her as your slave
or as a nurse for our son (where is he, in fact? – I didn’t
see him) – not for my bed, no,
a totally empty bed is what I need now, in which to sink, to be lost, just
to be,
to have my sleep, at least, unobserved, not to care
if my face is as severe as it should be or if the muscles

³⁰ See n. 25 above.

in my belly and my arms have gone slack. (Ritsos 1993:50)³¹

The only thing that Agamemnon wishes for, immersed as he is in his stifling loneliness, is an empty bed where he can just be alone and unobserved by others.³² This wish is expressed even more forcefully a few lines later, when he notifies Clytemnestra of his decision to move to the country property and be a recluse (Ritsos 1993: 56). What should be stressed at this point is that Agamemnon feels alienated not only from the world around him, but also from himself. His self-estrangement is eloquently expressed in the following passage, where the exhausted general experiences a kind of disembodiment and is imagined as observing his very own body from a distance:

At times it seems to me I am a calm corpse that watches
my own self existing; it follows with its vacant eyes
my movements, my gestures... (Ritsos 1993: 53)

ANGUISH

The shift in Agamemnon's *Weltanschauung* and his decision to transcend his "facticity" do not emerge spontaneously or *in vacuo*; on the contrary, they have been carefully prepared. The fierce storm that befalls Agamemnon's ship during the homeward journey seems to constitute such a crucial turning point:

On the voyage home, in the Aegean, one night in a great storm
the helm broke. Then I felt a terrified sense of freedom
right at the heart of this lack of direction. I peered
with unbelievably clear vision through the darkness; saw
a life ring tossing on the waves. I was able, indeed,
in the dim torchlight, to make out on it the word "Lachesis".

And this life ring, that name, and the fact that I saw them,
gave me a curious strength and calm; and I told myself:
"Only let this life ring be saved, and nothing is lost." (Ritsos 1993:58)

31. Ritsos' Agamemnon specifically asks about Orestes, albeit fleetingly. Even though his question remains unanswered, this very omission points to the explanation provided by Clytemnestra in Aesch. *Ag.* 877–882, where she informs Agamemnon that Orestes was sent to Strophius, king of Phoecea, for protection.

32. Agamemnon's musings are reminiscent of Roquentin's confessions in *Nausea*: "I have no troubles, I have money like a capitalist, no boss, no wife, no children; I exist, that's all" (Sartre, 2007b: 87). On Roquentin see the discussion below.

This detailed and emotionally charged vignette clearly alludes – both thematically and verbally – to Aeschylus' *Agamemnon* (653–656) where the Herald recounts to the Chorus a similar plight that afflicted the Greek fleet. Notwithstanding the similarities shared by the two descriptions,, Ritsos diverges from his tragic model on a few points, thus utterly transforming its meaning and significance. In Aeschylus *Agamemnon*'s ship miraculously remains unscathed from the storm, in contrast to the other ships of the fleet, which are wrecked. The Herald ascribes this to the intercession of a divinity, declaring that their ship must have been steered by a god, whom he identifies with Fortune (Τύχη).³³ In Ritsos' rendition the helm of *Agamemnon*'s ship breaks and the ship is left out of control. This engenders in *Agamemnon* a "terrified sense of freedom", endowing him at the same time with an "unbelievably clear vision" that enables him to see clearly through darkness.

How are we supposed to comprehend *Agamemnon*'s "terrified freedom", and in what ways is this paradoxical feeling related to the sharpening of his vision? The context within which the oxymoron occurs encourages us to associate it with the Sartrean notion of "anguish". According to Sartre, this is the feeling that one experiences when entangled in a limit-situation and forced to make a decision.³⁴ The sheer fact that we are "condemned" to be free, Sartre (2007a: 29) argues, evokes in us a feeling of anguish, which emanates from the awareness that we have to make a choice without receiving any support or guidance from a transcendental agent. This freedom is inherently frightening, and it is easier – and undoubtedly more tempting – to run from it into the safety of pre-established roles and values, instead of facing it with determination and perseverance. Although *Agamemnon* finds himself in the midst of a situation that is, necessarily, constraining, he is free to choose among a number of alternatives: to give up, fight to survive, or commit suicide. It is this phenomenological apprehension of absolute freedom that terrifies *Agamem-*

33. "We ourselves, on the other hand, and our ship, its hull unscathed, were either smuggled out or begged off by some god, no man, who took hold of the helm; Fortune in good will took her seat on our ship to save us, so that we didn't have to choose between being swamped by the waves at anchor and being wrecked on the rock-bound shore". (Aesch. *Ag.* 661–666). All quotations from Aeschylus' *Oresteia* are taken from Sommerstein's 2008 Loeb edition.

34. Sartre (1978: 32): "Anguish is precisely my consciousness of being my own future, in the mode of not-being". See also Sartre (1978: 17–35); Reynolds (2006: 70).

non and sharpens his “vision” which, in this instance, should rather be taken metaphorically to indicate the “vision” of consciousness.

But whereas the breaking of the helm reveals to Agamemnon his complete freedom to act, his decisive transformation is yet to occur; eventually, the hero refrains from making an active decision and rather prefers to flee from his “anguish” by ascribing his salvation to his fate, here symbolised by the lifebelt bearing the name “Lachesis” that he sees floating on the sea. Ritsos’ choice of name for the lifebelt is deliberate: in Greek mythology “Lachesis” was one of the three Fates, responsible for one’s destiny.³⁵ Even though the next day, when the hurricane ceases, Agamemnon fishes the life buoy out and keeps it securely in his bag, in hindsight he deems it worthless and treats it with disdain, prompting Clytemnestra either to use it as an ornament or simply to get rid of it:

The next day, the Aegean grew calm; I saw the life ring floating amid the wrecked ships and splintered wood. I fished it out.
I have it still in my duffle like a secret life preserver. If you want to, you can hang it as a memento in one of the rooms or throw it away – I no longer have need of it. “Lachesis”, it says. (Ritsos 1993: 58).

Agamemnon’s indifference towards the lifebelt signals a shift in his worldview. The “terrified freedom” that he experiences during the storm makes him realise – albeit in retrospect – that his life is not fettered by a prescribed destiny that needs to be fulfilled; that *he* is his destiny. This is, in fact, one of the core tenets of Sartrean existentialism – that existence precedes essence and that humans are entirely responsible for their own lives; we are what we make ourselves to be through our existence and choices, and not what we are destined to be (Sartre 2007a: 37). The non-existence of such a thing as “destiny” is masterfully put into relief in the closing stage directions where, after Agamemnon’s murder, Clytemnestra appears on stage and hangs her husband’s lifebelt on the wall as a souvenir (Ritsos 1993: 61).

35. See Hes. *Theog.* 905. See also the relevant entry in Jean Richepin’s *Nouvelle mythologie illustrée*, on which Ritsos seems to have drawn extensively. Through a close examination of three poems from Ritsos’ poetry collection *Confessions* (Athens 1966) Tsitsiridis (2006: 20–33) has convincingly shown that Ritsos must have been consulting the Greek version of Richepin’s work published in Athens in 1954 (*Ελληνική Μυθολογία*, transl. N. Tetenes, Athens 1954).

NOTHINGNESS – DEATH

The second radical turnaround in Agamemnon's outlook seems to occur after his return to Argos, upon his entrance to the palace halls:

How strange your eyes look; and your voice was strange, when you said:
 "Slave-women, why are you standing around like that? Have you forgotten my order?
 I told you to lay the carpets from carriage to house so the pathway would be
 all crimson for my lord's passage." Inside your voice was a deep river, and it was as if I were floating upon it. When I walked on those purple carpets my knees grew weak. I looked behind me and saw the dusty prints of my sandals on the bright crimson like those fishermen's corks that float above hidden, submerged nets. Before me I saw the slave-girls unrolling still more crimson carpets, as if they were pushing the crimson wheels of fate. A shiver ran up my spine. (Ritsos 1993: 52).

The scene, one of the most imposing and elaborate in the monologue, clearly echoes the famous "carpet scene"³⁶ in Aeschylus' *Agamemnon*, while Clytemnestra's order to her slave-women is a verbatim allusion to lines 908–911 of that play.³⁷ Yet, whereas in Aeschylus Agamemnon's treading on the red and fine fabrics is associated with *hubris* because it manifests potlatch behaviour and immeasurable arrogance, in Ritsos no such connotations are in evidence. Moreover, in contrast to the tragic hero, who explicitly asks to have his shoes removed before stepping on the red garments, Ritsos' Agamemnon walks on it wearing his sandals.³⁸

36. See Aesch. *Ag.* 783–974; cf. Crane (1993); McNeil (2005). Ritsos uses the noun "χαλιά" (=carpets) in order to indicate the material on which Agamemnon treads, thus continuing a widely-spread misconception of the reception of the ancient Greek text. Aeschylus' Agamemnon steps on expensive and fine fabrics, which are not supposed to be walked on, and not on a carpet, which is intended for this very purpose. Nevertheless, the term εἴμασι (Aesch. *Ag.* 921) has often been rendered as "carpet" and the whole scene came to be known as the "carpet scene".

37. "Servants, why are you waiting, when you have been assigned the duty of spreading fine fabrics over the ground in his path? Let his way forthwith be spread with crimson" (Aesch. *Ag.* 908–911).

38. Aesch. *Ag.* 944–945. In Ritsos, Clytemnestra takes Agamemnon's sandals off, after they have entered the palace, a detail provided in the opening scene directions; on this see Skiadas (1981: 618).

Ritsos' "carpet scene" is significant, for it serves to throw into relief another major theme of the poem, namely the inevitability of death. While entering the palace Agamemnon comes face to face with his own mortality (symbolised by the red carpets unrolled by the servants) and perceives himself as a being-towards-death. Even though death was everywhere in the battlefield, back then it seemed "easy" because everyone was caught in the whirlwind of war (Ritsos 1993: 56). The "carpet scene" rather forces Agamemnon to face death head-on from a metaphysical point of view and perceive it as the supreme and normative possibility of human existence. It is through this lens, I would suggest, that we should comprehend the bloodcurdling "shiver" that he feels running up his spine. The nothingness of human existence also finds a profound expression in Ritsos' comparison of the "dusty tracks" left on the carpet from Agamemnon's sandals to the fishermen's corks that float over a sunken net. In addition to evoking the net imagery and its deadly connotations in Aeschylus' *Agamemnon*,³⁹ this association also echoes *Choephoroi* 504–507, where one's children are compared to the corks that float over a sunken net, the point of comparison being that a father can transcend death through his offspring.⁴⁰ Ritsos' twist of the tragic simile is noticeable because, by playing down the idea of metaphorical deliverance from death present in the Aeschylean comparison, it throws into relief the notion of nothingness. At the same time, the metaphor also allows us to infer that, even though death is fated, humans can also choose the moment of their death; if the corks that prevent the death-like net⁴¹ from sinking are Agamemnon's own tracks, the implication is that Agamemnon can exert a certain control upon his own death.

The interpretation proposed here is enhanced if we read the scene in conjunction with the Homeric digression that precedes it and which serves to elucidate the overpowering "tiredness" that ensnares Agamemnon upon his arrival at Argos (Ritsos 1993: 51–52). It was neither anger nor antagonism,⁴² Agamemnon claims, that forced Achilles to withdraw his con-

39. See Aesch. *Ag.* 1114–1115, 1380–1383, 1611. See also 355–360, where the net is associated with the capture of Troy. On the net-imagery in the *Agamemnon* see Ferrari (1997: 1–45).

40. Aesch. *Cho.* 505–507: "For to a dead man his children are the fame that preserves him; like corks they bear the net up, keeping safe the spun flax that stretches up from the depths"; see also Liapēs (2008: 370).

41. Cf. Cassandra's vision in Aesch. *Ag.* 1115: "Is this a net of death?" (ἢ δίκτυον τί γ' Ἄιδου).

42. Contrast Homer's *Iliad*, where the rage (μῆνις) of Achilles constitutes the poem's main theme.

tingent from the war, but rather a feeling akin to his own fatigue, a feeling that equates "victory with defeat, life with death" (Ritsos 1993: 51): the confrontation with his mortality. When Achilles retires from the war, he knows, by means of his mother, that he is destined to live either a short but glorious life or a long life in obscurity (Hom. *Il.* 9.410–416). Ritsos implies that Achilles retires from the battlefield exactly because he feels overwhelmed by the foreknowledge of his own death.⁴³ It is this foreknowledge that seems to be symbolised by the black dog that becomes attached to Achilles "one fall night with a full moon" and remains devoted to him until the very day when the hero consciously chooses to face death by re-entering the battle in order to take revenge for the death of Patroclus,⁴⁴ although knowing that this would make his own death imminent.⁴⁵ The extensive and skilfully wrought reference to the death-like dog merits particular attention, in so far as its mourning for Achilles' death, as well as its "fasting" and hunger, all allude to Achilles' mourning over the loss of his beloved friend.⁴⁶ I would suggest that, by transferring Achilles' grief for Patroclus to the dog's grief for Achilles, Ritsos manages to depict death as a kind of devoted companion, always following us and "anticipating with the same delight a caress or a kick" (Ritsos 1993: 51). Death's inevitability is manifested in the dog's eternal hunger (αιώνια πείνα); whether we accept it or not, death is always among us and always "hungry".⁴⁷

Agamemnon's confrontation with, and acceptance of, his mortality is a liberating experience in as much as, by being jolted into an acceptance of his "finitude", he ceases to embrace death with a sense of morbid anticipation (Reynolds 2006: 50). Moreover, this acceptance has broader implications because it brings Agamemnon face to face with the nothingness of existence, or what Orestes defines as the "vast nothing" in the monologue named after him (Ritsos 1993: 78). This idea is figuratively expressed through the notion of transparency: suddenly all things turn into transpar-

43. This possibility is, in fact, indirectly alluded to by Patroclus in *Iliad* 16. 36–39.

44. As Zanker (1994: 100) remarks, after the loss of Patroclus, "death totally loses relevance to his [Achilles'] decision-making processes".

45. This piece of information is revealed to him by Xanthus, his immortal horse (Hom. *Il.* 19.408–417).

46. See Hom. *Il.* 18.22–27; 19. 4–5; on his denial to eat see 19.199–214, 305–308 and 340–351.

47. This last point echoes Odysseus' advice to Achilles in *Il.* 19.225–227, where he tries to convince him to eat, emphasising that in war death is omnipresent and that it is impossible for humans to "deny their belly" every time that a man is dying.

ent glass,⁴⁸ and Agamemnon can now see through them, thus confronting their very essence – their nonbeing:

Little by little everything was stripped, became calm, glassy,
 walls, doors, your hair, your hands –
 exquisitely transparent glass – not a breath of mortality clouds it –
 behind the glass
 you can distinguish nothingness, indivisible – something ultimately
 whole –
 that first complete wholeness, unwounded, like nonbeing. (Ritsos 1993: 54)⁴⁹

NAUSEA

All of Agamemnon's thoughts and musings cited above are enclosed by two references that he makes to a peculiar nauseous feeling that possesses him. The first such reference occurs at the opening of the monologue, immediately after the ant vignette. The smoke and smell of roasting meat for the celebrations held for his homecoming, in conjunction with the estrangement that he feels from everything and everyone, inflicts upon Agamemnon a peculiar, gripping feeling, which he calls "nausea":

And the fires on the altars – this smoke
 and the smell of roasting meat – nausea – no, not from the storm at all –
 something acrid in the mouth, a fear
 in the fingers, the skin – as when, one night, in summer,
 I started up from sleep, a crawling stickiness over my whole body;
 I couldn't find the matches; I stumbled, lit the small lantern:
 on the tent, ground, sheets, shield, helmet,
 thousands of slugs; I stepped on them barefoot. I went outside. There
 was a faint moonlight,
 naked soldiers had started a fight, laughing, fooling
 with those hideous crawling creatures – and they were hideous
 themselves, their cocks
 shook like slugs. I plunged into the sea; the water did not cleanse me;
 the moon dragged at my left cheek, and it too was sticky,

48. On the notion of transparency see Sangiglio (1978: 119).

49. Agamemnon's new piercing vision is figuratively exemplified further down, through reference to the "third eye", placed in the middle of his forehead (56–57). A similar image occurs in "The Dead House" (Ritsos, 1993: 93): "And the messenger was announcing the brilliant victory / at the cost of two thousand dead – not even counting the wounded – / with loads of booty and banners and carriages and slaves / and a wound – he said – in the middle of his forehead / like a new and wonderful eye from which death kept watch, / and now the master could see right through to the inner guts / of landscapes, objects, people, as though / they were all made of transparent glass."

yellow, yellow, viscous. And now – all this cheering. (Ritsos 1993: 50)

Agamemnon ventures to disassociate this feeling from the storm that befell their ship during their homeward journey and rather describes it as an “acrid” taste in his mouth and a kind of “fear” that penetrates his fingers and skin. This overpowering feeling reminds Agamemnon of a past experience in the camp – in essence another bout of nausea – when he woke up one night only to find himself among thousands of slugs. Even though he plunged into the sea in order to cleanse himself of the slugs’ slime, his efforts were vain, in so far as the water was also sticky, yellow and viscous. The whole world was, in a way, nauseous, and he could hardly escape from it.

In a desperate attempt to find respite from the bout of nausea that attacks him again in Argos, Agamemnon initially clings to two things from his past – the only things from his past that he does not renounce outright: a) the ashtray, where at night he used to leave his cigar to smoke itself, “like a distant chimney in a tiny Ithaca”, or like his “private personal star”,⁵⁰ an object that seems to symbolise Agamemnon’s vicarious travels and dreams; b) his wife’s young body, which he prefers to remember “outside time / like a marvellous statue” (Ritsos 1993: 51). Nevertheless, as the monologue progresses, Agamemnon realises that his “refuge” in the past is actually vain and illusory – an escape from reality. His closing remarks *vis-à-vis* action – namely that it is the only thing that counts⁵¹ – and the repulsive decay of the human body⁵² cancel out, tacitly but decisively, the potential of both the ashtray and the memory of Clytemnestra’s young body to afford him the sense of order and stability he is craving; the for-

50. Ritsos (1993: 51): “Only that ashtray with the carved base (if it is still around) / where sometimes, at night, I left my cigar to smoke itself, / like a distant chimney in a tiny Ithaca, or like my / private personal star, while you slept beside me - that I would like”. Thomadakē (1991: 84) argues that the ashtray is imbued with an erotic tinge because it epitomises the “good old days” and Agamemnon’s “erotic passion” for his wife. See also Philokyprou (2004: 67) who argues that the ashtray symbolises that Agamemnon’s dreams had turned to ashes. Of course, the reference to the smoke of the cigar along with the name of Ithaca are also clear allusions to the *Odyssey*, more specifically to the smoke that Odysseus, trapped in Calypso’s island, longs to see leaping up (*καπνὸν ἀποθρῶσκοντα*) from Ithaca before he dies (1.57–59). Whereas in *Odysseus’* case, though, Ithaca is far away, Ritsos’ Agamemnon used to have ready at hand everything that Homer’s Ithaca stands for: family, homeland, happiness.

51. See below p. 45-46.

52. Ritsos (1993: 59–60). Note that, whereas Agamemnon carefully excludes Clytemnestra from all his previous references to physical decay and old age, here his remarks refer to her as well.

mer because it symbolises dreams that were never actualised, the latter because it is no longer young. Consequently, even though Agamemnon's first bout of nausea abates temporarily, this realisation leads to another one – more severe this time. Agamemnon does not explicitly describe this last experience as “nausea”; this is figuratively implied though through the image of the aquarium that emphatically leads to the “epiphany” he has just before leaving the dining room in order to take the “deadly” bath prepared for him by Clytemnestra:

A little while ago

everything was glass – faces, bodies, objects, places, you, me, our children –
 glassy, exposed, gleaming – of hard, clear glass. I observed them with interest,
 almost with exultation – as I could, in an aquarium, the movement of beautiful, small, strange fish
 or even of large, ugly, vicious, bloodthirsty ones – all strange. And so, suddenly
 as if the glass had softened – no longer held its shape, was no longer transparent,
 as if it had never had shape or been transparent – it fell in a heap on the ground
 with all it contained – a turbid mass, like a grimy sack
 where they let dirty underclothes pile up to be washed one day,
 and don't wash them – they're tired of them; they lie there forgotten
 (they want to forget them), thrown
 on the floor, near the door – they trip over it, give it a kick on the way out
 and, more often, on the way in to the house. And they have indeed forgotten them,
 and what will they do to remember? – the stuff's rotted completely, shut up
 in its own smell of ancient sweat, urine, and blood. (Ritsos 1993: 60)

Whereas up to this point Agamemnon's realisation of the absurdity of life endows him with a new “vision” that allows him to see through things and discover their very essence – their nothingness – suddenly things start to jell and form a turbid, shapeless, gelatinous mass. As a result, all categories and concepts through which the world is perceived are nullified; things are disengaged from their conventional labels of name and function, and Agamemnon is confronted with bare existence – a naked reality, disgust-

ing and meaningful, dexterously compared to a sack filled with dirty underclothes, redolent of sweat, urine, and blood.

The term "nausea" *per se* and its particular usage in Ritsos' "Agamemnon", in conjunction with the notions of excess and stickiness pointedly associated with it in the two passages cited above, cannot but evoke Sartre, more specifically his first novel bearing the provocative title *Nausea* (*La nausée*, 1938). The novel is written in the form of a personal diary and chronicles the daily life of Antoine Roquentin, a newcomer to a small town called Bouville, where he settles in order to finish a book on the biography of M. de Rollebon, an 18th-century adventurer. Estranged by everyone and everything, Roquentin finds no meaning in life and is often affected by a strange "sweetish sickness" which he calls "nausea" (Sartre 2007b: 15). The first such bout of nausea he experiences on the seashore when, in his attempt to throw a pebble in the sea, he is put off disgusted by the pebble's sliminess:

The stone was flat and dry, especially on one side, damp and muddy on the other. I held it by the edges with my fingers wide apart so as not to get them dirty (Sartre 2007b: 9).

Roquentin's nausea, however, reaches a climax during one of his walks to the park, where his contemplation of the root of a chestnut tree leads to an epiphany: all of a sudden everything that surrounds him starts to melt and become gelatinous and disgusting:⁵³

And then all of a sudden, there it was, clear as day: existence had suddenly unveiled itself. It had lost the harmless look of an abstract category: it was the very paste of things, this root was kneaded into existence. Or rather the root, the park gates, the beach, the sparse grass, all that had vanished: the diversity of things, their individuality, were only an appearance, a veneer. This veneer has melted, leaving soft, monstrous masses, all in disorder – naked, frightful obscene nakedness. [...] It was there, in the garden, toppled down into the trees, all soft, sticky, soiling everything, all thick, a jelly"; "I shouted "filth! what rotten filth!" and shook myself to get rid of this sticky filth but it held fast and there was so much, tons and tons of existence, endless: I stifled at the depths of this immense weariness (Sartre 2007b: 105 and 109).

This epiphany – highly reminiscent of Agamemnon's description of his own nauseas also associated with the notions of thickness, filth, and dis-

53. Sartre (2007b: 104–110). On the passage see among others, Harrison (1992: 143–148); Linsenbard (2010: 35–38).

gust – is crucial, for it helps Roquentin to comprehend his intermittent bouts of nausea and find the “key to Existence” (Sartre 2007b: 107).

As can be deduced from Roquentin’s diary entries, “nausea” is not merely a reaction triggered by a stimulus but rather a psychosomatic experience – the feeling of discomfort and unease that emanates from one’s meditation of the contingency of existence. As such, “nausea” is an ontological feeling – a phenomenon of being. We are inside nausea, nausea is not inside us, as Roquentin emphatically points out.⁵⁴ Just like Roquentin, during his last attack of nausea Agamemnon finds himself detached from any fixed meaning and realises even more the absurdity of the human condition. Weighed down by this realisation, he consciously chooses death over life.

DEATH AS A CONSCIOUS CHOICE

In light of the above, Agamemnon’s final decision is not a spontaneous reaction to a critical situation, but constitutes the outcome of an agonising and painful process. His gradual awareness of the absurdity of human existence is reflected in the five references to the bath that he entreats Clytemnestra to prepare for him, and the way in which the bath is envisioned in each particular case. Apart from being an overt intertextual link to Aeschylus,⁵⁵ the references to the bath serve to divide the poem into five sections, each of which discloses a further, more advanced stage in Agamemnon’s realisation. In the first instance, which follows Agamemnon’s reference to his nausea, the bath is associated with relaxation and catharsis – that is why Agamemnon specifically asks Clytemnestra to make it “very hot”, associating it with the innocence of his childhood:

Prepare me a hot bath, very hot – have you prepared it already?
with leaves of mastic and myrtle? I remember their scent,
pungent, tonic – a release, as if once more you smelled
your childhood, with trees, rivers, cicadas. (Ritsos 1993: 50)

In the second reference the bath is envisioned as a means by which Agamemnon can assuage the shiver that he feels running up his spine, while treading on the crimson carpet strewn on the ground for him: “A shiver /

54. “The nausea is not inside me: I feel it over there in the wall, in the suspenders, everywhere around me. It makes itself one with the café. I am the one who is within it” (Sartre 2007: 35).

55. In Aeschylus’ *Agamemnon* the bath is the place of Agamemnon’s murder: 1107–1111, 1128–1129, 1540–1541.

ran up my spine. That's why I asked you to prepare me / a hot bath" (Ritsos 1993: 52). As the poem progresses, however, the bath loses its cathartic and soothing associations and is invested with ominous connotations, only to be associated in the third reference with Agamemnon's own death:

Before I get into the bath
I look at the myrtle leaves floating on the water and the swelling clouds
of steam rising up to the ceiling, thick round the skylight. I can even
sense the approximate hour of my death (Ritsos 1993: 54).

The last two references, placed near the end of the poem, encase Agamemnon's ultimate bout of nausea in the form of a ring composition. In the first instance Agamemnon persistently asks Clytemnestra if the water she has prepared for him has cooled, only to conclude in the second that it must have cooled:

Tell me, has the water
you prepared for me cooled? No need for you to come with me;
I can manage by myself – I got used to it back there; and perhaps it's
better that way. (Ritsos 1993: 59).

To the bath, to the bath,
the water will cool, it will have cooled. I'm going. You stay here – it's
not necessary. You insist? – Come. (Ritsos 1993: 60)

Here, the bath is no longer perceived as a palliative for the "shiver" that Agamemnon feels during the "carpet scene", but rather turns into that very "shiver": it becomes death itself. Disgusted and overwhelmed by his ultimate bout of nausea, Agamemnon consciously yearns for the death-like bath. His exhortation to Clytemnestra not to follow him to the bath attests to his determination to put an end to his life, and constitutes a clear indication that he does not just succumb mechanically to her fatal scheme.⁵⁶ At the end Agamemnon concedes to Clytemnestra's insistence to accompany him. The poem, however, ingeniously concludes with his imperative "Come".⁵⁷

Even though Agamemnon's murder takes place "backstage", it is alluded to in the closing stage directions both through Cassandra's scream-

⁵⁶ Agamemnon's "preparedness" echoes the stance adopted by a man called Philemon at a symposium held during the war. Philemon was the only one who did not get drunk during that event. When Antilochus started taunting "his calm and his sobriety" Philemon just smiled uttering with steadfastness a single phrase: "I am ready"; see Ritsos (1993: 56).

⁵⁷ Likewise Thomadakē (1991: 81).

ing⁵⁸ and through Aegisthus' appearance on stage with a bloodstained sword.⁵⁹ Ritsos' Agamemnon is murdered in his bath, just like his tragic counterpart. *His* death, however, is a conscious one. It is no coincidence that in her prophetic cry alluding to Agamemnon's murder Cassandra merely declares that "the golden fish *is* in the black net", and not that it was "caught" or "trapped" within it.⁶⁰

DEATH AS THE ONLY ALTERNATIVE TO NOTHINGNESS?

In his discussion on the use of myth in "Agamemnon" Jeffreys (1994: 87) argued that, whereas in "Philoctetes" and "Orestes" the mythic method⁶¹ is used "largely to explore existentially the choice between commitment and inaction", during the years of the dictatorship it is deployed in order to provide "a poetic dimension for political failure, grief and imminent death".. The grim tone and bitterness that permeate Ritsos' "Agamemnon" have often been stressed by researchers and even led Prevelakēs to liken the poem to an "elegy of pessimism" (Prevelakēs 1981: 427). We know that, while writing "Agamemnon", Ritsos believed that he was about to die due to his failing health (Köttē 2009: 153–159). Accordingly, it would be legitimate to assume that Agamemnon's musings upon death, the nothingness of life, and the absurdity of war reflect Ritsos' own feelings, his own weariness, and bitter disappointment. Yet, in spite of Agamemnon's ultimate preference for death over life, it would be wrong, I think, to maintain that the monologue advances death as the only possible alternative to the wasteland of human emptiness, or that it is utterly pessimistic.

At the end of his *Nausea* Sartre provides – albeit tentatively – an alternative that may give some respite from the stifling feeling of nausea engendered by Roquentin's grasp of the world. The alternative is art – both its creation and its consumption. When in his favourite café Roquentin finds his nausea quelled by the melody of a jazz recording. The experience incites him to engage with a similar project: to embark upon writing. By

58. Ritsos (1978: 61): "Citizens of Argos, citizens of Argos, the great golden fish in the black net, and the sword uplifted, two-tongued, citizens of Argos, citizens..."

59. Aegisthus' appearance indicates that Ritsos follows the Homeric version of the myth, according to which Agamemnon was murdered by Aegisthus, not Clytemnestra.

60. Ritsos (1993: 61). Cf. Aesch. *Ag.* 1114–1117 and 1126–1129 where Cassandra's prophecy clearly brings to fore the notions of "trap" and "snare".

61. The term was first used by T.S. Eliot in his review of Joyce's *Ulysses* (1923). As he put it, the "mythic method" "is simply a way of controlling, of ordering, of giving shape and significance, to the immense panorama of utility and anarchy which is contemporary history". On this issue see, e.g., Donoghue (1997).

committing himself to the actualisation of this task, Roquentin hopes both that he can find meaning in life and help others by bringing relief from their nausea. As he realizes, though, if he is to reach this end, he must not limit himself to chronicling historical events (as he did by piecing together the biography of M. de Rollebon): he will need to write something that will exist outside time and will offer an ideal form of existence: a novel.⁶²

I would suggest that similar ideas are to be traced in Ritsos' "Agamemnon" as well. The poem contains many references to art, especially at points which are closely related to death and decay: note, for instance, the comparison of Clytemnestra's young body to a "marvellous statue", the sculpted pediment representing Patroclus embracing Xanthus and Balius (Achilles' immortal horses) just before his death,⁶³ and the white *lekythos* etched with one crimson and one blue bird in commemoration of Antilochus' death (Ritsos 1993: 51, 54, 56). The last example is of particular interest, as the two birds engraved on the vessel are the ones mentioned in Antilochus' invocation to the Sun just before two crows swoop on him, as soon as he finishes his prayer.

While aware that art clearly plays a significant role in Ritsos' "Agamemnon", I would rather turn to the notion of committed action that Sartre's *Nausea* also brings to the fore through Roquentin's decision to commit himself to the writing of a novel. In Ritsos this idea is foregrounded in the symposium scene recalled by Agamemnon before his final bout of nausea:

At a banquet, back there, during a three-day truce in the fighting,
 when everyone was drunk (not so much on wine as on death),
 they were smashing their glasses on the rocks and it seemed to me as if I
 saw the broken glasses,
 whole again, uncracked, gleam in a splendid line to the horizon's edge,
 sparkling in the torchfires; last of all
 the half moon shone out – a silver cup, shimmering calmly
 full of warm milk (Ritsos 1993: 59).

The symposium reached a climax when a twenty-year-old man called Ion

threw off his chiton and, naked as a god, leaped up on the table,
 kicked aside plates and wine jars, poured a pitcher of wine over his curly

62. Sartre (2007b: 140–143). On the finale of *Nausea* and the significance of the jazz melody see Carroll (2006: 398–407).

63. Because of Achilles' denial to return to the battlefield, Patroclus entered the war with Achilles' horses; *Iliad* 16.144–151.

head,
soaked himself, stood there dripping, gleaming. "The unbroken *does* exist," he
shouted,
"The unbroken *does* exist!" (Ritsos 1993: 59)

Ion hurled his glass, but it did not break. He hurled it again, several times, but it remained intact. The next day Ion was killed in the battle. Agamemnon searched for the glass in his tent, but could not find it; Ion's words, however, remained indelible in his memory. The scene closes with Agamemnon indicating that the only measure of what a person is capable of is what one actually does ("Only action can be counted and counts"), a remark which he ascribes, though, to Clytemnestra.⁶⁴

Ion here stands for the individual that dedicates his life to a purpose and is prepared to die for it, even though this purpose may at first seem unfeasible, even illogical. He is the individual that has faith in the "unbroken", as Ritsos succinctly puts it. In fact, his faith is so strong, that he can even render possible the impossible. At the end Ion is killed – he "breaks" like a glass, unable to break free from his mortality, the "ineluctable law" (Ritsos 1993: 58) of human nature. His deeds, however, survive, as do all the broken "glasses" which Agamemnon confesses to have envisioned forming part of a continuum of whole glasses.⁶⁵ Read in this way the Ion episode seems to add a tinge of hope to the otherwise grim atmosphere of "Agamemnon" and to mitigate – up to a certain degree – its pessimism, in so far as it leaves it to be inferred that no action is ever lost.

Before bringing my discussion to an end, I would like to pause for a second on the mysterious figure of Ion featuring in this symposium. Researchers normally take Ion to be a name chosen at random,⁶⁶ but I am sceptical whether Ritsos would have chosen a character named arbitrarily for such an important scene. I propose rather that Ritsos' Ion and the peculiar symposium described by Agamemnon may allude to Kazantzakis' *Symposium*, more particularly to the figure of Kosmas, apparently a per-

64. Ritsos (1993: 59). See Sartre (2007a: 37): "Man is nothing other than his own project. He exists only to the extent that he realises himself; therefore, he is nothing more than the sum of his actions, nothing more than his life".

65. The idea that behind the broken glasses one can still see the "unbreakable" is reminiscent of another important Sartrian concept, that of "nihilation". For Sartre "nihilation" is "the operation by which some being is reconstituted with negativity" (Gardner 2009: 65). The implication of this is that non-Being can form part of Being and that it belongs to the fabric of reality. As noted above (n. 34) the vehicle of this negativity is consciousness, in so far as only consciousness has the power to nihilate; see the discussion in Gardner (2009: 61–69).

66. See the comments by Green and Bardsley in Ritsos (1993: 316).

sona of another Ion, namely Ion Dragoumis.⁶⁷ Kazantzakis' Kosmas represents the man who devotes himself to a purpose which he strives to fulfil, regardless of the difficulties and obstacles that he may encounter. To put it crudely, Kosmas, like Ritsos' Ion, exemplifies the man of action *par excellence*.⁶⁸

Kazantzakis started working on the *Symposium* in 1922, along with his *Askētikē*, and finished it in the autumn of 1924. Yet, the manuscript was lost for a long time.⁶⁹ In fact, the first public reference to this work was made by Pantelēs Prevelakēs in his 1958 monograph on Kazantzakis' *Odyssey*.⁷⁰ In addition to providing a brief summary of the *Symposium*, Prevelakēs also identified its four main characters (Arpagos, Kosmas, Myrōn and Petros) with their historical counterparts.⁷¹ With regard to Kosmas, Prevelakēs specifically remarked that his portrayal was very similar to the way in which Kazantzakis described Iōn Dragoumēs in the article that he wrote in 1926 as a tribute for the sixth anniversary of his death.⁷²

The *Symposium* was published only in December 1971 by E. Ch. Kasdaglēs, several months after Ritsos had completed his "Agamemnon" (October 1970). Nevertheless, this does not necessarily contradict the association proposed here, in so far as it is possible that Ritsos knew the plot of the *Symposium* either through Prevelakēs' note or from Prevelakēs himself, considering that the two men had an amicable relationship (Plakas 1988: 132–135). Another possibility could be that the "Agamemnon" was revised after the publication of the *Symposium*, especially if we take into

67. Born in Athens in 1878, Iōn Dragoumēs was a prolific writer, a diplomat, and a politician. He was an emblematic figure of Greek nationalism and was considered to be a prototypical nationalist. On Dragoumēs see Vakalopoulos (1991).

68. Illuminating in this respect is the following quotation from Dragoumēs' work *Μαρτύρων και Ηρώων Αίμα* (1907): Τίποτε δεν είναι αδύνατο. Τα δυνατά από τα αδύνατα τα ξεχωρίζει μια ψιλή γραμμή. Μα είμαστε τόσο κολλημένοι κάτω στα εύκολα, τόσο μουνδιασμένοι που δεν μπορούμε να πηδήξουμε από πάνω από την ψιλή γραμμή.

69. On the history of Kazantzakis' *Symposium* see Kazantzakis (2009: 206–233).

70. Prevelakis (1958: 290–291); also cited in Kazantzakis (2009: 231–232).

71. Prevelakis (1958: 290): Arpagos = Kazantzakis; Kosmas = Ion Dragoumis; Petros = Angelos Sikelianos; Myron = Myron Gounoulakis.

72. The article was published in the Newspaper *Ελεύθερος Τύπος* on 1 August 1926. One could also mention here a poem that Kazantzakis wrote about Dragoumis at a later stage, in 1941, due to the similarities it shares with Ritsos' portrayal of Ion. In that poem, Dragoumēs is presented as "folded in his curly (σγουρή) flame", refusing to drink from the "glass of Forgetfulness" (από το ποτήρι της Λησμονιάς) or become "a beggar of fate" (ζητιάνος της μοίρας). He is also the man who "takes the measure of boundaries and the measure of our mind" (τα σύνορα μετράει, μετράει το νου μας).

account that Ritsos kept revising his poems even after their ascribed date. In fact, in a letter that he sent to Kaitē Drosou on 4 October 1971 he specifically refers to some revisions that he had made to his “Agamemnon”.⁷³

In light of the above, even though Ritsos’ “Agamemnon” contains obvious allusions to Sartre, the Ion episode rather seems to be indebted to Kazantzakis – in many ways a proto-existentialist – whom Ritsos knew and admired.⁷⁴ Just like the Kosmas / Ion of Kazantzakis, Ritsos’ Ion is a man who embodies Kazantzakis’ fundamental idea of heroic nihilism;⁷⁵ even though he is conscious of the absurdity of life, he freely and consciously commits himself to a purpose and actively strives to fulfil it.

CONCLUDING REMARKS

Even though Ritsos’ “Agamemnon” diverges from Aeschylus’ tragedy of the same title on several points, these deviations reveal a deep, sensitive, and knowledgeable understanding of the ancient Greek play. In addition to its Aeschylean debts, though, Ritsos’ “Agamemnon” also foregrounds a wide range of ideas and themes that pertain to Sartrian existentialism (e.g. bad faith, transcendence, anguish, nausea). This association finds its most eloquent expression in Ritsos’ delineation and treatment of Agamemnon’s nausea – an unmistakably Sartrian notion – as well as in Agamemnon’s final decision, which renders him a quintessential example of an existentialist hero. The reading of “Agamemnon” (and of the *FD* as a whole) through this spectrum not only helps us to unlock many of the poem’s opaque sides, but also broadens its scope and opens up trajectories that a purely biographical reading overshadows and leaves in abeyance.

73. Ritsos (2008: 88). See also p. 30, where, according to Drosou, Ritsos kept revising his “Orestes” for several years.

74. Kōttē (1996: 103). Antonis Petrides tells me that the *νάδα* by which Ritsos opens the Ion episode (μοῦ φάνηκε ἂν *νάδα* τὰ σπασμένα ποτήρια: and it seemed to me *as if I saw* the broken glasses) could also be a playful allusion to Kazantzakis. See, e.g. Kazantzakis’ *Tertsi-nes*, where “nada” is hailed as one of the greatest words ever been found.

75. On this see Petrides (2015).

REFERENCES CITED

- Alexiou, Ch. (2008), Χ. Αλεξίου, «Μια απόπειρα ανάλυσης της *Τέταρτης Διάστασης* του Γιάννη Ρίτσου», in: A. Makrynika & S. Bournazos (eds), *Διεθνές Συνέδριο: ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος: οι εισηγήσεις*, Athens: Κέδρος, 53–62.
- Bien, P. (1980), *Αντίθεση και σύνθεση στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, transl. G. Krētikos, Athens: Κέδρος.
- Bilianē, A. (2010), Α. Μπιλιάνη, «Η αρχαιογνωσία του Γιάννη Ρίτσου μέσα από τον κύκλο των Ατρείδων στην Τέταρτη Διάσταση: Συγκλίσεις και αποκλίσεις από τα αρχαία πρότυπα», (unpublished master's thesis, University of Patras).
- Calotychos, V. (1994), Review of "[i] *The New Oresteia of Yannis Ritsos* translated with notes & commentary by George Pilitsis & Philip Pastras. Introduction by Kōstas Myrsiadēs. Pella Publishing Co., 1991. [ii] *The Fourth Dimension* by Yannis Ritsos, translated by Peter Green & Beverly Bardsley. Princeton University Press, 1993", *Harvard Review*, 7: 189–190.
- Carroll, M. (2006), "'It is': Reflections on the role of Music in Sartre's 'La nausée'", *Music & Letters*, 87.3: 398–407.
- Chambers, M. (1992), "Yánnis Rítsos and Greek Mythology", *Hermathena*, 153: 37–56.
- Chasapē-Christodoulou, E. (2002), Ε. Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα: από την εποχή του κρητικού θεάτρου έως το τέλος του 20^{ου} αιώνα*, 2 vols, Thessaloniki: University Studio Press.
- Christopoulou, Th. (2010), Θ. Χριστοπούλου, «Η πρόσληψη του μύθου των Ατρείδων στη νεότερη λογοτεχνία (Γ. Ρίτσος και Ν. Μπακόλας)», (unpublished master's thesis, University of Patras).
- Colakis, M. (1984), "Classical Mythology in Yiannis Ritsos' Dramatic Monologues", *Classical and Modern Literature*, 4: 117–130.
- Crane, G. (1993), "Politics of consumption and generosity in the carpet scene of the *Agamemnon*", *Classical Philology*, 88.2: 117–136.

- Demelis, K. D. (1986), "A comparative study of the tragic and the existential hero: Agamemnon in Aeschylus and Ritsos", (unpublished master's thesis, Ohio State University).
- Donoghue, D. (1997), "Yeats, Eliot, and the mythical method", *The Sewanee Review*, 105.2: 206–226.
- Eliot, T. S. (1923), "Ulysses, order and myth", *The Dial*, 75 (November): 480–483.
- Ferrari, G. (1997), "Figures in the text: metaphors and riddles in the Agamemnon", *Classical Philology*, 92.1: 1–45.
- Fraenkel, A. (ed) (1950), *Aeschylus Agamemnon*, edited with a Commentary, Oxford: Clarendon Press.
- Gardner, S. (2009), *Sartre's Being and Nothingness: a reader's guide*, London & New York: Continuum International Publishing Group.
- Garvie, A. (1986), *Aeschylus Choephoroi*, edited with Introduction and Commentary, Oxford: Clarendon Press.
- _____ (2010), *The Plays of Aeschylus*, London: Bristol Classical Press.
- Geōrgousopoulos, K. (2009), Κ. Γεωργουσόπουλος, «Οι ηρωίδες των μυθολόγων», *Το Δέντρο*, 169-170: 51–53.
- Goldman, L. & S. MacDonald (1970), "The theatre of Sartre", *The Drama Review*, 15.1: 102–119.
- Green, P. (1996), "Myth, tradition, and ideology in the Greek literary revival: the paradoxical case of Yannis Ritsos", *Arion*, 3rd ser., 4: 88–111.
- Grene, M. (1971-2), "Sartre and the Other", *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, 45: 22–41.
- Chatzēdēmētriou, D. (2011), Δ. Χατζηδημητρίου, «Υποκείμενο και ύπαρξη. J.-P. Sartre & Γ. Ρίτσος. Οι δύο εκδοχές του Ορέστη», (unpublished master's thesis, University of Thessaloniki).
- Harrison, R. P. (1992), *Forests: the shadow of civilisation*, Chicago.
- Jeffreys, M. (1994), "Reading in the Fourth Dimension", *Modern Greek Studies* (Australia and New Zealand), 2: 61–105.
- Kaklamanakē, R. (1999), *Γιάννης Ρίτσος: η ζωή και το έργο του*, Athens: Εκδ. Πατάκη.

- Kasos, V. (1988), Β. Κάσος, «Ανάμεσα στον τοίχο και στο τζάμι», *Διαβάζω*, 205: 67–86.
- Kōttē, A. (2009), Α. Κώττη, *Γιάννης Ρίτσος: ένα σχεδιάσμα βιογραφίας*, Athens: Ελληνικά Γράμματα.
- Kazantzakēs, N. (2009), Ν. Καζαντζάκης, *Συμπόσιον*, ed. by P. Stavrou, Athens: Εκδ. Καζαντζάκη.
- Liapēs, V. (2008), Β. Λιάπης, «Η λογοτεχνική πρόσληψη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στον εικοστό (και στον εικοστό πρώτο) αιώνα», in: A. Markan-tōnatos & Ch. Tsangalēs (eds) *Αρχαία ελληνική τραγωδία: θεωρία και πράξη*, Athens: Gutenberg: 265–447.
- _____ (2014), "Orestes and nothingness: Yiannis Ritsos' 'Orestes', Greek tragedy, and existentialism", *International Journal of the Classical Tradition*, 21.2: 121–158.
<http://link.springer.com/article/10.1007/s12138-014-0341-3/fulltext.html>
- Leavitt, W. (1948), "Sartre's Theatre", *Yale French Studies*, 1: 102–105.
- Linsenbard, G. (2010), *Starting with Sartre*, London and New York: Bloomsbury Academic.
- Markopoulos, G. (2009), Γ. Μακρόπουλος, «Η Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου και μερικές από τις συνισταμένες της (προσπάθεια τρίτη)», in: D. Kokorēs (ed.) *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου*, Herakleion: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 241–247.
- Marōnitēs, D. (2013), Δ. Μαρωνίτης, *Γιάννης Ρίτσος. Μελετήματα*, Athens: Εκδ. Πατάκη.
- McNeil, L. (2005), "Bridal Cloths, Cover-ups, and Kharis: the 'Carpet Scene' in Aeschylus' 'Agamemnon'", *Greece & Rome*, 52.1: 1–17.
- Meraklēs, M. G. (1981), «Η "Τέταρτη Διάσταση" του Γιάννη Ρίτσου: μια πρώτη προσέγγιση», in: *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Athens, 517–544.
- Myrsiades, K. (1978), "The Classical Past in Yannis Ritsos' Dramatic Monologues", *Papers on Language and Literature* 14: 450–458.
- Pavlou, M. (2013), Μ. Παύλου, «Στοιχεία υπαρξισμού στον "Αίαντα" του Γιάννη Ρίτσου», *Λογείον*, 3: 145–177.

- Petrakou, K. (2004), Κ. Πετράκου, *Θεατρολογικά miscellanea*, Athens: Δί-
αυλος.
- _____ (2006), «Η παραστασιακή πρόσληψη των θεατρικών έργων του
Sartre στην Ελλάδα», *Θέματα Λογοτεχνίας*, 32: 134–153.
- Petrides, A. (2015), “Aeschylus in the mix: the Making of Nikos Kazan-
tzakis’ Prometheus-trilogy”, *Classical Receptions Journal*, 7: 355-399
doi:10.1093/crj/clu020 (first published online November 8, 2014).
- Philokyprou, E. (2004), Ε. Φίλοκύπρου, *Η Αμείλικτη ευεργεσία: όψεις της
σιωπής στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Athens: Βιβλιόραμα.
- Plakas, D. (1988), Δ. Πλάκας, «Ο Παντελής Πρεβελάκης για τον Γιάννη
Ρίτσο», *Διαβάζω*, 205: 132–135.
- Prevelakēs, P. (1981), Π. Πρεβελάκης, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος: συνολική
θεώρηση του έργου του*, Athens: Κέδρος.
- _____ (1958), *Ο ποιητής και το ποίημα της Οδύσσειας*, Athens: Βιβλιοπω-
λείον της Εστίας.
- Prokorakē, Ch. (1981), Χ. Προκοπάκη, *Η πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι
περιπέτειες του οράματος*, Athens: Κέδρος.
- _____ (1989), «Ο μύθος των Ατρείδων στους ποιητικούς μονολόγους του
Γιάννη Ρίτσου», *Θεατρικά Τετράδια*, 18: 24–32.
- Reynolds, J. (2006), *Understanding existentialism*, Chesham: Acumen
Press.
- Ritsos, G. (¹⁷1991), Γ. Ρίτσος, *Ποήματα, τόμος ΣΤ' (1956 – 1972): Τέταρτη
Διάσταση*, Athens: Κέδρος.
- _____ (1993), *The Fourth Dimension*, transl. P. Green & B. Bardsley, Prince-
ton: Princeton University Press.
- _____ (2008), *Τροχιές σε Διασταύρωση: επιστολικά δελτάρια της εξορίας
και γράμματα στην Καίτη Δρόσου και τον Άρη Αλεξάνδρου*, introduction
& commentary by L. Tsirimōkou, Athens: Άγρα.
- Sangiglio, C. (1978), *Μύθος και ποίηση στον Ρίτσο*, transl. Th. Iōannidēs,
Athens: Κέδρος
- Sartre, J. -P. (1978), *Being and Nothingness: an essay on phenomenological
ontology*, transl. H. E. Barnes, New York: Pocket Books.

- _____ (2007a), *Existentialism is a Humanism*, transl. C. Macomber, New Haven and London: Yale University Press.
- _____ (2007b), *Nausea*, transl. L. Alexander, with an Introduction by H. Carruth, New York: New Directions.
- Skiadas, A.D. (1981), A.D. Σκιαδάς «Ο Αγαμέμνων του Γιάννη Ρίτσου», in: A. Μακρυνικόλα (ed), *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Athens: Κέδρος, 616–635.
- Sokoljuk, V. (1976), «Μυθολογικά ποιήματα της “Τέταρτης Διάστασης” του Γιάννη Ρίτσου», *Τομές*, 6: 14–19.
- Sommerstein, A. H. (ed), (2008), *Aeschylus Oresteia: Agamemnon, Libation-Bearers, Eumenides*, Loeb Classical Library 146, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Thōmadakē, M. (1991), M. Θωμαδάκη, «Ο ερωτικός λόγος στον κύκλο των Ατρείδων του Γιάννη Ρίτσου», *Νέα Εστία* 130: 80–87.
- Tsitsiridēs, S. (2006), Σ. Τσιτσιρίδης, «Συμβολή στην αρχαιογνωσία του Γ. Ρίτσου (I)», *Νέα Εστία*, 159: 20–33.
- Vakalopoulos, K.A. (1991), K.A. Βακαλόπουλος, *Ίων Δραγούμης. Μαρτύρων και Ηρώων Αίμα*, Thessaloniki: Αφοί Κυριακίδη.
- Veloudēs, G. (1984), Γ. Βελουδής, *Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, Athens: Κέδρος.
- _____ (1991), «Ο Μύθος στον Ρίτσο», *Νέα Εστία*, 103: 113–116.
- Webber, J. (2009), *The existentialism of Jean-Paul Sartre*, London: Routledge.
- Zanker, G. (1994), *The Heart of Achilles: characterization and personal ethics in the Iliad*, Ann Arbor, Mich: University of Michigan Press.
- Zervou, A. (2010), A. Ζερβού, «Ο φιλόμυθος Ρίτσος και οι αρχαίοι: επαναλήψεις και κατοπτρισμοί», *Φιλολογική*, 110 (Jan.-Mar.): 18–26.

Page left blank

**«Ο ΘΡΗΝΟΣ ΤΩΝ ΚΑΡΥΑΤΙΔΩΝ»:
ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ ΜΙΑΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ (1803-1902)***

Γεωργία Γκότση
Πανεπιστήμιο Πατρών

European travellers, starting a decade following the violent removal to England of one of Erechtheum's six Caryatids, recorded an Athenian legend: the "Korai" who had been left behind mourned for the loss of their sister, who answered their cries in a lament of her own. For three centuries, the legend of the "Caryatids' Lament" has generated different forms of telling and retelling, measuring up to a modern Greek national "myth". This paper undertakes to outline the tale's textual life in the long 19th century, pointing to crucial episodes of ideological translation. It questions the scholarly argument according to which narratives such as this represent expressions of an "indigenous archaeology". Instead, it provides insights into ways colonial imagination and literary discourse have shaped what appear as pre-modern sensibilities. It is also argued that it was mainly at the end of the 19th century, and mostly by virtue of its dramatic and literary renderings that this traumatic tale was reshaped into an allegedly living proof of Modern Greeks' essential bond with the works of their ancient ancestors.

«I was much impressed by the pathetic beauty of this silent sisterhood».

Aubrey De Vere (1850: 1, 91).

«Εἰς τὴν εποπτεῖαν καὶ τὴν ἀπόλαυσιν τῶν ωραίων λειψάνων ποῦ μας ἐκκληροδότησεν ἡ ἀρχαιότης ὑπάρχει κάποια γοητεία τὴν ὁποῖαν ὁ λαϊκὸς εὐφάταστος, ἀλλ' ἀμαθὴς καὶ ἀνύποπτος ἄνθρωπος χαίρεται μόνον καὶ ἀπολαύει, ἢ ὁ ὑψηλὸς δημιουργὸς ὁ συνταυτίζων τὴν συνειδητὴν ψυχὴν τοῦ με ὄλον τὸ ἀσυνεῖδητον τῆς ψυχῆς ἐνὸς λαοῦ. Δι' αὐτοὺς δὲν ὑπάρχει ἱστορία, ἀρχαιολο-

*Εκδοχές της μελέτης παρουσιάστηκαν στο αφιερωμένο στη μνήμη του Βαγγέλη Αθανασόπουλου Επιστημονικό Συνέδριο *Λογοτεχνικές διαδρομές: Ιστορία – Θεωρία – Κριτική* (Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, Ιανουάριος 2013), στο Επιστημονικό Συνέδριο *Use/Reuse/Refuse: art in transition* (Πανεπιστήμιο του Τελ Αβίβ, Ιούνιος 2013), στο Εργαστήριο Νεοελληνικής Φιλολογίας του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (Νοέμβριος 2014) καθώς και στα Σεμινάρια Νεοελληνικών Σπουδών του Centre for Hellenic Studies του Kings' College London και του University of Cambridge (Νοέμβριος 2015). Χρησιμοποίηω εδώ τον όρο «παράδοση» με τον οποίο γίνεται αναφορά στη συγκεκριμένη μυθώδη αφήγηση σε όλη την περίοδο που εξετάζω, εναλλακτικά με τον όρο «θρύλος» (legend) με τον οποίο θα την ορίζαμε σήμερα. Για τη διαφοροποίηση των όρων από θεωρητική σκοπιά βλ. Παπαχριστοφόρου (2012: 759-60).

γία, επιστήμη, γνώσις, ακριβολογία. Υπάρχει φαντασία, παράδοσις, ποίησις, ωραιότητα».

[Κ. Παλαμάς] W., «Ποίησις και πραγματικότητα» (1916).

«καθώς οι θρύλοι ανήκουν στον χώρο του προφορικού, η μορφή και η σημασιοδότησή-τους είναι πρωτεύει και μοιάζει κάπως μάταιο ν' αναζητάμε το γενεαλογικό-τους δέντρο –το ψάχνουμε βέβαια, όμως για τη χαρά του ταξιδιού, όχι για την Ιθάκη».

Αλέξης Πολίτης (2010: 406).

ΑΓΑΛΜΑΤΑ ΠΟΥ ΖΗΤΟΥΝ ΤΟΝ ΕΠΑΝΑΠΑΤΡΙΣΜΟ ΤΟΥΣ

Η πίστη ότι συγκεκριμένα, ανθρωπόμορφα και ζωόμορφα κυρίως, αντικείμενα περιέχουν πνευματική ή ζωική ενέργεια υπάρχει σε πολλούς πολιτισμούς και έχει γνωρίσει ποικιλία εκδηλώσεων από τους αρχαίους χρόνους μέχρι σήμερα.¹ Στο πεδίο του ελληνικού εθνικού φαντασιακού, η διαχρονική αυτή και διαπολιτισμική αντίληψη έχει συχνά μορφοποιηθεί έτσι ώστε να εκφράσει αισθήματα και να ανταποκριθεί σε επιδιώξεις του εθνικού σώματος, ζώντα μέλη του οποίου, συνδεδεμένα μαζί του με γενεαλογικούς δεσμούς, θεωρούνται οι αρχαιότητες, ιδίως κλασικά έργα και μνημεία με ιδιάζον σημασιακό βάρος.² Η οικογενειακή σχέση που συνδέει τα μέλη του έθνους στο ιστορικό παρόν τους με τις αρχαιότητες που ενσαρκώνουν τους προγόνους του προβάλλει με μεγαλύτερη ένταση στις περιπτώσεις γλυπτών αναπαραστατικής φύσης με ιδιαίτερες αισθητικές ιδιότητες,³ που βρίσκονται διασκορπισμένα εκτός ελλαδικού χώρου, σε μουσεία ισχυρών χωρών. Στις περιπτώσεις αυτές ο λόγος για τις «ξενιτεμένες» αρχαιότητες

1. Βλ. μεταξύ άλλων Gell (1998), Steiner (2001), Hersey (2009) και Mango (1963) με αναφορά στους βυζαντινούς χρόνους.

2. Η μελέτη της έννοιας του έθνους έχει σημειώσει τη (ρομαντική) αντίληψή του ως ζώντος οργανισμού καθώς και τη συνάφεια ανάμεσα στον εθνικισμό ως πολιτισμικό σύστημα και τη συγγένεια. Για το δεύτερο θέμα βλ. μεταξύ άλλων Yalouri (2001: 65-75) και Hamilakis (2007: 281). Γενικότερα για το ζωντανό «πνεύμα της αρχαιότητας» στον ελληνικό εθνικό λόγο βλ. Yalouri (2014).

3. Βλ. τις παρατηρήσεις του Γιάννη Χαμηλάκη (Hamilakis 2007: 272-85, ιδ. 288). Το υπόλευκο χρώμα του μαρμάρου μπορεί να δημιουργήσει την αίσθηση της ζωντανής ανθρώπινης σάρκας σε έναν ψυχικά προετοιμασμένο παρατηρητή, όπως ήταν, για παράδειγμα, ο Chateaubriand (1969: 876): «les sculptures de Phidias, frappées horizontalement d'un rayon d'or, s'animaient et semblaient se mouvoir sur le marbre par la mobilité des ombres du relief» (*Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris*, 1811), ή ο Gustave Flaubert (1984: 753): «La pluie et le soleil ont rendu jaune blond ce marbre blanc. C'est d'un ton fauve qui le fait ressembler presque à de la chair» («À Louis Bouilhet», Patras, 10 février 1851).

μπορεί παράλληλα να εκφράσει τόσο αναζητήσεις για εθνική ολότητα όσο και αντιπαραθέσεις ανάμεσα στον εθνικό εαυτό και ηγεμονικούς άλλους.

Το σχήμα αυτό της οικογενειακής σχέσης έθνους-αρχαιοτήτων αποκρυσταλλώνεται στη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα. Το 1851, το βρίσκουμε με ενάργεια διατυπωμένο σε περιγραφή του «ελγινείου δωματίου» στην *Πανδώρα*. Ο συντάκτης του άρθρου, μολοντί κολακευτικός στη συνέχεια για το Βρετανικό Μουσείο, ξεκινά την έκθεσή του σε ελεγειακό τόνο:

Ημέρα πένθους ην διά την Ελλάδα καθ' ην απεσπάσθησαν από των κόλπων αυτής και εις δουλείαν απήχθησαν υπερόριον οι αγαπητοί αυτής υιοί, οι μαρτυρούντες περί της αρχαίας δόξης και ευφυΐας της [...]. Αλλά θα παρεμυθείτο ίσως του Φειδίου η μήτηρ, αν εγνώριζεν οποίας υποδοχής έλαχον οι αγαπητοί της εξόριστοι, ότι αντί του γλαυκού ουρανού της, [...] τους καλύπτει χρυσοῦς όροφος, [...]. ([Ραγκαβής] 1851: 931)

Ο εθνορομαντικός λόγος βλέπει τα «Ελγίνεια» ως τα εξόριστα, απαχθέντα ή υποδουλωμένα παιδιά μιας ανίσχυρης μάνας, κωδικοποιώντας μια μεταφορά⁴ η οποία, με διαφορετικές ιδεολογικές επιστρώσεις, αναπαράγεται τους επόμενους αιώνες. Εξόχως ενεργή εμφανίζεται τις τελευταίες δεκαετίες στο πλαίσιο των διεκδικήσεων για την απόδοση των γλυπτών του Παρθενώνα στην Ελλάδα. Με μια επαναλαμβανόμενη ρητορική χειρονομία, κοινή στα πεδία του πολιτικού και καλλιτεχνικού λόγου όπως και σε αυτό της λαϊκής κουλτούρας, το αίτημα της επιστροφής των γλυπτών συχνά διατυπώνεται με τη φωνή των ίδιων των αγαλμάτων που ζητούν την επανένωση με τη μητέρα-πατρίδα.

Μερικά παραδείγματα: Τη δεκαετία του 1990, όταν το ζήτημα των «Ελγινείων» είχε πλέον αναδειχθεί σε σημαντικό πολιτικό θέμα, ο τότε υπουργός Πολιτισμού ανέλαβε να διαμεσολαβήσει στο βρετανό ομόλογό του το αίτημα του ίδιου του ακρωτηριασμένου Παρθενώνα που ζη-

4. Μεταφορικές συνδέσεις αρχαιοτήτων και νεότερων Ελλήνων είχε επεξεργαστεί προηγουμένως ο φιλελληνικός λόγος, σε διαφορετικές συνθήκες. Το 1806 τη χριστιανική ευαισθησία του Chateaubriand (1969: 902) συγκινούσε η δυστυχία «των ζωντανών ερείπιων» αποσπώντας το βλέμμα του από «τα πέτρινα και τα μαρμάρινα ερείπια» του αττικού τόπου («οὐ des ruines vivantes détournent à chaque instant votre attention des ruines de marbre et de pierre»)- πβ. Gervinus (1863: 1, 117-18), ο οποίος θυμάται την ταύτιση μισό περίπου αιώνα μετά. Το 1809, η Lady Morgan υπερασπιζόταν τις αρετές των υποδουλωμένων Ελλήνων μέσω της εξομοίωσής τους με αγάλματα: «the Greeks, who resemble their beautiful statues, which, though injured, defaced, and mutilated, still preserve the exquisite traits and delicate touches of supreme genius;» (1, 2).

τούσε την επιστροφή των μαρμάρων του στο όνομα της αποκατάστασης της ακεραιότητας ενός μνημείου συμβολικού του δυτικού πολιτισμού.⁵ Το 2009, στα εγκαίνια του νέου Μουσείου της Ακρόπολης, επόμενος υπουργός Πολιτισμού δήλωνε: «Τα Μάρμαρα καλούν τα Μάρμαρα... Ο Παρθενώνας και τα γλυπτά του έπεσαν θύμα λεηλασίας. Το έγκλημα αυτό σήμερα μπορεί να επανορθωθεί. Το Μουσείο είναι η ηθική δύναμη που τα καλεί πίσω» αποδίδοντας αυτή τη φορά στο Μουσείο τη φωνή η οποία, στο όνομα του ηθικού δικαίου, απαιτούσε την αποκατάσταση του μνημείου.⁶ Η οργάνωση της έκθεσης των αρχαιοτήτων στο νέο Μουσείο της Ακρόπολης συνιστά, εξάλλου, μια διαρκή υπόμνηση αυτού του αιτήματος. Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος με τον οποίο οι πέντε Καρυάτιδες τοποθετημένες με βάση την αρχική τους διάταξη στη νότια πρόσταση του Ερεχθείου υποδεικνύουν στον επισκέπτη την απουσία της έκτης που εκτίθεται στο Βρετανικό Μουσείο και την ανάγκη θεραπείας της ακρωτηριασμένης ομάδας τους.

Περισσότερο εύγλωττες είναι διάφορες καλλιτεχνικές παρεμβάσεις. Στις αρχές του 2012, ο μουσικοσυνθέτης και φωτογράφος Άρης Καλογερόπουλος, που ζει τα τελευταία χρόνια στη Γερμανία, παρουσίασε στο διαδίκτυο ένα καλλιτεχνικό «κόνσεπτ» με τίτλο «I am Greek and I want to go home»: ασπρόμαυρες φωτογραφίες ανθρωπόμορφων και ζωόμορφων αρχαιοτήτων ελληνικής τέχνης που βρίσκονται σε ευρωπαϊκά μουσεία διαδέχονται η μία την άλλη επενδυμένες με τους ήχους μιας υποβλητικής μουσικής και συνοδευμένες με λεζάντες που μεταφέρουν στα αγγλικά τη φωνή των αρχαιοτήτων.⁷ Κάθε τέτοιο ψηφιακό άγαλμα, έχοντας συνείδηση της ελληνικής του ταυτότητας αλλά και της αδυναμίας του να διαχειριστεί την τύχη του, απευθύνεται στον παγκόσμιο θεατή ζητώντας την απελευθέρωση από την ομηρία και την επιστροφή στην πατρίδα (home) Ελλάδα. Τελευταία προβάλλει η Καρυάτιδα του Βρετανικού Μουσείου που εκφράζει τη βούλησή της να επανενωθεί με τις «αδελφές» της. Το δημοφιλές «κόνσεπτ» αποσκοπεί στη δημιουργία μιας

5. Βλ. την αναφορά του Χαμηλάκη (Hamilakis 2007: 262) στο κείμενο από το μνημόνιο που επέδωσε ο Ευάγγελος Βενιζέλος στον Mark Fisher (δημοσιεύθηκε στον ελληνικό Τύπο στις 6 Ιουλίου 1997).

6. Βλ. <http://www.bringthemback.org/Gegonota/EITheseis.aspx> (ανακτήθηκε 9 Φεβρ. 2015). Και η εγκληματολογική μεταφορά που χρησιμοποιεί εδώ ο Αντώνης Σαμαράς είναι παλαιά. Ο γραμματέας της Αρχαιολογικής Εταιρείας Αλέξανδρος Ρ. Ραγκαβής, στην ομιλία του προς τα μέλη της το 1842, είχε καταδικάσει την καταστροφή του Παρθενώνα με όρους ανθρωποκτονίας: «[Ο Έλγιν] όμοιον εξετέλει έγκλημα με τον καταστρέφοντα το αριστούργημα της θεότητας, τον έμψυχον άνθρωπον» («Πρακτικά» 1842: 154).

7. Βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=7swmqoVROUk> (ανακτήθηκε 19 Ιαν. 2015).

σχέσης συναισθηματικής κατανόησης (empathy) ανάμεσα στους «πολίτες του κόσμου» και τα αγάλματα που ζητούν τη βοήθειά τους, αδιάφορο αν κάποια από αυτά προέρχονται από περιοχές που βρίσκονται εκτός των συνόρων του ελληνικού κράτους. Μέσω μιας επιδέξιας εικονικής μετωνυμίας, η «Ελλάδα» ως τόπος επαναπατριsmού των αρχαιοτήτων εκτείνεται στην ευρύτερη επικράτεια που εμφανίστηκε ο ελληνικός πολιτισμός στην αρχαιότητα διεκδικώντας το μέγεθος που δεν της δίνουν ούτε τα γεωγραφικά της όρια ούτε η ασθενής θέση της στον παγκόσμιο οικονομικό-πολιτικό χάρτη.⁸ Οι ιδεολογικοπολιτικές διαστάσεις της εικαστικής ρητορικής του Καλογερόπουλου μπορούν να συνδεθούν με τα αισθήματα καταπίεσης, αποικιοκρατικής κατοχής και αδυναμίας που ταλανίζουν την Ελλάδα της οικονομικής κρίσης.⁹ Η διαδικτυακή καμπάνια του έρχεται να προστεθεί σε μια μεγάλη σειρά πολιτισμικών προϊόντων που υπερασπίζονται την υποτιμημένη «αξία» του σύγχρονου ελληνισμού στο δυτικό κόσμο μέσω μιας ηχηρής υπόμνησης του αρχαίου μεγαλείου του.¹⁰

Το 2014, η «μάχη» για τα «Ελγίνεια» της ακτινοβόλου Amal Clooney Alamuddin ανόρθωσε μιντιακά το ηθικό της χρωμαμένης χώρας. Ως αντίδωρο για τη διεθνή παράστασή της υπέρ της απόδοσης των «Ελγινείων», προσφέρθηκε στην Amal από τον τότε πρωθυπουργό Αντώνη Σαμαρά μια φωτογραφική σύνθεση της Αμαλίας Σωτηροπούλου από την έκθεση «Η χαμένη αδερφή/Missing Sister» (Γκαλερί Σκουφά). Στις φωτογραφικές συνθέσεις της Σωτηροπούλου οι αρχαίες κόρες παρελαύνουν μέσα σε σκηνές καθημερινότητας υπογραμμίζοντας τους δεσμούς που συνδέουν την κουρασμένη σημερινή Ελλάδα με την αρχαία μητέρα της. Με τονισμένη, εδώ, την έμφυλη διάστασή της, τίθεται σε χρήση η

8. Ενδεικτικό της απήχησής του είναι το γεγονός ότι πέντε μήνες αργότερα η κρατική τηλεόραση αφιέρωσε στο βίντεο τριλεπτή παρουσίαση με τίτλο «Living Caryatid in Internet Campaign» (www.ert.gr, 19 Αυγ. 2012).

9. Βλ. τα όσα αναφέρει σε συνέντευξή του (6 Μαρτ. 2012) ο Καλογερόπουλος, για την «κρίση ηθικού σθένους» στη σημερινή Ελλάδα και τη «στοχευμένη» ταπείνωση της εθνικής «περηφάνιας»: <http://aliartos-city.blogspot.gr/2012/03/i-am-greek-and-i-wanna-go-home.html> (ανακτήθηκε 19 Ιαν. 2015).

10. Τα ζητήματα των αντιφατικών συναισθημάτων του νεότερου ελληνισμού απέναντι στην Ευρώπη και του αγώνα αποφυγής της μειωτικής περιθωριοποίησής του μέσω της επίκλησης του κλασικού επιτεύγματος και του συνακόλουθου «χρέους» της Ευρώπης προς αυτό έχουν συζητηθεί από αρκετούς σύγχρονους μελετητές. Βλ. πιο πρόσφατα Plantzos (2008), όπου και σχετική βιβλιογραφία.

μεταφορά της «μοναχικής, ξενιτεμένης Καρυάτιδας»¹¹ που επιστρέφει για να στηρίξει με το ανάστημά της το κλονισμένο οικοδόμημα της χώρας και να γεμίσει με την εικονική παρουσία της το χαμένο κέντρο του ελληνισμού της κρίσης. Τον οργανικό δεσμό του νεοελληνικού υποκειμένου με την αρχαιότητα και τη διεκδίκηση μιας θετικής αναγνώρισης μέσα από αυτόν, πρόβαλε το καλοκαίρι της ίδιας χρονιάς ένα ιδιάζον δρώμενο: η σοπράνο Σόνια Θεοδωρίδου μαζί με έξι νεαρές γυναίκες, ντυμένες με λευκούς χιτώνες σαν Καρυάτιδες, μπήκαν στο Βρετανικό Μουσείο σε αναζήτηση της «χαμένης αδελφής τους» δραματοποιώντας, έτσι, με αντίστροφο τρόπο την κοινόχρηστη μεταφορά.¹²

Αλλά και το παιδικό παραμύθι έχει τα τελευταία χρόνια αποδώσει την ιστορία των γλυπτών με τους όρους διάλυσης μιας αγαπημένης οικογένειας. Το 2007, στο παιδικό βιβλίο του Αλέξη Κυριτσόπουλου *Μία + 5 Καρυάτιδες*, το απαραίτητο για την ανακούφιση της παιδικής ψυχής ευτυχές τέλος της επανένωσης της φυλακισμένης Καρυάτιδας με τις αδελφές της και της τιμωρίας του κακούργου Ελ Γκέιν έβγαине από την αισιοδοξία μιας εποχής, στην οποία η Ελλάδα απολάμβανε το συναίσθημα κατάκτησης μιας ισότιμης θέσης εντός της Ευρώπης. Από τις εκδόσεις Κέδρος είχε κυκλοφορήσει μια δεκαετία πριν η *Αλίκη στη χώρα των μαρμάρων*. Εδώ, η μικρή ηρωίδα ανακαλύπτει μέσα από το γάτο του Βρετανικού Μουσείου, μακρινό απόγονο του γάτου του Έλγιν, την περιπέτεια των γλυπτών του Παρθενώνα από τη στιγμή της λεηλασίας τους από τα συνεργεία του Λουζιέρι μέχρι την πώλησή τους στο βρετανικό κράτος. Η Αλίκη εύχεται να βρει έναν μαγικό τρόπο να τα μεταφέρει στην Ελλάδα· μαζί και την Καρυάτιδα που «της φάνηκε λίγο λυπημένη. Ίσως να συλλογιζόταν τις πέντε αδελφές της που χρόνια τώρα την περιμένουν να γυρίσει κοντά τους στην Ακρόπολη» (Ζέη και Ζαραμπούκα, 1997).¹³ Σ' αυτό το παραμύθι το τέλος μένει ανοιχτό μεταξύ παιδικής φαντασίας και ενήλικης μνήμης.

11. Βλ. το κείμενο της φωτογράφου για την έκθεσή της στο: <http://www.tlife.gr/Article/news-amalia-sotiropoulou-alamouddin-dwro/0-9-68054.html> (ανακτήθηκε 19 Ιαν. 2015).

12. Βλ. και σχετικό σχόλιο του Γιάννη Παπαθεοδώρου: <http://dimartblog.com/2014/06/16/beautiful-greece/> (ανακτήθηκε 19 Ιαν. 2015).

13. Βλ. ακόμα το παιδικό βιβλίο της Χατζούδη-Τούντα (2003) για τις μαρμαρωμένες βασιλοπούλες και τον περίφημο αρχιφύλακα των αρχαιοτήτων Ζήση Σωτηρίου. Επίσης το βιβλίο της Βασιλείου (2004) όπου τα «φυλακισμένα πλάσματα» λένε στη μικρή Μαρία «την ιστορία του ξενιτεμού τους»· πβ. Hamilakis (2007: 268).

Η σύγχρονη εικονολογία επιβεβαιώνει, λοιπόν, την πολιτισμική ισχύ, τη διάχυση, όπως και την εμπορευματοποίηση της ταύτισης επιφανών «ξενιτεμένων» αρχαιοτήτων με τα μέλη ενός ελλιπούς ή «διαμελισμένου» ελληνισμού (Hamilakis 2007: 279-83). Κεντρικό παράδειγμα της ταύτισης αποτελεί η ιστορία για το άγαλμα της Καρυάτιδας του Βρετανικού Μουσείου που θέλει να ξανασμίξει με τις αδελφές της. Οι καταβολές της βρίσκονται στην αφήγηση που πρέπει να σχηματίστηκε τη στιγμή που (Απρίλιος του 1803),¹⁴ ή αφότου, οι πράκτορες του Λόρδου Έλγιν απέσπασαν την Κόρη που στεκόταν δεύτερη από αριστερά στην όψη της νότιας πρόστασης του Ερεχθείου. Η αφαίρεση του αγάλματος μαζί με άλλα αρχιτεκτονικά μέλη του ναού αποσταθεροποίησε το μνημείο, το οποίο σταδιακά κατέρρευσε μέσα στις επόμενες δύο δεκαετίες ενώ εργασίες ανακατασκευής του ξεκίνησαν αμέσως μετά την ίδρυση του ελληνικού κράτους. Σύμφωνα με το θρύλο, τη νύχτα της αρπαγής ακούστηκαν οι κλαυθμοί των υπόλοιπων Κορών που θρηνούσαν για τη χαμένη αδελφή τους και το φρικώδες βογγητό εκείνης που απαντούσε. Στη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα βρίσκουμε και άλλες τέτοιες αφηγήσεις, οι οποίες περιγράφουν με λίγο-πολύ ανάλογους όρους αρχαιότητες να διαμαρτύρονται για τη βίαιη απομάκρυνσή τους από το φυσικό τους χώρο. Γνωστή είναι η κατάθεση του John Cam Hobhouse (1786-1869), φίλου και συνοδοιπόρου του λόρδου Βύρωνα στο πρώτο ταξίδι του στην Ελλάδα (1809-1811), για την πίστη των Αθηναίων ότι τα αγάλματα ήταν όντα που είχαν ακρωτηριαστεί και απολιθωθεί από μάγους και ότι Έλληνες που μετέφεραν στον Πειραιά ένα κιβώτιο με «Ελγίνεια» μάρμαρα άκουσαν το πνεύμα που τα κατοικούσε, το Arabim, να φωνάζει και να γογγύζει για τους συντρόφους του που έμεναν αιχμάλωτοι στην Ακρόπολη.¹⁵ Ισχυρότερη, ωστόσο, και μακροβιότερη ανάμεσα στις αφηγήσεις

14. Βλ. τα ερευνητικά στοιχεία που παρουσιάζει η Alexandra Lesk (2004: 522, σημ. 402 και 528).

15. Βλ. Hobhouse (1813: 1, 348, σημ.) Τις διαφορές ανάμεσα στην πρώτη εκδοχή της αφήγησης στο ημερολόγιο του Hobhouse του 1810 και στο δημοσιευμένο βιβλίο του το 1813 σχολιάζει ο St. Clair (1998: 209). Οι αφηγήσεις αυτές έχουν σχολιαστεί από αρκετούς μελετητές. Βλ. ενδεικτικά Λεωντή (1998: 112-14), Hamilakis (2007: 69-70 και 250), και Ματθαίου (2012: 24). Εξάπλωση γνώρισε και η συναφής παράδοση για τους τέσσερις στύλους του ναού του Ολυμπίου Διός, που έστεκαν χωριστά από τους υπόλοιπους: κατά μια εκδοχή, όταν ο βοεβόδας της Αθήνας έριξε τη μία κολόνα προκειμένου να προμηθευτεί ασβέστη για την κατασκευή του τζαμιού του Κάτω Παζαριού, οι άλλες τρεις έκλαιγαν τις νύχτες για την αδελφή τους μέχρις ότου ο ασεβής Οθωμανός πέθανε. Βλ. «Οι κολώνναις του Ολυμπίου (Αθήναι)» όπως καταγράφεται η αφήγηση από τον Ν. Γ. Πολίτη (1904: 1, 72, αρ. 135, και 2, 754-55 όπου οι παραπομπές τεκμηρίωσης).

αυτές είναι η παράδοση για το βόγγο των Κορών του Ερεχθείου, η οποία, όπως είδαμε, είναι τόσο διαδεδομένη ώστε να συνιστά κομμάτι μιας εθνικής μυθολογίας.¹⁶

Στη συνέχεια αυτής της μελέτης αναλαμβάνω να διερευνήσω τη γεωεολογία του θρύλου και τους μετασχηματισμούς του στη μακρά διάρκεια του 19ου αιώνα¹⁷ μέσα από τη συστηματική εξέταση των διαθέσιμων κειμενικών πηγών. Ο Γιάννης Χαμηλάκης έχει υποστηρίξει ότι τέτοιες λαϊκές αφηγήσεις που αναφέρονται στην πρόσληψη των αρχαίων Ελλήνων και των υλικών σημείων της παρουσίας τους από τους απλούς κατοίκους του ελληνικού χώρου, φέρουν τα ίχνη «εναλλακτικών», «ιθαγενών αρχαιολογιών» (alternative, indigenous archaeologies). Ο όρος χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει την προνεωτερική σχέση των ντόπιων πληθυσμών με τα υλικά κατάλοιπα του παρελθόντος, η οποία πηγάζει από την ενσωμάτωσή τους στην καθημερινή ζωή και τις λειτουργίες της τοπικής κοινωνίας και επιτρέπει μια πολύμορφη αισθητηριακή και φαντασιακή διάδραση μαζί τους. Τη συμβιωτική σχέση με τις υλικές αρχαιότητες, την οποία προσδιόριζε μια πολυχρονική αντίληψη του χρόνου (η συνύπαρξη, δηλαδή, διαφορετικών, μυθολογικών και ιστορικών, χρονικών επιπέδων), αντικατέστησε στο πλαίσιο της νεωτερικότητας, η μνημειοποίησή τους: η ένταξή τους στο γραμμικό χρόνο της ιστορικής εξέλιξης, ο απόμακρος οπτικός θαυμασμός τους ως αντικειμένων ύψιστης αισθητικής αξίας καθώς και η εθνική επιταγή της συλλογής, διατήρησης και μουσειακής έκθεσής τους ως ιερών προγονικών κειμηλίων και τεκμηρίων της αρχαίας καταγωγής του έθνους (Hamilakis 2007: 66-74, 2008: 279, 2009: 20-21 και 2013: ιδ. 34-48). Στην περίπτωση της Ελλάδας, σύμφωνα με τη θεώρηση του Χαμηλάκη, στοιχεία της προνεωτερικής αρχαιολογίας απορροφήθηκαν από τον επίσημο λόγο δημιουργώντας μια «υβριδική νεωτερική αρχαιολογία» (2008: 280, πβ. 2009: 24-25).¹⁸ Ειδικότερα, «οι παλαιότερες λαϊκές διηγήσεις, [...] τροποποιήθηκαν και αναδιατυπώθηκαν από τους λαογράφους, ούτως

16. Βλ. και τη μαρτυρία της Yalouri (2001: 69). Η ανάλογη περίπτωση των *Incantadas*, των μαγεμένων κορών της Θεσσαλονίκης, φωτίζει τη σημασία τέτοιων θρύλων γύρω από ανθρωπόμορφα αγάλματα στη συμβολική διαπραγμάτευση συλλογικών ταυτοτήτων και στον ανταγωνισμό του τοπικού με το εθνικό στη διαδικασία συγκρότησης μιας δημόσιας τοπικής ιστορικής μνήμης. Βλ. Solomon & Galiniki (υπό δημοσίευση).

17. Για μια αναφορά στο θρήνο των αγαλμάτων στην ποίηση του 20^{ού} αιώνα βλ. Γκότση (υπό δημοσίευση).

18. Για «υβριδική έννοια της ιστορίας (και της αρχαιολογίας) στην οποία αναμειγνύονται νεωτερικές επιστημονικές και ιθαγενείς χριστιανικές αντιλήψεις» κάνει λόγο και ο Charles Stewart (2008: 105).

ώστε να εναρμονίζονται με την εθνική αφήγηση» και «παρουσιάστηκαν ως απόδειξη της ζώσας συνείδησης των κατοίκων του τόπου ότι ήταν απόγονοι των αρχαίων Ελλήνων και οι φύλακες της κληρονομιάς τους» (Χαμηλάκης 2012: 284· πβ. Hamilakis 2007: 255 και 2008: 278).

Από την πλευρά του, ο Γιώργος Τόλιας έχει επισημάνει ότι η σύνδεση των ντόπιων παραδοσιακών πληθυσμών με τα μνημεία στηριζόταν στη λειτουργία τους ως τοπικών ορόσημων καθώς και σε αντιλήψεις για την ιερότητά τους και σε λατρευτικές χρήσεις τους. Σύμφωνα με την ανάλυσή του, αφηγήσεις που περιγράφουν τις αντιδράσεις των παραδοσιακών κοινωνιών της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας στη διαρπαγή των αρχαιοτήτων δείχνουν ότι οι κοινωνίες αυτές «ταύτιζαν προληπτικά τη μοίρα τους με εκείνη των μνημείων» (Τόλιας 2012: 97-99, το παράθεμα στη σ. 98· πβ. 1996: 32).¹⁹

Η βιογράφιση της παράδοσης του «Θρήνου των Καρυατίδων», την οποία επιχειρώ στις επόμενες σελίδες, μαζί με τη «χαρά του ταξιδιού» που προσφέρει, μας προσκαλεί να ξανασκεφτούμε τις ερμηνευτικές αυτές προσεγγίσεις. Το κύριο ερώτημα που τίθεται είναι κατά πόσο αφηγήσεις όπως ο «Θρήνος», οι οποίες μας φτάνουν διαθλασμένες μέσα από το γραπτό λόγο και την οριενταλιστική ματιά των ξένων περιηγητών, μας επιτρέπουν να ανιχνεύσουμε τη «λαϊκή μνήμη»²⁰ ή στοιχεία μιας συλλογικής κοινωνικής διαμαρτυρίας ενάντια στην ευρωπαϊκή αποικιοκρατική εξουσία. Στο πλαίσιο αυτού του ερωτήματος χρειάζεται να συζητήσουμε δύο παραμέτρους τις οποίες ελάχιστα έως τώρα έχουν λάβει υπόψη οι ανθρωπολογικές και αρχαιολογικές προσεγγίσεις τέτοιων αφηγήσεων: α) την πιθανή διαμεσολάβηση της λογοτεχνικής φαντασίας στη διαδικασία της γραπτής αναδιατύπωσής τους και β) το ρόλο της λογοτεχνίας στην ανάδειξή τους ως εθνικών μύθων και στην αποτύπωσή τους στη συλλογική συνείδηση.

Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά τους.

19. Για τις στάσεις των Οθωμανών (της ελίτ αλλά και των απλών κατοίκων) απέναντι στις αρχαιότητες βλ. Eldem (2011).

20. Η τεθλασμένη πρόσληψη των όποιων λαϊκών πεποιθήσεων για τους αρχαίους χρειάζεται να προσεχθεί: βασικές πηγές του Ν. Γ. Πολίτη για τις παραδόσεις περί αρχαιοτήτων και παλαιών Ελλήνων τις οποίες εκδίδει στη βιβλιοθήκη Μαρασλή το 1904 είναι τα κείμενα ξένων περιηγητών και ελληνοιστών. Αργότερα, όταν ο Ι. Θ. Κακριδής (1989: 9) συγκεντρώνει ξανά λαϊκές διηγήσεις για τις σχέσεις των νεότερων Ελλήνων με τους αρχαίους, αν και αναφέρεται στον «αυτούσιο λαϊκό λόγο», σε μεγάλο βαθμό στηρίζεται στις (συχνά διασκευασμένες) *Παραδόσεις* του Πολίτη όπως και σε κείμενα ξένων περιηγητών και ελληνοιστών του 19^{ου} αιώνα.

Η ΦΩΝΗ ΤΩΝ ΠΕΡΙΗΓΗΤΩΝ: ΔΕΙΣΙΔΑΙΜΟΝΙΑ ΚΑΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΦΑΝΤΑΣΙΑ

Στην πρώτη, κατά πως φαίνεται, νεωτερική περιγραφή των Καρυατίδων ως έμψυχων μορφών ο ρόλος της λογοτεχνικής φαντασίας είναι καθοριστικός. Παρατηρώντας το Ερέχθειο το 1794, λίγα μόλις χρόνια πριν τον ακρωτηριασμό του, ο σικελός συγγραφέας και οικονομικός στοχαστής Saverio Scrofani (1756-1835) μεταφέρει την εντύπωση της ζωντανίας και της κίνησης που του άσκησαν οι Κόρες:

On croirait même qu'elles succombent sous le poids, si le sourire n'était sur leurs lèvres. [...] Ces statues ont l'air d'être en mouvement: si vous les regardez, elles vous fixent et elles sont dangereuses, car elles ressemblent aux Grâces, si ce ne sont les Grâces mêmes. Il y a une heure que je les considère et que je passe de l'une à l'autre, et je ne puis me rassasier de les admirer. J'éprouve même un certain embarras que je ne puis définir. Quoique ces statues ne soient point mon ouvrage, j'appréhende pour la première fois le délire de Pygmalion. (Scrofani 1801: 2, 78)

Τα γυναικεία αγάλματα προκαλούν στο θεατή μια έντονη σωματική αντίδραση, η οποία ανακαλεί την πλήρη αισθητηριακή εμπειρία που δοκίμασε ο Πυγμαλίωνας στο αγκάλιασμα της ελεφάντινης Γαλάτειάς του.²¹ Σαγηνευμένος από την ομορφιά τους, ο περιηγητής τους αποδίδει μαγικές δυνάμεις και επικίνδυνες ιδιότητες. Το βλέμμα του Scrofani – βλέμμα προσδιορισμένο από τη γλώσσα του λογοτεχνικού μύθου και τη ρομαντική αναζήτηση για εμβάθυνση της φαντασιακής εμπειρίας – εμφανίζει μια αξιοπρόσεχτη αναλογία με τη ματιά του ντόπιου πληθυσμού όπως την περιγράφουν αργότερα, και σε διαφορετικά συμπραζόμενα, περιηγητές των Αθηνών: και αυτός αναγνωρίζει στις αγαλμάτινες κόρες τα σημάδια μιας μαγικής ζωής. Έναυσμα των κατοπινών αναφορών, όταν ο ακρωτηριασμός του Ερεχθείου από τον Έλγιν είχε ολοκληρωθεί, ήταν η περιηγητική περιέργεια για το θρύλο του θρήνου των Κορών, ο οποίος μας παραδίδεται από αρκετούς ταξιδιώτες που επισκέφθηκαν την Αθήνα στη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα.²² Παρά τις ιδεολογικές αποκλί-

21. Για τη λογοτεχνική υφή του *Viaggio in Grecia* (1799) βλ. Bufalini (1997). Για τον καθοριστικό ρόλο του περίφημου επεισοδίου των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου στην ενσώματη αντίληψη των αγαλμάτων και στην έννοια μιας απτικής γλυπτικής τέχνης (tactile sculpture) βλ. Hersey (2009: 95-97).

22. Σημειώνω τα κείμενα περιηγητών και συγγραφέων του 19^{ου} αιώνα στα οποία εμφανίζονται εκδοχές του «Θρήνου»: ορισμένα επανεκδόθηκαν και μεταφράστηκαν. Για τα περισσότερα από αυτά βασίστηκα στα στοιχεία που έχει συγκεντρώσει η Lesk (2004). Ενδέχεται να υπάρχουν και κάποια ακόμα: 1) Douglas (1813: 85-86). 2) Hughes (1820: 1, 259-60) (πβ. ²1830: 1, 260). 3) Williams (1820: 1, 307). (Ο θρήνος εμφανίζεται ως προσωπική του

σεις τους και τις υφολογικές διαφορές των κειμένων τους, οι ξένοι συγγραφείς προσδιορίζουν τη σχέση των ντόπιων κατοίκων με τους αρχαίους και τα έργα τους μέσα από μια οριενταλιστική οπτική, ως μια σχέση μη ορθολογική, προϊόν της πίστης σε δεισιδαιμονίες ή της ανατολίτικης αγάπης για το θαυμαστό ή, ακόμα, σε ευνοϊκότερες αναγνώσεις, ως εκδήλωση μιας ζωηρής ποιητικής φαντασίας κληρονομημένης από την αρχαιότητα.

Η οπτική είναι αποκαλυπτική της ηγεμονικής στάσης των ξένων περιηγητών απέναντι στον υλικό και συμβολικό τόπο που η Ευρώπη είχε ανακαλύψει ως μήτρα του πολιτισμού της και αναγάγει σε πολιτικό, αισθητικό και ηθικό πρότυπό της. Η διατήρηση της πολιτιστικής απόστασης από τους παραδοσιακούς πληθυσμούς περιοχών της Ανατολής όπου ήταν ορατό και από το αρχαίο μεγαλείο, είτε με όρους ειρωνικής υπεροχής είτε με όρους συμπαθητικής ευμένειας, πρόβαλε ως βαθύτερη και ουσιαστικότερη τη σύνδεση του ευρωπαϊκού υποκειμένου με την κλασική αρχαιότητα· η σχέση αυτή, σε αντιδιαστολή με την «αφελή» στάση των απλών κατοίκων, ήταν σφυρηλατημένη στο ουμανιστικό αίτημα της αρχαιογνωσίας, στην επιδίωξη της επιστημονικής μελέτης και αισθητικής εκτίμησης της κλασικής τέχνης και στη ρομαντική επιθυμία διανοητικής και ψυχικής μέθεξης στο αρχαίο πνεύμα. Κατ' επέκταση, μια τέτοια οπτική, ρητά ή υπόρρητα, ηθικοποιούσε και νομιμοποιούσε τα δικαιώματα της Ευρώπης επί των υλικών αρχαιοτήτων και την πρακτική της φυγάδευσης κάποιων από αυτά.

Η πρώτη γραπτή μαρτυρία της παράδοσης του «Θρήνου των Καρυατίδων» περιέχεται στο *An Essay on Certain Points of Resemblance between the Ancient and Modern Greeks* του Frederick Sylvester North Douglas (1791-1819). Το βιβλίο που δημοσιεύθηκε το 1813, μεταφέρει τις εντυπώσεις του ταξιδιού που έκανε λίγο νωρίτερα ο βρετανός κλασικιστής σε περιοχές της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Συνομιλώντας με τη βυρωνική θέαση της νέας Ελλάδας, ο Douglas αναζητά και εντοπίζει συνάφειες στα ήθη και τις παραδόσεις μεταξύ αρχαίων και νέων Ελλήνων, επιμένοντας σε στοιχεία λατρευτικής συνέχειας· θεωρεί, ωστόσο, τους Οθωμανούς συνεπέστερους αφηγητές των αρχαίων μυθολογικών πα-

εντύπωση: «Only four of the caryatides now remain, and these are greatly injured, and seem as if they mourned the loss of their companion»· 4) Dupré (1825, 2009: 36)· 5) Giffard (1837: 163)· 6) Buchon (1843: 68-69)· 7) Latour ([1847]: 188)· 8) De Vere (1850: 1, 91-92)· 9) Laborde (1854: 1, 6, σημ.)· 10) Gervinus (1863: 1, 117), και 11) Bremer (1863: 1, 9, σημ.)

ραδόσεων.²³ Στα συμφραζόμενα αυτά μεταφέρει τα όσα άκουσε από «τον αγράμματο υπηρέτη» του Δισδάρη των Αθηνών για τα βογγητά των Καρυατίδων που έχασαν την αδελφή τους. Τη λαϊκή αντίληψη των γυναικείων αγαλμάτων ως έμψυχων όντων προβάλλει και η ονομασία «χορίτζια» που φέρει τα ίχνη της αρχαίας ονομασίας «Κόραι».²⁴ Στη διαμόρφωσή της θα πρέπει να συνέβαλε, πέρα από την ανθρωπίνη μορφή τους, η σύνθετη πλαστικότητα τους που συνδύαζε την ορχηστρική κίνηση με την ευθυτενή ακινησία:

An illiterate servant of the Disdar of Athens, observing that I expressed to the friend who accompanied me the admiration with which the beautiful Caryatides of the Pandroseum inspire the most unscientific, while I, perhaps, at the same time, discovered the regret it is as impossible not to feel for the bad taste that has removed one of them, turned round, and assured me, that when the other *χορίτζια* (girls) had lost their sister, they manifested their affliction by filling the air at the close of the evening with the most mournful sighs and lamentations, that he himself had often heard their complaints, and never without being so much affected as to be obliged to leave the citadel till they had ceased; and that the ravished sister was not deaf to their voice, but astonished the lower town, where she was placed, by answering in the same lamentable tones. What a subject for Bion, or for Ovid! and though we may be allowed to doubt the veracity of the Disdarli, we cannot refuse to acknowledge that the Athenians are not indifferent, as has been sometimes represented [στο (W. R. Hamilton), *Memorandum on the Subject of the Earl of Elgin's Pursuits in Greece, 1811*], to the wonders that ornament their city. (Douglas 1813: 85-86)

Με βάση την περιγραφή του νεαρού αποφοίτου της Οξφόρδης και μέτεπειτα πολιτικού, η σχέση του απαίδευτου υπηρέτη με τα αγάλματα του Ερεχθείου συνιστά μια μορφή αισθητηριακής και ψυχικής επικοινωνίας αφού όχι μόνο ακούει τις οιμωγές τους αλλά ταραάζεται στο σημείο που εγκαταλείπει για λίγο την Ακρόπολη. Πράγματι, η αφήγησή του είναι αποκαλυπτική της συναισθηματικής σύνδεσης των απλών κατοί-

23. Βλ. Douglas (1813: 84): «I have had occasion already to mention that the Turks have retained in many places the tales of former days with more constancy than the Christians, which may perhaps be owing in some degree to their love of idle conversation, and their oriental fondness for the marvelous». Πβ. Lesk (2004: 557-58).

24. Η αναλογία αυτή είχε ερμηνευθεί από προγενέστερο ταξιδιώτη, τον αρχιτέκτονα William Wilkins (1778-1839), ως αξιοθαύμαστη ένδειξη της συνέχειας μεταξύ αρχαίων και νεότερων Ελλήνων: «In the Athenian inscription relating to this temple, they are termed Κοραί, and it is singular they are still called by the modern Greeks by a word of similar import, Κορίτζια» (1816: 141).

κων της Αθήνας με το οικοδόμημα του Ερεχθείου καθώς και της αναγνώρισης ενός άχρονου δαιμονικού κόσμου που συνυπάρχει με το ιστορικό τους παρόν. Η πίστη αυτή σκιαγραφείται και από άλλους ταξιδιώτες: έτσι για παράδειγμα ο μετέπειτα κληρικός Thomas Smart Hughes (1786-1847) εξηγεί στους αναγνώστες του ότι:

These figures [Caryatides] are supposed by many Turks and Greeks to be living beings under the influence of enchantment, and the story still obtains credit that one of them which Lord Elgin removed from its place into the lower city, uttered the most doleful cries throughout the night, which were answered by a lamentation in concert from its sisters in the acropolis. (Hughes 1820: 259-60)²⁵

Από μια φρουδική οπτική, θα έλεγε κανείς ότι η συναισθηματική συμμετοχή των κατοίκων στο θρήνο υποδηλώνει την ταύτισή τους με το αντικείμενο της απώλειας –το αρπαγμένο «κορίτσι»– και μεταφέρει την αντίδρασή τους στη δυτική ηγεμονική συμπεριφορά. Με ανάλογους όρους έχει ερμηνεύσει ο Γιώργος Τόλιας, στο πλαίσιο της ανάλυσής του στην οποία αναφέρθηκα παραπάνω, τη μαρτυρία του Edward Daniel Clarke (1769-1822) για το δάκρυ που κύλησε στο πρόσωπο του Δισδάρη των Αθηνών όταν είδε να θρυσματίζεται μία από τις αριστουργηματικές μετόπες του Παρθενώνα, που αδέξια προσπαθούσαν να κατεβάσουν τα συνεργεία του Έλγιν: «Το δάκρυ του ήταν ταυτόχρονα για την καταστροφή του ναού, για τη βάνουση παρουσία ξένων σε έναν χώρο πίστης και εξουσίας και –ενστικτωδώς– για το τέλος της οθωμανικής τάξης όπως την ήξερε» (2012: 99).²⁶

Αλλά στο σημείο αυτό, και πριν προχωρήσουμε, είναι σκόπιμο να εξετάσουμε συστηματικότερα το μοτίβο των «δακρύων» στην Ακρόπολη, προκειμένου να αναδειχθεί το πλέγμα των διακειμενικών συναρτήσεων που διαμορφώνουν το θρύλο για το θρήνο των αγαλμάτων.

25. Ο Hughes, ο οποίος ταξιδεύει στην Ελλάδα το 1813, τη χρονιά δηλαδή που κυκλοφορεί το πόνημα του Douglas, αντλεί από αυτό, όπως επισημαίνει η Lesk (2004: 562).

26. Ενδιαφέρον έχει το πολύ παλαιότερο σχόλιο ορθολογιστή κριτικού που αν και αντιμετώπιζε ειρωνικά τη «λαϊκή» πίστη στο θρήνο, τη συνέδεε με το συναίσθημα αδυναμίας των ντόπιων απέναντι στην ξένη εξουσία: «Au moment où le Disdar même pleurerait, nous-nous admettre que les Caryatides restaient impassibles? Mais leur lamentations, le vent les emportait cette fois-ci au loin!» (Mavroudis 1914: 479. Ευχαριστώ τον Λάμπρο Βαρελά για την υπόδειξη του δημοσιεύματος). Σχετικά με το περιστατικό, το οποίο τοποθετείται στα 1801, βλ. Clarke (1814: 483-84).

Αξίζει να προσέξουμε ότι αν και η έγνοια των ντόπιων για το Ερέθιο σημειώνεται από τη στιγμή που γίνεται λόγος για αφαίρεσή του,²⁷ η πρώτη αυτή περιηγητική μαρτυρία της λαϊκής αφήγησης για τα βογητά των κοριτσιών καταγράφεται μία δεκαετία μετά τη βίαιη απόσπαση της Κόρης από τον αρχαίο ναό. Εν τω μεταξύ, ο Κοραής είχε διακηρύξει το δικαίωμα της ιδιοκτησίας των Ελλήνων στα κατάλοιπα των προγόνων τους (1807)²⁸ ενώ στην Αγγλία είχε κορυφωθεί η δημόσια κατακραυγή κατά της ανιέρης λεηλασίας των μνημείων της Ακρόπολης από τα συνεργεία του Έλγιν, με οξύτερη έκφασή της τους περίφημους στίχους από το δεύτερο κάντο του *Childe Harold's Pilgrimage, A Romaunt*. Το βυρωνικό ποίημα δημοσιεύθηκε έναν μόλις χρόνο πριν το δοκίμιο του Douglas, τον Μάρτιο του 1812. Από την πρώτη στιγμή της κυκλοφορίας του σημείωσε πρωτοφανή επιτυχία, ενώ ο δηκτικός έλεγχος του Έλγιν από τον ποιητή πυροδότησε νέες συζητήσεις γύρω από το ζήτημα των μαρμάρων.²⁹ Ο Βύρων ενσωμάτωσε στις σημειώσεις του ποιήματος την ιστορία των δακρύων του Δισδάρη που του κοινοποίησε ο Edward Daniel Clarke (1769-1822) στη διάρκεια της αλληλογραφίας τους, ενώ ο καθηγητής της ορυκτολογίας του Cambridge δεν παρέλειψε να διανθίσει με βυρωνικούς στίχους τη μεταγενέστερη έκδοση των ταξιδιωτικών του σημειώσεων.³⁰ Το σημαντικότερο όμως είναι ότι ο Βύρων καθόρισε, αν δεν την εγκαινίασε όπως αποφαίνεται η Mary Beard, την παράδοση των υποχρεωτικών δακρύων στην Ακρόπολη για την τραγική της ερείπωση (2010: 11 και 15). Παραθέτω τους σχετικούς στίχους:

*Cold is the heart, fair Greece! that looks on thee,
Nor feels as lovers o'er the dust they lov'd;*

27. Βλ. την αρνητική αντίδραση του ιταλού τοπιογράφου Giovanni Battista Lusieri, πράκτορα του Έλγιν, στην αρχική επιθυμία του για αφαίρεση ολόκληρης της νότιας πρόστασης: «Without a special firman it is impossible to take away the last [the Pandroseum]. The Turks and the Greeks are extremely attached to it, and there were murmurs when Mr. Hunt asked for it» («Lusieri to Elgin», 11 Ιαν. 1802, στο: Hunt and Smith 1916: 209). Πβ. Γεννάδιος (1997: 18 και 136). Ο Γεννάδιος ερμηνεύει την απάντηση του Lusieri ως διάψευση του ισχυρισμού ότι οι ντόπιοι, και μάλιστα οι Έλληνες, αδιαφορούσαν για τις αρχαιότητες.

28. Βλ. Τόλιας (2012: 102-03). Ο Douglas (1813: 77-79) γνωρίζει το έργο του Κοραή και εκθειάζει τη συμβολή του στην πνευματική αναγέννηση των Ελλήνων.

29. Βλ. St. Clair (1998: 183-84). Για την επιτυχία του έργου βλ. επίσης τα σχόλια του επιμελητή στην έκδοση του *Childe Harold's Pilgrimage* (Byron 1980: 269).

30. Βλ. Byron (1980: 191-92), σημ. του ποιητή στο Canto II, στ. 107-08 (από τη δεύτερη έκδοση [Απρ. 1812] και εξής). Αναλυτικότερα St. Clair (1998: 190). Επίσης Clarke (1814: 485, σημ.), όπου και αναφορά στο ανεκδοτολογικό επεισόδιο των δακρύων που έχυσε η φημισμένη δραματική ηθοποιός Sarah Siddons (1755-1831) στο θέαμα των γλυπτών της συλλογής του Έλγιν· πβ. Hitchens (1987: 50-51).

*Dull is the eye that will not weep to see
Thy walls defac'd, thy mouldering shrines remov'd
By British hands, which it had best behov'd
To guard those relics ne'er to be restor'd.
Curst be the hour when from their isle they rov'd,
And once again thy hapless bosom gor'd,
And snatch'd thy shrinking Gods to northern climes abhorr'd!*

(Lord Byron 1980: 49, στ. 127-35)³¹

Τα δάκρυα των ταξιδιωτών στην Ακρόπολη εξελίσσονται σε μανιέρα: τη σατίρισε με μαεστρία ο Σουρής στο τέλος του 19^{ου} αιώνα, με (αναπάντεχα επίκαιρη) συνείδηση της αξίας των αρχαίων υλικών στη χρηματική οικονομία:

*Ένας σκαρτάδος Βρεττανός προχθές ανέβη μόνος
απάνω 'στην Ακρόπολι τη δόξα μας να 'δή,
κι' όσο τας στήλας έβλεπε του θείου Παρθενώνος,
εσυγκινείτο κι' έκλαιε σαν το μωρό παιδί.
Τον έπιασε ντελίριο, τον έσφιξ' η καρδιά του,
κι' εστάλαξαν 'στα μάρμαρα ζεστά τα δάκρυά του.*

[...]

*Κι' αν έχης όρεξι να κλαις με όλη την καρδιά σου,
γι' άψυχα μάρμαρα μην κλαις και για παληά κεφάλια,
τα ζωντανά αγάλματα για κύτταξε 'μπροστά σου,
κι' εμάς να κλάψης, Βρεττανέ, και τα κακά μας χάλια.
Τα πύρινά σου δάκρυα για 'μας δεν παν χαμένα...
ω! κλάψε για τους Έλληνας, μα κλάψε και για 'μένα.*

*Και στείλε 'στη Βικτώρια άλλο καινούριο γράμμα,
και πες της για το χάλι μας και την κακή μας μοίρα,
και παρακάλει την και συ με πόνο και με κλάμμα
να στείλη αντί μάρμαρα κανένα κιούπι λίρα,
κανένα παληοκάνονο, κανένα παληοστόλο,
κι' αν το θέλη, της χαρίζουμε τον Παρθενώνα όλο.*

(Σουρής 1883)

Η λαϊκή αφήγηση που αναδιηγείται ο Douglas για τα δάκρυα των αγαλμάτων και επαναλαμβάνουν μεταγενέστεροι (ξένοι και έλληνες) συγγραφείς μοιάζει, λοιπόν, να είναι ήδη προσδιορισμένη από τη νέα πρόσληψη της υλικής αρχαιότητας που αναπτύσσεται στις αρχές του 19^{ου}

31. Πβ. «What! shall it e'er be said by British tongue, /Albion was happy in Athena's tears?» (Lord Byron 1980: 48, στ. 109-10).

αίωνα. Συγκεκριμένα, στο κλίμα της ρομαντικής λατρείας του φυσικού τοπίου και στο πλαίσιο των αντιδράσεων που πυροδοτεί το ζήτημα των «Ελγινείων» με αποκορύφωμα τη βυρωνική καταδίκη, καλλιεργείται η έννοια της εντοπιότητας των αρχαιοτήτων και αναπτύσσονται επιχειρήματα υπέρ της μελέτης και αισθητικής απόλαυσης των μνημείων στην ολότητά τους, την ιστορική τους κατάσταση και εντός του φυσικού τους περιβάλλοντος. Παράλληλα τίθεται το ζήτημα των φυσικών δικαιούχων τους.³² Ο Douglas συμεριζόταν την άποψη ότι ο ακρωτηριασμός μνημείων, τα οποία διατηρούνταν σε τέλεια κατάσταση, όπως το Ερέχθειο, δεν εξυπηρετούσε ούτε αισθητικούς ούτε επιστημονικούς σκοπούς. Αντίθετα θεωρούσε ότι η μεταφορά των αρχαιοτήτων στην Αγγλία στερούσε από το ξένο κοινό την εμπειρία μιας εντελούς οπτασίας του αρχαίου κόσμου και από τους νεότερους Έλληνες τα απτά παραδείγματα ενός ανυπέρβλητου πολιτισμικού κατορθώματος καθώς και κέρδη από τις επισκέψεις των ταξιδιωτών.³³

Είναι αξιοσημείωτο ότι για ορισμένους ταξιδιώτες η αρπαγή της Καρυάτιδας αποτελούσε το πιο προσβλητικό πλήγμα που έφερε η αρχαιοθηρική δράση του Έλγιν στο σώμα της αρχαίας τέχνης. Η πρόχειρη υποκατάστασή της με μια τούβλινη κολόνα υπογράμμιζε οπτικά τη βία που ασκήθηκε πάνω στον κομψό ναό και ενίσχυσε την κατακραυγή κατά της ύβρεως του άγγλου πρέσβη. Η «ατιμωτική κολόνα» κατά την έκφραση του Edward Dodwell (1767-1832),³⁴ που συμπλήρωνε πρόχειρα το χάσμα στο αρχιτεκτονικό σύνολο, αναδείκνυε τόσο τη μορφική ομοιογένεια των γυναικείων αγαλμάτων, που υποστασιοποιούνταν ως «αδελφές», όσο και την τεκτονική λειτουργία τους στη στήριξη του ναού· έτσι ενέτεινε οπτικά το αίσθημα μιας ανίερης λεηλασίας. Στα συμφραζόμενα αυτά, η απόσταση που χωρίζει τα βυρωνικά δάκρυα και την περιηγητι-

32. Για τα ζητήματα αυτά βλ. Τόλιας (2012).

33. Βλ. Douglas (1814: 86-89, εκτενής σημείωση). Η κριτική θεωρεί ότι η στάση του Douglas αποτελεί μάλλον εξαίρεση στην κυρίαρχη άποψη των ξένων ταξιδιωτών για την απάθεια των Ελλήνων στην εξαγωγή των αρχαιοτήτων. Βλ. σχετικά Τόλιας (1996: 30) και Ματθαίου (2012: 24).

34. B. Dodwell (1819: 1, 353): «an ill-built pilaster» και 354: «the disgraceful substituted pilaster». Η εντύπωση της αισθητικής δυσαρμονίας, η οποία αποτυπώνεται σε σχέδια του Dodwell και του τοπιογράφου Simone Pomardi (βλ. «Erechtheion», έναντι σ. 346), ο οποίος τον συνόδευε στο ταξίδι του, σχολιάζεται και από άλλους περιηγητές. Βλ. αναλυτικότερα Lesk (2004: 545-46, 552-53, 556-57 και 565): η ίδια καταλήγει ότι στις δύο πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα, αφετηρία της κριτικής των περισσότερων ταξιδιωτών κατά του Έλγιν ήταν η αρπαγή της κόρης του Ερεχθείου και όχι η αφαίρεση των γλυπτών του Παρθενώνα (604).

κή θλίψη για τις κατεστραμμένες αρχαιότητες από τα δάκρυα των αγαλμάτων της λαϊκής αφήγησης δεν φαίνεται να είναι τόσο μεγάλη.

Αξίζει, ακόμα, να παρατηρήσουμε ότι σε αρκετά περιηγητικά κείμενα είναι αισθητές οι παρεμβάσεις μιας λογοτεχνικά ασκημένης ματιάς και γλώσσας στην αναπαραγωγή του λαϊκού λόγου. Ο Douglas, μολονότι δυσπιστεί στα λεγόμενα του αμόρφωτου υπηρέτη, αναγνωρίζει τη λογοτεχνική αξία της ιστορίας του: «What a subject for Bion, or for Ovid!» Η αναφώνηση μάς επιτρέπει να υποπτευθούμε τη διαμεσολάβηση μιας δικής του ποιητικής επεξεργασίας. Συγκρίνοντας, πάντως, την ποιητική φαντασία των νεότερων κατοίκων του τόπου με την αρχαία, υπαινίσσεται την ύπαρξη μιας εσωτερικής συνάφειας. Μεταγενέστεροι ταξιδιώτες προσεγγίζουν την αναλογία μέσα από το πρίσμα της θεωρίας της εντοπιότητας του πολιτισμού, βλέποντας την ποιητική φαντασία ως ένα στοιχείο που τρέφει διαχρονικά ο ελληνικός τόπος.³⁵

Η διερώτηση για τις ίδιες τις απαρχές του θρύλου, ακόμα και αν μπορούσε να απαντηθεί, συνιστά «une question mal posée». Αυτό που μας υποδεικνύει η γλαφυρή αναμετάδοση της αφήγησης για το κλάμα των Κορών του Ερεχθείου, είναι η μορφοποίηση των όποιων ιχνών της «θαγενούς» αρχαιολογίας από την ευρωπαϊκή θέαση. Αφενός, επειδή η καταγεγραμμένη αφήγηση είναι αναπόφευκτα εμποτισμένη από τη γλώσσα του ευρωπαϊκού υποκειμένου που την αναπαράγει. Αφετέρου, γιατί είναι πιθανόν τα στοιχεία του προνεωτερικού θυμικού (το δέος του ντόπιου πληθυσμού απέναντι στα αρχαία μνημεία της Ακρόπολης και η συναισθηματική πρόσδεση με αυτά), όπως τα χωνεύει η αφήγηση για το θρήνο, να είχαν ήδη προσδιοριστεί από τις αισθητικές εκτιμήσεις, τις δακρύβρεχτες εκδηλώσεις και τις απτικές εμπειρίες των ξένων φιλάρχαιων³⁶ όπως και από τις αντιδράσεις τους κατά της καταστροφής που

35. Βλ. π.χ. Dupré (2009: 36): «Les Grecs, dont l'imagination est toujours vive, disaient qu'on entendait alors des gémissements pendant la nuit, et que ces soeurs, réunies depuis tant de siècles, pleuraient leur separation»· Laborde (1854: 1, 6, σημ.): «des inventions [...] qui répondent au sentiment poétique et à l'amour du merveilleux toujours inépuisable en Grèce»· De Vere (1850: 1, 92): «The legend at least proves that the Athenians have not wholly lost that poetic spirit which called temples and statues into existence when they slept in the quarries of Pentelicus», και Bremer (1863: 9, σημ.): «The genius of poesy lives still amongst the ruins of Athens». Στο πλαίσιο των ελληνοκεντρικών θεάσεων της δεκαετίας του 1930, η ποιητικότητα της παράδοσης ανάγεται από τον Ιωάννη Γεννάδιο (1997) σε τεκμήριο εθνικής συνείδησης και ιδιοπροσωπίας και εμφανίζεται ως δείγμα της συνάφειας του νεότερου με το αρχαίο πνεύμα. Βλ. παρακάτω σημ. 42.

36. Βλ., π.χ., το «χάδι» στον λαϊμό των Καρυατίδων που περιγράφει ο Clarke (1814: 500).

προξένησε ο Έλγιν. Η απόφαση του Douglas, στο τέλος της αφήγησής του, ότι ο ευρωπαϊκός θαυμασμός των αθηναϊκών μνημείων τροφοδοτούσε την εκτίμησή τους από τους Έλληνες ως μέρος της πολιτισμικής παρουσίας τους, παρόλη την υπεροψία της, μαρτυρά την επίδραση της ευρωπαϊκής στη γηγενή ματιά.³⁷

Ο ΛΟΓΟΣ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΛΑΟΓΡΑΦΙΑΣ: 1850-1890

Τα πράγματα αποκτούν μεγαλύτερο ενδιαφέρον μόλις στραφούμε στις αποδελτιώσεις της παράδοσης από Έλληνες λογίους, οι οποίες φαίνεται ότι ξεκινούν στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, όταν, αφενός, ο θρύλος για τις οδυρόμενες Κόρες έχει αναδειχθεί σε τόπο της περιηγητικής γραμματείας και, αφετέρου, έχει ωριμάσει το αφήγημα της συνέχειας αρχαίων και νεότερων Ελλήνων. Τις συναντάμε αρχικά σε κείμενα του Κυριακού Πιττάκη και του Νικόλαου Πολίτη – με άλλα λόγια στη γραφή εκπροσώπων των σύστοιχων πεδίων της αρχαιολογίας και της λαογραφίας στα οποία δοκιμάζεται το αφήγημα της αδιάσπαστης εθνικής συνέχειας.

Η πρώτη αναφορά εντοπίζεται σε σημείωση του Κυριακού Πιττάκη στην *Αρχαιολογική Εφημερίδα* του 1856. Και παρόλο που βρισκόμαστε στην καθοριστική για τη θεμελίωση του αφηγήματος της ελληνορθόδοξης ταυτότητας του έθνους δεκαετία του 1850, ο ντόπιος αρχαιολόγος αποδίδει εμφιατικά, και αποκλειστικά, την υπερφυσική διήγηση στον οθωμανικό πληθυσμό των Αθηνών:

Η ιδέα αυτή [της διαδόσεως κακών και θανατηφόρων νόσων] έσωσεν έν άγαλμα των εν τω Ερεχθείω κορών, όπερ μετά την αρπαγήν του Κόμητος Έλγιν (ός μετέφερε μίαν των κορών τούτων) Κάμπελλ τις ήλθεν, ίνα αγοράση την προς νότον παρ' αυτήν ισταμένην, οι Τούρκοι και αι Τούρκισσαι, κάτοικοι τότε της Ακροπόλεως, επανέστησαν λέγοντες μη δόσωμεν αυτήν, διότι ότε την πρώτην ο Έλγιν απέσπασε, δι' αρκετάς νύκτας ηκούσαμεν αυτάς οδυρωμένας και θρηνωδώς κραυγάζουσας, την αδελφήν μας, την αδελφήν μας θέλομεν. Ταυτό τούτο συνέβη και κατά το 1836, ότε τον Πύργον του Κυρρήστου (ναός των ανέμων κοινώς) εκαθάρισα, συμβάντος μετ' ολίγον σφοδρού ανέμου, Τούρκος τις, Ρήγας καλούμενος,

37. «the number of travelers who are constantly admiring them have infused into the Greeks a very just sense of the importance of their possessions» (Douglas 1813: 87, σημ.). Πβ. την παρατήρηση του St. Clair (1998: 189) ότι οι ιστορίες που έλεγαν οι ντόπιοι στους ξένους ταξιδιώτες πιθανώς αντλούσαν από αφηγήσεις προηγούμενων περιηγητών. Επίσης, πιο πρόσφατα, τη σημείωση του Χαμηλάκη ότι οι ξένοι ταξιδιώτες και ο «δυτικός ελληνισμός» αναμφίβολα «influenced and shaped this native archaeology» (Hamilakis 2009: 21).

ευρεθείς εν Αθήναις είπε τούτο συμβαίνει, διότι ο Έφορος των Αρχαιοτήτων, σκάπτων περί τον Πύργον των ανέμων απέλυσε τους εκεί συνδεδεμένους αέρας. [...] Τοιαύται ιδέαι έσωσαν τας Αρχαιότητας κατά το μάλλον και ήττον. ([Πιττάκης] 1856)³⁸

Υιοθετώντας το οριενταλιστικό ευρωπαϊκό βλέμμα, ο Πιττάκης διαχωρίζει τον οθωμανικό από τον ελληνικό πληθυσμό της Αθήνας περιγράφοντας τους τούρκους κατοίκους ως φορείς δεισιδαιμονικών αντιλήψεων. Μέσα από μια ζυγιασμένη ρητορική που επαναδιαπραγματεύεται τις πολιτισμικές διακρίσεις που καλλιεργούσε ο περιηγητικός λόγος, ο Πιττάκης αφενός απέδιδε την προστασία της αρχαίας κληρονομιάς στην ευεργετική αφέλεια των απλών Τούρκων, αφετέρου αναβίβαζε το πεπαιδευμένο ελληνικό στοιχείο –το οποίο εκπροσωπούσε–, στη θέση υπεροχής του ευρωπαϊκού αρχαιομαθούς υποκειμένου.

Δεκαπέντε περίπου χρόνια αργότερα, το 1871, ο θρύλος καταγράφεται ξανά σε μια άλλη σημείωση, αυτή τη φορά από το χέρι του Νικόλαου Πολίτη. Στο περι «στοιχειών» κεφάλαιο του πρώτου τόμου της *Νεοελληνικής μυθολογίας*, ο Πολίτης αναπαράγει σε καθαρεύουσα γλώσσα την παράδοση για τα δάκρυα των «Καρυατίδων», υιοθετώντας έτσι και την καθιερωμένη στη Δύση ονομασία τους. Αν και για λόγους εγκυρότητας παραπέμπει στον Jean Alexandre Buchon (1791-1849), η σημείωσή του απέχει σε αρκετά σημεία από το κείμενο του φιλελεύθερου γάλλου λογίου. Επιπλέον, παρακάμπει μια λεπτή σημασιολογική μετακίνηση που αυτός είχε επιφέρει στο μοτίβο των δακρύων: γράφοντας μια περίπου δεκαετία μετά την ίδρυση του ελληνικού βασιλείου και από γαλλική οπτική γωνία, ο Buchon υπογράμμισε τη δραστική ενέργεια (agency) του θρήνου των αγαλμάτων, μετατρέποντάς τα από σύμβολα ευπάθειας σε σύμβολα αντίστασης ενάντια στην ιεροσουλία των Βρετανών και των «τούρκων» συνεργών τους.³⁹

Η συμβολική αυτή θα βρει συνέχεια στη δεύτερη καταγραφή του «Θρήνου» από τον Πολίτη στις *Παραδόσεις* του 1904. Εκεί, με τίτλο «Οι

38. Για την απόδοση της παράδοσης στις μουσουλμανικές, και μάλιστα γυναικείες, δεισιδαιμονίες βλ. αργότερα Mavroudis (1914: 477).

39. Βλ. Buchon (1843: 69): «À ce son les Turcs effrayés crurent reconnaître la voix des *jeunes filles (ai kora)* qui gémissaient sur la perte de leur soeurs, et qui se défendaient contre le sacrilège par leurs plaintes et leurs soupirs». Ως ένδειξη ιθαγενούς αντίστασης μπορεί να διαβαστούν τα όσα καταθέτει άλλος περιηγητής για την αντίδραση των ντόπιων στο ομοίωμα της Καρυατίδας που έστειλε ο Έλγιν για να υποκαταστήσει την προσβλητική κολόνα: το θεώρησαν ως το αυθεντικό άγαλμα που επέστρεψε «γιατί δεν μπορούσαν να το κάνουν να σταθεί όρθιο στην Αγγλία» (βλ. παραπομπή του St. Clair 1998: 258, στο ανέκδοτο *Journal of a Tour in Egypt, Palestine and Greece in 1819* του Αιδεσιμότατου Robert Master).

κόραις του Κάστρου», ο θρύλος για τις κραυγές των αγαλμάτων που αποτρέπουν τους τούρκους συνεργούς τους Έλγιν να ολοκληρώσουν τη βεβήλωση του Ερεχθείου αποδελτιώνεται επίσημα ως ελληνική λαϊκή παράδοση, σε γλώσσα που μιμείται το λαλούμενο ιδίωμα, αν και οι παραπομπές τεκμηρίωσης στα βιβλία των Douglas, Buchon, και Laborde μαρτυρούν την εμπλοκή του λόγου του λαογράφου και των ξένων λογίων στη διαμόρφωση του κειμένου.⁴⁰

Στην προγενέστερη όμως καταγραφή του 1871, η περιγραφή των οδυρόμενων κατοίκων υπέβαλλε το αίσθημα αδυναμίας τους:

Εις πολλά μέρη της Ελλάδος, όπου διετηρήθησαν αγάλματα ή άλλα αρχαία μνημεία, ο λαός τρέφει δεισιδαίμονα προς αυτά σεβασμόν, κληροδοτηθέντα πασιφανώς αυτώ υπό της αρχαιότητος. Γνωστή η ιστορία των κατά την αρπαγήν των Καρυατίδων εκ του ιερού της Πανδρόσου υπό του λόρδου Έλγιν. Οι κάτοικοι των Αθηνών μετά δακρύων διεμαρτύροντο κατά της αρπαγής ταύτης, διότι αι Καρυάτιδες εθεωρούντο ως προστάτιδες της πόλεως· και ότε ο Άγγλος έφυγε φέρων μεθ' εαυτού την μίαν των Καρυατίδων, εμυθολόγουν ότι αι λοιπαί αδελφαί της έχυσαν δάκρυα πικρά τω χωρισμώ τούτω. (Πολίτης 1871: 140, σημ.)

Μέσα από το ιδεολογικό πρίσμα της *Νεοελληνικής μυθολογίας* ο θρύλος αναδεικνυόταν ως μια ακόμα παγανιστική δοξασία κληροδοτημένη από την αρχαιότητα: η πίστη των Αθηναίων –οι οποίοι, εδώ, ταυτίζονται υπόρρητα με τους Έλληνες– στην έμψυχη οντότητα των αγαλμάτων καταξιωνόταν ως τεκμήριο της αρραγούς σύνδεσης του αρχαίου παρελθόντος με το παρόν, ως μία ακόμα έκφανση της «ομοιότητας του βίου» (Πολίτης 1871: β') του νεότερου ελληνισμού με αυτόν των αρχαίων προγόνων του και ένδειξη διατήρησης της ταυτότητάς του. Με αυτόν τον τρόπο, ο Πολίτης ανασκεύαζε τους ισχυρισμούς του Fallmerayer περί σλαβικής καταγωγής των κατοίκων της Ελλάδας και τοποθετούσε το εθνικό υποκείμενο, αυτήν τη φορά τον απλό λαό, στην οδό που οδηγούσε προς τη δυτικοευρωπαϊκή κοινωνία πολιτισμού.

Στο παράδειγμα του «Θρήνου», παρά τις διαφορετικές μεταφράσεις τους, ο λαογράφος διασταυρώνεται με τον αρχαιολόγο⁴¹ καθώς και οι

40. Βλ. «Οι κόραις του Κάστρου (Αθήναι)», στο: Πολίτης (1904): 1, 72-73 (αρ. 136) και 2, 755- πβ. Κακριδής (1989: 39-40, αρ. 71). Τα μεθοδολογικά παραπτώματα της αντιγραφής έμμεσων πηγών και της σύμπραξης του συλλέκτη στην απόδοση των παραδόσεων είχαν επισύρει την κριτική του Δ. Καμπούρογλου (βλ. παρακάτω, σημ. 54).

41. Για τη συνάφεια αρχαιολογίας και λαογραφίας και τους στόχους της πρώτης μελέτης του Πολίτη βλ. Κυριακίδου-Νέστορος (1986: 91-92 και 96-97). Επίσης Herzfeld (1986: 10-11 και 100).

δύο αντιδρούν στο οριενταλιστικό βλέμμα: οι αφηγήσεις του Πιττάκη και του Πολίτη διορθώνουν την ευρωπαϊκή ανάγνωση στο σημείο ακριβώς που υπογράμμιζε αδιακρίτως τη θρησκόληπτη δεισιδαιμονία των ντόπιων (Τούρκων και Ελλήνων) ως δείγμα πνευματικής υπανάπτυξης. Με τον τρόπο αυτό επιχειρούν να χειραφετήσουν τον προσδιορισμό της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας, αναπλασιάζοντας ο πρώτος, και μεθερμηνεύοντας ο δεύτερος, την ίδια την έννοια της πολιτισμικής καυστέρησης.

Φαίνεται, πάντως, ότι έως και τη δεκαετία του 1880, ο επίσημος αρχειολογικός και λαογραφικός λόγος δεν ενσωματώνουν τη συγκεκριμένη αφήγηση στο εθνικό αφήγημα ως «απόδειξη της ζώσας συνειδησης των κατοίκων του τόπου ότι ήταν απόγονοι των αρχαίων Ελλήνων και οι φύλακες της κληρονομιάς τους» (Χαμηλάκης 2012: 284). Ο Πολίτης υπογραμμίζει βέβαια το σεβασμό του «λαού» προς τα αρχαία αλλά τον αποδίδει στην επιβίωση αρχαιοελληνικών θρησκευτικών αντιλήψεων και όχι σε συνειδηση της κληρονομιάς των αρχαιοτήτων. Η διαφορά είναι λεπτή αλλά σημαίνουσα. Αξίζει, επιπλέον, να προσέξουμε και τη «μακράν πάσης [...] δημοκοπικής αρχαιομανίας», συγκαταβατική απέναντι στον Έλγιν, στάση την οποία κρατάει ο Αντώνιος Μηλιαράκης στην εκτενή πραγματεία του για το ζήτημα των υφαρπαγμένων αρχαιοτήτων. Η πραγματεία δημοσιεύθηκε το 1888 στην *Εστία*, το σημαντικότερο, και συνδεδεμένο με τον Πολίτη, φιλολογικό περιοδικό της περιόδου αυτής· ωστόσο, αρκετές από τις απόψεις του ιστορικού παρασιωπήθηκαν τα επόμενα χρόνια καθώς δεν υπηρετούσαν το εθνικό αρχαιολογικό αφήγημα. Πιο συγκεκριμένα, στην προσπάθειά του να διασκεδάσει εν μέρει τους ισχυρισμούς του Έλγιν (στο Υπόμνημα που συνέταξε για λογαριασμό του ο γραμματέας του William Hamilton, 1777-1859) αλλά και των περιηγητών για την αδράνεια ή και τη συνέργεια των κατοίκων στο έργο της αρπαγής, ο Μηλιαράκης επικαλείται την αδυναμία των ευάριθμων αθηναίων λογίων να αντισταθούν στον παντοδύναμο Λόρδο και αποφαίνεται ότι δεν τους

υπεβοήθει το πολύ αγροίκον πλήθος των Αθηναίων, όπερ εν παχυλή αμαθία διατελούν ον μετ' απαθείας προσέβλεπεν εις τα τελούμενα. Βεβαίως ησθάνετο και το πλήθος τούτο ότι μεγάλη τις αξία ενεκρύπτετο εις τους αρχαίους εκείνους λίθους, και ότι υπερφυσική τις δύναμις αόρατος περιέβαλλεν αυτούς, αλλ' η δοξασία αύτη και μόνη δεν ήρκει να ωθήση αυτό να σπεύση εις λύτρωσίν των από της αρπαγής των ξένων. (Μηλιαράκης 1888: 674, 768)

Στα συμφραζόμενα αυτά επαναλαμβάνει τις γνωστές αφηγήσεις του Douglas για τους γοερούς θρήνους των Καρνατίδων και του Hobhouse για την πίστη των ντόπιων στην ανάσταση των απολιθωμένων «ανθρώπων» της Ακρόπολης μετά την αποτίναξη του τουρκικού ζυγού για να καταλήξει στην παραδοχή ότι «η κοινή συνείδησις δεν ήτο τότε εν Αθήναις ανεπτυγμένη, ουδέ ζων και ενεργόν το εθνικόν αίσθημα, ώστε να εξεγερθώσι σύσσωμοι οι πολίται και ζητήσωσι παντί τρόπω την παύσιν της αρπαγής και της καταστροφής» (674, 768, η έμφαση δική μου).⁴² Με κατευθυντήρια αρχή του την επιστημονική «απάθεια», ο ιστορικός συνηγορεί στην άποψη για την αδιαφορία των απλών κατοίκων, Τούρκων και Χριστιανών (ιδίως του κλήρου), την οποία αποδίδει, ως προς τους Έλληνες στη δουλεία και την έλλειψη παιδείας.⁴³ Αλλά και όσα ευνοϊκότερα σημειώνει για τους λογίους δεν βασίζονται σε επιχειρήματα περί εθνικού αισθήματος αλλά στην υπόθεση ότι γνώριζαν την αξία των αρχαιοτήτων και λυπούνταν για την απογύμνωση της πόλης τους.

Ο ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΣ ΚΑΙ Ο ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ: Η ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1890

Η σημασιολογική μετακίνηση προς μια καθαυτό εθνική ερμηνεία του θρύλου μοιάζει να επιτελείται, με βάση τις γραπτές αποτυπώσεις του, την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αιώνα, στο πεδίο ιδίως της λογοτεχνικής γραφής, και στον αντίκτυπο των αντιδράσεων που προκάλεσε στην Αγγλία η πρόταση του φιλοσόφου, νομικού και ιστορικού Frederic Harrison (1831-1923) για απόδοση των «Ελγινείων» στην Ελλάδα.⁴⁴ Οι αθηναϊκές εφημερίδες σχολίασαν για μήνες την είδηση, εγκωμίασαν το ριζο-

42. Απαντώντας έμμεσα ο Ιωάννης Γεννάδιος επικαλείται ακριβώς την παράδοση του «Θρήνου των Καρνατίδων» για να ισχυριστεί αντίθετα ότι «μόνον λαός ανεκρίζωτον και ακμαίοιαν τηρών την συναίσθησιν του εθνισμού του, [...] μόνον γνησίως Ελληνικός νους ηδύνατο να διαμορφώση ούτω θαυμασίως την εκδήλωσιν του ψυχικού του πόνου. Αν μη υπήρχε το βαθύ τούτο αίσθημα, ούδ' ο μύθος θα εγεννάτο» (1997: 134-35· πβ. 18). Ανάλογη είναι και η θέση του Δ. Καμπούρογλου στον «Λόγο» που εκφωνεί στην Ακαδημία Αθηνών στην «Πανηγυρική συνεδρία της 27^{ης} Δεκεμβρίου 1934» κατά την παράδοση της Προεδρίας του (1934: (118)).

43. Βλ. Μηλιαράκης (1888: 674, 768-69 και ιδ. 676, 797). Για την ευρωπαϊκή αφετηρία αυτής της άποψης και τις ελληνικές αντιδράσεις βλ. St. Clair (1998: 208-11). Για το ζήτημα της στάσης των ελλήνων κατοίκων απέναντι στη διαρπαγή των αρχαιοτήτων βλ. Τόλιας (1996: 31-37 και 2012: 97-103).

44. Το ζήτημα ανακινήθηκε αρχικά με τη δημοσίευση του άρθρου του Frederic Harrison, «Give back the Elgin Marbles», τον Δεκέμβριο του 1890, στο λονδρέζικο περιοδικό *The Nineteenth Century*. Βλ. σχετικά Κεφαλληνάου (2003: 35 και 110-22) όπου αναδημοσιεύεται το άρθρο σε ελληνική μετάφραση. Αναλυτικότερα για τη διαμάχη που προκάλεσε η έκκληση του Frederic Harrison βλ. Hitchens (1997: 53-59).

σπάστη διανοητή που υπογράμμισε την εθνική και ιερή σημασία των γλυπτών του Παρθενώνα για την ελεύθερη πλέον χώρα, φέρνοντας έτσι ξανά στο προσκήνιο της εγχώριας επικαιρότητας το ζήτημα της διεκδίκησης της πατρογονικής κληρονομιάς και, μαζί με αυτό, τους βυρωνικούς αφορισμούς και τον παλαιό αθηναϊκό θρύλο.⁴⁵

Δίπλα στις πολλαπλές δημοσιογραφικές ανακλήσεις του, ο θρύλος ενέπνευσε το επικαιρικό ποίημα του Γεώργιου Δροσίνη (1859-1951) «Η ξενιτεμμένη» που δημοσιεύθηκε στις 6 Δεκεμβρίου του 1890 στο *Άστυ*.⁴⁶ Στους ιαμβικούς στίχους του, τα αγάλματα εμφανίζονται με την απλότητα των καθημερινών ανθρώπων να ζωντανεύουν από τα συναισθήματα του πόνου της αρπαγής και της χαράς της επανόδου. Ενδιαφέρον έχει ο τρόπος με τον οποίο ο Δροσίνης φαντάζεται την ευόδωση της πρότασης Harisson και την επιστροφή της Καρυάτιδας: επαναλαμβάνοντας το καθιερωμένο τελετουργικό της επίσκεψης στην Ακρόπολη, το έμψυχο άγαλμα θα δακρύσει στη θέα της και στο φως της πάτριος αττικής γης, αυτή τη φορά από την ευτυχία της επανένωσης:

*Και τώρ' αν έρθη με καλό
Εις την πατρίδα της και πάλι
[...]*

45. Τη σχετική αρθρογραφία τροφοδοτεί και το ψήφισμα του Δημοτικού Συμβουλίου Αθηναίων, ύστερα από πρόταση του Κωνσταντίνου Ξένου, με έκκληση προς τη βασίλισσα Βικτωρία και το βρετανικό κοινοβούλιο για την απόδοση «των μετοπών του Παρθενώνος» [sic]. Βλ. μεταξύ άλλων *Νέα Εφημερίς*, 338 (4.12.1890): 4, «Τα Ελγίνεια μάρμαρα», *Εβδομάς*, 7/49 (8.12.1890): 1, και Σκιαδάς (2015). Για το ζήτημα των «Ελγινείων» τη δεκαετία του 1880 και τη συνυφασμένη με αυτό δημοφιλία των βυρωνικών στίχων βλ. Κεφαλληνάου (2003: 33-35). Για τον αντίκτυπο της πρότασης του Harrison στον ελληνικό Τύπο βλ. ενδεικτικά Χρονογράφος (1890: 2): «Ιδού ότι μας παρέχεται χρυσή ευκαιρία [...], να ονειροπολήσωμεν την επάνοδον της ξενιτεμμένης του Ερεχθείου κόρης, εκείνης, της οποίας, κατά την ωραίαν παράδοσιν του αθηναϊκού λαού, ηκούοντο γοερώς οι θρήνοι εκ της κάτω πόλεως, ως ύστατος αποχαιρετισμός προς τας Καρυάτιδας αδελφάς της, ενώ επεβιβάζετο επί του πλοίου του λόρδου, μεταφερομένη εις τα άξενα βρετανικά παράλια». Επίσης «Τ' αριστουργήματά μας», *Νέα Εφημερίς*, 338 (4.12.1890): 4· «Τα Ελγίνεια Μάρμαρα – Το άρθρον του Χάρισσων», *Εβδομάς*, 7/50 (15.12.1890): 1-3· *Παλιγγενεσία*, «Και πάλιν τα ελγίνεια μάρμαρα» (6.3.1891)· «Τα ελγίνεια μάρμαρα», *Νέα Εφημερίς*, 17 (17.1.1891): 4 και «Τα ελγίνεια μάρμαρα», *Εφημερίς*, 39 (8.2.1895): 1. (Τα άρθρα των εφημερίδων είναι διαθέσιμα στην Ψηφιοθήκη του ΑΠΘ).

46. Ευχαριστώ τον Λάμπρο Βαρελά που μου το επισήμανε. Το ποίημα πλαισιώνουν εικόνα με λεζάντα «Η αρπαγείσα Καρυάτις (Εκ των εν τω Βρεττανικώ Μουσείω Ελγινείων μαρμάρων)» καθώς και εικόνα με το σύμπλεγμα Διώνης και Αφροδίτης από το ανατολικό αέτωμα με τη λανθασμένη λεζάντα «Μετώπη του Παρθενώνος (Εκ των αποσπασθεισών υπό του Ελγίνου)» την οποία σχολιάζει καυστικά ο Θεατής, «Τα μάρμαρα του Ελγίνου», *Εφημερίς*, 342 (8.12.1890): 2.

Τα δυο της μάτια τα σβυστά
 Άμα το φως της αντικρύσουν,
 Εις την Ακρόπολι 'μπροστά
 Ζωή θα πάρουν, θα δακρύσουν.

Κί' όλη η μαρμάρινη γενιά
 Απ' τη χαρά ζωντανεμμένη
 Θα κράξει: «Έλα, μορφονιά!
 Καλώς την τήν Ξενιτεμμένη!»

Στην προάσπιση των θέσεων του Harrison συνέβαλε ο Κωνσταντίνος Καβάφης με τα τρία άρθρα που δημοσίευσε το 1891 παρουσιάζοντας τη διαμάχη του με τον James Knowles, εκδότη του περιοδικού *The Nineteenth Century*, στον αθηναϊκό και αλεξανδρινό Τύπο.⁴⁷ Την ίδια χρονιά ο Γ. Μ. Βιζυηνός (1849-1896) μετέφρασε για *Το Άστυ* ποίημα με τίτλο «The Frieze of Parthenon» που είχε δημοσιεύσει ανυπόγραφα το λονδρέζικο σατιρικό περιοδικό *Punch, or the London Charivari* (31.1 /19.1.1891) σε υποστήριξη της πρότασης του Harrison. Το αγγλικό διαλογικό ποίημα διατρανώνει την αποικιοκρατική ρητορική, την οποία μεταφέρει σε γλαφυρή δημοτική η ελληνική μετάφραση του Βιζυηνού: τα αιχμάλωτα αγάλματα «κράζουν» στη «Μάννα» Αθήνα να τα σώσει από έναν ανήλιαγο θάνατο και εκείνη «δυστυχισμένη», από θέση ικέτη, όπως εξεικονίζεται στο σχέδιο που συνόδευε το ποίημα και αναπαράγεται από το *Άστυ*, «θερμοπαρακαλεί» την ελεύθερη αδελφή της να της τα επιστρέψει.⁴⁸

Οι ζωηρές αυτές συζητήσεις πρέπει να συνετέλεσαν στη δραματοποίηση του θρύλου για το θρήνο των Καρυατίδων από τον Δημήτριο Γρ. Καμπούρογλου καθώς επίσης στο έντονο ενδιαφέρον της κριτικής για το εγχείρημά του. Πιο συγκεκριμένα, στο διάστημα που χωρίζει τις δύο καταγραφές του Πολίτη, ο Καμπούρογλου μεταπλάθει την παράδοση στο

47. Πρόκειται για τα: Κωνσταντίνος Φ. Καβάφης, «Τα Ελγινεία μάρμαρα», *Η Εθνική* (30.3/11.4.1891). «Νεώτερα περί των Ελγινείων μαρμάρων», *Η Εθνική* (29.4.1891) και C.F. Cavafy, «Give back the Elgin Marbles», *Rivista quindicinale di scienza, lettere e arti. Organo dell' Athenaeum* Αλεξανδρείας, 3/3 (10.4.1891) 60-61 (διαθέσιμα στον διαδικτυακό τόπο του αρχείου Καβάφη: <http://www.kavafis.gr/prose/list.asp?cat=6>). Βλ. σχετικά Κεφαλληνάου (2003: 35-36, και 123-34) όπου αναδημοσιεύονται τα δύο πρώτα άρθρα και μετάφραση του τρίτου. Επίσης Hitchens (1997: 55-56).

48. Βλ. Γ. Μ. Βιζυηνός, «Τα αγάλματα του Παρθενώνος» (*Το Άστυ*, 5.2.1891), το οποίο ανατυπώνεται και σχολιάζεται από την Ελένα Κουτριάνου στην έκδοση Βιζυηνός (2003): 1, 160 καθώς και 2, 13-15 (μετάφραση) και 274-75. Για τη μετάφραση του Βιζυηνού βλ. επίσης όσα σημειώνει ο Λάμπρος Βαρελάς (Βιζυηνός 2012: 588-89). Για τις αποικιοκρατικές καταβολές σχημάτων οικογενειακής σχέσης μεταξύ Ελλάδας και Βρετανίας, ανάλογων με αυτό που περιγράφεται στο ποίημα βλ. Hamilakis (2007: 281).

ιστορικό δράμα του *Η Νεράιδα του Κάστρου* ([1925;])⁴⁹ και την συμπεριλαμβάνει στην *Ιστορία των Αθηναίων* (1896: ε', Παράρτημα Α'). Στις επόμενες δεκαετίες την επεξεργάστηκε ξανά, με βάση το αρχικό θεατρικό κείμενο, στα διηγήματά του «Η μαρμαρωμένη Βασιλοπούλα» ([1915]) και «Το Μαγνάδι» ([1924] με κάποιες γλωσσικές αλλαγές) καθώς και στο βιβλίο του *Αι παλαιαί Αθήναι* (1922: 81-83).⁵⁰ Το έργο ανέβηκε στην Αθήνα και τον Πειραιά, με πρεμιέρα στις 9 Αυγούστου του 1894 στο θέατρο Τσόχα· παρόλο που φαίνεται πως ήταν έτοιμο για έκδοση,⁵¹ τελικά δημοσιεύθηκε πολύ αργότερα, στα μέσα της δεκαετίας του 1920 με εκτενή προλεγόμενα του συγγραφέα και κάποιες τροποποιήσεις.⁵² Η παράσταση σχολιάστηκε από γνωστούς κριτικούς της εποχής της, οι οποίοι εστίασαν την προσοχή τους, ως επί το πλείστον, σε θέματα γλωσσικών επιλογών, ιστορικής ακρίβειας και δραματικής οικονομίας καθώς και στο πρόβλημα της μείξης υπερφυσικών με ρεαλιστικά στοιχεία.

Η πρόσληψη του «Θρήνου» από τον Καμπούρογλου επιφέρει την εγγραφή του στο εθνικό ιστορικό αρχείο ως τοπικής παράδοσης. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η ανάγκη που αισθάνεται ο συγγραφέας να βεβαιώσει την αυθεντικότητά της επικαλούμενος την από μνήμης μαρτυρία γερόντισσας Αθηναίας που είχε ακούσει τα σχετικά με το θρύλο.⁵³ Σ' αυτά τα συμφραζόμενα εξηγείται η μεταγενέστερη διαμαρτυρία του για την αποσιώπηση της συμβολής του στην αποδελτίωση της παράδοσης από

49. Τα στοιχεία τίτλου στο εξώφυλλο της αχρονολόγητης αυτής μεταγενέστερης έκδοσης –*Η Νεράιδα του Κάστρου. Ιστορικών αθηναϊκών δράμα*– προσδιορίζουν την ειδολογική ταυτότητα του έργου.

50. Πβ. Υαλουρί (2001: 146) η οποία, ωστόσο, δεν λαμβάνει υπόψη της τις προγενέστερες καταγραφές του θρύλου από τον Δ. Καμπούρογλου.

51. Όπως μας πληροφορεί η Ριτσάτου (2014: 101, σημ.) το ιστορικό δράμα «*Καρυάτις (η Νεράιδα του Κάστρου)*» εμφανίζεται στον κατάλογο των υπό έκδοση έργων του συγγραφέα στο τέλος της έκδοσης του επόμενου θεατρικού του έργου *Το παιδομάζωμα* (1896).

52. Βλ. τα «Εισαγωγικά» του Καμπούρογλου στην έκδοση της *Νεράιδας του Κάστρου* ([1925;]) σχετικά με τις παραστάσεις του δράματος (14 και 30), τις μεταβολές που επέφερε στο αρχικό κείμενό του (35-37), και την κριτική πρόσληψη της παράστασης (14-35). Για την υποδοχή του έργου και το δραματολογικό σχολιασμό του βλ. Χατζηπανταζής (2012: Β1, 75, 82, 165, 173-76, 240, 292) και το Παραστασιολόγιο (CD) που συνοδεύει την έκδοση. Για την υποδοχή του έργου βλ. επίσης Σιακκής (2012: 86-88 και 126)· Ζωγράφου (1996: 154-56)· Τροβάς (1981: 44-47) και Ριτσάτου (2014: 100-01).

53. Βλ. Καμπούρογλου (1896: ε', Παράρτημα Α')· «Εισαγωγικά» στην έκδοση της *Νεράιδας του Κάστρου* (Καμπούρογλου [1925;]: 35)· Καμπούρογλου (1910: 4) («δεν πρόκειται περί μεταγενέστερου δημιουργήματος»)· Καμπούρογλου (1934: 118) και Καμπούρογλου (1985: 332).

τον Νικόλαο Πολίτη.⁵⁴ Το σημαντικότερο όμως είναι ότι στη θεατρική εκδοχή της η αφήγηση συνηγορεί υπέρ της εθνικής συνείδησης του τουρκοκρατούμενου αθηναϊκού λαού, την οποία αφενός δεν είχε αναδείξει ο συνομηλικός του λαογράφος και αφετέρου είχε αμφισβητήσει ο Μηλιαράκης, ιδρυτικά μαζί με τον Καμπούρογλου μέλη της *Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος* (ιδρ. 1882). Έναν χρόνο μετά τη δημοσίευση της μελέτης του Μηλιαράκη, ο Καμπούρογλου στην *Ιστορία του μοιάζει να απαντά στον ιστορικό, αρθρογράφο της Εστίας*: «Πόθεν δ' άρα γε προέρχεται και η παρατηρούμενη ιδιάζουσα υποτίμησις προς τους Αθηναίους, περί ων ουχί σπανίως αναγιγνώσκει τις και ακούει ήκιστα ευμενείς κρίσεις; [...] Αλλ' άρα γε επειδή δεν ήσαν *Ικτίνοι* έπεται ότι ήσαν *κτήνη*» (1889: 16)⁵⁵

Πιο συγκεκριμένα, η δραματουργική επεξεργασία της «τοπικής παραδόσεως» για τη «Μαρμαρωμένη Βασιλοπούλα του Κάστρου» συνδέεται με το συστηματικό ενδιαφέρον του ιστοριοδίφη για το μεταβυζαντινό και νεότερο παρελθόν της Αθήνας και συντονίζεται με το κλίμα αντιδράσεων κατά της αρχαιομανίας που εντείνεται στα τέλη του 19^{ου} αιώνα.⁵⁶ Κυρίως, όμως, ο Καμπούρογλου ανταποκρίνεται στην αίσθηση ότι

54. Βλ. Καμπούρογλου (1911: 23): «Ο κ. Πολίτης ελησμόνησε μόνον το ιστορικόν δραματικόν ημών έργον, «Η Καρυάτις» (Νεράιδα του Κάστρου) εν ω πληρέστερον και παραστατικώτερον εξετέθησαν τα της ωραίας ταύτης παραδόσεως». Πέρα από την αντιπαλότητα μεταξύ των δύο συνομηλικών ερευνητών, η παράκαμψη του Καμπούρογλου από τον Πολίτη μοιάζει να είναι απότοκος και μιας διαφορετικής αντίληψης για την εθνογραφική μελέτη του παρελθόντος. Μολονότι ο Καμπούρογλου δεν αγνοεί τις γραπτές πηγές, στην *Ιστορία των Αθηναίων* υπογραμμίζει την ανυπερβλήτη αξία της πρωτογενούς έρευνας και της πιστής αναπαραγωγής των προφορικών μαρτυριών χωρίς επεμβάσεις του συλλογέως, και φέρεται κατά της «συγκριτικής» μονομανίας που στόχο είχε να αναδείξει τις αρχαίες καταβολές των μεταγενέστερων ελληνικών ηθών και εθίμων και όχι να τα γνωρίσει καθ' εαυτά (1889: ιδ. 193-96 και 209-11). Βλ. και όσα σχετικά σημειώνει η Παπαχριστοφόρου (2012: 756).

55. Και στα «Εισαγωγικά» του σχόλια στην έκδοση της *Νεράιδας του Κάστρου* ο Καμπούρογλου επιμένει ότι «οι κάτοικοι των Αθηνών ήσαν υπερήφανοι διά τας αρχαιότητάς των. Ευνόητον λοιπόν είναι το άλγος, [...]» ([1925;]: 8). Βλ. επίσης τη διαπίστωση ενός Αθηναίου άρχοντα: «Οι φτωχοί του τόπου μας αρνιούνται να δουλέψουν σε μια τέτοια καταστροφή» (66). Επανέρχεται στην ίδια θέση στη λογοδοσία του στην Ακαδημία Αθηνών (Καμπούρογλου 1934: (118)): πβ. εδώ, σημ. 42.

56. Βλ. «Εισαγωγικά» στην έκδοση της *Νεράιδας του Κάστρου* (Καμπούρογλου [1925;]: 11 και 35 αντίστοιχα). Για την αντίθεση του Καμπούρογλου στο αρχαιολατρικό πνεύμα βλ. ενδεικτικά: «Τέλος, προκειμένου περί της μη παρά πάντων ευμενούς υποδοχής της αναβίωσης επί της Σκηνης σελίδος τινός του ιστορικού βίου των Αθηνών, πρέπει να ληθθή υπ' όψιν, ότι δεν είχαν ακόμη κατορθώση τότε, να αγαπηθούν και αι μη αρχαίαί Αθήναν» ([1925;]: 34-35). Και προηγούμενως Καμπούρογλου (1889: ιδ. 186-91). Για τον τρόπο με τον

ο νέος πληθυσμός της πόλης αγνοεί το βίο των γεννητόρων του· έτσι, στο έργο του συνέπλεξε, μάλλον βεβιασμένα, στοιχεία από το μύθο του Πυγμαλίωνα, λαϊκές παραδόσεις (για το μοιρολόγι της Καρυάτιδας και το πέπλο της νεράιδας) με ιστορικές και εθνογραφικές γνώσεις (άσματα, τοπογραφικές και γενεαλογικές πληροφορίες) τα οποία, μαζί με την «τοπική» γλώσσα των χαρακτήρων και παραδοσιακά ακούσματα, στόχο είχαν να ζωντανέψουν επί σκηνής το οθωμανικό παρελθόν της ελληνικής πρωτεύουσας. Με την έννοια αυτή δημιουργεί ένα ηθογραφικό έργο το οποίο ανταποκρίνεται στο σύγχρονό του αίτημα μελέτης και λογοτεχνικής αποτύπωσης της γνήσιας εθνικής ταυτότητας.

Σύμφωνα με την πλοκή, ο περήφανος δημογέροντας της Αθήνας Μιχαήλ⁵⁷ βρίσκει ριγμένο στο δρόμο του το άγαλμα της Καρυάτιδας / Νεράιδας που έχει αποσπαστεί από το Ερέχθειο. Κλέβει το μαγεμένο πέπλο της κόρης μεταδίδοντας, με τον έρωτά του, ζωή στο «μαρμαρωμένο κορμί» της και τη μεταφέρει ως μνηστή στον οίκο του. Ο τυραννικός πασάς του Ευρίπου, μη κατορθώνοντας να πείσει τον Μιχαήλ να συνεργαστεί μαζί του στην οικονομική λεηλασία του τόπου, διατάζει τη θανάτωσή του. Η ενανθρωπισμένη Καρυά (πρώην Καρυάτιδα) αφού αποχαιρετηθεί το νεκρό αγαπημένο της με ένα μοιρολόγι, βγάζει το «μαγνάδι» της, που φύλαγε εκείνος κρυμμένο στον κόρφο του, και με άφοβη «περιφάνεια» μπροστά στους Οθωμανούς που την κυνηγούν, μεταβάλλεται ξανά σε αερικό και εξαφανίζεται (Καμπούρογλου [1925;]: 106).

Στο δράμα (με βάση τη μεταγενέστερη έκδοσή του), η τοπική ταυτότητα εμπεριέχει την εθνική, συσσωματώνοντας στοιχεία και από τα τρία στάδια της πορείας του ελληνισμού ανά τους αιώνες, έτσι όπως τα είχε προσδιορίσει η επίσημη ιστοριογραφία. Η «ψυχή του παρελθόντος» («Εισαγωγικά», στο Καμπούρογλου [1925;]: 24-25) αποκαλύπτεται στους θεατές ως ένα σύνθετο βίωμα στο οποίο το αρχαίο κλέος συνυπάρχει με το χριστιανικό μαρτύριο και τον προεπαναστατικό ηρωισμό, δίνοντας πρωταγωνιστικό ρόλο στο φιλόπατρι άρχοντα⁵⁸ και σκηνική υπόσταση

οποίο αντιλαμβάνεται ο Καμπούρογλου τις έννοιες του λαού και του ιστορικού παρελθόντος βλ. Γιακωβάκη (1994).

57. Σύμφωνα με το συγγραφέα πρόκειται για «προσωποποίηση» του εθνομάρτυρα Μιχαήλ Λίμπωνα («Εισαγωγικά», στο Καμπούρογλου [1925;]: 11-12), η οποία ωστόσο αντλεί και από την εικόνα του παππού του Άγγελου Σωτηριανού Γέροντα (σύμφωνα με σημείωμά του στη σ. 111). Πβ. Ριτσάτου (2014: 99, σημ. 2).

58. Ο Καμπούρογλου αναλαμβάνει με το έργο του να καταξιώσει το αθηναϊκό αρχοντολόι. Για τη σημασία της «σεπτής χορείας των Ομολογητών της Πατρίδος» στη δημιουργία της εθνικής ιδιοπροσωπίας βλ. Καμπούρογλου (1934: 101).

στην περί «της καθ' όλου ιστορίας» αντίληψη του Καμπούρογλου (1889: 189). Ο συγγραφέας, με κάθε ευκαιρία, αξιοποιεί το μεταφορικό υπόστρωμα της αφήγησης για να προβάλλει την ταύτιση των μνημείων του τόπου με τους (περισσότερους) ελληνορθόδοξους κατοίκους του ως μια αμφίδρομη σχέση, η οποία περιγράφεται με όρους ερωτικής ανταπόκρισης, γενεαλογικής συνέχειας και κοινών παθών: «Δυστυχησμένη Αθήνα [...] Ερείπια είναι τα μνημεία σου, ερείπια είναι κ' οι άνθρωποί σου ... Για ποια να πρωτοκλάψω; Για σας ραγιάδες, που ο Πασάς αχόρταστος, [...] σας ρημάζει, ή για σας μάρμαρα, που ο Φράγκος αναισθητος, πληρώνει ολοένα και σας αρπάζει;» (Καμπούρογλου [1925;]: 46· πβ. 1889: 10), αναφωνεί ο «ποιητικός» Μιχαήλ.⁵⁹ Στο τέλος του δράματος, όταν η ενανθρωπισμένη Καρυάτιδα θρηνεί το νεκρό αγαπημένο της, η μεταφορική ταύτιση ανθρώπων και αγαλμάτων εκδιπλώνεται πλήρως: ως ενανθρωπισμένα μέλη του πατρίου σώματος τα αγάλματα δεν θρηνούν μόνο για το δικό τους βίαιο χωρισμό αλλά οδύρονται για τα πάθη των ανθρώπων του.

Η γραφή του Καμπούρογλου έχει αφομοιώσει το λόγο των περιηγητών, έργα των οποίων μνημονεύει ως δευτερογενείς πηγές της «τοπικής» αφήγησης («Ερμηνευτικά σημειώματα» στο Καμπούρογλου [1925;]: 109-16). Ορισμένοι ανάμεσά τους, όπως αναφέρθηκε ήδη, είχαν ανιχνεύσει στην ιστορία τα συμβολικά σημάδια μιας ψυχικής αντίδρασης των ντόπιων ενάντια στην ευρωπαϊκή επιβολή. Στο δράμα του, όμως, η περιγραφή μιας τέτοιας αντίδρασης προέρχεται από τους έλληνες χαρακτήρες που διαθέτουν συνείδηση της ιθαγένειας των αρχαιοτήτων (ειδικά από τον άρχοντα ομολογητή της Πατρίδας) και έχει διαφορετική στόχευση. Η Καρυάτιδα εμφανίζεται να υποφέρει περισσότερο στα χέρια των βάνουσων Τούρκων από όσο σε αυτά των αρπακτικών Ευρωπαίων (οι οποίοι εξάλλου ελάχιστα εμφανίζονται). Η δραματουργική διαχείριση της παράδοσης του «Θρήνου» ερμηνεύει τη διπλή βία ως πρωτίστως οθωμανική και δευτερευόντως βρετανική/φραγκική, και έτσι υπηρετεί μέσω της πυκνής συμβολικής σύνδεσης σκλαβωμένων τόπων, ελλήνων κατοίκων και αρχαιοτήτων τη διαδικασία αυτοπροσδιορισμού του έθνους ως έθνους μαρτύρων. Το παραπονετικό «μοιρολόι» των μαρμαρωμένων κορών, που βεβαιώνουν πως ακούν οι αθηναίοι

59. Ο χαρακτηρισμός του Μιχαήλ («Εισαγωγικά», στο Καμπούρογλου [1925;]: 11) φωτίζει το βυρωνικό υπόστρωμα του παραθέματος.

χαρακτήρες,⁶⁰ συνυφαίνεται με το θρύλο του «μαρμαρωμένου βασιλιά»: «Οι σημερνοί σκλάβοι, μπορεί να μην είναι κι' αύριο!» προειδοποιεί ο Μιχαήλ το σκαίο Πασά ([1925;]: 95). Κατ' επέκταση το δράμα συντονίζεται με, και εκφράζει, τα συναισθήματα ματαιώσης και υπερθερμασμένου πατριωτισμού, που ήταν έντονα όχι μόνο το 1894, την επαύριο της ταπεινωτικής πτώχευσης της χώρας, αλλά και στις δύο πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα οι οποίες οδήγησαν στην κορύφωση και την κατάρρευση του αλυτρωτικού οράματος της Μεγάλης Ιδέας. Το γεγονός, άλλωστε, ότι θυμούνται τη «Νεράιδα» και ανακαλούν τη συγκίνησή της νεότεροι συγγραφείς όπως ο Νικόλαος Επισκοπόπουλος⁶¹ και ο Κωστής Παλαμάς,⁶² υποδηλώνει την απήχηση της πατριωτικής ρητορικής του Καμπούρογλου στα επόμενα χρόνια.

Ο ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΛΑΜΑΣ ΚΑΙ Ο ΓΥΡΙΣΜΟΣ ΤΩΝ «ΞΕΝΙΤΕΜΕΝΩΝ» ΑΓΑΛΜΑΤΩΝ

Δεν προκαλεί έκπληξη η διαπίστωση ότι μέσα στην πλούσια σε αρχαιολογικές συζητήσεις και γεγονότα δεκαετία του 1890 ξεκινά και η αναστροφή του Παλαμά με τις Καρυάτιδες. Τα περίφημα αγάλματα προβάλλουν ως ένα ακόμα σημείο αναφοράς στην επίμονη πραγμάτευση μορφών, εικόνων, κειμένων, υλικών και εννοιών του αρχαίου κόσμου

60. Ο Καμπούρογλου φρόντισε η θρηνητική βουή των αγαλμάτων να ακουστεί επί σκηνής σύμφωνο με την ηχητική της παράδοση («Εισαγωγικά» στο Καμπούρογλου [1925;]: 35· πβ. 1910: 4). Για τη σχολαστικότητα με την οποία ο Καμπούρογλου επιμελήθηκε την ιστορική ακρίβεια της αναπαράστασης του αθηναϊκού βίου επί της σκηνής βλ. Χατζηπανταζής (2012: Β1, 173-74 και 292).

61. Βλ. [Επισκοπόπουλος] (1898): «Και είχε κάτι τι ακόμη του σπαραγμού και της βαρβαρότητας και του βανδαλισμού η κερμάτισις εκείνη των μνημείων, [...] εκείνο το έργον του εξολοθρευμού, το οποίον αφήκε τόσον οδυνηράν ανάμνησιν, η οποία και των αμαθών ακόμη τότε Ελλήνων τόσον συνεκίνησε την καρδίαν και τόσην έκαμε εντύπωσιν, ώστε να εξέλθη η παράδοσις της Νεράιδας, η παράδοσις, την οποίαν εδραματοποίησεν ο κ. Καμπούρογλου και η οποία είνε μία από τας ποιητικωτέρας της νεωτέρας Ελλάδος». Πβ. [Επισκοπόπουλος] (1904). (Διαθέσιμα στην Ψηφιοθήκη του ΑΠΘ).

62. Σε σημείωσή του ο Παλαμάς (1907: 335) αναφέρεται σε προγενέστερο σημειώματό του, δημοσιευμένο το 1900 στο *Περιοδικόν μας*, για τη φτωχή ποιότητα της νεοελληνικής δραματικής τέχνης (βλ. τώρα Παλαμάς 1993: 303). Εκεί αποτιμούσε, κατ' εξαίρεση, θετικά το έργο του Καμπούρογλου, μαζί με λιγοστά άλλα της δημοτικιστικής παράδοσης. Βλ. επίσης [Παλαμάς] (1916), καθώς και το ευχετήριο γράμμα του ποιητή στον Καμπούρογλου για την ογδοηκονταετηρίδα του (15.10.1932) όπου θυμάται: «ίσα με τη σκηνοθετημένη Νεράιδα σου που με είχε σταματήσει και την αγάπησα και μ' έκαμε πολύ να συλλογιστώ» (1932: 1147).

που διακρίνουν την παλαμική ποίηση.⁶³ Ειδικότερα, όπως έχει επισημάνει η κριτική, το διττό θέμα του «θανάτου» και της «ανάστασης / επιστροφής των αρχαίων θεών»⁶⁴ τροφοδοτεί τον προβληματισμό της παλαμικής αναδίφησης στο αρχαίο παρελθόν, μέσω της οποίας ο ποιητής, με συνείδηση του εθνικού του ρόλου, αναλαμβάνει να προσδιορίσει τη σχέση της σύγχρονης ποίησης με την κλασική κληρονομιά. Σε αντίθεση με την ελεγειακή μούσα του ύστερου αθηναϊκού ρομαντισμού που έκλαιγε στα ερείπια του Παρθενώνα την απώλεια της κλασικής πολιτισμικής ρώμης, στις παλαμικές συνθέσεις της περιόδου 1889-1904, το αρχαίο πνεύμα δεν είναι οριστικά χαμένο αλλά ναρκωμένο, αποδιωγμένο, ή ξενιτεμένο από τον αποσαθρωμένο γενέθλιο τόπο. Ο ποιητής, με τη δύναμη της τέχνης του, αναμετράται μαζί του και το αναζωογονεί προκειμένου να τονώσει ηθικά και να ανυψώσει πνευματικά μια κοινωνία που κατά την κρίση του βρισκόταν σε παρακμή. Είναι ακριβώς η διαμεσολάβηση της ποίησης, η οποία προσδίδει στην παλαμική έννοια της «επιστροφής» το ιδιαίτερο νόημα της δημιουργικής ώσμωσης της νέας με την αρχαία πνοή και τη διαφοροποιεί από τις σύστοιχες σημασίες της αναστύλωσης και της αναπαραγωγής του παρελθόντος, όπως τις προσδιόριζε η αρχαιολογία και μέρος της κλασικο-ρομαντικής αθηναϊκής λογοτεχνίας. Το 1892, στο κείμενο που προλογίζει την έκδοση της βραβευμένης συλλογής *Τα μάτια της ψυχής μου*, ο Παλαμάς αποσαφηνίζει ότι η στάση του Ποιητή απέναντι στην αρχαιότητα δεν ακολουθεί ούτε τη λογική της μίμησης ούτε αυτήν της ανασκαφής· αντίθετα συνιστά μια σχέση γόνιμης ανάπλασης του αρχαίου κάλλους, ηθικού, υλικού, πνευματικού και φυσικού, προκειμένου να εκφραστούν «αισθήματα και νοήματα ψυχής των νεωτέρων χρόνων»:

Και μέσα εις το ανακάτωμα τούτο [του αρχαίου και του νεωτέρου], με παραχωρήσεις αμοιβαίας, και το νεώτερον πνεύμα καθαρίζεται, και το αρχαίο πνεύμα μετασχηματίζεται, καθώς απαιτεί και αυτή η φύσις της καλλιτεχνικής εργασίας που δεν είναι βέβαια ως η εργασία του φωτο-

63. Για το θέμα βλ. Μαστροδημήτρης (2003). Ειδικότερα για το συσχετισμό του παλαμικού ενδιαφέροντος για τα αρχαία μνημεία με την έντονη αρχαιολογική δραστηριότητα της περιόδου 1890-1910 βλ. Γιαννακοπούλου (2007: 76).

64. Η Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού (1979-1985: ιδ. 142-46· επίσης 1976: 262-72) έχει υποδείξει τη μαθητεία του Παλαμά στο έργο γάλλων παρνασσικών ποιητών όπως οι Leconte de Lisle, Louis Ménard και Théodore de Banville που ασχολούνται με τα θέματα αυτά. Για τη σχέση του ποιητή με τη γαλλική λογοτεχνία βλ. ακόμα όσα σχετικά σημειώνει ο Βαρελάς (υπό δημοσίευση: 719-21). Ο Παντελής Βουτουρής (2006: ιδ. 149-65), πάλι, έχει εξετάσει την παλαμική προσδοκία της επανόδου των αρχαίων στο πλαίσιο της νιτσεϊκής θεωρίας της αιώνιας επιστροφής.

γράφου και του αρχαιοδίφου. (Πρόλογος [Απρίλιος 1892], *Τα μάτια της ψυχής μου*, στο Παλαμάς [1962-1969]: 1, 212-13).⁶⁵

Η παλαμική αντίληψη, όπως καίρια τη συλλαμβάνει ο Καλοσγούρος στην κριτική του για τη συλλογή, δεν είναι αναβιωτική: ενεργοποιεί τη μνήμη των αρχαίων ώστε να φωτίσει τη νύχτα του παρόντος και να διαμορφώσει πνευματικά «τους γενναιότερους πόθους του Μέλλοντος» (1893: 75). Με άλλα λόγια, η μνήμη δεν υπηρετεί τη νοσταλγία μιας χαμένης πατρίδας αλλά το όραμα «μιας καινούριας Ελλάδας» («Εκατό φωνές, 45», *Η ασάλευτη ζωή*, 3, 158).

Σ' αυτά τα συμφραζόμενα αποκτά ιδιαίτερο σημασιολογικό βάρος η μεταφορά της «ξενιτιάς» των αγαλμάτων, την οποία προτιμά ο Παλαμάς έναντι ομόλογων περιγραφών της «εξορίας» ή της «δουλείας» τους. Η έννοια του ξενιτεμού (και βιωμένου την περίοδο αυτή της έντονης εξωτερικής μετανάστευσης) συνδέεται με τον αρχετυπικό οδυσειακό νόστο στον οποίο η δοκιμασία της περιπλάνησης συνυπάρχει με τον πόθο του γυρισμού στη γενέθλια πατρίδα και η περιπέτεια της διασποράς με την επιθυμία της επανένωσης. Η ενεργοποίηση της μεταφοράς προκειμένου να εκφραστεί η ποιητική αντίληψη για το αρχαίο παρελθόν είναι πρόδηλη στην «Ξενητεμένη» (1891) από *Τα μάτια της ψυχής μου*, που ανακαλεί το ομότιτλο και ομόθεμο ποίημα του Δροσίνη.⁶⁶ Ο Παλαμάς χρησιμοποιεί ωστόσο το επίθετο για διαφορετικό «κλεμμένο» άγαλμα από αυτό της «Ξενιτεμένης» του φίλου του ποιητή και προσδίδει ιδεολογικό βάθος στην ελπίδα του γυρισμού. Η επαναλαμβανόμενη δέηση προς το προσωποποιημένο άγαλμα της Αφροδίτης της Μήλου να επιστρέψει από το ξακουστό δυτικό της βάθρο στα πάτρια χώματα («Γύρισε πάλι, γύρισε στα μέρη που εγεννήθης!» 1, 223) εκφράζει την παλαμι-

65. Στο εξής όλες οι παραπομπές στα κείμενα του Παλαμά θα γίνονται στην έκδοση των *Απάντων* [1962-1969]. Ο πρώτος αριθμός δηλώνει τον τόμο και ο δεύτερος τη σελίδα ή τις σελίδες. Η θέση που διατυπώνεται εδώ για τη δημιουργική συγκοινωνία αρχαίου και νέου πνεύματος εξηγεί γιατί η δυαδική στάση του Παλαμά απέναντι στο ζήτημα των αρχαίων –προσοδία της επιστροφής τους αλλά καταδίκη της αρχαιολατρίας– δεν είναι ούτε «αντιφατική» ούτε «κυκλοθυμική» (Βουτουρής 2006: 157). Για την αντίθεση του Παλαμά στην προγονοπληξία και την άγνη αρχαιογνωσία βλ. μεταξύ άλλων Χουρμούζιος (1974: 72-90), Μαστροδημήτρης (2003) και Βουτουρής (2006: ιδ. 156-57), ο οποίος δείχνει πώς στο *Δωδεκάλογο του Γύφτου* (1907) η πρόοδος του έθνους νοηματοδοτείται κυρίως ως ανέλιξη προς μια νέα δόξα και όχι ως κυκλική επιστροφή στην αρχαία (157-65).

66. Το ποίημα υποβλήθηκε μαζί με τα υπόλοιπα της βραβευμένης συλλογής *Τα μάτια της ψυχής μου* στο Φιλαδέλφειο ποιητικό αγώνα του 1890 και δημοσιεύθηκε το επόμενο έτος στην *Εστία*. Βλ. σχετικά Πολίτου-Μαρμαρινού (1972-1973: 177), όπου σχολιάζεται η σχέση της «Ξενητεμένης» με ομόθεμα ποιήματα του γαλλικού Παρνασσού.

κή θέση για την «ανάγκη της επαφής με τις δυναμογόνες αξίες του αρχαίου ελληνισμού» (Μαστροδημήτρης 2003: 231) ώστε ο σύγχρονος ελληνισμός να υπερβεί τη σύνθετη κρίση που τον ταλανίζει:

*Για ιδέες! παρόμοια σαν αυτόν [Άδωνι] σε καρτερεί, νομίζεις,
νεκρή βασίλισσα η Ελλάς, νεκρή και ξαπλωμένη
σα σε κρεββάτι ολόχρυσο στη γη της την πανώρια·*

[...]

Γύρισε πάλι, ω! γύρισε να τη νεκραναστήσης!

[...]

*διώξε κι απ' της πατρίδας μας τριγύρω το καράβι
ταχόρταγα τα κύματα, τη μαύρη ανεμοζάλη,
κ' ίσα κι ολόισα σπρώξε το με τα πανιά απλωμένα
μακριά από ξέρες και κακά, στις Δόξας το λιμάνι! (1, 224-25)⁶⁷*

Η πλούσια σε συνδηλώσεις αποστροφή προς το άγαλμα ως «Κυρά μαρμαρωμένη» (1, 221) συμπληρώνει τον οδυσειακό συμβολισμό του νόστου με το αναστάσιμο μήνυμα του περίφημου θρύλου του «Μαρμαρωμένου βασιλιά» και των συναφών δοξασιών για τα μαρμαρωμένα αγάλματα που, όπως είδαμε, αξιοποίησε και ο Καμπούρογλου, μεταφέροντας το όραμα για τη νεκρανάσταση του έθνους· ή, αλλιώς, το αίτημα αναζωογόνησης και δυναμικού μετασχηματισμού των κλασικών αξιών και, συνακόλουθα, της ηθικής ανύψωσης και πολιτισμικής θριάμβευσης του έθνους – ένα αίτημα που επαναδιατυπώνεται στα παλαμικά κείμενα της περιόδου αυτής. Η πλήρωσή του επιδιώκεται μέσω μιας ποίησης, η οποία ελέγχει τις φαύλες συμπεριφορές, ενσωματώνει τα ποικίλα και αντιφατικά μεταξύ τους στοιχεία της πολιτισμικής παράδοσης του ελληνισμού και αξιοποιεί τη λαϊκή γλώσσα και κληρονομιά.⁶⁸

67. Την έννοια του ξενιτεμένου αγάλματος της θεάς και της επιθυμίας επανένωσής του με το γενέθλιο σώμα βρίσκουμε ξανά στο ομόθεμο ποίημα του Δροσίνη «Στην Αφροδίτη της Μήλου (1821-1921)» που ανακαλεί με τη σειρά του την παράδοση του θρήνου: «Μια σκλάβα άλλη θυμήθηκαν και σ' έκλαψαν/Του Ερεχθείου οι μαρμαρένιες Κόρες» (από την *Πύρνη ρομφαία - Αλκυονίδες 1912-1928*, τώρα στο Δροσίνη 1996: 341-42). Για την εικόνα του θαλασσοδαρμένου карабиού ως μεταφορά της πατρίδας σε στιγμές κρίσης, και τις καταβολές της στην ποίηση του Ουγκώ, βλ. Γκότση (2010: 79-80).

68. Βλ. «[...] και οι ποιητές που τώρα/με τα συντρίμια απόμειναν στην έρημη Ελλάδα/μιλούν γλώσσ' ανυπόταχτη, λαχταριστή, θρεμμένη/με των ελληνικών βουνών τον πάναγνον αέρα» («Η Ξενητεμένη», 1, 222). Για την παλαμική πίστη στην αναγεννητική δύναμη της δημοτικής και τη σημασία της μεταφοράς για τη «μαρμαρωμένη κυρά» βλ. Giannakopoulos (2007: 73-87), όπου επίσης σχολιάζεται το ποίημα. Ακόμα Giannakopoulos (2002: 247-53) με αναφορά και σε μεταγενέστερα ποιήματα. Για το μύθο του μαρμαρωμένου βασιλιά στην ποίηση του Παλαμά βλ. Καψωμένος (2006: 745-47).

Έτσι στο ποιητικό πεζό του «Η Ακρόπολις σεληνοφώτιστος» (1894), οι ίδιες δοξασίες συνυφασμένες με στοιχεία του ρομαντικού τόπου της «επίσκεψης» στην Ακρόπολη⁶⁹ τροφοδοτούν το αισθητικό όραμα της υπερτέλειας ομορφιάς: οι «εσπαρμένοι κίονες» του Παρθενώνα που φαντάζουν «ως μαρμαρωμένοι πολίται, ως αποκρυσταλλωμένοι γίγαντες της αρχαιότητας» μεταμορφώνονται κάτω από τη μαγική επίδραση του σεληνόφωτος, και με τη δύναμη της πλατωνικής όρασης του ποιητή, σε έμψυχα πλάσματα τα οποία «σαλεύονται αδιοράτως και κινούνται και χειρονομούν και ψιθυρίζουν λόγους υπερφυείς» (15, 543) κάνοντας αισθητό το ιδεατό σύμπαν.

Στην «Ξενητεμένη», όπως και σε άλλα ποιήματα από *Τα μάτια της ψυχής μου*, τα μεγαλοπρεπή αρχαία μάρμαρα μένουν ακινητοποιημένα μέσα σε μια παρνασσικής υφής άσπιλη λευκότητα, απόμακρη γαλήνη και νεκρική σχεδόν αθανασία, την οποία μόνο η ποιητική τέχνη μπορεί να εμψυχώσει και να συνδέσει με τη ζωή. Στο «Εν άνθος», η ιδέα αυτή εκφράζεται και με αναφορά στις Καρυάτιδες, οι οποίες συμπληρώνουν το αγγαϊσμένο με το φως της σελήνης, πάγκαλο τοπίο της Ακρόπολης. Στην απόκοσμη λαμπρότητά τους, οι έξι αρχαίες κόρες φαντάζουν σαν να «καρτερούν» τον οργανικό λόγο της ποίησης –το ταπεινό άνθος–, που θα τις «ενανθρωπίσει» μέσω μιας μυστικής συν-ουσίας. Η αναγεννητική αυτή συνάντηση του υπέρτατου αρχαίου κάλλους με την ενέργεια του ποιητικού λόγου συνιστά την κεντρική επιδίωξη της παλαμικής αναζήτησης.

*Κ' οι έξι αλύγιστες Παρθένες
στέκουν κι αυτές
λαμπρόστηθες και λαβωμένες
και λατρευτές.
[...]
Και κοίτα! καθεμιά Καρυάτις
που καρτερεί*

69. Στοιχεία όπως η απομάκρυνση από το κουρασμένο νεωτερικό παρόν, η αίσθηση του αλλόκοτου που δημιουργεί το νυχτερινό φως, η εξιδανίκευση της πλάσης, το όραμα του αρχαίου κόσμου και η αποκάλυψη της αιώνιας ωραιότητας χαρακτηρίζουν περιγραφές της Ακρόπολης από ευρωπαίους και αμερικανούς περιηγητές, οι οποίες τη συστήνουν ως «ετεροτοπία» μιας πρωταρχικής πνευματικής πατρίδας. Βλ. σχετικά Λεοντή (1998: 89 και 92-99). Οι τόποι αυτοί αναπαράγονται σε ελληνικά κείμενα του 19^{ου} αιώνα. Ο Παλαμάς, πιο συγκεκριμένα και ουσιαστικά, εμπνέεται από την ευρωπαϊκή πνευματική θέαση της αρχαιότητας και επιζητά για το νεοελληνικό υποκείμενο μια ανάλογη αφομοιωτική εμπειρία ως διέξοδο από την πολιτισμική κρίση. Βλ. χαρακτηριστικά «Οι τριακόσιοι» (1897) (15, 462-65).

*και στέκει με την ομορφιά της
τη λαμπερή*

*και τίποτε δεν έχει πλάνο
κι ανθρωπινό,
μου φανερώνει, πριν πεθάνω
τον ουρανό.*

*Και κοίτα! καθεμιά Καρυάτις
γλυκά γλυκά
θαρρώ με βλέπει στα όνειρά της
τα μυστικά. (1, 282 και 284-85)*

Μολονότι στο «Εν άνθος» η ποιητική ματιά μεταφέρει την εικόνα μιας ακέραιης ομάδας έξι Κορών,⁷⁰ σε άλλο ποίημα της ίδιας συλλογής η μεταφορική αποστροφή στο αγαπημένο πρόσωπο αξιοποιεί το μοτίβο της ξενιτεμένης αδελφής: «Μην είσ' εκείνη που έφυγε, του Βράχου η Καρυάτις,/κ' η ταξιδεύτρα γύρισεν από την ξηνητιά της;» (1, 232) αναρωτιέται ο ποιητής στο «Μία», συνυφαίνοντας την αρχαία θηλυκή μορφή θεμελιώσης του οίκου με τον ομηρικό ταξιδευτή, την ασάλευτη ζωή του Βράχου με τον πλου, το βίωμα του εκπατρισμού και την ελπίδα του επαναπατρισμού, προοικονομώντας, έτσι, την επιστροφή της Καρυάτιδας – θέμα που αναπτύσσει λίγο μετά στις «Εκατό φωνές» (Ιανουάριος 1902) της συλλογής *Η ασάλευτη ζωή*.

Αναλυτικότερα, τα ποιήματα 96 και 97 των «Εκατό φωνών», ακολουθώντας το παλαμικό σχήμα της σύζευξης αντιθετικών στοιχείων συνθέτουν μια δραστική λυρική και δραματική μετάπλαση της παράδοσης του θρήνου των αγαλμάτων, η οποία συμπυκνώνει την παλαμική αναζήτηση της «επιστροφής των αρχαίων θεών» της περιόδου αυτής. Η φωνή του πρώτου ποιήματος ανήκει σε έναν συμπάσχοντα παρατηρητή (κατά το πρότυπο του Childe Harold), ο οποίος στη δραματοποιημένη αποστροφή του προς τις Κόρες μαρτυρά τη συντελεσμένη ληλασία και το σπαραγμό του ελληνικού τόπου. Η φωνή του δεύτερου ποιήματος ανήκει στη «χαμένη» Καρυάτιδα, η οποία, έχοντας επιστρέψει στη γενέθλια γη, απευθύνεται στις αδελφές της για να άρει τον ελεγειακό τόνο

70. Η ποιητική εικόνα ενδέχεται να αφορμάται από την αποκαταστημένη όψη του μνημείου. Η νότια πρόσταση είχε συμπληρωθεί το 1846-1847 από τον Alexis Paccard ενώ έργα στερέωσης έγιναν και το 1870. Βλ. Μαλλούχου-Tufano (1998: 33-35 και 57) όπου και φωτογραφίες της αναστηλωμένης πρόστασης.

της απώλειας με το άγγελμα του γυρισμού της και το δώρο της νέας ποίησης:

*Ω Σπαρτιάτισσες Κόρες, της θείας Αθήνας κορώνες,
ω Καρυάτιδες, έφυγε, κλέφτες και βάρβαροι πήραν
την αδερφούλα σας, μείνατε πέντε, τα ολόρθα κορμιά σας,
από το θάνατο ασκέθρωτα, ο πόνος βαθύτερ' ακόμα
κι από το θάνατο σκέθρωσε, βόγγος και κλάψα η φευγάτη,
κι αντιβογγύζατ' εσείς και γινήκατε βρύσες του θρήνου,
οι δυνατοί κ' οι τρισεύγενοι στύλοι, και μια τρικυμία
τους δωρικούς σας χιτώνες ανέμισεν άγρια σα σκιάχτρα!*

*«Ω Καρυάτιδες, δε με γνωρίζετε; Ξένη δεν είμαι,
από τα ξένα αν εγύρισα· είμαι η χαμένη αδερφή σας,
ξανακαλιάστε με, ο τόπος μου εδώ με προσμένει σα θρόνος.
Φράγκοι, Αλαμάνοι και Σκύθες το γάλα μου βύζαξαν όλοι,
ήρωες γινήκαν οι κλέφτες, και τώρα του βάρβαρου η φλέβα
από το αίμα χτυπάει τ' ακριβό των πατέρων Ελλήνων.
Από του κόσμου τα νιάτα ξανάνθισα, κλέφτρα, σας φέρνω
την ιερή φλόγα αρχαία σε νέο καλάμι κρυμμένη!» (3, 175)*

Η αντιθετική παράσταση των ολόρθων σκεβρωμένων αγαλμάτων όπως και η δραματική ταραχή της αγέρωχης «δωρικής» ακινησίας τους υποβάλλουν οπτικά το αποτέλεσμα της εσωτερικής διάβρωσης που έχουν προκαλέσει η λεηλασία του ελληνικού τόπου και η αναχώρηση του αρχαίου πνεύματος που την ακολούθησε. Χωνεύοντας την πυκνή συμβολική του θρύλου για το θρήνο των αγαλμάτων και το σχήμα της καταδίκης του άρπαγα Έλγιν, η παλαμική ποίηση συνδέει εδώ την απώλεια με τη «βάρβαρη» ευρωπαϊκή επικυριαρχία που υπέκλεψε την πατρογονική κληρονομιά. Ο προσδιορισμός «Σπαρτιάτισσες», ο οποίος παραπέμπει στην αρχαία πολεμική αρετή και αντοχή, πέρα από την όποια πραγματολογική του αφητηρία,⁷¹ τονίζει την αντίθεση της περιγραφής των α-

71. Ο Παλαμάς εμπνέεται από την εικονογραφία των αγαλμάτων τα οποία παρουσιάζονται ενδεδυμένα με ζωσμένο δωρικό πέπλο. Ενδέχεται, πάντως, ο προσδιορισμός να οφείλει κάτι και στην ονομασία Καρυάτιδες, που τους δόθηκε σε μεταγενέστερους χρόνους, και συνδέεται με την πόλη Καρύαι της αρχαίας Λακωνίας. Σύμφωνα με το ρωμαίο αρχιτέκτονα Βιτρούβιο (περ. 80-15 π.Χ.), στην πραγματεία του περί αρχιτεκτονικής (*De Architectura*), οι «Καρυάτιδες» παρίσταναν τις υποδουλωμένες γυναίκες της πόλης που είχε μηδίσει κατά τους περσικούς πολέμους (490-480 π.Χ.) και τιμωρήθηκε από τους Έλληνες με φόνο των ανδρών της και αιχμαλωσία των γυναικών της. Η λανθασμένη αυτή ερμηνεία, η οποία μεταφράζει τις Καρυάτιδες σε σύμβολα υποταγής, γνώρισε τεράστια διάδοση στους επόμενους αιώνες (Lesk 2004: 262-74) και προκάλεσε τις αντιδράσεις ελλήνων λογίων. Την ανάγνωση του Παλαμά φωτίζει το παλαιότερο άρθρο του Ιωάννη Ν. Λευκαδίου

γαλμάτων και ανακαλεί την προγενέστερη παλαμική εικόνα των «αλύγιστων», «λαμπρόσθητων και λαβωμένων» Παρθένων. Οι αρχαίες Κόρες, που συνενώνουν τις ιδιότητες του αθηναϊκού και του σπαρτιατικού κλέους, λειτουργούν μέσω του παραστήματος και της τεκτονικής λειτουργίας τους ως εκφάνσεις του ακατάβλητου ελληνικού πνεύματος, όπως τονίζουν αργότερα ομόθεμοι στίχοι του Δροσίνη που έχουν αφομοιώσει το παλαμικό ρήμα: «Τα έξι κορμιά τα ολόισα φανερώνουν,/Με την αδάμαστή τους περιφάνεια,/Πως στο χώμα ποτέ δεν έχουν σκύψη». ⁷² Τη συμβολική αυτή αναπτύσσει στο ποίημα 97 η ανυπόταχτη στάση της ξενιτεμένης. ⁷³

Με συνείδηση της υπεροχής της, η παλαμική Καρυάτιδα συμπυκνώνει στα λόγια της τη ρητορική της αντίσταση απέναντι στην υποτίμηση του νέου ελληνισμού ως πολιτισμικά ελλειπούς έναντι του ευρωπαϊκού προτύπου. Η γαλούχηση της Ευρώπης με το γάλα και η μετάγγισή της με το αίμα της Κόρης/Μάνας –τον υλικό και πνευματικό πολιτισμό των «πατέρων Ελλήνων»– υπογραμμίζει την οφειλή της στο αρχαιοελληνικό επίτευγμα. Μέχρι το σημείο αυτό η παλαμική στάση δεν ξεφεύγει από τη στερεοτυπική θεώρηση της κλασικής Ελλάδας ως μήτρας του δυτικού πολιτισμού, η οποία αντανακλά τον παγιδευμένο στην ατέρμονη ε-

[Σταματέλου] (1852) «Περί Καρυατίδων», ο οποίος στηριζόμενος κυρίως στον G. E. Lessing είχε απορρίψει ως «ανυπόστατον και μυθώδη» την ερμηνεία του Βιτρούβιου προκρίνοντας την ερμηνευτική εκδοχή που συνέδεε τα αγάλματα με τις «χαρισιστάτους» παρθένες κόρες που τελούσαν χορούς προς τιμήν της θεάς Άρτεμης στις Καρυές. Ο Λευκάδιος σημείωνε χαρακτηριστικά ότι το όνομα «Καρυάτιδες» στην περίπτωση αυτή, δεν είναι «εθνικόν ή πατρωνυμικόν, ως το παρά Βιτρουβίω, αλλ' απλούς επίθετον, το οποίον η φύσις της διαλέκτου, [...] ηδύνατο μάλιστα ν' αποδώση και εις τας Σπαρτιάτιδας παρθένους, ως ταύτας κυρίως συγκροτούσας την εν Λακωνική Κώμη πανήγυριν της Καρυάτιδος Αρτέμιδος» (1852: 63, έμφαση δική μου).

72. Βλ. Δροσίνης, «Οι έξι Κόρες του Ερεχθείου», από τη συλλογή *Κλειστά βλέφαρα 1914-1917* (τώρα στο Δροσίνης 1996: 216).

73. Πβ. «Σε καρτερούν [...] η Σπάρτ' η ανυπότακτη» («Ξηνητεμένη», 1, 225) και «Η Σπάρτη η ανυπόταχτη μας φοβερίζει, η Σπάρτη!» («Οι τάφοι του Κεραμεικού», *Τα μάτια της ψυχής μου*, 1, 245). Στην «Ξηνητεμένη» ως «ανυπόταχτη» περιγράφεται και η γλώσσα του λαού (πβ. εδώ, σημ. 68), ενώ σε κριτικό κείμενο του 1904 η «νέα γλώσσα» του Πέτρου Βλαστού όταν «βαστάει λεβέντικα το φόρτωμα» των υψηλών νοημάτων παρομοιάζεται με «Καρυάτιδα-κρατιέται αλύγιστη» (Παλαμάς 1904: 329). Την εικόνα των γενναίων Σπαρτιατισσών φωτίζουν και άλλα κείμενα της περιόδου αυτής. Ένα παράδειγμα: ο Ειρηναίος Ασώπιος στη μελέτη του «Η γυνή κατά την αρχαιότητα» (1887), προβάλλει τον ενεργητικό ρόλο των γυναικών της αρχαίας Σπάρτης σημειώνοντας ότι «ήσαν ελεύθεραι, επιφανείς εν τη πολιτεία πρόσωπον διαδραματίζουσαι, και τα μάλιστα επί των ανδρών ισχύουσαι, έξεστι δε ειπείν, ότι εν Σπάρτη αι γυναίκες κυβερνώσι τους άνδρας» (19). Βλ. επίσης Ντενίση (2014: 348).

πίκληση του χρέους της Ευρώπης τρόπο σκέψης του νεοελληνικού υποκειμένου. Ωστόσο, ο παλαμικός λόγος θα προχωρήσει ένα βήμα πιο πέρα από την κοινόχρηστη θέση, διεκδικώντας την πολιτισμική αυθυπαρξία του νεότερου ελληνισμού και την αποκατάσταση της πληγωμένης πολιτισμικής συνέχειας με τα όπλα μιας νέας αυτοδύναμης ποίησης.

Σύμφωνα με τη σταθερή θέση της παλαμικής κοσμοθεωρίας, η οποία κορυφώνεται νοηματικά στους δύο τελευταίους στίχους του 97 και αναδεικνύεται από το διασκελισμό «σας φέρνω/την ιερή φλόγα αρχαία σε νέο καλάμι κρυμμένη!», είναι η διαδικασία της συνάρθρωσης υλικών που οδηγεί στην άνθηση ενός καινούργιου ποιητικού ιδιώματος. Συγκεκριμένα, ο ζωοδότης ποιητικός λόγος πλάθεται διαμέσου της ανασύνθεσης των ποικίλων στοιχείων της ελληνικής παράδοσης, λαϊκών όπως εκλαμβάνεται ο «Θρήνος»,⁷⁴ αρχαιοελληνικών όπως τα αγάλματα, και δημοτικών όπως η γλώσσα των φωνών που ακούγονται. Μαζί με τα γηγενή υλικά, στις «Εκατό φωνές» ενεργοποιούνται ανανεωτικά ερεθίσματα που πρόσφερε η ευρωπαϊκή ποίηση: γραμμένη στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ως επί το πλείστον σε ελευθερωμένο στίχο ιαμβικού ρυθμού, η σύνθεση αποτελεί δείγμα της παλαμικής τάσης των χρόνων αυτών για αφομοίωση καινότροπων μετρικών στοιχείων.⁷⁵

Αυτήν ακριβώς τη διαδικασία ευαγγελίζεται η προμηθεϊκή δράση της Καρυάτιδας. Αν ως θηλυκός Οδυσσέας, η «χαμένη» κόρη επιστρέφει για να θεραπεύσει το άλγος της εθνικής καταστροφής και της πολιτισμικής κατάρπτωσης μετά την επώδυνη ήττα στον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897 και την οδυνηρή για τον ποιητή εμπειρία των Ευαγγελικών του 1901, η «κλέφτρα» Καρυάτιδα, ως θηλυκός Προμηθέας, φέρνει από τα ξένα «την ιερή φλόγα αρχαία σε νέο καλάμι κρυμμένη!» Η εξεγερμένη ηρωίδα υιοθετεί τη δυτική πρακτική ιδιοποίησης της ξένης ύλης για να ανανεώσει τον ελληνικό τόπο, με την ηθική διαφορά ότι η οικειοποίηση εδώ δεν αφορά την Ιδέα αλλά το νέο ιδίωμα που γράφει με το «καλάμι» του ο ποιητής. Η μορφή στις «Εκατό φωνές» αξιοποιεί, όπως προαναφέρθηκε, μαζί με τη δημοτική εκφορά του λόγου, την ελευθέρωση των

74. Η αξιακή σημασία της «αφελούς» λαϊκής σοφίας υπογραμμίζεται από τον Παλαμά σε κατοπινό κείμενό του (1916). Εκεί, με αναφορά στο «Θρήνο», κρίνει ότι μόνο μέσω της επίδρασης της λαϊκής φαντασίας και της ποιητικής έκφρασής της μπορούν «τα αρχαία λείψανα» να γίνουν «αληθέστερα» – να βιωθούν, δηλαδή, σε όλη τη δραστηκή γοητεία τους.

75. Για τη σχέση μετρικών απόψεων του Παλαμά με αρχές του γαλλικού συμβολισμού και της καθαρής ποίησης βλ. Γαργαντούδης (2005: ιδ. 64-72 και, ειδικότερα για το μέτρο των «Εκατό φωνών», 94 και 122).

ρυθμών που καλλιέργησε ο ευρωπαϊκός συμβολισμός. Έτσι ο βίαιος εκπατρισμός μετατρέπεται σε γόνιμη θητεία στο ξένο ενώ τον πόνο της ληλασίας του ελληνικού τόπου διαδέχεται η ελπίδα μιας επερχόμενης ακμής. Αξίζει, πάντως, να προσέξουμε ότι η Καρυάτιδα-προσωπείο του ποιητή γυρίζει ζητώντας την αναγνώριση και τη θέρμη του καλωσορίσματος από τις αδελφές της καθώς επίσης την αποκατάσταση στο θρόνο της: στα λόγια της υφέρπει η προσδοκία του ποιητή για κατανόηση του έργου του από το κοινό.

Η στιχουργική κατασκευή των δύο αυτών οχτάστιχων ποιημάτων συναρτάται δεξιοτεχνικά με το περιεχόμενό τους, ελεγειακό και αφηγηματικό συνάμα: βόγγος και θρήνος για τα παρελθόντα πάθη του Γένους και προσδοκία του λυτρωμού του μέσω της σωτήριας δύναμης της μεγάλης Ιδέας της ποίησης. Διαφορετικά με τα περισσότερα από τα υπόλοιπα ποιήματα των «Εκατό φωνών» που είναι γραμμένα σε ελευθερωμένο στίχο, τα ποιήματα 96 και 97 είναι συνθεμένα σε δακτυλικό δεκαεπτασύλλαβο, ο οποίος ανακαλεί τον αρχαίο δακτυλικό εξάμετρο και το ρυθμικό αίσθημα της αρχαίας ελεγείας και του έπους.⁷⁶ Ο Παλαμάς, ωστόσο, κινείται δημιουργικά: με τη χρήση κυρίως διασκελισμών, συνιζήσεων και μιας πλούσιας στίξης, ποικίλλει ρυθμικά το μονότονο βηματισμό του αρχαίου εξάμετρου χωρίς να κλονίζει τη σεμνή μεγαλοπρεπεία του, η οποία αρμόζει στην επιβλητική λιτότητα των Καρυατίδων. Αξιοσημείωτη είναι η λειτουργία της πολλαπλής και εντατικής παρήχησης, η οποία αφενός αναπαράγει στο 96 το ανατριχιαστικό άκουσμα της θρηνητικής ροής (κ, β, ρ, σκ, βρ, τρ) και αφετέρου γεννά ένα αίσθημα ηχητικής συνέχειας (κ, β, ρ) που υπογραμμίζει τη διαλογική σχέση των δύο φωνών. Μέσα από το πρίσμα αυτό, ο στιχουργικός τρόπος των «Εκατό φωνών» ανταποκρίνεται στο όραμα της παλαμικής Καρυάτιδας για τη δημιουργία αυτοδύναμου ελληνικού λόγου μέσω της γονιμοποίησης στοιχείων του κλασικού παρελθόντος και της λαϊκής παράδοσης, της ανανέωσης των αρχαίων ρυθμικών προτύπων και της αξιοποίησης των κατακτήσεων της νεωτερικής ποιητικής τέχνης.⁷⁷

76. Για το μέτρο των ποιημάτων 96 και 97, βλ. Γαργαντούδης (2005: 135 και 171, σημ. 7). Ο μελετητής παρατηρεί ότι «κατά τη στιχουργική αντίληψη του Παλαμά [...] η χρήση του εξάμετρου εντάσσεται στην ίδια ανανεωτική στιχουργική προσπάθεια» στην οποία ανήκει και η εφαρμογή του ελευθερωμένου στίχου στην ποίησή του στο τέλος του 19^{ου} και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα (164-71, ιδ. 170).

77. Κάπως διαφορετικά η Γιαννακοπούλου (2007: 84) κάνει λόγο για έναν συνδυασμό του προφορικού δημοτικού στοιχείου της φωνής της Καρυάτιδας με την «αρχαία μετρική

Στη μακρά διάρκεια του 19^{ου} αιώνα η παλαμική αναστροφή με την παράδοση του «Θρήνου των Καρυατίδων» στις «Εκατό φωνές» δημιουργεί την πιο αισιόδοξη μετάπλασή της, αφού διακόπτοντας το βόγγο των αγαλμάτων, δεν εκπληρώνει μόνο το όνειρο του επαναπατρισμού τους αλλά επιπλέον χαρίζει στην Κόρη μια νέα, ηχηρή φωνή. Έτσι, ο Λόγος της ποίησης επιτελεί το έργο της αποκατάστασης της πνευματικής συνέχειας του ελληνισμού και προσπορίζει στο νεοελληνικό υποκείμενο την αίσθηση μιας αυτοδύναμης ταυτότητας που πηγάζει από τη δημιουργική ενσωμάτωση της αρχαίας κληρονομιάς στο παρόν του.⁷⁸

ΕΠΙΛΟΓΙΚΑ

Ολοκληρώνοντας, και με οδηγητικό νήμα το ερώτημα που τέθηκε στην αρχή αυτής της μελέτης, μπορούμε να προχωρήσουμε σε μερικές συμπερασματικές παρατηρήσεις.

Η βιογράφηση των μεταπλάσεων του θρύλου για το θρήνο των Καρυατίδων σε όλο το διάστημα του 19^{ου} αιώνα έδειξε ότι αφηγήσεις, όπως αυτή, που μαρτυρούν την αντίληψη των αγαλμάτων ως έμψυχων υποκειμένων, δεν μπορούν να εκληφθούν, τουλάχιστον όχι δίχως επιφυλάξεις, ως εκφάνσεις μιας «ιθαγενούς» αρχαιολογίας, ακόμα και αν θεωρήσουμε ότι οι καταβολές τους βρίσκονται στο λαϊκό λόγο. Αυτό το οποίο φανερώνει το παράδειγμα του «Θρήνου» είναι μάλλον η εμπλοκή της ευρωπαϊκής νεωτερικότητας σε ό,τι κωδικοποιείται ως εκδήλωση μιας προνεωτερικής συναισθηματικής επαφής με τις υλικές αρχαιότητες. Με άλλα λόγια, ό,τι εμφανίζεται ως προνεωτερικό στοιχείο μπορεί σε μεγάλο βαθμό να έχει συγκροτηθεί ως τέτοιο διαμέσου νεωτερικών

μορφή», ο οποίος εκφράζει την επιθυμία του Παλαμά «να δώσει ζωή στα ερείπια με ό,τι έχει να προσφέρει η νέα Ελλάδα».

78. Η παράδοση φαίνεται ότι συγκινούσε ιδιαίτερα τον ποιητή, ο οποίος την ανακαλεί σε μεταγενέστερα κείμενά του δίχως όμως να της προσδίδει τη θριαμβική κατάληξη που διακρίνει τις «Εκατό φωνές». Στο «Ανέβασμα στο Βράχο», δίπλα στα άλλα λεηλατημένα μνημεία που θρηνούν το χαμένο ιδανικό της εντέλειας «κλαίνε οι μεστές και οι λιγρές Παρθένες [...] την αδερφή που αγύριστη τα ξένα την κρατήσαν» (*Βωμοί* [1915, 1922], 7, 61). Βλ. επίσης Παλαμάς (1925: 327): «καθώς θρηνούσαν οι Καρυάτιδες επάνω στον ιερό Βράχο την αδελφούλα των όταν την εξερρίζωνε στανικά για να την πάη στα ξένα ο φοβερός Σκώττος». Ας σημειωθεί ότι το μοτίβο της θρηνούσας υλικής αρχαιότητας εμφανίζεται και στον Έβδομο λόγο της *Φλογέρας του Βασιλιά* (1910), στον οποίο συσσωματώνονται συστατικά της παράδοσης των μαρμαρωμένων αγαλμάτων. Στη διάρκεια του αναγνωρισμού του Βουλγαροκτόνου, ο οποίος έρχεται να προσκυνήσει στο ναό της Παναγίας της Αθηνιώτισσας, από το Βράχο της Ακρόπολης, διαβάζουμε: «Κι ο Βράχος ο ξαγναντευτής κι ο στοιχωμένος Βράχος/βογγά και συλλογίζεται» την απώλεια της αρχαίας μεγαλοσύνης, «κ' είναι το μιλιά του/σα μάννας αναφυλλητό στην κάσσα τ' ακριβού της» (5, 95).

διεργασιών. Ανάλογα, το λόγοι μοιάζει να έχει μπολιάσει το λαϊκό. Στην περίπτωση του «Θρήνου», πιο συγκεκριμένα, η προφορική αφήγηση που καταγράφουν οι ξένοι περιηγητές ως δείγμα της γηγενούς, προνεωτερικής, δεισιδαιμονικής ή ποιητικής φαντασίας, αφομοιώνεται από τον ελληνικό λόγο ακριβώς ως μαρτυρία μιας προνεωτερικής σχέσης του απλού λαού με τις αρχαιότητες. Μόνο από ένα χρονικό σημείο και έπειτα, η σύνδεση αυτή καταξιώνεται ως σχέση εθνικής ταύτισης. Στη θεμελίωση της παράδοσης στη συλλογική συνείδηση ως αυθεντικού αποτυπώματος της συναισθηματικής πρόσδεσης των ελλήνων κατοίκων του τόπου με τα έργα των «αρχαίων προγόνων» τους, κύριο ρόλο διαδραμάτισαν το θέατρο και η λογοτεχνία, λόγω της δημόσιας εμπέλειάς τους. Επιπλέον, ο λογοτεχνικός λόγος, χάρη ακριβώς στις μεταφορικές του ιδιότητες, συνέβαλε δραστικά στη διαμόρφωση και διάδοση της αντίληψης των αρπαγμένων αγαλμάτων ως των «χαμένων» μελών ενός πρωταρχικά αρτιμελούς εθνικού σώματος.

Αναμφίβολα, η αφήγηση για το θρήνο των Κορών είναι μια ιστορία βίας, η οποία κωδικοποιεί το ρόλο της ηγεμονικής Ευρώπης απέναντι σε κοινωνίες της περιφέρειάς της. Οι διάφορες εκδοχές και αναπροσαρμογές της από το 19^ο αιώνα μέχρι τις μέρες μας δείχνουν, πάντως, ότι ο ελληνικός λόγος για τις αρχαιότητες αντιδρά σε ηγεμονικά σχήματα πρόσληψης της αρχαίας και παράκαμψης ή υποτίμησης της νέας Ελλάδας με διαφορετικούς τρόπους που εξυπηρετούν τις ανάγκες της ιστορικής στιγμής και εκφράζουν το συγκεκριμένο κάθε φορά συλλογικό παρόν. Γιατί, μολονότι η μεταφορά της Καρυάτιδας που θρηνεί, νοσταλγεί ή επιστρέφει διεκδικώντας μια πρωταρχική ολότητα, συμβολίζει πάντοτε μια έλλειψη, οι σημασίες που παίρνει αυτή η έλλειψη και οι μορφές αντίδρασης που προκαλεί δεν είναι οι ίδιες.

Στα συμφραζόμενα αυτά αξίζει να αναρωτηθούμε αν κάποιες από τις διερμηνεύσεις της τραυματικής αυτής ιστορίας επιχειρούν να ανατρέψουν το διττό συναίσθημα «καθυστέρησης προς την Ευρώπη και υστέρησης προς την κλασική αρχαιότητα» (Jusdanis 1991: 67) που συχνά θεωρείται ότι διακρίνει τη σχέση του νεότερου ελληνισμού με το αρχαίο παρελθόν και το ευρωπαϊκό παρόν. Ο λόγος της λογοτεχνίας το έχει επιδιώξει. Η συμβολή της παλαμικής μούσας έγκειται στην προσπάθειά της όχι να ανατρέψει τη συστατική εθνική συνθήκη της σχέσης με την αρχαιότητα αλλά να επεξεργαστεί εκ των έσω το αίσθημα της πολιτισμικής υστέρησης του νέου ελληνισμού και της βίαιης κηδεμόνευσής του από τη Δύση. Η παλαμική εικόνα της επιστροφής της «χαμένης» Καρυάτιδας προσφέρει ένα παράδειγμα της απόπειρας της τέχνης να τοποθετήσει το

ελληνικό υποκείμενο σε μια θέση αυτοδυναμίας που να πηγάζει ακριβώς από την αποδοχή και την υπέρβαση του τραύματος.



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Ασώπιος, Ε. Κ. (1887), «Η γυνή κατά την αρχαιότητα και τους πρώτους του Χριστιανισμού αιώνας: μελέτη», *Αττικόν Ημερολόγιον και Ημερολόγιον των Κυριών του δίσκετου έτους 1888*: 5-37.
- Βαρελάς, Λάμπρος (υπό δημοσίευση), «Για τη δημοσιογραφική δράση του Παλαμά στην *Εφημερίδα* (1887-1896)», στο: *Η ποίηση και η ποιητική του Κωστή Παλαμά*. Πρακτικά Γ΄ Διεθνούς Συνεδρίου, Αθήνα: Ίδρυμα Κωστή Παλαμά: 711-30.
- Βασιλείου, Λέττα (2004), *Τα μάρμαρα πετούν*, επιμ. Αλέξανδρος Φιλίππου, εικονογράφηση Νικ Μάουντεν, Αθήνα: Μίνωας.
- Βιζυηνός, Γ. Μ. (2003), *Τα ποιήματα*, φιολ. επιμ. Ελένα Κουτριάνου, 3 τόμ., Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.
- Βιζυηνός Γ. Μ. (2012), «Δύο άγνωστα κείμενα», επιμ. – επίμετρο Λάμπρος Βαρελάς, *Νέα Εστία*, 1854: 564-99.
- Βουτουρής, Παντελής (2006), *Αγαπημένε μου Ζαρατούστρα: Παλαμάς – Νίτσε*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Γαραντούδης, Ευριπίδης (2005), *Ο Παλαμάς από τη σημερινή σκοπιά: όψεις της ποίησής του και της σύγχρονης πρόσληψής της*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Γεννάδιος, Ιωάννης (²1997), *Ο Λόρδος Έλγιν και οι προ αυτού ανά την Ελλάδα και τας Αθήνας ιδίως αρχαιολογήσαντες επιδρομείς 1440-1837: ιστορική και αρχαιολογική πραγματεία*, Αθήνα: Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία [¹1930].
- Γιακωβάκη, Νάσια (1994), «Μεσαιωνική και νεώτερη ιστορία: μια νέα συνείδηση για την πόλη της Αθήνας στα τέλη του 19^{ου} αιώνα», ανακτήθηκε 11 Ιουνίου 2015, http://www.eie.gr/archaeologia/gr/chapter_more_11.aspx
- Γκότση, Γεωργία (2010), *«Η διεθνοποίησης της φαντασίας»: σχέσεις της ελληνικής με τις ξένες λογοτεχνίες τον 19^ο αιώνα*, Αθήνα: Gutenberg.
- Γκότση, Γεωργία (υπό δημοσίευση), «Οι στεναγμοί των αγαλμάτων: υλική αρχαιότητα στο ποίημα "Βρετανικό Μουσείο (Ελγίνου Μάρμαρα)" της Κικής Δημουλά», στο: Θανάσης Αγάθος, Χριστίνα Ντουσιά & Άννα Τζούμα (επιμ.), *Λογοτεχνικές διαδρομές: μνήμη Βαγγέλη Αθανασόπουλου*, Αθήνα: Καστανιώτης: 117-31.
- Δ.[ροσίνης, Γεώργιος] (1890), «Η ξενιτεμμένη», *Το Άστυ*, 6 (6 Δεκ.): 1.
- Δροσίνης, Γεώργιος (1996), *Άπαντα*, τόμ. 2: *Ποίηση (1903-1922)*, φιολ. επιμ. Γιάννης Παπακώστας, Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων.

- [Επισκοπόπουλος] (1898) / Ν. Επ., «Μία παλαιά ιστορία», *Το Άστυ*, 2875 (14 Νοεμ.): 1.
- [Επισκοπόπουλος] (1904) / Ν. Επ., «Αι προετοιμασίαι διά το συνέδριον – Η ανατύλωσις του Ερεχθείου», *Το Άστυ*, 5341 (29 Νοεμ.): 1.
- Ζέη, Άλκη (κείμενο) και Σοφία Ζαραμπούκα (εικόνες) (1997), *Η Αλίκη στη χώρα των μαρμάρων*, Αθήνα: Κέδρος.
- Ζωγράφου, Ευγενία, *Ο «ευλογημένος» αθηναιογράφος Δημήτρης Γρ. Καμπούρογλου. Μια πρωτοποριακή μορφή: η ζωή και το έργο του (1852-1942)*, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Κακριδής, Ι. Θ. (³1989), *Οι αρχαίοι Έλληνες στη νεοελληνική λαϊκή παράδοση*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Καλοσγούρος, Γ. (1893), «Φιλολογική αναγέννησις. "Τα μάτια της ψυχής μου" του Κωστή Παλαμά», *Εικονογραφημένη Εστία*, 5: 74-77 και 7: 104-08.
- Καμπούρογλου, Δ. Γρ. (1889), *Ιστορία των Αθηναίων: Τουρκοκρατία. Περίοδος πρώτη 1458-1687*, τόμ. 1, Εν Αθήναις: Εκ του Τυπογραφείου Αλεξ. Παπαγεωργίου.
- Καμπούρογλου, Δ. Γρ. (1896), *Ιστορία των Αθηναίων: Τουρκοκρατία. Περίοδος πρώτη 1458-1687*, τόμ. 3, Εν Αθήναις: Εκ των Καταστημάτων Σπ. Κουσουλίου, Τυπογραφείον - Βιβλιοπωλείον.
- Καμπούρογλου, Δ. Γρ. (1910), «Ο Θρήνος των Καρυατίδων», *Δίπυλον*, 1 (1 Δεκ.): 3-6.
- Καμπούρογλου, Δ. Γρ. (1911), «Ο μύθος της Καρυατίδος», *Δίπυλον*, 3 (28 Φεβρ.): 23.
- Καμπούρογλου, Δ. Γρ. ([1915]), «Η μαρμαρωμένη βασιλοπούλα», στο: *Αθηναϊκά διηγήματα*, Εν Αθήναις: Εκδοτικός οίκος Αγκύρας: 171-269.
- Καμπούρογλου, Δ. Γρ. (1922), *Αι παλαιαί Αθήναι*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον Γεωργίου Ι. Βασιλείου.
- Καμπούρογλου, Δ. Γρ. [1924], «Το Μαγνάδι», στο: *Η κυρά Τρισεύγενη κι άλλα διηγήματα*, Αθήνα: Εκδοτική Εταιρία Γ. Παπαδημητρίου και Σία: 47-142.
- Καμπούρογλου, Δ. Γρ. [1925;], *Η Νεράιδα του Κάστρου: δράμα εις πράξεις 4 (Η σκηνή εις τας Αθήνας κατά τα έτη 1801-1803)*, Εν Αθήναις: Εκδοτικός οίκος Δ. και Π. Δημητράκου.
- Καμπούρογλου, Δημήτριος Γρ. (1934), «Λόγος του Προέδρου», *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών*, 9: (100-18).

- Καμπούρογλου, Δημήτριος Γρ. (1985), *Απομνημονεύματα μιας μακράς ζωής 1852-1932*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείο Διονυσίου Νότη Καραβία.
- Καψωμένος, Ερατοσθένης Γ. (2006), «Νεοελληνικοί πολιτισμικοί κώδικες στο έργο του Κωστή Παλαμά», στο: *Κωστής Παλαμάς: εξήντα χρόνια από τον θάνατό του (1943-2003)*, Πρακτικά Β' Διεθνούς Συνεδρίου. Γραμματολογικά – εκδοτικά – κριτικά – ερμηνευτικά ζητήματα, τόμ. 2, Αθήνα: Ίδρυμα Κωστή Παλαμά: 731-50.
- Κεφαλληναίου, Ευγενία (2003), *Τα μάρμαρα του Παρθενώνα και το κατηγορώ του Μπάυρον*, Αθήνα: Ολκός.
- Κυριακίδου-Νέστορος, Άλκη (³1986), *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας: κριτική ανάλυση*, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας [1978].
- Κυριτσόπουλος, Αλέξης (2007), *Μία + 5 Καρυάτιδες*, Αθήνα: Κέδρος.
- Λεοντή, Άρτεμις (1998), *Τοπογραφίες του ελληνισμού: χαρτογραφώντας την πατρίδα*, μτφρ. Παναγιώτης Στογιάννος, επιμ. Μαρία Κυρτζάκη, επιμ. πηγών - ευρετηρίου Κατερίνα Σχινά, Αθήνα: Scripta.
- Λευκάδιος [Σταματέλος], Ι. Ν. (1852), «Περί Καρυατίδων», *Νέα Πανδώρα*, 3/51 (1 Μαΐου): 62-64. (Επιτάσσεται σημείωση του Ρ.[αγκαβή], 64-65).
- Μαλλούχου-Τυφανο, Φανή (1998), *Η αναστήλωση των αρχαίων μνημείων στη νώτερη Ελλάδα (1834-1939): το έργο της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας και της Αρχαιολογικής Υπηρεσίας*, Αθήνα: Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία.
- Μαστροδημήτρης, Π. Δ. (2003), «Συνοπτική εισήγηση για την αρχαιολατρία του Παλαμά» (1993), στο: *Παλαμικά: μελετήματα και άρθρα (1973-2003)*, Αθήνα: Ίδρυμα Κωστή Παλαμά: 231-36.
- Ματθαίου, Σοφία (2012), «Η καθιέρωση της ιδέας της εθνικής ιδιοκτησίας των αρχαίων μνημείων», στο: Σοφία Ματθαίου, Αθηνά Χατζηδημητρίου (επιμ.), «Ξενιτεμένες» ελληνικές αρχαιότητες: αφετηρίες και διαδρομές, Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών/Ε.Ι.Ε.: 15-31.
- Μηλιαράκης, Αντώνιος (1888), «Περί των Ελγινείων Μαρμάρων», *Εστία*, 26/669-76 (Οκτ.-Δεκ.): 681-85, 697-700, 713-18, 729-32, 745-47, 767-72, 777-80 και 793-99.
- Ντενίση, Σοφία (2014), *Ανιχνεύοντας την «αόρατη γραφή»: γυναίκες και γραφή στα χρόνια του ελληνικού Διαφωτισμού – Ρομαντισμού*, Αθήνα: Νεφέλη.
- [Παλαμάς, Κωστής] / W. (1916), «Ποίησις και πραγματικότητα», *Εμπρός*, 7001 (14 Απρ.): 1.
- [Πιττάκης, Κ.] (1856) / Κ. Σ. Π., *Εφημερίς Αρχαιολογική*, 42: 1378, σημ. 1.

- «Πρακτικά της έκτης Γενικής Συνεδριάσεως της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρίας» (1842), στο: *Σύνοψις των Πρακτικών της Αρχαιολογικής Εταιρίας των Αθηνών*, Έκδοσις δευτέρα, Εν Αθήναις: Εκ της Δημοσίου Τυπογραφίας, 1846: 146-65.
- Παλαμάς, Κ. (1932), γράμμα στον Καμπούρογλου, στο: «Συγχαρητήρια γράμματα», *Νέα Εστία*, 12/141: 1147-48.
- Παλαμάς, Κωστής ([1962-1969]), *Άπαντα*, 16 τόμ., Αθήνα: Γκοβόστης/Μπίρης, τόμ. 17, *Ευρετήρια*, Σύνταξη Γ. Κεχαγιόγλου, Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα: Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, 1984.
- Παλαμάς, Κωστής (1901), «Η Μεγάλη Ιδέα», στο: Παλαμάς ([1962-1969]): 6, 284-86.
- Παλαμάς, Κωστής (1904), «Ένα βιβλίο "Της Ζωής"», στο: Παλαμάς ([1962-1969]): 6, 317-32.
- Παλαμάς, Κωστής (1907), «Για το δράμα, όχι για το θέατρο», στο: Παλαμάς ([1962-1969]): 6, 333-50.
- Παλαμάς, Κωστής (1925), «Τα μαλλιά», στο: Παλαμάς ([1962-1969]): 12, 326-30.
- Παλαμάς, Κωστής (1927), «Η Ακρόπολις ως πηγή εμπνεύσεως», στο: Παλαμάς ([1962-1969]): 13, 339-55.
- Παλαμάς, Κωστής (1993), «Τα ωραία γράμματα και αι τέχναι: το θέατρό μας», στο: *Άρθρα και χρονογραφήματα*, τόμ. 2, (1894-1914), φιλολ. επιμ. Δ. Π. Συναδινός, Κ. Γ. Κασίνης, Αθήνα: Ίδρυμα Κωστή Παλαμά: 300-03.
- Παπαχριστοφόρου, Μαριλένα (2012), «Ο Νικόλαος Πολίτης και ο λαϊκός αφηγηματικός λόγος», στο: *Ο Νικόλαος Γ. Πολίτης και το Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας*. Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, τόμ. 2, Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών: 747-64.
- Πολίτης, Αλέξης (2010), «Τηγανίζοντας ψάρια στο Μπαλουκλί: διερεύνηση ενός θρύλου», στο: Μαρία Κούση, Μηνάς Σαματάς, Σωκράτης Κονιόρδος (επιμ.), *Εξουσία και κοινωνία: δωρήματα στον Κωνσταντίνο Τσουκαλά*, Αθήνα: Καστανιώτης: 393-406.
- Πολίτης, Ν. Γ. (1871), *Μελέτη επί του βίου των νεωτέρων Ελλήνων*, τόμ. 1, *Νεοελληνική μυθολογία*, Εν Αθήναις: Ευρίσκεται παρά τοις Βιβλιοπώλαις Αδελφοίς Περρή, Karl Wilberg και Ν. Α. Νάκη.
- Πολίτης, Ν. Γ. (1904), *Μελέται περί του βίου και της γλώσσης του ελληνικού λαού. Παραδόσεις*, μέρος Α΄ και Β΄, Εν Αθήναις, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου.
- Πολίτου-Μαρμαρινού, Ελένη (1972-1973), «Η Αφροδίτη της Μήλου ως πηγή εμπνεύσεως των Γάλλων παρνασσικών ποιητών και η "Ξενητεμένη" του Κω-

- στή Παλαμά», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, 23: 162-93.
- Πολίτου-Μαρμαρινού, Ελένη (1976), «Ο Κωστής Παλαμάς και ο γαλλικός παρασισμός (Συγκριτική φιλολογική μελέτη)», διατριβή επί διδακτορία, Αθήναι.
- Πολίτου-Μαρμαρινού, Ελένη (1979-1985), «Ο Κωστής Παλαμάς και η αρχαία ελληνική γραμματεία: μια αντίθεση και μια θέση με αφορμή τη *Φλογέρα του Βασιλιά*», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, 28: 107-68.
- [Ραγκαβής, Α. Ρ.] (1851), «Βρετανικόν Μουσείον», *Πανδώρα*, 2/39 (1 Νοεμ.): 931-35.
- Ριτσάτου, Κωνσταντίνα (2014), «Η απαγωγή της Καρυάτιδας από τον Έλγιν και η μεταμόρφωσή της στη δραματουργία της Μπελ Επόκ», *Παράβασις/Parabasis*, 12/2: 99-119.
- Σιακκής, Ιωσήφ (2012), *Δημήτριος Γ. Καμπούρογλου: η ζωή και το έργο του*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Σκιαδάς, Ελευθέριος Γ. (2015), «Γιορτάζοντας τα τριχρόνα του Μουσείου της Ακροπόλεως», *Ο μικρός Ρωμηός*, ανακτήθηκε 11 Ιουνίου 2015, <http://mikros-romios.gr/moyseio-akropoleos/>.
- Σουρή (1883), «Ο Σκαρτάδος», *Μη χάνεσαι*, 410 (23 Ιαν.): 6.
- Τόλιας, Γιώργος (1996), «Εισαγωγή», στο: Γιώργος Τόλιας (επιμ.–εισ.), *Ο πυρετός των μαρμάρων: μαρτυρίες για τη λεηλασία των ελληνικών μνημείων 1800-1820*, μτφρ. Γιώργος Δεπάστας, Βούλα Λούβρου, αρχαιολογική θεώρηση Νικόλας Φαράκλας. Αθήνα: Ολκός: 7-39.
- Τόλιας, Γιώργος (2012), «Διασπορά, εντοπιότητα και εθνική κληρονομιά: οι ελληνικές αρχαιότητες κατά τους τελευταίους προεπαναστατικούς χρόνους», στο: Σοφία Ματθαίου, Αθηνά Χατζηδημητρίου (επιμ.), «Ξενιτεμένες» ελληνικές αρχαιότητες: αφηγήσεις και διαδρομές, Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών/Ε.Ι.Ε.: 79-104.
- Τροβάς, Διον. (1981), *Δημ. Καμπούρογλους: η ζωή και το έργο του*, Αθήνα: Ι. Γ. Βασιλείου.
- Χαμηλάκης, Γιάννης (2012), *Το έθνος και τα ερείπιά του: αρχαιότητα, αρχαιολογία και εθνικό φαντασιακό στην Ελλάδα*, μτφρ. Νεκτάριος Καλαϊτζής, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Χατζηπανταζής, Θόδωρος (2012), *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβειος: το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μι-*

κρασιατική Καταστροφή, τόμ. Β1, Σημαιοφόροι ιεραπόστολοι του εθνισμού... 1876-1897, τόμ. Β2, Παράρτημα: κίνηση ελληνικών θιάσων 1876-1897, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Χατζούδη-Τούντα, Ελένη (2003), *Οι Καρυάτιδες μετράνε τα φεγγάρια*, εικονογράφηση Σπύρος Γούσης, Αθήνα: Άγκυρα.

Χουρμούζιος, Αιμ. (²1974), *Ο Παλαμάς και η εποχή του*, τόμ. 1, Αθήνα: Εκδόσεις «Διόνυσος» Γεωργ. Νασιώτη [¹1944].

Χρονογράφος [Κ. Παλαμάς;] (1890), «Τα μάρμαρα του Παρθενώνος», *Εφημερίς*, 338 (4 Δεκ.): 1-2.

Beard, Mary (2010), *The Parthenon*, revised edition, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Bremer, Fredrika (1863), *Greece and the Greeks: the narrative of a winter residence and summer travel in Greece and its islands*, μτφρ. Mary Howitt, 2 τόμ., Λονδίνο: Hurst & Blackett.

Buchon, J.-A. (1843), *La Grèce continentale et la Morée: voyage, séjour et études historiques en 1840 et 1841*, Παρίσι: Librairie de Charles Gosselin.

Bufalini, Robert (1997), «Saverio Scrofanì's *Viaggio in Grecia* and late eighteenth-century travel writing», *Italica*, 74/1: 43-51.

Chateaubriand (1969), *Oeuvres romanesques et voyages II*, texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, 2 τόμ., Παρίσι: Gallimard.

Clarke, Edward Daniel (1814), *Travels in Various Countries of Europe, Asia and Africa. Part the second: Greece, Egypt and the Holy Land. Section the second*. Λονδίνο: T. Cadell & W. Davies.

De Vere, Aubrey (1850), *Picturesque Sketches of Greece and Turkey*, 2 τόμ., Λονδίνο: Richard Bentley.

Dodwell, Edward (1819), *A Classical and Topographical Tour Through Greece, during the Years 1801, 1805, and 1806*, 2 τόμ., Λονδίνο: Rodwell and Martin.

Douglas, Hon^{ble} Fred. Sylv. North (³1813), *An Essay on Certain Points of Resemblance Between the Ancient and Modern Greeks*, Λονδίνο: John Murray.

Dupré, L. (2009), *Voyage à Athènes et à Constantinople, ...* Παρίσι: Imprimerie de Dondey-Dupré, 1825, ανατύπωση Παρίσι: Bibliothèque des Introuvables.

Eldem, Edhem (2011), «From blissful indifference to anguished concern: Ottoman perceptions of antiquities, 1799-1869», στο: Zainab Bahrani, Zeynep Çelik, E-

- dhem Eldem (επιμ.), *Scramble for the Past: a story of archaeology in the Ottoman Empire, 1753-1914*, Κωνσταντινούπολη: Salt: 281-329.
- Flaubert (1984), *Correspondance I (janvier 1830 à juin 1851)*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Παρίσι: Gallimard [¹1973].
- Gell, Alfred (1998), *Art and Agency: an anthropological theory*, Οξφόρδη: Clarendon Press.
- Gervinus, G.-G. (1863), *Insurrection et régénération de la Grèce*, μτφρ. J.-F. Minssen & Léonidas Sgouta, 2 τόμ., Παρίσι: A. Durand.
- Giannakopoulou, Liana (2002), «Perceptions of the Parthenon in modern Greek poetry», *Journal of Modern Greek Studies* 20/2: 241-72.
- Giannakopoulou, Liana (2007), *The Power of Pygmalion: ancient Greek sculpture in modern Greek poetry, 1860-1960*, Βέρνη: Peter Lang.
- Giffard, Edward (1837), *A Short Visit to the Ionian Islands, Athens, and the Morea*, Λονδίνο: John Murray.
- Hamilakis, Yannis (2007), *The Nation and its Ruins: antiquity, archaeology, and national imagination in Greece*, Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Hamilakis, Yannis (2008), «Decolonizing Greek archaeology: indigenous archaeologies, modernist archaeology and the postcolonial critique», στο: Dimitris Damaskos & Dimitris Plantzos (επιμ.), *A Singular Antiquity: archaeology and Hellenic identity in twentieth-century Greece*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη: 273-84.
- Hamilakis, Yannis (2009), «Indigenous Hellenisms/Indigenous Modernities: classical antiquity, materiality, and modern Greek society», στο: George Boys-Stones, Barbara Graziosi, Phiroze Vasunia (επιμ.), *The Oxford Handbook of Hellenic Studies*, Οξφόρδη: Oxford University Press: 19-31.
- Hamilakis, Yannis (2013), *Archaeology and the Senses: human experience, memory and affect*, Νέα Υόρκη: Cambridge University Press.
- Hersey, George L. (2009), *Falling in Love with Statues: artificial humans from Pygmalion to the present*, Σικάγο & Λονδίνο: University of Chicago Press.
- Herzfeld, Michael (1986), *Ours Once More: folklore, ideology, and the making of modern Greece*, Νέα Υόρκη: Pella [¹1982].
- Hitchens, Christopher; με δοκίμια των Robert Browning & Graham Binns (1997), *The Elgin Marbles: should they be returned to Greece?* Λονδίνο & Νέα Υόρκη: Verso [¹1987].

- Hobhouse, J. C. (²1813), *A Journey through Albania, and Other Provinces of Turkey in Europe and Asia, to Constantinople, during the Years 1809 and 1810*, 2 τόμ., Λονδίνο: James Cawthorn.
- Hughes, Rev. Thos. Smart (1820), *Travels in Sicily, Greece and Albania....*, 2 τόμ., Λονδίνο: J. Mawman.
- Hughes, Rev. Thos. Smart (²1830), *Travels in Sicily, Greece and Albania...*, 2 τόμ., Λονδίνο: Henry Colburn & Richard Bentley.
- Hunt, Philip & A. H. Smith (1916), «Lord Elgin and his collection», *The Journal of Hellenic Studies*, 36: 163-372.
- Jusdanis, Gregory (1991), *Belated Modernity and Aesthetic Culture: inventing national literature*, Μιννεάπολις: University of Minnesota Press.
- Laborde [Léon], Cte de (1854), *Athènes aux XVe, XVIe et XVIIe siècles*, 2 τόμ., Παρίσι: Chez Jules Renouard & Cie.
- Latour, Antoine de ([1847]), *Voyage de S. A. R. Monseigneur le duc de Montpensier à Tunis, en Egypte, en Turquie et en Grèce: Lettres*, Παρίσι: Arthus Bertrand.
- Lesk, Alexandra L. (2004), «A diachronic examination of the Erechtheion and its reception», αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, McMicken College of Arts and Sciences and the Department of Classics, University of Cincinnati.
- Lord Byron (1980), *The Complete Poetical Works*, επιμ. Jerome J. McGann, τόμ. 2, *Childe Harold's Pilgrimage*, Οξφόρδη: Clarendon Press.
- Mango, Cyril (1963), «Antique statuary and the Byzantine beholder», *Dumbarton Oaks Papers*, 17: 55-75.
- Mavroudis, Alexandre (1914), «La petite histoire. Les pleurs de Cariatides», *Grecia*, 40: 476-79.
- [Morgan, Lady (Sydney)] Miss Owenson (1809), *Woman, or Ida of Athens*, 4 τόμ., Λονδίνο: Longman, Hurst, Rees, & Orme.
- Plantzos, Dimitris (2008), «Archaeology and Hellenic identity, 1896-2004: the frustrated vision», στο: Dimitris Damaskos & Dimitris Plantzos (επιμ.), *A Singular Antiquity: archaeology and Hellenic identity in twentieth-century Greece*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη: 11-30.
- Scrofani, Xavier (1801), *Voyage en Grèce, de Xavier Scrofani, Sicilien, fait en 1794 et 1795....* μτφρ., J. F. C. Blanvillain, 3 τόμ., Παρίσι & Στρασβούργο: Treuttel et Würtz.
- Solomon, Esther & Styliana Galiniki (υπό δημοσίευση), «*Las Incantadas* of Salónica: searching for "enchantment" in a city's exiled heritage», στο: N. Momigliano

- no, A. Farnoux & K. Harloe (επιμ.), *Hellenomania*, Αθήνα: French School at Athens.
- St. Clair, William (³1998), *Lord Elgin and the Marbles: the controversial history of the Parthenon sculptures*, Οξφόρδη & Νέα Υόρκη: Oxford University Press [¹1967].
- Steiner, Deborah Tarn (2001), *Images in Mind: statues in archaic and classical Greek literature and thought*, Πρίνστον & Οξφόρδη: Princeton University Press.
- Stewart, Charles (2008), «Dreaming of buried icons in the Kingdom of Greece», στο: Mark Mazower (επιμ.), *Networks of Power in Modern Greece: essays in honor of John Campbell*, Νέα Υόρκη: Columbia University Press: 89-108.
- Wilkins, William (1816), *Atheniensiæ, or Remarks on the Topography and Buildings of Athens*, Λονδίνο: John Murray.
- Williams, H. W. (1820), *Travels in Italy, Greece and the Ionian Islands. In a Series of Letters, Descriptive of Manners, Scenery, and the Fine Arts*, 2 τόμ., Εδιμβούργο: Archibald Constable and Co.
- Yalouri, Eleana (2001), *The Acropolis: global fame, local claim*, Οξφόρδη & Νέα Υόρκη: Berg.
- Yalouri, Eleana (2014), «Possessing antiquity: reconnecting to the past in the Greek present», στο: Dimitris Tziouvas (επιμ.), *Re-Imagining the Past: antiquity and modern Greek culture*, Οξφόρδη: Oxford University Press: 165-85.

**ΜΠΟΛΙΒΑΡ, BY NIKOS ENGONOPOULOS:
SCULPTURAL MONUMENTS AND THE POETICS OF PRAISE
FROM PINDAR TO ABRAHAM LINCOLN**

Liana Giannakopoulou

University of Cambridge

This paper explores the Pindaric tradition in *Μπολιβάρ*. It discusses how the poetics of praise and their function in Pindar's odes may illuminate the modern poem's form and aspirations especially as far as the role of the poet within the community is concerned. What is more, the discussion of the sculptural monuments within the poem allows for a better illustration of the tensions that Engonopoulos stages in *Μπολιβάρ* between the poet as hero and the poet as outcast. The paper also explores the cultural and intellectual circumstances in the decade prior to the publication of the poem that may have led Engonopoulos to choose the figure of Simón Bolívar as the central character of his poem and of Abraham Lincoln as Bolívar's "double" in the poem's famous conclusion.

Ever since the time of Horace, Pindar's poetry has been referred to as a poetry of the sublime: he is "like a river, rushing down from the mountains, / that the rain has filled above its usual banks"; he "coins new phrases in audacious dithyrambs", he is "carried along in verse / that's free of rules." Whatever the topic of his praise he is "granting a tribute much more powerful than / a hundred statues"; he is "a Dircean swan or a Theban eagle carried to cloudy heights by powerful breezes".¹ It is also a poetry that is often described by scholars as difficult, incompatible with our own prosaic times, a poetry that dazzles us for the lack of logical relation between its parts, for proceeding by association, for the element of surprise that shocks the readers, the daring imagery and the unorthodox use of vocabulary. A poetry, then, that shares a great deal with Surrealism and whose "grammar" is clear to anyone who approaches Pindar's work today, familiar as most of us are with the language and challenges of modern art. Engonopoulos must have sensed these affinities when he included Pindar in his genealogy of Surrealist poets along with Homer and Solomos:

1. Tr. David West, in Horace, *Odes*, Book 4, Ode II.

Αρέσκομαι να λέω ότι οι υπερρεαλισταί ποιηταί είναι οι καλύτεροι, αλλά τέτοιοι ποιηταί ήταν κι ο Όμηρος κι ο Πίνδαρος κι ο Σολωμός. Αυτοί για μένα είναι υπερρεαλισταί, γιατί αν οι ποιητικές σχολές είναι πολλές, η ποίηση – το ξαναλέω – είναι μία. (Engonopoulos 1999: 24)

But the problematic, often damning and certainly tortuous history of Pindar's reception must also have attracted the modern Greek poet's attention in the light of the now notorious reactions to his own work. In this paper I will explore the different ways in which Pindar's poetry and its reception is embedded in the poetics of Engonopoulos' most famous poem, *Μπολιθάρι*.²

The proclamation is an obvious place to start. The fact that *Μπολιθάρι* is an ode to a heroic victor who has distinguished himself beyond the limits of his own homeland is a first element that links the two poets. We do not have here an "Ode to a Grecian Urn", or an "Ode to a nightingale" or to Liberty or a friend: all these are examples of how the tradition of the ode has travelled down the centuries and how it has adjusted to different needs and sensibilities maintaining some general characteristics of praise.³ With Engonopoulos, I believe that we are going back to its very essence.

Moreover, the verse and strophic structure of the Pindaric ode is reflected in the strophic structure of Engonopoulos' poem and the way his verses are laid out on the page. Indeed, the very appearance of each verse reflects, I believe, the way Pindar's odes have been printed in modern editions, with hyphenated words responding to the requirements of metre. That is the only possible explanation for Engonopoulos' abrupt cutting of a word at the end of a verse, a practice which, otherwise, makes no sense.⁴ As far as the overall strophic structure of the poem is concerned, *Μπολιθάρι* responds to Pindar in two distinctive ways: the labelling of strophe, antistrophe and epode at the end of the poem makes the parallel quite clear. Not all of Pindar's odes had such a triadic structure, however. Many are written in stanzas repeated for the duration of the ode and which may be compared to the stanzas of *Μπολιθάρι*. The odes with a triadic structure were meant to be danced by a chorus; the others were

2. Engonopoulos' relationship with Pindar appears to be an important *desideratum* of the criticism centered on the Greek surrealist's work but it has heretofore never been discussed. Some suggestions are made in Vourtsis (1999: 16).

3. For an overview of this topic see indicatively Shankman (1994), Michelakis (2009) and Fry (1980).

4. See for example the extracts quoted in the following pages.

meant to be sung in procession (Nisetisch 1980: 34-5). I will discuss the relevance of this for Engonopoulos' poem below.

Last, but not least, the geographical expanse in Pindar's odes is also followed by Engonopoulos. Pindar's odes, let us remember, go beyond the cultural and physical boundaries of his hometown (Thebes) and his host town (Athens) to embrace a world that stretches from Greece to North Africa and from there to Sicily. If Engonopoulos's international spirit is a reflection of Surrealism's aspirations to go beyond the narrow confines of the national, then Pindar is one of the first poets to have detached his poetry from the requirements of a specific city or race.

Then we also have more specific ideas and images within the odes that may also be compared: the confidence of the poetic voice in its ability to commemorate the victor is common in both cases; the description of the ode as a chariot or as a boat which travels, common in Pindar (Hutchinson 2012 and Calame 2012), is reflected in Engonopoulos' adjustment of this imagery in presenting the poem as a tramway that travels to the stars. Below, I will give five further indicative examples:

First of all, the idea that great deeds require great songs, which marks the very beginning of *Μπολιβάρ*, is comparable to what Pindar says in *Ne-mean* 7, lines 11-16:

Γιά τούς μεγάλους, γιά τούς ἐλεύθερους, γιά τούς γεν-
ναίους, τούς δυνατούς,
Ἄρμόζουν τά λόγια τά μεγάλα, τά ἐλεύθερα, τά γεν-
ναία, τά δυνατά⁵

Εἰ δὲ τύχη τις ἔρδων, μελίφρον' αἰτίαν
ῥοαῖσι Μοισᾶν ἐνέβαλε· **ταὶ μεγάλαι γὰρ ἀλκαὶ**
σκότον πολὺν ἕμνων ἔχοντι δεόμεναι·
ἔργοις δὲ καλοῖς ἔσοπτρον ἴσαμεν ἐνὶ σὺν τρόπῳ,
εἰ Μναμοσύνας ἔκατι λιπαράμπυκος
εὐρηται ἄποινα μόχθων κλυταῖς ἐπέων αἰοιδαῖς.

And if a man succeeds in an exploit, he casts a delightful theme upon the stream of the Muses. For great deeds of strength, if they lack songs are sunk in deep obscurity, and we know of only one mirror for noble achievements: if Mnamosyna in her shimmering veil consents to let a man find reward for toil in the song of verses, givers of glory.⁶

5. All quotations taken from Engonopoulos (1993).

The description of the victor in terms of fire is comparable to *Μπολιβάρ* in lines 69: "Τ' ὄνομά σου τώρα εἶναι δαυλός ἀναμμένος" and 94: "Βράς, ἀλβανιστί φωτιά: Μπολιβάρ!"

παρὰ Κασταλία τε Χαρίτων
ἔσπεριος ὀμάδω **φλέγεν**. (Nem. 6, 38-9)

and shined by Kastalia at evening
in the Graces' attendance.

The power of verse to travel far and to affect people's souls is another common characteristic of both poets. Compare below passages that reveal parallels in the two poets' imagery:

πέταται δ' ἐπί τε χθόνα καὶ διὰ θαλάσσης
τηλόθεν
ὄνυμ' αὐτῶν· καὶ ἐς Αἰθίοπας
Μέμνονος οὐκ ἀπονοστάσαντος ἐπᾶλτο. (Nem. 6, 50-52)

and their name flies far over earth and across the sea:
even into the midst of the Ethiopians it made its way,
when Memnon failed to return

Κράζω τ' ὄνομά σου ξαπλωμένος στην
κορφή του βουνού Ἴερε, [...]
Ἀπό δῶ ἢ θεά ἐκτείνεται μαγευτική μέχρι τῶν νήσων
τοῦ Σαρωνικοῦ, τῆ Θήβα,
Μέχρι κεῖ κάτω, πέρα ἀπ' τῆ Μονεμβασιά (l. 58-61)

τὸ δὲ πᾶρ ποδι ναὸς ἐλισσόμενον αἰεὶ κυμάτων
λέγεται παντὶ μάλιστα **δονεῖν**
θυμόν (Nem. 6, 55-7)

But the wave rolling nearest the ship's keel
is always a man's first concern.

Νέοι θά ξυπνᾶνε, μέ μαθηματικὴν ἀκρίβεια, τίς ἄγριες
νύχτες πάνω στὴν κλίνη τους,
Νά βρέχουνε μέ δάκρυα τό προσκέφαλό τους, ἀναλογι-
ζόμενοι ποιὸς εἶμουν, σκεφτόμενοι
Πῶς ὑπῆρξα κάποτε, τί λόγια εἶπα, τί ὕμνος ἔψαλα.

6. All translations are by Nisetich (1980). For reasons of space, I have not maintained Nisetich's layout.

The beauty of the victor is another noteworthy parallel. In *Μπολιβάρ* we have the famous exclamation, of course, “Μπολιβάρ, εἶσαι ὠραῖος σάν Ἕλληνας”. Compare with Pindar’s vocabulary in the following extract:

παῖδ’ ἔρατὸν δ’ Ἀρχεστράτου
 αἶνησα, τὸν εἶδον κρατέοντα χερὸς ἀλκᾶ
 βωμόν παρ’ Ὀλύμπιον
 κεῖνον κατὰ χρόνον
ἰδέα τε καλὸν
ᾧρα τε κεκραμένον, ἃ ποτε
 ἀναιδέα Γανυμήδει μόρον ἀλαλκε σὺν Κυπρογενεῖ. (Ol. 10, 99-105)

I praised Archestratos’ good-looking son whom I saw
 in his might, by the Olympian altar
 the day he won, handsome in build
 and blessed with the youthfulness
 that once, through Aphrodite’s favour,
 warded ruthless death from Ganymede.

Finally, in both Pindar and Engonopoulos, the exposition of the hero’s genealogy is not just a technical aspect of praise but aims at stretching memory beyond experienced time and the life span of one generation, back to the sphere of myth or forward to the level of the divine. Either way, this transcendent, vertical dimension of memory creates monumentality (Foxhall 1995: 132-41). This aspect of praise is clear in Pindar every time the poet forges links between the victor, his family and the glorious mythical heroes in a process of apotheosis typical of the poetics of the Pindaric ode. In the case of Engonopoulos’ poem, the hero is associated with a line of other famous figures that cover a very long stretch of time (from Palaiologos through Rigas and Robespierre to the present), go as far back as Heracles⁷ and culminate with Bolivar’s elevation to the stars and his ascension into heaven (“πού σάν τόν Ἀπολλώνιο στά ουράνια ἀνελήφθη”, l. 118).

All the above examples show that Engonopoulos goes beyond the surface of Pindaric conventions to include details of words and images that betray not only direct familiarity with the work of the ancient poet but his willingness to show this, and to frame an intertextual reading for his audience. I would like now to explore in greater detail some more subtle as-

7. Indeed, Bolivar’s ξυλάρα is an allusion to Heracles and a subtle way of associating the hero with the mythical past of Greece in the spirit of a Pindaric ode.

pects of the technique of praise which bring these two poets even closer through the socio-cultural function of their work: they refer to the poetics of praise, especially with regards to the communal aspect of the ode and its performative dimension. Both these aspects presuppose and are enhanced by the presence of sculptural references. That is the reason why sculptural imagery and metaphors within Pindar's odes have been studied extensively as fundamental elements of the poetics and the practice of praise (Smith 2007). Engonopoulos includes similar features in his own poem, features that have not, hitherto, been discussed nor their relevance explained. With this discussion I will show that, through the example of Pindar, Engonopoulos aspires to restore in the modern world the communal and performative aspect of poetry and the central, hieratic role of the poet as the main agent of this.

Pindar's overwhelming imagery has of course been studied extensively, and great attention has been paid to his use of sculptural metaphors by many scholars such as Rosalind Thomas, Leslie Kurke and Deborah Steiner. They point out that such metaphors should not be taken just as an early instance of the "paragone", the contest, that is, between sculpture and poetry for primacy in artistic expression and vividness of representation as the famous lines from *Nemean 5*, 1-5 would suggest:

οὐκ ἀνδριαντοποιός εἰμ', ὥστ' ἔλινύσοντα ἔργα-
ζεσθαι ἀγάλματ' ἐπ' αὐτᾶς βαθμίδος
ἔσταότ'. ἀλλ' ἐπὶ πάσας ὀλκάδος ἐν τ' ἀκάτῳ,
 γλυκεῖ' αἰοιδά,
 στεῖχ' ἀπ' Αἰγίνας διαγγέλλοισ',

I am no sculptor, fashioning statues
 to stand motionless, fixed to the same base.
 No, on every merchant ship, on every boat
 I bid my song
 go forth from Aegina, spreading the news

With so many physical marks of achievement such as victory monuments and statues, it is not out of place to assume that these lines underline a hidden competition with other forms of celebration (Thomas 2007: 149). In other words, Pindar may well be trying to tell his audience that he, as a poet, is better than sculptors because his song is not stationary and bound to a pedestal but can travel around the world to bring good news of glory and victory. It is also important, however, to equally acknowledge the supplementary role these two celebration methods – sculpture and choral poetry – held in antiquity. In Pindar, references that amplify the effective-

ness of praise poetry or that put in greater relief its aims are clear both in the allusions to statuary within the ode and in the sculptural and artisanal dimension that writing acquires in the poems. In the examples below one can see how the poet boasts that he can erect a loud-sounding stone of the Muses, using, in other words, sculptural vocabulary to refer to his own poems:

ὦ Μέγα, τὸ δ' αὖτις τεὰν ψυχάν κομίξαι
οὐ μοι δυνατόν· κενεᾶν δ' ἐλπίδων χαῦνον τέλος·
σεῦ δέ πάτρα Χαριάδαις τε **λάβρον**
ὑπερείσαι λίθον Μοισαῖον ἔκατι ποδῶν εὐωνύμων
δὶς δὴ δυοῖν. (Nem. 8, 44-48)

O Megas, to bring your soul back to life again
is not open to me: empty hopes fatten on emptiness.
But I hasten to raise this stone of the Muses
for Aigina and the Chariadai, honouring your speed
and your son's, victorious twice.

One can also see how the act of praising, honouring and glorifying is described in sculptural terms in the examples below:

ἀλλ' ἐγὼ Ἡροδότῳ **τεύ-**
χων τὸ μὲν ἄρματι τεθρίππῳ **γέρας** (Isth. 1, 13-14)

But I, composing in Herodotos' honour
a prize for victory in the four-horse chariot

ἐπεὶ κοῦφα δόσις ἀνδρὶ σοφῶ
ἀντὶ μόχθων παντοδαπῶν ἔπος εἰπόντ' ἀγαθὸν
ξυνὸν **ὀρθῶσαι** καλόν. (Isth. 1, 46-47)

For wise men, in return of labours of every kind,
willingly give noble recognition,
a song honouring the man and his people.

χαρίεντα δ' ἔξει πόνον
χώρας **ἀγαλμα** (Nem. 3, 12-13)

it will be a pleasant task
to adorn this country

In Engonopoulos such references are bolder: the poet speaks of his praise of Bolivar in terms of writing on stone (lines 64-66):

Μ' ἔνα σκληρὸ λιθάρι χαράζω τ' ὄνομά σου πάνω στήν
πέτρα, νᾶρχουνται ἀργότερα οἱ ἀνθρώποι νά

προσκυνοῦν.
 Τινάζονται σπίθες καθώς χαράζω – ἔτσι εἶτανε, λέν, ὁ
 Μπολιβάρ – και παρακολουθῶ
 Τό χέρι μου καθώς γράφει, λαμπρό μέσα στόν ἥλιο.

Later in the poem he promises to erect the statue of a Kouros (lines 108-110) in honour of his hero, creating thus a sculptural monument that performs a complementary function to the poem:

(Σάν θάρθη μάρμαρο, τό πιό καλό, ἀπό τ' Ἀλάβανδα,
 μ' ἀγίασμα τῶν Βλαχερνῶν θά βρέξω τήν
 κορφή μου,
 Θά βάλω ὅλη τήν τέχνη μου αὐτή τή στάση σου νά πε-
 λεκῆσω, νά στήσω ἐνοῦ νέου Κούρου
 τ' ἄγαλμα στῆς Σικίνου τά βουνά,
 Μή λησμονώντας, βέβαια, στό βάθρο νά χαράξω το πε-
 ρίφημο ἐκεῖνο «Χ α ἱ ρ ε π α ρ ο δ ῖ τ α».)

It seems, then, that the celebration of the victor both in Pindar and in Engonopoulos presupposes the presence or the metaphorical creation of a statue. In the time of Pindar it was common practice to erect statues as well as commissioning odes as part of the celebration to honour the victors of the games. The use of the monument strengthens the celebratory dimension of the ode and this complementary relation is reflected in the use of sculptural metaphors and imagery within the poem.

What is more, this pairing of verbal and visual art underlines what Leslie Kurke calls *megaloprepeia* as a fundamental aspect of the communal dimension of celebration and praise (Kurke 1991: 163-194). Using the example of the honorific statue as a paradigm or foil for his enterprise, the poet declares his composition able to satisfy individual and collective demands. The materialized ode together with the triumph it proclaims can become a “common benefaction” bestowed on the city by the victor. And the patron who has commissioned the ode, he too exercises *megaloprepeia* towards his community (Kurke 1991: 272).

This communal dimension is clear in both Pindar and Engonopoulos. In the case of the ancient poet, as we can see from the examples quoted above, the ode is considered as a monument that belongs to the public as the word ξυνόν of *Isthmian* 1 suggests or indeed the fact that the ode is χώρας ἄγαλμα in *Nemean* 3. Scholars have also discussed the ritual dimension of the Pindaric odes, revealed in indications of ritual practice in them (Ferrari 2012; Calame 2012). Examples of ritual practice in *Μπολιβάρ*,

is my belief that Engonopoulos' choice of a Kouros as opposed to any other type of sculpture confirms his wish to assert the communal scope of his ode in yet another way: the Kouros has a certain degree of abstraction in its representation and therefore shuns any individualized characteristics and identification by name that would be considered too bold acts of self-assertion in antiquity and would therefore be condemned. As Steiner points out (Steiner, 2002: 269) a particular personality was assimilated to a familiar and idealized type so that the audience could easily recognize itself and emulate this "everyman". This also ensured the avoidance of *φθόνος*, envy at the expense of the *laudandus*, of which Pindar was certainly aware as we can deduce from the following extracts:

ἀφθόνητος δ' αἴνος Ὀλυμπιονίκαις
οὗτος ἄγκειται. (Ol. 11, 7-8)

without stint is that praise
dedicated to Olympic victors.

τὸ δ' ἄχνυμαι,
φθόνον ἀμειβόμενον τὰ καλὰ ἔργα. (Pyth. 7, 18-19)

But this grieves me,
that envy requites your noble deeds

A clear reference to envy, spite and malice against the hero of the poem is made in *Μπολιθάρ* in lines 100-110, where Bolivar has been the target of deviousness, betrayal and backstabbing as the following terms suggest: "σ' ἐπιβουλευτήκαν", "πόσα "ντολάπια" καί δέ σοῦ 'στησαν νά πέσης, νά χαθῆς", "οἱ ἐχθροί σου". This clearly indicates that the acceptance of the hero by his community and the communal harmony achieved by Pindar in his odes does not really work for Engonopoulos and his hero. This rupture, which permeates the poem in spite of the poet's consistent efforts to achieve communal integration and acceptance, will culminate, as we shall see, in the poem's conclusion, the famous ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ.

But let us return to the complementary roles of poetry and sculpture: statue making and poetic immortality are connected in *Μπολιθάρ* thanks to the use of parentheses that frame two distinctive passages in the poem: lines 25 to 32 in which the poet confirms his future fame through images that show how his voice will have the power to stir people's souls; and lines 108-110 in which the poet speaks of his carving of the honorific statue of the Kouros. These passages set against each other the celebration of the poetic voice and the ideal elevation and fame bestowed by the statue.

A similar apotheosis by the hand of the poet is implied when Engonopoulos describes his hand as writing bright in the sun:

Μ' ἔνα σκληρό λιθάρι χαράζω τ' ὄνομά σου πάνω στήν
πέτρα, νᾶρχοναι ἀργότερα οἱ ἀνθρώποι νά
προσκυνοῦν.
Τινάζονται σπίθες καθώς χαράζω — ἔτσι εἶτανε, λέν, ὁ
Μπολιβάρ — και παρακολουθῶ
Τό χέρι μου καθώς γράφει, λαμπρό μέσα στόν ἥλιο.

This juxtaposition of the material and immaterial reflects the poet's exploitation but also subversion of sculptural imagery in favour of the values of his own ode. Poetry is better able to bestow immortality because it is the art par excellence that is inspired by the Muses (a deified Ἐμπνευσις in the case of Engonopoulos). What is more, the fact that it was sung and performed in public ensures the transmission of tradition through oral performance and ritual enactment. This process of praise puts the poet along with the victor on the pedestal of fame and at the centre of civic life. This link becomes clear when the poet assumes the characteristics of the *laudandus*: in Pindar's odes he is referred to as an athlete or a chariot rider and in Engonopoulos as a soldier.

*

I hope to have shown so far that *Μπολιβάρ*, being a modern victory song, shares a number of characteristics of form and imagery with Pindar's epinicians which help us better explain its purpose: to glorify a victor, and along with the victor and through the victor's persona, to elevate the poet as a conferrer of immortality and as an integral, pivotal member of the community. Surely though discreetly, the poet becomes the hero, the athlete or indeed for the purpose of our poem here, the soldier who "was there". Indeed, Engonopoulos' assertion "ἦμουν ἐκεῖ" links him with Simón Bolívar in a manner that is almost literal, that goes, therefore, much further than Pindar's metaphorical imagery. Engonopoulos was not of course present at the battles of Boyacá (1819) and Ayacucho (1824) which marked the Independence of South America from Spanish rule, but he was indeed a poet-soldier, fighting on the Albanian front a war for freedom, just like Bolívar a century before him.

But what is it that, in the winter of 1942 to 1943, made Engonopoulos turn to a South American hero and sing of his deeds in a Pindaric manner? I do agree with all the scholars who maintain that such choices are dic-

tated by the circumstances of the Second World War, that is, the need to boost and uplift the patriotic and agonistic spirit of the Greeks and highlight the values of resistance, self-sacrifice and freedom in a period of foreign occupation. I believe, however, that the above generally valid points still do not justify the specific poetic choices made by Engonopoulos: for that, we need to explore further the wider cultural and intellectual circumstances during the thirties and leading up to the outbreak of the war which may have encouraged the Greek poet to bring together within one single work the heroic figure of Simón Bolívar, the epinician tradition of Pindar and, as will be shown below, the American President Abraham Lincoln.

One such circumstance that must have had a great impact on Engonopoulos is, in my opinion, the New York World Fair of 1939-40, in which the poet participated in a collective exhibition by Greek artists.⁸ The Fair's theme was "The World of Tomorrow" and it aimed at forging a spirit of fraternity among the participating nations as a foil to the still fresh memories from the First World War. It also clearly supported innovation in every possible aspect and promoted modern, forward-looking ideas in the arts, sciences and technology.⁹ The Greek Pavilion, commissioned by Metaxas and designed by the architects Alexandra and Dimitris Moretis, was no. 12 in the Hall of Nations within the Government Zone. This Hall of Nations consisted of a series of Pavilions arranged around the Lagoon of Nations and the Court of Peace and was located near the League of Nations Pavilion. Clearly, as all these names suggest, in addition to the established interest of the Surrealist artists in the values of Internationalism and the modernist interest in primitive cultures quite properly discussed by many scholars,¹⁰ there seems also to be a real-life experience of internationalism and primitive cultures in the context of that Fair.

On the walls of the Canada Pavilion Engonopoulos could see displays of huge totems, and the area of the fair was strewn with statues of African

8. The Fair itself is of course very well covered, but the Greek delegation and the Greek pavilion are only now beginning to become the object of systematic, scholarly study (mentioned by Hamilakis 2007 and by Zacharia who is involved in an ongoing research on the topic in the context of her interest in Greek Tourism and propaganda during the Metaxas dictatorship. She is discussing the Greek pavilion of the New York World's Fair from that point of view in Tziouvas (2014). For Engonopoulos' participation see Perpinioti (2007: 60-2).

9. A number of illustrated books are devoted to the New York World Fair. See for example Appelbaum (1977) and Cusker and Harrison (1980).

10. For Engonopoulos in particular see Tachopoulou 2010.

art as well as Malvina Hoffman's circular relief sculpture "Dances of the Races". A large number of Pavilions were decorated with murals, some by quite famous artists such as Fernand Léger, Pierre Bourdelle, Witold Gordon and Rockwell Kent. The Greek Pavilion was next to the Pavilion of Mexico and within the same area as those of Venezuela, Peru, Cuba and other Central and South American countries. The Federal Building's front walls featured two colossal relief sculptures by Harry Poole Camden representing Peace on one side and Common Accord Among the Nations on the other. What is more, there was a re-enactment of important historical events of American history within the same area.¹¹ The point I am trying to make here is that Engonopoulos' participation in this Fair must have enhanced his exposure to, and interest in, American and South American history, the multicultural dimension of art in the modern world and the emphasis on peace, fraternity among the nations, liberty and international co-operation. Suffice to read the addresses on the occasion of the opening of the League of Nations Pavilion to understand how such values were promoted as an important aspect of the Fair and as a foil to the traumatic experience of the First World War.¹²

Pindar would not have been out of place in this context. Indeed it is highly significant that the front wall of the Greek Pavilion was adorned with a few lines from Pindar's *Olympian* 13, 6-10 emphasizing the values of justice and peace:

έν τᾷ γάρ Εὐνομία ναίει, κασίγνηταί τε, βάθρον πολίων ἀσφαλές,
Δίκα καὶ ὁμότροφος Εἰρήνη, ταμίαι ἀνδράσι πλοῦτου,
χρῦσσαι παῖδες εὐβούλου Θέμιτος.
ἐθέλοντι δ' ἀλέξειν
Ἵβριν, Κόρου ματέρα θρασύμυθον.

home of Eunomia and her sisters – Dika, unshakable foundation of cities,
And Eirena, preserver of wealth:

golden daughters of sagacious Themis.
They are eager to repel
Hybris, brash-tongued mother of Koros.

11. The so-called "American Jubilee", which recounted American history through song and dance routines. See Duranti (2006: 675).

12. Published in a pamphlet as *Addresses delivered on the occasion of the official opening of the League of Nations pavilion*, New York: League of Nations, 1939.



"Dances of the Races" by Malvina Hoffman

Naturally, such an excessive display of pacifism and an eagerness to promote a utopian future based on democratic values and technology could not have passed unnoticed by many critical minds who did not fail to observe how “both seasons [of the Fair] offered narratives intended to neutralize the disturbing implications of the European war” (Duranti 2006: 663). Wyndham Lewis, for one, highlighted the paradox when he wrote that “A World’s Fair and a World War, in the same compartment of time, somehow do not harmonize. [...] Gazing at the massed fountains, you think of the flamethrowers. Looking at the death’s head of the Peruvian mummy, you recall the unburied, helmeted dead of the battlefields.”¹³

But whereas the conflicting messages promoted by the Fair as it moved from its first season (April to October 1939) to its second (May to October 1940) have been studied extensively, the significance and connotations of Engonopoulos’ participation have not been discussed at all and it is the topic of my ongoing research and of another, forthcoming presentation. It is easy of course to blame Engonopoulos for eagerly taking part in an event framed by the ideological dictates and propaganda of a totalitarian regime. It is worth considering, however, how such a participation may have subverted the dominant discourse and especially the emphasis Metaxas’ Deputy Minister, Theologos Nikoloudis, put on parallelisms between antiquity and the present day and the promotion of “a national image of contemporary Greeks as descendants of the ancients and perpetuators and preservers of their heritage” (Zacharia, 2014: 188).¹⁴ In *Μπολιβάρ* Engonopoulos creates a genealogy that challenges the line of ancestry that the regime wanted to forge; its international aesthetic breaks the national pattern; the ethnic, primitive dimension of the poem goes against the grain of the “athletic” cleanliness projected by Metaxas in its effort to promote closeness with the athletic ideals of the Third Reich. The reference, in the poem, to the controversial figure of Androutsos may be pointing to such a subversive stance too. And although the praise finally settles on Simón Bolívar, a universally accepted hero, Engonopoulos highlights, as we shall see in my discussion of the poem’s ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ, the contro-

13. Wyndham Lewis (1940: 285-6), quoted in (Duranti 2006: 663).

14. Key players in this were the famous photographer, Nelly’s with photographs highlighting the affinities between ancient statues and modern people; Eirini Nikoloudis, wife of the Deputy Minister, who selected the folk art to be exhibited at the Fair; and Spyros Marinatos, the newly appointed Director General of Antiquities, which was instrumental in selecting the replicas and five originals to be showcased at the Fair. All discussed in Zacharia (2014: 206 onwards).

versial nature of national symbols and the conflicts that lie under any aspirations at homogeneity and uniformity sought in official, state directed discourse.

The fact that 1930 was the centenary of Simón Bolívar's death must have certainly helped Engonopoulos in his choice of protagonist: the already widespread cult of this visionary figure and his dream of Pan-Americanism was celebrated around the world. Engonopoulos might have heard about the erection of a new statue in Paris, on the Avenue des Champs Elysées, and he could have seen the Bolívar statue in Central Park, New York during his visit in 1939. In the same decade, a play by Jules Supervielle inspired by Bolívar's life was performed in Paris in 1936, and in 1938 Emil Ludwig published his biography of Bolívar (English tr. 1940), which sets out to explore the complex personality of The Liberator.¹⁵ All these may have contributed to the prominence of that specific visionary in Engonopoulos' imagination.

We may, then, begin to understand a bit better the forces behind the composition of *Μπολιβάρ*. On the one hand the confidence in a peaceful world of tomorrow, a world of liberty, fraternity, equality; on the other, the outbreak of the Second World War that shatters that dream. As Engonopoulos was walking back to Athens following terrible hardship on the Albanian front he might have been asking himself a question many other poets asked in comparable circumstances: what is the point of such aspirations with war raging and always dominating human lives? Seferis asked this question too, translating Hölderlin.¹⁶ But above all, it is Cavafy's "Ὁ Δαρείος" that must have been at the back of Engonopoulos' mind: "μέσα στὸν πόλεμο, φαντάσου, ἑλληνικά ποιήματα!"

The poem's subtitle of "*Ἐνα ἑλληνικό ποίημα*" must, therefore, be a tribute to Cavafy's reflections on the value and uses of the poet in times of war. There are no games here to bring peace as in the time of Pindar. On the contrary, the Olympic Games of 1940 were actually cancelled because of the war. But in that ultimate *agon*, war itself, the example of Pindar becomes the prototype of the poet whose work traditionally stood above divides and conflicts but also of the poet whose ideals seem to be increasingly at odds with modernity and the new values it introduces. It is not accidental that other poets felt the need to invoke Pindar and his epini-

15. I would like to thank Professor Georgia Farinou-Malamatari for suggesting Ludwig's biography as a possible source for Engonopoulos' poem.

16. As a motto to the first Logbook.

cians to express one or other of these contradictory aspects: Sikelianos composed his *Επίνικοι* at comparably crucial moments of Greek history, the first set in 1912-13 in the context of the Balkan Wars, and the second set in 1940-46 in the context of the Second World War, embracing the more traditional and heroic aspect of Pindar's tradition. Karyotakis, on the other hand, with bitter humour and a satirical voice underlines the poet's marginalization.

It is telling therefore that the two instances in which Engonopoulos actually names Pindar are clearly related to his own preoccupation with the poet's role in society and his wish to reach out to the people:

Αρέσκομαι να λέω ότι οι υπερρεαλισταί ποιηταί είναι οι καλύτεροι, αλλά τέτοιοι ποιηταί ήταν κι ο Όμηρος κι ο Πίνδαρος κι ο Σολωμός. Αυτοί για μένα είναι υπερρεαλισταί, γιατί αν οι ποιητικές σχολές είναι πολλές, η ποίηση – το ξαναλέω – είναι μία. Στα δύσκολα χρόνια που ζούμε αγαπούν οι Αθηναίοι να κάθονται και να λεπτολογούν τα παραμικρά και ασήμαντα πράγματα. Όμως δυσκολεύονται να πλησιάσουν το έργο μου, αφού ούτε αναδόχους δεν έχω στην Ευρώπη. Το έργο μου δεν έχει μιμητάς, κι ας μεταφράστηκαν σε ξένες γλώσσες πολλά από τα ποιήματά μου.¹⁷

And in another interview a few years later:

Η ποίηση δεν θα φτάσει ποτέ στο μεγάλο κοινό. Είναι πολύ δύσκολο. Και οι αρχαίοι ημών πρόγονοι άκουγαν Όμηρο, αλλά πολύ λίγοι απολάμβαναν το βάθος. Υπήρχαν άνθρωποι στην εποχή μου που διάβαζαν ταυτόχρονα Παράσχο και Πίνδαρο. Δεν έβγαινε συμπέρασμα... Να σας πω, δεν ξέρω αν πρέπει να επιδιώκουμε να συγκινηθούν από την ποίηση οι πολλοί.¹⁸

We see here the relevance of Pindar in a different context from the one discussed above: what is brought to the fore is Pindar's reception as opposed to Pindar's poetry. Pindar seems to be associated with poetic isolation and lack of followers; and Pindar is also mentioned in relation to poetry and its ability to reach out to the masses. It is difficult, Engonopoulos says, for poetry to secure a large public. Is it because good poetry is difficult and belongs to a higher sphere hard for the common man to penetrate? Or is the difficulty of poetry a symptom of the present generation's

17. Interview to A. Mystakides in *Φως του Καίρου* (1954), in Engonopoulos (1999: 24).

18. Interview to Frida Bioubi in IKON (1981), as above, p. 164.

inability to see, to recognize its riches and values. Is poetry for the select few?

It is not, therefore, accidental that *Μπολιβάρ* not only celebrates the heroic elevation of the poet-victor through the image of the Kouros-Bolívar, but it also dramatizes the inherent tension underlying such aspirations. Note what Engonopoulos writes in Section 5:

Καί τώρα ν' άπελπίζουμαι πού ίσαμε σήμερα δέν μέ κα-
τάλαβε, δέν θέλησε, δέ μπόρεσε νά κατα-
λάβει τί λέω κανείς;
Βέβαια τήν ίδια τύχη νάχουνε κι' αυτά πού λέω τώρα
γιά τόν Μπολιβάρ, πού θά πῶ αὔριο γιά
τόν Άνδρουτσο;
Δέν εἶναι κι' εὔκολο, ἄλλωστε, νά γίνουν τόσο γλήγορα
άντιληπτές μορφές τῆς σημασίας τ' Άν-
δρουτσου καί τοῦ Μπολιβάρ,
Παρόμοια σύμβολα.

Engonopoulos seems to almost echo here the famous lines of Voltaire about Pindar as the poet that nobody understands.¹⁹ And this problem was noted, it appears, by Pindar himself when he claimed in an admittedly controversial passage of *Olympian* 2, 83-6 that “πολλά μοι ὑπ' ἀγκῶνος ὠκέα βέλη / ἔνδον ἐντί φαρέτρας/ φωνάεντα συνετοῖσιν· ἐς δέ τό πάν ἔρμα-νέων / χατίζει” (“There are in my quiver many swift arrows, striking to the wise, but the crowd need interpreters”). Here is a poetic complaint that goes hand in hand with Engonopoulos’ life and work. And here too Pindar is a useful parallel, for he himself was not spared such a fate. It appears that hardly a decade after his death he was already perceived as being out of date and out of place. The Athenian comic poet Eupolis observed that Pindar’s verses had grown unpopular among the citizenry: “ἤδη κατασειγασμένα ὑπό τῆς τῶν πολλῶν ἀφιλοκαλίας” (Hamilton 2003: 18). Their inability to appreciate beauty makes the vulgar crowd unable to understand his poetry which was felt, as a result, to be outmoded, antiquated and belonging to an expired worldview. And Aristophanes’ presentation of Pindar in *The Clouds* confirms this discrepancy. Hamilton explains how, through a series of allusions and imitations of the Pindaric style and vocabulary, Aristophanes underlines the untimeliness of Pindar

19. “Toi, qui modules savamment / des vers que personne n’entend / et qu’il faut toujours qu’on admire”. This comes from Voltaire’s Ode 17 dedicated to Catherine the Great, and is quoted in Hamilton (2003: 2).

and the antithesis between the city (Athens) and the man (Hamilton 2003: 19-22). Even more apt is what Euripides said in his tragedy, *Electra* (387f) about the highborn athletes celebrated by the epinician poet: αἱ δὲ σάρκες αἱ κεναὶ φρενῶν / ἀγάλματ' ἀγορᾶς (Hamilton 2003: ch. 1 and Nisetisch, 1980: 14). Making such a reference to the statues which, as we have seen above, were key components of the process of praise, undermines the whole process and the inherent values of praise, challenging therefore the basic components of monumentality.

Pindar's assertion in *Olympian* 2 sounds almost prophetic in this context, confirming that literary afterlife depends on society's approval. Engonopoulos is locating his predicament in a similar context: the Athenians do not understand his work; this may be just as well, considering the gap that exists between the masses and the lofty world of poetry. This, however, results in a form of poetic isolation since such a lack in understanding necessarily results in a lack of ἀναδόχους and μιμητάς, the lack of a poetic continuity. The use of the statue by Euripides, an image that brings to mind Seferis' own ἀγάλματα, shows how well the public monument is able to incarnate the tensions that Engonopoulos wants to express in *Μπολιθάρ*: heroic aspirations and public repudiation, lofty ideals and base ἀφιλοκαλία, the poet at the centre of civic life and the poet as an exile.

The contrast between conditions so diametrically opposite is subtly but clearly made throughout the poem even before its culmination in the famous ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ. A first indication is the location of the Kouros statue. Statues of heroes are traditionally placed in public squares and therefore at the centre of civic life, just as, in the time of Pindar, they would be occupying a place of pride in the agora of the victor's city. In the case of *Olympian* 7, Pindar's ode for Diagoras of Rhodes, it is actually stated that the ode itself was written up in gold letters in the temple of Lindian Athena (Thomas 1992: 106). In *Μπολιθάρ*, on the other hand, the statue of the Kouros is located outside the city, somewhere vaguely described as "στης Σικίνου τα βουνά". Already the fate of the hero seems to be taking shape. Along with praise and inclusion we have isolation, a feeling that is confirmed in the emphasis on Bolivar's loneliness: "μονάχοι πάντα" (l. 17).

This alienation is also suggested through the poetic "I". In Pindar it is complex and dialectical, what Fitzgerald calls "transpersonal" (Fitzgerald 1987: 13). It can be a "bardic I" or a "choral I" celebrating, therefore, the interconnection of unity and individuality. In Engonopoulos, on the other hand, the poetic "I" carries the unmistakable individuality of the poet

whose character never quite merges with the community.²⁰ Just as Bolívar was exiled and remained cut off from his homeland and the people for whom he fought (Lynch 2006),²¹ so too the hero in the poem appears to be condemned to isolation and exile.

The ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ of the poem, however, takes us back to Pindar and the function of the conclusion in the odes. As many scholars have pointed out, the final lines of an epinician celebrate the return of the hero from the heights of his quasi-divine elevation back to his community and his symbolic welcoming among his fellow citizens (Nisetich 1980: 41, 46). This is an act of *xenia*, which underlines the importance of hospitality extended towards the victor but embracing the poet as well. It confirms his key role in bringing the community together through the laudatory and performative dimension of the ode.

Quite unlike the example of Pindar, then, in Engonopoulos' poem such hospitality is rejected. But the imagery brought into play to dramatize this has nothing to do with Pindar. We need to turn instead to two other texts that will introduce, at last, the third character named in my title: Abraham Lincoln. The first is Engonopoulos's own poem "Ἡ τελευταία ἐμφάνισις Ἰούδα τοῦ Ἰσκαριώτη",²² which has some undeniable affinities with ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ. The other is a totally unexpected source, the poem of a now almost forgotten American who died in 1931 and who became famous in his lifetime for promoting the performative dimension of poetry and its association with music, song and primitive rituals (Hoffman 2011: ch. 2). I am speaking of Vachel Lindsay and his poem "Abraham Lincoln walks at Midnight" (1914).²³ The poem belongs to a series of eulogies that

20. Despite the fact that, in emulation of Pindar, Engonopoulos alternates between a first person singular ("καί τώρα ν' ἀπελπίζουμαι) and a first person plural (ἀλλ' ἄς περνοῦμε γρήγορα).

21. See esp. chs. 11 (Journey of Disillusion) and 12 (The Legacy).

22. For Walt Whitman's poem "Blood-money" as a possible source for the name of Judas in this poem see Ricks (2010: 235-39).

23. Lindsay's poem is inspired by the tomb of Abraham Lincoln in Oak Ridge Cemetery in Springfield, Illinois. The location of this cemetery, whose typical features are preserved in the "Conclusion" part of Engonopoulos' poem, was carefully selected by its designer, William Saunders, who was following the Rural Cemetery Landscape Lawn Style: it includes rolling hills, just like the hills described in the Greek poem. The construction of the tomb itself was the result of an initiative by a group of Springfield citizens who formed the National Lincoln Monument Association. It was designed by Larkin Goldsmith Mead, and it includes a bronze statue of

emerged following Lincoln's death creating a myth around his person that has been preserved until today. Its popularity was such that a statue of Lincoln inspired by this poem and given the same title was erected in 1935 in Charleston, West Virginia.

Apart from the obvious influence of Whitman, who was the first to idolize the figure of the President in his poetry, other possible triggers of the Greek poet's interest in Lincoln may again be related to his stay in New York. There are, of course, the historical re-enactments at the New York World Fair mentioned above; but at that time a Pulitzer-prize play was also being performed in the city, *Abe Lincoln in Illinois* written in 1938 by R. Sherwood, which became, in 1940, an acclaimed movie. This was one of many tributes to the iconic president who was murdered for his liberal ideas and whose death created a cult comparable to that of Simón Bolívar. What is more, if Engonopoulos was indeed familiar with Emil Ludwig and his work, then the famous biographer, who had written a biography of Lincoln as well as one of Bolívar, may be another possible source for the Greek Surrealist. But the relevance of these two personalities, Lincoln and Lindsay may also be considered from yet another point of view: both of them became iconic, leading figures in their respective fields during their lifetime but both encountered strong opposition and suffered disrepute or indifference.²⁴ And as I mentioned above, Lindsay was quickly forgotten after his death. Such mixed and extreme reactions, when put together with the problematic reception of Pindar after his death, may have impressed upon Engonopoulos the precarious and solitary existence of leading figures, be it in politics or in poetry. They reflect and incarnate symbolically his own difficulties with what he always refers to as a hostile, aggressive and clueless Athenian bourgeoisie.

But let us turn now to "Abraham Lincoln Walks at Midnight". It is clear from the outset that Lindsay's poem shares a lot with the imagery that En-

Abraham Lincoln the Emancipator and a bronze head of Lincoln (by Gutzon Borglum) which is associated with superstitions of rubbing the president's nose for good luck. It seems that statues of Lincoln are associated with superstitions / urban legends because such stories exist also in relation to the statue of Lincoln at the Lincoln memorial in Washington DC. There have been attempts at stealing the body for ransom, and as a result there have been a number of security actions to secure the safety of the dead president.

24. In Lincoln's case a good example of such attitudes is Edgar Lee-Masters' biography, *Lincoln. The Man*, published in 1931. On the topic see Norman (2003).

gonopoulos deploys in his poems. It is about the bronze statue of Abraham Lincoln, which is erected on a pedestal as part of a monument dedicated by the grateful citizens of the town in love and commemoration. The setting is identical: “our little town”, the mourning “figure” that “walks”, the man who “cannot sleep upon his hillside”. He is a “bronzed, lank man” and is dressed in his recognizable suit that Engonopoulos refers to as “ρεντιγκότα”. Even the line “we who toss and lie awake for long” is reflected in Engonopoulos’ description of the citizens: “στέκονταν αδύνατο νά κλείσει κανείς μάτι” or the statue “ἐτάραζε τὸν ὕπνο τῶν κοιμωμένων” and “ἀναστάτῳνε τίς ἤσυχες συνειδήσεις”.

But this is where the similarities between the two poems end. In the case of the American poet, who published this in 1914, the idea is to present Abraham Lincoln as a *genius loci*, a Christ figure who suffers as a result of the First World War and the toils it has brought to humanity. He is the beloved leader who cannot rest because he realises that his efforts for peace and concord have been shattered. It seems that, in the eyes of Lindsay, the meaning of Lincoln’s political work is relevant beyond the confines of the US and becomes a universal spiritual message of freedom. The statue of Lincoln cannot rest therefore, as a result of the injustice that reigns in Europe, reflected in the phrases “the sins of all the war-lords” and “things must murder still”. His place on the hill outside the city, therefore, is not perceived as a sign of distance and exile but as the outpost of the guardian angel and trustee of society’s hard won values. Note that the citizens do not complain at his disturbing their sleep. Quite the contrary, they choose to stay awake and wait in expectation of his passing by.

The dynamics between the statue and the citizens in ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ is articulated in a rather different way. Initially and as a result of the successful outcome of the South American revolution, a monument to Bolivar is erected in a nearby hill.

Μετά τήν ἐπικράτησιν τῆς νοτιοαμερικανικῆς ἐπαναστάσεως στήθηκε στ’ Ἀνάπλι καί τῆ Μονεμβασιά, ἐπί ἐρημικοῦ λόφου δεσπόζοντος τῆς πόλεως, χάλκινος ἀνδριάς τοῦ Μπολιβάρ.

As a piece of public art, the statue represents the shared struggles and values of the people who participated in the war and confirms therefore, the purpose and function of a monument in a community: to remember

and to remind.²⁵ With the introduction of the word “όμως” however one begins to sense the first cracks in the solidity of this edifice. The strong wind, the noise produced by the frock coat of the statue and the inability of the citizens to sleep indicate a problematic relationship between the monument and the city, a growing gap between the distant figure and the public. As a result, appropriate actions by the citizens successfully bring the monument down:

Όμως, καθώς τίς νύχτες ό σφοδρός άνεμος πού φυσούσε άνατάραζε μέ βία τήν ρεντιγκότα του ήρωος, ό προκαλούμενος θόρυβος είτανε τόσο μεγάλος, έκκωφαντικός, πού στέκονταν άδύνατο νά κλείσει κανείς μάτι, δέν μπορούσε νά γενή πλέον λόγος για ύπνο. Έτσι οι κάτοικοι έζήτησαν καί διά καταλλήλων ένεργειών, έπέτυχαν τήν κατεδάφιση του μνημείου.

This deconstructive anti-climax is suggested, as we can see, with a careful choice of words and images: the initial erection of the statue on its pedestal is counterbalanced by the final demolition, opposing the verb στήθηκε with its final κατεδάφιση. The hero is no longer welcome in society: his ρεντιγκότα denotes a different fashion, old and no longer appealing, alluding to his belonging to a different era which is alien to the people. There is also a discrepancy between the messages the statue represents and the recipients: the messages are no longer understood and they are perceived as deafening noise – the imagery here is meant to both contrast traditional perceptions of choral poetry and especially Pindar as a buzzing, sweet sound of bees, and subvert the well known motif of the statue of Memnon which sings when in contact with the first rays of the sun. The coat, which denoted the leader as a prophet and Messiah rings in vain.²⁶ The revolutionary alertness has gone to sleep. With a phrase that suggests suspicious and conspiratorial behaviour the monument is demolished.

The conclusion of Engonopoulos’ poem, then, performs a function opposite to that of a Pindaric ode. The modern Greek poet stages the gradual divergence between the citizens and the hero/poet. *Xenia* is turned to exile and the poet is a *xenos* in the negative sense of the word. This gap suggests a degrading of the citizens that appear now more like Horace’s

25. As Rotella (2001: 1) succinctly puts it “they assume art’s power to maintain what’s held in common by joining the particular and the general and by making transient things persistent”.

26. In the Charleston, West Virginia, statue mentioned earlier, the president is wrapped in this coat, making it a prominent and emblematic feature of his appearance.

“vulgar” and Pindar’s “τό πᾶν”. From an age of heroes we have now passed to an age characterized by conformity and convention; from an age of vigilance we find ourselves in an age of slumber and “comfortable numbness”; from an age of memory and monumentality to an age of oblivion and iconoclasm. Note how this subversive situation is reflected in the use of language. After the richness, musicality and vibrant character of the poem’s vocabulary and imagery up to this point, we are left with a dull, descriptive third person prose *καθαρεύουσα* that brings the poem abruptly down to earth.

This collapse of the ode is suggested in two additional ways: first, in the “diminuendo” mode in which the counterturn finishes and, second, in the final farewell hymn to Μπολιβάρ. In the first case, the absolute superlative that is gradually diminished to comparative and then positive, as well as the very meaning of the adjective (*φρικτός* means horrible), undermine any naïve expectation that the dream of liberty can indeed be realized and endure:

τόν φριχτότατο ὄρκο
τό φρικτότερο σκότος
τό φριχτό παραμύθι
Libertad

The Second World War is tangible proof of how easily and how quickly such ideas are tested against the harsh realities of the world. At best they are like a fairy tale, the stuff of legend and dreams.

In the second case, the section entitled “Ὑμνος ἀποχαιρετιστήριος στόν Μπολιβάρ” confirms the element of defamiliarization and incompatibility already staged in the ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ. For the hymn is a mere question framed by melancholic and nostalgic songs for a now bygone, heroic era:

στρατηγέ
τί ζητοῦσες στή Λάρισα
σύ
ξνας
Υδραῖος;

This question underlines precisely the issue of compatibility between the hero and his environment: the displacement of the general to a different city (an islander in a landlocked city, a hero in a possibly less distinguished place) recalls Pindar’s own situation as a misfit in the vulgar crowd of Ath-

ens (he, a Theban).²⁷ But above all, this anti-hymn is what demolishes the poem itself, bringing it down from its pedestal, making it a parody of itself.

These ideas may be projected onto the inscription on the pedestal of the Kouros. “Χαῖρε παροδίτα” is indeed an invitation to the passerby to participate in the tradition the monument celebrates and to become part of its community. What is more – to imitate Engonopoulos in his word games – spelling this word as *παρωδίτα* confirms that such a celebration can only take place thanks to the ode, to the poem itself and thanks to the artist who has created it. The passer-by, or indeed the reader, is included in the performance of the ode and through that participation, becomes active in the creation of tradition. But in the end, all we are left with is a *χαῖρε παρωδία*, a parody that subverts the ode in form, content and purpose: we have a question instead of a confident assertion and a mere five lines instead of the long and lofty celebratory performance.

*

In his controversial essay about the politics of Greek Surrealism, Takis Kayalis discusses how the poetry of Engonopoulos and Embiricos thematizes their problematic relation with society: they lament the loss of the stable relationship between the privileged artist and a receptive community of shared values (Kayalis 1997: 102). He also points out how, as a result, they long for a heroic mythical past when the artist was accepted as the supreme leader of the tribe. My reflections on the political dimension of *Μπολιβάρ* in the context of the Metaxas dictatorship, the New York World’s Fair of 1939-40 and the upcoming war, will form the topic of a different article. But my analysis here confirms that the tension between poet and society lies at the centre of the poem. And this is clearly shown with the help of the statues in the poem: the fact that the statue of the Kouros is cast as a future promise, and is therefore not realized in the poem, and the fact that the monument to Bolívar/Lincoln is erected and then demolished at the end, dramatize the problematic, unstable relationship between poet and society and indeed confirm the impossibility of such a

27. Even before his death, the Athenians may have had some misgivings for Pindar because of Thebes’ alliance with the Persians at Plataea. Polybius (200-118 BC) blames Pindar as a coward whose pacifism threatened the very existence of Greece (Hamilton, 2003: 22)

role for the poet in the present: the impossibility, that is to return to the values of a golden age or to transplant those values in the modern world.

The use of Pindar in *Μπολιβάρ* helps Engonopoulos elaborate all those conflicting aspects: the poetics of the ode help him articulate the architectonics of his praise for the figure of the hero/poet; the odes again, but also the tradition of Pindar's reception help him shape the problematic relationship of the modern poet with his social environment. The use of a sculptural monument is appropriate for the expression of such controversies: monuments dramatize the tensions between stability and change; between the desire to incarnate the values of a given society and the distrust of modern communities, especially towards any authority that such forms may imply. Finally, the incomprehensibility of the work of art, may indicate the artist's rejection of an easily consumed output. Pindar stands as the prototype of the poet who, through his revolutionary means of expression, resists assimilation, challenges tradition and attempts to redefine it in his own terms. It is actually quite ironic that through *Μπολιβάρ*, the poem that incarnated such tensions, Engonopoulos managed to claim back this central role for the poet, managed, as Cavafy would have put it: ν' ἀναδειχθεῖ, καί τούς ἐπικριτάς του, τούς φθονερούς τελειωτικά ν' ἀποστομώσει.

REFERENCES CITED

- Appelbaum, Stanley (ed) (1977), *The New York World Fair, 1939/1940 in 155 Photographs by Richard Wurts and Others*, Dover Publications.
- Calame, Claude (2012), "Metaphorical travel and ritual performance in epinician poetry", in P. Agógs, Ch. Carey & R. Rawles (eds), *Reading the Victory Ode*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Cusker, Joseph P. & Harrison, Helen A. (1980), *Dawn of a New Day: The New York World's Fair 1939/1940*, The Queens Museum.
- Duranti, Marco (2006), "Utopia, Nostalgia and World War at the 1939-40 New York World's Fair", *Journal of Contemporary History* 41 (4): 663-683, Downloaded from jch.sagepub.com at Seeley Historical Library on November 26, 2015.
- Engonopoulos, Nikos (1993), Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποήματα Β'*, Athens: Ikaros.
- Engonopoulos, Nikos (1999), Νίκος Εγγονόπουλος, *Οι άγγελοι στον παράδεισο μιλούν ελληνικά... Συνεντεύξεις, σχόλια και γνώμες*, Athens: Ypsilon.
- Ferrari, Fr. (2012), "Representations of cult in epinician poetry", in: P. Agógs, Ch. Carey and R. Rawles (eds), *Reading the Victory Ode*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Fitzgerald, William (1987), *Agonistic Poetry. The Pindaric Mode in Pindar, Horace, Hölderlin and the English Ode*, Berkeley: University of California Press.
- Foxhall, Lin (1995), "Monumental Ambitions. The significance of posterity in Greece", in: Nigel Spencer (ed), *Time, Tradition and Society in Greek Archaeology*, London, Routledge.
- Fry, Paul H. (1980), *The Poet's Calling in the English Ode*, Yale: Yale University Press.
- Hamilakis, Yannis (2007), *The Nation and its Ruins: antiquity, archaeology, and national imagination in Greece*, Oxford: Oxford University Press.
- Hamilton, John T. (2003), *Soliciting Darkness. Pindar, obscurity, and the classical tradition*, Cambridge Mass.: Harvard University Press.
- Hoffman, Tyler (2011), *American Poetry in Performance. From Walt Whitman to Hip Hop*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Horace (2000), *The Complete Odes and Epodes*, translated with an introduction and notes by David West, Oxford: Oxford University Press,

- Hutchinson, G. O. (2012), "Image and word in epinician poetry", in: P. Agógs, Ch. Carey & R. Rawles (eds), *Reading the Victory Ode*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kayalis, Takis (1997), "Modernism and the Avant-Garde. The politics of Greek Surrealism", in: Dimitris Tziouvas (ed), *Greek Modernism and Beyond*, Lahnam: Rowman & Littlefield.
- Kurke, Leslie (1991), *The Traffic in Praise. Pindar and the poetics of social economy*, Cornell University Press
- Lindsay, Vachel (1914), *The Congo and Other Poems*, intro. by Harriet Monroe, New York: The Macmillan Company.
- Lynch, John (2006), *Simón Bolívar. A Life*, Yale: Yale University Press.
- Michelakis, Pantelis (2009), "Greek lyric from the Renaissance to the eighteenth century", in: Felix Budelmann (ed), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Nisetich, Frank J. (1980), *Pindar's Victory Songs*, transl. intro. & pref. by Frank J. Nisetich, Baltimore: The John's Hopkins University Press.
- Norman, Matthew D. (2003), "An Illinois Iconoclast. Edgar Lee Masters and the anti-Lincoln tradition", *Journal of the Abraham Lincoln Association*, 24.1: 43-57.
- Perpinioti, Katerina (2007), Κατερίνα Περπινιώτη-Αγκαζίρ, *Νίκος Εγγονόπουλος. Ο ζωγραφικός του κόσμος*, Athens: Benaki Museum.
- Pindar (1980), *Pindar's Victory Songs*, transl., intro. & pref. by Frank J. Nisetich, Baltimore: The John's Hopkins University Press.
- Ricks, David (2010), "Ο Εγγονόπουλος και η αγγλόφωνη ποίηση", in *Νίκος Εγγονόπουλος. Ο ποιητής και ο ζωγράφος*, Athens: Benaki Museum.
- Rotella, Guy (2004), *Castings. Monuments and Monumentality in Poems by E. Bishop, R. Lowell, J. Merrill, D. Walcott and S. Heaney*, Nashville: Vanderbilt University Press.
- Shankman, Steven (1994), "The Pindaric tradition and the quest for pure poetry", in: *In Search of the Classic: reconsidering the Greco-Roman tradition from Homer to Valéry and beyond*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Smith, R. R. R. (2007), "Pindar, athletes, and the early Greek statue habit", in: S. Hornblower & C. Morgan (eds), *Pindar's Poetry: patrons and festivals*, Oxford: Oxford University Press.
- Steiner, Deborah (2002), *Images in Mind: statues in archaic and classical Greek literature and thought*, Princeton: Princeton University Press.

- Tachopoulou, Olympia (2010), *Μοντερνιστικός πρωτογονισμός: εκδοχές υπερρεαλισμού στο ποιητικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου*, Athens: Nefeli.
- Thomas, Rosalind (1992), *Literacy and Orality in Ancient Greece*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Vourtsis, Ioannis (1996), "Η δεκαετία 1944-54", in *Νίκος Εγγονόπουλος. Ωραίος σαν Έλληνας*, Athens: Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν.
- Zacharia, Katerina (2014), "'Postcards from Metaxas' Greece: the uses of classical antiquity in tourism and photography'", in: D. Tziovas (ed), *Re-imagining the Past: antiquity and modern Greek culture*, Oxford: Oxford University Press.

APPENDIX I

ABRAHAM LINCOLN WALKS AT MIDNIGHT (1914)

(In Springfield, Illinois)

It is portentous, and a thing of state
That here at midnight, in our little town
A mourning figure walks, and will not rest,
Near the old court-house pacing up and down,

Or by his homestead, or in shadowed yards
He lingers where his children used to play,
Or through the market, on the well-worn stones
He stalks until the dawn-stars burn away.

A bronzed, lank man! His suit of ancient black,
A famous high top-hat and plain worn shawl
Make him the quaint great figure that men love,
The prairie-lawyer, master of us all.

He cannot sleep upon his hillside now.
He is among us: — as in times before!
And we who toss and lie awake for long
Breathe deep, and start, to see him pass the door.

His head is bowed. He thinks on men and kings.
Yea, when the sick world cries, how can he sleep?
Too many peasants fight, they know not why,
Too many homesteads in black terror weep.

The sins of all the war-lords burn his heart.
He sees the dreadnaughts scouring every main.
He carries on his shawl-wrapped shoulders now
The bitterness, the folly and the pain.

He cannot rest until a spirit-dawn
Shall come; — the shining hope of Europe free:
The league of sober folk, the Workers' Earth,
Bringing long peace to Cornland, Alp and Sea.

It breaks his heart that kings must murder still,
That all his hours of travail here for men

Seem yet in vain. And who will bring white peace
That he may sleep upon his hill again?

In: Vachel Lindsay, *The Congo and Other Poems*, introduced by Harriet Monroe, New York: The Macmillan Company, 1914, pp. 145-7.

APPENDIX II

Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΕΜΦΑΝΙΣΙΣ ΙΟΥΔΑ ΤΟΥ ΙΣΚΑΡΙΩΤΗ (1946)

Ἡ μικρὴ ἀμερικανικὴ πόλις, ἡ χαμένη μέσα στὶς ἀπέραντες ἐκτάσεις τῶν πεδιάδων τοῦ Ἀϊρτον, ἔχασε αὐτὴ τὴ βαθειὰ γαλήνη στὴν ὁποία εἶτανε συνηθισμένη ἀπὸ τὶς μέρες, τὶς πρόσφατες ἄλλωστε – γύρω στὰ 1867 –, τῆς ἰδρύσεώς της. Ταχτικά περὶ τα μεσάνυχτα, ἄνθρωπος, παράξενος καὶ σκοτεινός, εἰσέδευε καὶ στά πῖο καλοαμπαρωμένα σπίτια ἀκόμα, ἐτάραζε τὸν ὕπνο τῶν κοιμωμένων, ἀναστάτωνα τὶς ἥσυχες συνειδήσεις, πίκραινε θανάσιμα τὶς καρδιές, καὶ μὲ μιάνα μεταλλικὴ φλογέρα, πού ἔπαιζε στὴν ἐντέλεια, ξύπναγε σ' ὅλους μίαν ἔντονη, τυραννικὴ ὅσο κι ἀκαθόριστη, νοσταλγικὴ διάθεση. Περιττό νὰ προστεθῆ πὼς κανεὶς δὲν ἐθυμότανε τίποτε, μὲν ξημέρωνε, ἀπὸ τὸ φόβερό βραχνά. Ὅμως, ὅλη τὴ μέρα, λές κι' ἓνα μεγάλο βάρος ἐπλάκωνε τὶς ψυχές. Κάποιος νυχτοπερπατητῆς ἔλυσε τὸ βασανιστικὸ τοῦτο μυστήριον. Μιά νύχτα ὅπου, ὅλως κατὰ τύχη, τὸν ἔφεραν τ' ἀβέβαια βήματά του ἐπὶ λόφου ἐξοχικοῦ, δεσπόζοντος τῆς πόλεως, ἀντελήφθη ὅτι τὸ μπρούτζινο ἄγαλμα τοῦ Ἀβραάμ Λίνκολν πού εἶταν στημένο ἐκεῖ πάνω ἔλειπε, καὶ τὸ μαρμάρينو βᾶθρον φάνταζε ἔρημον κι' ἐγκαταλελειμμένο κάτω ἀπὸ τὸ φῶς τῶν προβολέων. Ὁ «Πρόεδρος», ὁ χάλκινος αὐτός Ἀβραάμ Λίνκολν, ἦτο λοιπὸν ὁ νυχτερινὸς παράξενος καὶ σκοτεινὸς ἐπισκέπτης! Ὁ καταδότης ἠμείφθη μὲ ποσὸν τι δολλαρίων. Ἐρωτηθεὶς, ὠνομάζετο Ἰούδας. Τὸ ἐπώνυμον δέ, Ἰσκαριώτης.

In: Nikos Engonopoulos, *Ποιήματα Β'*, Athens: Ikaros, 1993, pp. 106-7.

Page left blank

ERĒMĒ GĒ

Elias Lagios

translated by

Konstantina Georganta

TRANSLATOR'S NOTE

This translation of Elias Lagios' *Erēmē Gē* was created with both T.S. Eliot's *The Waste Land* and George Seferis' translation of Eliot's poem in mind, since Lagios was openly influenced by both of these texts. Some pieces of text are transliterated from the original Greek (sometimes with a footnote providing the English translation) so as to keep the "foreignness" of the text that *The Waste Land* also promoted.

In transliterating Greek, the Library of Congress transliteration system has been used.

The "Notes to *Erēmē Gē*" at the end of the poem is a translation (wherever possible) of Lagios' own notes included in the Greek publication of his poem (Ekdoseis Eratō 1996). When there is no translator mentioned, the translation of poems included in the notes is mine.

ERĒMĒ GĒ*
1984

*in loving, pure, respected and sacred
memory of Agis Stinas, a revolutionary*

*Ein Gespenst geht um in Europa – das Gespenst
des Kommunismus... Die Proletarier haben nichts
in ihr zu verlieren als ihre Ketten. Sie haben eine
Welt zu gewinnen.*

* The layout of the source text has been maintained as much as possible.

I. THE BURIAL OF THE DEAD

April is a stranger to almond trees, breeding
Lilacs out of the whipped land, stirring
Knowledge and will, irrigating
Holy roots with spring rain.
In winter we console ourselves, covering
Wet guilt with lēthē, feeding
A rancid life with building sites and promises of mercy.
Harvest surprised us, coming over Kaisarianē
Together with the sun; we barricaded cloud acropolises,
And the sudden rain crawled to the corner Patēsiōn-Stournara 10
As they celebrated freedom and we hit them...
Ich bin keine Russin, stamm aus Komajini, echt...
And when we were children we went to our uncle, an ELAS¹ man,
To become liberators; they executed him,
And I cowed. And he yelled, Alexē,
Alexē, where are you going? But I bolted the door of my house.
In the mountains, you would like it there.
My hibernation is deaf, almost all night long, yet every day I buy "Hestia".

The roots clutch, the branches grow
Out of these human ruins. Child of rage and necessity, 20
It is now your duty to teach and act, since you've known
The autumnal pain of the forgotten who plucked the stars,
And you do not seek purpose in death, relief in mourning,
The stone gushed water and murmurs softly. Only
This the unnamed dream with the captured threat,
(Give me your hand, tight fists, to escape this dream)
And we will live something different
From either the sensation of betrayal stealing our day
Or the vengeful nightmare surrendering us to the night;
In the ascent of ash we will experience horizons. 30

Hector, you are now
my father, noble mother, brother,
my protecting husband.

1. The Greek People's Liberation Army

"When you loved me I was only a girl of sixteen;
You called me Scamander's daughter."
But as I furrowed the soil behind the chariot,
Rotten now, a black headscarf on your hair
and my hair covered in mud, I did not accept
The respect, some God embraced me, I was neither
Winning nor losing, and I suffered all once again, 40
Preying on past and future in the petrified present.
My heart and mind know well the day is coming
when sacred Ilion will be destroyed.

Vladimir Ilyich Lenin, notorious bolshevik,
Had a soul, nevertheless
Is known to be the greatest revolutionary in Europe,
With a wicked technique. Here, he preached,
Is your father, the bearded captain
(These all souls candles were his eyes. Pray!)
Here is Aphrodite, Aphrode, the Lady of Ports,
The lady of valiant men, 50
Here is Judas with his pieces of silver, and here the justice of History,
And here is the judge and the informer, and this the sentence
Stamped, burdening our Party,
If I see it I will resent it. Belogiannēs
Is smiling holding the carnation. Fight for Communism, it will come.
I see in its dawn masses chanting.
Spasibo Tovarishch. If you go to the Central Committee
Tell them they need to find a solution by themselves.
Our times are constantly watching over us.

Unreal Land, 60
Under the grey reality of a January dawn,
Illusion of soviet tombs, so many,
I had not realized we had to do in so many.
Epic pains for lyric passions,
And you fixed your wet eyes on the Parthenon, you remembered,
We started from the Unknown's to Paspaspyrou's;
Where gigolos sunbathe, answering
With a dead sound the debt's final call.

There I saw one I deeply loved, and I stopped him, crying: "You bastard!
You who were with me at Twins, the club at Spetses! 70
The corpse that sprouted fake god in your garden,
Is it your brother? Tell me, do you do it?
Or has the poison of truth made it disappear?
O keep Passion away, it leaves man vulnerable,
Or it will spew our filth into the air!
You! Immortal divine god, no longer a mortal!"

II. A GAME OF CARDS (PREFA)

The rocking chair, like a cracked incubator,
Looked like fake plastic, across which the glass
Hung by a nail wrought with rust on a sweated wall
Next to a calendar with the picture of a bare breasted girl, 80
(Grass on her feet, a crimson ring on her shell of an ear)
Doubled coca colas and Turkish coffees,
Reflecting light upon the green felt as
The glitter of her tin bracelet rose to meet it,
On a hand still tanned and looking resplendent.
In one- and half-a-kilo bottles
Unstoppered, various drinks crowded the space with their taste,
The front ones dusted, the others not – provoked, stirred
And drowned nose and soul in scents; stirred by the air
That landed in the hall grimy and stuffy, they ascended 90
Fattening the flames from matches and lighters, dimming the bulb glass,
Soaking the wooden backgammons in smoke,
Waking behind the bench, the café owner's dead grandfather.
The oil dark and heavy, fed with cotton and alcohol,
Burned a blue flame, in the cast-iron stove,
In whose sickened awe queens and jacks were brought to life.
Above the beer crates, on TV, it was depicted
Unwittingly opening a window to the daily wound,
The deforming of man, so methodically broken
By his elected, foul bosses; yet a recorder 100
Stressed the scene with its muted melody
And still it chanted, and still it pursued the world,
"To arms, to arms..." to walled-in ears.
And then other images, different, corruption-bred,
Appeared recycled on the screen,
Came and went declaring the departure of wasted lives.
The door opened at times and was shut again.
Under the lamp's dim light, under the small brush, her hair
Spread out dried shrubs on fire.
She tried to talk to him, but then a tortured repetition. 110

"I feel wonderful to-night. Wonderful, yes!

Only I am a bit tired. If you have somewhere to be, you can go.

If then again you stay, do you want to talk? You know,
you never spoke to me about yourself. Isn't this funny?
Well, since you are not going, let's speak. Tell me,
whatever you want. Speak to me about your life and dreams.
You never did want to tell me what you are thinking of.
You did not want to, you could not. And so I always wonder
what you are thinking of. Speak to me. Please..."
I think of the dead from '49
And the rats that eat their bones.

"What is that noise?"

The dice at the next table.

"Look at what the dice brought. Did they bring anything good?"

Nothing; do they ever bring anything good? 120

"Have you got nothing else to tell me? Do you know anything else to tell
me? Do you dream
Nothing?"

I dream

These all souls candles were his eyes.

"Are you alive or not? Is there nothing in your head?"

Well

Look, since you want; this rebel song

It's eloquent

So mad. 130

"And what do you want me to do? What shall I do?"

"I shall leave at once, and go home to cry,

With your bite mark on my neck, like so. What shall we do tomorrow?

What can we ever do?"

Wake up at nine.

Rain or shine we will come here again, to these same chairs again.

And we shall play a game of cards, and then another and another and an-
other,

Wiping our muddy hands and waiting for the day we will be called.

When they picked up Tasoula's husband again, I said –

I didn't mince my words, I said to her myself,

140

ARATE PYLAS²

Now Thodōrēs is in jail, apply for a divorce.

One day you'll look for your wasted youth waiting for him
To return from the islands. Law will be by your side, I know so.

You go ahead, Tasoula, go,

Do you perhaps think he will appreciate this?

Listen to me, I say, Thodōrēs will be unbearable,

He's been in exile four years, he's changed,

I swear, anyone else would get a divorce, I say,

You've paid you dues already.

Please stop, she says. I will not, I say. 150

If you keep at this we will argue, she says, and gives me a straight look.

ARATE PYLAS

If you won't listen to me you can get on with it, I say,

Do you think anyone cares?

But if Thodōrēs makes your life a living hell, it won't be for lack of telling.

You ought to be ashamed, I say, with no child, to look so antique.

(And her already twenty-eight).

This is also Thodōrēs' fault, she says, in anger,

It's not him, it's the ones who put him in prison.

(She desperately wants a child). 160

You'll see, once he's back we'll have a child and all will be well.

You *are* a proper fool, I say.

Well for this I am sure, even if they do let him out, he will be back in within
six months,

What did you get married for with no husband and no child, I say.

ARATE PYLAS

Well, that Tuesday he received a letter from Thodōrēs, and she made a
cake,

And she got all pretty and asked us all the women from the neighbour-
hood to dinner.

ARATE PYLAS

ARATE PYLAS

Kōsta, Dēmētrakē, get right up. Phrosō, go put on your formal dress. 170

Hurry up for the church. Hurry. Hurry.

Happy Easter, Happy Easter, Happy Resurrection Day.

2. Lift up your heads, O ye gates

III. THE FIRE DAYS

The mountain snow turned red; abandoned corpses.
Melting they meet the dry soil. The north wind
Comes through the red earth, in tears. The heroes are betrayed.
Sweet Vitsi, blaze, to sing my song.
The mountain's hills bear automatic guns, empty shells.
Military jackets, letters from loved ones, family photos,
And other testimonies, in thousands, of sleepless nights. The heroes are
betrayed.
And their brothers, the last sons of the fighters from '21. 180
Betrayed, no one speaks of them.
By the wired fence of Makronēsos, there I sat down and wept...
Sweet Vitsi, blaze, to sing my song,
Sweet Vitsi, blaze, to know their sorrow.
But as I undress I see my eyes in a scene foretold
The resurrection of the dead and their glory echoing all over the world.

The rats slowly dominated the city
Leaving their filthy breath on anything holy
While we masturbate in the lamp-lit amphitheatre
In endless afternoons of meetings on the second floor of the Physics and
Mathematics School 190
Dancing upon the corpse of the people's movement,
One on top of the other, with a swarm of counter-proposals.
Feeble children in dark block of flats
Infallible idealists in dark damp narrow basements,
Impaled by time, year after year.
But as I dress only my eyes exist
Proclamations of socialism and revolution, which shall bring
Freedom to the Proletariat, in the coming spring, the next summer.
O sun shine bright on the Proletariat 200
And its children,
They wash their hands in its blood.
Pour thy pure light which beams eternal from thy face serene.

A little sea
To arms, to arms
So methodically broken.

Mother

Unreal Land

Under the grey reality of a January noon
Our methodical leader, comrade Raspoutinopoulos
Battle-ready, with an armful of posters 210
Attention: police on sight,
Offered me in an eloquent rhetoric
A mummified aristocracy for faith
And a servile protest to practice with.

On History's tree, where vision and acknowledgment
Lie, there, where the daily engine waits
Like the hoodlums wheezing, whistling,
I Athanasios, though light-shadowed, stuck between touch, vision and
dream,
Athōnitēs, God's fearful wolf voice, I can see, can see,
On History's tree, grand and rough tree, where 220
The infinity's shrieking flower sprouts,
Sucking stygian water like blood,
On the walls of the debased metropolis,
Constantine the Last; he wears a cloak and golden sandals, dictating
To Phrantzēs the Story of the City's Fall, awaiting a fairhanded girl from
Bosporus.
Outside in the Golden Horn, swaddled with indifference
like a caress
Coffee pots rot under the last rays of the setting sun,
On the mud cell (at night my passion's nest)
Saint books, theologies, hymns, and two tortured love letters from the
virgin are piled.
I Lagios, poet with the usual middle-class vision,
Transformed and acted the scene again,
Knowing too well what is left.
And I thought that the expected, stranger had become. 230
He, a true child of the future, sits close to her at the table,
Clueless social-realist with bright eyes,
One of the newcomers in whom a word dwells
Like mould on dictator palaces.
Their hours open up now to love making, they can sense it,

Their meal is ended, the night is theirs,
They give themselves to bodily kisses
Receiving their frail souls as communion.
Waters hiss and meet in ecstasy;
Their hands feed into a familiar nudity; 240
The orgasm comes and brings affliction and serenity,
They feel the lunacy of their love as they suffer.
(And I Athanasios, and I Ēlias, had already experienced this pleasure
Offered in this mud cell, at night my passion's nest;
I who betrayed, was betrayed and denied my wings,
And dived into deeper darkness)
Last caresses,
And then he wakes up in his horrific nightmare.

Looking at the empty room crying all day,
The hurtful reminder of her going away
he is bearing; 250
His brain allowing her image to pass and say:
It was good while it lasted, a joyous pairing.
When a man lives with the memory
Of a woman, he chisels a tomb,
With a cracked voice pleading to the moon
And listening to her song on the gramophone.

"You were kind and sweet of temper, all the good graces were yours..."
And along Athēnas street, up to Concordia Square.
O Land, land, I can find you again sometimes when I hear
In a little haunt in Monastēraki, 260
The whining breath of a bouzouki
And the patriotic hymn and hubbub from within
Where weary workers gather at nightfall;
Where the promises of the Great Revolution hold
Inexplicable purity of a white-winged dove.

The road around stinks
Piss and cheese
The whores moored
On doors on columns
Legs naked meat 270

For the client to enjoy
Like dogs
The police attacks
They step back
Here is the law
They arrested the woman from Mytilēnē.
Yippie ya ya, yippie yippie ya
Yippie ya ya, yippie yippie ya!

Giangos and Moiraia
Holding the forks 280
Rotunda loaded
With goods
For the soul and the stomach
Madness – tralala –
Wears golden spurs
Music from the orchestra
Brought to mind
Great ideals
Of champagne and lobster.
Yippie ya ya, yippie yippie ya 290
Yippie ya ya, yippie yippie ya!

“Toilets and wedding songs.
My home gave me values. My mum and dad
Gave me over to him. In the evening my mum treated him to a couple of
drinks
And then he came up to the attic and took away my virginity”.

“My orgasm was over at his perfect eyebrows, and hope
Keeps my orgasm company. In a drunk second
We looked at each other laughing. We promised a new motherland,
Hawk of light. Then we got married, I gave him children. What should I
dream anymore?”

“On the Island of Sorrow 300
I can feel
That when you are you are of anonymity and love.
My poor sisters, sisters who gave all expecting

Nothing".

yippie ya

To dry islands they sent us

Singing singing singing singing

O Comrades we were dying ungrieved

O Comrades we were dying

singing

310

IV. DEATH AND SEA

Arēs the Greek, for centuries dead,
Is remembered by the nightingale and the shadowy ravines
And the guns and clouds.

 A modest wind rising from the sea
Kissed his bones in song. Wed to the fight
He crucified his young life
To a place of mountains olive trees and sea.

 Comrade or countryman,
O you who turn the wheel and look to victory,
Consider Arēs, who was like you, and for you he died.

320

V. WHEN THUNDER STRIKES

After the dim skylight inexplicably bright on wrinkled faces
After the frosty voices in the military court
After the loneliness in cement cells
The groaning and the dreaming
The prison meal and reveille and reverberation
Of iron guns over teary eyes
He who was forgotten is now resurrected
We who were forgotten are now resurrected
In Justice.

330

This is no dream but a dream's dream
A dream's dream and the promise of glory
Glory continued in freedom
Which is an ascent of freedom beyond sleep
If we did not destroy our sleep we could lie down and rest
In such a dream's dream we only know to keep going
Sweat is moist and feet tread lightly on the hard soil
Destroying the fortress of sleep
Blunt wine of freedom like a girl's bosom offering
an intoxicated blessing
Here one can think fight and win
This is neither the thought of your self in such freedom
But the ever present thunder striking darkness with light
This is neither the hope of your self in such freedom
But the comrades leading the way and pronouncing
The chaotic beauty of young children with their blood
 Destroying sleep
 Only a mystical reality
 Opens up a dream's dream

340

No sleep
Dead sleep
Thunder
The mystical dream lighting us from above
Destroying the grey idea of sleep itself
Not serenity
And fertile vigilance

350

But the grey reality of sleep
Where noon and night become one in a vital reality chanting
Comrades forwards comrades forwards forwards forwards
But we have now destroyed sleep

Who is the one with the red carnation always walking beside us?
When we cower, it is just us and sleep ravaging us 360
But when we stir towards the coming glory
He comes a fellow traveller the one with the red carnation
Walking proudly through the smokes of war intact
You cannot tell anymore whether he is alive or dead
But who is the one with the red carnation guiding us?

What is that cry breathing in the air
Breath of a love swallow
Who are those wrecked white-clad hordes
On the horses of justice, galloping on green fields
Ringed by a clean aura and the fire of good 370
What is this glorified land
It is born and breeds and is always young in a respectful dim light
The heroes remain awake
Luxemburg Gramsci Bukharin
Zachariadēs Pouliopoulos
Resurrected

A rebel shook his rough hair and rough beard
And fiddled drunk music on this broken bone
And as a January day rose and set red blood-blessed flags
Flowed subduing duration 380
And were hoisted proudly at the top of History's tree
And the branches were rich and lush
Tolling and announcing the young heart
And voices were singing out of cemeteries and places of exile.

In this wrecked hideout in the forgotten mountains
Under an enraged moonlight, the People attend mass;
Nameless they flare up like churches
There is the thunder's chapel, home of the resurrected.
Human windows, and the door open to the future,

A thousand dead a thousand alive you can no longer tell. 390
A skylark stood on the rooftree, chanting
Death to tyrants
In the dim flash of lightning. Then a sound of annunciation
Bringing the message

The great river flows, and the orange trees from Epirus
Blossom in light, and those who fought against the celebrations for free-
dom
Are hidden deep, behind the world.
Night spread again, subdued, timid,
And the thunder stroke the great letter
E 400

*Epanastasē*³: what have we offered?
Comrade, blood quickens in my heart
The sweet daring of a life's revolt
Which an ancient prudence can never retract
By this, and this only, we have existed
Which no one will tell our children
And only we will know and the pallbearer cricket
And tomorrow a subdued humanity will create
With the trace of our bodies.

E 410
Erōtas: I heard your steps
I felt your hand on my hand
Denying the other, you confirm your prison
Feeling the other's loneliness, you destroy your prison
Only now at dawn, a tear
Revives for an instant Penelope's terror.

E
*Elephtheria*⁴: The boat responded
Gaily, to the hand that turns it
The invitation was serene, your heart responded 420
Gaily, when invited, dominating, whilst dominated,
The ultimate dominion.

3. Revolution

4. Freedom

I came out of the amphitheatre
Awakening, the masses all over me
Let's unsettle the world's order.
Wolf, are you here?
I will sing of well-founded Earth, mother of all.
How glorious fall the valiant, sword in hand
In front of battle for their native land!
A curse, a curse on Fatherlands again!
Dry human bones, in them I breathed flesh and soul.
Today the sky is shining, today the day too 430
Today the eagle gets engaged to the dove.
Epanastasē Erōs Elephtheria
Thanatos Thanatos Athanatos

Comrades

NOTES TO ERĒMĒ GĒ

Nasos Vayenas' text "Patroklos Yatras or The Greek translations of *The Waste Land*" («Πάτροκλος Γιατράς ή Οι ελληνικές μεταφράσεις της Έρημης Χώρας», 1976), which talks about a supposed – but no less possible – re-reading (or miscorrection?) of *The Waste Land*, was the starting point for writing this poem. I also have to refer to another historical work which influenced my generation significantly, namely *The Second Rebel Movement* (*Το Δεύτερο Αντάρτικο*). Let me add here that the narration takes place during one January day – apart from the fifth part which deals with the long time of night. In reality, the first four parts represent the dream of a working historical reality, while the fifth part, a dream's dream, is reality itself. Let me finish by saying that the poem's title refers to Solomos' "The Destruction of Psara" where Glory

A crown upon her brow she wears –
Made of the scant and withered weeds
The desolate earth in silence bears.

(Translated by E.M. Edmonds)

I. THE BURIAL OF THE DEAD

12. See C.P. Cavafy's poem "Epitaph of Antiochos, King of Kommagini" as well as these lines by George Seferis's "Last Stop":

the little state
of Kommagene, which flickered out like a small lamp,
often comes to mind.

(Translated by Edmund Keeley and Philip Sherrard)

20. Kōstas Varnalēs, «Οδηγητής» ("Leader")

24. Angelos Sikelianos, *Ειδυλλιακά*, I. ("Idyllia")

31. *Iliad*, Book VI, l.429-30.

37. *Iliad*, X, 395-404.

42. *Iliad*, Book VI, l.448.

49. See the short story by Christos Levantas, «Η Αφρόδω του λιμανιού» ("Aphrode of the port").

52. Nikos Ploumpidēs' sentence. For anthropological (i.e., historical) reasons, I provide here extracts from the Greek Communist Party's decision over Nikos Ploumpidēs the provocateur (25.7.52):

The Greek Communist Party

- a) Expunges Ploumpidēs from the Party (KKE) and denounces him to the people and the Party as an informer, provocateur and traitor.
- b) Calls on all party and non-party members who knew Ploumpidēs to send in any evidence they have...
- c) Surrenders Ploumpidēs to the people's contempt and asks them to treat him as an informer and traitor who sent N. Belogiannēs and other members of the Party to their execution...

54. Belogiannēs. See Yannis Ritsos' "The man with the carnation" (1952). See also Picasso's drawing.

76. Embedocles, "Katharmoi", 112.

II. A GAME OF CARDS (PREFA)

Title: Since I do not know of a booklet explaining the rules of the Greek card game of Prepha, I ask the reader to go to the nearest cafeion. To learn the game well, one needs to spend some money and enough time. For this game you need at least three players.

81. Miltiadēs Malakasēs, «Σε τρεις στίχους» ("In three lines")

103. See the known guerrilla song:

To arms, to arms
to the fight,
for precious
freedom...

136. See Cavafy's "Monotony":

One monotonous day follows another
equally monotonous. The same things
will happen again, and then will happen again,
the same moments will come and go.

141. See Psalm 24:7:

"Lift up your heads, O ye gates; and be ye lift up, ye everlasting doors; and the King of glory shall come in."

III. THE FIRE DAYS

182. Psalm 137:1:

“By the rivers of Babylon, there we sat down, yea, we wept, when we remembered Zion.”

199. See the folk song:

Still in this spring,
rayas, rayas,
this spring,
poor Roumelē,
till the Moscovite comes,
rayas, rayas,
to bring liberty to
Morea and Roumelē.

202. Proclus' Hymn to Athena (“To Minerva”):

Pour thy pure light in measure unconfin'd;
- That sacred light, O all-protecting queen,
Which beams eternal from thy face serene:
My soul, while wand'ring on the earth, inspire
With thy own blessed and impulsive fire;

(trans. by Thomas Taylor)

203. See Donyśēs Savvopoulos' song “A little sea”.

218. The date dedicated to St. Athanasius the Athonite is July 5th. This is the date at which Patroklos Giatras is freed and begins his reading of *The Waste Land*. This is also the date of this writer's birth.

223. See George Phrantzēs' *Chronicle*.

257. See Yannis Ritsos' poem “Epitaph” as put to music by Mikēs Theodōrakēs: “You were kind and sweet of temper, all the good graces were yours...”

277. See the guerrilla song:

The girls who first had Germans
now have English boys
in short trousers
followed by a bunch of Indians.
Yippie ya ya, yippie yippie ya,
yippie ya ya, yippie ya!

284. See Kōstas Karyotakēs' Strophes, 10:

“Bronze gypsy – tralala! – skips wildly over...”

IV. DEATH AND SEA

312. Direct reference to Ares Velouchiōtēs and also to Arēs Alexandrou's poem "Of the sun" («Του ήλιου»):

...the day shines red, warm and strong
so that Ares can come to enjoy the sun, to rest
from a night of pillaging, from the dens of death
to start a guerrilla fight at golden dawn's bastion

...κι αστράφτει η μέρα κόκκινη, ζεστή και σιδερένια
για νάρθει ο Άρης να λιαστεί, ναρθεί να ξαποστάσει
απ' την κουρσάρικη νυχτιά, του χάρου τα λημέρια
να στησει τον αντάρτικο της χρυσαυγής την ντάπια.

V. WHEN THUNDER STRIKES

359. See line 54.

371. See line 60.

377. See the guerrilla song:

Black hair
crow black,
waving to the left,
I loved you
always and now
and my poor heart
weeps and hurts...

392. See Michalēs Katsaros' "Days of 1953" in *Κατά Σαδδουκαίων*:

Stop your hymns urban Greek poet Leivaditēs
for loves homes and tranquillity
no matter how human they are.
Tomorrow you will have to shout out
like before with me Death to tyrants.

Πάψε τους ύμνους σου αστέ ποιητή έλληνα Λειβαδίτη
για έρωτες σπίτια και ηρεμία
όσο ανθρώπινα κι αν είναι.
Αύριο θ' αναγκαστείς να φωνάξεις
όπως άλλοτε μαζί μου Θάνατος στους τυράννους.

426. I think this is from a book of the first grade (παλιό αναγνωστικό Α Δημοτικού):

- Wolf, are you here?

- I take my stick and I come after you.

427. See the Homeric Hymn to Earth:

"I will sing of well-founded Earth, mother of all, eldest of all beings. She feeds all creatures that are in the world, all that go upon the goodly land, and all that are in the paths of the seas, and all that fly: all these are fed of her store."

(trans. by Hugh G. Evelyn-White)

428. See Tyrtaeus' "Martial Elegy":

"How glorious fall the valiant, sword in hand
In front of battle for their native land!"

(trans. by Thomas Campbell)

428. See Kōstēs Palamas' *The Twelve Words of the Gypsy* (1907, Word 7, The Fair at Kakava):

"We refuse!

Spoil not our festival; we celebrate
the shattering of every bond and chain,
Be they of diamond or of tempered steel.
We are the great Affranchised of the Earth –
A curse, a curse on Fatherlands again!"

(trans. by T. Stephanidēs and G. Katsimpalēs)

429. See Κοντάκιον εις Λάζαρον:

Μέγα θαύμα εφάνέρωσα
εν τη κοιλάδι τω προφήτη μου
ξηρά οστά όντα ανθρώπινα
εν αυτοίς σάρκα ανέδειξα
και ψυχήν και μετά νέκρωσιν.

430. Wedding folk song.

Page left blank

**HAPPY DEATH
&
A LETTER**

Vangelis Provias

translated by

Victoria Reuter

TRANSLATOR'S NOTE

Vangelis Provias was born in 1973 in Volos, Greece. He works in advertising and runs creative writing seminars. He is currently living in Pangrati, Athens.

The two stories published here are taken from Vangelis Provias's first collection of short stories, *Black Parade Shoes*¹. They were chosen for their distinctive perspectives: an eighty-year-old woman realizes how much of her life she has sacrificed in order to care for her son, and a young man writes a letter to his father in prison about his new-found camaraderie with a local political faction.

1. Βαγγέλης Προβιάς, *Τα μαύρα παπούτσια της παρέλασης και άλλες ιστορίες*, Αθήνα: Ολκός 2014.

HAPPY DEATH

At eighty years old, Areti was slightly overweight. Her eyes snapped open despite the quietude of the night. It was odd for her to wake so suddenly. In fact, she could not remember the last time she sprang fitfully from a night's sleep. Perhaps not since her son was young, only a few months old. She never got used to it, continually agonized over it: her misfortune. His misfortune, really. Nearly forty years had passed since then.

This time Areti was different. She was calmer. She looked at the clock on the nightstand next to her bed its digital numbers glowing 4:20 far too early to get up. She must go back to sleep. Areti was a regimented person. She yawned, made the sign of the cross over her gaping mouth, and turned over, settling into the blankets, quickly falling back to sleep.

When Areti opened her eyes again morning had arrived and was pressing on ahead. It was 8:30. "Oh dear me", she cried. First the atypical awakening in the middle of the night and now she had overslept by an hour. It worried her, these deviations from routine, especially at her age. They made her uneasy. She got up, put her robe on over her nightdress, and slipped her feet. She made the sign of the cross and went to the kitchen.

It was a clean, simple house. The furniture was relatively modern, from the eighties, with brown couches and a matching love seat. In one corner of the living room sat a shabby gas stove that ended in a hole in the wall. She thought about turning it on but the day was not so cold. Looking at the stove a sudden memory gripped her, one that she had forgotten entirely: her son was around eight years old and stood in the very same spot howling in pain. Areti had lost sight of him for just a minute or two and in that time he had managed to put his hand on the scalding burner. She remembered how her husband ran the child to the hospital and the way the doctor, before they had explained their son's situation, asked, "How did this happen? He's much too old for such accidents. Doesn't he know better than to touch a hot stove?" She recalled seeing the young, callow doctor redden when they explained that no, their son, despite his age, could not understand. He would not be able to understand that the stove was hot, he would not be able to tie his shoes, or go to the toilet by himself, or speak. Another doctor, a specialist, explained to Areti that, com-

pared to other cases, hers was not so bad, her son was “more developed”, “higher functioning”, if those words can describe her Lambros.

She opened the cabinet, took out what she needed to make coffee, and switched on the radio. Thankfully today she didn't need to bathe, what with her late start she would not have had the time. She had a very tight schedule to keep to and there was no straying. Her day began at seven and whatever she wanted to do for herself had to be done before nine o'clock when Lambros woke up. She bathed every other day, but lately had let it go a little longer. Maybe she should start setting the alarm earlier to be sure to have enough time before nine. Now she had some time though. There wasn't much to do: dress, wash her face, drink her coffee.

She had learned to get it all done in a jiffy. Even now, burdened with her eightieth year, despite every year that passed, no, every month, she had felt as if she still had the energy of a fifty-year-old. But this was no longer much comfort. She felt her agility abandoning her. Her bones ached, she had dizzy spells now and then even while seated. Her mind too was not unaffected: she was forgetting things and had moments of absentmindedness that lasted for more than a few seconds.

But she could not complain. Better old and grey with all the snags of old age than like her poor husband: one day he was a strong tireless old man and the next he was gone. A factory accident. Yiannis and two others were killed. There was only Areti to inherit his pension and they gave her double his salary because of Lambros and his needs. And because they had a child they were eligible for the workers' housing lottery and won this very apartment. Luck amidst her unluckiness.

She sipped her coffee from a white mug with faded red flowers and listed the things that had to be done. Nothing particularly interesting. Maybe bathe her son in the evening and go for an afternoon walk down the lanes of the workers' quarter. It was nearly deserted; as soon as people could scrape enough money together they moved out to better neighbourhoods with spacious houses. The walks had begun to dispirit her.

Maybe it was time to hire an **aid**. They had had one once, a girl from Georgia, back when migrants were coming in from Eastern Europe and worked for less money. Areti had called her “The Soviette”, though not in her presence. She was a microbiologist back in her home country and helped Areti with the housework, but not with Lambros. He was a teenager then, beginning to develop, and she didn't want there to be any misunderstandings.

She had never had the talk with him... one day while bathing him he got an erection. He looked at her with his vacant, childish smile. At eighteen he was a grown man, strapping, with hair all over, fully matured everywhere but his mind...he took her hand and brought it to his penis and she felt sorry, she had never explained any of this to him. She began to stroke him with the same ease that she would were she patting his back. It only took five strokes in all for him to finish. There was an unnatural amount of semen. He groaned once and his head tilted to the side of the small tub, his eyes rolled back so that only the whites of them were visible.

Afterwards she was horrified. With herself and with her son. She was too ashamed to tell her husband who was still alive at the time. She never did it again nor did she see him have another erection. A doctor gave them some pills to diminish his urges. From then on there were only the remains of night emissions on his sheets.

She loved her son very much. Her whole life was dedicated to his care and she never thought of it as a sacrifice the way her husband did. The year before he was killed he had started to get fed up...but not her. She loved her son. Though lately she had been fighting a creeping darkness, she had to catch herself. "When I die...who will take care of him? Where will he end up?" She started to think of these things more often and it made her anxious; the world contracted in a narrow darkness around these fears. It was the first time in her life she felt incapable and alone, even worse than when the police came to the house with the factory manager to tell her about Yiannis's accident. They were not getting along well then, Areti had dedicated herself to her son and had not spent any time with her husband, not even when he had time off. When he talked about "continuing their lives, of course, along with Lambros, yes, but continuing their lives", she did not understand, she did not want to understand what he meant. She did not know how. She did not notice that Yannis wasn't there at night, did not go to the trouble to suspect that Yannis had found a mistress, nor did it bother her. Not once had she thought of it. Even when he was killed she did not care; she felt guilty even thinking it, but it was true. What did it mean? And, what did it matter now? The dead with the dead... the living here with the living... But the helpless, what would happen to them?

It was after nine-thirty now. Areti got up and went into Lambros's room expecting to find him tossing, floundering on the bed but he was uncovered and still. "I hope he hasn't caught a cold with his covers off like

this”, she thought as she walked over. His eyes were open. Awareness hit her so suddenly that she drew back, overstepped, and fell.

She got up and left the room breathing heavily. Closed the door behind her checking the doorknob to make sure it was fully shut. Areti ran to the hall telephone, lifted the receiver, and stopped. Who was there to call? No one. No one was going to take him. It had been months since the phone rang. She went to the kitchen, poured a glass of water, drank it and went back to the telephone. She made the sign of the cross. Her eyes were tearing but she did not feel sad, it was as if she were detached from this body with its leaking, crying eyes. Confusion suddenly flooded her mind. How would she organize her day now? What would she do with the rest of the afternoon? Go for a walk? Mostly, overwhelmingly, she felt boundless relief, an ocean of reprieve from the misery of Lambros who could no longer torture her. Unrepressed she admitted it, she let it out and it became huge, swallowing her. Areti was lost. It was relief.

In the space of these moments she realized how much she had agonized over Lambros’s future, how much of her thoughts were consumed by him and how, in vain, she had struggled to ignore this very fact. Now that there was no need to take care of him, she realized just how much had gone into his care. How terrifying it was. How had she gotten out of bed every day, year after year? The realization was staggering. She should take it easy, relax. Areti walked passed his door checking it again because she had the sudden fear that whoever was behind that door was not her son. It was closed. She collapsed onto her bed still fully dressed, she was tired, tired as if she had not slept that night or any night. Relief. At nine forty seven, precisely five hours and twenty minutes after Lambros died, Areti’s heart abandoned its routine and ceased to beat.

A LETTER

Diamantis was around twenty, tall, with close-cropped hair, and purpling circles under his wild eyes. Black clothes emphasized his gaunt frame as he sat in the corner of the dreary café. He was the only customer. The place was filled with smoke from the bootleg cigarettes the café owner was smoking, one after the other, fed up with an idling day of too few patrons. On the wall, hung askew, was a promotional plastic clock of some old-time brand Diamantis was too young to know. Its hands no longer moved. Sitting on the far bench the T.V. played a Turkish serial with the sound off. Silence.

"Dad, I've found my calling. Don't worry, I'm done with the crazies and the bums. My life's got a purpose now: to defend my country from the traitors and scum that threaten to annihilate her. I've quit hanging around the streets. I go to bed early and get up early and go to the central party office for classes, to be educated."

He ordered an iced coffee, strong, lots of sugar, lots of milk. Diamantis took out a clean sheet of paper and placed it on top of the filthy plastic tablecloth with its kitsch print of red roses. His skin stuck to the grime that was melded onto the plastic but he did not seem to notice the filth, the smell, or the tacky design. He had to write a letter to his father. In prison. Diamantis went to visiting hours once but he wasn't allowed to see him. They didn't tell him why. They just said that if he wanted to write him the letters would be passed along.

"The other guys said how I was a fighter for justice, a warrior like Leonidas. The group leader talked afterwards and said that if they were all like me, true-blue patriots, our country would not be endangered by these vermin who ravage and destroy her from the inside, vermin like those we crushed the day before."

He struggled to begin the letter; it had been a long time since he had written. He did not know what to say to his father, what words to use. After a while it occurred to him that he should write as if his father was here in front of him, as if they were across from each other, talking in the visitor's room. Diamantis hunched over the paper and began, slowly, stilted at first, then faster, more fluid.

As he filled the page a memory that had been buried deep in the troubled waters of his young life suddenly surfaced. It was just before his mother fell ill. He sat on her lap at the kitchen table of the cramped little house. It was paltry but nice, nicer than the houses he lived in after she died. She guided his hand as he followed the curves and shapes of the letters he was copying. You have to write some words with double letters like, grass, granddad, bumblebee, noon. His mother laughed, stroked his hair, and explained: but "robin" doesn't have a double 'o' or a double 'b'. Now, as Diamantis boasted to his father about last night's triumph, he recalled this lesson and a feeling that he dared not call tenderness welled up in him, a feeling that puzzled him.

"We wore black shirts over the ones with the party symbol so that no one would suspect anything. We met up in a narrow ally near Syntagma Square and then split up taking different routes to the festival where the degenerates were gathering. I was one of the first to arrive. It was repulsive; I was disgusted by the people around me. Some were doubly repellent: paedophiles and fags. They set up stalls and handed out flyers with propaganda promoting their perversion and AIDS. A transvestite sang on stage. Some homo kept smiling at me. He walked alongside me and I thought I was going to puke. But I caught glimpses of my group among the crowd and drew strength from their presence."

He asked for another coffee, a stronger one. The café owner rested his cigarette on a rusty metal box and brought over the grimy sugar container. Outside, the weather had worsened. It was raining and windy.

"Just then I heard the crack of a flare being shot off. That was our signal. All at once we took off our black shirts revealing our party's emblem! The symbol terrified the fags. With wild screams we kicked down the stalls, tore up their banners, and shredded the revolting propaganda. The vermin just watched; they didn't know what was happening. One or two tried to stop us but we grabbed them and beat the shit out of them."

The café door opened and in with the cool fresh air came three middle-aged men with worn clothes soiled with dirt. Construction workers. They sat down greeting the owner. Laughing, he said something to them and they laughed in return. Diamantis turned his chair, kept his composure and did not even lift his head to look. All of their conversation was in Albanian.

"Just after we had started our attack, I had an idea. I told the other guys what to do and we smashed the electric generator connected to the square. We could do our work better in the dark. It was my idea, Dad, and everyone

knew. Our commander said that Greece could use more men like me and that I had to join them next time too when we show the immigrants a lesson."

The three customers and the café owner were still talking; now and then laughing loudly. The fog of cheap cigarette smoke sat more thickly about the room now. Suddenly, a sound like a breaker shorting came from somewhere outside and the lights went out. The shop owner uttered a curse in Albanian and disappeared into the back of the café. Quickly, anxiously, Diamantis folded the letter and stuffed it in his back pocket. Without paying, he got up and, in the darkness, headed towards the exit. Leaving, he slammed the door hard with the intention of breaking it, to break it into a thousand pieces, and then disappeared into the rain.

"The homo who had been smiling at me was standing on the edge of the square, I saw him as we were getting ready to leave. He looked over, helplessly, that smile wiped off his ugly mug. I ran up and socked him in the face: faggot, you bring shame to Greece! As he bent down to get his glasses I threw another punch, landed it in his ribs. Let the traitors spit blood."

Page left blank

www.moderngreek.org.uk/journal/

MODERN GREEK STUDIES ONLINE

published by the

Society for Modern Greek Studies

*is an open-access, peer-reviewed journal for
the Arts, Humanities and Social Sciences
that aims to promote research and scholarship
on all aspects of Modern Greek Studies.*

ISSN: 2056-6182