



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΑΡΧΑΙΑ ΚΑΙ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ»
(ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ)

**Η Ποιητική του γάμου, Επιθαλάμια και Υμέναιοι στους
ελληνιστικούς ποιητές Απολλώνιο Ρόδιο, Θεόκριτο και
Καλλίμαχο**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Του/ης

Ηλία Κριτσαντώνη

Πτυχιούχου Τμήματος Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου
Αθηνών, 2004

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Μανακίδου Φλώρα, Καθηγήτρια Δημοκρίτειου
Πανεπιστημίου.

Συνεπιβλέπων/οντες: Μαρκαντωνάτος Ανδρέας, Καθηγητής Πανεπιστημίου
Πελοποννήσου.

Βασίλαρος Γεώργιος, Αναπληρωτής Καθηγητής Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου
Αθηνών .

Καλαμάτα, Σεπτέμβριος 2018

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

A. Εισαγωγή	σ.4-5.
A1. Το τελετουργικό του γάμου.....	σ.6-7.
A2. Ο γάμος κατά την Ελληνιστική εποχή.....	σ.7-9.
A3. Η κοινωνική όψη του γάμου.....	σ.9-12.
A4. Η παράδοση των Επιθαλάμιων τραγουδιών.....	σ.12-18.
B. Απολλώνιος Ρόδιος : Αργοναυτικά.....	σ.19-62.
B1. Μήδεια και Ιάσοντας : Το προαναγγελθέν ενός μοιραίου γάμου.....	σ.19-23.
B2. Η περιρρέουσα επιθαλάμια ατμόσφαιρα στο επεισόδιο με την Υψιπύλη.....	σ.23-32.
B3. Οι μοιραίες προσημάνσεις του γάμου.....	σ.32-38.
B4. Η επιθαλάμια λειτουργία του φεγγαριού.....	σ.38-42.
B5. Η ώρα του γάμου.....	σ.42-52.
B6. Ο ρόλος του Ορφέα.....	σ.52-54.
B7. Η σημειολογία της σπηλιάς.....	σ.54-55.
B8. Ο ρόλος της Ήρας.....	σ.56-57.
B9. Ομηρικά πρότυπα.....	σ.57-59.
B10. Επίλογος.....	σ.59-62.
Γ. Θεόκριτος : Ειδύλλιο 18 «Έλένης επιθαλάμιος».....	σ.62-94.
Γ1. Εισαγωγή.....	σ.62-63.
Γ2. Η φιγούρα της Ελένης.....	σ.63-64.
Γ3. Οι Λυρικές απηχήσεις του επιθαλαμίου.....	σ.64-69.
Γ4. Η δομή του Επιθαλαμίου.....	σ.70.
Γ5. Η επιθαλάμια ανάγνωση του ποιήματος.....	σ.70-90.
Γ6. Η συμβολή της Σαφούς στη δημιουργία του Επιθαλαμίου στην Ελένη.....	σ.90-92.
Γ7. Οι ποικίλες αναγνώσεις του Ειδυλλίου 18.....	σ.92-94.

Δ. Καλλίμαχος : Βερενίκης Πλόκαμος.....	σ.95-128.
Δ1. Εισαγωγή.....	σ.96-98.
Δ2. Αρχετυπικά μοντέλα αποκοπής της κόμης.....	σ.98-100.
Δ3. Επιθαλάμια πρότυπα της Βερενίκης.....	σ.100-110.
Δ4. Η Επιθαλάμια ανάγνωση του ποιήματος.....	σ.110-121.
Δ5. Λυρικές απηχήσεις του ποιήματος.....	σ.121-125.
Δ6. Ο γάμος ως πολιτική αναφορά της Πτολεμαϊκής δυναστείας....	σ.125-128.
Ε. Συμπεράσματα.....	σ.129-134.
ΣΤ. Βιβλιογραφία.....	σ.135-139.

Α. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η προκειμένη διπλωματική εργασία τιτλοφορείται «Η Ποιητική του γάμου, Επιθαλάμια και Υμέναιοι στους Ελληνιστικούς ποιητές Καλλίμαχο, Θεόκριτο και Απολλώνιο το Ρόδιο». Πρόκειται για μια εργασία με κοινό σημείο αναφοράς το γάμο στην ελληνιστική εποχή και το χειρισμό αυτού του τελετουργικού από τους ελληνιστικούς ποιητές που κατονομάστηκαν παραπάνω. Θα εξεταστεί η ρητορική που υιοθετεί και μετέρχεται ο κάθε ποιητής, και θα εξεταστεί πώς αυτή συνδέεται και αναδεικνύει το ιδιαίτερο ύφος που χαρακτηρίζει τον καθένα από τους τρεις ποιητές. Ας μη λησμονούμε ότι και οι τρεις ποιητές της ελληνιστικής περιόδου είναι *poetae docti*. Ο χαρακτηρισμός αυτός υποδηλώνει τη πολυπρισματική φύση που διαθέτει ο καθένας, καθώς συνδυάζει τον επιστήμονα και το λόγιο και τη δημιουργική ποιητική δεινότητα ως απότοκο της συσσωρευτικής αρχαιογνωστικής μάθησης. Οι τρεις ποιητές είναι άξιοι συνεχιστές και ανάδοχοι της προγενέστερης κλασικής ποιητικής δόξας παράδοσης.

Το ποίημα του Καλλίμαχου του Κυρηναίου η «Κόμη της Βερενίκης» περιλαμβάνεται στα «Αΐτια» και λειτουργεί εν είδει επιθαλαμίου τραγουδιού που ψάλλεται από τη φωνή της Κόμης και η ρητορική που χρησιμοποιεί για την ασφαλή επιστροφή του συζύγου της Βερενίκης είναι αξιοσημείωτη. Η αιτιολογική σκοπιμότητα του Καλλίμαχου φέρει ως όχημα την επιθαλάμια «Κόμη της Βερενίκης» για να αιτιολογήσει τον εναστρισμό της. Το δεύτερο ποίημα ανήκει στο Θεόκριτο και συγκεκριμένα το 18^ο Ειδύλλιό του με παραδεδομένο τίτλο «Ἐλένης Ἐπιθαλάμιος». Ο τίτλος από μόνος του δίνει το στίγμα του ποιήματος, σε περίπτωση που αποδεχτούμε ότι είναι τίτλος που έδωσε ο Θεόκριτος. Η Ελένη, αυτή η αμφιλεγόμενη μυθική προσωπικότητα είναι το τιμώμενο πρόσωπο του εγκωμίου που γιορτάζει το γάμο της με το Μενέλαο. Το ποίημα μετεωρίζεται ανάμεσα στο εγκώμιο και τη λανθάνουσα ειρωνεία της «*personae non gratae*» της Ελένης. Ο Θεόκριτος, ωστόσο, πέρα από το γιατί επιλέγει μια τόσο στιγματισμένη προσωπικότητα, κάτι το οποίο δεν μπορεί να απαντηθεί με βεβαιότητα από την εποχή του Γοργία, μας δίνει με αριστοτεχνικό τρόπο τη δομή, το περιεχόμενο και το ύφος του προγενέστερου είδους των επιθαλαμίων στο ίσως καλύτερα σωζόμενο επιθαλάμιο ποίημα. Ο Απολλώνιος ο Ρόδιος στα «Αργοναυτικά» του ασχολείται μέσα στο σχοινοτενές έργο του με την

ποιητική του γάμου αρκετές φορές, με αιχμή του δόρατος τον περίφημο γάμο του ζευγαριού της Μήδειας και του Ιάσονα στη νήσο Δρεπάνη. Μέσα σε βεβιασμένη ατμόσφαιρα λαμβάνει χώρα ο γάμος αλλά εντούτοις τηρούνται οι συμβάσεις της ρητορικής του γάμου με φαντασμαγορικό τρόπο.

Η εργασία σκοπεύει να αναδείξει ότι και οι τρεις ποιητές τιμούν την ιερή τελετή και το τελετουργικό του γάμου, γεγονός που καταδεικνύει τη σημαντικότητα του θεσμού στα κοινωνικά τεκταινόμενα και στην ελληνιστική εποχή. Μέσα από τρία εντελώς διαφορετικά ποιήματα, με εκ διαμέτρου αντίθετους σκοπούς, παίρνουμε μια γεύση της ρητορικής που μετέρχονται για να εξυπηρετήσουν το σκοπό τους που αποβλέπει αφενός σε ένα άμεσο εξυπηρετούμενο σκοπό, να εντυπωσιάσουν τους λογίους της εποχής με τη μαεστρία του λόγου τους και την επίδειξη της γνώσης του προγενέστερου αρχαιογνωστικού λογοτεχνικού πλούτου αλλά και σε ένα ευρύτερο σκοπό, να εξυπηρετήσουν το σκοπό της «στρατευμένης» ποίησής τους, τον εγκωμιασμό της Πτολεμαϊκής δυναστείας με τις αναγωγές στα βασιλικά ζευγάρια και τον παραλληλισμό των θνητών ζευγαριών με μυθικά και θεϊκά πρότυπα. Επιπροσθέτως, ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν και οι συνεχείς λανθάνουσες επιρροές και των τριών ποιημάτων από προγενέστερα επικά και λυρικά πρότυπα της αρχαϊκής εποχής που λειτουργούν ως μέθοδος και των τριών ποιητών προκειμένου να παραβληθούν τα πονήματά τους με αυτά των πνευματικών τους προκατόχων, ώστε να προκύψουν ως αντάξιοι συνεχιστές τους και να ξεχωρίσουν ανάμεσα στους ομότιμούς τους.

Η προσπέλαση του θεματος θα γίνει :

1. Αρχικά με μια γενική εισαγωγή για το θεσμό του γάμου και του τελετουργικού του την αρχαία εποχή αλλά και συγκεκριμένα στην ελληνιστική εποχή,
2. Έπειτα, θα ακολουθήσει μια παρουσίαση της παράδοσης του είδους των επιθαλαμίων τραγουδιών,
3. Στη συνέχεια θα αναλυθεί η ρητορική του γάμου, των επιθαλαμίων και των υμεναίων σε κάθε ποιητή και σε κάθε ποίημα ξεχωριστά και
4. Τέλος, θα παρατεθούν κάποια τελικά συγκρητικά αποτελέσματα που συνάγονται από την ανάλυση και των τριών ποιημάτων με σημείο αναφοράς το πώς παρουσιάζεται ο γάμος σε αυτά.

Α1.Το τελετουργικό του γάμου

Ο νόμιμος γάμος ενός πολίτη και της κόρης ενός πολίτη χαρακτηρίζεται από την «εγγύηση» που είναι κάτι περισσότερο από απλός αρραβώνας. Είναι ουσιαστικά μια συμφωνία, ένα προφορικό αλλά επίσημο συμφωνητικό ανάμεσα σε δύο πρόσωπα : από το ένα μέρος *ὁ μνηστήρ*, από το άλλο ο κύριος της κοπέλας , που είναι φυσικά ο πατέρας της, εάν βρίσκεται ακόμη στη ζωή. Δίνουν τα χέρια και λένε μερικές καθιερωμένες φράσεις, πολύ απλές, στα οποία ο παρακάτω διάλογος του Μενάνδρου, θα πρέπει να είναι αρκετά πιστή ηχώ τους :

ΠΑΤΑΙΚΟΣ Σου δίνω αυτή την κοπέλα , για να σου γεννήσει νόμιμα παιδιά.

ΠΟΛΕΜΩΝ Την παίρνω.

ΠΑΤΑΙΚΟΣ Σου δίνω και μια προίκα τρία τάλαντα.

ΠΟΛΕΜΩΝ Τα δέχομαι και αυτά με ευχαρίστηση.

(Μενάνδρου, *Έπικειρομένη* 435-7)

Η μέλλουσα σύζυγος δεν είναι σίγουρο ότι είναι παρούσα στην τελετή αλλά είναι βέβαιο ότι, κι αν ακόμη παρευρίσκεται, δεν παίζει κανένα ρόλο και η συγκατάθεσή της δεν είναι υποχρεωτική.

Η τελετή του καθαυτού γάμου (*ἔκδοσις*, δηλαδή παράδοση της μνηστής στο σύζυγο) δε μας είναι και πολύ καλά γνωστή στις λεπτομέρειές της, έχουμε όμως μια γενική ιδέα. Οι τελετές αρχίζουν από την προηγούμενη ημέρα που η νύφη θα αλλάξει σπίτι. Πρώτα πρώτα θα κάνουν θυσίες στις θεότητες που προστατεύουν το γάμο. Είναι ο Δίας, η Ήρα, η Άρτεμη, ο Απόλλωνας και η Πειθώ. Η νύφη αφιερώνει στους θεούς τα κοριτσίστικα παιχνίδια της και τα πράγματα που αγαπούσε, όταν ήταν παιδί. Αλλά η κυριότερη τελετή – η τελετή του εξαγνισμού – είναι το μπάνιο της νύφης. Ολόκληρη η συνοδεία πήγαινε να φέρει το νερό αυτό από μια ειδική πηγή, την Καλλιρόη στην Αθήνα αλλά και άλλες στις αντίστοιχες περιοχές που κάθε φορά τελείτο ο γάμος. Κι ο μνηστήρας, έπρεπε και αυτός να κάνει το μπάνιο του.

Τη μέρα του γάμου στολίζουν τα σπίτια της νύφης και του γαμπρού με στεφάνια από φύλλα ελιάς και δάφνης και κάνουν θυσία και τραπέζι (*συμπόσιον*) στο σπίτι του πατέρα της νύφης. Η νύφη κάθεται στολισμένη με τα πιο καλά της στολίδια, με ένα

στεφάνι στα μαλλιά της. Γύρω γύρω κάθονται οι φίλες της και στο πλευρό της μια γυναίκα, η *νυμφεύτρια* που είναι πάντα δίπλα της και τη διευθύνει κατά την τελετή του γάμου. Το ίδιο και ο γαμπρός, έχει κοντά του ένα αγόρι ως τιμητική συνοδεία, τον *πάροχον*.

Τέλος, όταν άρχιζε να βραδιάζει, δημιουργούνταν μια συνοδεία που οδηγούσε τη νύφη στο καινούριο σπιτικό της. Στην είσοδο του σπιτιού στεκόταν ο πατέρας του γαμπρού στεφανωμένος με μυρτιά και η μητέρα του κρατώντας μια λαμπάδα. Έριχναν πάνω στη νύφη καρύδια και σύκα ξερά. Μετά το καινούριο ζευγάρι έμπαινε μέσα στη νυφική κάμαρα (*θάλαμος*) και ίσως τότε έβγαζε η νύφη το πέπλο της. Η πόρτα έκλεινε και τη φύλαγε ένας φίλος του γαμπρού. Οι άλλοι τραγουδούσαν δυνατά ένα τραγούδι του γάμου (*έπιθαλάμιον*) και έκαναν μεγάλο θόρυβο για να διώξουν, καθώς πίστευαν, τα κακά πνεύματα.

Και η επόμενη μέρα του γάμου ήταν και αυτή γιορτή. Οι συγγενείς της νύφης έφερναν με επίσημο τρόπο, ενώ έπαιζαν αυλοί, δώρα για το καινούριο αντρόγυνο (*επαύλια*) και τότε οπωσδήποτε θα έδιναν την προίκα που είχαν υποσχεθεί με την εγγύηση.

Από όλους τους τύπους του γάμου που ξέρουμε κανένας δε φαίνεται να έχει προορισμό να καθιερώσει κατά αισθητό τρόπο την εσωτερική ένωση των συζύγων. Αντίθετα, το κάθε τι αποβλέπει στην ευτυχία του «οίκου», της μικρής δηλαδή κοινωνικής και θρησκευτικής κυψέλης που αποτελεί το νέο σπιτικό (έστία). Την ίδια φροντίδα δείχνουν και για τα παιδιά που θα γεννηθούν, που θα εξασφαλίζουν το μέλλον του *οίκου*.¹

A2.Ο γάμος κατά την ελληνιστική εποχή

Μια περίφημη τοιχογραφία έχει διασωθεί και εικονογραφεί την πολύ στενή σχέση που είχαν διατρανώσει οι ελληνιστικοί καλλιτέχνες ανάμεσα στον ανθρώπινο κόσμο και τον συγκαιρινό τρόπο ζωής, τη θεϊκή και την ανθρώπινη σφαίρα. Ονομάζεται *Aldobrandini Nuptials* και ανακαλύφτηκε στη Ρώμη. Το θέμα του είναι ένας γάμος, ένα επίσημο γεγονός πέρα από όλα τα άλλα. Αντιμετωπίζεται ως ένα προσωπικό τόλμημα, ένα σημείο αναφοράς για τη ζωή κάποιου. Αυτή είναι ειδικά η περίπτωση για τη νύφη που έχει παραμείνει, ακολουθώντας τα ελληνικά έθιμα, στην περιοχή

¹ Flaceliere R. (1971), 80-86.

του οίκου που προοριζόταν για τη γυναίκα (*γυναικειῶν*) και που πριν την τελετή δε γνωρίζει σχεδόν καθόλου τον άντρα που οι γονείς της της είχαν επιλέξει ως σύζυγο. Τώρα, η ελληνιστική εποχή, όπως φαίνεται από τη λογοτεχνία, από το Μένανδρο έως τον Απολλώνιο το Ρόδιο, και από την τέχνη, όπως στα περίφημα αγάλματα από τερακότα στην Τανάγρα, ενδιαφερόταν για τη γυναίκα ως κοινωνική ύπαρξη με τα συναισθήματα που ήταν συγκεκριμένα δικά της. Ο ζωγράφος του *Aldobrandini Nuptials*, απεικονίζει το γάμο, σκιαγραφεί στο μυαλό του αλλά και στην τοιχογραφία τη γυναίκα, και μάλιστα τη γυναίκα ολομόναχη. Η στιγμή που επιλέγει είναι η πιο συγκινητική : τη στιγμή που πρόκειται «να γίνει γυναίκα», έχει οδηγηθεί στο νυφικό δωμάτιο και περιμένει το γαμπρό να της κάνει παρέα. Ο καλλιτέχνης επιστρατεύει τα μέσα της τέχνης του για να αποτυπώσει τα συναισθήματα που έχει εκείνη τη στιγμή.

Συμπεριλαμβάνει επίσης και δέκα συμμετέχοντες στην τελετή. Υπάρχουν τρεις ομάδες συμμετεχόντων. Οι δύο ομάδες, που αποτελείται η κάθε μία από τρεις γυναίκες, προέρχονται από τον πραγματικό κόσμο, αυτόν της καθημερινής ζωής. Στα δεξιά υπάρχουν τρεις φίλες της νύφης που διεξάγουν το γαμήλιο τελετουργικό. Μία από αυτές τις νεαρές γυναίκες καίει αρωματικά μπαχαρικά. Οι άλλες δύο τραγουδούν το επιθαλάμιο τραγούδι με τη συνοδεία λύρας «Ύμην ὦ Ύμέναιε», το χορικό τραγούδι που παραδοσιακά καλωσόριζε την εν δυνάμει σύζυγο στο νέο της σπιτικό. Στο δεξί μέρος, η μητέρα της νύφης βρίσκεται ντυμένη με το καλό της φόρεμα για την τελετή και ελέγχει με το δεξί της χέρι τη θερμοκρασία του νερού που δύο παρθένες έχουν χύσει σε μια λεκάνη για την τελετουργική γαμήλια πλύση της νύφης. Η γυναίκα που στέκει δίπλα στη νύφη δεν είναι θνητή αλλά θεότητα. Είναι η Αφροδίτη, η θεά του Έρωτα, η οποία έχει κατέβει από τον Όλυμπο για να ενθαρρύνει τη νύφη και να τη βοηθήσει να ξεπεράσει τους φόβους και τη μετριοπάθειά της. Επεμβαίνει ως η γαμήλια θεότητα. Ο συνδυασμός αυτών των δύο γυναικών, της μίας σε μεγαλύτερη ηλικία και δυνατότερης και της άλλης νεότερης αλλά πιο εύθραυστης λειτουργεί ως σύμβαση της αρχαίας παράδοσης της ελληνικής τέχνης, η οποία αποδίδει την τρυφερότητα που δένει τη σχέση μεταξύ μητέρας και κόρης ή δυο φίλων. Η σημασία του συγκεκριμένου ζευγαριού εξακριβώνεται στο γεγονός ότι έχει συνδυαστεί από μια θνητή και μια θεά. Η μία έχει έρθει για να βοηθήσει την άλλη με το οικείο πνεύμα πίστης και ολοκληρωτικής αφοσίωσης που δένει την ελληνική ψυχή με τις θεότητες της. Η αρχοντιά και η αξιοπρέπεια στην άσκηση, η διακριτικότητα στις κινήσεις δημιουργούν ένα συναισθημα θρησκευτικής απομόνωσης, με την οποία

η σκηνή είναι μπολιασμένη και μεταφέρει την υψηλή ιδέα που οι Έλληνες είχαν για την ιερή πράξη του γάμου.

Το δέκατο πρόσωπο είναι ένας ολομόναχος άντρας. Ο σχεδόν γυμνός άντρας που είναι στεφανωμένος με φύλλωμα, δεν είναι θνητός αλλά θεός. Είναι ο θεός Υμέναιος, που προσωποποιεί το γάμο και βρίσκεται σε απόλυτη ευθυγράμμιση με ό,τι έχει αναπτυχτεί ανάμεσα στους Έλληνες γι' αυτόν, καθώς αναπαριστά αλληγορίες της ανθρώπινης σφαίρας. Προεδρεύει στη γαμήλια ένωση : ο ύμνος που ψάλλεται από τις φίλες της νύφης λειτουργεί ως επίκληση σε αυτόν. Η παρουσία του επομένως είναι απαραίτητη. Από τη στιγμή που η νύφη καθιսυχαστεί από τη θεά για να υποδεχτεί το σύζυγό της, ο θεός θα πάει να τον φέρει, που περιμένει έξω από το δωμάτιο.

Ο ζωγράφος θέλει να αποδώσει συναισθήματα, διαθέσεις και κάθε ψύγμα της ανθρώπινης ευαισθησίας αλλά ταυτόχρονα να μεταφέρει τη θεμελιώδη φύση της τελετής του γάμου τον οποίο απεικονίζει.²



A3. Η κοινωνική όψη του γάμου

Από τη στιγμή που η κοινωνική λειτουργία και η θέση του φύλου της γυναίκας είναι διαφορετική από του άντρα μέσα στην κοινότητα, η μύηση σε αυτήν στις κοπέλες είναι διαφορετική από αυτή των αγοριών. Οι εθνολόγοι συχνά έχουν ισχυριστεί ότι η μύηση των κοριτσιών ερχόταν δεύτερη σε σχέση με αυτή των αγοριών. Αν αυτό είναι αλήθεια, αυτές οι εξειδικευμένες τελετές μύησης των εφήβων είναι πιο συχνές στα κορίτσια λόγω της φαλλοκρατίας και είναι πολύ διαδεδομένες. Στη δομή ακολουθούν ακριβώς όλο το τυπικό και λειτουργικά έχουν τους ίδιους σκοπούς.

² Chamoux F. (2002), 387-91.

Από την άλλη πλευρά, ως προς το περιεχόμενο η σημασία των μυστηρίων, που αποκαλύπτονται κατά τη διάρκεια της μύησης, εδράζεται στο κομμάτι της σεξουαλικότητας, του γάμου και της μητρότητας και αναδεικνύει το ρόλο του γυναικείου φύλου ως μελλοντικής συζύγου. Αυτό δεν εμποδίζει τις κοπέλες, όπως και τα αγόρια, να μνηθούν στις μυθολογικές, θρησκευτικές και εθιμοτυπικές παραδόσεις της φυλής. Επιπρόσθετα, φαίνεται στις τελετές για τις κοπέλες η παρουσίαση των πρόσφατα μνημένων στην κοινότητα να ενισχυόταν με το τραγούδι και το χορό και συχνά περιελάμβανε γνωρίσματα που δε βρίσκουμε να υπάρχουν στο τυπικό των αγοριών.

Οι τελετές μύησης των εφήβων αποβλέπουν τελικά στη μετάβαση των νεαρών στην ενήλικη ζωή και να τους κάνει ικανούς να διαδραματίσουν τον κοινωνικό ρόλο τους στην κοινότητα, αναλαμβάνοντας τις ευθύνες τους. Αν η κοινωνική λειτουργία των ανδρών στις κοινότητες με φυλετική δομή που δεν έχει σχεδόν κανένα καταμερισμό στην εργασία γενικά συνδέεται με την εξωτερική επιβίωση της φυλής μέσω δραστηριοτήτων όπως το κυνήγι, τη γεωργία ή τον πόλεμο, ο ρόλος των γυναικών ταυτίζεται με την εσωτερική οικιακή επιβίωση και αναφέρεται στην αναπαραγωγή της φυλής μέσω του γάμου, την ενήλικη σεξουαλικότητα και τη μητρότητα.

Πρέπει επιπλέον να τονιστεί ότι το τέλος της μύησης δεν είναι πάντα το ίδιο με το τέλος της ενσωμάτωσης και ότι η διαδικασία της ενσωμάτωσης των πρόσφατα μνηόμενων μπορεί να περιλαμβάνει πολλαπλές μήσεις κατά τη διάρκεια μιας συγκεκριμένης περιόδου. Αυτή η περίπτωση αναφέρεται περισσότερο στις γυναίκες για τις οποίες μια απόσταση χρόνου μπορεί να χωρίζει το τέλος της μύησης με την τελετή του γάμου, που επισφραγίζει την πραγματική είσοδο στον ενήλικο κόσμο.³

Οι Έλληνες και κυρίως οι Λακεδαιμόνιοι ανέπτυξαν μια ολόκληρη σειρά μεταφορών που αντανακλούσαν την εικόνα τους για την πραγματικότητα και συγκεκριμένοι μύθοι σχετίζονταν με τη διαπαιδαγώγηση των νεαρών κοριτσιών. Η κεντρική εικόνα της εκπαίδευσης είναι αυτής της εξημέρωσης με το κορίτσι να συγκρίνεται με μια φοράδα που θα πρέπει να χαλιναγωγηθεί.

Πρωτίστως, ως καθαρή μεταφορά, ένα απόσπασμα από τον κωμικό ποιητή Επικράτη (απ.8 Κ.Α.) αναπαριστά ξεκάθαρα την ελληνική αντίληψη της κατάστασης ενός νεαρού κοριτσιού. Προκειμένου να εξελιχτεί η ίδια ως νεαρή παρθένα, στο μεσοδιάστημα της οποίας εξέλιξης ο Επικράτης μας παραθέτει τα χαρακτηριστικά τα

³ Calame C. (1997), 13.

οποία υιοθετεί, μιμείται τις συνήθειες μιας νεαρής δαμάλας (*δάμαλις*), μιας παρθένου, μιας νεαρής ατίθασης φοράδας (*πῶλος ἀδμής*). Για να ολοκληρώσει την ψευδαίσθηση επικαλείται την Κόρη και την Άρτεμη. Η μεταφορά μιας κοπέλας ως μιας μικρής φοράδας, κυρίως σε χρήση από τους Έλληνες ποιητές, γενικά συσχετιζόταν με το ατίθασο της νεότητας ή το ατίθασο που ενέπνεε η διονυσιακή μανία, μια μανία που θα έπρεπε να χαλιναγωγηθεί.⁴ Αυτή η εικόνα ήταν αρκετά δυνατή για να επιτρέψει τη χρήση του τεχνικού όρου ως *πωλοδαμνεῖν*, να εξημερώσει πουλάρια. Χρησιμοποιείται κυρίως από τον Πλούταρχο και το Λουκιανό σε παιδαγωγικά συμφραζόμενα για να εκφράσει την ανάγκη διαπαιδαγώγησης της νεότητας (Plut. *Mor.* 13f., Luc. *Am.* 45).

Σε γυναικεία συμφραζόμενα η μεταφορά της εξημέρωσης αναφέρεται και στην εκπαίδευση ενός κοριτσιού αλλά και στο γάμο της. Ο Όμηρος έχει ένα παράδειγμα αυτού στο οποίο η ιδέα της εξημέρωσης σχετίζεται ακόμη με τη βία που υφίσταται μια παρθένος τη νύχτα του γάμου της (Ομ. *Ιλ.* 18.432, 3.301, και *Οδ.* 3.269). Όταν ένας ποιητής λέει ότι ένα κορίτσι δεν είναι εξημερωμένο (*ἀδμής*, *ἄδμητος*), εννοεί ότι δεν είναι παντρεμένο: *Ομηρ. Ύμν. Αφρ.* 5. 133, *Αισχ. Ικ.* 149, *Σοφ. Οιδ. Κολ* 1056. Η Άρτεμη, η Αθηνά και η Αταλάντη είναι ανεξημέρωτες παρθένες: *Σοφ. Ηλ.* 1239, *Αι.* 450, και *Οιδ. Κολ.* 1321. Η μεταφορά στον Όμηρο επεκτείνεται σε αρκετές εικόνες που επικεντρώνονται στο ζεύγος. Η νεαρή σύζυγος είναι ένα νεαρό ζώο που υποτάσσεται στο ζευγάρι, ένα ζευγάρι που επιβάλλεται σε αυτή από το σύζυγό της όταν την περικλείει με τα δεσμά του γάμου. Αυτή η συσχέτιση του γάμου με την εικόνα του ζευγαρώματος πιθανόν να μοιράζεται την ίδια προέλευση με τη μεταφορά του Έρωτα ως γητευτή. Το γαμήλιο τραγούδι που ψάλλεται από το χορό των παρθένων στον *Φαέθωνα* του Ευριπίδη (227 κ.ε F 781) καταδεικνύει τη συσχέτιση μεταξύ των δύο μεταφορών, τη μητρική και την ερωτική στο μέτρο που βλέπουμε την Αφροδίτη προσωπικά, την αφέντρα του Έρωτα, που κατά τη διάρκεια της τελετής του γάμου πνίγει τον Υμέναιο, το νεαρό σύζυγό της
Ἕμην Ἕμην.

τὰν Διὸς οὐρανίαν <ἄ>είδομεν,
τὰν ἐρώτων πότνιαν, τὰν παρθένοις
γαμήλιον Ἀφροδίταν.
πότνια, σοὶ τάδ' ἐγὼ νυμφεῖ' αἰίδω,

⁴ Calame C. (1997), 237-9.

Κύπρι θεῶν καλλίστα, τῷ τε νεόζυγι σῶ
πῶλω.

Πιθανότατα είναι η επιθυμία, η ακατανίκητη δύναμη του Έρωτα, αυτή είναι η δύναμη η πνιγηρή του συζύγου στην οποία η νεαρή κοπέλα πρέπει να καμφθεί όταν υποτάσσεται στο ζευγάρι του γάμου.⁵

Ο κοινός τόπος αγωνίας για τις γυναίκες είναι ο γάμος και ο ρόλος της συζύγου. Το να γίνουν σύζυγοι ήταν το αναμενόμενο «τέλος» των γυναικών και ίσως αντανάκλαται στο γεγονός ότι η συνηθισμένη λέξη για τη σύζυγο στην Αρχαία Ελλάδα είναι και αυτή που δηλώνει τη λέξη γυναίκα : γυνή.⁶ Σε μια κοινωνία που κατά μία έννοια δημιουργήθηκε στη βάση της ολοκλήρωσης της γυναίκας, η πιθανότητα της μη ολοκλήρωσης με ένα γάμο παραμένει μια αιώνια απειλή.⁷

A4. Η παράδοση των Επιθαλάμιων τραγουδιών

Στην επική ποίηση η επίδραση του Ομήρου ήταν πάντα καταλυτική και ήταν αναμενόμενη για οποιοδήποτε μεταγενέστερο εγχείρημα έπους. Αλλά στα επιθαλάμια κάποιος περιμένει ότι θα βρει πολύ λιγότερα παραδοσιακά στοιχεία λόγω αυτού του είδους ποίησης, το οποίο και στους Έλληνες και τους Λατίνους είχε ρίζες στα συγκαρινά γαμήλια έθιμα και ένα γαμήλιο ποίημα συνετίθετο για μια συγκεκριμένη περίπτωση επομένως ήταν πολύ περιορισμένα τα δείγματα τέτοιων τραγουδιών για να μπορέσουν να συστηματοποιηθούν όπως η επική ποίηση.

Η γαμήλια ποίηση ήταν ένα είδος πολύ παλιό και παρουσιάζοταν πολύ συχνά. Εκτός από αναφορές σε δύο λαϊκά τραγούδια (Όμηρος, *Ιλ.* 18, 491-496; Ησίοδος, *Ασπίδα του Ηρακλή* 273-80) υπήρχαν αρκετά παραδείγματα της λογοτεχνίας των επιθαλαμίων. Δεν είναι βέβαιο πότε οι ποιητές άρχισαν να αναπτύσσουν τα λαϊκά τραγούδια σε δουλειές συνειδητής τέχνης. Πιθανότατα αυτό είχε ήδη ολοκληρωθεί την εποχή του Ομήρου. Στην *Ιλιάδα* (24, 57-62) η Ήρα λέει ότι ανάμεσα στους καλεσμένους που είχαν παρευρεθεί στο γάμο του Πηλέα και της Θέτιδας ήταν ο Απόλλωνας με τη λύρα του και ίσως υπήρχε η ιστορία ότι σε εκείνη την περίπτωση ο

⁵ Calame C. (1997), 237-9.

⁶ Lyons D. (2003), 97.

⁷ Lyons D. (2003), 95.

Απόλλωνας χρησιμοποίησε τη λύρα του για καλό σκοπό καθώς τραγούδησε το γαμήλιο σκοπό ή ότι συνόδευσε αυτούς που το τραγούδησαν.⁸ Η παρουσία του Απόλλωνα στο γάμο του Πηλέα και της Θέτιδας επιβεβαιώνεται και από το γεγονός ότι οι παραπάνω στίχοι του Ομήρου ενέπνευσαν τον περίφημο λόγο της Θέτιδας στον Αισχύλο (απ.350 N και Radt) όπου η Θέτιδα ανακαλεί πώς ο Απόλλωνας τραγούδησε για τη μελλοντική της ευτυχία στο γάμο της «ὁ δ' αὐτός ὕμνων, αὐτός ἐν θοιῆ παρών, αὐτός τάδ' εἰπών».⁹ Ο Ησίοδος πιστώθηκε από τον Τζέτζη με ένα επιθαλάμιο για το γάμο του Πηλέα και της Θέτιδας, αλλά τα αποσπάσματα δείχνουν ότι το ποίημα ήταν πιθανότατα μια αφήγηση του γάμου και όχι ένα επιθαλάμιο.

Τον 7^ο αιώνα ο Αλκμάν συνέθεσε γαμήλια τραγούδια και αρχίζοντας με τη Σαπφώ έχουμε πραγματικά αποσπάσματα. Απήχηση είχαν τα επιθαλάμια και στο δράμα π.χ. στις Τρωάδες (307-40) και στον Φαέθωνα (fr 781 N) του Ευριπίδη, στους Όρνιθες και στην Ειρήνη του Αριστοφάνη και ως ξεχωριστό είδος συνετέθησαν από το Φιλόξενο, το Θεόκριτο, τον Καλλίμαχο, τον Ερατοσθένη και τελευταίο (ανάμεσα στους Έλληνες) το σύγχρονο του Κάτουλλου, τον Παρθένιο.

Ειδικοί τύποι της γαμήλιας ποίησης προκύπτουν καθώς υποδεικνύονται από τα διαφορετικά μέρη της γαμήλιας τελετής. Κάποιοι από αυτούς τους τύπους πράγματι ήταν βασισμένοι στα λαϊκά τραγούδια που ήταν από μόνα τους μέρη της τελετής. Ο Όμηρος εισαγάγει τον όρο ὑμέναιος σε ένα λαϊκό τραγούδι που συνόδευε τη διαδικασία. Στον Ησίοδο η νύφη βρίσκεται σε μια άμαξα και αυτό το έθιμο πιθανότατα υπέδειξε τον όρο ἄρματειον, το οποίο υφίσταται και στην αυτοκρατορική εποχή. Τον 4^ο αιώνα κάνει την εμφάνισή του ο όρος ἐπιθαλάμιον, που αντλεί την ονομασία του από το τραγούδι που ψάλλεται στο γαμήλιο δωμάτιο. Εμφανίζονται επίσης οι όροι *διεγερτικό* ή *ὄρθριον* (πρωινό τραγούδι κατά το ξύπνημα των νεονύμφων), *κατακοιμητικόν* ή *κατευναστικόν* (για το καλοτύχισμα πριν τον ύπνο)-πιθανότατα το ίδιο όπως το *ἐπιθαλάμιον* αλλά με την πιο αυστηρή του σημασία.¹⁰

Τα επιθαλάμια τραγούδια ή ὑμέναιος έχουν διακριτά χαρακτηριστικά ήδη από την αρχαϊκή περίοδο. Πήραν το όνομά τους από την επωδή που διακόπτει τα τραγούδια κατά διαστήματα. Είναι αυτή η επωδός «Υμήν ο Ὑμέναιε» (Ευρ.Τρωαδ.331) που η Κασσάνδρα τραγουδά στη σκηνή που φαντάζεται το γάμο της μπροστά από το ναό

⁸ Wheeler A.L. (1930), 205-223.

⁹ Richardson N. (1993), 283.

¹⁰ Wheeler A.L. (1930), 205-223.

του Απόλλωνα προσκαλώντας τις νεαρές Τρωαδίτισσες του χορού να γιορτάσουν μαζί της το γάμο με τραγούδι και χορό «βοάσαθ' Ὑμέναιον» (Ευρ.Τρωαδ.335). Αυτό τον ίδιο θρήνο μπορούμε να τον βρούμε και σε ένα Επιθαλάμιο της Σαπφούς με τη μορφή ὕμνησον (απ.111 V).

Αν το απόσπασμα που αναφέρθηκε από τις *Τρωάδες* υποδεικνύει μια παράσταση στην οποία το γαμήλιο τραγούδι τραγουδιέται από ένα μεμονωμένο άτομο και συνοδεύεται από τραγούδι και χορό άλλες πηγές υποδεικνύουν ένα χορικό τραγούδι που τραγουδιέται από χορό γυναικών ή ένα μικτό χορό. Η μόνη εξαίρεση σε αυτά τα πρότυπα είναι στη γαμήλια σκηνή στην Ασπίδα του Αχιλλέα. Εκεί μόνο νεαροί άνδρες τραγουδούν με τη συνοδεία λύρας και αυλού, ενώ οι γυναίκες θαυμάζουν από τις αυλόπορτες τους τη γαμήλια ιεροτελεστία στην οποία η νύφη αφήνεται στο σπίτι του μελλοντικού της συζύγου (Ομ. *Ιλ.* 18.491-6). Μια ανάλογη σκηνή νυμφαγωγίας υπάρχει και στην Ασπίδα που αποδίδεται στον Ησίοδο και ξεκινά με τα ίδια λόγια. Αλλά ο ποιητής αναφέρει ότι οι χοροί ακολουθούν τη νύφη που περιστοιχίζεται από τις ακόλουθές της. Ο ένας που αποτελείται από άνδρες τραγουδά με τη συνοδεία αυλού (ἔσαν αὐδὴν) και ο άλλος που αποτελείται από γυναίκες χορεύει με τη συνοδεία της λύρας. (Ησ. *Ασπ.* 273-85).¹¹

Άλλα κείμενα που αναφέρουν χορική παράσταση επιθαλαμίων ή υμεναίων, εκφωνούνται αποκλειστικά από γυναίκες. Αυτοί οι τραγουδιστές είναι συνομήλικες και φίλες της νύφης. Έτσι, ο Πίνδαρος μπορεί να μιλήσει για «τη δυνατή φωνή που προέρχεται από τα γαμήλια τραγούδια και τους πολλαπλούς ήχους που οι νεαρές κοπέλες, συντροφιά της νύφης και συνομήλικες, αρέσει να τραγουδούν όταν το απόγευμα φτάνει» (παμφώνων ἰαχὰν ὕμεναίων, ἄλικες οἶα παρθένοι φιλέοισιν ἑταῖραι ἔσπεραις ὑποκουρίζεσθ' αἰοδαῖς). Πινδ. *Πυθ.* 3.16 κ.ε.

Στον Αισχύλο είναι οι φωνές των Ωκεανίδων που τραγουδούν το γαμήλιο τραγούδι του Προμηθέα για το γάμο του με την Ησιώνη (Αισχ. *Προμ.* 555κ.ε.) και στον Ευριπίδη (Ευρ. *ΙΑ* 1054 κ.ε) οι χοροί των πενήντα θυγατέρων του Νηρέα που γιορτάζουν το γάμο του Πηλέα με τη Θέτιδα (εἰλισσόμεναι κύκλις πεντήκοντα κόραι γάμους Νηρέως ἐχόρευσαν). Σ' αυτή την τελευταία χορική παράσταση του επιθαλαμίου μόνο ο χορός λαμβάνει χώρα και όχι το τραγούδι. Αλλά ο Ευριπίδης στον Φαέθωνα (*Φαε.* 87 κ.ε. και 217 κ.ε) δίνει μια ολοκληρωτική γεύση ενός

¹¹ Calame C. (1997), 82-4.

γαμήλιου τραγουδιού. Στην αρχή της τραγωδίας είναι οι υπηρέτες του παλατιού που θέλουν να τραγουδήσουν για το γάμο του Φαέθωνα (ύμεναιον ἀείσαι στιχ.97) αλλά τελικά είναι μια ομάδα γυναικών, διαφορετική από τον τραγικό χορό φτιαγμένη από τους παρευρισκόμενους, που έχει την τιμή να τραγουδήσει το γαμήλιο τραγούδι. Ο Μέροψ τους οδηγεί (γαμηλίους μολπὰς ἄυτεῖ παρθένοις ἡγούμενος απ.217) και χορεύουν σε κύκλο στο παλάτι γύρω από το βωμό των θεών και συγκεκριμένα γύρω από της Εστίας το βωμό (χορεῶσαι κάγκκυκλώσασθαι στιχ.247). Όπως ο παιάνας, τα επιθαλάμια ή ο υμέναιος εμφανίζονται με μια ευέλικτη χορική μορφή και υιοθετούν τις απαιτήσεις της περίπτωσης για την οποία τραγουδιούνται. Δεν αναφέρονται μόνο στο τραγούδι που συνοδεύει τη νυμφαγωγία αλλά και σε αυτό που αφορά γαμήλιο συμπόσιο και σ' αυτό που λαμβάνει χώρα μπροστά στο νυφικό δωμάτιο (ἐπί – θαλάμιο που είναι η συνήθης σημασία του ὄρου). Μπορεί επίσης να επεκτείνουν το διπλό τους νόημα με το τραγούδι που ψάλλεται για να ξυπνήσει το νεαρό ζευγάρι το πρωί μετά τη γαμήλια τελετή.¹²

Η πρόσληψη του Υμεναίου (του γάμου) είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το πιο εκτεταμένο θέμα που είναι τα προτερήματα και οι ευχές ενός νόμιμου γάμου. Η εξύμνηση της νύφης και του γαμπρού ήταν ένα συνηθισμένο χαρακτηριστικό των συνθέσεων για την περίπτωση του γάμου από την εποχή της Σαφούς. Οι ποιητές επέμεναν στην εξύμνηση της φυσικής ομορφιάς. Ένα ενδιαφέρον χαρακτηριστικό είναι η σύγκριση της νύφης με ένα λουλούδι ή με ένα φρούτο και του γαμπρού με ένα δέντρο. Τα άλλα πιθανά θέματα των επιθαλαμίων θα μπορούσαν να είναι : η καταγωγή, τα προσόντα και τα πνευματικά χαρίσματα του ζευγαριού. Η εποχή του χρόνου και η ώρα της ημέρας είναι κοινά θέματα στα επιθαλάμια.¹³

Η διαπαιδαγώγηση της Σαφούς στις ομάδες της προετοίμαζε τις νεαρές κοπέλες για την ενήλικη ζωή και για την έγγαμη ζωή με το να διδάσκει τη θηλυκότητα, τη γοητεία και την ομορφιά. Οι συσχετίσεις της ποιήτριας με το γάμο επιβεβαιώνονται από μια σειρά αποσπασματικών επιθαλαμίων τραγουδιών ή υμεναίων στους παπύρους ή από ποιήματα, όπως αυτό που περιγράφει το γάμο του Έκτορα και της Ανδρομάχης, που κάποιοι μελετητές το χαρακτηρίζουν ως επιθαλάμιο. Αυτό είναι πάλι προφανές σε ένα απόσπασμα του Ιμερίου που παραφράζει σχεδόν σίγουρα ένα ποίημα της Σαφούς και παρουσιάζει την ίδια την ποιήτρια να προετοιμάζει το

¹² Calame C. (1997), 82-4.

¹³ Wheeler A.L. (1930), 205-223.

νυφικό δωμάτιο για το νεόνυμφο ζευγάρι. Νεαρές κοπέλες που τοποθετούνται εκεί , πιθανότατα από τον κύκλο των μαθητριών της Σαπφούς και στήνουν ένα χορό για να γιορτάσουν το ζευγάρι, και ένα άγαλμα της Αφροδίτης μεταφέρονται μαζί με φιγούρες που αναπαριστούν τις Χάριτες και τους Έρωτες. Η προετοιμασία του νυφικού δωματίου προηγείται στην περιγραφή του Ιμερίου από τον εορτασμό της λατρείας της Αφροδίτης (τὰ Ἀφροδίτης ὄργια, ἀγῶνας) κατά τη διάρκεια του οποίου η ίδια η Σαπφώ τραγουδά με τη συνοδεία λύρας. Ακόμη και αν δεν ξέρουμε ακριβώς τι τελετές ήταν αυτές πριν από τη γαμήλια τελετή, η συνεχής αναφορά στη θεά του έρωτα καταδεικνύει ότι η τελετή ήταν κάτω από το ίδιο πρίσμα, όπως το πρίσμα των αρετών που δίδασκε η ποιήτρια. Έτσι, η απόκτηση αυτών των ικανοτήτων από τις μαθήτριες της Σαπφούς μπορούν να δικαιολογηθούν αν αναλογιστούμε την περίπτωση του γάμου. Θεωρείτο ότι οι πτυχές του γάμου θα έπρεπε να είναι υπό την αιγίδα της Αφροδίτης κυρίως η αισθαντικότητα και η σεξουαλικότητα απότι η συζυγική πίστη και οι υποχρεώσεις της συζύγου που ήταν υπό την αιγίδα της Ήρας και της Δήμητρας.¹⁴

Τα επιθαλάμια τραγούδια της Σαπφούς ήταν διάσημα στην αρχαιότητα και κάποιες εικόνες από τα σωζόμενα ποιήματα τις βλέπουμε και στον Κάτουλλο. Από το περιεχόμενο των σωζόμενων αποσπασμάτων υποθέτουμε αναπαριστάνονταν σε πραγματικές γαμήλιες τελετές και κάποια από αυτά δείχνουν να ανήκουν σε συγκεκριμένα μέρη της τελετής. Κάποια αντανακλούν το αστείο που αντισταθμίζει το εγκώμιο για τη νύφη και το γαμπρό εκτρέποντας την κατηγορία της ύβρεως που θα μπορούσε να αποδοθεί λόγω αυτού του εγκωμίου. Αυτό το πείραγμα ήταν συνήθως σεξουαλικού τύπου που είχε σχέση με την περίπτωση και δραματοποιούσε την εκδίωξη των κακών πνευμάτων. Η μορφή κρύβει κάποια ομοιότητα με τα λαϊκά τραγούδια με επαναλήψεις και γραφικές εικόνες παρμένες από τον κόσμο της φύσης.¹⁵

Στα Επιθαλάμια της Σαπφούς βλέπουμε καθαρά πως μια λαϊκή εθιμική ποίηση με όλη τη λουλουδιασμένη φυσική φρεσκάδα της την παίρνει μια μεγάλη ποιήτρια και τη διαμορφώνει, στην περιοχή της τέχνης της, σε δημιουργήματα που αποκτούν ολοκληρωμένη μορφή χωρίς να χάνουν τη χάρη του είδους τους που μεγάλωσε σε λαϊκό περιβάλλον. Τέτοια τραγούδια συνόδευαν την κόρη στο δρόμο της προς το καινούριο σπιτικό και αντηχούσαν μπροστά στην παστάδα των νιόπαντρων.

¹⁴ Calame C. (1997), 231-2.

¹⁵ Gerber D. (1997), 181-2.

Παινεύουν με αυτά την τύχη του γαμπρού, την ομορφιά της νύφης και η Σαπφώ που τις εικόνες τις τσιγκουνεύεται λιγότερο από τον Αλκαίο, σκόρπισε εδώ τις ομορφότερες της. Σαν ένα κοκκινομάγουλο μήλο σε ψηλό κλαδί φάνταζε η νύφη. Το ξέχασαν οι συλλέκτες – α, όχι δεν το ξέχασαν, μόνο που δεν μπορούσαν να το φτάσουν (105 a LP).

Στα τρυφερότατα δημιουργήματα της ελληνικής ποίησης ανήκουν δυο στίχοι ενός διαλόγου (114 LP). Το κορίτσι θρηνεί : παρθενία, παρθενία, που μ'άφησες και φεύγεις ; Η παρθενία απαντά : ποτέ πια δε θα ξαναρθώ σε σένα. Αλλά και κεφάλτο κοροΐδεμα δε λείπει. Μπροστά στην πόρτα του γαμήλιου θαλάμου φυλάει ένας από τους φίλους του γαμπρού γιατί αλλιώς εύκολα θα μπορούσαν οι κοπέλες να πάρουν τη συντρόφισσα που αποσπάστηκε από την παρέα τους. Αυτές δεν έχουν φιλικές διαθέσεις προς το θυροφύλακα και τον κοροϊδεύουν (110 LP) : εφτά οργιές μάκρος είναι τα πόδια σου, για τα σάνταλά του χρειάστηκαν πέντε βοϊδοτόμαρα, δέκα τσαγκάρηδες τα δούλεψαν (μτφρ. Αγαπητός Τσοπανάκης).¹⁶

Το πιο ενδιαφέρον χαρακτηριστικό στην ποίηση της Σαπφούς είναι η τεχνική του μιμητικού δραματικού χαρακτήρα, ο τρόπος κατά τον οποίο ο ποιητής παίρνει ενεργό ρόλο στην τελετή υιοθετώντας τον ρόλο του αρχηγού των τελετών ή της χορηγού. Υπάρχει η τάση των, μελετητών να αποδίδουν την ανακάλυψη αυτού του ημι-δραματικού – όχι αυστηρά δραματικού- τρόπου παρουσίασης της τελετής ή μιας σειράς γεγονότων στον Καλλίμαχο ή το Θεόκριτο. Η πίστωση, μάλλον, πρέπει να αποδοθεί στη Σαπφώ που υιοθέτησε αυτή τη μέθοδο στα επιθαλάμια.

Ανάμεσα στα αποσπάσματα των επιθαλαμίων της Σαπφούς υπάρχει ένας αριθμός στα οποία κάποιος απευθύνεται στο γαμπρό και στη νύφη

ὄλβιε γαμβρέ, σοί μὲν δὴ γάμος, ὡς ἄραο

ἐκτετέλεστ', ἔχεις

χαῖρε νύμφα,

χαῖρε, τίμιε γαμβρέ, πόλλα (απ.128)

Η Σαπφώ σίγουρα έκανε χρήση του πραγματικού διαλόγου στα επιθαλάμιά της. Ο Δημήτριος παραθέτει ένα απόσπασμα στο οποίο η νύφη απευθύνεται στην Παρθενία

¹⁶ Lesky A. (1981), 217-8.

και αυτή της αποκρίνεται (απ.131 LP). Πιθανότατα η Σαπφώ χρησιμοποίησε επίσης τον ανεπίσημο διάλογο (απ.122 LP) : δώσομεν ἤσι πατήρ, λόγια που αποδίδονται με πιθανότητα σε ένα επιθαλάμιο . Αλλά τα αποσπάσματα 128 και 130 είναι αυτά που έχουν ερμηνευτεί με τον καλύτερο τρόπο ως λόγια της ίδιας της Σαπφούς στο ρόλο της ποιήτριας, του χορηγού σε ένα γάμο. Ξεκάθαρα η Σαπφώ παρουσίασε τον εαυτό της σα να παίρνει μέρος στην τελετή. Έκανε επίκληση στους θεούς και τους περιέγραψε, κινήθηκε και διηύθυνε ποικίλλες διαδικασίες, παρακίνησε τους νέους και τις παρθένες. Σε αυτή και όχι στους Αλεξανδρινούς ποιητές πρέπει να αποδοθεί η προγενέστερη γνωστή εφαρμογή αυτής της ζωντανής λογοτεχνικής μεθόδου στην τελετουργική ποίηση. Είναι μια σημαντική μέθοδος που χρησιμοποίησαν πρώτοι οι λυρικοί ποιητές και εισήγαγε η Σαπφώ. Στην πιο απλή μορφή της μεθόδου υπάρχουν άφθονα ίχνη στην πρόιμη ελληνική λυρική ποίηση π.χ στον Αλκαίο : κάβαλλε τόν χείμων' ἐπί μέν τίθεις πῦρ κτλ (απ.90).

Έτσι, η Σαπφώ επέκτεινε τη λυρική τεχνική της σε θέματα που συμπεριελάμβαναν διαδοχή σκηνών και μια πληθώρα προσώπων. Οι σύγχρονοι της Σαπφούς θα είχαν ίσως εφαρμόσει την ίδια μέθοδο. Σίγουρα στην Αλεξανδρινή περίοδο όταν η ποίηση συνεντιθέτο για απαγγελία και ανάγνωση, αυτή την τέχνη θα την είχαν απομιμηθεί με ενθουσιασμό.¹⁷

¹⁷ Wheeler A.L. (1930), 205-223.

B. Απολλώνιος Ρόδιος : Άργοναυτικά

B1. Μήδεια και Ιάσοντας : Το προαναγγελθέν ενός μοιραίου γάμου

Κατά τη δημιουργία της προσωπικότητας της Μήδειας ο Απολλώνιος παίζει με τον ορίζοντα προσδοκίας των αναγνωστών που έχει χτιστεί μέσα από την εξοικείωσή τους με άλλους μύθους και άλλες αφηγήσεις. Μερικές από τις επικές και τραγικές συσχετίσεις είναι : 1) Η Αριάδνη, το κορίτσι που βοηθά το Θησέα και εγκαταλείπεται στη Νάξο. 2) Η Πηνελόπη, η σύζυγος που περιμένει και βοηθά με το να παραμείνει το σπίτι αλώβητο, η οποία είναι εγκαταλελειμμένη από το σύζυγό της και από τον αφηγητή της Οδύσσειας, μέχρι τη στιγμή που αυτή και ο Οδυσσεύς θα κοιμηθούν μαζί μετά την επιστροφή του δεύτερου. 3) Η Μήδεια του Ευριπίδη, μια τραγική γυναικεία φιγούρα, η οποία είναι αυτοκαταστροφική και που είναι σχεδόν ολομόναχη και που είναι, ωστόσο, μια μάγισσα και μια φιγούρα μοχθηρίας που ξεφεύγει από την διαβολική μοίρα της, αντίθετα από την καθαρά τραγική σοφόκλεια φιγούρα της Δηάνειρας, που πεθαίνει. 4) Η ομηρική Κίρκη, η οποία θέλγει τους άντρες με σκοπό την καταδίκη τους, μια κακόβουλη θεά που είναι ερωτικά θανάσιμη για τους άντρες στο πρότυπο της Αφροδίτης και της Άρτεμης. 5) Η Κλυταιμνήστρα του Αισχύλου, που ξελόγιασε τον Αγαμέμνονα με το να τον βάλει σε ζεστό μπάνιο, όπου μαχαιρώθηκε μέχρι θανάτου, η παραδειγματική θνητή αιμοβόρος γυναίκα, της οποίας η δύναμη να σκοτώσει, σχετίζεται άμεσα με τη συνεκδοχή του συζυγικού δωματίου.¹⁸

Η φιγούρα της Μήδειας προβάλλει δραστικά στο μύθο των Αργοναυτών στο τρίτο βιβλίο όπου διαδραματίζεται μια αλλαγή στην ισορροπία της δράσης στα Αργοναυτικά με την συνάντηση μεταξύ της Μήδειας και του Ιάσονα στην αρχή του. Το αμιγώς επικό στοιχείο των δύο πρώτων βιβλίων παραμερίζεται και εμβόλιμα παρουσιάζονται ερωτικά και αισθηματικά στοιχεία. Έτσι, ενώ αποδεδειγμένα το παθιασμένο κορίτσι θα μπορούσε να είχε αποτυπωθεί με τους πιο συμβατικούς όρους, όπως και οποιαδήποτε άλλη γυναικεία φιγούρα, το αθώο θύμα της αγάπης και τελικά του Ιάσονα, ο ποιητής επιλέγει να παρουσιάσει την τόλμη με την οποία πηγαίνει στη

¹⁸ Beye C. (1982), 158.

συνάντηση στο ναό, τη δύναμή της ως μάγισσας και τελικά το σθένος του χαρακτήρα της έτσι ώστε η ίδια η Μήδεια να διαπραγματεύεται το γάμο της με τον Ιάσονα.¹⁹

Τα προσόντα του Ιάσονα από την άλλη πλευρά, στα *Αργοναυτικά* είναι η απaráμιλλη ομορφιά του και η πειστική γοητεία του με την οποία εύκολα κερδίζει την υποστήριξη όλων των γυναικών. Ωστόσο, ο Ιάσοντας έχει μια κρυφή, σκοτεινή και αποπροσανατολιστική πλευρά και ο Απολλώνιος το κάνει ξεκάθαρο, για παράδειγμα, σε μία από τις καταπληκτικές του παρομοιώσεις του, που θεωρείται ίσως και η πιο ενδιαφέρουσα :

αὐτὰρ ὄγ' οὐ μετὰ δηρὸν ἐελδομένη ἐφάανθη
ὕψος' ἀναθρώσκων ἅ τε Σείριος Ὠκεανοῖο,
ὄς δὴ τοι καλὸς μὲν ἀρίζηλός τ' ἐσιδέσθαι
ἀντέλλει, μήλοισι δ' ἐν ἄσπετον ἦκεν οἰζύν·
ὥς ἄρα τῆ καλὸς μὲν ἐπήλυθεν εἰσοράασθαι
Αἰσονίδης, κάματον δὲ δυσίμερον ὤρσε φαανθείς.
ἐκ δ' ἄρα οἱ κραδίη στηθέων πέσεν, ὄμματα δ' αὐτως
ἤγλυσαν· θερμὸν δὲ παρηίδας εἶλεν ἔρευθος. (3.956-63)

Οι μελετητές έχουν εστιάσει την προσοχή τους στις δυσοίωνες νύξεις αυτής της παρομοίωσης, που προικονομούν το 4.1–4 «κάματον . . . κούρης Κολχίδος . . . ἄτης πῆμα δυσίμερον» δηλαδή, το επόμενο στάδιο στην ιστορία της Μήδειας. Η παρομοίωση επανεπεξεργάζεται μια Ιλιαδική σε πολεμικά συμφραζόμενα (22.25-36), όπου ο Αχιλλέας, καθώς αναζητά τον Έκτορα, μέσα στην λαμπερή του πανοπλία παρομοιάζεται με άστρο. Ο Αχιλλέας φέρνει στο μυαλό του Πριάμου τα κυριότερα χαρακτηριστικά που τον διέπουν, την όμορφη και εντυπωσιακή αλλά δυσοίωνα φύση του.²⁰

Πολύ σπάνια στην ελληνική λογοτεχνία μπορεί κάποιος να βρει μια σχέση άντρα και γυναίκας που να διερευνάται σε βάθος. Οι άρρενες είτε ψάχνουν μια γυναίκα να εκμεταλλευτούν και να την παραμερίσουν είτε πέφτουν στα δίχτυα μιας γυναίκας και καταστρέφονται.²¹ Η σχέση στην οποία εμπλέκονται ο Ιάσοντας και η Μήδεια ξεκινά με ερωτική έλξη εξαιτίας της απόφασης της Ήρας και της δράσης άλλων θεών, αλλά

¹⁹ Beye C. (1982), 144.

²⁰ Kohnken A. (2010), 143-4.

²¹ Beye C. (1982), 158.

σχεδόν αυτόματα εξελίσσεται σε κάτι πιο πολύπλοκο μέσω της αλληλεπίδρασης του Ιάσονα και της Μήδειας. Εξελίσσεται σε μια σχέση «φιλίας» με όλα τα αμοιβαία δικαιώματα και υποχρεώσεις. Ο Ιάσοντας είναι δυνατό να λάβει το Χρυσόμαλλο Δέρασ μέσω της βοήθειας της Μήδειας αλλά η Μήδεια η «βοηθός- παρθένος» σύντομα μετατρέπεται στη Μήδεια, την παρθένο που χρειάζεται βοήθεια. Στην αποστολή του Ιάσονα να πάρει το Χρυσόμαλλο Δέρασ, μια αποστολή σχετικά με την οποία και στα δύο και σε θεϊκό και σε ανθρώπινο επίπεδο δεν υπάρχουν εχέγγυα για την περάτωσή της, έρχεται και προστίθεται η ξεκάθαρη ηθική ή κοινωνική υποχρέωση να πάρει τη Μήδεια μαζί του στην Ελλάδα επίσης και να την παντρευτεί. Η υποχρέωσή του έγκειται στο γεγονός ότι ο Ιάσοντας της έχει υποσχεθεί να παντρευτούν και να την αποκαταστήσει διότι η ίδια η Μήδεια έχει προδώσει τη φιλία με τον πατέρα της βοηθώντας τον Ιάσονα και η αιδώς που φέρει εξαιτίας της συμμαχίας με τον Ιάσονα είναι πολύ βαρειά για να εξακολουθεί να μένει στην Κολχίδα. Αυτή η δεύτερη αποστολή η οποία καταλήγει να είναι κεντρική στα ενδιαφέροντα της Ήρας φέρει μαζί της νέες πιθανότητες για διπλωματία, στρατιωτική επέμβαση και ηρωικά κατορθώματα για τη διάσωση της σχέσης της Μήδειας και του Ιάσονα.²²

Η Μήδεια είναι διχασμένη μέσα σε μια αγωνιώδη κατάσταση, μεταξύ της επιθυμίας της να σώσει τον Ιάσονα και της δικής της επιθυμίας να μη χάσει την τιμή, το σεβασμό και την κοινωνική θέση - ηρωικές αξίες! - που είναι τόσο σημαντικές γι' αυτή και είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με τη σχέση «φιλίας» με τον πατέρα και την οικογένειά της.²³ Ο σεβασμός για τους «φίλους» μπορεί να αναφέρεται παράλληλα ως ευλάβεια προς τους θεούς, τους γονείς και τους νόμους (Ισοκρ.1.16). Με άλλα λόγια αποτελούσε μία από τις πιο ισχυρές επιταγές στην ελληνική καθημερινότητα των αρχαίων Ελλήνων. Όταν ο Ησίοδος προέβλεπε τον ολοκληρωτικό ηθικό εκφυλισμό που θα αποκορυφωνόταν κατά τη σιδηρά εποχή, περιέγραφε την καταστροφή των δεσμών «φιλίας» μεταξύ των γονιών και των παιδιών, ενός φίλου με έναν άλλο, του αδερφού με έναν άλλο αδερφό (WD 182-8; cf. 327-34). Η σημαντικότητα της «φιλίας» σε κάθε πτυχή της ζωής ήταν τεράστια. Οι φίλοι είναι εκτιμητέοι όχι μόνο για την απόλαυση της συναναστροφής αλλά και για τη βοήθεια και την υποστήριξη που προσφέρουν. Η «φιλία» περιλαμβάνει κάποιες γενικές

²² Byre C. (2002), 78.

²³ Byre C. (2002), 80.

προϋποθέσεις όπως αμοιβαία βοήθεια και όφελος. Η αγαθοεργία κάποιου προς κάποιον άλλο επιβάλλει συγκεκριμένη ανταπόδοση, με αποτέλεσμα οι υποχρεώσεις που πηγάζουν από μια φιλία θα πρέπει να ικανοποιούνται με κάθε τρόπο. Τέτοια βοήθεια μπορεί να σχετίζεται με συμβατικά αγαθά όπως η υγεία, ο πλούτος ή η δύναμη. Κοινώς εκφράζεται με όρους όπως επιβίωση (σωτηρία), ωφέλεια, κέρδος, ευγνωμοσύνη (χάρης) και ευχαρίστηση.²⁴

Με το να καταπατά η Μήδεια τη φιλία με τον πατέρα της και να βοηθά τον Ιάσονα γίνεται συνεχώς κατανοητό και στη Μήδεια και στον αναγνώστη ότι παλεύει για να μην απωλέσει όχι μόνο την τιμή της αλλά και την ίδια τη ζωή της. Μόνο μέσα από τη νέα σχέση «φιλίας» με τον Ιάσονα μπορεί να περισωθεί. Η γλώσσα που χρησιμοποιείται για να αναφερθεί στα αμοιβαία δικαιώματα και τις υποχρεώσεις που περιλαμβάνονται στη «φιλία», ιδιωτική και δημόσια, και περιλαμβάνουν πίστη στις συμφωνίες και στις υποσχέσεις, τιμή και ευγνωμοσύνη (χάρης), αμοιβαία εμπιστοσύνη και αξιοπιστία και στους όρκους που έχουν επισφραγιστεί, επαναφέρονται ξανά και ξανά στην ιστορία του Ιάσονα και της Μήδειας.²⁵ Η *χάρης* είναι μια έννοια θεμελιώδης αλλά και συνυφασμένη με αυτήν της «φιλίας» και τις προσωπικές και κοινωνικές σχέσεις που διαφεντεύει. Η αρχική της σημασία σχετίζεται με κάτι ευχάριστο που ξυπνά επιθυμία ή χαρά. Χρησιμοποιείται με δύο έννοιες και με αυτήν της αρχικής ευγνωμοσύνης αλλά και με αυτήν της ανταπόδοσης σε μία χάρη. Η ευγνωμοσύνη δεν λειτουργεί μόνο ως συναίσθημα αλλά εκφράζεται, ει δυνατόν, με μια έννοια τόσο πρακτική όσο η αρχική ευγνωμοσύνη που τη δημιούργησε.²⁶ Επομένως, η φύση της είναι πρακτική και άρα ο Ιάσωνας είναι δεμένος με την έννοια της *χάριτος* απέναντι στη Μήδεια. Η έννοια της *χάριτος* στα *Αργοναυτικά* δεν είναι αποσαφηνισμένη διότι ναι μεν ο Ιάσωνας οφείλει ευγνωμοσύνη (*χάρης*) στη Μήδεια λόγω της βοήθειας που του προσφέρει για να λάβει το Χρυσόμαλλο Δέρασ αλλά το κατά πόσο είναι ανιδιοτελής είναι κάτι το ασαφές. Ο Ιάσωνας αναγνωρίζει την ηθική και κοινωνική του υποχρέωση να παντρευτεί τη Μήδεια αλλά κατά πόσο αυτό πηγάζει από υποχρέωση ή πράγματι από συνειδητή επιθυμία, πραγματικά παραμένει άγνωστο. Επομένως, η αντίληψή του για την ευγνωμοσύνη πιθανότατα λειτουργεί χρησιμοθηρικά και δεν πηγάζει από πραγματική αίσθηση ανταπόδοσης του καλού που έπραξε η Μήδεια προς τον Ιάσονα.

²⁴ Blundell M. (1989), 31-2.

²⁵ Byre C. (2002), 80.

²⁶ Blundell M. (1989), 33.

Οι οικογενειακές σχέσεις «φιλίας» λειτουργούσαν ως θεμέλιος λίθος στην αρχαία Ελλάδα και κυρίως η αντίληψη ότι τα παιδιά ανήκουν στους γονείς τους και πάνω απ' όλους στον πατέρα, όπως, επίσης, η «φιλία» που δένει τους συμπολίτες, αυτή μεταξύ φίλων και αυτή με τους φιλοξενούμενους και τους ικέτες λειτουργούσαν ως βασικά ιδεολογικά χαρακτηριστικά για τη συνοχή των κοινωνιών από τη στιγμή που δημιουργούσαν δεσμούς αλληλεγγύης και αλληλεξάρτησης μεταξύ των ανθρώπων. Και πέρα από αυτά υπάρχει μια σύνδεση γάμου στην οποία ο έρωτας μπορεί να ενδυναμώσει τη «φιλία» στο σημείο που αυτή η σχέση γίνεται πιο σημαντική σε σχέση με άλλες. Αλλά αυτή η πιθανότητα, για τέτοιου είδους σχέση μεταξύ του Ιάσονα και της Μήδειας, έχει απορριφτεί. Η Μήδεια είναι εκ των πραγμάτων διαφορετική από τον Ιάσονα, είναι μάγισσα και η σχέση της μαζί του στηρίζεται αφενός στις δολοπλοκίες των θεών και κυρίως της Ήρας και αφετέρου στην ωφελμιστική στάση, ίσως, του Ιάσονα που επιθυμεί να τη νυμφευτεί από υποχρέωση. Η σχέση τους δεν εδράζεται σωστά και δεν έχει ορθά ερείσματα. Ως ένας απλός ξένος, ένας άνθρωπος που εισβάλλει στη ζωή της Μήδειας χωρίς τις σωστές προϋποθέσεις, επομένως, ο Ιάσονας δεν έχει σωστή θέση μέσα στην ιεραρχία, όπως η Μήδεια γνωρίζει πολύ καλά. Και παρ'όλα αυτά προσπαθεί και φαίνεται κάπως να επιθυμεί να τον παρασύρει μέσα σε αυτό το σύστημα καθώς είναι ερωτευμένη σφόδρα.²⁷

B2. Η περιρρέουσα επιθαλάμια ατμόσφαιρα στο επεισόδιο με την Υψιπύλη

Στην αρχή του επεισοδίου που λαμβάνει χώρα στη Λήμνο (1.774-81) διαβάζουμε μια παρομοίωση της οποίας το περιεχόμενο έχει να κάνει με την όμορφη ενδυμασία με την οποία προσεγγίζει ο Ιάσονας την πόλη της Υψιπύλης.²⁸ Κατά την προετοιμασία της συνάντησης με την Υψιπύλη ο Ιάσονας «επιστρατεύει» τη λαμπερή ομορφιά του σε μια ερωτική επανεγγραφή της ομηρικής προετοιμασίας των πολεμιστών για μια μάχη. Στη Λήμνο ο Ιάσονας κινείται σε μια πόλη γυναικών όπου το ερωτικό και το οικιακό στοιχείο κυριαρχεί.²⁹ Εδώ συναντούμε παρθένες (νύμφαι)

²⁷ Byre C. (2002), 80

²⁸ Broeniman C. (1989), 51-2.

²⁹ Hunter (1993), 48.

που είναι κλεισμένες σε νεόδμητους πύργους και παρακολουθούν ένα χαρούμενο φωτεινό αστέρι (τον Ιάσονα) να υψώνεται σε όλα τα μέρη του πύργου.³⁰ Η παρομοίωση συνδέεται θεματολογικά, δηλαδή, με τον τρόπο που ο ποιητής έχει παρουσιάσει ήδη τις Λήμνιες γυναίκες. Οι τελευταίες στερημένες από έρωτα μετά τη σφαγή του ανδρικού πληθυσμού και απομονωμένες στο νησί τους, παρομοιάζονται με τις κοπέλες που είναι έγκλειστες στο γυναικωνίτη και μαγεύονται από τη λάμψη του άστρου που ανατέλλει.³¹ Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι κατά κάποιο τρόπο οι Αργοναύτες «εξημερώνουν» σεξουαλικά τις Λήμνιες. Αυτή η «εξημέρωση» δραστηριοποιείται τοπικά και συμβολικά. Όταν ο Ιάσοντας εισχωρεί στις πύλες της πόλης, οι πύλες του παλατιού της Υψιπύλης είναι επίσης ορθάνοιχτες και σίγουρα υπάρχει μια λανθάνουσα νύξη για την σεξουαλική εισχώρηση. Ο ερωτικός τόνος κυριαρχεί και γίνεται αντιληπτός με την περίφημη παρομοίωση του Ιάσονα με ένα αστέρι ενώ οι κοπέλες που τον παρακολουθούν από το γυναικωνίτη χαίρονται γιατί ο γάμος τους φαντάζει κοντά. Η παρομοίωση εκφράζει τη συνήθη ελληνική κοινωνική επιταγή για τις γυναίκες, το γάμο, προκειμένου να ολοκληρωθούν ως κοινωνικές οντότητες καθώς η απαγόρευσή του πρόκειται να αναιρεθεί από τον Ιάσονα και τους άλλους Αργοναύτες.³² Ωστόσο ο Απολλώνιος ανακατευθύνει αυτή την παρομοίωση από το αναδυόμενο αστέρι και τις νύμφες που παρακολουθούν σε μία συγκεκριμένη παρθένο. Η παρθένος που είναι η πρωταγωνίστρια της παρομοίωσης ευφραίνεται καθώς οραματίζεται τη στιγμή που οι γονείς της θα την οδηγήσουν στον αγαπημένο της, το δικό της «αστέρι», όπως λειτουργεί ο Ιάσοντας στην πραγματικότητα, για να τον παντρευτεί μόλις εκείνος θα γυρίσει από τον πόλεμο. Στην πραγματικότητα της Λήμνου, όμως, παρθένος είναι η Υψιπύλη στην αφήγηση του Απολλωνίου και λειτουργεί αναλογικά με την παρθένο της παρομοίωσης. Όπως χαιρείται η παρθένος της παρομοίωσης για τον καλό της και προσμένει το γάμο της, έτσι και η Υψιπύλη χαιρείται με την άφιξη του Ιάσονα καθώς της φαντάζει ως ένας εν δυνάμει γαμπρός :

Βῆ δ' ἴμεναι προτὶ ἄστυ, φαεινῶ ἀστέρι ἴσος,
ὄν ῥά τε νηγατέησιν ἐεργόμεναι καλύβησιν
νύμφαι θηήσαντο δόμων ὑπερ ἀντέλλοντα,
καὶ σφισι κυανέοιο δι' ἠέρος ὄμματα θέλγει
καλὸν ἐρευθόμενος, γάνυται δέ τε ἠιθέοιο

³⁰ Broeniman C. (1989), 51-2.

³¹ Βασιλαρος Γ. (2004), 273.

³² Thallmann W. (2011), 74.

παρθένος ἰμείρουσα μετ' ἄλλοδαποῖσιν ἐόντος
ἀνδράσιν, ᾧ καί μιν μνηστὴν κομέουσι τοκῆς·
τῷ ἵκελος πρὸ πόλης ἀνὰ στίβον ἦεν ἥρως. (1.774-81)

Ἡ παρομοίωση ἐστιάζει στις Λήμνιες και συγκεκριμένα στην Ὑψιπύλη. Στην παρομοίωση ἡ παρθένος ευφραίνεται με το αναδυόμενο ἀστέρι τόσο πολύ που της θυμίζει ὅτι εἶναι ἀνύπαντρη. Ἐκκάθαρα ἡ παρομοίωση ἐπισημαίνει ὅτι το κορίτσι εἶναι ἐρωτευμένο με ἕνα νεαρό ἀντρα. Ἡ παρομοίωση ἐπιτυγχάνει τὴν ἀμεση λειτουργία της, δηλαδή τὴ συναισθηματικὴ ἀνάταση που προσβλέπει στην ἀνάδειξη του μονομεροῦς ἐρώτα της Ὑψιπύλης πρὸς τον Ἰάσωνα.³³

Ὁ Ἰάσων ἐδῶ, ὁ κατεξοχὴν ἐπικός ἥρωας –εραστής, δικαιολογημένα παρομοιάζεται με τον Ἑσπερο «φαεινῶ ἀστέρι ἴσος» (1.774), τὸ ἀστέρι δηλ. που ἀποδόθηκε στην θεά του ἐρώτα, τὴν Ἀφροδίτη (Πλάτ.Επιν. 987B, Ἀριστ. Μετ. 1073B 31), ὅταν ἐγίνε δεκτὴ και στον ἐλληνικό κόσμο ἡ σύνδεση θεῶν με ἀστρικούς πλανήτες, συνήθεια που συναντοῦμε για πρώτη φορά στην Μεσοποταμία. Ὁ ἔσπερος πιο συγκεκριμένα εἶναι τὸ ἀστέρι που σχετίζεται με τὸν γάμο (οὐ γάμοι γίνονται τὸ βράδυ), που οδηγεῖ τὴ γαμήλια πομπή και παραδίδει τὴ νύφη στην ἐρωτικὴ ἀγκαλιά του συζύγου. Πρβ. Σαπφ. ἀπ. 104 L-P, Cat. 62.1 20-35. Ἡ ἰδιαιτέρη αὐτὴ σχέση μάλιστα του ἀστεριού με τὴν Ἀφροδίτη ἐνισχύθηκε στην ἐλληνιστικὴ ἐποχὴ ἀπὸ τὴν περαιτέρω ταύτισή του με τὸν Φαέθωνα (βλ. και Ἡσ.Θεογ. 986-91), μέσω μιας ἱστορίας που διέσωσε ὁ Ἐρατοσθένης στους *Καταστερισμούς* του. Ὁ Φαέθων, σύμφωνα με αὐτὴν τὴν μυθολογικὴ ἐκδοχή, μεταμορφώθηκε σε ἀστρο ὑστερα ἀπὸ ἕναν διαγωνισμό ομορφιάς με τὴ θεά (Robert 196-7= Ὑγίν. Ποιητ.Ἀστρον. 2.42). Στην λογοτεχνία ἐξάλλου ὁ ἔσπερος, ὡς προάγγελος τῆς νύχτας, εἶναι τὸ ἀγαπημένο ἀστέρι των ἐραστῶν. Βλ. Μελ. ΠΑ. 5.172, 12.114. Ἐνισχύεται δηλαδή και πάλι ἡ ἐρωτικὴ λειτουργία του Ἰάσωνα, γίνεται ἀμεσα ευδιάκριτη, και προοικονομεῖται ἔτσι ὁ ἐρωτισμός τῆς συνάντησης με τὴν Ὑψιπύλη που θα ἀκολουθήσει, βλ. και Θεόκρ. Εἰδ.2.165-6, Μελ. ΠΑ5.191.1, Segal (1974) 139-42). Ὁ πλανήτης Ἀφροδίτη ἐπιπλέον εἶναι πράγματι ὁ πιο λαμπρός μετὰ τὸν ἥλιο και τὴ σελήνη, πρβ. 2.40-1 οὐρανίῳ ἀτάλαντος | ἀστέρι Σινδαρίδης. Ὡς ἐκ τούτου, λοιπόν, ἡ λάμψη του ἀστεριού αὐτοῦ

³³ Broeniman C. (1989), 51-52.

δικαιολογημένα χρησιμοποιείται μεταφορικά για κάποιον που ξεχωρίζει ανάμεσα σε άλλους, Πινδ. Ι. 4.25-6, Σιλ.Ιταλ. 7.639-40.³⁴

Η αναφορά ότι μια ανθρώπινη ύπαρξη θα μπορούσε να αντιπαραβληθεί με ένα αστέρι δεν είναι μοναδική στα Αργοναυτικά. Υπάρχουν δύο αποσπάσματα στα οποία παρομοιάζονται οι Αργοναύτες ως φαεινοί αστέρες, στα οποία αντιπαραβάλλεται η στρατιωτική τους παράταξη με νέφη (1.238-40) και αυτό που ο Ιάσωνας αντιστοιχεί με τον θνητό *alter ego* του Απόλλωνα (1.307-11). Ο Ιάσωνας μόνος αναλαμβάνει την ουράνια λάμψη που σχετιζόταν προηγουμένως με τους Αργοναύτες ως ομάδα. Καθ'όμοιον τρόπο η φύση του πλήθους έχει μεταβληθεί : οι θεατές απαρτίζονται μόνο από γυναίκες, νεαρές στην πλειοψηφία τους. Με το να παρουσιάζει ο Απολλώνιος μαζικά τις γυναίκες μας υπενθυμίζει ότι το νησί προσωρινά είναι έρημο από άντρες. Η χαρά με την οποία υποδέχονται τον Ιάσωνα στη Λήμνο προδίδει όχι μόνο την επιθυμία των γυναικών να βρουν ένα καινούριο ταίρι αλλά η χαρούμενη διάθεση και η έντονη επιθυμία των γυναικών καταλήγει προφητική επίσης για τον ιδιαίτερο ρόλο του ηγέτη των Αργοναυτών : με το να ασκήσει γοητεία στην Υψιπύλη, όπως αργότερα στη Μήδεια, θα έχει επιτύχει στον κεντρικό του σκοπό, την απόκτηση του Χρυσόμαλλου Δέρατος και την επιτυχία της εκστρατείας.

Στην πρώτη επαφή και συνάντηση με τον Ιάσωνα η Υψιπύλη προσπαθεί να κάνει αυτό που η δόλια Καλυψώ, η αθώα Ναυσικά και η μάγισσα Κίρκη απέτυχαν να κάνουν με τον Οδυσσέα, να τον κρατήσουν κοντά τους ως σύντροφό τους. Η Υψιπύλη, αντίστοιχα, επιθυμεί να κρατήσει στη Λήμνο τον Ιάσωνα τέρποντάς τον με ισχυρά θέλητρα : να μείνει ο ίδιος ο Ιάσωνας και οι σύντροφοί του ως μόνιμοι πολίτες στη Λήμνο, και ο Ιάσωνας θα χαίρεται τη βασιλική εξουσία δίπλα στην Υψιπύλη.³⁵ Η Υψιπύλη, επίσης, δίνει έμφαση στην γονιμότητα της Λήμνου καθώς υπογραμμίζει την ευφορία του νησιού σε σχέση με τα υπόλοιπα νησιά του Αιγαίου. Η Υψιπύλη απευθύνεται με προσωπικό τόνο στον Ιάσωνα, απευθύνεται στον Ιάσωνα όχι τόσο ως πολιτική αρχηγός όσο ως γυναίκα που επιθυμεί να βρει το άλλο της μισό, να παντρευτεί και προτείνει, από τη στιγμή που δεν υπάρχει πατέρας, τρόπον τινά την προίκα της, δηλ. την εξουσία της νήσου, ελπίζοντας ότι αυτή θα λειτουργήσει ως ένα σημαντικό δέλεαρ για τον Ιάσωνα και εν γένει σε έναν άντρα αλλά και ως αφοροδιακλή πρόκληση. Η έμφαση αυτή στη ευφορία του νησιού μπορεί παράλληλα

³⁴ Κουκουζίκια Δ. (2008), 96-7.

³⁵ Clauss J. (1993), 134.

σε δεύτερο επίπεδο να θεωρηθεί ως λανθάνουσα νύξη για τη γυναικεία γονιμότητα της Υψιπύλης. Η ηρωίδα δηλ. με άλλα λόγια προσφέρει στον αρχηγό της Αργοναυτικής εκστρατείας στοιχεία απαραίτητα για την κοινωνική εξασφάλιση ενός ηγεμονικού οίκου : α. εξουσία και β. απογόνους. Δεδομένης αυτής της πρότασης το έκτοθι μίμνε πόληος (833) μπορεί να λειτουργήσει και ως ένας ευφημισμός ερωτικής προσκλήσεως. Έρωτας και εξουσία, έρωτας και πολιτική αναφύονται και περιπλέκονται στο ποίημα του Απολλωνίου και αναδεικνύουν τον χαρακτηρισμό των *Αργοναυτικών* ως ερωτικού έπους.³⁶

Ο λόγος της Υψιπύλης χαρακτηρίζεται ως δόλιος (αίμυλίοισι). Ο αίμυλος ή η αίμυλία είναι σύμφωνα με το λεξικό Liddell Scott «ο επίχαρις και ο θελκτικός τρόπος, προς δε και ο δολερός τρόπος». Στο μόνο μέρος που ο Όμηρος χρησιμοποιεί το επίθετο είναι στην προσπάθεια της Καλυψώς να κρατήσει τον Οδυσσέα στην Ωγυγία (*Οδ.*1.55-7) και είμαστε υποχρεωμένοι να ανακαλέσουμε ότι και οι δύο, η Καλυψώ και η Υψιπύλη παραπλανούν τους αποδέκτες τους στην προσπάθειά τους να τους εξαναγκάσουν να μείνουν. Το επίθετο αναφέρεται, επίσης, από τον Όμηρο σε ανάλογα συμφραζόμενα στην Οδύσσεια για το πρόσωπο της Κίρκης (*Οδ.*10.312-15, 832-3). Παρόλες τις επίμονες παρακλήσεις της στον Ιάσονα, η Υψιπύλη διατηρεί μια χροιά παρθενικής αθωότητας ενώ η αναφορά της στη σφαγή των Λήμνιων ανδρών μάλλον λειτουργεί ανατρεπτικά σε αυτή την εντύπωση.³⁷ Η παρθενική αιδώς της Υψιπύλης είναι εμφανής από τη στιγμή της πρώτης ματιάς με τον Ιάσονα και της πρώτης συζήτησης με αυτόν (1.790-2).

ή δ' ἐγκλιδὸν ὄσσε βαλοῦσα
παρθενικὰς ἐρύθηνε παρηίδας· ἔμπα δὲ τόνγε
αἰδομένη μῦθοισι προσέννεπεν αἰμυλίοισιν·

Αυτά είναι τα σημάδια της παρθενικής φύσης. Για την Υψιπύλη τα συναισθήματα είναι τα κατάλληλα που αρμόζουν σε κοπέλα που είναι ακόμη παρθένος και συνδυάζονται με άλλες εκδηλώσεις όπως ατολμία και δισταγμό. Η μερική επιτυχία των επιθυμιών της καταδεικνύονται στην ευγένεια με την οποία ο Ιάσοντας ανταποκρίνεται με το να της αγγίξει τα χέρια γεγονός που φέρνει στη συζήτηση

³⁶ Κουκουζίκια (2008), 117.

³⁷ Green P. (1997), 220.

εγγύτητα.³⁸ Αγγίζοντας το χέρι της Υψιπύλης ο Ιάσοντας επισφραγίζει τη συμφωνία, θα γίνει ο φιλοξενούμενος της νέας κοπέλας στο τραπέζι και την κλίνη, μόνο για λίγο διάστημα, και αυτό όχι γιατί δεν εκτιμά την προσφορά της αλλά γιατί τον υποχρεώνει η ανάγκη να συνεχίσει το ταξίδι. Κατά τον Fraenkel (1968) 113, το γεγονός ότι ο Ιάσοντας δεν αποδέχεται πλήρως την πρόταση της Υψιπύλης δεν οφείλεται σε απουσία συναισθημάτων, αλλά σε τήρηση του κώδικα συμπεριφοράς απέναντι σε μια νεαρή γυναίκα.³⁹ Ο αρχαίος σχολιαστής πάλι είναι σωστός προφανώς που ερμηνεύει την τελευταία αυτή χειρονομία ως «σύμβολον ... τῆς εταιρίας».⁴⁰

Η πρόταση για παραμονή στη Λήμνο και άσκηση της βασιλικής της εξουσίας, όμως, θα στερούσε στον Ιάσωνα τη χαρά της εκπλήρωσης του άθλου του, της κατοχής του Χρυσόμαλλου Δέρατος και αφού σκέφτεται προσεκτικά την πρόταση τελικά την απορρίπτει με ευγενικό τρόπο «χάζομαι, ἀλλά με λυγροὶ ἐπισπέρχουσιν ἄεθλοι» (1.841).⁴¹ Η θελκτική πρόταση της Υψιπύλης, επομένως, αποτυγχάνει να αποπροσανατολίσει τον Ιάσωνα από τη διάπραξη των άθλων του και την τελική επιστροφή στην πατρίδα. Είναι το κλέος που επέρχεται από μια ηρωική πράξη που λειτουργεί ως ο λόγος για τον οποίο ο Ιάσοντας δεν μπορεί να παραμείνει στη Λήμνο. Το όπλο που φέρει μαζί του, το δόρυ απελευθερώνει τους Αργοναύτες από την απειλή των Λήμνιων γυναικών. Η αποτυχία απόκτησης του κλέους είναι αποτυχία των αρρένων σύμφωνα με τα κοινωνικά ιδεώδη.⁴² Το όπλα του Ιάσωνα είναι δύο. Δε θεωρεί απαραίτητη του εξάρτηση μόνο τη λαμπρή του χλαίνη αλλά και το πολεμικό του δόρυ⁴³, το οποίο τηρεί φαλλικό χαρακτήρα. Η χλαίνη αλλά και το δόρυ λειτουργούν ως απαραίτητες προϋποθέσεις για τη διάπραξη ηρωικών κατορθωμάτων για την τελική εξασφάλιση του κλέους. Ο Ιάσοντας εξοπλίζεται, επομένως, για ερωτική μάχη εναντίον των γυναικών που κάνουν απειλητικές σεξουαλικές προτάσεις και που προς στιγμή λειτουργούν ως τροχοπέδη στον τελικό του στόχο.⁴⁴

Ο Ιάσοντας κατόπιν οδηγείται στο πλοίο για να μεταφέρει την πρόταση της Υψιπύλης στους άντρες του και λίγο αργότερα Λήμνιες γυναίκες κατεβαίνουν στην

³⁸ Levin D. (1971), 70-75.

³⁹ Βασιλαρος Γ. (2004), 279.

⁴⁰ Levin D. (1971), 70-75.

⁴¹ Clauss J. (1993), 134.

⁴² Clauss J. (1993), 135.

⁴³ Βασιλαρος Γ. (2004), 270.

⁴⁴ Clauss J. (1993), 135.

ακτή μεταφέροντας δώρα και συντροφεύουν τους άντρες στα σπίτια τους.⁴⁵ Στο στιχ. 1.849 ο τύπος ξεινοῦσθαι υποστηρίζει ο Fränkel (1962) 338, σημ. 14, ότι η λέξη έχει ερωτικές συνδηλώσεις. Ο ποιητής δηλ. εδώ ευφημιστικά χρησιμοποιεί το ξεινοῦσθαι για να υποδηλώσει την ερωτική συνεύρεση των Αργοναυτών με τις νεαρές Λήμιες γυναίκες. Οι Αργοναύτες λειτουργούν και ως ξεῖνοι και άρα βρίσκονται υπό την αιγίδα του Διός αλλά και ως εραστές υπό την αιγίδα της Αφροδίτης. Η συγκεκριμένη ανάγνωση του χωρίου ενισχύεται από την αναφορά της Κύπριδος στον επόμενο στίχο «Κύπρις γὰρ ἐπὶ γλυκὺν ἴμερον ὄρσεν» (1.850), η οποία και παρακινεί τους νεαρούς Αργοναύτες να αναζητήσουν την ερωτική συνεύρεση με τις Λήμιες.⁴⁶ Η αναζήτηση αυτή, δηλαδή, όπως μαθαίνουμε, ενθαρρύνεται από την Αφροδίτη που ως χάρη προς το σύζυγό της Ἥφαιστο που είναι ο προστάτης του νησιού, εκμεταλλεύεται την παραμονή των Αργοναυτών προκειμένου να κατοικήσουν εκ νέου άνδρες στο νησί.⁴⁷

Η παρέμβαση του Ηρακλή που ακολουθεί είναι καταλυτική διότι νουθετεί τους Αργοναύτες και τους επαναφέρει σε τροχιά κλέους. Οι Αργοναύτες τέρπονται από την παραμονή τους στη Λήμνο και τη συναναστροφή τους με τις Λήμιες και αυτό τους οδηγεί να λησμονήσουν τον πρωταρχικό σκοπό της εκστρατείας που είναι η Κολχίδα και η απόκτηση του Χρυσόμαλλου Δέρατος. Καθώς οι Λήμιες μαθαίνουν τα νέα της απόφασης των Αργοναυτών να επανεκκινηθεί η εκστρατεία, κατεβαίνουν στο λιμάνι για να αποχαιρετήσουν τους Αργοναύτες. Στους στιχ. 1.879-85 ο Απολλώνιος χρησιμοποιεί μια παρομοίωση για να μεταφέρει γλαφυρά την εικόνα της συγκέντρωσής τους στο λιμάνι για τον αποχαιρετισμό. Παρομοιάζονται οι Λήμιες γυναίκες με μέλισσες, οι οποίες αποτελούν εδώ το φυσικό μέτρο σύγκρισης για την έννοια του πλήθους. Οι αρχαίοι Έλληνες θεωρούσαν τις μέλισσες ασεξουαλικά όντα (πρβ. Hunter (1999) 97, για το ζήτημα σχετικά με την αναπαραγωγή τους με σεξουαλική επαφή πρβ. Αριστ. *Π. ζώ. γεν.* 3 759a-860b33, Βεργ. *Γεωργ.* 4.197-9), και δημιουργεί εντύπωση η χρήση των συγκεκριμένων ζώων μέσα σε ένα περικείμενο που έχει εκτενείς ερωτικές αναφορές. Ωστόσο στο συγκεκριμένο χωρίο γίνεται αναφορά στην αναστολή των ερωτικών περιπτώξεων λόγω της αναχώρησης των Αργοναυτών και γι' αυτό το λόγο πλέον εύλογα παρομοιάζονται με τις ασεξουαλικές μέλισσες. Η παρομοίωση, επιπλέον, καταδεικνύει τη «γυναικοκρατούμενη» οργάνωση της κυψέλης κατ' αναλογία με την κοινωνία της Λήμνου που δε θα διαθέτει

⁴⁵ Clauss J. (1993), 142.

⁴⁶ Κουκουζικά (2008), 121.

⁴⁷ Clauss J. (1993), 142.

έμψυχο υλικό ανδρών για άλλη μια φορά, από τη στιγμή που οι Αργοναύτες θα εγκαταλείψουν τη Λήμνο, και δικαιολογεί και αυτή με τη σειρά της την πιο πάνω επική παρομοίωση. Το τσίμπημα της μέλισσας, τέλος, αποτελεί κοινό ποιητικό τόπο για τη δυστυχία που επιφέρει ο ερωτικός χωρισμός, πρβ. Θεόκρ. Ειδ. 19, Μελ. ΠΑ 5.163, όπως συμβαίνει στην περίπτωση των Αργοναυτών και των Λημνίων γυναικών στο συγκεκριμένο χωρίο. Για αναλόγου επικού χαρακτήρα παρομοιώσεις με μέλισσες, πρβλ *Ιλ.* Β 87 εξ. και *Θεογ.* 591-593. Βλ. επίσης Kofler (1992) 310-9 και Fränkel ((1962) 369), ο οποίος ανάγει τον συνδυασμό του γλυκού νέκταρος της μέλισσας με την πικρία του αποχωρισμού των εραστών στον Σιμωνίδη, απ.593 PMG.⁴⁸

Μετά τον αποχαιρετισμό των Λήμνιων γυναικών στους Αργοναύτες, το κέντρο βάρους μεταφέρεται στην αποχαιρετιστήρια σκηνή ανάμεσα στον Ιάσονα και την Υψιπύλη. Η Υψιπύλη μιλά πρώτη, εύχεται την επιτυχημένη εκπλήρωση του ταξιδιού των Αργοναυτών και επαναλαμβάνει την προσφορά της στον Ιάσονα να αναλάβει τη βασιλική εξουσία στη Λήμνο.⁴⁹ Η Υψιπύλη σφίγγει το χέρι του Ιάσονα ενώ ταυτόχρονα του ζητάει να τη θυμάται. Η χειρονομία πηγάζει περισσότερο από την οπτική της σεμνής παρθένου παρά από αυτή της δυνατής και αποφασιστικής βασίλισσας, που έχει σχεδιάσει στο μυαλό της μια εγκυμοσύνη και που πήρε αυτό που ήθελε. Επιπλέον, πρέπει να θυμηθούμε ότι ο Ιάσωνας είναι και αυτός πολύ νέος και μπορεί να ήταν ίσως και η πρώτη του ερωτική επαφή με την Υψιπύλη.⁵⁰ Τη μάταιη ελπίδα να κρατήσει κοντά της τον Ιάσονα έρχεται να ενισχύσει, όπως θα πληροφορηθούμε πολύ αργότερα (Γ 1206, Δ 423-34) και η προσφορά ενός μανδύα. Ο μανδύας αυτός έχει ερωτικές συνδηλώσεις και είναι προικισμένος με μαγικές ιδιότητες : πρόκειται για το ύφασμα που είναι ποτισμένο με το άρωμα αμβροσίας από τη συνεύρεση πάνω σε αυτό του Διονύσου και της Αριάδνης στη Νάξο.⁵¹ Καθώς συνειδητοποιεί ότι ο Ιάσωνας πιθανότατα δε θα ξαναεπιστρέψει ζητά οδηγίες στην περίπτωση που η ίδια αποκτήσει το παιδί του. Ο Ιάσωνας στην απάντησή του για το ενδεχόμενο εγκυμοσύνης της Υψιπύλης, συλλογίζεται ότι μπορεί ποτέ να μην επιστρέψει στην Ελλάδα και της ζητά, σε περίπτωση που το παιδί είναι αγόρι, να το στείλει στην Κολχίδα για να προσφέρει τη «γηροτροφία» στους γονείς του, μια

⁴⁸ Κουκουζίκια (2008), 128-9.

⁴⁹ Clauss J. (1993), 142.

⁵⁰ Green P. (1997), 221.

⁵¹ Βασίλαρος (2004), 284.

υποχρέωση που ο ίδιος όφειλε να προσφέρει.⁵² Πράγματι, θα υπάρξει καρπός από την ένωση του Ιάσονα και της Υψιπύλης με το όνομα Εϋηνος που υπήρξε βασιλιάς της Λήμνου βλ.Ιλ Η 468 κ.ε⁵³ Ο Ιάσονας φαίνεται να λειτουργεί εδώ με πολιτικά κριτήρια και όχι συναισθηματικά. Ενδιαφέρεται μόνο για τη γέννηση αρσενικού παιδιού, το οποίο θα διασφαλίσει, σε περίπτωση που ο ίδιος δεν αποκτήσει άλλους αρσενικούς απογόνους από άλλον γάμο, τη διαίωνιση του οίκου του. Για τον υποψιασμένο αναγνώστη, ωστόσο, η συγκεκριμένη αυτή δήλωση του Ιάσονα μπορεί να υπαινίσσεται το τραγικό τέλος που θα έχουν οι αρσενικοί απόγονοί του από έναν άλλο γάμο, την ένωσή του δηλ. με τη Μήδεια.⁵⁴

Για την Ύψιπύλη έχουν ήδη επισημανθεί οι σχέσεις ανάμεσα σ'εκείνη και σε λοιπές μυθικές μορφές (Καλυψώ, Ναυσικά, Κίρκη). Μια επιπλέον συσχέτιση που θα μπορούσε να παρατηρηθεί είναι και αυτή με τη μορφή της Πηνελόπης. Βασικότερο χαρακτηριστικό της Πηνελόπης είναι η συζυγική πίστη και ανάλογη φαίνεται να είναι η συμπεριφορά της Ύψιπύλης όταν υπόσχεται στον Ιάσονα παντοτινή μνήμη, αγάπη και αφοσίωση. Η Ύψιπύλη χάρισε στον Ιάσονα έναν γιο που είναι ο νόμιμος βασιλιάς-διάδοχος του νησιού βλ.Ιλ Η 468 κ.ε, όπως ακριβώς η Πηνελόπη εξασφαλίζει την διαδοχή στον οίκο του Οδυσσέα με την γέννηση του Τηλεμάχου.⁵⁵

Ο Ιάσονας, από την άλλη, υποδεικνύει/θυμίζει και τον ομηρικό Πάρη στη σκηνή της μεταφοράς του στην Ύψιπύλη που θα λάβει χώρα η πρώτη τους συνάντηση , η οποία σκηνή συγκεκριμένα αναφέρεται εμμέσως στη ραψωδία Γ της Ιλιάδας. Στο στίχο 421 κ.ε η Αφροδίτη οδηγεί την απρόθυμη Ελένη στο δωμάτιο του Πάρη και τοποθετεί ένα κάθισμα γι'αυτή απέναντι από τον Πάρη. Έτσι, λοιπόν, και η Ιφινόη οδηγεί τον Ιάσονα στην Ύψιπύλη και τοποθετεί ένα κάθισμα απέναντί της. Το απώτερο συμπέρασμα και των δύο σκηνών είναι η ερωτική συνεύρεση καθώς πράγματι και στις δύο σκηνές λανθάνει η θεϊκή δύναμη της Αφροδίτης. Και στη Λήμνο η θεά

Κύπρις γάρ ἐπὶ γλυκὺν ἴμερον ὄρσεν

Ἐφάιστοιο χάριν πολυμήτιος, ὄφρα κεν αὖτις

ναίηται μετόπισθεν ἀκήρατος ἀνδράσι Λήμνος. (1.850-2)

⁵² Clauss J. (1993), 142.

⁵³ Βασίλαρος (2004), 284.

⁵⁴ Κουκουζίκια (2008), 133.

⁵⁵ Κουκουζίκια (2008), 132.

Στη γλώσσα της ελληνικής ποίησης και της εικονογραφίας θα ήταν στην πραγματικότητα γεγονός ότι ο Ιάσοντας «οδηγήθηκε σε γάμο» με την Υψιπύλη από την Αφροδίτη ή τον Έρωτα.⁵⁶ Ένας συμβολικός γάμος μεταξύ Ιάσωνα και Υψιπύλης έλαβε χώρα με τη βοήθεια και την ευλογία των κατάλληλων θεϊκών δυνάμεων, στους οποίους κανείς δεν μπορεί να αντισταθεί.

Στην προέκδοση, επίσης, του κειμένου έχουμε την παρακάτω εναλλακτική των δύο αυτών στίχων:

ἔνθα μιν Ἴφινὴ προδόμου διὰ ποιητοῖο
ἔσσυμένως καλῆς ἐπὶ δίφρακος εἴσεν ἄγουσα.

Στην επανέκδοση το δίφραξ αντικαθίσταται από το ομηρικό κλισμός, ενώ το ομηρικό πρόδομος από το μεταγενέστερο παστάς. Ο Απολλώνιος στην δεύτερη επεξεργασία του χωρίου αντικαθιστά, το ομηρικό πρόδομος με το παστάς, το οποίο ωστόσο μπορεί να λειτουργήσει ερμηνευτικά σε δύο επίπεδα, καθώς είναι δυνατό να παραπέμψει αναγνωστικά, με τη σημασία του «νυφικός θάλαμος». Αυτό σημαίνει ότι ο Απολλώνιος ήθελε σκόπιμα να παραπέμψει στο γεγονός ότι πράγματι η Ιφινὴ οδηγεί τον Ιάσωνα σε δωμάτιο όπου πρόκειται να τελεστεί ένας συμβολικός γάμος και μ' αυτόν τον τρόπο να προλειάνει το έδαφος για τον πραγματικό γάμο μεταξύ Μήδειας και Ιάσωνα.⁵⁷

B3. Οι μοιραίες προσημάνσεις του γάμου

Το αντίστοιχο δωμάτιο της άλλης γυναίκας στη ζωή του απολλώνειου Ιάσωνα, της Μήδειας θα παρουσιαστεί ως σύμβολο της αθωότητας και της μετριοφροσύνης της (3.448-51). Αυτό θα είναι το σκηνικό για τη μάχη που θα δώσει με τους προσωπικούς δαίμονες, ανάμεσα στις απαιτήσεις του έρωτά της και την πίστη στην οικογένειά της, όταν η Μήδεια θα το εγκαταλείψει για να συναντήσει τον Ιάσωνα στο ναό της Εκάτης και μετά, όταν θα το σκάσει, για να επιβιβαστεί στην Αργώ και να συνοδεύσει τον Ιάσωνα στην Ελλάδα. Στην πρώτη περίπτωση είναι το καταφύγιο της παρθενίας της που σιγά σιγά κλονίζεται υπό την πίεση του έρωτα ενώ στη δεύτερη περίπτωση το

⁵⁶ Hunter (1993), 48-50.

⁵⁷ Βασιλαρος Γ. (2004), 278.

δωμάτιο είναι ένα από σημάδι της κοριτσίστικης ηλικίας που εγκαταλείπει . Φιλά το κρεβάτι και τις παραστάδες της πόρτας, θωπεύει τους τοίχους και κόβει ένα βόστρυχο από τα μαλλιά της για να τον αφήσει στη μητέρα της ως ενθύμιο της παρθενίας της,⁵⁸ οπότε κάνει μια χειρονομία που υπαινίσσεται ένα οικείο προγαμιαίο έθιμο των νεαρών γυναικών και μια επικήδεια πρακτική που ήδη γνωρίζουμε από τον Ευριπίδη IT 820-1.⁵⁹

κύσσε δ' έόν τε λέχος καί δικλίδας άμφοτέρωθεν
σταθμούς, καί τοίχων έπαφήσατο, χερσί τε μακρόν
ρήξαμένη πλόκαμον, θαλάμω μνημήια μητρι
κάλλιπε παρθενίης, άδινη δ' όλοφύρατο φωνή· (4.26-29).

Καθώς, δηλαδή, φεύγει από το πατρικό της σπίτι για μια ζωή εξόριστη αλλά και γάμου, ο Απολλώνιος εκμεταλλεύεται τις ομοιότητες των τελετουργικών του γάμου και της κηδείας. Σύμφωνα με τον Flaceliere (1971 :106) «Οι παρευρισκόμενοι στις κηδείες είναι ντυμένοι με πένθιμα ρούχα, μαύρα ή γκριζα, καμιά φορά και άσπρα και έχουν ως σημάδι λύπης κομμένα τα μαλλιά τους». Από την άλλη, προσομοιάζει η κοπή της κόμης με έθιμο της τελετουργίας ενός γάμου καθώς το βλέπουμε και στην περίπτωση του ποιήματος «η Κόμη της Βερενίκης» του Καλλιμάχου, όπου η νιόπαντρη Βερενίκη αφιερώνει την κόμη της για την ασφαλή επιστροφή του συζύγου της από τον πόλεμο. Έτσι, και στην περίπτωση των *Αργοναυτικών* η Μήδεια με χειρονομίες οικείες από το τυπικό του κοπετού των γυναικών στην τραγωδία που σχετίζεται με το θάνατο αλλά και ως εθιμοτυπικό χαρακτηριστικό των γυναικών εν αναμονή του γάμου τους, φιλάει το κρεβάτι της και κόβει τα μαλλιά της και εγκαταλείπει το παρθενικό της δωμάτιο που είχε διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στο προηγούμενο βιβλίο (3.645-64) και επιλέγει μια ζωή με τον Ιάσονα.⁶⁰

Αξιοσημείωτο, επίσης, είναι το γεγονός ότι, όταν η Μήδεια αφήνει το πατρικό της σπίτι για τα καλά, προκειμένου να παραδώσει τον εαυτό της στον Ιάσονα, κλαίει καθώς εγκαταλείπει την οικογένειά της.⁶¹

βλεφάρων δέ κατ' άθρόα δάκρυα χεϋεν.

οΐη δ' άφνειοΐο διειλυσθειΐσα δόμοιο

⁵⁸ Thallmann W. (2011), 139.

⁵⁹ Hunter (2015), 89.

⁶⁰ Hunter R. (1993), 66.

⁶¹ Hunter R. (2001), 120-51.

ληιάς, ἦν τε νέον πάτρης ἀπενόσφισεν αἴσα,
οὐδέ νύ πω μογεροῖο πεπείρηται καμάτιο,
ἀλλ' ἔτ' ἀηθέσσουσα δύης καὶ δούλια ἔργα
εἴσιν ἀτυζομένη χαλεπὰς ὑπὸ χειῖρας ἀνάσσης·
τοίη ἄρ' ἱμερόεσσα δόμων ἐξέσσυτο κούρη.
τῇ δὲ καὶ αὐτόματοι θυρέων ἰπόειζαν ὀχῆες,
ὠκείαις ἄσφορροι ἀναθρώσκοντες αἰοδαῖς. (4.34-42).

Ἡ παρομοίωση συγκρίνει τὴ Μήδεια μὲ ἓνα κορίτσι ἀπὸ πλούσια οἰκογένεια ποὺ πρόσφατα ἔχει αιχμαλωτιστεῖ στὸν πόλεμο καὶ ἔχει σκλαβωθεῖ μακριὰ ἀπὸ τὴν πατρίδα τῆς ἀλλὰ ἀκόμη δὲν ἔχει συνηθίσει στὴ βαναυσότητα καὶ τὶς ἀπαιτήσεις τοῦ ἀφέντη τῆς. Ἡ Μήδεια εἶναι τὸ λάφυρο τοῦ πολέμου ἀκόμη κι ἀν στὸ ποίημα τοῦ Ἀπολλωνίου οἱ Ἕλληνες καὶ οἱ Κόλχοι δὲν ἔρχονται ἀντιμέτωποι σὲ πολεμικὴ ἀμεση σύρραξη σὲ τέτοιο βαθμὸ ὥστε νὰ προκληθεῖ σύγκρουση. Ἡ παρομοίωση μὲ τὸ ὑπόδουλο κορίτσι προοιωνίζεται τὸ μέλλον τῆς Μήδειας.⁶² Ἡ παρομοίωση, ὠστόσο, δὲν υποδεικνύει μιὰ αὐστηρὴ μόνον ματιὰ τοῦ γάμου ἐν γένει ὡς ἀποκλειστικὰ ἐνὸς δουλικοῦ τρόπου ζωῆς ἀλλὰ προσφέρει καὶ μιὰ μικρὴ ἐλπίδα γιὰ τὸ μέλλον τῆς Μήδειας στὴν Ελλάδα ὅπου, ὡς ἓνα ὑπόδουλο κορίτσι, θὰ ἀπωλέσει τὴν ὑψηλὴ κοινωνικὴ θέση ποὺ ἔχαιρε στὸ σπίτι τῆς καὶ θὰ καταλήξει δούλη τῆς βασιλίσσας. Ὡς δούλη δὲ σημαίνει ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει καὶ μιὰ ἀπλὴ καὶ ανεκτὴ ζωὴ στὴν Ελλάδα, τῆρουμένων τῶν ἀναλογιῶν, καὶ υποδηλώνεται μὲσω τῆς παρομοίωσης. Τὸ ἐπίθετο ἱμερόεσσα εἶναι ἐνδεικτικὸ τῆς ἀντίθεσης ἀνάμεσα στὴν πινελιά εὐχάριστου καὶ σὲ ὅλες τὶς κακουχίες τῆς δουλείας «μογεροῖο πεπείρηται καμάτιο» ποὺ μποροῦν νὰ συνυπάρχουν. Τελικὰ τὸ ὑπόδουλο κορίτσι, ὁμῶς, θὰ προξενήσει μιὰ τρομερὴ ἐκδίκηση.⁶³

Ἡ «δύη», τὰ «δούλια ἔργα» καὶ ὁ «κάματος» τῆς Μήδειας δὲν εἶναι οἱ κίνδυνοι καὶ οἱ δυσκολίες ποὺ ἔχει νὰ ἀντιμετωπίσει κατὰ τὴν ἐπιβίβασή τῆς στὴν Ἀργὼ ἀλλὰ μάλλον οἱ συναισθηματικοὶ κίνδυνοι. Αὐτὸ δὲν εἶναι ἀπλῶς μιὰ εὐκαιριακὴ πικρία τῆς Μήδειας γιὰ τὰ ἐνδεχόμενα δεινὰ ποὺ θὰ ἀκολουθήσουν στὴ ζωὴ τῆς καὶ τὴν ἐνδεχόμενὴ δουλεία ποὺ τὴν περιμένει ἀλλὰ συνδέεται μὲ μιὰ ἐπίσημη πτυχὴ τῆς ἀντίληψης τοῦ γάμου. Σὲ ἓνα φημισμένο ἀπόσπασμα τοῦ Τηρέα τοῦ Σοφοκλή, γιὰ

⁶² Hunter R. (1993), 66.

⁶³ Hunter R. (1993), 66.

παράδειγμα, μια γυναίκα αντιπαραθέτει την ευχάριστη ζωή, που τα νεαρά κορίτσια περνούν στο πατρικό τους σπίτι, με την εξορία του γάμου, τη «φυγή», που λειτουργεί απλώς ως ανταλλακτική σχέση (Σοφ. απ. 583 Radt, στιχ.6-11).

Καθώς η Μήδεια εγκαταλείπει το δωμάτιό της για μια ζωή στην εξορία, μια εξορία που σημαίνει γάμος (4.29-30), τελικά εγκαταλείπει το παρθενικό της δωμάτιο και επιλέγει όχι το θάνατο, όπως αρχικά είχε σκεφτεί να κάνει, αλλά τη ζωή και το γάμο. Αυτή η ένταση αντανακλάται σε μια ξαφνική παραφωνία των «εἴσιν» (στιχ.39) και «ἐξέσσυτο» (στιχ.40) και στις απηγήσεις της Σαπφούς fr.31 LP-V, στην περιγραφή των φυσικών συμπτωμάτων του φόβου της Μήδειας. Εδώ περιγράφονται οι συνέπειες του πάθους. Και στα δύο και στο φόβο και την αγάπη δεν υπάρχουν ημίμετρα για τη Μήδεια.⁶⁴ Και στο θάνατο, όμως, και στο φόβο και στην αγάπη τα συναισθήματα είναι στο ανώτερο σημείο και γι' αυτό ο Απολλώνιος επιλέγει αντιδράσεις και συμπεριφορές δανεισμένες από το γάμο ή τις επικήδειες τελετές. Η Σαπφώ είναι η ποιήτρια του πάθους και έρχεται στο μυαλό αβίαστα των αναγνωστών λόγω της συναισθηματικής έντασης που εκφράζεται μέσα από τα έργα της. Ο θρήνος και η κουρά πένθους εκ μέρους της Μήδειας έχουν ακριβώς τις ίδιες αντιδράσεις με τον πηγαίο συναισθηματισμό της Σαπφούς που υμνεί όμως τον έρωτα. Λέξεις συναισθηματικά φορτισμένες «ἀναπλήσειν», «τάρβει», «δεινόν», «γοερῆ», «άνιη» θέλουν να επισημάνουν το πόσο κοντά αλλά και πόσο μακριά βρίσκονται ο έρωτας, ο φόβος αλλά και ο θάνατος.

αἴψα δὲ πᾶσαν ἀναπλήσειν κακότητα.
τάρβει δ' ἀμφιπόλους ἐπίστορας· ἐν δέ οἱ ὄσσε
πλήτο πυρός, δεινόν δὲ περιβρομέεσκον ἄκουαί.
πυκνὰ δὲ λευκανίης ἐπεμάσσατο, πυκνὰ δὲ κουριῖξ
ἐλκομένη πλοκάμους γοερῆ βρυχήσατ' ἀνίη. (4.15-19)

Η Μήδεια απορρίπτει το ενδεχόμενο να γίνει θύμα πολέμου και να οδηγηθεί στη δουλεία και τελικά ακολουθεί τον εραστή της που της υποσχέθηκε γάμο. Η διαφορετική δραματική κατάσταση από τη δουλεία ως ενδεχόμενο για τη Μήδεια, σχεδιάστηκε για να οδηγήσει την προσοχή του αναγνώστη στην ακατανίκητη δύναμη της αγάπης που καταστρέφει την ευτυχισμένη ζωή που η Μήδεια έχει ζήσει ως τώρα και την παραδίνει σε ένα επισφαλές μέλλον. Εδώ συναντούμε για πρώτη φορά ένα

⁶⁴ Hunter R. (1987), 129-39.

χαρακτηριστικό, η παρομοίωση μας θυμίζει ένα ομηρικό στερεότυπο, η γυναίκα ως λεία από τον παραλογισμό του πολέμου (6.454, 22.62, 24.731, 20.193), που εδώ μεταφέρεται σε ερωτικά συμφραζόμενα.⁶⁵

Η αρχική σκέψη της Μήδειας ήταν η αυτοκτονία για να εξιλεωθεί από το στίγμα της αιδούς προς τον πατέρα της. Η Μήδεια, όμως εν τέλει, απορρίπτει την αυτοκτονία ως λύση και προετοιμάζεται να εγκαταλείψει το δωμάτιο. Όπως η ίδια η αυτοκτονία έτσι και η αποχώρηση από το δωμάτιο είναι πανομοιότυπα με τη δράση της στο τρίτο βιβλίο όταν αγωνιούσε να βοηθήσει τον ξένο. Εκεί οι λέξεις και φράσεις «δειδυϊαν», «πυκνά», «κραδίη», «στηθέων», «δάκρυ δ' ἀπ' ὀφθαλμῶν ἑλέω ῥέεν», «ἀλεγεινότατον δύνει», «ἄχος», «ἀνίας» διατυπώνονται για να ενισχύσουν την άσχημη συναισθηματική κατάσταση που υπήρχε αλλά και που τώρα πάλι επανέρχεται ως αποτέλεσμα των νέων αγωνιών που έχει να διαχειριστεί. Ο ποιητής επαναλαμβάνει λεπτομέρειες από το τρίτο βιβλίο στο τέταρτο (4.15-9) «ἀναπλήσειν», «τάρβει», «δεινόν», «πυκνά», «ἀνίη» προκειμένου να προσδώσει έμφαση ότι το μέλλον το οποίο είχε προβλέψει και το οποίο της προκάλεσε τόσα βάσανα και αμφιβολία για τον εαυτό της φαίνεται ότι θα επαληθευτεί.

πολλά γὰρ Αἰσονίδαο πόθῳ μελεδήματ' ἔγειρεν
δειδυϊαν ταύρων κρατερὸν μένος, οἷσιν ἔμελλεν
φθίσθαι ἀεικελίη μοίρη κατὰ νειὸν Ἄρηος.
πυκνά δέ οἱ κραδίη στηθέων ἔντοσθεν ἔθυιεν,
ἡελίου ὥς τίς τε δόμοις ἐνιπάλλεται αἴγλη
ὔδατος ἔξανιοῦσα, τὸ δὴ νέον ἠὲ λέβητι
ἠὲ που ἐν γαυλῷ κέχυται· ἠ δ' ἔνθα καὶ ἔνθα
ὠκεῖη στροφάλιγγι τινάσσεται αἰσσουσα·
ὥς δὲ καὶ ἐν στήθεσσι κέαρ ἐλελίζετο κούρης.
δάκρυ δ' ἀπ' ὀφθαλμῶν ἑλέω ῥέεν· ἔνδοθι δ' αἰεὶ
τεῖρ' ὀδύνη σμύχουσα διὰ χροός, ἀμφί τ' ἀραιὰς
ἵνας καὶ κεφαλῆς ὑπὸ νείατον ἰνίον ἄχρις,
ἔνθ' ἀλεγεινότατον δύνει ἄχος, ὅππότε' ἀνίας
ἀκάματοι πραπίδεςσιν ἐνισκίμψωσιν Ἔρωτες. (3.751-65)

⁶⁵ Hunter R. (2001), 120-51.

Η περιγραφή – φιλάει το κρεβάτι, τις πόρτες, χτυπάει τους τοίχους- λειτουργεί ως τραγικός τόπος αναχώρησης, ωστόσο, συνήθως για παντρεμένες γυναίκες, όχι για παρθένες. Η Άλκηστη καθώς εγκαταλείπει το δωμάτιό της (Ευρ. *Αлк.*175-95) είναι μια ενδεικτική περίπτωση του είδους καθώς φεύγοντας από το δωμάτιο της για να οδηγηθεί κατόπιν στο θάνατο, εν είδει αποχαιρετισμού, κλαίει, φιλάει το κρεβάτι και γυρίζει τα δωμάτια του σπιτιού για να εντυπώσει τις τελευταίες στιγμές μέσα στον οίκο που παντρεύτηκε και γέννησε τα παιδιά της. Επενδύει ο Απολλώνιος κατ'αναλογία με την Άλκηστη, επομένως, την αναχώρηση της Μήδειας με τραγικό υπόβαθρο.

Η παραπάνω περιγραφή, επομένως, λειτουργεί ως ένας καταπληκτικός αποχαιρετισμός στην παιδική ηλικία. Η πρώτη εντύπωση που δίνεται είναι ότι το γεγονός και η περιγραφή του μπορεί να είναι μεν σοβαρά αποτυπωμένα από τον Απολλώνιο αλλά νομοτελειακά λόγω της φύσης του επικού έργου ο αναγνώστης προσκαλείται ή καθοδηγείται να το τοποθετήσει σε υποδεέστερη θέση σε σχέση με τον αποχαιρετισμό του Ιάσονα κατά τον έκπλου για την Αργοναυτική εκστρατεία. Το έπος είναι ένα ανδροκρατούμενο είδος. Η αλήθεια, όμως, είναι διαφορετική, η προσωπικότητα της Μήδειας είναι έντονη και επομένως καλούμαστε τεχνηέντως εν τέλει από τον Απολλώνιο να την καταστήσουμε ισότιμη στην περιπέτεια.⁶⁶

Το δωμάτιο της Μήδειας, τέλος, έχει ένα πρότερο στην επική ιστορία πρότυπο με το οποίο εξομοιώνεται και αυτό είναι το δωμάτιο της Αφροδίτης, το οποίο μοιράζεται με το σύζυγό της, τον Ήφαιστο, τόπο που η Ήρα και η Αθηνά την επισκέπτονται και της ζητούν να ενεργοποιήσει τη βοήθεια του Έρωτα. Αυτά τα δύο δωμάτια με τη διαδραστική σχέση τους, συνδέουν την θεϊκή παρέμβαση με την επιρροή στον ανθρώπινο παράγοντα. Το δωμάτιο της Μήδειας είναι το μέρος που θα τη βρει κεντρισμένη από το θεό Έρωτα με δολοπλοκία της Ήρας. Στο δωμάτιο αυτό, επίσης, θα πάρει την απόφασή της να ακολουθήσει τον Ιάσονα κινητοποιώντας περισσότερο την ανθρώπινη μοίρα της. Τα δωμάτια, επίσης, δημιουργούν μια αντίθεση ανάμεσα στο μέρος της συζυγικής οικειότητας και της ώριμης γυναικείας σεξουαλικότητας (δωμάτιο Αφροδίτης) και στο μέρος που θα λειτουργήσει ως καταφύγιο της παρθενίας της Μήδειας. Πρόκειται για μια ενδιαφέρουσα ειρωνεία καθώς το

⁶⁶ Beye C. (1982), 158.

πραγματικό γαμήλιο δωμάτιο της Μήδειας δε θα είναι ένας θάλαμος αλλά μια σπηλιά στη Σχερία.⁶⁷

B4. Η επιθαλάμια λειτουργία του φεγγαριού

Υπάρχουν δύο αποσπάσματα στα οποία ο ποιητής εισαγάγει ένα ολόγιομο φεγγάρι προκειμένου να τονίσει μια συγκεκριμένη πτυχή της σκηνής στην αφήγησή του. Στην πρώτη περίπτωση στη σκηνή που λαμβάνει χώρα στη χώρα των Μυσών, με πρωταγωνιστή τον Ύλα (1.1228-33) αλλά και στη δεύτερη περίπτωση στη σκηνή με τη Μήδεια πρωταγωνίστρια να αναμένει το γάμο της, χαμένη μέσα στους συλλογισμούς της (4.166-71).

ἡ δὲ νέον κρήνης ἀνεδύετο καλλινάοιο
νύμφη ἐφυδατίη· τὸν δὲ σχεδὸν εἰσενόησεν
κάλλει καὶ γλυκερῆσιν ἐρευθόμενον χαρίτεσσιν.
πρὸς γάρ οἱ διχόμενις ἀπ' αἰθέρος ἀγάζουσα
βάλλε σεληναίη. τὴν δὲ φρένας ἐπτοίησεν
Κύπρις, ἀμηχανίη δὲ μόλις συναγείρατο θυμόν. (1.1228-33)

Το γεμάτο φεγγάρι προσφέρει μια ερωτική-γαμήλια συνεκδοχή. Το κείμενο που έχουμε από τον Πίνδαρο το κάνει ξεκάθαρο, επειδή η Θέμις θεωρεί ότι η πανσέληνος είναι η καλύτερη περίπτωση για τον επικείμενο γάμο του Πηλέα και της Θέτιδας :

ἐν διχομηνίδεσσιν δὲ ἐσπέραις ἐρατόν
λύοι κεν χαλινὸν ὑφ' ἥρωϊ παρθενίας. (Ισθμ.8.44-5)

Ένας αρχαίος κριτικός παίρνοντας τις λέξεις «ἐν διχομηνίδεσσιν δὲ ἐσπέραις» ως λήμμα εξηγεί «τουτέστιν ἐν ταῖς τῆς πανσελήνου νυξί. κατὰ ταύτας γὰρ ἐποίουν τους γάμους» (Scholia vetera in Pindari carmina, ed. A. B. Drachmann, Teubner (Leipzig, 1927), iii.275. Ο Erasmus Schmid στην έκδοσή του Πινδάρου το 1616 παρατήρησε ότι στις μέρες του η ίδια παράδοση διατηρείτο).

⁶⁷ Thallmann W. (2011), 139.

Η δεύτερη περίπτωση βρίσκεται στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη. Εκεί η Κλυταιμνήστρα θέλει να μάθει πότε ο Αχιλλέας θα παντρευτεί την Ιφιγένεια

ΚΛ. ἀλλ' εὐτυχοίτην. τίτι δ' ἐν ἡμέρῳ γαμεῖ;

ΑΓΑ. ὅταν σελήνης εὐτυχῆς ἔλθῃ κύκλος.

Το τρίτο παράδειγμα είναι από μεταγενέστερη περίοδο. Ο αφηγητής Δίων ο Χρυσόστομος στον *Ευβοϊκό* περιγράφει τις θαυμαστές αρχές μιας οικογένειας μακριά από το τρελό πλήθος. Ο πατέρας του λέει ότι η κόρη του είναι παντρεμένη με ένα φτωχό αλλά κόσμιο κυνηγό : ποιήσομεν τους γάμους ἡμέραν ἀγαθὴν ἐπιλεξάμενοι. κἀγώ, Πῶς, ἔφην, κρίνετε τὴν ἀγαθὴν ἡμέραν ; καὶ ὅς, Ὅταν μὴ μικρόν ἤ το σελήνιον (7.70).

Μια αυθεντία διαφωνεί, ο Ησίοδος. Τουλάχιστον αυτό είναι που κατανοεί κάποιος διαβάζοντας το *Ἔργα καὶ Ἡμέραι* 782-4 που εκεί αναφέρει ότι η 16^η μέρα του μήνα είναι ακατάλληλη για φύτεμα και για το γάμο.

ἔκτη δ' ἡ μέσση μάλ' ἀσύμφορός ἐστι φυτοῖσιν,
ἀνδρογόνος δ' ἀγαθὴ· κούρη δ' οὐ σύμφορός ἐστιν
οὔτε γενέσθαι πρῶτ' οὔτ' ἄρ γάμου ἀντιβολῆσαι.

Αλλά με μια καλύτερη θεώρηση, δεν υπάρχει κάποια μεγάλη αντίθεση με αυτά που εκφράστηκαν από τους υπόλοιπους για την πανσέληνο. Ο West παρατηρεί στο σχολιασμό του στο *Ἔργα καὶ Ἡμέραι* : «Είναι αξιοσημείωτο ότι οι καλές μέρες κυρίως συγκεντρώνονται στο πρώτο μισό του μήνα όσο το γέμισμα του φεγγαριού αυξάνεται. Η 9^η είναι καλή για φύτεμα, η 16^η (ἀδειασμα του φεγγαριού) είναι κακή».

Αυτό επεξηγεί γιατί η 16^η του μηνός, η μέρα μετά το γέμισμα του φεγγαριού είναι ακατάλληλη για το γάμο. Η αρχή που υπογραμμίζεται και δείχνει να αποτελεί τη ρίζα αυτών των παρατηρήσεων και των δύο και του Ησιόδου και των άλλων μαρτυριών είναι η αλληλεπίδραση μεταξύ του παραδείσου και της γης. Ο Πλούταρχος στο σχολιασμό του για τα *Ἔργα καὶ Ἡμέραι* του Ησιόδου το αναφέρει: διό καὶ Ἀθηναῖοι τὰ πρὸς σύνοδον ἡμέρας ἐξελέγοντο πρὸς γάμους, καὶ τα Θεογάμια ἐτέλουν τότε, φυσικῶς εἶναι πρῶτον οἰόμενοι γάμον τῆς σελήνης οὔσης πρὸς ἥλιον σύνοδον (Plutarch, fr. 105 Loeb ed. tome xv, p. 216 = I Erga 782). Φαίνεται ότι ήταν θέμα

επιλογής, αν κάποιος προτιμούσε την αρχή της επαφής μεταξύ του ήλιου και της σελήνης ή το πλήρες γέμισμα της σελήνης ως την ιδανική μέρα για ένα γάμο. Είναι επίσης βέβαιο ότι οι γυναίκες πιθανότατα επειδή ένιωθαν στο σώμα τους ένα ρυθμό που τις συνέδεε με το φεγγάρι καθώς υπήρχε η συνήθεια να απευθύνονται στο φεγγάρι, όταν ήθελαν να εφαρμόσουν μαγικά μέσα για να ενισχύσουν τις ερωτικές τους επιθυμίες. Ένα αρχαίο σχόλιο στο 2.10 του Θεόκριτου αναφέρεται στον Πίνδαρο που είχε πει σε ένα παρθένιο (fr.104) ότι οι άνδρες απευθύνουν τις προσευχές τους στον ήλιο και οι γυναίκες στο φεγγάρι.

Στο 4^ο βιβλίο η πανσέληνος δεν είναι μέρος της αφήγησης από μόνη της αλλά μέρος μιας παρομοίωσης παρόλο που ο αφηγητής είχε παρατηρήσει νωρίτερα ότι το φεγγάρι έλαμπε (4.55 κ.ε).

λειπεν δὲ πολύσκιον ἄλσος Ἄρηος.
ὡς δὲ σεληναίην διχομήνιδα παρθένος αἴγλην
ὑπόθεν ἐξανέχουσαν ὑπωροφίου θαλάμοιο
λεπταλέω ἐανῶ ὑποῖσχεται· ἐν δε οἱ ἦτορ
χαίρει δερκομένης καλὸν σέλας· ὥς τότε Ἴησων
γηθόσυνος μέγα κῶας ἐαῖς ἐναείρατο χερσίν·(4.166-71)

Η υπόθεση είναι ότι οι αναγνώστες του Απολλωνίου ήταν εξοικειωμένοι με τις γαμήλιες συνυποδηλώσεις που συνοδεύουν την πανσέληνο και αντιλαμβάνονται την πρόταση του ποιητή, ότι η κοπέλα αναμένει εναγωνίως την επόμενη μέρα της πανσελήνου, κατά την οποία θα είναι νύφη. Πρόκειται να φορέσει το καλό της φόρεμα ως νυφικό και η χειρονομία της να πιάσει το φεγγάρι, δείχνει την προσμονή της για αυτή την ευτυχισμένη στιγμή. Γι' αυτό είναι γεμάτη με στιγμιαία χαρά «ἐν δὲ οἱ ἦτορ χαίρει». Σύμφωνα με όλα τα παραπάνω γίνεται κατανοητό ότι η παρομοίωση με το να περιγράφει τις ευτυχισμένες στιγμές ενός κοριτσιού που αναμένει εναγωνίως το γάμο της, πρέπει να έχει αντίκτυπο στο κέντρισμα της προσοχής του αναγνώστη προκειμένου να τον κινητοποιήσει ώστε να δοθεί έμφαση στη χαρά που διαπερνά τη Μήδεια τώρα που περπατάει στο πλευρό του Ιάσονα, καθώς θα γίνει σύζυγός της.

Υπάρχει επίσης και μια ενδιαφέρουσα ομοιότητα μεταξύ της παρομοίωσης του Απολλωνίου και μιας γνωστής ομηρικής στην Οδύσσεια 23.231-9. Και στα δύο αποσπάσματα φτάνουμε σε μια κλιμάκωση της αφήγησης, μια κλιμάκωση με ισχυρές ερωτικές πτυχές. Στην *Οδύσσεια* κορυφώνεται με την επανένωση του Οδυσσέα με την

Πηνελόπη μετά την επιστροφή του, ενώ στα *Αργοναυτικά* με την κατοχή από τον Ιάσονα του Χρυσόμαλλου Δέρατος με τη βοήθεια της πριγκίπισσας, που είχε υποσχεθεί να παντρευτεί. Και στα δύο έπη οι ποιητές οδηγούν στη χαλάρωση έπειτα από μια στιγμή κλιμάκωσης με τη χρήση μιας παρομοίωσης, που επιτρέπει στο κοινό να αντιληφτεί τα συναισθήματα των δύο πρωταγωνιστών. Στην Οδύσσεια το κοινό αρχικά προσκαλείται να οδηγηθεί στην χαλάρωση με την παρομοίωση για την αναγνώριση του Οδυσσέα. Το θεματικό υλικό της παρομοίωσης (ναυάγιο, οι επιζήσαντες που κολυμπούν να σωθούν προς την ακτή) είναι σαφώς μεστό από σχέσεις με τη βιογραφία του νοστούντος Οδυσσέα αλλά όταν η παρομοίωση τελειώνει, το κοινό ακούει με έκπληξη, ότι όλο αυτό ήταν σκόπιμο, για να σκιαγραφήσει τα συναισθήματα της Πηνελόπης «ὥς ἄρα τῆ ἀσπαστὸς ἔην πόσις εἰσοροώση».

Ὡς φάτο, τῷ δ' ἔτι μᾶλλον ὑφ' ἴμερον ὄρσε γόοιο·
κλαῖε δ' ἔχων ἄλοχον θυμαρέα, κεδνὰ ἰδυῖαν.
ὥς δ' ὄτ' ἂν ἀσπάσιος γῆ νηχομένοισι φανήη,
ᾧν τε Ποσειδάων εὐεργέα νῆ' ἐνὶ πόντῳ
ῥαίσι, ἐπειγομένην ἀνέμῳ καὶ κύματι πηγῶ·
παῦροι δ' ἐξέφυγον πολιῆς ἀλὸς ἠπειρόνδε
νηχόμενοι, πολλὴ δὲ περὶ χροῖ τέτροφεν ἄλμη,
ἀσπάσιοι δ' ἐπέβαν γαίης, κακότητα φυγόντες·
ὥς ἄρα τῆ ἀσπαστὸς ἔην πόσις εἰσοροώση,
δειρῆς δ' οὐ πῶ πάμπαν ἀφίετο πῆχε λευκῶ. (ψ 231-9)

Στην παρομοίωση του τετάρτου βιβλίου των Αργοναυτικών η Μήδεια είναι, αν όχι το μοναδικό υποκείμενο, το από κοινού υποκείμενο της προηγούμενης πρότασης (λειπεν στιχ.166) και όλης της προηγούμενης δράσης : που είναι η κατοχή του Χρυσόμαλλου Δέρατος. Επομένως, όταν η παρομοίωση ξεκινά με την περιγραφή του κοριτσιού ο αναγνώστης θα κατευθυνθεί να σκεφτεί τη Μήδεια από την αρχή. Η παρθένος – Μήδεια, που στέκεται με το πολύτιμο φόρεμά της στα χέρια, παίρνει ευχαρίστηση στην αντανάκλαση της πανσελήνου πάνω στη νυφική ενδυμασία της, και το γεγονός αυτό δείχνει να είναι πλήρως συγκρίσιμο με τα συναισθήματα της Μήδειας ενώ περπατά πίσω από τον Ιάσονα με τη φωτεινότητα του Χρυσόμαλλου Δέρατος να πέφτει πάνω της. Και το φεγγάρι αλλά και το Χρυσόμαλλο Δέρας είναι πηγές φωτός που κινητοποιούν συναισθηματικά τη Μήδεια καθώς τη φέρνουν πιο

κοντά στον επικείμενο γάμο της. Το ρόλο του φεγγαριού τον παίρνει στη δεύτερη περίπτωση το Χρυσόμαλλο Δέρασ. Δεν είναι αυτό, επομένως, μια προσδοκία για τη γαμήλια νύχτα της ; Αλλά, όταν το κείμενο συνεχίζει, ο ποιητής εφαρμόζει την παρομοίωση στον Ιάσονα: τη χαρά του και την αντανάκλαση του Χρυσόμαλλου Δέρατος στα μάγουλά του. Η επιθαλαμική ποιότητα του Χρυσόμαλλου Δέρατος εδώ απλά διατυπώνεται/ υποβάλλεται οπτικά, θα γίνει όμως μια τρανταχτή πραγματικότητα όταν ο Ιάσοντας και η Μήδεια θα περάσουν τη γαμήλια νύχτα τους πάνω σε αυτό.

τοῖο δ' ὕπερθεν

χρύσειον αἰγλήεν κῶας βάλλον, ὄφρα πέλοιτο

τιμήεις τε γάμος καὶ ἀοίδιμος. (4.1141-3).

Ο Απολλώνιος μιμήθηκε την τεχνική του Ομήρου, με την αλλαγή στην κατεύθυνση των δευτέρων μελών των παρομοιώσεων. Ο Όμηρος, κατά τη διάρκεια της παρομοίωσης μεταφέρει το κέντρο βάρους από τον άντρα στη γυναίκα, ενώ ο Απολλώνιος το αντίθετο. Και στις δύο περιπτώσεις οι ποιητές πετυχαίνουν να μας δώσουν μια εικόνα των συναισθημάτων του άντρα και της γυναίκας με αφηγηματική οικονομία, σε μία και την ίδια παρομοίωση.⁶⁸

B5. Η ώρα του γάμου

Στο παλάτι του Αλκίνοου η συζυγική συζήτηση μεταξύ Αρήτης και Αλκίνοου (4.1068-1109), που η γαμήλια ευτυχία τους λειτουργεί αντιστικτικά με την κατάσταση της Μήδειας, επιτείνει την αγωνία. Η Αρήτη υπερασπίζεται την άποψη να σώσει ο σύζυγός της τη Μήδεια από τους Κόλχους. Αλλά η απαίτησή της να μην καταστήσει επίορκο τον Ιάσονα στους όρκους που έχει πάρει προκειμένου να παντρευτεί τη Μήδεια, ειρωνικά μας υπενθυμίζει δύο πράγματα, και την πιθανότητα ο Ιάσοντας να φανεί κατώτερος των περιστάσεων και να προδώσει τη «φιλία» τώρα, καθώς και την κακοπιστία ότι, σύμφωνα με την εκδοχή του Ευριπίδη, ο Ιάσοντας θα είναι ένοχος κάποια χρόνια αργότερα. Και η απόφαση του Αλκίνοου, που πάρθηκε ή αποκαλύφτηκε τώρα, να δώσει τη Μήδεια πίσω στον πατέρα της, αν εξακολουθεί και είναι παρθένος, καθιστά αναπόφευκτο το γεγονός ότι το επεισόδιο θα έχει δυστυχές

⁶⁸ Bremer J. (1987), 423-6.

τέλος. Και οι δύο, η Μήδεια αφενός στις παρακλήσεις της στην Αρήτη αλλά και η Αρήτη στις παρακλήσεις προς τον Αλκίνοο έχουν προσδώσει έμφαση στο ότι η παρθενία της είναι ανέπαφη «ἔτι μοι μήτηρ μένει, ὡς ἐνὶ πατρὸς δώμασιν, ἄχραντος καὶ ἀκήρατος», «εἰ δ' ἄγε μοι πολυκηδέα ρύεο Κόλχων παρθενικήν» (4.1024-5 και 1074). Ο Αλκίνοος προσδίδει έμφαση στην επίλυσή του ζητήματος αν θα σώσει τη Μήδεια ή όχι, με μια οπτική που όλη η ανθρωπότητα θα θεωρούσε ως την καλύτερη. Με λίγα λόγια, διαλέγει την πιο δίκαιη λύση για το ζευγάρι, όπως θα συμφωνούσαν όλοι με την κοινή λογική.⁶⁹ Ακόμη και η πιθανότητα ότι η Μήδεια θα παραδοθεί στους Κόλχους εκφράζεται σε γλώσσα που απηχεί λεξιλόγιο ενός διαστρεβλωμένου γάμου «Μήδειαν δ' ἔξαιτον ἐοῦ ἐς πατρὸς ἄγεσθαι ἴεντ' ἀπροφάτως» (4.1004-5), «σὺ δ' ἴλαθι, μηδέ με Κόλχοις ἐκδώης ᾧ πατρὶ κομιζέμεν» (4.1015). Το ἔξαιτον (1004) προέρχεται από το ρήμα ἔξαιτῶ, ένα ρήμα που μπορεί να σημαίνει «ζητώ σε γάμο από» (πρβ. Σοφ. *Τραχ.* 10), έτσι προετοιμάζει για τη λύση, που ο Αλκίνοος προτείνει. Η απαίτηση των Κόλχων επιδιώκει να επιβάλει ένα ανεπιθύμητο «γάμο» με το θάνατο για τη Μήδεια αλλά κατά παράδοξο τρόπο επισπεύδει τον πραγματικό γάμο. Η απαίτηση, δηλαδή, των Κόλχων να οδηγήσουν τη Μήδεια στον πατέρα της χρησιμοποιώντας το ρήμα ἔξαιτῶ παραπέμπει στο θάνατο της ίδιας από τον πατέρα της λόγω της προδοσίας αλλά τελικά αυτή η απαίτησή τους απομακρύνει το συγκεκριμένο σενάριο και οδηγεί τον Αλκίνοο στην απόφαση να βοηθήσει το ζευγάρι να παντρευτούν.⁷⁰

Ο γάμος του Ιάσονα και της Μήδειας διακρίνεται σε δύο μέρη, στο πρώτο γίνονται αυτόπτες μάρτυρες μόνο οι Αργοναύτες και οι τοπικές Νύμφες (4.1143-52) και το δεύτερο είναι περισσότερο μια δημόσια περίπτωση (4.1202-5). Ο γάμος από μόνος του αναμειγνύει οικείες γαμήλιες τελετουργίες με την ποιητική φαντασία και πιθανόν χρωστάει πολλά στην ποιητική περίπτωση του γάμου του Πηλέα με τη Θέτιδα στη σπηλιά του Χείρωνα στο Πήλιο. Το πιο φημισμένο από εκείνο το γάμο ήταν το αποτέλεσμα, κυρίως η γέννηση του Αχιλλέα και η αντίστιξη ανάμεσα στο ένδοξο παιδί της Θέτιδας και της μοίρας των παιδιών της Μήδειας, είναι καυστικά ειρωνική. Ακόμη και οι διονυσιακές συσχετίσεις της σπηλιάς στη Δρεπάνη προμηνύουν τη θλίψη που βρίσκεται μπροστά, δεδομένου ότι γνωρίζουμε τη μοίρα της Αριάδνης και της Υψιπύλης, της εγγονής του θεού.⁷¹ Επιπλέον, ο γάμος της Μήδειας και του

⁶⁹ Byre C. (2002), 142.

⁷⁰ Hunter R. (1996), 69-70.

⁷¹ Hunter R. (1996), 73-4.

Ιάσωνα περιέχει απόηχους με αυτού του Πηλέα και της Θέτιδας καθώς και οι δύο λαμβάνουν χώρα σε σπηλιά και οι δύο έχουν Νύμφες, υπάρχει μουσική, από τον Ορφέα για το πρώτο ζευγάρι και τον Απόλλωνα για το δεύτερο και την Ήρα να έχει βασικό ρόλο και στα δύο γεγονότα. Ο παραλληλισμός επίσης υποδηλώνει ότι θα είναι σίγουρα άλλη μία περίπτωση αποτυχημένου γάμου.⁷²

Έξω από τη σπηλιά στη Δρεπάνη στην οποία ο Ιάσωνας και η Μήδεια ολοκληρώνουν το γάμο τους, οι Αργοναύτες ξανά είναι στεφανωμένοι με φυλλώματα και ξανά συνοδευμένοι με τη λύρα του Ορφέα και τραγουδούν ένα επιθαλάμιο (στιχ.1155-60).⁷³

οί δ' ἐνὶ χερσὶν

δούρατα νομήσαντες ἀρήια, μὴ πρὶν ἐς ἀλκὴν

δυσμενέων ἀίδηλος ἐπιβρίσειεν ὄμιλος,

κράατα δ' εὐφύλλοις ἐστεμμένοι ἀκρεμόνεσσιν,

ἐμμελέως, Ὀρφήος ὑπαὶ λίγα φορμίζοντος

νυμφιδίαις ὑμέναιον ἐπὶ προμολῆσιν ἄειδον.

Οι προετοιμασίες για τον εσπευσμένο αυτοσχέδιο γάμο περιλαμβάνουν την εθιμοτυπική μουσική του Ορφέα, λουλούδια, Νύμφες που παρευρίσκονται και προετοιμάζουν το ευδιαστό μπουκέτο της νύφης.⁷⁴ Το τραγούδι που ψάλλεται αποκαλείται υμέναιος παρόλο που αυθεντικά ο υμέναιος είναι τραγούδι που συνοδεύει τη νύφη καθοδόν προς το καινούριο της σπίτι. Ακόμη και την κλασική περίοδο ωστόσο η διάκριση δεν είναι πάντα εύκολα διακριτή.⁷⁵ Το τραγούδι του υμεναίου δε συμπεριλαμβάνεται απλώς για να προσδώσει χρώμα και λεπτομέρεια. Στην πρώτη σκηνή (στιχ.1153-60) το τραγούδι του Υμεναίου για τους Αργοναύτες υποδεικνύει το τελετουργικό του γάμου, καθώς το τραγούδι επρόκειτο να εκτελεστεί κατά την είσοδο του ζευγαριού στο νυφικό δωμάτιο «νυμφιδίαις ὑμέναιον ἐπὶ προμολῆσιν ἄειδον». Ο Απολλώνιος συνδυάζει την όψη και τον ήχο της λύρας στην περιγραφή των Αργοναυτών που τραγουδούν με τα όπλα στα χέρια, στοιχείο αγωνίας και αβεβαιότητας και για τους αναγνώστες και τους χαρακτήρες.⁷⁶ Η χαρά που το βουκολικό σκηνικό θα ενέπνεε, λείπει. Αντί γι' αυτό οι Αργοναύτες κουβαλούν τα

⁷² Noussia-Fantuzzi M. (2017), 260.

⁷³ Hunter R. (1996), 144-5.

⁷⁴ Hunter R. (1987), 129-39.

⁷⁵ Hunter R. (1996), 144-5.

⁷⁶ Noussia-Fantuzzi M. (2017), 257.

δόρατά τους ως προσκεκλημένοι.⁷⁷ Οι Αργοναύτες ως οπλισμένοι φρουροί και οι Νύμφες της νήσου Δρεπάνη, αναλαμβάνουν το ρόλο τους ως πλήρως συμμετέχοντες στο γάμο.⁷⁸ Οι Αργοναύτες φορούν γιρλάντες και τραγουδούν υπό τη συνοδεία της λύρας (στιχ.1158), όπως έκαναν όταν πολεμούσαν τον Βεβρύκη (2.159). Αλλά δεν έχουμε μια απλή αντίθεση ανάμεσα στον έρωτα και τον πόλεμο. Οι Αργοναύτες χειρίζονται «τα δόρατα του πολέμου» (στιχ.1156) για να περιφρουρήσουν ενδεχόμενη επίθεση από τους Κόλχους. Κοιτούμε πίσω στο κείμενο που τα κραδαίνουν, για να εξασφαλίσει η Μήδεια ότι θα παλεψουν γι' αυτή (στιχ.1055). Ο ποιητής δεν συνδυάζει αντιθετικά θέματα απλώς με διαφορετικό τρόπο : στο τέλος του κειμένου, ενισχύει την αίσθηση κινδύνου για να διαστρέψει απότομα την αίσθηση του ευτυχισμένου τέλους. Ο Απολλώνιος δημιουργεί ένα ατελές αποτέλεσμα με το να το διαχωρίζει από το επιθυμητό αποτέλεσμα του ποιήματος : ο Ιάσοντας και η Μήδεια σκόπευαν να παντρευτούν κατά το νόστο του Ιάσωνα (στιχ.1164). Η παρουσία των ανδρών – πολεμιστών θέλει να προσδώσει έμφαση στον επικό χαρακτήρα του ποιήματος. Μέσα από την παρεμβολή του επεισοδίου του γάμου αποξεχνιόμαστε ως αναγνώστες και ο Απολλώνιος σκόπιμα υπενθυμίζει τη φύση του ποιήματός του, όπως, επίσης, και το γεγονός ότι τίποτα δε γίνεται αβίαστα σε αυτό το γάμο. Ο γάμος είναι προϊόν ανωτέρας βίας και όχι κάτι αμιγώς χαρμόσυνο, όπως θα ταίριαζε στην περίπτωση. Ο Απολλώνιος δείχνει να προοιωνίζεται τα στρεβλωμένα μελλοντικά αποτελέσματα του γάμου χρησιμοποιώντας αυτή την τεχνική της διαστροφής του ευτυχισμένου τέλους για το ζευγάρι.⁷⁹ Η επιλεκτική επικύρωση δεν εξασφαλίζει ότι ο γάμος θα είναι επιτυχημένος. Όπως οι σχολιαστές έχουν επισημάνει, η ενεργητική σημασία του ρήματος «ἔμιξαν» υποδεικνύει τις Νύμφες, τις βοηθούς της Ήρας, που προκάλεσαν την ακούσια εκπλήρωση μεταξύ Ιάσωνα και Μήδειας.⁸⁰

Η περιγραφή του γάμου από τον Απολλώνιο περιέχει υπέροχα και πολυάριθμα στοιχεία, όπως οι Νύμφες να φέρουν λουλούδια στα λευκά στήθια τους (στιχ.1144), ο εξεζητημένος μύθος (η σπηλιά που κατοικούσε ο Μάκρις και η οποία συνδέεται μάλιστα με βρεφοκτονία από τη στιγμή που εδώ είναι που ο Μάκρις εξάγνισε τον Ηρακλή για το φόνο των παιδιών του) και η αιτιολογία (αιτιολόγηση του ονόματος της σπηλιάς της Μήδειας) περιπλέκονται στον τόνο (στιχ.1131,1153), ενώ συστατικά

⁷⁷ Hunter R. (1987), 129-39.

⁷⁸ Noussia-Fantuzzi M. (2017), 258.

⁷⁹ Hutchinson G. (1988), 133-4.

⁸⁰ Noussia-Fantuzzi M. (2017), 258.

της ιστορίας ευφυώς ανασυντάσσονται. Η επίκληση σε αισθησιακά χρώματα (στιχ.1144), επιπλέον, ανυψώνει τη λυρική ατμόσφαιρα. Η Σαπφώ fr.122 «ἄνθε ἀμέργοισαν παῖδ' ἄγαν ἀπάλαν» δεν είναι αναγκαία ένα πρότυπο εδώ αλλά η Σαπφώ ήταν η ποιήτρια των γαμήλιων τραγουδιών.⁸¹

Σύμφωνα με τα παραπάνω μπορούμε να συναγάγουμε ότι πρόκειται για ένα εσπευσμένο και κρυφό γάμο του Ιάσονα και της Μήδειας και αυτό γίνεται αντιληπτό μεμιάς από το γεγονός ότι δεν υπάρχει νυφικό, τουλάχιστον κανένα δεν αναφέρθηκε, καμία νυφική προετοιμασία δεν λαμβάνει χώρα ίσως λόγω της έλλειψης πατρικού οίκου στον οποίο θα γινόταν ο γάμος και καθόλου συγγενείς ούτε από το ένα ούτε από το άλλο μέρος, για λόγους που πρέπει να είχαν αποθαρρύνει το ζευγάρι να τους σκεφτούν. Και πάνω απ' όλα δεν υπήρχαν πυρσοί, εκτός αν η υπερκόσμια λάμψη του Χρυσόμαλλου Δέρατος υποτίθεται τους αντικαθιστούσε.⁸² Η λάμψη του Χρυσόμαλλου Δέρατος ήταν κεντρική στη σκηνή απόκτησής του 4.172-3, 178, 185. Εκείνη η σκηνή ανακαλείται καθώς η Μήδεια και ο Ιάσοντας τελικά ολοκληρώνουν την ένωσή τους πάνω σε αυτό.⁸³ Ο φρικαλέος συμβολισμός του Χρυσόμαλλου Δέρατος, ως το νυφικό κρεβάτι, που είναι ελάχιστα στολισμένο προσδίδει έμφαση στη σκηνή.⁸⁴ Με την ανάδειξη του «γαμήλιου κρεβατιού», συνεχίζει η ερωτική ατμόσφαιρα καθώς η αιδώς είναι ακριβώς αυτό που θα συγκρατήσει τις νεαρές κοπέλες όταν θα νιώσουν τον πόθο. Η εκπληκτική δύναμη του Χρυσόμαλλου Δέρατος κάνει και τους δύο να θέλουν αλλά και να μη θέλουν να το αγγίξουν.⁸⁵ Όπως ο Goldhill παρατηρεί «Τι τέλος είναι αυτό;» Ένα τέλος όχι μόνο συνδεδεμένο με φόνο αλλά συγκεκριμένα με βρεφοκτονία από τη στιγμή που εδώ είναι που ο Μάκρις εξάγνισε τον Ηρακλή για το φόνο των παιδιών του και καθώς η ερωτική πράξη θα λάβει χώρα εδώ και θα προκαλέσει τη γέννηση παιδιού το οποίο θα είναι καταδικασμένο να πεθάνει στην Κόρινθο από τα χέρια της μητέρας του.⁸⁶

Η Μήδεια δεν είναι προτεραιότητα για τους Αργοναύτες και ο μόνος λόγος που επιβιβάζεται στην Αργώ είναι γιατί η ίδια αρνείται να επιστρέψει στον πατέρα της. Η αγάπη της Μήδειας για τον Ιάσονα και η αγάπη εκείνου για την πριγκίπισσα εμφανίζονται να περιβάλλονται από άγχος και αμφιβολία. Ο γάμος είναι ξεκάθαρα

⁸¹ Hunter (2015), 237.

⁸² Green P. (1997), 337.

⁸³ Hunter (2015), 237.

⁸⁴ Green P. (1997), 337.

⁸⁵ Hunter (2015), 238.

⁸⁶ Green P. (1997), 337.

είτε ένας «νόστος» είτε ένα «τέλος» για το ζευγάρι είτε η Μήδεια είναι ένα «τέλος» με την έννοια του σκοπού του ποιήματος (4.1161-3). Η εκπλήρωση της ερωτικής επιθυμίας δεν είναι δυνατό να λειτουργήσει ως ένα λογικό επακόλουθο στο συγκεκριμένο κείμενο, όπως γίνεται στην Οδύσσεια και αυτό γιατί δεν είναι κομμάτι ενός νόστου (η άφιξη στη Δρεπάνη σκοπίμως παρουσιάζεται εν είδει ψευδο-νόστου όταν οι Φαίακες δείχνουν να καλωσορίζουν τους Αργοναύτες σα να γυρνούν τα ίδια τους τα παιδιά στην πατρίδα).

Οι φόβοι μας ότι ο Ιάσοντας και η Μήδεια είναι αποξενωμένοι μεταξύ τους δεν κατευνάζονται μέχρι την αφήγηση του ίδιου του γάμου. Με μια σπάνια «εσωτερική οπτική» του ζευγαριού σε αυτό το επεισόδιο τελικά δίνεται ευθέως η εξήγηση για τα κίνητρα του Ιάσωνα και τη συμπεριφορά της Μήδειας. Ο ποιητής σημειώνει (4.1161-4) ότι αυτή η γαμήλια τελετή στη Δρεπάνη δεν είναι ούτε δική τους επιθυμία και ότι αφήνονται να κάνουν έρωτα από αναγκαιότητα (4.1164). Και προσθέτει ένα εντελώς απαισιόδοξο απόφθεγμα με γενικευτικό χαρακτήρα: όλοι οι άνθρωποι είμαστε πολύπαθοι και δεν μπορούμε να βρούμε δίοδο προς το φως της χαράς.⁸⁷

ἀλλὰ γὰρ οὔποτε φῦλα δυηπαθέων ἀνθρώπων
τερπωλῆς ἐπέβημεν ὄλω ποδί· σὺν δέ τις αἰεὶ
πικρὴ παρμέμβλωκεν εὐφροσύνησιν ἀνίη. (4.1165-7)

Ο Zanker βλέπει το σχόλιο να αναφέρεται κυρίως στις φρικτές συνέπειες του ερωτικού πάθους και επιπλέον προοικονομεί το τελευταίο δυστυχές αποτέλεσμα του γάμου που αναπαριστά ο Ευριπίδης. Αλλά το γνωμικό είναι για τη ζωή γενικά όχι μόνο στο κομμάτι που διαδραματίζει ο έρωτας. Και δεν υπάρχει τίποτα να υποδείξουμε όπως πολλοί μελετητές φαίνεται να σκέφτονται ότι ο Ιάσοντας και η Μήδεια δείχνουν απρόθυμοι να παντρευτούν ο ένας τον άλλο ή ότι έχουν ανάμεικτα συναισθήματα για τον ίδιο το γάμο. Το σχόλιο συντακτικά και σημασιολογικά δένει στενά με το περικείμενό του, στη σκοπιμότητα του ποιητή να εξηγήσει την κατάσταση του μυαλού του ζευγαριού τη στιγμή αυτή της ιστορίας. Τα συναισθήματα χαράς τη στιγμή που κάνουν έρωτα ανακατεύονται με την απογοήτευσή τους για τη βεβιασμένη αντικανονικότητα του γάμου και με την πεποίθησή τους ότι δε βρίσκονται ακόμη στην πατρίδα και μπερδεμένοι πάνω απ'όλα, όπως ο ποιητής επισημαίνει στην αποστροφή του, με αγωνία για τη μελλοντική ετυμηγορία του

⁸⁷ Hutchinson G. (1988), 133-4.

Αλκίνοου και τις επιπτώσεις της (4.1168-9). Είναι οι περιστάσεις του γάμου που προξενούν τα ανάμεικτα συναισθήματά τους. Δε θέλουν να παντρευτούν λόγω της αντικανονικότητας και το γεγονός ότι «λαμβάνουν χαρά με το να κάνουν έρωτα» (4.1168)- φιλότης, με την υπαινικτικότητα της λέξης για τον έρωτα που συνδυάζεται με τη φιλία- κατά την ολοκλήρωση του γάμου τους σημαίνει ότι από αυτή τη σκοπιά της αφήγησης, η κειμενική υποστήριξη για την «Ευριπίδεια υπόθεση» αυστηρά εξαλείφεται. Δε φαίνεται πιθανό ότι ο Ιάσοντας είναι έτοιμος να προδώσει τη φιλία ούτε η Μήδεια ότι έχει χάσει το ερωτικό της πάθος για αυτόν και νιώθει μόνο αχαριστία.⁸⁸ Ο Απολλώνιος εκφράζει με μια εσωτερική οπτική τις σκέψεις των ηρώων του. Ο Ιάσοντας και η Μήδεια είχαν κατά νου κάτι διαφορετικό ως προς το γάμο τους. Ειδικότερα η Μήδεια ανέμενε ένα γάμο κανονικό με όλη τη μεγαλοπρέπεια που συνάδει με την τόσο σημαντική περίπτωση στη ζωή μιας κοπέλας σε ηλικία γάμου. Η πραγματικότητα τονίζεται, όμως, ότι είναι διαφορετική και δεν ανταποκρίνεται στις προσδοκίες του ζευγαριού. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κάποιος ότι δείχνουν απροθυμία να ενωθούν ερωτικά πάνω στο Χρυσόμαλλο Δέρασ ή να παντρευτούν βεβιασμένα. Όλα αυτά έχουν μια βάση που ενισχύεται με το απαισιόδοξο υφή απόφθεγμα που ακολουθεί. Όσο αποστασιοποιημένοι και καλοπροαίρετοι να είμαστε αποδεχόμενοι την άποψη του Zanker που διαχωρίζει το απόφθεγμα από τα τεκταινόμενα της ιστορίας και αποδέχεται ότι είναι ένα απλό σχόλιο του Απολλωνίου για τις δύσκολες στιγμές όλων των ανθρώπων, δεν μπορούμε να λησμονήσουμε την ωφελμιστική στάση που τηρεί ο Ιάσοντας απέναντι στη Μήδεια για να κερδίσει την αρωγή της στην απόκτηση του Χρυσόμαλλου Δέρατος αλλά ούτε την ωφελμιστική στάση εξίσου της Μήδειας που θεωρεί ότι θα πρέπει να υπάρχει ανταπόδοση στη βοήθειά της. Ο έρωτας ανάμεσα σε δύο άτομα δεοντολογικά πρέπει να είναι πηγαίος και να μην εξαναγκάζεται κάποιος να υποκύψει σε αυτόν από υποχρέωση. Το απαισιόδοξο γνωμικό, ίσως, μπορεί κάλλιστα να λειτουργεί ως ένα σχόλιο συνδεδεμένο με το κειμενικό υπόβαθρο αλλά και ένα απλό σχόλιο του Απολλωνίου.

Ο Ιάσοντας και η Μήδεια, επομένως, είναι και οι δύο απογοητευμένοι επειδή δεν τελούν ένα συνηθισμένο γάμο, όπως θα ήταν αν γινόταν στην Ιωλκό. Ήταν η αναγκαιότητα που τους έκανε να παντρευτούν αυτή τη στιγμή. Ο Απολλώνιος μας υπενθυμίζει (4.1164) το πόσο εκτεθειμένος σε κινδύνους είναι ο άνθρωπος κάποιες

⁸⁸ Byre C. (2002), 143-4.

στιγμές της ζωής του καθώς δεν μπορεί πάντα να ελέγξει αναπάντεχα γεγονότα. Σαν πράγματι ο γάμος να ήταν το αποκορύφωμα των γεγονότων του ποιήματος, ο Απολλώνιος εναποθέτει πάνω στη σκηνή την παρατήρηση ότι οι χαρές της ζωής είναι αναμειγμένες με πόνους (4.1165-7). Στο τέλος της Ιλιάδας ο Αχιλλέας εξέφραζε ακριβώς την ίδια αντίληψη όταν περιέγραφε τους πίθους του Δία. Αλλά εκεί φάνταζε τίποτα περισσότερο από μια θλιμμένη παρατήρηση «η ζωή είναι σαν ένα δοχείο με κεράσια, πρέπει να πάρεις το ξινό με το γλυκό». Και ο Απολλώνιος αφήνει το παντρεμένο ζευγάρι με την παρατήρηση από τη μία πλευρά ήταν χαμένοι μέσα σε μια γλυκιά αγάπη και από την άλλη πλευρά κυριευμένοι από φόβο (4.1168-9). Ο στίχος 4.1167 το κάνει σαφές «πικρή παρμέμβλωκεν έυφροσύνησιν άνιη» καθώς αναμειγνύει το πικρό «πικρή» με το γλυκό «έυφροσύνησιν», ένα δίπολο που χαρακτηρίζει τη ζωή των ανθρώπων.

Αναντίρρητα, επομένως, πρόκειται για μια αξιοσημείωτη μικρή γιορτή ενός γάμου που είναι επίσης «κάτι από μια εσπευσμένη και κρυφή σχέση» και ο Απολλώνιος διαφορετικά από τους περισσότερους αρχαίους συγγραφείς, θα επικεντρωθεί στους εορτασμούς που θα λάβουν χώρα την επομένη της νύχτας γάμου.⁸⁹ Την επόμενη μέρα κόσμος από την εξοχή προσέρχεται για να παρακολουθήσει τους εορτασμούς. Καθώς τα νέα του γάμου διαδίδονται, οι γυναίκες με τα γαμήλια δώρα αφήνουν τις υποχρεώσεις της πόλης και προκειμένου να δουν τους ήρωες. Τότε το εσωτερικό ακροατήριο της αφήγησης γίνεται το ίδιο το κοινό των χορικών παραστάσεων και τραγουδούν πλάι στις Νύμφες και τους Αργοναύτες (στιχ.1192-200).⁹⁰ Η αναφορά της πληθώρας των Ελλήνων ηρώων, η περιέργεια των γυναικών, η θρησκευτική επισιμότητα των χορικών με τις ταπεινές προσφορές τους, τα αφιερώματα που τίθενται από τις παρθένες των διακοσμητικών στολιδιών προς τιμή του προσώπου της νύφης μαζί με την επιλογή του Ορφέα ως γενικού παρατηρητή αλλά και του κεντρικού τραγουδιστή και με άλλες παρθένες, που πολύ φυσικά επιθυμούν να βρεθούν στην ίδια θέση με τη Μήδεια, αυτά τα συνδυασμένα στοιχεία συνιστούν ένα σκηνικό που ευθέως ευχαριστούν μέσα στην απλότητά τους προσαρμοσμένα στη φύση και εναρμονισμένα στην κατάσταση, για την οποία έχουν μαζευτεί να γιορτάσουν.⁹¹

⁸⁹ Noussia-Fantuzzi M. (2017), 258.

⁹⁰ Noussia-Fantuzzi M. (2017), 259.

⁹¹ Greene E. (1788), 179.

θάμβευν δ' εἰσορόωσαι ἀριπρεπέων ἠρώων
εἶδεα καὶ μορφάς, ἐν δέ σφισιν Οἰάγροιο
υἶον ὑπαὶ φόρμιγγος ἐυκρέκτου καὶ ἀοιδῆς
ταρφέα σιγαλόεντι πέδον κροτέοντα πεδίλω.
νύμφαι δ' ἄμμιγα πᾶσαι, ὅτε μνήσαιτο γάμοιο,
ἱμερόενθ' ὑμέναιον ἀνήπτουν· ἄλλοτε δ' αὖτε
οἴοθεν οἶαι ἄειδον ἐλισσόμεναι περὶ κύκλον,
Ἥρη, σεῖο ἔκητι· σὺ γὰρ καὶ ἐπὶ φρεσὶ θῆκας
Ἀρήτη, πυκινὸν φάσθαι ἔπος Ἀλκινόοιο.

Στους στίχους 1192-200 δύο διαφορετικά εἶδη παραστάσεων περιγράφονται. Στην πρώτη, οι Νύμφες τραγουδοῦν την επωδὸ «ὑμέναιον» στις κατάλληλες στιγμές του τραγουδιού των Αργοναυτῶν. Υπάρχει χορὸς ἀνδρῶν και γυναικῶν ἀλλὰ αὐτὸς των ἀνδρῶν καταλαμβάνει το κυριότερο μέρος.⁹² Στον Απολλώνιο δεν ακούμε τίποτα ως προς το περιεχόμενο του νυφιάτικου τραγουδιού των Αργοναυτῶν και της τελετουργικῆς επωδοῦ του Ὑμεναίου.⁹³

Στο ἄλλο οι ἴδιες οι Νύμφες τραγουδοῦν και χορεύουν προς τιμὴν της Ἥρας, την πιο σημαντικὴ ἀπὸ τις θεές που υπηρεγεῖ τους γάμους. Οι Νύμφες ἐδὼ παίρνουν το ρόλο των φιλενάδων της νύφης που διαδραματίζουν ἓνα σημαίνοντα ρόλο στους γάμους.⁹⁴ Οι Νύμφες τραγουδοῦν προς τιμὴν της Ἥρας, της θεᾶς του γάμου, και ἐπιπλέον δημιουργοῦν ἓνα κυκλικὸ χορὸ, τυπικὸ των νεαρῶν γυναικῶν.⁹⁵ Σημαντικὸς εἶναι ο ρόλος, ἐπίσης, και της Ἀρήτης ως νυμφεύτριας. Η χορικὴ εἰκόνα της γιορτῆς που ακολουθεῖ μετὰ ἀπὸ αὐτὸ τον κάθε ἄλλο παρά ρομαντικὸ γάμο, δείχνει με ὅλες αὐτές τις ἀνωμαλίες του, το πόσο δυστυχισμένη συνύπαρξη θα ἀποδειχτεῖ να εἶναι. Ο Απολλώνιος γράφει το «παρελθόν» του μέλλοντος το οποίο το ζευγάρι θα ἀντικρύσει με το να διατηρεῖται ἓνας τόνος προσήμανσης ἀκόμη και αὐτὴ τη στιγμή της προφανοῦς χαράς.⁹⁶

Ο Απολλώνιος προσβλέπει και στα μάτια και στα αὐτιά. Χαρακτηριστικὸς εἶναι ο στίχος 1995 «ταρφέα σιγαλόεντι πέδον κροτέοντα πεδίλω». Ο Livrea για το

⁹² Hunter R. (1996), 144-5.

⁹³ Noussia-Fantuzzi M. (2017), 258.

⁹⁴ Hunter (2015), 238.

⁹⁵ Hunter (2015), 244.

⁹⁶ Noussia-Fantuzzi M. (2017), 262.

στίχοι 1195 σημειώνει τις ονοματοποιητικές επιδράσεις που παράγονται από τη μετοχή του «κροτέω» σε συνδυασμό με το «σιγαλοέντι» και την παρήχηση του π. Αυτός ο συνδυασμός ήχων δίνει έμφαση στο γεγονός ότι η περιγραφή δεν είναι μόνο οπτική αλλά και ακουστική. Επίσης, ο Απολλώνιος αναμειγνύει μαζί ποικίλα λογοτεχνικά μοντέλα σε μια ομάδα ανθρώπων που τραγουδούν και χορεύουν ως εικόνα, προκειμένου να παρουσιάσει μια ομάδα που γιορτάζει, των ανθρώπινων Αργοναυτών, συνυφασμένο με την εορταστική ομάδα των θεϊκών Νυμφών. Ο *Livrea* αναδιαμορφώνει τη σκηνή ως εξής : Στο ένα μέρος είναι ο Ορφέας, περικυκλωμένος από τους Αργοναύτες, χορεύει και τραγουδά και οδηγεί το χορό των ανδρών, οι Νύμφες ανταποκρίνονται με το τραγούδι, τον υμέναιό τους με αμοιβαίο ανταγωνισμό. Στα διαλείμματα μεταξύ χορών και τραγουδιών , οι Νύμφες τραγουδούν μόνες τους σε ένα κυκλικό χορό, ευχαριστώντας την Ήρα τη θεά του γάμου.⁹⁷

Ο Adalgott Hubscher υποστήριξε ότι στη σκηνή του γάμου η σιγή που επικρατούσε μεταξύ του γαμήλιου ζεύγους (γιατί ο Απολλώνιος δεν παρέθεσε κανένα διάλογο) υπαινίσσεται αμοιβαία εχθρότητα. Αν ο Ιάσοντας και η Μήδεια αγαπούσαν ο ένας τον άλλο, ο Hubscher σκέφτηκε, ο ποιητής θα τους είχε παρουσιάσει να μιλούν για τα συναισθήματά τους αλλά ο Donald Norman Levin υποστήριξε σε ένα γράμμα με ημερομηνία 3 Ιουνίου 1967 ότι δε θα μπορούσαν απλά να είχαν μείνει αμίλητοι με συναίσθημα κατά τον ίδιο τρόπο που είχαν μείνει σιωπηλοί στην πρώτη τους συνάντηση ; (3.967-70). Αυτό που υποστηρίζει ο Levin είναι ότι δεν είναι η πρώτη φορά που ο Ιάσοντας και η Μήδεια παραμένουν αμίλητοι και δεν εκφράζουν τα συναισθήματά τους. Επομένως, το γεγονός ότι και στο γάμο τους δεν υπάρχει διάλογος προκειμένου να πιστοποιήσει τον έρωτά τους, δεν είναι αποδεικτικό της απουσίας συναισθημάτων και έρωτα μεταξύ τους.

τὼ δ' ἄνεφ' καὶ ἄναυδοι ἐφέστασαν ἀλλήλοισιν,
ἢ δρυσίν, ἢ μακρῆσιν ἐειδόμενοι ἐλάτησιν,
αἶ τε παρᾶσσον ἔκηλοι ἐν οὔρεσιν ἐρρίζωνται,
νηνεμίη· μετὰ δ' αὖτις ὑπὸ ῥιπῆς ἀνέμοιο

⁹⁷ Noussia-Fantuzzi M. (2017), 260.

Αλλά η άποψη του Hubscher βασίστηκε στο αδικαιολόγητο συμπέρασμα του Wilamowitz ότι στο γάμο της Μήδειας και του Ιάσονα «Και οι δύο δεν έχουν χαρά στις καρδιές τους». Έχει επισημανθεί, ωστόσο, ότι ο γάμος της Μήδειας περιγράφηκε από τον Απολλώνιο ως ένα ύψιστο γεγονός της επικής κλιμάκωσης των γεγονότων που έλαβαν χώρα μεταξύ του Ιάσονα και της Μήδειας. Με το να διατεινόμαστε ότι οι πρωταγωνιστές είχαν αποξενωθεί κατά τη διάρκεια του γάμου τους ο Wilamowitz και οι ακόλουθοί του υπονοούν ότι υπήρξε ένα τραγικό τέλος. Αλλά παρόλη τη θεωρητική αυτή αποξένωση που έθελξε τους μελετητές που το βρήκαν ως έξυπνη λογοτεχνική προσήμανση για το τέλος που είναι γνωστό από άλλους συγγραφείς, η υπόθεση αποξένωσης έρχεται σε αντίθεση με τα λόγια του ίδιου του Απολλωνίου στον επίλογο της γαμήλιας σκηνης. Εκεί είπε ότι ακόμη κι αν η χαρά του γάμου τους απειλείται με το φόβο που προξενούν οι Κόλχοι, παρόλ'αυτά ο Ιάσονας και η Μήδεια ενώθηκαν με γλυκιά αγάπη «τῶ καὶ τοὺς γλυκερῆ περ ἱαινομένους φιλότητι» (4.1168).⁹⁸

Β6. Ο ρόλος του Ορφέα

Μέσα σε ολόκληρο το έπος οι παραστάσεις του Ορφέα περιορίζονται είτε στο τραγούδι είτε στην υποκίνηση για την ίδρυση νέων λατρειών. Και το τραγούδι αλλά και η ίδρυση νέων λατρειών δύσκολα μπορούν να θεωρηθούν ως δράσεις ενός ήρωα με την παραδοσιακή λογική ή κάποιου που κάνει θαυμάσια μαγικά κόλπα προκειμένου να ιδρύσει νέες λατρείες. Με λίγα λόγια, ο Όρφέας δεν έχει τα παραδοσιακά γνωρίσματα του ομηρικού έπους. Στα *Αργοναυτικά* του Απολλωνίου τα τραγούδια που ψάλλει έχουν ποικίλες θεματολογίες, ανάμεσά τους και αυτά με θρησκευτικό περιεχόμενο. Στην προκειμένη περίπτωση ο Ορφέας ψάλλει ένα επιθάλαμιο/ υμέναιο. Αυτά μπορεί να θεωρούνται ότι περιέχουν ένα συγκεκριμένο θρησκευτικό στοιχείο από τη στιγμή που απευθύνονται στον Υμέναιο (4.119) και στην Ήρα (4.1199). Το γεγονός ότι το επιθάλαμιο τραγουδήθηκε δύο φορές προκάλεσε τον Fraenkel να οβελίσει τους στιχ.4.1193-6. Ακριβώς επειδή τα επιθαλάμια είναι δύο ειδών : τα κατακοιμητικά, που λαμβάνουν χώρα την παραμονή του γάμου και τα όρθρια ή τα διεγερτικά, προκειμένου να ξυπνήσουν τους νεονύμφους (E. Vat.4, Cod.Cant), αυτό υποδεικνύει ότι ο Απολλώνιος είχε αντίληψη

⁹⁸ Phinney E. (1967), 337.

των όρων της παράδοσης.⁹⁹ Ο Απολλώνιος δηλαδή είχε υπόψιν του από την παράδοση ότι τα επιθαλάμια θα μπορούσαν να είναι παραπάνω από ένα καθώς διακρίνονται σε υποείδη, και αυτό που συνοδεύει τους νεόνυμφους στο νυφικό δωμάτιο αλλά και αυτό που τους καλοτυχίζει το πρωινό μετά το γάμο, και, ίσως, με το να χρησιμοποιεί δύο περιγραφές επιθαλαμίων ήθελε να ακολουθήσει την παράδοση.

Η παρουσία του Ορφέα ανάμεσα στους ήρωες έχει αναλυθεί σε σύνδεση με τα νέα ιδανικά που αναπτύσσονται την ελληνιστική εποχή και στις νέες προσεγγίσεις στην ηρωική και ηθική συμπεριφορά. Το στερεότυπο επίθετο για τον Ιάσονα είναι «αμήχανος» που επισημαίνει τη μεγάλη διαφοροποίηση με τις αξίες που αποδίδονται στην πρώιμη επική παράδοση. Η γυναίκα Μήδεια κερδίζει βαθμηδόν την κυριαρχία ως κεντρική φιγούρα. Ενώ η Μήδεια συσχετίζεται με τη μαγεία, που παρόλη την αποτελεσματικότητά της, επιφέρει διχόνοια, ο Ορφέας συνδέεται με την τελετουργική δραστηριότητα, επικοινωνία με τη θεϊκή σφαίρα και την επαναφορά της ομόνοιας και της τάξης. Ο Ορφέας θεωρείτο από τους Έλληνες όχι απλώς ο δάσκαλος αλλά ο ευρετής των τελετουργιών. Επομένως, είναι ο υπεύθυνος για όλες τις τελετουργικές δραστηριότητες κατά την Αργοναυτική εκστρατεία. Η μυθολογική αφήγηση διαθέτει μεγάλη χωρητικότητα από διάχυση και αναστρεψιμότητα. Ο εκάστοτε λογοτέχνης μπορεί να χρησιμοποιήσει τη αρχαιοελληνική μυθολογία αναλόγως με τους σκοπούς του λόγω του εύπλαστου του χαρακτήρα της μυθολογίας. Παραδοσιακά οι ποιητές αλλάζαν το μυθολογικό υλικό κατά πως τους εξυπηρετούσε. Τα Πτολεμαϊκά πολιτικά συμφραζόμενα και ενδιαφέροντα στη θρησκευτική δραστηριότητα έχουν μεγάλη απήχηση στη συγκαρινή τότε λογοτεχνία και ποίηση. Ο Stephens επιχειρηματολογεί πειστικά ότι η προβολή των «αιτίων» και η θεμελίωση μύθων είναι αποτέλεσμα της αποικιοκρατικής διάστασης της Πτολεμαϊκής πολιτικής : «Όπως οι Έλληνες των προγενέστερων εποχών που εγκαταστάθηκαν στη Σικελία και τη Νότια Ιταλία, οι Πτολεμαίοι διεκδικούσαν καινούριες περιοχές και υπήρχε η ανάγκη υποσυνείδητα να τα επανακαθορίσουν εικονοποιητικά σε ελληνικούς όρους». Ακόμη και η επικέντρωση στο γάμο του Ιάσονα και της Μήδειας μπορεί να αναγνωστεί ως αναλογία ένωσης μεταξύ θεών και τοπικών Νυμφών που παρευρίσκονται στον αποικιοκρατικό μύθο, που επίσης έχει αναπτυχτεί στην εκδοχή του μύθου από τον

⁹⁹ Klooster J. (2009), 82-85.

Πίνδαρο στον 4^ο Πυθιόνικο. Σκηνές γάμου ή βιασμού κυρίως των τοπικών Νυμφών είναι ένα αναπόσπαστο κομμάτι της δομής μιας αποικιοκρατικής αφήγησης.¹⁰⁰

B7. Η σημειολογία της σπηλιάς

Ο Απολλώνιος ακολουθεί τον Τίμαιο με το να λαμβάνει χώρα ο γάμος σε σπηλιά (*FGrH* 566 F 87).¹⁰¹ Ο Αντίμαχος τοποθετεί το ζευγάρι να κοιμάται μαζί στην Κολχίδα (fr. 64 Wyss). Αυτό θα έδινε μια τελείως διαφορετική ιστορία.¹⁰² Ο γάμος, ίσως, δε θα γινόταν σε ατμόσφαιρα βεβιασμένη και μυστικά και θα ήταν πιθανότατα επιθυμητός στην παραπάνω περίπτωση. Ο Τίμαιος (*FGrHist* 566 F88) ανέφερε ότι η Μήδεια ίδρυσε βωμούς στην Κέρκυρα στις Νύμφες και στις Νηρηίδες στη μνήμη για το γάμο της «κοντά στη θάλασσα και όχι μακριά από την πόλη». Ο Απολλώνιος έχει υποκαταστήσει πιθανότατα τις Μοίρες με τις Νηρηίδες (4.1217-8) εξαιτίας της στενής σχέσης τους με τους γάμους (όπως και με όλες τις σημαντικές στιγμές στη ζωή ενός ανθρώπου)- δεξ Πολυδεύκη 3.38 που θυσιάζει στην Ήρα, την Άρτεμη και στις Μοίρες στους γάμους.¹⁰³

Η σπηλιά που λαμβάνει χώρα ο γάμος έχει ερωτικές συνυποδηλώσεις και είναι αξιοσημείωτη για μια σειρά από λόγους. Ήταν μια ιερή σπηλιά «ἄντρῳ ἐν ἡγαθέῳ» (4.1131), «ἱερῷ ἐνὶ τηλόθεν ἄντρῳ» (4.1139) των Φαιάκων από τη στιγμή που είναι σπίτι της κόρης του Αρισταίου Μάκριδας αλλά την εποχή του ποιήματος είναι γνωστή ως η ιερή σπηλιά της Μήδειας «καὶ εἰσέτι νῦν ἱερὸν κληίζεται ἄντρον Μηδείης» (4.1153-4). Ο Απολλώνιος δε δίνει περαιτέρω περιγραφή αυτής πέρα από τη λεπτομέρεια ότι έχει μια είσοδο που παίζει Ορφείας τη λύρα του.

Η επιλογή της σπηλιάς για το γάμο οφείλεται σε μια σειρά από λόγους. Τα αρχαία σχόλια δεν παράγουν κάποιο συμπέρασμα για το λόγο. Ωστόσο δείχνουν ότι η σπηλιά δε βρέθηκε σε άλλες εκδοχές του μύθου που σημαίνει ότι ο Απολλώνιος μπορεί να είχε εφεύρει τη δική του εκδοχή. Δεν υπάρχουν λεκτικά παράλληλα μεταξύ αυτού του αποσπάσματος και στις ερωτικές σπηλιές της Οδύσσειας (Οδ.1.73, 5.154-5) εκτός από το γεγονός ότι ο Οδυσσεύς και η Καλυψώ πράγματι κοιμούνται μαζί τη νύχτα σε μια σπηλιά (Οδ.5.154).

¹⁰⁰ Karanika A. (2010), 391–410.

¹⁰¹ Hutchinson G. (1988), 133-4.

¹⁰² Hutchinson G. (1988), 133-4.

¹⁰³ Hunter (2015), 244.

Μια πιθανή επιλογή για τη σκόπιμη επιλογή του Απολλωνίου να συμπεριλάβει τη σπηλιά είναι ότι εδώ ξανά ο ποιητής αντιπαραβάλλει τον πολιτισμό και τη φύση. Οι Φαίακες ήταν διάσημοι για την πολιτισμένη κοινωνία τους, για τις ικανότητες του λαού στη ναυσιπλοΐα και άλλες τέχνες και από τα *Αργοναυτικά* αλλά και την *Οδύσσεια*. Γι' αυτό το λόγο η επιλογή μιας σπηλιάς, που σχετίζεται με πρωτόγονα πλάσματα θα ήταν πιο ασυνήθιστη ανάμεσά τους απ' ό,τι με άλλους λαούς που επισκέπτονται οι Αργοναύτες. Αυτή η αντίστιξη κυρίως εκφράζεται μέσω της χρήσης του «προμολῆσιν» (4.1160), που είναι ακριβώς η ίδια λέξη που χρησιμοποιήθηκε κατά την είσοδο στο παλάτι του Αιήτη (3.215). Ίσως ο ποιητής να σχολιάζει την προσωρινή έλλειψη του πολιτισμού του Ιάσονα και της Μήδειας αντιστικτικά προς τους οικοδεσπότες τους και το επίπεδο βαρβαρότητας στο οποίο έχουν βυθιστεί. Την ίδια στιγμή από τη στιγμή που η σπηλιά σχετίζεται και με τους δύο, και με την κόρη του Αρισταίου του εισαγωγέα της μελισσοκομίας και του ελαιόλαδου (4.1131-3) και επίσης με το Δίονυσο, το θεό του κρασιού (4.1134-40), η σπηλιά συνδέεται άρρηκτα με τις πρώτες κρούσεις πολιτισμού. Επομένως, μπορεί να θεωρείται μια κατάλληλη εικόνα και για τους δύο, και για τους Φαίακες, που συνδυάζουν τον πολιτισμό (κυρίως τη γεωργία) με μια αποδοχή της φύσης και για τον Ιάσονα και τη Μήδεια δηλαδή αυτών που σέβονται την τέχνη.

Μια άλλη πιθανή εξήγηση είναι ότι η επιλογή της σπηλιάς λέει κάτι για τη Μήδεια. Στη Μήδεια του Ευριπίδη ο Ιάσοντας σε κατάσταση οργής και μανίας, κοντά στο τέλος του έργου αποκαλεί τη Μήδεια τέρας αγριότερο και από τη Σκύλλα (Μηδ.1342-3) και απαντά ότι πράγματι είναι η Σκύλλα «τοποθετημένη στις σπηλιές της θάλασσας της Τοσκάνης» (Μηδ.1358-9). Στον Απολλώνιο επίσης η Σκύλλα μένει σε σπηλιές βραχώδεις της θάλασσας (4.827) και η Αργώ την έχει περάσει πολύ πριν φτάσει ανάμεσα στους Φαίακες. Είναι πιθανό ότι ο Απολλώνιος που ήταν εξοικειωμένος με τα έργα του Ευριπίδη να χρησιμοποιεί τη σπηλιά ως φόντο για το γάμο της Μήδειας για να σχολιάσει τον άτεγκτο και σκληρό χαρακτήρα της Μήδειας στο 4^ο βιβλίο.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Williams M.F. (1991), 106-7.

B8. Ο ρόλος της Ήρας

Όπως η Θέτιδα είναι εξαιρετικά απρόθυμη να παντρευτεί τον Πηλέα σε μερικές διασκευές έτσι και ο Ιάσοντας και η Μήδεια θα είχαν προτιμήσει (στιχ.1161-4) να παντρευτούν σε πιο συμβατικές περιστάσεις στο σπίτι του πατέρα του Ιάσωνα αλλά το κάνουν από αναγκαιότητα σε κλίμα αντισυμβατικό. Σχετικά απλώς αποδεσμεύονται από την υψηλού κινδύνου παρθενία της Μήδειας όσο πιο ευπρεπώς μπορούν και ακόμη και τότε (στιχ.1168-9) είναι τρομοκρατημένοι μήπως ο Αλκίνοος αθετήσει την υπόσχεσή του (πρόσεξε τους οπλισμένους φρουρούς των στιχ.1155-7).

Μπορούμε να διακρίνουμε ότι πίσω από αυτά βρίσκεται η ίδια η θεά του νόμιμου γάμου. Αυτή είναι που υποκινεί την Αρήτη να παρακαλέσει τον Αλκίνοο (στιχ.1192-200), αυτή συγκεντρώνει τις Νύμφες για το γάμο (στιχ.1151-2) και την επόμενη μέρα δημοσιοποιεί την απόφαση του Αλκίνοου (στιχ.1184-5). Ο Ιάσοντας και η Μήδεια έχουν πιαστεί σε μια αλυσίδα γεγονότων σε θεϊκό αλλά και σε ανθρώπινο επίπεδο, τα οποία δεδομένης της φύσης τους είναι αδύναμοι να ελέγξουν. Οι Νύμφες λόγω της απουσίας των μελών της οικογένειας είναι απαραίτητες ως παράνυμφες. Προσφέρουν λουλούδια (στιχ.1143-5), τοποθετούν τα βέλα τους γύρω και πάνω από το νυφικό κρεβάτι κατά τον τρόπο που συνήθως τοποθετούνται οι κουρτίνες και οι κουνουπιέρες για να εξασφαλίσουν πλήρη ιδιωτικότητα (στιχ.1154-5). Την επόμενη μέρα τραγουδούν υμέναιο (στιχ.1196-7) προς τιμή της Ήρας. Η νύφη και ο γαμπρός με δυσκολία διαφέρουν από θηρία που θυσιάζονται. Η τελευταία αδέξια επαφή τους προσδίδει έμφαση στην ανημπόρια τους, την αμηχανία τους. Η χρήση (στιχ.1154-5) του ρήματος «ἔμιξαν» από τον Απολλώνιο συνδέεται με τις Νύμφες στην καλά πιστοποιημένη ενεργητική σεξουαλική σημασία του και όχι με τον Ιάσωνα και τη Μήδεια ως υποκείμενα ώστε να είναι οι Νύμφες, οι βοηθοί της Ήρας που υποκινούν την ολοκλήρωση δύο παθητικών κουταβιών πάνω στο Χρυσόμαλλο Δέρασ.¹⁰⁵

Με την τεχνική του Απολλωνίου να κλώθει τα νήματα της αγωνίας μας και της αβεβαιότητας όσο περισσότερο μπορεί, ο ρόλος της Ήρας σε αυτό το επεισόδιο αποκαλύπτεται με ένα βραδυκίνητο τρόπο, ενώ δεν αποκαλύπτεται αμέσως αλλά σταδιακά. Μόνο αφού περιγράψει τις Νύμφες που έχουν έρθει με λουλούδια για το γαμήλιο δωμάτιο, αναφέρει ότι είχαν κινητοποιηθεί κατόπιν παρότρυνσης της Ήρας (4.1151-2). Μόνο αφού περιγράψει την άφιξη το επόμενο πρωί των ανδρών και των

¹⁰⁵ Green P. (1997), 337-8.

γυναικών που φέρνουν δώρα για το ζευγάρι, αναφέρει ότι είχε ευλογήσει το γάμο (4.1184-5). Και μόνο κατά το τέλος της περιγραφής του για τις τελετές αποκαλύπτει ότι η Ήρα είχε δώσει στην Αρήτη την ιδέα να αποκαλύψει την απόφαση του Αλκίνοου.

Αυτή είναι η τελευταία φορά που ακούμε για την Ήρα στα Αργοναυτικά. Ο ρόλος της εδώ είναι του υποκινητή αυτής της καταστροφικής ένωσης και από τη στιγμή που το η Μήδεια με ασφάλεια παντρεύτηκε, εξαφανίζεται από την ιστορία, τώρα στενά συνδεδεμένη με τη σταθερή εικόνα της ως μοχθηρής θεάς. Αλλά η τελική εντύπωσή μας στην πραγματικότητα είναι αυτή της καλοσύνης και όχι της μοχθηρίας.

Η γαμήλια τελετή ανακαλεί το γάμο του Πηλέα και της Θέτιδας. Και η Ήρα επίσης είχε ενεργό ρόλο στο γάμο της Θετιδας όπως και σε αυτόν της Μήδειας. Ο παραλληλισμός φαίνεται να ενδυναμώνει την εντύπωση της καλοσύνης της Ήρας αλλά ίσως δείχνει, ότι αυτός ο γάμος επίσης θα καταλήξει άδοξα.¹⁰⁶

B9. Ομηρικά πρότυπα

Πρέπει να δοθεί έμφαση στο γεγονός ότι από τη στιγμή που ο Οδυσσέας εξασφάλισε την Πηνελόπη στο κρεβάτι, η Πηνελόπη φεύγει από την αφήγηση για πάντα. Η Μήδεια σπάνια εμφανίζεται μετά το γάμο. Η αγάπη ανάμεσα στον Ιάσωνα και τη Μήδεια τελειώνει καθώς μετουσιώνονται σε κάτι διαφορετικό καθώς η αγάπη επενεργεί σε αυτούς. Αν κάποιος μελετήσει τους χαρακτήρες του Οδυσσέα ή του Αχιλλέα όπως και οι δύο παρουσιάζονται στις τελευταίες ιστορίες τους και ο δύο είναι περίπου οι ίδιοι χαρακτήρες, όπως ήταν και στην αρχή. Οι εμπειρίες τους, κυρίως του Οδυσσέα, τους έχουν αφήσει μάλλον αναλλοίωτους. Ο θάνατος του Πατρόκλου έχει κάνει τον Αχιλλέα πιο σοφό, πιο ανεκτικό άτομο. Όταν ο αναγνώστης μελετήσει τη Μήδεια από την άλλη πλευρά πώς παρουσιάζεται στο γάμο της συγκρινόμενη με την πρώτη εμφάνισή της είναι κατά πολύ αλλαγμένη με τη λογική ότι έχει δράσει και έχει αποκτήσει εμπειρίες. Για να είμαστε σωστοί, ψευδώς από το ξεκίνημα, στην αρχή για να κρύψει τον εξελισσόμενο έρωτά της για

¹⁰⁶ Byre C. (2002), 145-6.

το γοητευτικό ξένο, όπως και τώρα για να κρύψει την απώλεια του αδερφού της Αψύρτου. Κάποιος θα έλεγε ότι οι ειρωνείες της ζωής και οι λύπες ήρθαν ως κάτι μη αναπάντεχο για τον Οδυσσέα και τον Αχιλλέα. Κάποιος άλλος δεν έχει αυτή την αίσθηση για τη Μήδεια. Κυρίως η Μήδεια έχει αλλάξει διότι πρέπει να αντιμετωπίσει τη σχέση της με τον Ιάσονα. Ο Ιάσωνας είναι ένα πρόσθετο στοιχείο στην ολότητα που απαρτίζει την προσωπικότητα της Μήδειας. Η Μήδεια είναι μια προσωπικότητα σύνθετη, μάγισσα, ιέρεια της Εκάτης αλλά και μια παρθένος σε ηλικία γάμου. Οι άρρενες ήρωες στην κλασική αρχαιότητα δεν ανακατεύονται ποτέ με τη σύζυγό τους με τον τρόπο που η απολύτως εξαρτώμενη Μήδεια κάνει, οπότε αυτή η ευκαιρία για ανάπτυξη και αλλαγή στο χαρακτήρα είναι μοναδική στο ποίημα.¹⁰⁷

Ο γάμος, αυτός ο ακρογωνιαίος λίθος του κλέους του Οδυσσέα και της Πηνελόπης μετουσιώνεται/μετασχηματίζεται στα *Αργοναυτικά* σε μια δράση στρατηγικής αναγκαιότητας για τον Ιάσονα και τη Μήδεια. Οι εραστές εξωθούνται να ολοκληρώσουν τη σχέση τους λόγω της απόφασης του Αλκίνοου ότι εάν η Μήδεια είναι πια παντρεμένη θα έπρεπε να μείνει με τον άντρα της αλλά αν είναι παρθένος θα έπρεπε να επιστρέψει στον πατέρα της. Ο Απολλώνιος δίνει έμφαση στο ότι ο γάμος δεν είναι επιθυμητός και από τους δύο εκείνη τη στιγμή (4.1161-4).

Το συμβατικό λεξιλόγιο της συζυγικής ολοκλήρωσης μέσα στην κοινωνική νόρμα του σπιτιού του πατέρα και οι απηγήσεις της επιθυμίας για νόστο του Οδυσσέα ως επιστροφής στο γάμο του, προσδίδουν έμφαση στην αλλοίωση του ιδανικού οίκου που εδώ επιτάσσεται (4.1161-4). Η κοινωνική κανονικότητα επιτάσσει την τέλεση ενός γάμου σε ιδανικές συνθήκες και την συμβατική ακολουθία του τυπικού, κάτι το οποίο δεν μπορούμε να αντιληφθούμε στην περίπτωση του γάμου της Μήδειας και του Ιάσονα. Το τελικό ρήμα μιγήναι υπαινίσσεται και το δεσμό του γάμου και τη σεξουαλική πράξη. Είναι σημαντικό ότι η ερωτική αφήγηση της δραπέτευσης και της αρπαγής έχει οδηγήσει αυτή τη στιγμή της μάταιης ένωσης που καθώς είναι «θερμοί από αγάπη» να είναι ταυτόχρονα «γεμάτοι από φόβο» (4.1168-9). Και εάν υπάρχει ένας συμβολισμός για την επιστροφή του Οδυσσέα και της Πηνελόπης για την επάνοδό τους στο συζυγικό κρεβάτι που είναι ριζωμένο γύρω από ένα ελαιόδεντρο στο κέντρο του οίκου, τότε τι θα πρέπει να γίνει για την ολοκλήρωση του γάμου του Ιάσονα και της Μήδειας πάνω στο Χρυσόμαλλο Δέρας, η πριγκίπισσα και το αντικείμενο πολιορκίας μαζί, ο στόχος του άθλου. Τί είδους τέλος είναι αυτό; Και το

¹⁰⁷ Beye C. (1982), 157.

πιο σημαντικό το απλωμένο Χρυσόμαλλο Δέρας είναι προορισμένο να κάνει το γάμο «τιμηέντα και αοίδιμον». Ενώ το αντικείμενο του τραγουδιού μπορεί να υπονοεί τον Υμέναιο (4.1160) επιπλέον ανακαλεί (ακριβώς τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή της ολοκλήρωσης) την τραγωδία του γάμου που επέρχεται αναπόφευκτα και με καταπληκτική ακρίβεια, καθώς δίνει έμφαση στην απήχηση της χρήσης του όρου του Ομήρου : Η Ελένη στην Ιλιάδα (6.353) λέει στον Έκτορα ότι η αμείλικτη μοίρα του γάμου της με τον Πάρη στάλθηκε από το Δία ώστε το ζευγάρι να είναι το αντικείμενο του τραγουδιού (αοίδιμοι) «για τις μελλοντικές γενιές ανθρώπων». Εκεί όπου οι ερωτικές συνενυρέσεις του Οδυσσέα υποδηλώνουν τον ιδανικό έρωτα ή το ιδανικό ταίρι π.χ εγκωμιάζοντας τη Ναυσικά, του Ιάσονα και της Μήδειας η αφήγηση συνεχώς ναρκοθετείται από το αναπόδραστο της βίαιης τραγωδίας που είναι προ των πυλών, του τραγικού μέλλοντος που αναμένει το ζευγάρι. Ο γάμος του Ιάσονα και της Μήδειας αντηχεί αντιστικτικά προς την παραδειγματική φύση του ηρωικού γάμου του Ομήρου. Λειτουργεί εντούτοις για τον Απολλώνιο ως ένα παράδειγμα (4.1165-7) που επισημαίνει το γλυκό και το πικρό που μπορεί ένας άνθρωπος να έχει στη ζωή του, τις χαρές αλλά και τις λύπες.

B10. Επίλογος

Η ολοκλήρωση του γάμου του ήρωα και της πριγκίπισσας αποδεικνύει το παράδειγμα της αβεβαιότητας της επιτυχίας, το εύθραυστο της απόλαυσης. Στο κείμενο του Απολλωνίου η φωνή του αφηγητή αναδεικνύει τον παραδειγματικό τόνο των ηρώων ή των ηρωίδων που και όταν επιδεικνύουν την έλλειψη ασφάλειας την οποία μοιράζεται όλο το ανθρώπινο είδος, αναπλάθουν τη βεβαιότητα της αμφισημίας που μπορεί να έχει η επιτυχία ενός στόχου.¹⁰⁸

Ο αρχαίος αναγνώστης ίσως βρήκε τις προβληματικές ηθικές επιλογές του Ιάσονα να αντανakλούν αυτές των βασιλέων των οποίων οι γάμοι συνήθως στήριζονταν στις δυναστικές συμμαχίες και των οποίων τα μέλη της οικογένειας αναλώνονταν στις προσπάθειες να διατηρήσουν την επικυριαρχία τους. Ο Απολλώνιος από την άλλη πλευρά βασίστηκε στο ότι οι αναγνώστες ήταν εξοικειωμένοι με προγενέστερες λογοτεχνικές δουλειές και κυρίως τη Μήδεια του Ευριπίδη. Αυτό το έργο που

¹⁰⁸ Goldhill S. (1991), 319-20.

τοποθετείται στην Κόρινθο αρκετά χρόνια μετά το γάμο δραματοποιεί την απόφαση του Ιάσονα να παντρευτεί μια καινούρια γυναίκα και την απόφαση της Μήδειας να τον τιμωρήσει με το να σκοτώσει τα παιδιά τους. Ο Απολλώνιος δεν απηχεί αυτά τα μεταγενέστερα γεγονότα αλλά η διαγραφή του χαρακτήρα της Μήδειας από αυτόν ξεκάθαρα δομείται ως προσήμανση του χαρακτήρα του έργου του Ευριπίδη. Η ασταθής προσωπικότητα που οι μελετητές έχουν συχνά επισημάνει, μιας ασταθούς χαρακτήρα κοπέλας με ένα γοητευτικό νεαρό αλλά και μιας αυτοδύναμης μάγισσας που είναι ικανή να προδώσει τον πατέρα και την πατρίδα της, είναι σχεδιασμένη για να εξηγήσει τη μεταγενέστερη συμπεριφορά της και το πώς πήρε την απόφαση να σκοτώσει τα αγαπημένα παιδιά της.¹⁰⁹

Ένα πολύ σημαντικό ζήτημα, επίσης, είναι η σύνδεση εν γένει των *Αργοναυτικών*, με τα ιστορικά και πολιτικά τεκταινόμενα της εποχής. Ο Απολλώνιος όντας στην αυλή των μοναρχών της εποχής επεδίωκε την επιβίωσή του και την καταξίωσή του κερδίζοντας την εύνοιά τους με τον εγκωμιασμό τους μέσα από τα έργα που συνέθετε. Η λατρευτική και πολιτιστική κυριαρχία των βασιλισσών της Αιγύπτου και της Μακεδονίας απεικονίζεται ποιητικά στην Υψιπύλη, τη Μήδεια και την Αρήτη όχι γιατί κυριαρχούν στην αφήγηση αλλά γιατί στηρίζονται στο γάμο που είχε πολιτικές αναφορές. Ο Απολλώνιος διερευνά τρεις βαθμίδες τέτοιων σχέσεων : η ανύπαντρη Υψιπύλη, η δεσμευμένη Μήδεια και η παντρεμένη Αρήτη καθώς παρουσιάζει το γάμο και συνδέει το ερωτικό πάθος ως ένα σταθεροποιητικό παράγοντα για τις πολιτικές υποθέσεις ενός τόπου.¹¹⁰

Με το να παρουσιάζει ο Απολλώνιος στο επεισόδιο με την Υψιπύλη συγκεκριμένα αφηγηματικά συμφραζόμενα, δηλαδή μια επίσημη συνάντηση του Ιάσονα με μια ξένη βασίλισσα, όπως, επίσης, και πολεμικές συνεκδοχές με τη χλαμύδα ή το δόρυ του Ιάσονα, που λειτουργούν ως βασιλικά insignia, είναι σα να μας καλεί να προβούμε σε πολιτική ερμηνεία τους. Το επεισόδιο στη Λήμνο λειτουργεί ως αφορμή για πολιτική ερμηνεία αλλά και προωθεί την Πτολεμαϊκή ιδεολογία. Επιπλέον, αποκαλύπτει τη δόλια σεξουαλική συμπεριφορά των συγκαιρινών πολιτικών δυνάμεων. Η ιδεολογία των ελληνιστικών μοναρχών συναιρείτο όχι τόσο στο ομηρικό κλέος αλλά περισσότερο στην επιθυμία τους να αποκτούν επιγόνους που θα τους διαδεχτούν. Οι τότε πολιτικοί μονάρχες καθοδηγούνταν από την ανάγκη τους να αποκτήσουν

¹⁰⁹ Gutzwiller K. (2007), 79.

¹¹⁰ Mori A. (2008), 93.

απογόνους, όπως και η Υψιπύλη που με δόλιο τρόπο προσπαθεί να επωφεληθεί κατ' αυτό τον τρόπο από τον Ιάσονα και τα καταφέρνει.¹¹¹

Επίσης, το επεισόδιο στη Σχερία είναι σημαντικό για δύο λόγους. Από τη μία πλευρά ο γάμος στη Δρεπάνη αποσκοπεί (τουλάχιστον προσωρινά) στην απόδραση από την καταστροφική σύνδεση μεταξύ του «έρωτα» και του «νείκους» καθώς προσφέρει την ευκαιρία να ελεγχθούν κοινωνικά επικίνδυνα πάθη με το να τους οδηγεί εντός των ορίων της κοινωνικής τάξης και αρμονίας. Επιπλέον, η συμβιβαστική αξία του γάμου εγκαινιάζει μια συμφωνία μεταξύ των δύο μερών (των Αργοναυτών και των Κόλχων) επεκτείνοντας την τάξη και τη συμφιλίωση από τα μεμονωμένα άτομα στις ομάδες. Από την άλλη πλευρά, αυτή η συμφιλίωση δε θα είχε συναφθεί χωρίς τη σκέψη του βασιλικού ζεύγους, της Αρήτης και του Αλκίνοου, οι οποίοι μόλις αντίκρυσαν αυτή τη σύνθετη κατάσταση, επέβαλαν την τάξη μέσα από την αλληλοσυμπληρωματική ομάδα τους που βασιζόταν όμως σε διακριτούς ρόλους.¹¹² Είναι μια τελική πτυχή αυτού του επεισοδίου, στην οποία καταλήγουμε, αν σκεφτούμε ότι, τουλάχιστον σύμφωνα με κάποιες παραδόσεις, η Αρήτη και ο Αλκίνοος ήταν αδέρφια. Αυτό θα προσέθετε μια σεσημασμένη αναφορά στο Πτολεμαϊκό βασιλικό ζεύγος, των οποίων ο επίσημος ισχυρισμός για την ένωση των αδερφών δημιούργησε πολιτικά πλεονεκτήματα αλλά χρειαζόνταν κάποια μυθικά και τελετουργικά στηρίγματα προς επιδίωξη της νομιμοποίησής τους, τουλάχιστον από την ελληνική πλευρά.¹¹³

Ο γάμος στη Δρεπάνη, επιπλέον, αποκαλύπτει το πώς οι παραβατικές συμπεριφορές, όπως οι συναισθηματικές διαταραχές που νιώθει η Μήδεια, η αρπαγή της νύφης από τον Ιάσονα, η αδελφοκτονία του Αψύρτου, επιλύονται από τους μονάρχες της Σχερίας, τον Αλκίνοο και την Αρήτη και το πώς αναδεικνύεται μέσα από αυτούς τους τρόπους επίλυσης η ελληνιστική ιδεολογία ως προς τη σημαντικότητα του γάμου για τη συμφιλίωση μεταξύ των ανθρώπων, την ίδρυση καινούριων κοινοτήτων, μέχρι τη σοφία του διπλωματικού συμβιβασμού και την κοινωνική ισορροπία που επιφέρει μια βασίλισσα.¹¹⁴

¹¹¹ Mori A. (2008), 113.

¹¹² Caneva S. (2014), 30-1.

¹¹³ Caneva S. (2014), 30-1.

¹¹⁴ Mori A. (2008), 117.

Ο Όμηρος είναι αυτός που καταγράφει πρώτος την Σχερία και τους Φαίακες στην *Οδύσσεια*. Ο Απολλώνιος, όμως, καταγράφει τους Φαίακες με διαφορετική αφορμή, το γάμο στη Δρεπάνη και τα όλα εκεί τεκταινόμενα με πρωταγωνιστές τον Αλκίνοο και την Αρήτη, τον Ιάσονα και τη Μήδεια. Έτσι, ξαναγράφει την ιστορία και με την επιτυχή τέλεση του γάμου συμβολικά εξασφαλίζει την επιτυχία των μελλοντικών γενεών καθώς η Σχερία γίνεται μητρόπολη των αποικιών όπως η Κολχίδα. Ο γάμος στα *Αργοναυτικά* λειτουργεί ως λύση σε ψυχικές (Μήδεια) και πολιτικές ταραχές (Κόλχοι - Φαίακες), γέφυρα μεταξύ βασιλιάδων και των εθνών (Αιήτης – Αλκίνοος) και ως τόπος λατρευτικής ανανέωσης και μεταμόρφωσης (σπηλιά της Δρεπάνης).¹¹⁵

¹¹⁵ Mori A. (2008), 139.

Γ. Θεόκριτος : Ειδύλλιο 18 «Ἐλένης ἐπιθαλάμιος»

Γ1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το επιθαλάμιο στην Ελένη, που αναπαριστά ένα τραγούδι του γάμου για την Ελένη και τον Μενέλαο, διαπραγματεύεται ένα μυθικό μοντέλο για ένα Πτολεμαϊκό γάμο, πιθανό αυτόν της Αρσινόης II και του Φιλάδελφου, καθώς υπαινίσσεται την πιθανότητα η βασίλισσα, όπως και η κόρη του Δία η Ελένη, ότι έχει μέσα της σπόρους θεϊκότητας.¹¹⁶ Το Ειδύλλιο 18 του Θεοκρίτου χαρακτηρίζεται από πολλούς μελετητές ως «επιθαλάμιο» για την Ελένη, καθώς περιγράφει το τραγούδι έξω από το νυφικό δωμάτιο. Ωστόσο, το ποίημα αποκαλείται από το Θεόκριτο ως «ὠμέναιος» και αυτό το κοριτσίστικο τραγούδι είναι το κυρίαρχο στοιχείο στην ποιητική πρόσμιξη που απαρτίζει το τραγούδι, ένα χορικό γεγονός που περιγράφεται σε εξάμετρους στίχους.¹¹⁷

Οι ελληνικές γαμήλιες τελετές συνίστανται στη συνοδεία, πέρα από τις επίσημες θρησκευτικές επικυρώσεις που διεξαγάγονται, ενός κοριτσιού σε ηλικία γάμου από το σπίτι των γονιών της, που πλέον περιέρχεται στην εξουσία των γονέων του μνηστήρα της, ο οποίος είχε τη βούληση για το γάμο ή είχε θελχθεί από μια ευμεγέθη περιουσία προκειμένου να γίνει ο σύζυγος. Η νύφη παρευρίσκεται με τραγούδι και χορό δίπλα σε μια ομάδα κοριτσιών της ίδιας ηλικίας που τη συνοδεύουν, ενώ οδηγείται δεόντως στο καινούριο της σπίτι και όση ώρα βρίσκεται στην πόρτα του γαμήλιου δωματίου, αναμένοντας το γαμπρό, εξακολουθεί και συνοδεύεται από την νυμφεύτρια, οι σχέσεις της οποίας με το ζευγάρι χαρακτηρίζονται από μεγάλη οικειότητα.¹¹⁸ Ύστερα οδηγείται στο νυφικό δωμάτιο με το σύζυγό της. Έξω από αυτό οι φίλες της νύφης έψαλλαν ένα επιθαλάμιο, όπως αυτό του Ειδυλλίου 18, καθώς ένας φίλος του γαμπρού στεκόταν ως φρουρός έξω από το δωμάτιο. Ησυχ. «θυρωρός· ὁ παράνυμφος, ὁ τήν θύραν τοῦ θαλάμου κλείων».¹¹⁹ Ο χορός θα τραγουδήσει τον επιθαλάμιό του έξω από το γαμήλιο δωμάτιο. Αντίστοιχη περίπτωση μαρτυρείται και στον Πίνδαρο :

¹¹⁶ Gutzwiller K. (2007), 190.

¹¹⁷ Noussia-Fantuzzi M. (2017), 262.

¹¹⁸ Rist A. (1978), 160-3.

¹¹⁹ Gow A.S.F. (1973), 286.

οὐδὲ παμφώνων ἰαχὰν ὕμεναίων, ἄλικες
οἷα παρθένοι φιλέοισιν ἑταῖραι
ἐσπερίας ὑποκουρίζεσθ' αἰοδαῖς· (Πινδ.*Πυθ.* 3.17)

Ο χορός θα επιστρέψει στο ίδιο σημείο το επόμενο πρωί να τραγουδήσει το *διεγερτικόν*, το τραγούδι που ψαλλόταν κατά το πρώτο πρωινό μετά το γάμο στο οποίο μακαριζόταν το ζευγάρι.¹²⁰ Αυτά τα τελετουργικά συνοδεύονται και με πειράγματα λιγότερο διακριτικά σε σχέση με αυτό που επιτρέπεται στη δική μας κοινωνία και τα οποία υποδεικνύει ο Θεόκριτος στους εισαγωγικούς στίχους του ποιήματος με αρκετά διακριτικό τρόπο, προκειμένου να μην διαλύσει τον εξωραϊσμένο τόνο του όλου ποιήματος, ωστόσο, δηλωτικό του ελευθεριάζοντος τρόπου των νεαρών Σπαρτιατισσών.¹²¹

Γ2. Η φιγούρα της Ελένης

Ως προς τη λατρεία της Ελένης ο Martin West επέκτεινε την διαμόρφωση της και την ερμηνεία της αφορμώμενος από ποικίλες αναφορές ότι η Ελένη ήταν η θεά του Ήλιου και της γονιμότητας. Η απαγωγή της σηματοδοτούσε, όπως και αυτή της Περσεφόνης, την αρχή του χειμώνα. Ο West ερμήνευσε την τελετή του Ειδυλλίου 18 ως μια εκδήλωση για την Άνοιξη συγκρινόμενη με τη γιορτή της Πρωτομαγιάς. Αν αυτή η υπόθεση είναι σωστή και σε συνάρτηση με το υπόλοιπο ποίημα μπορούμε να εικάσουμε ότι αυτή η τελετή έχει αναλογία με τα έθιμα της παραδοσιακής Σπάρτης και τότε θα ενδυνάμωνε τις άλλες αναφορές του ποιήματος ότι είναι προχωρημένη Άνοιξη: ο υάκινθος στα μαλλιά του χορού και η εικόνα του ως πρόβατα που θηλάζουν (στιχ.41-2), μια εικόνα κατάλληλη για την Ελένη ως ανερχόμενη θεά η οποία αργά ή γρήγορα δε θα παίζει πλέον με τις φίλες της γιατί θα έχει τα δικά της παιδιά να φροντίσει. Είναι θελκτικό επίσης να το επεκτείνουμε και να εικάσουμε ότι η τελετή που ο χορός διεξάγει θα γίνει αντικείμενο παρατήρησης απ'όλες τις νύφες της Σπάρτης που πριν το γάμο τους θα αποτίσουν φόρο τιμής στην Ελένη και ως αρχετυπική νύφη αλλά και ως θεότητα που προστατεύει τις νεαρές κοπέλες και εξευμενίζει τη γονιμότητά τους. Αν είναι έτσι, τότε μέρος του νοήματος της εικόνας

¹²⁰ Gow A.S.F. (1973), 350.

¹²¹ Rist A. (1978), 160-3.

των στιχ.41-2 θα είναι ότι ο γάμος της Ελένης θυμίζει το χορό της επικείμενης δικής τους τελετής μετάβασης και την απότομη αλλαγή από την κοριτσιίστικη ηλικία. Τα πρόβατα δεν πινούν απλώς, είναι χωρισμένα από τη μητέρα τους γιατί ενηλικιώνονται. Η ιδέα της Ελένης που «ανθίζει» μπορεί να μας φέρει στο μυαλό την εικόνα στο απόσπασμα 66 της Σαπφούς στην οποία το ερωτευμένο κορίτσι συγκρίνεται με το φεγγάρι που παράγει τη δροσιά και κάνει τα λουλούδια να ανθίζουν.¹²²

Η Ελένη των Πτολεμαίων, επιπλέον, βασίστηκε σε μία αναθεωρημένη παράδοση, που ήταν γνωστή από την αρχαϊκή λυρική ποίηση, όπου ως σύζυγος του Μενέλαου ήταν απαλλαγμένη από κάθε είδους σφάλμα και απεικονίζεται ως μια άμεμπτη νύφη. Δύσκολα θα μπορούσε να θεωρηθεί ήσσονος σημασίας το γεγονός ότι αυτή η ηθικά αποκατεστημένη Ελένη σχετίζεται με την Αίγυπτο.¹²³

Γ3. Οι Λυρικές απηγήσεις του επιθαλαμίου

Μία παρατήρηση στο Φιλόδημο (De musica 68.37-41Kemke) δείχνει ότι νέα επιθαλάμια τραγούδια δεν γράφονταν πια τον 1ο αιώνα. Και ο,τιδήποτε αυτό σημαίνει, οι γάμοι συνέχιζαν να είναι κεντρικά θέματα σε τραγούδια, παρόλο που ο πεζός λογοτεχνικός λόγος λειτουργούσε αυξανόμενα ως ο κυρίαρχος τρόπος εγκώμιου της παραπάνω περίπτωσης. Είναι, επίσης, πιθανό ότι την εποχή του Θεοκρίτου η φόρμα, όπως και η σύνθεση του δέκατου όγδοου ειδύλλιου, ήταν εμφανώς αρχαϊκή. Η ένδοξη εποχή της λυρικής ποίησης, επίσης, μόλις και μετά βίας επέζησε τον 5ο αιώνα. Μεμονωμένες εξαιρέσεις φυσικά πάντα είναι αναμενόμενες: Η χορική λυρική ποίηση της ποιήτριας Κορίννας μπορεί να χρονολογείται από τον 3ο αιώνα, αντί της εποχής του Πινδάρου, αλλά αυτό δεν θα αλλοίωνε τη γενική εικόνα.¹²⁴

Ένα συνηθισμένο χαρακτηριστικό της υψηλής ελληνικής ποίησης είναι η εμφανής εξάλειψη του οριστικού άρθρου σε θέσεις εκεί, που θα περιμέναμε σίγουρα στον πεζό λόγο. Όσο πιο χαλαρή είναι η ελευθερία με την οποία το οριστικό άρθρο εξαλείφεται, τόσο πιο χαρακτηριστικό είναι το ύφος. Μιλώντας γενικά, ο Θεόκριτος χρησιμοποιεί το οριστικό άρθρο μακράν περισσότερο στα βουκολικά ποιήματα και στους μίμους (Ειδ.2,14,15) απ'ότι στα ποιήματα του Gow της τρίτης και τέταρτης ομάδας στα

¹²² Hunter R. (1996), 160-1.

¹²³ Caneva S. (2014), 39.

¹²⁴ Hunter R. (1996),150.

οποία η χρήση δε διαφέρει ριζικά από αυτή του Ομήρου. Όπως θα περιμέναμε καμία εξήγηση δεν υπάρχει για το παραπάνω φαινόμενο. Έτσι, για παράδειγμα ανάμεσα στα βουκολικά ποιήματα το Ειδύλλιο 7 παρουσιάζει ένα σχετικά υψηλό αριθμό ομηρισμών και έτσι είναι λογικό να συσχετιστεί η σχετικά περιορισμένη χρήση του άρθρου με τη γενική ποιητική φόρμα. Το Ειδύλλιο 18, ωστόσο, και η σχετικά περιορισμένη χρήση του άρθρου, ίσως είναι χαρακτηριστικό το οποίο μιμείται την μορφή της υψηλής λυρικής ποίησης. Ένα πρώτο αρχικό και προφανές συμπέρασμα θα ήταν ότι εκεί που τα βουκολικά ποιήματα και οι μίμοι ψάχνουν να δώσουν το στίγμα της διαφοροποίησής τους από τις προγενέστερες ποιητικές νόρμες και να αναπαράγουν στοιχεία του «ρεαλιστικού λόγου», τα άλλα ποιήματα στέκονται, άλλα σε μικρότερο και άλλα σε μικρότερο βαθμό, μέσα στον κληρονομημένο λόγο της υψηλής ποίησης.¹²⁵

Η στενή σχέση του Θεοκρίτειου «Ἐλένης ἐπιθαλάμιος» με προγενέστερες λυρικές απηγήσεις έχουν διαπιστωθεί και από παλαιότερους μελετητές. Τα αρχαία σχόλια πάνω σε αυτό το ειδύλλιο επισημαίνουν κάποια χαρακτηριστικά απανθισμένα από τον Στησίχορο «Ἐν αὐτῷ τινα εἴληπται ἐκ τοῦ πρώτου Στησιχόρου Ἐλένης». Δεν είναι ολότελα αντιληπτό σε τί ο σχολιαστής αναφέρεται με το τινα. Ο Hunter (1996: 150–51) αρκετά πειστικά προτείνει ότι το ποίημα του Θεόκριτου επεκτείνεται από ένα συγκεκριμένο σημείο (το επιθαλάμιο τραγούδι) σε μια εκτενέστερη λυρική αφήγηση του Στησίχορου για το γάμο του Μενελάου και της Ελένης. Δυο αφηγήσεις σε πηγές ίσως θα μας έδιναν πληροφορίες για το συγκεκριμένο ποίημα. Ένας ομηρικός σχολιαστής μας ενημερώνει ότι ο Στησίχορος (PMGF 190) είπε πως ο Τυνδάρεως έπεισε τους μνηστήρες της Ελένης να πάρουν όρκο ότι οι άτυχοι θα προστρέξουν προς βοήθεια αυτού, που θα επιλεγεί σε περίπτωση που κάτι δεν πάει κατευχίν μετά το γάμο. Ο Πάρης έπειτα απήγαγε την Ελένη και η Τρωική εκστρατεία έλαβε χώρα σε πλήρη αντιστοιχία με τον όρκο. Δεύτερον, ο Πausanias αποδίδει στο Στησίχορο (PMGF 191) την ιστορία ότι η Ιφιγένεια ήταν το πραγματικό παιδί της Ελένης και του Θησέα που συνελήφθη, όταν ο Θησέας απήγαγε την Ελένη πριν από το γάμο της με τον Μενέλαο, μια σχέση η οποία διασώθηκε από τους Διόσκουρους που την επανέφεραν στη Σπάρτη. Παρόλο που καμία από αυτές τις ιστορίες δεν αναφέρεται ρητά στο επιθαλάμιο Ειδύλλιο 18, αυτές οι αφηγήσεις μπορεί να χρησιμοποιηθούν για να επιβεβαιώσουμε, τι θα είχαμε σε κάθε περίπτωση

¹²⁵ Hunter R. (1996), 39-40.

υποθέσει βάσει των κειμένων του Στησιχόρου που έχουμε στην κατοχή μας, κυρίως ότι η Ελένη ήταν ένα θέμα εκτεταμένης αφήγησης από το οποίο ο Θεόκριτος επέλεξε ένα μικρό, ίσως κεντρικό, το γάμο της Ελένης με τον Μενέλαο. Το μόνο βέβαιο απόσπασμα που έχει σωθεί (PMGF 187) από την Ελένη του Στησιχόρου επανεπιβεβαιώνει ότι πράγματι ο γάμος του Μενελάου και της Ελένης αφηγούνταν σε αυτό το ποίημα. Το μέτρο είναι δακτυλικό όπως και οι εξάμετροι ανάλογοι μετρικά στίχοι του Θεοκρίτου με το λυρικό πρότυπο. Αν πράγματι ο Θεόκριτος ήθελε να μας θυμίσει την Ελένη του Στησιχόρου, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, τότε το μναστεύσας (στιχ.6) και η αναφορά στους υπόλοιπους μνηστήρες (στιχ.17) μας δίνει κάποια ψύγματα για το ποια μέρη προυπήρχαν και έχουν παραλειφθεί από το Θεόκριτο.¹²⁶

πολλά μὲν κυδώνια μᾶλα ποτερρίπτουν ποτὶ δίφρον

ἄνακτι

πολλά δὲ μύρσινα φύλλα

καὶ ῥοδίνους στεφάνους ἴων τε κορωνίδας οὔλας

Πέρα από το Στησιχόρο, είναι εμφανές ότι ο Θεόκριτος χρησιμοποίησε και τα μοτίβα των λαϊκών γαμήλιων τραγουδιών και άλλες λογοτεχνικές απηχήσεις αυτών των μοτίβων από την αρχαϊκή λυρική ποίηση. Η δομή του προλόγου της αφήγησης που ακολουθείται από ένα υμέναιο, έχει αποδειχτεί ότι βρίσκεται κοντά σε ανάλογο πρόλογο σε ποίημα του Βακχυλίδη (Βακχυλίδης 20.1-6 Sn.-M).¹²⁷ Η αρχή της αφήγησης περιέχει σχόλια για τον τόπο και την περίσταση της παράστασης και τον τύπο του τραγουδιού που θα εκτελεστεί. Η αφήγηση όπως ξεκινά και επειδή ακολουθείται από τραγούδι υμεναίου βρίσκει κοντινό παράλληλο στον πρόλογο ενός Διθυράμβου του Βακχυλίδη, στο γάμο του Ίδα και της Μάρπησας.

Σπάρτα ποτ' ἐν εἴρυρχορῳ] ξανθαὶ Λακεδα[ιμονι ...] τοιόνδε μέλος κ[...] ὄτ' ἄγετο
καλλιπά[ραον] κόραν θρασυκάρ[διος Ἰδας] Μάρπησσαν ἰοτ[...] φυγῶν θανάτου
τ...] ἀναξιάλος Ποσει[δαν ...] ἵππους τέ οἱ ἴσαν [έμους] Πλευρῶν' ἐς εὐκτ[ιμέναν]
χρυσάσπιδος υἰὸ[ν Ἄρηος]¹²⁸

Η περιγραφή του Θεοκρίτου δίνει μεγαλύτερη προσοχή στη φυσική παρουσία, στην ταυτότητα και τον τύπο του τραγουδιού που εκτελούν οι κοπέλες απ'ότι στο

¹²⁶ Hunter R. (1996),150-1.

¹²⁷ Hunter R. (1996),151-2.-[

¹²⁸ Noussia-Fantuzzi M. (2017), 262.

Βακχυλίδη, του οποίου το απόσπασμα δίνει την εντύπωση ότι επιμένει επί μακρόν στην ιστορία του Ίδα και της Μάρπησας.¹²⁹ Ακόμα και αν αυτό το ποίημα δεν ήταν ένα άμεσο πρότυπο για το Θεόκριτο λειτουργεί ως μια χρήσιμη υπενθύμιση ότι η φόρμα όπως και το περιεχόμενο του Ειδυλλίου 18 είναι κατ'ουσίαν επαναδημιουργία.¹³⁰

Είναι καταπληκτικό, επίσης, το ότι η παρουσία της Σαφούς, η ποιητριά ίσως είχε την πιο στενή σχέση στην αρχαιότητα με τα επιθαλάμια τραγούδια και αυτή που η ασχολία της με την Ελένη και τους έρωτες της Ελένης αποτελούν ένα από τα πιο σημαντικά δείγματα γραφής της ποιητικής δημιουργίας της, θα μπορούσε να είναι αντιληπτή η παρουσία της κατά μήκος όλου του ποιήματος. Η φωνή της Σαφούς σε αυτό το ποίημα έχει γίνει αντικείμενο μελέτης για τις αποχρώσεις για τους σχολαστικούς μελετητές.¹³¹ Στο απόσπασμα 44 Voigt βρίσκουμε τα απομεινάρια μιας σχετικής αφήγησης με ξεκάθαρες συσχετίσεις στο δακτυλικό εξάμετρο της άφιξης της Ανδρομάχης και του Έκτορα στην Τροία για το γάμο τους. Χοροί παρθένων είναι φυσικά μέρος του εορτασμού.

Με την κατοπινή γνώση της ιστορίας της λογοτεχνίας, μπορούμε επιπλέον να αντιληφτούμε ότι το Ειδύλλιο 18 είναι γενικά σύνθετο. Με τον επίλογό του ο υμναιός έχει δανειστεί πολλά χαρακτηριστικά των ύμνων. Αυτά τα δύο εγκωμιαστικά είδη ανέκαθεν συσχετιζόνταν και οι σύγχρονες λεξικολογικές πηγές δίνουν τη λέξη ύμνος ως την ετυμολογία του υμναίου, ορίζοντας το δεύτερο ως είδος του πρώτου. Η σημασία της υμνικής φόρμας του Ειδυλλίου 18 έγκειται ξεκάθαρα στην κυριαρχία της Ελένης σε σχέση με το σύζυγό της, μια κυριαρχία που καταστρέφει εντελώς την όποια ισορροπία μεταξύ των συζύγων. Η κυριαρχία λειτουργεί ως αποτέλεσμα του σκηνικού που τοποθετείται στη Σπάρτη αλλά και των Σπαρτιατικών αναφορών του ποιήματος, ειδικά κατά την αναπαραγωγή των γαμήλιων τραγουδιών του Αλκμάνου. Η Σπάρτη που ο Θεόκριτος απεικονίζει είναι ένας μυθολογικός τόπος, αποκρυσταλλωμένος σε μια χρυσή εποχή τελετών που απηχούνται οικεία τοπία. Το Ειδύλλιο 18 μπορούμε να το αντιληφτούμε ως ένα είδος αρχαιολογικής πολιτιστικής διάσωσης που στηρίζεται σε μια οπτική της Σπάρτης η οποία παράγεται από τα βιβλία περισσότερο παρά από προσωπικές

¹²⁹ Noussia-Fantuzzi M. (2017), 262.

¹³⁰ Hunter R. (1996), 151-2.

¹³¹ Acosta-Hughes B. (2010), 29.

παρατηρήσεις.¹³² Ομοιότητες ανάμεσα στην παρουσίαση της Ελένης στο Ειδύλλιο 18 και αυτήν της μπροστάρισσας του χορού Αγησιχόρας στου Αλκμάνου Λουνγε Παρθένειον έχουν διαπιστωθεί και κάποιοι μελετητές έχουν προσπαθήσει να αναγνωρίσουν την Αγησιχόρα ή τη βασίλισσα της αυγής Αγιδώς στην οποία φαίνεται να απευθύνεται το ποίημα του Αλκμάνου με την Ελένη στην παρουσίασή της ως Σπαρτιατική θεότητα.¹³³

ἔστι τις σιῶν τίσις·
ὁ δ' ὄλβιος, ὅστις εὐφρων
ἀμέραν [δι]απλέκει
ἄκλαυτος· ἐγὼν δ' αἰίδω
Ἀγιδῶς τὸ φῶς· ὀρῶ
F' ὅτ' ἄλιον, ὄνπερ ἄμιν
Ἀγιδῶ μαρτύρεται
φαίνην· ἐμὲ δ' οὔτ' ἐπαινῆν
οὔτε μωμήσθαι νιν ἅ κλεννὰ χοραγὸς
οὐδ' ἀμῶς ἐῆ· δοκεῖ γὰρ ἤμεν αὐτα
ἐκπρεπῆς τὼς ὄπερ αἴτις
ἐν βοτοῖς στάσειεν ἵππον
παγὸν ἀεθλοφόρον καναχάποδα
τῶν ὑποπετριδίων ὄνειρων·

ἧ οὐχ ὀρηῆς; ὁ μὲν κέλης
Ἐνετικός· ἅ δὲ χαίτα
τᾶς ἐμᾶς ἀνεψιᾶς
Ἀγησιχόρας ἐπανθεῖ
χρυσὸς [ὠ]ς ἀκήρατος·
τό τ' ἀργύριον πρόσωπον,
διαφάδαν τί τοι λέγω;
Ἀγησιχόρα μὲν αὐτα·
ἅ δὲ δευτέρα πεδ' Ἀγιδῶ τὸ Φεῖδος
ἵππος Ἴβηνῶ Κολαξαῖος δραμήται·

¹³² Hunter R. (1996), 157.

¹³³ Hunter R. (1996), 151-2.

ταὶ Πεληάδες γὰρ ἄμιν
ὀρθρία φᾶρος φεροίσαις
νύκτα δι' ἀμβροσίαν ἄτε σήριον
ἄστρον ἀνηρομένα μάχονται·

οὔτε γάρ τι πορφύρας
τόσσοσ κόρος ὥστ' ἀμύναι,
οὔτε ποικίλος δράκων
παγχρύσιος, οὐδὲ μίτρα
Λυδία, νεανίδων
ἱανογ[λ]εφάρων ἄγαλμα,
οὐδὲ ταὶ Ναννῶσ κόμαι,
ἄλλ' οὐ[δ'] Ἀρέτα σιειδής,
οὐδὲ Σύλακίς τε καὶ Κλησισίηρα,
οὐδ' ἐς Αἰνησιμβρ[ό]τας ἐνθοῖσα φασεῖς·
Ἄσταφίς [τ]έ μοι γένοιτο
καὶ ποτιγλέποι Φίλυλλα
Δαμαρ[έ]τα τ' ἐρατά τε Φιανθεμίς·
ἄλλ' Ἄγησιχόρα με τείρει.

Ο Αλκμάν ήταν γνωστός τον 3^ο αιώνα ως συνθέτης γαμήλιων τραγουδιών και ήταν σίγουρα ένας ποιητής με εξαιρετικό ενδιαφέρον για τους Αλεξανδρινούς. Η γλώσσα του Ειδυλλίου 18 δεν αποσκοπεί να αναπαράγει τη γλώσσα του Αλκμάνα ως ιστορική εξάσκηση αλλά περισσότερο να προσφέρει μια ποιητική γλώσσα η οποία ενώ έχει τόσα κοινά με τη γλώσσα του Αλκμάνα, λειτουργεί ως μιμητικά ανάλογη με αυτή του αρχαϊκού ποιητή.¹³⁴ Υπάρχει επίσης ομοιότητα με λυρικό ποίημα αβέβαιης χρονολόγησης Powell *Coll. Al.* p. 186.9, Diehl *Anth. Lyr.* 2. p. 158, ἤνθομεν ἐς μεγάλας Δαμάτερος ἐννέ' ἐάσσαι, | παῖσαι παρθενικαί, παῖσαι καλά ἔμματ' ἐχοῖσαι κ.τ.λ.¹³⁵

¹³⁴ Hunter R. (1996),150.

¹³⁵ Gow A.S.F. (1973), 349.

Γ4. Η δομή του Επιθαλαμίου

Όπως ένας αριθμός ποιημάτων του Θεοκρίτου, έτσι και στο Ειδύλλιο 18 υπάρχει, εν τέλει μια τριαδική δομή : στήνεται το σκηνικό της αφήγησης, το καθαυτό τραγούδι και η έξοδος. Στους πρώτους 8 στίχους ο ανώνυμος ομιλητής θέτει το πεδίο για το γαμήλιο τραγούδι. Στο μεγαλύτερο κομμάτι του ποιήματος (στιχ. 9-48) ο χορός των κοριτσιών απευθύνεται στον Μενέλαο «ὦ φίλε γαμβρέ». Στην έξοδο του ποιήματος ο χορός τραγουδά και απευθύνεται και στη νύφη και στο γαμπρό « Χαίροις, ὦ νύμφα· χαίροις, εὐπένθερε γαμβρέ». Έτσι, ο χορός επενεργεί στο νυφιάτικο τραγούδι και παντρεύει το ζευγάρι, το οποίο στην αρχή του τραγουδιού είναι χωριστά και τώρα κοιμούνται μαζί.¹³⁶

Γ5. Η επιθαλάμια ανάγνωση του ποιήματος

Ένα από τα άμεσα επιβεβλημένα χαρακτηριστικά του ποιήματος, που η τριαδική δομή αναδεικνύει, είναι η χρονική του τροχιά. Ξεκινάει από μια χρονική στιγμή στο απώτερο παρελθόν «Ἐν ποκ' ἄρα Σπάρτα», μετά στρέφεται στο παρόν «Οὕτω δὴ πρωιζὰ κατέδραθες», στην επαύριον «τὸ μὲν οἰκέτις ἤδη», στο απώτερο μέλλον και στην τελετή που θα λάβει χώρα «γράμματα δ' ἐν φλοιῷ γεγράφεται, ὡς παριὼν τις ἀννείμη Δωριστί», και σε ένα μέλλον διαφορετικά εκπεφρασμένο στην έξοδο προς τιμὴν του γαμπρού και της νύφης.¹³⁷

Ο ίδιος ο Χορός αποτελείται από 12 νεαρές, τις πιο σημαντικές στην πόλη, οι οποίες δε θα ιδρύσουν μια λατρεία απλώς προς τιμὴν της Ελένης αλλά επιπλέον θα είναι οι πρώτες ιέρειες αυτής της λατρείας. Θα πρέπει ίσως να θυμηθούμε τις Διονυσιάδες, μια ομάδα γυναικών από τη Σπάρτη που πρόσφεραν θυσία μαζί με τις Λευκιπίδες, τις ιέρειες της Ιλάειρας και της Φοίβης, που αποκαλούνταν πῶλοι και που σχετίζονταν, σύμφωνα με τον Πausανία, με αθλητικούς αγώνες. Οι Λευκιπίδες σχετίζονταν συνεχώς με την Ελένη σε αναφορές με τη λατρεία στη Σπάρτη (Αριστ.Λυσ.1307-15, Ευρ.Ελ.1465-7) και ο Θεόκριτος ίσως υπαινίσσεται κάποιο γνωστό συσχετισμό των νεαρών γυναικών της Σπάρτης. Οι γυναίκες που ηγούνται

¹³⁶ Acosta-Hughes B.(2010), 29-30.

¹³⁷ Acosta-Hughes B.(2010), 30.

του χορού και προσεύχονται για την ευδαιμονία «ὡς ἐξ εὐπατριδᾶν εἰς εὐπατρίδας», μπορεί να ανήκουν στις ιέρειες της αριστοκρατίας.¹³⁸

Η πρόσληψη της ιστορίας που την τοποθετεί τοπικά στο Σπαρτιάτικο υπόβαθρό της, ανάμεσα σε μια ομάδα αθλητικών νεαρών κοριτσιών αφοσιωμένες στην Αθηνά και την Άρτεμη, θα ήθελε να επισημάνει κάτι που βρίσκεται στο μυαλό κάποιου που ενώ εκτιμά την εθιμοτυπική οικειότητα με τους φίλους του, φαίνεται ο ίδιος να λαχταρά μια πιο εξιδανικευμένη αγάπη απ'ότι προωθείται από ένα κανονικό ελληνικό γάμο. Άλλωστε δεν υπάρχει κάποια αναφορά ότι ο Θεόκριτος παντρεύτηκε ποτέ.¹³⁹

Ο στίχος 3 του εισαγωγικού μέρους «πρόσθε νεογράφω θαλάμω χορὸν ἐστάσαντο», ορίζει γενικότερα το τραγούδι. Το ειδύλλιο 18 είναι πράγματι ένα τραγούδι τραγουδισμένο πριν από το νυφικό κρεβάτι, είναι ένα επιθαλάμιο. Ένα ποίημα το οποίο θα περιλαμβάνει ένα αίτιο, και πράγματι κατά μία έννοια ένας τίτλος για το ίδιο το ποίημα βρίσκεται στο στιχ.48 «Ἐλένας φυτὸν εἶμι» που ξεκινά με ένα ορισμό.¹⁴⁰

Μια ερώτηση ανακύπτει με την έκφραση «νεογράφω θαλάμω». Σε λογοτεχνικό επίπεδο είναι μια αναφορά στη συνήθεια της διακόσμησης του νυφικού δωματίου και είναι μια ανάλογη εικόνα ενός ποιήματος που σχετίζεται με την κατασκευαστική ικανότητα και το υλικό. Η λέξη «νεόγραπτος» αναφέρεται μόνο εδώ.¹⁴¹ Στην Ιλιάδα (17.36) λέγεται για το Μενέλαο που έχει σκοτώσει το νεαρό Εύφορβο ότι «έχει αφήσει τη σύζυγο του Ευφόρβου χήρα μέσα στο νέο θάλαμο. Ο Οδυσσεάς κατασκεύασε το δικό του θάλαμο όταν παντρεύτηκε (Οδ.23.192) και GVI 585 (Διόδωρος GPh 6.1) που μιλά για ένα ημιτελή θάλαμο ενός άντρα που πέθανε πριν το γάμο.¹⁴² Είναι, επομένως, γεγονός ότι ένα καινούριο δωμάτιο κατασκευαζόταν για κάθε γάμο. Ο Ξενοφών ο Εφέσιος, (A viii) επίσης, γράφει : ἦν δ' αὐτοῖς ὁ θάλαμος οὕτως πεποιημένος. Κλίνη χρυσῆ στρώμασιν ἔστρωτο πορφυροῖς καί ἐπὶ τῆς κλίνης βαβυλωνία ἐπεποίκιλλο σκηνή. παίζοντες ἔρωτες οἱ μὲν Ἄφροδίτην θεραπεύοντες (ἦν δέ καὶ Ἄφροδίτης εἰκὼν) οἱ δὲ ἰππεύοντες ἀναβάται στρουθοῖς.¹⁴³

Το επιθαλάμιο τραγούδι ξεκινά με μια διακριτική έκφραση άσεμνων αστεϊσμών «Οὕτω δὴ πρωιζὰ κατέδραθες, ὦ φίλε γαμβρέ;» (Στιχ.9), που χωρίς αμφιβολία

¹³⁸ Hunter R. (1996), 158.

¹³⁹ Rist A. (1978), 160-3.

¹⁴⁰ Acosta-Hughes B. (2010), 30.

¹⁴¹ Acosta-Hughes B. (2010), 31.

¹⁴² Dover (1971), 228-37.

¹⁴³ Cholmeley R.J. (1930), 324.

λειτουργούν ως χαρακτηριστικό της γαμήλιας τελετής (Αριστοφ.Ειρήνη 1336,1349).¹⁴⁴ Τα πειράγματα στο γαμπρό είναι, επομένως, στερεότυπο χαρακτηριστικό στα γαμήλια τραγούδια.¹⁴⁵ Λειτουργεί, δηλαδή, ως επιπρόσθετο στοιχείο της επιθαλάμιας λειτουργίας του στίχου η υπαινικτική ερωτική χιουμοριστική διάθεση κατά την οποία υποτίθεται, ότι ο Μενέλαος είναι ένας παγερός γαμπρός προς την Ελένη, που έχει πάει να κοιμηθεί και τον αντιμετωπίζουν κατάλληλα. Φυσικά, ο χορός δεν έχει κάποια βásiμα στοιχεία για να υποθέτει κάτι τέτοιο. Το απόσπασμα της Σαπφούς 110 είναι αντίστοιχο με χιουμοριστική διάθεση και το απόσπασμα 111 είναι πιθανότατα άσεμνο ενώ η κυνική ανηθικότητα στην Ειρήνη του Αριστοφάνη στιχ.1337 κ.ε, 1352 κ.ε δεν περιλαμβάνει τη χλεύη για το γαμπρό.¹⁴⁶ Το ποίημα παρωδεί, δηλαδή, τις αυτό- παρουσιάσεις ενός εραστή : παρωδεί αρχικά τη γενική μετατόπιση από μια σύμβαση της πόλης σε ένα βουκολικό σκηνικό, όπως επίσης και την εξιδανίκευση του επιθαλάμιου πρότυπου ζευγαριού μέσω της ειρωνείας κατά τη σύνθεση ενός γαμήλιου τραγουδιού σε σχέση με αυτό που θα αποδειχτεί και εν τέλει θα αποτελέσει το πιο περίτρανο παράδειγμα ζευγαριού λόγω της μοιχείας.¹⁴⁷

Ένα επιπλέον θέμα ανακύπτει, όταν αναγνωρίζουμε στη λέξη εϋτριχα του στιχ.57 (στον τελευταίο στίχο του ποιήματος, που είναι αποκομμένος από τη συμβατική επίκληση σε Υμέναιο) μια απήχηση του πρώτου στίχου του ποιήματος ξανθότριχι παρ Μενελάω. Έτσι, η βεβιασμένη περίφραση για τον «κόκκορα» υποκρύπτει ένα πνευματώδες σχόλιο για του Μενέλαου την πληθωρική υπερηφάνεια για την εκπλήρωση του γάμου του με τη θεϊκή Ελένη- τινάζει τη χ αίτη και λαλεί τριγύρω καθώς μόλις τώρα έμαθε να τραγουδά. Πουθενά αλλού δεν παρουσιάζεται ο γαμπρός νωθρός και απρόθυμος. Το πιο πιθανό να ήταν, απ'όσο σώζονται τα επιθαλάμια της Σαπφούς, το αντικείμενο εξαιρετικού επαίνου (Fr 111, 115).

ἴψοι δὴ τὸ μέλαθρον·

ὕμνησον·

ἀέρρετε τέκτονες ἄνδρες·

ὕμνησον.

¹⁴⁴ Gow A.S.F. (1973), 351.

¹⁴⁵ Hunter R. (2002), 109-10.

¹⁴⁶ Dover (1971), 228-37

¹⁴⁷ Goldhill S. (1991), 247.

γάμβρος †εισέρχεται ἴσος† Ἄρευι,
ἄνδρος μεγάλω πόλυ μέζων.

Στο ποίημα που ἀπ' ὅλες τις πλευρές εἶναι το πιο συγγενές με το Ειδύλλιο 18 του Θεοκρίτου (fr 44, για το γάμο του Ἐκτορα και της Ανδρομάχης) ο γαμπρός και η νύφη εξομοιώνονται με τους θεούς. Με λίγα λόγια, δηλαδή, η ανομοιότητα που σκιαγραφείται ἀνάμεσα στην Ελένη και το Μενέλαο γίνεται μάλλον για να συμβαδίζει με την αντιμετώπιση του ἔρωτα ἀπὸ το Θεόκριτο στα ἄλλα ποιήματα, ὅπως αὐτό που εἶναι αφιερωμένο στον Πολύφημο και τη Γαλάτεια ἢ αὐτό με την Αμαρυλλίδα και τον ερωτευμένο αἰγοβοσκό.¹⁴⁸

Μία ἀπὸ τις στρατηγικές του Θεόκριτου προκειμένου να ἀπηχήσει το παρελθόν της Σπάρτης εἶναι να προκαλεῖ μια δημιουργική ἐνταση μεταξύ των Λυκούργειων και ἀντι-Λυκούργειων εικόνων της πόλης. Ἐτσι, για παράδειγμα, η πίστη ὅτι ο Λυκούργος μετέτρεψε την προσωπική περιουσία ὡς ἓνα ἄχρηστο εἶδος (Πλουτ.Λυκ.10), ἔρχεται ξεκάθαρα σε ἀντίθεση με τον προσκυνητὴ στο τέλος που μακαρίζει το ζευγάρι και εὐχεται εὐτυχία και πλούτο και με το ὅλο ἠθος του ποιήματος. Επίσης, η προφανής ἀντίληψη ὅτι οἱ Σπαρτιάτισσες εἶχαν ἀφήσει την ὕφανση στους δούλους (Ξεν.Λακ.1.3-4) στοχεύει ξεκάθαρα στην προ-Λυκούργου ἐποχή που ἀπηχῆται στους στιχ.32-4 στο Ειδύλλιο του Θεοκρίτου. Η ἀναφορά του Πλουτάρχου στο «Λυκούργειο γάμο» δεν μπορεί να εἶναι διαφορετική ἀπὸ αὐτόν που ἀπεικονίζεται για τον Μενέλαο και την Ελένη (Πλουτ.Λυκ.15.3-5).

Το συγκεκριμένο ἀπόσπασμα ἴσως ρίχνει φως στο κοροϊδευτικό πείραγμα του χοροῦ ὅτι ο Μενέλαος εἶχε πιει τόσο πολὺ, πριν κοιμηθεῖ με την Ελένη. Και ο Ξενοφώντας ἐπίσης (Λακ.5-7) σημειώνει ὅτι το σύστημα των συμποσίων ὠθεῖ το βασιλιά σε υπερβολική χρήση αλκοόλ. Εκεί που ο σύζυγος στο Λυκούργο θα περάσει μέρος της γαμήλιας νύχτας με τη νύφη, ο Μενέλαος και η Ελένη θα εἶναι ἀχώριστοι ὅλη τη νύχτα. Ο προσκυνητὴς (στιχ.51) που θα ευχηθεῖ στο παντρεμένο ζευγάρι εὐτεκνία ἀναδεικνύει ἓνα ἀπὸ τα πιο ἀξιοσημείωτα χαρακτηριστικά του Λυκούργειου συστήματος, τους ευγονικούς χαιρετισμούς που ἀποσκοποῦσαν στην καλή υγεία και τα γερὰ παιδιά. Εδῶ ξανά ἓνας τόπος των ἐπιθαλαμίων δίνει μια οπτική της Σπαρτιατικής ζωῆς. Το ἴδιο μπορεί να εἶναι και για τον προσκυνητὴ για ἀμοιβαία «φιλότητα» και «πόθο» (στιχ.54-5). Και ο Ξενοφών (Λακ.1.5 και ο Πλούταρχος (Λυκ.15.5) σημειώνουν το πόσο οἱ παροτρύνσεις του Λυκούργου πάνω στη συζυγική

¹⁴⁸ Konstan D. (1979), 234.

συνεύρεση αυξάναν την επιθυμία του ζευγαριού με τις επακόλουθες ευγονικές επιδράσεις. Η κλασική Σπάρτη έδινε ενθάρρυνση για την απόκτηση πολλών παιδιών προκειμένου να αυξήσει τον πληθυσμό της.¹⁴⁹

Η ολοκλήρωση των ερωτικών σχέσεων ήταν ένας διακαής πόθος για το ζευγάρι και αναπόσπαστο κομμάτι των επιθαλαμίων καθώς οι παρευρισκόμενοι στην τελετή μακάριζαν το ζευγάρι για αυτή την πρώτη επαφή κατά τη διάρκεια της πρώτης νύχτας τους μαζί. Η αντίστιξη της παιδικής ηλικίας σε σχέση με την ενήλικη ζωή και της νέες υποχρεώσεις της νύφης, γίνονται αντιληπτές στο στίχ.14. Ο απογαλακτισμός του κοριτσιού που μετουσιώνεται σε γυναίκα είναι γεγονός. Αν η Ελένη ήταν με τις κοπέλες δε θα έπαιζε παιχνίδια «μέχρι την τελευταία στιγμή της νύχτας», «παίσδειν ἐς βαθὺν ὄρθρον» (στιχ.14). Θα είχε παίξει και θα πήγαινε για ύπνο νωρίς αντί να κάνει έρωτα – όπως θα έκανε τώρα- μέχρι την τελευταία στιγμή της νύχτας πρβ. Ανωνυμος (HE) 41, όπου κάποια Τιμαρέτα την παραμονή του γάμου της αφιερώνει παιχνίδια στην Άρτεμη.¹⁵⁰

Η χρήση της επίκλησης, επίσης, προς το γαμπρό είναι μια κανονικότητα στα επιθαλάμια της Σαφούς (fr 99,103-6) και αν ακόμη δεν είναι παραδοσιακός όρος σίγουρα προέρχεται από αυτήν.¹⁵¹ Η αποστροφή και η επίκληση στο γαμπρό είναι ένας κλασικός τόπος των επιθαλαμίων πράγμα το οποίο γίνεται αντιληπτό από τα προγενέστερα πρότυπα του είδους, όπως το γεγονός ότι ο χορός δίνει συγχαρητήρια στο γαμπρό (στιχ,16-18). Σαφώ fr.112,115.¹⁵²

ὄλβιε γάμβρε, σοὶ μὲν δὴ γάμος ὡς ἄραο
ἐκτετέλεστ', ἔχῃς δὲ πάρθενον ὡς ἄραο ...

τίωι σ' ὦ φίλε γάμβρε κάλως εἰκάσδω;
ὄρπακι βραδίνωι σε μάλιστ' εἰκάσδω.

Επίσης, δε συναντούμε πουθενά αλλού την αντίληψη ότι ενός ενάρετου άντρα το φτάρνυσμα «Ὀλβιε γάμβρ', ἀγαθός τις ἐπέπταρεν ἐρχομένῳ τοι» (στιχ.16) λειτουργεί ως καλός οἰωνός που εκπληρώνεται σε μεγαλύτερο βαθμό απ'ότι ενός κακού. Αλλά είναι πιθανό ότι ο Θεόκριτος έγραψε «ἀγαθός» και εννοούσε με αυτό «κάποιος που

¹⁴⁹ Hunter R. (1996), 161-2.

¹⁵⁰ Dover (1971), 228-37

¹⁵¹ Gow A.S.F. (1973), 351.

¹⁵² Dover (1971), 228-37.

το φτάρνυσμά του αποτελούσε καλό οιωνό φταρνύστηκε». Η «άγαθή τύχη» και ο «άγαθός δαίμων» είναι στερεότυπες εκφράσεις.¹⁵³ Το νόημα είναι α) ...πληγαίνοντας στη Σπάρτη προκειμένου να εκπληρώσει αυτό που οι άλλοι πρίγκιπες επιδίωκαν δηλαδή να κερδίσουν την Ελένη. β) Εναλλακτικά, η φράση «ὡς ἀνύσαιο» θα μπορούσε να εξαρτάται από το «ἐπέπταρεν». Το φτάρνυσμα που λειτουργεί όπως ένας οιωνός δεν προκαλεί ένα ευνοϊκό γεγονός αλλά μια διαδοχή γεγονότων που είναι μοιραίο να εκφραστεί σαν ένα γεγονός που αποσκοπεί στο να προκαλέσει το επόμενο. Όλοι οι ήρωες εκείνης της εποχής ήρθαν για να διεκδικήσουν την Ελένη. Ο Ησίοδος (fr.196-204, *Ασπ.*1-56) διηγείται την ιστορία και τους καταλογραφεί σε κάτι που φαντάζει να είναι ένας μονότονος κατάλογος. Ο Μενέλαος την κέρδισε διότι της έδωσε αναρίθμητα και τα πιο ακριβά δώρα. Ο οιωνός ήταν ευνοϊκός ως προς το επιθαλάμιο σκέλος του γιατί πράγματι ο Μενέλαος κέρδισε την Ελένη και την παντρεύτηκε αλλά το μέλλον που επιφυλλασσόταν για το γάμο τους δεν ήταν ευοίωνο αλλά δυσοίωνο.¹⁵⁴

Το γαμήλιο τραγούδι του Θεόκριτου έχει μοιρασμένους ρόλους ως παράσταση νεαρών κοριτσιών, ένας χορός που η Ελένη αποτελεί το πιο εκπληκτικό μέλος. Βάζοντας αυτό το συγκεκριμένο γάμο σε αυτό το συγκεκριμένο απόσπασμα είναι πιο ριζοσπαστικό απ'ότι αρχικά φαίνεται. Ο διαγωνισμός για την Ελένη έλαβε χώρα σε ένα αμιγώς αντρικό περιβάλλον (αυτό πιθανότατα περιλαμβανόταν ως επεισόδιο στα Κύπρια αλλά γίνεται αναφορά και στην Ιφιγένεια εν Αυλίδι 55-71), ένας αντρικός ανταγωνισμός για το χέρι της. Αυτός ο ανταγωνισμός που απηχείται στους στιχ.16-18 και 37 λειτουργεί ως έναυσμα για την αφήγηση της σχέσης και του συναγωνισμού των νεαρών κοριτσιών. Σε αυτό το διαγωνισμό η Ελένη είναι πάντα η νικήτρια.¹⁵⁵ Είναι και αυτό δηλαδή ένα επιπλέον επιθαλάμιο εγκώμιο για την ίδια την Ελένη.

Μετά την αποστροφή προς το γαμπρό ως απαραίτητο σκέλος της επιθαλάμιας δομής, η επιθαλάμια δομή συμπληρώνεται με το γυναικείο σκέλος της, την εξύμνηση της γυναίκας η οποία δεν είναι κάποια τυχάρπαστη παρουσία αλλά πρόκειται για την Ελένη η οποία διαθέτει ασύγκριτα χαρακτηριστικά «οἷα Ἀχαιάδων γαῖαν πατεῖ οὐδεμί' ἄλλα» (Στιχ.20). Ο στίχος αυτός βρίσκει παράλληλο και έχει ήδη ειπωθεί στην Οδύσσεια (21.107) για την Πηνελόπη και λειτουργεί ως πρότυπο διότι

¹⁵³ Dover (1971), 228-37.

¹⁵⁴ Dover (1971), 228-37.

¹⁵⁵ Acosta-Hughes B.(2010), 36-7.

παρατίθεται ως φιλοφρόνηση για την Πηνελόπη,¹⁵⁶ «οἷη νῦν οὐκ ἔστι γυνὴ κατ' Ἀχαιΐδα γαῖαν». Η νύφη είναι πέρα από κάθε σύγκριση, όπως σε ένα επιθαλάμιο της Σαπφούς (*fr.* 106) «οὐ γὰρ ἦν ἀτέρα πάϊς ὧ γάμβρε τεαύτα».¹⁵⁷

Ο χορός στο «Επιθαλάμιο στην Ελένη» αναπαριστά το χορό με κοπέλες που είναι ανάμεσα σε συνομήλικες. Ο χορός απεικονίζει τις νεαρές Λακεδαιμόνιες να χοροπηδούν στις όχθες του Ευρώτα και αποτελείται από τέσσερις ομάδες κοριτσιών των εξήντα ατόμων, όλα της ίδιας ηλικίας. Ανάμεσα στις κοπέλες η Ελένη καταλαμβάνει μια ηγεμονική θέση, κινείται και λικνίζεται καλύτερα από τις υπόλοιπες και μπορεί να γιορτάζει την Ἄρτεμη και την Αθηνά με τη συνοδεία λύρας καλύτερα από τις άλλες. Ωστόσο, εμφανίζεται ο χορός και τιμά την Ελένη που είναι η νεαρή σύζυγος του Μενέλαου. Σ' αυτό το σημείο το κείμενο κάνει μια δραστική διακοπή (στο κείμενο σημειώνεται με την αλλαγή από το αυτή στο εσύ και από το πέρασμα από το μεν στο δε στιχ.38 κ.ε). Ο χορός ανακαλεί το παρελθόν και συνεχίζει στο παρόν. Αυτός είναι ο λόγος που, καθώς η κίνηση του Θεόκριτου είναι να αναδείξει ότι γίνεται ο εναγκαλισμός της καινούριας ιδιότητας της Ελένης ως συζύγου και ως ηρωίδας, ο χορός επισημαίνει την επιδίωξή του να τιμήσει τη μνήμη της για πρώτη φορά ως λατρευόμενη θεά. Έτσι, από τη στιγμή που η νεότητα για την Ελένη είναι παρελθόν για αυτή και έχει γίνει μια ενήλικη γυναίκα, μια μυθική αξία προσδίδεται για τη δραστηριότητά της ως νεαρής κοπέλας και μετουσιώνεται σε ένα είδος αιτίου που ανακύπτει και είναι προορισμένο να διατηρήσει ζωντανή τη μνήμη της.¹⁵⁸

Συνεχίζοντας, οι στίχοι 19-37 περιλαμβάνουν το κυρίως εγκώμιο στην Ελένη το οποίο δομείται ως εξής :

α) Το γεγονός ότι είναι κόρη του Δία. «Κρονίδαν Δία πενθερόν» (στιχ.18) Οι Έλληνες χρησιμοποιούν αυτό τον έμμεσο τρόπο για να δηλώσουν τη σύνδεση με το γάμο (Πινδ.Ισθμ.4.37) «Πηλεύς... γαμβρός θεῶν».¹⁵⁹

β) Η ομορφιά της που εκφράζεται κυρίως μέσα από παρομοιώσεις Πρβ. Σαπφώ 105 «οἷον τὸ γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρωι ἐπ' ὕσδωι, ἄκρον ἐπ' ἄκροτάτῳ» όπου η νύφη συγκρίνεται με φρούτο στην κορυφή του δέντρου και το απόσπασμα 113 «οὐ γὰρ ἦν ἀτέρα πάϊς ὧ γάμβρε τεαύτα», «δεν υπάρχει κανένα κορίτσι σαν αυτή».

¹⁵⁶ Dover (1971), 228-37.

¹⁵⁷ Gow A.S.F. (1973), 353.

¹⁵⁸ Calame C. (1997), 191-2.

¹⁵⁹ Cholmeley R.J. (1930), 324.

γ) Τα προσόντα της και ολοκληρώνεται με μια τελική φιλοφρόνηση για την ομορφιά της. Η ταξινόμηση και η ακολουθία – οικογένεια, ομορφιά, προσόντα – μας φέρνει στο μυαλό αυτά που μπορούμε να βρούμε στα κλασικά εγκώμια κυρίως στο εγκώμιο του Αγάθωνα στον Έρωτα (Πλατ. *Συμπόσιο* 194^E κ.ε) : γέννηση, ομορφιά, αρετές, επιδράσεις.¹⁶⁰

Στο Ειδύλλιο 18, το γαμήλιο τραγούδι εξυψώνει τη σημασία της Ελένης και υποβιβάζει αυτή του Μενέλαου, γι' άλλη μια φορά, με το να εύχονται το παιδί που θα αποκτηθεί να μοιάζει στη μητέρα του «ἢ μέγα κά τι τέκοιτ', εἰ ματέρι τίκτοι ὁμοῖον» (στιχ.21) και όχι στον πατέρα του.¹⁶¹ Ότι οι γονεῖς πρέπει να δημιουργήσουν απογόνους, όπως οι ίδιοι, θεωρείται ως ευχή (Ησ.Ασπ.235) διότι είναι ένα από τα θεόσταλτα δώρα και το πρέπον.¹⁶² Με το να προσδίδεται έμφαση στην ομοιότητα της κόρης στη μητέρα εμφανώς αποκηρύσσονται οι ισχυρές δομές της πατριαρχίας με το να διαστρέφονται οι προφανείς βάσεις της πατρότητας σε απόδειξη για το ζωτικό ρόλο της μητέρας στην αναπαραγωγική διαδικασία.¹⁶³ Επομένως, η εξύψωση της Ελένης τηρεί τη σταθερή τροχιά ενός εγκωμίου στην επιθαλάμια περίσταση και είναι εξιδανικευμένη χωρίς να καταλογίζονται οι όποιες αστοχίες και ελλοπάγια της νύφης.

Η χρήση επιθέτων από την άλλη πλευρά, είναι δηλωτική των ιδιοτήτων που προσδίδονται στο εκάστοτε ουσιαστικό που προσδιορίζουν και σχετίζονται εμμέσως με τις εξωραϊσμένες ιδιότητες της Ελένης στο πλαίσιο των επιθαλάμιων αναγωγών. Για παράδειγμα το επίθετο «πότνια» του στιχ.21, το οποίο συναντάται και στον Ευριπίδη (*Ορεστ.*174) «πότνια πότνια νύξ», αν το κείμενο ευσταθεί, πιθανότατα υποδηλώνει ότι η νύχτα παρόλο που συγκρίνεται με την Αυγή στην εμφάνιση με δυσμενή τρόπο, διαγράφει άλλη ποιότητα στα χαρακτηριστικά της και αποσκοπεί να προσδώσει έμφαση στη γαμήλια νύχτα.¹⁶⁴ Ίσως θέλει να προσδώσει έμφαση στη χρονική διάρκεια της ερωτικής συνεύρεσης, η οποία θα είναι ολονύχτια, όπως ταιριάζει στην πρώτη νύχτα του γάμου οποιασδήποτε κοπέλας. Επιπλέον, ένα επίθετο που χρησιμοποιεί ο Θεόκριτος είναι το «χρυσέα», ένα επίθετο που χρησιμοποιείται για την Αφροδίτη και άλλες θνητές και αθάνατες (Πινδ.Νεμ.5.7) «ἐκ δὲ Κρόνου καὶ Ζηνὸς ἤρωας αἰχματὰς φυτευθέντας καὶ ἀπὸ χρυσεῶν Νηρηίδων» και είναι

¹⁶⁰ Dover (1971), 228-37.

¹⁶¹ Burton J. (1995), 71,95.

¹⁶² Dover (1971), 228-37.

¹⁶³ Burton J. (1995), 71,95.

¹⁶⁴ Gow A.S.F. (1973), 355.

κατάλληλο για να τονίσει την ομοιότητα μεταξύ της Ελένης και της Αυγής. Σαπφώ.
fr. 18 χρυσοπέδιλλος Αὔως.¹⁶⁵

Επιπλέον, το απόσπασμα 58 από τη Σαπφώ έχει διακειμενικές αναφορές στο Ειδύλλιο 18 και ειδικά οι στίχοι 9-10 από αυτό. και γάρ π[ό]τα Τίθωνον ἔφαντο βροδόπαχυν Αὔων ἔρωι φ. . αθειαν βάμεν' εἰς ἔσχατα γὰρ φέροικα[ν]. Η λέξη Ἄως δεν απαντάται πουθενά αλλού στο Θεόκριτο με τον ίδιο τρόπο προσωποποιημένη 13.11, «οὔθ' ὅποχ' ἄ λεύκιππος ἀνατρέχοι ἐς Διὸς Ἄως». Αλλά το πιο σημαντικό είναι η χρησιμοποίηση και στις δύο περιπτώσεις του ομηρικού λογότυπου ῥοδόδάκτυλος Ἥως. Με μυθολογικούς ὀρους και οι δύο , Ελένη και Αυγή είναι περισσότερο ἀπό θνητές και αναμειγνύονται με θνητούς. Η σύγκριση της Ελένης με την Αυγή στην αρχή του εγκωμιασμοῦ της ακριβῶς θέλει να καταδείξει το παραπάνω. Καμία δεν είναι ἰσότημη με το σύντροφό της στη μελλοντική ζωή.¹⁶⁶

Οι στίχ.23-31 συνεχίζουν το επιθαλάμιο εγκώμιο στην Ελένη μέσω δύο παρομοιώσεων που εκφράζουν την ομορφιά της Ελένης με υπερβολικούς ὀρους, η πρώτη με τη μορφή Α και Β και επομένως το Γ.

Ἄως ἀντέλλοισα καλὸν διέφανε πρόσωπον,
πότνια Νύξ, τό τε λευκὸν ἔαρ χειμῶνος ἀνέντος·
ᾧδε καὶ ἄ χρυσέα Ἑλένα διεφαίνεται' ἐν ἀμῖν.(στιχ.26-8)

Η δεύτερη παρομοίωση έχει τη μορφή «καθὼς το Α ἢ το Β, ἔτσι και το Γ».

πειρά μεγάλα ἄτ' ἀνέδραμε κόσμος ἀρούρα
ἢ κάπῳ κυπάρισσος, ἢ ἄρματι Θεσσαλὸς ἵππος,
ᾧδε καὶ ἄ ῥοδόχρως Ἑλένα Λακεδαίμονι κόσμος. (στιχ.29-31)

Και στις δύο ο γενικευτικός ἀόριστος (26,29) χρησιμοποιεῖται ἀπό την οπτική της σύγκρισης ἀλλά ο ατελής στο στίχο 28 αναφέρεται στις μέρες της Ελένης (που τώρα τέλειωσαν) ἀνάμεσα στα κορίτσια.¹⁶⁷ Μία επιπλέον ἀπόδειξη ὅτι ως γυναίκα πια ἀπεμπολεῖ την κοριτσιίστικη διάθεση και νοοτροπία και ἐγκολπώνει νέες τακτικές που συνάδουν με την ηλικία και την καινούρια τροπή στη ζωή της.

Ο παραλληλισμός του Θεοκρίτειου ποιήματος και της Σαπφούς μπορεί να γίνει και σε αισθητικό ἐπίπεδο και συγκεκριμένα με τη χρήση κοινῶν εκφραστικῶν σχημάτων για να κινητοποιήσουν το συναίσθημα των δεκτῶν, ἀπό τη στιγμή που πρόκειται για

¹⁶⁵ Gow A.S.F. (1973), 355.

¹⁶⁶ Acosta-Hughes B.(2010), 38-9.

¹⁶⁷ Dover (1971), 228-37.

εγκώμιο. Ίσως η πιο αιφνιδιαστική πτυχή των στιχ.26-7 είναι το πρίαμελ με το οποίο δομείται.

Ἄως ἀντέλλοισα καλὸν διέφανε πρόσωπον,
πότνια Νύξ, τό τε λευκὸν ἔαρ χειμῶνος ἀνέντος·

Το πρίαμελ της Σαπφούς στο απόσπασμα 16 γιορτάζει την Ελένη με τους όρους ή σε αντίθεση με την ανδρική ποιητική βάση.

ἀ γὰρ πόλυ περσκέθοισα
κάλλος [ἀνθ]ρώπων Ἑλένα [τὸ]ν ἄνδρα
τὸν [πανάρ]ιστον
καλλ[ί]ποι]σ' ἔβα ἔς Τροίαν πλέρι]σα
κωὺδ[ὲ πα]ῖδος οὐδὲ φίλων το[κ]ήων
πά[μ]παν] ἐμνάσθη, ἀλλὰ παράγαγ' αὐταν
αὐτικ' ἴδοι]σαν

Κύπρις·

Η αιρετική οπτική της Σαπφούς και η ελευθεριάζουσα φρόνηση της καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ικανοποιητικό κριτήριο για την επιλογή ζωής μιας γυναίκας είναι το μότο : Ὅ,τι ο ένας αγαπάει «ἔγω δὲ κῆν' ὄττω τις ἔραται.» που οδηγεί στην ανεξήγητη φυγή από την οικογενειακή ζωή. Το γαμήλιο ποίημα του Θεοκρίτου εν αντιθέσει γιορτάζει τις οικογενειακές αξίες με τη μορφή του πρίαμελ και με μια γυναικεία προοπτική, εδώ αυτό του χορού των κοριτσιών. Και ανάμεσα στα χαρίσματα έχει και αυτό της αοιδού της Ελένης. Χαρακτηρίζεται ως λυρική ποιήτρια που εγκωμιάζει την Ἄρτεμη και την Αθηνά.¹⁶⁸

Στο χωρίο του αρχαϊκού χορού η κοπέλα που εμφανίζεται πρώτη καταλαμβάνει τη θέση του χορηγού. Πιο συγκεκριμένα , είναι γεγονός ότι ο Θεόκριτος ακολουθεί τον ίδιο τύπο παρουσίασης της χορικής εντύπωσης όπως οι χορηγοί στον Αλκμάνα. Όπως στο απόσπασμα του Αλκμάνα από το Παρθένειον του Λούβρου, ο χορός επικρίνει τον εαυτό του με σκοπό να δώσει έμφαση αντιστικτικά στον έπαινο της Ελένης (στιχ.24-5).

τετράκις ἐξήκοντα κόραι, θῆλυς νεολαία,
τᾶν οὐδ' ἄτις ἄμωμος ἐπεὶ χ' Ἑλένα παρισωθῆ.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Acosta-Hughes B.(2010), 35-6.

¹⁶⁹ Noussia-Fantuzzi M. (2017), 265.

Όχι μόνο οι ομοιότητες μεταξύ των γενών (επιθαλάμιο και παρθένειον) υφίστανται αλλά επίσης και το γεγονός ότι η Ελένη διαδραματίζει κυρίαρχο ρόλο στην παράδοση και τους μύθους της Σπάρτης, αφού η αναζωογόνηση του χορηγού θα είχε διευκολύνει τέτοιους δανεισμούς. Ο Θεόκριτος προωθεί την εικόνα του για την Ελένη μέσα από αναφορές για τις οικιακές της δεξιότητες το οποίο ανταποκρίνεται κειμενικά στα χαρακτηριστικά του χορικού συνόλου που γιορτάζουν στην αρχή του ποιήματος.¹⁷⁰

οὐδέ τις ἐκ ταλάρῳ πανίσδετα ἔργα τοιαῦτα,
οὐδ' ἐνὶ δαιδαλέῳ πυκινώτερον ἄτριον ἰστῶ
κερκίδι συμπλέξασα μακρῶν ἔταμ' ἐκ κελεόντων.
οὐ μὰν οὐδὲ λύραν τις ἐπίσταται ὧδε κροτῆσαι (στιχ.32-5).

Τα προσόντα, δηλαδή, που χαρακτήριζαν το νεόνυμφο ζευγάρι ήταν ή έγιναν τόπος στη ρητορική των επιθαλαμίων Σαπφ.69

οὐδ' ἴαν δοκίμοιμι προσίδοισαν φάος ἀλίῳ |
ἔσσεσθαι σοφίαν πάρθενον εἰς οὐδένα πῶ χρόνον |
τοιαύταν. (Σαπφ.69)¹⁷¹

Ο Θεόκριτος στη συνέχεια δίνει στην Ελένη αφειδείς επαίνους, τη συγκρίνει με την Άνοιξη, με ένα κυπαρίσσι και με ένα άλογο αγώνων. Αυτές οι συγκρίσεις είναι απαραίτητες γιατί είναι η νύφη, και η συγκριση αποτελεί ένα μόνιμο στοιχείο απ'ότι είναι γνωστό στην ποίηση της Σαπφούς, όπως και στις συμβάσεις ενός υμεναίου που περιλαμβάνει τον μακαρισμό της νύφης.¹⁷² Στην παρομοίωση με το άλογο των αγώνων, το άλογο είναι μόνο του με άρμα παρόλο που οπουδήποτε αλλού στο ποίημα ο χορός περιγράφει την προηγούμενη πρακτική του να αγωνίζεται μαζί με την Ελένη.

ἄμμες δ' αἰ πᾶσαι συνομάλικες, αἷς δρόμος ωυτός
χρισαμέναις ἀνδριστὶ παρ' Εὐρώταο λοετροῖς,
τετράκις ἐξήκοντα κόραι, θῆλυς νεολαία,
τᾶν οὐδ' ἄτις ἄμωμος ἐπεὶ χ' Ἑλένα παρισωθῆ.

Η παρομοίωση των παρθένων δεν περιλαμβάνει την εξημέρωση και επικεντρώνεται στο σθένος του αλόγου και την ευύποληψία που προσδίδεται κατ'επέκταση διότι η αρχηγός τους υπερέχει στην κοινωνική τους ομάδα, όπως και το σθεναρό άλογο

¹⁷⁰ Noussia-Fantuzzi M. (2017), 266.

¹⁷¹ Gow A.S.F. (1973), 356.

¹⁷² Noussia-Fantuzzi M. (2017), 264.

ανάμεσα στα υπόλοιπα. Προφανώς, ενώ το απόσπασμα προέρχεται από ένα γαμήλιο τραγούδι, η παρομοίωση με το άλογο απεικονίζει την Ελένη και την προγαμιαία κατάστασή της, όταν ήταν απλώς η πιο όμορφη από τη χορεία των παρθένων. Σ' αυτούς τους στίχους η Ελένη εγκωμιάζεται με το λεξιλόγιο που συνηθιζόταν στα «παρθένεια» ή άλλων περιστάσεων δημόσιας εξύμνησης από και προς τις παρθένες. Ως ένα άλογο αγώνων είναι και μέλος μιας ομάδας και μια εκθιασμένη μονάδα ξεχωριστά από αυτή. Το μοναδικό status ως το καλύτερο μέλος του πλήθους των συνομηλίκων της λειτουργεί ως ένα σημαντικό στοιχείο για την εξύμνηση του γάμου και επιπλέον ως σημάδι για την ετοιμότητα της να συνάψει γάμο.¹⁷³

Το γαμήλιο τραγούδι προς την Ελένη, από την άλλη, είναι μερικώς ένα θρηνολόγημα για το χωρισμό της Ελένης από την κοινή ζωή των νεαρών κοριτσιών. Η Ελένη ειδικά στο ποίημα απεικονίζεται ως μια τραγουδίστρια που εξυμνεί την Άρτεμη και την Αθηνά και που χωρίζεται από τις υπόλοιπες κοπέλες που λειτουργούν ως ακόλουθες των θεών (στιχ.35-7).

οὐ μὰν οὐδὲ λύραν τις ἐπίσταται ὧδε κροτῆσαι
Ἄρτεμιν ἀείδοισα καὶ εὐρύστερνον Ἀθάναν
ὡς Ἑλένα, τᾶς πάντες ἐπ' ὄμμασιν ἴμεροι ἐντί.

Αυτός ο χαρακτηρισμός τη θέτει κατά μία έννοια στην ίδια θέση με την τραγουδίστρια του θρηνολογήματος της Σαπφούς για τη νεότητα, την τραγουδίστρια του αποσπάσματος 58 παρόλο που τώρα χωρίστηκε μακριά από τη θηλυκή νεολαία.¹⁷⁴

ὔμμεσ πεδὰ Μοίαν ἰ]οκ[ό]λπων κάλα δῶρα, παῖδες,
σπουδάσδετε καὶ τὰ]ν φιλάοιδον λιγύραν χελύνναν·
ἔμοι δ' ἄπαλον πρίν] ποτ' [ἔ]οντα χροά γῆρας ἤδη
ἐπέλλαβε, λεῦκαι δ' ἐγ]έροντο τρίχεσ ἐκ μελαίναν·
βάρυς δέ μ' ὀ [θ]ῦμος πεπόηται, γόνα δ' [ο]ὔ φέροισι,
τὰ δὴ ποτα λαίψηρ' ἔον ὄρχηθ' ἴα νεβρίοισι.
τὰ <μὲν> στεναχίδω θαμέωσ· ἀλλὰ τί κεν ποείην;
ἀγήραον ἄνθρωπον ἔοντ' οὐ δύνατον γένεσθαι.
καὶ γάρ π[ο]τα Τίθωνον ἔφαντο βροδόπαχυν Αὔων

¹⁷³ Wasdin K. (2018), 110-1.

¹⁷⁴ Acosta-Hughes B. (2010), 38-9.

ἔρωι φ. αθραϊκαν βάμεν' εἰς ἔσχατα γᾶς φέροικα[ν,
ἔοντα [κ]άλον καὶ νέον, ἀλλ' αὐτὸν ὕμωσ ἔμαρψε
χρόνωι πόλιον γῆρας, ἔχ[ο]γτ' ἀθανάταν ἄκοιτιν.

Ἡ ανυπέρβλητη καὶ ακατανίκητη ομορφιά τῆς Ελένης εγκωμιάζεται, επιπλέον, καθὼς αναβλύζει καὶ ἀπὸ τὰ μάτια τῆς. Οἱ Ἕλληνες κοινῶς θεωροῦσαν ὅτι μιὰ δύναμη υπήρχε στα μάτια μιᾶς γυναίκας «ὡς Ἑλένα, τᾶς πάντες ἐπ' ὄμμασιν ἕμεροι ἐντί» (στιχ.37) καὶ πῆγαζε ἀπὸ αὐτά

νικᾶ δ' ἑναργῆς βλεφάρων

ἕμερος εὐλέκτρον

νύμφας (Σοφ. Αντιγ.795)

καθὼς τὸ κέντρισμα ενεργοποιούσε τὴν ἐπιθυμία που ἐνιωθε ἕνας ἄντρας που τὴν κοίταζε. Ἐπομένως, ἡ ἐννοια τοῦ στίχου «που μες στα δυο ματάκια τῆς οἱ πόθοι εἶναι κρυμμένοι» σημαίνει «τῆς ὁποίας τὰ μάτια πυροδοτοῦν μιὰ ἐπιθυμία που υπερβαίνει ὅλες τὶς υπόλοιπες».¹⁷⁵ Ἡ ἀναφορὰ στο βλέμμα καὶ στα μάτια ἀποβλέπει στὴν ἰδιαίτερη μνεία πρὸς τὴν Ελένη καὶ τὰ ξεχωριστὰ χαρακτηριστικὰ που τὴν στιγματίζουν ὄχι ὡς ἀπλή κοπέλα ἀλλὰ ὡς μιὰ οντότητα, ὡς «αερικού» μεταφυσικῆς υπόστασης.

Συνοπτικὰ, στο πρῶτο μέρος τοῦ Εἰδυλλίου (στιχ.1-37) ἐμφανίζονται μιὰ σειρά ἀπὸ οἰκεία μοτίβα τοῦ Ὑμεναίου. Βρίσκουμε τὴν τυπικὴ ἔμφαση στα φυτὰ (για παράδειγμα Σαπφώ, 105a, 105c, 115LP; Στησίχορος, 187 (PMG)) : ὁ χορὸς φορᾶει στέμματα με ἀνθισμένους υἰάκινθους «θάλλοντα κόμαις υἰάκινθον ἔχοισαι» , ἡ Ελένη ἐπίσης εἶναι «ρόδόχρως» ἐνὼ ἡ ὑπεροχὴ τῆς εἶναι σαν αὐτὴ τοῦ κυπαρισσιοῦ σε ἕνα χωράφι ἢ σε ἕνα κήπο « ἢ κάπῳ κυπάρισσος». Ἐπίσης ὑπάρχει μιὰ τυπικὴ ἔμφαση στις ὥρες τῆς ἡμέρας ἢ στο πέρασμα τῶν ἐποχῶν (Σαπφώ, 104aLP). Το ἐπιθαλάμιο ψάλλεται τὸ ἀπόγευμα ἀλλὰ εἶναι τὴν ἐπόμενη αὐγὴ που θα τραγουδηθεῖ ἐκ νέου : πρῶτα με ἀστεϊσμούς, καθὼς ὁ χορὸς προτείνει ὅτι ἀν ὁ Μενέλαος εἶναι νὰ κοιμηθεῖ τόσο νωρίς, ἡ Ελένη ἐπιτρέπεται νὰ παίξει με τὶς φίλες τῆς «ἐς βαθὺν ὄρθρον». Δευτερευόντως μεταφορικὰ καθὼς ὁ χορὸς συγκρίνει τὴν ἐμφάνιση τῆς Ελένης ἀνάμεσά του με τὴν Αὐγὴ «Ἄως ἀντέλλοισα καλὸν διέφανε πρόσωπον». Καθ' ὅμοιον τρόπο τὸ πέρασμα τῶν ἐποχῶν καὶ τῶν ἐτῶν ἀναφέρονται δύο φορές : πρῶτα καθὼς ὁ χορὸς ἐπιβεβαιώνει στο Μενέλαο ὅτι ἡ Ελένη θα εἶναι ἡ νύφη «ἐπεὶ καὶ ἕνας καὶ ἐς ἀῶ κῆς ἔτος ἐξ ἔτεος» καὶ ἀργότερα, ξανά σε μεταφορικὸ ἐπίπεδο, αὐτὴ ἡ ἐποχικὴ

¹⁷⁵ Dover (1971), 228-37.

ποιότητα γίνεται μέρος της περιγραφής της ίδιας της Ελένης, όταν αναφέρεται ότι μοιάζει με την εμφάνιση της Άνοιξης μετά το Χειμώνα «τό τε λευκὸν ἔαρ χειμῶνος ἀνέντος». Το κοινό που έχουν όλα αυτά τα μοτίβα στο πρώτο μέρος του Ειδυλλίου, είναι η αίσθηση των μελλοντικών γεγονότων μέσα στο χρόνο : ο γάμος παραδοσιακά φέρνει στο μυαλό τους κύκλους του φυσικού κόσμου και σηματοδοτεί την αλλαγή εποχής για κάθε γυναίκα. Ο Μενέλαος μπορεί να κοιμηθεί τόσο νωρίς αλλά δε θα ξεχάσει να ξυπνήσει το επόμενο πρωινό και το τραγούδι που ψάλλεται τώρα θα ξανατραγουδηθεί ως «διεγερτικόν» την επόμενη μέρα. Η Ελένη καλοτυγχίζεται, επίσης, να της μοιάσει το παιδί της. Παρατηρούμε, δηλαδή, κάποια επαναλαμβανόμενα μοτίβα των επανερχόμενων κύκλων του φυσικού κόσμου, όπως επίσης και την επαναλαμβανόμενη έμφαση στα φυτά, στις εποχές και σε κάθε ώρα της ημέρας. Ωστόσο, υπάρχει και η παραδοσιακή έμφαση για το μέλλον της Ελένης που στην περίπτωση της γίνεται τόσο δυσσιώπο : γι' αυτό συνεχίζουμε να ανακαλούμε μέσα από όλο το πρώτο μέρος το πως το μέλλον θα εκπληρωθεί στην περίπτωση της Ελένης.¹⁷⁶

Συνεχίζοντας στο δεύτερο μέρος του ποιήματος, στους στιχ.38-48 εντοπίζεται η υπόσχεση των κοριτσιών, των παρθένων ότι παντοτινά θα θυμούνται την Ελένη,¹⁷⁷ τώρα που το κοινωνικό status της Ελένης αλλάζει σε αυτό μιας ενήλικης γυναίκας, παντρεμένης και εξαιτίας αυτού θα είναι χωρισμένη από αυτές. Οι ανάγκες μιας παντρεμένης γυναίκας διαφοροποιούνται από αυτές της νεανικής, παρθενικής ηλικίας στοιχείο που νομοτελειακά δεν αφήνει μεγάλα περιθώρια στην κοινωνική συναναστροφή μεταξύ των κοριτσιών και της Ελένης, όπως τουλάχιστον συνηθιζόταν. Τα νεαρά κορίτσια όμως νοερά τουλάχιστον δεν την εγκαταλείπουν αλλά υπόσχονται ότι θα την μνημονεύουν.

Οι στίχοι 39-44 είναι ένα απόσπασμα που ανακαλεί την ποίηση της Σαπφούς για το χωρισμό και την επιθυμία καθώς και κάτι από την ερωτική της ποιότητα. Ομοίως , η προτροπή στη νύφη και στο γαμπρό στο στιχ.55 «ἐγρέσθαι δὲ πρὸς ἄῶ μὴ ἴπλάθησθε» να θυμηθούν να σηκωθούν την αυγή που ακολουθεί την επομένη νύχτα του γάμου, είναι παράλληλα με τα αποσπάσματα 30

ἄλλ' ἐγέρθεις, ἦϊθ[έ]οις καλέσσαις
στεῖχε σοῖς ὑμάλικ[ας, ὡς ἐλάσσω

¹⁷⁶ Stern J. (1978), 33-4.

¹⁷⁷ Dover (1971), 228-37.

ἤπερ ὅσσον ἄ λιγύφω[νος ὄρνις
ὑπνον [ἴ]δωμεν.

και 43 της Σαφούς. Μία προσεκτικότερη μελέτη των δυο αποσπασμάτων υποβάλλει σε ποικίλες συνδέσεις. Από τη μία και οι δύο ποιητές παράγουν πολλά από μια κοινή δεξαμενή γαμήλιου λεξιλογίου, όπως και από την ποίηση που περιέχει αυτή τη γλώσσα και την εικονοποιία.¹⁷⁸

Συνεχίζοντας, οι στιχ.41-2 περιλαμβάνουν μια παρομοίωση «πολλά τεοῦς, Ἑλένα, μεμναμένοι ὡς γαλαθῆναί ἄρνες γειναμένας ὄιος μαστὸν ποθέοισαι». Το ότι χρησιμοποιείται για την Ελένη την καθιστά πραγματικά μια παράξενη παρομοίωση. Πιθανότατα (αν δεν είναι ένα από τα πιο πρώιμα ποιήματα του Θεόκριτου) η βουκολική εικονοποιία εισέρχεται κρυφά στον επικό θρύλο και πιθανότατα ο Θεόκριτος του επέτρεψε να εισχωρήσει διότι είχε στο μυαλό (ή στο πίσω μέρος του μυαλού του) τη θρυλική ομορφιά του στήθους της Ελένης- Ο Μενέλαος απέρριψε όλες τις σκέψεις για εκδίκηση όταν το είδε :

ἔλὼν δὲ Τροίαν —εἴμι γὰρ κἀνταῦθά σοι—
οὐκ ἔκτανες γυναῖκα χειρίαν λαβόν,
ἀλλ', ὡς ἐσεῖδες μαστόν, ἐκβαλὼν ξίφος
φίλημ' ἐδέξω, προδότιν αἰκάλλων κύνα,
ἦσσων πεφυκὼς Κύπριδος, ᾧ κάκιστε σύ.

(Ευρ. *Ανδρ.* 627-31, Αριστ. *Λυσ.*155)- και το μέγεθος και την ομορφιά του στήθους των Σπαρτιατισσών γενικά.¹⁷⁹ Η παρομοίωση ενισχύει το προφίλ της Ελένης και της επενέργειας που ασκεί στους ανθρώπους που βρίσκονται δίπλα της. Η επιθυμία για αυτή είναι ασυγκράτητη σε πολλαπλά επίπεδα είτε ως φιλική είτε ως ερωτική μορφή. Όλα τα παραπάνω ενισχύουν το επιθαλάμιο εγκώμιό της.

Συνεχίζοντας στο επιθαλάμιο, η αναφορά στην καθαγίαση ενός πλατάνου (στιχ.45 κ.ε) θεωρείται ότι κατατάσσει το ποίημα στο ελληνιστικό είδος των αιτίων δηλαδή, επεξήγηση θρύλων που υπογραμμίζουν συγκεκριμένες λατρείες, και η ύπαρξη ενός δέντρου λατρείας της Ελένης στη Σπάρτη λέγεται ότι έχει εξαχθεί ως συμπέρασμα από παρατηρήσεις που έχουν επισημανθεί.

¹⁷⁸ Acosta-Hughes B.(2010), 32-4.

¹⁷⁹ Dover (1971), 228-37.

πρᾶται δ' ἄργυρέας ἐξ ὄλπιδος ὕγρον ἄλειφαρ
λαζύμεναι σταξεῦμες ὑπὸ σκιερὰν πλατάνιστον·
γράμματα δ' ἐν φλοιῷ γεγράφεται, ὡς παριὼν τις
ἀννείμη Δωριστί· «σέβευ μ'· Ἑλένας φυτόν εἰμι.»

Τίποτα περισσότερο δεν είναι γνωστό για το δέντρο της λατρείας της Ελένης στη Σπάρτη αλλά ο Θεόκριτος πιθανόν να αναφέρεται σε μια πραγματική πρακτική ή που πιστευόταν ότι ήταν πραγματική και συσχετιζόταν με τους γάμους. Το ενδιαφέρον για την πηγή μιας λατρείας (αιτιολογία) είναι τυπικό στην ελληνιστική ποίηση.¹⁸⁰ Το συζυγικό δωμάτιο εξώ από το οποίο ο χορός είχε τραγουδήσει είχε περιγραφεί με τη σπάνια λέξη «νεογράφω» (στιχ.3) : και είναι ακριβώς αυτή η σπανιότητα της λέξης που προκαλεί να την ανακαλέσουμε στο δεύτερο μέρος του ποιήματος, αλλά επίσης και το ιερό της δέντρο που γράμματα θα πάνω του θα σκαλιστούν. Προφανώς, ασήμαντες λεπτομέρειες του πρώτου μέρους απηχούνται στο δεύτερο ως τελετουργικές πράξεις στο οποίο εντοπίζεται το καινούριο καθεστώς της Ελένης.

Αλλά η πιο σημαντική απήχηση αφορά στην Ελένη. Νωρίτερα είχε γίνει αναφορά για το χαρακτηριστικό της Ελένης ως «ροδόχρως Ἑλένα», που στολίζει τη Σπάρτη ως κυπαρίσσι. Η μεταφορική περιγραφή ενός γαμπρού ή μιας νύφης ως μια ποικιλία φυτού είναι ένας κοινός τόπος που γι' αυτό το λόγο γίνεται αποδεκτός χωρίς καμιά έκπληξη όταν πρωτοεμφανίζεται στο Ειδύλλιο 18. Αλλά στο δεύτερο μέρος ο κοινός τόπος λαμβάνει μια αναπάντεχη τροπή : αυτή που παρομοιαζόταν σαν κυπαρίσσι μετουσιώνεται ως η θεά του δέντρου κάτω από το οποίο ο χορός ως οι λάτρες της θεάς θα τοποθετήσουν το στέμμα του λωτού, θα προσφέρουν έλαια και στου οποίου το φλοιό θα αναγράψουν τον ισχυρισμό «σέβευ μ'· Ἑλένας φυτόν εἰμι». Για άλλη μια φορά ένα φαινομενικά άσχετο στοιχείο του πρώτου μέρους του Ειδυλλίου απηχείται στο δεύτερο μέρος ως ένας εμφατικός τρόπος να επισημάνει το νέο καθεστώς το οποίο έχει οικειοποιηθεί η Ελένη.¹⁸¹

Οι στιχ.49-55 είναι τυπικοί των μακαρισμών που συμπεριλαμβάνονται σε ένα γάμο και δη σε ένα επιθαλάμιο ποίημα. Πρόκειται για προσευχές για την ευτυχία και την ευημερία του ζευγαριού. Στο στιχ.49 το ρήμα χαίροις παραλληλίζεται με το απόσπασμα 116 της Σαπφούς «χαῖρε, νύμφα, χαῖρε, τίμια γάμβρε, πόλλα», Σαπφ. 103 «χαίροισα νύμφα, χαιρετῶ δ' ὁ γαμβρός».¹⁸² Επιπλέον, ο ικέτης στους στιχ. 50-2

¹⁸⁰ Hunter R. (2002), 109-10.

¹⁸¹ Stern J. (1978), 35-6.

¹⁸² Dover (1971), 228-37.

δίνει την εντύπωση ότι επεκτείνει τον τύπο της κλητικής προσφώνησης «Ζεὺς δέ, Κρονίδας Ζεὺς». Η ευτεκνία δε θεωρείται κανονικά ως το ιδιαίτερο δώρο της Λητώς αλλά ως μητέρα του Απόλλωνα και της Ἄρτεμης λειτουργεί ως το θεϊκό παράδειγμα της κύησης και της ανατροφής ευγενικῶν τέκνων. Αυτή ήταν η οπτική της ακαταλόγιστης αλαζονείας της Νιόβης (Ιλ.24.602 κ.ε) ότι η δική της ευτεκνία ήταν ανώτερη από αυτή της Λητώς. Οι άλλες θεότητες η Αφροδίτη και ο Δίας σχετίζονται με τα παραδοσιακά τους δώρα, την σεξουαλική απόλαυση και τον πλούτο.¹⁸³ Οι προσευχόμενοι στις τρεις θεότητες των στίχων 51-55 με τις τυπικές επαναλήψεις των ονομάτων τους, καθιστούν τους αναγνώστες του Θεόκριτου ενήμερους ότι κάθε άλλο θα εκπληρωθούν οι ευχές τους και γενικά η τραγωδία του Τρωικού πολέμου διαγράφεται πίσω από την ομορφιά και την ευθυμία της περίπτωσης που εξεικονίζεται.¹⁸⁴

Η αναφορά στον έρωτα μέσω της Αφροδίτης είναι διαχρονικά στερεοτυπική καθώς είναι η θεά του Έρωτα, όπως και το γεγονός ότι ο Θεόκριτος χρησιμοποιεί τη λέξη «φιλότης» (στιχ.54) είναι ενδεικτικά των συμφραζομένων και της συνεκδοχής που επιχειρείται καθώς πρόκειται για μια συμβατική λέξη στον Όμηρο για τον έρωτα στο κρεβάτι.¹⁸⁵ Το παράλληλο του στιχ.54 «εὔδεται ἔς ἀλλάλων στέρνον φιλότατα πνέοντες» προέρχεται και πάλι από την ερωτική ποίηση της Σαφούς. fr83 «δαύοις ἀπάλας ἑταίρας | ἐν στήθεσιν».¹⁸⁶

Η προσευχή στο Δία για συνεχή ευημερία «ἄφθιτον ὄλβον» και η σύγκριση της Ελένης με ένα θεσσαλικό ἄλογο δε λειτουργούν ως απλοί τόποι στα επιθαλάμια ή στα Σπαρτιάτικα παρθένεια

δοκεῖ γὰρ ἤμεν αὐτα
ἐκπρεπῆς τὼς ὄπερ αἴτις
ἐν βοτοῖς στάσειεν ἵππον
παγὸν ἀεθλοφόρον καναχάποδα
τῶν ὑποπετριδίων ὄνειρων·
ἦ οὐχ ὀρῆις; ὁ μὲν κέλης
Ἐνετικός·

¹⁸³ Dover (1971), 228-37.

¹⁸⁴ Rist A. (1978), 160-3.

¹⁸⁵ Dover (1971), 228-37.

¹⁸⁶ Gow A.S.F. (1973), 360.

(Αλκμάν 1.45-51, Αριστ.Λυσ.1302-21) αλλά είναι μέρος της απήχησης της αρχαϊκής Σπαρτιατικής ζωής των ευπατριδών. Πράγματι η εκτροπή αλόγων καταλάμβανε ένα μεγάλο κομμάτι της λακωνικής ζωής.¹⁸⁷

Στους στιχ.56-7 «νεύμεθα κάμμες ἐς ὄρθρον, ἐπεὶ κα πρᾶτος ἀοιδός ἐξ εὐνᾶς κελαδήση ἀνασχῶν εὐτριχα δειράν», δίνεται η υπόσχεση από τον επιθαλάμιο χορό ότι θα επιστρέψει την αυγή. Αυτό επισημαίνει, ότι ο χορός είχε ξεκινήσει να τραγουδά, όταν άρχισε να σκοτεινιάζει. Αντίστοιχες αναφορές γίνονται (Πυθ.3.19) «στα τραγούδια το απόγευμα»,

οἷα παρθένοι

φιλέοισιν ἑταῖραι

ἐσπερίαις ὑποκουρίζεσθ' ἀοιδαῖς·

αλλά και στις Σαπφούς την επίκληση

Ἔσπερε πάντα φέρων ὅσα φαίνολις ἐσκέδασ' αὔως,

ἔφέρεις ὄιν, φέρεις αἶγα, φέρεις ἄπυτ' μάτερι παῖδα.

(fr.104) στο εσπερινό αστέρι. Ο Αισχύλος (M) fr.124 αναφέρει ότι τραγουδιούνται από νεαρούς και νεαρές μαζί προς τιμή του ζευγαριού την αυγή και η Σαπφώ στο απόσπασμα 30 μιλιά χωρίς περιστροφές για νεαρούς, τους φίλους του γαμπρού που συνοδεύουν τα κορίτσια για να τραγουδούν όλο το βράδυ μαζί.

πάρθενοι δι[

παννυχισδοι[σ]αι [

σὰν ἀείδοιεν φιλότατα καὶ νόμ-

φας ἰοκόλπω.

Αλλά ο Θεόκριτος δεν εξειδικεύει αν εξεικονίζει άλλους χορούς καθώς συμπληρώνει το κενό μεταξύ της αναχώρησης και της επιστροφής του χορού των κοριτσιών.¹⁸⁸ Ο Θεόκριτος χρησιμοποιεί αυτή την τακτική όχι μόνο στο συγκεκριμένο επιθαλάμιο αλλά και στο Ειδύλλιο 15 με τον τραγουδιστή στους στιχ.132-5 που ανακοινώνει το πρόγραμμά τους για την επόμενη μέρα.

ἀῶθεν δ' ἄμμες νιν ἅμα δρόσῳ ἀθρόαι ἔξω

οἶσεῦμες ποτὶ κύματ' ἐπ' αἰόνι πτύοντα,

λύσασαι δὲ κόμαν καὶ ἐπὶ σφυρὰ κόλπον ἀνεῖσαι

στήθεσι φαινομένοις λιγυρᾶς ἀρξέυμεθ' ἀοιδαῖς.

¹⁸⁷ Hunter R. (1996), 158.

¹⁸⁸ Dover (1971), 228-37.

Σύμφωνα με αναφορές στα αρχαία σχόλια «Τῶν δέ ἐπιθαλαμίων τινά μὲν ἄδεται ἐσπέρας, ἃ λέγεται κατακοιμητικά, ἄτινα ἕως μέσης νυκτός ἄδουσι· τινά δέ ὄρθρια, ἃ καὶ προσαγορεύεται διεγερτικά», (Σ arg). Το πρωινό επιθαλάμιο δεν αναφέρεται πουθενά αλλού συγκεκριμένα αλλά φαίνεται να γίνεται λόγος σε ένα φθαρμένο απόσπασμα των Δαναΐδων του Αισχύλου (fr.43) και δείχνει να αποσκοπεῖται στον Απολλώνιο το Ρόδιο 4.1193, όπου την αυγή μετά το γάμο της Μήδειας με τον Ιάσονα οι Νύμφες και χορεύουν και τραγουδούν υπό το άκουσμα της μουσικής του Ορφέα.¹⁸⁹

Ο τελικός στιχ.58 με την επίκληση στο θεό του γάμου «Ἵμῆν ὦ Ἵμέναιε», στους ποιητές λαμβάνει ποικίλες μορφές χωρίς αμφιβολία λόγω του μέτρου που χρησιμοποιεί ο καθένας αλλά το πιο συχνό έχει την εξής μορφή

(i) Σαπφ.fr. 91 ὑμῆναον (refrain); (ii) Ευρ.fr. 781.14 Ἵμῆν Ἵμῆν (Bion 1.88);

(iii) Ευρ. *Τρ.* 310, 314l Ἵμῆν, ὦ Ἵμέναι ἄναξ; (iv) Αριστοφ.*Εἰρ.* 1334· Ἵμῆν Ἵμέναι ὦ;¹⁹⁰ Πρόκειται για μια πτυχή της τελετουργικής φωνής ή την επωδό που συνοδεύει τους γάμους. Ο Ἵμῆν ή ο Ἵμέναιος κάποιες φορές προσωποποιείται ως ένας γιος της Αφροδίτης.¹⁹¹

Αντίθετα με το «χαίροις» στο στιχ.49 που αναφερόταν στους μακαρισμούς προς το ζευγάρι για ευτυχία κατά την ἐγγαμη ζωή, το χαρῆναι στο στιχ.58 (και στα ίδια συμφραζόμενα το χαρίεις και το κεχαρισμένος) κυρίως συσχετίζεται με αφιερώσεις, θυσίες και τελετές στα οποία ο θεός καλεῖται να επικυρώσει αυτά που κάνει ο ικέτης.¹⁹² Ἐξω από τη Σπάρτη, η φήμη της Ελένης δεν ήταν πάντα αυτής της πιστής και αγαπημένης γυναίκας και έχει ξαναειπωθεί ότι στην Ελένη του Στησιχόρου η Ελένη είχε ήδη παιδί από το Θησέα, όταν πια παντρεύεται το Μενέλαο. Αν σκεφτούμε αυτό τότε κάποια από τα εγκώμια του χορού προς το Μενέλαο, ως προς την ευτυχία του, έχουν μια ειρωνική χροιά.¹⁹³ Όταν στο ποίημα αναφέρεται ότι η νύφη θα ανήκει στο Μενέλαο για πάντα (στιχ.14) τότε ο αναγνώστης γνωρίζει καλύτερα. Αμφιλεγόμενη μπορεί να είναι και η περιγραφή της ομορφιάς της νύφης (στιχ.22) δεδομένου ότι θα προκαλέσει τόσο πόνο μελλοντικά. Ο τελευταίος στίχος «Ἵμῆν ὦ Ἵμέναιε, γάμῳ ἐπὶ τῷδε χαρεῖις» πάλι λειτουργεί ως παραφωνία ανάμεσα

¹⁸⁹ Gow A.S.F. (1973), 360.

¹⁹⁰ Gow A.S.F. (1973), 361.

¹⁹¹ Hunter R. (2002), 109-10.

¹⁹² Dover (1971), 228-37.

¹⁹³ Hunter R. (1996), 164.

στην ευχή και την πραγματικότητα.¹⁹⁴ Το ότι τα ειδύλλια 17 και 18 ολοκληρώνονται με την εικόνα της συζυγικής αγάπης (17.128-30 και 18.54-55) και με υμνικούς χαιρετισμούς (17.135-7 και 18.49,58) δεν είναι τυχαίο. Το ένα είναι ένας σαφής ύμνος για το βασιλικό γάμο και το άλλο ένας εορτασμός για το σημαντικό μυθιστορηματικό μοντέλο της ίδιας ένωσης.¹⁹⁵

Από τη στιγμή που γνωρίζουμε από τον Πλούταρχο ότι ο Μενέλαος και η Ελένη βρίσκονταν με τιμές στην Αίγυπτο και συγκεκριμένα στο Μέμφις, όπου κατά μία άποψη η Ελένη σταμάτησε με τον Πάρη εκεί και δεν έφτασε ποτέ στην Τροία, το ποίημα ίσως είναι κομμάτι αλεξανδρινής παραγωγής του Θεόκριτου και σε αυτή την περίπτωση ίσως έχει αναφορές σε ένα βασιλικό ή σε εξέχοντα γάμο που έλαβε χώρα εκεί. Από τη στιγμή που δε γνωρίζουμε μπορούμε να αφήσουμε το ποίημα να στέκει με τις εσωτερικές αξίες του και να το προσεγγίσουμε απλώς σα να έχει εμπνευστεί από τον κοινό τόπο του θέματος της ανθρωπίνης σφαίρας, το γάμο του ιδανικού ζευγαριού : τη νύφη της μοναδικής ομορφιάς και αρετής που την κέρδισε εν μέσω ενός αδυσώπητου διαγωνισμού ένας άντρας γενναίος, πλούσιος και ενάρτεος. Η εκθαμβωτική της ομορφιά ένα αναπόσπαστο θέμα από την Γ ραψωδία της *Ιλιάδας* μπορεί να λειτουργεί ως ένας αποφασιστικός παράγοντας για την επιλογή της ως το υποκείμενο, ωστόσο οι ικανότητες που συνοδεύουν την ομορφιά συνήθως σχετίζονται με την Πηνελόπη το αρχετυπικό πρότυπο της συζυγικής πίστης απ'ότι με την Ελένη που είναι η *femme fatale*. Ωστόσο, μπορούμε να ανακαλέσουμε την πιο οικεία ματιά της Ελένης που είχε επιστρέψει στην Σπάρτη και στα καθήκοντά της που η Οδύσσεια μας δίνει κατά την επίσκεψη εκεί του Τηλέμαχου κατά την αναζήτηση για τον πατέρα του, και το θέμα των αρετών της νύφης είναι έτσι κι αλλιώς ένας κοινός τόπος για το εγκώμιο στον ελληνικό γάμο.

Παρά τον εξιδανικευμένο της ρόλο η Ελένη είναι απαλλαγμένη από το μύθο της και εμφανίζεται εν τούτοις απaráμιλλη σε αρετές αλλά και σε ομορφιά ως μία από τις Σπαρτιάτισσες συνομήλικές της. Είναι σα να λέει ο ποιητής «Η Ελένη έχει γίνει θρύλος αλλά θα σας την παρουσιάσω όπως θα έπρεπε να είναι πριν οι μπελάδες την βρούν».¹⁹⁶

¹⁹⁴ Effe (1978), 74-6.

¹⁹⁵ Acosta-Hughes B.(2010), 37.

¹⁹⁶ Rist A. (1978), 160-3.

Γ6.Η συμβολή της Σαπφούς στη δημιουργία του Επιθαλαμίου στην Ελένη

Η ποίηση της Σαπφούς βρίθει από θέματα και εικόνες γάμων και γαμήλιων τραγουδιών. Η ποίηση της Σαπφούς έχει μακρά παράδοση με τα επιθαλάμια τραγούδια. (τὰ δὲ Ἀφροδίτης ὄργια παρήκαν [sc. οἱ ποιηταὶ] τῇ Λεσβίᾳ Σαπφοῖ, ἄδειν πρὸς λύραν καὶ ποιεῖν τὸν θάλαμον). Στο ειδύλλιο 18 βλέπουμε την επίδρασή της γι'άλλη μια φορά. Το ειδύλλιο ανοίγει με ένα ορισμό του γένους του στο στιχ.³ και κλείνει με ό, τι θεωρείται η υπογραφή της ποιητικής των επιθαλαμίων ως φράση «Ὑμῆν ὦ Ὑμέναιε», η οποία σχετίζεται με τη Σαπφώ. Μερικά εκτενή αποσπάσματα που δείχνουν επίδραση της Σαπφούς στο Ειδύλλιο 18 του Θεοκρίτου είναι τα κάτωθι.¹⁹⁷

<p><i>Θεόκριτος, Ειδύλλιο 18.7–8</i></p> <p>ἄειδον δ' ἄρα πᾶσαι ἐς ἓν μέλος ἐγκροτέοισαι ποσσι̅ περιπλέκτοισ, ὑπὸ δ' ἴαχε δῶμ' ὑμεναίῳ·</p>	<p><i>Σαπφώ Fragment 44.25–26</i></p> <p>καὶ ψ[ό]φο[ς κ]ροτάλ[ων, λιγέ]ως δ' ἄρα πάρ[θ]ενοι ἄειδον μέλος ἄγν[ον ἴκα]νε δ' ἐς αἴθ[ερα]</p>
<p><i>18. 9, 16</i></p> <p>ὦ φίλε γαμβρέ ὄλβιε γάμβρ'</p>	<p><i>Fragments 112.1, 113.2, 115.1</i></p> <p>ὄλβιε γάμβρε ὦ γάμβρε ὦ φίλε γάμβρε</p>
<p><i>18.20</i></p> <p>οἶα . . . οὐδεμί' ἄλλα</p>	<p><i>Fragment 113.1–2</i></p> <p>οὐ γὰρ ἀτέρα νῦν πάις. . . τεαύτα</p>
<p><i>18.29–30</i></p> <p>πειρά μεγάλα ἄτ' ἀνέδραμε κόσμος ἀρούρα καὶ κάπῳ κυπάρισσος.</p>	<p><i>Fragment 115</i></p> <p>Τίωι c', ὦ φίλε γάμβρε, κάλωι ἐικάδω; ὄρπακι βραδίνωι σε μάλιστ' ἐικάδω.</p>

¹⁹⁷ Acosta-Hughes B.(2010), 31.

<p>18.31 ροδόχρως Ἑλένα</p>	<p><i>P.K.In Inv. Nr. 21351.17</i> βροδόπαχυν Αὔων</p>
<p>18.32, 35 οὐδέ τις ἐκ ταλάρω πανίσδετα ἔργα τοιαῦτα οὐ μὰν οὐδὲ λύραν τις ἐπίσταται ᾗδε κροτῆσαι</p>	<p><i>Fragment 56.1–2</i> οὐδ’ ἴαν δοκίμωμι προσίδοισαν φάος ἀλίω ἔσσεσθαι σοφίαν πάρθενον εἰς οὐδένα πω χρόνον τεαύταν</p>
<p>18.37 ὡς Ἑλένα, τᾶς πάντες ἐπ’ ὄμμασιν ἵμεροι ἐντί.</p>	<p><i>Fragment 112.3–5</i> κοι χάριεν μὲν εἶδος, ὄππατα <δ’> μέλλιχ’, ἔρος δ’ ἐπ’ ἱμέρτωι κέχυται προσώπωι <.....> τετίμακ’ ἔξοχά σ’ Ἀφροδίτα</p>
<p>18.38 ᾗ καλά, ᾗ χαρίεσσα κόρα</p>	<p><i>Fragment 108</i> ᾗ κάλα, ᾗ χαρίεσσα κόρα</p>
<p>18.49 χαίροις, ᾗ νύμφα· χαίροις, εὐπένθερε γαμβρέ.</p>	<p><i>Fragments 116 and 117</i> χαῖρε, νύμφα, χαῖρε, τίμει γάμβρε, πόλλα †χαίροις ἂ νύμφα†, χαιρέτω δ’ ὁ γάμβρος</p>
<p>18.54 εὔδετ’ ἐς ἀλλάλων στέρνον φιλότατα πνέοντες</p>	<p><i>Sappho Fragment 126</i> δαύοις(’) ἀπάλας ἐτακίρας ἐν κτήθεσιν</p>
<p>18.26 Ἄως ἀντέλλοισα καλὸν διέφανε πρόσωπον</p>	<p><i>Sappho P.K.In Inv. Nr. 21351 _ P.Oxy. 1787</i> καὶ γὰρ π[ό]τα Τίθωνον ἔφαντο βροδόπαχυν Αὔων¹⁹⁸</p>

¹⁹⁸ Acosta-Hughes B.(2010), 32-4.

Γ7. Οι ποικίλες αναγνώσεις του Ειδυλλίου 18

Το αν θα πρέπει ή όχι να διαβάσουμε το ποίημα ως μια «αντίδραση» ενός μελετητή σε ένα λυρικό κείμενο, η εισαγωγή του κυρίως αφηγητή μας δίνει την απάντηση καθώς προσπαθεί να δώσει έμφαση στη διαφορά μεταξύ του οργάνωσης ενός ποιήματος και της αυθεντικής του πρόσληψης και της συγκαιρινής ανάγνωσης. Αυτό είναι επίσης ξεκάθαρο και στη χρήση της Ελένης του Στησίχορου από το Θεόκριτο στο Ειδύλλιο 18 που σημειώνεται και στα αρχαία σχόλια «Ἐν αὐτῷ τινα εἴληπται ἐκ τοῦ πρώτου Στησιχόρου Ἑλένης» (PMGF 187)¹⁹⁹.

Το Ειδύλλιο 18 περιλαμβάνει την αιτιολογία μιας τελετής, παρόλο που οι συμμετέχοντες ασυνήθιστα είναι συνειδητοποιημένοι ως προς το γεγονός ότι ξεκινούν μια παράδοση.²⁰⁰ Ο γάμος της Ελένης και του Μενελάου ως ένα μιμητικό πρότυπο συζυγικής αρτιότητας, ακόμη και ως επιθυμητή τελειότητα, λειτουργεί τέλεια μέσα σε μια κοινότητα που είχε σχηματίσει την εικόνα τους κατ' αυτό τον τρόπο. Εκτός κοινότητας, σχηματισμένη ως μέθοδος εξάσκησης της ιστορικής εικόνας, η εικόνα γίνεται θολή και υπόκειται στη διάδραση με τις γνώσεις του κοινού που έχει ερεθίσματα από άλλα πρότυπα και άλλα συστήματα. Ο Θεόκριτος δεν μπορούσε να επαναδημιουργήσει το ποίημα ακόμη και αν το ήθελε όχι τόσο γιατί είχε χαθεί το μέτρο και η μουσική αλλά γιατί το κοινό επωφελείτο από τις γνώσεις του και ένα διαφορετικό κοινό σήμαινε αναπόφευκτα ένα καινούριο τραγούδι.²⁰¹

Αλλά αυτό φέρνει πάλι στο προσκήνιο τις διαφορές ανάμεσα στο Σπαρτιάτικο γαμήλιο τραγούδι και στο ειδύλλιο του Θεόκριτου και μεταξύ των κοινών που απευθύνονται : ο Στησίχορος βέβαια ήταν διάσημος για τη διαβολή προς την Ελένη (Πλ. *Φαίδρος* 243a, *Ισοκρ. Ελ.* 64) που φέρεται να τον άφησε τυφλό και τον κέντρισε να γράψει την Παλινωδία (PMGF 192). Για τους Σπαρτιάτες ωστόσο η Ελένη δεν ήταν η άπιστη σύζυγος του Μενελάου και η ερωμένη του Πάρη αλλά μια καλή και πιστή σύζυγος. Το κοινό της αρχαϊκής Σπάρτης θα είχε αυτό στο μυαλό του ακούγοντας το γαμήλιο τραγούδι. Αλλά το Ειδύλλιο 18 εν αντιθέσει υιοθετεί ένα κείμενο που αναπαριστά το άλλο ομηρικό πρόσωπο της Ελένης που εγκατέλειψε το

¹⁹⁹ Morrison A. (2007), 239-42.

²⁰⁰ Hunter R. (1996), 150.

²⁰¹ Hunter R. (1996), 165.

σύζυγό της, στην οικοδόμηση ενός τραγουδιού που γιορτάζει την πιστή Σπαρτιάτισσα Ελένη.

Η παρουσία του κυρίως αφηγητή στο απόσπασμα είναι ζωτικής σημασίας: αναδεικνύεται ως κάποιος που δεν ανήκει στο αυθεντικό κοινό του τραγουδιού και επομένως το κοινό του είναι διαφορετικό. Για το ελληνιστικό κοινό ή τον αναγνώστη όπως και για τους σύγχρονους αναγνώστες η Ελένη είναι τουλάχιστον αμφιλεγόμενο πρόσωπο και στη χειρότερη περίπτωση άπιστη. Δεν μπορούμε να παραγκωνίσουμε τον Όμηρο αντίθετα από το υποθετικό Σπαρτιατικό κοινό. Αυτό βέβαια καθιστά κάποιες εκφράσεις του ποιήματος μέσα στο ειδύλλιο πικρόχολα ειρωνικές «κῆς ἔτος ἔξ ἔτεος, Μενέλαε, τεὰ νυὸς ἄδε». Αλλά επιπλέον προσδίδουν έμφαση στις διαφορές μεταξύ του αρχαϊκού παρελθόντος και του ελληνιστικού παρόντος, μεταξύ ενός αφηγητή που γνωρίζει και συνδυάζει αντικρουόμενες μυθικές παραδόσεις και ένα «αφελές» κοινό που δε γνωρίζει την Ελένη της Ιλιάδας.²⁰²

Αν υπάρχει μια Σπαρτιάτικη ανάγνωση του Ειδυλλίου 18, υπάρχει εξίσου και Πτολεμαϊκή. Η Ελένη, ειδικά η παρθένα Ελένη του Στησίχορου και του Ευριπίδη συνδεόταν στενά με την Αίγυπτο και ήταν αντικείμενο λατρείας εκεί. Αυτή και τα αδέρφια της, οι Διόσκουροι, είχαν μια σημαντική θέση στην αλεξανδρινή ποίηση και όχι μόνο η Ελένη και η Αφροδίτη-Αρσινόη μοιράζονταν κοινές ιδιότητες και κατοικούσαν σε κοινές σφαίρες αλλά υπήρχαν εξίσου αναφορές ότι οι γυναίκες των βασιλικών οίκων η Ελένη και η Αφροδίτη μαζί δημιουργούσαν ένα σύνθετο μοντέλο της ιδανικής μητρότητας αλλά και της γυναικείας φύσης. Η ιδανική εικόνα της αμοιβαίας αλληλεπίδρασης της Ελένης και του Μενελάου στο Ειδύλλιο 18 ίσως αποσκοπεί στο να αναδείξει το ιδανικό ζευγάρι του Πτολεμαίου και της Αρσινόης. Ο Griffiths παρατήρησε ότι υπάρχουν στενές συνδέσεις μεταξύ πολλών θεμάτων του Ειδυλλίου 18 και αυτού του Ειδυλλίου 17, που είναι το εγκώμιο στον Φιλάδελο. Κατά μία έννοια δεν αποτελεί μεγάλη έκπληξη καθώς εγκωμιαστικοί τόποι ήταν και οι επιθαλάμιοι τόποι. Στο εγκώμιο τα παιδιά είναι σαν τους γονείς, οι άρχοντες είναι πλούσιοι και ευτυχισμένοι. Η έμφαση στην καταγωγή του Πτολεμαϊκού οίκου (17.13) ίσως βρίσκει απήχηση στο επαναλαμβανόμενο «εὐπατριδᾶν εἰς εὐπατρίδας». Η μητέρα του Πτολεμαίου Βερενίκη λειτουργεί σαν την Ελένη, που σχετίζεται στενά με την Αφροδίτη (17.34-52), και οι γονείς του Πτολεμαίου είναι το πρότυπο της

²⁰² Morrison A. (2007), 239-42.

αλληλεπίδρασης για το οποίο ο Σπαρτιάτικος χορός προσεύχεται (17.38-40).²⁰³Ο γάμος μεταξύ της Ελένης και του Μενέλαου ειπώθηκε σύμφωνα με την επιτυχημένη εικόνα της αμοιβαίας αγάπης που προωθήθηκε από την αλεξανδρινή αυλή : συνεπώς, για το συγκαιρινό βασιλικό ζευγάρι, η αμφίδρομη αγάπη έγινε μια κεντρική αξία και μια εγγύηση του πλούτου και της συνέχειας του βασιλικού οίκου.²⁰⁴

²⁰³ Hunter R. (1996), 163.

²⁰⁴ Caneva S. (2014), 39.

Δ. Καλλίμαχος : Βερενίκης Πλόκαμος

Δ1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Είναι απαραίτητο να διασαφηνιστούν τα προγενέστερα γεγονότα της ζωής της βασίλισσας Βερενίκης, που προηγούνται της περιόδου αφιέρωσης της κόμης στο βασιλιά, επειδή αυτά παίζουν καθοριστικό ρόλο στην επικείμενη διαχείριση της εξουσίας της. Παίρνοντας ως δεδομένα τα γεγονότα στη ζωή της βασίλισσας, που οδήγησαν στον πτολεμαϊκό γάμο, αναδύεται μια εικόνα μιας ταραγμένης και ασταθούς σχέσης των μελών της οικογενείας που με τη σειρά τους προκάλεσαν εντάσεις στην αυλή των Πτολεμαίων και ως παρεπόμενο μια συγκρουόμενη εξωτερική πολιτική στην Κυρήνη γενικά. Η θέση της Βερενίκης, ως της μελλοντικής βασίλισσας της Αιγύπτου, θα μπορούσε να παρουσιάζει χαρακτηριστικά εξαιρετικά επικίνδυνα και αμφιλεγόμενα λόγω των εξωτερικών και εσωτερικών πολιτικών συνθηκών την περίοδο του γάμου της με τον Πτολεμαίο III.

Σύμφωνα με τα πιο παραδεδομένα στοιχεία της εποχής ο Μάγας της Κυρήνης αρραβώνιασε την κόρη του τη Βερενίκη με τον Πτολεμαίο III, τον αναγνωρισμένο διάδοχο του ημιαδερφού του (ομομήτριού του δηλαδή από τη Βερενίκη Α) Πτολεμαίου II του Φιλάδελφου, και το έκανε αυτό από πολιτική αναγκαιότητα, για να επανευθυγραμμίσει την Κυρήνη υπό την πτολεμαϊκή εξουσία. Σίγουρα αυτό ρίχνει φως και στην εξωτερική πολιτική που χάραζε ο Φιλάδελφος στα τέλη της δεκαετίας του 250 π.Χ, σύμφωνα με την οποία χρησιμοποιούσε τα παιδιά του ώστε να διεξάγουν συμμαχικούς γάμους με βασιλιάδες γειτονικών περιοχών.

Ο αρχικός αρραβώνας μεταξύ της Βερενίκης και του Ευεργέτη τοποθετείται το 250 π.Χ ενώ ο γάμος τελέστηκε τέσσερα χρόνια αργότερα, γεγονός όχι τόσο συνηθισμένο για τα μέλη μιας βασιλικής οικογένειας. Το εξόφθαλμο χάσμα μεταξύ του αρραβώνα της Βερενίκης με τον Πτολεμαίο τον Ευεργέτη (τέλη της δεκαετίας του 250 π.Χ) και τον τελικό γάμο της στον αιγυπτιακό βασιλικό οίκο το 246 π.Χ είναι προβληματικό. Συνήθως επεξηγείται με την εμπλοκή της μητέρας της Βερενίκης, Απάμας σε σεξουαλικές ατασθαλίες. Η ίδια ακολουθώντας μια αυτόνομη εξωτερική πολιτική και για να αποκτήσει δύναμη προσκάλεσε το Δημήτριο να παντρευτεί τη Βερενίκη και

μ' αυτό τον τρόπο ακύρωσε το γάμο της Βερενίκης με τον Πτολεμαίο με σκοπό να εξασφαλίσει την ανεξαρτησία της Κυρήνης. Από την πλευρά της η νεαρή Βερενίκη, που σύμφωνα με υπολογισμούς δεν μπορούσε να ξεπερνά τα 13 ή τα 14 χρόνια, κατηγορήθηκε ότι πήρε την πρωτοβουλία για να δολοφονήσει το Δημήτριο ενώ βρισκόταν στο κρεβάτι με τη μητέρα της Απάμα και συνεπώς επανεπιβεβαίωσε με την πράξη της τη συμμαχία με την Αίγυπτο και δραστηριοποίησε εκ νέου την προηγούμενη συμφωνία του αρραβώνα με τον Πτολεμαίο.

Τα γεγονότα μεταξύ του γνήσιου αρραβώνα και του τελικού γάμου είναι σημαντικά για να αντιληφτούμε πώς θα αντέδρασε αργότερα ως βασίλισσα της Αιγύπτου σε προσωπικό αλλά και πολιτικό επίπεδο. Αρκετά στοιχεία για την εσωτερική πολιτική της Κυρήνης κατά τη διάρκεια εκείνης της εποχής δεν υπάρχουν αλλά αυτό που προκύπτει είναι η αδηρίτη ανάγκη της Βερενίκης να παντρευτεί τον Πτολεμαίο και να ενώσει τα δύο βασίλεια.²⁰⁵

Στην Κόμη της Βερενίκης ο Καλλίμαχος αναπτύσσει μια σύνθετη ρητορική στρατηγική για να διασπείρει ένα νέο δυναστικό μύθο με το να υποστηρίζει και να δίνει χαρακτήρα στο γάμο της Βερενίκης II και του Πτολεμαίου III του Ευεργέτη. Με το να υιοθετεί ο Καλλίμαχος τη φωνή της Κόμης, που γίνεται άστρο στον ουρανό και πενθεί τον αποχωρισμό της από την αγαπημένη του βασίλισσα, κατάφερε να παρουσιάσει μια συναισθηματική εικόνα του πάθους που ένωνε το βασιλικό ζευγάρι. Το εντελώς προσωπικό, ερωτικό και το στομφώδες πορτραίτο που έχει δημιουργηθεί θα ήταν ατελέσφορο, αν είχε ειπωθεί με τη φωνή του ίδιου του Καλλίμαχου αλλά έχει γίνει δραστικά αισθητό με την εγγαστρίμυθη ειρωνεία της κόμης, η οποία αναλαμβάνει το ρόλο της παρθενικής κόρης που έχει χωριστεί από τη σχέση της.²⁰⁶

Το μοντέλο της ανδρικής κυριαρχίας και της γυναικείας υποταγής, που σίγουρα χαρακτήριζε τους αθηναϊκούς γάμους του 5^{ου} και 4^{ου} αιώνα, έχει αντικατασταθεί από μια εικόνα αμοιβαίας επιθυμίας μεταξύ της συζύγου και του συζύγου. Αυτή η συναισθηματική οπτική αντανάκλα μια γνήσια αναβάθμιση της ιεραρχίας ως προς τη δύναμη των συζύγων μέσα στους γάμους. Παρόλο που οι ελληνιστικοί μονάρχες συνέχιζαν να επενδύουν στη βιωσιμότητα των βασιλικών οίκων τελώντας αιμομικτικούς γάμους, ανταποκρινόμενοι στις απαιτήσεις της δυναστείας τους, η Βερενίκη I και η Αρσινόη II είχαν καταφέρει να αποδεσμεύσουν τον εαυτό τους από

²⁰⁵ Llewellyn-Jones L. – Winder S. (2010), 248-9.

²⁰⁶ Gutzwiller K. (2007), 191.

την αρσενική επικυριαρχία κατά παράβαση των ειοθότων.²⁰⁷ Η Βερενίκη Ι και η Αρσινόη ΙΙ ήταν αντισυμβατικά πρότυπα βασιλισσών που βγήκαν από το παρασκήνιο, αποδεσμεύτηκαν από τη σκιά των συζύγων τους και κατάφεραν να πρωταγωνιστήσουν στην πολιτική ιστορία του εκάστοτε τόπου.

Δ2. Αρχετυπικά μοντέλα αποκοπής της κόμης

Υπάρχουν πολλαπλά παραδείγματα στην ελληνική λογοτεχνία και την παράδοση αφιέρωσης της κόμης των μαλλιών που σηματοδοτούν την αλλαγή στο κοινωνικό καθεστώς. Οι πράξεις αυτές λειτουργούν κυρίως ως αρχές τελετουργίας που καταδεικνύουν τη μετάβαση από την παιδική ηλικία στην ενήλικη ζωή και συχνά συνοδεύονται από την αφιέρωσή τους σε ένα ήρωα ή σε ένα θεό.²⁰⁸

Οι μελετητές συνήθως βρίσκουν το πρωταρχικό μοντέλο για την αφιέρωση της κόμης της Βερενίκης σε ένα απόσπασμα της *Ιλιάδας* (23.140-53) .

ἔνθ' αὐτ' ἄλλ' ἐνόησε ποδάρκης δῖος Ἀχιλλεύς·
στὰς ἀπάνευθε πυρῆς ξανθὴν ἀπεκείρατο χαίτην,
τὴν ῥα Σπερχειῶ ποταμῷ τρέφε τηλεθώσαν·
ὀχθήσας δ' ἄρα εἶπεν ἰδὼν ἐπὶ οἴνοπα πόντον·
«Σπερχεῖ', ἄλλως σοί γε πατὴρ ἠρήσατο Πηλεΰς,
κεῖσέ με νοστήσαντα φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν
σοί τε κόμην κερέειν ῥέξειν θ' ἱερὴν ἑκατόμβην,
πεντήκοντα δ' ἔνορχα παρ' αὐτόθι μῆλ' ἱερεύσειν
ἐς πηγάς, ὅθι τοι τέμενος βωμός τε θυεῖς.
ὦς ἠρᾶθ' ὁ γέρων, σὺ δέ οἱ νόον οὐκ ἐτέλεσσας.
νῦν δ' ἐπεὶ οὐ νέομαι γε φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν,
Πατρόκλω ἥρωϊ κόμην ὀπάσαιμι φέρεσθαι.»
Ἵως εἰπὼν ἐν χερσὶ κόμην ἐτάροιο φίλοιο
θῆκεν, τοῖσι δὲ πᾶσιν ὑφ' ἴμερον ὤρσε γόοιο.

²⁰⁷ Gutzwiller K. (1992), 368.

²⁰⁸ Clayman D.L. (2014), 100-1

Μόλις κόβει τα μαλλιά του, μπροστά από την πυρά που καίγεται το νεκρό σώμα του Πατρόκλου, ο Αχιλλέας αναφέρει ότι ο Πηλέας ο πατέρας του είχε ορκιστεί ότι ο ίδιος ο Αχιλλέας, θα προσέφερε τα μαλλιά του στο ποτάμι Σπερχειό κατά την επιστροφή στην πατρίδα του. Η θυσία της Βερενίκης μοιάζει με την υπόσχεση του Πηλέα στη βάση ότι και οι δύο θυσίες εμπλέκουν τον παράγοντα της ανταπόδοσης σε περίπτωση εκπλήρωσης των ευχών του ικέτη. Επιπλέον, σε δυο επιγράμματα νεαρές κοπέλες, που είναι ακόμη παρθένες, κόβουν τα μαλλιά τους προς τιμή της Άρτεμης και η μία συγκεκριμένα σε συσχέτισμό με τον επικείμενο γάμο της (Antipater G-P = AP 6.276; cf. Damagetus 1 G-P=AP 6.277). Στην παράδοση και το μύθο η παραπάνω πρακτική μπορεί να επιβεβαιωθεί σε πολλά μέρη της Ελλάδας. Στη Δήλο και οι άνδρες και οι γυναίκες, οι δεύτερες πριν το γάμο αφιέρωναν κόμης των μαλλιών τους στο Αρτεμίσιο. Κατά τον ίδιο τρόπο στα Μέγαρα, κοπέλες στο κατώφλι του γάμου τελούσαν μια θυσία στην Ιφινόη την κόρη ενός ήρωα που πέθανε παρθένα (Παυσ.1.43.4). Αυτοί οι τύποι θυσιών δείχνουν ξεκάθαρα ότι οι αφιερώσεις κόμης γίνονταν πολύ συχνά από κοπέλες τη στιγμή που ήταν να παντρευτούν (πρό γάμου) και από αγόρια κατά τη μύησή τους στην ανδρική ηλικία. Επιπλέον, οι τελετές συνήθως περιλάμβαναν εξευμένιση του ήρωα ή και της ηρωίδας που απέτυχε να εκπληρώσει την επιθυμία που οι ικέτες πρόβαλαν. Αυτές οι τελετές αποκοπής της κόμης συνδέονταν με εκτεταμένες ομάδες μύθων στους οποίους μια νεόνυμφη θυσιάζεται ή διαφορετικά βιαίως αποχωρίζεται από τις συντρόφους της, τη στιγμή που είναι έτοιμη να παντρευτεί. Ένα πρώτο παράδειγμα νεόνυμφης είναι η Ιφιγένεια που μεταφέρθηκε στην Αυλίδα για να θυσιαστεί με το πρόσχημα του γάμου της με τον Αχιλλέα.²⁰⁹

Οι κόμης που προσφέρονταν υποκαθιστούσαν τη ζωή του μωμένου. Στη θέση μιας γυναίκας που γινόταν νύφη, η κομή δινόταν προκειμένου να λειτουργεί ως συντροφιά ενός αρχετυπικού ήρωα ή ηρωίδας που σκοτώθηκε τη στιγμή που αντιμετώπισε ένα κίνδυνο. Το ότι η κόμη στην περίπτωση της *Ιλιάδας* θεωρείτο ως συντροφιά στον ήρωα ή στη θεότητα στην οποία προσφέρεται είναι εμφανές και από τη χρήση του ρήματος *ὀπάσαιμι* (Ιλ.Ψ 151) στην αναφορά του για την κόμη που δόθηκε στον Πάτροκλο.²¹⁰ Το ρήμα *ὀπάσαιμι* δείχνει τη βούληση του Αχιλλέα να προσφέρει στον Πάτροκλο μια συντροφιά στον Άδη ανάλογη με αυτήν που του προσέφερε στην επίγεια ζωή. Η αφιέρωση της κόμης στον Πάτροκλο επισφραγίζει τη

²⁰⁹ Gutzwiller K. (1992), 369-70.

²¹⁰ Gutzwiller K. (1992), 371.

μοίρα του Αχιλλέα. Ενώ η Βερενίκη θα ανυπομονούσε να εκπληρώσει τον όρκο της, ο Αχιλλέας ήδη γνώριζε ότι ο όρκος του πατέρα του είχε παρθεί μάταια.²¹¹ Ο Αχιλλέας δε θα γύριζε ποτέ πίσω στην πατρίδα του και άρα δε θα εκπληρωνόταν ποτέ ο όρκος σε αντιδιαστολή με τη Βερενίκη που έχει βάσιμες ελπίδες ότι ο Ευεργέτης θα γύριζε σώος από το πεδίο της μάχης, όπως και έγινε.

Από τη στιγμή που η Βερενίκη II ήταν ήδη παντρεμένη με τον Ευεργέτη, όταν η κόμη της αφιερώθηκε, αυτές οι τελετουργίες δεν είναι ανάλογες με τη δράση του ποιήματος.²¹² Η αφιέρωση της κόμης από τη Βερενίκη περιλαμβάνει μια τροποποίηση από τη συμβατική τροπή της τελετής. Η θυσία της έλαβε χώρα λίγο μετά αντί πριν το γάμο και δεν παρουσιάστηκε μόνο στην Άρτεμη αλλά σε όλους τους θεούς στο ιερό της Αφροδίτης - Αρσινόης. Η προσφορά έγινε σε εκπλήρωση μιας συγκεκριμένης αίτησης του ικέτη, την ασφαλή επιστροφή του συζύγου της και όχι στις μελλοντικές προσδοκίες από ένα γάμο, όπως αναφέρεται σε επιγράμματα. Η αφιέρωσή της τροποποίησε τη συμβατική αφιέρωση μιας κόμης για να τονίσει όχι τους κινδύνους από μια μετάβαση στην γαμήλια ζωή αλλά τις χαρές και τους φόβους ενός ερωτευμένου ζευγαριού που ενώθηκαν με τα δεσμά του γάμου. Προκειμένου να προσδώσει περαιτέρω έμφαση στη θυσία της βασίλισσας και ως εκ τούτου να αυξήσει την αξία της, εν είδει προπαγάνδας, η αυλή αποφάσισε να χρησιμοποιήσει το τέχνασμα της εξαφάνισης της κόμης και να ισχυριστεί τη θεϊκή παρέμβαση. Το μερίδιο του Κόνωνα σε αυτό το τέχνασμα είναι να βρει ένα κατάλληλο μέρος για την κόμη στον ουρανό. Ο Καλλίμαχος ανέλαβε το πιο δύσκολο εγχείρημα να πάρει σάρκα και οστά ο μύθος δημιουργώντας τη λογοτεχνική φόρμα μιας επίκλησης.²¹³

Δ3. Επιθαλάμια πρότυπα της Βερενίκης

Η Βερενίκη II αφιέρωσε την κόμη στο ναό του Ζεφυρίου που είναι αφιερωμένος στην Αφροδίτη - Αρσινόη. Με την επιλογή αυτού του τόπου ενισχύεται η δική της ταύτιση με την Αφροδίτη βάσει του πρότυπου που καθιερώθηκε όχι μόνο από την Αρσινόη II αλλά και από την προγενέστερη βασίλισσα την Βερενίκη I. Εξηγώντας

²¹¹ Clayman D.L. (2014), 100-1.

²¹² Clayman D.L. (2014), 100-1

²¹³ Gutzwiller K. (1992), 372-3.

αυτή την αρχική έκπληξη για την επιλογή της θεάς του έρωτα να σχετίζεται πιο συχνά με τις πτολεμαϊκές βασίλισσες έχει αποδειχτεί ότι η Αφροδίτη λατρευόταν ως η θεά του γάμου αλλά και ως πατρόνα των παθιασμένων συζύγων. Σ' αυτό που δεν έχει δοθεί έμφαση, ωστόσο, είναι η πολιτική αναγκαιότητα της λατρείας της Αφροδίτης ώστε να γίνει καθεστώς για τα ελληνικά θέματα η ισχύς και η επικυριαρχία των βασιλισσών στην πτολεμαϊκή δυναστεία. Ως δικαιολόγηση για την από κοινού χρήση της μοναρχικής εξουσίας από το βασιλιά αλλά και τη βασίλισσα, μια συνθήκη των βασιλικών εθίμων των Αιγυπτίων αλλά ριζικά καινούρια για τους Έλληνες, οι Πτολεμαίοι εξίσου προωθούσαν μέσω των ποικίλων μορφών εικονοποιίας, το καινούριο πλάνο ενός γάμου που βασίζεται στην αμοιβαία επιθυμία.²¹⁴ Επομένως, η Κύπριδα με τη μορφή του Έρωτα είναι το κίνητρο πίσω από την αυθεντική αφιέρωση της Κόμης της Βερενίκης και ρητά είναι αυτή που την ανυψώνει στον ουρανό. Επομένως στα *Αίτια* είναι υπεύθυνη για τη διπλή αλλαγή στη θέση της κόμης της Βερενίκης που μετακινήθηκε από το κεφάλι στο ναό και από το ναό στον ουρανό.²¹⁵

Δύο μεταφορικές τάσεις δείχνουν να έχουν αναπτυχτεί από ένα πυρήνα : η μία συμβολίζει την παιδαγωγική μεταμόρφωση των νεαρών για την αρμονική ενσωμάτωσή τους στην ενήλικη κοινωνία και η άλλη σημασιοδοτεί την υποταγή στις δυνάμεις της σεξουαλικότητας και κυρίως του γάμου και συμβολίζεται με το ζευγάρι. Σε αυτές τις ομάδες εικόνων που επικεντρώνονται στην εξημέρωση ο γάμος καταλαμβάνει μια αμφίσημη θέση : καταδεικνύει τη μετάβαση από τη νεότητα στην ενήλικη ζωή σηματοδοτώντας από τη μία πλευρά μια ρήξη από την επίδραση της Άρτεμης κάτω από την οποία οι ανεξέλεγκτες δυνάμεις της νεότητας διανύουν μια αρχική εξημέρωση και από την άλλη πλευρά εκτίθενται σε μια νέα περίοδο εκπαίδευσης με στόχο την υποταγή στις εκβιαστικές δυνάμεις του Έρωτα και της Αφροδίτης. Έτσι, ο γάμος αποσύρει το νεαρό άνδρα και τη γυναίκα από την υποδούλωση της Άρτεμης μόνο και μόνο για να τους εκθέσει σε ένα νέο ζυγό, αυτόν του Έρωτα.²¹⁶

Ένας βασιλιάς χρειάζεται μια παρθένα σύζυγο για να εγγυηθεί τη νομιμότητα των απογόνων του και η Βερενίκη εδώ προωθείται ως η κατάλληλη, αν και σύμφωνα με τα ιστορικά δεδομένα και τον αρραβώνα της με τον Δημήτριο καταδεικνύεται κάτι διαφορετικό. Στην ποίηση του Καλλίμαχου ωστόσο δεν παρουσιάζεται ως μια

²¹⁴ Gutzwiller K. (1992), 363-4.

²¹⁵ Heyworth S. (2004), 144.

²¹⁶ Calame C. (1997), 237-9.

συμβατική θνητή και η επικείμενη αφομοίωσή της με την Ήρα, της οποίας ή παρθενία συνεχώς ανανεώνεται, είναι γεγονός, ενώ το ίδιο συμβαίνει με τη δύναμη της Βερενίκης. Κατά την ένωσή της με τον Ευεργέτη γίνεται ξανά παρθένος και η διαδικασία κάνει το γάμο της, όπως συμβαίνει και με την Ήρα, ένα «ερό γάμο». Στην προηγούμενη γενιά οι Φιλάδελφοι χωρίς ίχνος απολογίας καμάρωναν για τον αντικανονικό γάμο τους γιατί δραστικά εξέφραζε το πόσο κοντά βρίσκονταν στους θεούς όχι ως απλές θεότητες αλλά ως ο βασιλιάς και η βασίλισσα του παραδείσου. Για τη Βερενίκη II και τον Πτολεμαίο III που είναι μόνο ξαδέρφια και όχι αδέρφια, δεν υπήρχε κανένας λόγος να δώσουν εξηγήσεις για το γάμο τους. Εντούτοις και αυτοί επέλεξαν να παρουσιάσουν τον εαυτό τους ως αδερφός και αδερφή για να μπορέσουν να προωθηθούν στον Όλυμπο.²¹⁷

Στην αρχαία Ελλάδα η λειτουργία της θρησκευτικής λατρείας κυρίως ορίζεται από τα χαρακτηριστικά των θεών που λατρεύονται. Μεταξύ της σφαίρας επίδρασης ενός θεού και των τρόπων που λειτουργεί είναι πιθανό να ορίσουμε ένα σημασιολογικό πεδίο για την κάθε θεότητα. Αυτό το σημασιολογικό πεδίο συντίθεται από τη συλλογή των χαρακτηριστικών και τους τρόπους δράσης σε μια συγκεκριμένη σφαίρα επίδρασης. Πολύ απλά η επίδραση της Άρτεμης, της παρθένας θεάς σχετίζεται με τη νεανική θηλυκή εφηβεία και γι' αυτό το λόγο οι τελετές αναπαριστώνται από νεαρές κοπέλες. Κατά τον ίδιο τρόπο και η Ήρα, που είναι η νόμιμη σύζυγος του Δία, κυριαρχεί στους νόμιμους γάμους και οι τελετές αναπαριστώνται από νεαρές παντρεμένες γυναίκες. Η λειτουργία της Άρτεμης είναι να επιλύσει τις φυσικές και κοινωνικές αντιθέσεις που προκλήθηκαν από την εφηβική θηλυκή νεότητα. Η Ήρα προστατεύει τις τελετές για τη μετάβαση στο γάμο ενώ ταυτόχρονα λειτουργεί ως εχέγγυο για τη νομιμότητά του. Κάθε πεδίο επίδρασης του θεού είναι σε αρμονία με το σημασιολογικό χαρακτηριστικό του θεού. Ωστόσο, είναι πιθανό δύο διαφορετικοί θεοί να έχουν κοινό πεδίο δράσης αλλά με το δικό τους τρόπο επίδρασης και μπορούν να επεμβαίνουν την ίδια στιγμή αλλά σε διαφορετικούς τομείς δράσης, όπως παράδειγμα η Ήρα και η Αφροδίτη στο πεδίο του γάμου.²¹⁸ Η συσχέτιση με την Ήρα στο ποίημα είναι πιθανή λόγω της λέξης «πλόκαμος» που στη μόνη αναφορά της στο ομηρικό κείμενο περιγράφεται η Ήρα

²¹⁷ Clayman D.L. (2014), 98-100.

²¹⁸ Calame C. (1997), 15-16.

πεξαμένη χερσὶ πλοκάμους ἔπλεξε φαεινοὺς
καλοὺς ἀμβροσίους ἐκ κράατος ἀθανάτιο. (Ιλ.Ξ 175-6),
ένα απόσπασμα που ανακαλεί την αντίληψη της θείας φύσης της κατόχου της
κόμης.²¹⁹

Η κόμη ως ἔμβλημα απώλειας έχει, επίσης, ένα σημαντικό παράλληλο σε ένα
αιγυπτιακό κείμενο που ανακαλεί την Ίσιδα που έκοψε τα μαλλιά της, όταν έμαθε το
θάνατο και το διαμελισμό του Όσιρι, του αδερφού και συζύγου της. Η κόμη της
Βερενίκης εξαφανίζεται ξαφνικά από το ναό στο Ζεφύριο αλλά της Ίσιδας βρισκόταν
στο ναό της ίδιας στην Κόπτο, όπου την άφησε ως ένδειξη πένθους και μετά έκλαψε
τόσο πολύ που ο Νείλος πλημμύρισε, ένα φαινόμενο που ξεκινά τον ετήσιο κύκλο
ανάπτυξης και ανανέωσης της ευρύτερης περιοχής. Τα μαλλιά της Ίσιδας σχετίζονται
με τη γονιμότητα και με τις δυνάμεις της αναζωογόνησης που θα επιφέρουν
αγροτική καρποφορία για το λαό και νέα ζωή για το αδερφό και σύζυγό της. Και στα
δύο κείμενα οι αναφορές είναι κοινές στη θεά Δήμητρα καθώς ο Ηρόδοτος σημείωσε
αρκετούς αιώνες νωρίτερα ότι η Ίσιδα είναι η ίδια θεότητα με τη Δήμητρα (2.59) και
τη Βερενίκη II ο Καλλίμαχος τη συσχετίζει με τη Δήμητρα στον έκτο ύμνο του και
την οποία την απεικονίζει ως η Αιγύπτια Ίσιδα.²²⁰

Γύρω από τα νησιά των Τρωγλοδυτών ένας θάμνος μεγαλώνει στο βυθό της
θάλασσας που ονομάζεται «Ίσιδος πλόκαμος». Η «Ίσιδος πλόκαμος» είναι σαν
κοράλλι χωρίς φύλλα. Ένας άλλος θαλάσσιος θάμνος με παρόμοιες ιδιότητες είναι το
«Χαρίτων βλέφαρον» ένα ισχυρό ελιξήριο για τον έρωτα από το οποίο οι γυναίκες
κατασκευάζουν βραχιόλια και περιδέρια. Και στις δύο περιπτώσεις έχουμε να
κάνουμε με ένα κόκκινο κοράλλι που χρησιμοποιείτο αφειδώς στην Ερυθρά
Θάλασσα και στη Νότια Ιταλία και είναι γνωστά για το φαλλικό τους χαρακτήρα.

Η θέση που ίσως δίκαια μπορεί να αναλογιστεί κάποιος είναι ότι ο Καλλίμαχος είχε
σκοπό να υπενθυμίσει στο κοινό το κοράλλι «Ίσιδος πλόκαμος» όταν περιέγραφε την
πλόκαμο της Βερενίκης την οποία αφιέρωσε στην Αρσινόη στο Ζεφύριο στη μητέρα
της που επίσης ταυτιζόταν με την Ίσιδα. Η ταύτιση της Αρσινόης με την Ίσιδα είναι
σημαντική γιατί στα ελληνιστικά χρόνια η Ίσιδα ταυτιζόταν με όλα τα άστρα
ανάμεσα στα οποία η Κόμη της Βερενίκης τοποθετήθηκε : Παρθένος, Λέων,
Καλλιστώ, Βοώτης. Η ταύτιση της Ίσιδας με την Παρθένο είναι ιδιαίτερος σημαντική

²¹⁹ Harder A. (2012), 837.

²²⁰ Clayman D.L. (2014), 100-1.

διότι οι Αιγύπτιοι της ελληνιστικής εποχής έκοβαν τα μαλλιά τους ως ένδειξη πένθους για την Ίσιδα, μια πράξη που ήταν συμβολική για δύο λόγους, για την απώλεια παρθενιάς αφενός και αφετέρου ως γαμήλιο τελετουργικό (*ritus nuptialis*) μετά τη μαγική νεκροφιλική πράξη συνεύρεσης με τον μουμιοποιημένο Όσιρι. Όπως το σώμα του Όσιρι μετά το θάνατο αναστήθηκε, έτσι και η κόμη κόπηκε αργότερα για να υποβληθεί σε μια τύπου ανάσταση.

Ένα ποίημα που το αυθεντικό «αίτιον» είναι η καθιέρωση του αστερισμού της Κόμης της Βερενίκης, στην πραγματικότητα συμπληρώνεται και έτσι έξοχα βελτιώνεται με την προσθήκη ενός δεύτερου αιτίου που αφορά ένα *ritus nuptialis*, όπως αυτό που συνδέεται με το γάμο της Ίσιδας με τον αδερφό της και σύζυγό της τον Όσιρι και κυρίως όταν η φρασεολογία του Καλλιμάχου περιγράφοντας την Κόμη της Βερενίκης είναι αρκετά αμφίσημη προκειμένου να υπενθυμίσει στον αναγνώστη την Κόμη της Ίσιδας.

καὶ Βερ]ενίκειος καλὸς ἐγὼ πλόκαμ[ος,

ὔδασι] λουόμενόν (στιχ.62-3).

Αυτή η ερμηνεία βεβαίως δεν αποκλείει την περίπτωση ο Καλλιμάχος να απηχεί την ομηρική περιγραφή ενός νέου αστεριού (λελουμένος Ὠκεανοῖο *Ιλ.ε.6*) αλλά την ίδια στιγμή γνωρίζει ότι η περιγραφή αυτής της αστρονομικής αποκάλυψης μας υπενθυμίζει μια άλλη πηγή προέλευσης της κόμης.²²¹

Η αφιέρωση από την Κόμη της Ίσιδος μιας θαλάσσιας ζωής στην Αρσινόη – Αφροδίτη στο ναό της στο Ζεφύριο έχει βέβαια ένα καλλιμάχαιο παράλληλο με την αφιέρωση της Σελήνης ενός ναυτίλου στην ίδια θεότητα και στον ίδιο ναό. Αυτή η αφιέρωση επίσης προσδοκούσε στη γαμήλια ευδαιμονία.²²² Στο αναθηματικό αυτό επίγραμμα (V Pf = XIV= G-P) αυτοπαρουσιάζεται ένα οστρακόδερμο μαλάκιο, ο ναυτίλος, ο οποίος είναι αφιερωμένος στην Αφροδίτη - Αρσινόη του Ζεφυρίου για λογαριασμό της θυγατέρας του Κλεινίου, της Σεληναίης. Το κοχύλι αυτό το απέκτησε η κόρη κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού της. Με το ταπεινό αυτό ανάθημα της η Σεληναίη ζητεί τη χάρη της πρόσφατα θεοποιημένης Αρσινόης, στο πρόσωπο της

²²¹ Jackson S. (2004), 4-8.

²²² Jackson S. (2004), 4-8.

οποίας συναιρούνται η προστάτιδα των ταξιδιών (Εϋπλοία) και η προστάτιδα του γάμου (Ουρανία).²²³

Η Νέμεσις, η θεά της τιμωρίας, επίσης, θα μπορούσε να αποτελεί πρότυπο για την επιθαλάμια δημιουργία της Κόμης. Η Νέμεσις χαρακτηρίζεται από τη στερεότυπη φράση «Ραμνούσια Παρθένος» και το επίθετο προέρχεται από το δήμο Ραμνούντα στην Αττική όπου βρισκόταν ο κυρίως ναός της. Ο στίχ.71 «μή [κοτέση[ς,

οὔτ]ις ἐρύξει» που είναι αποσπασματικός, οικειοποιείται ύφος αποδοκιμασίας από τη στιγμή που το «[κοτέση[ς]» υπαινίσσεται κάποιον δυνητικό θυμό γεγονός που υποδεικνύει τη Νέμεση που ταυτιζόταν με την Ίσιδα στην ελληνο-αιγυπτιακή θρησκευτική συνείδηση. Στον ουρανό η Ίσιδα λειτουργεί ως ο εναστρισμός της Παρθένου, ενώ η μετεμψύχωσή της στη γη είναι η βασίλισσα της Αιγύπτου. Ο Καλλίμαχος ίσως επεξεργάστηκε τις αστρικές και θεϊκές συσχετίσεις της προστάτιδάς του, της Βερενίκης. Η υπόθεση ότι ο Καλλίμαχος χρησιμοποίησε τη «Ραμνούσια Νέμεση» αποκτά στήριξη επειδή το επίθετο, πράγματι, χρησιμοποιείται σε έναν από τους σωζόμενους ύμνους του. Στον ύμνο του στην Άρτεμη κάνει λόγο στο στιχ.232 «ἀμφ' Ἑλένη Ῥαμνουσίδι θυμωθεῖσαι». Συναπτόμενο στην Ελένη το επίθετο λαμβάνει μια σειρά αναγωγών δηλαδή αφενός γίνεται μια ακριβής νύξη για τον εναλλακτικό μύθο περί της καταγωγής της κατά τον οποίο όχι η Λήδα αλλά η Νέμεση ήταν η βιολογική μητέρα της και αφετέρου γίνεται αναφορά στα Κύπρια που αναφέρεται η συγκεκριμένη ιστορία.²²⁴ Η Βερενίκη είναι σε άσχημη ψυχολογική κατάσταση λόγω της απουσίας του Ευεργέτη. Ο Καλλίμαχος μπορεί να χρησιμοποιεί τη λανθάνουσα αναφορά στη Νέμεση που ήταν η θεά του μένους, της τιμωρίας και που κληρονόμησε τα χαρακτηριστικά της στην Ελένη ως καταστρεπτική φιγούρα, προκειμένου να ψυχογραφήσει γλαφυρότερα την ψυχολογική κατάσταση της Βερενίκης.

Το ποίημα του Καλλίμαχου αναγνωρίζει, επιπροσθέτως, ένα στοιχείο της Αθορικής εικονοποιίας που υιοθετείται στην Κόμη της Βερενίκης παρόλο που βρίσκεται μέσα σε ένα ιδιόμορφο μοντέλο. Είναι δυνατό να πάμε πιο πέρα και να παρατηρήσουμε ότι ο Καλλίμαχος άντλησε πολλά στοιχεία από την εικόνα της Άθωρ για να δημιουργήσει την εικόνα της και το πιο σημαντικό η Άθωρ, ξεχωριστά από την Ίσιδα, λειτουργεί ως

²²³ Παγωνάρη – Αντωνίου Φ. (1997), 108.

²²⁴ Skinner M. (1984), 134-6.

εργαλείο για να διατρανώσει η Βερενίκη την πολιτική καριέρα της στην Αίγυπτο. Επιπλέον, η χρήση της Άθωρ λειτουργεί με τον καλύτερο τρόπο ως το αιγυπτιακό μοντέλο και είναι υπό αυτή τη δομή η καινοτόμος μορφή της πτολεμαϊκής βασίλισσας.

Από τις πολλές θεές στο Αιγυπτιακό πάνθεον η Άθωρ είναι αυτή που αναγνωρίζεται πιο εύκολα, ωστόσο, και η πιο μυστηριώδης από τις θεότητες. Η Άθωρ είναι η θεότητα που υπάρχει από την αρχή της ιστορίας της Αιγύπτου ως η πιο δυνατή και η πιο παρεμβατική από τις θεές. Είναι η κόρη του Ρε, του θεού του Ήλιου και συχνά αναφέρεται ως το «μάτι» του θεού. Είναι μια θεότητα αλλά ταυτόχρονα και πολλαπλές και αντιπροσωπεύει όλες τις θεότητες. Έτσι, θα μπορούσε να είναι η Άθωρ-Ισιδα, η Άθωρ-Μουτ, η Άθωρ-Νέχμπετ. Εικονογραφικά η θεά συνήθως εμφανίζεται ως μια πανέμορφη γυναίκα ή ως μια γυναίκα με κεφάλι αγελάδας ή παρουσιάζεται με μια μοσχαρίσια μορφή και να φοράει ένα ηλιακό δίσκο στο κεφάλι που βρίσκεται ανάμεσα σε δύο κέρατα. Στα Αιγυπτιακά ονομάζεται Hwt-Hr το οποίο μεταφράζεται ως «το σπίτι του Horus», αναφερόμενο στον παλιότερο θεό Horus. Η Άθωρ είναι μια εξαιρετικά σεξουαλική γυναίκα και δεν είναι μόνο προστάτιδα του Horus αλλά επιπλέον και σύζυγός του, που του φέρνει χαρά με την ομορφιά της, την αγάπη αλλά και την φροντίδα της. Η Άθωρ είναι, επίσης, η πιο στενά συνδεδεμένη με τη θεϊκή βασίλισσα. Είναι κατ' ουσίαν η αντιπρόσωπος των γυναικών ως βασιλισσών.²²⁵

Εικόνες της Βερενίκης που υπάρχουν στην πύλη του Ευεργέτη στο Καρνάκ την παρουσιάζουν να φοράει στο κεφάλι την κεφαλή της Άθωρ. Σε μία σκηνή τη δείχνουν να προσφέρει γιρλάντες λωτών ενώ ο Πτολεμαίος δίνει nu jars σε ένα Khonsu που κάθεται και συνοδεύεται από την Het Heret μια πτυχή της Άθωρ που κυρίως αναφέρεται στο ρόλο της ως μια ουράνια ή αστρική θεότητα που σχετίζεται με τη γονιμότητα και τη γενναιοδωρία. Οι παντρεμένες γυναίκες θα πάνε στο ναό της Het Heret για να μνηθούν σε τελετουργίες γονιμότητας οι οποίες θα οδηγήσουν επιτυχώς σε μια επιτυχημένη εγκυμοσύνη.²²⁶

Δεδομένης της αναμονής της Βερενίκης για την επιστροφή του Πτολεμαίου από τον πόλεμο λόγω του πολιτικού οράματος του συζύγου στην αρχή της βασιλείας του, είναι ξεκάθαρο ότι η

²²⁵ Llewellyn-Jones L. – Winder S. (2010), 255-6.

²²⁶ Llewellyn-Jones L. – Winder S. (2010), 259.

νεαρή βασίλισσα έπρεπε να βρει ένα τρόπο να προωθήσει τον εαυτό της γρήγορα και αναμφισβήτητα . Το πρότυπο της Αφροδίτης / Ίσιδας δεν μπορούσε να εξυπηρετήσει τίποτα άλλο από μόνο του καθώς είχε χρησιμοποιηθεί πλήρως από την Αρσινόη II και η Βερενίκη στράφηκε κατευθείαν πάνω σε ένα πρότυπο Άθωρικό. Η Ίσιδα αντιπροσωπεύει τη συζυγική αφοσίωση, τη θλιμμένη χήρα και τη μητέρα. Στο βαθμό που η σχέση μεταξύ της Ίσιδας και του Όσιρι εμπλέκει τη σεξουαλική επιθυμία, αναφέρεται περισσότερο σε αυτή του συζύγου και όχι της συζύγου και η σεξουαλική ομορφιά και γονιμότητα του Όσιρι λυρικοποιείται. Η Άθωρ, ωστόσο, χαίρεται με τη δική της ομορφιά, με τη γνώση ότι είναι η μία και μοναδική που θεωρείται θελκτική σεξουαλικά από το σύζυγό της. Στο ποίημα του Καλλίμαχου ο αποχωρισμός της κόμης από τη Βερενίκη λειτουργεί αναλογικά με τον αποχωρισμό του βασιλιά από τη βασίλισσα και εκφράζει τον πόθο του γι' αυτή. Στο σωζόμενο απόσπασμα εξιστορεί το ταξίδι της μακριά από τη Βερενίκη, θρηνεί πικρά που βρίσκεται μακριά από αυτή και μιλά σχοινοτενώς για την επιθυμία της να γευτεί τις αισθησιακές χαρές με το να είναι με τη βασίλισσα. Ενώ το ποίημα εξιστορεί ένα γεγονός που δείχνει να ανακαλεί την επιθυμία της Βερενίκης για την επιστροφή του απόντα συζύγου της, η έμφαση δίνεται στη φυσική επιθυμία του Πτολεμαίου για τη Βερενίκη. Ο Horus επιθυμεί την Άθωρ.²²⁷ Η μετατόπιση του ενδιαφέροντος από τον άνδρα στην αυτόρωςκη γυναίκα είναι και μια καινοτομία που προσφέρει το Άθωρικό μοντέλο. Όπως η Άθωρ είναι μια αυτεξούσια και θελκτική γυναίκα έτσι και η Βερενίκη αφού μετουσιώνει τα θεϊκά χαρακτηριστικά της.

Ο Καλλίμαχος πιθανότατα παραπέμπει και σε ένα άλλο θεϊκό πρότυπο μεταφέροντας την ιστορία με ένα εντελώς διαφορετικό τρόπο στον 5^ο ύμνο του, τον Ύμνο στην Αθηνά. Πιθανότατα οι Ύμνοι 5-6 έχουν συντεθεί σε μια λογοτεχνική δωρική διάλεκτο που ομιλείτο στην Κυρήνη. Αυτό πώς αντανακλάται στη Βερενίκη, μπορεί να γίνει αντιληπτό από ένα ανάγλυφο κόσμημα που βρίσκεται τώρα στην Εθνική Βιβλιοθήκη που είναι ντυμένη με ένα πλουμιστό κράνος, όπως η Αθηνά Παρθένος.

Όπως η Βερενίκη, έτσι και η Αθηνά γεννήθηκε στην Λιβύη απ' όπου ξεγλίστρησε από το κεφάλι του Δία κοντά στις όχθες της λίμνης Τριτωνίδα, όπου είχε το πρώτο της μπάνιο όπως μαθαίνουμε από τον Αισχύλο (*Ευμ.* 292-93) και από τον Απολλώνιο το Ρόδιο (*Αργ.* 4.1308-11).²²⁸ Λίμνη με την ονομασία Τριτωνίδα υπήρχε σε τρεις

²²⁷ Llewellyn-Jones L. – Winder S. (2010), 262.

²²⁸ Clayman D.L. (2011), 229-246.

περιοχές στην αρχαιότητα, στη Βοιωτία, στη Θεσσαλία αλλά και στη Λιβύη. Ο Καλλίμαχος τοποθετείται και αναγνωρίζει ως τόπο γέννησης της Αθηνάς τη λίμνη Τριτωνίδα της Λιβύης στον Ιάμβο XII (απ. 202.28), όπου εκεί περιγράφει τη γέννηση της Αθηνάς από τα νερά του Τρίωνα που βρισκόταν κοντά στην Κυρήνη.²²⁹ Ο Ηρόδοτος (4.189) εντοπίζει ίχνη της Αθηνάς Αιγίδος στους μανδύες που φορούσαν οι Λίβυες από δέρμα κατσίκας και σημειώνει ότι οι Λίβυες λάτρευαν μια οπλισμένη θεά, ακριβώς όπως ήταν η Αθηνά, που φορούσε το ίδιο κορίνθιο κράνος και ασπίδα και λατρευόταν σε γιορτές που αναπαριστούσαν τελετουργικές μάχες μεταξύ ομάδων που αποτελούνταν από νεαρές γυναίκες.²³⁰ Γενικότερα, η εικόνα της κυρηναϊκής θεάς ενισχύεται από τη διαχρονική εμφάνισή της στην ιστορία του τόπου. Είναι γνωστός ένας ναός χτισμένος προς τιμήν της στην Αγορά αλλά και η αναφορά της ως Αθηνά Πανθεία ή Υπελλαία δίπλα στο Δία Πανθείο ή Υπελλαίο για τους οποίους υπήρχαν πάμπολλα αφιερώματα. Η απεικόνισή της, επίσης, ήταν συχνή και στα νομίσματα της εποχής.²³¹

Όπως η Αθηνά, λέγεται ότι και η Βερενίκη είχε εμπειρία στο πεδίο της μάχης, τουλάχιστον ο Υγίνος αναφέρει ότι μια φορά πήρε τη θέση της στο πεδίο της μάχης για να υποστηρίξει τον πατέρα της όταν τα στρατεύματα του μάχονταν (Astr. 2.24. 1-18). Ο Υγίνος αναγνωρίζει ως πατέρα της τον Πτολεμαίο το Φιλάδελο ο οποίος ήταν ο επίτιμος πατέρας της στα επίσημα διατάγματα.

Πέρα από τις μάχες η Βερενίκη, όπως η Αθηνά, ήταν η προστάτρια των τεχνών και των γραμμάτων. Συσχετιζόταν με ένα κύκλο ποιητών, συμπεριλαμβανομένου του ίδιου του Καλλίμαχου, που έγραψε για αυτή και σχετικά με αυτή. Όταν ο Καλλίμαχος την εξυμνεί σε ένα επίγραμμα ως την 4^η Χάρिता (15 G-P), αυτό ακριβώς είχε στο μυαλό του.

Στον Ύμνο στα λουτρά της Παλλάδος ένα άγαλμα της Αθηνάς πρόκειται να αναδυθεί από το ναό της στο Άργος και να μεταφερθεί στο ποτάμι Ίναχω όπου εκεί θα λάβει ένα τελετουργικό μπάνιο. Ο Καλλίμαχος μας μεταφέρει ακριβώς σε αυτό το σημείο στους εναρκτήριους στίχους που απευθύνονται στους θεράποντες του εγχειρήματος για το μπάνιο της Παλλάδος. Οι ιερές φοράδες οδηγούν την άμαξα που θα μεταφέρει το άγαλμα και η προσέγγισή τους οδηγεί τον Καλλίμαχο σε 8 στίχους

²²⁹ Μανακίδου Φ. (2013), 111.

²³⁰ Clayman D.L. (2011), 229-246.

²³¹ Μανακίδου Φ. (2013), 114.

που είναι αφιερωμένοι από την Αθηνά στα άλογα. Η παρέκβαση για την ιππευτική τέχνη της Αθηνάς ακολουθείται αμέσως από μια άλλη. Εκεί ο αφηγητής λέει στους παρευρισκόμενους τι να μην φέρουν για το μπάνιο: βάζα από μύρο και έλαια. Αυτά δεν είναι της προτίμησής της, γιατί η Αθηνά αλείφεται μόνο με καθαρό ελαιόλαδο. Τα «λιτά αρώματα» απηχούνται από το απλό λάδι που λέει η Κόμη της Βερενίκης ότι ήπια όταν ακόμη ήταν ανύπαντρη η βασίλισσα και είναι ακόμη ένα χαρακτηριστικό της κόμης της (fr. 110.77-78 Pf.). Έχουμε ένα επιπλέον σημείο επαφής ανάμεσα στην παρθενική Βερενίκη και την παρθένα, στρατιωτικά επιτήδεια θεά. Στο κείμενο του Κάτουλλου αυτή η ομιλία διακόπτεται από μια παρέκβαση δέκα στίχων (66.79-88). Εκεί η κόμη δε μιλάει μόνο στη Βερενίκη αλλά σε όλες τις νύφες για τη γαμήλια νύχτα τους που «προετοιμάζουν το γάμο τους για το παρθενικό κρεβάτι» και ζητά να της προσφέρουν δωρά με αρώματα από τα βάζα τους. Αλλά « όποια έχει εκθέσει τον εαυτό της σε ακάθαρτη νεανική ηλικία, να αφήσει την ελαφριά σκόνη να πει τα δυσμενή και άχρηστα δώρα». Δεν αναζητά κάτι από το ανάξιο αλλά εύχεται σε όλες πιστή αγάπη.²³² Σύμφωνα με τη Φ. Μανακίδου (2013 : 139-40) «Στόχος του Καλλιμάχου είναι τιμήσει την παρθένα Βερενίκη διακριτικά αλλά ευδιάκριτα και μάλιστα θα ήταν ένα tour de force να ενταχτεί με απόλυτη διακριτικότητα στο χώρο που ήδη είχαν κατακτήσει οι προηγούμενες θεοποιημένες Πτολεμαίες. Τι καλύτερο από το να γίνει αυτή η απότιση τιμής πίσω από την εξύμνηση της κατεξοχόν παρθένας θεάς η οποία επιχωριάζει κατά παράδοση στη νέα Ελλάδα, που είναι η βόρειος Αφρική...»

Η Αριάδνη η σύντροφος του Θησέα και αργότερα σύζυγος του θεού Διονύσου, θα μπορούσε να λειτουργεί ως πρότυπο της Βερενίκης. Η Αριάδνη έτυχε μετά το θάνατο της να καταστειρωθεί το βασιλικό της διάδημα στο ουράνιο στερέωμα από τον σύζυγό της. Παρά τις ομοιότητες που συνδέουν τις δύο ιστορίες, υπάρχει και μια ιδιαίτερος σημαίνουσα διαφορά, που λειτουργεί υπέρ της Βερενίκης. Πιο συγκεκριμένα, το διάδημα της Αριάδνης καταστειρώθηκε μετά τον θάνατό της, στο πλαίσιο των τιμών που είθισται να προσφέρονται σε έναν νεκρό. Αντιθέτως, ο πλόκαμος της Βερενίκης ανελήφθη και πήρε τη θέση του στον ουρανό όσο ακόμα η βασίλισσα ήταν ζωντανή, χάρη στην πράξη της και όχι στο πλαίσιο κάποιας τυπικής διαδικασίας.

²³² Clayman D.L. (2011), 229-246.

Οι Έλληνες διεξήγαγαν τη θυσία των μαλλιών και ως δέσμευση για την παντοτινή αφοσίωση δύο ανθρώπων αλλά και ως γαμήλια ιεροτελεστία. Στη σκέψη της κόμης τα δύο γεγονότα και η δέσμευση αλλά και η γαμήλια η ιεροτελεστία αναδύονται. Ίσως ισχύει και μια περαιτέρω αναγωγή. Οι Αιγύπτιοι της ελληνιστικής περιόδου έκοβαν τα μαλλιά τους και ως ένδειξη πένθους για την Ίσιδα, όπως έκανε και η Ηριγόνη για τον πένθος της για τον Ικάριο, πιθανότατα στην Ηριγόνη του Ερατοσθένη. Αυτή η ιεροτελεστία του πένθους είναι βέβαια διαφορετική από την αναθηματική θυσία της κόμης αλλά το γεγονός ότι ο Καλλίμαχος αντιλαμβάνεται τη θυσία υπό τη σκέπη της μεταφοράς του θανάτου υπονοεί ότι είναι αδιόρατες οι διαφορές τους.²³³

Δ4. Η Επιθαλάμια ανάγνωση του ποιήματος

Η Κόμη της Βερενίκης είναι ένα μονωδικό τραγούδι – το ίδιο πρόσωπο τραγουδά από τον πρώτο στίχο μέχρι τον τελευταίο. Ο τραγουδιστής, εδώ η κόμη, λέει την ίδια της την ιστορία σε μια αφήγηση που δεν είναι γραμμική τόσο όσο τυπικά λυρική, επιλεκτικά επεισοδιακή.²³⁴ Η μορφή του ποιήματος είναι τελείως αποστασιοποιημένη από την απλή αναθηματική δομή ενός επιγράμματος όπως και το μέγεθός του.²³⁵ Χρησιμοποιώντας την παραδοσιακή φόρμα *Rollengedicht* ή δραματικού μονολόγου μία φόρμα τόσο παλιά όσο οι Ίαμβοι του Αρχίλοχου (π.χ F 19 W) ο Καλλίμαχος αφήνει την Κόμη, που είναι κομμένη από τα μαλλιά, να μας διηγηθεί την ιστορία. Όταν η κόμη περιγράφει τη δουλειά του Κόνωνα με τη δεύσα προσοχή, επιπλέον εισάγει το θέμα του έρωτα (στιχ.5). Είναι η αγάπη που φέρνει τη Σελήνη από τον έναστρο ουρανό και η αγάπη επίσης που κάνει την Κόμη ένα αστέρι στον ουρανό. Δε λέγονται πολλά για τον πραγματικό πόλεμο καθώς ο σκοπός της Κόμης είναι να εκθέσει τις απόψεις της για τον έρωτα, ούτε η ιστορία αλλά ούτε ο πόλεμος είναι στη σκέψη του ποιητή. Με άλλα λόγια η Κόμη συμφωνεί με το πρόγραμμα του ποιητή. Διακόπτοντας την αφήγηση της μοίρας της η Κόμη αρχίζει να διατυπώνει κάποιες ερωτήσεις για τη διασκεδαστική συμπεριφορά των νυφών στη γαμήλια νύχτα τους, έτσι, προσμένοντας την αντίδραση του αναγνώστη στην ιστορία (στιχ.15 κ.ε)²³⁶. Η αντίδραση του αναγνώστη είναι σημαντική γιατί λειτουργεί ως ο αποδέκτης των

²³³ Koenen L. (1993), 107-9.

²³⁴ Acosta-Hughes B. (2010), 74.

²³⁵ Fantuzzi M.-Hunter R. (2005), 86.

²³⁶ Koenen L. (1993), 107-9.

πηγαίων συναισθημάτων της κόμης. Η κόμη μιλάει στον κόσμο ως αερικό, απευθυνόμενη στη βασίλισσα σε γ' πρόσωπο (στιχ.7-8, 75-8) αλλά σποραδικά απευθύνεται άμεσα στη βασίλισσα και εκφράζει τα παράπονά της «σὴν τε κάρην ὄμοσα σὸν τε βίον» (στιχ.40), «βουπόρος Ἄρσινόης μητρὸς σέο» (στιχ. 45). Η κόμη είναι δεμένη συναισθηματικά με τη βασίλισσα, τη συντροφεύει σε όλη της τη ζωή αλλά σχετίζεται επίσης με τη μητέρα της Βερενίκης. Ο αποχωρισμός είναι βίαιος και το διατυπώνει με παράπονο. Η κυριαρχία των ρητορικών τεχνικών του συναισθηματικού πάθους είναι ευφυνώς αστεία.²³⁷

Η λέξη πλόκαμος (στιχ.47,62) και βόστρυχος (στιχ.8) στο ποίημα του Καλλίμαχου είναι γραμματικώς σε αρσενικό γένος. Ο ρόλος τους σε μια άρια ερωτικής επιθυμίας είναι ο ρόλος του υποκατάστατου για τον απόντα σύζυγο. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η γνώση της κόμης για τη συζυγική σχέση είναι μια ανάγνωση της εμπειρίας που έχει η κόμη από την απουσία που νιώθει η βασίλισσα από το βασιλιά-πολεμιστή τη νύχτα του γάμου. Και η αφιέρωση της κόμης στο σύζυγο, η αναχώρηση της κόμης και η επερχόμενη επιστροφή του συζύγου καθιστά την κόμη ένα φανερό υποκατάστατο του βασιλικού γαμπρού.²³⁸ Αλλά εδώ υπάρχει μια άλλη πτυχή. Στο στιχ.51 του ποιήματος «ἄρτι [ν]εότμητόν με κόμαι ποθέεσκον ἀδε[ελφεαί]», οδηγούμαστε σε δύο ερμηνείες. Η πρώτη, από τη στιγμή που ο βόστρυχος είναι γένους αρσενικού, ως εκ τούτου είναι ο αδερφός και τα μαλλιά οι αδερφές του και η αναχώρησή του θρηνολογείται από αυτά, όπως η Βερενίκη θρηνολογεί τον αποχωρισμό από τον Πτολεμαίο. Η σχέση αδερφής και αδερφού οδηγεί στην εικονογραφία των αδερφών της πτολεμαϊκής δυναστείας. Η εναλλακτικά η κόμη είναι μια ύπαρξη με τα μαλλιά της αδερφής του. Ως εκ τούτου μπορεί να κατανοηθεί ως θηλυκό και περισσότερο με τις γυναικείες εμπειρίες της και συνήθειες που παρατίθενται. Η αποθέωση της κόμης είναι εμβληματική της αποθέωσης της βασίλισσας και προσημαίνει συνεκδοχικά την αποθέωση της ίδιας της Βερενίκης II.²³⁹ Είναι αυτά τα λόγια και συναισθήματα που εκφράζονται, που απευθύνονται από την οπτική μιας γυναίκας αλλά γίνονται αντιληπτά από την πρόσληψη ενός άνδρα που καθιστούν το ποίημα ως ασυνήθιστο ακόμη και επαναστατικό.²⁴⁰

²³⁷ Fantuzzi M.-Hunter R. (2005), 86.

²³⁸ Acosta-Hughes B.(2010), 67-8.

²³⁹ Acosta-Hughes B.(2010), 68-9.

²⁴⁰ Gutzwiller K. (1992), 361-2.

Ο Καλλίμαχος αρχικά αισθητοποιεί τη φωνή της γυναίκας που θρηνολογεί για την απουσία του συζύγου της. Συνεχίζοντας, όμως, ο σκοπός του διαφοροποιείται και αισθητοποιεί τη φωνή που πια δε θρηνεί, αλλά εορτάζει το γάμο με το σύζυγό της. Κατ'έπекταση ο Καλλίμαχος έπρεπε να επιφέρει αλλαγή στα συναισθήματα του αναγνώστη που τώρα πια δεν απευθύνονται στη νεαρή κοπέλα που θρηνολογεί αλλά στην ευτυχισμένη νύφη. Το επιτυγχάνει αυτό με το να δημιουργεί τη φωνή της κόμης, ως εξωτερικού αφηγητή, τελειώς αποκομμένη από τον ίδιο τον ποιητή, ως ο υπονοούμενος συγγραφέας. Το αποτέλεσμα της υιοθέτησης από τον Καλλίμαχο της γυναικείας ποιητικής φωνής στη δική του ποίηση είναι η αποστασιοποίηση του εσωτερικού αφηγητή από τον υπονοούμενο συγγραφέα, μια αποστασιοποίηση έντονα ειρωνική.²⁴¹ Η ειρωνεία έγκειται στο γεγονός ότι ο Καλλίμαχος πρέπει να διαχειριστεί με έντεχνο τρόπο την υιοθέτηση της γυναικείας οπτικής και να προσπαθήσει να αποτυπώσει τη γυναικεία συναισθηματική κατάσταση και να απεμπολήσει, έστω για λίγο, την αντρική του φύση.

Η Κόμη απεικονίζει την εμπειρία της νύχτας του γάμου από τη γυναικεία οπτική. Το απόσπασμα υπονοεί σύνθετα συναισθήματα για τη Βερενίκη στα οποία προστίθενται ο πόνος του αποχωρισμού και ο φόβος για το θάνατο του συζύγου της. Η έμμεση γνώση της Κόμης για την Βερενίκη και τις νύφες τίθεται σε αντιδιαστολή με την άμεση αντίληψη της Βερενίκης γι'αυτά. Η Βερενίκη γνωρίζει εξ ιδίων τα συναισθήματα που γεννά η απουσία του Ευεργέτη ενώ η Κόμη προσπαθεί να τα αφουγκραστεί για να τα αποδώσει σωστά. Την ίδια στιγμή η Κόμη μιμείται την εμπειρία της Βερενίκης αλλά σε άλλο επίπεδο. Προσομοιάζει με την Βερενίκη διότι και οι δύο είναι μακριά από αγαπημένα τους πρόσωπα. Η Κόμη βρίσκεται μακριά από τη Βερενίκη, από τον αδερφό της, αλλά και από τις φίλες της, όπως και ο Πτολεμαίος από τη Βερενίκη. Συγκεκριμένα τις φίλες της, τις αφήνει, τις εγκαταλείπει περισσότερο σα νύφη (στιχ.51) και εισέρχεται σε ένα καινούριο κόσμο, πιθανότατα σαν τη Βερενίκη που εγκαταλείπει την Κυρήνη (πρόσεξε την έμφαση που δίνεται στο επίθετο «ἀρχαίους» (στιχ.64) το οποίο αναφέρεται και στην Κόμη αλλά και στη Βερενίκη και είναι σε αντίστιξη προς το «νέο»). Ωστόσο, η αποκοπή της Κόμης λογίζεται κάτι σαν θεϊκή απαγωγή, σαν αυτή ενός όμορφου αγοριού ή

²⁴¹ Gutzwiller K. (1992), 376.

κοριτσιού και η οποία απαγωγή αντιδιαστέλλεται με τη συμβατική τελετουργική τελετή του γάμου της Βερενίκης.²⁴²

Μια άλλη ασάφεια ως προς το γένος εμφανίζεται στο ίδιο απόσπασμα. Ο φτερωτός καβαλάρης Ζέφυρος παρουσιάζεται ως αδερφός του Αιθίοπα Μέμνονα. Ενώ το επίθετο θήλυς μπορεί να εκληφτεί μεταφορικά, η κυριολεκτική ανάγνωση του παραμένει στο μυαλό του κοινού. Θήλυς συνήθως χρησιμοποιείται για την αμφιλεγόμενη σεξουαλικά εμφάνιση ενός νεαρού άνδρα. Εδώ θηλυκός χαρακτηρίζεται ο νεαρός καβαλάρης Ζέφυρος και ο άνεμος που τον δαμάζει. Η πρόταση ότι αυτό το παραδείσιο ταξίδι της κόμης της Βερενίκης ανακαλεί την αποθέωση της Αρσινόης II (Καλλ. fr. 228) και της Βερενίκης I (Θεόκρ. 15.107-9, 17.46-52) λαμβάνει υποστήριξη από άλλα αποσπάσματα τα οποία γιορτάζουν τη θεϊκή υπόσταση της βασίλισσας. Ο εορτασμός της σεξουαλικότητας της βασίλισσας καταδεικνύεται αφού συσχετίζεται με την Αφροδίτη, λαμβάνει δηλαδή τα χαρακτηριστικά της θεάς και άρα τη θεϊκή της υπόσταση. Το απόσπασμα 110.51-58 είναι ένα δυνατά ερωτικό απόσπασμα.²⁴³ Το ότι η κόμη μεταφέρεται στο ναό, στο ιερό της Αφροδίτης από το Ζέφυρο, το δυτικό άνεμο, ενδυναμώνει την ερωτική αίσθηση καθώς η τάση των ανέμων, κυρίως του Βορέα και του Ζεφύρου, να μεταφέρουν μακριά νεαρές γυναίκες είναι οικείο γεγονός στην ελληνική μυθική εικονοπλασία. Όπως η Αφροδίτη άρπαξε τη Βερενίκη I και της έδωσε μερίδιο στους ίδιους της τους ναούς (Θεόκρ.17.46-50) και οι Διόσκουροι άρπαξαν την ίδια την Αρσινόη (Θεόκρ.22), τη μητέρα της Βερενίκης II, έτσι και η μεταφορά της κόμης προσημαίνει δύο στοιχεία, τη θεοποίησή της ως αστερισμού αλλά και προφητεύει τη βέβαιη μοίρα που αναμένει τη μοίρα της Βερενίκης II, όταν πεθάνει.²⁴⁴

Επιπροσθέτως, η κόμη της Βερενίκης είναι ένα ποίημα, που εγκωμιάζει με πολλούς τρόπους τη μετάβαση μιας γυναίκας από την παιδική ηλικία στο γάμο, την αγάπη και τον αποχωρισμό, τον έρωτα και την αισθησιακή εικονοποιία.²⁴⁵ Στα νομίσματα αλλά και στην πραγματική της ζωής η Βερενίκη παρουσιάζεται παρθένος και είναι μοιραίο να παραμείνει έτσι μέχρι η πρόοδος της ως εν δυνάμει νύφη και ως γυναίκα να επιβεβαιωθεί μέσω του γάμου. Η ιδιότητα της παρθένου ήταν επικίνδυνη για κάθε κανονικό κορίτσι αλλά ειδικά ήταν έτσι, όταν συνέβη να γίνει η βασίλισσα

²⁴² Hutchinson G.O. (2003), 54.

²⁴³ Acosta-Hughes B.(2010), 68-9.

²⁴⁴ Fantuzzi M.-Hunter R. (2005),87-8.

²⁴⁵ Acosta-Hughes B.(2010), 74.

ενός έθνους που ήταν, επίσης, σε μια ανάλογη κατάσταση αβεβαιότητας.²⁴⁶ Η αποκοπή της κόμης συμβολίζει παραπάνω από έναν αποχωρισμό. Λειτουργεί ως ένα πολλαπλό σύμβολο για πολλούς αποχωρισμούς, κάποιους μεταστρέψιμους και κάποιους αιώνιους. Η απώλεια της παρθενίας αναπαρίσταται με το κόψιμο της κόμης. Η λέξη «νεότμητον», μόλις κομμένη μοιάζει να απηχεί τη λέξη «νεόδητον» δηλαδή φρεσκοπαντρεμένη (Ευρ.*Μήδεια* 623) ή μόλις δολοφονημένη (Ευρ.*Ρήσος* 887) καθώς η λέξη κόμαι υποδηλώνει τη λέξη «κόραι». Οι αδερφές της κόμης την αναζητούν καθώς τους λείπει όχι μόνο, όπως η Βερενίκη επιθυμεί τον απόντα σύζυγό της, αλλά επιπλέον και όπως οι νεαρές κοπέλες που χάνουν μια φίλη που έχει αποξενωθεί γιατί οδηγούνται «στο θάνατο ενός γάμου» (Θεόκρ.18.42) Το απαρέμφατο ποθεῖν είναι ταιριαστό και γι' αυτούς που αισθάνονται επιθυμία για τους απόντες νεκρούς αλλά και για να έναν απόντα φίλο ή εραστή.²⁴⁷

Η ιδέα του Καλλιμάχου να χαρακτηρίσει την κόμη ως μια ανύπαντρη κοπέλα πρέπει να αντλήθηκε από αυτόν, ως μια έξυπνη προέκταση τροποποιώντας τη συνηθισμένη πρακτική μιας απλής αφιέρωσης κόμης. Η κόμη υιοθετεί το ρόλο της αγνής νεότητας στη μνήμη της οποίας γίνονται οι αφιερώσεις των κομών των νεαρών κοριτσιών. Η κοπή των μαλλιών, όμως, δεν ήταν ένα κατάλληλο δώρο για μια οντότητα όπως ήταν η κόμη και ο πλόκαμος της Βερενίκης ζητά σπονδές από αρωματικά έλαια που απέτυχε να χαρεί τη συντροφιά τους κατά την παιδική της ηλικία.²⁴⁸ Είναι αξιοσημείωτο το παράπονο της κόμης στους στιχ.75-8 που εκφράζει ένα δίλημμα.

οὐ τάδε μοι τοσσήνδε φέρει χάριν ὄσ[σο]ν ἐκείνης

ἀ]σχάλλω κορυφῆς οὐκέτι θιζόμεν[ος,

ἦς ἄπο, παρ[θ]ενίη μὲν ὄτ' ἦν ἔτι, πολλὰ πέπωκα

λιτά, γυναικείων δ' οὐκ ἀπέλαυσα μύρων.

Η ανάμνηση της κόμης εκμεταλλεύεται το κωμικό θέμα των συνηθειών των γυναικών αλλά επιπλέον αναδεικνύει το πώς η ίδια η κόμη αντιμετωπίζει τον εαυτό της και ως προέκταση της βασίλισσας αλλά τώρα αποκομμένη από τις νέες

²⁴⁶ Llewellyn-Jones L. – Winder S. (2010), 255-6.

²⁴⁷ Fantuzzi M.-Hunter R. (2005), 87-8.

²⁴⁸ Gutzwiller K. (1992), 374.

απολαύσεις που χαίρεται η βασίλισσα.²⁴⁹Υπάρχει, δηλαδή, μια επιπλέον πτυχή στην εξομολόγηση της κόμης. Δεν έλαβε πλούσιες αλειφές όταν η Βερενίκη δεν ήταν ακόμη παντρεμένη.²⁵⁰ Στο στιχ.75 «οὐ τάδε μοι τοσσήνδε φέρει χάριν ὄσ[σο]ν ἐκείνης» ο Καλλίμαχος μέσω της κόμης θέλει να υπονοήσει ότι οι κοπέλες φορούσαν έλαια που δε μύριζαν ενώ οι ώριμες γυναίκες κατέφευγαν σε αρωματικές ποικιλίες.²⁵¹ Για να εισαγάγει τον έρωτα του βασιλικού ζευγαριού, η Κόμη της Βερενίκης αναδεικνύει μια ποθητή σύζυγο και επικαλείται την αισθαντικότητα του αρώματός της.²⁵² Η Βερενίκη θα είχε μεταπηδήσει από τη μία κατάσταση στην άλλη με το να έχει παντρευτεί τον Πτολεμαίο αλλά η κόμη κόπηκε πολύ σύντομα μετά το γάμο και δεν πρόλαβε να γευτεί την αλλαγή.²⁵³ Στον 5^ο Ύμνο του ο Καλλίμαχος παρουσιάζει την Αθηνά ως αθλητή να τρέχει διπλή κούρσα, όπως τα Λακεδαιμόνια αστέρια (οι Διόσκουροι) και «να τρίβονται με καθαρό λάδι ελιάς». Η λέξη για την έννοια του καθαρού στο κείμενο είναι η λέξη «λιτά» και είναι ένα προσηγορικό επίθετο και στη λογοτεχνία θεωρείται αδόκιμο. Αυτό το γεγονός κάνει τη χρήση της λέξης ακόμη πιο σημαντική. Έτσι, η Βερενίκη όσο καιρό δεν είναι παντρεμένη δείχνει να συμπεριφέρεται όπως η Αθηνά. Τώρα ως παντρεμένη γυναίκα συμπεριφέρεται περισσότερο όπως η Αφροδίτη. Σε ένα τέτοιο επίπεδο αυτό λειτουργεί ως μια ευγενική και καλοδεχούμενη φιλοφρόνηση για την αγνότητά της. Σε ένα άλλο επίπεδο η σύγκριση της συμπεριφοράς της Βερενίκης με αυτή της θεότητας μπορεί να διαμορφώνει από μια ελληνική οπτική γωνία ένα ισχυρισμό για τη θεοποίηση της Βερενίκης. Και πριν αλλά και μετά το γάμο έχει κάνει αλλά και εξακολουθεί να κάνει αυτό ακριβώς που κάνει μια θεά. Επομένως, οικειοποιείται το ρόλο, τις συμπεριφορές, τις αντιδράσεις των θεοτήτων και γι' αυτό γίνεται εφάμιλλη με αυτές.

Συνεχίζοντας, στη φράση «ἤς ἄπο, παρ[θ]ενίη μὲν ὄτ' ἦν ἔτι, πολλὰ πέπωκα λιτά, γυναικείων δ' οὐκ ἀπέλαυσα μύρων» λανθάνει μια αμφισημία διότι μπορεί να αναφέρεται είτε στην εποχή κατά την οποία η Βερενίκη δεν ήταν παντρεμένη είτε στην εποχή μετά το γάμο. Εάν αυτή η πρόταση εκληφτεί σύμφωνα με τη δεύτερη εικασία η βασίλισσα θα έχει αλλάξει τον τρόπο ζωής της και θα έχει χρησιμοποιήσει πλούσιες αλειφές αφού ο συζυγός της θα έχει επιστρέψει από τον πόλεμο. Κατά κοινή

²⁴⁹ Fantuzzi M.-Hunter R. (2005), 87-8.

²⁵⁰ Koenen L. (1993), 107-9.

²⁵¹ Nisetich F. (2001), 287-9.

²⁵² Prioux I. (2011), 207.

²⁵³ Nisetich F. (2001), 287-9.

ομολογία, κατά τη διάρκεια της απουσίας του συζύγου της δε θα είχε κάνει χρήση μύρου αλλά ακόμη και μετά την επιστροφή του Πτολεμαίου φαίνεται να δυσφορεί και να εκφράζει το παράπονό της καθώς ούτε ο γάμος θα είχε δώσει την ευκαιρία στην κόμη να γευτεί τα πραγματικά αρώματα. Η κόμη πολύ δύσκολα θα μπορούσε να εννοήσει το συγκεκριμένο. Επομένως ξαναγυρνούμε στην πρώτη εικασία : Η κόμη παραπονείται ότι γεύτηκε άφθονο λάδι αλλά όχι μύρο, όταν η Βερενίκη ήταν ανύπαντρη. Επιλέγει να αποσιωπήσει το διάστημα μεταξύ του γάμου της βασίλισσας και της επιστροφής του Πτολεμαίου από τον πόλεμο, όταν και η κόμη θυσιάστηκε. Με όρους ιστορικούς ενδιαφέροντος πρόκειται για μια περίοδο περίπου ενάμιση έτους και ο σύζυγός ήταν πιθανότατα πίσω στην Κυρήνη τουλάχιστον το μισό του παραπάνω χρονικού διαστήματος όταν γραφόταν το ποίημα του Καλλίμαχου. Η κόμη σίγουρα είχε ρητορικό συμφέρον για το λόγο που δεν αναφέρθηκε στους λίγους ευτυχισμένους μήνες, όταν ο Πτολεμαίος είχε εμπειρία του μύρου ανάμεσα στα μαλλιά της βασίλισσας.²⁵⁴ Σύμφωνα με την πληροφορία του Αθηναίου (Α689Α) Η Αρσινόη και η Βερενίκη αγαπούσαν τα έλαια. Ο Πίνδαρος αναφέρει την Κυρήνη ως ο κήπος της Λιβύης και ήταν γνωστή για την καλλιέργεια τριαντάφυλλων. Ο Καλλίμαχος, επίσης, κάνει λόγο για ένα άγαλμα προς τιμή της Βερενίκης σε ένα επίγραμμα του το οποίο «ευωδιάζει, υγρό ακόμη από τα αρώματα που του έριξαν» (51.2 κ.ε ΠΑ 5.146 = ΗΕ 15).²⁵⁵

Η έντονη αντίδραση που προβάλλει η κόμη στον όρκο της Βερενίκης για τη θυσία της στους στιχ.15-32 λειτουργεί ως στρατηγική του Καλλίμαχου να εξεικονίσει τη βασίλισσα ως μια αισθαντική σεξουαλικά παθιασμένη γυναίκα, μια εικόνα που η ίδια η Βερενίκη θα μπορούσε δύσκολα να προωθήσει ως τη δική της δημόσια συμπεριφορά. Η αντίδραση της Κόμης δίνει το κατάλληλο έναυσμα για να εκφράσει τις αντιρρήσεις της εναντίον της βασίλισσας και να ξεκινήσει ένας άτυπος διάλογος ανάμεσα σε δύο καλές φίλες. Όπως μια έμπιστη φίλη που είναι προσκολλημένη και αφοσιωμένη στη βασίλισσα, η κόμη είναι σε θέση να αποκαλύψει τις πιο προσωπικές λεπτομέρειες της προσωπικής ζωής εκείνης. Ακόμη και η αναφορά της κόμης στη σχέση των αδερφών, υπαινίσσεται την ιδιωτική πραγματικότητα πίσω από τη δημόσια εικόνα (στιχ.21-2). Οι στίχοι δικαιολογούν την απόγνωση της Βερενίκης που ανησυχεί για τον αδερφό της και αποφασίζει να θυσιάσει την κόμη στους θεούς για

²⁵⁴ Koenen L. (1993), 107-9.

²⁵⁵ Μανακίδου Φ. (2013), 134.

την ασφαλή επιστροφή του. Η κόμη ωστόσο γνωρίζει την αλήθεια, ότι δηλαδή η βασίλισσα θρηνεί για το εγκαταλελειμμένο της κρεβάτι και για τον έρωτα που δεν μπορεί να γευτεί λόγω ανωτέρας βίας. Το αποτέλεσμα είναι φυσικά η κόμη να αποκαλύψει τις πιο μύχιες επιθυμίες της βασίλισσας χωρίς να την απογυμνώσει από τη δημόσια σωφροσύνη/μετριοπάθειά της.²⁵⁶

Στους στίχους 25-8 ο Καλλίμαχος εξηγεί τη δολοφονία του τέως μνηστήρα της με τους όρους του δυνατού χαρακτήρα της βασίλισσας και τη χαρακτηρίζει γενναία, στη ρητορική, όμως, του ποιήματος είναι σχεδιασμένο να παρουσιάζει αντίστιξη με την κατάσταση του μυαλού της τη στιγμή της αναχώρησης του Ευεργέτη για την Ανατολή. Τότε η Βερενίκη φάνηκε αποφασιστική αλλά κατά την αναχώρηση του συζύγου της δείχνει τρελή και σε κατάσταση σύγχυσης (Catul.23-25). Ακολούθησαν λόγια λυπημένα και η Βερενίκη έκλαψε (Catul.29-30). Ο γάμος προφανώς έχει κατεργαστεί ένα θαύμα και το γενναίο και αποφασιστικό μικρό κορίτσι έχει μεταμορφωθεί σε μια ερωτοχτυπημένη νεαρή κοπέλα. Το κορίτσι- σύζυγος μπορεί να έχει αποχαιρετήσει τον ανεπιθύμητο σύζυγό της αλλά η σύζυγος του Πτολεμαίου τον αγαπά μέχρι τρέλας, οπότε αυτός και το βασίλειό του δε θα διατρέχουν κίνδυνο. Τα συναισθήματα του Ευεργέτη δεν αναφέρονται αλλά ο βασιλιάς-πολεμιστής δεσμεύεται με δύο ξεχωριστές συγκρούσεις οι οποίες θα ελέγξουν τον ανδρισμό του, η μία στο συζυγικό κρεβάτι και η άλλη που σύντομα θα λάβει χώρα στο πεδίο της μάχης. Και τα δύο θα παράγουν λάφυρα του πολέμου που θα ενισχύσουν τη φήμη του.²⁵⁷

Παρόλο που οι Ευεργέτες αποκαλούσαν τους εαυτούς τους αδέρφια η έμφαση στο ποίημα του Καλλιμάχου για την αρρενωπότητα του Ευεργέτη «[σύμβολον έννουχης. .ἀεθλοσύνης?]]» και της συζύγου του την ατάραχη επιθυμία για επανένωση καταδεικνύει ότι η ερωτική πράξη δεν είναι πλέον προβληματική για το ζευγάρι. Ο Καλλίμαχος το ξεκαθαρίζει ότι μια καινούρια εποχή ανατέλει και η κανονικότητα έχει επανέλθει στο παλάτι.²⁵⁸ Το κλέος του άνδρα έχει διαπραχτεί και ο Πτολεμαίος έχει επιστρέψει σε μια σύζυγο που τον ποθεί ακόμη. Και οι δύο έχουν επιτελέσει τα καθήκοντά τους ο Πτολεμαίος ως άνδρας και η Βερενίκη ως γυναίκα με την τυφλή πίστη στο σύζυγό της, γι' αυτό και οι σχέσεις τους ανανεώνονται προς όφελος του βασιλείου τους.

²⁵⁶ Gutzwiller K. (1992), 378.

²⁵⁷ Clayman D.L. (2014), 98-100.

²⁵⁸ Clayman D.L. (2014), 98-100.

Στο κεντρικό μέρος του ποιήματος αντιλαμβανόμαστε το μελετητή Καλλίμαχο με το πλήθος των υπαινιγμών, τους ησιοδικούς απόηχους στην περιγραφή του Ήλιου (ή πιθανότατα του Βορέα) ως απόγονο της Θείας «ἀμνά]μω[ν Θείας ἀργός ύ]περφέ[ρ]ετ[αι]» (στιχ.44), τη σκοτεινή αναφορά του για το βουνό του Άθω ως ο ταύρος που τρυπά την Αρσινόη «βουπόρος Άρσινόης μητρὸς σέο» (στιχ.45), την κατάρα του Χαλύβη Χαλύβων

«ὡς ἀπόλοιτο γένος,

γειόθεν ἀντέλλοντα, κακὸν φυτόν, οἷ μιν ἔφηναν

πρῶτοι καὶ τυπίδων ἔφρασαν ἐργασίην.

(στιχ.48-50). Ωστόσο, ακόμη και στο μέσο αυτής της μπαρόκ υπερβολής ο χαρακτήρας της κόμης ως μιας κοπέλας που εξωθήθηκε να θυσιαστεί σε δυνάμεις μεγαλύτερες από της ίδιας, παραμένει αλώβητος. Με το να ανακαλεί το συσχετισμό του Άθω με την Αρσινόη, τη μητέρα της Βερενίκης (στιχ.45), η κόμη φαίνεται να φέρνει σε αντιπαράθεση τον ανδρικό κόσμο που συμβολίζεται από τις στρατιωτικές επιχειρήσεις των Μήδων ή την ενασχόληση του Χαλύβη με το σίδηρο με τους θηλυκούς δεσμούς που ενώνουν τη Βερενίκη, την Αρσινόη αλλά και την ίδια την κόμη.²⁵⁹

Αν ακολουθήσουμε τα αρχαία σχόλια θεωρώντας τον ταύρο του Άθω ως τον οβελίσκο που σχετίζεται με την Αρσινόη, η κατανόηση μπορεί να γίνει ευκολότερα, διότι υπήρχε πράγματι ένας οβελίσκος μπροστά από το ναό της Αρσινόης στην Αλεξάνδρεια που της το παρουσίασε ο Φιλάδελφος ως σύμβολο της συζυγικής τους αγάπης, όπως ακριβώς λειτουργεί και στη ποίηση εδώ αναλογικά και η κόμη. Η γνώση ότι ο Καλλίμαχος αναφερόταν στον οβελίσκο της Αρσινόης είναι μια ελκυστική πρόταση. Στην περίπτωση αυτή θα είχαμε ένα priamel κατά το οποίο δύο ψηλά πράγματα, το βουνό του Άθω αλλά και ο οβελίσκος παρουσιάζονται ως ξίφη για την κόμη και ένα καθαρό παράλληλο για τη συζυγική αγάπη μεταξύ των δύο πετυχημένων πολεμαϊκών ζευγαριών με την έμμεση αναφορά στο δώρο του Πτολεμαίου II του Φιλάδελφου στη σύζυγό του Αρσινόη. Μέσω του priamel τα δύο στοιχεία επιπλέον ανακαλούν τα δύο στοιχεία που λειτουργούν ως υπόβαθρο στο ποίημα του Καλλιμάχου, τη συζυγική αγάπη και τον πόλεμο.²⁶⁰ Επιπρόσθετα, με το

²⁵⁹ Gutzwiller K. (1992), 379.

²⁶⁰ Harder A. (2012), 816-7.

να παρουσιάζεται η Βερενίκη ως κόρη της Αρσινόης, ο Καλλίμαχος θέλει να στρέψει την προσοχή στη συνέχεια της δυναστείας και την αδιάρρηκτη παράδοση της συζυγικής αγάπης μεταξύ των πτολεμαϊκών ζευγαριών.²⁶¹

Στους στίχους 59-64 η κόμη συγκρίνει τον εαυτό της με το διάδημα της Αριάδνης και διεκδικεί ισότιμη θέση ανάμεσα στα άστρα.²⁶² Γίνεται λόγος για το «χρυσό στέμμα» της *νύμφης Μινωίδος* και μπορούμε να αντιληφθούμε ότι πρόκειται για τον αστερισμό Corona Borealis. Η Αριάδνη ήταν κόρη του Μίνωα και της Πασιφάης, που αυτή με τη σειρά της ήταν κόρη του Ήλιου. Η Αριάδνη εγκατέλειψε την Κνωσό με το Θησέα, αφού ο τελευταίος είχε σκοτώσει το Μινώταυρο αλλά η μοίρα της επεφύλασσε κάτι ανατρεπτικό, την εγκατάλειψή της από το Θησέα στη Νάξο γεγονός που τη βύθισε στη θλίψη. Παρατηρούμε, επομένως, την πρώτη αναλογία ανάμεσα στις ιστορίες της Αριάδνης και της Βερενίκης. Και οι δύο είναι εγκαταλελειμμένες για διαφορετικούς λόγους όπως επίσης και οι δύο θρηνούν για τον αποχωρισμό από τα αγαπημένα τους πρόσωπα.

Η συνέχεια για την Αριάδνη προσομοιάζει επίσης με αυτήν της Βερενίκης. Ο Διώνυσος ήταν αυτός που τη βρήκε στη Νάξο εγκαταλελειμμένη και θλιμμένη και την έκανε σύζυγό του. Ο Δίας σύμφωνα με μια εκδοχή την έκανε αθάνατη ενώ σύμφωνα με μια άλλη ο Διώνυσος τοποθέτησε το διάδημά της ανάμεσα στα άστρα. Η ιστορία της Αριάδνης προσφέρει ένα κατάλληλο παράλληλο με την Κόμη της Βερενίκης και λόγω του θρήνου της αλλά και λόγω των εναστρισμού του διαδήματος και της Κόμης.²⁶³ Η Κόμη είναι σα να εκφράζει το παράπονό της, ότι όχι μόνο το διάδημα της Αριάδνης θα λάμπει για τους θνητούς αλλά και «εγώ, η όμορφη Κόμη της Βερενίκης να λάμπω και να προσμετρώνται ανάμεσα στα πολλά άστρα». Η εντύπωση για αυτή της την επιθυμία παράγεται κειμενικά από τους τύπους «γένωμαι», «φαείνω» ή «φανείην» στο τέλος του στίχου 61, που ως υποτακτικές ή ευκτική αντίστοιχα καταδεικνύουν το επιθυμητό.²⁶⁴

Ο τελευταίος χαιρετισμός «χ[αῖρε], φίλη τεκέεσσι» είναι δύσκολο να πιστέψουμε ότι εκφωνείται από την κόμη. Πρέπει να είναι η φωνή του ποιητή που μένει σιωπηλός μέχρι αυτό το σημείο μέχρι που επεμβαίνει στο τέλος με μια υμνική αποστροφή στην Αρσινόη. Ο Καλλίμαχος μένει διακριτικά στο παρασκήνιο μέχρι να ολοκληρωθεί η αφήγηση της Κόμης, να εκφραστούν τα συναισθήματά της και να δημιουργηθεί το

²⁶¹ Harder A. (2012), 817.

²⁶² Harder A. (2012), 833.

²⁶³ Oppen de Ruiter B. (2015), 102.

²⁶⁴ Harder A. (2012), 835.

κατάλληλο υπόβαθρο ώστε με τη δική του φωνή να υμνήσει τους μονάρχες – προστάτες του. Η εξύμνηση έγινε εμμέσως με τη φωνή της κόμης και στον επίλογο του ποιήματος επιλέγει να βγει στο προσκήνιο και να αποθεώσει τη δυναστεία των Πτολεμαίων. Ο εναστρισμός της κόμης προσέβλεπε στη μελλοντική άνοδο για τους Θεούς Ευεργέτες. Με αυτή της την ενέργεια η Αρσινόη κατέδειξε την αγάπη της για «την κόρη και το γιο της». Είναι πολυαγαπημένη από τα παιδιά της και τους απαντά με αγάπη προς αυτά. Η αγάπη ήταν ένα κεντρικό στοιχείο στην ιδεολογία των πτολεμαίων βασιλέων, η αγάπη επίσης μεταξύ του βασιλικού ζεύγους όπως και η αγάπη μεταξύ των ίδιων και των προκατόχων τους. Η αγάπη της Αρσινόης για το σύζυγο και τον αδερφό της αποδεικνύεται στην αγάπη για και από τα παιδιά της. Έτσι, ο χαιρετισμός «χ[αῖρε], φίλη τεκέεσσι» εκφράζει απόλυτα την ιδεολογία που αργότερα οδήγησε τους Ευεργέτες να αποκαλούν το γιο τους Φιλοπάτορα και αυτό τελικώς εκφράστηκε επίσης με το χρησιμοποιούν το όνομα Φιλομήτωρ για την κόρη τους. Αλλά ενώ η αγάπη του βασιλικού ζεύγους ήταν ένα δυναστικό θέμα ταίριαζε επίσης και με το λογοτεχνικό γένος του ποιητή.²⁶⁵

Κάποιοι μελετητές έχουν αναρωτηθεί αν ο λόγος της κόμης για την αξιοπιστία των γάμων (Cat.84), θέτει σε αμφισβήτηση το γάμο της ίδιας. Η Κόμη στο σημείο αυτό κάνει λόγο για την ανηθικότητα των κοριτσιών που έχουν χρησιμοποιήσει αρώματα κατά την παρθενική τους ηλικία ενώ το πρόπον ήταν ως παρθένες να χρησιμοποιούν λιτά αρώματα. Οι κοπέλες που έχουν χρησιμοποιήσει αρώματα και επομένως είναι ανήθικες δεν μπορούν να θεωρούνται αξιόπιστες για ένα γάμο και οφείλουν να καθαρθούν. Η παραπάνω αναφορά δε σχετίζεται με τον τωρινό της γάμο και δεν τίθεται σε αμφισβήτηση. Είναι ο πρώτος τον οποίο υπαινίσσεται εδώ ο Καλλίμαχος και είναι αυτός που βεβηλώθηκε από το σύζυγο και τη μητέρα της. Αυτός είναι ο τύπος γάμου που η κόμη αποστρέφεται και εδώ στον επίλογο του ποιήματος ο Καλλίμαχος επανέρχεται στο σημείο από το οποίο ξεκίνησε, στη μεταμόρφωση της Βερενίκης σε μια ενάρετη, αξιαγάπητη νύφη της οποίας τις προσφορές η κόμη καλοδέχεται.²⁶⁶

Η περίπτωση του εναστρισμού της κόμης προσφέρει μια αντίληψη πώς διαφορετικοί παράγοντες της αυλής των Πτολεμαίων συνεργάστηκαν για να εφεύρουν μια διαφορετική πτυχή της βασιλικής ιδεολογίας. Η προσφορά της κόμης στο ναό της

²⁶⁵ Koenen L. (1993), 113.

²⁶⁶ Clayman D.L. (2014), 101.

Αρσινόης στο Ζεφύριο, η εξαφάνισή της και η ψευδο-επιστημονική ερμηνεία του γεγονότος επιτρέπει στη ζώσα βασίλισσα να συμπεριληφτεί ανάμεσα στις βασίλισσες που σχετίζονταν με την Αφροδίτη. Στο μεταξύ η εφαρμογή του τελετουργικού της αποκοπής των μαλλιών που γίνεται πράξη από παρθένες εξεικονίζει τη βασίλισσα ως το κατεξοχήν πρότυπο της αφοσιωμένης συζύγου που ανησυχεί για τη μοίρα του συζύγου της : ένα πρότυπο που εορτάζεται απ'όλη την κοινωνία μέσω της εισαγωγής της καινούριας λατρείας.²⁶⁷

Δ5. Λυρικές απηγήσεις του ποιήματος

Παρόλο που το γένος της κόμης είναι αρσενικό (πλόκαμος, βόστρυχος) μεγάλο κομμάτι της ρητορικής του μοιάζει με αυτό μιας γυναίκας που είναι ενθουσιασμένη για το γάμο της ή έχει εγκαταλειφτεί από τον αγαπημένο της. Το πάθος ανακαλεί τα σαρκικά ποιήματα του χωρισμού. Οι συγκαρινές πολιτικές και ιστορικές περιστάσεις ίσως λειτούργησαν ως παράγοντας για την οικειοποίηση της Σαφούς στο ποίημά του.²⁶⁸ Η εργασία του D. Selden το 1998 απέδειξε την εκτεταμένη αποδοχή που είχαν τα λυρικά εγκωμιαστικά ποιήματα και έγιναν αποδεκτά σε ένα βαθμό λόγω των προγενέστερων δεσμών με την ελληνική ποιητική αλλά επίσης λόγω εν γένει των πολιτισμικών δεσμών. Η εργασία του Selden, επιπλέον, εξέφραζε τους λόγους που σύμφωνα με τη φαραωνική πρακτική κατά ένα τρόπο η πρόσληψη ενός ποιήματος που θα εγκωμίαζε ένα βασιλικό συζυγικό γάμο θα γινόταν αποδεκτή από ένα συγκαρινό ελληνο-αιγυπτιακό κοινό. Η εικόνα μιας αρωματισμένης κόμης που πετά στον ουρανό υπονοεί και την μελλοντική αποθέωση της βασίλισσας αλλά και την ερωτική επιθυμία.²⁶⁹

Απομεινάρια αυτής της παράδοσης παρουσιάζονται σε πολλά ποιήματα της Σαφούς (16, 94, 96 PLF) που περιέχουν την τρυφερή ανάμνηση μιας κοπέλας από την οποία έχει χωριστεί πιθανότατα λόγω γάμου :

. .]με νῦν Ἀνακτορί[ας ὀ]γέμναι- σ' οὐ] παρείσας,	τεθνάκην δ' ἀδόλως θέλω· ἄ με ψισδομένα κατελίμπανεν
τᾶ]ς κε βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα	πόλλα καὶ τόδ' ἔειπέ [μοι·

²⁶⁷ Caneva S. (2014), 41.

²⁶⁸ Fantuzzi M.-Hunter R. (2005),87-8.

²⁶⁹ Acosta-Hughes B.(2010), 74.

κἀμάρυγμα λάμπρον ἴδην προσώπω ἢ τὰ Λύδων ἄρματα καὶ πανόπλοις πεσδομ]άχεντας. (16)	ῶιμ' ὡς δεῖνα πεπ[όνθ]αμεν· Ψάπφ', ἧ μάν σ' ἀέκοισ' ἀπυλιμπάνω. (94)
---	--

Το ποίημα είναι εορτασμός ενός βασιλικού συζυγικού γάμου και παίρνει τη μορφή ενός λυρικού θρηνολογήματος επιθυμίας και χωρισμού, στην αφηγηματική μορφή, την περιστασιακή του φύση και στην αλαζονεία της προσωπικής ανάκλησης. Η κόμη της Βερενίκης είναι ένα αξιόλογο παράδειγμα ελεγειακής σύνθεσης λυρισμού και χωρίς ενδοιασμό υποδηλώνει λυρικές φόρμες και ειδικά τη συσχέτιση με την ποίηση της Σαπφούς. Ένα απόσπασμα είναι ιδιαιτέρως ανακλητικό της επίδρασης από τη Σαπφώ – το ταξίδι της κόμης από τον ιερό τόπο του Ζεφυρίου στη μόλις θεοποιημένη Αρσινόη, εδώ αναγνωρισμένη όμως από την παράδοση του Ζεφυρίου ως Αφροδίτη. (Καλλ. fr. 110.51–58).

ἄρτι [ν]εότμητόν με κόμαι ποθέεσκον ἀδε[λφεαί,

καὶ πρόκατε γνωτὸς Μέμνονος Αἰθίοπος

ἔτετο κυκλώσας βαλιὰ πτερὰ θῆλγυς ἀήτης,

ἵππο[ς] ἰοζώνου Λοκρίδος Ἀρσινόης,

[.]ασε δὲ πνοιῆ με, δι' ἡέρα δ' ὕγρον ἐνείκας

Κύπρ]ιδος εἰς κόλπους ἔθηκε

αὐτὴ μιν Ζεφυρῖτις ἐπιπροέ[ηκεν

. . . .Κ]ανωπίτου ναιέτις α[ἰγιαλοῦ.

Με την αφήγηση του ταξιδιού της, η κόμη εισαγάγει μια καινούρια έναρξη στο στιχ.51, που είναι τυπικό της διαζευκτικής λυρικής αφήγησης του ποιήματος. Η φρεσκοκομμένη κόμη ἄρτι [ν]εότμητον είναι το αντικείμενο του χορικού θρηνολογήματος για τα μαλλιά της αδερφής του «κόμαι ποθέεσκον ἀδε[λφεαί».²⁷⁰

Δύο χαρακτηριστικά αυτού του στίχου υποδεικνύουν ένα εκπαιδευμένο κοινό στην ποίηση της Σαπφούς : ο πολυμελής χορός γυναικών και το γεγονός ότι μπορεί να

²⁷⁰ Acosta-Hughes B.(2010), 64.

υπάρχει διαλογική σχέση μεταξύ του ομιλητή και σ' αυτόν που απευθύνεται αλλά και η ερωτική χροιά «ποθέεσκον». Ο πόθος είναι το σήμα κατατεθέν στην ερωτική ποίηση της Σαπφούς.²⁷¹

Fragment 112.3–5

κοι χάριεν μὲν εἶδος, ὄππατα <δ'>

μέλλιχ', ἔρος δ' ἐπ' ἰμέρτωι κέχυται

προσώπωι

<.....> τετίμακ' ἔξογά σ' Ἀφροδίτα

Στη χρήση της ρητορικής ερώτησης, την επαναλαμβανόμενη πρωτοπρόσωπη έμφαση και το ελαφρά υπερβολικό παθητικό θρηνολόγημα, αυτό το πρωτοπρόσωπο τραγούδι έχει αξιόλογες δομικές συσχετίσεις με τη συμβατική λυρική ποίηση. Το ότι ο Καλλίμαχος εισάγει έναν καινούριο όρο ιόζωνος και με το να προσθέτει δυο στίχους αργότερα τη λέξη κόλπους που επαναδημιουργεί τη λέξη ιόκολλος της Σαπφούς, το οποίο σκόπιμα αλλά ωστόσο ευφυώς ανακαλεί τη Σαπφώ, λειτουργεί ως μια υπαινικτική σφραγίδα. Η λέξη ιόκολλος αναφέρεται μόνο στη Σαπφώ. Η επαναδημιουργία του σε αυτή την κομματιασμένη μορφή απαντά μόνο εδώ.²⁷² Η Αρσινόη χαρακτηρίζεται εδώ ως ιοζώνος που είναι ένα από τα πιο αξιόλογα επίθετα σε αυτούς τους στίχους. Οι περισσότερες αναφορές στον όρο ιόκολλος της Σαπφούς εμφανίζονται σε ερωτικά συμφραζόμενα. Δύο αναφορές (fr. 103.3, 103.4) προφανώς αποδίδονται στην Αφροδίτη και τα οποία θα ήταν κατάλληλα και για το θρηνολόγημα στην Κόμη της Βερενίκης, όπου η Αρσινόη αναγνωρίζεται ως Αφροδίτη.

] . ω[

]σαν ἐν τῶι . [

] . δὲ ἰ κ(αι) ἐκάστης ὀ ᾗ[

] . εν τὸ γὰρ ἐννεπε[.]η προβ[

] . ατε τὰν εὔποδα νύμφαν [

²⁷¹ Acosta-Hughes B.(2010), 64.

²⁷² Acosta-Hughes B.(2010), 74.

]τα παῖδα Κρονίδα τὰν ἰόκ[ολπ]ον[

] . ς ὄργαν θεμένα τὰν ἰόκ ..

Από την άλλη, «πορφυρόζωνος» στην ποίηση του Βακχυλίδη είναι επίθετο που αποδίδεται στην Ήρα αλλά ο Pfeiffer δικαιολογημένα σημειώνει ότι η ζώνη της Ήρας είναι δώρο της Αφροδίτης. Ο Καλλίμαχος σηματοδοτεί τη δική του δημιουργία τοποθετώντας τη λέξη «κόλπους» δύο στίχους αργότερα στην ίδια θέση πριν την caesura . Ο αναγνώστης έτσι, αντιλαμβάνεται και τα δύο και το πρωτότυπο αλλά και την εναλλακτική μορφή.²⁷³ Οι ποιητές βρέθηκαν στην ανάγκη να δικαιολογήσουν τον αιμομικτικό γάμο του Πτολεμαίου II και της Αρσινόης II στο ελληνικό και μακεδονικό κοινό. Οι ποιητές που ήταν υπό την προστασία των Πτολεμαίων επεδίωκαν την ελληνοποίηση αυτής της βασιλικής αιμομιξίας κυρίως μέσω της ανάδειξης των μυθικών προγόνων. Μια αιμομιξία που είχε αντληθεί ως θέμα από την αιγυπτιακή παράδοση και του στοιχείου που εμπεριείχε την ενδογαμία ως προϋπόθεση για τη δυναστική συνέχεια. Το πρότυπο το οποίο υιοθέτησαν ήταν φυσικά το ζευγάρι του Δία και της Ήρας αλλά η χρήση συγκρίσεων μεταξύ του αιμομικτικού γάμου των νέων βασιλέων και του «ιερού γάμου», ποικίλλει σημαντικά από τον ένα ποιητή στον άλλο.

Ο Καλλίμαχος ενδιαφέρθηκε να κάνει αναφορές στον ιερό γάμο του Δία και της Ήρας (Ιλ.14.292–351) ή υπαινικτικές συγκρίσεις ανάμεσα στην Αρσινόη και τη σύζυγο-αδερφή του Δία στα *Αἶτια* μέσω μικρών αναφορών και φευγαλέων παραλλαγών. Για παράδειγμα όταν στην Κόμη της Βερενίκης συσχετίζει το πώς μεταφέρθηκε από το φτερωτό άλογο το Ζέφυρο, συγκεκριμενοποιεί ότι η θεοποιημένη βασίλισσα είναι ἰόζωνις και με παραλλαγή το επίθετο αποδίδεται στην Ήρα από το Βακχυλίδη.²⁷⁴ Η αναλογία είναι εμφανέστατη καθώς η Ήρα που λειτουργεί ως το πρότυπο της θεϊκής συζύγου χαρακτηρίζεται ἰόζωνις και έχει αναλογίες με αυτήν η Βερενίκη που λειτουργεί ως η κατεξοχήν επίγεια σύζυγος αφού μοιράζονται κοινά χαρακτηριστικά.

Αντίστοιχο παράδειγμα εγκατάλειψης και αποχωρισμού που μπορεί να λειτούργησε ως πρότυπο για τον Καλλίμαχο είναι και της Ήριννας η *Ηλακάτη* μια ελεγεία του 4^{ου} αιώνα σε δακτυλικούς εξάμετρους για μια φίλη της που ονομάζεται Βαύκις (401-2 SH). Η Βαύκιδα ήταν επιστήθια φίλη της Ήριννας που πέθανε πολύ νέα. Παρόλο που

²⁷³ Acosta-Hughes B. (2010), 65.

²⁷⁴ Prioux I. (2011), 214-5.

το ποίημα της Ήρινας μοιράζεται με αυτό της Σαπφους (94) μια καταμέτρηση των απολαύσεων που χαιρόταν με το κορίτσι που είχε αποχωριστεί (94.12- 23 PLF με 401.15-28 SH) διαφέρει από αυτό της Σαπφούς καθώς η Ήρινα εξομοιώνει το χωρισμό λόγω του γάμου με το χωρισμό λόγω θανάτου. Την παραπάνω οπτική της *Ηλακάτης* μοιράζεται το ποίημα του Καλλίμαχου στο βαθμό που η κόμη έχει υποφέρει κατά διττό τρόπο, πρώτον διότι κόπηκε ως αποτέλεσμα της αγάπης της Βερενίκης για το σύζυγό της και δεύτερον διότι τοποθετήθηκε ανάμεσα στα άστρα. Όπως και στην Κόμη, η Ήρινα είναι μνησικάκη για την ευτυχία της συντρόφου της στο γάμο και τη λήθη της για την ευτυχισμένη ζωή που μοιράστηκαν πριν το γάμο.²⁷⁵ Ωστόσο, η ελεγεία των γυναικών περιλαμβάνει μια μερική αντιστροφή των ρόλων. Παρόλο που η κόμη θλίβεται για την απώλεια της συντροφιάς όπως κάνει η Σαπφώ και η Ήρινα, είναι επίσης αυτή που έχει εισέλθει σε μια καινούρια σφαίρα ύπαρξης καθώς μεταφέρεται σε μια περιοχή ψηλά όπως και η Βαύκις σε μια περιοχή κάτω, στον Άδη αφού πεθαίνει. Με αυτή την οπτική η κόμη έχει ομοιότητες με τις νεαρές κοπέλες που θρηνούν αλλά και τις κοπέλες που θρηνούνται. Τι ο Καλλίμαχος δανείστηκε από την *Ηλακάτη* ή την παράδοση στην οποία τοποθετείται δεν ήταν τόσο το σενάριο για τη δράση όσο μια προσωποποιημένη αφηγηματική φωνή ικανή να μεταφέρει την ένταση του θρήνου.²⁷⁶

Δ6. Ο γάμος ως πολιτική αναφορά της Πτολεμαϊκής δυναστείας

Η Νίκη της Βερενίκης, η Κόμη της Βερενίκης και η Αποθέωση της Αρσινόης δημιουργήθηκαν ως μια σειρά κειμένων και αναφορών διασκορπισμένα μέσα από τα έργα του Καλλιμάχου με τη μορφή της βασιλικής ιδεολογίας των ανακτόρων, στα οποία οι βασίλισσες Αρσινόη II και Βερενίκη II ήταν κυρίαρχες. Τέτοια έργα αποσκοπούσαν στο να ενδυναμώσουν μια συνεκτική προσωρινή ιδεολογία στον περίγυρο του βασιλικού ζευγαριού. Ο Καλλίμαχος προωθεί και με κειμενική λεπτομέρεια και συνολικά με την αρχιτεκτονική των ποιημάτων του αναπαραστάσεις της βασιλικής οικογένειας που επιβεβαιώνουν τη συνέχεια της δυναστείας ανάμεσα στις πρώτες τρεις Πτολεμαϊκές γενιές. Η λεπτομέρεια της ρητορικής των ποιημάτων στην εξύμνηση των μοναρχών αλλά και η καθιέρωση ολόκληρων στρατευμένων ποιημάτων για την εξυπηρέτηση του παραπάνω σκοπού είναι πάνω από εμφανής. Επίσης, ο Καλλίμαχος αποσκοπεί στην ενσωμάτωση αιγυπτιακών στοιχείων αλλά

²⁷⁵ Gutzwiller K. (1992), 375.

²⁷⁶ Gutzwiller K. (1992), 375.

φροντίζει να το κάνει με μια «ελληνοποιημένη» μορφή αναζητώντας μέσα από αρχαϊκά ή μυθολογικά προγενέστερα μοντέλα, γεγονότα ανάλογα με αυτά που έχουν καθιερωθεί στο στερέωμα της αλεξανδρινής αυλής.²⁷⁷

Η συνεισφορά του Καλλιμάχου στην προσπάθεια στήριξης της πτολεμαϊκής δυναστείας ήταν να προσδώσει στα γεγονότα μια ευχάριστη αξιομνημόνευτη ποιητική φόρμα. Επέλεξε να διαχειριστεί τη δυσκολία να αφηγηθεί αυτή την αβάσιμη ιστορία για την αποκοπή της κόμης αλλά και για τον μετέπειτα εναστρισμό της με το να προσωποποιήσει ειρωνικά την ίδια την κόμη. Η ειρωνεία που προσδίδεται αφορά στην απόκτηση φωνής αλλά και στη συνομιλία με τη βασίλισσα. Η κόμη με ειρωνικό τρόπο παρόλο που αναγνωρίζει τη μεγάλη τιμή να μετουσιωθεί σε άστρο θρηολογεί τον αποχωρισμό της από την αγαπημένη του βασίλισσα. Για άλλη μια φορά ο Καλλίμαχος διαχειρίζεται μια ερωτική ιστορία καθώς η επιθυμία της κόμης για τη Βερενίκη διερευνάται ευρέως σε αντίθεση με την ευθεία διερεύνηση της επιθυμίας της βασίλισσας για τον γαμπρό. Η άμεση αναφορά στον έρωτα της Βερενίκης για τον Ευεργέτη θα ήταν μια ακόμη επανάληψη με σκοπό την εξύμνησή των μοναρχών. Το τέχνασμα του Καλλιμάχου να διερευνηθεί ο έρωτας εμμέσως, μέσω της Κόμης που αντιπροσωπεύει τη βασίλισσα έδωσε το δικαίωμα στον ίδιο να αναπτύξει τις τεχνικές του σε σχέση με το σκοπό αυτό, να καινοτομήσει. Ήταν μια από τις πιο επιτυχημένες λύσεις στο πρόβλημα να εξευγενιστεί η ποίηση και την ίδια στιγμή να προωθηθεί το πολιτικό μανιφέστο των μοναρχών που ήταν καθοδόν για την ηρωοποίηση και αποθέωση.²⁷⁸

Η κόμη αντιπροσωπεύει τις ελπίδες του Καλλιμάχου για το νέο γάμο της Βερενίκης. Με αυτό το γάμο αποκτά καινούρια οικογένεια, καινούριο σύζυγο που αποκαλείται και αδερφός της, και ένα καινούριο ζεύγος γονέων. Παρόλο που δεν ήταν μυστικό ότι οι βιολογικοί της γονείς ήταν διαφορετικοί και οι δύο και η Βερενίκη και ο σύζυγός της παρουσιάζονται σε σύγχρονες σε αυτούς επιγραφές ως παιδιά της Αρσινόης II και του Πτολεμαίου II. Τα παραπάνω δεν ήταν αναληθή μόνο γι' αυτόν αλλά επίσης και γι' αυτή. Ένα άμεσο αποτέλεσμα της εφαρμογής αυτού του αποκυήματος ως επίσημη πολιτική ήταν να δημιουργήσει μεταφορικά μια καινούρια

²⁷⁷ Prioux I.(2011), 201.

²⁷⁸ Gutzwiller K. (2007), 67.

εικόνα γυναίκας για τη Βερενίκη. Με μια καινούρια μητέρα όπως και πατέρα δεν ήταν πλέον το ίδιο πρόσωπο που είχε δολοφονήσει των τέως μνηστήρα της.²⁷⁹

Το ποίημα εκμεταλλεύεται τα πλεονεκτήματα του θέματος : οι νεόνυμφοι, η Βερενίκη II, η κόμη και οι «αδερφές» της. Είναι αφενός θέματα κοινωνικά με ευρύτερο ενδιαφέρον, όπως ο γάμος, και αφετέρου θέματα πρωτότυπα (η κόμη και οι «αδερφές» της αλλά και θέματα που ασχολούνται με τη πολυγαπημένη βασίλισσα του λαού που αποθεώνεται. Επίσης, έχουμε την ευκαιρία να εξετάσουμε τις σιωπηρές αναφορές στο θρήνο, όπως επίσης αυτό της Αριάδνης και της Ηριγόνης. Ίσως, επιπλέον, το θρήνο της Αφροδίτης (για τον Άδωνη), της Δήμητρας (για την Περσεφόνη), της Ίσιδας (για τον Όσιρι). Και για να δώσει έμφαση στη θεματική βαρύτητα η Κόμη της Βερενίκης του Καλλίμαχου τελειώνει με ένα σινιάλο χαράς και ευθυμίας «χ[αῖρε]». Αυτή η αντίθεση με το θρήνο στην πραγματικότητα μπορεί να κατανοηθεί ως την τελευταία πράξη λατρείας στην ιεροτελεστεία θεοποίησης του βασιλιά και της βασίλισσας.

Οι νύξεις της βασίλισσας με κλάματα και αποχωρισμό δε λειτουργούν μόνο ως παιχνιδιάρικα πειράγματα. Χειρονομίες που έχουν να κάνουν με το κόψιμο των μαλλιών και την απογύμνωση του στήθους δεν είναι μόνο δείγματα αγάπης και αφοσίωσης. Προσφορές από έλαια και αίμα δεν είναι μόνο δράσεις θρησκευτικής πίστης. Όλα αυτά είναι τελετουργικές τελετές που υπενθυμίζουν το επίγειο πέρασμα των ερωτευμένων. Όλα αυτά ήταν οι τελικές τελετές για την αθανασία των Πτολεμαίων.

Σε απόλυτη ευθυγράμμιση με την ιδεολογική αναγκαιότητα του θρήνου, η Κόμη της Βερενίκης πρέπει να ερμηνευτεί σε λογοτεχνικό επίπεδο τόσο κυριολεκτικά, με το να παρουσιάζεται ο εναστρισμός της Κόμης, όσο και ως τρόπος αποθέωσης απ'ότι μια απλή μεταφορά της θεοποίησης. Πέρα και πάνω από το να προσφέρει ακατάληπτες νύξεις που υποδεικνύουν αλληγορίες θεοποίησης και αθανασίας, το ποίημα είναι επίσης (και πιο συγκεκριμένα) μια αιτιολογία της εισόδου συγκεκριμένων μελών στο πάνθεον των αρχαίων.²⁸⁰

Ο βασιλικός γάμος μεταξύ του Πτολεμαίου και της Βερενίκης όπως απεικονίζεται στην Κόμη της Βερενίκης είναι ευλογημένος με αγάπη και στοργή, τα προνόμια της

²⁷⁹ Clayman D.L. (2014), 103.

²⁸⁰ Oppen de Ruiter B. (2015), 105

Αφροδίτης. Ο γάμος τους επίσης δομείται ως αιμομικτικός όπως αυτός των «Θεών Αδελφών» και κατ'αυτόν τον τρόπο το ίδιο ιερό. Αυτός ο επιβλητικός ιστός δένει μαζί την αγάπη και τον πόλεμο, το κυνήγι και την καλλιέργεια, τη ζωή και το θάνατο σε ένα συγκρητικό διάλογο με τον πολυπολιτισμικό πληθυσμό της Αλεξάνδρειας. Οι θεές, κοντολογίς, με τις οποίες η Βερενίκη II ταυτίζεται ενσωματώνουν ερωτισμό, μητρότητα, γονιμότητα, κυνήγι, φιλοπόλεμη διάθεση, νίκη και δικαιοσύνη. Αυτά είναι θρησκευτικά παραδείγματα της θηλυκής βασιλείας με την ενοποιημένη φιγούρα της Ίσιδας- Χάθορ να βρίσκεται στο επίκεντρο.²⁸¹

²⁸¹ Oppen de Ruiter B. (2015), 113.

Ε. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Τα κύρια συμπεράσματα που μπορούν να εξαχθούν, μετά την ερμηνευτική προσπέλαση και ανάλυση της Ποιητικής του γάμου στα ενδεικτικά ποιήματα των τριών σπουδαιότερων ελληνιστικών ποιητών, είναι τα εξής : 1. Η ιδιαίτερη ευαισθησία με την οποία αντιμετωπίζουν το τελετουργικό του γάμου, με απόλυτη ακρίβεια στα επιμέρους χαρακτηριστικά και στις εκδηλώσεις των προσώπων που εμπλέκονται σε αυτά. Η στερεοτυπική και φορμουλαϊκή δομή της τελετής αντικατοπτρίζεται σε κάθε ένα από τα τρία ποιήματα και προσδίδεται βάθος, ένταση και συναίσθημα σε αυτά. 2. Ως απότοκος του πρώτου συμπεράσματος έρχεται η στενή σύνδεση των επιθαλαμίων με το λογοτεχνικό παρελθόν του είδους που υπενθυμίζει την άρρηκτη σύνδεση των δημιουργών και τις τάσεις ροπής προς την αρχαιογνωσία και το ζήλο για την ανακάλυψη των αρχαϊκών και κλασικών προτύπων και δη, στη συγκεκριμένη περίπτωση, την παράδοση του είδους, την οποία την ανακαλύπτουν, τη μετέρχονται, τη σέβονται αλλά ταυτόχρονα την ανανεώνουν και την μπολιάζουν με καινούρια χαρακτηριστικά που συνάδουν με την εποχή αλλά και τους σκοπούς που είναι εντεταλμένοι να εξυπηρετήσουν. 3. Αδιαμφισβήτητο χαρακτηριστικό, επιπλέον, είναι η άρρηκτη σύνδεση και των τριών με την βασιλική αυλή αλλά και τους ίδιους τους εκπροσώπους της Πτολεμαϊκής δυναστείας. Η ποίηση και των τριών λειτουργεί στρατευμένα διότι σκοπός τους είναι η δημιουργία εγκωμίων χάριν των Πτολεμαίων. Η επιβίωσή τους είναι δύσκολη στην Αλεξάνδρεια και για να έχουν την εύνοια του βασιλικού ζεύγους θα πρέπει να τους κολακεύσουν και να δημιουργήσουν εγκώμια που εμπλέκουν τη βασιλική οικογένεια με θεούς αλλά όχι με ένα συμβατικό τρόπο αλλά χρησιμοποιώντας τις γνώσεις, το ευφάνταστο του μυαλού τους, την ευφυΐα τους προκειμένου να δημιουργήσουν φανταστικές ιστορίες που εμπλέκουν το βασιλικό ζευγάρι άμεσα και έμμεσα με το μυθικό παρελθόν, με το θεϊκό status και να τους παρουσιάσουν εφάμιλλους με εκείνους.

Στην «Κόμη της Βερενίκης» ο γάμος είναι ένα παρελθοντικό γεγονός, έχει ήδη συναφθεί αλλά η Βερενίκη μοιρολογεί και πενθεί διότι δεν κατάφερε να χαρεί ακόμη τον Πτολεμαίο αλλά αντίθετα οι πολιτικές συγκυρίες της στέρησαν το σύζυγό της. Η θυσία της κόμης είναι ένα τελετουργικό για να εξευμενίσει τους θεούς και να επιστρέψει σώος από το πεδίο της μάχης για να μπορέσει η ίδια ως νεόνυμφη να γευτεί όπως κάθε συνηθισμένη κοπέλα το αντικείμενο του πόθου της. Η σημειολογία

της αποκοπής της κόμης δείχνει την απεγνωσμένη κατάσταση στην οποία βρίσκεται η ίδια αλλά και την τρυφερότητα με την οποία περιβάλλει το πρόσωπο του άντρα της. Μόνο αν κάποιος αγαπά αληθινά και ανεπιτήδευτα αφιερώνει την κόμη ως ένδειξη βαθύτατης αγάπης. Η εκμετάλλευση του λογοτεχνικού παρελθόντος είναι γεγονός. Η Σαπφώ λειτουργεί ως το ενδεδειγμένο πρότυπο του Καλλίμαχου για να μπορέσει να εκφράσει αυτά τα πηγαία συναισθήματα. Ο πόθος για τον άντρα της, ο αποχωρισμός και η αγάπη είναι στερεότυπα θέματα της ποίησης της Σαπφούς και στην προκειμένη περίπτωση ακριβώς επειδή πρέπει να εκφραστούν παρόμοιες καταστάσεις και συναισθήματα από τον Καλλίμαχο η Σαπφώ γίνεται το βαρόμετρο και το μέτρο σύγκρισης. Πίσω όμως από τη συγκεκριμένη προφανή σκοπιμότητα λανθάνει η σκοπιμότητα της εξύμνησης και της ανύψωσης της προσωπικότητας της βασίλισσας Βερενίκης. Η ποίηση του Καλλίμαχου είναι αδιαμφισβήτητα στρατευμένη. Από την αρχή της πτολεμαϊκής δυναστείας οι γυναίκες γίνονται τμήμα της ηγεμονικής προπαγάνδας. Η Αρσινόη, μητέρα του πρώτου Πτολεμαίου, ήταν μέλος της μακεδονικής αριστοκρατίας και παρουσιάστηκε ως ερωμένη του Φιλίππου Β΄ που σαν νέα Αλκμήνη γεννά τον Πτολεμαίο με επίσημο πατέρα τον Λάγο, πιθανότατα μετά από προπαγάνδα του ίδιου του γιου της. Η τακτική αυτή της «ανύψωσης» της γυναίκας μέσω φημολογούμενων καταγωγικών ή εξωγαμιαίων σχέσεων προϋπήρχε στους Μακεδόνες (π.χ. Ολυμπιάς).

Η υπερθετική παρουσίασή της είναι εμβληματική της Familiengruppen-εικονογραφίας των Πτολεμαίων που ακολουθεί την παράδοση του Φιλίππειου και που μάλιστα υιοθετούν και οι μεταγενέστερες αιγυπτιακές παρουσιάσεις τους. Σε αυτή την πράξη σεβασμού προς τους γονείς ο Πτολεμαίος συνοδεύεται από την «επιφανή σύζυγό του» (ιφθίμα ἄλοχος) που δεν κατονομάζεται και επαινείται ότι «εκείνης καμία καλύτερη γυναίκα δεν αγκαλιάζει τον νεαρό σύζυγο, αγαπώντας με όλη της την καρδιά τον αδελφό και σύζυγο».

Αβέβαιη είναι η αναφορά στην Αρσινόη ως δέκατη Μούσα στον Πρόλογο των *Αιτίων* (απ. 2a1 και 2e1-6). Ειδικά όπως αλλού την αναφέρει, τη συνδέει με τη διάδοχο της Βερενίκη Β΄ (γενν. περίπου 276 π.Χ), κόρη του Μάγα και της Απάμας, συνεπώς εγγονή της Βερενίκης Α΄: *Κόμη* 110.45, 54-57

Οι Πτολεμαίοι συνδέονται βιογραφικά με συγκεκριμένα μέρη, λατρείες και πρόσωπα της βόρειας Ελλάδας. Οι πηγές τις παρουσιάζουν πάντα ως θυγατέρες, αδελφές, συζύγους και μητέρες, και συνεπώς η βιογεωγραφία τους εντάσσεται στη

δυναστική γενεαλόγηση και συνδέεται άμεσα με την πάλη για πρωτοκαθεδρία στον μετά Αλέξανδρον κόσμο. Ακόμη και αν οι Μακεδόνισσες γυναίκες τελικώς εξολοθρεύτηκαν από τους Επιγόνους, η ευγενική τους καταγωγή τις καθιστούσε «τρόπαια που παρέδιδαν το πολύτιμο βασιλικό αίμα», «ζωντανά σύμβολα όλης της δυναστείας». Η ζωή τους επηρεαζόταν άμεσα ή έμμεσα από μια σειρά γάμων ή χωρισμών και ενδοοικογενειακών αντιμαχιών που ενέπλεκαν τις άλλες ηγεμονικές οικογένειες.²⁸²

Η συνεισφορά του Καλλιμάχου στην προσπάθεια στήριξης της Πτολεμαϊκής δυναστείας ήταν να προσδώσει στα γεγονότα μια ευχάριστη αξιωματική ποιητική φόρμα. Επέλεξε να διαχειριστεί τη δυσκολία να αφηγηθεί αυτή την αβάσιμη ιστορία με το να προσωποποιήσει ειρωνικά την ίδια την κόμη και αυτή η κόμη παρόλο που αναγνωρίζει τη μεγάλη τιμή να μετουσιωθεί σε άστρο θρηνολογεί τον αποχωρισμό του από την αγαπημένη του βασίλισσα. Για άλλη μια φορά ο Καλλίμαχος διαχειρίζεται μια ερωτική ιστορία καθώς η επιθυμία της κόμης για τη Βερενίκη διερευνάται ευρέως σε αντίθεση με την ευθεία διερεύνηση της επιθυμίας της βασίλισσας για τον γαμπρό. Ήταν μια από τις πιο επιτυχημένες λύσεις στο πρόβλημα να εξευγενιστεί η ποίηση και την ίδια στιγμή να προωθηθεί το πολιτικό μανιφέστο των μοναρχών που ήταν καθοδόν για την ηρωοποίηση και αποθέωση.²⁸³

Στο Ειδύλλιο 18 του Θεόκριτου παρατηρούμε τη νόρμα και τη δομή ενός επιθαλάμιου τραγουδιού. Τα πειράγματα στο γαμπρό, η εξαιρετική παρουσία της Ελένης ως νύφης, η ιδιαίτερη μνεία στη νύφη και τα προτερήματά της, η παρουσία των φίλων της νύφης που θα ψάλλουν τον υμέναιο για χάρη της, αποτελούν στοιχεία στερεοτυπικά ενός επιθαλαμίου και λειτουργούν ως πρότυπο του τελετουργικού του γάμου. Και τα δυο ποιήματα, το Ειδύλλιο 18 του Θεοκρίτου και η Κόμη της Βερενίκης του Καλλιμάχου εγκωμιάζουν βασιλικούς γάμους. Και τα δυο το κάνουν εν μέρει μέσα από ένα τραγούδι ανάμνησης και επιθυμίας τραγουδισμένο από χαρακτήρες που είναι χωρισμένοι από τη βασιλική νύφη. Και στα δυο ποιήματα η ποίηση του χωρισμού και της επιθυμίας της Σαφούς διαδραματίζει ένα δεσπόζοντα ρόλο. Δημιουργεί μια μοναδική εικονοποιία πόθου από τις ανακλητικές σκηνές νεαρών κοριτσιών που συμμερίζονται τη ζωή πριν το γάμο αλλά την ίδια στιγμή τα ίδια τα τραγούδια είναι αναμνήσεις από μια προγενέστερη λυρική περιστασιακή παράσταση. Η αρχή του Ειδυλλίου 18 «ἔν ποκ' ἄρα Σπάρτα» είναι εμβληματική της

²⁸² Μανακίδου Φ. (), 29-46.

²⁸³ Gutzwiller K. (2007), 67.

απόστασης όχι μόνο από το μυθολογικό θέμα αλλά και από αυτό τον τύπο του τραγουδιού. Όπως ο Απολλώνιος στο τέλος των Αργοναυτικών (4.1773-81) σημασιοδοτεί την παραδοσιακή απόστασή του από τους χαρακτήρες του έπους του, έτσι ο Θεόκριτος θέτει μια παράμετρο της παραδοσιακής απόστασης- ο χορός εύχεται στο μυθολογικό ζευγάρι, με τη γλώσσα της Σαπφούς (στιχ.58) σε ένα μέλλον καθορισμένο από καιρό.²⁸⁴

Πέρα από τις απηγήσεις της Σαπφούς στο ποίημα, υπάρχουν και επιπρόσθετες που ενισχύουν τη δραματική ένταση, τον πόθο, τη ζωντάνια και την ένταση των συναισθημάτων. Το ποίημα του Θεόκριτου επεκτείνεται από ένα συγκεκριμένο σημείο (το επιθαλάμιο τραγούδι) σε μια εκτενέστερη λυρική αφήγηση του Στησίχορου για το γάμο του Μενελάου και της Ελένης. Ένα άλλο λυρικό μοντέλο είναι του Αλκμάνος, στο οποίο οι νεαρές κοπέλες της Σπάρτης τραγουδούν και απηχούν ένα χορικό άσμα από νεαρές Σπαρτιάτισσες.²⁸⁵

Η ανάγνωση του Ειδυλλίου 18 μπορεί να γίνει από μια πτολεμαϊκή οπτική γωνία. Η Ελένη, ειδικά η παρθένα Ελένη του Στησίχορου και του Ευριπίδη συνδεόταν στενά με την Αίγυπτο και ήταν αντικείμενο λατρείας εκεί. Αυτή και τα αδέρφια της, οι Διόσκουροι, είχαν μια σημαντική θέση στην αλεξανδρινή ποίηση και όχι μόνο η Ελένη και η Αφροδίτη-Αρσινόη μοιράζονταν κοινές ιδιότητες και κατοικούσαν σε κοινές σφαίρες αλλά υπήρχαν εξίσου αναφορές ότι οι γυναίκες των βασιλικών οίκων η Ελένη και η Αφροδίτη μαζί δημιουργούσαν ένα σύνθετο μοντέλο της ιδανικής μητρότητας αλλά και της γυναικείας φύσης. Η ιδανική εικόνα της αμοιβαίας αλληλεπίδρασης της Ελένης και του Μενελάου στο Ειδύλλιο 18 ίσως αποσκοπεί στο να αναδείξει το ιδανικό ζευγάρι του Πτολεμαίου και της Αρσινόης. Ο Griffiths παρατήρησε ότι υπάρχουν στενές συνδέσεις μεταξύ πολλών θεμάτων του Ειδυλλίου 18 και αυτού του Ειδυλλίου 17, που είναι το εγκώμιο στον Φιλάδελο. Κατά μία έννοια δεν αποτελεί μεγάλη έκπληξη καθώς ως εγκωμιαστικοί τόποι λειτουργούσαν και οι επιθαλάμιοι τόποι. Στο εγκώμιο τα παιδιά είναι σαν τους γονείς, οι άρχοντες είναι πλούσιοι και ευτυχισμένοι. Η έμφαση στην καταγωγή του πτολεμαϊκού οίκου (17.13) ίσως βρίσκει απήχηση στο επαναλαμβανόμενο «εὐπατριδᾶν εἰς εὐπατρίδας». Η μητέρα του Πτολεμαίου Βερενίκη λειτουργεί σαν την Ελένη, που σχετίζεται στενά

²⁸⁴ Acosta-Hughes B.(2010), 37-8.

²⁸⁵ Acosta-Hughes B.(2010), 29.

με την Αφροδίτη (17.34-52), και οι γονείς του Πτολεμαίου είναι το πρότυπο της αλληλεπίδρασης για το οποίο ο σπαρτιάτικος χορός προσεύχεται (17.38-40).²⁸⁶

Τέλος, ο Απολλώνιος ο Ρόδιος στα «Αργοναυτικά» κάνει ανά τακτά χρονικά διαστήματα αναφορές στην ιδέα αλλά και στην τελετή του γάμου και ειδικά στο γάμο της Μήδειας με τον Ιάσονα αλλά και στην επιθαλάμια ατμόσφαιρα στο επεισόδιο με την Υψιπύλη στη Λήμνο. Οι προσημάνσεις με την εγκατάλειψη του παρθενικού της δωματίου, συμβατικό εθιμοτυπικό των κοριτσιών της αρχαίας εποχής, το ολόγιομο φεγγαρι, καθώς η φύση δείχνει τα σημάδια για την ευνοϊκή ημερομηνία για την τέλεση του γάμου αλλά και ο ίδιος ο γάμος στη νήσο Δρεπάνη με το παραδοσιακό εθιμοτυπικό που λαμβάνει χώρα, με τον Ορφέα που συνοδεύει με τη λύρα και το χορό των ανδρών και των γυναικών που ψάλλουν τον Υμέναιο, είναι στοιχεία που ο Απολλώνιος εκμεταλλεύεται για να τιμήσει το γάμο.

Η στενή σχέση του Απολλωνίου με τη βασιλική οικογένεια είναι εμφανής και στα *Αργοναυτικά* του. Η στρατευμένη ποίηση είναι, επομένως, γεγονός και στον Απολλώνιο. Ενώ δεν μπορούμε να εξακριβώσουμε την ακριβή έκταση της δύναμης της Αρσινόης μέσα από την εξέταση της επικής ποίησης, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η συμπεριφορά της Αρήτης υπονοεί τις τακτικές της Αρσινόης και τις συστάσεις που χρησιμοποιήθηκαν πέρα από τις προσωπικές της προτιμήσεις. Η παρουσίαση του Απολλωνίου στην άσκηση επίδρασης της Αρήτης θα ήταν σε αντιστοιχία με την παντοδυναμία της Αρσινόης, που ήταν ευρέως γνωστή. Ο Αλκίνοος είναι ένας διπλωμάτης κυβερνήτης και τον ενδιαφέρει να επιλύσει τη διαμάχη μεταξύ των Κόλγων και των Αργοναυτών (4.1010). Είναι πιο προσεκτικός από την Αρήτη στο περίπλοκο της απειλής. Σε αντίθεση η Αρήτη είναι επηρεασμένη από τη συμπόνια της για τη Μήδεια και υιοθετεί μυστικά μέσα για να την προστατέψει. Χρησιμοποιεί την επιρροή της κατά την προσωπική της συζήτηση με τον Αλκίνοο, ο οποίος συμπονά τη Μήδεια αλλά δεν επιθυμεί να προκαλέσει διεθνή διαμάχη για χάρη της (4.1073-1109). Υπό την επίδραση της Αρήτης, ο Αλκίνοος αποκαλύπτει το σχέδιο του να αποφασιστεί το ζήτημα σύμφωνα με το συζυγικό status της Μήδειας. Επομένως, η Αρήτη είναι έτοιμη να σχεδιάσει ένα κρυφό γάμο τη νύχτα πριν ενημερωθούν οι Κόλγοι δημοσίως για την κρίση του Αλκίνοου.²⁸⁷

²⁸⁶ Hunter R. (1996), 163.

²⁸⁷ Mori A. (2001), 85-106.

Η ομηρική Αρήτη μιλά δημοσίως αλλά ο Απολλώνιος εγκωμιάζει την Αρήτη για την ήρεμη ύφανση των σχεδίων της και μ' αυτό τον τρόπο έρχεται σε αντίστιξη με τον διπλωματικά συντηρητικό Αλκίνοο, όπως πιθανότατα ίσχυε στην πραγματική ζωή με την Αρσινόη και τον Πτολεμαίο. Η σκιαγράφηση της Αρήτης μπορεί να γίνει αντιληπτή ως μία πτυχή της τακτικής της Αρσινόης. Πιθανότατα της είχε ασκηθεί κριτική για την ανοιχτά χειριστική της δύναμη ή το πιο πιθανό να την είχε εξυψώσει ο Απολλώνιος για τη γενναιόδωρη προστασία που του προσέφερε.

Τέλος, και στα τρία ποιήματα ο γάμος παρουσιάζεται υπό το πρίσμα τριών κοριτσιών που επιθυμούν διακαώς να παντρευτούν ή να γευτούν τις χαρές του γάμου τους. Οι πραγματολογικές ανάγκες της εποχής είναι τελειώς διαφορετικές από τις συγκαιρινές. Ο γάμος των κοριτσιών συμβολίζει κάτι το βαθύτερο. Οι τελετές μύησης των εφήβων αποβλέπουν στη μετάβαση των νεαρών στην ενήλικη ζωή και να τις κάνει ικανές να διαδραματίσουν τον κοινωνικό ρόλο τους στην κοινότητα αναλαμβάνοντας τις ευθύνες τους. Αν η κοινωνική λειτουργία των ανδρών στις κοινότητες με φυλετική δομή που δεν έχει σχεδόν κανένα καταμερισμό στην εργασία γενικά συνδέεται με την εξωτερική επιβίωση της φυλής μέσω δραστηριοτήτων όπως το κυνήγι, τη γεωργία ή τον πόλεμο, ο ρόλος των γυναικών ταυτίζεται με την εσωτερική επιβίωση και αναφέρεται στην αναπαραγωγή της φυλής μέσω του γάμου, την ενήλικη σεξουαλικότητα και τη μητρότητα.²⁸⁸

²⁸⁸ Calame C. (1997), 13.

ΣΤ. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Acosta-Hughes B.(2010), *Arion's Lyre*, Princeton University Press.
- Beye R. C. (1982) *Epic and romance in the Argonautica of Apollonius* , Southern Illinois University Press.
- Blundell M. (1989), *Helping friends and harming enemies: a study in Sophocles and Greek ethics*, Cambridge University Press.
- Bremer J. (1987), *Full Moon and Marriage in Apollonius' Argonautica* The Classical Quarterly, Vol. 37, No. 2.
- Broeniman C. (1989), *Thematic patterns in the Argonautica of Apollonius Rhodius : A study in the imagery of similes*, U M I.
- Burton J. (1995), *Theocritus' Urban Mimes*, Mobility, Gender and Patronage, University of California Press.
- Byre C. (2002) *A reading of Apollonius Rhodius Argonautica- The poetics of uncertainty*, The Edwin Mellen Press.
- Calame C. (1997) *Choruses of Young Women in Ancient Greece*, Rowman & Littlefield Publishers.
- Caneva S. (2014), «Courtly love, stars and power. The Queen in 3rd-century royal couples, through poetry and epigraphic texts», Στο : Harder M.A, Regtuit R.F, Wakker C.C, *Hellenistic Poetry in Context*, Hellenistica Groningana 20, Peeters Leuven- Paris – Walpole MA.
- Chamoux F. (2002), *Hellenistic civilization*, Blackwell Publishing.
- Clauss J. (1993), *The best of the Argonauts, The redefinition of the epic hero in book 1 of Apollonius's Argonautica*, University of California Press.
- Clayman D.L. (2011) *Berenice and her Lock*, Transactions of the American Philological Association (1974-), Vol. 141, No. 2, pp. 229-246.
- Clayman D.L. (2014), *Berenice II and the Golden Age of Ptolemaic Egypt*, Oxford University Press.
- Cholmeley R.J. (1930) *The idylls of Theocritus*, G. Bell and Sons.
- Dover K.J. (1971) *Theocritus Select Poems*, Macmillan.

Fantuzzi M.-Hunter R. (2005) *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge University Press.

Flaceliere R. (1971), *Ο δημόσιος και ιδιωτικός βίος των αρχαίων Ελλήνων*, Παπαδήμας.

Gerber D. (1997), *A companion to the Greek lyric poets*, Brill.

Gow A.S.F. (1973) *Theocritus Volume II*, Cambridge University Press.

Green P. (1997), *The Argonautika*, University of California Press.

Greene E. (1788), *The Argonautic expedition of Apollonius Rhodius*, London : Printed for Thomas Payne.

Goldhill S. (1991) *The poet's voice: essays on poetics and Greek literature*, Cambridge University Press.

Gutzwiller K. (1992) *Callimachus' Lock of Berenice: Fantasy, Romance, and Propaganda*, The American Journal of Philology, Vol. 113, No. 3, pp. 359-385.

Gutzwiller K. (2007), *A Guide to Hellenistic Literature*, Blackwell Publishing.

Harder A. (2012), *Callimachus Aetia*, Oxford University Press.

Heyworth S. (2004), «Looking into the river : Literary history and interpretation in Callimachus, Hymns 5 and 5». Στο : Harder M.A, Regtuit R.F, Wakker C.C, *Callimachus II*, Peeters Leuven- Paris- Dudley.

Hunter R. (1987) *Medea's Flight: The Fourth Book of the Argonautica*, The Classical Quarterly, Vol. 37, No. 1, pp. 129-139.

Hunter R. (1993) *The Argonautica of Apollonius*, Oxford University Press.

Hunter R. (1996) *Theocritus and the archaeology of Greek poetry*, Oxford University Press.

Hunter R. (2001), «The Poetics in Narrative», Στο : *A Companion to Apollonius Rhodius*, ed.Papanghelis, Renghakos, Brill.

Hunter R. (2002) *Theocritus Idylls*, Oxford University Press.

Hunter R. (2015) *Apollonius of Rhodes Argonautica Book IV*, Cambridge University Press.

Hutchinson G.O. (2003), *The "Aetia": Callimachus' Poem of Knowledge*, Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik, Bd. 145 , pp. 47-59 .

- Hutchinson G. (1988), *Hellenistic Poetry*, Clarendon Press.
- Jackson S. (2004), *Mainly Apollonius : Collected Studies*, Adolf M. Hakkert-Publisher – Amsterdam.
- Karanika A. (2010) *Inside Orpheus' Songs: Orpheus as an Argonaut in Apollonius Rhodius' Argonautica* Greek, Roman, and Byzantine Studies 50 pp.391–410.
- Klooster J. (2009) *Poetry as Window and Mirror*, Brill.
- Koenen L. (1993) «The Ptolemaic King as a Religious Figure», Στο : Anthony Bulloch (ed), *Images and Ideologies: Self-definition in the Hellenistic World*, University of California Press.
- Kohnken A. (2010), «Apollonius' Argonautica» , Στο : *A companion to Hellenistic literature*, Blackwell Publishing Ltd.
- Konstan D. (1979), *A Note on Theocritus Idyll 18*, Classical Philology, Vol. 74, No. 3, pp. 233-234.
- Lesky A. (1981), *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Εκδοτικός οίκος Αδερφών Κυριακίδη Α.Ε.
- Levin D. (1971), *Apollonius' Argonautica re – examined*, Lugtuni Babatorum E.J. Brill.
- Llewellyn-Jones L. – Winder S. (2010), *Creating a Hellenistic world*, The Classical Press of Wales.
- Lyons D. (2003), *Dangerous Gifts: Ideologies of Marriage and Exchange in Ancient Greece*, Classical Antiquity. Volume 22, Number 1, pages 93–134.
- Mori A. (2001), *Personal Favor and Public Influence: Arete, Arsinoë II, and the Argonautica*, Oral Tradition.
- Mori A. (2008), *The politics of Apollonius' Rhodius Argonautica*, Cambridge University Press.
- Morrison A. (2007), *The Narrator in Archaic Greek and Hellenistic Poetry*, Oxford University Press.
- Nisetich F. (2001) *The poems of Callimachus*, Oxford University Press.
- Noussia-Fantuzzi M. (2017) *Lyric Atmosphere in Apollonius Rhodius and Callimachus (With an Analysis of Theocritus 18)*, in Trends in Classics 9.2 248-280.

Oppen de Ruiter B. (2015), *Berenice II Euergetis : essays in early hellinistic queenship*, Palgrave Macmillan.

Phinney E. (1967), *Narrative Unity in the Argonautica, the Medea-Jason Romance*, Transactions and Proceedings of the American Philological Association, Vol. 98, pp. 327-341.

Prioux I. (2011), «Callimachus' Queens». Στο : *Brill's Companion to Callimachus (ed.) Benjamin Acosta- Hughes*, Brill.

Richardson N. (1993), *The Iliad : A commentary, Volume IV: books 21-4*, Cambridge University Press.

Rist A. (1978) *The poems of Theocritus*, The University of North Carolina Press Chapel Hill.

Skinner M. (1984), *Rhamnusia Virgo*, Classical Antiquity, Volume 3, No 1.

Stern J. (1978), *Theocritus' Epithalamium for Helen*. Revue belge de philologie et d'histoire, tome 56, fasc. 1. Antiquité— Oudheid. pp. 29-37.

Thalmann W. (2011) *Apollonios and the spaces of Hellenism*, Oxford University Press.

Theodorakopoulos E.M. (1998), *Genre in Hellenistic Poetry*, Egbert Forsten Groningen.

Wasdin K. (2018), *Eros at dusk : Ancient wedding and love poetry*, Oxford University Press.

Wheeler A.L. (1930) *Tradition in the Epithalamium*, The American Journal of Philology, Vol. 51, No. 3, pp. 205-223.

Williams M.F. (1991), *Landscape in the Argonautica of Apollonius Rhodius*, Peter Lang.

Zanker G. (2004), *Modes of Viewing in Hellenistic poetry and art*, The University of Wisconsin Press.

Βασίλαρος Γ. (2004), *Απολλωνίου Ροδίου Αργοναυτικών Α'*, Ακαδημία Αθηνών - Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής και Λατινικής Γραμματείας.

Κουκουζίκια Δ. (2008), *Απολλωνίου Ροδίου Αργοναυτικά: Ερμηνευτικό Υπόμνημα στο 1^ο βιβλίο (στ.605-1362), Διδακτορική Διατριβή*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Μανακίδου Φ. (2013), *Καλλίμαχος : Είς Λουτρά τῆς Παλλάδος*, Δαίδαλος-Ζαχαρόπουλος.

Μανακίδου Φ. (2016), «*Δεινή θήλεια μετ' ἄρσεσι*», *Παρατηρήσεις πάνω στην εξύμνηση της Βερενίκης Α' και της Αρσινόης Β' (Θεόκριτος, Ποσειδίππος και Καλλίμαχος)*, Τυπωθήτω.

Παγωνάρη – Αντωνίου Φ. (1997) *Καλλιμάχου Επιγράμματα*, Καρδαμιτσας.