



ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΤΟΜΕΑΣ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΝΕΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

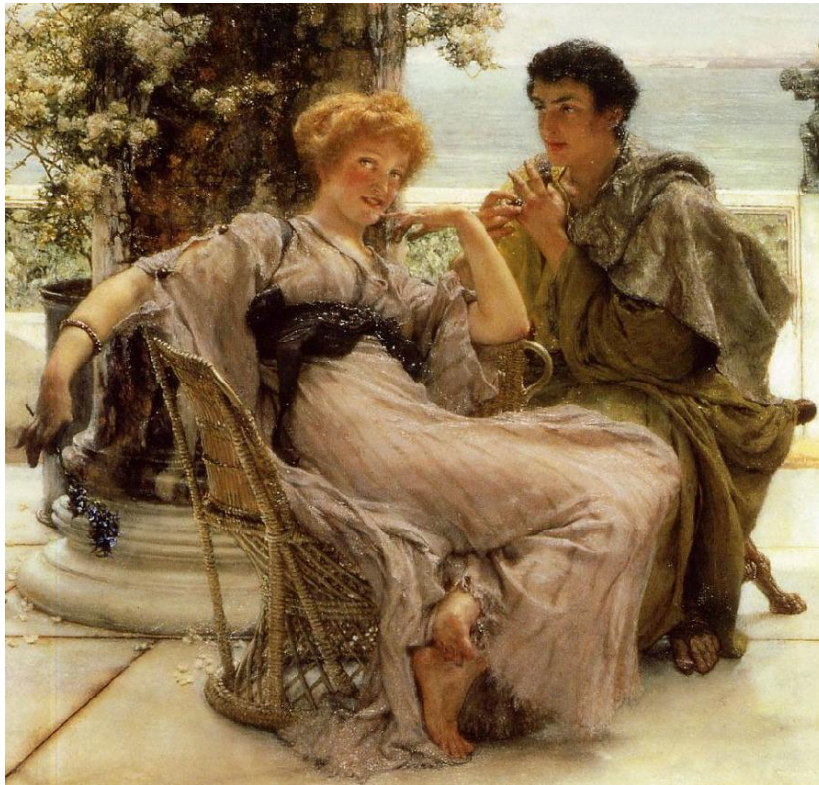
ΠΜΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

2020-2022

Δήμητρα Καγιάννη

«Σχέσεις εξουσίας, έρωτας και πόλεμος
στο μυθιστόρημα *Τὰ καθ' Ὑσμίνην καὶ Ὑσμινίαν*
του Ευμαθίου Μακρεμβολίτη: Φιλολογική προσέγγιση.»

Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία



Επιβλέπων καθηγητής: Ταξίδης Ηλίας

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2022



ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΤΟΜΕΑΣ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΝΕΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΙΜΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

2020-2022

Δήμητρα Καγιάννη

ΑΕΜ: 5

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

«Σχέσεις εξουσίας, έρωτας και πόλεμος
στο μυθιστόρημα *Τὰ καθ' Ὑσμίνην καὶ Ὑσμινίαν*
του Ευμαθίου Μακρεμβολίτη: Φιλολογική προσέγγιση.»

Επιβλέπων καθηγητής: Ταξίδης Ηλίας

Τριμελής επιτροπή:

Βάσσης Ιωάννης
Κοτζάμπαση Σοφία
Ταξίδης Ηλίας

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2022

Περιεχόμενα

Πρόλογος	1
Συνοπτομογραφίες	3
Βιβλιογραφία	4
1. Το μυθιστόρημα στον 12ο αιώνα. Η αναβίωση του είδους	15
2. Ο Μακρεμβολίτης και η λογοτεχνική του παραγωγή	20
2.1. Το μυθιστόρημα	24
3. Η εξουσία, ο έρωτας και ο πόλεμος στη λογοτεχνία	31
3.1 Σχέσεις εξουσίας	34
3.2 Έρωτας	64
3.3 Πόλεμος	87
4. Συγγραφικοί στόχοι, λογοτεχνικές επιλογές, συμβάσεις και αλληλεπίδραση	102
Περίληψη	110

Πρόλογος

«Γνωρίζουμε τι είμαστε, όμως δε γνωρίζουμε τι μπορούμε να γίνουμε» αναφωνεί η Οφηλία στις αίθουσες του κάστρου της Ελσινόρης. Η αλλαγή κατεύθυνσης έχει τη δύναμη να αποκαλύψει μονοπάτια που η φαντασία μπορεί πάντα να προσεγγίσει. Για τον λόγο αυτό, θέλω να ευχαριστήσω τους ανθρώπους που μου έδωσαν την ευκαιρία να δοκιμαστώ σε έναν τομέα νέο για εμένα και να ανακαλύψω μαζί τους διάφορες πτυχές της επιστήμης της φιλολογίας.

Αρχικά, ευχαριστώ πολύ τον επιβλέποντα καθηγητή μου και αναπληρωτή καθηγητή βυζαντινής φιλολογίας κ. Ηλία Ταξίδη για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε αναλαμβάνοντας την επίβλεψη της εργασίας μου αλλά και την άριστη συνεργασία μας. Με την υποστήριξή του, την επιμέλειά του και τις εύστοχες παρατηρήσεις του κατόρθωσα να πλεύσω με ούριο άνεμο στο πέλαγος της βυζαντινής λογοτεχνίας, να εξερευνήσω τα βάθη της και να προσπελάσω τους σκοπέλους. Με πυξίδα τη λεπτομέρεια και τιμόνι την προσήλωση, με βοήθησε να χαρτογραφήσω την δική μου πορεία σε αυτό το συναρπαστικό ταξίδι και να ανοίξω πανιά για νέους ορίζοντες.

Ευχαριστώ, επίσης, τους δύο καθηγητές που μαζί με τον επιβλέποντά μου συμμετέχουν στην τριμελή επιτροπή της εργασίας μου: τον κ. Ιωάννη Βάσση και την κ. Σοφία Κοτζάμπαση, καθηγητές βυζαντινής φιλολογίας, με τους οποίους είχα την τιμή να συνεργαστώ στο πλαίσιο των μαθημάτων του ΠΜΣ. Στην πορεία των μαθημάτων του κ. Βάσση για την αυλική ποίηση καταφέραμε να εστιάσουμε στις βαθύτερες λεπτομέρειες των ποιημάτων, να διακρίνουμε πέρα από το προφανές και να τα συνδέσουμε με την πραγματικότητα της εποχής και του τρόπου απαγγελίας τους, χωρίς ποτέ να αμελούμε την ανάδειξη της αισθητικής τους αξίας. Μέσα από τα μαθήματα της κ. Κοτζάμπαση παρακολουθήσαμε την αυθεντικότητα της έκφρασης στις επιστολές της ύστερης βυζαντινής περιόδου και την αστείρευτη θέληση της γυναικείας φωνής που μάχεται και τελικά καταφέρνει να ακουστεί, από το Βυζάντιο έως τις μέρες μας.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά και τον επίκουρο καθηγητή βυζαντινής φιλολογίας κ. Χρήστο Σιμελίδη, ο οποίος έχει υπάρξει καθηγητής μου τα τελευταία οκτώ χρόνια: από τις προπτυχιακές μου σπουδές –όταν ήμουν ακόμη φοιτήτρια στο τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας–, αργότερα με τη συμμετοχή του στην τριμελή επιτροπή της διπλωματικής εργασίας του πρώτου μου μεταπτυχιακού, έως τα

μαθήματα αυτού του προγράμματος, όπου είχαμε την τύχη να συζητήσουμε διαφορετικές πτυχές των αγιολογικών κειμένων. Η προσέγγισή του σε διάφορα ζητήματα φιλολογίας και το ήθος του πυροδότησαν το ενδιαφέρον μου για τη βυζαντινή γραμματεία και στάθηκαν αφορμή για να συμμετάσχω στο παρόν μεταπτυχιακό πρόγραμμα.

Ευχαριστώ και τις κυρίες Άννα Μαμάτσιου και Μαρία Παπαεμμανουήλ, συμφοιτήτριές μου στο ΠΜΣ, για την ηθική υποστήριξη και το άψογο κλίμα εντός και εκτός μαθημάτων.

Η εργασία αυτή δεν θα μπορούσε να έχει ολοκληρωθεί δίχως τη συμπαράσταση και την κατανόηση της οικογένειας και των φίλων μου. Ευχαριστώ ιδιαίτερα τους γονείς μου, Γιώργο και Νίκη, και την αδελφή μου, Άννα-Λούλα, για την αδιάκοπη στήριξη και αγάπη τους.

Τέλος, οφείλω ένα ξεχωριστό «ευχαριστώ» στον συνονόματό μου, κ. Δημήτρη Βογιατζή, ο οποίος με μύησε στον κόσμο της φιλολογίας, με ενθάρρυνε όταν αποφάσισα να ακολουθήσω αυτό το νέο μονοπάτι και με ενέπνευσε να ασχοληθώ με το μυθιστόρημα του Μακρεμβολίτη.

Ευχαριστώ με όλη μου την καρδιά όλους όσους στάθηκαν στο πλάι μου και δεν άφησαν τον δρόμο να με πάρει μοναχή, αλλά και με συντρόφευσαν καρτερικά όταν
βρήκα μια νέα μέσα μου ψυχή κι' όνειρα βρήκα πλήθια.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

BMGS = Byzantine and Modern Greek Studies

BZ = Byzantinische Zeitschrift

CFHB = Corpus Fontium Historiae Byzantinae

DOP = Dumbarton Oaks Papers

EGT = The Encyclopedia of Greek Tragedy

GRBS = Greek, Roman, and Byzantine Studies

JÖB = Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik

LBG = Lexikon zur Byzantinischen Gräzität

LGRM = Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie

LSJ = H. G. Liddell – R. Scott – H. S. Jones Lexicon

ODB = The Oxford Dictionary of Byzantium

PMLA = Publications of the Modern Language Association

PG = Patrologia Graeca

WBS = Wiener Byzantinistische Studien

AK = Αρίστανδρος και Καλλιθέα (έκδ. Mazal 1967)

ΔΧ = Δροσίλλα και Χαρικλής (έκδ. Conca 1990)

AK = Λευκίππη και Κλειτοφών (έκδ. Vilborg 1955)

ΡΔ = Ροδάνθη και Δοσικλής (έκδ. Marcovich 1992)

ΥΥ = Υσμίνη και Υσμινίας (έκδ. Marcovich 2001)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Agapitos 1991 = P. Agapitos, *Narrative Structure in the Byzantine Vernacular Romances: A Textual and Literary Study of Kallimachos, Belthandros and Libistros* (Miscellanea Byzantina Monacensia 34), München

Agapitos 2000 = P. Agapitos, “Poets and Painters: Theodoros Prodromos’ Dedicatory Verses of his Novel to an Anonymous Caesar”, *JÖB* 50, 173-185

Agapitos 2006 = P. Agapitos, “Writing, reading and reciting (in) Byzantine erotic fiction”, in: B. Mondrain (ed.), *Lire et écrire à Byzance* (Centre du Recherche d’Histoire et Civilisation de Byzance. Monographies 19), Paris, 125-176

Agapitos – Reinsch 2000 = P. Agapitos – D. R. Reinsch (eds.), *Der Roman im Byzanz der Komnenenzeit*, Frankfurt/Mainz

Ahrweiler 1975 = H. Ahrweiler, *L’idéologie politique de l’Empire byzantin* (L’Historien 20), Paris

Åkerström-Hougen 1974 = G. Åkerström-Hougen, *The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falconer in Argos. A Study in Early Byzantine Iconography* (Acta Instituti Atheniensis Regni Suecie, Series in 4^o 43), Stockholm

Alexidze 1965 = A. Alexidze, *Vizantijskij Roman XII veka*, Tbilisi

Alexiou 1977 = M. Alexiou, “A Critical Reappraisal of Eustathios Makrembolites’ *Hysmine and Hysminias*”, *BMGS* 3, 23-43

Alexiou 2002 = M. Alexiou, *After Antiquity: Greek language, Myth and Metaphor*, Ithaca, NY

Angelov – Saxby 2013 = D. Angelov – M. Saxby (eds.), *Power and Subversion in Byzantium. Papers from the Forty-third Spring Symposium of Byzantine Studies, University of Birmingham, March 2010* (Society for the Promotion of Byzantine Studies 17), Farnham

Angelova 2019 = D. Angelova, “‘Weaver of Tales’: The Veroli Box and the Power of Eros in Byzantium”, in: Constantinou – Meyer 2019, 191-244

Angold 1984 = M. Angold (ed.), *The Byzantine Aristocracy IX to XIII centuries* (BAR International Series 221), Oxford

Angold 1995 = M. Angold, *Church and Society in Byzantium under the Comneni, 1081–1261*, Cambridge

Barber 1992 = C. Barber, “Reading the garden in Byzantium: nature and sexuality”, *BMGS* 16, 1-20

Beaton 1989 = R. Beaton, *The Medieval Greek Romance*, London/New York

Beaton ²1996 = R. Beaton, *The Medieval Greek Romance*, London/New York [μτφρ. Ν. Τσιρώνη, *Η ερωτική μυθιστορία του ελληνικού μεσαίωνα*, Αθήνα, 2014]

- Beaton 2000= R. Beaton, “The World of Fiction and the World ‘Out There’: the Case of the Byzantine Novel”, in: D. Smythe (ed.), *Strangers to Themselves: The Byzantine Outsider. Papers from the Thirty-second Spring Symposium of Byzantine Studies, University of Sussex, Brighton, March 1998* (Society for the Promotion of Byzantine Studies 8), Cornwall, 179-188
- Beaton 2018 = R. Beaton, “Transplanting Culture: from Greek Novel to Medieval Romance”, in: T. Shawcross – I. Toth (eds.), *Reading in the Byzantine Empire and Beyond*, Cambridge, 499-513
- Beck 1984 = H.-G. Beck, *Byzantinisches Erotikon. Orthodoxie - Literatur – Gesellschaft*, München [μτφρ. Ι. Δημητρούκας, *Βυζαντινόν Ερωτικόν*, Αθήνα, 1999]
- Bernardinello 1972 = S. Bernardinello, *Theodori Prodromi De Manganis*, Padua
- Beta 2014 = S. Beta, “An Enigmatic Literature: Interpreting an Unedited Collection of Byzantine Riddles in a Manuscript of Cardinal Bessarion (Marcianus Graecus 512)”, *DOP* 68, 211-240
- Billaut 1996 = A. Billaut, “Characterisation in the Ancient Novel”, in: Schmeling 1996, 115-130
- Burton 1998 = J. Burton, “Reviving the Pagan Greek Novel in a Christian World”, *GRBS* 39, 179-216
- Cataldi-Palau 1980 = A. Cataldi-Palau, “La tradition manuscrite d’Eustathe Makrembolitès”, *Revue d’histoire des textes* 10, 75-113
- Cavallo 2003 = G. Cavallo, *Lire à Byzance*, Paris [μτφρ. Σ. Τσοχανταρίδου – P. Odorico *Η ανάγνωση στο Βυζάντιο*, Αθήνα, 2008]
- Chatterjee 2013 = P. Chatterjee, “Viewing and Description in “Hysmine and Hysminias”: The Fresco of the Virtues”, *DOP* 67, 209-225
- Christoforatu 2011 = C. Christoforatu, “Figuring Eros in Byzantine Fiction: Iconographic Transformation and Political Evolution”, *Medieval Encounters* 17, 321-359
- Cioffi 2014 = R. Cioffi, “Seeing Gods: Epiphany and Narrative in the Greek Novels”, *Ancient Narrative* 11, 1-42
- Conca 1990 = F. Conca, *Nicetas Eugenianus, De Drosillae et Chariclis amoribus* (London Studies in Classical Philology 24), Amsterdam
- Conca 1994 = F. Conca, *Il romanzo bizantino del XII secolo*, Turin
- Constantinou – Meyer 2019 = S. Constantinou – M. Meyer (eds.), *Emotions and Gender in Byzantine Culture* (New Approaches to Byzantine History and Culture 4), Cham
- Cupane 1973/74 = C. Cupane, “*Ερως βασιλεύς*: la figura di Eros nel romanzo bizantino d'amore”, *Atti dell' Accademia di Scienze, Lettere e Arte di Palermo ser. 4* 33, 243-297

- Cupane 1987 = C. Cupane, “Byzantinisches Erotikon: Ansichten und Einsichten”, *JÖB* 37, 213-233
- Cupane 2000 = C. Cupane, “Metamorphosen des Eros. Liebesdarstellung und Liebesdiskurs in der byzantinischen Literatur der Komnenenzeit”, in: Agapitos – Reinsch 2000, 25-54
- Cupane – Krönung 2016 = C. Cupane – B. Krönung (eds.), *Fictional Storytelling in the Medieval Eastern Mediterranean and Beyond* (Brill’s Companions to the Byzantine World 1), Leiden/Boston
- Dalmeyda 1934 = G. Dalmeyda, *Longus. Pastorales (Daphnis et Chloé)*, Paris
- Drinkwater 2013 = M. Drinkwater, “Militia amoris: Fighting in love’s army”, in: T. Thorsen (ed.), *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy* (Cambridge Companions to Literature), Cambridge, NY, 194-206
- Garland 1990 = L. Garland, “Be amorous but be chaste...” Sexual morality in Byzantine learned and vernacular romances”, *BMGS* 14, 62-122
- Garland 2006 = L. Garland (ed.), *Byzantine Women: varieties of experience 800–1200* (Centre for Hellenic Studies, King’s College London 8), Aldershot
- Germain 1950 = J. Germain, *Première leçon d’amour: Roman grec d’Eumathe Macrembolite adapté par José Germain* (L’Amour aux Temps Anciens), Paris
- Gigante 1960 = M. Gigante, “Il romanzo di Eustathios Makrembolites”, in: F. Dölger – H. G. Beck (eds.), *Akten des IX. Internationalen Byzantinistenkongresses München 1958*, München, 168-181
- Goldhill 1995 = S. Goldhill, *Foucault’s Virginity. Ancient Erotic Fiction and the History of Sexuality* (The Stanford Memorial Lectures), New York/Melbourne
- Goldwyn 2018 = A. Goldwyn, *Byzantine Ecocriticism. Women, Nature, and Power in the Medieval Greek Romance* (The New Middle Ages), Cham
- Haldon 2002 = J. Haldon, *Byzantium at War AD 600-1453* (Essential Histories 33), Oxford
- Hanson 1999 = J. Hanson, “Erotic Imagery on Byzantine Ivory Caskets”, in: James 1999, 171-184
- Hatzaki 2009 = M. Hatzaki, *Beauty and the Male Body in Byzantium. Perceptions and Representations in Art and Text*, New York, NY
- Haynes 2003 = K. Haynes, *Fashioning the feminine in the Greek novel*, London/New York
- Heisenberg 1903 = A. Heisenberg, “Eustathios”, *Rheinisches Museum* 58, 427-435
- Hercher 1859 = R. Hercher, *Erotici Scriptorum Graeci* vol. 2, Leipzig
- Hilberg 1876 = I. Hilberg, *Eustathii Macrembolitae protonoblissimi De Hysmines et Hysminiae amoribus libri XI*, Wien

- Hilgard 1894 = A. Hilgard, *Grammatici Graeci* vol. 4.1, Leipzig
- Hörandner 1974 = W. Hörandner, *Theodoros Prodromos, Historische Gedichte* (WBS 11), Wien
- Horna 1903 = K. Horna, “Die Epigramme des Theodoros Balsamon”, *Wiener Studien* 25, 165-217
- Huet 1670 = P. D. Huet, *Traité de l’origine des romans*, Paris (repr. 1966, Stuttgart)
- Hunger 1978 = H. Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner* 2 vols., München [μτφρ. Τ. Κόλιας, Κ. Συνέλλη, Γ. Χ. Μακρής Ι. Βάσσης, *Βυζαντινή Λογοτεχνία. Η λόγια κοσμική γραμματεία των Βυζαντινών* τ. Β’, Αθήνα, 1997]
- Hunger 1998 = H. Hunger, “Die Makremboliten auf byzantinischen Bleisiegeln und in sonstigen Belegen”, *Studies in Byzantine Sigillography* 5, 1-28
- James 1999 = L. James (ed.), *Desire and Denial in Byzantium: Papers from the 31st Spring Symposium of Byzantine Studies, University of Sussex, Brighton, March 1997* (Society for the Promotion of Byzantine Studies 6), Aldershot
- Jeffreys 1980 = E. Jeffreys, “The Comnenian background to the *Romans d’antiquité*”, *Byzantion* 50, 455-486
- Jeffreys 1984 = E. Jeffreys, “Western infiltration of the Byzantine aristocracy: Some suggestions”, in: Angold 1984, 202-210
- Jeffreys 1998 = E. Jeffreys, “The novels of mid-twelfth-century Constantinople: the literary and social context”, in: I. Ševčenko – I. Hutter (eds.), *ΑΕΤΟΣ. Studies in Honor of Cyril Mango*, Stuttgart, 191-199
- Jeffreys 2005 = E. Jeffreys, “The Labours of the Twelve Months in twelfth-century Byzantium”, in: Stafford – Herrin 2005, 309-324
- Jeffreys 2012 = E. Jeffreys, *Four Byzantine Novels. Theodore Prodromos, Rhodanthe and Dosikles. Eumathios Makrembolites, Hysmine and Hysminias. Constantine Manasses, Aristandros and Kallithea. Niketas Eugenianos, Drosilla and Charikles* (Translated Texts for Byzantinists 1), Liverpool
- Johne 1996 = R. Johnne, “Women in the Ancient Novel”, in: Schmeling 1996, 151-207
- Jones 2012 = M. Jones, *Playing the Man. Performing Masculinities in the Ancient Greek Novel* (Oxford Studies in Classical Literature and Gender Theory), Oxford
- Jouanno 1992 = C. Jouanno, “Les barbares dans le roman byzantin du XIIe siècle: fonction d’un topos”, *Byzantion* 62, 264-300
- Jouanno 2002 = C. Jouanno, “Les jeunes filles dans le roman byzantin du XIIe siècle”, in: B. Pouderon (ed.), *Les personnages du roman grec*, Tours, 229-246
- Jouanno 2005 = C. Jouanno, “A Byzantine novelist staging the ancient Greek world: presence, form and functions of antiquity in Macrembolites’ Hysmine and Hysminias”, in: Σ. Κακλαμάνης – Μ. Πασχάλης (επιμ.), *Η πρόσληψη της αρχαιότητας στο βυζαντινό και νεοελληνικό μυθιστόρημα*, Αθήνα, 15-29

- Jouanno 2006 = C. Jouanno, “Women in Byzantine novels of the twelfth century: an interplay between norm and fantasy”, in Garland 2006: 141-162
- Jouanno 2012 = C. Jouanno, “Du roman grec au roman byzantin: réflexions sur le rôle de la *tyché*”, in: C. Bost-Pouderon – B. Pouderon (eds.), *Les Hommes et les Dieux dans l’ancien roman. Actes du colloque de Tours, 22-24 octobre 2009* (Collection de la Maison del’Orient 48), Lyon, 287-304
- Jouanno 2014 = C. Jouanno, “Fortune d’un roman byzantin à l’époque moderne. Étude sur les traductions françaises d’*Hysminé et Hysminias* de la Renaissance au XVIIIe siècle”, *Byzantion* 84, 203-234
- Kaldellis 2008 = A. Kaldellis, *Hellenism in Byzantium. The Transformations of Greek Identity and the Reception of the Classical Tradition* (Greek Culture in the Roman World 4), New York
- Kanavou 2020 = N. Kanavou, “Reflections on the Relationship between the Life and Passion of Saints Galaktion and Episteme and the Ancient Greek Novel”, *JÖB* 70, 209-220
- Kaufmann-Heinimann 2007= A. Kaufmann-Heinimann, “Religion in the House”, in: J. Rüpke (ed.), *A Companion to Roman Religion* (Blackwell Companions to the Ancient World), Singapore, 188-202
- Kazhdan 1984 = A. Kazhdan, “The aristocracy and the imperial ideal”, in: Angold 1984, 43-57
- Kazhdan 1985 = A. Kazhdan, “The concept of freedom (*eleutheria*) and slavery (*duleia*) in Byzantium”, in: G. Makdisi (ed.), *La notion de liberté au Moyen Age: Islam, Byzance, Occident* (Penn-Paris-Dumbarton Oaks Colloquia 4), Paris, 215-226
- Kazhdan – Franklin 1984 = A. Kazhdan – S. Franklin, *Studies on Byzantine Literature of the Eleventh and Twelfth Centuries* (Past and Present Publications), Cambridge/Paris
- Kazhdan – Wharton-Epstein 1985 = A. Kazhdan – A. Wharton-Epstein, *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries* (Transformations of the Classical Heritage 7), Berkeley/Los Angeles/London
- Kitzinger 1963 = E. Kitzinger, “The Hellenistic Heritage in Byzantine Art”, *DOP* 17, 97-115
- Koder – Stouraitis 2012 = J. Koder – I. Stouraitis (eds.), *Byzantine War Ideology Between Roman Imperial Concept and Christian Religion: Akten des Internationalen Symposiums, Wien, 19.-21. Mai 2011* (Veröffentlichungen Zur Byzanzforschung 30), Wien
- Kolovou 2006 = F. Kolovou, *Die Briefe des Eustathios von Thessalonike. Einleitung, Regesten, Text, Indizes* (Beiträge zur Alterumskunde 239), München/Leipzig
- Konstan 1994 = D. Konstan, *Sexual Symmetry. Love in the Ancient Novel and Related Genres* (Princeton Legacy Library), Princeton, NJ

- Krumbacher ²1897 = K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Litteratur*, München
- Kuch 1996 = H. Kuch, "A study on the margin of the Ancient Novel: "Barbarians" and Others", in: Schmeling 1996, 208-220
- Kurtz 1906 = E. Kurtz, "Ešče dva neizdannyh proizvedenija Konstantina Manassi" *Vizantijskij Vremennik* 12, 69-98
- Laiou 1993 = A. Laiou, "Sex, Consent and Coercion in Byzantium", in: A. Laiou (ed.), *Consent and Coercion to Sex and Marriage in Ancient and Medieval Societies* (Dumbarton Oaks Research Libraries and Collection), Washington, D.C., 109-221
- Littlewood 1979 = A. Littlewood, "Romantic Paradises: the Rôle of the Garden in the Byzantine Romance", *BMGS* 5 (1979), 95-114
- MacAlister 1991 = S. MacAlister, "Byzantine Twelfth-Century Romances: a Relative Chronology", *BMGS* 15, 175-210
- MacAlister 1996 = S. MacAlister, *Dreams and Suicides: the Greek novel from antiquity to the Byzantine empire*, London
- Macrides – Magdalino 1992 = R. Macrides – P. Magdalino, "The Fourth Kingdom and the Rhetoric of Hellenism", in: P. Magdalino (ed.), *The Perception of the Past in Twelfth-Century Europe*, London/Rio Grande, 117-156
- Magdalino 1992 = P. Magdalino, "Eros the King and the King of Amours: Some Observations on *Hysmine and Hysminias*", *DOP* 46, 197-204
- Magdalino 1993 = P. Magdalino, *The Empire of Manuel I Komnenos, 1143–1180*, Cambridge (repr. 1997)
- Magdalino – Nelson 1982 = P. Magdalino – P. Nelson, "The emperor in Byzantine art of the 12th century", *Byzantinische Forschungen* 8, 123-183
- Maguire 1981 = H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton, NJ
- Manousakis 2018 = N. Manousakis, "(Re)discovering Love Stories: Byzantine Mentality and the Greek Novel from the Ninth to the Fifteenth Century CE", *The Journal of Greco-Roman Studies* 57, 123-144
- Marcovich 1992 = M. Marcovich, *Theodori Prodromi De Rhodanthes et Dosiqlis amoribus libri IX*, Stuttgart/Leipzig
- Marcovich 2001 = M. Marcovich, *Eustathius Macrembolites De Hysmines et Hysminiae amoribus libri XI*, München/Leipzig
- Mazal 1967 = O. Mazal, *Der Roman des Konstantinos Manasses. Überlieferung, Rekonstruktion, Textausgabe der Fragmente* (WBS 4), Wien

Messis 2014a = C. Mesis, “Fluid Dreams, Solid Consciences: Erotic Dreams in Byzantium”, in: C. Angelidi – G. Calophonos (eds.), *Dreaming in Byzantium and Beyond*, Farnham, 187-205

Messis 2014b = C. Mesis, “Fiction and/or Novelisation in Byzantine Hagiography”, in: S. Efthymiadis (ed.), *The Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography Volume II: Genres and Contexts* (Ashgate Research Companion), Dorchester, 313-342

Messis – Nilsson 2019 = C. Mesis – I. Nilsson, “Eros as Passion, Affection and Nature: Gendered Perceptions of Erotic Emotion in Byzantium”, in: Constantinou – Meyer 2019, 159-190

Miller 1884 = E. Miller, “Lettres de Théodore Balsamon”, *Annuaire de l'Association pour l'encouragement des études grecques en France* 18, 8-19

Mioni 1985 = E. Mioni, *Bibliothecae Divi Marci Venetiarum codices Graeci manuscripti, II. Thesaurus antiquus. Codices 300-625* (Ministero della Pubblica Istruzione. Indici e Cataloghi, Nuova Serie 6), Roma

Montanari 2010 = F. Montanari, *Storia della letteratura greca. Dalle origini all'età imperiale*, Laterza [μτφρ. Α. Μαυρουδής, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας. Από 8^ο αιώνα π. Χ. έως τον 6^ο αιώνα μ. Χ.* Θεσσαλονίκη, 2017]

Mullett 1984 = M. Mullett, “Aristocracy and Patronage in the Literary Circles of Comnenian Constantinople”, in: Angold 1984, 173-201

Mullett 2002 = M. Mullett, “In peril on the sea: Travel genres and the unexpected”, in: R. Macrides (ed.), *Travel in the Byzantine World. Papers from the Thirty-fourth Spring Symposium of Byzantine Studies, Birmingham, April 2000* (Society for the Promotion of Byzantine Studies 10), Aldershot/Burlington, 259-84

Muñoz 1904 = A. Muñoz, “Le rappresentazioni allegoriche della Vita nell arte Bizantina”, *Rivista di Storia dell' arte medievale e moderna* 7, 130-145

Murgatroyd 1975 = P. Murgatroyd, ““Militia amoris” and the Roman Elegists”, *Latomus* 34, 59-79

Nickau 2002 = K. Nickau, “Zur Epiphanie des Eros im Hirtenroman des Longos”, *Hermes* 130, 176-191

Nilsson 2000 = I. Nilsson, “Spatial Time and Temporal Space: Aspects of Narrativity in Makrembolites”, in: Agapitos – Reinsch 2000, 94-108

Nilsson 2001 = I. Nilsson, *Erotic Pathos, Rhetorical Pleasure. Narrative Technique and Mimesis in Eumathios Makrembolites’ Hysmine & Hysminias* (Studia Byzantina Upsaliensia 7), Uppsala

Nilsson 2009 = I. Nilsson, "Desire and God Have Always Been Around, in Life and Romance Alike", in: I. Nilsson (ed.), *Plotting with Eros: Essays on the Poetics of Love and the Erotics of Reading*, Copenhagen, 235-260

Nilsson 2010 = I. Nilsson, "The Same Story but Another: A Reappraisal of Literary Imitation in Byzantium", in E. Schiffer – A. Rhoby (eds.), *Imitatio – Aemulatio – Variatio. Akten des internationalen wissenschaftlichen Symposions zur byzantinischen Sprachen und Literatur (Wien 22.-25. Oktober 2008)* (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 402/Veröffentlichungen zur Byzanzforschung 21), Wien, 195-208

Nilsson 2013 = I. Nilsson, "In Response to Charming Passions: Erotic Readings of a Byzantine Novel", in: A. Cullhed – C. Franzén – A. Hallengren – M. Malm (eds.), *Pangs of Love and Longing: Configurations of Desire in Premodern Literature*, Cambridge, 176-202

Nilsson 2016a = I. Nilsson, "*Les Amours d'Ismène & Isménias*, 'roman très connu' – The afterlife of a Byzantine novel in 18th-century France", in P. Marciniak – D. Smythe (eds.), *The Reception of Byzantium in European Culture since 1500*, Farnham, 171-202.

Nilsson 2016b = I. Nilsson, "Romantic Love in Rhetorical Guise: The Byzantine Revival of the Twelfth Century", in: Cupane – Krönung 2016, 39-66

Nilsson – Zagklas 2017 = I. Nilsson – N. Zagklas, "'Hurry up, reap every flower of the logoi!' The Use of Greek Novels in Byzantium", *GRBS* 57 (2017), 1120-1148

Ormand 2010 = K. Ormand, "Testing Virginité in Achilles Tatius and Heliodorus", *Ramus* 39, 160-197

Ostrogorsky 1956 = G. Ostrogorsky, "The Byzantine Emperor and the Hierarchical World Order", *The Slavonic and East European Review* 35, 1-14

Patterson-Ševčenko 2006 = N. Patterson-Ševčenko, "Spiritual Progression in the Canon Tables of the Melbourne Gospels" in: John Burke, U. Betka, P. Buckley, K. Hay, R. Scott, A. Stephenson (eds.), *Byzantine Narrative. Papers in Honor of Roger Scott* (Byzantina Australiensia 16), Melbourne, 334-343

Pignani 1983 = A. Pignani, *Niceforo Basilace. Progimnasmi e monodie. Testo critic, introduzione, traduzione* (Byzantina et Neohellenica Neapolitana 10), Napoli

Pinheiro – Skinner – Zeitlin 2012 = M. Pinheiro – M. Skinner – F. Zeitlin (eds.), *Narrating Desire. Eros, Sex, and Gender in the Ancient Novel* (Trends in Classics 14), Göttingen

Plepelits 1989 = K. Plepelits, *Eustathios Makrembolites. Hysmine und Hysminias* (Bibliothek der griechischen literatur, Abteilung Byzantinistik 29), Stuttgart

Puchner 2002 = W. Puchner, “Acting in the Byzantine Theatre: Evidence and Problems”, in: P. Easterling – E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, 304-326

Rhoby 2018 = A. Rhoby, “The poetry of Theodore Balsamon”, in: A. Rhoby – N. Zagklas (eds.), *Middle and Late Byzantine Poetry: Texts and Contexts* (Studies in Byzantine History and Civilization 14), Turnhout, 111-145

Roilos 2005 = P. Roilos, *Amphoteroglossia: a poetics of the twelfth-century medieval Greek novel*, Cambridge, MA/London

Roilos 2016 = P. Roilos, “‘I grasp, oh, artist, your enigma, I grasp your drama’: Reconstructing the Implied Audience of the Twelfth-Century Byzantine Novel”, in: Cupane – Krönung 2016, 463-478

Rotman 2004 = Y. Rotman, *Les esclaves et l’esclavage de la Méditerranée antique à la Méditerranée médiévale VIe – XIe siècles*, Paris [tr. J. M. Todd, *Byzantine Slavery and the Mediterranean World*, Cambridge, MA/London, 2009]

Schmeling 1996 = G. Schmeling (ed.), *The Novel in the Ancient World* (Mnemosyne Supplementum 159), Leiden/New York/Köln

Spatharakis 2004 = I. Spatharakis, *The Illustrations of the Cynegetica in Venice. Codex Marcians graecus Z 139*, Leiden

Stafford – Herrin 2005 = E. Stafford – J. Herrin (eds.), *Personification in the Greek World: from antiquity to Byzantium* (Centre for Hellenic Studies, King’s College London 7), Aldershot

Stouraitis 2018 = Y. Stouraitis (ed.), *A Companion to the Byzantine Culture of War, ca. 300 – 1204* (Brill’s Companions to the Byzantine World 3), Leiden/Boston

Taxidis 2021 = I. Taxidis, *The Ekphraseis in the Byzantine Literature of the 12th Century* (Hellenica 90), Alessandria

Treu 1893 = M. Treu, *Eustathii Macrembolitae quae feruntur aenigmata*, CXXIIIX Programm des Friedrichs-Gymnasiums, Breslau

Van Deiten 1972 = J. Van Dieten, *Nicetae Choniatae orationes et epistulae* (CFHB 3), Berlin/New York

Van Dieten 1975 = J. van Dieten, *Nicetae Choniatae historia, pars prior* (CFHB 11.1), Berlin/New York

Vilborg 1955 = E. Vilborg, *Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon* (Studia Graeca et Latina Gothoburgensia 1), Stockholm

Walker 2011 = A. Walker, “Off the Page and Beyond Antiquity: Ancient Romance in Medieval Byzantine Silver”, *History of Art Faculty Research and Scholarship* 55, 55-68

Warren 1916 = F. M. Warren, “A Byzantine Source for Guillaume De Lorris’s Roman De La Rose”, *PMLA* 31, 232-246

Weitzmann 1951 = K. Weitzmann, *Greek Mythology in Byzantine Art* (Studies in Manuscript Illumination 4), Princeton, NJ

Weitzmann 1959 = K. Weitzmann, *Ancient Book Illumination* (Martin Classical Lectures 16), Cambridge, MA

Yoon 2012 = F. Yoon, *The Use of Anonymous Characters in Greek Tragedy. The Shaping of Heroes* (Mnemosyne Supplements Monographs on Greek and Latin Language and Literature 344), Leiden/Boston

Zagklas 2017 = N. Zagklas, “Experimenting with Prose and Verse in Twelfth-Century Byzantium: A Preliminary Study”, *DOP* 71, 229-248

Αγαπητός 2004 = Π. Αγαπητός, “Από τὸ “δρᾶμα” τοῦ Ἔρωτα στὸ “ἀφήγημα” τῆς Ἀγάπης: τὸ ἐρωτικὸ μυθιστόρημα στὸ Βυζάντιο (11ος-14ος αἰώνας)”, στο: Χ. Αγγελίδη (επιμ.), *Τὸ Βυζάντιο ὄριμο γιὰ ἀλλαγές*, Αθήνα, 53-72

Αντωνόπουλος 1994/95 = Η. Αντωνόπουλος, “Καιρὸς καὶ Βίος: Ἡ χριστιανικὴ ἐπιλογή ἀνάμεσα στὴν ευκαιρία καὶ τὴ σωτηρία”, *Αρχαιολογικὸν Δελτίον* 49-50, 247-266

Βαρζός 1984 = Κ. Βαρζός, *Ἡ Γενεαλογία τῶν Κομνηνῶν τ. Α΄-Β΄* (Βυζαντινά Κείμενα καὶ Μελέται 20), Θεσσαλονίκη

Διαμαντοπούλου 2016 = Λ. Διαμαντοπούλου, “Στίχοι υφαντοί. Βυζαντινά ἀρ-ιστουργήματα.”, *Neograeca Bohemica* 16, 99-138

Καραγιαννόπουλος 2001 = Ι. Καραγιαννόπουλος, *Τὸ Βυζαντινὸ Κράτος*, Θεσσαλονίκη

Σέμογλου 2018 = Α. Σέμογλου, “Ὁ Καιρὸς καὶ ὁ Βίος σε πλάκα τοῦ Ἄμβωνα τοῦ Torcello: μιὰ ἀλληγορικὴ ἐρμηνεία τῆς Ε΄ Ομιλίας τοῦ Ἰωάννη τοῦ Χρυσοστόμου”, στο: Ε. Γ. Σαράντη – Α. Δελλαπόρτα – Θ. Κολλυροπούλου (επιμ.), *Ὅψεις τοῦ Βυζαντινοῦ Χρόνου. Πρακτικὰ Διεθνούς Συνεδρίου 29-30 Μαΐου 2015*, Αθήνα, 220-229

Ταξίδης 2012 = Η. Ταξίδης, *Ὀνειρα, οράματα καὶ προφητικὲς διηγήσεις στα ἱστορικὰ ἔργα τῆς ὕστερης βυζαντινῆς ἐποχῆς*, Αθήνα

Τρωιάνος 1993 = Σ. Τρωιάνος, “Τύποι «έρωτικῆς» ἐπικοινωνίας στὶς βυζαντινὲς νομικὲς πηγές”, στο: Γ. Μοσχονάς (επιμ.), *Ἡ ἐπικοινωνία στο Βυζάντιο. Πρακτικά του Β' Διεθνούς Συμποσίου 4-6 Οκτωβρίου 1990*, Αθήνα, 237-273

Χατζής 1930 = Α. Χατζής, *Ὅμηρικαὶ ἔρευναι. Προλεγόμενα εἰς τὴν Εὐσταθίου Μακρεμβολίτου Ἀκριτηΐδα καὶ τὰς διασκευὰς αὐτῆς. Μέρος Α'*, τεύχος 1, Αθήνα

Χρυσόγελος 2017 = Κ. Χρυσόγελος, *Το Ὀδοιπορικόν του Κωνσταντίνου Μανασσή. Κριτικὴ ἐκδόση – Μετάφραση – Σχόλια*, Αθήνα

1. Το μυθιστόρημα στον 12ο αιώνα. Η αναβίωση του είδους.

Ο 12ος αιώνας αποτέλεσε μία ιδιαίτερα γόνιμη εποχή για τη βυζαντινή τέχνη και τη λογοτεχνική παραγωγή. Η ευημερία του κράτους και η πολιτική σταθερότητα που επικρατούσε στα πρώτα χρόνια της δυναστείας των Κομνηνών επέτρεψε, και ενδεχομένως προκάλεσε, μία πολιτιστική, καλλιτεχνική και πνευματική αναγέννηση που εκφράστηκε μέσα από ποικίλες πτυχές της δημιουργίας.

Ο αιώνας της εδραίωσης και της ακμής της δυναστείας των Κομνηνών χαρακτηρίζεται από μία πληθώρα έργων τέχνης που μαρτυρά τη φιλοκαλία της αυλής και της άρχουσας τάξης, από όπου προέρχονταν κυρίως οι χορηγίες για τα συγκεκριμένα έργα. Ανάλογη άνθιση παρατηρείται και στη λογοτεχνία, γεγονός που συνδέεται και με την εμφάνιση του θεσμού των *θεάτρων* κατά την περίοδο αυτή.¹ Οι συγγραφείς και ποιητές αποκτούν πλέον «ονοματεπώνυμο» και στρέφονται ζωηρά προς άλλα είδη, τα οποία αναδεικνύουν τις ρητορικές τους δεξιότητες. Οι χορηγίες, σε συνδυασμό και με την προσωπική ανάδειξη του κάθε συγγραφέα, λειτουργούσαν καθοριστικά στην ανάπτυξη ενός παραγωγικού ανταγωνισμού και κατ' αυτόν τον τρόπο διασώζονται κείμενα που διακρίνονται για την επιμέλεια και το ύφος τους. Η προβολή του δημιουργού σήμαινε και την επιβίωσή του, αν όχι την κοινωνική ανέλιξή του.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο επανεμφανίζεται και η μυθιστορία, ένα είδος γνωστό κατά την αρχαιότητα και τους ελληνιστικούς χρόνους. Τέσσερα μυθιστορήματα έχουν διασωθεί από την κομνηνεία περίοδο. Τα τρία από αυτά είναι έμμετρα, σε δωδεκασύλλαβο ή δεκαπεντασύλλαβο στίχο, ενώ μόνο ένα –το μυθιστόρημα το οποίο θα μελετηθεί στην παρούσα εργασία– είναι γραμμένο σε πεζό λόγο. Οι τέσσερις συγγραφείς των έργων είναι γνωστοί και διακεκριμένοι και λόγιοι της εποχής τους. Τα *Κατὰ Ροδάνθην και Δοσικλέα* συνέθεσε ο Θεόδωρος Πρόδρομος, ένας από τους πλέον εξέχοντες ποιητές της βυζαντινής λογοτεχνίας. Ο Νικήτας Ευγενειανός ήταν ο συγγραφέας των *Κατὰ Δροσίλλαν και Χαρικλέα*, ενώ ο Κωνσταντίνος Μανασσής είναι ο δημιουργός των *Κατὰ Αρίστανδρον και Καλλιθέαν*, ένα έργο που έχει διασωθεί αποσπασματικά. Ο συγγραφέας του μυθιστορήματος *τὰ*

¹ Βλ. Mullett 1984, 174-175, Magdalino 1993, 335-356 και Cavallo 2003, 87-88 και 93-94 για την ανάγνωση των μυθιστοριών στα *θέατρα*. Βλ. επίσης Puchner 2002, για το θέατρο και την υποκριτική στο Βυζάντιο.

καθ' Ὑσμίνην καὶ Ὑσμινίαν εἶναι ὁ Εὐμάθιος ἢ Εὐστάθιος Μακρεμβολίτης, μία αινιγματική προσωπικότητα για την οποία ελάχιστα πράγματα είναι γνωστά, ενώ περισσότερα αποτελούν υποθέσεις.

Οι βυζαντινές μυθιστορίες αντλούν πλήθος δομικών στοιχείων, όπως η πλοκή τα θέματα, τα μοτίβα, από τα μυθιστορήματα της ύστερης αρχαιότητας. Ορισμένα από αυτά είναι το *Λευκίππη καὶ Κλειτοφών* του Αχιλλέα Τάτιου, τα *Αιθιοπικά* (*Θεαγένης καὶ Χαρίκλεια*) του Ηλίοδωρου, τα *Εφεσιακά* (*Άνθεια καὶ Αβροκόμης*) του Ξενοφώντος, το *Χαιρέας καὶ Καλλιρρόη* του Χαρίτωνος Αφροδισιέα καὶ το *Δάφνης καὶ Χλόη* του Λόγγου.²

Οι βασικοί άξονες ανάπτυξης των μυθιστορημάτων αυτού του είδους είναι οι εξής: δύο νέοι ευγενικής καταγωγής γνωρίζονται και ερωτεύονται. Όταν κάτι εμποδίζει την ένωσή τους, αποφασίζουν να αποδράσουν μαζί, όμως κάποιο απρόσμενο γεγονός τούς χωρίζει. Η τύχη τούς φέρνει ξανά κοντά και ακολουθεί η σκηνή της αναγνώρισης. Στην κορύφωση του έργου, το ζευγάρι επιστρέφει στις οικογένειές τους και στον τόπο καταγωγής τους, όπου τελούνται οι γάμοι τους.

Ορισμένοι λογοτεχνικοί τόποι επαναλαμβάνονται στις ερωτικές μυθιστορίες.³ Μία πολύ συνήθης συνθήκη είναι το μοτίβο του κήπου και της φύσης σε άμεση σύνδεση με τον έρωτα.⁴ Η φύση εμφανίζεται στις μυθιστορίες είτε κυριολεκτικά, ως το σκηνικό στο οποίο λαμβάνουν χώρα οι ερωτικές συναντήσεις του ζευγαριού, είτε μεταφορικά, με τη χρήση στοιχείων της για την παρομοίωση της ομορφιάς ή της σεξουαλικότητας.

Οι τρικυμίες είναι ένα επίσης ένας σταθερός τόπος των μυθιστοριών, ο οποίος μάλιστα προκαλεί συνήθως τον χωρισμό των ερωτευμένων.⁵ Πολλές φορές αυτό συνοδεύεται από τον «εικονικό θάνατο» (*Scheintod*) ενός ήρωα, ο οποίος στην πορεία αποκαλύπτεται πως είναι τελικά ζωντανός. Αυτά τα δύο στοιχεία πυροδοτούν συχνά το περιπετειώδες μέρος της αφήγησης και ταυτόχρονα εντείνουν την αγωνία του κοινού, καθώς η τύχη των ηρώων είναι αβέβαιη μέχρι να επέλθει η τελική αναγνώριση.⁶

Παραπλήσιο είναι και το μοτίβο των πειρατών που αιχμαλωτίζουν τους ήρωες, καθώς και όλες οι απειλές στη σωματική και σεξουαλική τους ακεραιότητα.

² Για μία επισκόπηση των αρχαίων μυθιστοριών, βλ. Montanari 2010, 665-681.

³ Βλ. σχετικά Hunger 1987, 530-532.

⁴ Βλ. Littlewood 1979 και Barber 1992.

⁵ Βλ. Mullett 2002, 269-272. Βλ. επίσης Χρυσόγελος 2017, 52.

⁶ Βλ. Nilsson 2001, 219.

Ορισμένες φορές, αντί για πειρατές, ή ακόμη και μαζί με αυτούς, χρησιμοποιούνται τα θέματα των εχθρικών συρράξεων ή και του πολέμου, προκειμένου να διαμορφωθεί και το επόμενο μοτίβο.

Το ερωτευμένο ζευγάρι καταλήγει αιχμάλωτο ή υπόδουλο σε έναν ξένο τόπο. Αυτή είναι και μία σταθερή αντίθεση ανάμεσα στον πρότερο βίο τους, οπότε ανήκαν και σε μία από τις ανώτερες κοινωνικές τάξεις, η οποία εντείνει τη δεινή θέση στην οποία περιέρχονται οι νέοι.

Οι προφητείες, οι χρησμοί και τα όνειρα αποτελούν μία ακόμη τυπική συνθήκη των μυθιστορηματικών έργων, καθώς προοικονομούν τα μελλοντικά συμβάντα, χωρίς να μειώνουν την προσμονή για την εξέλιξη της πλοκής.⁷ Τα ερωτικά όνειρα, επίσης, προσδίδουν τον αναγκαίο ερωτισμό στα μυθιστορήματα, χωρίς να διακυβεύεται ή να αμφισβητείται η αγνότητα των πρωταγωνιστών και ειδικά των πρωταγωνιστριών.

Οι επίδοξοι μνηστήρες και οι ερωτικοί πειρασμοί που караδοκούν εμφανίζονται σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό σε όλα τα μυθιστορήματα, διαδραματίζοντας ενίοτε καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής. Η πολιορκία τους, ωστόσο, ποτέ δεν επιτυγχάνει τον απώτερο σκοπό της και έτσι το πρωταγωνιστικό ζευγάρι στο τέλος παραμένει μαζί.

Αρωγοί στην ένωση του ζευγαριού είναι οι φίλοι και οι δάσκαλοί τους, οι οποίοι καλούνται να αποδείξουν έμπρακτα την αφοσίωσή τους με το να τους βοηθούν να δραπετεύσουν από τα εμπόδια που συχνά τους δημιουργεί, ακούσια ή εκούσια, η οικογένειά τους. Συνήθως αυτά σχετίζονται με τον ήδη προγραμματισμένο γάμο ενός από τους πρωταγωνιστές με ένα άλλο πρόσωπο. Στο τέλος, ωστόσο, υποτάσσονται στη μοίρα και επιτρέπουν την ένωση των παιδιών τους με τους αγαπημένους τους.

Όλα τα παραπάνω απαντούν περισσότερο ή λιγότερο και στις βυζαντινές μυθιστορίες, όπου δίνεται πλέον μεγαλύτερη σημασία και έμφαση στην αγνότητα του ζεύγους, όχι μόνο όσον αφορά τις ηρωίδες αλλά και τους ήρωες.⁸

Οι συνθήκες που οδήγησαν στην επανεμφάνιση της μυθιστορίας στο Βυζάντιο δεν είναι απολύτως σαφείς. Οι μνείες των αρχαίων μυθιστοριών σε έργα Βυζαντινών συγγραφέων είναι ευάριθμες. Κατά τον 9ο αιώνα, για παράδειγμα, ο Πατριάρχης Φώτιος φαίνεται να αποκηρύσσει τα *κατὰ Λευκίπην καὶ Κλειτοφώντα* του Αχιλλέα

⁷ Για τα όνειρα στη βυζαντινή ερωτική λογοτεχνία συγκεκριμένα βλ. MacAlister 1996, 115-164 και Messis 2014a. Για τα όνειρα, τα ενύπνια, τις προφητείες και τους οίωνους βλ. επίσης Ταξίδης 2012, 51-53· 75-77· 107· 141· 191-192 όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία.

⁸ Βλ. Garland 1990, 70.

Τάτιου ως αισχρά από άποψη θέματος παρότι αναγνωρίζει τη δεινότητα του συγγραφέα.⁹ Η θέση του ως εκκλησιαστικού ηγέτη, και μάλιστα σε μία εποχή που μόλις είχε αρχίσει να ανακάμπτει από την μακροχρόνια οικονομική έριδα, μάλλον δεν πρέπει να δημιουργήσει την εντύπωση πως οι Βυζαντινοί απέρριπταν συλλήβδην τα μυθιστορήματα της αρχαιότητας. Ο Μιχαήλ Ψελλός, στον 11ο πλέον αιώνα, ασκεί δριμύτερη κριτική περισσότερο ως προς την ρητορικότητα των μυθιστοριών και λιγότερο όσον αφορά την πλοκή και τα θέματά τους.¹⁰ Η αντιγραφή τους και κατ' επέκταση η μελέτη τους, όπως προκύπτει από την οργανική σχέση που έχουν με τα έργα του 12ου αιώνα, αποδεικνύει πως τα έργα αυτά επιβίωσαν για αρκετούς αιώνες χάρη στο ενδιαφέρον που έτρεφαν κάποιοι για τη διάσωση και την αναπαραγωγή τους.¹¹ Άλλωστε, ακόμη και ένα κατεξοχήν βυζαντινό λογοτεχνικό είδος, τα αγιολογικά κείμενα, εμφανίζουν ορισμένες φορές κοινά στοιχεία με την πλοκή και τη σύνθεση των μυθιστοριών.¹² Η επίδραση της δεύτερης Σοφιστικής στα βυζαντινά γράμματα, επίσης, επανέφερε στο προσκήνιο τη λογοτεχνία του κλασικού και ελληνιστικού παρελθόντος.¹³ Οι προϋποθέσεις της στροφής προς τον κλασικισμό είχαν ήδη ενταχθεί στη βυζαντινή τέχνη από τον 10ο αιώνα, με την «αναγέννηση» της Μακεδονικής δυναστείας, και στον 12ο αιώνα πλέον η κομνηνεία εποχή αξιοποιεί διαφορετικές πτυχές του παρελθόντος, απόλυτα εναρμονισμένες και ενταγμένες στο βυζαντινό πνεύμα.¹⁴

Οι συγγραφείς των βυζαντινών μυθιστοριών δεν *αντιγράφουν* τους προκατόχους τους. Μιμούνται με σεβασμό και υπερηφάνεια τα πρότυπά τους, δηλώνοντας όμως πως πρόκειται για πονήματα των ίδιων.¹⁵ Συνθέτουν τις μυθιστορίες τους, πιθανώς για χάρη κάποιων επιφανών ανθρώπων, με σκοπό να «*ακουστούν*», τόσο τα έργα τους όσο και οι ίδιοι. Ο κόσμος και η τέχνη της μέσης βυζαντινής εποχής φαίνεται ότι άρχισε πλέον να δείχνει ζωηρότερο ενδιαφέρον για

⁹ Βλ. Beck 1984, 166-167 και Manousakis 2018, 125-129.

¹⁰ Βλ. Manousakis 2018, 130-136.

¹¹ Βλ. Beck 1984, 162-163.

¹² Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο *Βίος των Αγίων Γαλακτίωνος και Επιστήμης*, σύμφωνα με τον οποίο οι γονείς του Γαλακτίωνα ονομάζονταν Λευκίπη και Κλειτοφών, ενώ και η βιογραφία τους παρουσιάζει πολλές αναλογίες με αυτή των ηρώων του Τάτιου. Βλ. Hunger 1987, 528 και Messis 2014b, 325-326. Βλ. επίσης Kanavou 2020.

¹³ Βλ. Kaldellis 2008, 40.

¹⁴ Βλ. Kitzinger 1963.

¹⁵ Βλ. Nilsson 2010, 205-208.

τον άνθρωπο πίσω από το δημιούργημα.¹⁶ Οι μυθιστορηματικές συνθέσεις θα συνεχίσουν και στην υστεροβυζαντινή εποχή, με διαφορετικά δεδομένα και συγγραφείς που παραμένουν μέχρι και σήμερα ανώνυμοι, όμως τα έργα του 12ου αιώνα καταδεικνύουν την αξία της προσωπικής δημιουργίας όχι από κενή ματαιοδοξία ή έπαρση αλλά για την ανάδειξη των ανθρώπων πίσω από τη λαμπρότητα μιας ολόκληρης εποχής.

¹⁶ Βλ. Kazhdan – Wharton-Epstein 1985, 220-230. Βλ. επίσης Χρυσόγελοσ 2017, 28-37, όπου ανάμεσα στα χαρακτηριστικά της λογοτεχνίας του 12ου αιώνα αναφέρεται και το αυξημένο ενδιαφέρον για το ανθρώπινο σώμα και τις λειτουργίες του, αλλά και για την επιστήμη της ιατρικής. Παράλληλα, ο εξομολογητικός χαρακτήρας της λογοτεχνίας αυτής της περιόδου καθώς και η επιμέλεια στην έκφραση του πάθους αποδεικνύουν ότι η λογοτεχνική παραγωγή του 12ου αιώνα στρέφεται ενεργά προς τον άνθρωπο ως οντότητα, τόσο ως προς τη σωματική του υπόσταση όσο και στην εξερεύνηση της ψυχολογίας του.

2. Ο Μακρεμβολίτης και η λογοτεχνική του παραγωγή

Από τους συγγραφείς των μυθιστοριών του 12ου, ο Ευμάθιος (ή Ευστάθιος) Μακρεμβολίτης είναι αυτός για τον οποίο γνωρίζουμε τα λιγότερα για την προσωπικότητα, τη ζωή και τη θέση του στα βυζαντινά γράμματα.¹⁷ Ο Μακρεμβολίτης φέρεται να έχει συγγράψει *τὰ καθ' Ὑσμίνην καὶ Ὑσμινίαν* και μία σειρά γρίφων. Ο ίδιος, όμως, είναι μία αινιγματική προσωπικότητα. Το όνομά του παραδίδεται ως 'Ευμάθιος' σε ορισμένα χειρόγραφα και ως 'Ευστάθιος' σε άλλα. Η πιθανότερη εξήγηση για αυτήν την ιδιοτυπία είναι η αλλαγή του ονόματός του σε κάποια στιγμή της ζωής του λόγω της κουράς του ως μοναχού.¹⁸ Μόνο ένα χειρόγραφο φαίνεται να του αποδίδει το όνομα 'Γεώργιος Μακρεμβολίτης'.¹⁹

Η οικογένεια των Μακρεμβολιτών διέθετε πολλά και γνωστά μέλη, από ανώτατους κρατικούς και στρατιωτικούς υπαλλήλους έως και μέλη της αυτοκρατορικής οικογένειας, όπως η σύζυγος του Κωνσταντίνου Δούκα και μετέπειτα του Ρωμανού Δ', Ευδοκία Μακρεμβολίτισσα. Το επώνυμο του συγγραφέα, το οποίο θα μπορούσε να προέρχεται είτε από την πλευρά του πατέρα του είτε από την πλευρά της μητέρας του, φανερώνει μία αριστοκρατική καταγωγή, στοιχείο σημαντικό σε μία εποχή που η κληρονομική αριστοκρατία κέρδιζε έδαφος και συνοδευόταν από την αντίληψη μίας πνευματικής υπεροχής για τους κατόχους της.²⁰

Ορισμένα από τα χειρόγραφα που παραδίδουν το μυθιστόρημα προσδίδουν διάφορους τίτλους και αξιώματα στον Μακρεμβολίτη, με επικρατέστερο αυτό του *πρωτονοβελισίμου*.²¹ Στους πιο πρόσφατους κώδικες τού αποδίδονται τίτλοι εκτενέστεροι και μεταγενέστεροι του 12ου αιώνα, όπως αυτός του *μεγάλου χαρτοφύλακος*, ένα αξίωμα που εμφανίζεται στα μέσα του 14ου αιώνα και συνεπώς είναι αδύνατο να το κατείχε ο συγγραφέας.²² Σε λιγότερα χειρόγραφα, χαρακτηρίζεται ως *φιλόσοφος*. Αλλού αναφέρεται με χαμηλότερα αξιώματα, ως

¹⁷ Βλ. Taxidis 2021, 103 υποσημ. 400, όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία.

¹⁸ Βλ. Hunger 1987, 554.

¹⁹ Πρόκειται για τον κώδικα Laur. Acq. e Doni 341, βλ. Cataldi-Palau 1982, 107.

²⁰ Βλ. Kazhdan – Wharton-Epstein 1985, 102-110.

²¹ Βλ. Marcovich 2001, 1.

²² Βλ. Hunger 1987, 554 και Cataldi-Palau 1982, 107 υποσημ. 2.

πρωτασηκρίτης και νοτάριος, γεγονός που είναι πιθανό να υποδεικνύει τη συγγραφή του καθ' Ὑσμίνην καὶ Ὑσμινίαν στην αρχή της σταδιοδρομίας του.²³

Για την εκπαίδευση του συγγραφέα, και κατ' επέκταση για την κοινωνική του θέση, μπορούν να εξαχθούν ορισμένα συμπεράσματα από τις αναφορές στα έργα του. Ο Μακρεμβολίτης είχε σίγουρα ολοκληρώσει τη μέση εκπαίδευση, την *τριττό*, όπως φαίνεται από τις αναφορές του σε έργα της αρχαίας τραγωδίας, όπως για παράδειγμα την *Ἐκάβη*, τη *Μήδεια*, τον *Αἴαντα*.²⁴

Εκτός από τα καθ' Ὑσμίνην καὶ Ὑσμινίαν στον Μακρεμβολίτη προσγράφονται και ορισμένα έμμετρα αινίγματα, με τις λύσεις των οποίων ασχολήθηκε αργότερα ο Μάξιμος Ολόβολος.²⁵ Του αποδίδεται και ένα ακόμη ιστορικήματικό ποίημα, δηλαδή ένα ποίημα που μπορεί να έχει πολλαπλές αναγνώσεις λόγω της διάταξης των στίχων του, η πατρότητα του οποίου ωστόσο διεκδικείται και από τον Θεόδωρο Πρόδρομο.²⁶

Η ταύτιση του συγγραφέα με τον έπαρχο Ευμάθιο Μακρεμβολίτη έχει προκαλέσει διχογνωμία ανάμεσα στους μελετητές,²⁷ ενώ η απόπειρα ταύτισής του με τον Ευστάθιο Θεσσαλονίκης θεωρείται κατά γενική ομολογία αβάσιμη,²⁸ παρόλο που δύο χειρόγραφα παραδίδουν τη φράση «*τοῦ καὶ ὕστερον χρηματίσαντος μητροπολίτου θεσσαλονίκης*».²⁹ Τα δεδομένα που προσφέρει η μέχρι στιγμής βιβλιογραφία ίσως καταδεικνύουν πως ο Ευμάθιος Μακρεμβολίτης είναι πράγματι ο συγγραφέας του καθ' Ὑσμίνην καὶ Ὑσμινίαν.

Ο έπαρχος Ευμάθιος Μακρεμβολίτης, αν μπορεί να ταυτιστεί με τον συγγραφέα του μυθιστορήματος, υπήρξε γνώριμος του Θεόδωρου Βαλσαμώνος, πατριάρχη Αντιοχείας από το 1185.³⁰ Δύο από τις επιστολές του Βαλσαμώνος έχουν ως παραλήπτη τους τον Ευμάθιο Μακρεμβολίτη.³¹ Από τη δεύτερη επιστολή δεν σώζεται παρά ο μόνο ο τίτλος της, όμως η πρώτη δίνει ορισμένες πληροφορίες για κάποιες οικονομικές οφειλές του Βαλσαμώνος προς τον Μακρεμβολίτη. Ο τόπος και το θέμα της επιστολής φανερώνουν μία φιλική σχέση ανάμεσα στους δύο άνδρες.

²³ Βλ. Cupane 2000, 53-54.

²⁴ Βλ. Jeffreys 2012, 172.

²⁵ Βλ. Treu 1839, 1-18.

²⁶ Βλ. Treu 1839, 18 και Διαμαντοπούλου 2016, 107.

²⁷ Βλ. ODB 1273 ('Makrembolites, Eustathios'), Hunger 1998, 4-8 και Jeffreys 2012, 159.

²⁸ Βλ. Heisenberg 1903. Για την ανασκευή της θέσης, βλ. Beaton 1996, 114.

²⁹ Βλ. Cataldi-Palau 1982, 107 υποσημ. 2

³⁰ Βλ. ODB 249 ('Balsamon, Theodore').

³¹ Βλ. Θεοδώρου Βαλσαμώνος, επ. 8 *Τῷ ἐπάρχῳ κυρῷ Εὐμαθίῳ τῷ Μακρεμβολίτῃ* (Miller 1884, 18· Horna 1903, 214) και επ. 11 *Τῷ ἐπάρχῳ κυρῷ Εὐμαθίῳ* (Miller 1884, 19· Horna 1903, 215).

Ο Θεόδωρος Βαλσαμών άλλωστε συνέθεσε και ένα επιτάφιο επίγραμμα για τον Μακρεμβολίτη.³² Το ποίημα δίνει πληροφορίες για την ευγενική του καταγωγή, για τη συγγένεια του εκλιπόντος με την αυτοκράτειρα Ευδοκία Μακρεμβολίτισσα, και μέσω εκείνης και με τον σύζυγό της Κωνσταντίνο Δούκα, για το πλήθος των αξιωμάτων του ανάμεσα στα οποία συγκαταλέγεται η διπλή θητεία του ως επάρχου Κωνσταντινούπολης και το αξίωμα του *σεβαστού*, αλλά και για την οικογενειακή του κατάσταση, καθώς δηλώνεται ότι ήταν έγγαμος. Η απουσία άμεσων αναφορών στη λογοτεχνική του παραγωγή και στα αξιώματα που αναφέρονται στα χειρόγραφα ίσως λειτουργούν αποτρεπτικά στην ταύτισή του με τον συγγραφέα των *καθ' Ύσμίνην και Ύσμινίαν*.³³ Ωστόσο, η χρήση ρημάτων που παραπέμπουν στη ζωγραφική-ρητορική (στ.7 *σκιαγραφεῖν*, στ. 8 *στηλογραφεῖν*) και σε έναν *τόμο* που, ανάλογα με την ερμηνεία που δίνεται, ο ίδιος ο νεκρός εκσφενδονίζει έξω από τον τάφο του (στ. 6) μπορούν δυνητικά να υπαινίσσονται μία λογοτεχνική ενασχόληση του εκλιπόντος.³⁴

Ο Μακρεμβολίτης με τις περίτεχνες εκφράσεις, τα λογοπαίγνια και την επιμελημένη ρητορικότητα των κειμένων του, φανερώνει μία προσωπικότητα μορφωμένη και λογοτεχνικά ευφυή. Εμπνέεται βαθύτατα από το μυθιστόρημα του Αχιλλέα Τάτιου, όσον αφορά την πλοκή και τους αφηγηματικούς τους τρόπους, αλλά ταυτόχρονα δημιουργεί το δικό του ύφος, εισάγει τις δικές του λεπτομέρειες και αλλάζει ό,τι δεν τον εξυπηρετεί, όπως οι πολλές παράλληλες πλοκές.³⁵ Στο έργο του, επίσης, μπορούν να διακριθούν ψήγματα της νεοπλατωνικής φιλοσοφίας.³⁶

Παρότι ο Μακρεμβολίτης κινείται σε ένα πλαίσιο κατά το μάλλον ή ήττον γνωστό από τις μυθιστορίες της αρχαιότητας, εισάγει ορισμένες καινοτομίες στη βυζαντινή παραγωγή των ερωτικών μυθιστορημάτων: το λεπτό χιούμορ και μία διεισδυτικότερη ψυχολογική διάσταση των ηρώων.³⁷ Οι διαφορούμενες λέξεις και φράσεις που χρησιμοποιεί, επιπλέον, και οι αινιγματικές αναφορές, όπως στην περίπτωση της ερμηνείας των *εκφράσεων* μέσα στο μυθιστόρημα, ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή χαρακτηριστικά στο βυζαντινό λογοτεχνικό κοινό.³⁸

³² Βλ. Θεοδώρου Βαλσαμώνος, *Εἰς τὸν τάφον τοῦ σεβαστοῦ κυροῦ Εὐμαθίου τοῦ Μακρεμβολίτου* (Horna 1903, 182-183).

³³ Βλ. Jeffreys 2012, 160.

³⁴ Βλ. Rhoby 2018, 120-121.

³⁵ Για τη σχέση του μυθιστορήματος του Μακρεμβολίτη με το έργο του Τάτιου βλ. Nilsson 2001.

³⁶ Βλ. Nilsson 2001, 182-186 και σσ. 83-84 της παρούσας εργασίας.

³⁷ Βλ. Alexiou 1977, 43.

³⁸ Βλ. Beck 1984, 211-13.

Η μυστηριώδης φυσιογνωμία του συγγραφέα των *καθ' Ύσμίνην και Ύσμινίαν* περιβάλλεται από ελάχιστα στοιχεία τα οποία μπορούν να βοηθήσουν στην αναγνώρισή του. Προς το παρόν, κανείς δεν μπορεί να είναι απόλυτα σίγουρος για το ποιος ήταν πράγματι ο Μακρεμβολίτης. Στενός συγγενής αυτοκρατόρων, έπαρχος, κρατικός λειτουργός, λόγιος, ανώτατος κληρικός ή κάποιος που κρύβεται πίσω από ένα λογοτεχνικό ψευδώνυμο; Ποια ήταν η σχέση του με την αυτοκρατορική αυλή και για ποιον συνέθεσε το μυθιστόρημά του; Μπορεί κανείς να διακρίνει τον ίδιο πίσω από τον ήρωα Ύσμινία ή τον αποδέκτη της ιστορίας, Χαρίδουκα/Χαρίδημο; Από όλους τους γρίφους που άφησε ίσως πίσω του ο Μακρεμβολίτης, η ταυτότητά του παραμένει ο πλέον δυσεπίλυτος.

2.1 Το μυθιστόρημα

Τα *καθ' Υσμίνην και Υσμινίαν* του Ευμαθίου Μακρεμβολίτη αποτελούν το μοναδικό λόγιο ερωτικό μυθιστόρημα του 12ου αιώνα που είναι γραμμένο σε πεζό λόγο. Αποτελείται από έντεκα κεφάλαια, τα οποία ονομάζονται *βιβλία*. Αφηγητής της ιστορίας είναι ο πρωταγωνιστής Υσμινίας, ο οποίος απευθύνει τη διήγησή του αρχικά σε κάποιον Χαρίδουκα (ή Χαρίδημο, σε ορισμένα χειρόγραφα) με έναν τρόπο που παρουσιάζει χαρακτηριστικά επιστολής.³⁹

Ο τίτλος που αποδίδεται σε ορισμένες εκδόσεις είναι το *Καθ' Υσμίνην και Υσμινίαν δράμα*, ο οποίος προέρχεται από την κατακλείδα του μυθιστορήματος.⁴⁰ Η χρήση της λέξης *δράμα*, αν και είναι πιθανό να χρησιμοποιείται συνεκδοχικά για το λογοτεχνικό έργο, ίσως είναι ενδεικτική της ανάγνωσης του μυθιστορήματος στο πλαίσιο ενός *θεάτρου*.⁴¹

Η ακριβής χρονολογία συγγραφής του μυθιστορήματος είναι άγνωστη. Οι απόψεις για την πιθανή χρονολόγησή του εκτείνονται από τον 11ο έως τον 13ο αιώνα, με τους περισσότερους μελετητές να συμφωνούν στον 12ο αιώνα. Σε ένα πιο στενό χρονικό πλαίσιο, οι πιο πρόσφατες εκτιμήσεις τείνουν να το τοποθετήσουν στην εποχή βασιλείας του Μανουήλ Α΄ Κομνηνού, δηλαδή μετά το 1143, και περί τα μέσα του 12ου αιώνα.⁴² Οι πρωιμότερες θεωρίες ήθελαν το *καθ' Υσμίνην και Υσμινίαν* να έπεται των υπολοίπων μυθιστορημάτων, όμως οι πιο πρόσφατες υποστηρίζουν ότι το μυθιστόρημα είναι από τα πρώτα, ή το πρώτο, που γράφτηκε.⁴³

Αναφορικά με την πιθανότητα ύπαρξης πάτρωνα πίσω από τη συγγραφή του μυθιστορήματος, μία θεωρία που διατυπώθηκε βασίζεται στη μυστηριώδη μορφή του Χαρίδουκα/Χαρίδημου, ο οποίος εμφανίζεται ως ακροατής ή αποδέκτης της ιστορίας από τον Υσμινία. Η ταύτισή του με τον Ιωάννη Δούκα, με μοναδικό τεκμήριο τον υπαινιγμό στο όνομά του, θα τοποθετούσε χρονικά το μυθιστόρημα στον 11ο

³⁹ Βλ. ΥΥ 1.2.1 (κάλλιστέ μοι Χαρίδουξ) και 1.3.1 (ώγαθέ). Βλ. επίσης Agapitos 1991, 131-132.

⁴⁰ Βλ. ΥΥ 11.23.3: *το καθ' Υσμίνην δράμα και τον Υσμινίαν έμέ*.

⁴¹ Βλ. Mullett 1984, 175.

⁴² Βλ. Roilos 2005, 8 και Jeffreys 2012, 165.

⁴³ Βλ. MacAlister 1991, 178-179· 109-210 όπου θεωρείται πιο πρώιμο. Βλ. επίσης Beaton 1996, 114-115 ο οποίος το θεωρεί πιο όψιμο. Για τις πιο πρόσφατες εκτιμήσεις, βλ. Nilsson 2001, 18 και Jeffreys 2012, 165.

αιώνα.⁴⁴ Η χρονική αυτή απόκλιση, ωστόσο, καθιστά λιγότερο πιθανή την εγκυρότητα της ταύτισης. Η επιλογή του συγγραφέα να δώσει στο πρωταγωνιστικό ζευγάρι το ίδιο όνομα, είναι επίσης ιδιαίτερη και θα μπορούσε ενδεχομένως να υπαινίσσεται τον πάτρωνά του. Το ίδιο το μυθιστόρημα, βέβαια, δεν διαθέτει κάποιο προοίμιο που να περιλαμβάνει κάποια αφιέρωση, όπως λόγου χάριν στην περίπτωση του μυθιστορήματος του Θεοδώρου Προδρόμου, ούτε κάνει κάποια σαφή αναφορά σε ένα υπαρκτό πρόσωπο.

Το μυθιστόρημα έχει μία πλούσια χειρόγραφη παράδοση, εφόσον παραδίδεται σε 43 κώδικες –τη στιγμή που τα άλλα δύο μυθιστορήματα (*Ροδάνθη και Δοσικλής*, *Δροσίλλα και Χαρακλής*) παραδίδονται μόλις σε τέσσερα χειρόγραφα το καθένα–, με τον αρχαιότερο να χρονολογείται στον 13ο αιώνα.⁴⁵ Η πρώτη έκδοση του έργου χρονολογείται το 1617, ενώ η πιο πρόσφατη από τον Miroslav Marcovich, την οποία ακολουθεί και η παρούσα μελέτη, το 2001. Η ευρεία διάδοση και η απήχυσή του μαρτυρείται και από τις μεταφράσεις του. Η πρώτη μεταφορά του στα ιταλικά, και λίγα μόλις χρόνια αργότερα στα γαλλικά, ανάγεται στα μέσα του 16ου αιώνα.⁴⁶ Οι μεταφράσεις του έργου συνεχίστηκαν, με ορισμένες από αυτές μάλιστα να παρεμβαίνουν στο πρωτότυπο κείμενο, διαφοροποιώντας ορισμένα τμήματά του.⁴⁷ Το μυθιστόρημα φαίνεται πως ήταν αρκετά δημοφιλές, ειδικά στη Γαλλία, κατά τον 18ο αιώνα.⁴⁸ Από τον 20ο αιώνα και εξής έχουν εκδοθεί και αναθεωρημένες μεταφράσεις στα γαλλικά και τα ιταλικά, τα γερμανικά, τα αγγλικά, ενώ η *Υσμίνη και ο Υσμινίας* μεταφράστηκε και στα ρωσικά.⁴⁹ Το 1996 εκδόθηκε και η νεοελληνική απόδοση του έργου από τον Κώστα Πούλο.

Το 1950 ο Germain Joseph Drouilly, πίσω από το λογοτεχνικό ψευδώνυμο *José Germain*, επιμελήθηκε μία «μετάφραση» –ουσιαστικά διασκευή– του μυθιστορήματος του Μακρεμβολίτη την οποία εξέδωσε με τον τίτλο *Première leçon d'amour*.⁵⁰ Πρόκειται για μία ελευθεριάζουσα μεταφορά των *καθ' Ύσμινην και*

⁴⁴ Βλ. Plepelits 1989, 3-6.

⁴⁵ Βλ. Cataldi-Palau 1982, 85-80.

⁴⁶ Βλ. Nilsson 2016b, 176-177.

⁴⁷ Για παράδειγμα, η μετάφραση του de Beauchamps (1729) προσθέτει την εμφάνιση του Κρατισθένη στον γάμο του ζευγαριού, ενώ παράλληλα εμφανίζει τη Ροδόπη να νυμφεύεται τον ανύπαρκτο στον Μακρεμβολίτη αδελφό του Υσμινία, Καλλισθένη.

⁴⁸ Βλ. Jouanno 2014 και Nilsson 2016a.

⁴⁹ Για τις μεταφράσεις και τις εκδόσεις του ΥΥ, βλ. αναλυτικά Jeffreys 2012, 176, όπου παραλείπεται ωστόσο η νεοελληνική απόδοση.

⁵⁰ Η πρώτη έκδοση του έργου του Drouilly έγινε δύο έτη νωρίτερα, το 1948, αλλά η επίσημη έκδοση είναι αυτή του 1950.

Υσμινίαν που παράχθηκε στο πλαίσιο μίας σειράς αισθησιακών λογοτεχνημάτων με θέμα αντλημένο από την αρχαιότητα. Η βασική πλοκή του μυθιστορήματος παραμένει η ίδια, όμως οι ερωτικές σκηνές περιγράφονται πολύ πιο γλαφυρά και γραφικά, ενώ ορισμένα σχόλια του «μεταφραστή» αφήνουν να εννοηθεί πως το πρωτότυπο κείμενο είναι ακόμη πιο τολμηρό.⁵¹ Η έκδοση συνοδεύεται και από δέκα σκίτσα του ίδιου του συγγραφέα, τα οποία συνάδουν με τον αισθησιακό χαρακτήρα του έργου.

Παρά τη δημοφιλία του μυθιστορήματος, η παλαιότερη φιλολογία το αντιμετώπισε αρχικά ως μία «άτεχνη αντιγραφή» των αρχαιοελληνικών μυθιστορημάτων, άποψη την οποία άλλωστε εξέφρασε για όλα τα βυζαντινά μυθιστορήματα.⁵² Η ανάδειξή της λογοτεχνικότητάς του από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 πυροδότησε την επανεξέτασή του και τη θεώρησή του ως αυτόνομου λογοτεχνικού έργου και όχι ως μίας βυζαντινής μεταφοράς μίας αρχαίας μυθιστορίας.⁵³

Η πλοκή του έργου εκτυλίσσεται ως εξής: ο Υσμινίας, ένας νέος ευγενικής καταγωγής από την Ευρύκωμη, κληρώνεται ως κήρυκας των Διασίων και μεταβαίνει στη γειτονική πόλη Αυλίκωμη. Εκεί, φιλοξενείται μαζί με τον φίλο του Κρατισθένη στο σπίτι του πλούσιου Σωσθένη. Κατά τη διάρκεια του συμποσίου η κόρη του Σωσθένη, η Υσμίνη, εκτελεί χρέη οινόχου. Η κοπέλα, έχοντας ερωτευτεί τον Υσμινία, τον προσεγγίζει ερωτικά –είτε απευθύνοντάς του το λόγο είτε αγγίζοντάς τον διακριτικά– εκείνος όμως την αγνοεί, αφού δεν αντιλαμβάνεται τη φύση του ενδιαφέροντός της. Έπειτα από μία συζήτηση με τον Κρατισθένη και τον σχολιασμό μίας τοιχογραφίας με θέμα τον θεό Έρωτα, ο Υσμινίας βλέπει ένα φοβερό όνειρο με τον ίδιο Έρωτα να τον επιπλήττει για την αδιαφορία του και να τον διατάζει να ανταποκριθεί στο συναίσθημα της κόρης. Ξυπνώντας, ο Υσμινίας συνειδητοποιεί πως έχει ερωτευτεί την Υσμίνη και πλέον όλες του οι σκέψεις, και τα όνειρά του, περιστρέφονται γύρω από εκείνη. Οι δύο νέοι ομολογούν τον έρωτά τους και την επόμενη ημέρα η αποστολή της εορτής, η Υσμίνη και η οικογένειά της μεταβαίνουν στην Ευρύκωμη για τη τέλεση των Διασίων, όπου φιλοξενούνται από τους γονείς του ήρωα.

⁵¹ Βλ. λ.χ. Germain 1950, 80· 108· 152. Βλ. επίσης Nilsson 2013, 191-194.

⁵² Βλ. Huet 1670, 51-52 και Krumbacher 1897, 764.

⁵³ Βλ. Alexiou 1977, Beck 1984 και Beaton 1986 (α' έκδοση).

Στο πατρικό του Υσμινία, ο Σωσθένης αναγγέλλει τον επικείμενο γάμο της Υσμίνης με έναν συμπατριώτη τους. Το ζευγάρι αποφασίζει να δραπετεύσει για να αποφευχθεί αυτός ο γάμος και με τη βοήθεια του Κρατισθένη επιβιβάζονται σε ένα πλοίο για τη Συρία. Τη δεύτερη ημέρα του ταξιδιού ξεσπά θαλασσοταραχή και ο κυβερνήτης του πλοίου δηλώνει πως κάποιος πρέπει να θυσιαστεί. Ο κλήρος πέφτει στην Υσμίνη, η οποία ρίχνεται στη θάλασσα. Ο Υσμινίας θρηνεί την αγαπημένη του γοερά και έτσι το πλήρωμα τον παρατάει σε μία ακτή, όπου πέφτει ο ίδιος θύμα πειρατών και έπειτα γίνεται λεία του ελληνικού στρατού. Ο πρώην κήρυκας πωλείται ως δούλος στην πόλη Δαφνήπολη.

Ο καιρός περνά και ο αφέντης του Υσμινία κληρώνεται με τη σειρά του ως κήρυκας σε μία γιορτή προς τιμήν του Απόλλωνα και μεταβαίνει στην Αρτύκωμη μαζί με τη σύζυγό του και τον Υσμινία. Στο σπίτι του Σώστρατου όπου φιλοξενούνται, ο ήρωας διακρίνει ανάμεσα στις δούλες της κόρης του οικοδεσπότη, της Ροδόπης, μία κοπέλα που μοιάζει με την Υσμίνη. Εκείνη του αποκαλύπτει μέσα από μία επιστολή ότι είναι πράγματι η Υσμίνη και του εξιστορεί τη θαυμαστή διάσωσή της από ένα δελφίни όσο πάλευε μέσα τη θάλασσα αλλά και το πώς κατέληξε κι εκείνη δούλη. Το ζευγάρι αναγνωρίζεται όμως οι δύο τους υποκρίνονται τα αδέρφια, καθώς η Ροδόπη έχει ερωτευτεί τον Υσμινία και χρησιμοποιεί την Υσμίνη ως μεσολαβήτριά της για να του εκδηλώσει τα συναισθήματά της. Η αποστολή επιστρέφει στη Δαφνήπολη μαζί με τον Σώστρατο, τη Ροδόπη και την υπηρεσία τους.

Στο ιερό του Απόλλωνα στη Δαφνήπολη φτάνουν ικέτες δύο ηλικιωμένα ζευγάρια: οι γονείς των δύο εραστών, οι οποίοι θρηνούν την απώλεια των παιδιών τους. Ο χρησμός του ιερού διατάζει να αφεθούν ελεύθεροι η Υσμίνη και ο Υσμινίας και να τελεστούν οι γάμοι τους. Οι αφέντες τους αρχικά αντιτίθενται, όμως μετά την παρέμβαση του ιερέα του Απόλλωνα, οι νέοι αφήνονται ελεύθεροι. Οι δύο οικογένειες καταλύουν στο σπίτι του ιερέα, όπου οι νέοι αφηγούνται τις περιπέτειές τους. Την επόμενη ημέρα, όλοι μεταβαίνουν στο ιερό της Αρτέμιδος στην Αρτύκωμη, όπου μέσα από μία δοκιμασία διαπιστώνεται η παρθενία της Υσμίνης και έπειτα επιστρέφουν στην Αυλικώμη για να τελεστούν οι γάμοι του ζευγαριού. Η διήγηση ολοκληρώνεται με την επίκληση του αφηγητή-Υσμινία να μην ξεχαστεί η ιστορία του έρωτά του με την Υσμίνη.

Η πλοκή ακολουθεί τους κανόνες της μυθιστορίας, χωρίς να προσθέτει πολλές παράλληλες ιστορίες. Η πλοκή μπορεί να διαιρεθεί σε τρία τμήματα: γνωριμία και

ανάπτυξη του ερωτικού ενδιαφέροντος του ζευγαριού (βιβλία I-VI), αποχωρισμός και περιπλάνηση (βιβλία VII-IX), επανένωση και αναγνώριση (βιβλία X-XI).⁵⁴

Έχει επισημανθεί η συγγένεια του έργου με το *κατά Λευκίπην και Κλειτοφώντα* του Αχιλλέα Τάτιου, το οποίο λειτούργησε ως πρότυπο για τον Μακρεμβολίτη.⁵⁵ Το μυθιστόρημα φέρει κοινά στοιχεία και με τα υπόλοιπα αρχαία μυθιστορήματα, στοιχεία των οποίων αξιοποιούνται και στην πλοκή και στην αφήγηση. Ο συγγραφέας ενσωματώνει στίχους από ποιητικά έργα της αρχαιότητας ή δημιουργεί ακόμη και δικούς του στίχους, επιτυγχάνοντας μία ενδιαφέρουσα μίξη του πεζού λόγου και της ποίησης.⁵⁶ Αρκετές φράσεις ή λέξεις παραπέμπουν στα ομηρικά έπη, κυρίως στην *Ιλιάδα*, αλλά και στα έργα των μεγάλων τραγικών της αρχαιότητας, όπως είναι η *Μήδεια* και η *Εκάβη* του Ευριπίδη ή ο *Αΐαντας* του Σοφοκλή – έργα που όπως φαίνεται ο Μακρεμβολίτης γνώριζε καλά, καθώς συμπεριλαμβάνονταν στα μαθήματα της *τριτύος*.⁵⁷ Στον αντίποδα, οι άμεσες αναφορές στην εκκλησιαστική γραμματεία είναι σχεδόν μηδαμινές.⁵⁸

Το κείμενο διακρίνεται για την επιμέλεια στον λόγο, την παραστατικότητα και την ενάργεια στις *εκφράσεις* των έργων τέχνης,⁵⁹ τη διεισδυτικότητα σε ζητήματα συναισθήματος και ψυχολογίας, αλλά και για το ανεπαίσθητο χιούμορ.⁶⁰ Ο αφηγητής είναι ομοδιηγητικός και μάλιστα αυτοδιηγητικός, καθώς πρόκειται για τον πρωταγωνιστή Υσμινία, και η εστίαση που ακολουθείται είναι η εσωτερική. Η αφήγηση του πρωταγωνιστή-αφηγητή Υσμινία είναι αρκετά συνεπής, καθώς δεν παρεκτρέπεται ποτέ και ο ίδιος είναι αυτόπτης ή αυτήκοος μάρτυρας για κάθε τι που αφηγείται.⁶¹ Σε ορισμένα χωρία εμφανίζεται και ο εσωτερικός μονόλογος του αφηγητή.⁶² Επιπλέον, στη διήγηση παρεμβάλλονται διάλογοι που προσδίδουν ζωντάνια, αμεσότητα και θεατρικότητα στο κείμενο. Σε διάφορα σημεία

⁵⁴ Βλ. Nilsson 2001, 93. Βλ. επίσης Beaton 1996, 118, όπου ωστόσο προτείνεται ο χωρισμός των παραπάνω ενοτήτων στα βιβλία I-V, VI-VIII και IX-XI αντίστοιχα.

⁵⁵ Βλ. Hunger 1987, 550. Βλ. επίσης Nilsson 2001, ειδικά από 166 κ. ε.

⁵⁶ Βλ. Zagklas 2017, 232-233.

⁵⁷ Βλ. Nilsson 2001, 268.

⁵⁸ Βλ. Gigante 1960, 169.

⁵⁹ Βλ. Taxidis 2021, 103-109.

⁶⁰ Βλ. Alexiou 1977, 43.

⁶¹ Βλ. Alexiou 1977, 30. Βλ. επίσης Nilsson 2001, 146-150.

⁶² Βλ. λ.χ. ΥΥ 3.4.2-7.

εντοπίζονται, επίσης, ανακεφαλαιώσεις των γεγονότων της πλοκής αλλά και αναδρομές ως εγκιβωτισμένες αφηγήσεις.⁶³

Η γλώσσα του κειμένου είναι αρχαϊζουσα, αλλά σχετικά απλή σε επίπεδο λεξιλογίου και σύνταξης.⁶⁴ Δεν μπορεί να χαρακτηριστεί υπερβολικά επιτηδευμένη, παρόλο που παρεισφρεύουν και ομηρικές ή λυρικές φράσεις και λέξεις, ορισμένες φορές στο πλαίσιο της διακωμώδησης μιας υπερφίαλης ρητορικότητας.⁶⁵ Ούτε οι νεολογισμοί του Μακρεμβολίτη είναι πολλοί.

Η ιστορία τοποθετείται σε ένα ελληνίζον προ-ρωμαϊκό χωροχρονικό πλαίσιο, χωρίς σαφείς ενδείξεις προσδιορισμού πραγματικών τόπων ή συγκεκριμένης ιστορικής εποχής.⁶⁶ Παρά τις παλαιότερες προσπάθειες της έρευνας να συνδεθούν η Αυλίκωμη, η Ευρύκωμη, η Αρτύκωμη και η Δαφνήπολη με την Κωνσταντινούπολη, την Αλεξάνδρεια, την Έφεσο και την Αντιόχεια αντίστοιχα,⁶⁷ η πλειοψηφία των μελετητών συμφωνεί πως οι τέσσερις πόλεις είναι φανταστικές. Παρόλα αυτά, γίνεται αναφορά στη Συρία ως χώρα στην οποία προσπαθούν να καταφύγουν οι πρωταγωνιστές,⁶⁸ στον ποταμό Ρήνο,⁶⁹ ενώ υπάρχουν αναφορές και σε εθνικές ταυτότητες, όπως οι Αιθίοπες και οι Έλληνες,⁷⁰ κυρίως σε αντιπαραβολή του ελληνικού «πολιτισμού» με τους «βαρβάρους», τα ήθη και τα έθιμά τους.⁷¹ Αυτή η διάκριση ανάμεσα σε «πολιτισμένους Έλληνες» και «απολίτιστους βαρβάρους» εντοπίζεται και στα αρχαία μυθιστορήματα.⁷² Θα πρέπει, ωστόσο, να σημειωθεί πως σε αυτήν την περίπτωση η εθνική ταυτότητα σχετίζεται περισσότερο με την ομογλωσσία και τους κοινούς νόμους, παρά με την απόλυτη γεωγραφική ταύτιση.⁷³

Χρονικά, η πλοκή εκτυλίσσεται κατά τη διάρκεια ενός περίπου έτους: το πρώτο βιβλίο αρχίζει με την αποστολή των Διασίων, εορτή που λάμβανε χώρα περί τους μήνες Φεβρουάριο με Μάρτιο, και το τελευταίο βιβλίο ολοκληρώνεται με τον γάμο των πρωταγωνιστών που συμβαίνει λίγο μετά την εορτή προς τιμήν του

⁶³ Βλ. λ.χ. ΥΥ 1.14.1-3, όπου ο Υσμινίας αφηγείται τα γεγονότα του πρώτου δείπνου στον Κρατισθένη και ΥΥ 9.13 όπου ο ίδιος διηγείται την ιστορία του στη Ροδόπη.

⁶⁴ Βλ. Meunier 1997, 323-325.

⁶⁵ Βλ. π.χ. ΥΥ 7.14.1.

⁶⁶ Βλ. Nilsson 2001, 140.

⁶⁷ Βλ. Plepelits 1989, 23-29.

⁶⁸ Βλ. ΥΥ 6.16.2.

⁶⁹ Βλ. ΥΥ 8.7.1.

⁷⁰ Βλ. ΥΥ 8.1.1 (Αιθίοπες) και ΥΥ 8.9.1-2· 8.10.3· 9.14.5· 10.14.2-3 (Έλληνες).

⁷¹ Βλ. Alexiou 1977, 35. Βλ. επίσης Jouanno 1992, 272.

⁷² Βλ. Kuch 1996, 216-218.

⁷³ Βλ. Beaton 1996, 114.

Απόλλωνα, κάτι που με τη σειρά του συμβαίνει σε μικρή χρονική απόσταση από τα Διάσια του επόμενου έτους.⁷⁴

Η αφήγηση ακολουθεί μία κυκλική πορεία, ξεκινώντας και τελειώνοντας με την άφιξη στην Αυλίκωμη περίπου την ίδια εποχή του χρόνου.⁷⁵ Χαρακτηρίζεται επίσης από επαναλήψεις σκηνών, όπως είναι τα συνεχή συμπόσια,⁷⁶ αλλά και τον παραλληλισμό γεγονότων, όπως το τελετουργικό της αποστολής του Υσμινία και αργότερα του άρχοντά του ως κηρύκων σε θρησκευτικές εορτές.⁷⁷ Τα χαρακτηριστικά αυτά αναδεικνύουν τη συμμετρία του μυθιστορήματος, πράγμα στο οποίο πιθανότατα στόχευε ο συγγραφέας.

Το μυθιστόρημα έχει ερμηνευθεί ως ένας *αφηγηματολογικός γρίφος*, ενδοκειμενικά για τον πρωταγωνιστή που ωθείται στην επίλυση του αινίγματος του έρωτα και άλλων αφηρημένων εννοιών και εξωκειμενικά του κοινού που καλείται να αποκρυπτογραφήσει τις ιδιαίτερες αναφορές και τις εικόνες που περιγράφει ο συγγραφέας.⁷⁸ Επιπρόσθετα, η δομή της αφήγησης από τον Υσμινία, με την απόκριση σε έναν συγκεκριμένο άνθρωπο, τουλάχιστον στην αρχή, θυμίζει τη σύνθεση των φιλοσοφικών πραγματειών του Πλουτάρχου.⁷⁹ Κάτω από το περίβλημα μίας ερωτικής ιστορίας ενός νεαρού ζευγαριού, επομένως, λανθάνει μία αλληγορική και δυνάμει φιλοσοφική συζήτηση σχετικά με τη φύση και τα χαρακτηριστικά του έρωτα και την αποτίμηση της αισθητικής και του ωραίου στο Βυζάντιο των Κομνηνών.

⁷⁴ Βλ. Nilsson 2000, 103.

⁷⁵ Βλ. Nilsson 2001, 241

⁷⁶ Για τα συμπόσια στο ΥΥ βλ. Jouanno 1996, 174-175 και Jouanno 2005, 25, ειδικά για την παρουσία των γυναικών σε αυτά.

⁷⁷ Βλ. Nilsson 2001, 56-74.

⁷⁸ Βλ. Roilos 2016, 468-469.

⁷⁹ Βλ. Nilsson 2001, 52-53. Βλ. επίσης Agapitos 2006, 137.

3. Η εξουσία, ο έρωτας και ο πόλεμος στη λογοτεχνία

Οι έννοιες της εξουσίας, του έρωτα και του πολέμου είναι διαρκώς παρούσες στην ιστορία της λογοτεχνίας και λειτουργούν άλλοτε ως θέματα και άλλοτε ως μοτίβα και σύμβολα.⁸⁰

Οι σχέσεις εξουσίας εκφράζονται με ποικίλους τρόπους. Η εξουσία ως θεσμός εμφανίζεται σε περιπτώσεις επιβολής της κυριαρχίας ενός μονάρχη/άρχοντα στους υποτελείς ή τους υπηρέτες του. Σε αυτές τις περιπτώσεις, η εξουσία λαμβάνει έναν κυριολεκτικό ρόλο. Οι ενδοοικογενειακές σχέσεις διέπονται και αυτές από μία εσωτερική ιεραρχία, στην κορυφή της οποίας βρίσκεται ο πατέρας. Η μητέρα φαίνεται να βρίσκεται στο αμέσως επόμενο σκαλοπάτι της βαθμίδας, η γνώμη της όμως μοιάζει να λειτουργεί απλώς συμπληρωματικά στις αποφάσεις του συζύγου. Τα τέκνα και ιδιαίτερα οι κόρες καλούνται να υπακούσουν στη γνώμη των γονέων. Η υποταγή στα θελήματα και τους νόμους των θεών αποτελεί επίσης μία ιδιότυπη μορφή εξουσίας που ασκούν οι ανώτερες δυνάμεις στους πιστούς. Τέλος, οι αλληλεπιδράσεις ανάμεσα σε ένα ερωτευμένο ζευγάρι, όπως συναντάται στο πλαίσιο ενός ερωτικού μυθιστορήματος, διέπονται και αυτές από το δίπολο εξουσιαστής - εξουσιαζόμενος, με τον άνδρα και τη γυναίκα να επωμίζονται συνήθως τους συγκεκριμένους ρόλους αντίστοιχα.

Ο έρωτας αποτελεί την κύρια συνιστώσα ενός ερωτικού μυθιστορήματος. Η παρουσία του στη λογοτεχνία είναι άλλωστε διαχρονική. Οι μυθιστορίες του 12ου αιώνα δομούνται πάνω στο ερωτικό στοιχείο και το συναίσθημα. Στο μυθιστόρημα του Μακρεμβολίτη ο έρωτας προσωποποιείται μέσα από την ενανθρώπισή του ως ενός νεαρού αλλά παντοδύναμου βασιλιά που υποδουλώνει, αν και ηθελημένα και ευχάριστα, τους «υπηκόους» του. Ο έρωτας μπορεί φαινομενικά να απελευθερώνει τα ερωτευμένα ζευγάρια από τα δεσμά της εξωτερικής εξουσίας –κάτι που συμβαίνει και

⁸⁰ Για τους όρους αυτούς στο Βυζάντιο, βλ. *ODB* 727 ('Eros'), 1611 ('War'). Πιο συγκεκριμένα, για τον έρωτα βλ. Cupane 1973/74, Beck 1984, Cupane 1987 και Mesis – Nilsson 2019. Για τον πόλεμο βλ. Haldon 2002, Koder – Stouraitis 2012 και Stouraitis 2018. Η εξουσία δεν απαντά ως μεμονωμένο λήμμα στο *ODB*, αλλά μπορούν να αναζητηθούν οι όροι *αυτοκράτωρ/βασιλεύς* (235 'Autokrator'· 264 'Basileus') και *δουλεία* (1915-1916 'Slavery'), που αποτελούν τους βασικούς άξονες της έκφρασης της εξουσίας στο μυθιστόρημα. Για τον *αυτοκράτορα* και την *αυτοκρατορική εξουσία* βλ. Ostrogorsky 1956, Ahrweiler 1975, Magdalino – Nelson 1982 και τον συλλογικό τόμο Angelov – Saxby 2013 για την εξουσία και την ανατροπή της στο Βυζάντιο. Για τη *δουλεία* βλ. Kazhdan 1985 και Rotman 2004.

στο υπό μελέτη μυθιστόρημα– καθιστά ωστόσο τους ερωτευμένους υπόδουλους σε εκείνον.⁸¹

Το ερωτικό στοιχείο είναι παρόν στη λογοτεχνία ήδη από τα πρώτα δείγματα της ελληνικής, και όχι μόνο, λογοτεχνικής παραγωγής. Παρόλο που δεν είναι βασικός άξονας, ο έρωτας είναι καταλυτικός στα ομηρικά έπη, καθώς η αρπαγή της Ελένης από τον Πάρι είναι η αφορμή του ξεσπάσματος του Τρωϊκού πολέμου, ενώ στην *Οδύσσεια* ο έρωτας εκφράζεται κυρίως μέσα από τις γυναίκες που ερωτεύονται τον ομώνυμο ήρωα. Ο έρωτας είναι, επίσης, ένα αγαπημένο θέμα της λυρικής ποίησης. Τα αρχαία μυθιστορήματα έχουν κι αυτά στον πυρήνα τους την ερωτική σχέση ενός νεαρού ζευγαριού.

Ο πόλεμος, τέλος, είναι επίσης ένα διαχρονικό θέμα της λογοτεχνίας. Η *Ιλιάδα*, είναι ενδεχομένως το κατεξοχήν παράδειγμα του πολεμικού λογοτεχνικού έργου της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, ενώ η *Οδύσσεια*, καθώς και μία πληθώρα δραμάτων, πραγματεύονται σε μεγάλο βαθμό τις συνέπειες που επισύρει ένας πόλεμος ακόμη και χρόνια μετά τη λήξη του. Για τη βυζαντινή λογοτεχνία και τέχνη, ο πόλεμος ήταν επίσης ένα σημαντικό θέμα.⁸² Η παρουσία του είναι διαρκής μέσα στο μυθιστόρημα, παρότι οι πραγματικές πολεμικές συγκρούσεις εμφανίζονται ελάχιστα μέσα στη διήγηση.

Η διαπλοκή του έρωτα και του πολέμου από την άλλη είναι ένας συνήθης τόπος της λογοτεχνίας. Αυτή η σύνδεση εμφανίζεται ήδη από την ελληνική ποίηση και την ρωμαϊκή ελεγεία, από την οποία μάλιστα έχει καθιερωθεί και ο όρος «*militia amoris*».⁸³ Ο έρωτας εμφανίζεται ως αιτία μιας εσωτερικής ‘μάχης’ στα πρόσωπα που τον υφίστανται, ενώ ακόμα και τα εμπλεκόμενα πρόσωπα, είτε είναι ένα ζευγάρι είτε κάποιοι ερωτικοί αντίζηλοι, εμφανίζονται να αντιμάχονται μεταφορικά ή και κυριολεκτικά. Ορισμένες φορές η σύνδεση του έρωτα με τον πόλεμο μπορεί να υποδεικνύει και μη συναινετικές επαφές.

Ο πόλεμος είναι άμεσα συνδεδεμένος και με την εξουσία, εφόσον ο βασικός σκοπός μιας διαμάχης είναι η επιβολή του ενός μέρους στο άλλο, επομένως στην ουσία του κατασκευάζει και ανασκευάζει τις σχέσεις εξουσίας.

Εν κατακλείδι, οι τρεις έννοιες που μελετώνται με αφορμή το έργο *τὰ καθ’ Ὑσμίνην καὶ Ὑσμινίαν* αποτελούν τον πυρήνα πολλών έργων στην ιστορία της

⁸¹ Βλ. Beaton 1996, 87.

⁸² Βλ. Maguire 1981, 24-34.

⁸³ Βλ. σχετικά Murgatroyd 1975 και Drinkwater 2013.

λογοτεχνίας. Η εξουσία, ο έρωτας και ο πόλεμος συνδέονται και ως τριάδα, αλλά και σε дуάδες (εξουσία-έρωτας, έρωτας-πόλεμος, πόλεμος-εξουσία), δημιουργώντας τις δυναμικές επάνω στις οποίες θα περιστραφεί η αφήγηση και η ποιητική ενός λογοτεχνήματος. Τα γεγονότα που εκτυλίσσονται είναι απόρροια μίας ή περισσότερων από τις έννοιες αυτής της τριάδας.

3.1. Σχέσεις εξουσίας

Το μυθιστόρημα διέπεται από διαφόρων ειδών σχέσεις εξουσίας. Το κοινό χαρακτηριστικό όλων αυτών των αλληλεπιδράσεων είναι η επιδίωξη ενός μέρους, του ισχυρού, να υποτάξει το άλλο μέρος στη θέλησή του και το λιγότερο ισχυρό μέρος να προσπαθεί να αντισταθεί ή να υποκύψει τελικά στο θέλημα αυτό. Τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της κάθε σχέσης προσδίδουν μία ξεχωριστή ταυτότητα, ενώ συχνά υπάρχει και διαπλοκή ή και εναλλαγή των σχέσεων αυτών μέσα στο έργο. Ίσως η πιο χαρακτηριστική περίπτωση σχέσης εξουσίας στο μυθιστόρημα είναι η *υποδούλωση*, μεταφορική ή κυριολεκτική, στην οποία δίνεται τόση έμφαση που τελικά καθίσταται ένα από τα βασικά θέματα του έργου.⁸⁴

Το λεξιλόγιο της εξουσίας

Η επανάληψη και η έμφαση που δίνεται σε ορισμένες λέξεις είναι ενδεικτική της σημασίας που κατέχει η εξουσία, και ειδικότερα η δουλεία, στο μυθιστόρημα. Συνολικά, η λέξη *δοῦλος* μαζί με τα παράγωγα και τα σύνθετά της, εμφανίζεται 169 φορές. Οι λέξεις *ὑπηρετώ/καθυπηρετώ* και τα παράγωγά τους εμφανίζονται 25 φορές. Επιπρόσθετα, άλλες 12 φορές εμφανίζεται σε παραλλαγές η λέξη *παιδίσκη*, η οποία αφορά στις γυναίκες υπηρέτριες. Στο σύνολό τους, το άθροισμα των λέξεων που σχετίζονται με την υποταγή φτάνει τις 206. Λέξεις που σχετίζονται με θέση και αξιώματα, όπως *τύραννος*, *βασιλεύς* και *δεσπότης*, καθώς και παράγωγά τους, απαντούν 150 φορές (15 για το *τύραννος*, 38 για το *βασιλεύς* και 97 για το *δεσπότης* αντίστοιχα). Στον αντίποδα, οι λέξεις που σχετίζονται με την *ἐλευθερία* εμφανίζονται 48 φορές.

Για να αντιληφθούμε την έμφαση που δίνεται στη δουλεία αλλά και στις θέσεις εξουσίας, μπορούμε να αντιπαραβάλουμε τις αναφορές σε αριθμούς με τα *κατὰ Λευκίππην και Κλειτοφώντα*, όπου τα σύνθετα της λέξης *δοῦλος* εμφανίζονται μόνο 33 φορές, μία φορά η λέξη *ὑπηρετήσεν*, 8 φορές τα παράγωγα του *βασιλεύω*, 8 του *τύραννος* και 45 του *δεσπότης*. Αντίστοιχα, τα παράγωγα της λέξης *ἐλευθερία* εμφανίζονται 20 φορές.

⁸⁴ Βλ. και Nilsson 2001, 111-123.

Η διαφορά είναι ακόμη μεγαλύτερη αν συγκρίνουμε το έργο του Μακρεμβολίτη με τα άλλα δύο ερωτικά μυθιστορήματα του 12ου αιώνα που σώζονται ολόκληρα. Στη *Ροδάνθη και τον Δοσικλή* του Προδρόμου τα παράγωγα της λέξης *δοῦλος* εμφανίζονται μόλις 35 φορές, του *ὑπηρετώ* 6, του *βασιλεύω* 26, του *τύραννος* 16, του *δεσπότης* 49 και της *ἐλευθερίας* 13. Στη *Δροσίλλα και τον Χαρικλή* του Ευγενειανού, οι αντίστοιχοι αριθμοί είναι 20 (*δοῦλος*), 3 (*ὑπηρετώ*), 0 (*βασιλεύω*), 12 (*τύραννος*), 9 (*δεσπότης*), και 11 (*ἐλευθερία*). Στο αποσπασματικά σωζόμενο έργο του Μανασσή, αν και τίποτα δεν είναι απολύτως ενδεικτικό λόγω της μορφής που παραδίδεται, οι αντιστοιχίες είναι: 7 (*δοῦλος*), 2 (*ὑπηρετώ*), 5 (*βασιλεύω*), 6 (*τύραννος*), 3 (*δεσπότης*) και 0 (*ἐλευθερία*).

Ο Μακρεμβολίτης αντίθετα ενσωματώνει πλήθος παραγώγων και συνθέτων στο κείμενό του. Είναι χαρακτηριστική η χρήση του τύπου *δουλογραφέω*, ένα ρήμα που προκύπτει από την παράφραση του ρήματος *πολιτογραφέω*.⁸⁵ Με μία νότα ειρωνείας, επομένως, ο Μακρεμβολίτης δηλώνει έξυπνα πως στο βασίλειο του έρωτα, κανείς δεν είναι αυτόβουλος πολίτης, αλλά όλοι είναι υποτελείς του νεαρού βασιλιά. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί και το παράγωγο *δουλογραφεῖον*, ένα ουσιαστικό που δεν εντοπίζεται σε κανέναν άλλο συγγραφέα.⁸⁶

Η *όμοδουλεία* (= «*η από κοινού δουλεία*») ως όρος είναι επίσης μία λιγότερο συνήθης έννοια, η οποία απαντά σε τραγωδίες. Και σε αυτή την περίπτωση, ο Μακρεμβολίτης επιλέγει συχνά το ουσιαστικό (*όμοδούλος*) αλλά το μετατρέπει και σε επίρρημα (*όμοδούλως*), το οποίο επίσης δεν φαίνεται να έχει χρησιμοποιηθεί από άλλους συγγραφείς.⁸⁷ Παράλληλα, χρησιμοποιεί τον όρο και σε ένα ερωτικό πλαίσιο. Η κοινή τύχη του ερωτευμένου ζευγαριού φανερώνεται όχι μόνο από τη δεινή κατάσταση στη οποία έχουν περιέλθει και οι δύο, αλλά και από τα καθήκοντα που αναλαμβάνουν στην υπηρεσία τους, κάτι που σύμφωνα με τον Υσμινία σχετίζεται και με τον άρρηκτο δεσμό που ενώνει τους δύο ερωτευμένους.⁸⁸

Η έμφαση που δίνεται στη *δουλεία* στο μυθιστόρημα υπογραμμίζεται και από τη χρήση περίτεχνων σχημάτων λόγου στις αναφορές της. Οι παρονομασίες, οι οποίες συνοδεύονται από επαναλήψεις, και το ετυμολογικό σχήμα ανήκουν στους τρόπους

⁸⁵ Το ρήμα *δουλογραφέω*, -ῶ απαντά στον Νικηφόρο Βασιλάκη, στον Θεόδωρο Πρόδρομο και σε άλλους (βλ. Nilsson 2001, 112 υποσημ. 238). Βλ. επίσης LBG 18172 (= «*εγγράφω κάποιον ως δούλο/κάνω κάποιον δούλο*»)

⁸⁶ Βλ. LBG 18171.

⁸⁷ Βλ. LBG 49723. Συνολικά, απαντάει 9 φορές στο κείμενο.

⁸⁸ Βλ. ΥΥ 10.7.3.

αυτούς.⁸⁹ Το τριαδικό σχήμα είναι επίσης ένας τρόπος απόδοσης, και μάλιστα σε αυτήν την περίπτωση χρησιμοποιείται το επίθετο *τρίδουλος*, το οποίο σε δύο περιπτώσεις συνοδεύεται και από την επεξήγησή του.⁹⁰

Άρχοντες και δούλοι. Οι εναλλαγές των σχέσεων εξουσίας.

Το μυθιστόρημα του Μακρεμβολίτη βασίζεται σε έναν μεγάλο βαθμό και στην κοινωνική θέση των ηρώων και στις αλλαγές στις οποίες κάποιιοι υποβάλλονται.⁹¹ Η σχετικά απλή μετάβαση από την κυρίαρχη θέση στη δουλεία μπορεί να ερμηνευθεί και ως ένα χαρακτηριστικό που παραπέμπει στο αρχαιοπρεπές κλίμα της μυθιστορίας.⁹²

Στην πραγματικότητα, την άρχουσα τάξη εκπροσωπούν οι οικογένειες των πρωταγωνιστών και των προσωρινών κυρίων τους. Στο μεταφυσικό επίπεδο, η εξουσία ανήκει στους θεούς. Την κατώτερη τάξη εκπροσωπούν οι δούλοι και οι αιχμάλωτοι, οι οποίοι είναι παρόντες από την αρχή του μυθιστορήματος, τους δίνεται ωστόσο περισσότερη εστίαση από τη στιγμή που το πρωταγωνιστικό ζευγάρι υφίσταται αυτήν την κατάσταση.

Παρά την πληθώρα αναφορών σε λέξεις που σχετίζονται με καθεστώτα εξουσίας, μέσα στο μυθιστόρημα δεν εμφανίζονται πρόσωπα τα οποία κατέχουν μία επίσημη θέση στην κοινωνική και πολιτική ιεραρχία, όπως για παράδειγμα ένας επίσημος άρχοντας μίας πόλης. Στο όγδοο κεφάλαιο γίνεται μία στιγμιαία αναφορά στον στρατηγό της Δαφνήπολης, ο οποίος τελεί μαζί με τον στρατό θρίαμβο με τους αιχμαλώτους, αλλά καμία επιπλέον πληροφορία δεν δίνεται για εκείνον ως μονάδα.⁹³ Οι μόνοι χαρακτήρες που δηλώνεται ότι έχουν ένα είδος εξουσίας στα χέρια τους είναι: α) ο θεός Έρωτας, ο οποίος εξουσιάζει την πλάση κατά κύριο λόγο μεταφορικά και σε ένα υπερβατικό επίπεδο, β) ο κυβερνήτης του πλοίου με το οποίο ταξιδεύουν οι πρωταγωνιστές, αλλά στην περίπτωση αυτή η αρχηγική του θέση προκύπτει ουσιαστικά από το επάγγελμά του, και τέλος γ) ο ιερέας του Απόλλωνα, ο οποίος εκτελεί ένα λειτούργημα αλλά όπως φαίνεται δεν μπορεί να επιβάλει κάτι πέρα από

⁸⁹ Βλ. λ.χ. ΥΥ 3.10.5: «Οὕτως ἐγὼ δουλογραφοῦμαι τῷ Ἐρωτι καινὴν τινα δούλωσιν καὶ ἦν οὐδεὶς οὐδέπω δεδούλωται».

⁹⁰ Βλ. ΥΥ 8.10.3 και ΥΥ 9.7.1. Βλ. επίσης Nilsson 2001, 117-118.

⁹¹ Για τη σύγκριση με τις αρχαίες μυθιστορίες, βλ. Billaut 1996, 122.

⁹² Βλ. Meunier 1997, 209 και Jouanno 2005, 20.

⁹³ Βλ. ΥΥ 8.9.3.

τη διακήρυξη του δέοντος και την απειλή μέσω της παραίτησής του.⁹⁴ Οι διάφορες οικογένειες που εμφανίζονται στο μυθιστόρημα, αυτές των δύο πρωταγωνιστών και εκείνες στις οποίες γίνονται δούλοι, έχουν τα χαρακτηριστικά των ανώτερων τάξεων παρόλο που σε καμία ωστόσο δεν δίνονται τίτλοι ή αξιώματα.

Οι πρωταγωνιστές, αρχικά, ανήκουν προφανώς στην ανώτερη κοινωνική τάξη.⁹⁵ Αν και πουθενά δεν αναφέρονται τίτλοι και αξιώματα για τα μέλη των δύο οικογενειών, η πολυτέλεια των οίκων και των συμποσίων τους προδίδουν την ευμάρειά τους. Ο ίδιος ο Υσμινίας, μάλιστα, αναφέρει πως ο κλήρος για την ανάδειξη του κήρυκα των Διασίων διακυβεύεται ανάμεσα στους άγαμους πούχοντες της πόλης του, επομένως ανήκει και ο ίδιος σε αυτήν την τάξη.⁹⁶ Και η μητέρα του Υσμινία, η Διάντεια, υπαινίσσεται τη θέση εξουσίας του, πιθανώς στο πλαίσιο του οίκου τους πάνω στα αγαθά και τους δικούς τους δούλους όταν στον θρήνο της τον αποκαλεί «δεσπότη πολλῶν».⁹⁷

Η φυσιογνωμία και η συμπεριφορά των αρχόντων προς τους δούλους τους δεν είναι ομοιογενείς. Από τις οικογένειες των πρωταγωνιστών δεν μπορούν να διακριθούν συγκεκριμένες αντιδράσεις που αποκαλύπτουν τις πιο ιδιαίτερες αποχρώσεις της συμπεριφοράς των κυρίων απέναντι στους υποτελείς τους. Περισσότερες πληροφορίες αντλούνται από τις αντιδράσεις των δεσποτών των πρωταγωνιστών.

Οι κύριοι του Υσμινία παρουσιάζονται ως ένα δίπολο «καλού» και «κακού» άρχοντα, το οποίο εναλλάσσεται, καθώς στην αρχή η κυρία εμφανίζεται ως συμπονετική και ο κύριος ως αυταρχικός, ενώ στην πορεία εκείνη αποδεικνύεται ωφελιμίστρια και εκδικητική και εκείνος συνετός.⁹⁸ Παράλληλα, μέσα από τη σύντομη συζήτησή τους για το αν πρέπει ο Υσμινίας να ακολουθήσει τον κύριό του στην αποστολή στην Αρτύκωμη, διακρίνουμε και μία γνώμη σχετικά με τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ δούλων και αρχόντων.⁹⁹ Η γυναίκα υποστηρίζει πως ο Υσμινίας δεν πρέπει να ακολουθήσει τον σύζυγό της γιατί, όπως όλοι οι δούλοι, δε θέλει το καλό του και θα μπορούσε να είναι επικίνδυνος για εκείνον. Ο άνδρας από

⁹⁴ Η εξουσία που ασκεί ο ιερέας μπορεί ενδεχομένως να παραλληλιστεί με την εξουσία ενός επισκόπου, βλ. και Meunier 1997, 287-288.

⁹⁵ Βλ. Meunier 1997, 105.

⁹⁶ Βλ. ΥΥ 1.1.2.

⁹⁷ Βλ. ΥΥ 10.12.

⁹⁸ Βλ. Nilsson 2001, 164.

⁹⁹ Βλ. ΥΥ 8.20.2-21.3.

την άλλη, χρησιμοποιώντας στίχους από τη Μήδεια,¹⁰⁰ της απαντά πως οι πιστοί δούλοι λυπούνται με τη δυστυχία των αφεντών τους. Πιστεύει ότι η εμπειρία του Υσμινία στο λειτούργημα του κήρυκα μπορεί να του φανεί χρήσιμη και αναγνωρίζει το γεγονός ότι και εκείνος ήταν κάποτε άρχοντας σαν τους ίδιους και βρίσκεται σε αυτήν τη θέση λόγω της δυσμενούς του τύχης.

Η Ροδόπη, με τη σειρά της, εμφανίζεται φιλικά διακείμενη προς τη θεραπαινίδα της Υσμίνης, ακόμη και αν το κάνει για προσωπικό της όφελος επειδή πιστεύει πως ο Υσμινίας είναι αδελφός της. Στο τέλος διαφωνεί με τον χρησμό του ιερού, όπως και οι υπόλοιποι άρχοντες, και συντάσσεται με την άποψη πως οι δούλοι που αποκτήθηκαν μέσα από τον πόλεμο πρέπει να μένουν στην ιδιοκτησία των αρχόντων τους.

Η προβληματική γύρω από τη δουλεία στο Βυζάντιο, και ιδιαίτερα κατά τον 12ο αιώνα, ήταν μία υπαρκτή συζήτηση.¹⁰¹ Λόγιοι, όπως ο Ευστάθιος Θεσσαλονίκης, έμοιαζαν να τρέφουν αρκετό ενδιαφέρον για το θέμα της δουλείας και να συμπλέουν με τον Μανουήλ Α΄ όσον αφορά την διαχείριση του ζητήματος, καθώς ο αυτοκράτορας έλαβε σημαντικά μέτρα για την απαλοιφή της.¹⁰²

Η δουλεία, και πιο συγκεκριμένα η κοινή δουλεία στην οποία οι δύο πρωταγωνιστές υποβάλλονται μεταφορικά και κυριολεκτικά, είναι ένα επαναλαμβανόμενο στοιχείο του μυθιστορήματος. Εξαιρώντας προς το παρόν την παρουσία των παρασκηνιακών υπηρετών, η έννοια της δουλείας βρίσκεται σε άμεση σχέση με τους πρωταγωνιστές ήδη από το δεύτερο κεφάλαιο.

Αρχικά, η υποδούλωση εμφανίζεται ως έννοια στην *έκφραση* του Έρωτα στον κήπο του Σωσθένη και στη συζήτηση που αναπτύσσεται μεταξύ του Υσμινία και του Κρατισθένη με αφορμή τη τοιχογραφία.¹⁰³ Ο έρωτας εμφανίζεται να υποδουλώνει όλα τα έμβια όντα, τους ανθρώπους, τα ζώα, αλλά ακόμα και τον ίδιο τον χρόνο. Η εικόνα που προβάλλεται στην τοιχογραφία θέτει το κατάλληλο οπτικό ερέθισμα για να οραματιστεί ο Υσμινίας τη δική του υποδούλωση στον Έρωτα, κάτι που εντείνεται ακόμη περισσότερο από την παντοδυναμία που παρουσιάζει η μορφή του. Σε αυτή την περίπτωση, η *έκφραση* συμβάλλει ουσιαστικά στην εξέλιξη της πλοκής και δεν αποτελεί απλά μία αισθητική παρέμβαση που επιβραδύνει την αφήγηση.

¹⁰⁰ Βλ. Eur. Med., 54-55. Βλ. επίσης Gigante 1960, 178.

¹⁰¹ Βλ. Kazhdan – Franklin 1984, 164-167, με αφορμή τον Ευστάθιο Θεσσαλονίκης. Βλ. επίσης Kazhdan 1985, 220-223.

¹⁰² Ευσταθίου Θεσσαλονίκης, επ. 27 <Τῷ ἱερῷ ἐκδικεῖω> (έκδ. Κολονου 2006, 79-80).

¹⁰³ Βλ. ΥΥ 2.9.1-10.4. Βλ. επίσης Taxidis 2021, 106-107.

Οι ήρωες περιέρχονται σε κατάσταση πνευματικής δουλείας στο πρώτο όνειρο του Υσμινία, όπου γίνεται και ο ίδιος δούλος του Έρωτα, όπως είναι ήδη και η Υσμίνη.¹⁰⁴ Αυτό που πρωτίστως παρατηρεί ο Υσμινίας στο όνειρό του είναι ο χορός των δούλων που είχε δει και στη τοιχογραφία, με τα χαρακτηριστικά των υπηρετών: αναμμένη δάδα στο δεξί χέρι και το αριστερό επάνω στο στήθος. Ο βασιλιάς Έρωτας απευθύνεται στον Υσμινία αποκαλώντας τον μεταξύ άλλων *δυνάστη* και *ελεύθερο*.¹⁰⁵ Πράγματι μέχρι εκείνη τη στιγμή ο πρωταγωνιστής ήταν απόλυτα ελεύθερος, σωματικά και πνευματικά.¹⁰⁶ Η Υσμίνη υπόσχεται στον Έρωτα ότι θα εγγράψει τον Υσμινία στον κύκλο των υπηρετών του, προκειμένου να τον εξευμενίσει, κάτι που ο βασιλιάς επιτρέπει και γι' αυτό ο Υσμινίας γίνεται δεκτός ως δούλος στο βασίλειο του έρωτα με επευφημίες.

Από το περιστατικό αυτό και εξής ο Υσμινίας αυτοπροσδιορίζεται συχνά ως δούλος του έρωτα και, μέσω αυτού, της Υσμίνης.¹⁰⁷ Παρόμοια, και η Υσμίνη αναφέρεται ως υπόδουλη του Έρωτα για τον Υσμινία.¹⁰⁸ Μόνο μία φορά η σχέση εξουσίας ανάμεσα στον Έρωτα και τον Υσμινία φαίνεται να ανατρέπεται, όταν ο Κρατισθένης αναφέρει ενθαρρυντικά στον φίλο του ότι ο Υσμινίας έχει ως υπηρέτη του τον Έρωτα στη σχέση του με την κοπέλα.¹⁰⁹ Σε αυτήν την περίπτωση, ωστόσο, η λέξη *υπηρέτης* δηλώνει περισσότερο τον αρωγό και λιγότερο τον υπόδουλο.

Από το όγδοο έως το δέκατο κεφάλαιο, το πρωταγωνιστικό ζευγάρι περιέρχεται στη θέση των δούλων κυριολεκτικά. Ο Υσμινίας γίνεται αρχικά αιχμάλωτος πολέμου σε Αιθίοπες πειρατές και έπειτα περνάει στα χέρια των Ελλήνων, όπου πωλείται ως σκλάβος.¹¹⁰ Οικτίρει τη δεινότητα της θέσης του και θρηνεί για τη χαμένη του ευτυχία και ελευθερία. Παρά τις διαρκείς αναφορές του στην κατάστασή του, οι υπηρεσίες με τις οποίες είναι επιφορτισμένος δεν αναλύονται εκτενώς.¹¹¹ Η μόνη υπηρεσία του που δηλώνεται καθαρά είναι αυτή του οινοχόου στο

¹⁰⁴ Βλ. ΥΥ 3.1.1-6.

¹⁰⁵ Βλ. ΥΥ 3.1.3.

¹⁰⁶ Βλ. Nilsson 2001, 112.

¹⁰⁷ Βλ. ΥΥ 3.8.2-3· 3.10.3· 3.10.5· 5.18.1· 5.20.2· 7.7.3· 7.9.3· 7.11.5· 7.18.3· 7.19.1· 8.10.3· 8.13.2· 9.7.1· 9.16.2· 9.17.1· 9.22.1· 11.5.4· 11.20.1.

¹⁰⁸ Βλ. ΥΥ 3.8.2.

¹⁰⁹ Βλ. ΥΥ 3.3.3.

¹¹⁰ Βλ. ΥΥ 8.1.1-9.1 (πειρατές)· 8.9.2-3· 8.11.1 κ.ε.

¹¹¹ Βλ. ΥΥ 8.15.2-3· 9.4.3· 9.7.1· 9.11.3· 9.16.1· 10.4.1· 10.4.3· 10.9.2-3.

δείπνο που παραθέτει ο κύριός του στη Δαφνήπολη για τον Σώστρατο, μία υπηρεσία που μοιράζεται με την Υσμίνη.¹¹²

Παρόμοια είναι και η θέση της Υσμίνης, η οποία υποφέρει και αυτή τα δεινά της δουλείας.¹¹³ Σε αντίθεση με τον Υσμινία, ωστόσο, μαθαίνουμε για ορισμένες από τις υπηρεσίες που εκτελεί, όπως η βοήθεια που παρέχει στη Ροδόπη στο ποδόλουτρο του κήρυκα, τον ρόλο της ως μεσολαβήτριας της κυρίας της και ως οινοχόου της Ροδόπης.¹¹⁴

Η υπηρεσία του ποδόλουτρου που παρέχεται στους κήρυκες φέρει και αυτή τα χαρακτηριστικά μιας σχέσης εξουσίας, αλλά μπορεί να έχει και θρησκευτικές προεκτάσεις που παραπέμπουν στην ταπείνωση που συναντάται στον χριστιανικό κόσμο. Με αυτό το δεδομένο, το περιστατικό του ποδόλουτρου που εκτυλίσσεται ανάμεσα στην Υσμίνη και τον Υσμινία, μπορεί να ερμηνευθεί και ως προεικόνιση της υποδούλωσης και των παθών τους κατ' αναλογία με το πλύσιμο των ποδιών των μαθητών από τον Χριστό.¹¹⁵

Η εναλλαγή πραγματικής και πνευματικής δουλείας είναι ένα μοτίβο που τονίζεται ιδιαίτερα στο δέκατο κεφάλαιο του μυθιστορήματος. Το συμπόσιο που παραθέτει ο αφέντης του Υσμινία για τον Σώστρατο και τη Ροδόπη λειτουργεί ως αντικατοπτρισμός των συμποσίων των πρώτων κεφαλαίων, με τα ερωτικά παιχνίδια που εκτυλίσσονται με την κύλικα και τα κρυφά αγγίγματα της κυρίας του Υσμινία και της Ροδόπης μέσω της Υσμίνης.¹¹⁶ Σε όλο το απόσπασμα κυριαρχούν όροι που παραπέμπουν σε δουλεία και εναλλάσσονται μεταξύ των ηρώων που είναι κυριολεκτικά υπόδουλοι (Υσμίνη, Υσμινίας) και των ηρώων που είναι, μεταφορικά, δούλοι του έρωτα (κυρία του Υσμινία, Ροδόπη). Οι αντιθέσεις, οι επαναλήψεις και οι εναλλαγές προσδίδουν έμφαση και εντείνουν τη ρητορικότητα του κειμένου.¹¹⁷ Η αντιστροφή των ρόλων ανάμεσα σε υποτελείς και εξουσιαστές δημιουργεί ένα παιχνίδι λέξεων και εν τέλει έναν γρίφο που ο αναγνώστης/ακροατής καλείται να αποσαφηνίσει ποιος τελικά είναι πραγματικά υπόδουλος και ποιος ελεύθερος.

Παρόμοια είναι και η ενότητα στην οποία η Υσμίνη παρακαλεί τον αγαπημένο της να προσποιηθεί πως ανταποκρίνεται στα συναισθήματα της κυρίας

¹¹² Βλ. ΥΥ 10.7.2-3.

¹¹³ Βλ. ΥΥ 9.9.3· 11.16.2

¹¹⁴ Βλ. ΥΥ 9.15.3· 9.16.2· 9.16.5· 9.17.2-18.1· 9.19.1· 9.22.5· 10.7.2-3· 10.9.1.

¹¹⁵ Βλ. Burton 1998, 211.

¹¹⁶ Βλ. ΥΥ 10.8.1-3.

¹¹⁷ Βλ. λ.χ. ΥΥ 10.8.3: «ἡ Ροδόπη συνένευε, καὶ τῇ δούλῃ παίζειν ἐπένευε καὶ οἷον διὰ ταύτης ἐδόκει παίζειν αὐτῇ· πρὸς ἃ δὴ βλέπων αὐτὸς τὴν Ροδόπην μᾶλλον δούλην εἶχον Υσμίνης».

της, ώστε να εξασφαλιστεί η ελευθερία τους.¹¹⁸ Το απόσπασμα δομείται επάνω στην αντίθεση της δουλείας και της ελευθερίας με μία ακόμη παράμετρο: η δουλεία μαζί με την πίστη στον πραγματικό έρωτα και η ελευθερία με την απάρνησή του. Η συνεχής χρήση των αντιθέσεων ως σχήμα λόγου σε αυτό το σημείο τονίζει ακόμη περισσότερο την αμφιταλάντευση των ηρώων.¹¹⁹

Ο Υσμινίας μοιάζει λιγότερο πρόθυμος να ακολουθήσει το σχέδιο που του προτείνει ψύχραιμα η Υσμίνη, η οποία μάλιστα αναρωτιέται αν η απροθυμία του αυτή είναι προσποιητή.¹²⁰ Και η ίδια εκφράζει τον φόβο μήπως ο αγαπημένος της την εγκαταλείψει για την ελεύθερη Ροδόπη, όμως εκείνος την καθησυχάζει. Η βοήθεια της κυρίας της υποδουλωμένης πρωταγωνίστριας στην απελευθέρωση του ζευγαριού με αντάλλαγμα τον έρωτα του πρωταγωνιστή εμφανίζεται και στον Αχιλλέα Τάτιο, όμως στον Μακρεμβολίτη το ζήτημα επιλύεται προτού γίνει πιο περίπλοκο.¹²¹ Ωστόσο, το δίλημμα της επιλογής ανάμεσα στον έρωτα και την ελευθερία το οποίο διατρέχει με τον έναν ή τον άλλον τρόπο σχεδόν όλο το μυθιστόρημα κορυφώνεται μέσα από την πρόταση της Ροδόπης.

Οι ανώνυμοι δούλοι και ο ρόλος τους

Εκτός από το πρωταγωνιστικό ζευγάρι που περιέρχεται προσωρινά στην κατάσταση της δουλείας, ένα ανώνυμο πλήθος δούλων είναι χαμηλόφωνα παρόν σχεδόν σε όλο το μυθιστόρημα. Η λειτουργία τους είναι κυρίως παρασκευαστική, καθώς εκτελούν βοηθητικές εργασίες και επισφραγίζουν με την παρουσία τους την άρχουσα τάξη των ηρώων στους οποίους είναι υποτελείς.¹²² Ωστόσο, ορισμένες φορές κάποιοι δούλοι επιτυγχάνουν την αποτροπή ή την πυροδότηση γεγονότων ή και τη μεταφορά πληροφοριών καθορίζοντας με τον τρόπο αυτό την έκβαση της ιστορίας.¹²³

Η πρώτη αναφορά σε δούλους γίνεται ήδη στο πρώτο κεφάλαιο του μυθιστορήματος, όπου ο Υσμινίας περιγράφει τις βοηθητικές εργασίες των θεραπεινίδων στο έργο της Υσμίνης στο λουτρό των ποδιών που εφαρμόζει βάσει της

¹¹⁸ Βλ. ΥΥ 9.19.1.

¹¹⁹ Βλ. λ.χ. ΥΥ 9.16.4: «μη τήν ἐλευθερίαν μεταδιώκων τῷ τῆς ἐλευθέρας Ροδόπης ἔρωτι δουλωθῆς» και ΥΥ 9.17.1: «καὶ δοῦλος σὺν Υσμίνῃ θανεῖν εὐξαιμην ἢ μετὰ Ροδόπης ἐλεύθερος ἀθανατίζεσθαι».

¹²⁰ Βλ. ΥΥ 10.1.1.

¹²¹ Βλ. Nilsson 2001, 259.

¹²² Για τον παραλληλισμό με την αρχαία ελληνική τραγωδία, βλ. Υοοη 2012, 10-13.

¹²³ Βλ. EGT, 1239-1241. Πρβλ. και Υοοη 2012, 10 υποσημ. 5 και 21-22 όσον αφορά τους υπηρέτες-έξαγγέλους.

φιλοξενίας που παρέχεται στους κήρυκες.¹²⁴ Οι τρεις υπηρέτριες που βοηθούν την Υσμίνη κουβαλούν τα αντικείμενα που χρειάζονται για το έργο της κυρίας τους: νερό σε ένα δοχείο, μία ασημένια λεκάνη και, τέλος, λινή πετσέτα για το σκούπισμα. Έπειτα τοποθετούν τα αντικείμενα, για να αρχίσει η Υσμίνη το ποδόλουτρο και όταν ολοκληρώσει την περιποίηση, φεύγουν μαζί της. Αυτή είναι μία περίπτωση που ο ρόλος τους είναι εντελώς παρασκηνιακός. Το ενδιαφέρον είναι πως η κυρία τους εκτελεί μία πιο δύσκολη εργασία από τις ίδιες σε αυτήν τη σκηνή, όμως ταυτόχρονα και μία εργασία που είναι ιδιαίτερος τιμητική.

Ένας πιο κομβικός ρόλος των υπηρετών αποτυπώνεται στο τέταρτο κεφάλαιο, όπου σε δύο περιπτώσεις η ξαφνική εμφάνιση των δούλων αναγκάζει το ζευγάρι να χωριστεί.¹²⁵ Στην πρώτη περίπτωση ο Υσμινίας φεύγει φοβισμένος μην προλαβαίνοντας καν να κατανοήσει την πηγή του ήχου. Αργότερα, ο Κρατισθένης του εξηγεί γελώντας πως αυτό που φοβήθηκε ήταν τα βήματα μίας δούλης, ένα ευτελές φόβητρο που του στέρησε την αγαπημένη του. Στη δεύτερη περίπτωση, η παρουσία κάποιου ατόμου –πιθανότατα δούλου, καθώς δεν κατονομάζεται– αναγκάζει το ζευγάρι να χωριστεί ξανά, όμως αυτήν τη φορά φαίνεται να αποτρέπει μια συνέντευξη χωρίς τη συγκατάθεση της Υσμίνης. Η μικρή επέμβαση του ανώνυμου προσώπου αποτρέπει ενδεχομένως έναν πιθανό βιασμό και όλα τα δεινά που ίσως αντιμετώπιζε αργότερα η Υσμίνη σε περίπτωση που είχε υποκύψει.

Η διαμεσολάβηση μίας δούλης είναι, επίσης, η αιτία που η Υσμίνη μαθαίνει για τον οϊωνό στον βωμό του Δία στην Ευρύκωμη, ο οποίος θεωρήθηκε δυσάρεστος τόσο για την ίδια όσο και για τον επικείμενο γάμο της.¹²⁶ Η πληροφόρηση της Υσμίνης για το γεγονός με αυτόν τον τρόπο εξυπηρετεί την οικονομία του έργου, καθώς συμβάλλει στην επιτάχυνση της αφήγησης χωρίς την ανάγκη εξιστόρησης των συμβάντων στην κοπέλα, άρα και την επανάληψή τους μέσα στο κείμενο.

Η επόμενη εμφάνιση δούλων επέρχεται μαζί με τη δουλεία του Υσμινία. Ο νεαρός περιγράφει τις πρώτες του ημέρες σε αυτό το καθεστώς και αναφέρει τις κακουχίες που υφίσταται μαζί με τους υπόλοιπους σκλάβους στα χέρια των βαρβάρων. Αρχικά, επισημαίνεται η διαδικασία της κωπηλασίας στο καράβι.¹²⁷ Αν και δεν αναφέρονται στο απόσπασμα, μπορούμε να υποθέσουμε πως υπήρχαν και

¹²⁴ Βλ. ΥΥ 1.12.1-4.

¹²⁵ Βλ. ΥΥ 4.4.1-2· 4.23.3.

¹²⁶ Βλ. ΥΥ 6.11.4.

¹²⁷ Βλ. ΥΥ 8.1.2.

άλλοι σκλάβοι εκτός από τον πρωταγωνιστή. Έπειτα, όπως και οι υπόλοιποι δούλοι, είναι επιφορτισμένοι με την προετοιμασία των δείπνων.¹²⁸ Η παρουσία των σκλάβων και η συλλογική τους δράση τονίζεται ιδιαίτερα στην περιγραφή της σκέψης τους για φυγή από το πλοίο ή εξέγερση.¹²⁹ Οι επιδιώξεις τους δεν υλοποιούνται, καθώς αλλάζουν κυριάρχους και περνάνε από τη σκλαβιά σε βαρβάρους στη σκλαβιά σε Έλληνες.¹³⁰ Μέσα από αυτό το απόσπασμα συμπεραίνεται πως και οι υπόλοιποι αιχμάλωτοι είναι ελληνικής καταγωγής, όπως και ο πρωταγωνιστής.

Στο επόμενο κεφάλαιο ο αναγνώστης έχει την ευκαιρία να παρακολουθήσει περισσότερες σκηνές με την δράση δούλων στο παρασκήνιο λόγω της δουλείας των πρωταγωνιστών. Οι δούλες της Ροδόπης που την βοηθούν στο να εκτελέσει το καθήκον της για το ποδόλουτρο του κήρυκα εμφανίζονται να κουβαλούν τα ίδια σύνεργα, όπως στο περιστατικό ανάμεσα στους δύο πρωταγωνιστές στο πρώτο κεφάλαιο.¹³¹ Οι θερααινίδες είναι πάλι παρούσες αργότερα στο ίδιο κεφάλαιο και βοηθούν τη Ροδόπη να μεταφέρει τον Υσμινία, όταν εκείνος λιποθυμά εξαιτίας της συναισθηματικής φόρτισης.¹³² Όπως και στην περίπτωση του πρώτου ποδόλουτρου, η παρουσία τους είναι παρασκηνακή και δε συμβάλλει στην εξέλιξη της αφήγησης.

Μία ακόμη πολύ σημαντική παρέμβαση δούλης εντοπίζεται επίσης στο ένατο κεφάλαιο του μυθιστορήματος, όπου μία θερααινίδα παραδίδει στον Υσμινία το γράμμα της Υσμίνης, όπου του αποκαλύπτει την ταυτότητά της.¹³³ Η ενέργεια της δούλης βάζει τέλος στην αμφιταλάντευση του Υσμινία –και των αναγνωστών– για το αν η κοπέλα που μοιάζει με την Υσμίνη είναι όντως εκείνη και βοηθάει έμπρακτα στην αναγνώριση του ζευγαριού. Παράλληλα, είναι η μόνη δούλη για την οποία είναι γνωστά κάποια στοιχεία. Μέσα από τα λεγόμενά της διακρίνεται μια φιλική σχέση με την Υσμίνη, καθώς δέχεται αφενός την αποστολή που της έχει ζητηθεί, γνωρίζει το πραγματικό της όνομα, αν υποθεθεί βέβαια πως της άλλαξαν το όνομα κατά την αιχμαλωσία της όπως στην περίπτωση του Υσμινία, και τέλος γνωρίζει για την σχέση της με τον νεαρό. Παρόλο που δεν φαίνεται να υπάρχει κάποια αλληλεπίδρασή της με την Υσμίνη, είναι σχεδόν σαφές ότι δεδομένων των συνθηκών λειτουργεί ως έμπιστή

¹²⁸ Βλ. ΥΥ 8.1.3.

¹²⁹ Βλ. ΥΥ 8.9.1.

¹³⁰ Βλ. ΥΥ 8.9.2.

¹³¹ Βλ. ΥΥ 9.5.1.

¹³² Βλ. ΥΥ 9.14.1.

¹³³ Βλ. ΥΥ 9.8.4.

της και ενδεχομένως ως φίλη της.¹³⁴ Είναι, τέλος, η μόνη θεραπεινίδα που βοηθά συνειδητά στην εξέλιξη της πλοκής, καθώς στις περισσότερες περιπτώσεις οι παρεμβάσεις είναι τυχαίες.

Η τελευταία παρέμβαση δούλου εμφανίζεται στο δέκατο κεφάλαιο και αποτρέπει ακόμη μία ερωτική παρενόχληση, προερχόμενη από την γυναίκα του δεσπότη του Υσμινία προς τον ίδιο τον νεαρό.¹³⁵ Η αναγγελία πως ο δεσπότης καταφθάνει βάζει τέλος στην αμφίρροπη μάχη ανάμεσα στον δούλο Υσμινία και την δέσποινά του και έτσι η σωφροσύνη του ήρωα μένει ανέπαφη. Το περιστατικό θυμίζει τη δεύτερη παρέμβαση δούλου στο τέταρτο κεφάλαιο, εκεί όπου ο Υσμινίας δυσανασχέτησε για την κακή του τύχη να χωριστεί από την αγαπημένη του, ενώ σε αυτήν την περίπτωση η παρέμβαση τον γλίτωσε από τα χέρια της *οίστηρηλατουμένης* συζύγου του κυρίου του.

Σε αντίθεση με την *Λευκίππη* του Τάτιου όπου ο πιστός δούλος του Κλειτοφώντα, Σάτυρος, κατέχει έναν μεγαλύτερο ρόλο, είναι επώνυμος και λειτουργεί περισσότερο ως φίλος του πρωταγωνιστή,¹³⁶ κανένας από τους δούλους του Μακρεμβολίτη δεν έχει τόσο αισθητή παρουσία, ούτε καν ένα όνομα. Όλοι οι δούλοι λειτουργούν βοηθητικά και αξιοποιούνται ευκαιριακά.

Με βάση τα παραπάνω, συμπεραίνεται πως ο Μακρεμβολίτης χρησιμοποιεί τους ανώνυμους δούλους κυρίως *μοτιβολογικά*, για την διακοπή γεγονότων και για να προωθηθεί ή να επιβραδυνθεί η εξέλιξη της ιστορίας όπου είναι αναγκαίο. Οι ανώνυμοι δούλοι επιτρέπουν στον συγγραφέα την εύκολη λύση καταστάσεων, χωρίς να χρειάζεται κάποια περαιτέρω επεξήγηση αλλά ούτε και η ανάγκη για τη δημιουργία μίας πιο σύνθετης πλοκής γύρω από τα περιστατικά, όπως για παράδειγμα αν αναλάμβαναν τον ρόλο αυτό κάποια από τα επώνυμα πρόσωπα.

«Εθνική» ταυτότητα και δουλεία

Το ζήτημα της «ελληνικότητας» και της δουλείας σε ομόγλωσσους/«ομοεθνείς» εμφανίζεται δύο φορές μέσα στο μυθιστόρημα με αφορμή την κατάσταση στην οποία έχουν περιέλθει οι δύο πρωταγωνιστές. Σύμφωνα με την επισήμανση του Υσμινία και αργότερα του ιερέα του Απόλλωνα, η υποδούλωση Ελλήνων από Έλληνες είναι κάτι

¹³⁴ Βλ. Haynes 2003, 123-126.

¹³⁵ Βλ. ΥΥ 10.6.5.

¹³⁶ Βλ. Haynes 2003, 150.

ανεπίτρεπτο.¹³⁷ Άλλωστε, η ελληνικότητα των ηρώων του μυθιστορήματος ετεροκαθορίζεται σε μεγάλο βαθμό μέσα από την αντίθεση «Έλληνες ≠ βάρβαροι».¹³⁸

Αξίζει να σημειωθεί πως ταυτόχρονα με τη στέρηση της ελευθερίας του, ο Υσμινίας χάνει και το όνομά του και μετονομάζεται ‘Αρτάκης’.¹³⁹ Αυτό το όνομα, το οποίο δεν απαντά ως κύριο όνομα σε άλλο κείμενο, παραπέμπει σε ονόματα Περσών και γενικότερα ανατολικών λαών.¹⁴⁰ Αυτή η συσχέτιση ίσως εντείνει τη δεινή κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει ο Υσμινίας, ο οποίος αντιμετωπίζεται όχι μόνο ως δούλος αλλά και ως ‘βάρβαρος’. Παράλληλα, η μετονομασία του ήρωα συμβολίζει εκτός από την ανευλευθερία του και τον αποχωρισμό του από την Υσμίνη, με την οποία συνδέονται μέσω του κοινού τους ονόματος.¹⁴¹

Επιπρόσθετα, είναι ενδιαφέρουσα η επιλογή της «εθνικότητας» των αρχόντων και των δύο πρωταγωνιστών, καθώς είναι «ομοεθνείς» των ηρώων και πιστοί στους ίδιους νόμους με εκείνους. Αυτό θα μπορούσε να είναι ένα κοινωνικό-πολιτικό σχόλιο του Μακρεμβολίτη για τα τεκταινόμενα της εποχής του, διότι η κοινή καταγωγή των δυναστών και των υπόδουλων σχολιάζεται συχνά από τους ήρωες. Ωστόσο, η επιλογή αυτή μπορεί να εξηγηθεί και αφηγηματολογικά, καθώς η κοινή γλώσσα επιτρέπει την ευκολία στην επικοινωνία και τις διηγήσεις των ηρώων. Ακόμη, η συνθήκη αυτή εξυπηρετεί και την άμεση λύση του κωλύματος της δουλείας του ζευγαριού, καθώς η ελληνική τους καταγωγή αποτελεί αδιαμφισβήτητο στοιχείο για την απελευθέρωσή τους.

Μία παράμετρος που αξίζει επίσης να σχολιαστεί είναι ο νόμος του Μανουήλ Α΄, σύμφωνα με τον οποίο όποιος γεννιόταν ελεύθερος είχε δικαίωμα να επιστρέψει στην πρότερη κατάστασή του σε περίπτωση που έχανε την ελευθερία του.¹⁴² Κάτι τέτοιο θυμίζει αρκετά την περίπτωση των πρωταγωνιστών, οι οποίοι, καθώς έχουν γεννηθεί Έλληνες και ελεύθεροι, απελευθερώνονται με συνοπτικές διαδικασίες από τα δεσμά της δουλείας. Η σύμπτωση αυτή λειτουργεί δυναμικά ως ένα ακόμη συνδεδετικό στοιχείο ανάμεσα στο μυθιστόρημα και τον Μανουήλ, ο οποίος και σε

¹³⁷ Βλ. ΥΥ 8.25.2· 10.14.2-3. Για τη σύνδεση των Βυζαντινών με τον ελληνισμό, ιδιαίτερα όσον αφορά τις μυθιστορίες, βλ. Macrides – Magdalino 1992, 148-156.

¹³⁸ Βλ. Kaldellis 2008, 267-286.

¹³⁹ Βλ. ΥΥ 9.14.5.

¹⁴⁰ Βλ. Plepelits 1989, 23.

¹⁴¹ Βλ. Nilsson 2001, 159.

¹⁴² Βλ. Kazhdan 1985, 221. Σύμφωνα με τον Καραγιαννόπουλο, ο νόμος οφείλεται στον παππού του Μανουήλ, Αλέξιο Α΄, ο οποίος μάλιστα επέτρεπε και τον γάμο δούλων. Στον Μανουήλ οφείλεται ο νόμος που απελευθέρωνε όλους όσους είχαν περιέλθει σε κατάσταση υποτέλειας εξαιτίας χρεών, βλ. Καραγιαννόπουλος 2001, 411-412.

αυτήν την περίπτωση θα παραλληλιζόταν με έναν θεό, τον Απόλλωνα. Ένας τέτοιος παραλληλισμός θα προωθούσε εμμέσως την αυτοκρατορική προπαγάνδα, καθώς τα έργα αυτά προορίζονταν για ανάγνωση σε ένα θέατρο επομένως στόχευαν σε ένα συγκεκριμένο αριστοκρατικό κοινό.

Δουλεία και εξουσία στον Μακρεμβολίτη – ένα κοινωνικό σχόλιο;

Η συχνή εμφάνιση των όρων που παραπέμπουν σε δουλεία, είτε αφορούν στην πραγματική συνθήκη είτε στη μεταφορική, ίσως φέρνουν στον νου και εκφράσεις από την εκκλησιαστική γραμματεία. Η υποταγή σε έναν θεό, ο οποίος αν και φιλεύσπλαγχος προς τους πρωταγωνιστές παραμένει παντοδύναμος και κυρίαρχος των πάντων έχει τις αναλογίες του και στη χριστιανική πραγματικότητα.

Ο θεσμός της δουλείας ήταν ένα υπαρκτό φαινόμενο στο Βυζάντιο, ωστόσο μετά από μία ανανέωσή του τον 10ο αιώνα, γεγονός που πιθανώς συνδέεται με την ανάπτυξη του κράτους στα χρόνια της Μακεδονικής δυναστείας, άρχισε η σταδιακή παρακμή του στους επόμενους δύο αιώνες.¹⁴³ Υπό αυτήν την έννοια, η δουλεία θα μπορούσε να λειτουργεί ως ένα πραγματολογικό στοιχείο της αφήγησης. Όπως διαπιστώθηκε και προηγουμένως, οι αυτοκράτορες της κομνήνειας δυναστείας έλαβαν σημαντικά μέτρα για την εξάλειψή της, ιδιαίτερα όσον αφορούσε ανθρώπους που δεν γεννήθηκαν σε ένα τέτοιο καθεστώς περιήλθαν αργότερα στη ζωή τους στην κατάσταση της δουλείας.

Η σχέση των Βυζαντινών με τη δουλεία διατηρείται και σε ένα συμβολικό επίπεδο. Οι υπήκοοι του βυζαντινού κράτους συχνά αυτοπροσδιορίζονταν ως δούλοι του αυτοκράτορα, όπως ακριβώς και οι πιστοί δήλωναν δούλοι του Θεού.¹⁴⁴ Η «δουλεία» αυτή, ωστόσο, εμπεριείχε το στοιχείο της αυτόβουλης δουλείας, κάτι που μπορεί να παραλληλιστεί με την υποταγή των δύο ερωτευμένων του μυθιστορήματος στον βασιλιά-Έρωτα. Ταυτόχρονα, η ταπείνωση με την οποία οι χριστιανοί έδειχναν τον σεβασμό τους προς τον Θεό χρησιμοποιώντας τη λέξη «δοῦλος» για την περιγραφή του εαυτού τους αντιστοιχεί στη συμβολική δουλεία που υποβάλλονται οι πρωταγωνιστές στον θεό του έρωτα.

Η αυτόβουλη δουλεία είναι ένα φαινόμενο που δεν παρατηρείται μόνο στο μυθιστόρημα. Όπως προκύπτει από πηγές, οι Βυζαντινοί δήλωναν υπηρέτες του Θεού

¹⁴³ Βλ. Kazhdan 1985, 222-223.

¹⁴⁴ Βλ. Rotman 2004, 87-88.

και κατ' επέκταση του αυτοκράτορα.¹⁴⁵ Ακόμη και οι βλέψεις προσωπικής ανέλιξης ενείχαν το στοιχείο της αυτόβουλης δουλείας προς κάποιον ανώτερο ιεραρχικά.¹⁴⁶

Η μετάβαση από την ελίτ στην κατώτερη κοινωνική τάξη και αντίστροφα έχει θεωρηθεί μία προσπάθεια του συγγραφέα να οδηγήσει την ανώτερη τάξη να συνειδητοποιήσει την αβεβαιότητα της θέσης της αλλά και τα προβλήματα που αντιμετωπίζει ο υπόλοιπος πληθυσμός, λειτουργώντας έτσι ως ένα μήνυμα για τη δημοκρατία.¹⁴⁷ Ωστόσο, αν ληφθεί υπόψη το είδος του έργου, δηλαδή ένα ερωτικό μυθιστόρημα χωρίς άμεσες αναφορές στην πραγματικότητα της εποχής, μία τέτοια υπόθεση μοιάζει αρκετά τολμηρή. Δεν πρέπει να αγνοηθεί, επίσης, το γεγονός ότι η δουλεία αποτελεί έναν σταθερό λογοτεχνικό *τόπο*, ο οποίος εμφανίζεται ήδη από τα μυθιστορήματα της αρχαιότητας και επαναλαμβάνεται και στις υπόλοιπες μυθιστορίες του 12ου αιώνα.¹⁴⁸ Παρά ταύτα, η τοποθέτηση της ιστορίας σε αυτό το «ασφαλές» αρχαιοπρεπές πλαίσιο θα επέτρεπε στον Μακρεμβολίτη να πάρει εμμέσως θέση σε ένα ζήτημα που ήταν υπαρκτό στην εποχή του.¹⁴⁹ Αυτό που είναι πιο προφανές, ωστόσο, είναι πως η πρωτοτυπία του Μακρεμβολίτη έγκειται περισσότερο στην έμφαση της *πνευματικής* δουλείας των πρωταγωνιστών στον Έρωτα, και όχι στην κυριολεκτική δουλεία που υφίστανται, όπως όλα τα ζευγάρια των μυθιστοριών.

Ο Βασιλεύς Έρωτ

Η εικόνα του Έρωτα ως βασιλιά παραπέμπει έντονα στην εικόνα του βυζαντινού αυτοκράτορα, ενώ λαμβάνει και τον αντίστοιχο τίτλο καθώς αποκαλείται *βασιλεύς*.¹⁵⁰ Η έκφραση της τοιχογραφίας με τον έρωτα και τους ακολούθους του τον τοποθετεί στο κέντρο της ομήγυρης, σε έναν ψηλό, χρυσό θρόνο.¹⁵¹ Αν λάβουμε μάλιστα υπόψη το πιθανό χρονικό πλαίσιο που δίνεται στη συγγραφή του μυθιστορήματος, ίσως μπορούμε να διακρίνουμε έναν παραλληλισμό του νεαρού θεού με τον, επίσης νεαρό, αυτοκράτορα Μανουήλ Α΄ Κομνηνό.¹⁵²

Η διάδοση της αυτοκρατορικής προπαγάνδας ήταν ανέκαθεν ένα σημαντικό διακύβευμα της εξασφάλισης της μοναρχίας. Ιδιαίτερα στην εποχή των Κομνηνών

¹⁴⁵ Βλ. Kazhdan 1985, 223-224.

¹⁴⁶ Βλ. Kazhdan – Franklin 1984, 205-206.

¹⁴⁷ Βλ. Aleksidze 1965, 12 (*non vidi*).

¹⁴⁸ Βλ. Hunger 1987, 554 υποσημ. 130.

¹⁴⁹ Βλ. Jouanno 2005, 28.

¹⁵⁰ Βλ. Beaton 1996, 88.

¹⁵¹ Βλ. ΥΥ 2.7.1.

¹⁵² Βλ. Magdalino 1992, 199-200.

επιστρατεύτηκε ένα πλήθος καλλιτεχνικών και λογοτεχνικών δημιουργημάτων προκειμένου να προωθηθεί η αυτοκρατορική ιδεολογία.¹⁵³

Η συσχέτιση του Μανουήλ Α΄ με τον Έρωτα είναι ένα μοτίβο που εμφανίζεται και σε άλλους ποιητές, όπως στον Μαγγάνειο Πρόδρομο και τον Κωνσταντίνο Μανασσή. Ο τελευταίος, μάλιστα, χαρακτηρίζει τον Μανουήλ ως «πυρφόρο κα περωτό» («ὁ ἐμὸς αὐτοκράτωρ καὶ πυρφόρος καὶ περωτός»),¹⁵⁴ δύο επίθετα που παραπέμπουν αυτούσια στον θεό Έρωτα μέσα από τα λόγια του Κρατισθένη στον Μακρεμβολίτη.¹⁵⁵ Παράλληλα, αναφέρει πως όπου και να κρυφτεί ο «εχθρός» του, εκείνος θα τον βρει με τρόπο που θυμίζει αρκετά τη θέση του Κρατισθένη για την ικανότητα του Έρωτα να εντοπίζει τα θηράματά του όπου κι αν εκείνα κρυφτούν.¹⁵⁶ Πρέπει να σημειωθεί πως Μανασσή, μέσω και των *εκφράσεών* του, συνέβαλλε στη διάδοση της αυτοκρατορικής προπαγάνδας.¹⁵⁷ Η σύγκλιση, επομένως, των φράσεων των δύο συγγραφέων στο πλαίσιο της προβολής της παντοδυναμίας της βασιλικής εξουσίας ίσως ενισχύει την υπόθεση ότι η μορφή του βασιλιά Έρωτα ουσιαστικά προωθεί εμμέσως την αυτοκρατορική ιδεολογία.

Η σύνδεση του Μανουήλ με τον «έρωτα» μπορεί να αναχθεί και στη γενεαλογία της οικογένειάς του. Ο γενάρχης των Κομνηνών θεωρείται ο Μανουήλ Ερωτικός Κομνηνός, ο πρώτος από τους Κομνηνούς που φέρεται να καταλαμβάνει τον τίτλο του πατρικίου και, ενδεχομένως, το αξίωμα του μεγάλου δομέστικου των σχολών.¹⁵⁸ Ο Μανουήλ Α΄ ήταν τρισεγγονος του ομώνυμού του προπάτορα, ενώ σε αυτήν την περίπτωση η 'ερωτική' πλευρά του Μανουήλ λαμβάνει μία τελείως νέα διάσταση: είναι η ζωντανή ενθύμηση της ίδιας της γενιάς των Κομνηνών.

Η πρώτη εμφάνιση του Έρωτα στο μυθιστόρημα είναι άλλωστε μνημειακή.¹⁵⁹ Ο βασιλιάς φαίνεται να υποτάσσει όχι μόνο όλα τα έμψυχα όντα, βασιλιάδες και τυράννους, αλλά ακόμη και τη μέρα και τη νύχτα, καθώς και όλους τους μήνες του έτους. Ο Έρωτας παρομοιάζεται με τον μυθικό βασιλιά Κροίσο και τους ηγεμόνες

¹⁵³ Βλ. Taxidis 2021, 225-227.

¹⁵⁴ Βλ. Κωνσταντίνου Μανασσή, *Πρός τὸν βασιλέα κυρὸν Μανουήλ τὸν Κομνηνόν* (έκδ. Kurtz 1906), 107-108. Βλ. επίσης Taxidis 2021, 227.

¹⁵⁵ Βλ. ΥΥ 2.11.2.

¹⁵⁶ Βλ. Κωνσταντίνου Μανασσή, *Πρός τὸν βασιλέα...*, 108-110. Πρβλ. ΥΥ 2.14.5-6.

¹⁵⁷ Βλ. Taxidis 2021, 119-125, για τα στοιχεία εγκωμίου προς τον Μανουήλ στην «*Ἐκφρασιν κηρυγεσίου γεράνων*» του Μανασσή.

¹⁵⁸ Βλ. Βαρζός 1984, 38-39.

¹⁵⁹ Για την *έκφραση* του Έρωτα, βλ. Taxidis 2021, 106-107.

των Μυκηνών, για να τονιστεί ο πλούτος που τον περιβάλλει.¹⁶⁰ Σημαντική είναι και η αναφορά στην ηλικία του, η οποία είναι νεαρή. Συγκεκριμένα, η λέξη «μειράκιο», που ο Υσμινίας χρησιμοποιεί αρχικά με έναν τόνο απαξίωσης,¹⁶¹ χρησιμοποιείται και για τον Μανουήλ αναφορικά με την ηλικία ανάρρησής του στον θρόνο εφόσον δεν ήταν παρά μόνο εικοσιπέντε ετών.¹⁶² Το πρώτο όνειρο του Υσμινία επαναλαμβάνει την ίδια ακριβώς εικόνα, με τον υψηλό και πολυτελή θρόνο αλλά και με όλη την ακολουθία του. Στα διακριτικά της υποταγής των υποτελών στον βασιλιά Έρωτα συγκαταλέγεται και η χαρακτηριστική στάση των δούλων με τα αριστερά τους χέρια τοποθετημένα πάνω στο στήθος τους.¹⁶³ Επιπρόσθετα, η Υσμίνη υιοθετεί την τυπική στάση ικεσίας, με το αριστερό της χέρι να αγγίζει τα πόδια του Έρωτα.¹⁶⁴

Ένα ακόμη στοιχείο υποταγής και φόβου προς τον βασιλιά Έρωτα είναι η αποσιώπηση του Υσμινία στην περιγραφή της Υσμίνης στο δεύτερο όνειρό του. Ο νεαρός κήρυκας ολοκληρώνει την *έκφραση* της αγαπημένης του¹⁶⁵ λέγοντας πως είναι καλύτερα να μην πει κάτι περισσότερο και ο θεός του στείλει τις φοβερές του βροντές.¹⁶⁶ Αυτή η κατακλείδα της *έκφρασης* λειτουργεί ταυτόχρονα και ως ρητορικό τέχνασμα για την *έμφαση* στην περιγραφή, αλλά παράλληλα φανερώνει και τον φόβο του πιστού προς τον θεό –έναν θεό που ήταν μάλιστα ιδιαίτερα εξοργισμένος μαζί του στο προηγούμενό του όνειρο.¹⁶⁷

Η σύνδεση του Έρωτα με την αυτοκρατορική ιδεολογία μπορεί να εντοπιστεί και στην εγγύτητα της απεικόνισής του με τις τέσσερις αρετές.¹⁶⁸ Η συσχέτιση του αυτοκράτορα με τις αρετές αποτελούσε έναν συνήθη τόπο των εγκωμίων και των απεικονίσεών του.¹⁶⁹ Πολλά από τα παραδείγματα προέρχονται από τους εκπροσώπους της κομνηνικής δυναστείας, συμπεριλαμβανομένου του Μανουήλ αλλά και του πατέρα του, Ιωάννη Β΄, και του παππού του, Αλεξίου Α΄.

Συνολικά, τόσο η εικόνα όσο και η υποταγή των πρωταγωνιστών, και μαζί με αυτούς όλης της πλάσης, στον βασιλιά Έρωτα μοιάζει να ενσωματώνει στοιχεία της

¹⁶⁰ Βλ. ΥΥ 2.7.1. Στην περίπτωση αυτή χρησιμοποιείται η λέξη «τύραννος» για να περιγράψει τους ηγεμόνες.

¹⁶¹ Βλ. ΥΥ 3.1.3: «τὸν ὡς μειρακίου καταμωκῶμενον».

¹⁶² Βλ. Νικήτα Χωνιάτη, *Χρονική Διήγησις* (έκδ. Van Dieten 1975), Μανουήλ 50.22· 219.21.

¹⁶³ Βλ. ΥΥ 3.3.1.

¹⁶⁴ Βλ. ΥΥ 3.1.4.

¹⁶⁵ Για την *έκφραση* της Υσμίνης, βλ. Taxidis 2021, 107-108.

¹⁶⁶ Βλ. ΥΥ 3.6.5.

¹⁶⁷ Βλ. Roilos 2005, 192.

¹⁶⁸ Για την *έκφραση* των τεσσάρων αρετών, βλ. Taxidis 2021, 105-106.

¹⁶⁹ Βλ. Patterson-Ševčenko 2006, 338-340.

αυτοκρατορικής ιδεολογίας. Η συνεχής αναφορά στην παντοδυναμία του και ο χαρακτηρισμός του ως «βασιλιά», τίτλο που χρησιμοποιούσε ο αυτοκράτορας του Βυζαντίου, συνηγορούν σε αυτήν τη συσχέτιση των δύο όρων.

Εκτός από τον Έρωτα, και η Υσμίνη παρομοιάζεται με βασίλισσα σε διάφορα χωρία. Οι παραλληλισμοί αυτοί προέρχονται από τον Υσμινία και αφορούν συνήθως σε συνθήκες στις οποίες η κοπέλα εμφανίζεται ως νύφη, σε ένα σχόλιο του για τον προκαθορισμένο γάμο της Υσμίνης στην Αυλίκωμη, σε μία παρατήρηση του Υσμινία και έπειτα στον πραγματικό τους γάμο, αλλά και στην πομπή κατά την αναχώρησή τους για την Ευρύκωμη, η οποία θυμίζει εν πολλοίς γαμήλια πομπή.¹⁷⁰ Αυτές οι συσχετίσεις δημιουργούν την πιθανότητα το έργο να γράφτηκε προς τιμήν ενός γάμου σε ένα αριστοκρατικό περιβάλλον.¹⁷¹ Με την έμφαση που δίνεται, μάλιστα, στη μορφή του βασιλιά-Έρωτα και τις συνεχείς αναφορές στην Υσμίνη, δεν θα αποκλειόταν ακόμη και ένας γάμος από την αυτοκρατορική οικογένεια με νύφη πιθανώς κάποια γυναίκα συγγενή του Μανουήλ, ειδικά έχοντας υπόψη το όνειρο του Υσμινία στο οποίο ο αυτοκρατορικά ενδεδυμένος Έρωτας τού παραδίδει ως σύζυγο την Υσμίνη.¹⁷²

Σε δύο περιπτώσεις ο Υσμινίας παρομοιάζεται εμμέσως με βασιλιά, μέσα από τα λεγόμενα του ίδιου.¹⁷³ Ο παραλληλισμός προκύπτει από τη χρήση του επιρρήματος «*βασιλικῶς*», την πρώτη φορά κατά τη διήγηση και έπειτα κατά την ενθύμηση της λαμπρότητας της άφιξής του στην Αυλίκωμη, η οποία στο τελετουργικό της πομπής της θυμίζει *θρίαμβο* ή *adventus* αυτοκράτορα.¹⁷⁴ Σε ακόμη δύο περιπτώσεις ο νεαρός παρομοιάζεται με ολυμπιονίκη: στο πέμπτο κεφάλαιο, πάλι στο πλαίσιο της πομπής, και στο δέκατο κεφάλαιο όπου τα δεινά του έχουν λάβει τέλος και βρίσκεται περήφανος στο τραπέζι του ιερέα του Απόλλωνα.¹⁷⁵

Ένας άλλος τίτλος εξουσίας που χρησιμοποιείται συχνά στο μυθιστόρημα είναι ο «τύραννος». Αυτός ο χαρακτηρισμός αναφέρεται στις περισσότερες

¹⁷⁰ Βλ. ΥΥ 6.7.1· 6.9.2· 11.19.3· 5.6.3.

¹⁷¹ Βλ. Jeffreys 2012, 165. Άλλο ένα στοιχείο που θα μπορούσε να συνδέσει την Υσμίνη με μία υπαρκτή βασίλισσα, και πιο συγκεκριμένα την πρώτη σύζυγο του Μανουήλ Α', την Ειρήνη την Αλαμανική (Βέρθα του Ζούλτσμπαχ), είναι η αποστροφή τους προς τις βαφές του προσώπου, όπως αναφέρεται στο ΥΥ 3.6.3 (βλ. Jeffreys 2012, 196 υποσημ. 82, με παραπομπή στον Χωνιάτη). Ωστόσο, στην περίπτωση της Ειρήνης αυτή η επιλογή αξιολογείται αρνητικά, ίσως λόγω της βυζαντινής συνήθειας προς το αντίθετο, την ίδια στιγμή που η Υσμίνη επαινείται για κάτι τέτοιο.

¹⁷² Βλ. ΥΥ 6.18.3.

¹⁷³ Βλ. ΥΥ 5.8.2· 8.15.2.

¹⁷⁴ Για την απεικόνιση του *adventus*, βλ. ODB 25-26.

¹⁷⁵ Βλ. ΥΥ 5.7.2· 10.16.1.

περιπτώσεις στον Έρωτα, αλλά ορισμένες φορές και στον Υσμινία. Ως λέξη, ο τύραννος δηλώνει τον ηγεμόνα που λειτουργεί αυταρχικά και κάνει τους υποτελείς του να δεινοπαθούν.¹⁷⁶ Ο Υσμινίας αναφέρεται στην τυραννική εξουσία που έχει ο Έρωτας πάνω του, τόσο στον νου όσο και στο σώμα του.¹⁷⁷ Ο Κρατισθένης υποστηρίζει πως ο έρωτας μπορεί να γίνει τυραννικός, αν ξεπεράσει τα όρια του χρόνου.¹⁷⁸ Η μητέρα της Υσμίνης, η Πανθία, αποκαλεί τον Υσμινία *τύραννο*, μεταξύ άλλων προσβολών, σε δύο περιπτώσεις. Την πρώτη φορά στο όνειρο του νεαρού και τη δεύτερη κατά τη διάρκεια του θρήνου της στον βωμό του Απόλλωνα.¹⁷⁹ Και τις δύο φορές η λέξη σχετίζεται με την αποπλάνηση της κόρης της από τον Υσμινία. Σε αυτήν την περίπτωση, επομένως, προσδίδεται μία άλλη διάσταση στον όρο, εφόσον παραπέμπει άμεσα σε ζητήματα γενετήσιας φύσεως, υπονοώντας παράλληλα πως αυτά έγιναν χωρίς τη θέληση της κοπέλας.

Συνολικά, η μορφή του βασιλιά Έρωτα εμφανίζεται τόσο καθηλωτική και παντοδύναμη που η πλήρης υποδούλωση των ηρώων σε αυτόν είναι προδιαγεγραμμένη και αναπόφευκτη. Οι παραλληλισμοί που προκύπτουν με τον βυζαντινό αυτοκράτορα, και πιθανότατα συγκεκριμένα με τον Μανουήλ Α΄, ίσως καταδεικνύουν την στόχευση του έργου σε ένα περιβάλλον όπου η προώθηση της αυτοκρατορικής ιδεολογίας ήταν ένα σημαντικό διακύβευμα. Δεδομένου ότι τα μυθιστορήματα παρουσιάζονταν σε ένα αυλικό ή σε ένα ανώτερο κοινωνικά περιβάλλον γενικότερα, η απόλυτη δύναμη του βασιλιά (του Έρωτα ή του αυτοκράτορα) προπαγανδίζει πως ακόμη και τυχόν ‘επαναστάτες’, όπως ήταν αρχικά και ο ήρωας του έργου, είναι καταδικασμένοι να υποκύψουν τελικά στην κυριαρχία του.

Η εξουσία στις ερωτικές αλληλεπιδράσεις.

Όπως σε όλες τις ερωτικές μυθιστορίες του 12ου αιώνα, το κυρίαρχο μοτίβο των αλληλεπιδράσεων των ερωτευμένων πρωταγωνιστών είναι η προσπάθεια της πειθούς, λεκτικής και σωματικής, με σκοπό την ερωτική ολοκλήρωση από πλευράς των ανδρών εραστών και της άμυνας από τις αγαπημένες τους. Οι δυναμικές στη σχέση

¹⁷⁶ Βλ. Cupane 2000, 44-45.

¹⁷⁷ Βλ. ΥΥ 5.6.3· 5.14.4· 5.18.1· 7.17.5· 11.20.1.

¹⁷⁸ Βλ. ΥΥ 4.20.3.

¹⁷⁹ Βλ. ΥΥ 5.3.7-8 και ΥΥ 10.11.10.

των δύο ερωτευμένων εραστών των καθ' *Υσμίνην και Ύσμινίαν* παρουσιάζουν συχνές εναλλαγές.¹⁸⁰

Ο Ύσμινίας δηλώνει επανειλημμένα πως έχει γίνει δούλος της Ύσμίνης, και μέσω αυτής και του έρωτα, ενώ και εκείνη τον χαρακτηρίζει δεσπότη της με διαταγή του έρωτα.¹⁸¹ Ακολουθώντας όλη την περίοδο του λόγου, όπου χαρακτηρίζει διαδοχικά τον Ύσμινία ως πατρίδα, πατέρα, μητέρα, νυμφώνα και νυμφίο της, με έναν τρόπο που θυμίζει αρκετά τα λόγια της Ανδρομάχης προς τον Έκτορα στη ραψωδία Ζ (στ. 429-430),¹⁸² το *δεσπότης* παραπέμπει περισσότερο σε σύζυγο και κατ' επέκταση υπενθυμίζει την ιεραρχία μέσα στην ίδια την οικογένεια. Επανάληψη του όρου υπάρχει και στο επόμενο κεφάλαιο, όπου η κοπέλα αποκαλεί και πάλι τον αγαπημένο της 'δεσπότη' με την έννοια του συζύγου.¹⁸³ Κι εκείνος την έχει αποκαλέσει 'δέσποινα' σε προηγούμενο κεφάλαιο, χωρίς να δίνονται προεκτάσεις.¹⁸⁴

Η Ύσμίνη παρομοιάζεται με βασίλισσα από τον Ύσμινία, όπως διαπιστώθηκε και ανωτέρω. Αυτές οι αναφορές σχετίζονται βέβαια με την εξύμνηση της αγαπημένης του, όμως μπορούμε να διακρίνουμε και μία σύνδεση με τις αναφορές του στον εαυτό του, ο οποίος δηλώνει πολλές φορές δούλος δικός της και του ίδιου του έρωτα εξαιτίας της. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται άλλη μία σχέση εξουσίας ανάμεσά τους, μεταφορική, και με την κοπέλα στη θέση του εξουσιαστή και όχι στη θέση του εξουσιαζόμενου.

Η κυριαρχία του άνδρα στη γυναίκα δηλώνεται ρητά στο τρίτο κεφάλαιο, όπου ο Ύσμινίας εξηγεί πως, μέσα στο όνειρό του, η Ύσμίνη τελικά υποτάχθηκε στο θέλημά του όπως κάθε γυναίκα στον άνδρα.¹⁸⁵ Προηγουμένως, έχει δηλωθεί η έκπληξη και η ντροπή του για τη 'νίκη' της κόρης στη 'μάχη' για την επικράτησή τους πάνω στο κύπελλο που του αρνούσαν, γεγονός που σχετίζεται με το φύλο του καθενός.¹⁸⁶

Οι επαφές των δύο ερωτευμένων στα όνειρα και στην πραγματικότητα, οι οποίες συχνά περιγράφονται με πολεμικές μεταφορές, χαρακτηρίζονται από την προσπάθεια επιβολής του νεαρού άνδρα στην νεαρή κοπέλα και στην αντίστασή της

¹⁸⁰ Βλ. Αγαπητός 2004, 69-70.

¹⁸¹ Βλ. ΥΥ 6.8.1.

¹⁸² Βλ. Hom. *Il.*, 6.429-430. Βλ. επίσης Gigante 1960, 172.

¹⁸³ Βλ. ΥΥ 7.2.1.

¹⁸⁴ Βλ. ΥΥ 5.15.3.

¹⁸⁵ Βλ. ΥΥ 3.5.7.

¹⁸⁶ Βλ. ΥΥ 1.9.3-1.10.1. Βλ. και παρακάτω, σσ. 54-55 της παρούσας μελέτης για την έμφυλη διάσταση και τη σύγκριση των δύο περιστατικών.

που συνήθως καταλήγει σε μία επίκληση στο συναίσθημα με δάκρυα.¹⁸⁷ Παρόλα αυτά, ο Υσμινίας αναστέλλει, ή αναγκάζεται να αναστείλει, τις επιδιώξεις του. Οι σημαντικές αποφάσεις τους, όπως η δραπέτευσή τους στη Συρία, λαμβάνονται από κοινού.¹⁸⁸ Επιπρόσθετα, ο νεαρός δίνει το βήμα στην Υσμίνη να παραδεχθεί την αμοιβαιότητα των συναισθημάτων τους, και κατ' επέκταση να υπερασπιστεί τη συναίνεσή της στη φυγή τους, παρόλο που ο ίδιος γνωρίζει τα αισθήματά της.¹⁸⁹ Τα παραπάνω μπορούν να θεωρηθούν μια έκφανση ισότητας στη δυναμική της σχέσης των πρωταγωνιστών που αντιπροσωπεύουν τα δύο μισά της ίδιας ολότητας.¹⁹⁰

Οι αλληλεπιδράσεις του ερωτευμένου ζευγαριού χαρακτηρίζονται από μία αντίθεση που εκφράζεται κυρίως μέσα από τα δίπολο «όνειρο – πραγματικότητα» και, κατ' επέκταση με την επιλογή των αντικρουόμενων σχημάτων «μεταφορά – κυριολεξία». Στο ονειρικό πλαίσιο, ο Υσμινίας είναι κυρίαρχος των παθών του (αν και 'υπόδουλος του έρωτα') και τα όνειρά του εμφανίζουν αυτό που εκείνος επιθυμεί: την Υσμίνη υποταγμένη στη θέλησή του. Στην πραγματικότητα, οι επιδιώξεις του αυτές δεν καταφέρνουν να υλοποιηθούν και έτσι υποκύπτει εκείνος στη θέληση της Υσμίνης για τη διατήρηση της αιδημοσύνης τους. Οι σχέσεις εξουσίας των δύο ερωτευμένων μεταβάλλονται και όσον αφορά τις μεταφορές και τις κυριολεξίες. Στον μεταφορικό λόγο, οι συνεχείς δηλώσεις του Υσμινία για την «υποδούλωσή» του στη Υσμίνη καθιστούν την κοπέλα εξουσιάστρια και τον νεαρό άνδρα υποτελή της. Οι πολεμικές μεταφορές, και στην πραγματικότητα και στα όνειρα, εκφράζουν την προσπάθειά του Υσμινία να αναστραφούν οι ρόλοι εξουσίας. Στο επίπεδο της κυριολεξίας, ωστόσο, διαφαίνεται μία σχετική ισοτιμία μεταξύ τους, όπως μαρτυρούν και τα δεδομένα της διήγησης που είδαμε παραπάνω.

Άλλες δύο ερωτικές συναναστροφές παρουσιάζουν στοιχεία εξουσίας στις αλληλεπιδράσεις τους: πρόκειται για αυτήν της συζύγου του άρχοντα του Υσμινία και αυτήν της Ροδόπης προς τον νεαρό πρωταγωνιστή.

Η ανώνυμη κυρία του Υσμινία εκφράζει με πιο άμεσο τρόπο την εξουσία της. Αρχικά προσεγγίζει τον νεαρό δελεαστικά, δείχνοντας την ερωτική προθυμία της.¹⁹¹ Όταν ο Υσμινίας την απορρίπτει, λειτουργεί εκδικητικά και προβαίνει σε χρήση

¹⁸⁷ Βλ. ΥΥ 3.7.4· 4.23.2· 5.17.1· 5.18.1.

¹⁸⁸ Βλ. Laiou 1993, 212-213.

¹⁸⁹ Βλ. ΥΥ 11.6.1. Πρβλ. ΥΥ 5.17.3.

¹⁹⁰ Βλ. Meunier 1997, 348.

¹⁹¹ Βλ. ΥΥ 8.16.4.

σωματικής, λεκτικής και ψυχολογικής βίας.¹⁹² Η σφοδρή επιθετικότητα που παρουσιάζει η προσέγγισή της, σε συνδυασμό με την ροπή στην απιστία προς τον νόμιμο σύζυγό της, την καθιστούν αντιπαθή στα μάτια του αναγνώστη.¹⁹³ Η μοιχεία, άλλωστε, μίας έγγαμης γυναίκας με έναν δούλο επέσυρε αυστηρές τιμωρίες, από την εξορία και την απόξεση της μύτης μέχρι και τη θανάτωση του δούλου.¹⁹⁴ Σε μία από τις τελευταίες εμφανίσεις της στο μυθιστόρημα η προσπάθεια επιβολής της στον Υσμινία περιγράφεται ως «*ἀγὼν παρὰ δεσποίνῃ καὶ δούλῳ καινός*» (= «*παράξενη μάχη ανάμεσα στην αφέντρα και τον δούλο*») έτσι ώστε να δίνεται για ακόμη μία φορά το στίγμα του πολέμου ανάμεσα στον εξουσιαστή και τον εξουσιαζόμενο, το οποίο με τη σειρά του ενέχει έστω και μονομερώς το ερωτικό στοιχείο.

Ο έρωτας της Ροδόπης προς τον Υσμινία, αν και μονόπλευρος και αυτός, δεν παρουσιάζει την ίδια αρνητικά φορτισμένη αντιμετώπιση. Η Ροδόπη, παρόλο που έχει συνείδηση της διαφοράς στην τρέχουσα κοινωνική τους κατάσταση, δεν αντιμετωπίζει τον άνδρα ως δούλο.¹⁹⁵ Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί πως και η ίδια χρησιμοποιεί τη θέση της για να προσελκύσει τον Υσμινία, υποσχόμενη ως αντάλλαγμα για τον γάμο μαζί της την εξασφάλιση της ελευθερίας του ίδιου και της Υσμίνης.¹⁹⁶

Έμφυλες ταυτότητες και εξουσία

Ο Μακρεμβολίτης ακολουθεί ορισμένες συμβάσεις που εμφανίζονται και στα αρχαία μυθιστορήματα για τη διαμόρφωση του τρόπου που εκφράζεται η εξουσία ανάλογα με το κάθε φύλο.¹⁹⁷ Η κατασκευή των έμφυλων ταυτοτήτων προκύπτει στην πορεία της αφήγησης, εφόσον οι νεαροί σε ηλικία πρωταγωνιστές μαθαίνουν τους κανόνες συμπεριφοράς ανάλογα με το κοινωνικό τους φύλο μέσα από τα βιώματά τους. Με τις αλλαγές που υφίστανται στην ψυχοσύνθεσή τους, μεταβάλλονται και οι δυναμικές στις σχέσεις τους.

Η πιο ενδεικτική περίπτωση της έμφυλης διάστασης της εξουσίας προκύπτει μέσα από τις ερωτικές αλληλεπιδράσεις των πρωταγωνιστών. Σε διάφορα σημεία

¹⁹² Βλ. ΥΥ 8.17.1 όπου: «...[ἡ δεσπότης] ὅσα παρὰ τῷ δεσπότη κατελοιδόρει μου καὶ ὅσα μοι κατηπειλεῖτο καὶ χειρὶ καὶ κεφαλῇ». Βλ. επίσης ΥΥ 10.6.2-4.

¹⁹³ Βλ. Nilsson 2001, 151-152.

¹⁹⁴ Βλ. Τρωιάνος 1993, 242.

¹⁹⁵ Βλ. ΥΥ 10.2.2 όπου: «Σὺ δὲ κἂν δοῦλος ὢν (ἀλλὰ μὴ μου νεμεσήσης τῷ ῥήματι)».

¹⁹⁶ Βλ. ΥΥ 10.2.3.

¹⁹⁷ Για την κατασκευή των έμφυλων ταυτοτήτων στα αρχαία μυθιστορήματα, βλ. Haynes 2003 και Jones 2012, όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία.

γίνεται αναφορά στο φύλο του κάθε ήρωα και πως αυτό επηρεάζει την μεταξύ τους επαφή. Σε μία από τις πρώτες συναναστροφές της Υσμίνης και του Υσμινία, στο πρώτο συμπόσιο στο σπίτι του Σωσθένη, αναπτύσσεται μία ιδιόμορφη «φιλονικία» ανάμεσά τους. Ο Υσμινίας, «*αἰσχυνθεὶς*» όπως αναφέρει «*τὴν ἦτταν*» από μία κοπέλα όταν «*χεὶρ παρθένου κόρης νικᾷ χεῖρα κήρυκος ἀνδρὸς παρθένου*», εκφράζει δυνατά την απορία του για το φέρσιμό της, κάτι που κάνει την κόρη να ντραπεί και εκείνη και να οπισθοχωρήσει.¹⁹⁸ Από το περιστατικό αυτό αποκαλύπτεται μία ενδιαφέρουσα πτυχή της δυναμικής της σχέσης των φύλων. Η επικράτηση της νεαρής γυναίκας στον άνδρα κατακρίνεται. Εκείνος, από την αντίθετη πλευρά, αισθάνεται ντροπή για αυτή την ταπείνωση, ένα συναίσθημα που είναι συνήθως συνδεδεμένο με το γυναικείο φύλο στη συλλογική συνείδηση. Η αντίδραση των εξωτερικών παρατηρητών, δηλαδή των γονιών της Υσμίνης, επαναφέρει τον καθένα εντός του πλαισίου των κανόνων του κοινωνικού τους ρόλου.

Αυτό γίνεται ήδη αντιληπτό μόλις δύο κεφάλαια αργότερα, όταν ο Υσμινίας περιγράφει σε ένα από τα όνειρά του πως δεν ντρεπόταν πλέον («*μηδὲν αἰδεσθεῖς*») να σύρει την Υσμίνη στο κρεβάτι του καθώς, κατά τα λεγόμενά του, «*Ἔρωσ ἀναιδεΐας πατήρ*». Αντίθετα, η Υσμίνη εμφανίζεται να ντρέπεται σε αυτή τη συνθήκη διότι είναι κόρη («*ἢ δ' αἰδεῖται ὡς παρθένος*») αλλά τελικά «*νικᾶται δ' ὁμως ὡς παρθένος ἀνδρὸς*».¹⁹⁹ Αυτό το περιστατικό, επομένως, ακολουθεί την παραδοσιακή σύμβαση των ἔμφυλων ρόλων.

Τα δύο επεισόδια μπορούν να παραλληλιστούν τόσο σε λεξιλογικό επίπεδο, εφόσον οι λέξεις και οι έννοιες που χρησιμοποιούνται και στα δύο χωρία είναι παρεμφερείς, αλλά και νοηματικά, πλην όμως με μία σημαντική διαφορά. Στο πρώτο συμβάν, δηλαδή στο περιστατικό του συμποσίου, οι αντεστραμμένοι κοινωνικοί ρόλοι αποδοκιμάζονται αλλά παρόλα αυτά λαμβάνουν χώρα στην πραγματικότητα της αφήγησης, ενώ στο δεύτερο οι «κοινωνικά αποδεκτοί» ρόλοι υφίστανται μόνο στην ονειρική φαντασία του Υσμινία.

Στο ίδιο πλαίσιο, διαπιστώνονται και ορισμένοι κανόνες ορθής συμπεριφοράς των νεαρών γυναικών που αποτυπώνονται στο μυθιστόρημα και έχουν μία κοινωνική διάσταση: η διατήρηση της σεμνότητας όχι μόνο στις πράξεις, αλλά και στα λόγια.²⁰⁰ Μία κόρη δεν έπρεπε να προκαλεί με τη συμπεριφορά της, ούτε να μιλάει πολύ, ενώ

¹⁹⁸ Βλ. ΥΥ 1.9.3-4.

¹⁹⁹ Βλ. ΥΥ 3.5.7.

²⁰⁰ Βλ. ΥΥ 5.10.1· 11.11.2· 11.12.3-4.

παράλληλα όφειλε να είναι σεμνή και να υποτάσσεται στη θέληση όχι μόνο της οικογένειάς της αλλά και των θεών. Συγχρόνως, η εξακρίβωση της παρθενίας είναι κάτι που απαιτείται μόνο από τις κοπέλες και όχι από τους νεαρούς άνδρες, παρότι στα βυζαντινά μυθιστορήματα είναι θεμιτή η διατήρησή της και από εκείνους.

Για την υποστήριξη των παραπάνω διαπιστώσεων, ο συγγραφέας επιστρατεύει και ορισμένες γνώμες που επισφραγίζουν την ορθότητα των λεγομένων. Ορισμένες δηλώσεις, όπως «κόσμος ταῖς γυναιξίν ἢ σιγῇ»²⁰¹ ή «τοὺς σώφρονας θεοὶ φιλοῦσι καὶ στυγοῦσι τοὺς κακοὺς»,²⁰² αντλούνται από την αρχαία γραμματεία ενώ άλλες, όπως «γλώσση (γὰρ) παρθενικῇ αἰδῶς τοι προσκαθιζάνει» δεν έχουν κάποια γνωστή πηγή.

Η εξουσία του ενός φύλου στο άλλο εμφανίζεται, εκτός από τις ερωτικές συναναστροφές των ηρώων, και στη διαχείριση των αιχμάλωτων γυναικών από τους βαρβάρους. Ο Υσμινίας, περιγράφοντας τα όσα είδε όταν ήταν ο ίδιος αιχμάλωτός τους, αναφέρει ότι «τὰς δέ γε γυναῖκας αἰσχύνη καὶ βαρβαρικὴ τις ἀσέλγεια <ἔμενε>» (=«οἱ βάρβαροι ἔκαναν κάθε είδους ἀκολασία με τις γυναῖκες»), ενώ αντίθετα δεν ἐνόχλησαν καθόλου τις παρθένας.²⁰³ Η αντιμετώπιση μίας γυναίκας που ἔχει χάσει την παρθενία της, και κατ' ἐπέκταση τη τιμή της καθώς οι παρθένας πωλούνταν πιο ακριβά στα σκλαβοπάζαρα, είναι ενδεικτική της διάκρισης. Υπό αυτό το πρίσμα, η διαρκής ἔμφαση στην παρθενία των πρωταγωνιστῶν λαμβάνει μία ἀκόμη σημασία. Ἀν ἡ ἴδια ἡ κοπέλα εἶχε ἐνδώσει στις πιέσεις του ἐπίμονου ἀγαπημένου της, ἡ μοῖρα της θα ἦταν ἀνάλογη με τις περιγραφές του Υσμινία.

Οἱ ἐν λόγῳ ἐπισημάνσεις για τη γυναικεία αἰδῶ μπορούν να ἐρμηνευθοῦν και ὡς μία διδακτικὴ πρόθεση του συγγραφέα. Ἀν το μυθιστόρημα εἶχε και γυναῖκες ἀκροάτριες, μία υπόθεση διόλου ἀπίθανη δεδομένου ὅτι ἄλλα ἔργα ἦταν χορηγούμενα ἀπὸ γυναῖκες της αυτοκρατορικής αὐλῆς, ἡ διαρκὴς ἔμφαση στη γυναικεία ευπρέπεια ἀποκτᾶ και μία διάσταση διδαχῆς ὅσον ἀφορᾶ την αἰδημοσύνη που ὀφείλαν να πρεσβεύουν οἱ γυναῖκες και ἰδίως οἱ ἀγαμες κοπέλες.

Παράλληλα, το μυθιστόρημα προβάλλει και ορισμένα πρότυπα ἀνδρικής συμπεριφοράς στο πλαίσιο των ἀλληλεπιδράσεων με το ἄλλο φύλο. Ἡ ταυτότητα του πρωταγωνιστῆ-ἀφηγητῆ διαμορφώνεται στην πορεία της ἀφήγησης και περνᾶει διαδοχικά ἀπὸ την ἀγνοία στην ἐξερεύνηση του ἔρωτα, στην οποία ἀρχικά ἐπιδίδεται

²⁰¹ Βλ. Soph. *Ajax*, 293.

²⁰² Βλ. Soph. *Ajax*, 132-133. Βλ. ἐπίσης, Gigante 1960, 177.

²⁰³ Βλ. ΥΥ 8.3.2-4.2.

με κάποια υπερβολή και σχεδόν παραβίαση των εσκαμμένων ορίων της συναίνεσης. Όταν γίνεται μάρτυρας ακραίων συμπεριφορών, όπως οι βιασμοί των βαρβάρων ή η δική του παρενόχληση από την δέσποινά του, συνειδητοποιεί την ανάγκη για σεβασμό και ισορροπία σε μία ερωτική επαφή. Στο τέλος ο Υσμινίας, έχοντας ωριμάσει πλέον ως άνδρας, αποδεικνύει πως η σωφροσύνη είναι αυτή που θριαμβεύει και κατ' αυτόν τον τρόπο αναδεικνύεται η πρόπουσα συμπεριφορά των ανδρών στο μυθιστόρημα.

Οικογένεια και εξουσία

Η οικογένεια είναι επίσης ένας θεσμός που χαρακτηρίζεται από μία τυποποιημένη ιεραρχία. Οι γονεϊκές προσταγές, και μάλιστα οι προσταγές του πατέρα, είναι μία πραγματικότητα στην οποία πρέπει να υπακούν τα παιδιά. Είναι ενδιαφέρον ότι δεν υπάρχει διάκριση ανάμεσα στα φύλα. Οι κόρες και οι γιοί όφειλαν να ακολουθούν τις προσταγές των γονέων, ακόμη και όταν αφορούσαν την ίδια τους τη ζωή. Η Υσμίνη αναφέρει ότι ο αγαπημένος της δεν θα μπορέσει να αντιταχθεί στον πατέρα του, αν ο Θεμιστέας αποφασίσει να τον νυμφεύσει με μία άλλη κοπέλα.²⁰⁴ Εκείνος, ωστόσο, υποστηρίζει πως ούτε η εξουσία του πατέρα του δεν μπορεί να του το επιβάλει αυτό.²⁰⁵ Αργότερα, όταν η ίδια βρίσκεται στη θέση της μνηστείας με έναν συμπατριώτη της, δεν μπορεί παρά να αποδεχθεί σιωπηλά το θέλημα του πατέρα της, αν και αντιδρά σωματικά.²⁰⁶ Η αδυναμία της παρέμβασης στις προσταγές της οικογένειας υπονοείται και από το γεγονός ότι ο Υσμινίας δεν αναφέρει ποτέ την πιθανότητα συζήτησης με τον πατέρα του, για να μνηστευθεί ο ίδιος την Υσμίνη, παρά καταφεύγει στο να δηλώσει πως, αν χρειαστεί, θα πεθάνει μαζί της.

Η επιβολή της πατρικής, και γενικότερα οικογενειακής, θέλησης είναι πιο έκδηλη στην περίπτωση των νεαρών κοριτσιών. Η Υσμίνη αρνείται να εξιστορήσει τη δική της περιπέτεια από φόβο προς τον πατέρα της και σεβασμό προς τη μητέρα της, επικαλούμενη τη θέση της.²⁰⁷ Και το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί η μητέρα της Υσμίνης φανερώνει την, ηπιότερη βέβαια, εξουσία της Πανθίας στην κόρη της.²⁰⁸ Τόσο στο όνειρο του Υσμινίας που συλλαμβάνει τους δύο νέους σε ερωτικές περιπτώξεις, όσο και στον θρήνο της για την απώλεια της κόρης της, η Πανθία

²⁰⁴ Βλ. ΥΥ 5.19.2.

²⁰⁵ Βλ. ΥΥ 5.20.2.

²⁰⁶ Βλ. ΥΥ 6.3.2.

²⁰⁷ Βλ. ΥΥ 11.11.2. Βλ. επίσης Garland 1990, 72-73.

²⁰⁸ Βλ. ΥΥ 5.3.5-6· 6.10.6· 10.11.4.

χαρακτηρίζει την Υσμίνη ως «θησαυρό» της που συλήθηκε από τον Υσμινία, ενώ αξιοπρόσεκτη είναι η πιο έντονη αποστροφή της προς το γεγονός της πιθανής διακόρευσης της Υσμίνης από ό,τι για τον ίδιο της τον θάνατο.²⁰⁹ Η διαφύλαξη της κόρης, και ιδιαίτερα η διατήρηση της σεμνότητάς της, έμοιαζε να ήταν ένα σημαντικό μέλημα της οικογένειας, ακόμη και όταν αυτό σήμαινε την καταπίεσή της, κάτι που φανερώνει και τις δυναμικές που προκύπτουν μέσα στο πλαίσιο του οίκου. Αντίθετα, δε φαίνεται να υπάρχει ανάλογη μέριμνα για τους νεαρούς άνδρες. Η μόνη ένδειξη του είδους της πίεσης που δέχονταν οι ίδιοι από τις οικογένειες είναι η επιφόρτισή τους με το καθήκον της φροντίδας των γονέων στο γήρας τους.²¹⁰

Η εξουσία της οικογένειας όσον αφορά τις ζωές των παιδιών και η σύγκρουσή της με την εξουσία του Έρωτα επάνω τους είναι αυτό που ουσιαστικά πυροδοτεί την εξέλιξη της πλοκής και προκαλεί τις περιπέτειες του ζευγαριού. Οι προσταγές της οικογένειας παρουσιάζονται τόσο απόλυτες που οι μοναδικές εναλλακτικές για τους δύο ερωτευμένους είναι είτε η δραπετεύση, είτε ο θάνατος. Η δύναμη που ασκεί η οικογένεια ως θεσμός είναι από τις σημαντικότερες εκφράσεις εξουσίας για την πορεία της αφήγησης, όμως και αυτή τελικά υποκύπτει σε μία ανώτερη εξουσία: στην εξουσία των θεών.

Η εξουσία των θεών

Η θεϊκή εξουσία, θέληση και πρόνοια είναι σε αρκετές περιπτώσεις καταλυτικές για την έκβαση του μυθιστορήματος. Είναι χαρακτηριστικό πως ο ρόλος των θεών στις βυζαντινές μυθιστορίες είναι σημαντικότερος από αυτόν των αρχαίων ομολόγων τους κάτι που μπορεί να ερμηνευθεί ως μία επίδραση της χριστιανικής ιδεολογίας.²¹¹

Οι επιταγές του Δία είναι αυτές που καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό τη μοίρα των ανθρώπων στη συνείδηση των ηρώων. Αυτό διαπιστώνεται από την αντίδραση της μητέρας της Υσμίνης στη δυσσώωνη πρόβλεψη του βωμού σχετικά με τη μνηστεία της.²¹² Η ίδια η Υσμίνη επικαλείται την υπόσχεση του Δία για τη νόμιμη ένωσή της με τον Υσμινία, σε μία προσπάθεια να αποκρούσει την ορμητική ερωτική συμπεριφορά του εραστή της.²¹³ Και ο φόβος του Υσμινία προς τον πατέρα των θεών,

²⁰⁹ Βλ. Garland 1990, 75.

²¹⁰ Βλ. λ.χ. ΥΥ 3.9.2-3, όπου ο Κρατισθένης επισημαίνει στον Υσμινία πως οι γονείς του έχουν μόνο εκείνον για παρηγοριά στα γεράματά τους. Βλ. επίσης Roilos 2005, 98.

²¹¹ Βλ. Jouanno 2005, 19.

²¹² Βλ. ΥΥ 6.10.3-6.

²¹³ Βλ. ΥΥ 7.4.2.

προς τιμήν του οποίου βρέθηκε ως κήρυκας στην Αυλίκωμη, δείχνει την παντοδυναμία του επάνω στους θνητούς.²¹⁴

Ο Δίας συμβολίζει την απόλυτη και αδιαμφισβήτητη εξουσία, η οποία διέπεται από σύνεση και σωφροσύνη. Στον αντίποδα, η εξουσία του Έρωτα είναι και αυτή σφοδρή και αντιμάχεται αυτήν του ‘πατέρα’ του. Οι δύο θεοί βρίσκονται αντιμέτωποι, με τον Δία να πρεσβεύει το δέον και τον Έρωτα να προσεταιρίζεται τους δύο πρωταγωνιστές και να τους ωθεί σε παρορμητικές συμπεριφορές. Αυτή η διάσταση ενισχύει την έμφαση που δίνει ο Μακρεμβολίτης στην έννοια της έριδας, όπως αναλύεται παρακάτω.

Ο Δίας μνημονεύεται περισσότερο στο πρώτο μισό του μυθιστορήματος, κυρίως από τον Υσμινία. Μετά την επικράτηση του Έρωτα, οι αναφορές στον θεό είναι λιγότερες. Στο δεύτερο μισό του έργου, κατά το οποίο οι δύο ήρωες εμφανίζονται ως δούλοι, ένας άλλος θεός εμφανίζεται πιο δυναμικά. Ο Απόλλωνας είναι ο θεός στον οποίο είναι αφιερωμένη η εορτή κατά την οποία αποστέλλεται ως κήρυκας ο κύριος του Υσμινία στην Αρτύκωμη. Η πόλη του, Δαφνήπολη, έχει άμεση σύνδεση με τον θεό του ήλιου, καθώς και το όνομά της σχετίζεται με τον μύθο του Απόλλωνα και της Δάφνης, κάτι που επισημαίνει και ο ίδιος ο Υσμινίας. Η σημασία του θεού για την πόλη τονίζεται και από την αντίδραση του λαού στην απειλή παραίτησης του ιερέα σε περίπτωση που το νεαρό ζευγάρι δεν αφευθεί ελεύθερο.

Ο Υσμινίας αναφέρεται στον Απόλλωνα ως αδελφό του Έρωτα.²¹⁵ Αυτή η συσχέτιση είναι κάπως παράδοξη, όμως εξηγείται από την κοινή πατρότητά τους από τον Δία, σύμφωνα με τον αφηγητή.

Εκτός από τον Έρωτα, εξουσία και δυνατότητα τιμωρίας έχει και η μητέρα του Αφροδίτη. Αυτό επισημαίνεται από τον Κρατισθένη, ο οποίος εύχεται στον Υσμινία να τον λυπηθούν οι δύο θεοί.²¹⁶ Οι υπόλοιπες αναφορές στην Αφροδίτη γίνονται σε συσχέτιση με τον γάμο, όπως *Αφροδίτης παστός*, και δεν έχουν άμεση σχέση με την εξουσία.

Ένας ακόμη θεός που διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής είναι ο Ποσειδώνας, ο οποίος θεωρείται πως είναι ο υπαίτιος της θαλασσοταραχής που θα χωρίσει το ζευγάρι. Το όνομα του Ποσειδώνα, όπως και στις περιπτώσεις άλλων θεών, χρησιμοποιείται και μετωνυμικά για να περιγράψει το στοιχείο του

²¹⁴ Βλ. ΥΥ 4.24.2.

²¹⁵ Βλ. ΥΥ 8.10.1.

²¹⁶ Βλ. ΥΥ 1.14.5.

οποίου είναι κυβερνήτης, τη θάλασσα. Αρχικά, φαίνεται να έχει μία ειρηνική διάθεση προς το πλοίο που φέρει τους πρωταγωνιστές και τους στέλνει ούριο άνεμο. Τη δεύτερη ημέρα η διάθεσή του αλλάζει και προκαλείται τρικυμία. Η δυσμένειά του πρέπει να εξευμενιστεί με την προσφορά μιας θυσίας. Ως εξιλαστήριο θύμα προσφέρεται, παρά τη θέλησή της, η Υσμίνη.²¹⁷

Η σημασία του Ποσειδώνα ως θεού υπογραμμίζεται και από την αναφορά του Υσμινία στον επίλογο του έργου. Ο Ποσειδώνας παρουσιάζεται ως ένας εκ των κυρίων θεών τόσο για την εξέλιξη της ιστορίας του ζευγαριού, όσο και για τη διατήρηση της μνήμης τους στους αιώνες.²¹⁸ Επιπρόσθετα, η αναφορά που γίνεται στον Ποσειδώνα μαζί με τον Δία και τη Μητέρα Γη, η οποία είναι η μόνη από τους θεούς στους οποίους γίνεται επίκληση στον επίλογο χωρίς η ίδια να έχει εμφανιστεί στο μυθιστόρημα, ίσως παραπέμπει περισσότερο στη μετωνυμική χρήση του ονόματός του, συμβολίζοντας τη θάλασσα, όπως ακριβώς ο Δίας συμβολίζει τον ουρανό και η Γαία τη γη.²¹⁹ Με αυτόν τον τρόπο η επίκληση γίνεται όχι στους ίδιους τους θεούς, όσο στα στοιχεία της φύσης και μέσα από αυτήν την τριάδα (ουρανός – γη – θάλασσα) στην ολότητα του κόσμου.²²⁰

Ο ρόλος του Ποσειδώνα ως προξένου δυσκολιών είναι μία συνθήκη γνωστή ήδη από τα ομηρικά έπη, και πιο συγκεκριμένα την *Οδύσσεια*. Στην περίπτωση των *καθ' Υσμίνην και Υσμινίαν*, ωστόσο, εξυπηρετεί τον *τόπο* της τρικυμίας που είναι παρών σχεδόν σε όλα τα ερωτικά μυθιστορήματα της αρχαιότητας, συμπεριλαμβανομένης και της Λευκίπης και του Κλειτοφώντα.²²¹

Μία ακόμη έννοια που προσωποποιείται και διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο για την έκβαση της ιστορίας είναι η Τύχη. Η αρχαιοελληνική μυθολογία έχει θεοποιήσει την έννοια της τύχης δημιουργώντας ομώνυμη θεά.²²² Η χριστιανική φιλοσοφία είχε μία πιο περίπλοκη σχέση με την έννοια της τύχης, την οποία φαίνεται πως γενικώς απέρριπτε.²²³ Στο μυθιστόρημα γίνεται αναφορά στη θεότητα Τύχη μόνο από τη Ροδόπη, όμως οι τυχαίες συμπτώσεις επισημαίνονται συχνά.²²⁴

²¹⁷ βλ. ΥΥ 7.6.2-12.3.

²¹⁸ βλ. ΥΥ 11.20.2· 11.20.4· 11.22.3.

²¹⁹ βλ. ΥΥ 11.22.4.

²²⁰ βλ. Roilos 2005, 200.

²²¹ Για τις ομοιότητες στα ΥΥ και τα ΑΚ αναφορικά με το περιστατικό της τρικυμίας, βλ. Nilsson 2001, 215-219.

²²² βλ. LGRM V, 1309-1381.

²²³ βλ. Jouanno 2012, 288.

²²⁴ βλ. ΥΥ 9.14.3 Για τις αναφορές στην έννοια της τύχης, βλ. λ.χ. ΥΥ 2.13.2 και την επανάληψη στο ΥΥ 2.14.3.

Όπως διαπιστώνεται από την αφήγηση, κάθε μία από τις τέσσερις μεγάλες πόλεις που εμφανίζονται στο μυθιστόρημα είναι συνδεδεμένη με έναν θεό. Η Ευρύκωμη με τον Δία, η Δαφνήπολη με τον Απόλλωνα, η Αρτύκωμη με την Άρτεμη και η Αυλίκωμη, σε ένα συμβολικό επίπεδο, με τον Έρωτα. Στις τρεις πρώτες περιπτώσεις, η σύνδεση είναι προφανέστερη, με ιερά και βωμούς αφιερωμένους στους προστάτες θεούς. Η Δαφνήπολη και η Αρτύκωμη, μάλιστα, αντλούν τα ονόματά τους απευθείας από τους θεούς ή τους μύθους που σχετίζονται με αυτούς. Η σχέση της Ευρύκωμης διαπιστώνεται από το ότι είναι το κέντρο της εορτής των Διασίων. Η Αυλίκωμη δεν έχει εμφανώς κάποιον πολιούχο θεό, όμως ο Υσμινίας τη συνδέει, λόγω της Υσμίνης και της τοιχογραφίας στον κήπο του Σωσθένη, με τον Έρωτα. Κατ' αυτόν τον τρόπο μπορεί να διατηρηθεί η αναλογία ανάμεσα στις πόλεις και τους θεούς που εμφανίζονται στο μυθιστόρημα.

Η εξουσία των θεών, επομένως, είναι εξίσου σημαντική για την προώθηση και την τελική έκβαση της πλοκής. Οι θεοί αναλαμβάνουν συχνά ρόλο προστάτη προς τους ήρωες και επιλύουν τυχόν κωλύματα που προκύπτουν, όπως για παράδειγμα στις περιπτώσεις της διάσωσης της Υσμίνης και του χρησμού του Απόλλωνα. Η δύναμη των θεών, συνεπώς, προσφέρει στον συγγραφέα έναν σχετικά απλό τρόπο λύσης των περίπλοκων καταστάσεων αλλά και της δημιουργίας προβλημάτων, όταν αυτοί προκαλούν περιπέτειες. Οι θεοί ως μοτίβο, εν τέλει, λειτουργούν ως *από μηχανής θεοί* για την πλοκή του μυθιστορήματος του Μακρεμβολίτη.

Η 'εξουσία' της κοινής γνώμης

Σε δύο περιπτώσεις σε όλο το μυθιστόρημα η γνώμη της πλειονότητας επηρεάζει την έκβαση των γεγονότων. Η κλήρωση της Υσμίνης για το ποιος θα θυσιαστεί, ώστε να κατευναστεί η οργή του Ποσειδώνα, εγείρει την παράκληση του Υσμινία και του Κρατισθένη να μην αφεθεί η κοπέλα στη θάλασσα. Το πλήρωμα παραμένει πιστό στο αποτέλεσμα της κλήρωσης και προχωρά στη ρίψη της Υσμίνης στη θάλασσα. Καθοδηγητής είναι ο κυβερνήτης του πλοίου, ο οποίος βέβαια λειτουργεί με βάση το θέλημα της τύχης.

Παρόμοια είναι και η αντίδραση του λαού της Δαφνήπολης μετά την απειλή του ιερέα του Απόλλωνα με παραίτηση σε περίπτωση που η Υσμίνη και ο Υσμινίας δεν αφεθούν ελεύθεροι. Οι παρόντες πολίτες προσπαθούν να απομακρύνουν το ζευγάρι από τα χέρια των πρώην αρχόντων τους. Και σε αυτήν την περίπτωση,

έμμεσος καθοδηγητής είναι ο ιερέας, ο οποίος ακολουθεί και ο ίδιος τον οϊωνό του θεού.

Τα δύο γεγονότα παραλληλίζουν το ένα το άλλο. Στην πρώτη περίπτωση ο όχλος χωρίζει το ζευγάρι, ενώ στη δεύτερη το ενώνει. Επίσης, και τα δύο εμφανίζουν το ίδιο σχήμα: απόφαση του θεού → έκφραση της θεϊκής θέλησης μέσα από έναν διαμεσολαβητή → δράση του λαού. Η ‘εξουσία της κοινής γνώμης’ επομένως δεν είναι κάτι που κατ’ ουσίαν υφίσταται, παρά μόνο επέρχεται μέσα από τα λόγια ενός καθοδηγητή, ο οποίος θεωρείται πως μεταφέρει τη θεία βούληση. Αυτή η διαπίστωση καταδεικνύει την αντιστοιχία με την πραγματικότητα της βυζαντινής κοινωνίας. Ο λαός ενεργεί με βάση τα προστάγματα του αυτοκράτορα, ο οποίος, όντας *βασιλεὺς ἐλέω Θεοῦ*, είναι ο εκφραστής της θεϊκής βούλησης στον επίγειο κόσμο. Παρ’ όλα αυτά, όπως φαίνεται και μέσα από το μυθιστόρημα, η δράση είναι τελικά αυτή που ορίζει την πορεία των πραγμάτων, επομένως η δύναμη της εξουσίας των πολλών έγκειται στην απόφαση της πραγματοποίησης ή όχι μιας ήδη ειλημμένης απόφασης.

*

Η εξουσία και η υποταγή είναι ένα από τα κυρίαρχα μοτίβα στο μυθιστόρημα και μάλιστα από τα πλέον τονισμένα. Αρχικά, η κυριαρχία εκφράζεται μέσα από την υποδούλωση, ψυχή τε και σώματι, στον Έρωτα. Έπειτα, η πλοκή πυροδοτείται από την πατρική/οικογενειακή εξουσία και εξελίσσεται σε μία κυριολεκτική δουλεία κάτω από τον ζυγό μίας κοσμικής εξουσίας. Στο τέλος, το θέλημα και οι επιταγές των θεών πρυτανεύουν και απελευθερώνουν το ζευγάρι από τα δεσμά της κυριαρχίας. Οι δύο ερωτευμένοι, ωστόσο, παραμένουν εκούσια υποτελείς του Έρωτα και, μέσω αυτού, ο ένας του άλλου. Οι συνεχείς επαναλήψεις λέξεων και όρων που παραπέμπουν στη δουλεία δημιουργούν τελικά ένα θεματικό πλαίσιο που βασίζεται στην εναλλαγή των σχέσεων εξουσίας και μία σταθερά που διέπει όλο το έργο.

Ο επίλογος του μυθιστορήματος, τέλος, αναφέρει τη δουλεία και την ελευθερία ως βασικούς άξονες του θέματός του.²²⁵ Μάλιστα, το ίδιο το έργο μπορεί να λειτουργήσει συμβολικά ως ελπίδα των απελεύθερων, καθώς και οι πρωταγωνιστές του δοκιμάστηκαν από την περιπέτεια της δουλείας όμως κατάφεραν να κερδίσουν πίσω την ελευθερία τους.

²²⁵ Βλ. ΥΥ 11.23.2 όπου: «ὅσον δ’ ἐκ τύχης αἰχμάλωτων καὶ δοῦλόν ἐστι, καὶ οὕτω τῆς ἐλευθερίας ἡμᾶς ἀποδέξεται καὶ θάρσος λάβη κατὰ ψυχῆν» (έκδ. Hercher). Παραλείπεται από τους Hilberg και Marcovich.

Η έμφαση του μυθιστορήματος στην εξουσία τεκμηριώνεται επίσης λεξιλογικά και αφηγηματολογικά. Οι επαναλήψεις λέξεων που σηματοδοτούν σχέσεις εξουσίας, όπως *δοῦλος* και *βασιλεύς*, καθώς και τα σχήματα λόγου που χρησιμοποιούνται γύρω από τους όρους αυτούς, όπως για παράδειγμα οι μεταφορές υποταγής και κυριαρχίας, φανερώνουν την στοχευμένη επιμέλεια του συγγραφέα στα ζητήματα εξουσίας. Συνολικά, η εξουσία αποτελεί ταυτόχρονα και θέμα και μοτίβο και δομικό στοιχείο της αφήγησης, ανάλογα με το συγκεκριμένο και τον τρόπο με τον οποίο εκφράζεται μέσα στο έργο.

3.2 Έρωτας

Το ερωτικό συναίσθημα είναι το κεντρικό θέμα των μυθιστοριών. Είναι αυτό που πυροδοτεί την εκκίνηση της ιστορίας, προωθεί την εξέλιξη και τελικά θριαμβεύει στην κατάληξη. Στην πραγματικότητα, όλο το μυθιστόρημα είναι ένα ταξίδι στον έρωτα, από την άγνοιά του, στην άρνησή του, στη σταδιακή συνειδητοποίηση, στην πρόσκαιρη απόλαυση, στη μάχη για τη διατήρηση της ακεραιότητάς του και τέλος στην ολοκληρωτική, πανηγυρική και, κυρίως, νόμιμη ένωση.

Συνολικά στο μυθιστόρημα η λέξη *έρως*, καθώς και όλα τα σύνθετα και τα παράγωγά της, εμφανίζονται 349 φορές. Παράλληλα, και η λέξη *φιλῶ* και τα παράγωγα και τα σύνθετά της εμφανίζονται 157 φορές σε ένα ερωτικό συγκείμενο. Σε αντιπαραβολή με το έργο του Τάτιου, τα παράγωγα του έρωτος εμφανίζονται 210 φορές, και αντίστοιχα 132 φορές το *φιλῶ*.

Στον Μακρεμβολίτη, ο έρωτας ταυτίζεται με τον ομώνυμο θεό της ελληνικής μυθολογίας. Συγγέεται με την εξουσία και λογίζεται ως μία μάχη ανάμεσα στην αγνότητα και το πάθος, το αρσενικό και το θηλυκό, τη στοργή και την καταστροφή. Εμφανίζεται ως προστάτης, δυνάστης, βοηθός, μέντορας, αλλά πάνω από όλα, ένας παντοδύναμος νεαρός βασιλιάς.

Η μορφή του Έρωτα

Η μορφή του Έρωτα ως ενός όμορφου, φτερωτού παιδιού είναι γνωστή από την αρχαιότητα. Στο Βυζάντιο υπήρχαν έργα τέχνης που απέδιδαν τους έρωτες με αυτόν τον τρόπο ήδη από τον 10ο αιώνα.²²⁶ Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτού είναι τα ελεφαντοστέινα κιβωτίδια με κορυφαίο όλων το λεγόμενο *Κιβωτίδιο Veroli*.²²⁷ Παράδειγμα αποτύπωσης του θεού Έρωτα απαντά και στον κώδικα Marc. gr. z. 479 (11ος αι.) που περιέχει τα *Κυνηγετικά* του Οππιανού.²²⁸ Οι μικρογραφίες των φύλλων 33^r και 33^v εμφανίζουν τον Έρωτα γυμνό, πέρα από έναν μανδύα που ανεμίζει πάνω στους ώμους του, νεαρό στην ηλικία, να τεντώνει το τόξο του αρχικά κατά των θεών και έπειτα κατά των ζώων.²²⁹ Η εικόνα του έρωτα ως ακαταμάχητης

²²⁶ Βλ. Weitzmann 1951, 122-125.

²²⁷ Για τα κιβωτίδια και τις παραστάσεις Ερώτων σε αυτά βλ. Hanson, 1999 και Angelova, 2019.

²²⁸ Σχετικά με τον κώδικα, βλ. Mioni 1985, 271 και Spatharakis 2004.

²²⁹ Βλ. Spatharakis 2004, 103-105, εικ. 67 & 68.

προσωποποίησης του ερωτισμού και γενικότερα της ομορφιάς είναι δυναμικά παρούσα στη λογοτεχνία και ιδιαίτερα στις *εκφράσεις* της κομνηνείας περιόδου.²³⁰

Μία ιδιαιτερότητα που χαρακτηρίζει την όψη του Έρωτα στον Μακρεμβολίτη, και στην οποία επανέρχεται συχνά το κείμενο, είναι τα πτερά στα πόδια του.²³¹ Οι παραστάσεις του Έρωτα που είναι γνωστές από την αρχαιότητα τον παρουσιάζουν με πτερά στις ωμοπλάτες και όχι στα πέλματα. Μία άλλη προσωποποιημένη έννοια που εικονίζεται με πτερωτά πόδια και η οποία είναι παρούσα στη τέχνη της κομνηνείας περιόδου είναι ο *Καιρός*, μία μορφή που συγχέεται ορισμένες φορές και με τον *Bíos* και αντιπροσωπεύει τις ευκαιρίες που παρουσιάζει η ζωή.²³² Την εικονογραφία αυτή, με τις πτερωτές κνήμες, παρουσιάζει και ένα ποίημα που προσγράφεται στον Θεόδωρο Πρόδρομο.²³³ Η μορφή αυτή, μάλιστα, περιγράφεται επίσης ως γυμνή. Οι μορφές του Έρωτα και του Καιρού συνδέονται στον Μακρεμβολίτη στο πλαίσιο της απεικόνισης του βασιλιά Έρωτα και της υποταγής του χρόνου σε αυτόν.²³⁴ Η πρωτοβουλία του συγγραφέα, επομένως, να αναπαραστήσει με αυτόν τον τρόπο τον Έρωτα παραπέμπει σε μία ήδη γνωστή απεικόνιση μίας άλλης έννοιας, για την οποία συναντώνται παράλληλα και στη λογοτεχνία και στην τέχνη της ίδιας περιόδου.

Τα πτερά παραπέμπουν και σε άλλη μία γνωστή κατηγορία μυθολογικών μορφών: τους αγγέλους. Όπως και στις περιπτώσεις των αγγέλων, η ομορφιά του Έρωτα τονίζεται αρκετά στην περιγραφή του.²³⁵ Η αμφίκοπη σπάθη που φέρει ως όπλο, επιπλέον, σχετίζεται με την εικονογραφία του Αρχαγγέλου Μιχαήλ.²³⁶

Η μορφή που επιλέγει ο Μακρεμβολίτης για να παρουσιάσει τον Έρωτα, επομένως, βασίζεται κυρίως στην κλασική όψη που παραδίδεται μέσω της αρχαιότερης και της σύγχρονης του τέχνης και λογοτεχνίας. Παρόλα αυτά εισάγει ορισμένα νέα στοιχεία, μέσα στα οποία μπορούν να εντοπιστούν ψήγματα της χριστιανικής ιδεολογίας.

²³⁰ Βλ. Taxidis 2021, 222-223, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία για το θέμα.

²³¹ Βλ. ΥΥ 2.7.3· 4.21.1· 7.19.1· 11.14.1. Βλ. επίσης ΥΥ 4.21.1-2 και 5.20.3 όπου η εικόνα των πτερωτών πελμάτων χρησιμοποιείται μεταφορικά για τον Υσμνία.

²³² Βλ. Muñoz 1904, 131-136 . Βλ. επίσης Αντωνόπουλος 1994/95, 247-266 και Σέμογλου 2018, 220-226.

²³³ Βλ. ΡG 133, 1419-20: «Περὶ τὰς κνήμας μου πτερά· φεύγω παρίπταμαί σε» (στ. 8) και «Περὶ τὰς κνήμας μου πτερά· τρέχω προσίπταμαί σοι» (στ. 18).

²³⁴ Βλ. Roilos 2005, 163-164.

²³⁵ Βλ. ΥΥ 2.7.3-4.

²³⁶ Βλ. Hatzaki 2009, 113.

Ο Έρωτας ως θεός και οι μύστες του

Εκτός από την ιδιότητά του ως αδιαμφισβήτητου μονάρχη, ο υιός της Αφροδίτης εξακολουθεί να είναι θεός, ο οποίος οφείλει να τιμάται με τρόπο που προσιδιάζει στους υπόλοιπους θεούς. Τα στοιχεία που συνθέτουν την εικόνα της λατρείας του Έρωτα είναι διάσπαρτα μέσα στο μυθιστόρημα. Η σύνδεσή του με τα ρόδα είναι το πλέον προβεβλημένο χαρακτηριστικό του. Τα ρόδα είναι ένα άνθος παραδοσιακά συνδεδεμένο με το ερωτικό συναίσθημα. Εμφανίζονται στο μυθιστόρημα ήδη από την έκφραση του κήπου του Σωσθένη, στα όνειρα του Υσμινία αλλά και σε διάφορους άλλους συμβολισμούς που παραπέμπουν στην Υσμίνη ή στην σωματοποίηση του συναισθήματος.²³⁷

Στο μυθιστόρημα δεν αναφέρεται κάποιο ιερό ή βωμός προς τιμήν του Έρωτα, όπως για παράδειγμα σε περιπτώσεις άλλων θεών, παρόλο που ιερά του θεού υπήρχαν σε διάφορες πόλεις της αρχαιότητας.²³⁸ Ο Υσμινίας, προσπαθώντας να πείσει την Υσμίνη να υποκύψει σε εκείνον, της προτείνει να παραδώσουν τους εαυτούς τους και την παρθενία τους στον Έρωτα ως θυσία όπως προσφέρουν και οι γονείς τους θυσίες στον Δία.²³⁹ Αυτή είναι η μόνη αναφορά σε τελετουργία όσον αφορά τη λατρεία του θεού. Μια ακόμη έμμεση έκφραση της θρησκευτικής πίστης είναι η επίκληση του Υσμινία στον Έρωτα. Συγκεκριμένα, η παραδοχή της υποταγής του σε εκείνον προσιδιάζει στη δέηση ενός πιστού προς τον θεό και την αφιέρωσή του σε αυτόν.²⁴⁰ Ωστόσο, σε αυτήν την περίπτωση διακρίνεται παράλληλα και το στοιχείο της ικεσίας ενός υπηκόου προς τον άρχοντά του, κάτι που όμως δεν αναιρεί αναγκαστικά και την προηγούμενη ερμηνεία.

Η παρουσία της εικόνας του Έρωτα στον κήπο του Σωσθένη θέτει ορισμένους ενδιαφέροντες προβληματισμούς. Όπως προαναφέρθηκε, δεν γίνεται πουθενά στο μυθιστόρημα αναφορά σε ιερό του Έρωτα. Παράλληλα όμως δεν αναφέρεται κανένας θεός ως προστάτης της Αυλίκωμης, όπως συμβαίνει με τις άλλες τρεις μεγάλες πόλεις που αναφέρονται στο μυθιστόρημα. Η μόνη αναφορά σε τιμητική απεικόνιση του Έρωτα αλλά και γενικότερα κάποιου θεού στην Αυλίκωμη συμβαίνει στην αυλή του Σωσθένη, όπου δεν υπάρχει καμία άλλη απεικόνιση θεού. Οι τοιχογραφίες μυθολογικών μορφών ή και θεών δεν ήταν άγνωστη στις πολυτελείς οικίες της

²³⁷ Βλ. Nilsson 2001, 114-117.

²³⁸ Βλ. Kovaleva 2005, 135-143.

²³⁹ Βλ. ΥΥ 5.15.3-4.

²⁴⁰ Βλ. ΥΥ 3.8.2-3.

αρχαιότητας, όπως φανερώνουν και τα αρχαιολογικά δεδομένα.²⁴¹ Τα θέματά τους σχετίζονταν κυρίως με την ευμάρεια και τον άνετο τρόπο ζωής, ενώ η επιλογή τους σχετιζόταν με τις προτιμήσεις του κάθε ιδιοκτήτη. Ο Έρωτας είναι όμως ο μόνος από τους θεούς που εικονίζεται και μάλιστα με έναν τόσο θριαμβευτικό τρόπο.

Ένα ερώτημα που μπορεί να τεθεί είναι αν η παρουσία του θεού Έρωτα στον κήπο έχει ενδεχομένως λατρευτικές πτυχές. Κατά τη ρωμαϊκή περίοδο, οι οικίες αφιέρωναν έναν χώρο στη λατρεία των εφέστιων θεών (*lares familiares*). Το *lararium*, ο χώρος που ήταν αφιερωμένος στους θεούς, μάλιστα, βρισκόταν στο αίθριο, όταν επρόκειτο για μεγαλύτερες οικίες. Το εικονογραφικό πρόγραμμα των τοιχογραφιών αποτελούνταν από τον εφέστιο θεό, ο οποίος θεωρείτο και γενάρχης της οικογένειας, τον πατέρα της οικογένειας και διάφορα άλλα αποτροπαϊκά σύμβολα. Παράλληλα, η τοιχογραφία εμπεριεχόταν σε μία κατασκευή που προσιδίαζε σε ναό, συνήθως με αέτωμα και τους δύο εμπροσθεν κίονες, ενώ συνοδευόταν και από ομοιώματα των θεών.²⁴² Τα χαρακτηριστικά του οικιακού χώρου λατρείας μάλλον καταδεικνύουν πως η ερμηνεία του Έρωτα ως εφέστιου θεού ίσως είναι μία υπερβολική εικασία. Είναι ωστόσο σαφές πως σε αντίθεση με τις υπόλοιπες προσωποποιημένες έννοιες που προβάλλονται (οι αρετές ή οι μήνες) ο Έρωτας είναι στην πραγματικότητα θεός, ο οποίος μάλιστα πρέπει να λατρεύεται όπως και οι άλλοι διότι έχει τη δύναμη να τιμωρεί τους ασεβείς. Άλλωστε, ο κήπος αυτός είναι ο τόπος στον οποίο λαμβάνουν χώρα οι γάμοι του ζευγαριού στο τέλος του μυθιστορήματος, κάτι που δίνει στον χώρο μία τελετουργική διάσταση.²⁴³ Με αυτόν τον τρόπο, ο κήπος του Σωσθένη λειτουργεί ως ό,τι πιο κοντινό σε ιερό ή βωμό για τον Έρωτα και εξυπηρετεί την αναλογία «πόλη – τιμώμενος θεός – ιερό θεού στην πόλη» που επισημάνθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο.

Τέλος, ο Έρωτας είναι ο μόνος θεός που εμφανίζεται με σωματική υπόσταση στο μυθιστόρημα. Οι περισσότερες εμφανίσεις του συμβαίνουν στα όνειρα του Υσμινία, όμως υπάρχει και μία περίπτωση θεοφάνειας, όπου ο Έρωτας ενανθρωπίζεται και βοηθάει ως από μηχανής θεός έμπρακτα την πρωταγωνίστρια. Κατά τη διήγησή της σχετικά με τη διάσωσή της από τη θάλασσα, η Υσμίνη αποκαλύπτει πως ένα γυμνό αγόρι με φτερά στα πόδια την οδήγησε με ασφάλεια ως

²⁴¹ Βλ. Kaufmann-Heinimann 2007, 189-191.

²⁴² Βλ. σχετικά Kaufmann-Heinimann 2007, 197-201.

²⁴³ Βλ. ΥΥ 11.18.2 όπου: «καὶ θύομεν τοὺς γάμους πολυτελῶς ἐν μέσῳ τῷ τοῦ Σωσθένους κήπῳ».

την ακτή και έπειτα εξαφανίστηκε.²⁴⁴ Τα χαρακτηριστικά της μορφής που περιγράφει η Υσμίνη, δηλαδή ως γυμνό νεαρό αγόρι με φτερά στα πόδια, αλλά και το ίδιο το νόημα της ιστορίας δεν αφήνουν περιθώρια αμφισβήτησης πως ο νέος αυτός δεν είναι άλλος από τον Έρωτα. Ωστόσο, το κατά πόσο αυτό το περιστατικό είναι κάτι που πράγματι συνέβη ή είναι κάτι που οραματίστηκε η Υσμίνη, ενώ βρισκόταν στη δίνη της τρικυμίας, κατ' αναλογία με τα όνειρα του Υσμινία κάθε φορά που βρίσκεται σε σύγχυση, είναι κάτι που επαφίεται στην κρίση των ενδοκειμενικών και εξωκειμενικών ακροατών.²⁴⁵

Ο Έρωτας στα *καθ' Υσμίνην και Υσμινίαν* λαμβάνει ίσως τον πλέον εξέχοντα ρόλο μετά το πρωταγωνιστικό ζευγάρι. Λειτουργεί ως χαρακτήρας στην πλοκή, καταλαμβάνοντας περισσότερους στίχους από όσο άλλοι χαρακτήρες. Χάρη στη λεπτομερή *έκφραση* της τοιχογραφίας του και της αφηγηματικής του θέσης στα όνειρα του Υσμινία, προσδιορίζονται με λεπτομέρειες η μορφή και η εξωτερική του εμφάνιση. Ο θεός εμφανίζεται ως δρων πρόσωπο στα όνειρα του Υσμινία και στη διάσωση της Υσμίνης. Απευθύνεται σε αυτούς και 'συνομιλεί' μαζί τους, κάτι που τον καθιστά τον μόνο θεό που επικοινωνεί μέσα από τη δική του φωνή με τους θνητούς και όχι μέσω χρησμών και άρα συμβάλλει με την παρουσία του στην αφηγηματική πλοκή και προωθεί έμπρακτα την εξέλιξη της διήγησης.

Ο Έρωτας βασιλεύς

Όπως έγινε κατανοητό και στο προηγούμενο κεφάλαιο, πίσω από τη μορφή του Έρωτα στο μυθιστόρημα είναι δυνατόν να διακρίνει κανείς τον βυζαντινό αυτοκράτορα, και ίσως συγκεκριμένα τον Μανουήλ Α' Κομνηνό. Εκτός από τον Μακρεμβολίτη, δεν είναι λίγοι, μείζονες ή ελάσσονες, οι ποιητές και οι συγγραφείς που παραλληλίζουν τον Μανουήλ με τον Έρωτα. Ο Μαγγάνειος Πρόδρομος είναι αυτός που δημιουργεί έναν αναμφίβολο παραλληλισμό ανάμεσα στον Μανουήλ και τον Έρωτα, αποκαλώντας τον αυτοκράτορα «*μονάρχα τῶν ἐρώτων*».²⁴⁶ Σε άλλο ποίημα του αποκρίνεται ως «*τῶ τῶν ἐρώτων βασιλεῖ*», και τον νουθετεί μέσα από το

²⁴⁴ Βλ. ΥΥ 11.14.1.

²⁴⁵ Ανάλογο περιστατικό με εμφάνιση του θεού Έρωτα εντοπίζεται και στον Λόγγο, όπου οι ακροατές της διήγησης του συμβάντος, ο Δάφνης και η Χλόη, το αντιμετωπίζουν ως παραμύθι του Φιλητά, βλ. Cioffi 2014, 22-23. Για το περιστατικό της εμφάνισης του Έρωτα στο Δάφνης και Χλόη βλ. σχετικά Nickau 2002.

²⁴⁶ Βλ. Μαγγάνειου Προδρόμου, *Δητήριος περί τοῦ ἐν <τοῖς> Μαγγάνοις ἀδελφάτου* (έκδ. Bernardinello 1972), 3.54.

παράδειγμα «τ[οῦ] ἐρωτικώτερο[υ] τῶν πάλαι βασιλέων», του Σολομώντα.²⁴⁷ Ο Σολομών αναφέρεται και στα ποιήματα που προηγούνται του μυθιστορήματος σε ορισμένους από τους κώδικες της χειρόγραφης παράδοσης του έργου του Μακρεμβολίτη.

Η ροπή του Μανουήλ στις παράνομες ερωτικές σχέσεις ήταν κοινό μυστικό στην αυλή της Κωνσταντινούπολης. Ο Νικήτας Χωνιάτης αφιερώνει μέρος της ιστορικής αφήγησης στην άσωτη ζωή του νεαρού πριν γίνει αυτοκράτορας, αναφέροντας τις ερωτικές του περιπέτειες τόσο με κοινές γυναίκες όσο και με συγγενείς του.²⁴⁸ Η συγγενής που υπονοεί ο Χωνιάτης δεν είναι άλλη από την ανιψιά του, Θεοδώρα Κομνηνή, κόρη της αδελφής του Ευδοκίας και του Θεόδωρου Βατάτζη, με την οποία διατηρούσε μια πολυετή αιμομικτική σχέση.²⁴⁹ Η έκδηλη τάση του προς τις ερωτικές επαφές, καθώς δεν δίσταζε να επιτρέψει στις ερωμένες του να διαμένουν στο παλάτι, σε συνδυασμό με την ηγεμονική του θέση θα τον καθιστούσαν ένα πιθανό πρότυπο για τη σύνθεση της εικόνας του θεού Έρωτα στα λογοτεχνήματα της εποχής. Ο συνεχής τονισμός της παντοδυναμίας του ως θεού και ταυτόχρονα ο ευπλαχνικός του χαρακτήρας προς τους «υπηκόους» του, είναι πιθανόν να καθιστούσαν μία τέτοια ταύτιση, αν μη τι άλλο, προσφιλή στα μάτια του Μανουήλ, παρόλο που μπορεί να λανθάνει μία ανεπαίσθητη κριτική για τις συνέπειες της μοναρχίας του.²⁵⁰

Επιπρόσθετα, η συνεχής και εκτενής αναφορά στον Έρωτα καθιστά το μυθιστόρημα ουσιαστικά ένα εγκώμιο στα πρότυπα ενός επαινετικού λόγου προς τον αυτοκράτορα. Μία ακόμη παράμετρος που έχει αρκετό ενδιαφέρον, είναι η σύγκριση της μυθιστορίας με τα επιθαλάμια ποιήματα/άσματα της περιόδου. Σε πολλές από τις περιπτώσεις αυτών των έργων και κυρίως σε αυτές που αφορούν σε γάμους μελών της αυτοκρατορικής οικογένειας ή και του ίδιου του αυτοκράτορα, παρατηρείται μεγαλύτερη έμφαση στην ανάδειξη της εξουσίας και της παντοδυναμίας του εκάστοτε αυτοκράτορα –ακόμη και όταν εκείνος δεν είναι ο νυμφίος– και λιγότερο σε επικλήσεις στον έρωτα.²⁵¹ Το μυθιστόρημα, βέβαια, δεν υπολείπεται καθόλου σε

²⁴⁷ Βλ. Μαγγάνειου Προδρόμου, *Δητήριος περί τοῦ ἐν τοῖς Μαγγάνοις ἀδελφάτου, δωρηθέντος μὲν ἐν γράμμασιν, οὕτω δὲ τὸ ἐνεργὸν λαβόντος* (έκδ. Bernardinello 1972), 7.5-9.

²⁴⁸ Βλ. Νικήτα Χωνιάτη, *Χρονικὴ Διήγησις* (έκδ. Van Dieten 1975), 54.6-11

²⁴⁹ Βλ. Βαρζός 1984, 420-430.

²⁵⁰ Βλ. Magdalino 1992, 204. Βλ. επίσης Cupane 2000, 44-45.

²⁵¹ Βλ. για παράδειγμα τα επιθαλάμια του Θεοδώρου Προδρόμου για τους γάμους των εγγονών του Ιωάννη Β΄ Κομνηνού (Hörandner 1974, 265-266 και 268-270) και του Χωνιάτη για τον γάμο του Ισαακίου Β΄ Αγγέλου με την Μαρία-Μαργαρίτα των Άρπαρντ (Van Dieten 1972, 44-46).

αναφορές στον έρωτα, όμως η προσωποποίησή του και η παρουσίασή του ως μονάρχη, και μάλιστα στα πρότυπα ενός βυζαντινού αυτοκράτορα, συνάδει με την ανάδειξη της προσωπικότητας του βασιλιά στα γαμήλια ποιήματα.

Η προέλευση της εικόνας του βασιλιά Έρωτα

Ένα ερώτημα που η προγενέστερη έρευνα προσπάθησε κατά καιρούς να απαντήσει είναι η προέλευση της εικόνας του Έρωτα ως βασιλιά. Τα αρχαία μυθιστορήματα, στα οποία βασίζονται κατά κόρον τα βυζαντινά, δεν αποδίδουν αυτήν την ταυτότητα στον Έρωτα, επομένως η έμπνευση πίσω από αυτή την ιδέα θα πρέπει να αναζητηθεί αλλού. Παλαιότερες μελέτες υποστήριζαν πως η εικόνα του βασιλιά-Έρωτα όπως εμφανίζεται στο μυθιστόρημα του Μακρεμβολίτη έχει τις ρίζες της στη γαλλική μυθιστορία *Fablel dou Dieu d'Amors* και ίσως κοινή προέλευση με το *Roman de la Rose*.²⁵² Κάποιες από τις μεταγενέστερες θεωρίες κινήθηκαν με πιο μετριοπαθή τρόπο, υποστηρίζοντας εν μέρει τη γαλλική έμπνευση πίσω από τη μορφή του Έρωτα, αναγνωρίζοντας ωστόσο ταυτόχρονα το ελληνικό υπόβαθρο της εικονογραφίας του θεού Έρωτα όπως εκφράζεται και στον Μακρεμβολίτη και αργότερα, μέσω αυτού, στα μυθιστορήματα της παλαιολόγιας περιόδου.²⁵³ Μία ακόμη πιο τολμηρή εικασία συνδέει το μυθιστόρημα του Μακρεμβολίτη με το γαλλικό μυθιστόρημα *Roman de Thèbes*, το οποίο χρονολογείται στα μέσα του 12ου αιώνα. Η σύνδεση προκύπτει μέσα από την αλλαγή του ονόματος της αδελφής της Αντιγόνης (καθώς πρόκειται για μεταφορά του αρχαιοελληνικού μύθου) από *Ismène* σε *Ysmaïne*, υιοθετώντας την ορθογραφία που παραπέμπει στο όνομα της πρωταγωνίστριας του Μακρεμβολίτη, αλλά και εξαιτίας της παρουσίας της πόλης *Artykomis*, η οποία βρίσκεται σύμφωνα με το μυθιστόρημα κοντά στον κέλτικο ποταμό *Ρήνο* –ο οποίος εμφανίζεται και στον Μακρεμβολίτη– και παραπέμπει σύμφωνα με τον μελετητή στον μύθο του βασιλιά *Αρθούρου*.²⁵⁴ Ωστόσο, δεν αποκλείεται η έμπνευση πίσω από τη μορφή του έρωτα στα γαλλικά έργα να έχει τις ρίζες της στα ερωτικά μυθιστορήματα της κομνήνιας εποχής.²⁵⁵

²⁵² Βλ. Cupane 1973/74, 245-261. Βλ. επίσης Warren 1916 ειδικά για το *ΥΥ* ως πηγή για το *Roman de la Rose*.

²⁵³ Βλ. Beaton 1989, 152-155.

²⁵⁴ Βλ. Beaton 1989, 78-79 (παραλείπεται από την αναθεωρημένη έκδοση του 1996). Η Meunier (1997, 362) αμφισβητεί αυτή τη συσχέτιση.

²⁵⁵ Βλ. Jeffreys 1980.

Η πιο σύγχρονη άποψη τάσσεται υπέρ της ελληνικής/βυζαντινής ιδέας πίσω από τη μορφή του Έρωτα ως βασιλιά. Η όψη που παραδίδεται μέσα από την *έκφραση* της τοιχογραφίας στον κήπο και κατά συνέπεια στα όνειρα του Υσμινία, εμφανίζει τα διακριτικά ενός βυζαντινού αυτοκράτορα και μίας εικόνας η οποία ήταν παρούσα στην καθημερινή ζωή της Κωνσταντινούπολης κατά την κομνήνεια περίοδο.²⁵⁶

Η έμφυλη διάσταση του ερωτικού συναισθήματος

Μερικές ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις προκύπτουν επίσης από τη μελέτη της διαφοράς στην αντιμετώπιση του έρωτα ανάμεσα στα δύο φύλα. Το δείγμα βέβαια είναι δυσανάλογο, καθώς ο μόνος άνδρας που εμφανίζεται ερωτευμένος στο μυθιστόρημα είναι ο Υσμινίας (ο Κρατισθένης λειτουργεί ως ‘δάσκαλός’ του, όμως δεν προκύπτει από κάπου πως είναι ή έχει υπάρξει ερωτευμένος και σίγουρα δεν δηλώνεται πως είναι ερωτευμένος μέσα στην αφήγηση), ενώ υπάρχουν τρεις γυναίκες ερωτευμένες μαζί του: η Υσμίνη, η σύζυγος του αφέντη του και η Ροδόπη. Οι γυναίκες είναι αυτές που όχι μόνο εκδηλώνουν φανερά το συναίσθημα, αλλά ενεργούν με αντίστοιχο τρόπο, ώστε να προσεγγίσουν το αντικείμενο του πόθου τους. Ο Υσμινίας λειτουργεί παθητικά στις περισσότερες περιπτώσεις προβάλλοντας αντιστάσεις μόνο όπου είναι απαραίτητο. Η αντιμετώπιση του έρωτα είναι διαφορετική σε κάθε περίπτωση ήρωα. Ενώ η πρωταγωνίστρια φαίνεται εξαρχής φιλικά διακείμενη προς τον Έρωτα, και αυτός προς εκείνη, η στάση του πρωταγωνιστή προς τον θεό –και το συναίσθημα που πρεσβεύει– αλλάζει κατά την πορεία της διήγησης.

Αρχικά, ο Υσμινίας εντυπωσιάζεται από την ομορφιά της εικόνας του αλλά και από την εξουσία που φαίνεται να ασκεί σε όλη την πλάση.²⁵⁷ Μόλις πληροφορείται την ταυτότητά του, τον χλευάζει και εύχεται να μη τον γνωρίσει ποτέ.²⁵⁸ Κατά τη διάρκεια του ονείρου εμφανίζεται να τον φοβάται σε σημείο λιποθυμίας και μόνο μετά την παρέμβαση της Υσμίνης μπορεί να τον αντιμετωπίσει.²⁵⁹ Στη συνέχεια, εμφανίζεται ως πιστός υπηρέτης του Έρωτα, όπως και μύστης και λάτρης του, σε σημείο που να απαρνείται την αφοσίωσή του στον Δία

²⁵⁶ Βλ. Magdalino 1992, 199.

²⁵⁷ Βλ. ΥΥ 2.7-10.

²⁵⁸ Βλ. ΥΥ 2.11.3.

²⁵⁹ Βλ. ΥΥ 3.1.4.

και στο καθήκον του ως κήρυκα των Διασίων.²⁶⁰ Ο ήρωας επικαλείται τον θεό αρκετές φορές με την φράση «*νή τὸν Ἔρωτα*» αντί για «*μὰ Δία*» ή «*μὰ τοὺς θεοὺς*», δείχνοντας το δέος που νιώθει απέναντί του αλλά και τη σημασία που κατέχει ο θεός στη συνέχεια του μυθιστορήματος.²⁶¹ Ο Υσμινίας θεωρεί τον εαυτό του ευνοούμενο του Έρωτα, καθώς σε όλα του τα όνειρα τού υπόσχεται την ένωσή του με την Υσμίνη, όμως όταν αυτή δεν μοιάζει πιθανή, αντιδρά και πάλι κατά του θεού.²⁶² Στο τέλος, με την επανένωσή του με την αγαπημένη του και μετά με την οικογένειά του, τα αισθήματά του προς τον θεό γίνονται και πάλι φιλικά και δηλώνει ξανά πιστός του.²⁶³

Παράλληλα, και η στάση των περισσότερων ανδρών του μυθιστορήματος απέναντι στον έρωτα εμφανίζεται κατά κύριο λόγο αρνητικά φορτισμένη. Ο μεγαλύτερος αρνητής του ερωτικού συναισθήματος είναι πρωτίστως ο Υσμινίας. Μετά την αρχική του άγνοια, οδηγείται στην κατάφωρη απαξίωση και άρνησή του.²⁶⁴ Αλλά και ο Κρατισθένης επισημαίνει τις συνέπειες που έχει ο έρωτας στο λειτούργημα του Υσμινία ως κήρυκα και τη σύνεσή του, παρόλο που αρχικά εμφανιζόταν ως υποστηρικτής του. Η στάση αυτή μεταβάλλεται εκ νέου στο επόμενο κεφάλαιο. Ο κύριος του Υσμινία, από την άλλη, παραθέτει έναν εγκωμιαστικό λόγο για τη σωφροσύνη και την παρθενία, ενώ επισημαίνει παράλληλα την αναγκαιότητα της αποπομπής των ερωτικών σκέψεων.²⁶⁵ Οι πατέρες των πρωταγωνιστών τονίζουν την καταστροφική επέλαση του έρωτα στους θρήνους τους για τα παιδιά τους.²⁶⁶ Με αυτά τα δεδομένα, το βάρος της έκφρασης και της διεκδίκησης του έρωτα μοιάζουν να επωμίζονται οι γυναίκες του έργου.

Το πρωταγωνιστικό ζευγάρι δεν είναι το μόνο που έρχεται αντιμέτωπο με τα βέλη του θεού. Δύο ακόμη ηρωίδες, η σύζυγος του αφέντη του Υσμινία και η Ροδόπη, της οποίας υπηρέτρια γίνεται η Υσμίνη, ερωτεύονται τον νεαρό ήρωα. Ο έρωτας των δύο γυναικών για τον Υσμινία θέτει τις βάσεις για τη δημιουργία παράλληλων πλοκών, καθώς φέρνουν τον ήρωα αντιμέτωπο με το δίλημμα για το αν θα υποκύψει σε αυτόν αφενός για να γλιτώσει από την κακομεταχείριση της κυρίας του και αφετέρου για να ελευθερωθεί εκείνος και η Υσμίνη. Ωστόσο, και οι δύο

²⁶⁰ Βλ. ΥΥ 3.2.4.

²⁶¹ Βλ. Nilsson 2001, 153.

²⁶² Βλ. ΥΥ 7.7.5-8.

²⁶³ Βλ. ΥΥ 11.19.4.

²⁶⁴ Βλ. ΥΥ 2.11.3.

²⁶⁵ Βλ. ΥΥ 8.14.3-4.

²⁶⁶ Βλ. ΥΥ 10.12.1-6.

επιλογές απορρίπτονται και τόσο ο Υσμινίας όσο και η πλοκή εμμένουν στην αρχική τους θέση: στον έρωτα της Υσμίνης.

Στην πρώτη περίπτωση, η ανώνυμη κυρία αντιπροσωπεύει ένα γνωστό από τα μυθιστορήματα της αρχαιότητας αρχέτυπο της ωριμότερης ηλικιακά λάγνας γυναίκας η οποία λειτουργεί και ως ανταγωνίστρια της πρωταγωνίστριας.²⁶⁷ Ο τύπος του χαρακτήρα βασίζεται στη «σύζυγο του Πετεφρή», τη γυναίκα του Αιγυπτίου άρχοντα του Ιωσήφ, η οποία προσπάθησε να τον προσεγγίσει ερωτικά, όμως ο νεαρός την απώθησε κι εκείνη σε αντίποινα τον συκοφάντησε.²⁶⁸ Αν και στο μυθιστόρημα η γυναίκα αυτή είναι ελληνικής καταγωγής, συνήθως αυτός ο τύπος χαρακτήρα αποδίδεται σε γυναίκα ανατολικής καταγωγής.²⁶⁹ Στην κλασική γραμματεία, το στερεότυπο εκπροσωπεί η Φαίδρα στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη. Ο έρωτας της γυναίκας του άρχοντα του Υσμινία χαρακτηρίζεται από έναν άκρατο πόθο, αρνητικά σημασιοδοτημένο.²⁷⁰ Όταν δεν βρίσκει ανταπόκριση στο κάλεσμά της, καταφεύγει στην επιβολή της δικής της εξουσίας, προσβάλλοντας με διάφορους τρόπους τον Αρτάκη-Υσμινία.

Ο χαρακτήρας της Ροδόπης είναι ιδιαίτερος για τα δεδομένα της βυζαντινής, αλλά και της αρχαίας, μυθιστορίας. Παρόλο που λογίζεται ως ανταγωνίστρια της Υσμίνης, καθώς είναι ερωτευμένη με τον Υσμινία, δεν παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά που διαμορφώνουν την τυπική «νέμεση» των πρωταγωνιστριών. Η Ροδόπη είναι νέα, ανύπαντρη και σεμνή και παρόλο που προσεγγίζει και η ίδια τον Υσμινία, το κάνει μέσω επιστολών και έχοντας ως διαμεσολαβήτρια την Υσμίνη. Οι τρόποι της προσιδιάζουν σε μία νεαρή ευγενικής καταγωγής και η ερωτική της προσέγγιση είναι καθόλα μετρημένη, ίσως περισσότερο και από αυτή της Υσμίνης. Προτάσσει την παρθενία της και προσφέρει, όπως πιστεύει, τον γάμο ως αντάλλαγμα της ελευθερίας των δύο «αδελφών». Η αντίδρασή της στο άκουσμα του χρησμού είναι έντονη, όμως τελικά υπακούει στο θέλημα του Απόλλωνα. Η Ροδόπη, ως ηρωίδα, λειτουργεί περισσότερο ως *alter ego* της Υσμίνης, ειδικά αν ληφθεί υπόψη η σκηνή του συμποσίου στο σπίτι του Σωστράτου και ο παραλληλισμός με τα αντίστοιχα επεισόδια στα πρώτα κεφάλαια.²⁷¹ Παραδόξως, αναλαμβάνει έναν σχεδόν φιλικό ρόλο προς την Υσμίνη, δείχνοντας συμπάθεια και, αν μη τι άλλο, εμπιστοσύνη

²⁶⁷ Βλ. John 1996, 200-201.

²⁶⁸ Βλ. Γεν. 39, 6-18.

²⁶⁹ Βλ. Alexiou 1977, 36 και Haynes 2003, 112-113.

²⁷⁰ Βλ. παρακάτω, σελ. 83 της παρούσας εργασίας.

²⁷¹ Βλ. Jouanno 1999, 340-341.

προς το πρόσωπό της, και άθελά της βοηθάει στην ελεύθερη ερωτικό συνένωση των δύο ηρώων. Με αυτόν τον τρόπο ο ρόλος της αντιστοιχεί εν μέρει με αυτόν του Κρατισθένη στο πρώτο μέρος του έργου.²⁷²

Ο Κρατισθένης βέβαια μοιάζει να είναι γνώστης του συναισθήματος. Η εμπειρία του στο ως προς το θέμα αυτό δεν διευκρινίζεται μέσα στο μυθιστόρημα, όμως εξηγεί στον Υσμινία πως η αλλόκοτη συμπεριφορά της Υσμίνης στο συμπόσιο οφείλεται στον έρωτά της για τον νεαρό κήρυκα.²⁷³ Την επόμενη ημέρα τού εξηγεί και πάλι τη ζωγραφιά με τον θεό εξαίροντας την παντοδυναμία του,²⁷⁴ και στη συνέχεια δηλώνει και πάλι στον φίλο του πως αυτό που βιώνει είναι έρωτας.²⁷⁵ Παρόλο που είναι υποστηρικτικός προς τον Υσμινία και την Υσμίνη ως προς τα συναισθήματά τους, υπενθυμίζει στον νεαρό πως το καθήκον του ως κήρυκα και η οικογένειά του στην Ευρύκωμη πρέπει να τίθενται πάνω από τον ερωτικό του δεσμό με την κόρη.²⁷⁶

Από την άλλη, τα υπόλοιπα επίσημα ζευγάρια του μυθιστορήματος, οι γονείς των πρωταγωνιστών και οι αφέντες του Υσμινία, εμφανίζουν διαφορετικές αντιμετώπισεις του ερωτικού συναισθήματος. Οι γονείς δεν εκδηλώνουν καθόλου ερωτικά αισθήματα μεταξύ τους. Η μόνη αναφορά στον έρωτα γίνεται κατά τον θρήνο των γονέων πάνω από τον βωμό του Απόλλωνα. Ο έρωτας παρουσιάζεται ως η αιτία της απώλειας των παιδιών τους.²⁷⁷ Στην περίπτωση του ζεύγους των αφεντών του Υσμινία εκδηλώνονται ορισμένα ερωτικά συναισθήματα, κυρίως από την πλευρά της συζύγου, για τα οποία ωστόσο ο Υσμινίας εκφράζεται με ιδιαίτερα αρνητικό τρόπο.²⁷⁸

Μοιάζει πάντως παράδοξο για μία βυζαντινή μυθιστορία να εμφανίζονται τόσο δυναμικές γυναίκες, οι οποίες διεκδικούν ενεργά τον έρωτα και αναιρούν φαινομενικά τα στερεότυπα και την πρόπευσα συμπεριφορά, είτε πρόκειται για άγαμες νεαρές κοπέλες είτε για έγγαμες. Ωστόσο, η οπτική του αφηγητή, ο οποίος βρίσκεται συνεχώς στο κέντρο των προκλήσεών τους, επηρεάζει την παρουσίαση των γεγονότων και άρα την αφηγηματική πορεία της πλοκής.²⁷⁹ Ως άμεσα εμπλεκόμενος,

²⁷² Βλ. Meunier 1997, 337.

²⁷³ Βλ. ΥΥ 1.14.4· 2.14.4.

²⁷⁴ Βλ. ΥΥ 2.11.1-3.

²⁷⁵ Βλ. ΥΥ 3.3.3.

²⁷⁶ Βλ. ΥΥ 3.9.1-7.

²⁷⁷ Βλ. ΥΥ 10.12.2-6.

²⁷⁸ Βλ. ΥΥ 10.7.1.

²⁷⁹ Βλ. Nilsson 2001, 236.

ο Υσμινίας κρίνει τις κινήσεις των γυναικών από την πλευρά του ‘θύματος’, δίνοντας την εντύπωση πως όλα αυτά γίνονται χωρίς τη δική του συναίνεση. Η υποκειμενική ματιά του ήρωα-αφηγητή μπορεί να εξηγήσει και τη φαινομενική ασυνέχεια στη συμπεριφορά της Υσμίνης, η οποία από προκλητική μετατρέπεται ξαφνικά σε συνεσταλμένη.²⁸⁰ Τα λόγια και η συμπεριφορά της ίδιας, όμως, δείχνουν πως η συνετή συμπεριφορά είναι πάντα στη σκέψη της,²⁸¹ έτσι ώστε η αφήγηση να ολοκληρώνει τον κύκλο της και ο συγγραφέας να έχει τη δυνατότητα να μεταβεί στα επόμενα στάδια της εξέλιξης της πλοκής.

Ερωτικές αλληγορίες

Οι μεταφορές και οι αλληγορίες αξιοποιούνται ευρέως ως λογοτεχνικοί τρόποι για την περιγραφή του έρωτα. Στο μυθιστόρημα ο έρωτας αποδίδεται μεταφορικά μέσα από εικόνες που παραπέμπουν στη φύση, στην αντίθεση θέρμης και δροσιάς, αλλά και σε πολεμικές αλληγορίες, οι οποίες θα παρουσιαστούν αναλυτικότερα σε επόμενο κεφάλαιο.

Το μοτίβο του κήπου ως αλληγορία για τον έρωτα είναι μία συνήθης συνθήκη της ερωτικής λογοτεχνίας.²⁸² Η παρουσία του κήπου στα *καθ’ Ύσμινην και Ύσμινίαν* εμφανίζεται από το πρώτο κεφάλαιο και η *έκφρασή* του αποδίδει τις χάρες και τις ηδονές που προσφέρει.²⁸³ Ο κήπος του Σωσθένη είναι κοσμημένος με όλα τα στοιχεία του κάλλους (άνθη, διακοσμημένο σιντριβάνι, ώριμους καρπούς) αλλά και με τις τοιχογραφίες των αρετών, των μηνών και του Έρωτα και της ακολουθίας του. Όλα αυτά τον κάνουν μοιάζει με έναν επίγειο παράδεισο (*locus amoenus*), μία συνήθη σύμβαση της ερωτικής λογοτεχνίας.

Ο κήπος προσφέρει και τον περιβάλλοντα χώρο, στον οποίο εκτυλίσσεται η ερωτική σχέση των δύο πρωταγωνιστών, από την πρώτη τους ερωτική αλληλεπίδραση έως τελικά τον γάμο τους.²⁸⁴ Η Ύσμίνη παρομοιάζεται και η ίδια με κήπο. Η σύνδεση των ηρωίδων με τον φυτικό κόσμο είναι μοτίβο όχι μόνο της ερωτικής λογοτεχνίας, αλλά και της χριστιανικής γραμματείας, το οποίο αποσκοπεί στην έμφαση τόσο της ομορφιάς και του ερωτισμού των γυναικών όσο και στη

²⁸⁰ Βλ. Alexiou 1977, 32.

²⁸¹ Βλ. ΥΥ 11.11.2.

²⁸² Βλ. Barber 1992 και Littlewood 1979.

²⁸³ Βλ. Taxidis 2021, 103-105, όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία.

²⁸⁴ Βλ. ΥΥ 11.18.2.

σεμνότητά τους.²⁸⁵ Ιδιαίτερα ο περικόλειστος κήπος (*hortus conclusus*) συμβολίζει την αγνότητα των γυναικών, καθώς είναι απροσπέλαστος από όποιον βρίσκεται εκτός του. Ο κήπος στο μυθιστόρημα χρησιμοποιείται ως αλληγορία του έρωτα και της σεξουαλικότητας, αλλά ταυτόχρονα η φύλαξή του, στην οποία επανέρχονται συχνά οι χαρακτήρες, λειτουργεί ως μεταφορά για τη διατήρηση της παρθενίας.²⁸⁶

Ο φυτικός κόσμος εμφανίζεται και στο μυθολογικά *exempla* που υιοθετεί κατά το πρότυπό του ο Μακρεμβολίτης, δηλαδή στους μύθους της Δάφνης και του Απόλλωνα και στη δημιουργία των δέντρων των φοινίκων.²⁸⁷ Η ιστορία του Απόλλωνα και της Δάφνης εμφανίζεται μετά τη μέση του έργου με αφορμή τη θρησκευτική εορτή των Δαφνηπολιτών.²⁸⁸ Ο μύθος ήθελε τον Απόλλωνα να έχει ερωτευτεί τη νύμφη Δάφνη, η οποία ωστόσο δεν ανταποκρινόταν στο ερωτικό του κάλεσμα. Ο θεός επέμεινε ώσπου η νύμφη ζήτησε τη βοήθεια της μητέρας της, Γαίας, η οποία και την μεταμόρφωσε στο ομώνυμο φυτό. Το συμβολικό υπόβαθρο του μύθου σχετίζεται άμεσα με το θέμα του μυθιστορήματος, καθώς προτάσσει τη διατήρηση της παρθενίας έναντι του ερωτικού πάθους. Η μνεία του Απόλλωνα και της Δάφνης επανεμφανίζεται και στην κατακλείδα του έργου.²⁸⁹ Ο συμβολισμός του μύθου είναι τόσο έντονος που δεν προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι πρόκειται στην πραγματικότητα για μία ιστορία ενός έρωτα χωρίς ανταπόκριση.

Η ιστορία των δέντρων των φοινίκων έχει, επίσης, βαθύτατα ερωτικές προεκτάσεις. Ο μύθος των φύλλων των φοινίκων είναι ένα μυθολογικό *exemplum* που εντοπίζεται και στο *κατά Λευκίπην και Κλειτοφώντα* και λειτουργεί ως υπόδειγμα της αγάπης και του γάμου στα φυτά.²⁹⁰

Το ερωτικό συναίσθημα από την άλλη συνοδεύεται από λέξεις ή φράσεις που σχετίζονται με τη φωτιά και το καύσος, όπως συμβαίνει στην πρώτη έντονη ερωτική αλληλεπίδραση των ηρώων.²⁹¹ Ο Μακρεμβολίτης χρησιμοποιεί και την αντίστροφη μεταφορά, τον έρωτα ως δροσιά, σε ένα από τα επάλληλα όνειρα του Υσμινία, όπου το ζευγάρι βρίσκεται σε ένα λουτρό. Η ζέστη που αναδύεται από τον χώρο είναι αποπνικτική και μόνο τα φιλιά στο στήθος της κόρης δροσίζουν τον ήρωα.²⁹² Ο

²⁸⁵ Βλ. Nilsson 2001, 99.

²⁸⁶ Βλ. ΥΥ 5.17.1-4.

²⁸⁷ Βλ. Meunier 1997, 121.

²⁸⁸ Βλ. ΥΥ 8.18.1-3.

²⁸⁹ Βλ. ΥΥ 11.22.1.

²⁹⁰ Βλ. ΛΚ 1.17.3-5.

²⁹¹ Βλ. ΥΥ 4.23.1-3.

²⁹² Βλ. ΥΥ 5.1.3.

παραλληλισμός βέβαια του ερωτικού πάθους με φλόγα που καίει τα σωθικά δεν είναι καινούριος, καθώς εμφανίζεται ως παρομοίωση ήδη από την αρχαϊκή λυρική ποίηση.²⁹³ Η αντίθεση μεταξύ του πυρός και του ύδατος αντιπροσωπεύει και την αντιμετώπιση του Έρωτα προς τους δύο ερωτευμένους, εφόσον αφενός εξάπτει τον έρωτα του Υσμινία φλέγοντας την καρδιά του («ὄλην μοῦ τὴν καρδίαν ἐνέπρησεν»)²⁹⁴ και αφετέρου διασώζει την Υσμίνη από τη θάλασσα. Με τον τρόπο αυτό, επιτυγχάνεται η αντιστοίχιση των δύο στοιχείων, φωτιά και νερό, με τα δύο φύλα, αρσενικό και θηλυκό, αντίστοιχα.²⁹⁵

Τέλος, σε πολλά σημεία του κειμένου προβάλλεται η αλληγορική σύνδεση του έρωτα και του πολέμου. Η *militia amoris* είναι ένα μοτίβο στο οποίο ο Μακρεμβολίτης επανέρχεται συχνά, με περίτεχνες παρομοιώσεις και μεταφορές, γεγονός που αποδεικνύει την ιδιαίτερη επιμέλεια του συγγραφέα για τον συγκεκριμένο τόπο, όπως θα διαπιστωθεί ακολούθως.²⁹⁶

Έρωτας, σεξουαλικότητα και παρθενία

Μία ακόμη παράμετρος που αξίζει να επισημανθεί είναι η σαρκική πτυχή του έρωτα. Το μυθιστόρημα θεωρείται από τα πλέον τολμηρά των έργων του 12ου αιώνα, με σκηνές που περιγράφουν γλαφυρά τις περιπτώξεις του ζευγαριού. Οι περισσότερες από αυτές παραμένουν σε ένα ονειρικό επίπεδο. Οι ερωτικές σκηνές που εκτυλίσσονται στην καθαυτό πλοκή είναι λιγότερο προκλητικές, όμως σε αρκετές από αυτές επισημαίνονται αφενός η επιθυμία του πρωταγωνιστή για την ολοκλήρωση της σχέσης και αφετέρου η απροθυμία της πρωταγωνίστριας να θυσιάσει την παρθενία της.²⁹⁷ Χρησιμοποιούνται μάλιστα από την Υσμίνη και τον Υσμινία αντίστοιχα οι φράσεις «οὐδὲ γὰρ κλέψω τὸν γάμον» και «τὸν γάμον ἀλλήλοις ἐμνηστευόμεθα· ὃν κλέψαι θέλων αὐτός», οι οποίες αποδίδουν περιφραστικά την έννοια του «κλεφτού γάμου», που σημαίνει τη σεξουαλική επαφή χωρίς να έχει προηγηθεί η νόμιμη ένωση.²⁹⁸ Αυτό είναι ένα μοτίβο που εντοπίζεται και σε άλλες

²⁹³ Βλ. λ.χ. Sapph. fr. 48: «ἤλθες, ἔγω δέ σ' ἐμαϊόμαν,/ ὃν δ' ἔψυξας ἔμαν φρένα καιομένην πόθῳ».

²⁹⁴ Βλ. ΥΥ 3.2.3.

²⁹⁵ Βλ. Alexίου 2002, 126.

²⁹⁶ Βλ. σσ. 92-93 της παρούσας μελέτης.

²⁹⁷ Βλ. ΥΥ 4.22.4-23.2· 5.16.4-17.4· 7.4.1-2.

²⁹⁸ Βλ. ΥΥ 7.4.2 και 11.6.1. Βλ. επίσης Conca 1994, 672 υποσημ. 2 και Jeffreys 2012, 48 υποσημ. 78.

μυθιστορίες, όπως στο *Ροδάνθη και Δοσικλής* του Θεοδώρου Προδρόμου αλλά και στον *Διγενή Ακρίτη*, όπου συνδέεται και με την αρπαγή της κοπέλας.²⁹⁹

Η ερμηνεία του «κλεφτού γάμου» δεν είναι ο μόνος ευφημισμός του μυθιστορήματος. Ο Μακρεμβολίτης κάνει συχνά χρήση αμφίσημων φράσεων (*double entendres*) και σε διάφορα σημεία του έργου παρατηρούνται υπαινιγμοί που σημαίνουν κάτι διαφορετικό και συνάμα πιο προκλητικό από αυτό που δηλώνουν.

Μία από αυτές τις περιπτώσεις είναι ερμηνεία της φράσης «*ἀγαθὸν καὶ νυκτὶ πιθέσθαι*» («είναι καλό να υπακούμε στη νύχτα»). Ο στίχος προέρχεται από την *Ιλιάδα*,³⁰⁰ ένα έργο στο οποίο ο Μακρεμβολίτης ούτως ή άλλως παραπέμπει συχνά, και λέγεται πρώτη φορά στο κείμενο από τον Σωσθένη προς τον Υσμινία.³⁰¹ Έπειτα η Υσμίνη, προσποιούμενη ότι σκόνταψε, ώστε να μείνει πιο πίσω από τους γονείς της, επισημαίνει στον νεαρό κήρυκα να κάνει αυτό που πρόσταξε ο πατέρας της.³⁰² Αργότερα, ο Υσμινίας αναφέρει μεταξύ των υπόλοιπων τεχνασμάτων της Υσμίνης και αυτή τη φράση.³⁰³

Η προφανής ερμηνεία του εν λόγω χωρίου, και αυτή που πιθανώς εννοούσε και ο Σωσθένης, είναι η προτροπή να κοιμηθεί. Η ερμηνεία όμως που ενδεχομένως υπονοεί η Υσμίνη –ή τουλάχιστον αυτό που θέλει ο Υσμινίας να πιστεύει πως εννοεί– είναι να πλαγιάσει μαζί της ο νεαρός.³⁰⁴ Αυτό το νόημα φαίνεται να αντιλαμβάνεται και ο Υσμινίας, ο οποίος αναλογιζόμενος όλες τις προσεγγίσεις της κοπέλας δηλώνει πως, αν εκείνη ζητήσει *τὰ πρόσφορα τῆ νυκτί* («να δοθούν στη νύχτα αυτά που της αρμόζουν»), θα κοιμηθεί μαζί της.³⁰⁵ Η νύχτα ως χρονική ένδειξη και ως ευφημισμός της ερωτικής επαφής υπονοείται και στη γαμήλια εορτή του ζευγαριού.³⁰⁶ Η φράση επαναλαμβάνεται ακόμη μία φορά από τον Κρατισθένη και αργότερα πάλι από τον Υσμινία, χωρίς όμως να τοποθετείται σε ένα ερωτικό πλαίσιο.³⁰⁷ Η συνεχής επανάληψή της, ωστόσο, και το ‘παιχνίδι’ των διαφορετικών μηνυμάτων φανερώνουν πως δεν έχει τοποθετηθεί τυχαία από τον Μακρεμβολίτη. Πρόκειται άλλωστε για μία φράση αρκετά διαδεδομένη στο Βυζάντιο.³⁰⁸ Οι ακροατές/αναγνώστες καλούνταν να

²⁹⁹ Πρβλ. ΡΔ 1.115 όπου: «*βιάσεται δὲ τὴν Ροδάνθην εἰς γάμον*». Βλ. επίσης Jeffreys 2012, 175.

³⁰⁰ Βλ. Hom. *Il.*, 7.282, 7.293.

³⁰¹ Βλ. ΥΥ 2.13.3.

³⁰² Βλ. ΥΥ 2.14.1.

³⁰³ Βλ. ΥΥ 2.14.2.

³⁰⁴ Βλ. Nilsson 2001, 71-72.

³⁰⁵ Βλ. ΥΥ 3.4.7.

³⁰⁶ Βλ. ΥΥ 11.19.4.

³⁰⁷ Βλ. ΥΥ 4.19.2 και 10.4.1.

³⁰⁸ Βλ. Jeffreys 2012, 191 υποσημ. 58.

εξερευνήσουν τις πολλαπλές ερμηνείες της φράσης, κάτι το οποίο ενισχύει την υπόθεση ότι το μυθιστόρημα λειτουργεί και ως ένας αφηγηματολογικός γρίφος.

Άλλη μία περίπτωση διαφορούμενης ερμηνείας είναι το *exemplum* των φύλλων των φοινίκων. Η μεταφορά των φύλλων του φοίνικα εκφράζεται από τον Υσμινία κατά τη διάρκεια των συναντήσεών του με την Υσμίνη με εντολή της Ροδόπης. Ο νεαρός δηλώνει στην αγαπημένη του ότι αν η Ροδόπη επιθυμεί μία ερωτική ένωση μαζί του, μπορεί να το πράξει στην Υσμίνη. Εκείνη θα το μεταφέρει στη Ροδόπη και έτσι δε θα ζημιωθεί ουσιαστικά η ίδια.³⁰⁹ Πρόκειται για έναν ευφημισμό που παραπέμπει στη σεξουαλική ένωση, καθώς μέσω των φύλλων περιγράφεται μία 'διείσδυση μελών'.³¹⁰

Μέσα από αυτές τις αλληλεπιδράσεις διακρίνονται και πτυχές της δυναμικής της σχέσης μεταξύ των δύο ερωτευμένων. Ο άνδρας φαίνεται πιο τολμηρός και έτοιμος να προχωρήσει στη σαρκική ολοκλήρωση του έρωτα, άλλωστε επικαλείται τα όνειρά του για τη στέρηση της δικής του «παρθενίας». Στην αρχαία, και ενδεχομένως και τη βυζαντινή, κοινωνία τυπικά δεν υφίσταται «ανδρική παρθενία» όπως νοείται για τις γυναίκες.³¹¹ Ο Υσμινίας χαρακτηρίζεται «παρθένος» στα πρώτα κεφάλαια και λόγω της αμάθειάς του και λόγω της αποστροφής του προς τον έρωτα. Όταν ερωτεύεται την Υσμίνη, δηλώνει πως δεν είναι πια παρθένος, με την έννοια ότι μετέχει και ο ίδιος στο ερωτικό συναίσθημα.³¹² Μέχρι το τέλος του μυθιστορήματος και την υπονοούμενη γαμήλια νύχτα και οι δύο πρωταγωνιστές του έργου παραμένουν αγνοί. Μάλιστα, το ζευγάρι αυτό είναι το μόνο για το οποίο δεν δηλώνεται ρητά η ένωσή τους, παρά μόνο δηλώνεται υπαινικτικά.³¹³

Η «φθορά» μίας γυναίκας παρθένου, αντιθέτως, επέσυρε ποινές και αυστηρές τιμωρίες στον δράστη.³¹⁴ Αυτή η πτυχή της πραγματικότητας φαίνεται πως επηρέαζε και τη λογοτεχνική παραγωγή. Η γυναικεία παρθενία είναι κεντρικό ζητούμενο όλων των ελληνικών μυθιστοριών, αρχαίων και βυζαντινών, και κανένας από τους έρωτες των πρωταγωνιστών δεν ολοκληρώνεται πριν από τον νόμιμο γάμο.³¹⁵

³⁰⁹ Βλ. ΥΥ 10.3.2.

³¹⁰ Βλ. Nilsson 2001, 236.

³¹¹ Βλ. Goldhill 1995, 22.

³¹² Βλ. Jeffreys 2012, 194 υποσημ. 73, όπου το ρήμα «μυσταγωγεί» ερμηνεύεται και ως μεταφορά για τη σεξουαλική εμπειρία.

³¹³ Πρβλ. ΡΔ 9.486 και ΔΧ 9.299-300.

³¹⁴ Βλ. Laiou 1993, 135-176. Οι ποινές διαφοροποιούνταν ανά τους αιώνες ανάλογα με τη συναίνεση της γυναίκας και την ηλικία της.

³¹⁵ Βλ. Konstan 1994, 85.

Τα αρχαιοελληνικά μυθιστορήματα δεν επιβάλλουν την παρθενία των αρρένων πρωταγωνιστών. Ο Κλειτοφών, παρότι σχετικά άμαθος ακόμη στον έρωτα, παραδέχεται πως έχει συναναστραφεί με «*γυναῖκαις ταῖς εἰς Ἀφροδίτην πωλουμέναις*» ενώ συνευρίσκεται ερωτικά και με τη Μελίτη.³¹⁶ Ο Δάφνις μυείται στον έρωτα από τη Λυκαίνιον, μία έγγαμη γυναίκα που ισχυρίζεται πως την έστειλαν οι νύμφες για να δείξει στον νεαρό πώς να ενωθεί με την αγαπημένη του Χλόη.³¹⁷ Αντιθέτως, οι βυζαντινές μυθιστορίες, και ειδικά ο Μακρεμβολίτης, επανέρχονται συχνά στην παρθενία και των δύο εραστών.³¹⁸ Ίσως οι συμβάσεις της εποχής, οι οποίες είναι εύλογο πως διέπονταν και από το χριστιανικό πνεύμα που επεδίωκε την αγνότητα και την παρθενία και στα δύο φύλα, επέδρασαν στη διαμόρφωση του ηθικού πλαισίου των έργων. Επιπρόσθετα, κατά την εποχή του Μανουήλ Α΄ άρχισε να ενισχύεται περισσότερο ο ρόλος της εκκλησίας στα ζητήματα του γάμου, της σεξουαλικότητας και της παρθενίας.³¹⁹ Το τελευταίο ειδικά αποσκοπούσε στη διασφάλιση της νομιμότητας των τέκνων, καθώς η ασφαλέστερη δικλείδα για την αναμφισβήτητη πατρότητα των παιδιών που γεννιόντουσαν ήταν η παρθενία της νύφης.

Οι απόπειρες του Υσμινία να κάνει πράξη τον έρωτά του για την Υσμίνη χαρακτηρίζονται από προσπάθεια επιβολής της θέλησής του στην κοπέλα με διάφορους τρόπους, από τη ρητορική πειθώ και την ειλικρινή έκφραση των συναισθημάτων του έως την οριακή χρήση βίας.

Αρχικά, οι σκέψεις για την ερωτική συνεύρεση δημιουργούνται στον νου του από τα όνειρά του και μάλιστα από το πρώτο, όπου συνειδητοποιεί τον έρωτά του για την Υσμίνη. Θεωρώντας πως η κοπέλα είναι το ίδιο πρόθυμη με εκείνον, καθώς ανακαλεί τον ευφημισμό που σχολιάστηκε ανωτέρω, δηλώνει πως αν τον προσεγγίσει πάλι με ένα τέτοιο υπονοούμενο, δεν θα διστάσει να το εκπληρώσει. Ακολουθεί ένα ακόμη πιο τολμηρό όνειρο, στο οποίο ο Υσμινίας οδηγεί την Υσμίνη στο κρεβάτι και μετά από μία αμφίροπη 'μάχη' κατά την οποία η κοπέλα προσπαθεί με λόγια, κλάματα και έπειτα με το ίδιο της το σώμα να διαφυλάξει την αγνότητά της, ο ήρωας καταφέρνει να αγγίξει το στήθος της.³²⁰ Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη σωματική αντίδραση του, εφόσον εμμέσως πλην σαφώς του προκαλεί ονειρώξη.³²¹

³¹⁶ Βλ. ΑΚ 2.37.5· 5.27. Βλ. επίσης Meunier 1997, 114.

³¹⁷ Λόγγου, *Δάφνις και Χλόη* (έκδ. Dalmeyda 1934), 3.17-18.

³¹⁸ Βλ. Meunier 1997, 116.

³¹⁹ Βλ. Angold 1995, 412-418.

³²⁰ Βλ. ΥΥ 3.5.7 και 3.7.1-5.

³²¹ Βλ. ΥΥ 3.7.6. Βλ. επίσης Alexiou 1977, 41.

Το επόμενο βράδυ, και αφού έχει προηγηθεί μία συνάντηση με την Υσμίνη στον κήπο, ο Υσμινίας βλέπει μια σειρά από ερωτικά όνειρα με διαβαθμισμένη την ένταση της σεξουαλικής επαφής, η οποία είναι παρούσα σχεδόν σε όλα.³²² Στο πρώτο όνειρο αναφέρονται μόνο τα φιλά και οι αγκαλιές που ανταλλάσσει το ζευγάρι. Το δεύτερο γίνεται πιο τολμηρό, περιγράφοντας την εμπλοκή των άκρων *και τῶν ἄλλων μελῶν*. Το τρίτο όνειρο περιλαμβάνει πιο ερωτικές φαντασιώσεις του Υσμινία, με το ερωτευμένο ζευγάρι να ερωτοτροπεί μέσα σε ένα λουτρό, πράγμα ανεπίτρεπτο ακόμα και για τα έγγαμα ζευγάρια στην εποχή του Μακρεμβολίτη.³²³ Ακολουθεί ένα όνειρο γάμου, στο οποίο βέβαια οι έρωτες παίζουν τα ερωτικά τους παιχνίδια και το τελευταίο όνειρο καταλήγει σε εφιάλτη: ο Υσμινίας ονειρεύεται για ακόμη μια φορά να προσπαθεί να προβεί σε ερωτική πράξη χωρίς τη συγκατάθεση της Υσμίνης, μέχρις ότου εμφανιστεί η μητέρα της και ο ίδιος ξυπνήσει απότομα από τον φόβο του.

Τα όνειρα του ήρωα αντικατοπτρίζουν σε μεγάλο βαθμό την πραγματικότητα που βιώνει στον ξύπνιο του, τα γεγονότα και τις σκέψεις του.³²⁴ Αυτό συμβαίνει και με τα ερωτικά του όνειρα, καθώς η επιθυμία του να κάνει έρωτα με την αγαπημένη του είναι διάχυτη στις περισσότερες αλληλεπιδράσεις τους και, όπως και στα όνειρα αυτά, οι προσπάθειές του ξεπερνούν τα όρια της συναίνεσης.

Η δεύτερη συνάντηση του ερωτευμένου ζευγαριού στον κήπο κλιμακώνει το πάθος του Υσμινία, ο οποίος προσπαθεί να πραγματοποιήσει τα όνειρά του και δηλώνει *«τὴν φύσιν ἐζήτουν κοινώσασθαι»*, δηλαδή να ενώσει τη φύση του με τη δικιά της, κάτι που σχεδόν πετυχαίνει, παρά τις αντιστάσεις της Υσμίνης, μέχρι που μια θεραπαινίδα καλεί την κοπέλα και αναγκαστικά χωρίζονται.³²⁵ Όπως και στο δεύτερο όνειρό του, η αλληλεπίδρασή τους βρίθει πολεμικών μεταφορών. Ωστόσο, δεν μπορεί να αγνοηθεί η επιβολή του νεαρού στην αγαπημένη του, η οποία του δείχνει πως δεν επιθυμεί μία τέτοια ένωση. Η ξαφνική παρουσία της θεραπαινίδας αποτρέπει ουσιαστικά τη μη συναινετική «φθορά» της Υσμίνης από τον Υσμινία.³²⁶

Η δεύτερη προσπάθειά του να ενωθεί ερωτικά με την Υσμίνη είναι περισσότερο συναισθηματικά φορτισμένη και εκεί πείθεται ο ίδιος από την κοπέλα για να σταματήσει.³²⁷ Ο Υσμινίας γλιστρά στο κρεβάτι της αγαπημένης του όσο οι

³²² Βλ. ΥΥ 5.1.1-3.2.

³²³ Βλ. Jouanno 2006, 157.

³²⁴ Βλ. MacAlister 1996, 145. Βλ. επίσης Ταξίδης 2012, 76-77.

³²⁵ Βλ. ΥΥ 4.21.3-23.4.

³²⁶ Βλ. Goldwyn 2018, 123.

³²⁷ Βλ. ΥΥ 5.15.2-17.4.

γονείς τους βρίσκονται στο ιερό του Δία και την ξυπνάει με τα φιλά του. Έπειτα της προτείνει χωρίς περιστροφές να *θυσιάσουν την παρθενία τους και τους ίδιους τους εαυτούς τους στον Έρωτα*³²⁸ και προχωράει αποφασιστικά προς την εκπλήρωση του πόθου του, χωρίς να περιμένει την απόκριση της κοπέλας. Τα δάκρυα της Υσμίνης και η επίκλησή της στο συναίσθημα αλλά και τη λογική, αποτρέπουν για ακόμη μια φορά μία ερωτική ένωση που δεν θέλει να ολοκληρώσει κάτω από αυτές τις συνθήκες, παρόλο που επιθυμεί και εκείνη σωματικά τον εραστή της και ταυτόχρονα του υπόσχεται πως θα διατηρήσει για εκείνον την παρθενία της.³²⁹

Μία μικρότερη σε έκταση σκηνή που εμφανίζει εκ νέου τον Υσμινία να προσπαθεί να πείσει την αγαπημένη του να κοιμηθεί μαζί του εντοπίζεται στην αρχή του έβδομου κεφαλαίου πριν την αναχώρησή τους από την Ευρύκωμη για τη Συρία.³³⁰ Ο νεαρός επικαλείται ένα όνειρό του κατά το οποίο ο θεός Έρωτας του παρέδιδε ως σύζυγο εκείνη, γεγονός που έδειχνε κατά τη γνώμη του τη σύμφωνη απόφαση των θεών για την ένωσή τους και την πρόωρη σωματική ολοκλήρωση της σχέσης τους. Παράλληλα, επιδίδεται σε φιλία, χάρδια και άλλα αγγίγματα για να εξάψει τον πόθο στην κοπέλα με την ίδια ωστόσο να υποστηρίζει πως δεν μπορεί με τα λογικοφανή επιχειρήματά του να την πείσει, ώστε να του παραδώσει την παρθενία της. Ωστόσο, η μάχη ανάμεσά τους φαίνεται να συνεχίζει και μόνο η έλευση του Κρατισθένη, όπως και νωρίτερα της θερααινίδας, κάνει τους δύο εραστές να χωριστούν και να αποτραπεί για ακόμη μια φορά μία πιθανώς εξαναγκασμένη ένωση.³³¹

Η τελευταία φορά στην οποία ο Υσμινίας υπαινίσσεται τη σεξουαλική ολοκλήρωση με την Υσμίνη, χωρίς όμως να γίνεται ουσιαστική σωματική προσπάθεια, είναι όταν η πρωταγωνίστρια λειτουργεί ως μεσολαβήτρια της Ροδόπης. Με πρόφαση τις ενδεχόμενες επιθυμίες της κυρίας της προς τον ίδιο, ο Υσμινίας λέει στην αγαπημένη του ότι για εκείνη είναι διατεθειμένος να κάνει ό,τι θέλει η Ροδόπη στην Υσμίνη και μετά εκείνη να το μεταφέρει στην κυρία της. Κατ' αυτόν τον τρόπο θεωρεί πως δε θα ζημιώσει ουσιαστικά την παρθενία της Υσμίνης.³³²

³²⁸ Βλ. ΥΥ 5.15.4 όπου: «*ἡμεῖς δ' οὐ θύσομεν Ἐρωτι· θύσομεν πάντως καὶ παρθενίαν αὐτὴν καὶ ὄλους αὐτούς.*».

³²⁹ Βλ. ΥΥ 5.17.4.

³³⁰ Βλ. ΥΥ 7.4.1-2.

³³¹ Βλ. ΥΥ 7.5.1.

³³² Βλ. ΥΥ 9.19.3.

Όπως αποδεικνύεται τόσο από τα όνειρά του όσο και από τις επιδιώξεις του, ο Υσμινίας φαίνεται να δρα παρασυρμένος από το ερωτικό πάθος του, ιδιαίτερα στα πιο πρώιμα στάδιά του. Παρόλο, μάλιστα, που ο έρωτάς τους είναι αμφίδρομος, όλες σχεδόν οι επαφές τους, τόσο στην πραγματικότητα του μυθιστορήματος όσο και στα όνειρα του Υσμινία, έχουν το χαρακτηριστικό της επιβολής του νεαρού στην κοπέλα και της αγνόησης των παρακλήσεών της.³³³ Με τον τρόπο αυτό προωθείται η πλοκή, η οποία διατηρεί την πρέπουσα ισορροπία μεταξύ του ερωτισμού και της σεμνότητας.

Μία έκφραση που χρησιμοποιείται αρκετές φορές στο μυθιστόρημα για να περιγράψει τον άλογο πόθο είναι «*βεβακχευμένος ἐξ ἔρωτος/τοῖς ἔρωσι*». Το ρήμα *βακχεύω* παραπέμπει στον Διόνυσο/Βάκχο, θεό της ελληνικής και της ρωμαϊκής μυθολογίας συνδεδεμένο με τον οίνο και την έκλυτη ηδονή και σημαίνει την κατάληψη από βακχικό πνεύμα και μανία. Η φρασεολογία χρησιμοποιείται συνήθως από τον Υσμινία, όταν θέλει να προσδώσει μία αρνητική χροιά στο ερωτικό συναίσθημα, όπως στην περίπτωση των πειρατών και της γυναίκας του δεσπότη του, αλλά και δύο φορές για τον ίδιο του τον εαυτό χωρίς βέβαια τις ίδιες αρνητικές σημασιοδοτήσεις των άλλων περιπτώσεων.³³⁴

Ο έρωτας αποτελεί μία μορφή εξουσίας, ειδικά όταν η προσπάθεια επιβολής του τοποθετείται στα όρια της συναίνεσης. Ιδιαίτερα στο συγκεκριμένο έργο, όπου η παρουσία του συνδέεται με έναν απόλυτο μονάρχη και θεό, ο έρωτας είναι μία έκφανση της δύναμης του ενός μέλους στο άλλο. Η υποδούλωση σε αυτόν, μάλιστα, είναι εκτός από πνευματική και σωματική, καθώς προκαλεί σωματικές αντιδράσεις και παρορμήσεις. Παρόλα αυτά, το μυθιστόρημα δεν παρεκτρέπεται από τη διατήρηση της αιδημοσύνης των πρωταγωνιστών, την οποία μάλιστα φροντίζει να υπενθυμίζει διαρκώς στους αναγνώστες.

Η ερωτική φιλοσοφία στα καθ' Ύσμινην καὶ Ύσμινίαν

Εκτός από τα χαρακτηριστικά, τις παρεμβάσεις και τις συνέπειες του ερωτικού συναισθήματος, το μυθιστόρημα εγείρει συζητήσεις για τον έρωτα και σε ένα φιλοσοφικό επίπεδο. Για να γίνει κατανοητή η φιλοσοφική σκέψη πίσω από τα στοιχεία που αποκαλύπτονται στο κείμενο, θα πρέπει να μελετηθεί η περιρρέουσα ατμόσφαιρα στην πνευματική ζωή της Κωνσταντινούπολης κατά τον 12ο αιώνα, η

³³³ Βλ. Goldwyn 2018, 126.

³³⁴ Βλ. ΥΥ 8.9.2· 10.6.2 (πειρατές)· 11.9.3 (γυναίκα δεσπότη)· 3.8.1· 6.18.2(Υσμινίας).

οποία άλλωστε στρέφεται, αν και με κάποιες επιφυλάξεις, προς τον αριστοτελισμό και τον νεοπλατωνισμό.³³⁵

Οι απηχήσεις στο *Συμπόσιο* του Πλάτωνα μπορούν να εντοπιστούν ακόμη και στη συνωνυμία των πρωταγωνιστών η οποία εκφράζει την αντίληψη των δύο μισών μίας κοινής ύπαρξης.³³⁶ Ο μύθος των πρώτων ανθρώπων στον Πλάτωνα αναφέρει πως αυτοί ανήκαν σε τρία γένη (αρσενικό, θηλυκό, αρσενικό/θηλυκό), είχαν κυλινδρικό σώμα, ένα κεφάλι, από δύο ζεύγη άκρων, δύο γεννητικά όργανα, ενώ διέθεταν και μεγάλη ισχύ· η δύναμή τους, όμως, οδήγησε στην αλαζονεία και οι θεοί από τον φόβο τους μήπως εναντιωθούν στους ίδιους, τους χώρισαν στη μέση γι' αυτό και οι άνθρωποι αναζητούν στη ζωή τους το άλλο τους μισό με το οποίο ο έρωτας θα τους ενώσει και πάλι.³³⁷ Η συνωνυμία επομένως των ηρώων του έργου του Μακρεμβολίτη εκφράζει την έννοια της ολοκληρωτικότητας του έρωτα, την απόλυτη ένωση των δύο μισών που μέσω του ονόματος η ίδια η μοίρα τούς δένει σε κοινή πορεία.³³⁸

Ένα ακόμη χωρίο της πλατωνικής συζήτησης περί έρωτος που μπορεί να παραλληλιστεί με το μυθιστόρημα είναι η περίπτωση των τεσσάρων αρετών: της σωφροσύνης, της ανδρείας, της δικαιοσύνης και της σοφίας.³³⁹ Η ενσωμάτωσή τους στον έρωτα του Συμποσίου παραπέμπει άμεσα στην έκφραση των τοιχογραφιών στον κήπο του Σωσθένη, όπου οι τέσσερις αρετές Φρόνηση (σοφία), Ισχύς (ανδρεία), Σωφροσύνη, Δικαιοσύνη προηγούνται της παράστασης του Έρωτα.³⁴⁰

Οι επιλογές αυτές του συγγραφέα, το κοινό όνομα των πρωταγωνιστών και η συνύπαρξη των *εκφράσεων* του Έρωτα και των τεσσάρων αρετών, παραπέμπουν στην εικόνα του έρωτα όπως εμφανίζεται στο Συμπόσιο. Αυτό ενισχύεται και από ορισμένα αφηγηματολογικά στοιχεία του κειμένου, όπως η δομή των διαλόγων ανάμεσα στον Υσμινία και τον Κρατισθένη σχετικά με τις τοιχογραφίες του κήπου,³⁴¹ γεγονός που μπορεί να υπονοεί επιδράσεις του έργου του Πλάτωνα στο έργο του Μακρεμβολίτη.³⁴²

³³⁵ Βλ. Magdalino 1993, 332-333.

³³⁶ Βλ. Meunier 1997, 348.

³³⁷ Βλ. Plat. *Symp.*, 189d-191d.

³³⁸ Βλ. Meunier 1997, 249.

³³⁹ Βλ. Plat. *Symp.*, 196a-197c. Βλ. επίσης Alexίου 2002, 124-125.

³⁴⁰ Βλ. Taxidis 2021, 105 υποσημ. 414.

³⁴¹ Στον διάλογο του Υσμινία και του Κρατισθένη χρησιμοποιείται επίσης αρκετές φορές το ρήμα *φιλοσοφῶ*. Βλ. λ.χ. ΥΥ 2.6.2 («*Ἐντεῦθεν ἐφιλοσοφοῦμεν τὰ τῶν γυναικῶν σχήματα*»), ΥΥ 2.7.5 («*Εἰ δέ γε βούλει, φιλοσοφήσωμεν τὸ μειράκιον*») και ΥΥ 2.11.2 («*Σὺ μοι τὰ περὶ τὴν γραφὴν φιλοσόφει*»).

³⁴² Βλ. Nilsson 2001, 184-186.

Τέλος, αξίζει να γίνει μία αναφορά στους «*στίχους πρὸς ἔρωτα*» που προηγούνται του μυθιστορήματος σε ορισμένα χειρόγραφα.³⁴³ Τα τέσσερα ποιήματα σε δωδεκασύλλαβο στίχο συνιστούν ένα εξωκειμενικό στοιχείο του έργου που κατά πάσα πιθανότητα δεν ανήκει στον συγγραφέα του μυθιστορήματος.³⁴⁴ Όλοι οι στίχοι αναφέρουν τα παθήματα στα οποία οδηγεί ο έρωτας και προλογίζουν κατά κάποιον τρόπο το μυθιστόρημα, λέγοντας πως ο Υσμινίας συμβουλεύει –μέσα από το αφήγημά του– τους νέους ερωτευμένους να προσέχουν. Το τρίτο από αυτά επικαλείται δύο γνωμικά από την Παλαιά Διαθήκη, λόγια του βασιλιά Σολομώντα, ο οποίος συμβουλεύει και εκείνος τους αναγνώστες του βιβλίου να μην επιθυμούν άλλη γυναίκα πλην της νόμιμης συζύγου τους και πως ακόμη και αν στην αρχή οι γυναίκες προσφέρουν γλυκύτητα, στο τέλος όσοι τις αγαπούν γεύονται πίκρα. Οι στοχασμοί αυτοί προϊδεάζουν τον αναγνώστη με μία πιθανή ερμηνεία του μυθιστορήματος και των μηνυμάτων του. Ωστόσο, παρά το γεγονός ότι οι περιπέτειες του ζευγαριού και η εσωτερική πάλη του ήρωα ανάμεσα στο πάθος και τη σωφροσύνη εμφανίζουν τις δυσκολίες με τις οποίες έρχεται αντιμέτωπος ένας ερωτευμένος άνθρωπος, το ίδιο το μυθιστόρημα και κυρίως η κατακλείδα του, εξαίρουν τη δύναμη του έρωτα και τη νίκη του ενάντια σε κάθε σκόπελο, πράγμα που δεν συνάδει απόλυτα με την αποτροπή που αναφέρουν οι στίχοι.

*

Ο έρωτας στα *καθ' Υσμίνην και Υσμινίαν* είναι μία πολυσύνθετη έννοια. Είναι το ερωτικό συναίσθημα που γεννιέται ανάμεσα στο πρωταγωνιστικό ζευγάρι, και όχι μόνο, και πυροδοτεί τις εξελίξεις στην ιστορία. Είναι ένας θεός ο οποίος είναι τόσο ισχυρός και σεβαστός όσο και οι υπόλοιποι Ολύμπιοι. Είναι ο απόλυτος μονάρχης, ο παντοδύναμος βασιλιάς που εξουσιάζει το ανθρώπινο γένος και ολόκληρη την πλάση, τα φυτά, τα ζώα, ακόμα και τον ίδιο τον χρόνο. Τέλος, είναι και αυτός ένας χαρακτήρας του μυθιστορήματος που επικοινωνεί, δρα και βοηθά τους υπόλοιπους χαρακτήρες περισσότερο από όσο σε καμία άλλη εκδοχή του σε άλλες μυθιστορίες. Η παρουσία του στο μυθιστόρημα είναι συμβολική και αλληγορική αλλά ταυτόχρονα και καθοριστική και ουσιαστική για την προώθηση της πλοκής. Συνδιαλέγεται με τους ήρωες, επικοινωνεί με τη δική του φωνή και λαμβάνει σωματική υπόσταση. Η εικόνα του έρωτα που παραδίδει ο Μακρεμβολίτης παρουσιάζει ορισμένες καινοτομίες συγκριτικά με τις γνωστές απεικονίσεις του στην τέχνη, γεγονός που

³⁴³ Βλ. Marcovich 2001, XXIII-XXIV.

³⁴⁴ Βλ. Jeffreys 2012, 177 υποσημ. 1.

μπορεί να σχετίζεται με την έμπνευση από άλλα πρότυπα, από τη σύνδεσή του με άλλες μυθολογικές ή αλληγορικές μορφές, όπως ο *Καιρός* ή οι *άγγελοι*, ή ακόμα και ο ίδιος ο νεαρός αυτοκράτορας Μανουήλ Α΄. Τέλος, η μορφή, η ερμηνεία και η συζήτηση γύρω από τον έρωτα μοιάζει να ενέχει και μία φιλοσοφική διάσταση, πιθανώς επηρεασμένη από την νεοπλατωνική φιλοσοφία.

3.3 Πόλεμος

Ο πόλεμος ως στοιχείο περιεχομένου αλλά και ως δομικό μοτίβο είναι και αυτός παρών στο μυθιστόρημα του Μακρεμβολίτη, παρά το γεγονός ότι δεν εμφανίζεται παρά ελάχιστα ως πραγματικό συμβάν. Οι έννοιες της έριδας και της αντιμαχίας είναι διάχυτες σε πολλά σημεία του έργου και αναδεικνύονται ως μερικά από τα σημαντικά θέματα της πλοκής.

Το πολεμικό στοιχείο και ειδικότερα η μάχη δηλώνουν την παρουσία τους ήδη στον τίτλο του μυθιστορήματος μέσω της σημασίας των ονομάτων των πρωταγωνιστών. Ο Μακρεμβολίτης επιλέγει –όχι τυχαία, όπως δηλώνει η ηρωίδα του–³⁴⁵ μία ομηρική λέξη που σημαίνει *μάχη* για να επινοήσει τα ονόματα των ηρώων του.³⁴⁶ Η λέξη *ύσμίνη* απαντά πολλές φορές στην Ιλιάδα (αλλά και σε διάφορους βυζαντινούς συγγραφείς) μέσα από την επανάληψη της φράσης «*κρατερή ύσμίνη*» ή «*ἴσαι ύσμίνη κεφαλαί*».³⁴⁷ Η λέξη και η κλίση της εμφανίζεται επίσης και στους ονοματικούς κανόνες του Θεοδοσίου του Αλεξανδρέως όπως παραδίδονται από τον Γεώργιο Χοιροβοσκό.³⁴⁸ Το όνομα της πρωταγωνίστριας σημαίνει αυτούσια τη μάχη, ενώ το όνομα του πρωταγωνιστή είναι ένα παράγωγο αυτής της λέξης δημιουργημένο από τον Μακρεμβολίτη, και πιθανότατα σημαίνει «*μαχητής*». Εκτός από το συγκεκριμένο έργο, το «Υσμινίας» απαντά μόνο στο λεξικό του Ψευδο-Ζωναρά (15ος αι.) ως κύριο όνομα.³⁴⁹

³⁴⁵ Βλ. ΥΥ 2.13.2, όπου: «“Ὡς τὴν κλῆσιν ἐκ τύχης, οὕτως ἐξ ἔρωτος τὴν πόσιν κοινοῦμαι σοι”».

³⁴⁶ Βλ. Beaton 1996, 272.

³⁴⁷ Βλ. Hom. *Il.*, 4.462· 5.84· 5.627· 5.712· 7.14· 7.18· 11.72· 11.190· 11.205· 11.468· 13.383· 13.522· 14.448· 16.447· 16.451· 16.567· 16.645· 16.648· 16.764· 16.788· 17.15· 17.289· 17.543· 18.243· 19.52· 21.207 και Hom. *Od.*, 11.417. Τη λέξη *ύσμίνη* χρησιμοποιεί και ο Νόννος στα *Διονυσιακά*.

³⁴⁸ Γεωργίου Χοιροβοσκού, *Προλεγόμενα τῶν Θεοδοσίου ὀνοματικῶν κανόνων ἀπὸ φωνῆς Γεωργίου Χοιροβοσκοῦ* (έκδ. Hilgard 1894), 139.

³⁴⁹ Το όνομα «Ισμηνίας», από την άλλη, απαντά στον Νικηφόρο Βασιλάκη, σε μία ηθοποιία ενός αυλητή από τη Θήβα που θρηνεί την πτώση της πόλης από τον Αλέξανδρο (έκδ. Pignani 1983, 217-221). Αξίζει να σημειωθεί, βέβαια, πως η Θήβα ήταν και η πατρίδα του Οιδίποδα και των τέκνων του, μία εκ των οποίων ήταν και η Ισμήνη. Αμφότερα τα ονόματα προέρχονται από τον ποταμό Ισμηνό, κοντά στη Θήβα (Pignani 1983, 221 στ. 85-86). Ένα από τα επίθετα του Απόλλωνα στη Θήβα ήταν επίσης *Ισμήνιος*, προς τιμήν του ποταμού, αλλά και τα Δαφνηφόρια εορτάζονταν στο ιερό του που λεγόταν *ισμήνιο* (Paus. *Graeciae Descriptio* 9.10.2-6). Βλ. επίσης Roilos 2005, 169.

Το στρατιωτικό και πολεμικό στοιχείο στις εκφράσεις

Το πολεμικό στοιχείο εμφανίζεται επανειλημμένα στις εκφράσεις των έργων τέχνης του κήπου του Σωσθένη. Οι περιγραφές των τοιχογραφιών των αρετών, των μηνών, ακόμη και του Έρωτα, εμπεριέχουν εικόνες στρατιωτών, μια ιδιότητα που δεν περιορίζεται μόνο στο ανδρικό φύλο.

Στην τοιχογραφία των τεσσάρων αρετών, η Ισχύς παρουσιάζεται ως μία νεαρή γυναίκα με πολεμική εξάρτυση.³⁵⁰ Η ενδυμασία της αποτελείται από περικεφαλαία, θώρακα, φολιδωτό χιτώνα και τα υπόλοιπά της μέλη εμφανίζονται καλυμμένα από *κατάφρακτο*. Στα χέρια της φαίνεται να κρατάει ασπίδα και δόρυ. Τα μάτια της μοιάζουν επίσης πιο άγρια και βλοσυρά από τα μάτια μιας παρθένου. Το σώμα της μοιάζει με των υπολοίπων γυναικών που εικονίζονται, όσον αφορά τα ακάλυπτα σημεία. Αντίθετα, στα καλυμμένα μέρη της το σώμα της εμφανίζεται πιο μυώδες και προσιδιάζει σε ανδρικό σωματότυπο.³⁵¹

Η στρατιωτική φύση της κοπέλας τονίζεται συνεχώς από τις συνεχείς επαναλήψεις.³⁵² Η αντίθεση της ταυτότητάς της ως παρθένου και της ιδιότητάς της ως στρατιώτη δεν θεωρείται οξύμωρη. Ο Μακρεμβολίτης, μέσω του Υσμινία, υποστηρίζει πως εφόσον η Ισχύς είναι ονομαστικά θηλυκό ουσιαστικό, η απεικόνισή της ως γυναίκας από τον ζωγράφο είναι εύλογη.³⁵³ Με αυτό το σχόλιο μπορεί να δείχνει τη διαφοροποίησή του από την παγιωμένη αντίληψη ότι ο πόλεμος συνδέεται παραδοσιακά με το ανδρικό φύλο, αλλά οι προσωποποιήσεις εννοιών στη βυζαντινή τέχνη ακολουθούν το γένος της κλίσης τους.

Σε αντιπαραβολή με την εικόνα της «Ισχύος» βρίσκεται η *έκφραση* του μήνα Μαρτίου.³⁵⁴ Η περιγραφή ξεκινά με αυτόν τον μήνα, καθώς ήταν ο πρώτος μήνας του ρωμαϊκού ημερολογίου.³⁵⁵ Η περιγραφή του Μαρτίου ακολουθεί τα γνωστά πρότυπα που ακολουθούνται και στην τέχνη της εποχής. Ο μήνας εμφανίζεται ως ένας στρατιώτης με πλήρη πολεμική εξάρτυση. Η κεφαλή του είναι προστατευμένη με μία περικεφαλαία. Τα μέλη του είναι καλυμμένα με τρόπο στρατιωτικό, δηλαδή με

³⁵⁰ Βλ. ΥΥ 2.3.1-3. Βλ. επίσης Chatterjee 2013, 218 και Taxidis 2021, 105-106.

³⁵¹ Βλ. ΥΥ 2.3.3.

³⁵² Βλ. ΥΥ 2.6.3-4 όπου: «Τὸ στρατιωτικόν σχῆμα τῆς μετ' αὐτήν, τὴν ἐν στρατιώτιδι παρθένον, καὶ αὐτὸν τούναντίον τὴν ὅλην στρατιώτιν, τὴν ὅλην παρθένον· ἀνδρεία γὰρ ὡς τῆ φύσει στρατιώτις, καὶ τῆ κλήσει παρθένος ὅθεν ἐν οἷς μὴ περιφράττοιτο στρατιωτικῶς, ὅλη παρθένος ἐστὶ καὶ κλήσει καὶ σώματι· ἐν οἷς δὲ ὑπαινίττοιτο, ὅλη στρατιώτις παρθένος ἐστὶ'».

³⁵³ Βλ. ΥΥ 2.6.4.

³⁵⁴ Βλ. ΥΥ 4.5.1-3.

³⁵⁵ Βλ. Taxidis 2021, 108.

κατάφρακτο όπως και η μορφή της Ισχύος. Η καλλιτεχνική δεξιότητα του ζωγράφου της εικόνας επαινείται από τον Υσμινία, εφόσον ο σίδηρος που περιβάλλει τον άνδρα είναι τόσο αριστοτεχνικά δοσμένος που μοιάζει με πέπλο. Τέλος, εικονίζεται πάνοπλος καθώς φέρει ζωσμένη φαρέτρα, διπλό ξίφος και κρατάει στα δύο του χέρια δόρυ και ασπίδα.

Μεταξύ των προτύπων που χρησιμοποιούνται είναι η μορφή του θεού Άρη, στον οποίο ήταν αφιερωμένος ο μήνας και από όπου προκύπτει και το λατινικό όνομά του (*Mars*).³⁵⁶ Η ηλικία του, παρότι δεν δηλώνεται ρητά, είναι νεαρή, καθώς πρόκειται για τον πρώτο μήνα του χρόνου αλλά σχετίζεται και με την ηλικιακή ομάδα των ανδρών που συμμετέχουν σε εκστρατείες.³⁵⁷ Είναι άλλωστε πιθανό και πως ο πρωταγωνιστής δεν θα απείχε κατά πολύ ηλικιακά από τον νεαρό που αντιπροσωπεύει τον μήνα. Σε κάθε περίπτωση η έκφραση του Μακρεμβολίτη συμπλέει με τα έργα τέχνης της περιόδου, όπως είναι οι μικρογραφίες χειρογράφων.³⁵⁸

Οι δύο εκφράσεις συσχετίζουν το πολεμικό στοιχείο με τα δύο φύλα. Παραθέτουν την εικόνα και μίας γυναίκας πολεμίστριας και ενός άνδρα στρατιώτη. Με αυτόν τον τρόπο επισημαίνεται ακόμη μία φορά η δομική συμμετρία του έργου, ειδικά αν αναλογιστεί κανείς και τη σημασία των ονομάτων των πρωταγωνιστών, της «μάχης» και του «μαχητή».

Όπως και οι άλλες δύο μορφές των εκφράσεων, και ο θεός Έρωτας εμφανίζει στοιχεία πολεμικής εξάρτυσης. Χαρακτηριστικό του είναι ότι φέρει όπλα και πιο συγκεκριμένα ξίφος, δάδα και τόξο.³⁵⁹ Ιδιαίτερα το τόξο αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικότερα διακριτικά του θεού στην αρχαία αλλά και στη βυζαντινή τέχνη.³⁶⁰ Το τόξο και τα βέλη μαζί με τη δάδα εμφανίζονται και στον εξοπλισμό του στο έργο *Λευκίπη και Κλειτοφών*.³⁶¹ Το ξίφος παραπέμπει μεν στην εικονογραφία των αγγέλων αλλά έχει και πρακτική σημασία, καθώς είναι το κατεξοχήν όπλο μίας

³⁵⁶ Βλ. Beaton 1996, 120.

³⁵⁷ Βλ. ΥΥ 4.18.2.

³⁵⁸ Για παράδειγμα, οι κανόνες αντιστοιχίας του κώδικα Marc. gr. 540 (Åkerström-Hougen 1974, 134 και 149, εικ. 86). Λίγο μεταγενέστερο είναι το παράδειγμα του κώδικα 1199 της Μ. Βατοπεδίου, όπου στο φ. 150^v απεικονίζεται ο μήνας Μάρτιος ως πολεμιστής με πλήρη στρατιωτική εξάρτυση, δίπλα στο ζώδιο του Κριού.

³⁵⁹ Βλ. ΥΥ 2.7.3· 2.10.5· 2.11.2-3.

³⁶⁰ Βλ. Weitzmann 1959, 109-110 (πίν. 57, εικ. 117 και 118). Βλ. επίσης Weitzmann 1951, 122-125.

³⁶¹ Βλ. ΛΚ 2.4.5.

μάχης εκ του σύνεγγυς, το οποίο, όπως αναφέρει ο Κρατισθένης στρέφεται εναντίον των ανδρών.³⁶²

Παράλληλα, και οι υποτελείς του Έρωτα αναφέρονται ως «στρατός»³⁶³ γεγονός που θα τοποθετούσε τον ίδιο στο αξίωμα του στρατηγού παράλληλα με την ιδιότητά του ως βασιλιά. Ο πολεμικός χαρακτήρας και η υπεροχή του έναντι των αντιπάλων είναι ένα από τα ιδεώδη που περιέβαλλαν τον βυζαντινό αυτοκράτορα, ιδιαίτερα από τον 11ο αιώνα και εξής.³⁶⁴ Ο Μανουήλ Α΄, μάλιστα, επαιούνταν συχνά από συγγραφείς για την πολεμική του ιδιότητα, την οποία είχε ανάγκη ο λαός του σε μία εποχή που οι εξωτερικοί εχθροί του κράτους ήταν πολλοί και αυξανόμενοι.³⁶⁵ Ο οπλισμός που φέρει ο Έρωτας, επομένως, συνάδει και με τη βασιλική του ταυτότητα.

Στοιχεία της πολεμικής εξάρτυσης εμφανίζονται και σε άλλα σημεία του μυθιστορήματος, τα οποία όμως έχουν μία πιο αλληγορική σημασία. Η αναφορά της Διάντειας στην «περικεφαλαία του Άδη» στο δέκατο κεφάλαιο παραπέμπει τόσο στην *Ιλιάδα* όσο και στο *Λευκίππη και Κλειτοφών*, ενώ την ίδια στιγμή παραμένει ένα στοιχείο πολεμικής αμφίεσης.³⁶⁶

Ο τρωικός κύκλος στον Μακρεμβολίτη

Η *Ιλιάδα* εμφανίζεται συχνά στο διακείμενο του Μακρεμβολίτη, αρχικά μέσα από τα ονόματα των πρωταγωνιστών, όπως προαναφέρθηκε, αλλά και μέσα από παρομοιώσεις, μεταφορές ή και αυτούσιες φράσεις.³⁶⁷ Τα ομηρικά έπη αποτελούσαν τον ακρογωνιαίο λίθο της εκπαίδευσης στο Βυζάντιο, επομένως η έντονη παρουσία τους στο κείμενο δεν προκαλεί έκπληξη. Ωστόσο, οι αναφορές στην *Ιλιάδα* είναι σαφέστατα πολλαπλάσιες από τις αναφορές στην *Οδύσσεια* ή και σε οποιοδήποτε άλλο έργο της αρχαίας γραμματείας, πράγμα που πιστοποιεί την ύπαρξη πολεμικών χαρακτηριστικών στο κείμενο. Εκτός από την *Ιλιάδα*, εντοπίζονται αναφορές και στην *Εκάβη* και στον *Αίαντα*, δύο ακόμη έργα που ανήκουν στον κύκλο της μυθολογίας του Τρωικού πολέμου.³⁶⁸

³⁶² Βλ. ΥΥ 2.11.3.

³⁶³ Βλ. ΥΥ 2.9.1. όπου: «Όλος στρατός παρειστήκει τῷ μειρακείῳ».

³⁶⁴ Βλ. επίσης Kazhdan – Wharton-Epstein 1985, 112-113.

³⁶⁵ Βλ. Kazhdan 1984, 46-51.

³⁶⁶ Βλ. ΥΥ 10.10.13. Βλ. επίσης Jeffreys 2012, 257 υποσημ. 298.

³⁶⁷ Βλ. Gigante 1960, 170-173.

³⁶⁸ Βλ. Gigante 1960, 177-178.

Η Υσμίνη αντιπαραβάλλεται με την Ελένη, σε μία παρομοίωση που την τοποθετεί στο κέντρο της φιλονικίας ανάμεσα στη σωφροσύνη και τον έρωτα που έχει ξεσπάσει στην ψυχή του Υσμινία. Η ίδια αναλογία εκφράζεται και από τον Κρατισθένη, όταν με μια ομηρική μεταφορά και χρησιμοποιώντας αυτούσιους στίχους της Ιλιάδας παραδέχεται πως η κοπέλα είναι αρκετά όμορφη και άξια να χαθεί κάποιος για χάρη της.³⁶⁹ Η πρωταγωνίστρια παραλληλίζεται όμως και με ακόμη μία ηρωίδα του τρωικού κύκλου, τη Χρυσήδα, λίγο πριν τη ρίψη της στη θάλασσα.³⁷⁰ Ο κυβερνήτης του πλοίου, τον οποίο ο Υσμινίας αποκαλεί ειρωνικά *μεγαλίστορα* λόγω του πομπώδους και γεμάτου στόμφο λόγου του, συγκρίνει την περίπτωση της Χρυσήδας με την Υσμίνη, για να αιτιολογήσει την αναγκαιότητα της θυσίας, καθώς όπως η κόρη του Χρύση έπρεπε να αποδοθεί στον πατέρα της για να κατευνάσει τον Απόλλωνα, έτσι έπρεπε και η Υσμίνη να αποδοθεί στη θάλασσα ως θύμα για τον Ποσειδώνα. Αυτή η αναλογία λειτουργεί ταυτόχρονα και ως ένα μυθολογικό *exemplum*, στοιχείο που ενισχύει και τη ρητορικότητα του κειμένου.

Πολεμικές ιαχές απηχούνται και στο όνειρο του Υσμινία, όπου η μητέρα της Υσμίνης τούς συλλαμβάνει επ' αυτοφώρω σε ερωτικές περιπτώξεις και παρομοιάζει τον Υσμινία με τον Πάρη και την κόρη της με την Ελένη.³⁷¹ Αναφέρεται στην Υσμίνη, επίσης, ως λάφυρο, ενώ η αναφορά στη «τυρρηνική σάλπιγγα» στο απόσπασμα συνηγορεί στην έμφαση του πολεμικού στοιχείου, καθώς πρόκειται για μία σάλπιγγα πολέμου με ιδιαίτερα δυνατό ήχο, η οποία χρησιμοποιείται από διάφορους ποιητές σε πολλά έργα, μεταξύ των οποίων και ο *Αίαντας* του Σοφοκλή.³⁷²

Οι αναφορές στον τρωικό κύκλο επιτυγχάνονται και μέσω της ενσωμάτωσης στίχων από την *Εκάβη* του Ευριπίδη και τον παραλληλισμό του Υσμινία με τον Πολυμήστορα. Ο στρατός και ο πόλεμος εμφανίζονται και στην εξιστόρηση του ονείρου από τον Υσμινία στον Κρατισθένη, όπου και πάλι γίνεται λόγος για στράτευση γυναικών εναντίον του από την Πανθία.³⁷³ Στο απόσπασμα υπάρχει μία συνεχής επανάληψη της λέξης *στρατός* και των παραγώγων της, κάτι που δημιουργεί

³⁶⁹ Βλ. ΥΥ 3.9.2.

³⁷⁰ Βλ. ΥΥ 7.13.2.

³⁷¹ Βλ. ΥΥ 5.3.3-4.1.

³⁷² Βλ. Jeffreys 2012, 211 υποσημ. 142.

³⁷³ Βλ. ΥΥ 5.4.1· 5.4.3· 5.5.2.

ετυμολογικό σχήμα λόγου και μία παρήχηση της συλλαβής –στρ– η οποία προσδίδει ιδιαίτερη ρητορικότητα στο κείμενο.³⁷⁴

Πολεμικές μεταφορές

Ο πόλεμος στον Μακρεμβολίτη εμφανίζεται κατά κύριο λόγο μέσα από μεταφορές. Οι έννοιες του πολέμου και του έρωτα συχνά διαπλέκονται, σε συνάφεια με τον *τόπο* της *militia amoris*. Αυτό είναι ένα μοτίβο που παρατηρείται στις αλληλεπιδράσεις της Υσμίνης και του Υσμινία, τόσο τις πραγματικές, όσο και αυτές που προκύπτουν στα όνειρα του νεαρού, όπου προβάλλεται η διάσταση της «ερωτικής μάχης».³⁷⁵

Η πρώτη ερωτική αλληλεπίδραση των ερωτευμένων που συμβαίνει σε όνειρο του ήρωα καταλήγει σε μία μάχη επικράτησης της σωφροσύνης και του έρωτα μέσω της προσπάθειας του Υσμινία να επιδοθεί σε πιο ερωτικές πράξεις με την Υσμίνη και της απόκρουσης από μέρους της.³⁷⁶ Η πρωταγωνίστρια παρομοιάζεται με μία πόλη που προσπαθεί να αμυνθεί, και ο επίδοξος εραστής της εμφανίζεται ως πολιορκητής. Σε αυτό το πλαίσιο το στήθος της παρομοιάζεται με ακρόπολη. Και στο επόμενο κεφάλαιο, σε όνειρο του Υσμινία και πάλι, η επιδίωξη του πρωταγωνιστή από τη μία να προχωρήσει ερωτικά με την αγαπημένη του και η δική της άμυνα από την άλλη προκαλούν μία «μάχη», στην οποία φαίνεται να κυριαρχεί ο άνδρας.³⁷⁷ Και στις δύο περιπτώσεις επισημαίνεται η εναλλαγή της νίκης από τον έναν στον άλλο, καθώς η ερωτική έριδα εξελίσσεται σε μία αμφίρροπη μάχη απόλυτα εναρμονισμένη με τα ονόματα των πρωταγωνιστών.

Οι πολεμικές μεταφορές στο πλαίσιο ερωτικών σχέσεων εμφανίζονται και στα *Προγυμνάσματα* του Νικηφόρου Βασιλάκη, με εξέχον παράδειγμα το πεντηκοστό έκτο προγύμνασμα, στο οποίο μία νεαρή κοπέλα θρηνεί για τη διακόρευσή της από έναν Γότθο κατά τη διάρκεια της άλωσης της Έδεσσας.³⁷⁸ Το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται θυμίζει αρκετά τις ονειρικές συναντήσεις των δύο ηρώων του Μακρεμβολίτη στο τρίτο κεφάλαιο του έργου αλλά και την περιγραφή που δίνει ο

³⁷⁴ Για τη χρήση των παραγώνων στον Μακρεμβολίτη και τη ρητορικότητα του κειμένου, βλ. Meunier 1997, 250

³⁷⁵ Βλ. Alexiou 1977, 39.

³⁷⁶ Βλ. ΥΥ 4.23.1-3.

³⁷⁷ Βλ. ΥΥ 5.3.1-2.

³⁷⁸ Βλ. Νικηφόρου Βασιλάκη, *Προγύμνασμα* 56 (έκδ. Pignani 1983, 228-232), στ. 1-26.

Υσμινίας για τον μεταφορικό πόλεμο ανάμεσα στη σωφροσύνη και τον έρωτα που φωλιάζει στην ψυχή του.³⁷⁹

Η μάχη και ακολούθως ο εξαναγκασμός σε συνεύρεση εμφανίζονται και στον *Διγενή Ακρίτη*, τα πρώτα σπαράγματα του οποίου χρονολογούνται έναν με δύο αιώνες νωρίτερα από τον Μακρεμβολίτη.³⁸⁰ Η σύγκρουση του ήρωα με την αμαζόνα Μαξιμώ καταλήγει στη νίκη του Διγενή. Φοβούμενη για τη ζωή της η Μαξιμώ του αποκαλύπτει πως είναι αγνή και ότι πλέον του ανήκει, με το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί να είναι διφορούμενο σχετικά με το αν πρόκειται για πρόταση προκειμένου να τη νυμφευθεί ή να συνευρεθεί μαζί της με αντάλλαγμα τη ζωή της.³⁸¹ Ο Διγενής της απαντά πως δεν μπορεί να κάνει το πρώτο, καθώς έχει ήδη σύζυγο, όμως δεν διστάζει να προκρίνει τη δεύτερη επιλογή. Οι τύψεις, ωστόσο, για τη μοιχεία προς τη νόμιμη συμβία του τον ωθούν στο να δολοφονήσει τη Μαξιμώ πριν φύγει.

Οι μεταφορικές έριδες με θύμα τον Υσμινία εμφανίζονται, επίσης, συχνά. Ο ήρωας, επιστρατεύοντας ένα λεξιλόγιο που σχετίζεται με την πολιορκία, παρομοιάζει με μάχη την αϋπνία του που προκαλείται από τους συλλογισμούς του για την Υσμίνη.³⁸² Επιπλέον, πριν τη φυγή του μαζί με την Υσμίνη δηλώνει εκ νέου πως ο Έρωτας τους πολιορκεί και ζητά ως λάφυρο τις πατρίδες τους.³⁸³ Αργότερα, στον θρήνο του για τη ρίψη της Υσμίνης στη θάλασσα χρησιμοποιεί το ρήμα *άνδραποδίζομαι*, για να περιγράψει την υποταγή του στα ψευδεπίγραφα όνειρά του.³⁸⁴ Το ρήμα συνδέεται άμεσα με την έννοια της υποδούλωσης μέσω του πολέμου. Η εικόνα της πολιορκίας εμφανίζεται και όσο ο Υσμινίας αμφιταλαντεύεται σχετικά με το αν η θεραπαινίδα της Ροδόπης είναι πράγματι η Υσμίνη, αυτή τη φορά με αντιμαχόμενες έννοιες τη σκέψη την ψυχή του.³⁸⁵ Η ίδια συνθήκη επαναλαμβάνεται όσο ο ήρωας αναμένει την έκβαση της εξέτασης της παρθενίας της Υσμίνης, όπου και πάλι η ψυχή του φαίνεται να πολιορκείται από διάφορους συλλογισμούς.³⁸⁶

³⁷⁹ Βλ. ΥΥ 3.2.4-7. Βλ. επίσης Roilos 2005, 37-38.

³⁸⁰ Ο Χατζής (1930) υποστήριξε ότι η σύνθεση μίας εκ των εκδοχών του *Διγενή* ανήκει στον Μακρεμβολίτη, αλλά η θεωρία του έχει εν πολλοίς καταρριφθεί. Βλ. Beaton 1996, 114.

³⁸¹ Βλ. Laiou 1993, 215-216.

³⁸² Βλ. ΥΥ 5.14.1· 5.14.5.

³⁸³ Βλ. ΥΥ 7.6.2.

³⁸⁴ Βλ. ΥΥ 7.17.9.

³⁸⁵ Βλ. ΥΥ 9.7.2.

³⁸⁶ Βλ. ΥΥ 11.17.4.

Ο Υσμινίας χαρακτηρίζει ακόμη το ερωτικό συναίσθημα που γεννιέται μέσα του ως πόλεμο ανάμεσα στον θεό Έρωτα και τον Δία.³⁸⁷ Η περιγραφή συνεχίζει με τον ίδιο να παρουσιάζεται ως πόλη για την οποία αψιμαχούν οι δύο θεοί. Το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται (*έλεπόλεις κινεῖ καὶ κατασεῖει μου τὴν ἀκρόπολιν*) θυμίζει αρκετά την *ηθοποιία* του Βασιλάκη, όπως και προηγουμένως. Αντίστοιχη είναι και η πρώτη ερωτική σκηνή που έχει ο πρωταγωνιστής με την Υσμίνη, η οποία ως προς το λεξιλόγιο βρίσκεται σε άμεση σχέση με την *ηθοποιία* του Βασιλάκη.³⁸⁸ Αυτήν τη φορά, μάλιστα, στη θέση της πολιορκημένης πόλης βρίσκεται η κοπέλα και ο Υσμινίας είναι ο ίδιος ο πολιορκητής.

Η 'μάχη των φύλων'

Το μυθιστόρημα παρουσιάζει διάφορα περιστατικά αλληλεπίδρασης ανδρών και γυναικών, τα οποία διακρίνονται για τις πολεμικές μεταφορές τους και συνθέτουν την έκφανση μιας «μάχης των φύλων», καθώς σε αυτές τις περιπτώσεις το πολεμικό στοιχείο επικεντρώνεται στις έμφυλες ταυτότητες των προσώπων.³⁸⁹

Η πρώτη σκηνή στην οποία εμφανίζεται μία τέτοια δυναμική απαντά στο πρώτο κεφάλαιο και συγκεκριμένα στο πρώτο δείπνο στο σπίτι του Σωσθένη.³⁹⁰ Σε μία από τις προσπάθειές της να κινήσει το ενδιαφέρον του νεαρού κήρυκα, η Υσμίνη, η οποία εκτελεί χρέη οινοχόου, προσποιείται πως του παραδίδει την κύλικα με το κρασί, στην πραγματικότητα όμως την κρατά σφιχτά. Ο Υσμινίας, από την άλλη πλευρά, προσπαθεί να την τραβήξει προς το μέρος του και έτσι δημιουργείται μία 'έριδα', όπως αναφέρει χαρακτηριστικά. Όταν η έκβαση της φαινομενικής μάχης των χεριών τους κλίνει υπέρ της Υσμίνης, ο Υσμινίας αισθάνεται ντροπή για την ήττα του από την κόρη και αυτό τον οδηγεί να εκφράσει δυνατά τόσο την απορία όσο και τη δυσαρέσκειά του. Το απόσπασμα καταδεικνύει με σαφήνεια πως ο Υσμινίας δεν ντρέπεται μόνο για την αδυναμία του να παραλάβει την κύλικα, αλλά για το γεγονός πως ηττήθηκε από μία κοπέλα. Κάτι τέτοιο όμως με τη σειρά του υποδεικνύει την έμφυλη διάσταση ενός φαινομενικά ασήμαντου περιστατικού.

Παρεμφερής ως προς τις έμφυλες πτυχές του πολέμου και της βίας είναι και η περιγραφή του ονείρου του Υσμινία, στο οποίο του επιτίθενται οι γυναίκες τις οποίες

³⁸⁷ Βλ. ΥΥ 3.2.4. Πρβλ. ΑΚ 4.7.3 όπου: «ένδον μου τῆς ψυχῆς ἄλλος πόλεμος κάθηται».

³⁸⁸ Βλ. ΥΥ 3.7.4.

³⁸⁹ Βλ. Jouanno 2006, 155.

³⁹⁰ Βλ. ΥΥ 1.9.2-3.

καλεί η Πανθία.³⁹¹ Ο όχλος των γυναικών προσιδιάζει σε παράταξη στρατού με όπλα και περίσσιο μένος, ενώ η παρομοίωσή τους με τις γυναίκες της Λήμνου και τις Δαναΐδες, γυναίκες που συνδέονται μυθολογικά με τον φόνο των ανδρών τους, εντείνουν τη βιαιότητα της επίθεσής τους. Το παρόν ονειρικό περιστατικό είναι παράδειγμα της σύμβασης σχετικά με τη δύναμη του γυναικείου πλήθους που εμφανίζεται και στις αρχαίες αφηγήσεις.³⁹²

Οι πολεμικές μεταφορές εμφανίζονται και στις προσπάθειες της δέσποινας του Υσμινία να προκαλέσει τον νεαρό. Η τελευταία της επιδίωξη περιγράφεται ως ένας παράδοξος πόλεμος ανάμεσα σε έναν δούλο και στην κυρία του.³⁹³ Η περιγραφή αυτή είναι συνυφασμένη με την άσκηση εξουσίας της γυναίκας προς τον πρωταγωνιστή, εφόσον μάλιστα την τοποθετεί στη θέση ισχύος.

Η έννοια της έριδας στον Μακρεμβολίτη

Η Έριδα αναφέρεται αφενός ως θεά στη γενικότερη αναφορά στον μύθο του μήλου στον γάμο της Θέτιδος και του Πηλέα,³⁹⁴ αλλά και αφετέρου ως έννοια της διχόνοιας. Μαζί με τον έρωτα αποτελούν δύο αφηρημένες έννοιες που προσωποποιούνται μέσα στο μυθιστόρημα του Μακρεμβολίτη. Η έριδα εμφανίζεται ανάμεσα σε αντικρουόμενες παρορμήσεις, όπως τη σωφροσύνη και την επιθυμία, την παρθενία και τον έρωτα.³⁹⁵ Η συμπλοκή των δύο αντιμαχόμενων παρορμήσεων περιγράφεται με αντιθέσεις, όπως γη-ουρανός και φωτιά-νερό, αλλά και με πολεμικά χαρακτηριστικά, με αναφορές σε φαρέτρα και ασπίδα.³⁹⁶

Επιπρόσθετα, οι αντιθέσεις ως λογοτεχνικός τρόπος επιλέγονται συχνά από τον Μακρεμβολίτη.³⁹⁷ Ακόμα και το ίδιο το πρωταγωνιστικό ζευγάρι χαρακτηρίζεται από αντιθέσεις όπως άνδρας-γυναίκα (έχοντας βέβαια ως κοινό παρονομαστή την ομοφυμία τους), σωφροσύνη-έρωτας, ελεύθεροι-δούλοι.³⁹⁸

Η έννοια της έριδας είναι παρούσα και στα έργα τέχνης στον κήπο του Σωσθένη. Τα τρία συμπλέγματα των εικόνων, οι Αρετές, οι Μήνες και η

³⁹¹ Βλ. ΥΥ 5.3.3-4.1.

³⁹² Βλ. επίσης Jouanno 2006, 151.

³⁹³ Βλ. ΥΥ 10.6.4.

³⁹⁴ Βλ. ΥΥ 2.7.4.

³⁹⁵ Βλ. ΥΥ 4.21.4· 4.23.1. Βλ. επίσης Jouanno 2005, 18.

³⁹⁶ Βλ. ΥΥ 4.23.2.

³⁹⁷ Βλ. Meunier 1997, 255.

³⁹⁸ Βλ. Nilsson 2001, 132.

αυτοκρατορία του Έρωτα, δημιουργούν τρία αντίπαλα στρατόπεδα τα οποία αντιμάχονται το ένα το άλλο, ώστε να επιβληθούν.³⁹⁹

Ο πόλεμος, επίσης, μεταξύ των θεών σε ένα πνευματικό ή ακόμη και σε ένα θρησκευτικό επίπεδο είναι ένα από τα κύρια θέματα του μυθιστορήματος.⁴⁰⁰ Όπως έχει ήδη παρατηρηθεί, οι θεοί φαίνονται να πολεμούν για την κυριαρχία τους στις ψυχές των ηρώων. Ο Δίας και ο Έρωτας εμφανίζονται ως αντίπαλοι για τη σωφροσύνη των πρωταγωνιστών και ειδικά του Υσμινία. Όπως προαναφέρθηκε, ο Έρωτας εμφανίζεται ως γιος του Δία, ο οποίος εκστρατεύει εναντίον του πατέρα του. Το ενδιαφέρον στο απόσπασμα αυτό είναι πως αυτή η αναφορά γίνεται στο πλαίσιο του θρήνου των πατέρων των πρωταγωνιστών.⁴⁰¹ Η εκστρατεία του Έρωτα ενάντια στον πατέρα του μπορεί να παραλληλίζει ακριβώς την «ανταρσία» των δύο ερωτευμένων ενάντια στις οικογένειές τους, κάτι που φυσικά οφείλεται στον έρωτά τους. Παράλληλα με τα παιδιά τους, άλλωστε, και οι ίδιοι οι γονείς γίνονται αντικείμενα πολιορκίας από τον έρωτα των παιδιών τους και 'λεηλατούνται' όταν οι δύο νέοι χάνονται.

Ο Ποσειδώνας είναι κι αυτός ένας θεός που αντιμάχεται τους πρωταγωνιστές και τους δημιουργεί εμπόδια, ενώ ο Απόλλωνας αποκαθιστά την ελευθερία τους και λύνει την περιπέτεια στην οποία τους υπέβαλε ο θεός της θάλασσας.

Ο ίδιος ο θεός Άρης εμφανίζεται δύο φορές στο μυθιστόρημα, όχι όμως ως πατέρας του Έρωτα.⁴⁰² Αντιθέτως, ο πρωταγωνιστής αναφέρει ως πατέρα του φτερωτού θεού τον Δία, γεγονός που δεν παραπέμπει σε καμία από τις γνωστές εκδοχές του μύθου της γέννησής του.⁴⁰³ Ίσως όμως αυτή η αναφορά του Υσμινία απηχεί περισσότερο τον ρόλο του Δία ως βασιλιά-«πατέρα» όλων των θεών και δεν είναι κυριολεκτική. Παράλληλα, εξυπηρετεί και το χιαστό σχήμα που προκύπτει από την ανταλλαγή της πίστης του Υσμινία προς τους θεούς (παίδα Διός ≠ πατέρα). Αυτή η «συγγένεια» θα παραλλήλιζε τον Έρωτα και με έναν άλλον θεό που συνδέεται με το ερωτικό στοιχείο, τον Διόνυσο, κάτι που εμφανίζεται και σε άλλες μυθιστορίες της περιόδου, αλλά παραλληλίζεται με στοιχεία από τη χριστιανική παράδοση.⁴⁰⁴

³⁹⁹ Βλ. Roilos 2005, 168.

⁴⁰⁰ Βλ. Jouanno 2005, 19-20.

⁴⁰¹ Βλ. ΥΥ 10.12.4.

⁴⁰² Βλ. ΥΥ 1.14.5.

⁴⁰³ Βλ. ΥΥ 10.12.4· 11.21.3.

⁴⁰⁴ Βλ. Burton 1998, 205-208.

Τέλος, στο μυθιστόρημα εμφανίζονται και δύο περιπτώσεις «φιλικών» αντιμαχιών, όπου η λέξη *ἔρις* δηλώνει τον καλοπροαίρετο συναγωνισμό. Η πρώτη περίπτωση είναι η άμιλλα ανάμεσα στην Ευρύκωμη και στην Αυλίκωμη για την λαμπρότητα των πομπών προς τιμήν της αποστολής των Διασίων.⁴⁰⁵ Η δεύτερη περίπτωση εμφανίζεται λίγες ενότητες μετά, στο πρώτο συμπόσιο στο σπίτι του Υσμινία, όπου ο πατέρας του και ο Σωσθένης αντιμάχονται για το ποιος από τους δύο δεν θα πει πρώτος από το κρασί.⁴⁰⁶ Όπως εξηγεί και ο Υσμινίας, η νίκη σε αυτή την ιδιόμορφη «μάχη» έγκειται στην ταπεινότητα και ο πραγματικός νικητής για τους συνετούς είναι αυτός που είναι φαινομενικά ηττημένος.

Η έριδα στον Μακρεμβολίτη, επομένως, μπορεί να ερμηνευθεί με ποικίλους τρόπους. Είναι η μάχη ανάμεσα στην αγνότητα και τον έρωτα, η μάχη επιβολής της θέλησης του ενός φύλου στο άλλο, η μάχη του ζευγαριού με τις αντιξοότητες και τις περιπέτειες που καλούνται να αντιμετωπίσουν για να καταφέρουν να είναι μαζί.⁴⁰⁷ Αφηγηματολογικά, φανερώνει την ένταση των συναισθημάτων, προωθεί την πλοκή και ενισχύει τη συμμετρική δομή του κειμένου με τα δίπολα τα οποία προβάλλει.

Ο πόλεμος ως συμβάν

Η παρουσία συγκεκριμένων και κυριολεκτικών πολεμικών συγκρούσεων είναι αρκετά συνοπτική στο μυθιστόρημα του Μακρεμβολίτη και περιορίζεται σε λίγες ενότητες στο όγδοο κεφάλαιο. Αρχικά, περιγράφεται η επίθεση των βαρβάρων σε ένα χωριό, το οποίο λεηλατούν και αρπάζουν ως λεία τους κατοίκους του.⁴⁰⁸ Ακολουθεί η περιγραφή του Υσμινία για τη διαχείριση των λαφύρων από τους βαρβάρους, τις άσωτες διασκεδάσεις τους, καθώς και για τις συμφωνίες των πειρατών με τους κατοίκους της Αρτύκωμης.⁴⁰⁹ Στη συνέχεια, αναφέρει το ενδεχόμενο μίας ένοπλης εξέγερσης από τους αιχμαλώτους, μέσα στους οποίους εντάσσεται και ο ίδιος, κάτι που όμως τελικά δεν υλοποιείται.⁴¹⁰ Το 'κεφάλαιο του πολέμου' ολοκληρώνεται με την επίθεση του στρατού της Δαφνήπολης στους βαρβάρους, τους οποίους κατατροπώνουν και αρπάζοντας ταυτόχρονα τα λάφυρά τους, μεταξύ των οποίων

⁴⁰⁵ Βλ. ΥΥ 5.8.1.

⁴⁰⁶ Βλ. ΥΥ 5.10.1-2.

⁴⁰⁷ Βλ. Roilos 2005, 171-172 και 175.

⁴⁰⁸ Βλ. ΥΥ 8.2.1-3.

⁴⁰⁹ Βλ. ΥΥ 8.3.1-8.3.

⁴¹⁰ Βλ. ΥΥ 8.9.1.

συμπεριλαμβάνεται και ο αφηγητής.⁴¹¹ Ο πόλεμος ως γεγονός δεν καταλαμβάνει, επομένως, παρά επτά ενότητες, μόλις το ένα τρίτο ενός κεφαλαίου.

Η διαπίστωση αυτή έρχεται σε αντίθεση με τα υπόλοιπα μυθιστορήματα, τα οποία αφιερώνουν εκτενέστερα χωρία στις πολεμικές συρράξεις, τις οποίες μάλιστα περιγράφουν με πολλές λεπτομέρειες. Ο Θεόδωρος Πρόδρομος ξεκινάει την *in medias res* αφήγηση της *Ροδάνθης και του Δοσικλή* με μια πολεμική σύρραξη κατά την οποία οι πρωταγωνιστές συλλαμβάνονται και γίνονται αιχμάλωτοι.⁴¹² Στο εν λόγω έργο εμφανίζονται και άλλες περιπτώσεις πολεμικών συρράξεων, οι οποίες είναι αρκετά εκτενείς και εκτυλίσσονται σε περισσότερα κεφάλαια. Ο Ευγενειανός ξεκινάει και εκείνος το μυθιστόρημά του με την άλωση της πόλης Βάρζου από τους Πάρθους, κατά μίμηση της αρχής του μυθιστορήματος του Προδρόμου, πάνω στο οποίο άλλωστε δομεί κατά δική του ομολογία το έργο του.⁴¹³ Και τα αποσπάσματα που προέρχονται από το μυθιστόρημα του Μανασσή όμως ομολογούν μία παρόμοια έναρξη.⁴¹⁴ Οι πολεμικές συγκρούσεις είναι επίσης παρούσες και στη συνέχεια του μυθιστορήματος.

Αυτού του είδους οι εκκινήσεις των μυθιστορημάτων εμπνέονται άμεσα ή έμμεσα από τα *Αιθιοπικά* του Ηλιόδωρου.⁴¹⁵ Ο πόλεμος εμφανίζεται στην αρχή του μυθιστορήματος και στον Αχιλλέα Τάτιο, ο Μακρεμβολίτης ωστόσο δεν ακολουθεί την ίδια πορεία στο δικό του έργο. Η πρώτη πολεμική σύγκρουση εκτυλίσσεται ανάμεσα στο Βυζάντιο και τη Θράκη και ακριβώς αυτή η σύρραξη είναι που οδηγεί στη γνωριμία της Λευκίππης με τον Κλειτοφώντα, καθώς ο πατέρας της νεαρής κοπέλας την αποστέλλει μαζί με τη μητέρα της στον πατέρα του Κλειτοφώντα, ο οποίος είναι αδελφός του, προκειμένου να είναι ασφαλής δεδομένου ότι ο ίδιος είναι στρατηγός.⁴¹⁶ Το δεύτερο πολεμικό περιστατικό που ξεσπάει ανάμεσα στους Έλληνες και τους Βουκόλους περιγράφεται με μεγαλύτερη αγριότητα και θέτει σε κίνδυνο την ακεραιότητα των πρωταγωνιστών.⁴¹⁷

Η επιλογή του Μακρεμβολίτη να παραθέσει τόσο συνοπτικά τα πολεμικά γεγονότα ίσως σχετίζεται με τη γενικότερη εσωστρέφεια που χαρακτηρίζει το έργο

⁴¹¹ Βλ. ΥΥ 8.9.2-3.

⁴¹² Βλ. ΡΔ 1.1-86.

⁴¹³ Βλ. ΔΧ 1.1-60. Για την «ομολογία» του Ευγενειανού αναφορικά με τη σύνθεση κατά μίμηση του Προδρόμου, βλ. MacAlister 1991, 177 και Jeffreys 2012, 343.

⁴¹⁴ Βλ. ΑΚ 247-260 (1.1-20 έκδ. Hercher).

⁴¹⁵ Βλ. Jeffreys 2012, 351 υποσημ. 2.

⁴¹⁶ Βλ. ΑΚ 1.3.6.

⁴¹⁷ Βλ. ΑΚ 3.13-4.18.

του, ωστόσο μπορεί να εξηγηθεί και αφηγηματολογικά. Ο αφηγητής-Υσμινίας κρατείται ως αιχμάλωτος των Αιθίοπων σε όλο το απόσπασμα και δεν συμμετέχει αυτοπροσώπως στις εχθροπραξίες των βαρβάρων, επομένως ίσως δεν γνώριζε αρκετές λεπτομέρειες ώστε να τις περιγράψει. Η σχεδόν επιγραμματική αναφορά των συμβάντων συνάδει με τη μαρτυρία ενός ανθρώπου που δεν βίωσε άμεσα τα γεγονότα, όπως για παράδειγμα ο Υσμινίας ο οποίος δεν ήταν παρών στις πολεμικές συρράξεις παρά μόνο στις υπόλοιπες διατριβές των βαρβάρων μετά από τις μάχες. Με αυτόν τον τρόπο, συγγραφέας επιτυγχάνει την αξιοπιστία του αφηγητή και δεν παρεκκλίνει από την διήγηση που είναι εναρμονισμένη με τα δικά του βιώματα.

Πόλεμος και δουλεία

Σε αντίθεση με τα υπόλοιπα σύγχρονά του μυθιστορήματα, ο πόλεμος στα *καθ' Υσμίνην και Υσμινίαν* μετατίθεται σε ένα εσωτερικό επίπεδο και δεν εμφανίζεται αισθητά ως συμβάν, γεγονός που συνάδει σε γενικές γραμμές και με την έλλειψη σημαντικής δράσης που χαρακτηρίζει την πλοκή.⁴¹⁸ Αντίθετα, δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στην περιγραφή της δράσης των βαρβάρων μετά την επίθεση, στον διαμοιρασμό των λαφύρων, στις διασκεδάσεις και τα συμπόσιά τους, στις αισχρές επαφές τους με γυναίκες και στις διαδικασίες ελέγχου και διανομής των δούλων. Οι παρατηρήσεις του Υσμινία εστιάζουν κυρίως στα επακόλουθα του πολέμου και στο τι περιμένει τους λαούς που κατακτώνται από βαρβάρους. Το πιο άμεσο και επιθετικό αποτέλεσμα είναι η δουλεία.

Η έννοια της δουλείας είναι παρούσα με τέτοιο τρόπο στο μυθιστόρημα του Μακρεμβολίτη ώστε να αποτελεί ένα σταθερό θέμα του. Το όγδοο βιβλίο του μυθιστορήματος ασχολείται σχεδόν αποκλειστικά με το ζήτημα της κατάκτησης και της δουλείας ως πραγματικότητα και όχι μόνο ως μεταφοράς.

Στην κορύφωση μάλιστα της πλοκής, οι πρώην άρχοντες του ερωτευμένου ζεύγους επικαλούνται τη νομιμότητα της δουλείας τους, καθώς ήταν ήδη δούλοι όταν τους παρέλαβαν.⁴¹⁹ Σε κάθε περίπτωση, υποστηρίζουν πως δεν είναι οι ίδιοι αυτοί που παρανομούν, αλλά ότι ακολουθούν αυτό που επιβάλλει ο νόμος του πολέμου.⁴²⁰ Κάτι τέτοιο εκλαμβάνεται ως ένας σχολιασμός του παραδόξου της δουλείας ανάμεσα στους Έλληνες και δημιουργεί μία προβληματική γύρω από την αιτιολόγηση αυτής

⁴¹⁸ Βλ. Nilsson 2001, 50.

⁴¹⁹ Βλ. ΥΥ 10.14.2.

⁴²⁰ Βλ. ΥΥ 10.14.4.

της κατάστασης μέσα από τον πόλεμο. Η τελική λύση του ζητήματος και η επικείμενη ελευθερία των ηρώων δίνει την οριστική απάντηση σε αυτό το ερώτημα, υπό την έννοια ότι όποιος Έλληνας γεννιέται ελεύθερος είναι παράνομο να κρατείται ως δούλος. Η προβληματική ωστόσο που τίθεται μπορεί να απηχεί ένα θέμα που ήταν επίκαιρο κατά την εποχή της συγγραφής του μυθιστορήματος.

Ο θρήνος του Υσμινία για τη χαμένη του ελευθερία και πατρίδα εκφράζει τα συναισθήματα των ανθρώπων που έχουν περιέλθει στην κατάσταση της αιχμαλωσίας και της δουλείας εξαιτίας του πολέμου.⁴²¹ Ο θρήνος αυτός θα μπορούσε να αποτελέσει μία *ηθοποιία* των αιχμαλώτων του πολέμου, ιδίως των ανθρώπων που τύχαιναν μίας άνετης και ευκατάστατης ζωής πριν την αιχμαλωσία τους, κατ' αναλογία της *ηθοποιίας* του αυλητή Ισμηνία του Βασιλάκη.⁴²²

Πιο συγκεκριμένα, οι δύο άνδρες εκφράζουν την λύπη τους για την απώλεια της προγενέστερης τους ευδαιμονίας (στ. 11-12). Θρηνούν τη στέρηση της ελευθερίας τους από «βαρβάρους» (στ. 20-21, 33, 74). Είναι, επίσης, ενδιαφέρον ότι ο Ισμηνίας του Βασιλάκη παρακαλεί τους κατακτητές του να μην του αλλάξουν το όνομά του γιατί τον συνδέει με την πόλη του (στ. 86-87), κάτι το οποίο υφίσταται ο Υσμινίας του Μακρεμβολίτη όταν αποχωρίζεται την αγαπημένη του, με την οποία συνδέεται και μέσα από τη συνωνυμία τους. Το προγύμνασμα του Βασιλάκη και ο θρήνος που παραθέτει ο Μακρεμβολίτης, επομένως, συγκλίνουν σε πολλά σημεία – συμπεριλαμβανομένων και των ομόηχων ονομάτων (Ισμηνίας – Υσμινίας) των ηρώων που αφηγούνται τα περιστατικά – και ενισχύουν την πιθανότητα ο Νικηφόρος Βασιλάκης να υπήρξε δάσκαλος του συγγραφέα των *καθ' Υσμίνην και Υσμινίαν*.⁴²³

*

Ο πόλεμος είναι μία συνθήκη στην οποία επανέρχονται συχνά τα *καθ' Υσμίνην και Υσμινίαν*, πλην όμως αναπτύσσεται κυρίως σε ένα πνευματικό πλαίσιο. Η εμφάνισή του ως γεγονός είναι σαφώς περιορισμένη σε σχέση με τα υπόλοιπα μυθιστορήματα της περιόδου, ενώ περισσότερη έμφαση δίνεται στις συνέπειές του και συγκεκριμένα στη δεινή κατάσταση της δουλείας στην οποία περιέρχονται οι αιχμάλωτοι. Η σύνδεση του έρωτα και του πολέμου είναι ένα σύνηθες μοτίβο της ερωτικής ποίησης και λογοτεχνίας, ορισμένες φορές ωστόσο οι παραλληλισμοί αυτοί χρησιμοποιούνται για να καταδείξουν τη βίαιη επιβολή του ενός μέλους στο άλλο στο

⁴²¹ Βλ. ΥΥ 8.15.1-16.3.

⁴²² Βλ. Νικηφόρου Βασιλάκη, *Προγύμνασμα* 53 (έκδ. Pignani 1983, 217-221).

⁴²³ Βλ. Magdalino 1992, 203-204.

πλαίσιο μίας ερωτικής αλληλεπίδρασης. Η *militia amoris* τονίζει το πάθος των εμπλεκομένων, προωθεί την πλοκή και προσδίδει λογοτεχνικότητα στο κείμενο μέσα από τα διάφορα σχήματα που αξιοποιούνται για την περιγραφή της. Τέλος, η έννοια της έριδας αποτελεί και αυτή ένα δυναμικό θέμα του μυθιστορήματος, καθώς εκφράζει τις μεγαλύτερες αντιθέσεις που αναδύονται μέσα από το κείμενο και ταιριάζει στη διάθεση των ονομάτων των πρωταγωνιστών, την οποία ενδεχομένως και εξηγεί.

4. Συγγραφικοί στόχοι, λογοτεχνικές επιλογές, συμβάσεις και αλληλεπίδραση

Το μυθιστόρημα *τὰ καθ' Ὑσμίνην καὶ Ὑσμινίαν* του Ευμαθίου Μακρεμβολίτη είναι απολύτως ενταγμένο στο κλίμα της αναβίωσης του μυθιστορήματος στον 12ο αιώνα, αφού ο συγγραφέας αξιοποιεί τα χαρακτηριστικά που εμφανίζουν συνήθως οι μυθιστορίες της αρχαιότητας αλλά και της δικής του εποχής, ταυτόχρονα όμως προσδίδει και έναν ιδιαίτερο δικό του χαρακτήρα στο έργο.

Η χρήση του λόγου, της πλοκής και των μοτίβων από τον συγγραφέα αποδεικνύει την επιμελημένη σύνθεση του μυθιστορήματος. Ο Μακρεμβολίτης δεν εισάγει απαραίτητα καινούρια στοιχεία στο μυθιστόρημα, όμως ο τρόπος που επιλέγει να τα παρουσιάσει είναι ανανεωτικός. Συνδέει τις έννοιες του έρωτα και του πολέμου, τότε αντιθετικά και τότε αλληλένδετα, σε μία προσπάθεια προσέγγισης διαφόρων σχέσεων εξουσίας. Δεισδύει στην ψυχολογία των ηρώων και εκφράζει τις αντικρουόμενες παρορμήσεις με πολεμικές μεταφορές. Εξερευνεί τις συναισθηματικές, ψυχολογικές και σωματικές συνέπειες του έρωτα στους ανθρώπους. Προσφέρει δύο νέους τύπους ηρώων, την αποφασιστική, δυναμική και πιο ώριμη συναισθηματικά Ὑσμίνη και τον πιο παθητικό και ασταθή ψυχολογικά Ὑσμινία. Μέσα από την ερωτική τους σχέση και τις δυναμικές που προκύπτουν από αυτή, οι δύο πρωταγωνιστές εξελίσσονται ως προσωπικότητες, ωριμάζουν και διαμορφώνουν την ταυτότητά τους, η οποία συμβαδίζει έως ένα σημείο με το κοινωνικό τους φύλο, χωρίς όμως να περιορίζεται σε αυτό. Οι συνεχείς δηλώσεις υποταγής του Ὑσμινία στην Ὑσμίνη και στον Έρωτα απομακρύνουν τον ήρωα του Μακρεμβολίτη από το πρότυπο του γενναίου και ανδρείου πρωταγωνιστή ενώ ταυτόχρονα εξαίρουν τη θέση της ηρωίδας, η οποία διεκδικεί η ίδια με επιμονή και σύνεση την ανταπόκριση των συναισθημάτων της.

Το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί ο Μακρεμβολίτης στο πλαίσιο της εξουσίας, του έρωτα και του πολέμου χαρακτηρίζεται από συνεχείς επαναλήψεις συγκεκριμένων όρων, όπως *δοῦλος*, *ἔρως*, *στρατός*. Οι επαναλήψεις αυτές δημιουργούν συχνά παρηχήσεις και παρονομασίες που συμβάλλουν στη ρητορικότητα του μυθιστορήματος, κάτι στο οποίο μπορεί να αποσκοπούσε εν τέλει και ο συγγραφέας. Αυτό εμφανίζεται ήδη στον τίτλο του έργου, εφόσον και η ίδια η συνωνυμία των πρωταγωνιστών συνιστά ένα ετυμολογικό σχήμα.

Ο αντικατοπτρισμός και η επανάληψη των γεγονότων είναι επίσης ένα από τα χαρακτηριστικά του μυθιστορήματος.⁴²⁴ Οι επαναλήψεις λειτουργούν και ανακεφαλαιωτικά, αλλά ταυτόχρονα δίνουν έμφαση στα περιστατικά που επισημαίνουν, καθοδηγώντας τον αναγνώστη/ακροατή να εστιάσει την προσοχή του στα γεγονότα αυτά. Οι αντικατοπτρισμοί των γεγονότων εμφανίζουν συχνά τα επιμέρους στοιχεία περισσότερο ή λιγότερο διαφοροποιημένα, ώστε να προκαλούν και πάλι τον αποδέκτη της ιστορίας να επαναφέρει στη μνήμη του την πρώτη εμφάνιση του γεγονότος και να συγκρίνει τα περιστατικά.

Το κείμενο γίνεται συχνά αυτοαναφορικό, με σαφείς αναφορές στα υλικά γραφής, τα βιβλία ως αντικείμενα και τη *γραφή* (= ζωγραφική) ως μεταφορά για τη λογοτεχνία.⁴²⁵ Αποκορύφωμα αποτελεί η κατακλείδα του μυθιστορήματος, όπου ο αφηγητής-Υσμινίας ζητά να καταγράψει κάποιος την ιστορία του έρωτά του με την Υσμίνη, ώστε να μείνει αλησμόνητη στον χρόνο. Προτείνει μάλιστα ο ίδιος τον τίτλο του βιβλίου αυτού. Σε αυτό το σημείο, μάλιστα, διακρίνεται μία αντίφαση σε σχέση με την αρχή του μυθιστορήματος, όπου η αφήγηση του Υσμινία έχει ως αποδέκτη τον Χαρίδουκα/Χαρίδημο, ενώ ο κολοφώνας του έργου μοιάζει να έχει ένα πιο οικουμενικό ύφος, χωρίς άμεσο αποδέκτη παρά μόνο τον μελλοντικό συγγραφέα. Μέσα την επίκληση αυτή του Υσμινία καταδεικνύεται και η αξία της συγγραφής του έργου, καθιστώντας έτσι το κατόρθωμα του Μακρεμβολίτη να μοιάζει ακόμη πιο σημαντικό, γεγονός που λειτουργεί ως έμμεσο εγκώμιο για τον ίδιο τον συγγραφέα.

Ο επίλογος του έργου έχει πυροδοτήσει μία συζήτηση γύρω από τη λειτουργία και την ίδια τη σύνθεσή του, καθώς δεν απαντά σε κανένα άλλο από τα σύγχρονά του μυθιστορήματα και έχει τις ρίζες του στην αρχαία ελληνική γραμματεία. Περιέχει μία επίκληση στους θεούς για την υστεροφημία της ιστορίας του ζευγαριού, η οποία αναφέρει ξεχωριστά τον κάθε έναν θεό (Δία, Ποσειδώνα, Γη), το πώς θα αφήσει αλησμόνητο το όνομά τους ανάλογα με τις δυνάμεις τους αλλά και τους λόγους που έχουν οι θεοί αυτοί να μην εκπληρώσουν την ευχή του αφηγητή.⁴²⁶ Στη συνέχεια, καταλήγει στο συμπέρασμα πως ακόμη και αν οι θεοί αρνηθούν την παράκλησή του, η ιστορία τους θα μείνει αθάνατη μέσα από τη συγγραφή ενός λογοτεχνικού έργου.⁴²⁷ Αυτό που επίσης επιχειρεί ο Μακρεμβολίτης μέσω του αφηγητή είναι να προτείνει το έργο του στους αναγνώστες ανάλογα με το είδος του κοινού στο οποίο στοχεύει και

⁴²⁴ Βλ. Nilsson 2001, 56-74.

⁴²⁵ Βλ. Agapitos 2000, 182-184.

⁴²⁶ Βλ. ΥΥ 11.21-22.

⁴²⁷ Βλ. ΥΥ 11.22.4.

ταυτόχρονα εξηγεί για ποιους ακριβώς λόγους αξίζει η ιστορία του να διαβαστεί.⁴²⁸ Τέλος, προσφέρει κυριολεκτικά και τον τίτλο του βιβλίου του ως *τὸ καθ' Ὑσμίνην καὶ Ὑσμινίαν δράμα*.⁴²⁹

Αποτελεί αδιαμφισβήτητη πραγματικότητα ότι οι σχέσεις εξουσίας και οι εναλλαγές τους μοιάζουν να συγκροτούν τον κεντρικό άξονα του μυθιστορήματος. Οι κύριοι τρόποι εκφοράς τους είναι μέσω των εννοιών του έρωτα και του πολέμου, οι οποίοι πολλές φορές συμπίπτουν. Με αυτόν τον τρόπο, δημιουργείται μία τριάδα που διατρέχει όλο το κείμενο και λαμβάνει τη μορφή μοτίβου.

Οι αναφορές στη δουλεία και την εξουσία είναι περισσότερες σε σχέση με τις υπόλοιπες μυθιστορίες. Η δουλεία και η υποδούλωση καταλήγουν να γίνονται ένα *leitmotif* με περισσότερες από 200 επαναλήψεις, πολλές από αυτές σε μορφή παραγώγων και συνθέτων.

Η έννοια της εξουσίας στον Μακρεμβολίτη είναι πολυδιάστατη και πολλές φορές αμφίδρομη. Η κοινωνική θέση είναι καταλυτική για την έκφραση της εξουσίας ανάμεσα στους ήρωες, καθώς πραγματοποιείται η μεταπήδηση των πρωταγωνιστών από την άρχουσα τάξη σε ένα καθεστώς δουλείας –το οποίο θεωρείται παράτυπο με βάση τους ελληνικούς νόμους– και τελικά στη λυτρωτική ελευθερία.

Η οικογένεια και οι επιθυμίες της είναι κάτι από το οποίο δεν μπορεί να ξεφύγει κάποιος, εκτός αν την απαρνηθεί εντελώς. Η αδυναμία να αντισταχθεί κάποιος στις πατρικές προσταγές, πολύ περισσότερο αν πρόκειται για την κόρη της οικογένειας, είναι εμφανής και μάλιστα ως εναλλακτική προτείνεται μόνο η φυγή ή ο θάνατος. Με τον τρόπο αυτό, η οικογένεια γίνεται το πρώτο εμπόδιο που καλείται να υπερπηδήσει ένα ερωτευμένο ζευγάρι, προκαλώντας έτσι την εξέλιξη της πλοκής.

Η κοσμική εξουσία των δεσποτών των πρωταγωνιστών καταλαμβάνει τρία κεφάλαια του μυθιστορήματος. Παρόλο που δε θεωρείται νόμιμη, και παρά το γεγονός πως και στις δύο περιπτώσεις είναι γνωστή η ελληνική ταυτότητα των ηρώων, οι άρχοντες δεν αποδέχονται την απελευθέρωση των δούλων τους. Η θεώρηση των υπηρετών ως κτημάτων των εκάστοτε αρχόντων εμφανίζεται και εδώ, αν και λανθάνει και ο ερωτικός πόθος των δύο εμπλεκόμενων γυναικών προς τον Ὑσμινία.

Η εξουσία του θεϊκού στοιχείου είναι επίσης παρούσα στην πλοκή του έργου. Ο Δίας, ο σημαντικότερος από τους δώδεκα ολύμπιους θεούς, συμβολίζει την

⁴²⁸ Βλ. ΥΥ 11.23.1-2. Βλ. επίσης Beaton 1996, 122.

⁴²⁹ Βλ. ΥΥ 11.23.3.

πρόνοια και τη σταθερά που διέπει τον κόσμο. Ο θεός Έρωτας παρουσιάζεται ως ο απόλυτος μονάρχης που καθιστά δούλους τους δύο πρωταγωνιστές, αλλά και κατ' επέκταση όλη την πλάση. Η εξουσία του θεού Απόλλωνα είναι, τέλος, αυτή που απελευθερώνει τους δύο ερωτευμένους, καθώς ακόμη και η κοσμική εξουσία, αυτή των δεσποτών, αναγκάζεται να υποταχθεί τελικά στο θέλημά του.

Η σχέση της Υσμίνης και του Υσμινία διέπεται και αυτή από την εναλλαγή ρόλων εξουσίας ανάμεσά τους. Αρχικά, υπονοείται από τον Υσμινία πως η Υσμίνη έχει εξουσία πάνω του, ακόμη και μέσα από τον συμβολισμό της «μάχης» μεταξύ τους για το κύπελλο που τελικά κερδίζει η πρωταγωνίστρια. Στην πορεία των συνενυρέσεών τους, ωστόσο, η εξουσία του ίδιου πάνω της είναι εμφανέστερη. Η κοινωνική θέση του κάθε φύλου είναι αυτή που καθορίζει την τελική επικράτηση, αν και οι δυναμικές εναλλάσσονται στην πορεία της αφήγησης. Η συναναστροφή των δύο ερωτευμένων είναι γεμάτη πάθος, ιδιαίτερα από την πλευρά του Υσμινία ο οποίος προσπαθεί σε διάφορες περιστάσεις και με διάφορους τρόπους να πείσει την Υσμίνη να ολοκληρώσουν τη σχέση τους, όμως τελικά όλες οι προσπάθειες είναι ατελέσφορες. Η άρνηση της κοπέλας να μη θυσιαστεί η παρθενία της γίνεται, ακόμη και απρόθυμα, δεκτή από τον εραστή της, γεγονός μέσα από το οποίο διακρίνεται μία σχετική ισοτιμία στη σχέση τους. Η απόφαση για την απόδρασή τους στη Συρία είναι, επίσης, συναινετική και δεν γίνεται μέσω αρπαγής. Τέλος, στην εξιστόρηση του Υσμινία δηλώνονται τα αισθήματά του προς την Υσμίνη, αλλά για τα δικά της, παρόλο που ο ίδιος τα γνωρίζει, προτρέπει την ίδια να μιλήσει.

Η κεντρική μορφή του μυθιστορήματος είναι ο θεός Έρωτας, ο οποίος αποκτά χαρακτηριστικά μονάρχη και παραπέμπει έντονα στη φυσιογνωμία του Μανουήλ Α'. Το λεξιλόγιο και οι συμβολισμοί των εγκωμιαστικών ποιημάτων της εποχής και η έντονη ερωτική ζωή του αυτοκράτορα τον καθιστούν υποψήφιο μοντέλο για την σκιαγράφηση του Έρωτα. Με βάση τα παραπάνω, θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι ο μυθιστόρημα ίσως γράφτηκε κατά παραγγελία κάποιου μέλους της αυλής του Μανουήλ ή ως εγκώμιο για τον ίδιο.

Από την άλλη, μία μεγάλη αντίθεση που διατρέχει όλο σχεδόν το κείμενο είναι η συνύπαρξη της ερωτικής επιθυμίας και του διαρκούς τονισμού της παρθενίας. Παρά τις αντικρουόμενες έννοιες, το δίπολο έρωτας-παρθενία δεν αποτελεί αντίφαση στον Μακρεμβολίτη. Οι πρωταγωνιστές διατηρούν την αγνότητά τους μέχρι τον γάμο παρότι είναι πολύ ερωτευμένοι και θέλουν και οι δύο να ενωθούν με το ταίρι τους. Μάλιστα, η συνύπαρξη έρωτα και αγνότητας στο μυθιστόρημα αξιολογείται ως ένα

κίνητρο για την ανάγνωση του έργου.⁴³⁰ Με αυτόν τον τρόπο ο συγγραφέας επιτυγχάνει να ικανοποιήσει και τα δύο ενδεχόμενα είδη κοινού, ένα πιο ελευθεριάζον και ένα πιο συντηρητικό καθώς το έντονο ερωτικό στοιχείο υπάρχει, αλλά σχεδόν πάντα κάτω από το ασφαλές περίβλημα του ονειρικού κόσμου.⁴³¹ Είναι άλλωστε αξιοσημείωτη η έμφαση του Μακρεμβολίτη στη σεξουαλικότητα, η οποία σωματοποιείται και ενσωματώνεται ακόμη και σε χωρία που δεν εμφανίζονται στο μυθιστόρημα του Τάτιου, στο οποίο βασίζεται κατά κόρον την πλοκή.⁴³² Δεν είναι εύκολο να εξηγηθούν τα κίνητρα πίσω από την επιλογή του συγγραφέα για την προσκόλληση στην παρθενία, όμως οι δύο επικρατέστερες πιθανότητες είναι η σημασία της νομιμότητας του γάμου –εφόσον μόνο μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο ήταν αποδεκτή η λύση της, ειδικά κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Μανουήλ Α΄– και τα χριστιανικά διδάγματα περί αγνότητας ψυχής και σώματος.⁴³³

Μία παρατήρηση σχετική με όσα διατυπώθηκαν προηγουμένως και την έμφαση στην παρθενία είναι πως παρά τον τολμηρό χαρακτήρα του θέματος, η συνεχής αναφορά στην αγνότητα και τη διατήρησή της –και μάλιστα και στη γυναίκα και στον άνδρα– δημιουργεί τελικά ένα θέμα που δεν συναντάται σε καμία από τις άλλες μυθιστορίες. Η διατήρηση της παρθενίας είναι μεν σημαντική, όμως οι υπόλοιπες ηρωίδες των μυθιστορημάτων δεν υποβάλλονται σε έλεγχο της όπως η Υσμίνη και κανένας από τους πρωταγωνιστές δεν υπερασπίζεται τόσο διαπρύσια την αγνότητά του όπως ο Υσμινίας. Ακόμη και για τις αρχαίες ερωτικές μυθιστορίες αυτή είναι μία συνθήκη μοναδική, εφόσον ακόμη και οι ήρωες των έργων που θεωρούνται πρότυπα για τον Μακρεμβολίτη έχουν, ή αποκτούν στη διάρκεια της πλοκής μία ερωτική εμπειρία που δεν τη μοιράζονται με την πρωταγωνίστρια.

Για την επιλογή του συγγραφέα όσον αφορά στην εμμονή στην παρθενία, θα μπορούσε να υποστηριχθεί η επίδραση της χριστιανικής ηθικής. Το έργο είναι βέβαια τοποθετημένο σε μία ασαφή αρχαιότητα, όμως τα ήθη του 12ου αιώνα αναδύονται μέσα από τη γραφή και η αγνότητα των ζευγαριών για τη διασφάλιση της νομιμότητας των τέκνων που γεννιόντουσαν μέσα στον γάμο ήταν ένα διακύβευμα της μεσαιωνικής κοινωνίας.

Μία ακόμη υπόθεση θα μπορούσε να είναι η τελειότητα της ερωτικής σύνδεσης μέσα από την πλήρη αφοσίωσή του ενός στον άλλον, χωρίς να έχει

⁴³⁰ Βλ. ΥΥ 11.23.1.

⁴³¹ Βλ. Alexiou 1977, 42.

⁴³² Βλ. MacAlister 1996, 140.

⁴³³ Βλ. Jeffreys 2012, 175.

προηγηθεί κάποιος άλλος εραστής ή ερωμένη. Ειδικά αν εξετασθούν τα *καθ' Ὑσμίνην* καὶ *Ὑσμινίαν* σε αντιπαράβολή με τα *κατὰ Λευκίππην* καὶ *Κλειτοφώντα*, διαπιστώνονται ομοιότητες ανάμεσα στα δύο έργα αλλά και διαφορές που ίσως μπορούν να αποδοθούν και σε 'διορθωτικές' κινήσεις του Μακρεμβολίτη. Αυτές αφορούν κυρίως στην απλοποίηση της πλοκής, χωρίς πολλές παράλληλες ιστορίες, με λιγότερα πρόσωπα που συμμετέχουν στην αφήγηση και λιγότερους ερωτικούς αντίζηλους για το ερωτευμένο ζευγάρι.

Ο έρωτας συγκαταλεγόταν στις κατώτερες τάσεις της ψυχής στην επίσημη χριστιανική φιλοσοφία, σε αντίθεση με την αγάπη.⁴³⁴ Η σωματική πτυχή του έρωτα δεν απουσιάζει από το μυθιστόρημα και η υποδούλωση των ηρώων σε αυτόν, ακόμα και η εκούσια, δεν παύει να είναι υποδούλωση, επομένως αφήνει τα υποκείμενά του χωρίς ελεύθερη βούληση, γεγονός που αντιβαίνει στην ελευθερία της επιλογής που εκφράζει η χριστιανική πίστη.

Τα *καθ' Ὑσμίνην* καὶ *Ὑσμινίαν*, όμως, δεν είναι απλά μία ερωτική ιστορία ενός ζευγαριού. Είναι μία ιστορία που εξαίρει τον έρωτα στην υπέρτατή του μορφή. Οι νεοπλατωνικές ιδέες που μπορεί να απηχούνται, και πιο συγκεκριμένα η ολιστική έκφανση του ερωτικού συναισθήματος ως 'ανάμνηση' του όλου που ήταν ο άνθρωπος πριν τον διαχωρισμό του, εξυψώνουν το ερωτικό συναίσθημα σε μία μεταφυσική εμπειρία. Αυτή η ενότητα των πρωταγωνιστών τονίζεται ιδιαίτερωσ ακόμη και μέσα από το κοινό τους όνομα.

Το πολεμικό στοιχείο είναι περιορισμένο σε σχέση με τα υπόλοιπα λόγια ερωτικά μυθιστορήματα της περιόδου. Η έμφαση δίνεται στον ψυχισμό των ηρώων – κυρίως του πρωταγωνιστή-αφηγητή– και η δράση μένει σε ένα δεύτερο επίπεδο. Ο Μακρεμβολίτης επιλέγει να εκφράσει εσωτερικά το πολεμικό στοιχείο, τοποθετώντας το κατά κύριο λόγο στην ψυχοσύνθεση των ηρώων, και διαφοροποιείται αισθητά από τα υπόλοιπα μυθιστορήματα, όπου ο πόλεμος και οι μάχες παρουσιάζονται περισσότερο στην πλοκή, ως εξωτερική δράση. Σε αντίθεση με τα ομοειδή του έργα, τα *καθ' Ὑσμίνην* καὶ *Ὑσμινίαν* δεν προσφέρουν εκτενείς περιγραφές μαχών ή συγκρούσεων, και οι υπάρχουσες αποδίδονται συνοπτικά.

Η επιλογή βέβαια του έρωτα και του πολέμου δεν είναι πρωτότυπη για ένα ερωτικό έργο. Στο μυθιστόρημα αυτό, όμως, ο πόλεμος εμφανίζεται σχεδόν εξολοκλήρου ως μία μεταφορά για τον έρωτα και ελάχιστα ως συμβάν. Εντούτοις,

⁴³⁴ Βλ. Messis – Nilsson 2019, 175-176.

συνεχίζει να είναι αξιοπρόσεκτη η επιλογή των ονομάτων των δύο συνονόματων πρωταγωνιστών, καθώς η ερμηνεία τους παραπέμπει όχι μόνο στον πόλεμο, εφόσον σημαίνουν κατ' ουσίαν μάχη, αλλά και στη σαφή αναφορά στο κατεξοχήν πολεμικό έργο της ελληνικής λογοτεχνίας, της ομηρικής Ιλιάδας.

Σε κάθε περίπτωση, η σχέση του μυθιστορήματος του Μακρεμβολίτη με τα υπόλοιπα τρία μυθιστορήματα δεν είναι σαφής. Για την περίπτωση του Θεοδώρου Προδρόμου και του Νικήτα Ευγενειανού υπάρχουν ορισμένες ενδείξεις για μία πιο άμεση σχέση μεταξύ τους, δεδομένου μάλιστα ότι ο πρώτος υπήρξε δάσκαλος του δεύτερου. Τα *κατὰ Δροσίλλαν καὶ Χαρικλέα*, μάλιστα, φαίνεται ότι συντέθηκαν κατά το πρότυπο των *κατὰ Ροδάνθην καὶ Δοσικλέα*. Οι πληροφορίες που έχουμε για τα *κατὰ Ἀρίστανδρον καὶ Καλλιθέαν* του Μανασσή είναι ευάριθμες και δεν επιτρέπουν κάποια περαιτέρω ερμηνεία. Κανένα από αυτά τα τρία μυθιστορήματα δεν δείχνει να έχει στενή σχέση με τα *καθ' Ὑσμίνην καὶ Ὑσμινίαν*, γεγονός που δυσκολεύει άλλωστε και τη χρονολόγησή του.

Όλη η ουσία της παρούσας μελέτης θα μπορούσε να συμπυκνωθεί σε έναν μόνο χαρακτήρα του μυθιστορήματος: τον θεό-βασιλιά Έρωτα. Ο θεός είναι ταυτόχρονα και ο απόλυτος εξουσιαστής, και αυτός ο οποίος διαμορφώνει στις περισσότερες περιπτώσεις τις υπόλοιπες σχέσεις εξουσίας, και η ίδια η προσωποποίηση του ερωτικού συναισθήματος. Επιπλέον, εμφανίζεται μεταφορικά ως πολιορκητής/αντιμαχόμενος ή πυροδοτεί μεταφορικές πολεμικές έριδες. Όλο το μυθιστόρημα περιστρέφεται γύρω από τον Έρωτα, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, και ουσιαστικά αποτελεί μία μνεία στο ταξίδι από τη συνειδητοποίησή του έως την εκπλήρωσή του με όλες τις περιπέτειες και τις δυσκολίες που μπορεί να προκαλέσει. Ταυτόχρονα, τα περισσότερα χαρακτηριστικά του παραπέμπουν στην υπαρκτή φυσιογνωμία ενός βυζαντινού αυτοκράτορα και μέσω αυτής της σύνδεσης προωθείται ουσιαστικά και η αυτοκρατορική ιδεολογία και προπαγάνδα.

Τα μεγαλύτερα αινίγματα γύρω από το έργο του Μακρεμβολίτη δεν έχουν λυθεί ακόμη. Το πλέον δημοφιλές, από άποψη χειρόγραφης παράδοσης, μυθιστόρημα της κομνήνειας εποχής δεν έχει αποκαλύψει τον λόγο της δημιουργίας του, τους ανθρώπους που κρύβονται πίσω από αυτήν, είτε τον ίδιο τον δημιουργό είτε κάποιον πιθανό πάτρωνα, αλλά ούτε και το ακριβές περιβάλλον της σύνθεσής του. Η προσεκτικότερη παρατήρηση των λογοτεχνικών τόπων της εξουσίας, του έρωτα και του πολέμου ίσως προσφέρουν ορισμένες ενδείξεις για την εξιχνίαση μερικών από τα παραπάνω ερωτήματα.

*

Το μυθιστόρημα ανθεί σαν ρόδο στα χέρια και τον νου των αναγνωστών. Όπως τα άνθη που δεν έχουν ξεπροβάλει ακόμα από τους κάλυκες στον κήπο του Σωσθένη και έπειτα, στην ολοκληρωμένη τους μορφή, μαγεύουν τον μυημένο στον έρωτα της Υσμίνης Υσμινία, έτσι και το έργο ξεδιπλώνει αργά και μυστικιστικά τα νοήματα και τις ιδιαίτερες υφές του στον αισθητικά ευαίσθητο αναγνώστη. Ο έρωτας είναι πάντα μοναδικός. Όμως η δύναμη του λόγου είναι αυτή που τον καθιστά τελικά αθάνατο.

Περίληψη

Η παρούσα εργασία επιχειρεί να αναδείξει και να ερευνήσει τη λειτουργία και την ερμηνεία των λογοτεχνικών *τόπων* της εξουσίας, του έρωτα και του πολέμου στο μυθιστόρημα του Ευμαθίου Μακρεμβολίτη «*Τὰ καθ' Ὑσμίνην καὶ Ὑσμινίαν*». Οι σχέσεις εξουσίας εκφράζονται μέσα από την υποταγή στις προσταγές των θεών, της οικογένειας, των αφεντών, την υποδούλωση στον θεό-βασιλιά Έρωτα, αλλά εντοπίζονται και τις αλληλεπιδράσεις των δύο εραστών. Ο έρωτας, ο κεντρικός πυρήνας του μυθιστορήματος, προσωποποιείται ως απόλυτος μονάρχης, κατά το πρότυπο ενός βυζαντινού αυτοκράτορα. Η έμφαση στην παντοδυναμία του Έρωτα συνάδει με την προώθηση της αυτοκρατορικής ιδεολογίας και ενισχύει την πιθανότητα το έργο να γράφτηκε με σκοπό να παρουσιαστεί σε ένα *θέατρο* προς τιμήν ενός επιφανούς μέλους της αυλής των Κομνηνών ή ακόμη και του ίδιου του αυτοκράτορα. Το πολεμικό στοιχείο εμφανίζεται στις περιγραφές των ερωτικών σκηνών, στη διελκυστίνδα ανάμεσα στο πάθος και τη σωφροσύνη, ακόμη και στις εκφράσεις έργων τέχνης. Οι τρεις έννοιες λειτουργούν μοτιβολογικά στο μυθιστόρημα μέσα από τη διαρκή παρουσία τους και τις συνεχείς επαναλήψεις και τελικά καθορίζουν τη λογοτεχνικότητα του κειμένου. Η εμφάνισή τους ερευνάται υφολογικά, λεξιλογικά, αφηγηματολογικά, αλλά και στο επίπεδο των πηγών που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας για τη σύνθεση του έργου.