



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

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

Ο Αρχαϊκός Ίαμβος και η Πρόσληψή του από τον Καλλίμαχο

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Της

Δήμητρας Α. Κουρίκα

Διπλωματούχου Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου
2013

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Σωτηρίου Μαργαρίτα, Λέκτορας Πανεπιστήμιο
Πελοποννήσου

Συνεπιβλέποντες: Κωνσταντινόπουλος Βασίλειος, Αναπληρωτής
Καθηγητής Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

Μανακίδου Φλώρα, Καθηγήτρια Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο
Θράκης

Καλαμάτα, Ιούλιος 2016

Πίνακας περιεχομένων

A. ΑΡΧΑΪΚΟΣ ΎΑΜΒΟΣ.....	1
1. Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΚΑΙ Ο ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΟΥ ΑΡΧΑΪΚΟΥ ΎΑΜΒΟΥ	1
1.1. Ο ΟΡΟΣ «ΛΥΡΙΚΗ».....	1
1.2. Η ΓΕΝΕΣΗ ΤΟΥ ΎΑΜΒΟΥ	2
1.3. Ο ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΟΥ ΎΑΜΒΟΥ	4
1.4. ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΑΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΤΗΤΑ.....	7
2. ΟΙ ΚΥΡΙΟΤΕΡΟΙ ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΙ.....	13
2.1. ΑΡΧΙΛΟΧΟΣ Ο ΠΑΡΙΟΣ.....	13
2.2. ΣΗΜΩΝΙΔΗΣ Ο ΑΜΟΡΓΙΝΟΣ.....	16
2.3. ΙΠΠΩΝΑΞ Ο ΕΦΕΣΙΟΣ.....	17
3. ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΑΪΚΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗ ΕΠΟΧΗ.....	20
B. ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΟΣ ΎΑΜΒΟΣ.....	23
1. ΠΤΟΛΕΜΑΪΚΗ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ.....	23
2. ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣ Ο ΚΥΡΗΝΑΙΟΣ.....	25
2.1. ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΗ.....	25
2.2. ΤΟ ΠΟΛΥΣΧΙΔΕΣ ΕΡΓΟ ΤΟΥ.....	29
3. ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΩΝ ΎΑΜΒΩΝ.....	31
3.1. ΣΤΡΟΦΗ ΣΤΗ ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΑΙ ΝΕΑ ΘΕΜΑΤΙΚΗ.....	31
3.2. Η ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ.....	36
3.3. ΠΟΛΥΕΙΔΕΙΑ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΠΡΟΤΥΠΑ.....	42
3.4. Ο ΠΛΑΤΩΝ ΣΤΟΝ ΚΑΛΛΙΜΑΧΟ.....	51
3.5. Ο ΕΚΛΙΠΕΤΥΣΜΕΝΟΣ ΎΑΜΒΟΓΡΑΦΟΣ.....	64
Γ. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	97
ΓΕΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	101

A. ΑΡΧΑΪΚΟΣ ΙΑΜΒΟΣ

1. Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΚΑΙ Ο ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΟΥ ΑΡΧΑΪΚΟΥ ΙΑΜΒΟΥ

1.1 Ο ΟΡΟΣ «ΛΥΡΙΚΗ»

Προτού επιχειρήσει κανείς να μελετήσει την εξέλιξη της ιαμβικής ποίησης είναι συνετό να επιχειρήσει μία σύντομη επισκόπηση στα κοινωνικοπολιτικά συμφραζόμενα που διαμόρφωσαν γενικότερα τη λυρική ποίηση αλλά και στην κατηγοριοποίηση αυτής σε υποείδη. Η λυρική ποίηση αναπτύσσεται κυρίως από το 650 έως το 450 π.Χ., ωστόσο στοιχεία προ-λογοτεχνικών ασμάτων εντοπίζονται ακόμη και προ της μυκηναϊκής εποχής σε άτεχνη ακόμη μορφή.¹ Σύγχρονο είδος, η λυρική ποίηση δανείζεται το όνομά της από τους αλεξανδρινούς φιλολόγους, που επινοούν τον όρο «λυρικός» για να δώσουν έμφαση στο όργανο της λύρας που συνηθέστερα συνοδεύει τα τραγούδια. Αντικαθιστούν έτσι τον μέχρι τότε επικρατή όρο «μελικός»² που τονίζει περισσότερο το στοιχείο της τραγουδησιμότητας του είδους έναντι άλλων ποιητικών συνθέσεων στις οποίες αυτό εκλείπει ή είναι περιορισμένο. Η έμφαση που δίνεται ήδη από την αρχαιότητα στη μουσικότητα³ συνεχίζει να απασχολεί μέχρι και σήμερα τους

¹ Βλ. Καζάζης (2000) 9 και Lesky (1983) 171.

² Από τη λέξη για το «μέλος», δηλαδή το συνοδευόμενο από όργανο τραγούδι.

³ Ο Ηρόδοτος για παράδειγμα (βλέπε την έκδοση του Wilson (2015)) χρησιμοποιεί τον όρο «μελικός» για να μιλήσει για τον Αλκαίο (V 95) και τη Σαπφώ έκδοση; (II 135), ενώ ο ορισμός του Πλάτωνα είναι ενδεικτικός της εποχής του, αφού για τον φιλόσοφο ο λόγος δεν αντιπροσωπεύει παρά το ένα τρίτο του μέλους. Για την ύπαρξη τραγουδιού απαιτείται *ρhythμός* και *άρμονία* (*Πολιτεία*, 3, 398d). Γι' αυτό άλλωστε και στην εποχή του φιλοσόφου διέκριναν τη μελική ποίηση από το έπος, το οποίο οι αοιδοί απήγγελλαν ρυθμικά (*recitativo*), χωρίς ωστόσο το ίδιο να ισχύει και για το δράμα. Ο Αριστοφάνης στο *Βατράχους* (στ. 1250 κ.εξ.) και ο Αριστοτέλης στο *Περί Ποιητικής* (6, 1449b 38 κ.εξ.), θεωρούν ότι η μελοποιία αποτελούσε αναπόσπαστο τμήμα της τραγικής σύνθεσης, η οποία εν μέρει εκφωνούνταν, εν μέρει αδόνταν, ενώ ο Πλάτων στον *Ιωνα* (533e-534a) διαχωρίζει τη μελική ποίηση όχι μόνο από το έπος αλλά και από το δράμα.

μελετητές ως προς τον προσδιορισμό του corpus και την διαίρεσή του σε υποείδη, ωστόσο δεν αποτελεί το μοναδικό αξιολογικό χαρακτηριστικό της λυρικής ποίησης, η οποία παρουσιάζει εκπληκτική ποικιλία ως προς τη θεματική, το σκοπό, την έκταση, το μέτρο, τη διάλεκτο, το ύφος, τη γεωγραφία, τη χρονική περίοδο, τον αριθμό των εκτελεστών και τον τρόπο της εκτέλεσης, τη μουσική συνοδεία, το κοινό, ακόμα και το χώρο παράστασης του ποιήματος με αποτέλεσμα το λυρικό corpus να κατηγοριοποιείται⁴ σε μελική, ιαμβική και ελεγειακή ποίηση, χορική και μονωδική, δημόσια ή ιδιωτική.

Συνδεδεμένη με τη λατρευτική ζωή και την προλογοτεχνική, δημώδη ποίηση και επηρεασμένη από το ήδη τελειοποιημένο έπος, η λυρική ποίηση είναι εξίσου στενά συνδεδεμένη με τις κοινωνικές, πολιτικές και συνεπώς ιδεολογικές αλλαγές του 7^{ου}, 6^{ου} και 5^{ου} αιώνα, τις οποίες επέφερε η δημιουργία της πόλης-κράτους.⁵ Μαζί με τον τραγουδιστικό χαρακτήρα, τους προβληματισμούς και τις μεταβαλλόμενες αξίες της νέας πολιτισμικής πραγματικότητας, η επίκαιρη θεματολογία, οι καθημερινοί πρωταγωνιστές, ο νέος ορίζοντας προσδοκιών του κοινού, η συντομία, η πρωτοπρόσωπη αφήγηση, η αυτοαναφορικότητα, η γλωσσική και υφολογική λιτότητα⁶ και οι παραινετικοί και διδακτικοί στόχοι συνιστούν τη φύση της λυρικής ποίησης.⁷

1.2 Η ΓΕΝΕΣΗ ΤΟΥ ΙΑΜΒΟΥ

Μέσα σε αυτά τα πλαίσια γεννάται και ίαμβος. Οι μελετητές διαφωνούν μεταξύ τους ως προς την προέλευση του όρου και η ετυμολογία του ιάμβου είναι ένα ζήτημα που ως τώρα δεν έχει λάβει ικανοποιητική και σαφή απάντηση. Είναι πιθανόν το θέμα -αμβ- να είναι προ-ελληνικής ίσως ακόμη και ινδοευρωπαϊκής προέλευσης με τη σημασία χορός ή βήμα και να σχετίζεται με τις λέξεις *θρίαμβος* και *διθύραμβος* (ιαμβος = δύο βήματα, θρίαμβος = τρία βήματα, διθύραμβος = τέσσερα βήματα)

⁴ Ήδη από την αρχαιότητα. Βλέπε τον Φώτιο 319b.32 -.322a.40.

⁵ Βλ. Καζάζης (2000) 17-2. Τις αλλαγές που συντελέστηκαν με τη δημιουργία της πόλης-κράτους απεικονίζει ήδη ο Αριστοτέλης στα *Πολιτικά* (1253 a7 κ.εξ.).

⁶ Ακόμη και στον πιο περίπλοκο υφολογικά και γλωσσικά Ίβυκο παρατηρείται μια φυσική απλότητα σε σχέση με το προγενέστερο έπος.

⁷ Αναλυτικά βλέπε Καζάζης (2000) 14-17 και Budelmann (2009) 2-7.

υποδηλώνοντας την ύπαρξη χορού ήδη από τη Μυκηναϊκή εποχή. Ίσως πάλι, εάν λάβουμε υπόψιν το λεξικό του Πολυδεύκη (*Ον.* 4.53) που συμπεριλαμβάνει τα τρία αυτά είδη στα ποιήματα και ὠδαὶ καὶ ἄσματα καὶ μέτρα καὶ λόγοι ἔμμετροι, να μπορούμε να τα χαρακτηρίσουμε περισσότερο ως τραγούδια παρά ως χορούς και ετυμολογικά και εννοιολογικά συγγενή με τον *ἰθυμβο* που εκτός από ποίημα ἐπὶ χλεύῃ καὶ γέλωτι συγκείμενον, ἢ ὠδὴ μακρὰ καὶ ὑπόσκαϊος⁸ ήταν συγχρόνως και χορός που παριστανόταν κατά τη διάρκεια των Διονυσιακών εορτών μαζί με το *θρίαμβο* και το *διθύραμβο*. Βέβαια, η σχέση του *ιάμβου* με τη διονυσιακή λατρεία δεν αποτελεί παρά μια αποκρυστάλλωση των πρώιμων μορφών του, που ακούγονταν στις λατρευτικές εορτές προς τιμήν της Δήμητρας και σχετίζονται με την αισχρολογία της τελετουργικής γονιμότητας.⁹ Κοινό περιεχόμενο έχει ο *ιάμβος* και με άλλα πρώιμα αυτοσχέδια ποιήματα, όπως αυτά των *αυτοκάβαλων*,¹⁰ που απήγγελλαν στεφανωμένοι με κισσό και τα οποία αργότερα ονομάστηκαν *ιάμβοι*, των *ιθύφαλλων* και των *φαλλοφόρων*. Από την πλευρά του, ο Περυσινάκης¹¹ παρατηρεί πως τα *ιαμβικά* ποιήματα εκτελούνται με πράξη ή λόγο που απαιτεί τολμηρότητα (*ἴτης*) και θρασύτητα χαρακτήρα (*ιταμός*), συνεπώς δίνει ως πιθανό ορισμό του *ιάμβου* τη ρίζα *ι-* του ρήματος *εἶμι* με την έννοια ότι ο *ιαμβογράφος* εξέρχεται από τον εαυτό του και παίρνει τη μορφή ενός *alter ego*. Επηρεασμένος από την κατανόηξη του συμποσίου, ξεπερνά τα κοινωνικά όρια αισχρολογώντας και λοιδορώντας. Η ἔλλειψη ἄλλωστε της σωφροσύνης και της ευπρέπειας και η παρουσία την αναίδειας είναι βασικά χαρακτηριστικά της *ιαμβικής* ποίησης.

⁸ Πολυδεύκης 4.194.

⁹ Οι αρχαίοι παραδοσιακά συνέδεαν τον *ιάμβο* με το επώνυμο όνομα της *Ιάμβης* (βλέπε τον ομηρικό *Ύμνο στη Δήμητρα* στ. 195-205) ή το ορφικό πρότυπο της *Βαυβούς* (βλέπε τον Κλήμη από την Αλεξάνδρεια στον *Προτρεπτικό* II 20. 1-21.1, τον Ευσέβιο στην *Ευαγγελική Προπαρασκευή* 2. 3.32-35 και τον Αρνόβιο στο *Adv. Nat.* 5. 25-26.

¹⁰ Βλέπε τον ορισμό του Δήλιου ιστορικού Σήμου (*FGH* 4 F. 20.2).

¹¹ Βλ. Περυσινάκης (2012) 102-103.

1.3 Ο ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΟΥ ΙΑΜΒΟΥ

Ο προσδιορισμός και η συστηματοποίηση της ιαμβικής ποίησης έχουν επίσης δυσχεράνει το έργο των μελετητών λόγω της πολυπλοκότητας που χαρακτηρίζει το ιαμβικό είδος. Τα παραδοσιακά χαρακτηριστικά του ιάμβου επαναπροσαρμόζονται ήδη από την εποχή του Αριστοτέλη, χωρίς όμως κάτι τέτοιο να παρατηρείται και στην αρχαϊκή ή κλασσική περίοδο, οπότε η αναγνώριση του είδους ήταν δύσκολη. Μόνο στην ελληνιστική εποχή, οπότε και παραγματοποιείται η πρώτη προσπάθεια έκδοσης της αρχαίας ελληνικής γραμματείας από τους Αλεξανδρινούς γραμματικούς, αυτά συστηματοποιούνται με νέα δεδομένα. Για τον Κερκίδα και τον Ηρόνδα συνεκτικό στοιχείο αποτελούν το περιεχόμενο και το μέτρο, ενώ για τον Καλλίμαχο, ο *ιάμβος* είναι πολυσύνθετος, χαρακτηρίζεται και συγκροτείται με βάση τους εξής τρεις πυλώνες: το περιεχόμενο, το μέτρο και την κοινωνική λειτουργία του.

Ο West¹² παρατηρεί πως η συστηματοποίηση του ιαμβικού είδους είναι μεταγενέστερη της ελεγείας και πιστεύει πως αρχικά δεν υπήρχε όνομα γι' αυτό. Η αρχική σύγχρονη έκδοση των λυρικών συλλογών βασίστηκε στη μετρική κατάταξη των ποιημάτων σε τετράμετρα, επωδές και τρίμετρα, ωστόσο είχε ως αποτέλεσμα ιαμβικά και μη ιαμβικά ποιήματα να συγκαταλέγονται στην ίδια κατηγορία με συνέπεια το κριτήριο διαχωρισμού των λυρικών ειδών να αντικατασταθεί αρχικά από το κοινό παραστασιακό πλαίσιο, δηλαδή τα συμπόσιο και τους κωμούς, και ύστερα από τα κοινά θεματικά χαρακτηριστικά των ποιημάτων. Η διάκριση αυτή βρίσκει ωστόσο αντίθετο τον Κάντζιο,¹³ που προσπαθεί να οριοθετήσει τον ιάμβο ανεξάρτητα από το περιεχόμενο, ενώ η Bartol¹⁴ τονίζει την ανάγκη να μείνουμε πιστοί στη διάκριση περιεχομένου και μέτρου. Και οι δύο προσπαθούν, όπως παρατηρεί και η Rotstein,¹⁵ να διακρίνουν τη φύση και τη λειτουργία του ιάμβου, δίνοντας έμφαση περισσότερο στην ανθρωπολογική προσέγγισή του, παρά στην πιο φορμαλιστική που έχει κερδίσει έδαφος. Ο ψόγος και η υβρεολογία είναι ίσως τα βασικότερα θεματικά χαρακτηριστικά

¹² Βλ. West (1974) 37-38.

¹³ Βλ. Κάντζιος (2008).

¹⁴ Βλ. Bartol (1993) 38.

¹⁵ Βλ. Rotstein (2010).

(ιδιαιτέρως έντονα στον Αρχίλοχο), αλλά όχι και τα μοναδικά. Κοινωνικά σχόλια, πολιτικές νύξεις, διδακτικά μηνύματα και αυτοβιογραφικά στοιχεία είναι επίσης συχνά στην iamβική ποίηση, παρόλο που ο ψόγος είναι ίσως αυτό που χαρακτήριζε έναν ποιητή μολονότι αυτός μπορεί να είχε ασχοληθεί και με άλλα θέματα.

Ο Bowie, σε συνέδριο που έγινε στο Trento το 1998,¹⁶ αναγνωρίζοντας τη δυσκολία προσδιορισμού του όρου υπό ένα κοινό χαρακτηριστικό, προτείνει τη συγκρότηση του *corpus* βάσει των τριών διαφορετικών κριτηρίων (1) του ψόγου, (2) του iamβικού τρίμετρου στίχου και (3) της αφηγηματικότητας.¹⁷ Κάτι τέτοιο φυσικά δεν εγγυάται πως σε κάθε iamβογράφο εντοπίζουμε και τα τρία, αφού δεδομένου του ύφους του καθενός αυτά μπορεί να ποικίλλουν, ωστόσο συνοψίζει χαρακτηριστικά που ως ένα βαθμό απαντώνται στους iamβογράφους μέχρι την ελληνιστική και ρωμαϊκή εποχή.

Ως όρος, ο *ιάμβος*, εκτός από το ποιητικό γένος το οποίο προσδιορίζει, χρησιμοποιείται ως όρος από το Δάμωνα και τον Πλάτωνα (*Πολιτεία* 3.400b1-3.400c3) για να προσδιορίσουν τον ρυθμό (αναλογία 2:1) και το μελωδικό σκοπό που εναλλάσσει μακρές και βραχείες συλλαβές, ενώ ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* (1449a.24-1449a.31) χρησιμοποιεί τον όρο *ιαμβείον* για να προσδιορίσει τον iamβικό τρίμετρο στίχο που χρησιμοποιείτο ως το αρμόζον μέτρο για τέτοιου είδους σκωπτικά ποιήματα λόγω του λεκτικού του χαρακτήρα. Τόσο ο ίδιος όσο και ο δάσκαλός του αντιπαθούν τον *ιάμβο* λόγω του υβριστικού του χαρακτήρα. Στην *Ποιητική*¹⁸ του ο Αριστοτέλης συνήγαγε το συμπέρασμα πως από τους *ευτελέστερους* ανθρώπους που συνέθεταν *ψόγους* προήλθαν οι iamβογράφοι και επιτρέπει τον *ιάμβο* μόνο σε άνδρες μεγαλύτερης ηλικίας, καθώς αναγνωρίζει πως η ακατάλληλη γλώσσα και κριτική που ασκεί έχουν ένα κωμικό αποτέλεσμα που χαλαρώνει το κοινό, αλλά αποτελεί θέαμα ακατάλληλο για νέους ανθρώπους που δεν είναι ακόμη σε ηλικία να συμμετάσχουν σε συμπόσια και η παιδεία των οποίων είναι ακόμη ελλιπής, ούτως ώστε τέτοιου είδους θεάματα να μην διαφθείρουν το ήθος τους (*Πολ.* 1333^b). Ο ίδιος δεν προτιμούσε αυτού του είδους χιούμορ και συμφωνούσε με το δάσκαλό του ότι η ύπαρξη νόμων που να

¹⁶ Βλ. Bowie (2001) 1-26.

¹⁷ Αφηγηματικά στοιχεία και ποικιλία θεμάτων, ομιλία ενταγμένη στην αφήγηση, σκώμματα σε αφηγήσεις ή ομιλίες, κατηγορίες προσώπων προς υπεράσπισιν του εαυτού και ανταπόκριση σε κάποια παρακίνηση είναι τα συνεκτικά χαρακτηριστικά των *ιάμβων* που εντόπισε ο Bowie.

¹⁸ 1448b κ.ε.

ελέγχουν το λεξιλόγιο του ιάμβου και της κωμωδίας ήταν απαραίτητη, καθώς αυτό επηρέαζε τόσο τους ίδιους τους εκτελεστές όσο και τους θεατές. Ο Πλάτων πάλι δεν επιτρέπει στους νέους να μιμούνται άνδρες που γελοιοποιούν ο ένας τον άλλο και αισχρολογούν, στηλιτεύει τη χρήση υβριστικού λεξιλογίου και προκλητικών χειρονομιών και απαγορεύει στους κωμικούς και ιαμβικούς ποιητές να διακωμωδούν με οποιονδήποτε τρόπο έναν άλλο πολίτη, καθώς τέτοιου είδους συμπεριφορά διαφθείρει τα ήθη.¹⁹ Η στάση του αυτή απέναντι στον ψόγο υπαγορεύεται από τη γενικότερη δυσπιστία του απέναντι στην ποίηση, την οποία απαγορεύει στην ιδανική του *Πολιτεία*, με εξαίρεση αυτήν που υμνεί ηρωικά κατορθώματα.

Παρόλα αυτά, ο Brown²⁰ αντιλαμβάνεται τον γενικότερα απαγορευμένο υβριστικό χαρακτήρα του ιάμβου ως κοινωνικά αποδεκτό κατά τη διάρκεια των τελετών της Δήμητρας οπότε και δικαιολογείται από τις τελετουργικές αναπαραστάσεις εις μίμησιν της ιστορίας της θεάς²¹ και κάνει λόγο για περιπτώσεις αναστροφής της κανονικότητας που κατ' αντιστοιχίαν ισχύουν και για την ιαμβική ποίηση στο σύνολό της. Πιο συγκεκριμένα, παρατηρεί πως πέρα από την άδεια για ασυνήθιστη συμπεριφορά, τέτοια φαινόμενα απεικονίζουν την κατάρρευση της κοινωνίας ή του κόσμου όπως τον γνωρίζουμε, κάτι που φέρνει στο νου την αρπαγή της Περσεφόνης και την αντιστροφή της κανονικής ζωής στη γη λόγω της έλλειψης σιτηρών, που οφείλεται στη θλίψη της θεάς.

Η άποψη αυτή του Brown ενισχύεται από το γεγονός ότι στην αρχαιότητα οι φτωχοί πολίτες, εις ένδειξιν διαμαρτυρίας για την κοινωνική και οικονομική τους κατάσταση, σε διάφορες εκδηλώσεις υπερέβαιναν της κοινωνικής τους θέσης και εξύβριζαν τους ευγενείς.²² Επομένως, η αναστροφή της κανονικότητας είναι ένα συμβολικό γεγονός που παριστάνει την πτώση και διάλυση μιας κοινωνίας ή ενός κόσμου όπως τον ξέρουμε. Κατά τον ίδιο τρόπο και ο ιάμβος ως λογοτεχνικό είδος επιβεβαιώνει τις λατρευτικές αυτές συνθήκες. Ο ιαμβογράφος αποτελεί προστάτη της κοινότητας που καταστρέφεται και αντιμάχεται όσους απειλούν τη σταθερότητα του κοινωνικού του περίγυρου μέσω του σκώμματος και του ψόγου, κατά τον τρόπο που ο

¹⁹ Βλ. *Νόμοι* 816d-e, 829, 934c-946b.

²⁰ Βλ. Brown (1997) 41.

²¹ Κατά τον ίδιο τρόπο, οι επιθέσεις του Αρχιλόχου απέναντι στο Λυκάμβη διασκεδάζουν το περιβάλλον του ποιητή.

²² Ο Πλούταρχος περιγράφει ένα τέτοιο περιστατικό στα Μέγαρα. βλ. *Ηθ.* 295c-d, 304e-f.

κωμωδιογράφος χρησιμοποιεί το *ὄνομαστί κωμωδεῖν*. Επιβεβαίωση της θεωρίας του Brown αποτελεί ο Αρχίλοχος, ο οποίος παρουσιάζει το Λυκάμβη ως εχθρό τόσο δικό του όσο και της κοινότητας και προσπαθεί να τον διασύρει κοινωνικά, με αποτέλεσμα η ποίηση που συνθέτει να είναι όχι μόνον κωμική αλλά συγχρόνως κοινωνικά σπουδαία.

1.4 ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΑΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΤΗΤΑ

Λίγα είναι γνωστά για τον τρόπο εκτέλεσης του ιάμβου. Η γενική ιδέα που επικράτησε είναι ότι στις περισσότερες περιπτώσεις τα ποιήματα αυτά απαγγέλλονταν παρά άδονταν, αν και σε ορισμένες περιπτώσεις δεν αποκλείεται να άδονταν συνοδευόμενα από κάποιου είδους μουσική υπόκρουση.²³ Την άποψη αυτή ευνοούν και οι αρχαίες μαρτυρίες που επιβεβαιώνουν την ικανότητα του Αρχιλόχου στη σύνθεση μελωδιών.²⁴ Σύμφωνα με την Dale²⁵ οι επωδοί και οι τετράμετροι στίχοι του ιάμβου ομοιάζουν με τις στροφές και υποδεικνύουν την πιθανότητα τραγουδιστικού χαρακτήρα ή έστω μουσικής συνοδείας. Ωστόσο, η Bartol²⁶ δεν θεωρεί απαραίτητο τα τραγούδια να παριστάνονταν με έναν μόνο τρόπο και υποστηρίζει πως ο τρόπος εκτέλεσης ποίκιλε ανάλογα με την περίπτωση με αποτέλεσμα τα ιαμβικά ποιήματα άλλοτε να ήταν λυρικά, άλλοτε ημι-λυρικά, δηλαδή εν είδει παρακαταλογής, και άλλοτε χωρίς καθόλου τραγουδιστικό στοιχείο.

Όσον αφορά τη μελέτη των μουσικών οργάνων που συνόδευαν τα ιαμβικά ποιήματα, οι τρεις βασικοί όροι που μας απασχολούν είναι η *ιαμβίς*, η *παριαμβίς* και η

²³ Βλ. Budelmann (2009) 13.

²⁴ *Γλαῦκος γὰρ μετ' Ἀρχιλόχον φάσκων γεγενῆσθαι Θαλήταν, μεμιῆσθαι μὲν αὐτόν φησι τὰ Ἀρχιλόχου μέλη, ἐπὶ δὲ τὸ μακρότερον ἐκτεῖναι, καὶ παίωνα καὶ κρητικὸν ῥυθμὸν εἰς ταὴν μελοποιίαν ἐνθεῖναι, οἷς Ἀρχιλόχον μὴ κεχρηῆσθαι, ἀλλ' οὐδ' Ὀρφέα οὐδὲ Τέρπανδρον* ([Πλουτ.], *Περὶ Μουσικῆς* 1134d). Επίσης, ο ποιητής συχνά συνδέεται με τη λύρα τόσο μέσα από τις επιγραφές όσο και μέσα από την εικονογραφία και στη μετακλασσική εποχή εκλαμβάνεται ως εκτελεστής τραγουδιστικής ποίησης. Βλ. την Επιγραφή του Μνησιέπου (ΣΕΓ 15. 517, Π.34-41) και το σχολιαστή του Πινδαρου (Πινδ. *Ολ.* 9.1).

²⁵ Βλ. Dale (1968) 86, 208.

²⁶ Βλ. Bartol (1993) 61-65.

ιαμβύκη. Η πρώτη, σύμφωνα με τον Ησύχιο, απαντάται ήδη στους *Ισθμιαστές* του Αισχύλου (ι 46) και αποτελεί τον αυλό που συνόδευε τους κιθαρωδούς ή αλλιώς *παριαμβίδες*. Οι δύο όροι συνδέονται κατά τον Ησύχιο, ο οποίος για να ορίσει τους *παριαμβίδες* παραθέτει τον Απολλόδωρο. Για τον γραμματικό, ο οποίος εξέδωσε τα έργα του Επιχάρμου στον οποίο απαντάται ο όρος *παριαμβίς*,²⁷ η λέξη προέρχεται από τον *ιάμβο* και αποτελεί μουσικό κομμάτι, πιθανόν με τραγούδι, που παιζόταν με κιθάρα και είτε συνοδευόταν από αυλό είτε μιμείτο ηχητικά τον αυλό με την κιθάρα (Ησυχ. π 927). Για την *ιαμβύκη*, την οποία εντοπίζουμε σε απόσπασμα του Εύπολι να χρησιμοποιούν το βράδυ οι εραστές,²⁸ πληροφορίες μας δίνει ο Φίλλης ο Δήλιος τον οποίο παραθέτει ο Αθήναιος²⁹ και σύμφωνα με τον οποίο η *ιαμβύκη* ήταν ένα έγχορδο μουσικό όργανο που συνόδευε τα ιαμβικά τραγούδια, ενώ αντίστοιχες ερμηνείες σώζονται στο λεξικό της Σούδας, τον Ησύχιο και το Φώτιο.³⁰ Ο ίδιος μάλιστα διέκρινε την *ιαμβύκη*, που συνόδευε αδόμενα ιαμβικά κομμάτια, από τον *κλεψίαμβο*, ο οποίος χρησιμοποιείτο σε απαγγελίες ποιημάτων σε ιαμβικό τρίμετρο στίχο.³¹

Οι περιστάσεις στις οποίες χρησιμοποιούνταν αυτά τα όργανα είναι εμφανείς στις αρχαίες πηγές. Στο απ. 108 ο Επίχαμος περιγράφει τη Σεμέλη να χορεύει συνοδευόμενη από αυλό και κιθάρα και να απολαμβάνει το χορό και τη μουσική, ενώ ο Εύπολις στους *Είλωτες* εκφράζει την προτίμησή του για τα τραγούδια του Γνήσιππου που εφηύρε τα νυχτερινά τραγούδια των εραστών, τα οποία συνόδευαν με την *ιαμβύκη* και το *τρίγωνο*. Τα αποσπάσματα ξεκάθαρα υποδεικνύουν το συμποτικό και ερωτικό

²⁷ Σεμέλα δὲ χορεύει

καὶ ὑπαυλεῖ σφιν ἴ σοφὸς κιθάραι παριαμβίδας

ἅ δὲ γεγάθει

πυκινῶν κρεγμῶν ἀκροαζόμενα (απ. 108)

²⁸ τὰ Στησιχόρου τε καὶ Ἀλκμᾶνος Σιμωνίδου τε

ἀρχαῖον ἀείδειν ὁ δὲ Γνήσιππος ἔστιν ἀκούειν.

κεῖνος νυκτερίν' εὔρε μοιχοῖς ἀείσματ' ἐκκαλεῖσθαι

γυναῖκας ἔχοντας ἰαμβύκην τε καὶ τρίγωνον. (148 Austin)

²⁹ καὶ Φίλλης δ' ὁ Δήλιος ἐν δευτέρῳ περὶ Μουσικῆς διαφέρειν φησὶ πηκτίδα μαγάδιδος, λέγων οὕτως φοίνικες, πηκτίδες, μαγάδιδες, σαμβῦκαι, ἰαμβῦκαι, τρίγωνα, κλεψίαμβοι, σκινδαψοί, ἐννεάχορδα. ἐν οἷς γάρ, φησί, τοὺς ἰάμβους ἤδον ἰαμβύκας ἐκάλουσιν ἐν οἷς δὲ παρελογίζοντο τὰ ἐν τοῖς μέτροις κλεψιάμβους. Μαγάδιδας δὲ <ἐν οἷς> τὰ διὰ πασῶν καὶ πρὸς ἴσα τὰ μέρη ταῶν ἀδόντων ἡρμοσμένα. (Αθην. 636b)

³⁰ ἰαμβῦκαι ὄργανα μουσικά <τρίγωνα> ἐν οἷς τοὺς ἰάμβους ἤδον (Ησυχ. ι 49 καὶ Σούδα) εἴρηται δὲ ἐν ἑτέροις καὶ ὠνομάσθη, ὡς φασιν, ὅτι πρὸς αὐτὸ ἰάμβους ἤδον. (Φώτιος)

³¹ Βλέπε επίσης Αθήναιος (14.636b).

χαρακτήρα των ιαμβικών ποιημάτων τα οποία άδονταν δημόσια σε ανεπίσημες, περιστάσεις. Από την άλλη, ο συσχετισμός του ιάμβου, ως μετρικός όρος, με τον Πυθικό Νόμο κατά τις Δελφικές γιορτές υποδεικνύει ότι ο ιάμβος χρησιμοποιείτο ως όρος για τον προσδιορισμό ενός τύπου μελωδίας ήδη από τον 6^ο αιώνα.³² Συνεπώς, το γεγονός ότι σε κάποιες περιπτώσεις ο ιάμβος έχανε τον απαγγελτικό του χαρακτήρα και τραγουδιόταν με μουσική συνοδεία μάς οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο τρόπος εκτέλεσης δεν καθόριζε και τα χαρακτηριστικά του είδους κατά την προ-ελληνιστική εποχή.

Κατά τον ίδιο τρόπο με τη μουσική εκτέλεση, η περίσταση που συνοδεύει την εκτέλεση ιαμβικών τραγουδιών δεν ήταν αυστηρά καθορισμένη, όπως είδαμε ήδη, με αποτέλεσμα ο τρόπος εκτέλεσης να μην αποτελεί το βασικό κριτήριο για τον καθορισμό του ποιητικού είδους. Είναι ξεκάθαρο πως πρόκειται για συμποτική ποίηση στο σύνολό της, ωστόσο οι περιστάσεις στις οποίες εκτελείτο το ιαμβικό τραγούδι ποίκιλλαν, με αποτέλεσμα, όπως παρατηρεί ο Κάντζιος,³³ εάν το εντάξουμε στη συμποτική ποίηση να μην μπορούμε να το διαχωρίσουμε από άλλα ποιητικά είδη με τον ίδιο τρόπο εκτέλεσης, εκτός εάν συμπεριλάβουμε κι άλλα κριτήρια, όπως το μέτρο. Ο όρος «συμποτική» περιλαμβάνει τόσο τα συμπόσια, ιδιωτικές συναθροίσεις εταίρων με πιο ελιτίστικο χαρακτήρα, όσο και κωμούς, πιο ανεπίσημες περιστάσεις, πιο ανοιχτές στο ευρύ κοινό αλλά με τα ίδια χαρακτηριστικά. Και οι δύο περιπτώσεις είναι αποδεκτό από τους μελετητές ότι υπήρξαν πρόσφορο έδαφος για την εκτέλεση ιαμβικών τραγουδιών με οποιαδήποτε μορφή (τραγουδιστική ή μη). Αναφορές σε συμποτικές συνήθειες και συγκεκριμένα άτομα, αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο και μικρό μέγεθος είναι χαρακτηριστικά των ποιημάτων που συνάδουν με το συμποτικό τους χαρακτήρα.

Ο West³⁴ συνδέει τον ιάμβο με τους *ιαμβιστές*, τους *δεικηλιστές*, τους *φλύακες*, τους *φαλλοφόρους* και τους *αυτοκάβδαλους* και θεωρεί πως ήταν μια «παραδοσιακή διασκέδαση με τελετουργικές βάσεις οι οποίες πιθανόν να ξεχάστηκαν αργότερα» που εκτελείτο σόλο (ιονικός ιάμβος) είτε από χορό (δωρικός ιάμβος). Ο Αριστοτέλης από την άλλη περιγράφει πάνω από μία περιστάσεις κατά τις οποίες ακούγονταν ιαμβικά

³² Βλ. Lesky (1983) 173.

³³ Βλ. Κάντζιος (2008) 29.

³⁴ Βλ. West (1974) 27.

τραγούδια.³⁵ Ο Κάντζιος³⁶ διαχωρίζει τους ιάμβους σε αυτούς που έχουν αισχρολογικό περιεχόμενο και είναι επηρεασμένοι από τη θρησκεία της Δήμητρας και του Διονύσου (τελετουργικό μοντέλο) και σε αυτούς που έχουν συμποτικό χαρακτήρα, στους οποίους το τελετουργικό στοιχείο είχε χαθεί ήδη πριν από την εποχή του Αρχίλοχου, εξ ου και η έλλειψη υβρεολογίας (συμποτικό μοντέλο). Συμπερασματικά ο ιάμβος πλαισιώνεται από τελετουργικά συνδεδεμένα στοιχεία, χωρίς ο ίδιος να έχει τελετουργικό χαρακτήρα, ούτε όμως να είναι και αμιγώς θεατρικός. Στόχος του είναι η διασκέδαση.

Εκτός από συμπόσια και κωμούς, όπου άλλωστε εκτελούνταν και άλλα ποιητικά είδη, ιαμβικά άσματα παρουσιάζονταν στο κοινό και κατά τη διάρκεια θρησκευτικών τελετών, μουσικών αγώνων και ραψωδικών εκτελέσεων. Οι τοπικές γιορτές ήταν οι κατάλληλες περιστάσεις για τη διοργάνωση ποιητικών διαγωνισμών. Ένδειξη τέτοιου είδους περιστάσεων αποτελεί ένα απόσπασμα του Διογένη του Λαέρτιου³⁷ στο οποίο ο Ηράκλειτος προτείνει να μαστιγωθούν και να αποπεμφθούν από τους αγώνες ο Όμηρος με τον Αρχίλοχο³⁸ αποδεικνύοντας ότι στην εποχή του οι μουσικοί και ποιητικοί αγώνες επ' ευκαιρία τοπικών εορτών ήταν συνήθεις και προσφιλείς. Η αναφορά στους δύο ποιητές υποδεικνύει το είδος των ποιημάτων που έπαιρναν μέρος στους αγώνες: επικά, με κωμικό ή ηρωικό περιεχόμενο, σίγουρα όμως με επαινετικό χαρακτήρα και ελεγειακά-ιαμβικά με επικριτικό χαρακτήρα. Και οι δύο ποιητές που αναφέρει ο Ηράκλειτος αντιπροσωπεύουν την ευρείας μορφής ποίηση που εκτελούσαν οι ραψωδοί στην αρχή του 5^{ου} αιώνα στους αγώνες και στην οποία παρατηρούμε ότι ο Αρχίλοχος αποτελούσε μέρος ενός ραψωδικού ρεπερτορίου. Η πιθανότητα επίσης να συμμετείχε ως φυσική παρουσία και ο ίδιος ο Αρχίλοχος σε τέτοιους μουσικούς αγώνες συζητείτο ήδη από την αρχαιότητα και πιθανολογείτο ότι είχε λάβει μέρος σε γιορτή προς τιμήν της Δήμητρας στην Πάρο. Από τα σχόλια στους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη (στ. 1764)³⁹ μαθαίνουμε ότι ο Αρχίλοχος νίκησε εκτελώντας έναν ύμνο αφιερωμένο στη Δήμητρα.

³⁵ Βλ. *Πολιτικά* (1336b 20-23).

³⁶ Βλ. Κάντζιος (2008) 12-20.

³⁷ *τόν τε Όμηρον ἔφρασκεν ἄξιον ἐκ τῶν ἀγῶνων ἐκβάλλεσθαι καὶ ραπίζεσθαι καὶ Αρχίλοχον ὁμοίως* (42DK).

³⁸ Προφανώς όσοι απήγγελλαν ποιήματα τέτοιου είδους.

³⁹ *Δοκεῖ δὲ Αρχίλοχος ἐν Πάρῳ νικήσας <ἄσας> τὸν Δήμητρος ὕμνον ἑαυτῷ τοῦτο ἐπιπεφωνηκέναι* (324W).

Συνεπώς οι ίαμβοι αποτελούσαν αναπόσπαστο κομμάτι των μουσικών αγώνων μέχρι και τον 5^ο αιώνα. Πηγή αποτελεί και ο Πλάτων, ο οποίος στους *Νόμους* (935e) απαγορεύει σε οποιονδήποτε ιαμβικό, κωμικό ή μελικό ποιητή να διακωμωδήσει δημοσίως άλλον πολίτη και προτείνει ως ποινή για τους παραβάτες να εκδιώκονται από τους αθλοθέτες ή να πληρώνουν πρόστιμο στο θεό προς τιμήν του οποίου γίνεται η γιορτή στην οποία ακούστηκαν τα τραγούδια τους. Η περίπτωση που περιγράφεται αποτελεί ξεκάθαρα διαγωνισμό που διοργανώνεται από την πόλη προς τιμήν της γιορτής κάποιου θεού. Αν και δεν αναφέρεται ιστορικά σε κάποια συγκεκριμένη περίπτωση, ο Πλάτων έχει προφανώς στο μυαλό του τις πρακτικές της εποχής του.

Εκτός όμως από τις δημόσιες θρησκευτικές τελετές, οι ίαμβοι μπορούσαν σύμφωνα με τα *Πολιτικά* του Αριστοτέλη⁴⁰ να παρασταθούν θεατρικά αντίστοιχα με την κωμωδία. Ήταν η μία από τις δύο περιπτώσεις που ο Σταγειρίτης επέτρεπε την αισχρολογία (η άλλη σχετίζεται με τις θρησκευτικές τελετές), αυστηρά όμως την απαγόρευε ως μέσο διαπαιδαγώγησης των παιδιών. Η Bartol⁴¹ στηριζόμενη στο West υποστηρίζει πως ορισμένα ιαμβικά ποιήματα περιελάμβαναν στοιχεία που παρουσιάζονταν στο κοινό άλλοτε ως διηγήσεις ενός αφηγητή και άλλοτε ως διάλογοι-κατά το ομηρικό όχι το δραματικό πρότυπο- ανάμεσα σε ηθοποιούς ντυμένους κωμικά με την παρουσία χορού ζώνων ή σατύρων. Θέμα των ποιημάτων αυτών ήταν η σάτιρα επιφανών προσώπων που ήταν παρόντες στο κοινό, πλαισιωμένη από δραματική κινήσιολογία και στηρίζει την άποψη αυτή στον όρο *θεαταί* που χρησιμοποιεί ο Αριστοτέλης για τους αποδέκτες των ποιημάτων. Κωμωδία και ίαμβος λοιπόν μπορούν να εκτελεστούν θεατρικά, προφανώς σε θρησκευτικές εορτές και πιθανόν σε διαγωνιστικό περιβάλλον και αποτελούν μέσο διαπαιδαγώγησης των μεγαλύτερων πολιτών.

Συγχρόνως, πηγές που χρονολογούνται στο τέλος του 4^{ου} και αρχές του 3^{ου} αιώνα μιλούν για επανεκτελέσεις ίαμβων σε ραψωδικά συμφραζόμενα. Πρώτος ο Αθήναιος⁴² καταγράφει αρκετές περιπτώσεις δημόσιας εκτέλεσης των ίαμβων. Ανάμεσα σε αυτές παραθέτει το Χαμαιλέοντα, ο οποίος στο έργο του *Περί Στησιχόρου* δίνει ραψωδικό χαρακτήρα πέραν των ομηρικών ποιημάτων και σε αυτά του Ησιόδου

⁴⁰ 1136b, 1449a24-8²³ και 1459b34-7.

⁴¹ Βλ. Bartol (1992) 67 σημ. 17.

⁴² 14.620c.

και του Αρχιλόχου, ακόμη και σε αυτά του Μιμνέρμου και του Φωκυλίδη.⁴³ Σε αυτό συνάδουν και τα σχόλια του Κλέαρχου για τις ραψωδικές εκτελέσεις αρχιλόχειων έργων στα θέατρα⁴⁴ αλλά και η αναφορά του Λυσανία (3^{ος} αιώνας) σχετικά με τις δημόσιες εκτελέσεις ιάμβων του Σιμωνίδη από το ραψωδό Μνασίωνα. Κάτι τέτοιο οδηγεί εύλογα και στο συμπέρασμα ότι οι επαγγελματίες ραψωδοί διέδωσαν όχι μόνο προφορικά αλλά και γραπτά τα ιαμβικά ποιήματα που συμπεριελάμβαναν στο ρεπερτόριό τους κατά το πρότυπο των ηθοποιών που μέσω επανεκτελέσεων διέσωσαν τα δραματικά κείμενα.⁴⁵

Ανακεφαλαιώνοντας, λαμβάνοντας υπόψιν τις μαρτυρίες του Ηράκλειτου, του Πλάτωνα, του Αριστοτέλη και του Αθήναιου μπορούμε να μιλήσουμε με βεβαιότητα για εκτέλεση ιάμβων σε δημόσιες περιστάσεις ήδη από το 500 π.Χ. μέχρι και τον 3^ο αιώνα π.Χ. Ορισμένοι εκτελέστηκαν στο πλαίσιο θρησκευτικών εορτών (βλ. Πλάτων, Αριστοτέλης), άλλοι παραστάθηκαν θεατρικά (βλ. Κλέαρχος) και άλλοι πήραν μέρος σε μουσικούς διαγωνισμούς (βλ. Ηράκλειτος, Πλάτων, Αριστοτέλης). Μάλιστα οι ιάμβοι του Αρχιλόχου αποτελούσαν μέρος του ρεπερτορίου των ραψωδών ήδη από πολύ νωρίς, ενώ αργότερα, ο ραψωδός Μνασίων συμπεριέλαβε σε αυτούς και ιαμβικά ποιήματα του Σιμωνίδη. Με αυτόν τον τρόπο οι ραψωδοί συνέβαλαν και στη διάδοσή τους, γραπτή και προφορική. Πέραν όμως του δημόσιου χαρακτήρα του ιάμβου, το ιαμβικό είδος ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές στα συμπόσια, εύθυμες συγκεντρώσεις εταίρων με ιδιωτικό ή δημόσιο χαρακτήρα και παραδοσιακά συνδεδεμένο με τελετουργικές πρακτικές. Το θέμα και το μέγεθος του εκάστοτε ποιήματος ταίριαζε με κάθε περίπτωση ξεχωριστά. Πολιτικά ποιήματα ήταν προσφιλή σε συμπόσια, ενώ ηθικά και στρατιωτικά ποιήματα μαζί με τροχαϊκούς τετράμετρους στίχους απαντώνται σε δημόσιες γιορτές κτλ. Το κοινό σημείο όλων των περιστάσεων στις οποίες εκτελούνταν ιαμβικά τραγούδια καθορίζεται, όπως παρατηρεί ο Brown,⁴⁶ από τη χαρά, αφού όλες οι παραπάνω περιστάσεις χαρακτηρίζονται από ευχάριστη, εορταστική

⁴³ Δεν είμαστε ωστόσο σίγουροι αν αναφέρεται στην εποχή της πρώτης εκτέλεσης των ποιημάτων ή σε επανεκτελέσεις.

⁴⁴ Προφανώς πρόκειται για επανεκτελέσεις του 5^{ου} και του 4^{ου} αιώνα.

⁴⁵ Βλ. Bartol (1992).

⁴⁶ Βλ. Brown (1997) 48-49.

ατμόσφαιρα. Το επιχείρημα του Brown στηρίζεται στη χρήση της λέξης *τερπωλή* (δηλαδή χαρά, ευχαρίστηση) στο απόσπασμα 215:

καί μ' οὔτ' ἰάμβων οὔτε τερπωλέων μέλει

και ταιριάζει με αντίστοιχο απόσπασμα του Κατούλλου (68A 19-20, 25-26):

sed totum hoc stadium luctu fraternal mihi mors

abstulit ...

cuius ego interitu tota de mente fugavi

haec studia atque omnes delicias animi

όπου η φράση *omnes deliciae animi* ερμηνεύεται κατ' αντιστοιχία με το *τερπωλαί*.⁴⁷

2. ΟΙ ΚΥΡΙΟΤΕΡΟΙ ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΙ

2.1 ΑΡΧΙΛΟΧΟΣ Ο ΠΑΡΙΟΣ

Επηρεασμένος από τις κοινωνικές ανακατατάξεις της εποχής του ο Αρχίλοχος είναι ίσως ο βασικότερος εκπρόσωπος του αρχαϊκού ιάμβου. Με τον Πάριο ποιητή οι ομηρικές παραδεδομένες αξίες αμφισβητούνται,⁴⁸ το ένδοξο παρελθόν δίνει τη θέση του στο βασανιστικό παρόν και οι εξιδανικευμένοι ήρωες αντικαθίστανται από σύγχρονους ανθρώπους που μοχθούν για την επιβίωση. Προσωπικά βιώματα και προβληματισμοί του ποιητή καταλαμβάνουν τώρα μεγάλο μέρος της ποιητικής του παραγωγής, και συνδυάζονται με θεματικά μοτίβα δανεισμένα από τον Όμηρο. Η επιθετικότητα προς τους γύρω του είναι χαρακτηριστική, ενώ ο ψόγος, η επίκριση και η έντονη χλεύη ενσαρκώνουν όχι απλώς την απογοήτευσή του αλλά και την πρόθεσή

⁴⁷ Σημειωτέον ότι και τα δύο ποιήματα αναφέρονται στη θλίψη των ποιητών από το χαμό αγαπημένων τους προσώπων.

⁴⁸ Βλέπε χαρακτηριστικά τα απ. 114W και 133W όπου αφενός αποκηρύσσεται η ομηρική εικόνα του τυπικού στρατηγού και αφετέρου η ομηρική υστεροφημία.

του να προστατεύσει την κοινωνία από όσους την απειλούν.⁴⁹ Χαρακτηριστικά παραδείγματα του υβριστικού του ύφους αλλά και της γενικότερης ποιητικής ιδιοσυγκρασίας του ποιητή αποτελούν τα ποιήματα που αφορούν στην οικογένεια των Λυκαμβίδων, καθώς σε αυτά συνδυάζεται άρρηκτα και άψογα η ευθεία λεκτική κακοποίηση⁵⁰ με τους παραινετικούς αισωπικούς αίνους⁵¹ και τις αφηγήσεις σεξουαλικών πράξεων⁵², σε συνδυασμό πάντα με μία λεπτότητα στο ύφος και με αναγωγή της προσωπικής έριδας σε καθολικό ζήτημα της κοινωνίας, με αποτέλεσμα ο ποιητής να αναδεικνύεται ως προστάτης των άγραφων νόμων.

Ωστόσο, παρά τη σφοδρότητα του περιεχομένου, το ύφος του Αρχιλόχου είναι πάντα διαυγές, συγκρατημένο και γενικευμένο, χωρίς να φτάνει τις ακρότητες του ιπωνάκτειου ύφους. Η Burnett⁵³ επιχειρηματολογεί ως προς το σατιρικό χαρακτήρα του ποιητή, υποδεικνύοντας τις «ηθικές αρχές που υποκρύπτονται πίσω από το φαινομενικά αναρχικό έργο του Αρχιλόχου», ο οποίος μέσα από την επιφανειακή περιφρόνηση και την επίπληξη επιθυμεί να ασκήσει εποικοδομητική κριτική, να νουθετήσει και να κεντρίσει τη σκέψη της κοινωνίας. Το ύφος του, με τον ωμό ρεαλισμό, τις πολεμικές αναφορές, το ερωτικό στοιχείο, τις απαισιόδοξες περιγραφές και την αφοριστική αντιμετώπιση αρετών όπως η πίστη, φιλία και ο έρωτας, δείχνει έναν άνθρωπο με έντονα συναισθήματα, θυμωμένο και απογοητευμένο με τον κόσμο, τον χαρακτήρα του οποίου επιδιώκει να ξεσκεπάσει μέσα από τους λάμβους του.⁵⁴

⁴⁹ Βλέπε Brown (1997) 58-59 και Rankin (1977) 74-84. Τα απ. 172W-173W είναι χαρακτηριστικά της κοινωνικής προέκτασης που έχει η έριδα του Αρχιλόχου με τον Λυκάμβη. Η λέξη *γέλως* του απ. 172W τονίζει τη γελοιοποίηση που υφίσταται το ποιητικό υποκείμενο στα μάτια της κοινωνίας.

⁵⁰ Στην αρχαιότητα ο Αρχίλοχος χαρακτηριζόταν *βαρύλογος* λόγω της εκδικητικότητάς του, ενώ ο Αρίσταρχος μιλά για «σκληρό κι εκπληκτικό σθένος γεμάτο αίμα και νεύρο». βλ. Κοϊντίλ. *Inst. Orat.* 10.1.60. Η γλώσσα του είναι πράγματι δηκτική και δεν εξαντλείται μόνο στην οικογένεια των Λυκαμβιδών. Στο απ. 43W παρομοιάζει έναν άνδρα με γαϊδούρι

⁵¹ Βλ. στα απ. 174-181W τον αίνο για την αλεπού και τον αετό, ο οποίος επαναλαμβάνεται στην οδή προς τον Κερυκίδα (απ. 185-187W). Ο Brown (1997) 59-65 τον συνδέει θεματικά με το απ. 172W.

⁵² Κυρίως αναφορικά με τις κόρες του Λυκάμβη που παρουσιάζονται σεξουαλικά άσωτες στα απ. 66-67W, 119W, 252W, 206-209W με αποκορύφωμα την επωδό της Κολωνίας (απ. 196aW). Ο Rankin (1977) 57 εκλαμβάνει αυτές τις αναφορές εν μέρει ως λαϊκοποίηση της τελετουργικής ύβρεως.

⁵³ (1983) 103

⁵⁴ Η χρήση του λυρικού «εγώ» είναι έντονη στο έργο του με αποτέλεσμα να καθίσταται δύσκολο να αντιληφθούμε αν πρόκειται για προσωπικές εμπειρίες και απόψεις ή για ποιητική persona. Mulroy (1984) 24-25 και Burnett (1983) 99 θεωρούν πως ο Αρχίλοχος αρέσκεται να φορά διαφορετικά

Απαραίτητη σε αυτή του την προσπάθεια είναι και η δημιουργία του ιαμβικού και του τροχαϊκού μέτρου ώστε να δημιουργήσει ένα στίχο που να ταιριάζει με την ταχύτητα, το δυναμισμό και την ορμή που απαιτεί το περιεχόμενο της ποίησής του.⁵⁵ Συγχρόνως, επιχειρεί συνδυασμούς διαφόρων μετρικών ειδών ώστε με τους *ασυνάρτητους στίχους* να δημιουργήσει έναν πιο αργό και χαλαρό ρυθμό και επινοεί ένα ακόμη νέο στιχικό είδος, αυτό των *επωδών*, που επηρέασαν την ποίηση μέχρι και την ελληνιστική εποχή καθώς λόγω της καταληκτικής στροφικής τους θέσης έδιναν στον ποιητή την ελευθερία να επιλέξει ανάμεσα στην απαγγελία και το τραγούδι.

Αξιοπρόσεκτη είναι και η χρήση της γλώσσας του Αρχιλόχου με πολλές επινοήσεις ονομάτων που επιτρέπουν ετυμολογικά λογοπαίγνια (απ. 115W) και χρήση ηχηρών πατρωνυμικών της επικής παράδοσης, τα οποία προσδίδουν σε εξαθλιωμένες υπάρξεις έναν απροσδόκητο τίτλο ευγενείας (απ. 250W). Η γλώσσα του Αρχιλόχου αποτελεί ένα μείγμα του παραδοσιακού και του ριζοσπαστικού νέου. Στη μορφή και το περιεχόμενο διαφέρει εντελώς από τον Όμηρο αλλά λεκτικά και φραστικά βασίζεται πολύ στο έπος-πολλές φορές σκόπιμα και δηκτικά χρησιμοποιώντας ειρωνικές υπερβολές- εισάγοντας συγχρόνως νέες λέξεις και ιδιωματισμούς, συχνά τραχείς ώστε να ταιριάζουν στη νέα καθημερινότητα που περιγράφει.⁵⁶

προσωπεία που κάνουν αισθητό στο κοινό το λογοτεχνικό χαρακτήρα της ποίησής του και την απόσταση του ποιητή από τις καταστάσεις που περιγράφει. Ο Mulroy παραδειγματικά αναφέρει πως η αρνητική κριτική του Κριτία για τον Αρχίλοχο βασίζεται σε στοιχεία της αρχιλόχειας ποίησης που μοιάζουν αυτοβιογραφικά, ενώ κατά τον ίδιο τρόπο αντιλαμβάνεται και την ερωτική περιπέτεια και πολεμική ιδιότητα του ποιητή, δηλαδή υπό το πρίσμα μίας πλαστής ποιητικής ταυτότητας. Αυτό που αποδέχεται ο Mulroy για τον Αρχίλοχο είναι η ποιητική του ιδιότητα που του έδωσε φήμη στην κοινωνία της Πάρου.

⁵⁵ Αναλυτικά για τη μετρική και τη στιχουργική του Αρχιλόχου βλέπε Müller & Donaldson (1858) 181-185.

⁵⁶ Βλ. Σκιαδάς (2000) 65 και Rankin (1977) 39.

2.2 ΣΗΜΩΝΙΔΗΣ Ο ΑΜΟΡΓΙΝΟΣ

Αρκετά κοντά στο ύφος και τη θεματική του Αρχιλόχου στέκεται ο Σημωνίδης, ωστόσο η ποιήσή του θεωρείται εμφανώς κατώτερη του προτύπου του. Η Easterling⁵⁷ περιγράφει το ύφος του Σημωνίδα ως «ανεπίσημο, χιουμοριστικό και προσγειωμένο» και ταιριάζει με τη γενικότερη στάση του κοινού ανθρώπου που φανερώνεται στην ποιήσή του. Παρατηρούμε πως στους στίχους του προβάλλεται, όπως και στο έργο του Αρχιλόχου, η ανημποριά των ανθρώπων, ο απατηλός και αβέβαιος χαρακτήρας της ζωής και η ματαιότητα των ανθρώπινων προσδοκιών. Όμως, σε αντίθεση με τον παριανό ποιητή που επιδεικνύει τλημοσύνη και θάρρος απέναντι στις αντιξοότητες, ο Σημωνίδης θρηνεί, καθώς βλέπει γύρω του τη θλίψη να κυριαρχεί και τους ανθρώπους να ζουν σαν ανήμπορα ζώα. Η ίδια απαισιόδοξη διάθεση τον χαρακτηρίζει και στον ίαμβο *Κατά Γυναικών* στον οποίο ο ποιητής τονίζει με έναν γκροτέσκο τρόπο την αρνητική πλευρά των γυναικών μόνον όσον αφορά στα του οίκου,⁵⁸ επηρεασμένος από τα έργα του Ησιόδου⁵⁹. Η Easterling θεωρεί πως η αντίληψη του ποιητή πως οι γυναίκες αποτελούν απειλή για την ευτυχία του οίκου⁶⁰ είναι εσκεμμένα υπερβολική για να ψυχαγωγήσει, ωστόσο ο Brown⁶¹ εντοπίζει ένα σοβαρό συλλογισμό σχετικά με τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία. Γενικά, το απλοϊκό ύφος, η καθημερινή θεματική, τα επικά παράλληλα και οι χιουμοριστικές συγκρίσεις των γυναικών με ζώα είναι αυτά που τον χαρακτηρίζουν ως ποιητή και τον διαφοροποιούν από τον παριανό προκάτοχό του.

Το ύφος του ποιήματος, παρότι χωρίς τέλος, είναι ψυχαγωγικό, ζωηρό και ευχάριστο, με έξυπνες, κυνικές, σχεδόν χιουμοριστικές παρατηρήσεις μέσα στην υπερβολή τους, και προσοχή στη λεπτομέρεια, αλλά χωρίς πυκνότητα και εν τέλει υφολογικά απλοϊκό και χωρίς ιδιαίτερες απαιτήσεις. Μπορούμε μάλιστα να

⁵⁷ Βλ. Easterling (2008) 214.

⁵⁸ Βλ. Degani (2005) 185.

⁵⁹ Βλ. *Ιππ. απ.* 66 Deg.=68W, Ησιόδ. *Θεογον.* 570 κ.ε. όπου εξιστορώντας το μύθο της Πανδώρας ο ποιητής χαρακτηρίζει τις γυναίκες «μεγάλη συμφορά για τους θνητούς, σύντροφοι όχι της φτώχειας αλλά της περίσσειας», *Έργα και Ημ.* 54 κ.ε., 702 κ.ε. Προσφιλές θέμα είναι γενικά στην κωμωδία.

⁶⁰ Ο Brown (1997) 77 τις παρομοιάζει με τους μνηστήρες στην Οδύσσεια και θυμίζει τον επικίνδυνο για τη σταθερότητα της κοινωνίας Λυκάμβη του Αρχιλόχου.

⁶¹ Βλ. Brown (1997) 75.

συγκρίνουμε τον ίαμβο *Κατά Γυναικών* με τα αρχιλόχεια ποιήματα παρόμοιου περιεχομένου τα οποία χαρακτηρίζονται από μεγαλύτερη εκφραστική δύναμη, πρωτοτυπία.⁶² Γενικά στα ιαμβικά αποσπάσματα που μας σώζονται από το Σημωνίδη παρατηρούμε μια έντονη χρήση εικόνων και αναφορά στις καθημερινές συνήθειες και τη λαϊκή ζωή. Συγχρόνως, ο ποιητής αρέσκεται να ενσωματώνει στο έργο του ζωικούς μύθους (απ. 9W και 12W), ενώ οι γυναίκες που αίρουν την καταγωγή τους από τα ζώα πιθανόν να αποτελούν εκτός των άλλων και επιρροή από αισώπειο μύθο που αναφέρεται σε άνδρες με ψυχή ζώων.⁶³ Παράλληλα, η εικόνα του γαϊδάρου και της φοράδας στον ίαμβο *Κατά Γυναικών* θυμίζουν αντίστοιχες ομηρικές παρομοιώσεις (Ιλ. Λ 557 κ.ε., Ζ 506 κ.ε.). Το έπος –ηρωικό και διδακτικό- φαίνεται να άσκησε ιδιαίτερη επιρροή στον ποιητή, καθώς πέρα από επικούς συνειρμούς παρατηρούμε και έντονη χρήση επικής φρασεολογίας. Υφολογικά βέβαια, ο Σημωνίδης γέρνει μάλλον προς το διδακτικό και αντιηρωικό χαρακτήρα του Ησιόδου,⁶⁴ αφού οι ίαμβοί του αποδίδουν ως επί το πλείστον την αδυναμία των ανθρώπων, που είναι όντα εφήμερα και ταλανίζονται από τις δυστυχίες.

2.3 ΙΠΠΩΝΑΞ Ο ΕΦΕΣΙΟΣ

Στον ένα περίπου αιώνα που χωρίζει τον Αρχίλοχο από τον Ιπώνακτα το ιαμβικό είδος έχει αλλάξει τόσο ώστε ο Ιπώναξ να αποτελεί έναν μεταβατικό ποιητή

⁶² Θα μπορούσαμε ίσως να συσχετίσουμε την αισχρολογία εις βάρος των γυναικών με την τελετουργική αισχρολογία των γυναικών στις τελετές της Δήμητρας, μια κανονικότητα που αντιστρέφεται στον ίαμβο. Ο Lesky (1983) 181 κάνει λόγο για «αμοιβαίο κορόιδεμα των φύλων, ένα λαϊκό θέμα με μεγάλη διάδοση, που ασφαλώς έπαιζε κάποιο ρόλο στις γιορτές εκείνες, στις οποίες από παλιά ο ίαμβος ήταν σε χρήση». Την ίδια άποψη ενστερνίζεται και ο Σκιαδάς (2000) 244-245. Παρεμφερής είναι και ο αισώπειος μύθος για την Αφροδίτη και τη γάτα (*fab.* 50) στον οποίο η θεά μεταμορφώνει μια γάτα σε γυναίκα για να αντιληφθεί το τέλος ότι η πραγματικής της φύση δεν άλλαξε ποτέ. Γενικότερα για τη χρήση μύθων από το Σημωνίδη βέπε Brown (1997) 74.

⁶³ Aes. *Fab.* 240 Perry. Ο Προμηθέας μεταμορφώνει μερικά ζώα σε ανθρώπους επειδή έχει ήδη δημιουργήσει πολλά ζώα και δεν έχει παρά ελάχιστα εναπομείναντα υλικά για το γένος των ανθρώπων. Τον ίδιο μύθο μεταχειρίζεται και ο Πλάτων στον Πρωταγόρα (320d-321).

⁶⁴ Το απ. 6W είναι πανομοιότυπο με τα *Έργα και Ημ.* 702 κ.ε.

ανάμεσα στον αρχαϊκό και τον ελληνιστικό ίαμβο, ένα είδος πρωτο-ελληνιστή ποιητή, όπως παρατηρεί ο Brown.⁶⁵ Η κοινωνική διάσταση του ίαμβου και η αποστολή του ιαμβογράφου, που οφείλει να προστατεύσει την κοινωνία, έχουν θρησκευτικές ρίζες, αλλά είναι ανύπαρκτα στο έργο του Ιπώνακτα, ο οποίος φαίνεται να συνθέτει έναν ίαμβο, που απευθύνεται σε μικρότερο κοινό και στον οποίο το καλό της κοινότητας δεν έχει θέση. Ακόμη και η διαβόητη αντιπαλότητά του με τους γλύπτες Βούπαλο και Άθηνι⁶⁶ έχει αποκλειστικά προσωπική διάσταση. Το πώς πρέπει κανείς να συμπεριφερθεί μέσα στην ανημποριά του κόσμου, που τόσο προβλημάτισε τον Αρχίλοχο, δίνει τη θέση του στο ενδιαφέρον για τη στιγμή.⁶⁷ Η ποίηση του Ιπώνακτα είναι λιγότερο δημόσια, ο ίδιος είναι το πιθανότερο καλλιεργημένος και αρκετά υπαινικτικός, επομένως αγαπητός στους πιο εκλεπτυσμένους ελληνιστές, που γράφουν επίσης προσωπική ποίηση.⁶⁸ Το έντονο αυτοαναφορικό στοιχείο⁶⁹, οι σκοτεινότεροι πρωταγωνιστές, οι περισσότεροι υπαινιγμοί, συχνά αισχρολογικού περιεχομένου και η πολλάκις μεγαλύτερη σφοδρότητα από αυτήν των προκατόχων του συνηγορούν επίσης στο γεγονός ότι ο Ιπώναξ είναι ο προσφιλέστερος ιαμβογράφος των ελληνιστών ποιητών.

Στο σύνολο, ο Ιπώναξ προσπαθεί να αναπαραστήσει μια άσχημη πραγματικότητα χωρίς εξιδανικεύσεις, μια κοινωνία της εξαχρείωσης και της ανηθικότητας. Οι ήρωες, όλοι βρώμικοι, αχρείοι και χαμηλής κοινωνικής υποστάθμης είναι τα δημιουργήματα της νέας πόλης-κράτους που δημιουργήθηκε και αντικατέστησε την αγροτική ζωή και περιγράφονται υπερβολικά αλλά με ζωντάνια

⁶⁵ Βλ. Brown (1997) 87 σημ. 34.

⁶⁶ Βλ. απ. 2 Deg.=12W, 18 Deg.= 15W, 70 Deg.= 70W, 17Deg.= 1W, 98Deg.= 95W, 20 Deg.= 12W, 121 Deg.= 120W, 69 Deg.= 70W, 19 Deg.= 95aW.

⁶⁷ Βλ. Lesky (1983)183, Σκιαδάς (2000) 282. Οι Miralles & Portulas (1988) 159 συμφωνούν και θεωρούν πως ο εμπαιγμός και η δυσφήμιση των αληθινών χαρακτήρων του ποιητή με γκροτέσκ περιγραφές και αλλοιωμένα χαρακτηριστικά δεν αποσκοπεί στη θρησκευτική κάθαρση, γιατί η κοινωνία του Ιπώνακτα αδιαφορεί για τέτοιες λατρευτικές πρακτικές. Η χλεύη γίνεται επομένως προσωπική υπόθεση και εκφράζει την πικρία και την κριτική του ίδιου του ποιητή. Με άλλα λόγια είναι μόνο προσωπική επίθεση, χωρίς κοινωνικό σκοπό.

⁶⁸ Η ποίησή τους έχει περισσότερο ελιτίστικο χαρακτήρα και θα μπορούσε κανείς να την χαρακτηρίσει στρατευμένα.

⁶⁹ Ενδεικτικά βλέπε τα απ. 43 Deg.= 34W, 46 Deg.= 37W, 121 Deg.= 120W, 122 Deg.= 121W. Για όλες τις αναφορές στο όνομα του Ιπώνακτα βλ. Deg. Test. 21a-21d.

μέσα σε ένα περιβάλλον γεμάτο έριδες, κλοπές, βία και τολμηρές ερωτικές σκηνές. Οι λογοτεχνικοί αυτοί χαρακτήρες αντικατοπτρίζουν το συλλογικό ασυνείδητο, τα πάθη και τις απογοητεύσεις σε μια νέα εποχή, η οποία ναι μεν ομοιάζει με την πραγματικότητα, ωστόσο είναι διαστρεβλωμένη για να εξυπηρετήσει το σκοπό του ποιητή. Οι ήρωες του Ιπώνακτα ενδιαφέρονται μόνο για την κάλυψη των καθημερινών, φυσικών τους αναγκών⁷⁰, επιδίδονται σε πορνογραφικές σχεδόν πράξεις⁷¹ και σε σκατολογικού περιεχομένου ενέργειες⁷². Συγχρόνως, η γλώσσα του δείχνει έναν «δεξιότηγη της λαιδορίας και της αισχρολογίας»,⁷³ όπως τον χαρακτηρίζει ο Degani.⁷⁴ Το σκώμμα του είναι ανελέητο και οι εκφράσεις του χονδροειδείς, πολλές φορές καθαρά ιδιοματικές αλλά και ακατανόητες λόγω των συχνών γλωσσικών δανείων⁷⁵. Συναντάμε ομηρικές παρωδίες, υπερβολές, διφορούμενα αστεία, κωμικές μεταφορές και γραφικές βρισιές που δίνουν στο ύφος του αυτήν την ιδιαιτερότητα που τόσο επηρέασε στην ελληνιστική εποχή. Ο οξύτητα των επιθέσεων του, τις οποίες εξαπολύει χωρίς επιφυλάξεις, και ο ωμός ρεαλισμός, δείχνουν έναν ποιητή αληθινό και γνήσιο, που αφορμάται από προσωπικές εμπειρίες και στοχεύει να στηλιτεύσει έναν κόσμο με τον οποίο είναι εξοργισμένος. Ο *χολιάμβος*, που τόσο τον χαρακτηρίζει, δημιουργεί ένα «σερνάμενο και σπαστικό αποτέλεσμα»⁷⁶ που πλαισιώνει τον ιπωνάκτειο υπόκοσμο⁷⁷ και συνοδεύεται από τη χρήση επωδικών στίχων που δανείζεται από τον Αρχίλοχο. Αυτή η διαφορετικότητα,

⁷⁰ Βλ. αππ. 79 Deg.= 79W, 42 Deg.= 32W, 61 Deg.= 59W, 37 Deg.= 26aW, 36 Deg.= 26W, 2 Deg.= 3aW, 44 Deg.=36W, 47 Deg.= 38W.

⁷¹ Βλ. αππ. 23 Deg.= 16W, 24 Deg.=17W 21 Deg.= 13W, 22 Deg.= 14W, 18 Deg.= 15W, και ακόμη πιο χυδαία τα αππ. 86 Deg.= 84W και 95 Deg.= 92W.

⁷² Βλ. αππ. 171 Deg.= 114cW, 63 Deg.= 61W, 40 Deg.= 55W, 73 Deg.= 73W, 79 Deg.= 79W και 88 Deg.= 86W.

⁷³ Βλ. αππ. 151 Deg.= 135W (*άνασεισίφαλλος*), 152 Deg.=135aW (*άνασυρτόλις*), 158 Deg.=135bW (*βορβορόπη*), 165 Deg.= 135cW (*κασωρῖτιν*), 138 Deg.= 144W (*βολβίτου κασιγνήτην*).

⁷⁴ (2005) 185

⁷⁵ Βλ. αππ. 79 Deg.= 79W (*έρπιν*), 124 Deg.= 125W (*βέκος*), 47 Deg.= 38W (*πάλμυς*), 2 Deg.= 3aW (*Κανδαύλα*) και 125 Deg.= 127W (*Κυβήβη*).

⁷⁶ Βλ. Knox (2008) 221. Θαυμάστηκε στην ελληνιστική εποχή και εξελίχθηκε από το λάτρη του Ιπώνακτα, Καλλίμαχο.

⁷⁷ Η Burnett (1983) 99 σημ. 8 παρατηρεί πως ο Ιπώναξ πασχίζει να γίνει εκουσίως λανθασμένος μετρικά ώστε να δώσει έμφαση στον αδέξιο και απαίδευτο χαρακτήρα που έχει πλάσει για τον εαυτό του και να εναρμονίσει το μέτρο του με τον αγοραίο κόσμο που περιγράφει.

τόσο στη θεματική όσο και στον τρόπο γραφής είναι που γοήτευσε τους ελληνοιστές ποιητές όπως ο Ηρώνας και ο Καλλίμαχος που αναζητούσαν τόσο το ασυνήθιστο και θεματικά καινούριο όσο και την υφολογική αυτή νεωτερικότητα.

3. ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΑΪΚΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗ ΕΠΟΧΗ

Μέσα από αυτήν την ανασκόπηση του ιαμβικού είδους και των τριών βασικών εκπροσώπων του μπορούμε καλύτερα να αντιληφθούμε τη σταδιακή εξέλιξη του ιάμβου από την αρχαϊκή ως την ελληνοιστική εποχή και να διαπιστώσουμε τον τρόπο που προσλαμβάνονται από τον Καλλίμαχο τα ποιητικά πρότυπα του Αρχιλόχου, του Σιμωνίδη και κυριότερα του Ιπώνακτα αλλά και τις νέες κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες των ελληνοιστικών πόλεων που επηρέασαν τον ποιητή μας και διαμόρφωσαν την ποιητική του παραγωγή κατά τρόπο αντίστοιχο με την επιρροή που άσκησε η νέα κοινωνική πραγματικότητα στους τρεις αρχαϊκούς εκπροσώπους του είδους.

Ο περιορισμός του δημόσιου χαρακτήρα της ιαμβικής ποίησης, που απαγγέλλεται σε νέες εκτελεστικές περιστάσεις, απαιτεί τον επαναπροσανατολισμό του είδους σε νέα καθημερινά θέματα και πεζούς πρωταγωνιστές που συναρπάζουν το νέο πεπαιδευμένο ακροατήριο, αξιοποίηση της παράδοσης και δημιουργική πρόσληψη της, αλλά και νέα υφολογικά μοτίβα που αποδεικνύουν την καλλιτεχνική αξία του ποιητή. Ο ιάμβος του Καλλιμάχου κατορθώνει να γίνει συνειδητά διακειμενικός καθώς ομοιότητες και διαφορές με τον αρχαϊκό ιάμβο υπερτονίζονται ώστε ο ποιητής να αναδειχθεί ως συνεχιστής της ιαμβικής παράδοσης. Το καλλιμάχειο βιβλίο των *Ιάμβων* χαρακτηρίζεται με την πρώτη ματιά από αξιοσημείωτη υφολογική και θεματική ποικιλία αντίστοιχη με αυτήν που απαιτούσαν από τον Ιπώνακτα οι διαφορετικές κοινωνικές περιστάσεις στις οποίες συνέθετε αυτοσχεδιαστικά. Ο αρχαϊκός ιαμβογράφος αποτελεί αγαπημένο πρότυπο του Καλλιμάχου και χρησιμοποιείται ως πρωταγωνιστής στο προλογικό και επιλογικό ποίημα της συλλογής του, ενώ ο συγγραφικός του τρόπος είναι έκδηλος και στα δεκατρία ποιήματα της συλλογής.

Η οξύτητα της προσωπικής κριτικής που παρατηρούμε στον Ιπώνακτα είναι παρούσα αλλά τώρα πια γίνεται ηπιότερη, με εξαίρεση ίσως τον τέταρτο και τον

τελευταίο ίαμβο, στους οποίους απαντάται μία ιπωνάκτεια εκρηκτικότητα χωρίς όμως τη συνήθη χυδαιότητα και το υβρελόγιο. Γενικά, ο Καλλίμαχος στηλιτεύει με διακριτικότητα, εν είδει φιλικής συμβουλής, επιδεικνύοντας φαινομενικά ενδιαφέρον για τον αποδέκτη του ποιήματος. Θα έλεγε κανείς πως συνδυάζει τον ψογερό Ιπώνακτα με τη δριμύτητα των κατηγοριών του Αρχιλόχου, χωρίς ωστόσο να υιοθετεί και την τάση του τελευταίου να προστατεύει την κοινωνία. Ακόμη και όταν ψέγει την απρεπή σεξουαλική συμπεριφορά ενός νέου στον *Ίαμβο V* και παρόλο που το ποίημα έχει παράλληλη δομή με ποίημα του Ιπώνακτα στο οποίο ο Βούπαλος κατηγορείται για αιμομεικτικές σχέσεις (απ. 20 Deg.=12W), ο Καλλίμαχος αποφεύγει τη χυδαιολογία. Αντ' αυτού προτιμά σε όλη τη συλλογή την υπαινικτικότητα, τα λεκτικά παιχνίδια και τα ομηρικά δάνεια που αξιοποιούσαν και οι προκάτοχοί του. Ωστόσο, παρά τις αλλαγές αυτές στη σφοδρότητα του ύφους, ο συγγραφικός τρόπος του Ιπώνακτα έχει διατηρηθεί στη βάση του. Και ο ίδιος ιδιωτικός και με ενδιαφέρον για τη στιγμή, ο Καλλίμαχος συνεχίζει την τάση του προκατόχου του να μην ενδιαφέρεται για τα προβλήματα της κοινωνίας αλλά για τα δικά του και κατ' αντιστοιχία χρησιμοποιεί και αυτός στο έργο του καθημερινούς ήρωες⁷⁸ με καθημερινά και κυρίως προσωπικά προβλήματα. Ακόμα και στα σημεία που φαίνεται ηθικολόγος, μέσα σε γενικότερους συλλογισμούς, στην ουσία αποσκοπεί στην εξυπηρέτηση των δικών του αναγκών και θέλει να εκφράσει το δικό του προσωπικό προβληματισμό. Κανένας κοινωνικός σκοπός δεν υπάρχει στους δυο ποιητές.⁷⁹

Συγχρόνως, έντονο διατηρείται το στοιχείο της πλαστής προσωπικότητας του λυρικού *εγώ* που συναντάμε στον Αρχιλόχο⁸⁰ και στον Ιπώνακτα⁸¹, καθώς η ιδέα που προκύπτει για τον ποιητή μέσα από τη συλλογή των *Ίαμβων* είναι αυτή του φτωχού (*Ίαμβος III*) και αδικημένου ποιητή (*Ίαμβος III* και ιδιαίτερα στον *Ίαμβο XIII* όπου η ποιητική του αξία επικρίνεται) που υπερασπίζεται τον εαυτό του επιτιθέμενος στους

⁷⁸ Η τάση αυτή της έμφασης στις καθημερινές συνήθειες και τη λαϊκή ζωή ξεκινά από το Σημωνίδα και εξελίσσεται από τον Ιπώνακτα για να υιοθετηθεί στη συνέχεια από τον Καλλίμαχο.

⁷⁹ Βλέπε τους *Ίαμβους III* και *VII* στους οποίους, όπως θα δούμε στην πορεία, ο ποιητής παρουσιάζει έντεχνα τις προσωπικές υποθέσεις του ως συλλογισμούς που αφορούν τη λειτουργία της κοινωνίας.

⁸⁰ Για να ψέξει μια γυναίκα χρησιμοποιεί ως ομιλούν πρόσωπο τον πατέρα της ή για να στηλιτεύσει τα υπερβολικά πλούτη χρησιμοποιεί το πρόσωπο του ξυλουργού Χάρωνα (βλ. *Ρητορ.* 3.1418 b28-33).

⁸¹ Σε ολόκληρο το ιπωνάκτειο corpus ο ποιητής παρουσιάζεται ως αγράμματος και επαίτης και έχει την τάση να βάζει τους χαρακτήρες του να μιλούν για τον ίδιο σε γ' πρόσωπο (βλ. αππ. 42b1.4

Deg.=32.4W, 44.2 Deg.=36.2W, 46 Deg.=37W, 196.4 Deg.=117.4W).

εχθρούς του αποδίδοντας την ευθύνη του ψόγου σε άλλους, πρωτίστως δε στον Αίσωπο (*Ίαμβος II*). Γενικά *αίνοι* και *αισώπειοι* μύθοι βρίθουν σε ολόκληρο το βιβλίο (*Ίαμβοι I, II, IV*) και θυμίζουν έντονα την ποίηση του Αρχιλόχου που τους χρησιμοποιεί συνηθέστερα για να στηλιτεύσει τον μισητό εχθρό του Λυκάμβη (απ. 174-181W) αλλά και τους ζωικούς μύθους του Σημωνίδα. Και πάλι όμως χρησιμοποιούνται χωρίς κοινωνικά συμφραζόμενα, σε αντίθεση με αυτούς των δύο αρχαϊκών ποιητών.

Συγχρόνως, επηρεασμένος από τις σωκρατικές και πλατωνικές θεωρίες σχετικά με την αξία της ποίησης και την τέχνη των ποιητών αλλά και τους περιπαικτικούς κυνικούς που εμφυσούν στον ίαμβο μια στοχαστικότερη και ηθικολογικότερη -πάντα σε προσωπικό επίπεδο-πνοή, ο Καλλίμαχος δίνει νέες, φιλοσοφικότερες διαστάσεις στο ιαμβικό είδος, οι οποίες καταλαμβάνουν άλλοτε μικρότερο και άλλοτε μεγαλύτερο χώρο στη συλλογή.⁸² Μαζί με τη φιλοσοφία, ο Καλλίμαχος αποτελεί καινοτόμο ποιητή χάρει στην ανάμειξη ποιημάτων με διαφορετική γλώσσα και ποικίλα μέτρα αλλά και στη νέα πνοή που έδωσε στις επωδές του Αρχιλόχου και του Ιπώνακτα και στον ιπωνάκτειο χωλιαμβικό στίχο. Ποιήματα σε διαλέκτους εκτός της κλασσικής ιωνικής, ασυνήθιστοι μετρικοί συνδυασμοί και ένας ίαμβος τόσο χωλός που δείχνει πιο σερνάμενος και από αυτόν του Ιπώνακτα συνθέτουν το ύφος του Καλλιμάχου και συνιστούν μαζί με το λόγιο και ήπιο ύφος του τη δική του προσφορά στην εξέλιξη του ιαμβικού είδους από την εποχή του Αρχιλόχου μέχρι και τις μέρες του. Ο Καλλίμαχος καταφέρει μέσω της πρόσληψης των αρχαϊκών ποιητών και της συγχώνευσης σε αυτούς στοιχείων της εποχής και του ύφους του, να αναδείξει τον εαυτό του ως άξιο συνεχιστή των ιαμβικών του προτύπων.

Με αυτήν τη σύντομη εισαγωγή θα επιχειρήσουμε στη συνέχεια μια διεξοδικότερη παρουσίαση τόσο των κοινωνικών και πολιτισμικών στοιχείων της ελληνιστικής εποχής που συντέλεσαν στη δημιουργία της καλλιτεχνικής ταυτότητας του Καλλιμάχου όσο και των ίδιων των ομοιοτήτων, των διαφορών αλλά και της προσφοράς του ποιητή μας στην ιαμβική ποίηση παρουσιάζοντας θεματικά τόσο τη δομή όσο και το περιεχόμενο ολόκληρης της συλλογής.

⁸² Στους *Ίαμβους IV, X* και *XII* παρατηρούμε μόνο φραστικές ομοιότητες, ενώ στους *Ίαμβους I, III, V* και *XIII* το φιλοσοφικό παράλληλο είναι πιο εκτενές.

B. ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΟΣ ΎΜΒΟΣ

1. ΠΤΟΛΕΜΑΪΚΗ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ

Προτού επιχειρήσει κανείς να αναλύσει τη λογοτεχνική και φιλολογική παραγωγή της ελληνιστικής εποχής είναι απαραίτητο να έχει μελετήσει το πολιτιστικό, κοινωνικό και θρησκευτικό πλαίσιο που χαρακτηρίζει την περίοδο μετά το θάνατο του Μ. Αλεξάνδρου, καθώς ο νέος χαρακτήρας του πολιτιστικού κέντρου της Αλεξάνδρειας οδηγεί τη λογοτεχνία σε νέα μονοπάτια, απάτητα από τους μέχρι τότε συγγραφείς.

Η Αλεξάνδρεια ιδρύεται από τον Μ. Αλέξανδρο το 331 π.Χ. και μετατρέπεται σε διοικητικό κέντρο από τον Πτολεμαίο Α΄ το 323 π.Χ. Αποτελείται από ετερογενή πληθυσμό ελληνόφωνων, όλοι μετανάστες από την ελληνική επικράτεια, γηγενών Αιγυπτίων, Ιουδαίων, Σύριων και δούλων. Δυναστικές λατρείες και λατρείες ηγεμόνων θεσπίζονται σταδιακά από τους μονάρχες ώστε να ενισχυθεί η πίστη και ο πατριωτισμός των Ελλήνων της πόλης, οι οποίοι και αποτελούν την πλειοψηφία των μορφωμένων κατοίκων.⁸³ Οι ίδιοι οι Πτολεμαίοι είναι άνδρες καλλιεργημένοι και ευρυμαθείς και δημιουργούν στην πόλη τις κατάλληλες συνθήκες που θα προσέλκυαν λογίους για ακαδημαϊκές σπουδές. Οι εγκαταστάσεις περιλαμβάνουν τη Βιβλιοθήκη, το Μουσείο, αστεροσκοπείο, σχολή ανατομίας και ζωολογικό κήπο ενώ η κάλυψη των λειτουργικών, ακαδημαϊκών και βιοτικών αναγκών γίνεται εξολοκλήρου με βασιλικές δαπάνες. Ο θεσμός της πατρωνίας, γνωστός ήδη από τους επαίνους των ποιητών του 6^{ου} και 5^{ου} αιώνα, χαρακτηρίζει την Αλεξάνδρεια των Πτολεμαίων.⁸⁴

Μέσα σε αυτές τις συνθήκες, οι λόγιοι που στεγάζονται στο Μουσείο και έχουν πρόσβαση στην τεράστια συλλογή βιβλίων της Βιβλιοθήκης αναπτύσσουν πλούσιο συγγραφικό και καταλογογραφικό έργο και η ελληνική λογοτεχνία γνωρίζει μία πρωτοφανή περίοδο αναβίωσης. Η λεπτομερής κειμενική και λογοτεχνική κριτική και η φιλολογική μελέτη των συγγραφέων του παρελθόντος οδηγεί στη δημιουργία μίας ποίησης θα λέγαμε «φιλολογικής». Η επιρροή των ελληνιστών συγγραφέων από την

⁸³ Βλ. Hopkinson (2005) 21.

⁸⁴ Λεπτομέρειες για τη διακυβέρνηση των Πτολεμαίων βλέπε στον Gutzwiller (2007) 16- 25.

παράδοση είναι αδιαμφισβήτητη δεδομένης της φιλολογικής και κριτικής ενασχόλησής τους, μολονότι δεν μπορούμε να αμφισβητήσουμε την πρωτοτυπία και το προσωπικό ύφος των δημιουργών. Δυστυχώς πέρα από αποσπάσματα έργων του Μενάνδρου οι γνώσεις μας για τους ποιητές προ του Αράτου, του Καλλιμάχου και του Λυκόφρονα είναι ελάχιστες, ενώ τα όσα σώζονται από τη λογοτεχνική παραγωγή του 3^{ου} αι. γενικότερα δεν επαρκούν ούτε για τη σαφή χρονολογική τοποθέτηση των ίδιων των ποιητών, πόσο μάλλον για την εκτίμηση της συγγραφικής τους δεινότητας και της αξίας του έργου τους. Συνεπώς η συγγραφή της λογοτεχνικής ιστορίας της ελληνιστικής εποχής καθίσταται σχεδόν αδύνατη, παρατηρεί ο Hopkinson.⁸⁵

Αυτό που γνωρίζουμε για την ελληνιστική ποίηση είναι ο λόγιος, υπαινικτικός της χαρακτήρας, ο ρεαλισμός και η πολυπλοκότητά της. Απλοί χαρακτήρες που μέχρι τότε βρίσκονταν στο περιθώριο τώρα αναδύονται και προβάλλονται πιο εκλεπτυσμένοι, σοβαρά θέματα παρωδούνται και ασκείται κριτική. Τα λεκτικά και ετυμολογικά παιχνίδια,⁸⁶ τα φινετσάτα λογοπαίγνια και οι λόγιες αναφορές στην πρόωμη ποίηση σηματοδοτούν μία ενσυνειδήτη στροφή της ποίησης σε πιο φιλολογικά μονοπάτια χωρίς το προγενέστερο βάθος και τη μεγαλοπρέπεια. Η αυτοσυνειδησία έγκειται στη διακειμενικότητα,⁸⁷ σκοπός της οποίας είναι όχι απλώς η απήχηση παραδοσιακών μοτίβων και αντιλήψεων παλαιότερων συγγραφέων ώστε να εξασφαλίσουν την προσοχή, αλλά στην έμφαση των ομοιοτήτων και διαφορών από τη λογοτεχνία του παρελθόντος. Οι αλεξανδρινοί επιθυμούν να δώσουν το δικό τους στίγμα.⁸⁸

Αυτό το νέο λογοτεχνικό κλίμα της ελληνιστικής περιόδου δικαιολογείται από τη νέα πολιτική, κοινωνική και πολιτιστική πραγματικότητα της Αλεξάνδρειας των Πτολεμαίων. Η ποίηση εξακολουθεί να παρουσιάζεται σε εορταστικές εκδηλώσεις και διαγωνισμούς τον 4^ο και 3^ο αιώνα όπως και σε πανηγυρικούς των πόλεων και των ιδρυτών τους με αποτέλεσμα οι πολίτες να έρχονται σε επαφή με αυτήν. Ωστόσο, η αντικατάσταση της δημοκρατίας από τη μοναρχία έχει ως αποτέλεσμα τον περιορισμό

⁸⁵ Βλ. Hopkinson (2005) 25.

⁸⁶ Ο Καλλιμάχος αναμειγνύει στη παραδοσιακή ιωνική του ιάμβου, δωρικά, αιολικά, ακόμη κι κυρηναϊκά στοιχεία, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Επίσης συνηθίζεται γενικά η χρήση τεχνικών κι επιστημονικών όρων. Βλέπε Gutzwiller (2007) 42.

⁸⁷ Βλέπε Fowler (1982) 23- 29 για διακειμενικές αναφορές σχετικά με τη φύση.

⁸⁸ Βλ. Gutzwiller (2007) 26- 36.

του δημόσιου χαρακτήρα της, κυρίως συγκριτικά με τον 5^ο αιώνα και νωρίτερα. Ως αποτέλεσμα, δημιουργείται μία αυλική τάξη και το κοινό περιορίζεται σε πεπαιδευμένους ανθρώπους της ανώτερης τάξης, οι οποίοι βρίσκουν συναρπαστικές τις αναφορές στην καθημερινότητα των απλών ανθρώπων της υπαίθρου.⁸⁹

2. ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣ Ο ΚΥΡΗΝΑΙΟΣ

2.1 ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΗ

Ο Καλλίμαχος γεννήθηκε στην υπό πτολεμαϊκή κυριαρχία Κυρήνη μεταξύ του 320 και του 310 π.Χ. και πέθανε περίπου το 240 π.Χ.⁹⁰ Ήταν γόνος αριστοκρατικής οικογένειας⁹¹ πιθανόν με πολιτική δράση, μέλος της αυλής των Πτολεμαίων, η εύνοια των οποίων του έδωσε τη δυνατότητα να εξελιχθεί όχι μόνο πνευματικά αλλά και κοινωνικά.⁹² Η μορφή του κυριαρχεί στην πνευματική ζωή και λογοτεχνική δημιουργία του 3^{ου} αιώνα π.Χ με το ποιητικό ταλέντο και την αίγλη του ονόματός του να δημιουργούν αντιφατικές αντιδράσεις απέναντί του, που ποικίλουν από το θαυμασμό⁹³

⁸⁹ Ο Körte (1929) 9 παρατηρεί πως το περιορισμένο κοινό δεν ενοχλούσε τους ποιητές, οι οποίοι δεν επιδίωκαν να γίνονται κατανοητοί από τον μέσο άνθρωπο, καθώς η παρούσα κατάσταση τους έδινε την ελευθερία να χρησιμοποιούν το δύσκολο ύφος που επιθυμούν και το οποίο σε διαφορετική περίπτωση θα ήταν ακατανόητο.

⁹⁰ Για το πρόβλημα χρονολόγησης του βίου και της δράσης του βλέπε επιγραμματικά Φυντίκογλου (2008)186 σημ. 3. Βιογραφικά στοιχεία μάς σώζονται στην *Παλατινή Ανθολογία* (7.415, 7.525) και τη *Σούδα*. Επίσης βλέπε Wright (1932) 88-89.

⁹¹ *Επίγρ.* 21 Pf.

⁹² Βλ. *Στράβων* 17.3.22 : *Κυρηναῖος δ' ἐστὶ καὶ Καλλίμαχος καὶ Ἐρατοσθένης, ἀμφότεροι τετιμημένοι παρὰ τοῖς Αἰγυπτίων βασιλεῦσιν, ὁ μὲν ποιητὴς ἄμα καὶ περὶ γραμματικὴν ἐσπουδακώς ...*

⁹³ *ΠΑ* 7.41, 42, 9.545, 11.130. Η αναγνώριση της ποιητικής του τέχνης, με τη βαρύτητα του ύφους του, τη συνεχή λογοτεχνική κριτική, την έμφαση στα μικρά, την ακρίβεια, τη λεπτομέρεια και την εκλέπτυνση σε αντίθεση με τη μεγαλοπρέπεια και το πομπώδες είναι πρόδηλη στα έργα των συγχρόνων του και των Λατίνων συγγραφέων που τον μιμήθηκαν. Το προσωπικό ύφος και η υπαινικτικότητα που εισήγαγε συνεχίζεται και στην Αυγούστεια περίοδο. Η αναφορά του Οβιδίου στον Καλλίμαχο ως «δυνατού στην τέχνη αλλά όχι στο πνεύμα» (*Amores* 1.15.14) ερμηνεύεται από την Gutzwiller (2007) 61 όχι ως αρνητική κριτική για την περιορισμένη ποιητική του δεινότητα αλλά ως επεξήγηση της «ποιητικής

έως την αντιπάθεια και το φθόνο.⁹⁴ Η δική του έντονα κριτική και οξεία στάση απέναντι σε σύγχρονους του ποιητές ίσως ήταν αυτή που οδήγησε σε αυτήν την εχθρότητα γύρω από το πρόσωπό του.⁹⁵ Γνωστή άλλωστε και ενδεικτική της γενικότερης αντιπάθειας της εποχής του είναι και η φράση «*Καλλίμαχος τὸ κάθαρμα, τὸ παίγνιον, ὁ ξύλινος νοῦς· / αἴτιος ὁ γράψας Αἴτια Καλλίμαχος*»⁹⁶ που παραδοσιακά αποδιδόταν μέχρι πρότινος στον Απολλώνιο το Ρόδιο.⁹⁷

Σημαντικότερος ποιητής και γραμματικός, μολονότι δεν χρημάτισε διευθυντής της αλεξανδρινής βιβλιοθήκης, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της επιρροής των Κυρηναίων στην πολιτιστική και πνευματική ζωή της πτολεμαϊκής αυλής κυρίως του Πτολεμαίου Φιλάδελφου και του Πτολεμαίου Ευεργέτη. Το μεγαλύτερο μέρος του έργου του, πολυσχιδές και ογκώδες, δεν μας σώζεται και όσον αφορά στην ποίησή του είμαστε αβέβαιοι για τη χρονολόγησή της, το μεγαλύτερο μέρος της οποίας τοποθετείται μάλλον γύρω στο 270 π.Χ. Τα ακέραια σωζόμενα δείγματα του έργου του είναι λιγοστά αλλά αρκετά ώστε να τον εντάξουμε ανάμεσα στους ποιητές και κριτικούς που σημάδεψαν την εποχή τους με το έργο τους, αλλά η αποσπασματικότητά τους μας αναγκάζει να βασιστούμε σε μαρτυρίες τρίτων και σε παρατηρήσεις μεταγενέστερων γραμματικών. Ως αποτέλεσμα, η γνώμη των μελετητών βασίζεται σε εικασίες, τεκμηριωμένες μεν και σαφείς, αλλά εικασίες και ως εκ τούτου ο αναγνώστης θα πρέπει να κρατά κάποια απόσταση και κριτική στάση ακόμα και αν τα παπυρολογικά ευρήματα του τελευταίου αιώνα έχουν βοηθήσει περισσότερο την καλλιμάχεια έρευνα συγκριτικά με άλλους γραμματικούς.⁹⁸

του *αθανασίας*». Άλλωστε, όπως θα δούμε παρακάτω, και ο ίδιος ο Καλλίμαχος πρέσβευε πως ποιητής γίνεται κανείς όχι μόνο όταν διαθέτει πηγαίο ταλέντο, αλλά και γνώσεις και τεχνικές δυνατότητες.

⁹⁴ ΠΑ 11.321, 322, 347.

⁹⁵ Κριτική άσκησε στους Τελχίνες (απ. 1 Pf.), στον Ποσειδίππο τον Πελλαίο (ίσως στο *Επίγρ.* 13 Pf.) και στον Πραξιφάνη (απ. 460 Pf.) αλλά και ανώνυμα (βλ. *Ταμβο XIII*), ενώ θαύμαζε τον Άρατο και πιθανόν το Θεόκριτο. Η Gutzwiller (2007) 61 παρατηρεί πως η καλλιμάχεια αισθητική είχε σφοδρούς επικριτές και λάτρεις, ακόμη και μετά το θάνατο του γραμματικού. Αρχαία σχόλια όπως αυτό στην *Παλατινή Ανθολογία* 11.322, έχουν δημιουργήσει την εσφαλμένη εντύπωση ενός στείρου, μορφωμένου ποιητή που ενδιαφερόταν περισσότερο για λεκτικά παιχνίδια παρά για το βάθος του έργου του.

⁹⁶ ΠΑ 11.275.

⁹⁷ Για την μη πιστευτή πλέον αντιπαράθεση των δυο ποιητών βλέπε Rengakos (1992) 55-67.

⁹⁸ Πολλά αποσπάσματα μας έχει σώσει ο πάπυρος του Μιλάνου βλέπε Lesky (1983) 984.

Εκτός από το ποιητικό του έργο, ο Καλλίμαχος έχει προσφέρει πολλά και ως γραμματικός και κριτικός της λογοτεχνίας. Το καταλογογραφικό και οργανωτικό έργο του στη Βιβλιοθήκη είναι θεμελιώδες. Για τη διάσωση της λογοτεχνίας συνέθεσε ίσως το βασικότερο πεζό, και δυστυχώς χαμένο, έργο του *Πίνακες*⁹⁹ που αποτελεί ένα είδος περιγραφικού καταλόγου όλων των βιβλίων της Βιβλιοθήκης οργανωμένων ανά λογοτεχνικό είδος που συμπεριελάμβανε όχι απλώς του τίτλους των βιβλίων αλλά και το βίο του συγγραφέα και τα προβλήματα πατρότητας ή ειδολογικής ταξινόμησης του. Το έργο έγινε σύντομα σημείο αναφοράς και βασική πηγή πληροφοριών των αρχαίων σχολιαστών, πολλά σχόλια των οποίων ακόμη και για χαμένα έργα είναι πολύ πιθανόν να αποτελούν έμμεσες πηγές των *Πινάκων*, καθώς αυτοί δεν περιορίζονταν απλώς σε θέματα αρχαιογνωσίας, αλλά και ερμηνείας της ελληνικής ποίησης.

Αποτελεί συγχρόνως το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα του αλεξανδρινού ποιητή και φιλόλογου. Οι ευρύτατες γνώσεις του για την πεζογραφία, τα φιλολογικά του πονήματα και το λεξιλόγιο των φιλοσοφικών συζητήσεων της εποχής τον εμπνέουν να καλλιεργήσει τη δική του ποίηση και το δικό του ύφος και ποιητικό τρόπο. Το λεξιλόγιό του συχνά είναι δυσνόητο και απαιτεί μεγάλη εξοικείωση του αναγνώστη με την προγενέστερη και σύγχρονη λογοτεχνική παραγωγή και τις διαφορετικές μορφές της ελληνικής γλώσσας.¹⁰⁰ Ας λάβουμε υπόψιν ότι οι αλεξανδρινοί φιλόλογοι ήταν εξοικειωμένοι με σπάνιους γλωσσικούς τύπους, άπαξ λεγόμενα και διαλεκτικές μορφές, πολλά από τα οποία ήταν ομηρικά, και αρέσκονταν στη χρήση δυσεύρετων λέξεων και περίπλοκου ύφους ως μια προσπάθεια λογοτεχνικής συνέχισης και σύνδεσης με τα κλασσικά πρότυπα. Την τάση αυτή διακρίνουμε και στον Καλλίμαχο, αλλά με μία αξιοσημείωτη σύνδεση του υψηλού και δύσκολου λεξιλογίου με λέξεις καθημερινών δραστηριοτήτων και μια εκφραστική λιτότητα κοινή σε όλα τα είδη με τα οποία ασχολήθηκε, που ταιριάζει απόλυτα με τη γενικότερη αίσθηση του μέτρου και αποφυγής του περιττού που τον διακατείχε. Η κριτική του ικανότητα είναι πρόδηλη ακόμη και στη χρήση της μετρικής τέχνης. Βασισμένος σε ήδη υπάρχουσες εξаметρικές φόρμες που κληρονόμησε καλλιτεχνικά, εμπλουτίζει το μετρικό του

⁹⁹ Απόσπασμα 429-53. Η Σούδα μιλά για 120 βιβλία. Για τη διάταξη του περιεχομένου των *Πινάκων* και για αναλυτικότερη αναφορά βλέπε Pfeiffer (1972) 153-158.

¹⁰⁰ Η τάση αυτή αρχαικότητα στην έκφραση και προσέγγισης του κλασσικού τόπου εμφανίζεται ξανά στην ύστερη αρχαιότητα, κατά τη σοφιστική περίοδο.

σύστημα με έναν έντονο διανοητικό φορμαλισμό, ίδιον του αυστηρού του χαρακτήρα και του ελιτισμού της ποιητικής *personae* που κυριαρχεί στα ελληνιστικά χρόνια.¹⁰¹

Όσον αφορά τα καλλιμάχεια εκφραστικά μέσα, οι αλλαγές στα κοινωνικά δεδομένα της ελληνιστικής εποχής και η πολιτιστική κληρονομιά του παρελθόντος έχουν συμβάλλει τα μέγιστα στη διαμόρφωση και χρήση τους στο έργο του γραμματικού. Ο Cameron¹⁰² κλόνισε το ερευνητικό στερέωμα όταν επιχειρήσει να αναλύσει την ποιητική παραγωγή του Καλλιμάχου μέσα από την κοινωνικοπολιτική εξέλιξη του ελληνιστικού κόσμου χωρίς όμως να δείξει κανένα ενδιαφέρον για τον τρόπο με τον οποίο ενσαρκώνονται και μετασχηματίζονται αυτά τα δεδομένα στο κείμενο. Αντιθέτως, ακολούθησε μια μάλλον παράδοξη τεχνική, προσπαθώντας να κάνει το αντίθετο, δηλαδή να προσαρμόσει το ίδιο το κείμενο στα ιστορικά δεδομένα αντί να φωτίσει τον τρόπο που αυτά επηρέασαν τον Καλλίμαχο και τον τρόπο γραφής του.

Πολύ ενδιαφέρουσα είναι για αυτό το θέμα η μελέτη του Selden¹⁰³ που έχει υποδείξει πως η κρίση της ταυτότητας των εκπατισμένων Ελλήνων, συμπεριλαμβανομένου και του Κυρηναίου Καλλιμάχου, στην πολυπολιτισμική Αλεξάνδρεια, οι πολιτικές βλέψεις των Πτολεμαίων, το αιγυπτιακό φόντο, η στάση και η αξιοποίηση από τους γραμματικούς της νέας πολιτισμικής πραγματικότητας στη λογοτεχνία και οι συνέπειες όλων αυτών στην καλλιτεχνική δημιουργία δεν άφησαν ανεπηρέαστη και την ποιητική παραγωγή του Καλλιμάχου. Δεν ξεχνά βέβαια να μνημονεύσει και την ποιητική του γλώσσα που συμβαδίζει με την πολιτική και πολιτισμική αλλαγή, δεδομένου ότι εντοπίζονται τέτοια στοιχεία εκπατισμού, μετακίνησης και επανεγκατάστασης που υποδηλώνουν την ενεργητική συμμετοχή της λογοτεχνίας στα πολιτισμικά συμφραζόμενα της πτολεμαϊκής εποχής. Οι λέξεις μετακινούνται σε νέα συμφραζόμενα και επανασημασιοδοτούνται στις ποιητικές

¹⁰¹ Βλ. Fantuzzi-Hunter (2007) και Gutzwiller (20007) 36- 43. Θέλοντας να απαλύνει τον εξάμετρο στίχο, αρεσκόταν στη βουκολική διαίρεση(ή ζεύγμα του Hermann) όπου στον τέταρτο δακτυλικό πόδα υπήρχε τέλος λέξης και στη χρήση σπονδείου στον πέμπτο πόδα. Για τη χρήση του υπωνάκτειου ωλιιάμβου από τον Καλλίμαχο βλέπε παρακάτω.

¹⁰² Βλ. Cameron (1995).

¹⁰³ Βλ. Selden (1998) 376-384.

συνθέσεις του Καλλιμάχου ώστε να επιτευχθεί αυτός ο σκοπός και η λογοτεχνική παραγωγή να εκφράσει το σύγχρονο προβληματισμό.

Τελικά θα μπορούσε κανείς να πει πως μέσα από τη λογοτεχνία του Καλλιμάχου ανακαλύπτει κανείς μια ολόκληρη κοινωνία κι έναν ολόκληρο κόσμο που αλλάζει και εξελίσσεται. Η ποίηση για τον Καλλίμαχο δεν πρέπει να είναι απομονωμένη από την κοινωνία και τον κόσμο, αλλά να συμμετέχει ενεργητικά στα τεκτονόμενα και να σχολιάζει ανθρώπους και καταστάσεις. Είναι μια ποίηση του χθες και του σήμερα, με στοιχεία παραδοσιακά και καθημερινά που συνδυάζει στην έκφραση τόσο την απλότητα του καθημερινού όσο και την πολυπλοκότητα της πολιτισμικής κληρονομιάς. Είναι μια δημιουργία τόσο εκπληκτικά σύνθετη που αξίζει κανείς να μελετήσει έστω και κάτω από το δυσβάστακτο φορτίο της αποσπασματικότητας.

2.2 ΤΟ ΠΟΛΥΣΧΙΔΕΣ ΕΡΓΟ ΤΟΥ

Το λεξικό της Σούδας κάνει λόγο για περισσότερα από 800 βιβλία με ποιητικό ή πεζό λόγο του Καλλιμάχου.¹⁰⁴ Όσα από αυτά τα κείμενα είναι πεζολογικά ανήκουν στις φιλολογικές του πραγματείες που έχουν συγκεντρωθεί από τον Pfeiffer με τίτλο *Fragmenta grammatica* και έχουν κυρίως μορφή καταλόγου με πληροφοριακό χαρακτήρα για ποικίλα θέματα. Υπό το πρίσμα του κριτικού και του μελετητή της γραμματικής τέχνης αξιολόγησε και ιεράρχησε τα κλασσικά έργα στο σπουδαίο έργο του Πίναξ τῶν ἐν πάσῃ παιδείᾳ διαλαμπάντων καὶ ᾧν συνέγραψαν το οποίο αποτελείτο από συνολικά 120 βιβλία που μας έχουν σωθεί αποσπασματικά. Ξεχώρισε τους δύο επικούς ποιητές, τους τρεις μείζονες τραγικούς από τους ελάσσονες, τους τρεις ιστορικούς και τους ρήτορες, ενώ παράλληλα ιεράρχησε όλους τους εκπροσώπους των λογοτεχνικών ειδών, κατατάσσοντάς τους ειδολογικά και θεματικά με αλφαβητική σειρά. Για κάθε συγγραφέα δίνονταν βιογραφικά στοιχεία, ο τίτλος του

¹⁰⁴ Οὔτω δὲ γέγονεν ἐπιμελέστατος, ὡς γράψαι μὲν ποιήματα εἰς πᾶν μέτρον, συντάξαι δὲ καὶ καταλογάδην πλεῖστα. καὶ ἐστὶν αὐτῷ τὰ γεγραμμένα βιβλία ὑπὲρ τὰ ὀκτακόσια (Σούδα και Adler).

κάθε έργου του με καταγραφή μόνο των πρώτων λέξεων και το μέγεθός του. Ως εκ τούτου ήταν εξαιρετος βιβλιοθηκονόμος, με κριτική όμως διάθεση για φιλολογική διερεύνηση των έργων. Συνδύαζε τις βιβλιογραφικές του αναφορές με φιλολογικές παρατηρήσεις επάνω στην πατρότητα και γνησιότητα των έργων αλλά και προτάσεις για την αντιμετώπιση προβλημάτων της ιστορίας της λογοτεχνίας. Ο ίδιος και η σχολή του ήταν ένθερμοι αντι-αριστοτελικοί και προσανατόλισαν την κριτική τους στο ίδιο το έργο των ποιητών κι όχι σε φιλοσοφικές θεωρίες όπως οι σοφιστές και οι φιλόσοφοι.

Ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την τραγική ποίηση. Στο υπόμνημά του *Πίναξ και ἀναγραφὴ τῶν κατὰ χρόνους καὶ ἀπ' ἀρχῆς γενομένων διδασκάλων* προσπάθησε να χρονολογήσει τα έργα του κάθε συγγραφέα συνθέτοντας μάλιστα και μια σύντομη περίληψη και να κατατάξει τον κάθε τραγικό στην εποχή του. Εκτός αυτού συνέβαλε τα μέγιστα στην ιστορία της λογοτεχνίας με έργα που αφορούσαν κυρίως ονόματα, όπως *Περὶ ἀγώνων, Περὶ ἀνέμων, Περὶ ὀρνέων, Περὶ νυμφῶν, Περὶ τῶν ἐν τῇ οἰκουμένη ποταμῶν, Βαρβαρικά νόμιμα, Κτίσεις νήσων καὶ πόλεων, Μηνῶν προσηγορίαι κατὰ ἔθνος καὶ πόλεις* και *Ἐθνικαὶ ὀνομασίαι*. Σημαντικός για τις γνώσεις μας επάνω στο Δημόκριτο είναι και ο λεξικογραφικός κατάλογος των συγγραμμάτων του *Πίναξ τῶν Δημοκρίτου γλωσσῶν καὶ συγγραμμάτων*. Δημοφιλές κατά την αρχαιότητα ήταν και το είδος της παραδοξολογίας το οποίο δεν άφησε ασυγκίνητο τον Καλλίμαχο που αφιέρωσε σε αυτόν το πιο ακέραια σωζόμενο έργο του *Θαυμάτων τῶν εἰς ἅπασαν ἦν γῆν κατὰ τόπους ὄντων συναγωγὴ*.¹⁰⁵

Όλα τα παραπάνω καταδεικνύουν τα ποικίλα θεματολογικά ενδιαφέροντα του Καλλιμάχου, τα οποία αποτελούν πηγές και για την ποιητική και πνευματική παραγωγή του. Η λογοτεχνική κριτική, οι φιλολογικές μελέτες και οι λογοτεχνικές παραπομπές, η τεκμηρίωση, η προσκόλληση στις λέξεις και η σχολαστική αναζήτησή τους, η καταλογική καταγραφή, τα αίτια, το παράδοξο, είναι στοιχεία που κατακλύζουν τις πεζολογικές του δημιουργίες και καταδεικνύουν το χαρακτήρα του δημιουργού.

Ποιητικά ήταν επίσης πολυγραφότατος και με ύφος σύντομο, πυκνό, μεστό και ιδιαίτερος επιγραμματικό. Ο Καλλίμαχος ασχολήθηκε με όλα τα γνωστά ποιητικά είδη της εποχής του. Έξι ύμνοι προς θεούς, δεκατρείς ίαμβοι, εξήντα τρία επιγράμματα και

¹⁰⁵ απ. 407 Pf.

ένα επύλλιο συνθέτουν το *corpus* της ποιητικής του δημιουργίας. Ανεξαρτήτως του είδους και του περιεχομένου, ολόκληρος ο ποιητικός λόγος του Καλλιμάχου περιέχει ψήγματα των αρχών και της αισθητικής του γραμματικού επάνω στην ποίηση και εκφράζει τον προβληματισμό του επάνω στα νέα ρεύματα της ποίησης και τον μοντερνισμό της εποχής. Χαρακτηριστικός είναι ο πρόλογος των Αιτίων με αφορμή μια διαφωνία με σύγχρονους του ποιητές επάνω σε ειδολογικά ζητήματα.

3. ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΩΝ ΙΑΜΒΩΝ

3.1 ΣΤΡΟΦΗ ΣΤΗ ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΑΙ ΝΕΑ ΘΕΜΑΤΙΚΗ

Ήδη από την αρχαϊκή ως την κλασική εποχή, όπως παρατηρεί ο Πλάτων,¹⁰⁶ διάφορα μελικά είδη αρχίζουν να μεταβάλλουν τα ειδολογικά τους χαρακτηριστικά ή να χάνονται. Αυτά που επιβιώνουν είναι μόνον όσα υιοθετούν μια νέα μορφή, πολλές φορές πιο σύνθετη, και προσαρμόζονται στα νέα εκτελεστικά πλαίσια του 5^{ου} αιώνα. Ήδη από τους *Νόμους* (3.700a-e) παρατηρούμε πως η παραδοσιακή σχέση ανάμεσα στη μουσική συνοδεία και το τραγούδι έχει αρχίσει να χάνεται και ο Πλάτων αναπολεί με νοσταλγία τα μελικά είδη του παρελθόντος. Στην Αθήνα της εποχής του παιάνες και ύμνοι έχουν πέσει σχεδόν σε αχρηστία και το μόνο λυρικό είδος που συνεχίζει να ακμάζει είναι αυτό του διθύραμβου. Ακόμη και τα χορικά της τραγωδίας και της κωμωδίας υπόκεινται τον 4^ο αιώνα μια σημαντική υποτίμηση και καταλήγουν απλώς ψυχαγωγικά ιντερμέδια χωρίς άμεση σχέση με τα διαλογικά μέρη.¹⁰⁷ Ο διθύραμβος οφείλει την επιβίωσή του στην προσαρμογή του όχι μόνο στις μουσικές καινοτομίες αλλά και σε διάφορες περιστάσεις εκτέλεσης. Σταδιακά το περιεχόμενό του απαγκιστρώνεται από το τραγούδι διονυσιακού περιεχομένου και μέχρι το τέλος του 4^{ου} αιώνα υιοθετεί διαλογική-μιμητική μορφή, ενώ συγχρόνως ανανεώνεται

¹⁰⁶ βλ. *Νόμοι* 669d-e.

¹⁰⁷ Μάλιστα θεωρούνται κομμάτια ρεπερτορίου και σπάνια αποδίδονται στους ίδιους τους ποιητές την εποχή του Αριστοτέλη. βλ. *Ποιητ.* 1456a29.

συνδυάζοντας δομικά χαρακτηριστικά από άλλα μελικά είδη που δεν χρησιμοποιούνται πια.¹⁰⁸

Αυτός ο αναπροσανατολισμός του 5^{ου} και 4^{ου} αιώνα συνεχίζεται και στην ελληνιστική εποχή, κατά την οποία οι συγγραφείς επαναπροσδιορίζουν και επανοριοθετούν τη λειτουργικότητα των κληρονομημένων λογοτεχνικών ειδών καθώς οι νέες κοινωνικές απαιτήσεις έχουν ως απόρροια τη δημιουργία νέων εκτελεστικών περιστάσεων και υφολογικών μοτίβων.¹⁰⁹ Η πόλη-κράτος της αρχαϊκής εποχής χάνει το ρόλο της, ενώ οι συνεχείς μετακινήσεις λογίων, η εξάπλωση της γραφής, το νέο πολυπολιτισμικό περιβάλλον και οι αυλικές σχέσεις των δημιουργών απαιτούν μία ευελιξία και προσαρμοστικότητα της γλωσσικής κληρονομιάς και των παραδοσιακών θεμάτων. Τα κοινωνικά συμφραζόμενα γίνονται ολοένα και πιο εξειδικευμένα και ποικίλα και τους λυρικούς ποιητές χωρίζει πλέον μεγάλη απόσταση από τους αποδέκτες της ποίησής τους. Οι συνθήκες παραγωγής των ποιημάτων δεν ενδιαφέρουν πια άμεσα το κοινό, αποσυνδέονται από την περίσταση της σύνθεσης και χειραφετούνται. Σε αυτήν την αλλαγή συμβάλλει και η διάδοση της γραφής, η εμφάνιση της οποίας περιορίζει τις προφορικές αναγνώσεις. Η λογοτεχνική επικοινωνία αποκτά πλέον χαρακτήρα κατεξοχήν βιβλιακό και στην Αλεξάνδρεια του 3^{ου} αιώνα οι κοινωνιολογικοί χώροι εκτέλεσης της ποίησης κατ' ουσίαν περιορίζονται.¹¹⁰

Ποιοι είναι λοιπόν μέσα σε αυτήν τη νέα πραγματικότητα οι αποδέκτες της ποίησης του Καλλιμάχου; Φυσικά η προφορική παρουσίαση των ποιητικών συνθέσεων δεν εκλείπει, ωστόσο περιορίζεται σε απαγγελίες συμποτικού χαρακτήρα που λαμβάνουν χώρα σε βασιλικές αυλές.¹¹¹ Το ακροατήριο δεν είναι τώρα καθημερινοί πολίτες αλλά διανοούμενοι που έλκονται από πιο εκλεπτυσμένο ύφος, μπορούν να διακρίνουν έμμεσους υπαινιγμούς και αρέσκονται σε φιλολογικά παιχνίδια. Φυσικά, το ευρύτερο κοινό μπορεί να έρθει σε επαφή μέσα από δημόσιους ποιητικούς διαγωνισμούς και θεατρικές παραστάσεις, μολονότι συνήθως ενδιαφέρεται για το έπος ή τα παραδοσιακά θεατρικά είδη, σύμφωνα με τους Fantuzzi & Hunter.¹¹² Οι νέοι αυτοί

¹⁰⁸ Λεπτομέρειες για την εξέλιξη του διθυράμβου βλέπε στο Fantuzzi & Hunter (2009) 52-54.

¹⁰⁹ Βλ. Hutchinson (1988) 10-25.

¹¹⁰ Βλ. Barbantani (2009) 295-299 και Scodel (2010) 252-253.

¹¹¹ Βλ. Barbantani (2009) 310-311, 314.

¹¹² Βλ. Fantuzzi & Hunter (2009) 57.

τρόποι εκτέλεσης της ποίησης οδηγούν στη δημιουργία για πρώτη φορά ποιητικών συλλογών σε βιβλιακή μορφή. Η νέα αυτή μορφή σύνθεσης οδηγεί στη δημιουργία ενός νέου ύφους με πιο επιτηδευμένο και αυτοαναφορικό χαρακτήρα. Η γλώσσα γίνεται λόγια και εξεζητημένη, κομψή και ραφιναρισμένη, κατάλληλη για το διαχρονικό χαρακτήρα που αποκτά η ποίηση μέσω της έκδοσης, ωστόσο αρκετά δυσνόητη και πομπώδης καθώς αποσκοπεί περισσότερο στον εντυπωσιασμό ενός ετερογενούς πληθυσμού, για τον οποίο ήταν μάλλον δυσνόητη, στη γλωσσική ιδιαιτερότητα μεταξύ ομοτέχνων ή στην πρόκληση θαυμασμού από το πεπαιδευμένο κοινό.¹¹³

Επιπλέον, οι Fantuzzi & Hunter¹¹⁴ παρατηρούν πως το βιβλίο έχει ως αποτέλεσμα ποιητής και αναγνώστης να έχουν μια πιο αποκλειστική σχέση, καθώς το κείμενο γίνεται «όλο και πιο κλειστό». Η εμπάθεια που προκαλούσε στο κοινό η προφορική παρουσίαση έχει πλέον μετατραπεί σε μία προσπάθεια κατανόησης του ποιήματος μέσω των γενικών γνώσεων του αναγνώστη ή των γνώσεών του για το περιβάλλον και την προσωπικότητα του ποιητή.¹¹⁵ Όμοια, η ποίηση του Καλλιμάχου είναι ποίηση για λίγους, μας λέει ο Φυντίκογλου,¹¹⁶ ο οποίος τονίζει βέβαια πως παρά τις κοινωνικοπολιτικές επιρροές και τη σχέση εξάρτησης από το ανακτορικό κέντρο, ο προσεκτικός και λόγιος αναγνώστης είναι σε θέση να αποστασιοποιηθεί από τη στείρα εντύπωση μιας στρατευμένης, ιδεοκρατούμενης ποίησης και να εκτιμήσει την «αισθητική αυτονομία» και το εκλεπτυσμένο ύφος. Ο καλλιμάχειος λόγος είναι πολυδιάστατος και χρήζει πολύπλευρης ερμηνείας.

Συγχρόνως, παρατηρούμε πως η διάδοση του βιβλίου δίνει νέες δυνατότητες στον καλλιτέχνη να αλλάξει την μέχρι τότε αντίληψη για τη σύνθεση ποιητικών συλλογών με θεματολογικές, γλωσσικές και τεχνοτροπικές ομοιότητες των ποιημάτων. Οι *Ταμβοί* του Καλλιμάχου, που θα μας απασχολήσουν στο εξής, δεν χαρακτηρίζονται, τουλάχιστον φαινομενικά, από συνοχή ή ενότητα, ούτε όμως αποτελούν «απλή συνάθροιση ομοειδών ποιημάτων».¹¹⁷ Εξωτερικές ομοιότητες και θεματικές

¹¹³ Βλ. Φυντίκογλου (2008) 188-191.

¹¹⁴ Βλ. Fantuzzi & Hunter (2009) 58.

¹¹⁵ Ο Bing (1985) 61 σχολιάζει πως η βιβλιακή ποίηση απομακρύνει από το λογοτεχνικό παρελθόν, αφού η άμεση σύγκριση που θα προέκυπτε από την παράσταση των ποιημάτων τώρα πια δεν υφίσταται.

¹¹⁶ Βλ. Φυντίκογλου (2008) 191.

¹¹⁷ βλ. Φυντίκογλου (2008) 211.

επαναλήψεις επιτυγχάνουν μία στενή και περίπλοκη σύνδεση του φαινομενικά ετερόκλιτου υλικού. Η *τέχνη* και η *σοφία* που τόσο πολύ επιζητά να αποδείξει ο ποιητής στους ανάξιους Τελχίνες στον Πρόλογο των *Αιτίων* διατρέχουν ολόκληρη τη συλλογή. Στον *Ταμβο I* μέσω του αρχαϊκού προτύπου του Ιπώνακτα, ο ποιητής καλεί τους λόγιους της εποχής του να επιδείξουν *σοφία* μέσω της μετριοφροσύνης, ενώ η *τέχνη* ανοίγει τον *Ταμβο VI* που σηματοδοτεί την έναρξη του δεύτερου μέρους της συλλογής.

Σύμφωνα με τους Fantuzzi & Hunter¹¹⁸ η ποικιλία αυτή της συλλογής, θεματική και υφολογική, είναι ίσως επιρροή από την ελληνιστική έκδοση των ποιημάτων του Ιπώνακτα. Ο αρχαϊκός ποιητής συνέθετε προφορικά και αυτοσχεδιαστικά για διάφορες κοινωνικές περιστάσεις με αποτέλεσμα τα ποιήματά του δικαιολογημένα να παρουσιάζουν μία ποικιλία. «Στον Καλλίμαχο, αυτή η ποικιλία μπορούσε να είναι η μετατροπή σε βιβλίο του αποσπάσματος μιας ποίησης που είχε μια ριζικά διαφορετική προέλευση, μέσα σε εντελώς διαφορετικά πραγματικά συμφραζόμενα» τονίζουν οι Fantuzzi & Hunter. Οι *Ταμβοι* είναι κάτι παραπάνω από μια επανερμηνεία του κλασσικού αρχαϊκού Ιπώνακτα. Αποτελούν ένδειξη της εκλεπτυσμένης δομής της ελληνιστικής εποχής την οποία διευκολύνει το βιβλίο, καθώς επιτρέπει την επεξεργασία της συλλογής κατά τρόπο που ήταν αδιανόητος στην αρχαϊκή εποχή.

Το βιβλίο του Καλλιμάχου αποτελεί ένα πρώιμο δείγμα σύνθεσης και οργάνωσης ποιητικών συλλογών που επηρέασε έντονα τους Λατίνους ποιητές της Αυγούστειας περιόδου. Ως πρακτική μπορούμε να εντοπίσουμε τις ρίζες της στο καταλογογραφικό και ερμηνευτικό έργο των αλεξανδρινών φιλολόγων, το οποίο τους χάρισε την επωνυμία *ποιηταὶ ἄμα καὶ κριτικοί*. Η αλεξανδρινή εποχή βρίθει από ερμηνευτικές μονογραφίες κλασσικών συγγραφέων και συλλογικές εκδόσεις προγενέστερων ποιητών σε βιβλιακή μορφή. Ιδιαίτερος ο Καλλίμαχος είναι γνωστός για τη σύνθεση *Πινάκων* στους οποίους ιεραρχεί συγγραφείς ή έργα με αλφαβητική σειρά ανάλογα με το είδος ή το θέμα δίνοντας έτσι τη δυνατότητα στον αναγνώστη να αναγνωρίζει το κάθε έργο από τον πρώτο κιόλας στίχο. Την ίδια έμφαση στους πρώτους στίχους διατηρεί ο ποιητής και στους *Ίμβους*, καθώς παρατηρούμε πως αυτοί είναι νοηματικά μεστοί και περιεκτικοί, ενδεικτικοί της συνέχειας.¹¹⁹ Τα κριτήρια του Καλλιμάχου για τη σύνθεση εκδόσεων και οι *Πίνακες* επηρέασαν τους σύγχρονούς του

¹¹⁸ Βλ. Fantuzzi & Hunter (2009) 44.

¹¹⁹ Βλ. Kerkhecker (2005) 288.

φιλολόγους στην έκδοση των έργων τους, ενώ ο ίδιος φαίνεται να διαρρυθμίσει και τα έργα πολλών συγγραφέων, όπως του Πινδάρου, της Σαπφούς και του Σιμωνίδη σύμφωνα με τα κριτήρια που χρησιμοποιεί και στην έκδοση των δικών του *Ίαμβων*.¹²⁰

Ιδιαίτερος σημαντική είναι και η ενασχόληση του Καλλιμάχου με τη φιλολογική κριτική και οι παρατηρήσεις του για τα λογοτεχνικά είδη, τα χαρακτηριστικά των οποίων προσπάθησε να καθορίσει.¹²¹ Η ενασχόλησή του αυτή είχε ως συνέπεια την εξοικείωσή του με τις λογοτεχνικές φόρμες του παρελθόντος τις οποίες ενσωμάτωσε στα έργα του και συνδύασε με το ύφος, τη γλώσσα και τη θεματική της εποχής του προσίδοντάς τους έναν αέρα ανανέωσης. Οι *Ίαμβοι* αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα της ανανέωσης του αρχαϊκού ψόγου η οποία άλλωστε αποσαφηνίζεται ήδη από την αρχή της συλλογής από τον ίδιο τον μετρ του είδους, τον *Ιππώνακτα*.

Καταλήγοντας λοιπόν, όλη αυτή η ενασχόληση με την παράδοση και η συνήθεια της οργάνωσης των έργων των προγόνων σε βιβλία καταδεικνύουν πως ο Καλλιμάχος συνθέτει τους *Ίαμβους* με σκοπό την έκδοση σε ποιητική συλλογή. Το βιβλίο δεν προκύπτει ύστερα από τη σύνθεση των ποιημάτων, όπως αποδεικνύεται από την άρρηκτη σύνδεση – εσωτερική και εξωτερική – των ποιημάτων μεταξύ τους. Μάλιστα, αν παρατηρήσουμε συνολικά τον πάπυρο που διασώζει τους *Ίαμβους* θα αναγνωρίσουμε μία συνειδητά σύνθετη δομή ακόμη μεγαλύτερης κλίμακας, καθώς ο αποχαιρετισμός του ποιητή στον επίλογο των *Αιτίων* (απ. 112.9 *αὐτὰρ ἐγὼ Μουσέων πεζὸν ἔπειμι νομόν*) είτε προαναγγέλλει τη σύνθεση μίας ποιητικής συλλογής που δεν έχει ακόμη εκδοθεί, είτε υπονοεί μία ήδη υπάρχουσα.¹²² Συγχρόνως, η ταξινόμηση των κανόνων των ειδών της αρχαϊκής και κλασσικής ποίησης είχε ως αποτέλεσμα τη συνειδητοποίηση πως αυτά τα λογοτεχνικά είδη είχαν ανάγκη

¹²⁰ Τα ποιήματα της Σαπφούς οργάνωθηκαν κυρίως σύμφωνα με το μέτρο ή με αλφαβητική σειρά, οι πινδαρικοί επίνικοι σύμφωνα με τις τοπικές εορτές και οι επίνικοι του Σιμωνίδη σύμφωνα με το είδος του αγωνίσματος και τα έργα του Ανακρέοντα και του Ιππώνακτα κι αυτά αλφαβητικά.

¹²¹ Βλ. *POxy XXIII = Suppl. Hell.* 293. Βλέπε Pfeiffer (1968)130, 222 για μια φιλολογική αψιμαχία σχετικά με το αν μια ωδή του Βακχυλίδη ανήκει στους διθυράμβους ή στους παιάνες.

¹²² Το απόσπασμα πρέπει να ανήκε αρχικά στο τέλος του *Αιτίου II* και μετά τη σύνθεση και των δύο επόμενων βιβλίων τοποθετήθηκε στο τέλος του *IV* είτε από τον Καλλιμάχο είτε από μεταγενέστερο εκδότη ώστε να χρησιμοποιηθεί προλογικά για τους *Ίαμβους* που ακολουθούν στον πάπυρο. βλ. Kerkehecker (2005) 286 και Σιστάκου (2005) 206.

ανανέωσης και επαναπροσδιορισμού (θεματικού και μορφικού) ώστε να εναρμονιστούν με το νέο περιβάλλον της Αλεξάνδρειας και έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στην *πολυείδεια* που χαρακτηρίζει όχι μόνο το έργο του ίδιου του Καλλιμάχου αλλά ολόκληρο το έργο των συγχρόνων του.

3.2 Η ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ

Η ποιητική παραγωγή του Καλλιμάχου αποτελεί όπως είδαμε το μικρότερο κομμάτι του συνολικού του έργου από το οποίο ένα μόνο βιβλίο είναι αφιερωμένο στους *Ίαμβους*.¹²³ Σε αυτό δεκατρία ποιήματα ποικίλης θεματικής γραμμένα σε ιαμβικά μέτρα συνοδεύονται από τέσσερα λυρικά ποιήματα τα οποία πιθανόν προστέθηκαν στον πάπυρο αργότερα με αποτέλεσμα *Ίαμβοι* και *Μέλη* να απαρτίζουν φαινομενικά μία ενιαία συλλογή δεκαεπτά ποιημάτων. Η συνύπαρξή τους στον πάπυρο οδήγησε πολλούς να υποστηρίξουν πως αρχικά τα δύο ποιητικά είδη αποτελούσαν μία ενιαία ποιητική κατηγορία ωστόσο είναι πιο πιθανό να αποτελούσαν αρχικά ανεξάρτητες συλλογές οι οποίες στη συνέχεια συνεκδόθηκαν ίσως με απόφαση του ίδιου του ποιητή.¹²⁴ Συγκριτικά με την επιμελή δόμηση των *Αιτίων*, στα οποία συνδέονται σπονδυλωτά ποικίλες ιστορίες με διαφορετική θεματική και στα οποία τα αριστουργηματικά δομικά τεχνάσματα του Καλλιμάχου προσδίδουν μία αίσθηση ενότητας στο τόσο ποικιλόμορφο και ετερογενές υλικό, οι *Ίαμβοι* αποτελούν ένα πρώιμο δείγμα οργάνωσης και συνοχής ενός βιβλίου με αυτόνομα ποιήματα.¹²⁵ Οι διαφορές στο μέτρο, τη γλώσσα και το θέμα που παρατηρούνται, γεφυρώνονται μέσα από την ομαδοποίησή τους σύμφωνα με επιμέρους κριτήρια, εσωτερικές παραπομπές και ρητορικές αναλογίες που θα εξετάσουμε αναλυτικά στη συνέχεια. Χαρακτηριστική

¹²³ Φιλολογική κριτική για τους *Ίαμβους* συναντάμε πρώτη φορά στον πάπυρο της Λίλης (2^{ος} αι. π.Χ.) που περιέχει σχόλια και Διηγήσεις που ξεκινούν με τον πρώτο στίχο του ποιήματος και στη συνέχεια περιγράφουν συνοπτικά την υπόθεση.

¹²⁴ Βλ. Acosta-Hughes (2002) 9-13 και Kerkhecker (2005) 271-282 μαρτυρίες και τους παπύρους.

¹²⁵ Βλ. Φυντίκογλου (2008) 210. Ωστόσο ο Lesky (1983) 987 πιστεύει πως ο Καλλιμάχος συγκέντρωσε ποιήματα διαφορετικών περιόδων της ζωής του και δικαιολογεί έτσι την ποικιλία της συλλογής.

είναι η πρακτική φιλοσοφική σκοπιά του Σωκράτη,¹²⁶ οι αναφορές στο πρόσωπο και τους μύθους του Αισώπου¹²⁷ καθώς και η αρχαϊκή φιγούρα του Ιπώνακτα.

Η συλλογή αποτελεί κυκλική σύνθεση. Ο *Ταμβος I* αποτελεί μνεία στον Ιπώνακτα, ο οποίος ανασταίνεται και νουθετεί τον κύκλο των λόγιων ποιητών του Μουσείου να είναι μετριόφρονες. Για να ενισχύσει την προτροπή του παραθέτει παραδειγματικά τον *αίνο* του Βαθυκλή, ο οποίος κληροδότησε μία κούπα στο σοφότερο των Επτά Σοφών που από μετριοφροσύνη παρέδιδαν ο ένας στον άλλο. Η αυτοταπεινώση προβάλλεται ως αρετή για τους λόγιους ομοτέχνους του ποιητή καταδεικνύοντας τη νέα διάσταση της ιαμβικής ποίησης. Ο *Ταμβος XIII* σημαίνει το τέλος της συλλογής, η οποία κλείνει με την επιστροφή για άλλη μία φορά στην παράδοση του ιαμβικού είδους. Ο ποιητής *in propria persona* απαντά στην κριτική που δέχεται από κάποιον ομότεχνό του για την *πολυείδεια* του έργου του, χρησιμοποιεί φραστικές ομοιότητες με τον *Ταμβο I*,¹²⁸ αναφέρεται στην Έφεσο και χρησιμοποιεί ιππωνάκτειο μέτρο, ενώ η προτροπή του Ιπώνακτα στην αρχή του βιβλίου υποβόσκει και στο τέλος του. Η *σοφία* των Επτά Σοφών και η προτροπή για μετριοφροσύνη της εισαγωγής, στα ποιήματα *II – V* παίρνει τη μορφή κριτικής στους ομοτέχνους (υπαινικτικής και *πάλι*) στην ποίηση των οποίων αντιπαραβάλλει τη δική του.¹²⁹

Ο *Ταμβος VI*, ο οποίος ανοίγει τη δεύτερη ομάδα ποιημάτων της συλλογής, προκαλεί επίσης το ενδιαφέρον χάρει στην υπαινικτική κριτική, που ξαναχρησιμοποιείται ώστε να επιτευχθεί ομαλά η σύνδεση των δύο μερών της συλλογής τα οποία κατά τα άλλα εμφανίζουν διαφορετικά χαρακτηριστικά. Θέμα του ποιήματος είναι η *έκφραση* του Ολύμπιου αγάλματος του Δία, έργο του Φειδία, σκοπός της οποίας είναι η σύγκριση της εικαστικής τέχνης με την τέχνη της ποιήσεως. Η επικέντρωση του ποιήματος στα αριθμητικά στοιχεία του αγάλματος στηλιτεύει την αφελή και ανούσια εστίαση στα ποσοτικά δεδομένα του έργου που προκαλούν τον εντυπωσιασμό και συνεπώς απομακρύνουν από την πραγματική αξία της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Το ποίημα αποτελεί συνδυασμό δύο διαφορετικών ποιητικών τύπων, της *εκφράσεως* και του *προπεμπτικού*, καθώς η κριτική σε όσους

¹²⁶ Βλ. Hunter (1997) 49-50 και Acosta-Hughes & Stephens (2012) 47-68.

¹²⁷ Στην ουσία όλο το δεύτερο μέρος της συλλογής βρίθκει από ζωικές αλληγορικές ιστορίες.

¹²⁸ Βλ. *αππ.* 203.25-26 Pf., 191.91-92 Pf., Kerkhecker (2005) 269 και Acosta-Hughes (2002) 11-13, 89-91.

¹²⁹ Πρβ. Ιαμβική ιδέα Αρχιλόχου και Ιπώνακτα.

αγνοούν την αισθητική αξία της τέχνης αποτελεί αποχαιρετιστήριο δώρο σε κάποιον οικείο του ποιητή που αναγνωρίζει το χιούμορ και την παιγνιώδη διάθεση που χαρακτηρίζει το ιαμβικό είδος και το καλλιμάχειο ύφος και προφανώς συμμαρτίζει τις αξίες του ποιητή για το *λεπτόν* και το *ολίγον*.

Προσοχή δίνεται από τον Φυντίκογλου¹³⁰ και στο μέσον της συλλογής, στον *Ταμβο VII*, ο οποίος θεωρεί πως βρίσκεται στη συγκεκριμένη θέση για να «σηματοδοτήσει μια συνειδητή στροφή στη συλλογή» και διερωτάται αν το μοτίβο είναι ένα πρώιμο παράδειγμα της σημασίας στο μέσον ενός έργου που δίνεται στη νεώτερη ποίηση. Πρωταγωνιστής του ποιήματος είναι το άγαλμα του Ερμή Περφεραίου και η πρώτη ανάγνωση μάς αφήνει αρχικά την εντύπωση πως αποτελεί θεματολογική συνέχεια του *VI Ιάμβου*. Ωστόσο, ο *Ταμβος VII* αποτελεί μία καινοτομία, καθώς η μικρολογική περιγραφή του ακίνητου και σιωπηλού αγάλματος που είδαμε στο προηγούμενο ποίημα τώρα εξελίσσεται. Ο λόγος δίνεται στο ίδιο το άγαλμα που μονολογώντας εξηγεί την προέλευσή του και *αιτιολογεί* τη λατρεία του στην Αίνο της Θράκης. Καθώς τα ομιλούντα μνημεία είναι ίδιον του επιγράμματος, ο ορίζοντας προσδοκίας του κοινού, που περιμένει από τον ιαμβικό ομιλητή να απευθύνεται σε έναν αποδέκτη, καταλύεται. Πρώτη φορά βλέπουμε να χρησιμοποιείται στον *ιαμβο* ένας ουδέτερος αφηγηματικός τρόπος κι ένας νοερός παραλήπτης.¹³¹ Ο ιδιαίτερος χαρακτήρας του ποιήματος ενισχύεται και από τη μεικτή γλώσσα, η δωρική διάλεκτος της οποίας πλαισιώνεται από αιολικά, ίσως και κυρηναϊκά στοιχεία. Το εγχείρημα του Καλλιμάχου στο μέσον του βιβλίου αποδεικνύει τη διάθεση του ποιητή για ανανέωση του ιαμβικού είδους.

Στους *Ιάμβους VIII - XI* πρωταγωνιστές είναι διάφορα μνημεία. Μαζί με τον *Ταμβο VII* επιχειρούν να διδάξουν το αναγνωστικό κοινό την πραγματική αξία της τέχνης, η οποία εκτιμήθηκε ρηγά και επιφανειακά στο *VI* ποίημα και προτάσσουν την υπεροχή της ποιητικής τέχνης. Με τη σειρά του, το προτελευταίο ποίημα είναι το δώρο του ποιητή για τον εορτασμό των *γενεθλίων* της κόρης του φίλου του, Λέοντα. Το θέμα είναι παραπλήσιο του *I* και *VI Ιάμβου* και το δίδαγμα επαναλαμβάνεται. Πρωταγωνιστής είναι ο Απόλλων, προστάτης της ποίησης του Καλλιμάχου, ο οποίος παραλληλίζεται με τον ποιητή, καθώς κι αυτός προσέφερε δώρο στη νεογέννητη Ήβη,

¹³⁰ Βλ. Φυντίκογλου (2008) 211.

¹³¹ Βλ. Φυντίκογλου (2008) 211.

κόρη του Δία και της Ήρας.¹³² Ο θεός αυτοπαρουσιάζει το δώρο του που είναι ένας ύμνος προς τιμήν της κόρης. Η *σοφή τέχνη* του θεού της ποίησης είναι ανώτερη των χειρωνακτικών δώρων που προσφέρουν οι άλλοι θεοί και αποδεικνύει τη δύναμη της ποίησης που υψώνεται πάνω από τον υλικό πλούτο. Εφόσον στο πρόσωπο του Απόλλωνα διαγράφεται ο ίδιος ο Καλλίμαχος, το δώρο του αναδεικνύεται το ωραιότερο στην περίπτωση που περιγράφεται. Ο Φυντίκογλου¹³³ παρατηρεί εύστοχα πως «η τέχνη του ποιητή αφομοιώνει τη βιοτική σοφία και τις ευρέως γνωστές καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις γιατί αναγνωρίζει σε αυτές δύο κατάλληλα κριτήρια που θα αναδείξουν τη δική του ποιητική σοφία» την οποία θα υπερασπιστεί με το τελευταίο του ποίημα απέναντι στους αντιπάλους του. Συγχρόνως, το μέτρο του *XII Ιάμβου* είναι αρχιλόχειο, τροχαϊκό τρίμετρο καταληκτικό και συνδέεται με τον *Ιαμβο II* στον οποίο εμφανίζεται ο προσφιλής στον Αρχίλοχο Αίσωπος. Κατά τον ίδιο τρόπο και τα διπλανά ακραία ποιήματα προβάλλουν τη μορφή του Ιπώνακτα.

Ο Kerkhecker¹³⁴ έχει λεπτομερειακά εξετάσει όλες τις συνεκτικές δομές της συλλογής, γλωσσικά, θεματικά και μετρικά και έχει καταλήξει σε δύο πολύ κατατοπιστικά διαγράμματα που φωτίζουν τη συνοχή των ποιημάτων και τη σύνθετη σκέψη του δημιουργού, δεδομένου ότι η σύγχρονη έρευνα έχει αποδώσει στον ίδιο τον Καλλίμαχο τη διάταξη της συλλογής. Το μέτρο είναι ίσως ο βασικότερος πυλώνας διάταξης. Από την αρχή του βιβλίου παρατηρούνται με τη σειρά τα εξής τρία μετρικά είδη: το βιβλίο ξεκινά με τέσσερα ποιήματα σε στιχικούς σκάζοντες στίχους (*I-IV*) και συνεχίζει με άλλα τρία σε επωδούς (*V-VIII*), το πρώτο εκ των οποίων, το *V*, είναι μεταβατικό και συνδέει τις δύο ομάδες χρησιμοποιώντας χωλίαμβο στον πρώτο στίχο. Στη συνέχεια ακολουθούν έξι στιχικά ποιήματα που μπορούν να χωριστούν σε δυο ομάδες των τριών. Τα *VIII-X* είναι σε ιαμβικό τρίμετρο ώστε να συνδέονται με τα *VI* και *VII* που έχουν τον πρώτο στίχο της επωδού τρίμετρο, ενώ τα *XI-XIII* είναι σε διάφορα μέτρα. Τα μέτρα των πρώτων δύο εξ αυτών είναι σπανιότερα. Ο *Ιαμβος XI* είναι σε βραχυκαταληκτικό ιαμβικό τρίμετρο και ο *XII* σε καταληκτικό τροχαϊκό

¹³² Εντύπωση μας κάνει πως δεν γίνεται αναφορά σε αισώπειους μύθους όπως σε όλα τα υπόλοιπα ποιήματα του δεύτερου μέρους.

¹³³ Βλ. Φυντίκογλου (2008) 213-214.

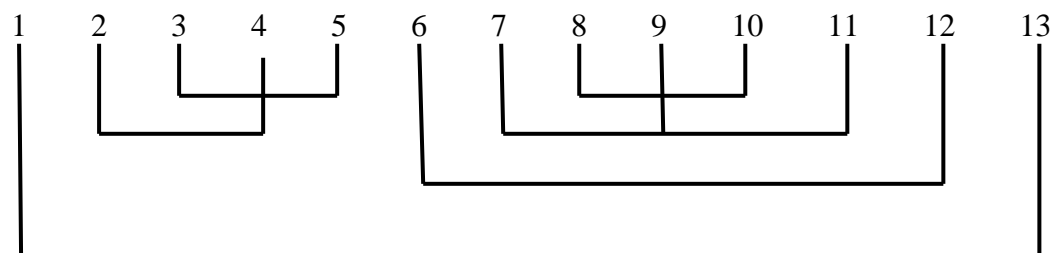
¹³⁴ Βλ. Kerkhecker (2005) 282-290.

τρίμετρο, ενώ το τελευταίο ποίημα επιστρέφει στη χωλιαμβική μορφή των πρώτων ποιημάτων για να κλείσει σε κυκλική μορφή τη συλλογή.¹³⁵ Το μοτίβο είναι το εξής:

I II III IV – V VI VII – VIII IX X – XI XII XIII

Συγκρίνοντας τώρα τη μετρική μορφή του κάθε ποιήματος με τη διάλεκτο στην οποία είναι γραμμένο παρατηρούμε ότι η κατανομή συνάδει απόλυτα. Η πρώτη τετράδα βρίσκεται σε ιωνική διάλεκτο όπως και ο *V Ταμβος* που ανήκει μεν στη δεύτερη ομάδα αλλά έχει μεταβατικό χαρακτήρα. Οι *Ταμβοί VI και VII* που είναι σε επωδική μορφή βρίσκονται ο πρώτος σε δωρική και ο δεύτερος σε αιολική (ίσως κυρηναϊκή) διάλεκτο και είναι οι πρώτοι που ξεφεύγουν από την κλασσική ιωνική που χαρακτηρίζει την αρχαϊκή ιαμβική ποίηση. Τα ποιήματα *VIII-XI* εναλλάσσουν την ιωνική με τη δωρική (*VIII=ιωνική, IX=δωρική, X=ιωνική, XI=δωρική*) ενώ τα δυο τελευταία του βιβλίου μεταχειρίζονται τη χαρακτηριστική ιωνική για να εξισορροπήσουν τα τέσσερα ιωνικά ποιήματα στην αρχή της συλλογής.

Αναλύοντας τη θεματική ενότητα, βρισκόμαστε αντιμέτωποι με μια περίπλοκη δόμηση:



Η πρώτη ομάδα, που περιλαμβάνει δύο σύντομα ποιήματα πλαισιωμένα από δύο μακροσκελέστερα, είναι εμφανώς πιο στενά συνδεδεμένη με την ιαμβική παράδοση και έχει έντονο το στοιχείο της ιαμβικής ιδέας. Επίσης, οι *Ταμβοί II και IV*

¹³⁵ Έχει παρατηρηθεί πως το ελεγειακό δίστιχο και ο εξάμετρος στίχος που χρησιμοποιεί ο Καλλίμαχος έχουν χάσει τον τραγουδιστικό τους χαρακτήρα. Τον 3^ο και 2^ο αιώνα είναι ελάχιστα τα ποιήματα σε στροφική μορφή και συνεπώς αντιλαμβανόμαστε πως ήταν προορισμένα για τραγούδι. Ο Καλλίμαχος στη συλλογή των *Ιάμβων* του μετατρέπει την παραδοσιακή στροφική και επωδική δομή σε στιχική. Η συστηματική αυτή αλλοίωση των μέτρων ήταν κατάλληλη για *τεχνοπαίγνια*, παρατηρούν οι Fantuzzi & Hunter (2009) 91. «Η επιλογή του εξάμετρου και του ελεγειακού δίστιχου από τον Καλλίμαχο και της επένδυσής τους με θέματα και μορφές παρουσίασης που ανήκουν στο παρελθόν αποκλειστικά σε άλλα είδη αντιστοιχούσε σε ένα συνολικό αίτημα του λογοτεχνικού συστήματος της Αλεξάνδρειας του 3^{ου} αιώνα» τονίζει ο μελετητής (2009) 80. Για τον εξάμετρο στίχο βλ. σελ. 82-84.

μεταχειρίζονται *αίνους* διδακτικού χαρακτήρα σύμφωνα με το γνωστό αισωπικό πρότυπο. Ο *V Ταμβος* μας εισάγει στη δεύτερη ομάδα με τα επωδικά ποιήματα, ωστόσο το περιεχόμενό του δεν σχετίζεται με αυτό των υπολοίπων. Λόγω του μεταβατικού του χαρακτήρα συνεχίζει με τον ίδιο επικριτικό τόνο και ερωτική χροιά (όπως ο *III*). Ο επόμενος *Ταμβος* (*VI*) είναι ο πρώτος που αφορά σε αγάλματα (*VI-VIII, IX-X*) και ο *VII* σηματοδοτεί την αρχή των *αιτιολογικών* ποιημάτων (*VII-XI*). Τα επωδικά ποιήματα είναι αυτά που προβληματίζουν περισσότερο, καθώς από αυτά, το πρώτο είναι στραμμένο στα προηγούμενα και τα δυο επόμενα αφορούν τελείως διαφορετικά θέματα αλλά εισάγουν και διαλέκτους νέες ως τώρα στο ιαμβικό είδος. Ποιος είναι λοιπόν ο συνεκτικός τους δεσμός;

Το ποίημα *V* είναι ένα ποίημα *πρὸς εὔνοιαν* με μια διάθεση για συμβουλή και επομένως οδηγεί ομαλά στο πρώτο από τη σειρά των ποιημάτων που απευθύνονται σε φίλους. Η διάθεση του ποιητή είναι μεν επικριτική αλλά πλέον πιο χαλαρή και ήρεμη. Οι παραινέσεις του *Ιπώνακτα* στην αρχή του βιβλίου έχουν γίνει πράξη. Η ενδοσκόπηση και ο προβληματισμός του ποιητή μετατρέπονται τώρα σε μια διασκεδαστική ματιά για τους γύρω του με έμφαση στις ανάγκες και επιθυμίες των θεών στα επόμενα δύο ποιήματα, τα οποία βρίσκονται στο δεύτερο μέρος του βιβλίου. Στον *Ταμβο VII* η ανθρώπινη αυτοειρωνεία μετατρέπεται σε θεϊκή αυτοειρωνεία.

Από το *VIII* έως το *XI* όλα τα ποιήματα περιλαμβάνουν *αίτια* και με εξαίρεση το *VIII* αφορούν και αυτά με τη σειρά τους σε θεούς. Σε όλο το δεύτερο μέρος μέχρι και τον *Ταμβο XII*, χαρακτηριστική είναι η εναλλαγή των ομιλούντων προσώπων που στέκονται πλάι στη φωνή του ποιητή,¹³⁶ μια εναλλαγή που αντιδιαστέλλεται με το λυρικό *εγώ* του πρώτου μέρους.¹³⁷ Το ποίημα *VII* είναι αφιερωμένο σε ένα φίλο (όπως και το προηγούμενο), ενώ στο καταληκτήριο ποίημα της συλλογής η χαλαρότητα που επικρατεί γενικά στο δεύτερο μισό του βιβλίου χάνεται και ο ποιητής επανέρχεται σε ένα δριμύ κατηγορητήριο για τη ζηλοφθονία και την εχθρότητα των ομοτέχνων του, όμοιο του οποίου βρίσκουμε στον *I Ταμβο* (και τον *V*). Σε αυτό το δεύτερο μισό παρατηρούμε συγχρόνως ένα είδος εναλλασσόμενων παρενθέσεων τη μία μέσα στην

¹³⁶ Μάλιστα η *ηθοποιεία* αυτή του Καλλιμάχου φτάνει στο σημείο να μεταχειρίζεται χαρακτήρες όπως ένας νεκρός προαγωγός (*XI*) κι ένας θεός με στύση (*IX*).

¹³⁷ *VI* και *XII*:ομιλεί ο ποιητής, *VII* και *XI*:ομιλούν άλλοι χαρακτήρες, *VIII* και *X*:ομιλεί ο ποιητής και *IX*:ο ομιλητής είναι ασαφής.

άλλη. Το τέλος συνδυάζεται με την αρχή, το *γενεθλιακόν XII* με το *προπεμπτικόν VI* καθώς και τα δυο απευθύνονται σε φίλους, ενώ τα *VII*, *IX* και *XI* περιλαμβάνουν ομιλούντα μνημεία (δύο αγάλματα του Ερμή και μία επιτύμβια στήλη). Τα *VIII* και *X* ίσως αποτελούν ηρωικές αφηγήσεις, ωστόσο η αποσπασματικότητά τους δεν μας επιτρέπει να μιλάμε με σιγουριά, ενώ αναφορικά με τα τρία τελευταία ποιήματα, όλα σε σπάνια μέτρα, το *XII* προσιδιάζει μετρικά με το *X*¹³⁸ αλλά θεματικά (μιλά για την ποίηση) με το *XIII*.

3.3 ΠΟΛΥΕΙΔΕΙΑ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΠΡΟΤΥΠΑ

Η *πολυείδεια (Ιαμβος XIII)* του συγγραφικού έργου του Καλλιμάχου, είτε αυτή αφορά μόνον στους *Ιάμβους* είτε σε ολόκληρο το έργο του,¹³⁹ παρότι επικρίθηκε από τους συγχρόνους του ποιητή δεν συνιστά μια πρακτική συμφύρμου των ειδών δίχως σεβασμό στα χαρακτηριστικά και τους κανόνες που τα διέπουν, ούτε οφείλεται απλώς στην τάση του ποιητή για ποικιλία. Αντίθετα, ο Φυντίκογλου¹⁴⁰ υποστηρίζει πως αποτελεί δυναμικό στοιχείο του έργου του, ευεργετικό για το γένος της ποίησης γενικότερα. Ο Καλλίμαχος, φαίνεται ήδη από τους *Ιάμβους*, να έχει σαφή επίγνωση της ειδολογικής ταυτότητας κάθε κειμένου και των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών γνωρισμάτων κάθε είδους και εκούσια επιχειρεί όχι μόνο να συγκρίνει το έργο του με την παράδοση αλλά και να αφομοιώσει αυτήν την παράδοση δημιουργικά στο έργο του διανοίγοντας συγχρόνως νέους ορίζοντες βάσει των αρχών του *λεπτού* και του *ολίγου*.¹⁴¹

Συνεπώς, παρατηρούμε μια διασταύρωση των ποιητικών ειδών μέσα στο καλλιμάχειο *corpus* και μια ποικιλία διαφορετικών παραδόσεων, ειδών, ποιητικών

¹³⁸ Κατά τα άλλα η διαφορά στο περιεχόμενο είναι μεγάλη. Ο *Ιαμβος XI* έχει ως ομιλούν πρόσωπο μια επιτύμβια στήλη ενώ ο *XII* είναι αφιερωμένος στην έβδομη μέρα από τη γέννηση της κόρης ενός φίλου του ποιητή.

¹³⁹ Βλ. Fantuzzi & Hunter (2009) 47 σημ. 62, Kerkhecker (2005) 268-270.

¹⁴⁰ Βλ. Φυντίκογλου (2008) 214-215.

¹⁴¹ Βλ. Φυντίκογλου (2008) 215-219, Fantuzzi & Hunter (2009) 47.

τύπων και ειδολογικών ιδιαιτεροτήτων στην ίδια σύνθεση που εντείνουν το ενδιαφέρον του αναγνώστη και δίνουν την αίσθηση ενός παιχνιδιού δεξιοτεχνίας.¹⁴² Το «πρόβλημα» της *πολυείδειας* τίθεται με σαφήνεια στον Πρόλογο των *Αιτίων*, όπου ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται τη δύναμη αυτής της διακειμενικότητας που γεφυρώνει τις ειδολογικές αποστάσεις με τις νέες αφηγηματικές τεχνικές και δημιουργεί την αίσθηση ολότητας στο καλλιμάχιο έργο. Άλλωστε, αυτή η αξιοποίηση της προγενέστερης λογοτεχνίας και η ανανέωση των ειδών με νέες τεχνικές αποτελούν και τη συμβολή του Καλλιμάχου στη λογοτεχνική παράδοση και συνέχιση της ποίησης.

Ο Ιπώναξ αποτελεί το βασικό πρότυπο που μεταχειρίζεται ο Καλλιμάχος ώστε να προσδώσει καταξίωση και εγκυρότητα στην ποίησή του και να καταδείξει τη συνέχεια της iamβικής ποίησης από τον 7^ο αιώνα ως την εποχή του. Το πρότυπο αυτό «εξειδικεύεται» και τροποποιείται με ποικίλους τρόπους.¹⁴³ Δεδομένου του προγραμματικού χαρακτήρα του *I Ιάμβου*, ο Ιπώναξ δεν μπορεί παρά να έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο και χρησιμοποιείται από τον Καλλιμάχο ως προσωπείο.¹⁴⁴ Ο ελληνιστής ποιητής διακατέχεται από τη διάνοια του Ιπώνακα και μιλά στη θέση του κρύβοντας όμως τον εαυτό του πίσω από το πρόσωπό του. Ο iamβογράφος επανέρχεται στη ζωή¹⁴⁵ και επισκέπτεται την Αλεξάνδρεια για να διδάξει στους αλεξανδρινούς φιλολόγους τη μετριοφροσύνη επιφορτισμένος με το ρόλο του κριτή και τιμητή των εθίμων.¹⁴⁶ Το συνηθισμένο επικριτικό και ψογερό ύφος που γνωρίσαμε στον αρχαϊκό iamβο είναι παρόν και η περιφρόνηση προς τους συναδέλφους του Καλλιμάχου εμφανής, ωστόσο το κλίμα τώρα είναι διαφορετικό.¹⁴⁷ Ο Ιπώναξ είναι οπλισμένος με iamβικούς στίχους, αλλά αυτή τη φορά δεν αφορούν την έχθρα του με

¹⁴² Βλ. Φυντίκογλου (2008) 214-215 για τέτοια παραδείγματα στην Εκάλη, και στη Νίκη της Βερενίκης στο Αίτιο III.

¹⁴³ Βλ. Fantuzzi & Hunter (2009) 32.

¹⁴⁴ Μας θυμίζει το Σωκράτη που μιλά δια στόματος Σιμώνιδη και Πρωταγόρα στον *Πρωταγόρα* του Πλάτωνα.

¹⁴⁵ Άλλες προσφωνήσεις και επικλήσεις νεκρών: *AP* VII 26.1-4=*G-P* XIV 1-4 όπου ο Αντίπατρος καλεί το νεκρό Ανακρέοντα και *AP*. XII 3=*G-P* XIII=Gow XIX όπου ο Θεόκριτος καλεί από τον τάφο τον Ιπώνακα. Ωστόσο εδώ ο Καλλιμάχος έχει προχωρήσει ένα βήμα πιο κάτω όπως θα δούμε. Σχολιασμό των παραπάνω αποσπασμάτων βλέπε στον Bing (1985) 62-64.

¹⁴⁶ Πρβ. Θεόκρ. *Π.Α.* 13.3=*HE* 3430, Οράτ. *Επωδ.* 6.11-14.

¹⁴⁷ Η Scodel(2010)255 συγκαταλέγει ανάμεσα στους κρινόμενους λογίους και τον ίδιο τον Καλλιμάχο και αναγνωρίζει ένα ειρωνικό ύφος που διατρέχει το ποίημα.

το Βούπαλο, η αντιπαλότητα των οποίων ήταν διαβόητη. Ο τόπος εκτέλεσης της ιαμβικής ποίησης μεταφέρεται συνεπώς από την Ελλάδα της αρχαϊκής εποχής στην Αλεξάνδρεια του 3^{ου} αιώνα και ο ιαμβογράφος του Καλλιμάχου φαίνεται να γνωρίζει πως η ψογερή ποίηση που γέννησε η Ιωνία έχει πλέον εξαλείψει προοδευτικά την οξύτητα της προσωπικής κριτικής που εντοπίζεται έως και τη Νέα Κωμωδία.

Η νέα κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα της ελληνιστικής Αλεξάνδρειας έχει προσαρμόσει το χαρακτήρα τόσο του ιάμβου όσο και του σφοδρότερου εκφραστή του, ο λόγος του οποίου προσιδιάζει δομικά στο ρητορικό ή φιλοσοφικό λόγο του 3^{ου} αιώνα και είναι γεμάτος εικόνες που ταιριάζουν στη νέα γραπτή μορφή της ποίησης και απεικονίζουν τη ζωή των λογίων της εποχής (βλ. στ. 11, 31, 88).¹⁴⁸ Η ίδια η οικειοθελής νεκρανάσταση του Ιπώνακτα, που προθυμοποιείται να παίξει το ρόλο του προτύπου-συμβούλου, αποδεικνύει πως ο ποιητής αποδέχεται το εκσυγχρονισμένο ιαμβικό μοντέλο και προσαρμόζεται στη νέα πραγματικότητα, καθώς το μοντέλο της κατάβασης στον Άδη και της συνάντησης με τους νεκρούς (που κατά τα άλλα κρατούν το χαρακτήρα και τις γνώσεις τους αναλλοίωτες) εδώ είναι ανεστραμμένο.¹⁴⁹

Ο Ιπώναξ είναι το ίδιο εμφανής και στα υπόλοιπα ποιήματα του πρώτου μισού της συλλογής. Και τα πέντε ποιήματα ομοιάζουν εξωτερικά στην ποίησή του καθώς μεταχειρίζονται το χωλιαμβικό στίχο¹⁵⁰ και την ιωνική διάλεκτο. Γενικά, τέτοια συγγενικά στοιχεία με την ποίηση του Ιπώνακτα βρίθουν στους πρώτους πέντε ιάμβους και στην καταληκτήρια ωδή της συλλογής. Η κριτική διάθεση, η ειρωνεία και η νουθεσία, μαζί με την ιωνική διάλεκτο και το χωλίαμβο (στους τέσσερις πρώτους), τον οποίο μάλιστα ο ίδιος ο *XIII Ταμβος* (στ. 13) συνδέει με τον Ιπώνακτα, είναι εμφανείς, ενώ ο *V Ταμβος* χρησιμοποιεί το γνωστό επωδικό σχήμα από ιαμβικό τρίμετρο και ιαμβικό δίμετρο που βρίσκουμε στον Ιπώνακτα (129 Deg.=118W). Σημαντικό όμως γνώρισμα του ιάμβου, σαφές με μία δεύτερη ανάγνωση είναι

¹⁴⁸ Η Scodel(2010)253-255 αντιπαραβάλλει σε αυτόν το νέο, αναγεννημένο Ιπώνακτα παραδείγματα του Φοίνικα και του Αθήναιου.

¹⁴⁹ Για το μοτίβο της νεκρανάστασης και της αθανασίας της ποίησης βλέπε Kerkhecker (2005) 11-17.

¹⁵⁰ Ο ιαμβικός στίχος έπαψε να χαρακτηρίζει αποκλειστικά τον ιάμβο από τη στιγμή που εισήχθη στο δράμα. Επομένως ο Καλλιμάχος στην προσπάθειά του να συνδέσει την ιαμβική του συλλογή με το αρχαϊκό ιαμβικό παρελθόν επιλέγει συνειδητά έναν κατεξοχήν ιαμβικό στίχο. Τα υπόλοιπα ποιήματά του βρίσκονται σε διάφορα μέτρα εις ένδειξιν της πολυμετρίας των συλλογών του Ιπώνακτα και του Αρχιλόχου.

σύμφωνα με τους Fantuzzi & Hunter¹⁵¹ αυτό της πλαστής προσωπικότητας, διαφορετικά της ταυτότητας του λυρικού *εγώ* που αποσαφηνίσαμε νωρίτερα.

Πρώτη φορά ερχόμαστε σε επαφή με αυτήν την αλλαγή ταυτότητας στον Αριστοτέλη,¹⁵² ενώ στην ιαμβική ποίηση η απόκρυψη του ποιητή κάτω από ένα προσωπίο είναι συνήθης. Ο Αριστοτέλης, δίνει τέτοια παραδείγματα στον Αρχίλοχο,¹⁵³ ωστόσο η αποσπασματικότητα του Ιπώνακτα καθιστά τον εντοπισμό τέτοιων περιπτώσεων δύσκολο. Μπορούμε όμως να εντοπίσουμε το σταθερό προσωπίο του επαίτη και την τάση να βάζει τους χαρακτήρες του να μιλούν για τον ίδιο σε γ' πρόσωπο.¹⁵⁴ Αυτό το παιχνίδι της μεταμπίησης ενισχύει τον ιαμβικό χαρακτήρα της συλλογής και επιτρέπει στον ποιητή να εκφράζεται με μεγαλύτερη ελευθερία σε περιπτώσεις που η χρήση του α' προσώπου θα τον έφερνε σε αμηχανία.

Στον *II Ιάμβο* η αλλαγή ταυτότητας είναι, όπως παρατηρούν οι Fantuzzi & Hunter, πιο άμεση.¹⁵⁵ Το μεγαλύτερο μέρος του ποιήματος καταλαμβάνει ο μύθος των ζώων, την κοινή γλώσσα των οποίων ο Δίας έδωσε στους ανθρώπους για να τα τιμωρήσει για την αυθάδειά τους. Το αποτέλεσμα των ενοχλητικών αιτημάτων τους ήταν σύμφωνα με τη *Διήγηση* (στ. 13-15) «οι άνθρωποι να γίνουν φλύαροι» και αυτό που φαίνεται να ενδιαφέρει περισσότερο τον Καλλίμαχο δεν είναι να αιτιολογήσει την προέλευση της ανθρώπινης γλώσσας, αλλά της φλυαρίας του ανθρώπινου γένους.¹⁵⁶ Για να ισχυροποιήσει το λόγο του παραθέτει τα παραδείγματα του Ευδήμου, που κληρονόμησε τη φωνή του σκύλου και του Φίλωνα με τη φωνή γαϊδάρου.¹⁵⁷ Το ύφος του ποιήματος μέχρι και αυτό το σημείο είναι έντονα καλλιμαχικό, γεμάτο λόγιους, περιφραστικούς ορισμούς και αιγιματικό τρόπο, παρατηρούν οι Fantuzzi & Hunter, αλλά στη συνέχεια τόσο ο μύθος όσο και τα παραδείγματα του Ευδήμου και του

¹⁵¹ Βλ. Fantuzzi & Hunter (2009) 25.

¹⁵² *Ρητορ.* 3.1418 b28-33

¹⁵³ Για να ψέξει μια γυναίκα χρησιμοποιεί ως ομιλούν πρόσωπο τον πατέρα της ή για να στηλιτεύσει τα υπερβολικά πλούτη χρησιμοποιεί το πρόσωπο του ξυλουργού Χάρωνα.

¹⁵⁴ Βλ. *απ.* 42b1.4 Deg.=32.4W, 44.2 Deg.=36.2W, 46 Deg.=37W, 196.4 Deg.=117.4W

¹⁵⁵ Βλ. Fantuzzi & Hunter (2009) 38.

¹⁵⁶ Βλ. Acosta-Hughes (2002) 184, Kerkhecker (2005) 58, ο οποίος παρατηρεί πως αυτό που χάνουν τα ζώα δεν είναι ακριβώς αυτό που κερδίζουν οι άνθρωποι.

¹⁵⁷ Δεν γνωρίζουμε την ταυτότητα των δύο ανδρών. Το όνομα *Εύδημος* αναφέρεται και στο *Επίγρ.* XLVII και στον *Ιάμβο* I.82 αλλά δεν γνωρίζουμε κάτι περισσότερο γι' αυτόν ούτε είμαστε σίγουροι ότι πρόκειται για τον ίδιο άνθρωπο.

Φίλωνα αποδίδονται στον Αίσωπο (*ταῦτα δ' Αἴσωπος ὁ Σαρδιηνὸς εἶπεν*).¹⁵⁸ Ο μελετητής εύστοχα σημειώνει πως το ποίημα αποτελεί ένα παιχνίδι κουτιών όσον αφορά τα προσωπεία, καθώς «ο ψόγος βρίσκεται μέσα στο κουτί του μύθου και το κουτί του μύθου μέσα στο κουτί του Αισώπου».

Η τεχνική αυτή του Καλλιμάχου να απομακρύνεται από την ευθύνη των ψογερών λεγομένων του αποδίδοντας τα αιχμηρά σχόλιά του σε κάποιο άλλο πρόσωπο θυμίζει τον Αρχίλοχο¹⁵⁹ εκτός από τον Ιπώνακτα. Το περιεχόμενο του μύθου αποδίδεται στον Αίσωπο, ωστόσο, παρά τη δόση αλήθειας της παραπομπής που την καθιστά πιστευτή από τους αναγνώστες, το σχόλιο του Καλλιμάχου είναι ταυτόχρονα αναληθές. Οι στόχοι του ποιητή είναι καλά κρυμμένοι και ενσωματωμένοι στο αισωπικό τους περίβλημα με τέτοιο τρόπο ώστε να παρουσιάζονται ως αθώα παραδείγματα του γενικού κανόνα συμπεριφοράς που περιγράφεται. Ο ψόγος αποδίδεται λοιπόν στον Αίσωπο, ο οποίος και τιμωρήθηκε από τους Δελφούς γι' αυτήν της ιστορία (στ. 16), ο Καλλίμαχος όμως ως απλό φερέφωνο του μύθου ή απλώς διευκρινίζοντάς τον αφελώς παραθέτοντας παραδείγματα, δεν φέρει ευθύνη για την προσβολή και συνεπώς δεν αξίζει τιμωρία.

Η ιαμβική ιδέα είναι πρόδηλη και στον *III Ταμβο* στον οποίο τα βέλη του ποιητή στρέφονται κατά κάποιου Ευθύδημου, ο οποίος παρασύρεται από τα πλούτη ενός άλλου άνδρα. Το απαισιόδοξο συμπέρασμα του Καλλιμάχου είναι πως η ζωή η αφιερωμένη στις Μούσες δεν μπορεί να φέρει στον άνθρωπο την οικονομική ευχέρεια που απαιτείται σε μια υλιστική κοινωνία. Απογοητευμένος από την εποχή του που ταλανίζεται από την κρίση των ηθικών αξιών και την παρακμή της κοινωνικής θέσης της ποίησης, ο ποιητής αναπολεί τις ένδοξες μέρες του παρελθόντος. Η επίκληση του ανώτερου-ηθικά και πνευματικά- κόσμου του παρελθόντος αίρει το παράλληλό της στην αρχή του Μύθου των Γενεών του Ησιόδου, κλασσικού προτύπου στηλίτευσης της

¹⁵⁸ Εκδοχή του μύθου σώζεται και από το Φίλωνα (*De confus, lingu. 6*).

¹⁵⁹ Και στον Αρχίλοχο οι *αίνοι* χρησιμοποιούνται ως συλλογιστικές πρακτικές αναφορικά με τον ανθρώπινο χαρακτήρα και έχουν ως διδακτικό σκοπό τον περιορισμό των ηθικών μειονεκτημάτων. Άλλοτε είναι λιγότερο επιθετικοί – ο Αρχίλοχος συμβουλεύει τους ανθρώπους να επιδείξουν *τλημοσύνη* στις δυστυχίες – και άλλοτε πιο ψογεροί. Το παραμύθι της αλεπούς και του αετού είναι απειλητικό και αυτό της αλεπούς και του πιθήκου (αππ. 185-187 W) χλευαστικό. Οι μύθοι αποτελούν ισχυρό όπλο καθώς δίνουν στον ομιλητή τη δυνατότητα να κατηγορήσει κάποιον χωρίς να διαπληκτιστεί μαζί του.

αδικίας και της απληστίας,¹⁶⁰ ενώ αντιστοιχίες μπορούμε να εντοπίσουμε και στο *16 Ειδύλλιο* του Θεοκρίτου το οποίο αποτελεί ένα θρήνο για την κοινωνική παρακμή της ποίησης και τη φτώχεια των ποιητών.

Ωστόσο, τα δύο ποιήματα παρουσιάζουν μια βασική διαφορά. Ο Καλλίμαχος μοιάζει αρχικά να παραπονείται για ζητήματα ηθικά και το ποίημα εκ πρώτης όψεως πραγματεύεται την αρετή, παρότι στην πραγματικότητα ο ποιητής καμουφλάρει με έντονο τρόπο την απογοήτευση και την προσβολή που νοιώθει για την απόρριψή του από το νεαρό Ευθύδημο.¹⁶¹ Η αρχική του στάση ως ηθικολόγου χρησιμοποιείται στην ουσία ως γέφυρα για μια πιο προσωπική επίθεση κατά του άπιστου νέου, καθώς η υποτίμηση της ποίησης δεν φαίνεται παρά να τον απασχολεί δευτερευόντως. Όπως και να 'χει, ο φτωχός και εγωιστής ποιητής, γνώριμος στο ιαμβικό είδος,¹⁶² συναντιέται αριστοτεχνικά με τον επίσης συνηθισμένο ηθικολόγο ποιητή αλλά και τις ερωτικές περιπέτειες του ιαμβικού ποιητή που γνωρίσαμε ήδη στον Αρχίλοχο και κυρίως στον Ιππώνακτα.

Ίσως η πιο εντυπωσιακή και σύνθετη μορφή μεταμφίεσης είναι αυτή του *IV Ιάμβου*, καθώς ακόμη και ο ίδιος ο μύθος μεταμφιέζεται και αλλάζει ρόλο μέσα στο ποίημα. Η γνωστή μας ιαμβική ιδέα είναι πάλι παρούσα, καθώς ο Καλλίμαχος απευθύνεται απότομα, ήδη από τον πρώτο στίχο, σε κάποιον Σίμο, που φαίνεται να παρεισφρύει στη φιλονικία που έχει ο ποιητής με κάποιον, από όσο πληροφορούμαστε από τη *Διήγηση*.¹⁶³ Η ενόχληση του ποιητή προκύπτει από το γεγονός ότι ο Σίμος δεν είναι κοινωνικά ίσως προς τους δυο ομιλητές και συνεπώς δεν έχει θέση στη συζήτηση και αφηγείται ως παράδειγμα έναν μύθο του οποίου το τελικό ηθικό δίδαγμα της συνείδησης της κοινωνικής κατωτερότητας κάποιου επαναλαμβάνει το λόγο που εκφωνήθηκε ο μύθος εξαρχής.

¹⁶⁰ Βλ. Καλλίμαχος απ. 193.1 (*εἴθ' ἦν, ἄναξ ὄπολλον, ἠνίκ' οὐκ ἦα*) και Ησίοδος *Έργα και Ημ.* 174-175 (*μηκέτ' ἔπειτ' ὄφελλον ἐγὼ πέμπτοισι μετεῖναι | ἀνδράσιν*).

¹⁶¹ Βλ. Kerkhecker (2005) 74.

¹⁶² Για την πενία του Καλλιμάχου βλ. *Επίγρ.* XXXII, *Επίγρ.* XXVIII και *Επίγρ.* XXXI. Ιππώναξ: απ. 32W και 34W, Αρχίλοχος: απ. 2W.

¹⁶³ Ο Acosta-Hughes (2002) 191-193 υποστηρίζει, συμφωνώντας με τους περισσότερους μελετητές, πως πρόκειται για αντίπαλο του ποιητή, αλλά ο Kerkhecker (2005) 112 υποστηρίζει καινοφανώς τη θεωρεία το ερωτικού αντίζηλου.

Κατ' ουσίαν όμως και πέραν της αρχικής αυτής εντύπωσης, η μυθική αφήγηση αποτελεί μια αλληγορία της ανωτερότητας του Καλλιμάχου απέναντι στον αντίπαλό του επισημαίνουν οι Fantuzzi & Hunter.¹⁶⁴ Ο μύθος, που αποδίδεται στους αρχαίους Λυδούς (στ. 7), αναφέρεται στην έριδα για την πρώτη θέση μεταξύ των φυτών ανάμεσα στη δάφνη και την ελιά και το θέμα της πρωτοκαθεδρίας φαίνεται να υπερισχύει του θέματος των κοινωνικών διαφορών μεταξύ των τάξεων. Η λύση της φιλονικίας δίνεται με μια ακόμη αλλαγή στην ταυτότητα του ομιλούντος προσώπου. Αυτή τη φορά ο λόγος δίνεται δια στόματος της ελιάς σε δυο πουλιά, ο διάλογος των οποίων την αναδεικνύει νικήτρια, όπως νικήτης είναι και ο Καλλίμαχος στο τμήμα του ποιήματος που πλαισιώνει το μύθο. Μόνο μετά την επιβεβαίωση της πρωτιάς της ελιάς η δάφνη επιτίθεται στο βάτο, ο οποίος επιχειρεί να μεσολαβήσει στον καβγά των δύο ευγενών φυτών και του τονίζει πως δεν αρμόζει σε ένα κατώτερο φυτό να θεωρεί τον εαυτό του ισάξιο τους (στ. 102 κ.κ.).

Έτσι, μέσα από μια κυκλική σύνθεση, δίνεται έμφαση στη σκληρή προσφώνηση του ομιλούντος ποιητή προς το Σίμο στην αρχή του ποιήματος. Ενδιαφέρουσα είναι σε αυτό το σημείο η παρατήρηση του Kerkhecker¹⁶⁵ όσο και των Fantuzzi & Hunter¹⁶⁶ πως το ηθικό δίδαγμα δεν δίνεται από τη νικήτρια ελιά, που αντιστοιχεί φυσικά στον Καλλίμαχο, αλλά από τη δάφνη, ίσως σε μια προσπάθεια του ποιητή να υπενθυμίσει πως στην ιαμβική ποίηση ο ποιητής δεν συμπίπτει πάντοτε με το ομιλούν πρόσωπο, ή θέλοντας να αποφύγει την αίσθηση της αλαζονείας που θα έδειχνε αυτοαναδεικνυόμενος νικήτης.

Ο χαρακτηριστικός ψόγος της αρχαϊκής ποίησης είναι το κύριο θέμα και στον *V Ταμβο*. Μάλιστα, το ακριβές θέμα αυτού του ποιήματος είναι ο ψόγος κατά της απρεπούς σεξουαλικής συμπεριφοράς, ακολουθώντας το πρότυπο της σφοδρής κριτικής που άσκησε ο Ιπώναξ στο Βούπαλο για τις αιμομεικτικές του σχέσεις (βλ. 129 Deg.=118 W). Το ποίημα αφορά σε έναν δάσκαλο, το όνομα του οποίου δεν γίνεται γνωστό,¹⁶⁷ και ο οποίος κακοποιεί τους μαθητές του. Ο ψόγος γίνεται με τη μορφή μιας καλοπροαίρετης συμβουλής που αίρει το παράλληλό της στην αρχή του ιπωνάκειου

¹⁶⁴ Βλ. Fantuzzi & Hunter (2009) 41.

¹⁶⁵ Βλ. Kerkhecker (2005) 113 κ.κ.

¹⁶⁶ Βλ. Fantuzzi & Hunter (2009) 42.

¹⁶⁷ Η *Διήγηση* δίνει δύο εκδοχές, Απολλώνιος ή Κλέων.

προτύπου, από το οποίο είναι δανεισμένη και η μετρική του μορφή (χωλιαμβικό τρίμετρο ακολουθούμενο από ιαμβικό δίμετρο). Και τα δύο ποιήματα ξεκινούν με μια προσφώνηση-αποστροφή προς τον αποδέκτη με τη διαφορά ότι ο Καλλίμαχος τον αποκαλεί αόριστα «φίλο» (*ῶ ξείνε*), σε αντίθεση με τον Ιπώνακτα που τον κατονομάζει ευθέως. Στη συνέχεια διατυπώνεται η διάθεση για συμβουλή, εξηγείται αμέσως ο λόγος της παραίνεσης και ζητείται η προσοχή του αποδέκτη. Η μιμητική σχέση των δύο εναρκτήριων στίχων είναι εμφανής. Ωστόσο παρά το έκδηλο ιπωνάκτειο παράλληλο ο τόνος της κατηγορίας είναι πολύ διαφορετικός, καθώς ο Καλλίμαχος στερείται συνειδητά τη σκληρότητα του προκατόχου του και υιοθετεί ένα αλληγορικό, σχεδόν μαντικό ύφος για να μιλήσει για ένα θέμα τόσο λεπτό, το οποίο αποφεύγει να θίξει ανοιχτά. Προς το τέλος του ιάμβου, το οποίο δυστυχώς σώζεται με πολλά κενά, φαίνεται να στρέφεται από την κατηγορία του φίλου στον εαυτό του, πιθανόν υπονοώντας προσωπικό ενδιαφέρον για τους μαθητές.¹⁶⁸

Αυτό που μας κάνει μεγαλύτερη εντύπωση είναι η επιλογή του χωλιάμβου αντί του τρίμετρου στίχου, που καταδεικνύει πως ο Καλλίμαχος θέλει να είναι περισσότερο ιπωνάκτειος από τον Ιπώνακτα. Ο Kerkhecker λέει χαρακτηριστικά πως «ο Καλλίμαχος κάνει τον πατέρα του χωλού στίχου να χωλαίνει».¹⁶⁹ Ο συνδυασμός τριμέτρου και διμέτρου στις επωδές είναι συχνός στον Ιπώνακτα και στην πραγματικότητα είναι αυτό που χρησιμοποιεί στο ποίημα-πρότυπο, αλλά ο χωλιάμβος με το δίμετρο στίχο δεν εντοπίζεται προ Καλλιμάχου. Πρόκειται προφανώς για μια προσπάθεια του ποιητή να κάνει πιο έντονη της σύνδεση με την παράδοση. Ο *V Ιαμβος* με τον επωδικό του χαρακτήρα αποτελεί τη γέφυρα ανάμεσα στα πρώτα τέσσερα ποιήματα, όλα χωλιαμβικά, και στο δεύτερο μέρος της συλλογής που χαρακτηρίζεται από πολυμετρία (τουλάχιστον εν μέρει ξένη στον Ιπώνακτα).

Στα ποιήματα *VI-XII* η ποιητική φυσιογνωμία του Καλλιμάχου έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο και οι έντονες αναφορές σε παραδοσιακά στοιχεία της ιαμβικής ποίησης έρχονται σε δεύτερη μοίρα. Στο δεύτερο αυτό μέρος συναντάμε ένα *προπεμπτικό* ποίημα προς ένα φίλο που αναχωρεί για την Ολυμπία, στο οποίο το θέμα αποτελείται από την *έκφραση* του Ολύμπιου αγάλματος του Δία,¹⁷⁰ τέσσερα *αίτια* (*VII-*

¹⁶⁸ Βλ. Fantuzzi & Hunter (2009) 43.

¹⁶⁹ Βλ. Kerkhecker (2005) 123.

¹⁷⁰ Πρβ. απ. 24W στο οποίο ο Αρχίλοχος μακαρίζει την ασφαλή επιστροφή ενός φίλου.

X-XI), έναν επίνικο (VIII) και ένα ποίημα αφιερωμένο στη γέννηση της κόρης ενός φίλου (XII). Χαρακτηριστικό και των επτά ποιημάτων που κλιμακώνεται σταδιακά, είναι η πολυμετρία, με παραλλαγές των ιαμβικών μέτρων και των επωδών του Αρχιλόχου και του Ιπώνακτα. Στους VI και VII *Ιάμβους*, που είναι γραμμένοι σε επωδές, ο πρώτος στίχος είναι ιαμβικός τρίμετρος και ο δεύτερος ιθυφαλλικός, ενώ οι VIII-XI *Ταμβοί* είναι σε ιαμβικό τρίμετρο (ο XI σε σπάνια μορφή βραχυκαταληκτικού μέτρου με ιαμβικές πενταποδίες, ο IX σε καταληκτικό και ο VIII σε στιχικό) και ο XII σε καταληκτικό τροχαϊκό τρίμετρο.

Το επίχρισμα της δωρικής διαλέκτου (VI, IX, XI) ή της δωρικής-αιολικής (VII), η παραλλαγή του ιπωνάκτειου μέτρου και η θεματική αλλαγή του ψόγου και της ιαμβικής ιδέας είναι ενδεικτικά της αποστασιοποίησης από τη θεματική και την τεχνική του αρχαϊστή προκατόχου. Οι Fantuzzi & Hunter¹⁷¹ θεωρούν πως μια τέτοια μεγάλη ποικιλία είναι πιθανόν να αντικατοπτρίζει τη μορφή που ίσως είχε η ελληνιστική έκδοση του Ιπώνακτα, κυρίως αν αυτή οργανώθηκε με μετρικά κριτήρια, ενώ η θεματική ποικιλομορφία, ίσως βρίσκει το πρότυπό της στη διαφορετική θεματική των ποιημάτων του Ιπώνακτα, που προορίζονταν για διαφορετικές περιστάσεις και συνδέονταν με έναν προφορικό και αυτοσχεδιαστικό τρόπο σύνθεσης. Στον Καλλίμαχο, αυτή η ποικιλία ίσως ήταν απόρροια της μετατροπής σε βιβλίο μιας ποίησης που είχε «διαφορετικά πραγματικά συμφραζόμενα».

Ο XIII *Ταμβος*, όπως είδαμε, κλείνει τη συλλογή με ένα σχήμα κύκλου, στο οποίο ψέγει όσους τον ψέγουν. Ο Καλλίμαχος, απαντά στην κριτική για *πολυείδεια* που δέχεται από τους αντιπάλους του και μας θυμίζει τις διαμάχες των λογίων για τις οποίες έκανε λόγο ο Ιπώναξ στην αρχή ης συλλογής. Η εικόνα που περιγράφεται είναι αυτή της έλλειψης ελευθερίας έκφρασης που επιβάλλουν στον Καλλίμαχο οι επικριτές του και η κεντρική ιδέα αφορά στη θέαση της ποίησης ως *τέχνης*, στην οποία ο δημιουργός αξιοποιεί δημιουργικά ένα πρότυπο. Ο ποιητής επαναλαμβάνει και υπερασπίζεται την επιλογή του να γράφει με τον τρόπο του Ιπώνακτα χωρίς να έχει επισκεφτεί την Έφεσο ή να έχει συναναστραφεί με Ίωνες,¹⁷² καθώς και το δικαίωμά του να χρησιμοποιεί ανομοιογενή γλώσσα (στ. 17-19). Παραδέχεται πως κάτι τέτοιο θα ήταν

¹⁷¹ Βλ. Fantuzzi & Hunter (2009) 44.

¹⁷² Η ιδέα ότι για να χρησιμοποιήσει κανείς κάποιον ποιητή ως πρότυπο έπρεπε να επισκεφθεί την πατρίδα του ήταν διαδεδομένη την εποχή του Καλλιμάχου.

αναγκαίο αν επιθυμούσε μόνον να συνθέσει χωλούς στίχους ακολουθώντας πιστά τα βήματα του προκατόχου του. Ωστόσο, στόχος του ποιητή δεν είναι η στεία αντιγραφή, αλλά η κριτική αφομοίωση και η δημιουργική πρόσληψη του Ιπώνακτα, ο οποίος άλλωστε εκχωρεί ήδη από την αρχή στον Καλλίμαχο την ποιητική ικανότητα. Μάλιστα, φαίνεται ο ίδιος να απορρίπτει ήδη από την αρχή τα γνωστά πρόσωπα της ποίησής του (Βούπαλο) και να στρέφει την προσοχή του σε όσα απαρτίζουν το περιβάλλον του Καλλιμάχου (τις έριδες των λογίων του Μουσείου). Εντύπωση μας κάνει ότι παρά τον επικριτικό χαρακτήρα του ποιήματος, τα επιχειρήματα του ποιητή δεν διαθέτουν τίποτα από την επιθετική μανία του Ιπώνακτα.

Συνεπώς, ο ποιητής μας δημιουργεί έναν νέο Ιπώνακτα, εκσυγχρονισμένο και εναρμονισμένο με τη σύγχρονή του πραγματικότητα. Δεδομένης της ύπαρξης αυτού του «ελληνιστή» Ιπώνακτα, ο Καλλίμαχος προτείνει στον τελευταίο του *Ταμβο* ένα άλλο πρόσωπο, αυτό του πολυπράγμονος ποιητή και διαφωνεί με τους συγχρόνους του και με τη γνωστή θέση του Σωκράτη πως ο κάθε ποιητής ήταν προορισμένος για ένα μόνο είδος ποίησης. Φέρει μάλιστα ως παράδειγμα τον Ίωνα το Χίο, που συνέθεσε πληθώρα ποιητικών ειδών, αντιπαραβάλλοντάς σε αυτόν κι έναν τεχνίτη που κατασκευάζει πολυειδή σκεύη. Επομένως, η πολυειδεια, η πολυμετρία και η διαλεκτική ποικιλία του Καλλιμάχου στο δεύτερο μέρος, είναι ενδεικτικά του επαγγελματισμού και της ικανότητάς του να αξιοποιεί δημιουργικά την παράδοση· μια παράδοση που κυριαρχεί στην αρχή της συλλογής εν είδει μίμησης ή έμπνευσης από το εκσυγχρονισμένο παράδειγμα του Ιπώνακτα και λειτουργεί εγγυητικά ώστε να εξασφαλίσει ο Καλλίμαχος την εγκυρότητα, ένα είδος χρίσματος, που χρειάζεται για να προσδώσει κύρος στη νεωτερική του ποίηση.

3.4 Ο ΠΛΑΤΩΝ ΣΤΟΝ ΚΑΛΛΙΜΑΧΟ

Κατά την ελληνιστική εποχή, η εχθρική διάθεση προς οποιαδήποτε μορφή υποκρισίας, κοινωνικής και λογοτεχνικής, φαίνεται να είναι κοινός τόπος σε όλα τα ποιητικά είδη και συνδυάζεται με την παρωδία και την άσκησης κριτικής. Οι μελετητές επισημαίνουν την αναβίωση του αρχαϊκού ιάμβου μέσω του Ιπώνακτα όχι μόνο στον

Καλλίμαχο αλλά και στον Φοίνικα τον Κολοφώνιο, ενώ σώζονται παρωδίες επικών έργων όπου το ρόλο των μεγάλων ηρώων έχουν μεγάλα ζώα. Από την ελληνιστική σάτιρα δεν ξέφυγε ούτε η φιλοσοφία. Οι εξάμετροι στίχοι του Κράτητα από τη Θήβα παρωδούν την ιωνική φιλοσοφία ενώ ο Ξενοφάνης πρωταγωνιστεί σε σατιρικό έργο του Τίμωνα από τη Φλύα. Τα χυδαία ανέκδοτα του Μάχωνα (*χρεῖαι*) και η ψογερή και χυδαία γλώσσα των Τίμων και Σωτάδη είναι επίσης ενδεικτικά του διπλού χαρακτήρα της ελληνιστικής σάτιρας και παρωδίας. Αφενός υπαινικτική, πολύπλοκη και ενδεικτική της πολυμάθειας των ελληνιστών ποιητών, όπως βλέπουμε στον Καλλίμαχο, και αφετέρου ευθεία και αισχρή, και οι δυο στηλιτεύουν τη συσσώρευση πλούτου και δύναμης. Οι περισσότερες παρωδίες είναι σχετικά ηπιότερες από αντίστοιχες της Παλαιάς Κωμωδίας και δίνουν μεγαλύτερη έμφαση στο αστείο παρά στη σφοδρή επίκριση. Ο ίαμβος έχει χάσει την οξύτητα του παρελθόντος.¹⁷³

Η φιλοσοφία φαίνεται να επηρέασε ιδιαίτερα τους ελληνιστές ποιητές. Κυνισμός και πλατωνισμός είναι πρόδηλοι, με την έμφαση να δίνεται περισσότερο στη σωκρατική διδασκαλία που επισημαίνει την αναζήτηση της εσωτερικής ευτυχίας μέσω της αρετής, της σοφίας, του αυτοελέγχου και της περιφρόνησης του πλούτου και της εξουσίας. Η περιπαικτική διάθεση των Κυνικών προς τις παραδεδομένες αντιλήψεις είναι παρούσα στην ελληνιστική ποίηση και τον καλλιμάχειο ίαμβο. Χάρη σε αυτήν ο ελληνιστικός ίαμβος και η παρωδία επαναπροσδιόρισαν τον αρχαϊκό, σφοδρό, ιαμβικό τους χαρακτήρα σε ένα ύφος πιο ήπιο, πιο στοχαστικό, πιο περιπαικτικό και ηθικολογικό. Ο μέθυσος, καβγατζής και γυναικοκατακτητής ιαμβογράφος που επιτίθεται σε όσους του αντιτίθενται, τώρα είναι σοφός και ασκεί κριτική σε όσους παρεκκλίνουν ηθικά,¹⁷⁴ χωρίς ωστόσο κάτι τέτοιο να σημαίνει πως η ιαμβική ιδέα και ο χυδαίος χαρακτήρας του ίαμβου έχει χαθεί εξολοκλήρου.¹⁷⁵

Δείγματα φιλοσοφικής σκέψης μπορούμε να διακρίνουμε πιο έντονα στο *XIII Ταμβο*, όπου είναι πρόδηλη η επιρροή του Καλλιμάχου από τον πλατωνικό διάλογο *Των*. Οι σύγχρονοι ποιητές του Καλλιμάχου φαίνεται να τον επικρίνουν για τη συνήθειά

¹⁷³ Βλ. Scodel (2010)251, Hutchinson (1988)3-4

¹⁷⁴ Ο Δίων ο Χρυσόστομος λέει πως ο Αντισθένης παρομοίασε το Διογένη με σφήκα (*Or.* 8.3). Την ίδια παρομοίωση των αρχαϊκών ιαμβογράφων με σφήκες συναντάμε σε πλήθος ελληνιστών συγγραφέων που ακολουθούν τον Καλλίμαχο.

¹⁷⁵ Βλ. Σωτάδης απ. 1 : *εἰς οὐχ ὀσίην τρυμαλίην τὸ κέντρον ὠθεῖς* για το γάμο του Πτολεμαίου II με την αδελφή του Αρσινόη.

του να γράφει με τον τρόπο του Ιππώνακτα χωρίς να έχει επισκεφθεί την Έφεσο, ενώ αντιδράσεις εγείρει και η συνήθειά του να αναμειγνύει την παραδοσιακή ιωνική με τη δωρική γλώσσα. Στην αρχαιότητα ήταν διαδεδομένη η αντίληψη πως για να συνθέσει κανείς ένα είδος ποίησης έπρεπε να επισκεφθεί το μέρος από όπου αυτό γεννήθηκε ή άκμασε και να βιώσει τις ίδιες εμπειρίες με τους εκπροσώπους του. Πώς λοιπόν είναι δυνατόν ο ποιητής μας να μιμηθεί τον Ιππώνακτα χωρίς να έχει δει ή να έχει ακούσει όσα κι αυτός; Στην επίκριση αυτή απαντά ο ίδιος ο ποιητής, ο οποίος επιπλήττοντας τους επικριτές του, δηλώνει ήδη από την αρχή της συλλογής (*I Ιαμβος*) πως δεν χρειάζεται να πάει στην Έφεσο γιατί έχει έρθει η Έφεσος σε αυτόν. Ο Ιππώναξ αναγεννάται και αναλαμβάνει ο ίδιος να νουθετήσει τους εριστικούς λογίους του Μουσείου. Άλλωστε, η φυσική παρουσία του ποιητή στην Έφεσο δεν είναι απαραίτητη, καθώς τα ίδια τα έργα του είναι αρκετά ώστε να εμπνεύσουν τον Καλλίμαχο και να αποτελέσουν αφετηρία μίμησης και εκσυγχρονισμού του ιαμβικού είδους.¹⁷⁶

Αναφορικά με την πηγή έμπνευσης του ποιητή, ο Καλλίμαχος σίγουρα γνωρίζει τις σχετικές σωκρατικές απόψεις. Στον *Ιωνα* του Πλάτωνα ο φιλόσοφος αρνείται τη δυνατότητα του ποιητή να γράφει συγχρόνως από έμπνευση και από *τέχνη*,¹⁷⁷ ωστόσο ο Καλλίμαχος φαίνεται να συνδυάζει και τις δύο πηγές στη δική του κριτική του καλού ποιητή (*μη άμαθῶς - έναύονται*).¹⁷⁸ Εντύπωση μας κάνει πως η κατηγορία για τον τρόπο πρόσληψης και μίμησης δεν αντιστοιχεί στο πλατωνικό μοντέλο της μίμησης της ποιήσεως παρόλο που στην υπόλοιπη συλλογή μπορούμε να εντοπίσουμε αρκετές από τις απόψεις του φιλοσόφου και του δασκάλου του. Λίγο μετά την αρχή του ποιήματος, ο Καλλίμαχος διερωτάται «ποιος είπε πως οι θεοί έχουν ορίσει ένα συγκεκριμένο είδος ποίησης για κάθε συγγραφέα;» καθώς ο ίδιος πιστεύει πως η ποίηση δεν είναι ζήτημα θεϊκής έμπνευσης (στ.30-33). Σαφώς και ο άνθρωπος που έχει στο μυαλό του ο Καλλίμαχος είναι ο Πλάτων ή ορθότερα ο Σωκράτης, ο οποίος φαίνεται να θεωρούσε πως οι Μούσες εμπνέουν στο δημιουργό μόνο ένα ποιητικό

¹⁷⁶ Βλ. Acosta-Hughes & Stephens (2012) 166.

¹⁷⁷ Με τον όρο εννοείται και η εμπειρία μέσω της μάθησης και η εκ φύσεως ικανότητα.

¹⁷⁸ Παρότι στο ποίημα οι αντιλήψεις για τον καλό ποιητή φαίνεται να επικεντρώνονται στο μέτρο και τη διάλεκτο, μπορούμε να υποθέσουμε πως κατ' επέκτασιν αφορούν και τον εκρηκτικό χαρακτήρα του ιππωνάκτειου χωλιάμβου.

γένος.¹⁷⁹ Ως παράδειγμα, ο ποιητής χρησιμοποιεί το γνωστό ποιητή Ίωνα το Χίο που συγκαταλέγει στο έργο του τραγικά, λυρικά, αλλά και πεζογραφικά συνθέματα (ιστορικής και φιλοσοφικής φύσεως) αλλά και ένα παράδειγμα από την καθημερινή ζωή, αυτό του τεχνίτη που κατασκευάζει ποικίλα σκεύη. Οι Acosta-Hughes & Stephens¹⁸⁰ αναγνωρίζουν πως η επιλογή του ονόματος του Ίωνα δεν είναι τυχαία αλλά μπορεί να αντιπαραβληθεί τόσο με την ιωνική καταγωγή του Ιπώνακτα όσο και με τον πλατωνικό *Ίωνα*, στον οποίο πρωταγωνιστής είναι ο ομώνυμος ραψωδός. Ο Καλλίμαχος, μας λένε οι μελετητές, επιδιώκει αυτό το συσχετισμό για να καταλήξει σε μια άλλη σύνδεση: η μίμηση του ποιητή Ίωνα από τον Καλλίμαχο είναι ανάλογης σημασίας με τη μίμηση του Ομήρου από το ραψωδό Ίωνα.¹⁸¹

Πριν όμως ασχοληθούμε με την έννοια της *μιμήσεως*, θα ήταν σκόπιμο να αναφέρουμε πως η σωκρατική αυτή θέση για τη μονοδιάστατη συγγραφική ικανότητα των ποιητών φαινόταν προφανώς απαρχαιωμένη στα μάτια των πολυπραγμόνων ελληνοιστών ποιητών και, δεδομένου ότι ο Ίων ο Χίος ήταν προγενέστερος του φιλοσόφου, μάλλον δεν αποτελούσε αυστηρό μοντέλο ούτε κατά τον 5^ο και 4^ο αιώνα. Ο Καλλίμαχος αναφέρεται στον πλατωνικό διάλογο με σκοπό να στηλιτεύσει το Σωκράτη, ο οποίος αντικρούει τον ίδιο του τον εαυτό.¹⁸² Ο φιλόσοφος, παρόλο που υποστηρίζει πως οι ποιητές πρέπει να συνθέτουν σε ένα ποιητικό είδος και να επισκέπτονται τον τόπο γέννησής του, δεν έφυγε ποτέ από την Αθήνα. Οι γνώσεις του για τη ζωή προέρχονται από τις δικές του εμπειρίες, τις οποίες συνέλεξε συνδιαλεγόμενος με άλλους Αθηναίους πολίτες. Η τακτική του να οδηγεί τους συνομιλητές του με ελεγκτικές ερωτήσεις να αντικρούουν τον ίδιο τους τον εαυτό είναι γνωστή και παρόλη την αντίθεση του ποιητή μας με τις αντιλήψεις του Σωκράτη, ο Καλλίμαχος χρησιμοποιεί την ίδια τεχνική κι στον *XIII Ταμβο*. Οι μομφές των κατηγορών του στρέφονται τελικά εναντίον τους και η κατηγορία «δεν ήλθα στην Έφεσο» περνά από τη γραμμή κατηγορίας στη γραμμή υπεράσπισης του ποιητή.¹⁸³

¹⁷⁹ *Ίων* 533d-534e

¹⁸⁰ Βλ. Acosta-Hughes & Stephens (2012) 50.

¹⁸¹ Η σύνδεση των τριών Ιώνων ισχυροποιείται από την επανάληψη της λέξης «Έφεσος» στην αρχή και το τέλος του ποιήματος.

¹⁸² Αντίστοιχες περιπτώσεις αντικρουόμενων απόψεων εντοπίζονται και αλλού στο πλατωνικό έργο, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

¹⁸³ Βλ. Acosta-Hughes & Stephens (2012) 51.

Συνεχίζοντας τη γραμμή υπεράσπισης, ο Καλλίμαχος περνά από το λογοτεχνικό παράλληλο στο παράλληλο της τέχνης και αναφέρεται στον πολυειδή τέκτονα. Στην προ-ελληνιστική εποχή το επάγγελμα του τεχνίτη αναφερόταν συχνά ως αναλογία για την τέχνη του ποιητή.¹⁸⁴ Τέτοιες αναλογίες μεταχειριζόταν συχνά ο Σωκράτης και πολλάκις χλευάστηκαν στην κωμωδία.¹⁸⁵ Ο Πλάτων ξεκινά την *Πολιτεία* X με το Σωκράτη να απαγορεύει την ποίηση από την πλατωνική ιδανική πολιτεία μεταχειριζόμενος το παράδειγμα του τεχνίτη. Το επιχείρημα έχει ως εξής : ο τέκτων απεικονίζει την πραγματικότητα και επομένως απέχει δύο φορές από την πραγματική αλήθεια, η ποίηση όμως αποτελεί μίμηση της μιμήσεως της τέχνης και συνεπώς απέχει τρίτον απ' αληθείας. Ως αποτέλεσμα, οι τέκτονες, οι οποίοι δημιουργούν έργα που απεικονίζουν την πραγματική φύση (*αλήθεια*) όσων βλέπουν, είναι καλύτεροι από τους ποιητές ή τους ζωγράφους.¹⁸⁶ Η χρήση του τέκτονα από τον Καλλίμαχο γίνεται για να δηλώσει πως όλοι οι ποιητές ανεξαρτήτως του είδους στο οποίο έχουν αφιερωθεί, ανήκουν σε μια ευρύτερη τάξη, αυτή των ποιητών, και επομένως μπορούν να συνθέτουν σε πολλά διαφορετικά είδη, κατά τον τρόπο που ο τεχνίτης εφόσον γνωρίζει την τέχνη του, μπορεί να κατασκευάζει πολλά διαφορετικά αντικείμενα.¹⁸⁷

Παρατηρούμε λοιπόν πως στον *XIII Ταμβο* ο Καλλίμαχος έρχεται να επικρίνει την αρνητική στάση του Πλάτωνα προς την ποίηση, ως τέχνη που απέχει τρις από την πραγματική φύση των πράγματων. Για τον ελληνιστή ποιητή το ζήτημα φαίνεται να αφορά όχι αν η ποίηση ως μιμητική τέχνη είναι αποδεκτή αλλά κατά πόσον η μίμηση των ποιητών εναρμονίζεται με τις παραδοσιακές ποιητικές νόρμες του εκάστοτε είδους και κατά πόσο ακολουθεί τους κανόνες του. Το πόσο καλά η ποίηση απεικονίζει την πραγματικότητα δεν απασχολεί τον Καλλίμαχο, ο οποίος, υποστηρίζοντας την ορθότητα της μίμησης, επικεντρώνεται στον τρόπο που προσέλαβε την ποίηση του Ιπώνακτα. Αφού και ο Ιπώναξ συνέθεσε από έμπνευση, ζώντας στην Έφεσο (κι όχι μαθώς), γιατί και ο Καλλίμαχος να μην εμπνευστεί από την ποίησή του, η οποία είναι

¹⁸⁴ Βλ. Πινδ. *Πυθ.* 3. 113.

¹⁸⁵ Βλ. Kerkhecker (2005) 263 σημ. 74.

¹⁸⁶ *Πολ.* 598a.

¹⁸⁷ Ωστόσο, τόσο στον *Ιωνα* όσο και στο *Φαίδρο*, ο Σωκράτης δεν είναι τόσο αφοριστικός και αποδέχεται τη δυνατότητα του ποιητή να φτάσει στο θείο μέσω της έμπνευσης. Ακόμη και στην ίδια την *Πολιτεία* και τους *Νόμους*, ο Πλάτων φαίνεται πως φάσκει και αντιφάσκει όταν αποδέχεται τη μίμηση σωστών προτύπων μέσω του τραγουδιού και των χορικών ασμάτων (*Πολ.* III 396-397, *Νομ.* 657a-6, 700b-701c). Ο Σωκράτης φτάνει μάλιστα στον *Πρωταγόρα* να μιμείται το Σιμωνίδη.

διαθέσιμη; Άλλωστε και ο Σωκράτης αποδέχεται τη λειτουργία ενός ποιητή ως πηγή έμπνευσης για έναν άλλο. Η έμπνευση του Καλλιμάχου πηγάζει κατά τον σωκρατικό τρόπο απευθείας από το ποιητικό πρότυπο του Ιπώνακτα.

Ο Καλλίμαχος όμως επικρίνεται και για έναν ακόμη λόγο. Φαίνεται πως στην ποίησή του αναμειγνύει την παραδοσιακή ιωνική διάλεκτο του ιάμβου με τη δωρική.¹⁸⁸ Η συνήθεια αυτή του ποιητή ξενίζει τους συγχρόνους του, οι οποίοι έδιναν ιδιαίτερη σημασία στην τυπική σχέση που έχε παραδοσιακά ο ήχος με το περιεχόμενο. Ποια μέλη είναι αποδεκτά για το σωστό αποτέλεσμα της μίμησης (αν αποδεχθούμε τελικά την ορθότητά της); Σε ποιες περιστάσεις είναι κατάλληλος ο κάθε ήχος και ποια η σημασία της λέξεως για το νόημα του ποιήματος; Είναι θέματα που απασχόλησαν τη στωική φιλοσοφία και διακρίνονται στον *Κρατύλο* του Πλάτωνα. Ίσως η κατηγορία για τη μείξη διαλέκτων αφορούσε κατ' επέκτασιν και τη μείξη ακατάλληλων ήχων και τη μίμηση ακατάλληλων προτύπων. Στο *III* βιβλίο της *Πολιτείας* (398c11-d6) το μέλος και η λέξις συγκεραίνονται και ο Σωκράτης αναλύει την καταλληλόλητα ήχων και διαλέκτων για συγκεκριμένες περιστάσεις. Ορισμένοι ιωνικοί και λυδικοί σκοποί είναι πιο χαλαροί, κάποιοι μεικτοί σκοποί είναι ακατάλληλοι για γυναίκες, ενώ οι δωρικοί ήχοι ταιριάζουν περισσότερο στη στρατιωτική ηθική. Τα έγχορδα όργανα και ο αυλός πρέπει να αποκλείονται από την ιδανική πόλη λόγω του υπερβολικά αρμονικού ήχου τους (399c7-d9).¹⁸⁹ Παρατηρούμε κι εδώ τις έντονες διαφορές μεταξύ ιωνικής και δωρικής αλλά και την ακατάλληλη μείξη ρυθμών που αναφέρονται και στον *Ίαμβο XIII* του Καλλιμάχου. Επίσης, στο γλυκό ήχο που αντιπαθεί ο φιλόσοφος κατατάσσεται και η εντεκάχορδη λύρα, σήμα κατατεθέν του Ίωνος του Χίου, τον οποίο χρησιμοποιεί ως πρότυπο ο Καλλίμαχος. Η αντίθεση του ποιητής μας στη σωκρατική και πλατωνική φιλοσοφία είναι εμφανής.

¹⁸⁸ Είτε επειδή χρησιμοποιεί στοιχεία και των δύο διαλέκτων στο ίδιο ποίημα είτε επειδή έχει συμπεριλάβει στη συλλογή του ποιήματα γραμμένα και στις δύο διαλέκτους. Πάντως η αναφορά στον Ίωνα το Χίο πιθανόν να σχετίζεται και με αυτή τη διάσταση της κατηγορίας καθώς η πολυειδής δραστηριότητα του ποιητή μάλλον δεν έγκειται μόνο σε θεματολογικά κριτήρια αλλά και στον τρόπο που συνδυάζει τη μελωδία με τη γλώσσα. (βλ. Acosta-Hughes & Stephens (2012) 56-57). Άλλωστε είναι γνωστό πως ο ποιητής ενδιαφερόταν και για τις μουσικές καινοτομίες. Σωζόμενο ποίημά του κάνει μνεία της νέας εντεκάχορδης λύρας (απ. 32W), ενώ συχνά στα αποσπάσματα γίνεται λόγος για διάφορα θέματα που αφορούν τον ήχο. Ο ίδιος μάλιστα φαίνεται να συνδέεται με τη Νέα Μουσική.

¹⁸⁹ Λεπτομέρειες βλέπε στους *Νόμους*. 669d2-4.

Δεδομένης λοιπόν της ανάμειξης ακατάλληλων ήχων και ρυθμών για ακατάλληλο περιεχόμενο και περιστάσεις, αλλά και της απομάκρυνσης της ποίησης από την αλήθεια, η ποίηση για τον Πλάτωνα θα πρέπει να απαγορευτεί. Εξαιρέση αποτελούν μόνο τα τραγούδια που εξαιρούν το πατριωτικό αίσθημα των πολιτών. Η αντίληψη αυτή του Πλάτωνα για την ποίηση και τη μουσική συνδυάζεται με το γενικότερο μοντέλο που έχει ορίσει για τους πολίτες του. Ο καθένας έχει μια συγκεκριμένη θέση και χρησιμότητα στην πόλη και ασχολείται με τη δουλειά που του αρμόζει καλύτερα προς όφελος του συνόλου. Η αντιστοιχία των κοινωνικών τάξεων με την ποίηση είναι πρόδηλη. Σε αυτήν ακριβώς την αυστηρώς καθορισμένη ζωή και το δημιουργικό περιορισμό του Πλάτωνα αντιτάσσεται ο Καλλίμαχος. Ο *Ταμβος XIII* είναι μια διακήρυξη ανεξαρτησίας των ποιητών, οι οποίοι πρέπει να είναι ελεύθεροι να εκφραστούν ανεξαρτήτως δεσμευτικών παραδόσεων, νομοθετικών περιορισμών και κριτικής. Ποιο παράδειγμα θα ήταν πιο χαρακτηριστικό από τον Πλάτωνα για να αποδείξει ο Καλλίμαχος το επιχείρημά του;

Όμως το τελευταίο ποίημα δεν είναι το μόνο με πλατωνικό ύφος, αρχής γενομένης από τον *Ταμβο I*, στον οποίο η ηθική ανωτερότητα αναδεικνύεται απέναντι στις λόγιες διαμάχες. Στον *Πρωταγόρα* παρατηρούμε αντίστοιχες έριδες μεταξύ φιλοσόφων-που αντιστοιχούν στους Επτά Σοφούς του Καλλιμάχου- σοφιστών και ποιητών (Σιμωνίδης) με το Σωκράτη σχετικά με το ποιος είναι καταλληλότερος για να διδάξει την αρετή, με τον τελευταίο σε ρόλο υποστηρικτή της αλήθειας. Ο μύθος των Επτά Σοφών μάς σώζεται για πρώτη φορά δια στόματος Σωκράτη (342e-343a) στην προσπάθειά του να αποδείξει στον Πρωταγόρα πως η βραχυλογία των Λακεδαιμονίων προσδίδει στο λόγο τους φιλοσοφική εγκυρότητα.¹⁹⁰ Το επιχείρημα του Σωκράτη δίνεται στα πλαίσια του διαλόγου του με τον Πρωταγόρα σχετικά με την παραφθορά ενός γνωστού αποφθέγματος του Πιττακού από το Σιμωνίδη αναφορικά με την αρετή. Ο Σωκράτης καταλήγει πως ο λακωνικός λόγος είναι φιλοσοφικότερος και πλησιέστερος της αρετής από τις διδασκαλίες των σοφιστών για την αρετή, οι οποίες αποσκοπούν στο κέρδος. Ο Πιττακός και οι υπόλοιποι Σοφοί αναγορεύονται φιλόσοφοι

¹⁹⁰ Τα ονόματα που αναφέρονται από το Σωκράτη συμφωνούν με αυτά που μας σώζονται από το Δημήτριο το Φαληρέα (βλ. Διογ. Λαέρτ. I 22.4-6) αλλά μαθαίνουμε από το Διογένη το Λαέρτιο (1.28.10-11) πως η εκδοχή του Καλλιμάχου προέρχεται μάλλον από κάποιον Μαιάνδριο από τη Μίλητο, κάτι που εξηγεί και την εξέχουσα θέση του Θαλή στο ποίημα του Καλλιμάχου.

χάρη στη σοφία που απορρέει από τη λακωνική τους ομιλία,¹⁹¹ μια σοφία την οποία ο Σιμωνίδης προσπαθεί να κηλιδώσει παραφράζοντας τα λόγια του Πιττακού, όπως αναφέρει ο Σωκράτης.¹⁹² Συνεχίζοντας, ο Σωκράτης επιχειρεί να ερμηνεύσει το ποίημα του Σιμωνίδη δομικά, γλωσσικά και υφολογικά ώστε να αποδείξει πως οι φιλόσοφοι είναι πιο ικανοί από τους ποιητές να διδάσκουν σοβαρά θέματα όπως η δικαιοσύνη και η αρετή.

Εκτός λοιπόν του προφανούς παράλληλου των Επτά Σοφών, ο *I Ιάμβος* μοιράζεται με τον πλατωνικό διάλογο την ίδια διδακτική διάθεση για ηθική ανωτερότητα στους φιλολογικούς διαπληκτισμούς. Η έριδα των φιλοσόφων με τους σοφιστές και τους ποιητές για τη θέση του δασκάλου της αρετής στον *ιάμβο* δίνει τη θέση της στη διαμάχη των φιλολόγων και κριτικών για την ποιητική αριστεία. Η πρωταγωνιστική θέση του Σωκράτη ως φωνή της αλήθειας τώρα δίνεται στον νεκραναστημένο, αυστηρό αλλά και ηθικολόγο *Ιππώνακτα* και το *μέτρο*, που προέκυψε ως η λύση της ηθικής ασάφειας στον *Πρωταγόρα*, τώρα στον *ιάμβο* υποβόσκει κάτω από την ανάδειξη της μορφής του *Θαλή*, που κλείνει το ποίημα σχεδιάζοντας γεωμετρικές φιγούρες στο χώμα. Η φιλοσοφική δύναμη της *βραχυλογίας* που τόσο επαίνεσε ο Σωκράτης είναι επίσης αγαπητή στον *Καλλίμαχο*.

Στον Πρόλογο των *Αιτίων* συμβουλεύει το νέο ποιητή να επιδείξει συνοπτικότητα και οξύνοια, ενώ σε ολόκληρα τα *Αίτια* και το βιβλίο των *Ιάμβων* ο λόγος του είναι προκλητικό ερέθισμα για την κινητοποίηση της σκέψης και του προβληματισμού, γεμάτος ειρωνικά στοιχεία και υπαινικτικές αναφορές που ωθούν τον αναγνώστη να επαναξιολογήσει τα όσα γνωρίζει για τον κόσμο. Επίσης, παρών στον *Καλλίμαχο* είναι και ο γνωστός από τον Πλάτωνα Πιττακός, που ανοίγει τη συλλογή

¹⁹¹ Ο Johnson (1982) 82 λέει χαρακτηριστικά ότι η αγάπη του Καλλιμάχου για τη συντομία εντοπίζεται μέχρι τους ρομαντικούς, όπου η λακωνικότητα της έκφρασης «δεν είναι απλώς όμορφη, αλλά το μόνο όμορφο χαρακτηριστικό της λυρικής ποίησης».

¹⁹² Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως το συγκεκριμένο χωρίο φαίνεται να προοικονομεί τη σύγκρουση ποίησης και φιλοσοφίας που είναι εμφανής στη μεταγενέστερη *Πολιτεία*. Ο Σιμωνίδης επικρίνει τον Πιττακό για προσωπικό κέρδος και διαστρεβλώνει τα λόγια του για τη φύση της καλοσύνης, καθώς κι εκείνος συνθέτοντας κατά παραγγελία του τυράννου των Συρακουσών *Ιέρωνα* αισθανόταν την υποχρέωση να τον επαινεί, ακόμη και παρά τη θέλησή του. Πώς λοιπόν, διερωτάται ο Σωκράτης, μπορεί κανείς να εμπιστευτεί τη διδασκαλία των παιδιών του σε έναν τέτοιο ποιητή που διαστρεβλώνει όσα δεν τον συμφέρουν;

των *Επιγραμμάτων*¹⁹³ με μια άνευ προηγουμένου βραχεία απάντηση σε κάποιον που τον ρωτά αν θα πρέπει να παντρευτεί μια γυναίκα της τάξης του ή κοινωνικά ανώτερη. Η απόκριση του σοφού Πιττακού (στ. 8: *κειῖνοί σοι πᾶν ἔρεοῦσιν ἔπος*) συνοδεύεται από μία χειρονομία στην οποία ο Μυτιλιναῖος φιλόσοφος δείχνει μια ομάδα παιδιών που θα διαφωτίσουν το νέο. Η απάντηση των παιδιών (στ. 16: *τὴν κατὰ σαυτὸν ἔλα*) είναι εξίσου σύντομη καθώς παίζουν με τη σβούρα τους. Η ευγλωττία του ποιητή είναι μοναδικής δηκτικότητας.

Ο κοινός τόπος των δύο λογοτεχνικών παραλλήλων δεν περιορίζεται μόνο στα θεματικά μοτίβα αλλά και στην τεχνική που μεταχειρίζονται οι δύο συγγραφείς για να παρουσιάσουν τους πρωταγωνιστές τους. Ο Καλλίμαχος δεν μιλά *in propria persona* αλλά κρυμμένος πίσω από το αρχαϊκό του πρότυπο, που ανασταίνεται όχι απλώς για να παίξει έναν ρόλο απρόσωπο και αμέτοχο, αλλά για να κατευθύνει τη δράση. Η παρουσία του στο ποίημα διευκολύνει τον Καλλίμαχο να μιλήσει με κύρος και υπόσταση μέσα από την πράξη της μιμήσεως για ένα θέμα που άλλωστε γνωρίζει ο Ιπώναξ και μέσα από αυτήν την *πλαστοπροσωπία* μάς θυμίζει το Σωκράτη που μιλά δια μέσου του Σιμωνίδη και τον Πλάτωνα που μιλά δια στόματος Σωκράτη. Και στις τρεις περιπτώσεις επικαλούνται αρχαιότερες φιγούρες που προσαρμόζονται σε νέους αφηγηματικούς στόχους. Τα πλατωνικά δάνεια πολλαπλασιάζονται με μια προσεκτικότερη ματιά. Ο *Πρωταγόρας* τελειώνει με έναν έπαινο στις φυσικές επιστήμες και τα μαθηματικά και μας θυμίζει έντονα το Θαλή που σχεδιάζει ένα μαθηματικό θεώρημα στο τέλος του *Ιάμβου*, το οποίο αποδίδεται στον ομηρικό ήρωα Εύφορβο (στ. 58-64). Η αναφορά στον Εύφορβο έχει έντονα πυθαγόρειους συνειρμούς καθώς ο μεγάλος ηθικός φιλόσοφος και μαθηματικός, που πίστευε στη μετενσάρκωση και δίδασκε την αποχή από το κρέας, πίστευε πως ήταν μετενσάρκωση του ομηρικού ήρωα.

Η μίμηση από το Θαλή των θεωρημάτων του Εύφορβου που αναστήθηκε ως Πυθαγόρας, ομοιάζει με τη μίμηση του νεκραναστημένου Ιπώνακτα από τον Καλλίμαχο καθώς και οι δύο ανακαλούν και μεταλαμπαδεύουν το παρελθόν. Η μόνη

¹⁹³ Η Gutzwiller (1998) 226 πιστεύει πως η δομή των *Επιγραμμάτων* είναι επιμελημένη από τον ίδιο τον ποιητή, ο οποίος επιλέγει να ξεκινήσει όχι τονίζοντας μια θεματική ενότητα που θα διέπει τη συλλογή, αλλά το στοιχείο της λακωνικότητας και της εκφραστικής αυτοσυγκράτησης που θα συνέχει τα ποιήματα.

διαφορά έγκειται στην έλλειψη φιλοσοφικών θεωρήσεων περί μετενσάρκωσης από τον Ιπώνακτα. Ο ιαμβογράφος μπορεί να επέστρεψε από τον άλλο κόσμο αλλά μόνο προσωρινά. Η αναγέννησή του είναι λογοτεχνική, όχι πραγματική, ωστόσο μέσω της μίμησης της ποίησής του μια τέτοια δυνατότητα «πραγματικής» αναγέννησης φαντάζει στα μάτια μας όλο και πιο δυνατή, καθώς ο εμπνευσμένος από τη *διάνοια* (με τη σωκρατική έννοια) του Ιπώνακτα Καλλιμάχος λειτουργεί ως φερέφωνο των απόψεων και των πρακτικών του αρχαϊκού ποιητή.¹⁹⁴

Άλλες ομοιότητες με τα πλατωνικά έργα, αυτή τη φορά περισσότερο φραστικές, μπορούμε να εντοπίσουμε και στον *III Ταμβο*, στον οποίο αποδοκιμάζεται η προτίμηση των νέων στα πλούτη και στηλιτεύεται η υποτίμηση της αρετής. Ως παράδειγμα χρησιμοποιείται ο νεαρός Ευθύδημος, ο οποίος εκδίδεται από τη μητέρα του σε έναν πλούσιο άνδρα. Τόσο το θέμα όσο και το όνομα του νεαρού πρωταγωνιστή θυμίζει τον ομώνυμο πλατωνικό διάλογο *Ευθύδημος*, στον οποίο μεταξύ άλλων, η εριστική πρακτική των σοφιστών (πρόκειται για τον Ευθύδημο και τον Διονυσόδωρο) καταλήγει πως το κακό είναι καλό, οι θεοί είναι ζώα, το χρήμα είναι καλό και το πολύ χρήμα ακόμα καλύτερο. Το τελευταίο συμπέρασμα είναι απόλυτα ταιριαστό με ένα αγόρι που κοστολογεί και πουλά τον εαυτό του. Θεός του Ευθύδημου είναι το χρήμα και περιφρονεί την αρετή και τις γνώσεις του πληγωμένου Καλλιμάχου, ο οποίος ξεγελάστηκε από το *αγαθό* παρουσιαστικό του (απ. 193.30-31: *κρηγύως έπαιδεύθην | [...] έφρόνησα τώγαθόν βλέψαι*). Είναι αυτό ακριβώς που λέει η Διοτίμα στο *Συμπόσιο*: ο θαυμασμός ενός όμορφου σώματος μπορεί να ξεγελάσει το νου ώστε να νομίζει κανείς πως βλέπει την καλοσύνη (210b-c).

¹⁹⁴ Πρέπει να έχουμε υπόψιν ότι οι αρχαϊκοί ποιητές ήταν έντονα συνυφασμένοι με συγκεκριμένα προσωπικά μοτίβα, εκτελεστικούς τρόπους και ιδεολογικούς προβληματισμούς. Συνεπώς η μίμησή τους προϋπέθετε και τη χρήση των ίδιων μοτίβων. Αυτή η αντίληψη αποτέλεσε βάση των επικριτών του Καλλιμάχου στο *XIII Ταμβο*, που θεωρούσα ότι ο Καλλιμάχος δεν είχε τα ίδια ερεθίσματα με τον Ιπώνακτα εφόσον δεν είχε επισκεφθεί την Έφεσο και επομένως η μίμησή του ήταν κατώτερης ποιότητας. Η απάντηση του Καλλιμάχου στο πρόβλημα είναι διττή. Αφενός προτιμά το μιμητικό μοντέλο κατά το πρότυπο της μίμησης του Σωκράτη από τον Πλάτωνα και αφετέρου δίνει χώρο στην ποιητική έμπνευση και ραψωδική ερμηνεία που είδαμε στον *XIII Ταμβο*. Η ιπωνάκτεια σφοδρή επιθετικότητα έχει μετατραπεί σε μια πιο ηθικολογική ιαμβική κριτική.

Τέλος, ο Πλάτων ελλοχεύει και στον ερωτικό *V Ταμβο*.¹⁹⁵ Ο Καλλίμαχος προσπαθεί μεταχειριζόμενος μία έντονα πλατωνική νοουθεσία να συμβουλευσει ως άλλος Σωκράτης έναν δάσκαλο που σύμφωνα με τη Διήγηση κακοποιεί τους μαθητές του. Η παροιμία *συμβουλή γὰρ ἔν τι τῶν ἱρῶν* (στ. 17) θυμίζει έντονα την αρχή του Θεάγη (122b2-3: *λέγεται γε συμβουλή ἱερὸν χρῆμα εἶναι*) την οποία απευθύνει ο Σωκράτης σε έναν πατέρα που του ζητά συμβουλές για τη διαπαιδαγώγηση του γιου του. Οι στίχοι 30-31: *ἐγὼ Βάκις τοι και Σίβυλλα [καὶ] δάφνη*

καὶ φηγός. ἀλλὰ συμβαλεῦ

τῶνιγμα, καὶ μὴ Πιτθέως ἔχε χρεῖην ·

μπορούν επίσης να αντιπαραβληθούν με την ερωταπόκριση του Σωκράτη με το Θεάγη (124d8-10):

Σωκράτης: *Εἴποις ἄν οὖν μοι τίνα ἐπωνυμίαν ἔχει Βάκις τε καὶ Σίβυλλα καὶ ὁ ἡμεδαπὸς Ἀμφίλυτος;*

Θεάγης: *Τίνα γὰρ ἄλλην, ᾧ Σώκρατες, πλὴν γε χρησμοδοί;*

Τα δύο ονόματα Βάκις και Σίβυλλα συναντώνται σπάνια στα κείμενα και ιδιαίτερος τόσο στενά συνδεδεμένα,¹⁹⁶ επομένως η σύνδεση των δύο χωρίων είναι εμφανής καθώς και στις δυο περιπτώσεως ο κατάλογος των μάντεων κλίνει με μια ιστορική φιγούρα που ερμήνευε σωστά τους χρησμούς. Ο Αμφίλυτος του Πλάτωνα ήταν ο μάντης που προφήτευσε την ήττα των Αθηναίων από τον εξόριστο Πεισίστρατο,¹⁹⁷ ενώ ο Πιτθέας του Καλλιμάχου, παππούς του Θησέα, ήταν αυτός που ερμήνευσε σωστά το χρησμό που δόθηκε στον Αιγέα, παρότι τον παραπλάνησε εσκεμμένα. Οι Acosta-Hughes & Stephens¹⁹⁸ παρατηρούν πως και οι δύο τελευταίες φιγούρες είναι εξέχοντα αθηναϊκά πρόσωπα. Ο Καλλίμαχος προτιμά τον ιδρυτή των δημοκρατικών Αθηνών από το γνωστότερο ίσως τύραννο της πόλης, πιθανόν γιατί ένα μέρος του Θεάγη είναι

¹⁹⁵ Αυτή τη φορά ο έρωτας εμφανίζεται στην αρνητική του μορφή.

¹⁹⁶ Τα ξαναβλέπουμε και στην *Ειρήνη* του Αριστοφάνη (στ. 1.070-1.095 και 1.116-1.119) αλλά λίγο πιο μακριά το ένα από το άλλο.

¹⁹⁷ Πρβ. Ηροδότου *Ιστ.* 1.62.

¹⁹⁸ Βλ. Acosta-Hughes & Stephens (2012) 67.

αφιερωμένο στη σύγκριση των τυράννων με τους ηγέτες που κυβερνούν την πόλη με τη συναίνεση του δήμου.

Τα χωρία διαφέρουν στον τρόπο που μεταχειρίζονται τη συμβουλή οι δυο ομιλητές. Η συμβουλή του Σωκράτη δεν είναι άμεση αλλά απόρροια της μαιευτικής και το συμπέρασμα συνάγεται από τον ίδιο το Θεάγη υπό τη μορφή των ερωταποκρίσεων, ενώ στην περίπτωση του Καλλιμάχου η νουθεσία γίνεται μέσω της ποίησης:

ἴσχε δὲ δρόμου

μαργῶντας ἵππους μηδὲ δευτέρην κάμψης,

μή τοι περι νύσση δίφρον

ἄξωσιν, ἐκ δὲ κύμβαχος κυβιστήσης. (στ. 26-29)

λέει ο ποιητής στο δάσκαλο κάνοντας φαινομενικά μνεία στον Όμηρο, ταιριαστό διδακτικό παράδειγμα αλλά μάλλον ειρωνικό, δεδομένου ότι απευθύνεται σε δάσκαλο. Η λέξη *κύμβαχος* είναι πολύ σπάνια και πρώτη φορά τη συναντάμε στην *Ιλιάδα* (5.586) περιγράφοντας την πτώση του Αντίλοχου από το άρμα του στο χώμα, ενώ και η λέξη *κυβιστήσης* εντοπίζεται στον Όμηρο σε διάφορους τύπους (*Ιλ.* 16.745-750) στο επεισόδιο όπου ο Πάτροκλος χτυπά τον Κεβριώνη στο κεφάλι με μια πέτρα. Ο ηνίοχος πέφτει από το άρμα νεκρός και ο Πάτροκλος χλευάζει το νεκρό και όλους τους Τρώες. Ο χλευασμός του ήρωα ταιριάζει στο ύφος του καλλιμάχειου ομιλητή που ψέγει τον επονείδιστο δάσκαλο, ωστόσο εντύπωση μας κάνει το γεγονός ότι γενικώς το ποίημα δεν έχει ερωτικό περιεχόμενο παρόλο το θέμα του.

Η αλληγορία του πάθους ως αγωνιστικά άλογα ήταν κοινή στην αρχαιότητα,¹⁹⁹ ενώ εμφανίζεται και στον Πλάτωνα από τον οποίο είναι γενικά επηρεασμένος ο Καλλιμάχος. Στον ερωτικό *Φαίδρο* (στ. 253-254) ο Σωκράτης, συνδιαλεγόμενος με ένα όμορφο αγόρι, μιλά αλληγορικά για τα ασυγκράτητα πάθη ως αγωνιστικά άλογα και για τη δύναμη της ηδονής και του έρωτα. Τα δυο έργα ομοιάζουν όχι μόνο λεκτικά αλλά και θεματικά, αφού στον ίαμβο ο πρωταγωνιστής είναι ένας άνδρας που δεν μπορεί να συγκρατήσει το πάθος του για τα νεαρά παιδιά. Συγχρόνως, εντύπωση μας

¹⁹⁹ Βλ. Kerkhecker (2012) 136 σημ. 87.

κάνει η περιγραφή του ηνιόχου του Καλλιμάχου, που βρίσκεται στη γη πεσμένος στα τέσσερα θυμίζοντάς μας το *Συμπόσιο* και τον αξέχαστο λόγο του Αριστοφάνη για τον έρωτα, όπου οι πρώτοι άνθρωποι περιγράφονται να περπατούν στα τέσσερα.²⁰⁰

Συγχρόνως, εκτός από τους τέσσερις ιάμβους που σχολιάσαμε, φραστικές ομοιότητες με τον Πλάτωνα μπορούμε να εντοπίσουμε και στο *X Ιάμβο*. Παρόλο που δεν μας μένουν παρά σπαράγματα, η φράση του ποιητή *τὰς Ἀφροδίτας-ἡ θεὸς γὰρ οὐ μία*-(στ. 3) θυμίζει αντίστοιχο λόγο του Πausανία στο *Συμπόσιο*, ο οποίος υποστηρίζει πως υπάρχουν δύο Αφροδίτες, η ουράνια και η κοινή θνητή, και συνεπώς δύο Έρωτες. Επιπροσθέτως, τέτοιου είδους ομοιότητες παρατηρεί ο Kerkhecker και στους *Ιάμβους IV* και *XII* παρόλο που δεν είναι αρκετά ξεκάθαρες.²⁰¹ Και στα δύο ποιήματα φαίνεται πως κατά τη διάρκεια της *παιδείσεως* συνέβη κάποια ατασθαλία στην ερωτική συμπεριφορά. Η συμπεριφορά του Σωκράτη απέναντι στους νέους είναι γνωστό ότι παρερμηνεύθηκε από τον αθηναϊκό δήμο και ήταν άλλωστε μία από τις κατηγορίες που οδήγησαν στη θανατική του καταδίκη. Η διαφθορά των ηθών αφορούσε όχι μόνο σε πνευματικό αλλά και σε ερωτικό επίπεδο.

Ωστόσο, τα ερωτικά παράλληλα που εντοπίσαμε ίσως επισκιάζουν αυτό που φαίνεται να ενδιαφέρει στο βάθος τον Καλλιμάχο, και δεν είναι άλλο από το ποιος τελικά είναι πιο κατάλληλος να διδάξει την αρετή, ο φιλόσοφος ή ο ποιητής; Ο ελληνιστής ποιητής διεκδικεί την ιδιότητα του διδασκάλου για τον εαυτό του και τους ομοτέχνους του υψώνοντας την αρετή της βραχυλογίας σε βασική ποιητική αρχή και αποφεύγοντας τους κοινούς τόπους στην ποίησή του. Όπως και ο Πλάτων, αποδοκιμάζει τα πολλά υπέρ των βαθυστόχαστων και νοηματικά μεστών λίγων. Παρόλο που κατά γενική ομολογία διαφωνεί με τα πλατωνικές και σωκρατικές απόψεις αξιοποιεί τη φιλοσοφική παράδοση λεξιλογικά αλλά και νοηματικά έστω και για να την απορρίψει, επιχειρηματολογώντας υπέρ της δικής του ποιητικής πρακτικής και κατά των στενόμυαλων και οπισθοδρομικών λογίων της εποχής του.

²⁰⁰ Βλ. στους στίχους 190a6-7: *κυβιστῶντες, κυβιστῶσι κύκλω*.

²⁰¹ Βλ. Kerkhecker (2005) 84 σημ. 6 και 244.

3.5 Ο ΕΚΛΕΠΤΥΣΜΕΝΟΣ ΙΑΜΒΟΓΡΑΦΟΣ

Έχουμε σχολιάσει ως τώρα πλείστα παραδείγματα που αποδεικνύουν το ενδιαφέρον του Καλλιμάχου για την αρχαϊκή ιαμβική ποίηση και την προτίμησή του για τον Ιπώνακτα. Επηρεασμένος από το πνεύμα της εποχής του, ο ποιητής μας δεν χρησιμοποίησε απλώς τα ιαμβικά του πρόσωπα στην προσπάθειά του να αναβιώσει το παρηκμασμένο ιαμβικό είδος, αλλά κατά τις επιταγές του καιρού του ενσωμάτωσε στην ποίησή του προβληματισμούς και θεωρίες μεταγενέστερες του ιαμβικού είδους-όπως η πλατωνική φιλοσοφία-και σύγχρονα του ίδιου –κύριο παράδειγμα είναι η ελιτίστικη διάθεση. Πάρα τις όποιες προσμειξίξεις όμως, το σώμα της συλλογής παραμένει στη βάση του συνδεδεμένο με την παράδοση, όχι μόνο θεματικά ή προσωπογραφικά²⁰² αλλά και υφολογικά και τεχνοτροπικά.

Ήδη από την αρχή της συλλογής, οι μελετητές αναγνωρίζουν τη φωνή του Ιπώνακτα που συνεχίζει να χρησιμοποιεί το μέτρο και τη διάλεκτό του.²⁰³ Το στυλ και οι θεματικές του επιλογές είναι παρόντα κυρίως στην εισαγωγή, η *ανάβαση* της οποίας προσιδιάζει τόσο στο δράμα όσο και στο έπος.²⁰⁴ Η εμφάνιση του Ιπώνακτα είναι αναπάντεχη, κάτι το αδύνατο. Εμφανίζεται αυτούσια, χωρίς να τον έχει καλέσει κανείς, χωρίς *νεκτιομαντεία* ή *κατάβαση*.²⁰⁵ Για πρώτη φορά βλέπουμε αναστροφή της ομηρικής *Νέκκιας*· η κατάβαση γίνεται ανάβαση. Οι λόγιοι περιβάλλουν τον νεκραναστημένο Ιπώνακτα σαν μύγες, σφήκες και άπληστους Δελφίους (στ. 26-28) όπως στην *Ιλιάδα* οι πολεμιστές ομοιάζουν με ποντίκια και σφήκες.²⁰⁶ Ο Ιπώναξ βρίσκεται ανάμεσα σε ένα ενοχλητικό πλήθος που τον περικυκλώνει όπως τα πνεύματα των νεκρών του Άδη περιφέρονταν γύρω από τον Οδυσσέα στη *Νέκκια*. Το ήθος των φιλολόγων σκιαγραφείται άψογα με την ειρωνική χρήση των δύο λαϊκών παροιμιών.²⁰⁷ Ο ποιητής, ως άλλος Τειρεσίας, προσφέρει στους συγκεντρωμένους τη σοφία και τις

²⁰² Βλέπε την παρουσία του Ιπώνακτα.

²⁰³ Βλ. απ. 42.4 Deg.=32.4W, 44.2 Deg=36.2W, 46 Deg.=37W, 196.4 Deg.=117.4W για άλλες περιπτώσεις που ο Ιπώναξ κατονομάζει τον εαυτό του.

²⁰⁴ Βλ. Kerkecker (205) 15-17.

²⁰⁵ Φαίνεται μετέωρος ανάμεσα στον κόσμο των νεκρών και των ζωντανών και παρωδεί τη σκηνογραφία της μεταθανάτιας ζωής βλ. Σιστάκου (2005) 107.

²⁰⁶ Βλ. *Ιλ.* Β 469-471, Ο 259-265, Σ 23-31.

²⁰⁷ Βλ. Σιστάκου (2005) 108.

συμβουλές του. Ο Kerkhecker αποκαλεί αυτήν την ιδιότυπη *ανάβαση* «σπάσιμο του φράγματος ανάμεσα στο τότε και στο τώρα».²⁰⁸ Ο Καλλίμαχος έχει καταφέρει να χρησιμοποιήσει μία κλασική φιγούρα του παρελθόντος ως κρίσιμο συμμετέχοντα στα παρόντα. Η ζωντάνια του νεκρού ποιητή είναι αφοπλιστική –τελείως διαφορετική από τους ομηρικούς νεκρούς-και νεωτερική. Οι εκρηκτικές του μέρες είναι πια παρελθόν και οι *μάχες* του παρελθόντος μετατρέπονται σε φιλειρηνικές και καλοπροαίρετες συμβουλές, γεγονός που σχολιάζεται ακόμη και από τον Ηφαιστίωνα.²⁰⁹

Ο χαρακτήρας του iamβικού μέτρου αλλά και του iάμβου γενικότερα έχει αλλάξει στον Καλλίμαχο. Το περιεχόμενο και το ενδιαφέρον είναι διαφορετικά και συμβαδίζουν με τις μορφικές καινοτομίες που περιβάλλουν την ιστορία που αφηγείται ο Ιπώναξ. Ο Kerkhecker παρατηρεί πως «η εκτέλεση δεν είναι πια εξωτερική πραγματικότητα. Αντ' αυτού το ποίημα δημιουργεί την ψευδαίσθηση της ίδιας της εκτέλεσής του».²¹⁰ Με την πρώτη ματιά διατηρείται η παραδοσιακή αντίθεση του iamβικού «εγώ» με τους αποδέκτες, ωστόσο αυτό που κάνει εντύπωση είναι πως μέσα σε αυτούς που στηλιτεύονται βρίσκεται και ο ίδιος ο Καλλίμαχος. Ο Ιπώναξ δεν αναφέρει συγκεκριμένα ονόματα αλλά μιλά *κατά γένη*, επομένως ο Καλλίμαχος συμπεριλαμβάνεται σαφώς στους iamβικούς ποιητές που αναφέρονται. Η αλλαγή είναι θεμελιώδης καθώς δεν φέρνει αντιμέτωπο τον ποιητή με τον κόσμο, αλλά προσπαθεί να τον συμβιβάσει με αυτόν. Ο iamβογράφος δεν επιθυμεί να διορθώσει μόνο τους άλλους αλλά και τον εαυτό του. Πραγματοποιεί όσα διακηρύσσει ο Ιπώναξ και καταφέρνει να υπερβεί τη δηκτικότητα του ομιλητή, ο οποίος γίνεται ταυτόχρονα το μέσο και το θύμα της σάτιρας.

Μορφικά, οι iamβικές manières του αρχαϊκού iάμβου διατηρούνται. Ο ομιλητής διακόπτει τον εαυτό του με μια μακρά παρένθεση (στ. 32-35) ώστε να καθησυχάσει το επιδεικτικά κουρασμένο ακροατήριό του πως δεν θα μακρηγορήσει. Ο κυνισμός και η δηκτική διάθεση του πλήθους αντιπαραβάλλονται με την ξαφνική σοβαρότητα και το πάθος του Ιπώνακτα ο οποίος έχει μεταλλάξει το χαρακτήρα του. Αυτή τη φορά δεν έχει χρόνο να χάσει, καθώς ο Άδης τον καλεί. Η αποστολή του είναι σημαντική,

²⁰⁸ Βλ. Kerkhecker (2005) 32.

²⁰⁹ 116. 10-16 Consbruch: *παρὰ Καλλιμάχῳ δὲ καινὸν εἶναι δοκεῖ ὡς φέρων ἴαμβον οὐ μάχην ἀείδοντα τὴν Βουπάλειον.*

²¹⁰ Βλ. Kerkhecker (2005) 33-34.

επομένως επιβάλλεται να την εκτελέσει με προσοχή και αφοσίωση στο λίγο χρόνο που του απομένει. Η ζωηρότητα του ύφους συνδυάζεται άψογα με την επισιμότητα του θέματος.²¹¹ Ο *αίνος* μεταφέρει τους αναγνώστες στο μυθικό παρελθόν,²¹² σε μια εποχή που οι άνθρωποι ζούσαν ευδαίμονες (στ. 35-37) και φέρνει ως παράδειγμα ευτυχίας το Βαθυκλή με σκοπό να στηλιτεύσει τον τρόπο ζωής των αλεξανδρινών λογίων.²¹³

Παρόλη τη σοβαρότητα της αποστολής του και τη σοφία του Βαθυκλή που προσπαθεί να εμψύσει στους αποδέκτες, η γνωστή ιαμβική ευθύτητα του λόγου χαρακτηρίζει την περιγραφή του ταλαιπωρημένου από την ποδάγρα γέροντα που περιστοιχίζεται από τους νεαρούς γιους του. Παρόλη την έμφαση στην ερωτική ωριμότητα των νέων (στ. 43 *μέλλοντας ἤδη παρθένους ἀλινδεῖσθαι*) δεν υπάρχει ίχνος ερωτισμού, ελαφρότητας και ηδυπάθειας ή νύξη για τις ερωτικές τους προτιμήσεις, στοιχεία που θα περιμέναμε από τον Ιπώνακτα, ο οποίος μάς πληροφορεί απλά για την ηλικία τους. Την ίδια μεταστροφή στο χαρακτήρα του Ιπώνακτα παρατηρούμε και στους στίχους 59-63 όπου δεν κάνει κανένα χλευαστικό σχόλιο για την αποχή που δίδασκε ο Πυθαγορισμός από το κρέας, παρότι ο ίδιος ήταν γνωστός για την εμμονή του με το φαγητό.²¹⁴

Στο τέλος του μύθου ο Ιπώναξ βγάζει το ηθικό του συμπέρασμα. Η υψηλόφρων προτροπή της εισαγωγής τώρα μετατρέπεται σε σαρκαστικούς χαρακτηρισμούς των λογίων συγκριτικά με τη σοφία των Επτά Σοφών αφού αυτοί αποτελούν καρικατούρες ανθρώπων, είναι οικτροί και αξιοθρήνητοι και ως εκ τούτου αξίζουν χλεύη και εμπαιγμό από τον Ιπώνακτα, ο οποίος ξαναβρίσκει τον εαυτό του.²¹⁵ Το παιχνίδι της ταυτότητας έχει εξυπηρετήσει πλήρως το σκοπό του

²¹¹ Βλ. Hutchinson (1988) 51.

²¹² Η Σιστάκου (2005) 207 παρατηρεί πως συμπλέκονται τρεις γεωγραφικού χώροι, του μύθου (Αδης), της σύγχρονης πραγματικότητας (Αλεξάνδρεια) και της παραβολής (τόποι των Επτά Σοφών).

²¹³ *Αίνους* γνωρίσαμε στις επωδές του Αρχιλόχου (απ. 172-87W) και στους ιάμβους του Σημωνίδη (απ. 9W). Συγχρόνως η Σιστάκου (2005) 208-209 παρατηρεί αρκετά στοιχεία εξαρχαισμού που προδίδουν το αρχαϊστικό κλίμα της αφήγησης για τους Επτά Σοφούς.

²¹⁴ Βλ. Clayman (1980) 13-14.

²¹⁵ Ο Clayman (1980) 12-13 παρατηρεί πως η αναφορά στον *τρίβωνα* (στ. 30) αφορά πιθανόν σε Κυνικό φιλόσοφο και θεωρεί την αναφορά σημαντική καθώς και ο ίδιος ο Ιπώναξ παίρνει το ρόλο Κυνικού φιλοσόφου και στηλιτεύει δημοσίως την φαυλότητα της εποχής του ενισχύοντας με ηθικολογικούς *αίνους* το δίδαγμά του.

Καλλιμάχου. Ο Ιπώναξ έχει εκθέσει το θέμα με σοβαρότητα, έχει εξάρει την ηθική υπεροχή των Επτά Σοφών και έχει στηλιτεύσει με σφοδρότητα τους σύγχρονους λογίους χωρίς το ποίημα να χάσει την κομψότητα και τη λεπτότητα του ύφους και του λόγου που γνωρίζουμε από τον Καλλιμάχο. Ο ποιητής έχει καταφέρει να συνδυάσει την εκλέπτυνση με την οξύτητα χωρίς να υποσκάψει την εξ αρχής αποστασιοποίησή του από την άσκηση της κριτικής.²¹⁶ Το ηθικό δίδαγμα έχει συνολικά επιτευχθεί και αφορά τη μάθηση της σοφίας, ένα θέμα που μέχρι τώρα δεν απασχόλησε ποτέ τον Ιπώνακτα. Αυτή η μεταστροφή του χαρακτήρα-τόσο του Ιπώνακτα όσο και κατά συνέπεια του ιάμβου γενικότερα- θα συνεχιστεί στην υπόλοιπη συλλογή; Το μάθημα του Ιπώνακτα θα γίνει πράξη από τον ακροατή Καλλιμάχο;

Ο *II Ταμβος*, όπως και ο *I*, αποτελείται ως επί το πλείστον-με εξαίρεση τον επίλογο- από μια μυθική αφήγηση που τοποθετείται στο μακρινό παρελθόν.²¹⁷ Την εποχή της βασιλείας του Κρόνου, τα ζώα είχαν κοινή γλώσσα, ωστόσο, ο άλλοτε δίκαιος Δίας στέρησε από τα ζώα την ομιλία τους για να την επιβάλλει στους ανθρώπους. Το παράπονο της αλεπούς (στ. 6) δείχνει την προτίμηση του Δία για το γένος των ανθρώπων, αλλά από αυτό το σημείο, η δυσοίωνα διαπίστωση της αδικίας μετατρέπεται σε χλευαστικά σχόλια, ειρωνικές και σατιρικές παρατηρήσεις. Ο *αίνος* δεν είναι απλώς μία *fabula docet* με επικριτικό τόνο για τη φλυαρία των ανθρώπων, αλλά και σάτιρα. Ο παραδοσιακός ιάμβος είναι παρόν, αλλά με πιο εκλεπτυσμένο χαρακτήρα. Η ιαμβική ιδέα του ψόγου, έρχεται στην επιφάνεια με δύο παραδείγματα ανθρώπων που κληρονόμησαν τη λαλιά συγκεκριμένων ζώων (ο Εύδημος του σκύλου και ο Φίλων του όνου στ. 10-13) χωρίς όμως να χάνεται ο γενικότερα καθολικός διδακτικός τόνος του ποιήματος. Οι στ 8-10 και 13-15 περιεργάζονται όχι μεμονωμένους χαρακτήρες αλλά ολόκληρη την ανθρωπότητα.

Αυτό που θα πρέπει να προσέξουμε είναι πως οι παραλληλισμοί της ομιλίας των ανθρώπων με τα ζώα μόνο φαινομενικά αφορούν τον τρόπο ομιλίας τους. Στην ουσία, απεικονίζουν τα ηθικά ελαττώματα του ανθρώπινου χαρακτήρα. Ο σκύλος είναι αγαπητή αλληγορία στον ιάμβο,²¹⁸ ο γάιδαρος είναι φωνακλός και αναίσχυντος και ο

²¹⁶ Η Gutzwiller (2007) 62 θεωρεί τη γλώσσα του Καλλιμάχου μάλλον «στεγνή» και «ανεπαρκή».

²¹⁷ Ο Hutchinson (1988) 52 τη συγκρίνει με το απ. 7W του Σημωνίδη, όπου περιγράφεται ο Δίας ως δημιουργός διαφορετικών τύπων γυναικών από διάφορα είδη ζώων.

²¹⁸ Βλ. *Ιππ.* απ. 165b W, *Αρχ.* απ. 196a W, 41W, *Αδέσπ.* 50W.

παπαγάλος υπονοεί δουλική μίμηση και κοινότυπη έκφραση.²¹⁹ Η επιλογή των ζώων έχει γίνει με άξονα την ιαμβική τους προοπτική και παρόλο που φαινομενικά ο ποιητής επιθυμεί να συναγάγει ένα διδακτικό μήνυμα, ο στ. 9 (*ἡμέων ἐχόντων χητέρους ἀπάρξασθαι*) και οι στίχοι 13-15 (*οἱ δὲ πάντες ἄνθρωποι | καὶ πουλύμυθοι καὶ λάλοι πεφύκασιν | ἐκεῖθεν, ἄνδρόνικε*) υποδεικνύουν όχι μόνο το γένος των ανθρώπων στο σύνολο του-υπονοώντας επομένως και τον ίδιο τον ποιητή- ούτε τους δύο συγκεκριμένους χαρακτήρες Εύδημο και Φίλωνα αλλά και τον ίδιο τον αποδέκτη του ποιήματος, Ανδρόνικο. Η γενική ηθικολογία υποκρύπτει αυτό που ο αρχαϊκός ίαμβος θα έλεγε ίσως πιο άμεσα «το ίδιο ισχύει και για 'σένα Ανδρόνικε». Ο αποδέκτης γίνεται στόχος του ιαμβογράφου.

Παρατηρούμε λοιπόν πως το μέτρο και η ομόνοια που συμβουλεύει ο Ιπώναξ στο προηγούμενο ποίημα δεν γίνονται πράξη από τον ποιητή. Παρόλο που ο ίδιος ο Ιπώναξ απέφυγε τον ψόγο, ο Καλλίμαχος επιλέγει να τον ενσωματώσει μέσα στους γενικότερους ηθικολογικούς στοχασμούς του για το χαρακτήρα των ανθρώπων και να τον συνδυάσει με τον αιτιολογικό μύθο για τη φλυαρία του γένους.²²⁰ Η κριτική δεν είναι πια άμεση αλλά συγκαλυμμένη ώστε να προκαλέσει τον προβληματισμό. Η αποδοκιμασία από τον ανώτερο ηθικά ποιητή δεν επιδιώκεται άμεσα, αλλά υποβόσκει μέσα από την εξέταση των μειονεκτημάτων *πάντων ἀνθρώπων* (στ. 13) αλλά και του ίδιου του ομιλητή και του αποδέκτη (*ἡμέων ἐχόντων* στ. 9).

Ο «νέος ιαμβογράφος» που διακρίνει ο Kerkhecker²²¹ είναι παραπλανητικός, με περίπλοκη στρατηγική και υπολανθάνουσα κριτική. Χρησιμοποιεί το μύθο με τον τρόπο του Αρχιλόχου, ώστε χωρίς να αποκαλύπτεται, να εκθέσει και να δυσφημήσει τους ανταγωνιστές. Ο καλλιμάχειος ομιλητής λύνει τις διαφορές του μέσα από τη

²¹⁹ Λεπτομέρειες για την ασάφεια στην εκδοχή του μύθου που δίνει ο Καλλίμαχος βλ. Kerkhecker (2005) 54-58. Ο Δίας, δίνει στους ανθρώπους την ομιλία των ζώων, παρόλο που οι άνθρωποι έχουν ήδη ομιλία (στ. 8) και μεταφέρει στην ανθρωπότητα τις φωνές των ζώων, τις οποίες αυτά συνεχίζουν να έχουν. Επίσης, τι εννοεί ο ποιητής όταν μιλά για την ομιλία των ψαριών; Πώς αυτή συνδέεται με τους τραγικούς ποιητές; Η εκδοχή του Καλλιμάχου φαίνεται να στερείται λογικής ε σχέση με το μύθο του Αισώπου (fab. 383 Halm.) και την εκδοχή του Φίλωνα (*De Confus. Lingu.* 6 ii, σελ. 231 C-W).

²²⁰ Τέτοιοι ηθικοί στοχασμοί δεν παρατηρούνται στον Ιπώνακτα για τον οποίο ποιητικά εναύσματα φαίνεται να αποτελούν η επιθυμία για προσβολή ή ψυχαγωγία, φτάνοντας μέχρι και το σημείο της αυτολύπησης και της εξιστόρησης αηδιαστικών ιστοριών. βλ. Hutchinson (1988) 49.

²²¹ Βλ. Kerkhecker (2005) 59.

λεπτότητα του λόγου, την αυτοειρωνία και τον οικείο τόνο με τη διδακτική διάθεση. Οι ηθικές αμφιταλαντεύσεις του Αρχιλόχου²²²-θεός και άνθρωπος, δίκαιο και προδοσία- αποφεύγονται και αντικαθίστανται από σατιρικά σχόλια και χλευαστικές παρομοιώσεις ώστε να αποφευχθεί το βαρύ κλίμα, ενώ συγχρόνως η μετριοφροσύνη του ποιητή, που διακρίνεται μέσα από την αυτοκριτική, αποφορτίζει το κλίμα και προσδίδει στο λόγο κοινωνική χάρη και λεπτότητα.²²³ Ο Καλλιμάχος γνωρίζει ότι για να διδάξει τους άλλους πρέπει να διδάξει και τον εαυτό του. Για να επιτύχει επομένως το σκοπό του αποκηρύσσει την ευθύνη των λεγομένων του και κρύβει την ταυτότητά του κάτω από την αυθεντία του Αίσωπου (στ. 15-17), στον οποίο δίνει το ρόλο του ομιλητή.

Αυτό που διαφοροποιεί τον Καλλιμάχο από το αρχιλόγειο πρότυπό του είναι το γεγονός πως μπορεί ο αρχαϊκός ποιητής να κρύβει την ταυτότητά του πίσω από τους μύθους που χρησιμοποιεί, ωστόσο αυτή είναι ευλογοφανής. Στο ποίημά μας όμως ο Αίσωπος δεν φαίνεται ως ο κατά το εϊκός ομιλητής. Η προσπάθεια του Καλλιμάχου να τον χρησιμοποιήσει ως αυθεντία εξασθενεί, καθώς τόσο οι αντίπαλοι όσο και οι αποδέκτες του ομιλητή δείχνουν προς τη μεριά του Καλλιμάχου.²²⁴ Η απόπειρα του ποιητή να επιρρίψει την ευθύνη στον Αίσωπο τόσο εμφανώς οδηγεί πίσω σε αυτόν, παρόλο που ολόκληρο το ποίημα ομοιάζει υφολογικά στη λεπτή ειρωνεία και το χιούμορ του Αίσωπου στερούμενο έστω και επιφανειακά της καυστικότητας του Ιπώνακτα.²²⁵

Στον *III Ταμβο* ομιλητής είναι αυτή τη φορά ο ποιητής, ο οποίος απευθύνει στους θεούς μια προσευχή εν είδει μονολόγου. Αποδέκτης της ο Απόλλων και οι Μούσες. Η εισαγωγή του ποιήματος (στ. 1-5) είναι δηλωτική του νοσταλγικού ύφους και της απαισιόδοξης διάθεσης του ομιλητή. Το παρελθόν επαινείται απέναντι στο απογοητευτικό παρόν. Το ποίημα εκ πρώτης όψεως αποτελεί έναν ηθικολογικό συλλογισμό για την ηθική και την αξία του χρήματος, ωστόσο η αναφορά σε κάποιον Ευθύδημο και τη μητέρα του και τα ίχνη πρωτοπρόσωπης αφήγησης που μας έχουν

²²² Βλ. ως παράδειγμα αππ. 128W, 130W.

²²³ Βλ. Hutchinson (1988) 53.

²²⁴ Βλ. Kerkhecker (2005) 62.

²²⁵ Η Klooster (2011) 138 θεωρεί πως η αναφορά στο αρνητικό αίσθημα προς τον Αίσωπο καταδεικνύει το δισταγμό του ποιητή να αναλάβει εμφανώς την ευθύνη των λεγομένων του και παραθέτει ως απόδειξη χωρίο από τη *Ρητορική* του Αριστοτέλους (3.1418b 28-33).

σωθεί (στ. 26, 30, 31, 33) σηματοδοτούν τον προσωπικό χαρακτήρα του ποιήματος. Ο ομιλητής-ποιητής θρηνεί για την απόρριψή του από το νεαρό Ευθύδημο, ο οποίος προτίμησε κάποιον πλουσιότερο. Η προσωπική θλίψη που προκαλεί στον ποιητή η απόρριψη ντύνεται με το μανδύα καθολικών ηθικών στοχασμών. Ο Καλλίμαχος επιζητά το αγαθό, ωστόσο αποφεύγει να έρθει σε άμεση αντιπαράθεση με τον Ευθύδημο. Η ιαμβική ιδέα είναι περιορισμένη σε γενικούς στοχασμούς και το προσωπικό γίνεται καθολικό.

Την τακτική του ποιητή και τη δομή του ιάμβου διατηρεί και η *Διήγηση*. Η θλίψη του ομιλητή διαφαίνεται μόνο έμμεσα και ο θυμός της απόρριψης εκφράζεται μέσα από την οργή του για τη ηθική διαφθορά της εποχής του. Το ποίημα κινείται από την τρίτοπρόσωπη αφήγηση των πράξεων του Ευθύδημου στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση της απόρριψης από όπου ξεκίνησε. Η προσευχή του ομιλητή στους θεούς αφορά την ατιμωρησία του νέου, ο οποίος δεν αναφέρεται πια στο τέλος του ποιήματος (στ. 34-39). Οι επιλογικοί στίχοι αφορούν την ποιητική τέχνη, στην οποία αποδίδεται ο λόγος της εγκατάλειψης. Η φιλολογική ιδιότητα του Καλλιμάχου δεν του αποφέρει αρκετά ώστε να ικανοποιήσει τον αισχροκερδή νεαρό.²²⁶ Η λύση που προτάθηκε ήταν να ακολουθήσει τις φρυγικές τελετές προς τιμήν της θεάς Κυβέλης, αλλά ο ποιητής καταλήγει πως τελικά δεν μπορεί να άρει την επιλογή του. Θα πρέπει να ζήσει με αυτήν. Η εναλλακτική που σκέφτεται απειλεί τη θέση των Μουσών. Προτίθεται να τραγουδά και να χορεύει για την Κυβέλη και να θρηνεί το χαμό του Άδωνη.²²⁷

Ωστόσο, παρά την ακραία εναλλακτική, ο ομιλητής επιστρέφει στις Μούσες και μέμφεται την επιλογή του. Το μοτίβο του ποιήματος, όπου μέσα σε έναν γενικότερο συλλογισμό υποβόσκει ένα πιο προσωπικό ζήτημα ακολουθεί το σχήμα του *VIII Ιάμβου* και το έχουμε ήδη εντοπίσει στα ποιήματα του Αρχιλόχου εναντίον της οικογένειας του Λυκάμβη. Κι εκεί η προσωπική έχθρα έπαιρνε τη μορφή του ενδιαφέροντος για το κοινό καλό. Ο *III Ταμβος* καταλήγει συνεπώς ένας θρήνος της

²²⁶ Η ένδεια του ιαμβικού ποιητή είναι κοινό μοντέλο που συναντάται συχνά στον Ιπώνακτα.

²²⁷ Οι μελετητές δεν είναι σίγουροι γιατί γίνεται αυτή η σύγκριση. Ο Kerkhecker (2005) 80 πιστεύει πως το επίθετο *όνηιστον* (στ. 34), που σημαίνει καλύτερος, εδώ έχει την έννοια του πιο επικερδούς ώστε να μπορέσει ο ποιητής να συνδέσει το θέμα του ποιήματος με τον πλούτο των Φρυγών Γάλλων. Ίσως πάλι πρόκειται για υπερβολή. Ο Καλλίμαχος απεχθάνεται τόσο τις Μούσες, που προτίθεται να συμμετάσχει σε τόσο ακραίες τελετές όπως τα Αδώνεια. Το ενδεχόμενο να προτιμά να αλλάξει φύλο είναι λιγότερο εύλογο, καθώς το πρόβλημα είναι οικονομικό.

ποίησης. Ο Καλλίμαχος αυτομαστιγώνεται και αυτοκατηγορείται. Το θέμα δεν αφορά τη δικαιοσύνη και η εκδίκηση που ζητά από τους θεούς για την καταπάτηση των ερωτικών όρκων δεν είναι παρά το αποτέλεσμα της ενασχόλησης με την ποίηση. Τελικά ο ποιητής αποκαλύπτεται, τα κίνητρά του προδίδονται και το κήρυγμά του υποσκάπτεται σε τέτοιο βαθμό που προκαλεί το γέλιο.

Ενδιαφέρον ως προς το ύφος και τη δομή παρουσιάζει και ο επόμενος *Ταμβος* που αφορά μια φιλολογική φιλονικία του Καλλιμάχου με κάποιον άγνωστο αντίπαλο. Αυτό που χαρίζει στο ποίημα την ιδιαιτερότητά του είναι η πολυπλοκότητα της αφηγηματικής τεχνικής, αφού η εναλλαγή αφηγηματικών μοτίβων επιτρέπει στον ποιητή για πρώτη φορά να επιτεθεί όχι σε έναν αλλά σε δύο αντιπάλους ταυτόχρονα. Συγχρόνως πρόκειται για έναν αγώνα λόγων που, όπως παρατηρεί η Σιστάκου αρθρώνεται με «ρητορική δεινότητα και αλεξανδρινή ποικιλία» ώστε «είναι φυσικό οι επιμέρους λεκτικές αντιπαραθέσεις να εξαντλούν όλους τους σχετικούς τύπους».²²⁸ Προσθέτει μάλιστα πως ακόμη και η γεωγραφική ονοματολογία εξυπηρετεί μάλλον τη ρητορική κοινοτυπία.

Η αρχική του έριδα *πρός τινα τῶν ἐφα | μίλλων* (*Διήγ.* VIII 2f) διακόπτεται από κάποιον Σίμο²²⁹ (*Διήγ.* VII 3) τον οποίο ο ενοχλημένος ποιητής προσφωνεί *Θράκα* και *παιδοκλέπτη* (*Διήγ.* VII 2-6) αφού έχει το θράσος να θεωρεί τον εαυτό του ισάξιο των δύο αντιπάλων και παρεισφρύει στη συζήτηση. Ο ποιητής επιτίθεται ευθέως στον εισβολέα, όπως συνηθίζεται στον ίαμβο,²³⁰ και ο αναγνώστης βρίσκεται ευθύς εξαρχής στην κορυφή του καβγά. Αυτό που ενοχλεί τον ποιητή δεν είναι η διακοπή της συζήτησης από το Σίμο αλλά η αυθάδεια της οικειότητας προς τους πνευματικά ανώτερους φιλονικούντες. Ο ίδιος είναι ασύνετος, όχι αγενής. Το παρενθετικό, αιτιολογικό-*οὐ γάρ*- του πρώτου στίχου θα εισαγάγει μία πολύπλοκη δραματική σκηνή επηρεασμένη από τους ρητορικούς αγώνες και τους μύθους του Αισώπου. Η εκμετάλλευση του αλληγορικού χαρακτήρα των τελευταίων είναι αυτή που θα δώσει στον ποιητή τη δυνατότητα να στηλιτεύει ειρωνικά, χωρίς να κατονομάζει, τους δύο αντιπάλους του μέχρι το τέλος.

²²⁸ Βλ. Σιστάκου (2005) 210.

²²⁹ Το όνομα του εισβολέα έχει ιαμβικές προοπτικές.

²³⁰ Βλ. *Αρχ. αππ.* 131.1W, 185.1W, 168.1W, 172.1W και *Ιππ. αππ.* 129.1 Deg.=118.1W.

Η διήγηση, γυρνά ξανά στο παρελθόν (όπως στους *Ιάμβους I* και *II*) και όπως στο *II Ταμβο*, ο Καλλίμαχος αναφέρει την πηγή του μύθου για να προσδώσει αυθεντικότητα στα λεγόμενά του.²³¹ Ήδη από την αρχή (στ. 7) μάς συστήνει τους πρωταγωνιστές, η έριδα των οποίων συμβολίζει την έριδα του ιδίου με τον αντίπαλό του. Πρόκειται για τη δάφνη και την ελιά. Ο λόγος δίνεται πρώτα στη δάφνη²³² που φαίνεται να ξεκίνησε το διαξιφισμό υπερηφανευόμενη για την ανωτερότητά της, κι έπειτα στην ελιά, η αρχική δήλωση της οποίας (περίπου 8-9 στίχοι) δεν σώζεται.²³³ Οι πρώτες δηλώσεις της δάφνης είναι πολύ φθαρμένες, ωστόσο πρέπει να αναφέρεται στο συσχετισμό της με τη λατρεία του Απόλλωνα, που γίνεται και στη συνέχεια (στ. 20 και 83).

Οι πρώτοι ξεκάθαροι στίχοι που σώζονται είναι προσβλητικές προσφωνήσεις κατά της ελιάς για την εμφάνισή της, αλλά αυτό που φαίνεται να ενδιαφέρει περισσότερο τη δάφνη είναι η αυτοπροβολή της και όχι η προσωπική επίθεση. Η σύγκριση των δύο φυτών εντοπίζεται στους στίχους 40-43, τους τελευταίους της δάφνης, από τους οποίους αφορμάται ο λόγος της ελιάς. Τα επιχειρήματα της δάφνης για την ανωτερότητά της στηρίζονται σε τρία ερείσματα: (1) την εξωτερική εμφάνιση, (2) την απανταχού παρουσία της σε θρησκευτικές πρακτικές (στ. 24-27)²³⁴ και (3) τη χρήση της σε εορταστικές εκδηλώσεις (στ. 32-36). Με την αναφορά στις νεκρικές πομπές, η δάφνη χάνει το λόγο από την αντίπαλό της, που αντιστρέφει το επιχείρημα προς όφελός της. Από εδώ και πέρα η ελιά γίνεται καταγιγιστική και η ευγενής δάφνη δεν ξανακούγεται παρά μόνο για να ψέξει οργισμένα τον άφρονα θάμνο που αγνοεί την κατωτερότητά του.

Η απάντηση της ελιάς γίνεται χωρίς φόβο. Με πομπώδες ύφος αντιστρέφει όλα τα επιχειρήματα της δάφνης ξεκινώντας με τη σειρά από το τελευταίο και σίγουρη για τον εαυτό της δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει ειρωνικά ακόμη και την ίδια

²³¹ Ο Ιπώναξ στο ποίημα *I* δεν ανέφερε την πηγή της ιστορίας του.

²³² Οι στίχοι 9 και 10 (*καλόν τε δένδρεον, σείσασα τοὺς ὄρηκας*) πρέπει να αναφέρεται στη δάφνη, η ομορφιά της οποίας μνημονεύεται και αργότερα (στ. 46 *ὦ πάντα καλή*).

²³³ Παρόλα αυτά υποδηλώνεται από τα σημάδια στο περιθώριο του παπύρου.

²³⁴ Η εξαγνιστική της ιδιότητα στις τελετές του Βράγχου συναντάται στον Καλλίμαχο (απ. 229Pf.) και στον Ιπώνακτα (απ. 108.6 Deg.=105.6W).

φρασεολογία.²³⁵ Η απότομη διακοπή του λόγου της δάφνης από την ελιά δείχνει πως η τελευταία ελέγχει τη συζήτηση. Απέναντι στις προσβολές και τον εκρηκτικό χαρακτήρα της δάφνης απαντά ήρεμα και συγκροτημένα (στ. 44-45: *τὴν δ' ἀπήλλαξε| μάλ' ἀτρεμαίως ἢ τεκοῦσα το χρῖμα*). Η ανασκευή των επιχειρημάτων της δάφνης βασίζεται όχι στην εξωτερική εμφάνιση ή τη ματαιοδοξία αλλά στη χρησιμότητα της ελιάς. Ο όρος *κάλλιστον* (στ. 46), παρατηρεί ο Kerkhecker,²³⁶ αποτελεί ένα κομψό παιχνίδι ερμηνείας και στηλιτεύει τον αυτοέπαινο της δάφνης. Η δική της ανωτερότητα είναι ο αλτρουισμός, μας λέει ο μελετητής. Η ελιά χαίρεται και συμμετέχει εκούσια στο καθήκον της κατάβασης των ψυχών στον Άδη. Δύο φορές-στην αρχή και στο τέλος του λόγου της- επανέρχεται στην ευχαρίστηση που της προσφέρει η υπηρεσία της (στ. 46-48 και 55) ώστε να τελειώσει την ανασκευή με ένα σχήμα κύκλου που θα στηλιτεύσει τον εγωκεντρισμό της αντιπάλου της. Ολόκληρος ο λόγος της αποτελεί μια γελοιοποίηση της δομής των επιχειρημάτων της δάφνης, η σειρά των οποίων αποδυναμώνει το στόχο τους. Η ελιά χρησιμοποιεί τα ίδια επιχειρήματα με λογική σειρά, κάνοντας εύλογη τη σύγκριση, χλευάζοντας έτσι την αδυναμία έκφρασης και την άναρχη δόμηση του λόγου της δάφνης. Ευθείες ερωτήσεις, σύντομες προτάσεις, έντονοι διασκελισμοί και περιεκτικές φράσεις και παρενθετικά σχόλια, όλα εξυπηρετούν αυτόν το σκοπό. Η δάφνη έχει γελοιοποιηθεί.

Τελειώνοντας την ανασκευή, η ελιά γνωρίζει πως πρέπει τώρα να εκθέσει τα δικά της επιχειρήματα για την υπεροχή της. Πρέπει να νικήσει τη δάφνη τρεις φορές, όσα και τα δικά της επιχειρήματα και το κάνει. Η θεά προστάτης της, η Αθηνά, αποδεικνύεται ανώτερη του προστάτη της δάφνης, Απόλλωνα,²³⁷ οι καρποί της πιο αναγκαίοι στον άνθρωπο και τα κλαδιά της απαραίτητα στους ιερούς ικέτες. Όλα τα κριτήρια της σύγκρισης έχουν τεθεί από την ελιά για να ταιριάζουν στις δικές της προδιαγραφές. Η δάφνη δεν έχει ελπίδα. Αξιοπρόσεκτο είναι το γεγονός ότι για να αντιστρέψει τα επιχειρήματα της δάφνης, το ύφος της είναι ευγενικό.²³⁸ Η πραγματική της εκδίκηση έρχεται όταν ξεδιπλώνει τη δική της ανωτερότητα. Εκεί χρησιμοποιεί ως

²³⁵ *Τεμπόθεν* (στ. 34) και *ἴρ' ἀγινῆται* (στ. 36) μας λέει η δάφνη, *ἀγινεῦσιν|ἐκ τῶν σε Τεμπέων* (στ. 55-56) η ελιά.

²³⁶ Βλ. Kerkhecker (2005) 97.

²³⁷ Ωστόσο δεν εμμένει στο επιχείρημα από σεβασμό προς τους θεούς (στ. 72).

²³⁸ στ. 46: *ὦ πάντα καλή*. Ο αυτοέλεγχος και η ειρωνεία είναι αξιοθαύμαστα. Βλ. Hutchinson(1988) 50.

τέχνασμα ένα ζεύγος πουλιών που κάθονται στα κλαδιά της και μεταφέρει στον αναγνώστη τη δική τους συζήτηση για τα πλεονεκτήματά της.²³⁹ Έτσι, κρυμμένη πίσω από αυτά επιτίθεται πραγματικά αποποιούμενη την ευθύνη.²⁴⁰ Όταν πια τελειώνει, φροντίζει ξανά να απαρνηθεί οποιαδήποτε ευθύνη (στ. 81-82: *φεῦ τῶν ἀτρύτων, οἷα κωτιλίζουσι ἰλαιοδρὴ κορώνη, κῶς τὸ χεῖλος οὐκ ἀλγεῖς*;) αλλά η ορμή της είναι ασυγκράτητη και ως τελευταίο χτύπημα καταρρίπτει τη σχέση της δάφνης με τη γενέτειρα του Απόλλωνα Δήλο (στ. 20). Άλλωστε κάτω από μια ελιά γέννησε η Λητώ το θεό.

Ο λόγος των δύο φυτών τελειώνει χωρίς δήλωση από την ίδια την ελιά, η οποία φαινομενικά διατηρεί τη συστολή της (στ. 59 *ἀλλ' ἄριστον ἢ σιωπῆ*). Η δάφνη δεν έχει την ευκαιρία να αντικρούσει το λόγο της ελιάς, καθώς η διαμάχη τους διακόπτεται από έναν θάμνο που τις συμβουλεύει να σταματήσουν να ερίζουν ώστε να μη δίνουν ευχαρίστηση στους εχθρούς τους. Η συσσωρευμένη οργή της δάφνης που εξυτελίστηκε εξαπολύεται στο θάμνο, η χρήση από τον οποίο του πρώτου πληθυντικού την εξοργίζει περισσότερο.

Το ποίημα τελειώνει απότομα χωρίς *fabula docet* με την αντίδραση της δάφνης και δεν είναι ξεκάθαρο αν τελειώνει με το μύθο ή με κάποιο σχόλιο του ομιλητή. Αυτό για το οποίο είμαστε σίγουροι είναι για την αλληγορική του σημασία. Η διαμάχη πρέπει να παρέπεμπε σε κάποιον φιλολογικό καβγά του Καλλιμάχου με έναν ομότεχνό του, δεδομένου του εριστικού του χαρακτήρα.²⁴¹ Ο ποιητής αναμφίβολα διαθέτει την ποιότητα της ελιάς και ολόκληρος ο *αγών* αφορά στην πραγματικότητα την ανωτερότητα του ίδιου απέναντι στον αντίπαλό του. Παρόλη την επίπληξή του στο Σίμο, το ποίημα δεν αφορά αυτόν. Ο ίδιος είναι απλώς μία πρόφαση για να επικρίνει ο ποιητής τον αντίπαλό του. «Η ελιά προσποιείται πως αναπαράγει τη συζήτηση των πουλιών για να δώσει το τελειωτικό χτύπημα στη δάφνη. Και οι δύο συνεχίζουν την επίθεση, και οι δύο αρνούνται την ευθύνη», τονίζει ο Kerkhecker.²⁴² Η έμμεση

²³⁹ Θέλει να δείξει ότι μεταφέρει μόνο ένα μέρος της συζήτησης που εκτυλίσσεται αυτή τη στιγμή για να κρατήσει το ενδιαφέρον μας.

²⁴⁰ Την ίδια τακτική ακολουθεί και ο Αρχίλοχος.

²⁴¹ Βλ. *Διήγ.* VII 2f.

²⁴² Βλ. Kerkhecker (2005) 113.

αφήγηση αντιπαρατίθεται με την επιθετική διάθεση του ανταγωνιστή.²⁴³ Αυτό που προβληματίζει περισσότερο είναι πως αφού ο ποιητής είναι η ελιά, γιατί το ποίημα τελειώνει με τη δάφνη; Η επίπληξή της στο θάμνο παραπέμπει στην επίπληξη του Καλλιμάχου στο Σίμο. Μήπως ο ποιητής επιχειρεί εσκεμμένα να διαχωρίσει τον ομιλητή από τον ποιητή; Την ίδια αφηγηματική ανακολουθία συναντάμε και στον αισώπειο μύθο του *Ιάμβου II*.²⁴⁴ Η τεχνική είναι αγαπητή στον Καλλιμάχο για να αποποιείται την ευθύνη. Στην ουσία ο Σίμος-θάμνος επιχειρεί να συμφιλιώσει τους λογίους, όπως ο Ιπώναξ, και ο ομιλητής συμπεριφέρεται όπως οι ερίζοντες λόγιοι του *Ιάμβου I*.²⁴⁵ Η εριστική ιδιοσυγκρασία του ποιητή απεικονίζεται ξεκάθαρα και τον φέρνει σε αμηχανία. Προσπαθεί να χρησιμοποιήσει τον *αίνο* ως όπλο όπως ο Αρχίλοχος, αλλά τελικά αυτός γυρνά εναντίον του. Η αρχιλόχεια εκρηκτικότητα συνδυάζεται με τον αυτοχλευασμό του ποιητή.²⁴⁶

Ο επόμενος *Ταμβος* έχει, όπως ήδη εξηγήσαμε, μεταβατικό χαρακτήρα. Θεματικά και υφολογικά πλησιάζει τα προηγούμενα τέσσερα ποιήματα, όλα σε χωλιάμβους κι επιθετικό τόνο, ωστόσο συνδέεται μετρικά με τα επόμενα καθώς είναι το πρώτο από τα επωδικά ποιήματα.²⁴⁷ Μακρές και σύντομες συλλαβές εναλλάσσονται δημιουργώντας την εντύπωση μικρών αυτόνομων ενοτήτων με επιγραμματικό και δηκτικό χαρακτήρα, η ιδιοτυπία των οποίων ενισχύεται από τους συνεχείς διασκελισμούς. Η τέχνη του Καλλιμάχου αποδεικνύεται επιτυγχάνοντας να ισοροπήσει τόσο έντεχνα το στίχο με τη νοηματική πληρότητα της πρότασης σε ένα νέο μετρικό σύστημα.

Τόσο τεχνικά όσο και νοηματικά, ο *V Ταμβος* αποτελεί μία καινοτόμο σύνθεση. Ο λίβελλος αυτή τη φορά δεν είναι ούτε ευθύς ούτε κρυμμένος πίσω από μύθο, αλλά *ἐν ἤθει εὐνοίας* (*Διηγ.* VII 20-24). Πρόκειται για αλτρονισμό ή για πρόσχημα του ποιητή ώστε να εκτοξεύσει τις ύβρεις του; Αυτή τη φορά στόχος της επίθεσης γίνεται ένας δάσκαλος που κακοποιεί τους μαθητές του και η αρχική προσφώνηση *ὦ ξείνε*

²⁴³ Hutchinson (1988) 50.

²⁴⁴ Πώς είναι δυνατόν οι άνθρωποι να κληρονομοῦν κάτι που τα ζῶα ἀκόμη ἔχουν;

²⁴⁵ Βλ. Klooster (2011) 140.

²⁴⁶ Βλ. Kerkhecker (2005) 115.

²⁴⁷ Το χωλιαμβικό μέτρο της πρώτης ομάδας ιάμβων χρησιμοποιείται εδώ στον πρώτο στίχο της επωδούς και ακολουθείται από ένα ιαμβικό δίμετρο.

(στ. 1) υποδηλώνει αποστασιοποιημένο μεν φιλικό δε ενδιαφέρον. Ο ομιλητής φροντίζει αμέσως να εξασφαλίσει την εύνοια του δασκάλου δηλώνοντας τις καλές του προθέσεις (*caritatio benevolentiae*)· *συμβουλή γὰρ ἔν τι τῶν ἱρώων* τον διαβεβαιώνει (στ. 1). Εκ πρώτης όψεως το ενδιαφέρον και η συμβουλή του φαίνονται ειλικρινή.

Οι συνεχείς διασκελισμοί των στίχων 23-29 που ακολουθούν δίνουν σε αυτούς εμφατικό χαρακτήρα, σε αντίθεση με την ήρεμη εισαγωγή. Η συντακτική ανακολουθία επιλέγεται εσκεμμένα ώστε να ταιριάζει στον προφητικό χαρακτήρα των επωδών. Ο αποδέκτης προειδοποιείται να σταματήσει· έχει μια δεύτερη ευκαιρία να συγκρατήσει τον εαυτό του και να αποφύγει τον κίνδυνο (στ.26 *κοίμησον*). Η εικόνα της φωτιάς που σιγοκαίει (στ. 23-25) είναι προειδοποιητική και υπονοεί τις ερωτικές ορμές του δασκάλου που πρέπει να σβήσουν. Την ίδια αλληγορική σημασία έχει και ο στ. 27 (*μηδὲ δευτέρην κάμψης*). Ο ποιητής προσπαθεί να αποφύγει τις άμεσες ερωτικές αναφορές χρησιμοποιώντας αλληγορικές εκφράσεις που προτρέπουν την ένδειξη σεμνότητας.

Η ξαφνική παύση στο στ. 29 και η εισαγωγή με το μεταβατικό στίχο 30 (*ἄ, μή με ποιήσης γέλω*) σε μία νέα ενότητα σηματοδοτούν και την αλλαγή του τόνου. Οι διασκελισμοί συνεχίζονται μέχρι το τέλος και γίνονται ακόμη πιο απαραίτητοι λόγω του προφητικού χαρακτήρα των στίχων. Τρεις μάντεις και τρία προφητικά φυτά επικαλούνται ως αυθεντίες για να επικυρώσουν τα προφητικά λόγια του Καλλιμάχου. Ο αποδέκτης του πρέπει να τον ακούσει, διαφορετικά θα τιμωρηθεί. Ο Καλλιμάχος, ως άλλος μάντης, το γνωρίζει. Ο *γέλω*ς του δασκάλου (στ. 30) κάνει τα λόγια του πιο επιτακτικά. Ο δάσκαλος τον διακόπτει γελώντας, προσποιούμενος πως δεν καταλαβαίνει, επομένως ο ποιητής περνά από την έμμεση επίπληξη στην ευθεία έκκληση για σύνεση και προσοχή (στ. 30 *ἄ, μή με ποιήσης γέλω*). Ο Καλλιμάχος δεν προσβάλλεται ο ίδιος,²⁴⁸ αλλά ενδιαφέρεται για τον Απολλώνιο. Είναι ανήσυχος για την τύχη του.

Οι υπόλοιποι στίχοι του ποιήματος είναι κατεστραμμένοι, ωστόσο τα σπαράγματα που σώζονται υποδεικνύουν πως το υπόλοιπο ποίημα ίσως αναφερόταν

²⁴⁸ Στον Αρχίλοχο και Σημωνίδης, ο γέλως καθιστά τον αποδέκτη του αντικείμενο χλεύης. πρβ. Αρχ. απ. 172.3W: *νῦν δὲ δὴ πολὺς|ἀστοῖσι φαίνεται γέλω*ς, Σημ. απ. 7.73W: *τοιούτη γυνή|εἶσιν δι' ἄστεος ἀνθρώποις γέλω*ς.

στον ίδιο τον ποιητή. Το ίδιο άλλωστε πέρασμα από τον γενικό ηθικό στοχασμό στο προσωπικό στοιχείο είδαμε και στον *III Ταμβο*. Η κατάσταση του ποιήματος όμως δεν μας επιτρέπει να είμαστε σίγουροι. Ίσως τελικά ο αρχικός του αλτρουισμός να μην είναι παρά ένα πρόσχημα και να πρόκειται για άλλη μια περίπτωση ερωτικής αντιζηλίας δεδομένου και του εντέλει ατομικιστικού χαρακτήρα του *III Ιάμβου*. Καθώς το τελευταίο μέρος του ποιήματος που απευθύνεται στον ομιλητή λείπει, κάτι τέτοιο αποτελεί απλώς εικασία. Άλλωστε γιατί να επαναλάβει ο ποιητής ένα μοτίβο που έχει ήδη χρησιμοποιήσει; Αυτό για το οποίο είμαστε σίγουροι είναι πως από το στοχασμό περί ερωτικών θεμάτων ο *Ταμβος V* περνά στην πράξη.

Αυτό που θα πρέπει να σχολιάσουμε σε αυτό το σημείο είναι ο τρόπος που χειρίζεται ο Καλλίμαχος την υπόθεση. Ο τρόπος της παρέμβασής του μπορεί να συγκριθεί με το ποίημα 129 Deg.=118W του Ιπώνακτα. Τα δυο ποιήματα έχουν την ίδια μεθοδολογία αλλά με διαφορετική σειρά. Ο Ιπώναξ (1) προσφωνεί τον αποδέκτη του, (2) τον ψέγει, (3) τον προτρέπει να τον ακούσει και (4) στο τέλος τον συμβουλεύει, ενώ ο Καλλίμαχος (1) τον προσφωνεί, (2) τον συμβουλεύει, (3) τον προτρέπει να δείξει προσοχή στις νοουθεσίες του και (4) στο τέλος επιχειρηματολογεί για την ορθότητα των συμβουλών του. Η διαφορά έγκειται στον τόνο.²⁴⁹ Ο Ιπώναξ είναι καυστικός και δηλητηριώδης, ο τρόπος του έντονα επιθετικός και περιφρονητικός. Ο δικός του αποδέκτης είναι εχθρός του και στόχος του είναι να τον εξευτελίσει προσποιούμενος το σύμβουλο. Ο Καλλίμαχος από την άλλη δείχνει ειλικρινές ενδιαφέρον και καλή διάθεση, τουλάχιστον φαινομενικά, και ο τόνος του είναι ηπιότερος και πιο διακριτικός. Η διαφορά στην αντιμετώπιση πρέπει να έγκειται στην κοινωνική ανωτερότητα του Απολλωνίου συγκριτικά με το Σάννο. Ο τελευταίος είναι φτωχός και λαίμαργος, ενώ ο πρώτος ανήκει στο μορφωτικό επίπεδο του ποιητή, συνεπώς απαιτείται λεπτότητα στο χειρισμό του ζητήματος. Ο Καλλίμαχος ξέρει να χειριστεί το θέμα με χάρη και γι' αυτό χρησιμοποιεί αλληγορίες και υπαινιγμούς. Στην ουσία, χρησιμοποιώντας τη μάσκα του φίλου αρέσκεται να γελά εις βάρος του δασκάλου.

Στον *Ταμβο VI* η μετρική επιδεξιότητα του ποιητή φτάνει στο αποκορύφωμά της. Αν και σώζονται λίγοι ολοκληρωμένοι στίχοι, παρατηρούμε πως το σχήμα είναι ξανά επωδικό, αποτελούμενο από έναν ιαμβικό τρίμετρο κι έναν ιθυφαλλικό στίχο. Ο πρώτος στίχος είναι ο μόνος που μας έχει σωθεί από την εισαγωγή, ωστόσο η έλλειψη

²⁴⁹ Βλ. Hutchinson (1988) 51.

προσφώνησης του αποδέκτη, που συνηθίζεται στους προηγούμενους εισαγωγικούς στίχους, εδώ παραλείπεται. Εκτός από τους στίχους 45 και 62 δεν συναντάται καμία αναφορά σε β' πρόσωπο, ούτε στην περίπτωση για την οποία γράφτηκε το ποίημα. Η μόνη μας πληροφορία έρχεται από τη *Διήγηση* (VII 25-31). Το ποίημα αποτελεί ένα *προπεμπτικόν*, ένα καλό κατευόδιο προς έναν φίλο του ποιητή που θα ταξιδέψει μέχρι την Ολυμπία για να θαυμάσει το χρυσελεφάντινο άγαλμα του Δία. Με αυτήν την αφορμή, ο ποιητής δράττει την ευκαιρία να περιγράψει στο φίλο του λεπτομερώς τα χαρακτηριστικά του αγάλματος.²⁵⁰ Το ποίημα είναι επίσης *έκφραση* ενός έργου τέχνης.

Διευκρινίζοντας το χαρακτήρα του *Ιάμβου* προκύπτουν δύο βασικά ερωτήματα. Έχει το ποίημα τον αναμενόμενο χαρακτήρα ενός *προπεμπτικού*; Είναι ο τρόπος της *έκφρασης* αυτό που θα περίμενε κανείς από ένα ποίημα με τέτοιο χαρακτήρα; Ο ομιλητής ευφυώς, ήδη από τον πρώτο στίχο, συνδέει τη θεϊκή ιδιότητα του Διός με ένα έργο τέχνης. Το θέμα γνωστοποιείται ήδη από την αρχή. Το άγαλμα αντιμετωπίζεται ως ο ίδιος ο θεός (37-38), ο οποίος υποβιβάζεται με κραυγαλέο τρόπο όχι στην περιγραφή της μορφής του ούτε της τέχνης της κατασκευής του, αλλά στην περιγραφή των διαστάσεων και του κόστους του, δηλαδή των πιο ευτελών χαρακτηριστικών του. Δίνονται το πλάτος, μήκος και ύψος της βάσης, του θρόνου, του υποπόδιου, του ίδιου του θεού, απαριθμείται το κόστος και στο τέλος αναφέρεται ο καλλιτέχνης. Ο ποιητής γνωρίζει πως το μοτίβο που ακολουθεί υποβαθμίζει τη σοβαρότητα και την αξία του ποιήματος και συνεπώς χρησιμοποιεί ως θεραπεία τη *variatio*. Πράγματι, το λεξιλόγιο του ποιήματος έχει σπάνιους, λόγιους λεκτικούς τύπους (*έφεδρίς*, *παχέεσι μάσσων*) και φραστική ποικιλία για να ελαχιστοποιήσει την απλουστευτική αντιμετώπιση του Δία.²⁵¹

Τελικά ποιο είναι το συμπέρασμα; Το πιο αξιοπρόσεκτο χαρακτηριστικό του Δία αποδεικνύεται το ύψος του, το οποίο μάλιστα αντιπαρατίθεται και συγκρίνεται με αυτό του θρόνου του. Ποιητικοί και ρητορικοί όροι (*μάσσων* και *πᾶχυς*) και

²⁵⁰ Και ο Θεόκριτος έχει γράψει επιγράμματα που περιγράφουν αγάλματα αρχαίων ποιητών (XVII Ανακρέων, XVIII Επίχαρμος, XXI Αρχίλοχος, XXII Πείσανδρος).

²⁵¹ Η συνήθεια του Καλλιμάχου να αναζητά απόκρυφους μύθους και να τους επενδύει με σπάνιες γλώσσες και εξεζητημένα συντακτικά σχήματα είχε ως αποτέλεσμα το ύψος του να θεωρείται σκοτεινό, γριφώδες και αινιγματικό (βλ. μαρτ. 26 και μαρτ. 89 Pf.). Όσοι ποιητές των μιμήθηκαν χαρακτηρίστηκαν *Καλλιμάχου στρατιῶται*, *περικαλλίμαχοι* και *Καλλιμάχου πρόκυνες* (μαρτ. 69-71, μαρτ. 78 Pf.).

κλιμακωτά συμπεράσματα καταλήγουν σε ένα απογοητευτικό συμπέρασμα. Η περιγραφή του Δία ολοκληρώνεται και η προσοχή μεταφέρεται στη Νίκη του δεξιού του χεριού (στ. 39-44), η περιγραφή της οποίας γίνεται ξανά με μετρικά κριτήρια. Για να αποφευχθεί η επανάληψη, ο ποιητής χρησιμοποιεί και πάλι *variatio*. Κοντά στους μετρικούς τύπους *πούς* (στ. 25), *τετράδωρον* (στ. 27), *παλαστή* (στ. 28) και *πᾶχυσ* (στ. 38) προστίθεται ο τύπος *ὄργυια* (στ. 43). Το ενδιαφέρον του ποιητή περιορίζεται μόνο στο μέγεθος ὄσσον οὐδὲ πάσσαλον | φαντὶ μειονεκτεῖν (στ. 43-44) μας λέει με ενθουσιασμό για τις διαστάσεις των Ωρών.

Ο παραλογισμός φτάνει στο αποκορύφωμά του στους στ. 45-57. Υφολογική οικειότητα, μετρική αριστοτεχνία και χιουμοριστικός τόνος δίνουν έμφαση στο νέο θέμα που προκύπτει. Το *ἀναισίμωμα* (=κόστος) είναι αυτό που διψά να μάθει ο ταξιδιώτης. Η έμφαση στο κόστος επιτυγχάνεται τοποθετώντας τη λέξη στο μέσον του στίχου και τονίζοντάς την με τη διακοπή της πρότασης από μια παρενθετική φράση. Η ευθεία επίκληση και η ανυπομονησία του (στ. 45 *λίχνος*) να μάθει το κόστος τονίζουν επίσης το ένθερμο ενδιαφέρον του. Η γλώσσα και το μέτρο επίσης συνάδουν. Η παρένθεση καταλαμβάνει το μισό τρίμετρο και ολόκληρο τον ιθυφαλλικό στίχο και η πρώτη της λέξη (*λίχνος*) κορυφώνει το ενδιαφέρον για την απάντηση. Η ένταση αποκλιμακώνεται στην επωδό. Ο Καλλίμαχος έντεχνα επιτυγχάνει να αποποιηθεί την ευθύνη για τον ασήμαντο χαρακτήρα των περιγραφών του. Η ευθύνη επιρρίπτεται στον αποδέκτη. Ο ειρωνικός τόνος των στίχων είναι πρόδηλος μέσα από τη στυλιστική υπερβολή. Χιούμορ και παραλογισμός χαρακτηρίζουν το σύνολο του ποιήματος.²⁵²

Από το υπόλοιπο ποίημα σώζονται μόνο οι πέντε τελευταίοι στίχοι, στους οποίους ο ομιλητής στρέφεται στο Φειδία. Η αναφορά στο γλύπτη αποσκοπεί είτε στο να κλείσει το ποίημα με μια μορφή κύκλου είτε στο να περιγράψει απλώς την υπογραφή του καλλιτέχνη στο υποπόδιο του αγάλματος. Η αντιστροφή του γραμματικού κανόνα που παραδοσιακά θέλει το γιο να αναγνωρίζεται από τον πατέρα (στ. 61 *δ' ὁ Φειδία πατήρ*) σηματοδοτεί για άλλη μια φορά την ανατροπή των συμβάσεων. Η τελευταία ευχή για καλό ταξίδι (στ. 62 *ἀπέρχευ*) είναι μάλλον ένας απότομος αποχαιρετισμός.

²⁵² Βλ. Hutchinson (1988) 27.

Ο ποιητής φαίνεται να αντιμετωπίζει το παράξενο θέμα του με επιδεξιότητα. Δεν υπάρχουν πουθενά στο ποίημα συναισθηματικές εξάρσεις ή βαθύτεροι συλλογισμοί. Η εικονογραφία είναι έντονη, ωστόσο ίσως λιγότερο περιγραφική από όσο θα περιμέναμε. Η εμμονή στις διαστάσεις είναι μάλλον σχολαστική και συνεπώς ειρωνική. Στόχος του Καλλιμάχου είναι να επιπλήξει και να απογοητεύσει, να υποβαθμίσει τη σημασία του αγάλματος και να διασκεδάσει μέσα από τις άστοχες αλλά ακριβείς περιγραφές. Ο ομιλητής γελά και πάλι με τον ποιητή. Ο Καλλίμαχος κοροϊδεύει τον εαυτό του. Μήπως τελικά ο ποιητής θέλει να αποθαρρύνει τον φίλο του από το να ταξιδέψει; Το ποίημα σίγουρα δεν ακολουθεί τις συμβάσεις ενός *προπεμπτικού*,²⁵³ ωστόσο η προσωπική σχέση του παραλήπτη με τον ποιητή ταιριάζει με τον *προπεμπτικό* ίαμβο. Άλλωστε η *Διήγηση* είναι σαφής και η αποφώνηση ξεκάθαρη. Δεδομένου ότι τα ταξίδια στην αρχαιότητα ελλόχευαν πολλούς κινδύνους είναι κατανοητή η στάση του ποιητή και εξηγεί την απουσία προσευχής για το ευτυχές ταξίδι και την καλή επιστροφή, την έλλειψη δυσφορίας για τον προσεχή αποχωρισμό ή της υπόσχεσης για προσφορά θυσίας και παράθεση γεύματος κατά την ασφαλή επιστροφή. Ο χαρακτήρας του ποιήματος είναι έντονα αυτοειρωνικός καθώς οι *προπεμπτικές* προσδοκίες που δημιουργεί η *Διήγηση* δεν ικανοποιούνται.

Η περιγραφή του αγάλματος του Δία είναι ανίσχυρη, χωρίς φαντασία, ζωντάνια και παραστατικότητα. Η ακαμψία και η αδιαφορία των περιγραφών αποδεικνύουν τη θέληση του ποιητή να αποτρέψει το φίλο του από το ταξίδι. Φίλος και Δίας αντιμετωπίζονται με τον ίδιο ανορθόδοξο τρόπο. Το ποίημα τελικώς γελά και πάλι με τον ίδιο τον Καλλίμαχο που αποτυγχάνει να συμπεριφερθεί σαν φίλος. Παρά την ανεστραμμένη μορφή του θέματος, αυτό μεταχειρίζεται με τέτοια χάρη και ποιητική οικονομία που δεν δημιουργεί την παραμικρή ενόχληση στον αναγνώστη. Οι συμβάσεις ανατρέπονται και οι παράλογες περιγραφές εκτίθενται από τον ίδιο τον ποιητή. Το ίδιο μοτίβο θα ξαναδούμε στην περιγραφή του ξυλοδαρμένου αγάλματος του Ερμή στον *VII Ιαμβο*.

Εδώ πρωταγωνιστής είναι ένα άλλο άγαλμα, αυτό του Ερμή Περφεραίου. Το ποίημα είναι στενά συνδεδεμένο με τον προηγούμενο ίαμβο τόσο μορφικά όσο και θεματολογικά. Ωστόσο, παρατηρούμε πως αποτελεί μια εξελιγμένη μορφή του. Οι πενιχροί στίχοι που σώζονται είναι αρκετοί για να φανερώσουν το αφηγηματικό του

²⁵³ Βλ. Kerkhecker (2005) 172.

στυλ. Ο συνδυασμός τρίμετρου και ιθυφαλλικού στίχου που δημιουργούν αυτόνομα στροφικά ζεύγη συνεχίζεται και τον πρωταγωνιστικό ρόλο συνεχίζει να κατέχει ένα θεϊκό άγαλμα. Τα άγαλμα του Δία μάς ενδιέφερε μονάχα σε ό,τι αφορούσε τις διαστάσεις, αλλά το άγαλμα του Ερμή περιγράφεται έστω και χονδροειδώς. Η σημαντική τους όμως διαφορά, που σηματοδοτεί την προοδευτική πορεία της αλλαγής, είναι η ταυτότητα του αφηγητή. Στον *VI Ιαμβο*, το ρόλο του αφηγητή είχε ο τρίτοπρόσωπος παντογνώστης Καλλίμαχος, αλλά στον *VII* η οπτική αλλάζει και την ιστορία του αγάλματος αφηγείται ο ίδιος ο Ερμής, ο οποίος αυτοσυστήνεται ως ένα κομμάτι ξύλου. Η σιωπή του αγάλματος του Δία μετετρέπη σε πρωτοπρόσωπη αφήγηση που στον *IX* θα εξελιχθεί σε διάλογο από το άγαλμα-πρωταγωνιστή. Τα δύο ποιήματα ακολουθούν την ίδια δομή: ξεκινούν συστήνοντας μια τοπική παραλλαγή ενός Ολύμπιου θεού και έχουν ως πρωταγωνιστές αγάλματα των οποίων τους δημιουργούς και αναφέρουν. Οι θεοί υποβιβάζονται σε απλά αντικείμενα.

Η χρήση αυτή ενός ομιλούντος αντικειμένου αποτελεί στερεότυπο χαρακτηριστικό του επιγράμματος-το χρησιμοποιεί και ο ίδιος ο Καλλίμαχος- το οποίο ο ποιητής εξατομικεύει στην ιαμβική του συλλογή.²⁵⁴ Η λογοτεχνική σύμβαση για άλλη μια φορά ξεφεύγει από τα παραδοσιακά όρια. Ο Ερμής μάς συστήνεται αυτή τη φορά με μια πλήρη ρήση. Αναφέρει τη θεϊκή του φύση, το δημιουργό του, το *αίτιον* της λατρείας του θεού στην Αίνο της Θράκης κι τα θεϊκά του χαρακτηριστικά. Το ποίημα θα μπορούσε κάλλιστα να ανήκει στο είδος της *αρετολογίας*. Ενάντια στις λογοτεχνικές συμβάσεις της ιαμβικής ποίησης είναι και η έλλειψη αποδέκτη. Ο Kerkhecker²⁵⁵ τονίζει πως ο ίαμβος απαιτεί ομιλητή και αποδέκτη. Οι έξι πρώτοι ίαμβοι της συλλογής έχουν όλοι δραματικό χαρακτήρα αλλά ο αποδέκτης του *VII* είναι αδιευκρίνιστος, όπως στο επίγραμμα. Θα χρειαστεί να περιμένουμε μέχρι το *IX Ιαμβο* για να δούμε ένα άγαλμα να συμμετέχει σε διάλογο. Η συλλογή κλιμακώνεται προοδευτικά.

Παρόλο που δεν μας έχουν σωθεί παρά ελάχιστα κομμάτια του ποιήματος, η *Διήγηση* (VII 32-VIII 20) είναι ιδιαίτερος κατατοπιστική και μας επιτρέπει να τακτοποιήσουμε τους στίχους που διαθέτουμε και να συμπληρώσουμε τα κενά. Ο

²⁵⁴ Για την διασταύρωση των ποιητικών ειδών (*Kreuzung der Gattungen*) βλ. Barbantani (2009) 303-307.

²⁵⁵ Βλ. Kerkhecker (2005) 184

πρώτο στίχος σώζεται αυτούσιος από τη *Διήγηση* και ολόκληρο το πρώτο δίστιχο παρατίθεται και από τον Ηφαιστίωνα ως παράδειγμα συνδυασμού ενός ιαμβικού τρίμετρου με έναν ιθυφαλλικό στίχο.²⁵⁶ Το λόγο έχει ο Ερμής που αυτοσυστήνεται ως Περφεραίος, θεός της θρακικής Αίνου. Το γεγονός ότι η πόλη της Αίνου είναι αιολική, δίνει στον Καλλίμαχο την ευκαιρία να αναμείξει στην κατά βάσιν δωρική διάλεκτο του ποιήματος αρκετούς αιολικούς, ίσως και κυρηναϊκούς τύπους.²⁵⁷ Αξιοπρόσεκτος είναι μετά από μια τέτοια πολλά υποσχόμενη εισαγωγή, ο υποτιμητικός χαρακτήρας τους στ. 2 και μάλιστα δια στόματος του ίδιου του αγάλματος. Ο θεός δεν υποβιβάζεται μόνον ως απλώς ανθρώπινο δημιούργημα, αλλά είναι ένα ασήμαντο *πάρεργον* ενός άνδρα γνωστού για τη δειλία του (*φυγαίχμας*).²⁵⁸ Το *πάρεργον* αντιπαραβάλλεται με κομψότητα με το δημιουργό. Ο Επειός είναι γνωστός πρωτίστως για την κατασκευή του Δουρείου Ίππου και συνεπώς η λέξη *ίπποτέκτων* (στ. 3) υπονοεί το δόλο και όχι τη γενναιότητα. Οι στίχοι 2 και 3 είναι πιθανόν να αποτελούν όχι υποβάθμιση αλλά μετριοφροσύνη του Ερμή, υπό την έννοια ότι είναι σημαντικός, καθώς ο τεχνίτης του είναι σπουδαίος· έχει κάνει κάτι ακόμη πιο σημαντικό. Έτσι εκλαμβάνει τους στίχους ο Kerkhecker.²⁵⁹ Ο τρόπος που παρουσιάζεται ο Ερμής είναι χιουμοριστικός.

Από τους στίχους 7-12 δεν σώζεται σχεδόν τίποτα, ενώ από τους στίχους 13-25 έχουμε μόνο τις καταλήξεις. Ο θεός έχει φτάσει στην ιστορία του και μας διηγείται το περιστατικό από όπου προέκυψε το προσωνύμιο Περφεραίος. Τα νερά του Σκαμάνδρου τον μεταφέρουν στην Αίνο όπου πιάνεται στα δίχτυα κάποιων ψαράδων. Οι στίχοι 19-25 δεν είναι ιδιαίτερα διαφωτιστικοί, αλλά η *Διήγηση* μας πληροφορεί για τη συνέχεια. Οι ψαράδες εκπλήσσονται με την ψαριά τους (στ. 21 *θηρίον* και στ. 25 *φθόρον*) και την ξαναπετούν στη θάλασσα. Το σημείο στο οποίο προσπαθούν να κομματιάσουν το άγαλμα για να εκμεταλλευτούν την ξυλεία έχει χαθεί (στ. 26-38). Η αφήγηση μας ξαναβρίσκει (στ. 39-51) στο σημείο που έχουν ξαναπετάξει το άγαλμα στο νερό για να το βρουν προς έκπληξή τους και πάλι στα δίχτυα τους. Οι στίχοι 39-41 είναι το τέλος της ιστορίας (στ. 41 *ἔληγ' ὁ μύθος*), την οποία φαίνεται να αφηγείται

²⁵⁶ *Εγχ.* 19.13-14

²⁵⁷ Βλ. Kerkhecker (2005) 187 σημ. 20.

²⁵⁸ Θα στερούσαμε από το ποίημα τον αυτοειρωνικό και κωμικό του χαρακτήρα αν θεωρούσαμε πως ο Ερμής είναι απλά μετριόφρων.

²⁵⁹ Βλ. Kerkhecker (2005) 188.

μάλλον κάποιος από τους ψαράδες. Στους επόμενους στίχους μιλά ο ίδιος ο Ερμής και αφηγείται την αντίδρασή του στο ενδεχόμενο της πυράς, αλλά ο λόγος γυρνά και πάλι στους ψαράδες (στ. 45) οι οποίοι πετούν το άγαλμα στο νερό αλλά το ξαναψαρεύουν. Δυστυχώς η θεμελίωση της θρησκείας δεν έχει σωθεί παρά μόνο στη *Διήγηση* (VIII 14-20).

Η έλλειψη αποδέκτη είναι ηθελημένη και επικεντρώνει το ενδιαφέρον του αναγνώστη στο πρόσωπο του αφηγητή. Στα προηγούμενα ποιήματα οι χαρακτήρες παρουσιάζονται σε διαφορετικές περιστάσεις μεν, αλλά πάντα από τον ίδιο τον ποιητή. Αυτή τη φορά δίνεται ελευθερία στον πρωταγωνιστή να παρουσιάσει τον εαυτό του με μια δική του ιστορία. Ο λόγος του αγάλματος είναι πρωτοπρόσωπος και περιλαμβάνει πολλά στοιχεία δράσης. Σαφείς και λεπτομερείς περιγραφές και ακρίβεια χαρακτηρίζουν το ποίημα ώστε να αποφευχθεί ο μονότονος χαρακτήρας που θα προσέδιδε ενδεχομένως η επικέντρωση σε ένα μόνο πρόσωπο. Τελικά αποδεικνύεται πως αυτό ακριβώς το χαρακτηριστικό είναι που επιτρέπει στον ποιητή να εκφράσει ελεύθερα μια ιστορία που χωρίς τον χιουμοριστικό της χαρακτήρα θα θεωρείτο ασεβής. Οι θεοί έχουν υποβιβαστεί σε καλλιτεχνικά δημιουργήματα. Μόνο η δύναμη της αφήγησης, το χιούμορ και η αυτοειρωνεία μπορούν να γλιτώσουν τον ποιητή από την ασέβεια. Ο Ερμής αποκαλεί τον εαυτό του μέτριο γλυπτό.

Τα ποιήματα VII-XI έχουν χαθεί σχεδόν ολοκληρωτικά. Από τον ίαμβο VIII σώζεται μόνον ο πρώτος στίχος, ο οποίος υποδεικνύει τον αφηγηματικό χαρακτήρα της εισαγωγής, αλλά δεν είναι αρκετός για να μας πληροφορήσει για το περιεχόμενο, τον αποδέκτη ή την ταυτότητα του ομιλητή. Ο στίχος είναι γραμμένος σε ιαμβικό τρίμετρο, ωστόσο δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε αν πρόκειται για επωδό (όπως τα V-VII) ή κατά στίχον ποίημα (όπως τα IX-X). Οι πληροφορίες που έχουμε προέρχονται από τη *Διήγηση* (VIII 21-32). Την προσοχή τραβά η λέξη *ἐπίνικος* (στ. 21) που συνδυασμένη με το *έντεϋθεν* (στ. 29) και το *ἀμφορίτης ἀγών* (στ. 23) συνιστούν όχι μόνο τον επινίκιο αλλά και τον αιτιολογικό χαρακτήρα του *Ιάμβου*.²⁶⁰ Πρόκειται για μια αφήγηση της καθιέρωσης των αγώνων των Υδροφορίων από τους Αργοναύτες. Μύθος κι έπαινος συνδυάζονται όπως στις επινίκιες ωδές της αρχαϊκής εποχής.²⁶¹ Ο επινίκιος

²⁶⁰ Το ποίημα συνδέεται με τους *Ιάμβους* VII, IX, X, XI, όλοι με αιτιολογικό περιεχόμενο. Το *αίτιον* φαίνεται να χαρακτηρίζει το μεγαλύτερο μέρος του δεύτερου μισού της συλλογής.

²⁶¹ Βλ. Hutchinson (1988) 13.

χαρακτήρας του Ιάμβου συνάδει με τα χαρακτηριστικά του είδους, όπως τα γνωρίσαμε από τον Πίνδαρο, στο οποίο οι ποιητές συνήθιζαν να περιλαμβάνουν αιτιολογικές ιστορίες σχετικά με τις ρίζες του αγωνίσματος, το έπαθλο κ.α.²⁶² Σκεπτόμενος τους επινίκιους συνειρμούς ο Kerkhecker²⁶³ προτείνει να θεωρήσουμε τα αποσπάσματα 220Pf. και 222Pf. μέρη του *Ιάμβου VIII* καθώς θεωρεί πως έτσι ενισχύεται ο χαρακτήρας του.

Η επιλογή αυτή του Καλλιμάχου να συνδυάσει την παραδοσιακή επινίκια ωδή με απλούστερα αφηγηματικά μέτρα επιτυγχάνει να αποστασιοποιήσει αυτού του είδους την ποίηση από το *ύψος* που τη διακρίνει τον 6^ο αιώνα και να την τοποθετήσει στα νέα συμφραζόμενα της εποχής του.²⁶⁴ Η κατά παραγγελίαν ποίηση του αρχαϊκού επινίκου γίνεται τώρα δώρο στους φίλους. Το ποίημα είναι αφιερωμένο στον Πολυκλή από την Αίγινα που κέρδισε στην πόλη του στο αγώνισμα των Υδροφορίων. Εικάζουμε ότι πρόκειται για φίλο του ποιητή, ωστόσο ο πρωταγωνιστής και η κατάσταση θα μπορούσαν να είναι φανταστικά. Για πρώτη φορά συνδυάζονται ο δωρικός επίνικος με τον ιωνικό ίαμβο. Στη *Σωσιβίου Νίκη* (απ. 384) συναντάμε επινίκια ελεγεία, ωστόσο ο επινίκιος ίαμβος είναι κάτι τελείως διαφορετικό. Ένα αμάλγαμα δύο παντελώς διαφορετικών ποιητικών ειδών, το ένα με αυστηρές ποιητικές συμβάσεις και το άλλο πιο προσωπικό. Πρόκειται για άλλη μια περίπτωση πειραματισμού.

Είδαμε ήδη πως ο Καλλιμάχος υιοθέτησε δημιουργικά τον ομιλητή του επιγράμματος εμπλουτίζοντας το ιαμβικό είδος (*VII, IX, XI*). Άλλωστε η αρχαία μουσική χάνεται τον 4^ο αιώνα και μαζί της πεθαίνει και το επινίκιο είδος, τη θέση του οποίου παίρνει το νικητήριο επίγραμμα. Εντύπωση βέβαια μας κάνει πως το νέο αυτό είδος δεν περιλαμβάνει αιτιολογικές αφηγήσεις, είναι όμως γνωστό για τη χρήση ομιλούντων αντικειμένων ή πρώτου προσώπου στην αφήγηση. Θα μπορούσε το ίδιο το άγαλμα του Πολυκλή να αφηγείται την ιστορία του όπως στα *VII, IX* και *XI*; Δεν μπορούμε να ξέρουμε, παρά μόνο να εικάσουμε. Ο πειραματισμός του Καλλιμάχου έχει φτάσει στο έπακρο. Ίαμβος, επίνικος και επίγραμμα αλληλοεπηρεάζονται και δημιουργούν το «νέο» Ίαμβο.

²⁶² Για την αναβίωση των αθλητικών αγώνων στα Νέμεια βλ. τη Νίκη της Βερενίκης.

²⁶³ Βλ. Kerkhecker (2005) 199-200.

²⁶⁴ Η Barbantani (2009) 307 εκλαμβάνει αυτή τη σύνδεση επινίκου κι επιγράμματος ως «περίεργη».

Και ο *Ιαμβος IX* δεν μας δίνει πολλές δυνατότητες ανάλυσης. Μόνον οι δύο πρώτοι στίχοι σώζονται, ο πρώτος από τη Διήγηση και ο δεύτερος από τον πάπυρο,²⁶⁵ επομένως οι γνώσεις μας για το περιεχόμενο οφείλονται στις πληροφορίες που διασώζει η *Διήγηση*. Ο εραστής ενός όμορφου νέου, του Φιλητάδη, συζητά με το ιθυφαλλικό άγαλμα του Ερμή το λόγο της κατάστασης του τελευταίου και τη μυστικιστική του προέλευση. Η εισαγωγή σώζει την αρχή του διαλόγου και μας γνωστοποιεί το μετρικό χαρακτήρα του ποιήματος. Πρόκειται για ιαμβικό τρίμετρο πιθανόν σε στιχική μορφή. Πρωταγωνιστής και πάλι ένα άγαλμα, και πάλι ο Ερμής, ο συνομιλητής του οποίου είναι ένας ανώνυμος *έραστής (VIII 34)*. Η χρήση του τρίτου προσώπου απομακρύνει την πιθανότητα να πρόκειται για τον ίδιο τον ποιητή. Το θέμα είναι ξανά ερωτικό, όπως στα ποιήματα *III* και *V*. Δεν γνωρίζουμε την ταυτότητα του Φιλητάδη, όμως ο κοροϊδευτικός και σατιρικός τόνος που υποδηλώνεται από τη *Διήγηση (VIII 36 και 39-40)* παραπέμπει σε αντίπαλο του ποιητή.²⁶⁶

Υπαινικτική και γεμάτη νόημα, η εισαγωγική ερώτηση απαντάται σύμφωνα με τη *Διήγηση* από τον Ερμή με σοβαρότητα και αυταρέσκεια, αλλά με πρόθεση να αποκλιμακώσει φιλικά την ειρωνικότητα του συνομιλητή του. Η *έντασις* του αγάλματος οφείλεται σε *μυστικόν λόγον (VIII 37-39)*. Το ίδιο το άγαλμα αποτελεί την πηγή των πληροφοριών και εξιστορεί-προφανώς σε πρώτο πρόσωπο- τις μυστικιστικές του καταβολές. Όπως ο Ερμής του *VII* «γίνεται ο αφηγητής του δικού του *αιτίου*».²⁶⁷ Η σύντομη, ασεβής και αγενής ερώτηση του ομιλητή ανατρέπεται από την εκτενή απάντηση του αμήχανου θεού, ο οποίος καταφέρνει να τον εκθέσει. Το *αίτιον* συνιστά έναν αξιοσέβαστο μύθο που παρατίθεται από το θεό όχι με υπεροπτική ψυχρότητα και ανωτερότητα, αλλά ως όπλο για να στηλιτεύσει δυναμικά την αγένεια και την ασέβεια. Το ύφος του δεν διακρίνεται από οξύτητα, αλλά από ειρωνεία, σάτιρα και ψόγο. Κανένα από τα προηγούμενα *αίτια* δεν αξιοποιείται ιαμβικά κατ' αυτόν τον τρόπο και κανένα από τα προηγούμενα ποιήματα με αγάλματα δεν δίνει τέτοια έμφαση στα σωματικά χαρακτηριστικά του αγάλματος. Ο Kerkhecker μιλά για «ανάμειξη του

²⁶⁵ P..Oxy. XIX 2221 ii 4-6

²⁶⁶ Βλ. Trypanis (2004) 137 και Kerkhecker (2005) 205. Είναι πιθανόν βέβαια ο ποιητής να έχει την ελευθερία να μιλήσει ειρωνικά ακριβώς επειδή έχει φιλική σχέση με τον Φιλητάδη η οποία του επιτρέπει μια τολμηρή οικειότητα.

²⁶⁷ Βλ. Kerkhecker (2005) 206.

υψηλού με το χαμηλό, του ασαφούς και του αδρού, το μυθικού και του ιαμβικού, του σωματικού και του θεϊκού».²⁶⁸

Ο *Ταμβος Χ* αποτελείται από δύο αιτιολογικές αφηγήσεις. Η πρώτη αφορά στην εγκαθίδρυση της λατρείας της Καστνίας Αφροδίτης στην Παμφυλία και η δεύτερη, που αποτελεί ένα παράλληλο παράδειγμα θεϊκής ανοχής, τις προτιμήσεις της Ερετριίδος Αρτέμιδος προς κάθε είδους σφάγιο. Το πιο πιθανόν είναι η δεύτερη ιστορία να αιτιολογείτο επίσης, ωστόσο δεν μας σώζεται τίποτα και η *Διήγηση* δεν μαρτυρά κάτι σχετικό. Ομιλητής, αποδέκτης και αφορμή σύνθεσης παραμένουν άγνωστα. Για την αποκατάσταση του ποιήματος, εκτός από τον πρώτο στίχο, που παρατίθεται από τη *Διήγηση* (VIII 41), βασιζόμαστε στην πεζολογική παράφραση του Στράβωνα (IX 5, 17 p. 438)²⁶⁹ και στα λόγια του Καλλιμάχου επάνω στους Όρνιθες του Αριστοφάνη (873) αναφορικά με το επίθετο *Κολαινίς* της Αρτέμιδος.

Αυτό που τραβά την προσοχή στο ποίημα είναι η αναφορά σε δύο Αφροδίτες. Η θεά Αφροδίτη αντιπαθεί τους χοίρους, ωστόσο η Αφροδίτη του Κάστινιου όρους δέχεται τη θυσία τους. Ο Καλλίμαχος αναγνωρίζει και επικυρώνει τη δυσπόστατη φύση της θεάς. Ο Kerkhecker²⁷⁰ υποστηρίζει με τη σειρά του τους πλατωνικούς συνειρμούς του χωρίου, που συζητήσαμε ήδη διεξοδικά.²⁷¹ Αναφορικά με την Άρτεμι, η ανοχή στο είδος των θυσιαστήριων ζώων είναι κατεξοχήν χαρακτηριστικό της, όπως και το κυνήγι είναι δικός της τομέας. Μήπως η θεά του κυνηγιού στήνει μια φάρσα στην Αφροδίτη; Η *Διήγηση* δεν διασαφηνίζει αν ο μύθος της λατρείας της Αρτέμιδος εξιστορείται στο ποίημα, αλλά η αναφορά στον Αγαμέμνονα (απ. 200b Pf.) υποδεικνύει πως υπήρχε.

Ο Καλλίμαχος αποδεικνύει για άλλη μια φορά το ενδιαφέρον του για τις τοπικές λατρείες των Ολύμπιων θεών²⁷² και τις κατά τόπους ιδιαιτερότητές τους, που δημιουργούν ένα αίσθημα έκπληξης σε σχέση με τα πανελλήνια κριτήρια. Το δεύτερο παράδειγμα είναι ακόμη πιο ακραίο από το πρώτο και έχει ιαμβικές δυνατότητες. Στην

²⁶⁸ Βλ. Kerkhecker (2005) 297.

²⁶⁹ Χωρίς ωστόσο αυτό να σημαίνει πως οι στίχοι 2-4 που παραθέτει είναι πιστοί στο πρωτότυπο κείμενο. Θα πρέπει η πιστότητά τους να εξετάζεται με προσοχή και να αντιμετωπίζονται ως *testimonia*.

²⁷⁰ Βλ. Kerkhecker (2005) 210.

²⁷¹ *Συμπ.* 180c6f.

²⁷² VII και IX ήταν ο Ερμής, X και XI η Αφροδίτη, X και XII η Άρτεμις.

Αφροδίτη αρέσει το χοιρινό αλλά στην Άρτεμι αρέσουν όλα. Παραδοξότητα, υπαινιγμοί και ειρωνεία χαρακτηρίζουν το αιτιολογικό μας ποίημα και αποτρέπουν ένα αίσθημα ασέβειας. Η Αφροδίτη είναι σοφότερη όλων (στ. 2). Γιατί άραγε; Επαινείται για τη σωφροσύνη ή για την ικανότητα με την οποία παίρνει αυτό που θέλει;²⁷³ Μάλλον το δεύτερο.

Το *XI* ποίημα, μαθαίνουμε από τη *Διήγηση*, πως πρόκειται για το *αίτιον* μιας παροιμίας (*IV* 15). Σκοπός του ποιήματος είναι να διορθώσει ο ποιητής-γραμματικός τη λανθασμένη μορφή από «*άρπαγὰ τὰ Κοινάρου*» σε «*άρπαγὰ τὰ Κοινίδα*». Ο εισαγωγικός στίχος είναι η αρχή ενός όρκου στον τοπικό ποταμό.²⁷⁴ Η περίπτωση είναι σαφής από την αρχή. Ο ομιλητής ακούει κάποιους να μιλούν πάνω από τον τάφο του στις όχθες του ποταμού Υψά. Το πιθανότερο είναι να πρόκειται για τον ίδιο τον Κόννιδα, δεδομένου ότι στα επιγράμματα βλέπουμε πολλές φορές τους νεκρούς να μιλούν πάνω από τις επιτύμβιες στήλες τους. Ο λόγος του πρωταγωνιστή έχει τη μορφή ενός εκτενούς επιτάφιου επιγράμματος.²⁷⁵ Ένα μνημείο ζωντανεύει ξανά και ο υπονοούμενος ομιλητής γίνεται το αντικείμενο ποιητικού χαρακτηρισμού και ιαμβικής προσωποποιείας.²⁷⁶ Οι επιγραμματικές συμβάσεις αποκτούν νέα όρια.

Το ομιλούν πρόσωπο δεν αναφέρει μόνο το όνομά του αλλά προχωρά σε λεπτομέρειες. Ο παραδοσιακός ομιλητής εξατομικεύεται. Ο επιτάφιος λόγος αξιοποιείται από τον ποιητή για τη φιλολογική του μελέτη. Στόχος είναι μέσα από αυτόν να δώσει μια αιτιολογική διόρθωση της παροιμίας. Ο ομιλητής είναι συγκινησιακά φορτισμένος-κάποιος παραθέτει λανθασμένα τα λόγια του- αλλά η οργή του είναι άστοχη και υπερβολική, καθώς το κατόρθωμά του ήταν άνευ σημασίας. Κληροδοτώντας τα υπάρχοντά του στο πλήθος και την Αφροδίτη και όχι στα παιδιά του, όπως είχε αρχικά υποσχεθεί, στόχος του είναι να κάνει το θάνατό του δημόσια υπόθεση. Τώρα είναι νεκρός και πάλι δεν σταματά να μιλά. Το θέμα είναι ασυνήθιστο, όπως και το ιαμβικό μέτρο σε πενταποδιές που το συνοδεύει. Η ιστορία δεν

²⁷³ Ο βασιλιάς της Παμφυλίας Μόψος υποσχέθηκε στη θεά πως αν ήταν τυχερός στο κυνήγι α της αφιέρωνε όποιο ζώο σκότωνε πρώτο. Η Αφροδίτη, επιθυμώντας χοιρινό, έστειλε στο δρόμο του ένα αγριογούρουνο και από τότε και στο εξής οι κάτοικοι της περιοχής κάνουν την ίδια θυσία κάθε χρόνο για να τιμήσουν τη θεά που έφερε το ζώο στο δρόμο του Μόψου.

²⁷⁴ Ο Pfeiffer (2001) 199 συγκρίνει το στίχο με τα αππ. 7.34 και 194.106.

²⁷⁵ Για το επίγραμμα στην ελληνιστική ποίηση βλ. Hutchinson (1988) 20-24.

²⁷⁶ Βλ. Kerkhecker (2005) 215.

ολοκληρώνεται με την απονομή της δικαιοσύνης αλλά με την αντίδραση των έκκληκτων κληρονόμων που εξαπατήθηκαν. Κατ' ουσίαν το ποίημα αποτελεί μια καρικατούρα του ίδιου του χαρακτήρα του Κόννιδα, της στάσης του απέναντι στο χρέος του προς τους θεούς και της υπερηφάνειας του για κάτι που δεν αξίζει να περηφανεύεται. Κατά συνέπεια, ο Καλλίμαχος στηλιτεύει γενικώς τη συγκεκριμένου είδους συμπεριφορά.

Οι τελευταίοι δύο ιάμβοι έχουν εύστοχα τοποθετηθεί από τον ποιητή ως ζεύγος στο τέλος της συλλογής. Μετά από τα θεϊκά αγάλματα, ομιλούντα και μη (VI, VII, IX, X), μια αναστατωμένη επιτύμβια στήλη (XI) και τοπικές ιστορίες Ολύμπιων θεών και ηρώων (VII, VIII, X) η συλλογή επιστρέφει στο ύφος των τεσσάρων πρώτων ποιημάτων και η φωνή του ποιητή αναδύεται ξανά μαζί με τις γνωστές αναφορές σε φίλους και εχθρούς. Με το ποίημα XII επιστρέφουμε στους ιπωνάκτειους ιάμβους με τα πρόσφατα γεγονότα και τις αντιπαλότητες του ποιητή, εκεί όπου η αξία της ποίησης αναδεικνύεται ανώτερη των επίγειων αγαθών. Η συλλογή θα κλείσει όπως άνοιξε, με ένα εγκώμιο για την αξία και τη δύναμη της ποίησης (XII) και την υπεράσπιση της τέχνης του ποιητή απέναντι στις επικρίσεις των αντιπάλων του (XIII).

Από τον XII *Ταμβο* σώζονται ογδόντα έξι στίχοι συμπεριλαμβανομένης της εισαγωγής, χωρίς όμως το τέλος.²⁷⁷ Πρόκειται για ποίημα αφιερωμένο στη γιορτή για την έβδομη μέρα από τη γέννηση της κόρης του Λέοντα, φίλου του ποιητή (*Διήγ.* IX 26-27), περίπτωση η οποία συνδέεται με τα *γενέθλια* της Ήβης στον Όλυμπο (στ. 29) και τα δώρα που έλαβε αυτή από τους θεούς.²⁷⁸ Στόχος της παράθεσης της μυθικής ιστορίας είναι μέσα από τη σύγκριση των δώρων που προσφέρουν οι θεοί στην Ήβη, να αναδειχθεί ανώτερο αυτό της ποίησης του Απόλλωνα και κατ' επέκταση το ποιητικό δώρο του Καλλιμάχου στην κόρη του Λέοντα. Η ποίηση υπερνικά τα υλικά αγαθά ανεξαρτήτως αξίας ή τέχνης.

²⁷⁷ Η σπανιότητα του καταληκτικού τροχαϊκού τρίμετρου μέτρου σε στιχική μορφή οδήγησε τους αρχαίους μελετητές να θεωρήσουν πως μετρικό πρότυπο του Καλλιμάχου στο συγκεκριμένο ποίημα στάθηκε ο Αρχίλοχος και παραθέτουν το απ. 197W.

²⁷⁸ Η Σιστάκου (2005) 214-215 θεωρεί πως «η ιδιαιτερότητα του ποιήματος έγκειται στην εκτεταμένη χρήση τοπωνυμίων ή γεωγραφικών επιθέτων που δηλώνουν τόπους γέννησης ή λατρείας των θεών και χρησιμοποιούνται μετωνυμικά αντί για τα ίδια τα θεωνύμια» (στ. 1-2, 5, 16, 28, 29, 47, 56).

Το ποίημα ξεκινά με επίκληση στην Άρτεμι , αρχικά δίνοντας την εντύπωση λατρευτικού άσματος. Η θεά επικαλείται με την ιδιότητα της θεάς του τοκετού και της προστάτιδας των παιδιών, όμως δεν εμφανίζεται μόνη. Ο πληθυντικός στο στίχο 9 υποδηλώνει πως συνοδεύεται από άλλες θεότητες, πιθανόν τις Μοίρες που θα ευλογήσουν το παιδί, ή τις Μούσες που θα το συνοδεύσουν με τα όμορφα τραγούδια τους.²⁷⁹ Οι επόμενοι στίχοι είναι φθαρμένοι. Η αναφορά στη Θέμιδα (στ. 12) υποδεικνύει είτε πως ο ποιητής μιλά πιο πάνω για τις κόρες της, Μοίρες, είτε παραπέμπει στον πινδαρικό *Ύμνο στο Δία*,²⁸⁰ ενώ η λέξη *ἄναξ* (στ. 13) ίσως αναφέρεται στον Απόλλωνα. Το κείμενο αποκαθίσταται από το στ. 15. Η φράσεις *ἄψευδέα λέγων* (στ. 15) και *οὐ κτείνει ὄφιν* (στ. 17) μάλλον μαρτυρούν πως το πρόσωπο που αναφέρεται είναι ο Απόλλων, ωστόσο ο Kerhecker²⁸¹ θεωρεί πως ο ποιητής θα μπορούσε να μιλά σε τρίτο πρόσωπο για τον εαυτό του ώστε να δείξει ευλάβεια απέναντι στους θεούς και να διαβεβαιώσει για την ειλικρίνεια των λεγομένων του. Άλλωστε αυτό θα βοηθούσε να συνδέσουμε τους στίχους αυτούς με το στίχο 18 (*τὸννεκ'*) και τη χρήση πρώτου προσώπου (στ. 19 *ἀείσομαι*) που συνιστούν ξεκάθαρα τον ποιητή ως ομιλούν πρόσωπο. Οι προσευχές του Καλλιμάχου στις θεές²⁸² δεν αφορούν τον ίδιο, αλλά την κόρη του Λέοντα και γι' αυτό παρακαλεί τις ευγενικές θεές να δεχτούν το τραγούδι του.

Από αυτό το σημείο (στ. 21-46) ξεκινά το τραγούδι του ποιητή, το οποίο αποτελεί την αφήγηση μιας μυθικής ιστορίας. Θέμα του μύθου ο *ἄγων θεῶν*.²⁸³ Η ιστορία ξεκινά με μια εισαγωγή (στ. 21-25) στην κατάσταση των *γενεθλίων* της Ήβης μετά από την οποία αναφέρονται τα δώρα που της προσέφεραν με τη σειρά οι θεοί (στ.26-46) μέχρι την εμφάνιση του Απόλλωνα, το τραγούδι του οποίου φτάνει ως το τέλος του ποιήματος. Δίας, Αθηνά, Ποσειδών, Δήμητρα και Ήφαιστος συνδέονται με

²⁷⁹ Βλ. Kerhecker (2005) 226.

²⁸⁰ Εδώ αναφέρεται πως στο γάμο του Κάδμου με την Αρμονία τραγουδήθηκε ένα άσμα αναφερόμενο στις Μοίρες, οι οποίες συνόδευαν τη Θέμιδα στο γάμο της με το Δία. Ας μην ξεχνάμε και το μύθο που περιγράφει τη Θέτιδα ως τροφό του Απόλλωνα στον οποίο και παρέδωσε τα ηνία του μαντείου των Δελφών.

²⁸¹ Βλ. Kerhecker (2005) 228-229.

²⁸² στ. 18 *πρηϊται θεαί*. Ίσως πρόκειται για την Άρτεμι Ειλείθια ή για τις Μοίρες. Ίσως πάλι προσεύχεται στις Μούσες, τι οποίες υπηρετεί, να δεχτούν το τραγούδι του.

²⁸³ Βλ. Pfeiffer (2001) 202 μαρτ. 23-45.

ασύνδετο σχήμα και το αναφορικό *πολλά*. Οι στίχοι που τους αφιερώνονται είναι λίγοι και ο ποιητής περιορίζεται απλώς στην αναφορά των δώρων, χαρακτηριστικών της θεϊκής ιδιότητας του καθενός. Ο Απόλλων παρουσιάζεται τελευταίος (στ. 47-53) και ο Καλλιμάχος περιμένει να ακούσει το τραγούδι του, που θα ξεπεράσει ακόμη και τα πιο ξεχωριστά δώρα του Ηφαίστου. Η ευθεία προσφώνηση στο θεό αποτελεί ένα ρητορικό τέχνασμα του Καλλιμάχου για να δώσει έμφαση στον επικείμενο νικητή του άτυπου αγώνα.

Από εδώ και στο εξής ο λόγος δίνεται στο θεό, που μιλώντας στον εαυτό του διερωτάται πιο είναι το καταλληλότερο δώρο για την περίπτωση. Η ανάδειξη της σπουδαιότητας του δώρου του τραγουδιού επιτυγχάνεται με την κλιμακωτή αναφορά σε διάφορα πιθανά δώρα ώστε να καταλήξει ο θεός στο τραγούδι αλλά και από την εκτενή ρήση του. Ο Απόλλων είναι ο μοναδικός θεός ο οποίος μιλά σε ευθύ λόγο και η ρήση του είναι εκτενής (στ. 54-74). Η έμφαση δίνεται στα υλιστικά δώρα των προηγούμενων θεών με αποκορύφωμα αυτά του Ηφαίστου. Η προσοχή δίνεται στο χρυσό (στ. 58). Το δώρο του Ηφαίστου μπορεί να είναι χρυσό, αλλά ο χρυσός μπορεί να βρεθεί παντού. Τα ινδικά μυρμήγκια μπορούν να τον βρουν στο λεπτό (στ. 58-59). Η πληθώρα του χρυσού ενισχύει το επιχείρημα. Η συσσώρευση πλούτου οδηγεί σε αδικία και ασέβεια (στ. 62-64). Το επιχείρημα είναι ηθικό. Ο Απόλλων θέλει να δωρίσει μια σοφή τέχνη που όχι μόνο θα ξεπερνά το χρυσό δώρο του Ηφαίστου αλλά και αυτά των υπολοίπων θεών, που θα χαθούν με το χρόνο (στ. 65-67). Αντιπαραβάλλει λοιπόν σε αυτά την αθανασία του δικού του δώρου, του τραγουδιού, η σπουδαιότητα του οποίου ενδυναμώνεται από την ανεστραμμένη μορφή των *αδύνατων σχημάτων* που ακολουθούν.²⁸⁴

Δυστυχώς, πέραν του στ. 70 δεν σώζονται παρά σκόρπιες λέξεις. Δεν γνωρίζουμε λοιπόν πού τελείωνε ο λόγος του Απόλλωνα και η μυθική ιστορία. Το τελευταίο μέρος (στ. 75-86) μάλλον επιστρέφει στο παρόν του Καλλιμάχου, στη γιορτή για την κόρη του Λέοντα και στο τραγούδι του ίδιου του ελληνιστή ποιητή που ανταγωνίζεται τώρα τον Απόλλωνα για το ποιος θα τραγουδήσει.²⁸⁵ Η περίπτωση ανήκει στον ίδιο (βλ. στ. 79 *εἶκ' ἄναξ*), επομένως ο θεός πρέπει να του δώσει τα ηνία.

²⁸⁴ Τα αντίστροφα *αδύνατα* ήταν δημοφιλή στους ελληνιστικούς ποιητές, Έλληνες και Λατίνους. Βλ. Ορ. Ωδ. III 30.7-9, Βιργ. *Εκλ.* 5.76, Πλατ. *Φαιδρ.* 264D.

²⁸⁵ Βλ. Kerkhecker (2005) 245-246.

Ο ανταγωνισμός αυτός για τη θέση του ποιητή γίνεται εν είδει φιλοφρόνησης προς το Λέοντα. Ακόμη και οι θεοί θέλουν να γιορτάσουν για την κόρη του. Το ποίημα λήγει επιστρέφοντας στην Άρτεμι.

Ο *Ύαμβος XII* είναι, όπως είδαμε, ένα παιχνίδι κινεζικών κουτιών. Τα γενέθλια της Ήβης ανακαλούνται και δραματοποιούνται σε μια παρόμοια συγκυρία για να δείξουν όχι μόνο την υπεροχή του δώρου της ποίησης αλλά και την αξία της κόρης του Λέοντα. Η νίκη της ποίησης στο μυθικό επίπεδο σηματοδοτεί και τη νίκη της ποίησης του Καλλιμάχου. Ο έπαινος του Απόλλωνα συντελεί έπαινο του Καλλιμάχου. Με αυτόν τον τρόπο γίνεται μια ομαλή μετάβαση στον επόμενο Ύαμβο, όπου θα υπερασπιστεί τον πολυειδή χαρακτήρα του έργου του ενάντια στους αντιπάλους. Η σύγκριση με έναν παραδειγματικό μύθο έλκει την καταγωγή της από τη χορική ποίηση στην οποία ωστόσο λείπει το στοιχείο της οικειότητας. Οι χορικές λυρικές ωδές λάμβαναν χώρα σε δημόσιες εκδηλώσεις, είχαν συχνά πανελλήνιο χαρακτήρα και η θεματική τους εξέπεμπε περισσότερο μία μεγαλοπρέπεια.

Ο Καλλιμάχος αξιοποιεί αυτού του είδους την ποίηση σε μια ιδιωτική περίπτωση με φιλικό χαρακτήρα και μετατρέπει την αρχαϊκή χορική ωδή σε *ΐαμβο*.²⁸⁶ Η ωδή του Πινδάρου είναι παγκόσμια και αιώνια, καθώς οι αξίες που μεταλαμπαδεύει είναι καθολικές. Η ίδια αιωνιότητα διεκδικείται τώρα από τον ποιητή για τη δική του ποίηση μολονότι ο χαρακτήρας της είναι λιγότερο δημόσιος.²⁸⁷ Η αυτοπεποίθησή του είναι στα ύψη και διεκδικεί με διακριτικότητα μία θέση στο πάνθεον των ποιητών. Η τολμηρότητα των αξιώσεών του –συναγωνίζεται ακόμη και τον Απόλλωνα και αυτοεξυψώνεται με το θεό– τιμά περισσότερο την περίπτωση. Το «δημόσιο εγώ» του λιβελλογράφου *Ιπώνακτα*, που επιπλήττει τους *εταίρους* στο *συμπόσιον* γίνεται προσωπικό, φιλικό και οικείο, πιο γλυκό. Τον ίδιο χαρακτήρα διατηρεί και στο τελευταίο ποίημα, *παρόλο* που αυτό πραγματεύεται ένα πιο ευρύ, πιο δημόσιο θέμα.²⁸⁸

²⁸⁶ Ακόμη και η μυθική καθημερινότητα που περιγράφει είναι ένα θέμα που αγνοείται από την κλασική ποίηση.

²⁸⁷ Παράλληλα, η επιμονή του για την υπεροχή του δώρου του είναι ίσως ενδεικτική της πενίας του ποιητή, που δεν μπορεί να προσφέρει κάτι άλλο από την ποίησή του, η οποία θέλει να ξεπεράσει με την τέχνη της όλα τα υπόλοιπα πλούσια δώρα. Η ισχυρογνωμοσύνη για την ποιητική του δεινότητα και τα παράπονα για την οικονομική του κατάσταση είναι χαρακτηριστικά της *καλλιμάχειας* ποίησης.

²⁸⁸ Ο Hutchinson (1988) 54-55 παρατηρεί πως «οι Ύαμβοι δεν ενδιαφέρονται για τους καλούς τρόπους. Μέσω της ηθικολογίας προσπαθούν να αποφύγουν την απλή ανάμειξη προσωπικού χαρακτήρα».

Ο *XIII Ταμβος* κλείνει με κυκλικό σχήμα τη συλλογή καθώς αξιοποιεί τα θέματα που τέθηκαν στον *Ταμβο I*. Γλωσσικά και θεματικά τα δυο ποιήματα ομοιάζουν. Ο Καλλίμαχος θα πάρει τώρα το ρόλο του Ιπώνακτα και θα επιπλήξει τους επικριτές του.²⁸⁹ Ήρθε η ώρα να υπερασπιστεί τον εαυτό του απέναντι σε όσους δεν άκουσαν τις συμβουλές του ιαμβογράφου για ομόνοια και σύνεση. Τελικά ούτε και ο ίδιος θα αποφύγει τη σύγκρουση. Οι συμβουλές του Ιπώνακτα ήταν μάταιες αλλά ο ιαμβικός του τρόπος θα φανεί χρήσιμος στον ποιητή.

Το ποίημα ξεκινά όπως και ο *Πρόλογος των Αιτίων*, παραθέτοντας την άποψη των επικριτών του σχετικά με τη γενικότερη ποικιλομορφία, το ύφος και τη γλώσσα των Ιάμβων. Ο χαρακτήρας της εισαγωγής διαπιστώνεται ήδη από τον πρώτο στίχο και η περίσταση στην οποία εκτυλίσσεται η υπόθεση γίνεται εύκολα αντιληπτή. Βρισκόμαστε σε ένα συμπόσιο και ο ομιλητής ξεκινά με μια προσευχή και σπονδές προς τις Μούσες και τον Απόλλωνα. Το περιβάλλον είναι πρόσφορο για ένα ποίημα με δραματικό χαρακτήρα όπως αυτό καθώς δίνει τη δυνατότητα στους ομιλητές να εναλλάσσονται. Ο πρώτος στίχος ανήκει στον ποιητή, που παρουσιάζει στους αναγνώστες το κατηγορητήριο.²⁹⁰ Το γεγονός ότι η αρχή γίνεται από τον ίδιο τον ποιητή τού επιτρέπει να προσδιορίσει τόσο το δραματικό χαρακτήρα όσο και το αφηγηματικό πλαίσιο και το είδος της επιχειρηματολογίας που θα ακολουθήσει. Μέσω της αφήγησής του, ο πρώτος αφηγητής είναι αυτός που ελέγχει την εξέλιξη της συζήτησης, καθώς ήδη από την αρχή δημιουργεί εντυπώσεις για τον αντίπαλό του και δίνει το στίγμα του ποιήματος. Το εμφατικό *ἐγώ* (στ. 1) καταδεικνύει πως οι αντιδράσεις και οι αξιώσεις του ομιλητή έχουν προσωπικό χαρακτήρα και υποδηλώνει τις αντικρουόμενες θέσεις των δύο πλευρών.

Στους στίχους 2-22 οι επικριτές του εκτοξεύουν τις επιθέσεις τους. Αντιδρούν στο γεγονός ότι αν και ο Καλλίμαχος ακολουθεί, όπως ισχυρίζεται, την ποίηση του Μίμνερμου και του Ιπώνακτα, δεν έχει επισκεφθεί την Έφεσο με αποτέλεσμα το ύφος και η γλώσσα του να διαφέρουν σημαντικά από τα πρότυπά του.²⁹¹ Η κατηγορία αφορά

²⁸⁹ Άλλωστε ο επικριτικός και πολεμικός τόνος δεν έλλειψαν από τη συλλογή στο σύνολό της, απόδειξη του εριστικού χαρακτήρα του ποιητή για τον οποίο άλλωστε ήταν γνωστός. Βλέπε Gutzwiller (2007) 68.

²⁹⁰ Μόνο τρία ποιήματα δεν ανοίγουν με τον Καλλίμαχο ως ομιλητή: στο *I* μιλά ο Ιπώναξ, στο *VII* το άγαλμα του Ερμή και στο *XI* η επιτύμβια στήλη.

²⁹¹ Ο Bing (1985) 66 παρατηρεί πως σε όλη τη συλλογή ο Καλλίμαχος επιχειρεί μεν να αναβιώσει το ιαμβικό είδος, ωστόσο διαβεβαιώνει έμμεσα τους αναγνώστες πως αποστασιοποιείται από αυτό. Το

στη χρήση του σκάζοντος στίχου και την ανάμειξη διαλέκτων. Προφανώς οι κατήγοροι έχουν υπόψιν τους τα προηγούμενα ποιήματα της συλλογής. Γιατί όμως η *Διήγηση* δεν κάνει λόγο για τις ενστάσεις σχετικά με τον τρόπο μίμησης του Ιπώνακτα αλλά για την *πολυείδεια* του συνόλου του καλλιμάχειου έργου; Ο Kerkhecker²⁹² προτείνει πως η *Διήγηση* εστιάζει εκεί λόγω της σύγκρισης της ποίησης με τον Ίωνα το Χίο και τον τέκτονα που κάνει στη συνέχεια ο Καλλίμαχος. Η απάντηση του ποιητή στις κατηγορίες δεν αφορά μόνον τα όσα του προσάπτουν καθώς επαναπροσδιορίζει το κατηγορητήριο για να δώσει την απάντηση που θέλει.

Η τεχνική αυτή, μας λέει ο Kerkhecker, είναι προσφιλής στον Καλλίμαχο, παρόλα αυτά η υπερασπιστική γραμμή αναφορικά με την *πολυείδεια* θα πρέπει να προέκυψε από κάποια αναφορά του επικριτή του -η οποία χάθηκε- για την πρέπουσα ενασχόληση των ποιητών με ένα μόνο είδος ποίησης.²⁹³ Σε αντίθετη περίπτωση κατηγορητήριο και υπεράσπιση θα παρουσίαζαν κενό στη σύνδεση. Η μομφή θα πρέπει να ήταν κάπως έτσι: «Καταπιάνεσαι πάλι με νέο είδος! Δεν με εκπλήσσει, αφού ασχολείσαι με τόσα πολλά που κάνεις τόσα λάθη! Δεν μπορείς να κάνεις ένα πράγμα και να το κάνεις καλά;» Ο λόγος του κλείνει προσβλητικά. Ο Καλλίμαχος χαρακτηρίζεται τρελός (στ. 19-22). Οι αναιδείς χαρακτηρισμοί και ο επιθετικός τόνος έχουν επιτύχει το σκοπό που είχε ο ποιητής όταν μας μετέφερε τα λόγια του. Ο Καλλίμαχος έχει εκτεθεί σε ένα συμπόσιο καθώς έκανε σπονδές προς τους θεούς. Η συμπάθεια του αναγνώστη κλείνει προς τον αδικημένο Καλλίμαχο, ο οποίος κατάφερε να σχηματίσει αρνητικές εντυπώσεις για τον αντίπαλό του.

Μετά την παράθεση των επιθέσεων των επικριτών του, ο Καλλίμαχος περνά στην απάντηση. Πρόκειται ουσιαστικά για έναν πλαγιασμένο διάλογο τον έλεγχο του

γεγονός ότι δεν επισκέπτεται την Έφεσο επισημαίνει τη γεωγραφική απόσταση από την ιαμβική παράδοση. Η διαφορά των εποχών εδώ επισημαίνεται πιο ξεκάθαρα από οπουδήποτε αλλού στη συλλογή και αποτελεί την κορύφωση. Όλων των άλλων αλλαγών που έχουν συντελεστεί από την αρχαϊκή έως την αλεξανδρινή εποχή και παρατηρούνται στο σύνολο του βιβλίου. Ο Καλλίμαχος έχει σκιαγραφήσει τα όρια του νέου ιάμβου: νέα τολμηρά θέματα (*επινίκιος* ιάμβος VIII, *γενεθλιακόν* XII κτλ.), ποικίλα, μη αντιπροσωπευτικά μέτρα και παράδοξες διάλεκτοι. Ο ποιητής επισημαίνει την αναβίωση αλλά υπό συνθήκες. Έχει επίγνωση των διαφορετικών στόχων και επιλογών του και του χάσματος του χρόνου και του τόπου που τον χωρίζει από την παράδοση.

²⁹² Βλ. Kerkhecker (2005) 256.

²⁹³ Βλ. Kerkhecker (2005) 256.

οποίου έχει ο αφηγητής (στ. 23), ο οποίος καθοδηγεί τις αντιδράσεις και ασκεί κριτική.²⁹⁴ Ο ποιητής, σε πλήρη αντίθεση με το ύφος του αντιπάλου του, τον αντικρούει με ηρεμία και συνετά επιχειρήματα. Ιδιαίτερα οι στίχοι 24-25 δίνουν την εντύπωση γνήσιας συμβουλής και ανιδιοτελούς αλτρουισμού και ενδιαφέροντος για τον αντίπαλο. Το σχεδόν οικείο ύφος (ᾧ λῶσ τε) δημιουργεί ακόμη μεγαλύτερη συμπάθεια προς τον ποιητή, που αντιδιαστέλλεται με την αλαζονεία των αντιπάλων.²⁹⁵ Στους στίχους 23-43, που αποτελεί το πρώτο μέρος της απάντησης, η πλατωνική επιρροή είναι πασιφανής.²⁹⁶

Το ζήτημα αφορά την ιδέα πως κάθε ποιητής είναι προορισμένος για ένα μόνο είδος. Σύμφωνα με τον Πλάτωνα, αν η ποίηση ήταν τέχνη, ο κάθε ποιητής θα έπρεπε να είναι ικανός να ασχοληθεί με όλα τα είδη.²⁹⁷ Παρόλα αυτά δεν υπάρχει ποιητής που να ασχολείται με όλα τα είδη, κάτι που αποδεικνύει πως η ποίηση δεν είναι τέχνη αλλά θεϊκό δώρο.²⁹⁸ Το συμπέρασμα του Πλάτωνα λοιπόν δεν είναι πως κάθε ποιητής είναι προορισμένος για ένα είδος, αλλά το αντίθετο. Ένας πραγματικά έντεχος ποιητής θα έπρεπε να είναι ικανός να ασχοληθεί με όλα. Αυτό στο οποίο εξανίσταται ο φιλόσοφος δεν είναι η πολυείδεια αλλά η μείξη των γενών, ρυθμών και μελωδιών μεταξύ τους. Κάθε ένα πρέπει να είναι ξεχωριστό και να μην υφίσταται αλλαγές και εξελίξεις.

Υπό αυτό το πρίσμα, ο Καλλίμαχος υποστηρίζει πως η ποίησή του δεν είναι αποτέλεσμα θεϊκής έμπνευσης, αλλά τέχνη. Επομένως μπορεί να ασχοληθεί με όλα τα είδη. Για να ισχυροποιήσει την πρότασή του φέρνει δύο παραδείγματα επιτυχούς πολυείδειας, τον τέκτονα και τον Ίωνα (στ. 34-39). Η επιλογή του πρώτου γίνεται για να δείξει τη διαφωνία του με τον Πλάτωνα, η Πολιτεία Χ του οποίου ξεκινά με το ίδιο παράδειγμα δια στόματος Σωκράτη ώστε να κατηγορήσει την ποίηση για απόσταση από την πραγματική Αλήθεια. Ο ποιητής Ίων πάλι, αποτελεί χαρακτηριστικό

²⁹⁴ Βλέπε το *Γοργίας* που είναι δραματοποιημένος διάλογος και λήγει με την έκκληση του Σωκράτη να αποφασίζει κανείς μόνος του για τον εαυτό του χωρίς βοήθεια. Βλέπε επίσης το *Φαίδωνα*, που είναι πλαγιασμένος διάλογος. Στα καίρια σημεία ο αφηγητής διακόπτεται από την πλαγιασμένη δράση ώστε να καθοδηγήσει τις αντιδράσεις των ακροατών.

²⁹⁵ Βλ. Hutchinson (1988) 49-50.

²⁹⁶ Βλέπε το *Γοργία* και το *Φαίδωνα* που αναλύσαμε νωρίτερα.

²⁹⁷ *Συμπ.* 223D, *Νόμ.* VII 816DE.

²⁹⁸ *Ίων* 531E-534E, *Φαίδρ.* 245A.

παράδειγμα *πολυείδειας*, αφού ασχολήθηκε με επική, τραγική, ελεγειακή και λυρική ποίηση αλλά και με πεζογραφία, η οποία δεν απασχολεί τον Καλλίμαχο.

Οι επιλογικοί στίχοι 50-66 έχουν προσωπικό, ηθικολογικό, ειρωνικό και επικριτικό τόνο. Ο ποιητής σχολιάζει τις φιλολογικές επιθέσεις που εξαπολύουν οι άλλοι ποιητές ο ένας εναντίον του άλλου. Η προσβλητική τους γλώσσα τον ενοχλεί και θεωρεί ως εκ τούτου παράλογες τις κατηγορίες τους για τη γλώσσα και το ύφος του. Οι ποιητικές τους διαμάχες επηρεάζουν αρνητικά ακόμα και τις Μούσες (στ. 57-59) οι οποίες τους αποφεύγουν. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο δεν έχουν δικαίωμα να επικρίνουν τον Καλλίμαχο, καθώς οι ίδιοι είναι ανάξιοι ποιητές, συνεπώς και ανάξιοι κριτικοί. Η μεταφορά του φαγητού (στ. 60) αντιστρέφεται όχι για να δείξει τη *λεπτότητα* του καλλιμαχικού ύφους αλλά για να γελοιοποιήσει τις ευτελείς προσπάθειες των επικριτών του. Η δική τους ποιητική παραγωγή είναι ασήμαντη, επομένως δεν έχουν το δικαίωμα να κρίνουν τον Καλλίμαχο.

Στους τρεις τελευταίους στίχους, ο ποιητής γυρνά πάλι στον εαυτό του. Η κοροϊδευτική επανάληψη της φράσης των επικριτών του έχει ιαμβικές προοπτικές. Το ενδιαφέρον ξαφνικά στενεύει και από την ηθική υπεροχή που έχει καταδείξει, τώρα επιλέγει να τους στηλιτεύσει ειρωνικά χρησιμοποιώντας τα ίδια τους τα λόγια εναντίον τους. Αυτό για το οποίο τον κατηγορούν είναι πως δεν ακολούθησε πιστά το πρότυπο του Ιπώνακτα, το οποίο άλλωστε δεν θα μπορούσε να γνωρίζει αφού δεν είχε επισκεφθεί την Έφεσο. Στόχος όμως του Καλλιμάχου δεν είναι η άκριτη μίμηση αλλά η δημιουργική πρόσληψη. Δεν θέλει να μιμηθεί τον τρόπο γραφής αλλά το πνεύμα του Ιπώνακτα. Το ζήτημα δεν είναι τεχνικό αλλά ηθικό. Την ίδια απάντηση με την ίδια δομή δίνει ο Καλλίμαχος όχι μόνο στους Ιάμβους αλλά και στον *Πρόλογο των Αιτίων* και τον επίλογο του *Ύμνου προς τον Απόλλωνα*.²⁹⁹

Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν πως τα εξωτερικά κριτήρια μετατρέπονται σε ηθικά και ο λόγος του ποιητή στο τέλος της συλλογής φτάνει σε μια ηθική κλιμάκωση. Οι αρχαίοι συγγραφείς τους οποίους αξιοποίησε λειτούργησαν ως αυθεντίες ώστε να ισχυροποιήσουν τη θέση του, με τον Ιπώνακτα να στέκει ως ορόσημο για τον ποιητή. Το τελευταίο ποίημα της συλλογής στέκει πλάι στο πρώτο. Οι έριδες που αποδοκιμάζει ο Ιπώναξ στον *Ύμνο I* παραμένουν μέχρι το τέλος και σε αυτές συμμετέχει και ο Καλλίμαχος, όχι ως επιτιθέμενος αλλά αμυνόμενος της ποίησής του και του νέου

²⁹⁹ Βλ. Kerkhecker (2005) 268.

ιαμβικού του ύφους. Μετά από την ποικιλία όλης τη συλλογής και την εξέλιξη που συντελέστηκε στο ιαμβικό είδος, ο Καλλίμαχος μας ταξιδεύει πίσω στην αρχή για να δείξει πως ο ίδιος δεν έχει τώρα πια θέση σε αυτές τις διαμάχες. Θα πειθαρχήσει στον Ιπώνακτα και θα συγκρατηθεί από εδώ και στο εξής. Άλλωστε, απέδειξε ότι οι υπόλοιποι ποιητές δεν είναι ισάξιοί του, επομένως δεν αξίζει να ασχολείται μαζί τους. Στο τέλος της συλλογής έχει αποδείξει την ηθική και καλλιτεχνική του ανωτερότητα. Ο ποιητικός του τρόπος όχι μόνο δεν υστερεί σε τίποτε αλλά τον καταδεικνύει ως άξιο συνεχιστή των ιαμβικών του προκατόχων.

Γ. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Γενικά, λίγη προσοχή έχει δοθεί στους *Ιάμβους* του Καλλιμάχου, ίσως γιατί έχουν τη φήμη των δύσκολων συνθέσεων και η αποσπασματικότητά τους δεν βοηθά τους μελετητές να τους μελετήσουν ολοκληρωμένα. Ωστόσο, κάποιοι έχουν σωθεί στο σύνολό τους ενώ γενικότερα έχουν σωθεί αρκετά ώστε να έχουμε τουλάχιστον μια γενικότερη ιδέα για το περιεχόμενό τους παρότι η χρονολόγησή τους δεν μπορεί να στηριχθεί με βεβαιότητα. Μάλιστα κανένα από τα ιαμβικά ποιήματα του Καλλιμάχου δεν έχει εξαφανιστεί εντελώς. Η ιδιαιτερότητα των *Ιάμβων* απέναντι στην ιαμβική ποίηση της αρχαϊκής εποχής συνιστά αρχικά την έκδοσή τους για πρώτη φορά σε μια ενιαία ποιητική συλλογή, στην οποία ποιήματα ποικίλης θεματικής και γλώσσας συνδέονται σπονδυλωτά, στοιχείο που αποτελεί αποτέλεσμα της νέας στροφής στα γράμματα που χαρακτηρίζει την Αλεξάνδρεια των Πτολεμαίων και στο εξής θα καθορίσει την ελληνική και λατινική ποιητική παραγωγή.

Το βιβλίο των *Ιάμβων* αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα της ιδιοσυγκρασίας του Καλλιμάχου. Ο Kerkhecker³⁰⁰ μάλιστα παρατηρεί πως τα ποιήματα της συλλογής φωτίζουν το «μικρόκοσμο» του ποιητή και αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα της θεματικής και εκφραστική ποικιλομορφίας που χαρακτηρίζουν τον ποιητικό του τρόπο. Συγχρόνως, είναι ενδεικτικοί της στάσης του απέναντι στα κληρονομημένα λογοτεχνικά πρότυπα του παρελθόντος.³⁰¹ Χαρακτηριστικός είναι ο *Ι Ταμβος*, στον οποίο εμφανίζεται ο Ιπώναξ να ανεβαίνει από τον Άδη και μέσα σε ένα νέο πλέον περιβάλλον να διδάσκει του γραμματικούς στην Αλεξάνδρεια νέα πράγματα για την ποιητική τέχνη. Ο Καλλιμάχος έντεχνα μετατρέπει τον αρχαϊκό ιαμβογράφο σε ένα ποιητικό πρότυπο που σέβεται αλλά ταυτόχρονα αναπλάθει σε μια δική του έκδοχή της ιαμβικής ποίησης με έντονα ηθικό περιεχόμενο.

Γενικώς η ιαμβική γλώσσα του Καλλιμάχου δεν είναι τόσο κοφτερή όσο του Ιπώνακτα³⁰² και ο ίδιος εμφανίζεται πιο «πολιτισμένος» και λιγότερο επιθετικός από

³⁰⁰ Βλ. Kerkhecker (2005) 1.

³⁰¹ Πολλές επιρροές οφείλονται και στην αττική κωμωδία.

³⁰² Από τον κανόνα των ιαμβογράφων επιλέγει να υιοθετήσει το -σκοτεινό συγκριτικά με τον Αρχίλοχο- πρότυπο του Ιπώνακτα πιθανόν λόγω της ιδιοτυπίας του στη χρήση του σκάζοντος ιάμβου (χωλίαμβος),

το πρότυπό του. Η ιαμβική ιδέα – χαρακτηριστική της ιαμβικής ποίησης- εντοπίζεται και πάλι, αυτή τη φορά όμως ο ποιητής δεν περιορίζεται στη λοιδορία πραγματικών ανθρώπων, αλλά πλάθει με το νου του φανταστικούς χαρακτήρες. Αυτό που μας κάνει εντύπωση είναι πως η λοιδορία των αρχαϊκών ιαμβικών ποιητών με τη δριμύτητα και την οξύτητα που σοκάρει, στον Καλλίμαχο μετατρέπεται σε έναν κριτικό συλλογισμό επάνω στο χλευασμό και τη διαμάχη (π.χ. στον *Ίαμβο IV* παρατηρεί τον τρόπο με τον οποίο διαπληκτίζονται δυο άνθρωποι). Έμφαση δίνεται πλέον στους τρόπους και ο παλιός ίαμβος γίνεται τώρα πιο γλυκός και εξευγενισμένος. Το περιεχόμενο είναι όλο και πιο περίπλοκο και εμπλουτισμένο με φιλοσοφικές θεωρίες και στο βάθος κάνουν την εμφάνισή τους ειρωνικά στοιχεία αυτοαναφορικότητας και ευφυείς υπαινιγμοί. Όλα αυτά αποτελούν στοιχεία που αποκρυσταλλώνονται από τις νέες κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες οι οποίες σηματοδοτούν την λογοτεχνική εξέλιξη των ελληνιστικών κέντρων. Η παράδοση δεν είναι για τον Καλλίμαχο παρά η βάση πάνω στην οποία θα καινοτομήσει και θα πειραματιστεί. Ο σφοδρός ψόγος του Ιπώνακτα πλέον γίνεται πιο υπαινικτικός και συγκρατημένος, χωρίς αυτό να σημαίνει πως παύει να υπάρχει. Το μοτίβο δεν αλλάζει, απλώς ο τρόπος που αυτό αποτυπώνεται στην ποίηση.

Την ίδια μεταστροφή παρατηρούμε και στη γλώσσα. Κομψή και προσεκτικά διαλεγμένη, είναι αντίστοιχη του μορφωτικού επιπέδου του κοινού του ποιητή και των ιαμβικών του στόχων. Αισχύροτητα και βρωμιά δεν έχουν θέση στη λόγια ποίηση της αλεξανδρινής εποχής. Τα νέα κοινωνικά συμφραζόμενα μετατρέπουν το ύφος. Εφόσον το κοινό του Καλλιμάχου αποτελείται από μορφωμένους ανθρώπους η γλώσσα του στερείται πεζών στοιχείων της καθημερινότητας ή χυδαίων σεξουαλικών υπονοούμενων που χαρακτηρίζουν την ιπωνάκτεια γλώσσα. Η επιθετικότητα του Ιπώνακτα έχει πια χαθεί και στη θέση κρινόμενου μπαίνει τώρα και ο ίδιος ο ποιητής που δεν μένει πια στο απυρόβλητο. Αυτοκριτική συναντάμε βέβαια και στην αρχαϊκή μορφή του ιάμβου, όχι όμως με τη μορφή του αυτοελέγχου. Ο αρχαίος ιαμβογράφος δεν γελά με τον εαυτό του, απλά γελοιοποιεί όσους συμπεριφέρονται με ορθότητα συγκριτικά με τις δικές του ανομίες και παραπτώματα. Το ποιητικό «εγώ» του Καλλιμάχου δεν είναι το ίδιο με αυτό του Αρχιλόγου για παράδειγμα.³⁰³ Στόχος του

δεδομένου ότι μέχρι τον τρίτο αιώνα το ιαμβικό τρίμετρο είχε χάσει τον αρχικό ιαμβικό του χαρακτήρα. Βλέπε Kerkhecker (2005) 4-5.

³⁰³ Βλ. Kerkhecker (2005) 294.

δεν είναι να επαναστατήσει ή να ζητήσει δικαιοσύνη, ούτε να εκφράσει τις πολιτικές του πεποιθήσεις. Ο Καλλίμαχος δεν εκφράζει το κοινό αίσθημα, αλλά τον προσωπικό προβληματισμό. Δεν τον ενδιαφέρει η αυτοπροβολή, αλλά η μετριοφροσύνη και το προσωπικό του συναίσθημα, σε αντίθεση με την αρχιλόχεια αγανάκτηση. Η απογοήτευσή του για τον κόσμο αφορά στο δικό του στενό περιβάλλον. Η ηθική επισκόπηση ολόκληρης της κοινωνίας δεν τον ενδιαφέρει, όπως ενδιέφερε τον Αρχίλοχο και το Σημωνίδα, ούτε αποσκοπεί στην προστασία της κοινωνίας από τους φαύλους. Ως προς αυτά τα χαρακτηριστικά οι ομοιότητες με τον Ιπώνακτα είναι ολοφάνερες.

Ηρεμία και λεπτό χιούμορ χαρακτηρίζει τους *Ιάμβους* και μια διάθεση ηθικής και ανασκόπησης των καλών τρόπων. Η πόλη και το κοινό δίνουν τη θέση τους στη φιλία και την εύνοια και όπου γίνονται ερωτήσεις κοινωνικής φύσεως αυτές αφορούν απλά σκέψεις για τη διαγωγή κάποιου ατόμου. Συγχρόνως, η σύνδεση του *ιάμβου* με τις θρησκευτικές του καταβολές, όπως αυτή φαίνεται στον Αρχίλοχο, έχει χαθεί. Η *ιαμβική* ιδέα φυσικά υπάρχει αλλά έχει χάσει τους προγενέστερους θρησκευτικούς της συσχετισμούς και χρησιμοποιείται από τον Καλλίμαχο απλά ως το κυριότερο χαρακτηριστικό του *ιαμβικού* είδους.

Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν ότι ο Καλλίμαχος είναι άλλη μια *ιαμβική persona*, αν και τόσο διαφορετική από τα πρότυπά του. Ασυνήθιστη θεματική ποικιλία, έμφαση στο προσωπικό στοιχείο, κοροϊδία, επικρίσεις, ενθαρρύνσεις, συντομία και περιεκτικότητα, όλα αφορούν την εξατομικευμένη ηθική και όχι την κοινωνία. Ακόμη και οι θεοί μοιράζονται την ευαισθησία του. Ταυτόχρονα, παρουσιάζει ασυνήθεις χαρακτήρες και διασκεδαστικές καταστάσεις ανθρώπων που αυτοπαρουσιάζονται σε πρώτο πρόσωπο με εξαιρετικές αφηγηματικές τεχνικές και εκφραστικούς νεωτερισμούς, χωρίς ποτέ να βάζει κατά μέρος τις παλιές φόρμες όπως τις επωδούς και το *χωλίαμβο*. Η ποίηση είναι για τον Καλλίμαχο μια μορφή αυτοψυχάνάλυσης και διαλόγου με τις σκέψεις του, είναι προσωπική και αφορά αποκλειστικά τον ίδιο, χωρίς βέβαια αυτό να αποκλείει την εμφάνιση στους *Ιάμβους*, πέρα από τον εαυτό του, κι άλλων χαρακτήρων που του κεντρίζουν το ενδιαφέρον. Συμπερασματικά, ο Καλλίμαχος πραγματοποιεί μία καινοτομία που γεννά ένα νέο είδος *ιάμβου*, δεδομένου ότι συμβιβάζει τα αρχαϊκά πρότυπά του με την εποχή του, αναπλάθοντας την επιθετική μορφή του *ιάμβου*, αφού παύει και ο ίδιος να είναι άτροτος στην κριτική. Λογικό επακόλουθο είναι η αναντίρρητη αναγνώρισή του από τη λογοτεχνική κοινότητα τόσο

της ελληνιστικής όσο της Ρωμαϊκής εποχής, παρότι το συγγραφικό του ύφος επικρίθηκε έντονα από πολλούς λογίους της εποχής του.

ΓΕΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Στερεότυπες Εκδόσεις

Degani, E. (1991) *Hipponactis Testimonia et Fragmenta* (Leipzig)

Pfeiffer, R (2001) *Callimachus: vol. I Fragmenta* (Oxford)

West, M.L. (1980) *Delectus ex Iambis et Elegis Graecis* (Oxford)

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Γενικές Μελέτες

Acosta-Hughes, B. & Stephens, S.A. (2012) *Callimachus in Context: From Plato to the Augustan Poets* (Cambridge)

Acosta-Hughes, B. (2002) *Polyeideia. The Iambi of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition* (Los Angeles)

Barbantani, S. (2009) “Lyric in the Hellenistic Period and Beyond” στο *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, edit. F. Budelmann (Cambridge)

Barron, J.P. & Easterling, P.E. (2008) «Ἡσίοδος» & «Ελεγεία και Ίαμβος» στο Easterling, P.E. & Knox, B.M.W (2008) *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μτφρ. Ν. Κονομή & Χρ. Γρίμπα (Αθήνα)

Bartol, K. (1993) *Greek Elegy and Iambus: Studies in Ancient Literary Sources* (Poznan)

Battezzato, L. (2009) “Metre and music” στο *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, edit. F. Budelmann (Cambridge)

Bing, P. (1988) *The Well-Read Muse: Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets* (Göttingen)

- Bowie, E. (2001) “Early Greek Poetry: The Importance of Narrative” στο *Iambic Ideas: Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*, eds. A. Cavarzere, A. Aloni & A. Barchiesi (Oxford)
- Bowra, C.M. (1961) *Greek Lyric Poetry*, 2 τόμ., μτφρ. Ι.Ν. Καζάζης (Αθήνα)
- Brown, C.G. (1997) “Iambos” στο *A Companion to Greek Lyric Poets*, [Mnemosyne, Suppl.173] edit. D.E. Gerber (Leiden)
- Budelmann, F. (2009) “Introducing Greek Lyric” στο *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, edit. F. Budelmann (Cambridge)
- Burnett, A.P. (1983) *Three Archaic Poets: Archilochus, Alcaeus, Sappho* (Massachusetts)
- Cameron, A. (1995) *Callimachus and his Critics* (Princeton)
- Campbell, D.A. (1983) *The Golden Lyre: The Themes of the Greek Lyric Poets* (London)
- Carey, C. (2009) “Genre, occasion and performance” στο *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, edit. F. Budelmann (Cambridge)
- Clayman, D.L. (1980) *Callimachus’ Iamb* (Leiden)
- Dale, A.M. (1968) *The Lyric Metres of Greek Drama* (New York)
- Degani, E. (1984) *Studi su Iponatte* (Bari)
- Degani, E. (2005) «Η Ελληνική Λογοτεχνία έως το 300 π.Χ.» στο Nesselrath H.G. (2005) *Εισαγωγή στην Αρχαιογνωσία: Αρχαία Ελλάδα*, τομ. Α΄, επιμ. Δ.Ι. Ιακώβ & Α. Ρεγκάκος (Αθήνα)
- Easterling, P.E. (2008) «Σημωνίδης» στο Easterling, P.E. & Knox, B.M.W (2008) *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μτφρ. Ν. Κονομή & Χρ. Γρίμπα (Αθήνα)
- Fantuzzi, M. & Hunter, R. (2009) *Ο Ελικώνας και το Μουσείο. Η ελληνιστική ποίηση από την εποχή του Μεγάλου Αλεξάνδρου έως την εποχή του Αυγούστου*, μτφρ. Δ. Κουκουζίκα & Μ. Νούσια, επιμ. Θ. Παπαγγελής & Α. Ρεγκάκος (Αθήνα)
- Fowler, B. H. (1989) *The Hellenistic Aesthetic* (Wisconsin)

- Fowler, R.L. (1988) *The Nature of Early Greek Lyric: Three Preliminary Studies* (Toronto)
- Gentili, B (1988) *Poetry and its Public in Ancient Greece: From Homer to the Fifth Century*, trans. T. Cole (Baltimore)
- Gutzwiller, K. (2007) *A Guide to Hellenistic Literature* (Oxford)
- Harder, M.A., Regtuit R.F. & Wakker G.C. (1993) *Callimachus* (Groningen)
- Hopkinson, N. (2006) *Ανθολογία Ελληνιστικής Ποίησης* (Αθήνα)
- Hornblower, S. (2009) “Greek Lyric and the politics and sociologies of archaic and classical Greek communities” στο *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, edit. F. Budelmann (Cambridge)
- Hunter, R.L. (2005) «Ελληνιστική Περίοδος» στο Nesselrath H.G. (2005) *Εισαγωγή στην Αρχαιογνωσία: Αρχαία Ελλάδα*, τομ. Α΄, επιμ. Δ.Ι. Ιακώβ & Α. Ρεγκάκος (Αθήνα)
- Hutchinson, G.O. (1988) *Hellenistic Poetry* (Oxford)
- Jaeger, W. (1945) *Paideia: The Ideals of Greek Culture*, 3 vols., trans. G. Highet (Oxford)
- Johnson W.R. (1982) *The Idea of Lyric: Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry* (London)
- Kerkhecker, A. (2005) *Callimachus' Book of Iambi* (Oxford)
- Klooster, J. (2011) *Poetry as Window and Mirror: Positioning the Poet in Hellenistic Poetry* vol. 330 (Leiden)
- Knox, B.M.W. (2008) «Ιππώναξ» στο Easterling, P.E. & Knox, B.M.W (2008) *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μτφρ. Ν. Κονομή & Χρ. Γρίμπα (Αθήνα)
- Körte, A. (1929) *Hellenistic Poetry*, trans. J. Hammer & M. Hadas (New York)
- Lesky, A. (1983) *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μτφ. Α. Γ. Τσοπανάκης (Θεσσαλονίκη)
- Miralles, C. & Portulas, J (1988) *The Poetry of Hipponax* (Roma)

- Müller, K.O & Donaldson, J.W (1858) *A History of the Literature of Ancient Greece: vol. I*, (London)
- Mulroy, D. (2002) *Early Greek Lyric Poetry* (Ann Arbor)
- Pfeiffer, R. (1968) *History of Classical Scholarship: From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age* (Oxford)
- Podlecki, A.J. (1984) *The Early Greek Poets and Their Times* (Vancouver)
- Rankin, H. D. (1977) *Archilochus of Paros* (New Jersey)
- Rotstein, A. (2010) *The Idea of Iambos* (Oxford)
- Scodel, R. (2010) “Iambos and Parody” στο Clauss JJ. & Cuypers, M. (2010) *A Companion to Hellenistic Literature* (Chichester)
- Stehle, E. (1997) *Performance and Gender in Ancient Greece. Nondramatic Poetry in its Setting* (New Jersey)
- Stehle, E. (2009) “Greek lyric and gender” στο *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, edit. F. Budelmann (Cambridge)
- Trypanis, C.A. (2004) *Callimachus : Aetia, Iambi, Lyric poems, Hecale, Minor epic and elegiac poems and other Fragments* (London)
- Trypanis, K.A (1981) *Greek Poetry from Homer to Seferis* (London)
- Tsagarakis, O. (1977) *Self-expression in Early Greek Lyric Elegiac and Iambic Poetry* (Wiesbaden)
- West, M. L. (1993) *Greek Lyric Poetry* (Oxford)
- West, M.L (1992) *Ancient Greek Music* (Oxford)
- West, M.L. (1974) *Studies in Greek Elegy and Iambus* (New York)
- West, M.L. (2003) *Introduction to Greek Metre* (Oxford)
- Wright, F.A. (1932) *A History of Later Greek Literature from the Death of Alexander in 323 B.C. to the Death of Justinian in 565 A.D.* (London)

Άρθρα

- Bartol, K. (1992) “Where was Iambic Poetry Performed? Some Evidence from the Fourth Century B.C.” στο *CQ* 42: 65-71
- Carey, C. (1986) “Archilochus and Lycambes” στο *CQ* 36.1: 60-67
- Dover, K.J. (1964) “The poetry of Archilochos” στο *Entretiens Hardt* 10:181-212 (Genève)
- Hunter, R.L. (1997) “(B)ionic Man: Callimachus’ Iambic Programme” στο *PCPhS* 43, 41-52
- Kantzios, I. (2005) *The Poetry of Archilochos and the Context of Iambic Performance* στο D. Katsonopoulou, I. Petropoulos & S. Katsarou (eds.) (2008) *Paros II: Archilochus and his Age*. Proceedings of the second International Conference on the Archaeology of Paros and the Cyclades, Paros, 7-9 October 2005
- Page, D.L. (1964) “Archilochus and the oral tradition” στο *Entretiens Hardt* 10:117-163 (Genève)
- Rengakos, A. (1992) “Zur Biographie des Apollonios von Rhodos” στο *WS* 105: 39-67
- Rosen, R.M. (1988) “Hipponax, Boupalos and the Conventions of Psogos” στο *TAPA* 118: 29-41
- Selden, D. (1998) “Alibis” στο *CIAnt* 17: 289-412

Ελληνική Βιβλιογραφία

Γενικές Μελέτες

- Καζιάζης, Ι.Ν. (2000) *Λυρική Ποίηση: Ο αρχαϊκός λυρισμός ως μουσική παιδεία: τ.. Α΄* (Θεσσαλονίκη)
- Κονομής, Ν.Χ. (1991) *Αρχαϊκή Λυρική Ποίηση. Ανθολογία Ι. Χορική Ποίηση* (Ηράκλειο)

- Περυσινάκης, Ι.Ν. (2012) *Αρχαϊκή Λυρική Ποίηση, ηθικές αξίες και πολιτική συμπεριφορά στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία: Προβλήματα ερμηνείας και μετάφρασης: Μια ερμηνευτική προσέγγιση: Ανθολογία αρχαϊκής λυρικής ποίησης με βάση την αρετή και το αγαθόν* (Αθήνα)
- Σηφάκης, Γ.Μ. (1975) «Κωμικοί Ύμνοι και Ιθύφαλλοι» στο *Φίλτρα. Τιμητικός τόμος Σ. Γ. Καψωμένου* (Θεσσαλονίκη)
- Σιστάκου, Ε. (2005) *Η Γεωγραφία του Καλλιμάχου και η Νεωτερική Ποίηση των Ελληνιστικών Χρόνων* (Αθήνα)
- Σκιαδάς, Α. Δ. (2000) *Αρχαϊκός Λυρισμός*, τόμ. Ι (Αθήνα)
- Φυντίκογλου, Β. (2008) «Απάτητα μονοπάτια: οι διαδρομές του Καλλιμάχου από την Κυρήνη» στο *Αλεξανδρινή Μούσα: Συνέχεια και νεωτερισμός στην Ελληνιστική*