



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

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

Η ΑΥΤΟΑΝΑΦΟΡΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΟ ΘΕΟΚΡΙΤΕΙΟ CORPUS

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Της

Ιωάννας Σπυροπούλου

Διπλωματούχου Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου,
2016

Επιβλέπων Καθηγητής: Μαρκαντωνάτος Ανδρέας, Αναπληρωτής Καθηγητής
Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.

Συνεπιβλέπον/οντες : Ξανθάκη-Καραμάνου Γεωργία, ομότιμη Καθηγήτρια
Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.

Φουντουλάκης Ανδρέας, Αναπληρωτής Καθηγητής Πανεπιστημίου
Κρήτης.

Καλαμάτα, Ιούλιος 2016

Copyright © Ιωάννα Σπυροπούλου, 2016.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσης εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα. Οι απόψεις και τα συμπεράσματα που περιέχονται σε αυτό το έγγραφο εκφράζουν τον συγγραφέα και μόνο.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ	
1.1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΟ ΘΕΟΚΡΙΤΟ	
1.1.1. ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΕΡΓΟ.....	3
1.1.2. Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΘΕΟΚΡΙΤΟΥ ΜΕ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥΣ ΤΟΥ ΠΟΙΗΤΕΣ.....	8
1.1.3. Η ΣΧΕΣΗ ΘΕΟΚΡΙΤΟΥ ΚΑΙ ΒΙΡΓΙΛΙΟΥ.....	11
1.2. ΒΟΥΚΟΛΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ.....	12
1.2.1. ΤΟ ΒΟΥΚΟΛΙΚΟ ΕΙΔΟΣ ΠΡΙΝ ΚΑΙ ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΘΕΟΚΡΙΤΟ.....	17
1.3. ΘΕΟΚΡΙΤΕΙΑ ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΜΟΤΙΒΑ.....	18
2. ΑΥΤΟΑΝΑΦΟΡΙΚΟΤΗΤΑ	
2.1. ΜΙΑ ΓΕΝΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΟΡΟΥ.....	27
3. Η ΑΥΤΟΑΝΑΦΟΡΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΟ ΘΕΟΚΡΙΤΟ.....	39
3.1. Ο ΠΟΙΗΤΗΣ ΚΑΙ Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ.....	40
3.2. Η ΑΥΤΟΣΥΝΕΙΔΗΣΙΑ ΤΟΥ ΘΕΟΚΡΙΤΟΥ ΚΑΙ Η ΒΟΥΚΟΛΙΚΟΤΗΤΑ ΤΩΝ	
<i>ΕΙΔΥΛΛΙΩΝ</i>.....	41
3.2.1. <i>ΕΙΔΥΛΛΙΟ</i> 7 (ΘΑΛΥΣΙΑ).....	47
3.2.2. <i>ΕΙΔΥΛΛΙΟ</i> 1 (ΘΥΡΣΙΣ Η ΩΔΗ).....	61
3.3. Η ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΦΩΝΗ ΤΟΥ ΘΕΟΚΡΙΤΟΥ ΣΤΗΝ ΕΓΚΩΜΙΑΣΤΙΚΗ	
ΠΟΙΗΣΗ.....	79
3.3.1. <i>ΕΙΔΥΛΛΙΟ</i> 17 (ΠΤΟΛΕΜΑΙΩΝ ΕΓΚΩΜΙΟΝ).....	80
3.3.2. <i>ΕΙΔΥΛΛΙΟ</i> 15 (ΣΥΡΑΚΟΥΣΙΑΙ Η ΑΔΩΝΙΑΖΟΥΣΑΙ).....	87
3.3.3. <i>ΕΙΔΥΛΛΙΟ</i> 14 (ΑΙΣΧΙΝΑΣ ΚΑΙ ΘΥΩΝΙΧΟΣ).....	93
3.3.4. ΑΛΛΑ ΠΤΟΛΕΜΑΙΚΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ.....	95
3.3.5. ΕΓΚΩΜΙΟ ΣΤΟΝ ΙΕΡΩΝΑ	
3.3.5.1. <i>ΕΙΔΥΛΛΙΟ</i> 16 (ΧΑΡΙΤΕΣ Η ΙΕΡΩΝ).....	101
3.4. Η ΠΟΙΗΣΗ ΩΣ ΦΑΡΜΑΚΟΝ ΣΤΟΝ ΕΡΩΤΑ.....	117
3.4.1. <i>ΕΙΔΥΛΛΙΟ</i> 11 (ΚΥΚΛΩΨ).....	118
3.4.2. <i>ΕΙΔΥΛΛΙΟ</i> 2 (ΦΑΡΜΑΚΕΥΤΡΙΑ).....	122
4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	128
5. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	132

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1.1 ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΟ ΘΕΟΚΡΙΤΟ

1.1.1 ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΕΡΓΟ

Ελάχιστες είναι οι εξακριβωμένες πληροφορίες για το βίο του Θεοκρίτου. Γνωρίζουμε ότι η ποιητική ακμή του τοποθετείται χρονικά στις αρχές της Αλεξανδρινής περιόδου (π. 285-260 π. Χ.), την εποχή, δηλαδή, διακυβέρνησης της Πτολεμαϊκής δυναστείας και συγκεκριμένα του Πτολεμαίου Β' Φιλαδέλφου. Αμφίβολες ως προς την αξιοπιστία τους πηγές πληροφόρησης για τη ζωή του αποτελούν το αντίστοιχο λήμμα στο λεξικό της Σούδας, ένας ανώνυμος βίος, τα αρχαία σχόλια και οι παρατηρήσεις που τα συνοδεύουν¹. Νύξεις, ωστόσο, ιδίως για τους σταθμούς του βίου του, εντοπίζονται σε συχνότερο βαθμό σε ορισμένα ποιήματά του και επιγράμματα, τα οποία εμπεριέχουν αυτοβιογραφικό χαρακτήρα (π.χ. *Ειδ.* 7, 16, 17 κ.α.). Γεωγραφικά ο ποιητής συνδέεται άρρηκτα με τρεις ισχυρούς και βαθιά πολιτιστικούς τόπους: τις Συρακούσες και την Κάτω Ιταλία, την Αλεξάνδρεια και το νησί της Κω. Αυτοί οι τρεις σταθμοί έχουν αφήσει ανεξίτηλο το αποτύπωμα τους στη θεοκρίτεια ποίηση, καθώς ο πρώτος απετέλεσε, σύμφωνα με την επικρατέστερη άποψη² την πατρίδα του ποιητή, ο δεύτερος υπήρξε η πόλη ανάπτυξης και διάδοσης της ποιητικής του παραγωγής, ενώ ο τελευταίος χρησίμευσε ως ένας αγαπημένος τόπος διαμονής και δικτύωσης με έναν ευρύ κύκλο φίλων.

Όσον αφορά στο ποιητικό έργο του Θεοκρίτου, αυτό διακατέχεται από ποικιλομορφία, καινοτομία και πολυπρισματικότητα. Συνήθως ο ποιητής μνημονεύεται για μια σειρά σύντομων σχετικά ποιημάτων, που αποκαλούνται από σύγχρονους και προγενέστερους μελετητές «ειδύλλια»³. Η προέλευση του όρου, αν και θεωρείται αβέβαιη, πιθανότατα πηγάζει από τη λέξη *είδος* ως υποκοριστικό της (πβλ. Έπος-επύλλιον)⁴. Ειδικότερα, πρόκειται για «γραμματειακό είδος» ή «ποίηση» και μάλιστα σύντομο σε έκταση⁵. Άλλωστε, η βραχυλογία και η περιεκτικότητα συνιστούν βασικά γνωρίσματα της θεοκρίτειας ποίησης. Επιπλέον, ο όρος, σε καμία περίπτωση δε σχετίζεται με τη μεταγενέστερη σημασία της λέξης «ειδυλλιακός»,

¹ Lesky (1983) 992.

² Το λεξικό της Σούδας, εκτός των Συρακουσών, αναφέρει, επίσης, ως πιθανή δεύτερη γενέτειρα του Θεοκρίτου την Κω (*[...] ἕτερος Θεόκριτος Πραξαγόρου και Φιλλίνης (οἱ δὲ Σιμίχου), Συρακούσιος. Οἱ δὲ φασι Κῶν, μετῴκησε δὲ ἐν Συρακούσαις*), βλ. Σούδα θ 496.

³ Ο όρος πρωτοεμφανίστηκε στην ελληνική γλώσσα από τους αρχαίους σχολιαστές του Θεοκρίτου, ενώ στα λατινικά χρησιμοποιήθηκε πρώτα από τον Πλίνιο τον Νεότερο, Lesky (1983) 994.

⁴ Βλ. Μανακίδου (2008) 128, Lesky (1983) 994 και Hunter (1999) 3.

⁵ Gutzwiller (2007) 85.

δηλαδή του ρομαντικού, εξιδανικευμένου στοιχείου που εντοπίζεται σε περιγραφές τοπίων, εικόνων και συναισθημάτων, ιδιαίτερα στη μεταγενέστερη βυζαντινή και αναγεννησιακή ποιμενική ποίηση (βλ. *Λυκίδας* του Τζον Μίλτον). Συνεπώς, η τιτλοφόρηση των θεοκρίτειων ποιημάτων ως *ειδύλλια* μάλλον απορρέει από τη συντομία και την καινοτομία που τα διακρίνουν.

Περίπου τριάντα *ειδύλλια*, εκ των οποίων τα είκοσι δύο θεωρούνται γνήσια, και κατά προσέγγιση 25 επιγράμματα⁶ με αμφισβητήσιμη πατρότητα αποδίδονται στο Θεόκριτο. Επιπλέον, σώζεται ένα μικρό απόσπασμα μόλις πέντε στίχων με τίτλο *Βερενίκη* (Αθήναιος 7.284a⁷), το οποίο πολλοί ταξινόμησαν στη συλλογή των *ειδυλλίων* ως 31^ο ποίημα. Και στην εν λόγω περίπτωση όμως, η πατρότητα είναι ανεπιβεβαίωτη. Στο θεοκρίτειο corpus από τη χειρόγραφη παράδοση εντάσσεται, ακόμη, ένα *τεχνοπαίγιον* με τίτλο *Σύριγξ* (10 δακτυλικά δίστιχα), το οποίο από την πλειονότητα των φιλολόγων χαρακτηρίζεται ψευδεπίγραφο. Η Σούδα στο ομώνυμο λήμμα προσθέτει και άλλους τίτλους χαμένων θεοκρίτειων έργων, όπως *Προϊτίδες*, *Ελπίδες*, *Υμνους*, *Ηρωίνες*, *Επικήδεια*, *Μέλη*, *Ελεγείες* και *Ιάμβους*⁸. Ευλόγως, η αυθεντικότητά τους και κατά συνέπεια η αξιοπιστία της συγκεκριμένης μαρτυρίας αμφισβητούνται στο μέγιστο βαθμό από τους μελετητές. Επομένως, στην παρούσα εργασία θα μας απασχολήσουν, κυρίως, τα επιβεβαιωμένα θεοκρίτεια ποιήματα, που κατά κοινή ομολογία είναι τα ακόλουθα: *Ειδύλλια* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 22, 24, 26, 28, 29 και 30⁹.

Τα άνωθεν *ειδύλλια*, λόγω της ποικιλομορφίας της θεματικής και της μορφής τους, είναι δύσκολο να διακριθούν σε κατηγορίες και συλλογές. Η *πολυείδεια* και η *πολυμετρία*, άλλωστε, δύο διακριτά γνωρίσματα της Αλεξανδρινής ποίησης, επισημαίνονται και στη θεοκρίτεια ποιητική. Ο Θεόκριτος, αντλώντας από ένα ευρύ φάσμα ενδιαφερόντων και ποιητικών ειδών, δημιούργησε ένα πολυδιάστατο, σύνθετο και μοναδικό ποιητικό έργο, γεγονός που δυσχεραίνει την ταξινόμηση και κατηγοριοποίησή του από τους σύγχρονους μελετητές. Εντούτοις, έχουν πραγματοποιηθεί αξιόλογες προσπάθειες συμβατικής ομαδοποίησης των *ειδυλλίων* βάσει του περιεχομένου, του είδους, της γλώσσας και φυσικά του μέτρου. Όπως

⁶ Hunter (1999) 3. 24 επιγράμματα αποδίδει στην έκδοσή του ο Gow (1952), τομ. 1, xxiv. Ο Lesky αποδέχεται την αυθεντικότητα 22 επιγραμμάτων της *Παλατινής Ανθολογίας*, (1983) 999.

⁷ Θεόκριτος δ' ὁ Συρακόσιος ἐν τῇ ἐπιγραφομένῃ Βερενίκη τὸν λεῦκον ὀνομαζόμενον ἰχθὺν ἱερὸν καλεῖ διὰ τούτων[...].

⁸ Σούδα θ 496 Adler.

⁹ Ως νόθα αμφισβητούνται τα 8, 9, 19, 20, 21, 23, 25 και 27. Βλ. Hunter (1999) 3, Μανακίδου (2008) 129 και Hopkinson (2006) 184.

αναφέρθηκε προηγουμένως, η θεοκρίτεια ποίηση επηρεάστηκε από τρία σπουδαία πολιτιστικά κέντρα της ελληνιστικής περιόδου. Η άποψη αυτή επιβεβαιώνεται μέσα από πληθώρα κειμενικών μαρτυριών. Η ρομαντικότητα, η απλότητα και η γοητεία του Σικελικού τοπίου πραγματοποιούν την εμφάνισή τους συχνά στο θεοκρίτειο corpus. Ο ποιητής, άλλωστε, αρέσκεται στις εκτενείς, αλλά και ακριβείς περιγραφές σικελικών περιοχών και στη χρήση σικελικών τοπωνυμίων, που εντοπίζονται ιδίως στα αποκαλούμενα «βουκολικά» ποιήματά του, όπου καθημερινοί χαρακτήρες της σικελικής υπαίθρου (βοσκοί προβάτων, αμνών και βοοειδών, γεωργοί και ψαράδες) αποκτούν πρωταγωνιστικό και καίριο ρόλο στην εξέλιξη της ποιητικής αφήγησης και δράσης¹⁰. Ακόμα και το μέτρο και η γλώσσα υποδεικνύουν την αμφίδρομη σχέση του Θεοκρίτου με τη γενέτειρά του. Αν και κατά κύριο λόγο ο ποιητής επέλεξε ως μέτρο των ποιημάτων του το ομηρικό, τα *ειδύλλια* του βρίθουν δωρικών διαλεκτικών τύπων των Συρακουσών, γεγονός που αποδεικνύει την άρρηκτη σύνδεση Σικελίας και Θεοκρίτου.

Εκτός των ιταλικών επιρροών, στο ποιητικό corpus του Θεοκρίτου εντοπίζεται πλήθος επιδράσεων από τη νοτιοανατολική Μεσόγειο. Πολλές αναφορές στην πανίδα και χλωρίδα της συγκεκριμένης περιοχής καταδεικνύουν την εξίσου αλληλένδετη σχέση του ποιητή με την Κω¹¹. Επιπλέον, οι νύξεις αλλά και οι ευθείες μνείες σε φίλους και λογίους της κωακής κοινωνίας (π.χ. *Ειδ.* 7, όπου ο ποιητής λαμβάνει μέρος στην εορτή του θερισμού στο κτήμα εύπορων φίλων του στην Κω αλλά και *Ειδ.* 11 και 13 με σαφείς αποστροφές στον Κώο ιατρό Νικία) αποτελούν μία ακόμη σημαντική απόδειξη του ενδιαφέροντος του ποιητή για το προκείμενο νησί. Από την άλλη πλευρά, η Αλεξάνδρεια -σε μία εποχή κατά την οποία κυριαρχεί πολιτιστικά σε ολόκληρη την οικουμένη και αναπτύσσεται με ραγδαίους ρυθμούς υπό την καθοδήγηση των Πτολεμαίων- δεν θα μπορούσε να αφήσει αδιάφορο το Θεόκριτο. Στα *Ειδ.* 15, 17 και 24 ο εγκωμιασμός της πτολεμαϊκής δυναστείας, καθώς και υπαινιγμοί για μία σχέση πατρωνίας μεταξύ Θεοκρίτου και Πτολεμαίου Β' Φιλαδέλφου (*Ειδ.* 17) προτάσσονται στο προσκήνιο από τον ίδιο τον ποιητή. Συνεπώς, ο γενικός διαχωρισμός του Hunter¹² σε δυτικά και ανατολικά ποιήματα δεν είναι διόλου άστοχος. Με ενδεικτικότερα παραδείγματα τα *Ειδ.* 16 προς τιμήν του

¹⁰ Ενδεικτικά για σικελικές επιρροές βλ. *Ειδ.* 1, 3, 4, 5, 10, 11, 14 και 16.

¹¹ Μανακίδου (2008) 125.

¹² Hunter (1999) 2.

τυράννου Ιέρωνος Β' των Συρακουσών και *Ειδ.* 17 για τον Πτολεμαίο Β', τα ποιήματα του Θεοκρίτου περιέχουν σαφέστατες δυτικές και ανατολικές επιδράσεις.

Ο ποιητής ως ένας αντιπροσωπευτικός ποιητής-λόγιος της Ελληνιστικής περιόδου, αξιοποιώντας ποιητικές μεθόδους του παρελθόντος, τις ευρείες γνώσεις του για προγενέστερα και σύγχρονά του λογοτεχνικά είδη και τη δεξιότητά του στην πρόσμειξη διαφόρων μέτρων και διαλεκτικών στοιχείων, κατόρθωσε να διακριθεί ως ένας από τους αξιολογότερους αλεξανδρινούς ποιητές, αν και πολλάκις υποτιμημένος. Μία συνήθης και δημοφιλής, συνεπώς, διάκριση των θεοκρίτειων ποιημάτων σε επιμέρους κατηγορίες με βάση το μέτρο και τη γλώσσα έχει επιχειρηθεί ουκ ολίγες φορές από τους σχολιαστές του Θεοκρίτου. Ο Gow¹³, παραδείγματος χάρη, πρότεινε την κατηγοριοποίηση των *ειδυλλίων* ως προς τη διάλεκτο: **α)** γνήσια δωρικά: *Ειδ.* 1-7, 10, 11, 14, 15, 18 και 16, **β)** νόθα ποιήματα σε δωρική: *Ειδ.* 8, 9, 19-21, 23 και 27, **γ)** ποιήματα σε επική γλώσσα με δωρισμούς: *Ειδ.* 13, 16, 17 και 24, **δ)** ποιήματα σε επική γλώσσα με ιωνικά στοιχεία: *Ειδ.* 12, 22 και 25 και τέλος **ε)** αιολικά: *Ειδ.* 28-31¹⁴. Εντούτοις, ο Hunter (1996) αντικρούει την παραπάνω διαίρεση, θεωρώντας την ατελή και επισφαλής, αφού θεμελιώθηκε σε παραδοσιακά στερεότυπα για τη σχέση γλώσσας και λογοτεχνικού είδους (λόγου χάρη, το έπος γράφεται σε ιωνική γλώσσα, η χορική ποίηση σε δωρική κτλ.), τα οποία ο Θεόκριτος καταλύει θριαμβευτικά.

Ο ελληνιστικός ποιητής, αν και εν γένει ακολουθεί κάποιους παραδοσιακούς κανόνες και βασικές ποιητικές νόρμες, πολλάκις αναμειγνύει στοιχεία και πειραματίζεται με νέες και προγενέστερες τεχνικές. Επομένως, σε ένα ποίημα είναι δυνατόν να εντοπίζεται ποικιλία διαλέκτων και μέτρων, με αποτέλεσμα την αδυναμία του εκάστοτε φιλολόγου να καταλήξει σε οριστική και βέβαιη ταξινόμηση σε μία κατηγορία. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν τα *Ειδ.* 12 και 22, τα οποία, αν και, κατά γενική ομολογία των αρχαίων και σύγχρονων σχολιαστών, είναι γραμμένα σε ιωνική διάλεκτο, εντούτοις έχουν επισημανθεί πολλοί δωρισμοί¹⁵. Εν συνεχεία, μία ενδεχόμενη διάκριση βάσει μέτρου, επίσης, δε δύναται να θεωρηθεί επιτυχής,

¹³ Gow (1952), τομ. 1 lxxii.

¹⁴ Μανακίδου (2008) 131.

¹⁵ Ενδεικτικά αναφέρουμε τη δωρική λέξη *ὕμνέωμες* αντί *ὕμνέομεν*, που παραδίδεται στην αρχή του 22^{ου} *ειδυλλίου*. Αυτή η περίπτωση αιφνιδιάζει τους μελετητές γιατί σε ένα υμνικό ποίημα, που προσιδιάζει τόσο ως προς τη μορφή και το περιεχόμενο σε ομηρικό ύμνο, η παραδοσιακή γλώσσα θα έπρεπε να ήταν η ιωνική και όχι η δωρική. Δεν αποκλείεται, βέβαια, η περίπτωση λάθους από τη χειρόγραφη παράδοση, όμως δεν παύει να αποτελεί ένα ύποπτο χωρίο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, διαταράσσεται η σχέση λογοτεχνικού είδους και γλώσσας.

εφόσον, όπως και με τη διάλεκτο, ο ποιητής χρησιμοποιεί πληθώρα παραλλαγών του δακτυλικού εξαμέτρου, φαινόμενο που ο Fantuzzi ονόμασε «πολυμετρία»¹⁶. Ακόμη και μία ασφαλής χρονολογική ταξινόμηση σε πρωιμότερα και μεταγενέστερα θεοκρίτεια ποιήματα με την αρωγή του μέτρου θεωρείται αδύνατη, εφόσον ο Θεόκριτος τροποποιούσε το μέτρο του ανάλογα με το ύφος και τον τόνο που επιθυμούσε να προσδώσει σε κάθε περίπτωση, ανεξαρτήτως χρονικής περιόδου. Για παράδειγμα, ένα αδέξιο και τραχύ μέτρο δε φανερώνει απαραίτητα την ποιητική ανωριμότητα ενός ποιήματος. Στο *Eιδ.* 11 ο Θεόκριτος συνθέτει ένα άτεχνο εξάμετρο, όμως αυτό δεν καταδεικνύει την πρωιμότητα, αλλά την εξαιρετική επιδεξιότητα ενός ποιητή που τοποθετεί έναν άξεστο βοσκό, όπως τον Κύκλωπα, να τραγουδήσει. Ο Θεόκριτος, λοιπόν, προσαρμόζει μετρικά τον τόνο του στο ύφος του μυθικού Κύκλωπα και κατ' επέκταση στον τόνο όλων των χαρακτήρων του.

Με βάση τη θεματολογία των ποιημάτων, μπορούν να δημιουργηθούν κάποιες γενικές υποκατηγορίες, αλλά και αυτές είναι ενδεικτικές και σε καμία περίπτωση ακλόνητες. Έχει επικρατήσει κατά καιρούς η συμβατική διαίρεση σε βουκολικά, υμνικά, μιμητικά ποιήματα και επύλλια. Και στην προκείμενη περίπτωση ο βέβαιος διαχωρισμός αποδεικνύεται περίπλοκος λόγω της συνύφανσης ειδών στην οποία αρέσκεται ο Θεόκριτος (*πολυείδεια*). Εν γένει, στην κατηγορία των *βουκολικών* οι μελετητές κατατάσσουν όσα ποιήματα αναφέρονται στην ύπαιθρο και στη ζωή βουκόλων, ποιμένων και χωρικών, όπως τα *ειδύλλια* 1, 3-7, 10 και 11¹⁷, στην κατηγορία των μίμων και αστικών ποιημάτων τα *ειδύλλια* 2, 14 και 15¹⁸, στα επύλλια ή μυθολογικά τα 13, 22, 24 και 18¹⁹, στα εγκωμιαστικά τα 15, 16 και 17²⁰ και τέλος στην κατηγορία των παιδεραστικών τα *ειδύλλια* 12, 29 και 30. Όπως εύκολα διακρίνεται, στις άνωθεν ομαδοποιήσεις συγκαταλέγεται ένας μικρός μόνο αριθμός των ποιημάτων του Θεοκρίτου, καθώς το ευρύτερο corpus του δεν έχει κατηγοριοποιηθεί επιτυχώς, εξαιτίας της πολυμορφίας των θεμάτων, των μοτίβων, της δομής και του ύφους τους. Ο Θεόκριτος, επομένως, δεν είναι δυνατόν να μελετηθεί σχηματικά και επιφανειακά, αλλά οι ερευνητές του οφείλουν να

¹⁶ Fantuzzi & Hunter (2004) 26-37.

¹⁷ Την άποψη αυτή υποστηρίζουν μεταξύ άλλων οι Lesky (1983) 995-997 και Fantuzzi & Hunter (2005) 145.

¹⁸ Lesky (1983) 997 και Fantuzzi & Hunter (2004) 133.

¹⁹ Ο Lesky (1983) 997, προσθέτει το 18 στα μυθολογικά, εφόσον εντοπίζεται μια χαλαρή αλλά εμφανής σύνδεση με το μύθο της ωραίας Ελένης, ενώ οι Hopkinson (2006) 184 και Fantuzzi & Hunter (2004) 133, αποδέχονται ως επύλλια μόνο τα 13, 22 και 24.

²⁰ Συμφωνούν οι Lesky (1983) 995-997 και Fantuzzi & Hunter (2004) 133, ενώ ο Hopkinson (2006) 184 από την κατηγορία των εγκωμιαστικών παραλείπει το 15°.

διδασκάνε στα άδυνα της διακειμενικότητας και θεματικής πολυφωνίας της ποίησής του²¹.

1.1.2 Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΘΕΟΚΡΙΤΟΥ ΜΕ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥΣ ΤΟΥ ΠΟΙΗΤΕΣ

Ο Θεόκριτος μπορεί να χαρακτηριστεί νεωτεριστής, πρωτοπόρος έως και αντισυμβατικός ποιητής της ελληνιστικής περιόδου. Αποδεσμεύεται σε μεγάλο βαθμό από την παράδοση και τις συντηρητικές της νόρμες και δημιουργεί με περισσότερη ελευθερία μοναδικά και αξιομνημόνευτα ποιήματα. Έχει, φυσικά, ως σημείο αναφοράς τον Όμηρο, όπως και η πλειονότητα των συγχρόνων του ποιητών, όμως τον προσαρμόζει πάντα στο προσωπικό του ύφος και τόνο. Αξιοσημείωτη, επίσης, είναι η απόρριψη οποιουδήποτε επίδοξου διαδόχου του Ομήρου ως κακού μιμητή, εφόσον επιχείρησε μία ανέφικτη- κατά τον ίδιο- σύγκριση με τον προκάτοχό του. Σε αυτή του την άποψη δεν διαφέρει από τον Καλλίμαχο, ο οποίος πίστευε ακράδαντα ότι οποιαδήποτε απόπειρα υπεροχής έναντι του Ομήρου ήταν τουλάχιστον αφελής και ασύλληπτη. Η σύνδεση αυτή με τον Καλλίμαχο δεν είναι τυχαία, καθώς γνωρίζουμε κατά προσέγγιση τη χρονολογία μετάβασης του ποιητή στην Αλεξάνδρεια (περ. 283 π. X), δηλαδή κατά τα χρόνια διακυβέρνησης του Πτολεμαίου Β' Φιλαδέλφου (283-246 π. X), γεγονός που τοποθετεί την ποιητική δράση του Καλλιμάχου, καθώς και του Απολλωνίου του Ροδίου την ίδια περίπου περίοδο με αυτή του Θεοκρίτου.

Θεωρείται, επομένως, σχεδόν βέβαιη η ανάπτυξη μιας σχέσης αλληλεπίδρασης μεταξύ Θεοκρίτου και Καλλιμάχου. Φαίνεται, μάλιστα, ότι ο ποιητής ήταν θιασώτης ως ένα σημείο του καλλιμάχειου ποιητικού προγράμματος. Στο *Eιδ.* 7 (στ. 45-48: *ὡς μοι καὶ τέκτων μέγ' ἀπέχθεται ὅστις ἐρευνῆ/ ἴσον ὄρευσ κορυφᾶ τελέσαι δόμον Ὠρομέδοντος,/ καὶ Μοισᾶν ὄρνιχες, ὅσοι ποτὶ Χίον ἀοιδὸν/ἀντία κοκκύζοντες ἐτώσια μοχθίζοντι.*) ο Θεόκριτος μέμφεται τους αρχιτέκτονες-ποιητές που επιδιώκουν την κατασκευή μεγάλων κτιρίων-ποιημάτων, ενώ στην πραγματικότητα δεν διαθέτουν τις δεξιότητες για να επιτύχουν. Ο ποιητής, συνεπώς, δεν υποστήριζε, σε γενικές γραμμές, την πομπώδη και σχοινοτενή ποίηση, αλλά, αντιθέτως, τη σύνθεση σύντομων, λιτών και κομψών ποιημάτων, μιας, εν συντομία, νέας ποιητικής, της οποίας κύριος εμπνευστής και ένθερμος υποστηρικτής υπήρξε ο Καλλίμαχος. Η συμπίεση των απόψεων των δύο αυτών ποιητών, ωστόσο, διακρίνεται, κατά κύριο

²¹ Μανακίδου (2008) 136.

λόγο, μόνο σε θεωρητικό επίπεδο και δεν εντοπίζεται στην πράξη, όπου οι μέθοδοι, οι τεχνικές και το ύφος τους διαφέρουν αισθητά.²²

Ομοιότητες και αλληλεπιδράσεις, παρόλα αυτά, υπογραμμίζονται με εκπληκτική συχνότητα στα ποιητικά έργα των δύο ελληνιστικών ποιητών. Λόγου χάρη, στο καλλιμάχειο επίγραμμα 46²³ πραγματοποιείται σαφέστατη παραπομπή στο περιεχόμενο του *Ειδ.* 11, σε σχέση με τον ανεκπλήρωτο έρωτα του Κύκλωπα Πολύφημου και τη θεραπεία του απ' αυτόν. Επιπλέον, σύμφωνα με τους Bing, Stanzel και Larson²⁴ είναι ενδεχόμενη μία θεματική συνάφεια του επιγράμματος 22 με το *Ειδ.* 1.²⁵ Με μεγαλύτερη βεβαιότητα μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι ο 4^{ος} καλλιμάχειος ύμνος (*Είς Δήλον*) και το 17^ο *ειδύλλιο* συνδέονται με μια διακειμενική, αμφίδρομη σχέση, εφόσον αποτελούν εγκώμια της πολεμαϊκής δυναστείας και ειδικότερα του Πτολεμαίου Β'. Έχουν επιχειρηθεί πολλές ακόμη θεματικές συσχετίσεις²⁶ μεταξύ των δύο αλεξανδρινών ποιητών, άλλες με περισσότερη και άλλες με λιγότερη επιτυχία. Σε κάθε περίπτωση, στη συντριπτική τους πλειονότητα πρόκειται για φιλολογικές εικασίες ανεπιβεβαίωτες και ως εκ τούτου αναξιόπιστες. Εντούτοις, οι δύο ποιητές αδιαμφισβήτητα επηρεάστηκαν από κοινές πηγές, ιδέες και τεχνικές, γεγονός που τροφοδότησε την οποιαδήποτε σχέση αλληλεπίδρασης αναπτύχθηκε ανάμεσά τους.

Η σχέση του Θεοκρίτου με τον Απολλώνιο Ρόδιο, από την άλλη πλευρά, αποδεικνύεται πιο προβληματική με την έγερση πληθώρας ερωτημάτων. Παραδείγματος χάρη, ποιος προηγείται χρονικά και ποια συσχέτιση υπάρχει μεταξύ των ποιημάτων τους; Τα *Ειδ.* 13 (*Υγλας*) και 22 (*Διόσκουροι*) ενέχουν μία εμφανή θεματική συνάφεια μεταξύ τους, αλλά και με επεισόδια των βιβλίων 1 και 2 των *Αργοναυτικών*. Γι' αυτό και συχνά αποκαλούνται τα «αργοναυτικά» ποιήματα του Θεοκρίτου. Εν γένει, οι περισσότεροι φιλόλογοι τείνουν στην άποψη της χρονικής προπόρευσης του Θεοκρίτου, εφόσον ο Απολλώνιος ήταν ελαφρώς νεότερος σε ηλικία (295-290 π. Χ). Η ύπαρξη μιας διακειμενικής σχέσης ανάμεσα στα δύο προαναφερθέντα *ειδύλλια* και τα βιβλία του Απολλωνίου θεωρείται γεγονός. Ο

²² Μανακίδου (2008) 138-139.

²³ Στ. 1-2: *ως αγαθάν Πολύφαμος άνεύρετο τάν έπαιιδάν/τώραμένωι ναί Γάν, ουκ άμαθής ό Κύκλωψ[...].*

²⁴ Βλ. Hunter (1999) 3.

²⁵ Hunter (1999) 3.

²⁶ Βλ. Cairns (1992) 19-20, όπου εντοπίζεται μία πιθανή διακειμενική σχέση μεταξύ του *ειδύλλιου* 26 (στ.30: *αύτος δ' εύαγέοιμι και εύαγέεσσιν άδοιμι*) με το στ. 98 του 4^{ου} ύμνου του Καλλιμάχου (*έσσεται· εύαγέων δέ και εύαγέεσσι μελοίμην*).

Hunter²⁷ ενστερνίζεται μεν τη χρονική προτεραιότητα του Θεοκρίτου ηλικιακά, ωστόσο δεν απορρίπτει την πιθανότητα επίδρασης του Απολλωνίου στον προγενέστερό του ποιητή. Τα *Αργοναυτικά*, ως γνωστόν, είχαν διαδοθεί στην αλεξανδρινή κοινωνία πριν την τελική τους έκδοση, καθώς κυκλοφορούσε μία προέκδοση ήδη από τις αρχές της ποιητικής καριέρας του Απολλωνίου. Επομένως, δεν θα αποτελούσε διόλου απίθανη η επιρροή των *Ειδυλλίων* 13 και 22 από τα βιβλία 1 και 2 των *Αργοναυτικών*. Άλλοι ερευνητές²⁸, μάλιστα, προώθησαν περισσότερο τη δεύτερη αυτή σκέψη, ισχυριζόμενοι ότι τα συγκεκριμένα θεοκρίτεια *ειδύλλια* υπήρξαν μία σφοδρή κριτική και ανταπάντηση στην αδέξια επική τέχνη του ομηρικότετου Απολλωνίου.

Στη σύγχρονη έρευνα επικρατεί συνηθέστερα η θέση της προτεραιότητας του ηλικιακά πρεσβύτερου Θεοκρίτου και των «αργοναυτικών» *ειδυλλίων* του από τα οποία πιθανότατα υιοθέτησε ιδέες ο Απολλώνιος²⁹. Είτε στη μία είτε στην άλλη περίπτωση, η σχέση των δύο ποιητών μάλλον ήταν αμφίδρομη, εφόσον έζησαν και έδρασαν στην ίδια εποχή και άντλησαν υλικό από κοινούς ποιητικούς τόπους και μύθους. Επιπρόσθετα, ο Θεόκριτος, εκτός των δύο μεγάλων αλεξανδρινών ποιητών, στους οποίους, συχνά, αναφέρεται έμμεσα, κατονομάζει στα ποιήματά του και άλλους σύγχρονούς του ποιητές. Συγκεκριμένα, αναφέρουμε τον Σικελίδα, δηλαδή τον επιγραμματοποιό Ασκληπιάδη, και τον Φιλίτα τον Κώο, τους οποίους ο ποιητής μνημονεύει στο *Ειδ.* 7 (στ. 39-41: [...])ού γάρ πω κατ' έμὸν νόον οὔτε τὸν ἐσθλὸν/ Σικελίδαν νίκημι τὸν ἐκ Σάμῳ οὔτε Φιλητᾶν/ ἀείδων [...]). Ο Θεόκριτος στο προκείμενο χωρίο εξαίρει και θαυμάζει την ποίηση των δύο αυτών σχεδόν συγχρόνων του, αν και σε δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης μάλλον ελλοχεύει μία διακριτική ειρωνεία προς το πρόσωπό τους. Επίσης, καίρια θέση στα θεοκρίτεια ποιήματα κατείχε και ο ιατρός και ποιητής Νικίας από τη Μίλητο, με τον οποίο φαίνεται ότι ο ποιητής συνδεόταν με στενή φιλία (*Ειδ.* 11, 13, 28 και *Επίγρ.* 8). Από τους μελετητές έχει ακόμη επισημανθεί μία ενδεχόμενη σύνδεση του 17^{ου} *Ειδυλλίου* με την αρχή των *Φαινομένων* του Αράτου³⁰. Εκ νέου εγείρεται το ζήτημα της χρονικής προτεραιότητας και στη σχέση Θεοκρίτου-Αράτου με την έρευνα να διχάζεται. Πρόκειται, πάντως για

²⁷ Hunter (1999) 2.

²⁸ Βλ. Μανακίδου (2008) 138, υποσημείωση 32 για Wilamowitz (1906) 198-199.

²⁹ Μανακίδου (2008) 138.

³⁰ Μανακίδου (2008) 138. Πρβλ. Hunter (1999) 3, όπου στις επιρροές από τον Άρατο προστίθεται και το 6^ο *ειδύλλιο*.

διαφορετικά ποιήματα με ελάχιστες ομοιότητες, συνεπώς η επίδραση του Αράτου στο Θεόκριτο ή το αντίστροφο δεν πρέπει να ήταν σημαντική.

Ανακεφαλαιώνοντας, ο Θεόκριτος ευλόγως επηρέασε και δέχτηκε επιρροές από σύγχρονους του ποιητές. Διακρίνουμε, πολλάκις, περιπτώσεις διακειμενικότητας μεταξύ Θεοκρίτου-Καλλιμάχου και Θεοκρίτου-Απολλωνίου. Ασαφής και αντικείμενο υποθέσεων, βέβαια, παραμένει η χρονική προτεραιότητα των ποιημάτων του καθενός, ούτως ώστε να καθοριστεί η ακριβής σχέση αλληλεπίδρασής τους. Επιπλέον, με μικρότερη συχνότητα εμφανίζονται ονόματα άλλων ελληνιστικών ποιητών στα ποιήματα του Θεοκρίτου, όπως του Φιλητά, του Ασκληπιάδη και του Νικία, των οποίων η επιρροή θεωρείται μάλλον αμελητέα. Απροσδιόριστη είναι και η σχέση του ποιητή με τον Άρατο, με τον οποίο εντοπίζονται κοινές κειμενικές αναφορές, αλλά οι ομοιότητες δεν επαρκούν για να συμπεράνουμε την ύπαρξη μίας στενής διακειμενικής σχέσης. Τέλος, μόνο εικασίες μπορούμε να πραγματοποιήσουμε για τους λόγους μνημόνευσης των παραπάνω ποιητών στα έργα του Θεοκρίτου. Επρόκειτο για αναφορά σε φίλους και άξιους συναδέλφους του ή για μια συγκεκριμένη λογοτεχνική κριτική, μια αποδοκιμασία προς τη λαοφιλή, «εμπορική» ποίηση της γενιάς του; Λαμβάνοντας υπόψη μας την υπαινικτικότητα και τη λεπτή ειρωνεία που δεσπόζουν στη θεοκρίτεια ποίηση, καθώς και την τάση της ελληνιστικής ποίησης, ως προϊόντος λογίων, προς τη λογοτεχνική κριτική, τείνουμε προς τη δεύτερη άποψη.

1.1.3 Η ΣΧΕΣΗ ΘΕΟΚΡΙΤΟΥ ΚΑΙ ΒΙΡΓΙΛΙΟΥ

Πρώτος ο Βιργίλιος εισάγει στη Λατινική λογοτεχνία την έννοια της βουκολικής ποίησης την περίοδο διακυβέρνησης του Αυγούστου. Με το έργο του, τιτλοφορούμενο *Εκλογές*, ο Ρωμαίος ποιητής συνθέτει σύντομα ολιγόστιχα ποιήματα με θέματα από την αγροτική και ποιμενική ζωή, το τραγούδι και τον έρωτα κατά το πρότυπο του προκατόχου του, Θεοκρίτου. Την ίδια ποιητική γραμμή ακολουθούν αργότερα και άλλοι Ρωμαίοι ποιητές, όπως ο Καλπούρνιος Σικελός και ο Νεμεσιανός του 3^{ου} αι. μ. Χ.³¹ Ο Σέρβιος (4^{ος} αι. μ.Χ), σχολιαστής των *Εκλογών*, στο υπόμνημά του συγκρίνοντας το Βιργίλιο με το Θεόκριτο, υποστηρίζει την υπεροχή του πρώτου ως προς την περιπλοκότητα και το βάθος των νοημάτων. Η πολυπλοκότητα που αποδίδει ο Σέρβιος στο έργο του Βιργιλίου δικαιολογείται κυρίως από την πολιτικο-κοινωνική αστάθεια της περιόδου και τον αντίκτυπό της στον ποιητή.

³¹ Χατζηκώστα (2005) xxxiii.

Η ίδια άποψη επιβιώνει και στη σύγχρονη φιλολογική έρευνα, η οποία χαρακτηρίζει, πολλάκις, τη θεοκρίτεια ποίηση πιο επιφανειακή και απλούστερη σε ύφος και γλώσσα³². Κατά κύριο λόγο, όμως, επικρατεί η θεώρηση ότι ο Βιργίλιος εντόπισε και μιμήθηκε την υπαινικτικότητα του Θεοκρίτου, επιχειρώντας τη δική του αποστασιοποίηση από την καθεαυτή βουκολική ποίηση, θεωρώντας την απλοϊκή και ανεπαρκή μορφή τέχνης για την εποχή του. Υιοθετώντας θέματα, μοτίβα και γλωσσικά στοιχεία από τον προκάτοχό του, ο Βιργίλιος κατόρθωσε την ανάπτυξη και εξέλιξη προσωπικού ποιητικού ύφους και μιας ιδιάζουσας και μοναδικής γραφής. Ειδικότερα, ο Ρωμαϊκός ποιητής στις *Εκλογές* 4 (στ. 1) και 6 (στ. 1-2) διαφημίζει εμφανέστατα το Θεόκριτο ως πρότυπο της ποιητικής του. Βαρύνουσα σημασία, μάλιστα, για το Βιργίλιο έχουν δύο θεοκρίτεια *ειδύλλια*, τα κατεξοχήν προγραμματικά του ελληνιστικού ποιητή, τα *Ειδ.* 1 και 7³³. Τέλος, ο Lesky³⁴, συγκρίνοντας τους δύο ποιητές, εξήγαγε το συμπέρασμα ότι η ποίηση του Βιργιλίου αποτελεί μία πιο εξιδανικευμένη μορφή τέχνης, με ειδυλλιακές, ρομαντικές, εξωραϊσμένες εικόνες της υπαίθρου και της ποιμενικής ζωής, ενώ η τέχνη του Θεοκρίτου χαρακτηρίζεται από μια πιο ρεαλιστική απεικόνιση της βουκολικής ζωής, που ορισμένες φορές εγγίζει τα όρια του γκροτέσκο.

1.2 ΒΟΥΚΟΛΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

Οι όροι *βουκολικός* και *βουκολική ποίηση* εμφανίζονται στη θεοκρίτεια έρευνα πρώτη φορά στο γνωστό έργο λογοτεχνικής κριτικής *Περί ύψους* του ψευδο-Λογγίνου (1^{ος} αι. μ. Χ). Αναλυτικότερα, ο συγγραφέας αναφέρεται «στον πολύ επιτυχημένο Θεόκριτο ως προς τα *βουκολικά* του με εξαίρεση τα εκτός είδους» (33.4: [...] *κάν τοις βουκολικοῖς πλην ὀλίγων τῶν ἔξωθεν ὁ Θεόκριτος ἐπιτυχεστάτος*[...]). Δυσκολία συναντούμε στην ερμηνεία της φράσης «*πλην ὀλίγων τῶν ἔξωθεν*», καθώς δεν είμαστε βέβαιοι ποια ποιήματα εννοεί και τι ακριβώς υπονοεί ο συγγραφέας με αυτή του τη διάκριση. Με πανομοιότυπο τρόπο ένας αρχαίος σχολιαστής των *Αργοναυτικών* του Απολλωνίου πραγματοποιεί μνεία στα «βουκολικά» του Θεοκρίτου μεταξύ των οποίων περιλαμβάνει το 13^ο *ειδύλλιο* (*Υλας*), το οποίο, όπως ήδη θίξαμε, δεν θεωρείται πλέον από την πλειονότητα των σχολιαστών βουκολικό (1.1234-1239b,

³² Παπαγγελής (1995) 34.

³³ Για ομοιότητες *Ειδυλλίων* και *Εκλογών* βλ. Hardie (2005) 27-31.

³⁴ Lesky (1983) 996.

112.11 Wendel: *ἐν τοῖς βουκολικοῖς ἐν τῷ Ὑλᾳ ἐπιγραφομένῳ*). Τέλος, και το βυζαντινό λεξικό της Σούδας (10^{ος} αι. μ. Χ) πραγματοποιεί αναφορά στα θεοκρίτεια «βουκολικά ἔπη» (*[...] οὗτος ἔγραψε τὰ καλούμενα βουκολικά ἔπη δωρίδι διαλέκτῳ*)³⁵, υιοθετώντας τον ὄρο των προγενέστερων σχολιαστών. Παρατηρούμε, επομένως, ὅτι ο ὄρος χρησιμοποιεῖται ἀπὸ νωρὶς στη λογοτεχνική κριτική, χωρὶς, ὠστόσο, να γνωρίζουμε την ακριβή σημασία ἢ ποιο ποιητικό εἶδος συγκεκριμένα προσδιόριζε.

Ο Θεόκριτος χαρακτηρίστηκε σχεδόν ἀπὸ την ἀρχή της ποιητικῆς του ἀνέλιξης βουκολικός ποιητής (*ὁ τῶν βουκολικῶν ποιητῆς*)³⁶ και δη θεμελιωτῆς του εἶδους ὡς ἀνεξάρτητης μορφῆς ποιήσεως. Αὐτή, βέβαια, θεωρεῖται σήμερα μια γενικευτική, ἀπαρχαιωμένη και κάπως προκατειλημμένη θέση, ἐφόσον το ἔργο της κατάταξης σε μία κατηγορία ὅλων των θεοκρίτειων ποιημάτων ἀπεδείχθη, ὅπως ἀντιληφθήκαμε, ἀδύνατο. Εἴμαστε, σε γενικές γραμμές, σε θέση να ἐντοπίσουμε ἐπαναλαμβανόμενα και ἀγαπητά θέματα και μοτίβα του ποιητῆ, ὅπως ο ἔρωτας, το τραγούδι, ὁμορφα και μαγικά τοπία της υπαίθρου και της καθημερινῆς ζωῆς, ἀστικές εἰκόνες και μύθους, ὠστόσο ἡ καθολική ταξινόμηση του ἔργου του σε μία ἢ ἀκόμη και περισσότερες κατηγορίες κρίνεται ἀνέφικτη, ἐξαιτίας της πολυθεματικότητας και ποικιλομορφίας που το διακατέχουν. Ο Θεόκριτος, επομένως, δεν υπῆρξε μόνο βουκολικός ποιητής, ἀλλὰ ἀποδείχθηκε ἀξίος συνεχιστῆς ποικίλων ποιητικῶν εἰδῶν, καθὼς και ευρετῆς νέων τάσεων και τεχνοτροπιῶν. Το γεγονός, ἐντούτοις, ὅτι ο ἐλληνιστικός αὐτός ποιητής φαίνεται ὅτι παρέδωσε την πρώτη ἐντεχνη και ευδιάκριτη μορφή βουκολικῆς ποίησης στην παγκόσμια λογοτεχνία ἐπαληθεύεται και υποστηρίζεται ἀπὸ την ἱστορία και ἐξέλιξη της διεθνούς ποιήσεως χωρὶς ὅμως αὐτό να σημαίνει ὅτι δεν ἔχουν ἀνακαλυφθεῖ ψήγματα βουκολικῆς ποίησης προγενέστερα του Θεοκρίτου. Ἄλλωστε, στο σύνολό της ἡ ἐλληνιστική περίοδος δεν φημίζεται για τη δημιουργία νέων εἰδῶν ποίησης, ἀλλὰ για τη διαμόρφωση προσωπικού, νεωτεριστικού ὕφους μέσα ἀπὸ παλαιά, ευρέως διαδεδομένα και δοκιμασμένα εἶδη³⁷.

Εἰδικότερα, οἱ ἀπαρχές του βουκολικού εἶδους, το οποίο ἐν γένει ὀρίζεται ὡς *ποίησις της υπαίθρου και της ἀγροτικῆς-κτηνοτροφικῆς ζωῆς και ὡς λογοτεχνικό εἶδος που συνδέει με παράδοξο τρόπο την ἀπλοϊκότητα με την ἐπιτήδευση*³⁸, εἶναι δύσκολο να

³⁵ Σούδα θ 496 Adler.

³⁶ Βίος Θεοκρίτου 1a Wendel.

³⁷ Rosenmeyer (1969) 31.

³⁸ Παράφραση του ὀρισμοῦ του Hardie (2005) 23.

οριοθετηθούν σε μία συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Σύμφωνα με μία δημοφιλή θεωρία ανέκαθεν υπήρχαν τραγούδια, εορτές και εκδηλώσεις που αντιπροσώπευαν την κοινωνική τάξη των βοσκών και των αγροτών. Συνεπώς, ο ακριβής καθορισμός της καταγωγής του βουκολικού είδους δεν αποτελεί απλή υπόθεση. Αρχικά, με πρότυπο την αριστοτελική θεωρία για την προέλευση του δράματος από διονυσιακά μυστήρια, περιπατητικοί σχολιαστές ανήγαγαν τις απαρχές της βουκολικής ποίησης σε πρώιμες θρησκευτικές εορτές μάλλον προς τιμήν της θεάς Αρτέμιδος³⁹.

Ειδικότερα, τρεις ήταν οι επικρατέστερες για την πρώιμη φιλολογική έρευνα εορτές προς χάριν της Αρτέμιδος, οι οποίες συνδέθηκαν εξ αρχής με την προέλευση της βουκολικής ποίησης: **α)** Η εορτή της Καρυάτιδος Αρτέμιδος στη Λακωνία, όπου οι κάτοικοι συνέθεταν αυτοσχέδια τραγούδια, **β)** η εορτή της Τυνδαρίδος Αρτέμιδος στη Σικελία και τέλος **γ)** οι πανηγυρικές εκδηλώσεις προς τιμήν της θεάς στις Συρακούσες, κατά τη διάρκεια των οποίων οι *αγροίκοι* (δηλ. οι κάτοικοι της υπαίθρου) λάμβαναν μέρος σε μουσικούς διαγωνισμούς ύμνων προς τιμήν της θεάς, εφοδιασμένοι, παράλληλα, με άρτους διακοσμημένους με παραστάσεις ζώων, καθώς και με σπόρους, άφθονο οίνο και στεφάνια από κέρατα ελάφων⁴⁰. Κοινό χαρακτηριστικό και των τριών εορτασμών ήταν η διασκέδαση των παρευρισκομένων με ως επί το πλείστον αυτοσχέδια άσματα της καθημερινής γεωργικής ζωής. Οι περισσότεροι αρχαίοι σχολιαστές συνέκλιναν προς την εκδοχή της εορτής της Αρτέμιδος στις Συρακούσες ως πιθανότερη πηγή της θεοκρίτειας βουκολικής ποίησης, καθώς είχαν εντοπίσει πλήθος κοινών τόπων μεταξύ του Συρακούσιου εορτασμού και των *ειδυλλίων* του ελληνιστικού ποιητή. Επιπλέον, επιπρόσθετη απόδειξη υπέρ της ανωτέρας γνώμης συνετέλεσε και το γεγονός της καταγωγής του ποιητή από τις Συρακούσες. Προφανώς, τέτοιου είδους ποίηση και μουσικά ακούσματα θα ήταν οικεία στο Συρακούσιο ποιητή.

Το κομβικό σημείο, ωστόσο, της άνωθεν θεώρησης, στο οποίο οφείλουμε να εστιάσουμε, είναι η σύνδεση της καταγωγής της βουκολικής ποίησης με μυστήρια προς τιμήν της Αρτέμιδος, που επιχειρείται και στις τρεις πιθανές εκδοχές. Για την εγκυρότητα, εντούτοις, της εν λόγω θέσης προϋποτίθεται η απόδειξη οποιασδήποτε μορφής αλληλοσυσχέτισης του βουκολικού είδους με μυστήρια και ιεροτελεστίες,

³⁹ Πηγές της απόψεως αποτελούν τα *Σχόλια* του Θεοκρίτου (Wendel 2-3, 7-9) και τα σχόλια Ρωμαίων γραμματικών, κυρίως τα σχετιζόμενα με τις *Εκλογές* του Βιργιλίου (Wendel 13-22). Οι Aelius Donatus και Junius Philargyrius (Wendel 18, 10-18 και 20, 6-12 αντίστοιχα) προσθέτουν τις εκδοχές εορταστικών εκδηλώσεων προς τιμήν του Νομίου Απόλλωνος, του Διονύσου, του Ερμή ή και του Πάνα εκτός της Αρτέμιδος.

⁴⁰ Χατζηκώστα (2005) xxix.

φαινόμενο, εντούτοις, που δεν παρατηρείται στα πρώιμα βουκολικά ποιήματα, τα οποία σύμφωνα με μαρτυρίες ήταν μεμονωμένα, απαγγελόμενα και σπανίως εγκωμιαστικά, υμνικά ή θρησκευτικά. Πολλοί φιλόλογοι, συνεπώς, απέρριψαν οποιαδήποτε σχέση του βουκολικού κόσμου με τη θεά της άγριας φύσης, των κυνηγών και της παρθενίας⁴¹. Η πρώιμη αυτή εικόνα του βουκολικού είδους, σε γενικές γραμμές, δε συνάδει με τη διαμορφωμένη και διαδεδομένη από το Θεόκριτο βουκολική ποίηση, η οποία, θεωρητικά τουλάχιστον, άδεται και πολλάκις επαινεί πρόσωπα και καταστάσεις. Επιπλέον, ο ταπεινός, αναίσχυντος και λάγνος τρόπος ζωής των ποιμένων, όπως, τουλάχιστον, τον απεικονίζει ο Θεόκριτος, απέχει κατά μακράν από τις αρχές και τις αξίες της Αρτέμιδος. Έτσι, θεωρήθηκε αμφίβολη η συσχέτιση της βουκολικής ποίησης με την ιερή, αγνή λατρεία της θεάς. Από την αντίθετη πλευρά, οι Frontisi-Ducroux⁴² και Χατζηκώστα Σ.Γ⁴³ ενστερνίζονται τη σχέση που αποδίδουν οι αρχαίοι σχολιαστές μεταξύ του βουκολικού είδους και της Αρτέμιδος, ισχυριζόμενες ότι η θεά συμβολίζει την τάξη έναντι της αταξίας της ποιμενικής ζωής και την εξελικτική διαδρομή του ανθρώπου προς τον πολιτισμό. Άρα, η θεά πρέπει και έχει θέση στη βουκολική ποίηση.

Εξερευνώντας την παραπάνω συλλογιστική πορεία, δεν μπορούμε να αρνηθούμε την ύπαρξη ελκυστικών και ισχυρών επιχειρημάτων που προτάσσουν τις εορτές για την Αρτέμιδα ως αφετηρία της βουκολικής ποίησης. Αν και κατά παράδοση θεά της αγνότητας, η Άρτεμις έχει συνδεθεί από νωρίς με λαϊκές δοξασίες της Πελοποννήσου που γνωστοποιούν στους φιλόλογους την ύπαρξη χορών και μεταμφιέσεων προκλητικού, ελευθέρου χαρακτήρα που πραγματοποιούνταν προς τιμήν της Ορθίας Αρτέμιδος κυρίως στη Σπάρτη, αλλά και της Κορυθαλίας Αρτέμιδος, η οποία εορταζόταν με την εκτέλεση λάγων χορών⁴⁴. Αρχαιολογικά ευρήματα στις αναφερθείσες περιοχές παγιώνουν την ύπαρξη χορών και μεταμφιέσεων τέτοιου είδους. Ενδεικτικά, αναφέρουμε την εύρεση μουσικών κυμβάλων στο ναό της Λιμνάτιδος Αρτέμιδος στη σημερινή Αρτεμισία Μεσσηνίας, που καταδεικνύουν την ύπαρξη έντονης μουσικής υπόκρουσης σε θρησκευτικές τελετές, καθώς και πήλινων

⁴¹ Hunter (1999) 5-6 και Rosenmeyer (1969) 34-35.

⁴² Frontisi-Ducroux (1981) 29-56.

⁴³ Χατζηκώστα (2005) xxx.

⁴⁴ Ο Nilsson (1940) 15-16 επιστρά την προσοχή στις δύο φύσεις της Αρτέμιδος, αυτής της παντοδύναμης Νύμφης της Άγριας φύσης, προστάτιδας των τοκετών και των παιδιών, της αγνής και παρθένου, αμειλικτης κυνηγού των βουνών και από την άλλη της ελευθέριας φύσης και των προκλητικών χορών που εμφανίζονται κατά κύριο λόγο σε πελοποννησιακές εορτές με συμμετέχοντες άνδρες και γυναίκες.

προσωπείων παραμορφωμένων γυναικείων και ανδρικών μορφών, τα οποία, μάλιστα, προσιδιάζουν σε αντίστοιχες μάσκες της Αττικής κωμωδίας. Εύλογα αντιλαμβανόμαστε ότι οι τύποι αυτοί λατρείας της Αρτέμιδος ταξίδεψαν και στη Σικελία, ιδίως στις Συρακούσες που παραδοσιακά ανήκαν στους Πελοποννησίους. Στηριζόμενοι στις άνωθεν ενδείξεις, καθίσταται δυνατόν να υποστηρίξουμε με επιφυλακτικότητα ότι η Άρτεμις, αρχικά, δεν εξυμνούνταν ως θεά της παρθενίας, αλλά της ευγονίας και της γονιμότητας (βλ. άγαλμα Εφέσιας Αρτέμιδος, Μουσείο της Βιέννης), κατ' αναλογία προς τη λατρεία της Δήμητρας. Βάσει του συλλογισμού αυτού, αντικρούεται ένα ισχυρό επιχείρημα της αντίθετης πλευράς, ενισχύοντας το επισφαλές, βέβαια, συμπέρασμα της επίδρασης του βουκολικού είδους από τη θρησκεία και δη από την ευρύτατα διαδεδομένη στον ελλαδικό χώρο και στις αποικίες λατρεία της Αρτέμιδος⁴⁵.

Η δυναμική της αντίθετης άποψης, από την άλλη πλευρά, δηλαδή της απόρριψης οποιουδήποτε ίχνους αλληλεπίδρασης της θρησκείας με την ποιμενική ποίηση, έχει βρει ένθερμους θιασώτες με πρωτοστάτη τον Gow, ο οποίος αρνείται διαρρήδη την προέλευση του βουκολικού είδους από την αρχαία λατρευτική παράδοση, προβάλλοντας την πειστική θέση ότι σε κανένα από τα διασωθέντα βουκολικά ποιήματα δεν εντοπίζονται νύξεις σε εορτές της Αρτέμιδος⁴⁶. Στην ίδια γραμμή κινούνται και οι Rosenmeyer⁴⁷ και Hunter⁴⁸, οι οποίοι θεωρούν τη σύνδεση θρησκείας και βουκολικής ποίησης προϊόν μιας ανάλογης προς την αριστοτελική θεωρία για τη γέννηση του δράματος, περιπατητικής αντίληψης των αρχαίων σχολιαστών. Η αλήθεια είναι ότι τα στοιχεία που προσκομίζουμε από την ερμηνεία και ανάλυση των ποιημάτων του Θεοκρίτου δεν επαρκούν για να επικυρώσουν την ιδέα της θρησκευτικής προέλευσης του βουκολικού είδους. Βέβαια, το συγκεκριμένο συμπέρασμα δεν ενισχύει την εξίσου ακραία θεωρητική τάση μίας άλλης ομάδας μελετητών, η οποία προτάσσει το Θεόκριτο ιδρυτή, εφευρέτη του είδους⁴⁹,

⁴⁵ Βλ. Χατζηκόστα (2005) xxix-xxxii, η οποία επιχειρεί να ανασκευάσει την πεποίθηση ότι η βουκολική ποίηση δεν απορρέει από τη λατρεία της Αρτέμιδος.

⁴⁶ Gow (1952) xi.

⁴⁷ Rosenmeyer (1969) 34-35.

⁴⁸ Hunter (1999) 5-6.

⁴⁹ Βλ. Halperin (1983) 2-3. Προκρίνει το Θεόκριτο επινοητή και πρωτοπόρο του είδους, βασιζόμενος κυρίως στην εντυπωσιακή επίδραση του ποιητή στη μεταγενέστερη ελληνική και ρωμαϊκή λογοτεχνία και όχι στη χρονική προτεραιότητά του ή μη ως βουκολικού ποιητή. Συνεπώς, δεν αποτελεί μια απόλυτα εσφαλμένη λογική.

περιφρονώντας τις περισσότερες αρχαίες μαρτυρίες⁵⁰ που τον προβάλλουν μόνο ως βουκολικό ποιητή και όχι ως τον πρώτο του είδους. Εν πάση περιπτώσει, με απόλυτη βεβαιότητα καθίσταται δυνατός μόνο ο ισχυρισμός που παρουσιάζει το Θεόκριτο ως τον πρώτο ποιητή που συγκέντρωσε, καλλιέργησε και ανέδειξε προϋπάρχοντα, ακατέργαστα και άμορφα ψήγματα βουκολικής ποίησης, προσδίδοντάς τους σχήμα, ενιαία μορφή, αυτονομία, δύναμη και κύρος σε σημείο που το τελικό ποιητικό του έργο απετέλεσε σημείο αναφοράς για την μεταγενέστερη ευρωπαϊκή και παγκόσμια ποίηση (βλ. ενδεικτικά ποίηση Βιργιλίου, βυζαντινά μυθιστορήματα και ποίηση του Τζον Μίλτον). Εν ολίγοις, αποδεχόμαστε την ύπαρξη *βουκολισμών* σε προγενέστερα ποιήματα, τους οποίους ο ελληνιστικός ποιητής συνάθροισε, προσφέροντάς τους νέα πνοή. Δεν μπορούμε, παρόλα αυτά, να ενστερνιστούμε ή να αποκλείσουμε την καταγωγή των βουκολικών αυτών στοιχείων από λατρευτικές παραδόσεις, γιατί δε διαθέτουμε επαρκείς αποδείξεις. Γνωρίζουμε, όμως, ότι βουκολικά στοιχεία προϋπήρχαν του Θεοκρίτου.

1.2.1 ΤΟ ΒΟΥΚΟΛΙΚΟ ΕΙΔΟΣ ΠΡΙΝ ΚΑΙ ΜΕΤΑ ΤΟ ΘΕΟΚΡΙΤΟ

Στην προγενέστερη του Θεοκρίτου ποίηση δεν εντοπίζονται στοιχεία ή ποιήματα αμιγώς βουκολικά. Πιθανόν, ορισμένοι ποιητές οι οποίοι αρέσκονταν στη σύνθεση και περιγραφή βουκολικών σκηνών, όπως ο Φιλητάς ο Κώος (4^{ος} αι. π.Χ.) και ο Λεωνίδας ο Ταραντίνος (επιγραμματοποιός του 3^{ου} αι. π.Χ. και ηλικιακά μεγαλύτερος του Θεοκρίτου), να επιχείρησαν τη σύνθεση βουκολικών ποιημάτων. Ωστόσο, δεν έχει διασωθεί από τη χειρόγραφη παράδοση ουδεμία μαρτυρία υπέρ της άποψης αυτής, καθιστώντας τη μόνο μία προσφιλή εικασία⁵¹. Η ποιήτρια Ανύτη από την άλλη πλευρά, διάσημη επιγραμματοποιός, που τοποθετείται χρονικά στις αρχές του 3^{ου} αι. π.Χ., ίσως θα μπορούσε να χαρακτηριστεί πρώιμη βουκολική ποιήτρια, λόγω επιτύμβιων επιγραμμάτων της σε νεκρά έντομα που προσιδιάζουν στο θέμα και το ύφος των βουκολικών ποιημάτων. Εντούτοις, ελλείψει πειστικών μαρτυριών και αξιόπιστων πηγών και η εν λόγω θεωρία παραμένει αναπόδεικτη. Οποιαδήποτε, επομένως, συσχέτιση της Ανύτης με το Θεόκριτο θεωρείται αβάσιμη και εντελώς υποθετική.

⁵⁰ Βλ. Σχόλια του Θεοκρίτου (1.1234-1239b, 112.11 Wendel), ανώνυμος βίος (1a Wendel) και λεξικό της Σούδας (θ 496 Adler). Όλες οι αναφορές στο Θεόκριτο αποκαλύπτουν το είδος ποίησης στο οποίο διακρίθηκε, αλλά δεν εντοπίζεται ούτε μία νύξη ότι υπήρξε ιδρυτής του είδους.

⁵¹ Χατζηκώστα (2005) xxxii.

Περισσότερες, αντίθετα, πληροφορίες διαθέτουμε για τη μεταγενέστερη του Θεοκρίτου βουκολική ποιητική παραγωγή. Στους μεταθεοκρίτειους βουκολικούς ποιητές εντάσσονται ο Μόσχος ο Συρακούσιος (2^{ος} αι. μ. Χ.), συμπατριώτης και συνεχιστής του Θεοκρίτου, και ο Βίων ο Σμυρναίος (τέλος 2^{ου} αι. μ.Χ.), για τους οποίους, ωστόσο, διαθέτουμε ελάχιστα βιογραφικά στοιχεία. Μόνο τέσσερα ποιήματα σώζονται από την παράδοση με το όνομα του Μόσχου εκ των οποίων τα δύο θεωρούνται ψευδεπίγραφα. Ένα από αυτά, που έχει αποδοθεί εσφαλμένως από τα αρχαία σχόλια στο Μόσχο⁵², ο *Επιτάφιος Βίωνος*, αποτελεί ένα πολύτιμο φιλολογικό εύρημα, εφόσον πρόκειται για την αυτοπροσωπογραφία της βουκολικής ποίησης, όπως τουλάχιστον την αντιλαμβάνονταν οι μεταγενέστεροι ποιητές (στ. 80-84: *κεῖνος δ' οὐ πολέμους, οὐ δάκρυα, Πᾶνα δ' ἔμελλε,/ καὶ βούτας ἐλίγαινε καὶ ἀείδων ἐνόμειε,/καὶ σύριγγας ἔτευχε καὶ ἀδέα πόρτιν ἄμελγε,/ καὶ παιδῶν ἐδίδασκε φιλήματα καὶ τὸν Ἔρωτα/ ἔτρεφεν ἐν κόλποισι καὶ ἤρεθε τὰν Ἀφροδίταν*). Ειδικότερα, στο άνωθεν απόσπασμα η βουκολική ποίηση συνδέεται άρρηκτα με το τραγούδι προς τον Πάνα, τους βοσκούς, τους αυλούς, την αγάπη και την έρωτα, θέματα που προσδίδουν αυτονομία, διακριτά χαρακτηριστικά και δημοτικότητα στη μετέπειτα ευρωπαϊκή και παγκόσμια βουκολική ποίηση.

1.3 ΘΕΟΚΡΙΤΕΙΑ ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΜΟΤΙΒΑ

Στο παρόν σημείο κρίνεται σκόπιμη μία ακροθιγής επισκόπηση των δημοφιλέστερων και συχνότερων αρχών, θεματικών αξόνων, τεχνικών και μοτίβων, χαρακτηριστικότητας της θεοκρίτειας γραφής. Αποτελεί κοινή αποδοχή των περισσότερων σύγχρονων σχολιαστών η έντονη παρουσία διακειμενικότητας και *πολυειδείας*, δύο αρχών οι οποίες διέπουν και χαρακτηρίζουν το σύνολο του θεοκρίτειου corpus. Ο ποιητής, όντας λόγιος σε μια περίοδο εκρηκτικής πνευματικής και πολιτιστικής άνθισης, επηρεάστηκε, όπως ήταν αναμενόμενο, από προγενέστερες μορφές ποίησης, καθώς και από παλαιότερους, αξιομνημόνευτους εκπροσώπους σπουδαίων ποιητικών ειδών. Ενδεικτικά, αναφέρουμε το 7^ο *ειδύλλιο (Θαλύσια)*, το οποίο θεωρείται ένας πακτωλός διακειμενικών στοιχείων, καθώς και ένα από τα χαρακτηριστικότερα και πιο αινιγματικά θεοκρίτεια ποιήματα. Συμφωνώντας απόλυτα με τον R. Hunter -ο οποίος σε ένα αξιόπαινο φιλολογικό πόνημα, τιτλοφορούμενο «*Theocritus and the archaeology of Greek poetry*», περάτωσε σε μεγάλο βαθμό το

⁵² Gow (1953) xxv.

δύσκολο έργο της αναζήτησης των λογοτεχνικών πηγών μέσα στο θεοκρίτειο έργο- το 7^ο *ειδύλλιο* θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ιστορία της λογοτεχνίας σε ποιητικό μέτρο⁵³.

Το πλήθος των διακειμενικών στοιχείων που εντοπίζεται στο εν λόγω ποίημα πραγματικά εντυπωσιάζει. Πρώτιστα, παρατηρούμε σαφείς επιρροές από αρχαϊκούς ποιητές, όπως τον Όμηρο και τον Ησίοδο. Παραδείγματος χάρη, η περίφημη σκηνή της συνάντησης του Σιμιχίδα και του Λυκίδα, των δύο αντίπαλων βουκολικών ποιητών των *Θαλυσίων* (στ. 13-19)⁵⁴, προσιδιάζει εξαιρετικά -αν και παραλλαγμένη και προσαρμοσμένη στο γλαφυρό και φαιδρό ύφος ενός βουκολικού ποιήματος- σε πανομοιότυπες σκηνές συνάντησης προσώπων της *Οδύσσειας* και συγκεκριμένα σ' αυτή του Οδυσσέα με την Αθηνά στη ραψωδία ν (στ. 221-225: *σχεδόθεν δέ οί ἤλθεν Αθήνη, / ἀνδρὶ δέμας εἰκυῖα νέφ, ἐπιβώτορι μῆλων, / παναπάλω, οἴοι τε ἀνάκτων παῖδες ἔασι, / δίπτυχον ἄμφ' ὤμοισιν ἔχουσ' εὐεργέα λώπην· / ποσσὶ δ' ὑπὸ λιπαροῖσι πέδιλ' ἔχε, χερσὶ δ' ἄκοντα*), αλλά και στην αντίστοιχη αντίμωση του πιστού βοσκού Ευμαίου με τον αιγοβοσκό Μελάνθιο στη ραψωδία ρ (στ. 212-214: *ἔνθα σφέας ἐκίχαν' υἱὸς Δολίοιο Μελανθεύς / αἴγας ἄγων, αἱ πᾶσι μετέπρεπον αἰπολίοισι, / δεῖπνον μνηστήρεσσι· δύω δ' ἄμ' ἔποντο νομῆες*). Οι ομοιότητες μεταξύ των άνωθεν σκηνών είναι απτές, εφόσον και στις τρεις διακρίνεται η περιγραφή του εκάστοτε αιπόλου (είτε επρόκειτο για τη μεταμφιεσμένη Αθηνά, το Μελάνθιο ή το Λυκίδα) με τη συνοδεία του ποιμνίου του, την ένδυσή του με προβιές και δέρματα ζώων και στην περίπτωση της Αθηνάς και του Λυκίδα με δόρυ και ραβδί αγριελιάς αντίστοιχα. Επιπλέον, και οι τρεις συναντήσεις λαμβάνουν χώρα σε εξωτερικούς χώρους, σε όμορφα φυσικά τοπία της υπαίθρου, όπως στην ακτή της θορυβώδους θάλασσας [ν 220], στην πανέμορφη λίμνη με κρύο νερό [ρ 205-206] και στην πηγή, περιβαλλόμενη από πυκνή βλάστηση [*Ειδ.* 7 8-9] στην περίπτωση των *Θαλυσίων*.

Συνεχίζοντας με την παράθεση πειστικών τεκμηρίων υπέρ της διακειμενικότητας του θεοκρίτειου ποιητικού έργου, ο ελληνιστικός ποιητής δεν θα μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστος από την υποδειγματική διδακτική ποίηση του θεμελιωτή του είδους, Ησιόδου. Ως εκ τούτου, μελετώντας προσεκτικά το 7^ο *ειδύλλιο*, είμαστε σε θέση να

⁵³ Hunter (1996) 23.

⁵⁴ *σῶνομα μὲν Λυκίδαν, ἧς δ' αἰπόλος, οὐδέ κέ τις μιν / ἠγνοίησεν ἰδών, ἐπεὶ αἰπόλω ἔξοχ' ἔφκει. / ἐκ μὲν γὰρ λασίιο δασύτριχος εἶχε τράγοιο / κνακὸν δέρμ' ὤμοισι νέας ταμίσιοιο ποτόσδον, / ἀμφὶ δέ οἱ στήθεσσι γέρων ἐσφίγγετο πέπλος / ζωστήρι πλακερῶ, ροικὰν δ' ἔχεν ἀγριελαίω / δεξιτερᾶ κορύναν.*

διακρίνουμε πολλά ησιόδεια δάνεια. Αναλυτικότερα, το ραβδί-δώρο του Λυκίδα προς το Σιμιχίδα (στ.43-44) παραπέμπει στο θεϊκό σκήπτρο που χάρισαν οι Μούσες στον Ησίοδο στο προοίμιο της *Θεογονίας* (στ.30-31: *καί μοι σκήπτρον ἔδον δάφνης ἐριθηλέος ὄζον/ δρέψασαι, θηητόν*). Ο Ησίοδος πρόδηλα προβάλλει τη μύηση του ποιητή στην τέχνη του με τη συνεπικουρία των Μουσών, φαινόμενο που επιχειρεί και ο Θεόκριτος μόνο που υποκαθιστά τις Μούσες με το Σιμιχίδα. Ανάλογη σκηνή συνθέτει και ο Καλλίμαχος στην αρχή των *Αιτίων* του με αιτιολογική διάθεση, τοποθετώντας τον εαυτό του στον Ελικώνα να συνομιλεί με τις Μούσες⁵⁵. Πρόκειται, επομένως, για μία δημοφιλή ησιόδεια σκηνή, που υιοθετήθηκε από πληθώρα ποιητών, προσαρμοσμένη πάντα στο ύφος και στους στόχους του εκάστοτε δημιουργού. Επιπρόσθετα, η μνεία στην ειλικρίνεια που διακατέχει το Σιμιχίδα από μέρους του Λυκίδα στο στ. 44 (*πᾶν ἐπ' ἀλαθείᾳ πεπλασμένον ἐκ Διὸς ἔρνος*) έχει συνδεθεί άρρηκτα με μια παρόμοια διακήρυξη των Μουσών σε σχέση με την αντικειμενική αλήθεια και την αληθοφάνεια των λεγομένων τους στη *Θεογονία* (στ. 27-28: *ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, ἴδμεν δ', εὔτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρύσασθαι*).

Οι ομοιότητες, οι συσχετίσεις και οι διακειμενικές σχέσεις δεν αφορούν, φυσικά, μόνο την ποίηση του Ομήρου και του Ησίοδου. Ο Θεόκριτος είχε την ευτυχή δυνατότητα να αντλήσει άφθονο υλικό από ποικίλους και διακεκριμένους προγενέστερους ποιητές. Συνεπώς, δεν έμεινε ασυγκίνητος από τους καυστικούς και γλαφυρούς ιάμβους του Αρχιλόχου και του Ιπώνακτος, στοιχεία των οποίων εντοπίζονται στο τραγούδι του Σιμιχίδα (*Ειδ.* 7 στ. 109-114 και 117-124). Η λεπτομερής περιγραφή ενός αρχαίου αρκαδικού τελετουργικού στους προαναφερθέντες στίχους παραπέμπει στο γενικότερο σαρκαστικό τόνο του Ιπώνακτος, ενώ η οξεία και ιδιαίτερος επιθετική διαπόμπευση ενός Φιλίνου, μάλλον κάποιου γνωστού αθλητή της Κω, θυμίζει το χωρίο μιας αρχιλόχειας επωδού (fr. 196a West, στ. 24-31).⁵⁶ Οπωσδήποτε, όμως, παρατηρείται στενή συνάφεια μεταξύ των αρχαϊκών αυτών λυρικών ποιητών και του γλαφυρού και παραστατικού τρόπου σύνθεσης των *ειδυλλίων*. Ο κατάλογος των ποιητών από τους οποίους αντλεί έμπνευση ο ελληνιστικός ποιητής για το 7^ο *ειδύλλιο* –αλλά και εν γένει την ποίησή

⁵⁵ Απ. 2, *το όνειρο* (somnia) στ. 1 κ.ε.

⁵⁶ Hunter (1996) 24.

του- αυξάνεται συνεχώς με κυρίαρχα ονόματα αυτά του Σιμωνίδη του Κείου⁵⁷ καθώς και του Φιλητά του Κώου, του οποίου επιρροές εντοπίζονται στο σύνολο των *Θαλυσίων* με πιο αισθητή την παρουσία τους στο τραγούδι του Λυκίδα.

Ανάλογες περιπτώσεις διακειμενικότητας υπογραμμίζονται στο σύνολο του θεοκρίτειου corpus με δεύτερο περίτρανο παράδειγμα το *Ειδ.* 22 (*Διόσκουροι*), στο οποίο συμβιώνουν τρία ποιητικά είδη: το έπος, ο ύμνος και η χορική λυρική ποίηση ιδίως κατά το πρότυπο του Πινδάρου. Αν και τα ερωτήματα και τα προβλήματα που ανακύπτουν σχετικά με τον αρμονικό και λειτουργικό συνδυασμό τριών διαφορετικών ποιητικών ειδών τίθενται στο προσκήνιο της ερμηνείας και της μελέτης του προκείμενου *ειδυλλίου*, εντούτοις το εγχείρημα του ποιητή να συσχετίσει και να ενσωματώσει ποικίλα ειδολογικά στοιχεία στα ποιήματά του αποτελεί γεγονός. Ο Θεόκριτος γράφει τη δική του ιστορία στην αρχαία ελληνική ποίηση, προσδίδοντας ένα ιδιότυπο και διακριτό προσωπικό ύφος στη λόγια ποίηση της εποχής του, που αποδεικνύει ότι η λογισσύνη και το πνεύμα φιλολογικής κριτικής που κυριαρχούσαν στην ελληνιστική περίοδο άσκησαν επιρροή και σ' αυτόν. Μάλιστα, σύμφωνα με τον Griffin⁵⁸, η καινοτομία της βουκολικής ποίησης έγκειται ακριβώς σε αυτή την επιστροφή στην αρχαϊκή ποίηση⁵⁹ και γενικότερα στο ποιητικό παρελθόν. Αδιαμφισβήτητα, λοιπόν, εντοπίζεται σωρεία ποιητικών δανείων στη θεοκρίτεια ποίηση (βλ. μορφή του ομηρικού Κύκλωπα Πολυφήμου, που λαμβάνει πρωταγωνιστική θέση σε δύο *ειδύλλια*, το 6^ο και το 11^ο).

Μεταβαίνοντας στον εντοπισμό των κύριων θεμάτων που απασχόλησαν το θεοκρίτειο ποιητικό έργο, οφείλουμε να αναφερθούμε σε έναν τρίπτυχο θεματικό άξονα που διέπει σχεδόν το σύνολο των *ειδυλλίων*. Αναλυτικότερα, η φύση, ο έρωτας και το τραγούδι δεν παραλείπονται ποτέ από την ποίηση του αλεξανδρινού ποιητή. Η φύση, άλλωστε, απετέλεσε βασικό ποιητικό θέμα, ήδη επί εποχής Ομήρου. Είτε η προσέγγιση του εν λόγω θέματος χαρακτηρίζεται από κλασικιστική αποστασιοποίηση είτε από ρομαντική υποκειμενικότητα, κανείς δεν μπορεί να αμφισβητήσει τη σπουδαιότητά του. Στον Όμηρο και τους διαδόχους του η φύση τοποθετείται πάντα στο παρασκήνιο με μοναδικό σκοπό την ανάδειξη των ηρώων τους, εν αντιθέσει με τους μεταγενέστερους Ρομαντιστές (βλ. βυζαντινή και πρώιμη

⁵⁷ Hunter (1996) 26-27. Ο συγγραφέας συνδέει την παιδευτική ελεγειακή ποίηση του Σιμωνίδη με το τραγούδι του Λυκίδα στο *Ειδ.* 7 του Θεοκρίτου.

⁵⁸ Griffin (1992) 209-210.

⁵⁹ Η *Ιλιάδα* και η *Οδύσσεια* έχει αποδειχθεί ότι βρίθουν βουκολικών εικόνων, μοτίβων και σκηνών, αναδεικνύοντας τη θεωρία ότι ψήγματα βουκολικής ποίησης προϋπήρχαν του Θεοκρίτου.

ευρωπαϊκή λογοτεχνία), οι οποίοι χρησιμοποιούν συνειδητά τη φύση ως διάυλο επικοινωνίας με τον εαυτό τους και ως μέσον επίτευξης της γαλήνης και της ηρεμίας⁶⁰. Ο Θεόκριτος, όντας ουραγός στον κατάλογο των αρχαίων κλασικών ποιητών και πρόδρομος του ρομαντικού κινήματος, διακρίνεται, πολλάκις, και από τις δύο ποιητικές τάσεις ή μια πρόσμειξη και των δύο. Ο ελληνιστικός ποιητής προάγει εντυπωσιακά το θέμα της φύσης, προσδίδοντάς του μια πρωτόγνωρη- για τα έως τότε ποιητικά δεδομένα- αυτονομία⁶¹. Με λίγα λόγια, τα φυσικά τοπία για πρώτη φορά κινούν το ενδιαφέρον του αναγνώστη λόγω της ομορφιάς και της ιδιαιτερότητάς τους παρά για τους χαρακτήρες τους οποίους περιστοιχίζουν.

Οι εικόνες που αναδύονται από εκτενείς ή και σύντομες, πυκνές περιγραφές των *ειδυλλίων* είναι εκπληκτικές και μάλλον μοναδικές στο είδος τους, τουλάχιστον όσον αφορά στον τομέα της βουκολικής ποίησης. Άγονες, ηλιοκαμένες οροσειρές με πολύχρωμες παρυφές γεμάτες βλάστηση, συστάδες δρυών, πτελέων, λευκών ή ακόμη και απομονωμένα, μοναχικά δένδρα, όπως ελιές και πεύκα, πλήθος ανθέων (τριανταφυλλιές, ανεμώνες, νάρκισσοι κτλ.), διαυγείς, δροσερές πηγές με ρέοντα ύδατα και τέλος το πανταχού παρόν γαλάζιο της Μεσογείου συνθέτουν ένα μαγικό και αντιπροσωπευτικό πίνακα κυρίως του Σικελικού τοπίου, στο οποίο ο ποιητής οφείλει την ανατροφή του. Έτσι, η φύση στο Θεόκριτο επιφορτίζεται με διττή λειτουργία: συνιστά το σκηνικό (ιδίως στα αποκαλούμενα *βουκολικά*: 1, 3, 4, 7, 11 κ.α.) αλλά, ταυτόχρονα, και πηγή έμπνευσης του ποιητή. Δεν είναι, συνεπώς, τυχαία η προσφυγή των θεοκρίτειων χαρακτήρων στη φύση προς αναζήτηση έμπνευσης κατά τη διάρκεια μουσικών διαγωνισμών με περίτρανο παράδειγμα την προσεκτική επιλογή σκηνικού από μέρος του Λάκωνος και του Κομάτα για τη διεξαγωγή του διαγωνισμού τους (*Ειδ.* 5, στ. 31-34). Γι' αυτό το λόγο, στο θεοκρίτειο ποιητικό έργο η έμφαση δίνεται, συνηθέστερα, στην ήμερη και σαγηνευτική πλευρά της φύσης και όχι στην αγριότητα και την καταστρεπτική της δύναμη. Η θάλασσα, λόγου χάρη, στη βουκολική ποίηση του Θεοκρίτου δε διαθέτει παρά ελάχιστα κοινά χαρακτηριστικά με την αβυσσαλέα, απρόβλεπτη και κυκλοθυμική θάλασσα του Ομήρου. Η περιγραφή της πραγματοποιείται σχεδόν⁶² εξ ολοκλήρου υπό την οπτική γωνία της ξηράς, από κάποιον που έχει πανοραμική θέα αλλά όχι άμεση επαφή με τον ωκεανό.

⁶⁰ Για τη φύση ως στοιχείο ποιητικής αυτοσυνειδησίας βλ. Halperin (1983) 119.

⁶¹ Ανάλογη, ίσως, προδιάθεση αυτονομίας και αυτοτέλειας είχαν επιδείξει νωρίτερα τα φυσικά τοπία του Ευριπίδη στις *Βάκχες*. Βλ. Hartwell (1922) 183.

⁶² Εξάιρεση αποτελούν η περιγραφή της τρικυμίας στο *Ειδ.* 22 (*Διόσκουροι*), στ. 19-22 και η κατεξοχήν ναυτική εικόνα του *Ειδ.* 13 (*Υλας*), στ. 48-52.

Αναγνωρίζουμε, λοιπόν, είτε με αναφορές στην καθημερινότητα της αγροτικής ζωής, σε αιπόλους, βουκόλους και γεωργούς, είτε με περιγραφές τοπίων και υπαίθριων χώρων, τη ροπή της θεοκρίτειας γραφής προς την εξιδανίκευση -ίσως όχι με την ένταση των διαδόχων της- του εκάστοτε φυσικού περιβάλλοντος, το οποίο, πολλάκις, περικλείει τη δράση του ποιήματος ή σε περίπτωση απουσίας της λειτουργεί ως υποκατάστατο της δράσης (π.χ. *Ειδ.* 2). Αντικείμενο, εντούτοις, του ελληνιστικού ποιητή δεν είναι η λεπτομερής και ρεαλιστική απεικόνιση των αγροτικών εργασιών ή οι μέθοδοι επιβίωσης του κτηνοτροφικού και γεωργικού πληθυσμού, όπως συμβαίνει στον Ησίοδο (*Έργα και Ημέραι*), γι' αυτό και δεν αναλύεται σε συμβουλές και μάταιες προσπάθειες διδασκισμού. Σε άλλα σημεία η φύση επιτελεί έναν ακόμη σημαντικό ρόλο: συμμετέχει προσωποποιημένη (*pathetic fallacy*= *ανθρωπομορφισμός*, χαρακτηριστικό των Ρομαντικών)⁶³ στο δράμα των ηρώων, προωθώντας κατ' αυτόν τον τρόπο την εξέλιξη της πλοκής. Λειτουργεί, δηλαδή, ως επικουρικό πρόσωπο του εκάστοτε *ειδυλλίου* με ανθρωπομορφικά χαρακτηριστικά, όπου αυτό κρίνεται απαραίτητο⁶⁴. Ο Θεόκριτος θεωρείται αριστοτέχνης όσον αφορά στην ρεαλιστική και παραστατική απεικόνιση του φυσικού τοπίου, είτε πρόκειται για μεμονωμένα αντικείμενα μέσα σ' αυτό είτε για το ίδιο το τοπίο, παραπέμποντας άμεσα στη σχολαστικότητα ενός νατουραλιστή ζωγράφου. Ανήκει στους ελάχιστους αρχαίους ποιητές, που προσέδωσαν τόση σημασία και λεπτομέρεια στην καταγραφή ειδών του φυτικού και ζωικού βασιλείου, γηγενών της Σικελίας και της Κω, από είδη πτηνών, εντόμων και θηλαστικών έως ονομασίες βοτάνων, δένδρων, φυτών και λουλουδιών⁶⁵. Ανακεφαλαιώνοντας, η θεοκρίτεια φύση εκτελεί σχεδόν πάντα χρέη σκηνικού κατά το κλασικιστικό πρότυπο των προγόνων της, είτε πρόκειται για έναν αόριστο, σχεδόν εξωπραγματικό και αποδεσμευμένο από χρονικούς περιορισμούς τόπο είτε σπανιότερα για ένα υπαρκτό τοπίο. Υιοθετώντας, συγχρόνως, μια πιο ρομαντική προσέγγιση της φύσης την τοποθετεί, πολλές φορές, στο επίκεντρο της ποίησης του με σκοπό την ώθηση της δράσης ή την ενεργή συμμετοχή της στην πλοκή ως τρίτο πρόσωπο. Τα φυσικά τοπία, τέλος, προσφέρουν μια πανδαισία αντιθέσεων, τις οποίες ο Θεόκριτος εκμεταλλεύεται στο έπακρο: ηρεμία ≠ αναταραχή της θάλασσας, φως ≠ σκότος, φωτιά ≠ ψύχος, ησυχία ≠ θόρυβος κ.ο.κ.

⁶³ Hartwell (1922) 186.

⁶⁴ Π.χ. *Ειδ.* 1, 71-75 (Ο θρήνος της φύσης για τον θάνατο του Δάφνιδος), 133-136 (η φύση αποκαθιστά την ηρεμία και την τάξη των πραγμάτων μετά το θάνατο του Δάφνιδος) και *Ειδ.* 7, 25-26 (η φύση αποδεικνύεται πηγή έμπνευσης των ποιητών και των τραγουδιστών).

⁶⁵ Βλ. *Ειδ.* 10, 28 (βιολέτες και υάκινθοι) και *Ειδ.* 11, 56-57 (Κρίνοι και παπαρούνες).

Παρόμοια παρουσία και σημασία προσδίδεται και στο θέμα του έρωτα. Ο έρωτας υπήρξε ανέκαθεν ένα δημοφιλές και διαχρονικό θέμα από τα χρόνια του Ομήρου μέχρι τη σύγχρονη εποχή. Εμφανίζεται παντού και σε κάθε δυνατή εκδοχή όσον αφορά στο θεοκρίτειο corpus. Αναλυτικότερα, στα *ειδύλλια* εντοπίζεται εύκολα ο έρωτας μεταξύ βοσκών και αγροτών (βλ. *ειδύλλια* 1, 3, 5, 10), μεταξύ μυθικών όντων και τεράτων (*Ειδ.* 1, 6, 11), ηρώων (13), μεταξύ διαφορετικών και ιδίων φύλων (για παράδειγμα, ομοφυλοφιλικό έρωτα διακρίνουμε στα *ειδύλλια* 5, 12, 13, 28-31) καθώς και διαφορετικών ηλικιών (ανάμεσα σε ηλικιωμένο και νέα στο *ειδ.* 4). Εξέχουσα θέση στο θεοκρίτειο ποιητικό έργο καταλαμβάνουν, επίσης, έρωτες συζυγικοί, παρασυζυγικοί και βασιλικοί (π.χ. ο γάμος του Πτολεμαίου και της Αρσινόης, καθώς και των ευσεβών γονέων τους στα *Ειδ.* 15 και 17) ανάμεσα σε θεούς (π.χ. ο έρωτας της Αφροδίτης και του Αδώνιδος στο 15^ο και τα μυθολογικά παραδείγματα θεών του 3^{ου}) αλλά και θνητούς (π.χ. το ζεύγος της Αλεξάνδρειας στο 15^ο, ο Αισχίνας με την Κυνίσκα και η Κυνίσκα με το Λύκο στο 14^ο), καθώς και ο αστικός παράνομος έρωτας (χαρακτηριστικό παράδειγμα ο έρωτας της Σιμαίθας για το νεαρό αθλητή Δέλφι στο 2^ο *ειδύλλιο*).⁶⁶

Ο αλεξανδρινός ποιητής προσεγγίζει τον έρωτα σύμφωνα με τον ορισμό του Θεοφράστου, διασωθέντα από τον Στοβαίο, δηλαδή ως *πάθος ψυχῆς σχολαζούσης* (4.20.66). Ο θεοκρίτειος έρωτας, επιπλέον, χαρακτηρίζεται από την ιδιαίτερη αποκρυστάλλωσή του στα ποιήματα. Πρώτιστα, συνδέεται κατ' εξακολούθηση με τον χρόνο. Η ερωτική αγάπη, επομένως, διακρίνεται πάντα από ένα παρελθόν, ένα παρόν και ένα μέλλον στο Θεόκριτο. Όσο βέβαιο και αμετάβλητο παρουσιάζεται το παρελθόν τόσο ευμετάβλητο και ασταθές φαίνεται το παρόν, ενώ για το μέλλον μόνο υποθέσεις επιτρέπονται στους αναγνώστες. Το τέλος ενός ποιήματος ή το μέλλον ενός έρωτα ποτέ δεν αποτυπώνεται με σαφήνεια και απόλυτη βεβαιότητα, κυρίως, εξαιτίας της διακαούς επιθυμίας του δημιουργού για επικράτηση μιας ατμόσφαιρας μυστηριακής με κυρίαρχα αισθήματα αυτά της αβεβαιότητας, μιας διαρκούς ρευστότητας και της εκκρεμότητας. Η ίδια επιθυμία σε καμία περίπτωση δεν αναιρεί την αναγκαιότητα και σπουδαιότητα του συγκεκριμένου θέματος. Ο έρωτας, άλλωστε, αποκτά ιδιαίτερες ιδιότητες στη θεοκρίτεια ποίηση. Το πανανθρώπινο αυτό συναίσθημα προβάλλεται περισσότερο από κάθε άλλη φορά ως κινητήρια δύναμη της ποίησης και της μουσικής πάνω στην οποία οικοδομούνται αυτοτελείς φανταστικοί

⁶⁶ Μανακίδου (2008) 165-166.

κόσμοι. Ο ποιητής ως ένας δεξιοτέχνης ψυχογράφος εισδύει στα άδυτα της ανθρώπινης φύσης, αναζητώντας την πηγή των παθών και τα κίνητρά της. Συνεπώς, είναι εύστοχη η παρατήρηση της Φ. Μανακίδου⁶⁷ ότι η θεοκρίτεια ποίηση μπορεί να οριστεί ως *μία ποιητική πραγματεία για την ανθρώπινη παθολογία*.

Οφείλουμε, επιπλέον, να τονίσουμε ότι ο έρωτας στο Θεόκριτο παρουσιάζεται μεν καθολικός και παντοδύναμος, αλλά πάντα ιδιότυπος. Πρόκειται σχεδόν σε όλες τις περιπτώσεις για ένα ανικανοποίητο, δυσχερές, επώδυνο και μονόπλευρο συναίσθημα, το οποίο, συνήθως, καταλαμβάνει ολοκληρωτικά σε βαθμό εμμονής τις ζωές των ηρώων. Οι αιπόλοι εγκαταλείπουν τις αρμοδιότητες και τα κοπάδια τους σε τρίτους (*Ειδ.* 3), αγρότες και βοσκοί δεν έχουν διάθεση για εργασία (*Ειδ.* 10, 11) ενώ η Σιμαίθα ταλανίζεται από ψυχοσωματικά συμπτώματα, περιγράφοντας την ερωτική της επιθυμία ως ανίατη νόσο (*Ειδ.* 2). Η έκβαση της κάθε ερωτικής ιστορίας, επίσης, δεν χαρακτηρίζεται ευτυχής ή έστω ικανοποιητική, όπως παρακολουθούμε αργότερα στα λόγια βυζαντινά μυθιστορήματα (π.χ. *Καλλίμαχος και Χρυσορρόη, Βέλθανδρος και Χρυσάντζα* κ.α.) ή στα δημοτικά τραγούδια, επειδή δεν είναι αυτός ο στόχος του ποιητή. Αντιθέτως, απώτερος σκοπός του Θεοκρίτου είναι η επίτευξη της «ησυχίας»⁶⁸, δηλαδή της ανακούφισης, της πρόσκαιρης θεραπείας. Τέτοιου είδους λύση επέρχεται με το τραγούδι, τον τρίτο και εξίσου σημαντικό θεοκρίτειο θεματικό άξονα. Αντιλαμβανόμαστε σε αυτό το σημείο ότι υπάρχει μια αλληλεξάρτηση και αμφίδρομη σχέση μεταξύ των θεοκρίτειων θεμάτων. Πολλές φορές το ένα δεν μπορεί να επιζήσει χωρίς το άλλο. Ένα κομβικό ερώτημα που εγείρεται αναφορικά με τις επουλωτικές ιδιότητες του τραγουδιού, το οποίο θα μας απασχολήσει διεξοδικότερα στη συνέχεια της παρούσης εργασίας αποτελεί: η ανακούφιση αυτή, η θεραπεία από τα σοβαρά συμπτώματα του έρωτα αποτελεί όντως ίαση; Η απάντηση από τον ποιητή είναι συνειδητά αόριστη και δυσερμήνευτη, αφήνοντας, ίσως, τους αναγνώστες να εξάγουν τα δικά τους συμπεράσματα. Στο σύνολο των ποιημάτων του το τέλος της ερωτικής περιπέτειας παραμένει απροσδιόριστο και αβέβαιο. Δεν είμαστε σε θέση, λόγου χάρη, να γνωρίζουμε αν η θεραπεία-τραγούδι του Πολυφήμου για το δριμύ ερωτικό του πάθος για τη Γαλάτεια επέδρασε καταλυτικά στην οριστική ίασή του ή πρόκειται να υποτροπιάσει στο μέλλον (*Ειδ.* 11) ή ακόμη αν τελικά τη σαγήνευσε με την πάροδο του χρόνου (πβλ. *Ειδ.* 6), αν ο ανώνυμος αιπόλος κέρδισε την Αμαρυλλίδα ή ιάθηκε από τον έρωτά του (*Ειδ.* 3) και αν η Σιμαίθα βρήκε

⁶⁷ Μανακίδου (2008) 168.

⁶⁸ Η λέξη «*άσυχία*» (ησυχία) χρησιμοποιείται από τον Σιμιχίδα στο *Ειδ.* 7, στ. 126.

ανακούφιση στον πόθο της για τον Δέλφι ή θα τον αποδεχθεί και θα τον υποστεί καρτερικά (*Ειδ.* 2). Τέλος, εξίσου ασαφής καθίσταται η έκβαση της ερωτικής ιστορίας του Βουκαίου, καθώς δεν προσδιορίζεται επαρκώς από το κείμενο, αν κέρδισε ή όχι την αγαπημένη του (*Ειδ.* 10).⁶⁹ Ο Θεόκριτος, επομένως, αποδεικνύει έμπρακτα την προτίμησή του για περιβολή των ποιημάτων του με μια ατμόσφαιρα εκκρεμότητας, ανασφάλειας και αινιγματικότητας.

Το τραγούδι, συγκεφαλαιώνοντας, συνιστά μία προσωρινή, εφήμερη λύση-θεραπεία στα προβλήματα των θεοκρίτειων ηρώων. Η ποίηση, εν προκειμένω, διαφημίζεται, πολλάκις, ως *φάρμακον* (θεραπεία) των δεινών, ανεξαρτήτως αποτελέσματος. Οριστική ίαση δεν υπάρχει για το Θεόκριτο. Αποδέχεται, ωστόσο, τη δύναμη της ποιήσεως και ως εκ τούτου την πρόσκαιρη ανακούφιση από τον ψυχικό πόνο μέσα σε ένα κλίμα πάντα ασταθές και αινιγματικό. Ο ποιητής, όπως και πολλοί ομότεχνοί του πριν απ' αυτόν (Πίνδαρος, Βακχυλίδης, Σαπφώ, Θέογνις κ.α.), φοβάται την ταχεία πάροδο του χρόνου, την αβεβαιότητα του μέλλοντος, γι' αυτόν τον λόγο επικεντρώνεται στο παρόν, στην κάθε στιγμή. Τέλος, άλλα δευτερεύοντα αλλά εξίσου σπουδαία θέματα που διέπουν το σύνολο των *ειδυλλίων* αποτελούν η αποστασιοποίηση («*ειρωνική*» απόσταση κατά τον Hopkinson⁷⁰) του ποιητή και συνεπώς του αναγνώστη από τους φανταστικούς ήρωες που παρουσιάζει- φαινόμενο συχνό στην ελληνιστική ποίηση-, αλλά και το διαρκές παιχνίδι μεταξύ ελιτίστικης, υψηλής ποίησης και «εμπορικότερων», λαοφιλέστερων ποιητικών μορφών (π.χ. βουκολικό είδος έναντι έπους, ύμνων, εγκωμίων κ.α.).

Εν κατακλείδι, θα αφιερώσουμε μια σύντομη μνεία στα συνηθέστερα μοτίβα της θεοκρίτειας ποίησης. Ο εντοπισμός τους δεν είναι πάντα εύκολος, λόγω των συνεχών παραλλαγών, ιδιομορφιών και νεωτερισμών που συχνά τα διακρίνουν. Ο Θεόκριτος, ειδικότερα, προσαρμόζει τα μοτίβα του στο ύφος και τον τόνο του εκάστοτε ποιήματος, φαινόμενο που βεβαίως ισχύει και για τα θέματά του, δυσχεραίνοντας το έργο κατηγοριοποίησης των συγκεκριμένων μοτίβων από τους φιλόλογους. Όπως θίξαμε, ήδη, σε προηγούμενη παράγραφο αναφορικά με τη φύση, αντιθέσεις, κυρίως μέσω οπτικο-ακουστικών εικόνων αλλά και εύλογων συνειρμών, διαπερνούν το μεγαλύτερο ποσοστό του θεοκρίτειου ποιητικού έργου: φως ≠ σκότος, ζέστη ≠ ψύχος, ζωή ≠ θάνατος, ηρεμία, γαλήνη εξωτερικού κόσμου ≠ αναταραχή, σύγχυση ψυχικού κόσμου των χαρακτήρων, διανοούμενος ποιητής και αναγνώστης ≠ αφελείς, απλοϊκοί

⁶⁹ Μανακίδου (2008) 169-170.

⁷⁰ Hopkinson (2006) 185.

ήρωες, αγροτικός ≠ αστικός κόσμος κ.ο.κ. Επίσης, ως λόγιος ελληνιστικός ποιητής, ο Θεόκριτος δεν θα μπορούσε να μην υιοθετήσει πλήθος ομηρικών μοτίβων, με τη μορφή είτε γλωσσικών ομηρισμών και επικού λεξιλογίου, είτε εικόνων και αφηγηματικών τρόπων. Οι λεπτομερείς *εκφράσεις* (=περιγραφές) αντικειμένων και τοπιών, οι αναφορές στον καθημερινό μόχθο της αγροτικής ζωής, οι διαρκείς εναλλαγές αφηγηματικών τεχνικών (μονόλογος, διάλογος, εγκιβωτισμένη αφήγηση, τραγούδι μέσα σε τραγούδι, τριτοπρόσωπη και πρωτοπρόσωπη αφήγηση), καθώς και οι επαναλαμβανόμενες μνείες σε ηλικιωμένες γυναίκες-μάντισσες, στο παραδοσιακό μουσικό όργανο των βοσκών, τον αυλό, στα βουνά, τη θάλασσα, το γλυκό νερό, τα ζώα και τα φυτά συντελούν στη διαμόρφωση τυπικών μοτίβων, ανιχνεύσιμων στην ιδιαίζουσα ποίηση του Θεοκρίτου. Έχοντας παρουσιάσει ακροθιγώς την πολύπτυχη και πολύμορφη θεματική της θεοκρίτειας ποίησης, είμαστε σε θέση να προσεγγίσουμε σταδιακά το κύριο ζήτημα της παρούσης εργασίας: την αυτοαναφορικότητα του θεοκρίτειου corpus.

2. ΑΥΤΟΑΝΑΦΟΡΙΚΟΤΗΤΑ

2.1 ΜΙΑ ΓΕΝΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΟΡΟΥ

Στο παρόν κεφάλαιο θα επιχειρηθεί μια πρώτη προσέγγιση του όρου και της σημασίας του στην ποίηση γενικότερα και στο Θεόκριτο ειδικότερα, πραγματοποιώντας μια πυκνή αλλά αναγκαία αναδρομή στο ποιητικό παρελθόν της ελληνικής γραμματείας. Αναζητώντας, αρχικά, τη λέξη και τις ομόρριζές της σε αξιόπιστα νεοελληνικά λεξικά, διαπιστώνουμε ότι ο γενικός ορισμός της είναι απόλυτα κατανοητός και εύληπτος. Σύμφωνα, λοιπόν, με το λεξικό του Μπαμπινιώτη⁷¹ **αυτοαναφορά** είναι η αναφορά στον εαυτό κάποιου, ενώ στην ψυχολογία αποκαλείται η τάση του ατόμου να συσχετίζει συνεχώς το υπό συζήτηση θέμα με τον εαυτό του. Προέρχεται ως δάνειο από την αγγλική λέξη *self-reference*. Παράγωγοι του όρου αποτελούν το επίθετο **αυτοαναφορικός** (*self-referential/ self-reflexive*) και το ουσιαστικό **αυτοαναφορικότητα** (*self-referentiality ή self-reflexivity*), που θα μας απασχολήσουν περισσότερο στη συνέχεια. Συνεπώς, η αυτοαναφορικότητα συνδέεται άρρηκτα με την αντιληπτική ικανότητα του ατόμου, το επίπεδο αυτογνωσίας και το βαθμό επίγνωσης του εαυτού του. Σε αντίστοιχο

⁷¹ Μπαμπινιώτης (2002) 317.

αγγλικό, ετυμολογικό λεξικό⁷², η αναζήτηση των άνωθεν λημμάτων προσκομίζει πανομοιότυπα αποτελέσματα: *αυτοαναφορικός* (self-reflexive) είναι αυτός που αντιλαμβάνεται μια εικόνα του εαυτού του. Στη λογοτεχνία και την τέχνη αυτό το φαινόμενο μεταφράζεται ως αναφορά στο ίδιο το έργο, το συγγραφέα ή το δημιουργό του.

Αναλυτικότερα, όσον αφορά στην ποίηση, το ποίημα που πραγματοποιεί, είτε άμεσα είτε έμμεσα, μνεία στα στάδια της δημιουργίας του ή στις συνθήκες ύπαρξής του αποκαλείται αυτοαναφορικό. Επομένως, όταν η ίδια η ποίηση τοποθετεί στο επίκεντρο τον εαυτό της, ανάγοντας τον δημιουργό της σε έναν υπεύθυνο ποιητή με πλήρη συνείδηση του καθήκοντος που επιτελεί απέναντι στην τέχνη και στην ανθρωπότητα, επιτυγχάνεται η πρόταξη της αξίας, της ισχύος, της καθολικότητας και της διαχρονικότητας της ποιητικής τέχνης. Συχνά οι φιλόλογοι χαρακτηρίζουν αυτό το φαινόμενο ως «*ποίηση για την ποίηση*». Ιδίως στη Νεοελληνική λογοτεχνία εντοπίζεται πλήθος παραδειγμάτων αυτοαναφορικότητας. Ενδεικτικά, εφιστούμε την προσοχή στο σύνολο σχεδόν της ποίησης του Καβάφη, κατεξοχήν αυτοαναφορικού ποιητή (βλ. *Το πρώτο σκαλί, Μελαγχολία του Ιάσωνος Κλεάνδρου, Δαρείος, Καισαρίων, Αλεξανδρινοί βασιλείς κ.α.*), τα ποιήματα της Μ. Πολυδούρη «*Μόνο γιατί μ'αγάπησες*», «*Η αγάπη του ποιητή*» και «*Εμένα τα τραγούδια μου ήταν μόνο για κείνον*», στο «*Μικρή Ασυμφωνία εις Α Μείζον*» του Κ. Καρυωτάκη, όπου η υψηλή ποίηση αναμετράται με την άδοξη και ασήμαντη, «*Χορός συρτός*» του Γ. Σκαρίμπα, στον περίφημο «*Ελεγκτή*» του Μ. Σαχτούρη, ο οποίος πρόδηλα υποστηρίζει τον ελεγκτικό και υπεύθυνο ρόλο του ποιητή προς την τέχνη και το κοινό του, «*Ποίηση 1948*» του Ν. Εγγονόπουλου, «*Στον Νίκο Ε...1949*» του Μ. Αναγνωστάκη, «*Τα αντικλείδια*» του Γ. Παυλόπουλου κ.ο.κ.

Σε όλα τα άνωθεν παραδείγματα η αυτοαναφορικότητα είναι έκδηλη και αδιαμφισβήτητη. Ουσιαστικά, διανοίγεται ένας άμεσος διάυλος επικοινωνίας μεταξύ των δημιουργών και της ποιήσεως. Το φαινόμενο αυτό, βέβαια, δεν αποτελεί επινόηση της Νεοελληνικής ποίησης αλλά ανακαλύπτουμε τις ρίζες του ήδη στα πρώτα διασωθέντα ψήγματα ποιητικής τέχνης. Οι επικλήσεις στις Μούσες και στον Απόλλωνα, τις θεότητες της Μουσικής και της Αρμονίας, η συνομιλία και αμφίδρομη σχέση ποιητή και Θείου, το οποίο οι αρχαίοι ταύτιζαν με τη μελωδία και την τέχνη (βλ. τα προοίμια των ομηρικών και ησιόδειων επών, ομηρικοί και καλλιμάχειοι ύμνοι,

⁷² Oxford dictionaries: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/self-reflexive>.

λυρική χορική και δραματική ποίηση) αποτελούν πρώιμες ενδείξεις αυτοαναφορικότητας. Επιπλέον, η προσπάθεια πολλών αρχαίων ποιητών να προβάλουν το καθολικό εγώ ή να διανθίσουν την τέχνη τους με το υποκειμενικό στοιχείο, χρησιμοποιώντας είτε ποιητικά προσωπεία (βλ. Βακχυλίδη και Θεόκριτο) είτε την ίδια την ποίηση προσωποποιημένη, υποδηλώνει ακριβώς αυτήν την ανάγκη του ποιητή για διάλογο με τη μουσική, την ποιητική τέχνη και πολλάκις τον εαυτό του. Ωστόσο, αυτή η σύνδεση ποιητή-τέχνης δεν υλοποιείται μόνο προς όφελος του δημιουργού. Και ο αναγνώστης απολαμβάνει τους καρπούς της μέθεξης αυτής, εφόσον του δίνεται η δυνατότητα να εντρυφήσει στο ποίημα και να μυηθεί στα μυστικά, στις τεχνικές και στα στάδια σύνθεσής του. Έτσι, το αναγνωστικό κοινό κατανοεί αρτιότερα την ψυχосύνθεση, τη σκοποθεσία, τις προσωπικές επιλογές και απόψεις του δημιουργού.

Εκτός των Ομηρικών επών, στα οποία, όπως είπαμε, διακρίνουμε πρώιμα ψήγματα αυτοαναφορικότητας, σπουδαία συμβολή στην εξέλιξη της ποιητικής ενδοσκόπησης προσέφεραν οι αρχαϊκοί λυρικοί ποιητές. Είναι οι πρώτοι που στρέφουν το ενδιαφέρον τους στο άτομο και στα ανθρώπινα πάθη του χωρίς εξιδανίκευση. Συγκεκριμένα, με πρωτοστάτη τον Αρχίλοχο το ηρωικό ομηρικό ιδεώδες καταρρίπτεται θριαμβευτικά και τη θέση του καταλαμβάνει μία πιο ρεαλιστική εικόνα της ανθρώπινης ζωής. Ο λυρικός ποιητής, εκτός της αιχμηρής και αδιάλειπτης επίθεσης του κατά του ηρωικού ιδεώδους, διανθίζει τους ιάμβους του με πληθώρα προσωπικών στοιχείων (π.χ. αναφορά στη στρατιωτική του θητεία [απόσπ. 1W και 2W]⁷³, εισαγωγή του μοντέλου στρατιώτη-ποιητή, πρώτη χρήση του ποιητικού εγώ [απόσπ. 1W]), ενώ δεν παραλείπει να ενημερώσει το κοινό του σχετικά με τη βιοθεωρία του. Εξαίρει από τη μία πλευρά την ποιητική τέχνη του με τα καθημερινά, σχεδόν ωμά ρεαλιστικά πρότυπα στρατιώτη και ήρωα και από την άλλη αποστρέφεται το απαρχαιωμένο, δύσκαμπτο και εξωραϊσμένο ομηρικό ιδεώδες (αποσπ. 114W και 133W). Σε ποιο βαθμό αυτά τα στοιχεία είναι αυτοβιογραφικά δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε. Ωστόσο, δεν μας απασχολεί επί του παρόντος, εφόσον αυτοαναφορικό δεν σημαίνει απαραίτητα αυτοβιογραφικό. Ο Αρχίλοχος είναι ο πρώτος από μια σειρά ποιητών που φαίνεται να συνειδητοποιεί το ρόλο του και

⁷³ 1W: *εἶμι δ' ἐγὼ θεράπων μὲν Ἐνναλίιο ἄνακτος
καὶ Μουσέων ἐρατὸν δῶρον ἐπιστάμενος.*

2W: *ἐν δορὶ μὲν μοι μᾶζα μεμαγμένη, ἐν δορὶ δ' οἶνος
Ἰσμαρικός· πίνω δ' ἐν δορὶ κεκλιμένος.*

μέσω της χρήσης του εγώ εξωτερικεύει καθολικές σκέψεις, αντιλήψεις και συναισθήματα της κοινωνίας του.

Σταδιακά οδηγούμαστε στον πυρήνα της κοσμοθεωρίας του, η οποία αποτυπώνεται αρτιότερα και πληρέστερα στο αποσπ. 128W:

Θυμέ, θύμ', ἀμηχάνοισι κήδεσιν κυκώμενε,
ἀναδευ δυσμενῶν δ' ἀλέξεο προσβαλῶν ἐναντίον
στέρνον ἐνδόκοισιν ἐχθρῶνπλησίον κατασταθείς
ἀσφαλέως· καὶ μήτε νικέων ἀμφάδην ἀγάλλεο,
μηδὲ νικηθεὶς ἐν οἴκῳ καταπεσῶν ὀδύρεο,
ἀλλὰ χαρτοῖσιν τε χαίρε καὶ κακοῖσιν ἀσχάλα
μὴ λίην, γίνωσκε δ' οἷος ῥυσμὸς ἀνθρώπους ἔχει.

Σε μία ομολογουμένως σπάνια για την εποχή του στιγμή αυτογνωσίας, διακηρύσσει την αισιόδοξη στάση που οφείλει να υιοθετεί το άτομο έναντι της ευμεταβλητότητας και αβεβαιότητας του μέλλοντος. Με άλλα λόγια, ο άνθρωπος κατά τον Αρχίλοχο είναι ένα ον εφήμερο⁷⁴, που μάχεται τις αντιξοότητες της ζωής με σθένος. Αυτή, ακριβώς, η έκφραση ανασφάλειας, που πηγάζει από την τρωτή και ευάλωτη φύση της ανθρωπότητας, εισήχθη στην ποίηση από τον Αρχίλοχο και έκτοτε ανήχθη σε ποιητικό τόπο τόσο στην λυρική όσο και στη μεταγενέστερη ποίηση⁷⁵. Η αθανασία με τη σειρά της απετέλεσε πάγια αναγκαιότητα και διακαής επιθυμία της εφήμερης ανθρώπινης φύσης, πόθος που αποκρυσταλλώνεται και στην ποίηση υπό τη μορφή του αιτήματος για αιώνια υστεροφημία και κλέος. Άλλωστε, μύχιος πόθος κάθε ποιητή και καλλιτέχνη είναι η υπερκέραση της φυσικής φθοράς, αποτέλεσμα της παρέλευσης του χρόνου, και η νίκη απέναντι στο θάνατο και τη λήθη. Ποιος δεν επιθυμεί να παραμείνουν τα έργα του ανεξίτηλα στη συλλογική μνήμη των ανθρώπων; Ακόμη και ο Θεόκριτος, ο οποίος, όπως θα ανακαλύψουμε στην ανάλυση των εγκωμιαστικών ποιημάτων του, χαρακτηρίζεται σχεδόν εμμονικός με το παρελθόν, το παρόν, τη ρευστότητα του μέλλοντος και την παροδικότητα του χρόνου, ενδόμυχα επιζητεί την αναγνώριση και την αθανασία της ποίησής του, γιατί συνιστούν αιτήματα πανανθρώπινα. Ένας βασικός λόγος, επομένως, για τον οποίο

⁷⁴ Καζάζης (2000) 38-39.

⁷⁵ Βλ. Πινδάρου Πυθιονικός 8 στ.95-97: *ἐπάμεροι* τί δέ τις; τί δ' οὐ τις; *σκιάς ὄναρ/ ἄνθρωπος*. ἀλλ' ὅταν αἴγλα δίοδοτος ἔλθη, / λαμπρὸν φέγγος ἔπεστιν ἀνδρῶν καὶ μείλιχος αἰών. Σημωνίδου Αμοργίνου απόσπ. 1W (ὦ παῖ, τέλος μὲν Ζεὺς ἔχει βαρύκτυπος... ἀλλ' *ἐπήμεροι* ἅ δὴ βοτὰ ζόουσιν...) καὶ Θεόγνιδος, 159-160: *Μήποτε, Κύρν', ἀγορᾶσθαι ἔπος μέγα· οἶδε γὰρ οὐδεὶς ἀνθρώπων ὃ τι νῦν χημέρη ἀνδρὶ τελεῖ.*

ένας ποιητής στρέφεται στην τέχνη του και δημιουργεί μνημειώδη έργα είναι αναμφισβήτητα η υπέρβαση του θανάτου, της λήθης και της αφάνειας.

Εμφανέστερη γίνεται η στροφή της ποιητικής τέχνης προς την ενδοσκόπηση και το ποιητικό *εγώ* στις ερωτικές ελεγείες του Μίμνερμου, κατά τις οποίες η νιότη και η ζωή, πολλάκις, αντιπαρατίθενται στο γήρας και στον αιφνίδιο θάνατο (βλ. αποσπ. 1W: *τίς δὲ βίος, τί δὲ τερπνὸν ἄτερ χρυσαῖς Ἀφροδίτης;*...). Το κομβικό ερώτημα που εγείρεται, συχνά, από τη μελέτη των ποιημάτων του συγκεκριμένου λυρικού ποιητή είναι: βραχεία νεότητα ή δυστυχησμένα γηρατειά; Το συμπέρασμα που εξάγεται από την ποίηση του Μίμνερμου συντελεί στη διαμόρφωση μιας δημοφιλούς μεταγενέστερης κοσμοθεωρίας, του λεγόμενου *Carpe Diem* του Ορατίου, δηλαδή του βιώματος κάθε στιγμής διότι το μέλλον είναι αβέβαιο και ασταθές. Στο ίδιο θεματικό πλαίσιο κινούνται και οι ομότεχνοί του, Σημωνίδης και Θεόγνις, οι οποίοι, ωστόσο, ενστερνίζονται μια πιο απαισιόδοξη στάση για το μέλλον της ανθρώπινης ύπαρξης. Τέλος, και η Σαπφώ, καθιερώνοντας το λυρικό *εγώ* και τον ιδιαίτερα προσωπικό και εξομολογητικό τόνο στην ποίηση, παρεισδύει στην ανθρώπινη ψυχολογία και παθολογία του έρωτα με αποτέλεσμα την ανάδειξη διαχρονικών και καθολικών συναισθημάτων.

Αν οι προαναφερθέντες έθεσαν τα θεμέλια της ποιητικής αυτοσυνειδησίας και αυτοαναφορικότητας, ο Πίνδαρος τις παγιώνει και τις ανάγει σε βασικά λυρικά μοτίβα. Και ο προκείμενος ποιητής γνωρίζει καλά τη ματαιότητα της ανθρώπινης φύσης, μοτίβο που δεν παραλείπει να εντάξει στις εγκωμιαστικές ωδές του. Προτάσσει, πλέον, πρόδηλα την ποίηση με πρωτοφανή συχνότητα ως μέσον επίτευξης της αιώνιας υστεροφημίας, της δόξας και ως εκ τούτου μιας μεταφορικής αθανασίας, τόσο προς όφελος του ιδίου όσο και του εγκωμιαζομένου του. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι επινίκιες ωδές του προς τιμήν του Ιέρωνα, τυράννου των Συρακουσών και αγαπημένου παραγγελιοδότη, όπως ο 1^{ος} *Ολυμπιόνικος* (476 π. Χ.) και οι *Πυθιόνικοι* 1 (470 π. Χ.), 2 και 3. Ειδικότερα, στον 1^ο *Πυθιόνικο*, ένα ποίημα από πολλές απόψεις εξαιρετικά αυτοαναφορικό λόγω των συχνών νύξεων στο παραστασιακό του πλαίσιο, ο Πίνδαρος, εξ αρχής, στην καθιερωμένη εναρκτήρια ευχή προς τους θεούς, επικαλείται την αρωγή της προσωποποιημένης Λύρας (στ. 1: *χρυσέα φόρμιγξ*), δηλαδή του κατεξοχήν συμβόλου του Απόλλωνος και των Μουσών, των γενεσιουργών δυνάμεων της

μουσικής και της αρμονίας. Συνεχίζοντας με μία πρωτότυπη περιγραφή, ο ποιητής μυεί το κοινό του στη σκηνοθεσία της ποίησής του (στ.1-4):

χρυσέα φόρμιγξ, Απόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων/

σύνδικον Μοισᾶν κτέανον ἄκουει

μὲν βάσις, ἀγλαΐας ἀρχά,

πείθονται δ' ἀοιδοὶ σάμασιν

ἀγησιχόρων ὁπότεν προσιμίων

ἀμβολὰς τεύχης ἐλελιζομένα.

Οι αοιδοὶ τραγουδοῦν με τη συνοδεία μουσικής, ενώ οι χορευτές κινούνται στο ρυθμό της ίδιας μελωδίας. Πρόκειται για σκηνοθετικές πληροφορίες, τις οποίες πιθανότατα οι θεατὲς παρακολούθησαν να λαμβάνουν υπόσταση τη στιγμή της εκτέλεσης της ωδῆς κατά τη διάρκεια του εορτασμοῦ της νίκης του Ἰέρωνα στην αρματοδρομία. Παρατηρούμε, λοιπόν, πῶς η ποίηση πραγματοποιεῖ αναφορά στον εαυτό της, αποκαλύπτοντας τις συνθήκες και τα στάδια σύνθεσής της. Ωστόσο, η διάθεση αυτογνωσίας και ενδοσκόπησης δεν παύει ἐδῶ. Από το στ. 5 και ἐξῆς αναλύονται οι ευεργετικές δυνάμεις της ποιήσεως σε ανθρώπους, θεοὺς και πράγματα. Συγκεκριμένα, η ποίηση επενεργεῖ καταπραϋντικά στον κεραυνό, τον ἀνήσυχον αετό (σύμβολα του Δία) και στον βίαιον και αἰμοσταγή Ἄρη. Ἐν γένει, ἐξευμενίζει τα ἀκραία φυσικά φαινόμενα, τους οξύθυμους θεοὺς και τους θνητοὺς. Η ηρεμιστικὴ αὐτὴ ἐπίδραση της μουσικής, ἐντούτοις, σύμφωνα με τον Πίνδαρον εἶναι παροδική, ἐφήμερη, καθὼς υπονοεῖται ὅτι η φύση των ἀνθρώπων, των θεῶν ἢ των φαινομένων παραμένει ἀμετάλλακτη. Ο κεραυνὸς μετὰ ἀπὸ μια μικρὴ ἀνάπαυση θα σπεῖρει ἐκ νέου την καταστροφὴν στη γῆ, ὁ Ἄρης, ὄντας πολεμοχαρὴς και κυκλοθυμικός ἐκ γενετῆς, θα ἐπιστρέψει στις ἐχθροπραξίες και στην ἐξάπλωση της διχόνοιας. Κανείς και τίποτα, οὔτε καν η ποίηση, δεν διαθέτει τὴ δύναμη ἀπαλλαγῆς του κόσμου οριστικὰ ἀπὸ τα δεινὰ και τις συμφορές. Η τέχνη, ὡστόσο, και ἰδίως η ποιητικὴ, προσφέρει μια πολὺτιμη ἀνάπαυλα, ἓνα ευχάριστο διάλειμμα ἀπὸ τὴ φθορά, τον πόνο, τὴν ἀνησυχία και τις δυστυχίες που πλήττουν καθημερινῶς τὴν ἀνθρωπότητα.

Ἐκτὸς της ηρεμιστικῆς της δράσης, η τέχνη ἐνέχει και μια πιο σκοτεινὴ ὄψη, μια ἐπιθετικότητα, που στην παρούσα ὠδὴ ἐκδηλώνεται με τὴ μορφή πολεμικῆς ἰαχῆς που διασπεῖρει τον τρόμον στους ἐχθροὺς και ἔχει τὴν ἰκανότητα να τους συνθλίψει (βλ. στ. 15 κ.ε.: ὅς τ' ἐν αἰνᾷ Ταρτάρῳ κεῖται, θεῶν πολέμιος, **Τυφῶς**

έκατοντακάρανος'...). Το είδος της επίδρασής της, δηλαδή αν θα είναι καταπραϊντική ή εξολοθρευτική, εξαρτάται από την επιθυμία και τη σκοπιμότητα του εκάστοτε ποιητή. Άλλο ένα αυτοαναφορικό θα λέγαμε στοιχείο εντοπίζεται έκδηλα στον καθεαυτό έπαινο του Ιέρωνος (στ.40 κ.ε.), όπου ο ποιητής διακηρύσσει την επιθυμία του για εγκωμιασμό του μονάρχη στο έπακρο των δυνατοτήτων του, προτάσσοντας, ωστόσο, το μέτρο και την αυτοκυριαρχία ως κυρίαρχες αρχές του. Με μία υπέροχη παρομοίωση αθλητή-ποιητή, την οποία ο Πίνδαρος επιλέγει, πολλάκις, για τις ωδές του, προκειμένου να τονίσει το προσωπικό στοιχείο και το αθλητικό πλαίσιο, εφιστά την προσοχή στην υπερβολή και την ύβρη (στ. 41-45: *ἐκ θεῶν γὰρ μαχαναὶ πᾶσαι βροτέαις ἀρεταῖς, / καὶ σοφοὶ καὶ χερσὶ βιαταὶ περίγλωσσοὶ τ' ἔφυν. ἄνδρα δ' ἐγὼ κείνον / αἰνῆσαι μενοινῶν ἔλπομαι / μὴ χαλκοπάραρον ἄκονθ' ὠσεὶτ' ἀγῶνος βαλεῖν ἔξω παλάμα δονέων, / μακρὰ δὲ ρίψαις ἀμεύσασθ' ἀντίους*). Ο ποιητής, επομένως, παρακαλεί το ακροατήριό του να επιδείξει κατανόηση και εὐνοια στο έργο του, καθώς και ο ίδιος ομοιάζει με έναν αθλητή, που οφείλει να επιτελέσει το καθήκον του με επιτυχία. Ο Πίνδαρος αντιλαμβάνεται έως κάποιο σημείο την ευθύνη και τις υποχρεώσεις του ποιητή απέναντι στο κοινό και την κοινωνία στην οποία απευθύνεται.

Το εγκώμιο προς τον Ιέρωνα και τη δυναστεία του περατώνεται με μια ευχή για ευδαιμονία και αιώνια υστεροφημία, εκ των οποίων η δεύτερη θα επιτευχθεί μέσω της ποίησης (στ. 94-97: *[...]οὐ φθίνει Κροίσου φιλόφρων ἀρετά, / τὸν δὲ ταύρω χαλκῆω καυτῆρα νηλέα νόον / ἐχθρὰ Φάλαριν κατέχει παντᾶ φάτις, / οὐδέ νιν φόρμιγγες ὑπωρόφαι κοινανίαν / μαλθακὰν παίδων ὄαροισι δέκονται*). Τέλος, αξιοσημείωτη στις πινδαρικές ωδές θεωρείται η χρήση του πρώτου προσώπου, το οποίο προσδίδει εξ ορισμού πιο προσωπικό, υποκειμενικό τόνο (στ. 42-45), αλλά και του δευτέρου ενικού, όταν ο ποιητής πραγματοποιεί αποστροφή στον εαυτό του (στ.81-82). Ο Πίνδαρος συχνά αφήνει τους ακροατές του να γίνουν κοινωνοί στις σκέψεις του κατά τη διάρκεια σύνθεσης των ποιημάτων του⁷⁶. Εν προκειμένω, ο ποιητής εξαιρεί τη βραχυλογία και τη συνοπτικότητα και μέμφεται την υπερβολή στο εγκώμιο. Τέτοια χωρία πραγματοποιούν την εμφάνισή τους με μεγάλη συχνότητα

⁷⁶ Race (2006) 127.

στους πινδαρικούς επινίκους με πρώτιστο σκοπό την αποκάλυψη ποιητικών δομών και αρχών της ποιητικής τέχνης⁷⁷.

Ακόμη εντονότερη διάθεση αυτοαναφορικότητας διανθίζει τον 3^ο *Πυθιόνικο*. Πρώτιστα, πρέπει να τονίσουμε ότι η αφορμή σύνθεσης της εν λόγω ωδής είναι απροσδιόριστη, εφόσον δεν αναφέρεται, τουλάχιστον πρόδηλα, σε κάποια αθλητική νίκη του Ιέρωνος, γεγονός που δυσχεραίνει την ερμηνεία της. Υπό αυτήν την άποψη το ποίημα δεν μπορεί να χαρακτηριστεί τυπική επινίκια ωδή. Εντούτοις, βάσει φημολογιών για σοβαρή νόσο που ταλαιπώρησε τον τύραννο λίγο πριν το θάνατό του και του απαισιόδοξου και παρηγορητικού τόνου του ποιήματος, είμαστε σε θέση να υποθέσουμε ότι ο λόγος σύνθεσης της ωδής ήταν ο εγκωμιασμός της ζωής και του έργου του αγαπημένου αυτού παραγγελιοδότη και πάτρωνα του Πινδάρου. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι οι κύριοι θεματικοί άξονες κινούνται γύρω από τη ζωή, το θάνατο και την πρόπουσα συμπεριφορά που οφείλει να επιδείξει το άτομο, όταν πλήττεται από δεινά και αντιξοότητες⁷⁸. Υπαινιγμοί για την ασθένεια του Ιέρωνος διακρίνονται καθ' όλη την έκταση της ωδής, ενώ ο τόνος είναι έντονα παραινετικός και παρηγορητικός. Θυμίζει σε πολλά σημεία έναν επικήδειο λόγο. Για τους άνωθεν λόγους η συγκεκριμένη ωδή έχει αποκληθεί «ποιητική επιστολή».

Ο ποιητής με τους πρώτους 76 στίχους (βλ. μυθικά παραδείγματα του κενταύρου Χείρωνος, της Κορωνίδος, μητέρας του Ασκληπιού, αλλά και του ίδιου του Ασκληπιού) επισημαίνει την αδυναμία του ανθρώπου για νίκη απέναντι στον θάνατο. Υπαινίσσεται ότι ο Ιέρων, όση ευμάθεια και ισχύ και αν διαθέτει, δυστυχώς δεν έχει τη δυνατότητα απαλλαγής από τη νόσο που τον ταλανίζει, διότι δεν παύει να είναι θνητός. Επιπλέον, τον συμβουλεύει και συγχρόνως τον προειδοποιεί να μην υπερβεί το ανθρώπινο μέτρο και διαπράξει ύβρη, γιατί τότε οι συνέπειες θα είναι ολέθριες. Σύμφωνα με τον θεματικό πυρήνα της παρούσης ωδής, ο θάνατος είναι αναπόφευκτος και αναγκαίο κακό της ανθρώπινης φύσης. Εξάγεται, λοιπόν, το συμπέρασμα της απόλαυσης της στιγμής και της διαβίωσης με σύνεση, μετριοφροσύνη και αξιοπρέπεια. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον επιδεικνύουν οι στίχοι περίπου στο μέσον και στο τέλος του *Πυθιόνικου*, καθώς εφιστούν την προσοχή στη δύναμη της ποίησης και την

⁷⁷ Ενδεικτικά αναφέρουμε τα εξής χωρία: *Ολ.* 2 83-100, 6. 1-4, 9. 35-41, 9. 100-108, 13. 93-97' *Πυθ.* 4. 247-248, 8. 29-34, 9. 76-79, 10. 51-54, 11. 38-42' *Νεμ.* 4. 33-43, 5. 16-21, 6. 53-57 και 10. 19-22. Σύμφωνα με τον W. Race (2006) 127, ο Πίνδαρος έχει αποδειχθεί ο πιο αυτοαναφορικός απ' όλους τους αρχαίους λυρικούς ποιητές. Πολύ συχνά εντάσσει τον αναγνώστη στη διαδικασία σύνθεσης των ποιημάτων του.

⁷⁸ Race (2006) 136.

υπεροχή της απέναντι στην πάροδο του χρόνου και το θάνατο (στ. 64-65: ...*ἐν θυμῷ μελιάρυες ὕμνοι/ ἀμέτεροι τίθεν*). Και η υπεροχή αυτή, όμως, διέπεται από περιορισμούς. Σύμφωνα με τον Πίνδαρο ούτε η ποίηση είναι σε θέση να θεραπεύσει την ανθρωπότητα από τη νόσο της θνητότητας, άποψη που συμερίζεται αργότερα και ο Θεόκριτος. Δύναται μόνο να ανακουφίσει παροδικά, να απαλύνει τον ψυχικό πόνο, την ανησυχία και την αβεβαιότητα.

Η αθανασία που προσφέρεται είναι μεταφορική και αποκτάται υπό τη μορφή δόξας και φήμης. Και αυτό αποτελεί το αισιόδοξο καταληκτικό μήνυμα του επινίκου. Με μυθολογικά παραδείγματα τους ιλιαδικούς Νέστωρα και Σαρπηδόνα (στ.112) ο ποιητής προτάσσει την απόκτηση καλής φήμης και την αποτύπωσή της στην ποίηση ως τον μοναδικό τρόπο επίτευξης της αθανασίας. Οι δύο ήρωες επιβίωσαν στη μνήμη της ανθρωπότητας χάριν του Ομήρου και των επικών ποιητών (στ. 113-114: *τέκτονες οἶα σοφοὶ ἄρμωσαν*). Και εδώ έγκειται μία περιλάλητη παρομοίωση⁷⁹ του Πινδάρου, την οποία αργότερα υιοθετεί και ο Θεόκριτος, απευθυνόμενος στο φίλο του ιατρό αλλά και ποιητή, Νικία (*Ειδ.* 11): Οι γιατροί και οι ποιητές χαρακτηρίζονται και οι δύο τεχνίτες (βλ. στ. 6: *τέκτονα... Ασκληπιόν*). Οι πρώτοι είναι υπεύθυνοι για την ίαση σωματικών ασθενειών, ενώ οι δεύτεροι για τη θεραπεία της ψυχής. Η μόνη αλλά αξιοσημείωτη διαφορά μεταξύ των δύο ειδικοτήτων είναι ότι η ιατρική δεν μπορεί να υποσχεθεί αθανασία, η ποίηση όμως μέσω της υστεροφημίας προσφέρει την αιωνιότητα στον εγκωμιαζόμενο, αλλά κατ' επέκταση και στον ίδιο το δημιουργό.

Συνεπώς, όπως προαναφέρθηκε, ο Πίνδαρος πραγματοποιεί μνεία στην ποιητική τέχνη, στις συνθήκες και στα στάδια δημιουργίας της, καθώς και στο παραστασιακό της πλαίσιο με πρωτοφανή συχνότητα για έναν αρχαϊκό λυρικό ποιητή, που μόλις άρχισε να συνειδητοποιεί την ισχύ, τα όρια, το χρέος και το εύρος των δυνατοτήτων της τέχνης του. Προβάλλει, επίσης, την ποίηση ως τη μοναδική λύση, έστω και εφήμερη εναντίον της λήθης, του χρόνου και του θανάτου, μάστιγες που πλήττουν ανελέητα την ανθρωπότητα. Τέλος, τολμά να αποκαλύψει μυστικά της τέχνης του, τις σκέψεις και τους φόβους του κατά τη διάρκεια σύνθεσης των ποιημάτων του. Γι' αυτό, άλλωστε, χρησιμοποιεί, πολλάκις, το α' και β' ενικό πρόσωπο, διαποτίζοντας

⁷⁹ Ο Πίνδαρος συχνά επιλέγει αυτή τη μεταφορά, προκειμένου να προσδώσει έμφαση στις καταπραϋντικές και ιαματικές δυνάμεις της ποίησης εναντίον του καθημερινού μόχθου και της θνητότητας. Βλ. τους εναρκτήριους στίχους του *Νεμ.* 4. Η ποίηση ως *φάρμακον* αποτελεί ένα δημοφιλές μοτίβο της λυρικής ποίησης, που υιοθετήθηκε με θέρμη τόσο από τη δραματική και την ελληνιστική ποίηση όσο και από τη μεταγενέστερη λατινική και νέα ελληνική λογοτεχνία.

κατ' αυτόν τον τρόπο τα ποιήματά του με προσωπικό, εξομολογητικό και παραινετικό τόνο. Όλα τα άνωθεν αποτελούν γνωρίσματα αυτοαναφορικότητας σε έναν ποιητή, τα οποία εντοπίζονται από τους ερευνητές και ερμηνεύονται ανάλογα με την εκάστοτε ιδιοσυγκρασία και το ύφος του προκείμενου καλλιτέχνη.

Συνεχίζοντας με την παράθεση ενδεικτικών παραδειγμάτων αυτοαναφορικότητας από την αρχαία ελληνική λογοτεχνία, προκειμένου να επιτευχθεί πληρέστερη κατανόηση του όρου και της λειτουργίας του, θα μεταβούμε στο πολύμορφο χώρο της δραματικής ποίησης πριν τον καθεαυτό εντοπισμό του αυτοαναφορικού στοιχείου στο θεοκρίτειο corpus. Εν προκειμένω, θα μας απασχολήσει μία σχετικά νέα τάση στις σπουδές του αρχαίου θεάτρου, η μεταθεατρική. Ο όρος «*μεταθέατρο*» (αγγλ. *metatheatre*) αποτελεί προϊόν σύνθεσης με πρώτο συνθετικό την πρόθεση «μετά» (βλ. αντίστοιχες συνθέσεις, όπως μετα-γλώσσα, μετα-κείμενο, μετα-ποίηση, μετα-μοντέρνο κ.ο.κ) και δηλώνει το είδος θεάτρου, γνωστό για τον υψηλό βαθμό αυτοαναφορικότητας και αυτοστοχασμού⁸⁰. Η λέξη έκανε πρώτη φορά την εμφάνισή της το 1963 στη φιλολογική πραγματεία του Lionel Abel, *Metatheatre: A new view of dramatic form*, με θέμα τη νέα αυτή μορφή θεάτρου, κυρίως στηριζόμενη στα θεατρικά έργα της ευρωπαϊκής Αναγέννησης, του Σαίξπηρ, καθώς και σύγχρονων δραμάτων. Αναγνωρίζεται, ωστόσο, από την παγκόσμια φιλολογική κοινότητα ως νέα λογοτεχνική θεωρία μόλις το 1982 με την επαναστατική για την εποχή μεταθεατρική προσέγγιση του Charles Segal στις *Βάκχαι* του Ευριπίδου⁸¹. Έπεται πλήθος φιλολογικών μελετών υπέρ της επαλήθευσης της ανωτέρας άποψης, ως επί το πλείστον από το αγγλόφωνο χώρο (Foley, Goldhill, Bierl, Ringer και Dobron). Εν αντιθέσει, οι γερμανόφωνοι μελετητές εκδηλώνουν μια πιο σκεπτικιστική και καχύποπτη στάση έναντι της καινοτόμου αυτής τάσης (βλ. Kullmann, Latacz, Ιακώβ και Radke)⁸².

Ενώ στην αρχή ο όρος «*μεταθέατρο*» είχε προσεγγιστεί από τον Abel, ελαφρώς πιο αόριστα, με τη φράση «*ο κόσμος είναι μια σκηνή και η ζωή ένα όνειρο*»⁸³, διασαφηνίζοντας, βέβαια, ότι η φαντασία είναι αυτή που δίνει τη δυνατότητα στο θεατρικό συγγραφέα να απεικονίσει επί σκηνής την πραγματικότητα, να δραματοποιήσει, δηλαδή, την ίδια τη ζωή με πλασματικούς χαρακτήρες, που έχουν

⁸⁰ Γακοπούλου (2008) 3.

⁸¹ Charles Segal (1982) *Dionysiac poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton.

⁸² Γακοπούλου (2008) 3.

⁸³ Abel (1963) 79 και 83. Ενδεικτικά παραδείγματα τέτοιας μορφής θεάτρου θεωρεί τα εξής: «*Η ζωή είναι ένα όνειρο*», «*Η δωδέκατη νύχτα*» και «*το όνειρο θερινής νυκτός*» του Σαίξπηρ, καθώς και τον «*Ταρτούφο*» του Μολιέρου.

απόλυτη επίγνωση της θεατρικότητάς τους⁸⁴, ο Segal καταβάλλει προσπάθεια να περιορίσει τον ασαφή αυτό ορισμό και να τον εξειδικεύσει στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Επομένως, ενστερνίζεται τον όρο «*μετατραγωδία*» για να δηλώσει την ενδοσκοπήση και τον αυτοστοχασμό των αττικών τραγωδών σχετικά με τη δραματική τέχνη και τη θεατρική ψευδαίσθηση (βλ. *Ελένη* και *Βάκχαι* του Ευριπίδη)⁸⁵. Όπως παρακολουθούμε η έννοια της μεταθεατρικότητας δεν έχει ακόμη αποσαφηνιστεί και προσδιοριστεί επαρκώς, γι' αυτό και εντοπίζουμε έναν καταιγισμό ερμηνειών και ορισμών από τους φιλολόγους. Με βεβαιότητα, ωστόσο, δεν πρέπει να συγχέουμε τον πρώιμο ορισμό του Abel, ο οποίος βασίστηκε στην έρευνα μεταγενέστερων θεατρικών συγγραφέων, με την προσπάθεια ανίχνευσης και ερμηνείας του όρου στις σπουδές του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Οι όροι *μεταθέατρο*, *μεταδράμα* και *μετατραγωδία*, αν και παρουσιάζουν κάποιες ιδιάζουσες διαφορές ως προς τη σημασία τους στην παγκόσμια επιστημονική βιβλιογραφία, εντούτοις πολύ συχνά χρησιμοποιούνται με τον ίδιο τρόπο, για να επισημάνουν, δηλαδή, το βαθμό αυτοσυνειδησίας και αυτοαναφορικότητας συγκεκριμένων δραμάτων.

Εν γένει, το φαινόμενο της κατάλυσης της θεατρικής ψευδαίσθησης μέσω αναφορών επί σκηνής για το θεό-ίδρυτή του θεάτρου, Διόνυσο, και για τον ίδιο το φυσικό χώρο του θεάτρου, τη λειτουργικότητα των σκηνών⁸⁶, το παραστασιακό πλαίσιο, τη θεατρική ορολογία, τη σκηνοθεσία και τη σκηνογραφία, τα πρόσωπα του έργου, την ένδυση, τα προσωπεία, τις εκφράσεις και τις χειρονομίες των ηθοποιών, καθώς και μέσω πιθανών μεταμφιέσεων, αλλαγών ρούχων ή συνομιλίας των ηθοποιών με το κοινό, που λαμβάνουν χώρα πάνω στη σκηνή⁸⁷, θεωρούνται σαφή δείγματα αυτοαναφορικότητας στο θέατρο. Συνεπώς, προσφιλείς εκφάνσεις

⁸⁴ Abel (1963) 60 και Γακοπούλου (2008) 6.

⁸⁵ Segal (1982) 232 και Γακοπούλου (2008) 8.

⁸⁶ Στη λειτουργικότητα του δράματος μέσα στην Αθηναϊκή πολιτεία της κλασσικής εποχής ως ορισμό του *μεταθέατρου* έχει αναφερθεί ο Dobron (2001) 5-6. Στη συνέχεια κάνει λόγο για έναν άλλο σημαντικό λογοτεχνικό όρο που προϋπήρχε του *μεταθέατρου*, τη μετα-φαντασία ή καλύτερα *metafiction*. Στην ουσία επιχειρεί τη συσχέτιση των δύο άνωθεν όρων, με τον πρώτο να αποτελεί μέρος του δευτέρου. Η λέξη *metafiction* εμφανίζεται, αρχικά, σε μελέτες σχετικές με την αφηγηματική μυθιστοριογραφία, προσδιορίζοντας το λογοτεχνικό φαινόμενο κατά το οποίο είτε η αναπαράσταση των γεγονότων επιστρέφει στον εαυτό της είτε η αφήγηση συνειδητοποιεί την πλασματικότητά της και την αξιοποιεί καταλλήλως ή τέλος αν δίνεται η δυνατότητα στο δημιουργό να ασκήσει κριτική και έλεγχο στο έργο του. Βλ. Γακοπούλου (2008) 17 και Dobron (2001) 9-10.

⁸⁷ βλ. αλληπάλληλες μεταμφιέσεις Διονύσου και Ξανθία στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη, την αλλαγή ενδυμάτων των χορών στο χωρίο 614-1023 της *Λυσιστράτης*, την αντίθεση της αρχικής βασιλικής περιβολής της Άτσσας (στ. 155 κ.ε.) με την ταπεινή ένδυσή της (στ. 598 κ.ε.) στους *Πέρσες* του Αισχύλου, το λόγο της Αθηνάς για την ίδρυση του Αρείου Πάγου (στ. 681-710) και τη μεταλλαγή των Ερινύων σε Ευμενίδες με διαφορετική πλέον ενδυμασία (στ. 1028) στις *Ευμενίδες* και τέλος τη μεταμφίεση του Διονύσου σχεδόν σε όλη την έκταση των *Βακχών* του Ευριπίδη. Για λεπτομέρειες βλ. Sommerstein (2013) 2-3.

μεταθεατρικότητας αποτελούν οι προσφωνήσεις στους θεατές, η ενσυνείδητη ενδοσκόπηση του ποιητή σχετικά με την τέχνη του, η συναίσθηση ότι η θεατρική παράσταση είναι μια καλλιτεχνική διοργάνωση προς τιμήν θεών, που διεξάγεται μέσα σε ένα πραγματικό θρησκευτικό πλαίσιο, καθώς και η ενδοκειμενική αναφορά σε δραματικά τεχνάσματα και θεατρικές τεχνολογίες, χρήση των οποίων πραγματοποιείται στην παράσταση.

Κλείνοντας αυτή τη σύντομη προσέγγιση του όρου της αυτοαναφορικότητας μέσω λογοτεχνικών παραδειγμάτων, κρίνεται σκόπιμο να πραγματοποιηθεί ακροθιγής μνεΐα και στη λατινική ποίηση, το διάδοχο και το συνεχιστή της αρχαίας ελληνικής ποιητικής παράδοσης. Η ερωτική ελεγεία με τον Τίβουλλο και τον Προπέρτιο, η σαρκαστική ποίηση του Κάτουλλου, καθώς και οι μεταγενέστερες ερωτικές ωδές του Ορατίου και του Οβιδίου είχαν εφαλτήριο την αρχαία ελληνική λυρική ποίηση και ελεγεία. Με δασκάλους τον Μίμνερμο, το Θέογνη, τον Ίβυκο, τον Πίνδαρο και το Βακχυλΐδη, οι Ρωμαΐοι ποιητές μεγαλούργησαν και διάνθισαν την παγκόσμια λογοτεχνία με νεωτερισμούς και το δικό τους προσωπικό ύφος, δημιουργώντας νέες τάσεις και μοντέλα στην ποίηση. Τα *Carmina* του Ορατίου και τα *Ερωτικά Αντιφάρμακα* του Οβιδίου διαπραγματεύονται με τρόπο γλαφυρό και προσιτό τις διαφορετικές εκφάνσεις του έρωτα, τα συμπτώματα και τις συνέπειές του, την επίδραση του γήρατος στον άνθρωπο και το αναπόφευκτο του θανάτου. Και αυτοί δίνουν έμφαση στη δύναμη της ποίησης, τις θεραπευτικές της ιδιότητες -έστω και προσωρινές- από δεινά, όπως ο ερωτικός πόθος, τα γηρατειά, ο ψυχικός πόνος, καθώς και στην αθανασία της φήμης. Όλα αυτά έχουν ήδη αναχθή σε επιτυχημένα λυρικά μοτίβα από τους Έλληνες ομοτέχνους τους και συνεπώς οι Ρωμαΐοι δεν έχουν λόγο να αποποιηθούν τη χρήση τους.

Ο Ρωμαΐος ποιητής, ωστόσο, που κατεξοχήν θα μας απασχολήσει είναι ο διάδοχος του Θεοκρίτου στο βουκολικό είδος, ο Βεργΐλιος. Σε πολλά σημεία ο Βεργΐλιος μπορεί να χαρακτηριστεί πιο αυτοαναφορικός από το Θεόκριτο. Με το μεγαλόπνοο έργο του *Εκλογές* –συλλογή ποιημάτων σε 10 βιβλία- ο Ρωμαΐος ποιητής φαίνεται να έχει συναίσθηση του καθήκοντος που επιτελεί και της μακράς παράδοσης που προηγείται. Ήδη έχουμε θΐξει κάποια διαφοροποιητικά στοιχεία της ποιητικής τέχνης των δύο βουκολικών ποιητών σε προηγούμενο κεφάλαιο, όποτε δεν κρίνεται αναγκαΐα περαιτέρω αναφορά. Ο Βεργΐλιος με μεγάλη βεβαιότητα εντόπισε στοιχεία αυτοαναφορικότητας στον προκάτοχό του, τα διαμόρφωσε και τα εξέλιξε σε διακριτά μοτίβα. Παραδείγματος χάρη, η 10^η *Εκλογή* αποτελεί περίτρανη απόδειξη ποιήματος

για την ποίηση. Ο στίχος 46 συνιστά μίμηση ενός στίχου του ελεγειακού ποιητή Κορνήλιου Γάλλου, ενώ, παράλληλα, έχει εντοπιστεί πλήθος αλληλεπιδράσεων των δύο ποιητών στο εν λόγω ποίημα. Εξάγεται, λοιπόν, το συμπέρασμα ότι η 10^η *Εκλογή* αποτελεί μια συρραφή έμμεσων υπαινιγμών για την ποίηση ενός άλλου Ρωμαίου ποιητή και ως εκ τούτου ερμηνεύεται από τον Hardie⁸⁸ ως «ένας διάλογος μεταξύ λογοτεχνικών ειδών, της βουκολικής ποίησης του Βεργιλίου και της ερωτικής ελεγείας του Γάλλου». Και εδώ ο ερωτικός πόθος χαρακτηρίζεται ανίατος είτε πρόκειται για ελεγειακό είτε για βουκολικό. Η ποίηση αποτελεί μια παροδική λύση στα συμπτώματα και τις επιπτώσεις του έρωτα.

Εν κατακλείδι, στην 6^η *Εκλογή* ο Γάλλος εκ νέου επαινείται σε μια σκηνή ποιητικής μύησης κατά τη διάρκεια της παράθεσης κοσμολογικών και μυθολογικών θεμάτων, που στην ουσία τους θίγουν ποιητικά ζητήματα (στ. 64 κ.ε.). Αντίστοιχα, στους στίχους 31-40 αισθητοί είναι οι απόηχοι του φιλοσοφικού έργου του Λουκρητίου και του άσματος του Ορφέα στα *Αργοναυτικά* (1. 496-504). Παρατηρούμε, συνεπώς, μια αδιάκοπη διακειμενική σύζευξη λογοτεχνικών ειδών, η οποία αποκαλύπτει ποιητικές δομές και προσωπικές σκέψεις του ποιητή για το έργο του και την ποίηση προγενέστερων και σύγχρονών του ποιητών. Άλλα παραδείγματα αυτοαναφορικότητας στην ποίηση του Βεργιλίου διακρίνουμε στην *Εκλ.* 6. 8 (*agrestem tenui meditabor arundine Musam*= θα μελετήσω τη Μούσα με το λεπτό μου καλάμι) και στ. 9 (*non iniussa cano*= δεν τραγουδώ πράγματα μη εντεταλμένα), όπου ο ποιητής υιοθετώντας το προσωπείο ενός από τους αγαπημένους του βουκολικούς χαρακτήρες, του Τιτύρου, εκθέτει προγραμματικά τους στόχους και τη λειτουργία της ποίησής του, ενώ στην *Εκλ.* 4 αντιμάχεται την καλλιμάχεια ποιητική της *λεπτής* και σύντομης ποίησης προς χάριν της μεγαλειώδους και υψηλής ποίησης (*consule dignae*= αντάξια ενός υπάτου).⁸⁹ Συμπεραίνουμε, επομένως, ότι η πάλη μεταξύ υψηλών και ταπεινών ποιητικών μορφών, που αναδεικνύεται με διαύγεια στο Θεόκριτο, συντελεί ποιητικό θέμα και στο Βεργίλιο.

3. Η ΑΥΤΟΑΝΑΦΟΡΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΟ ΘΕΟΚΡΙΤΟ

Ακροθιγώς θίξαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο το ζήτημα της αυτοαναφορικότητας σε άλλους συγγραφείς. Ωστόσο, ένα αξιόλογο ερώτημα παραμένει: Τι είναι

⁸⁸ Hardie (2005) 40.

⁸⁹ Hardie (2005) 43-44.

αυτοαναφορικότητα στο Θεόκριτο; Με την αρωγή πολύτιμων κειμενικών μαρτυριών, αντλημένων από το πολυσχιδές έργο του εν λόγω ποιητή, θα επιχειρήσουμε την προσέγγιση του όρου, την ερμηνεία και τη λειτουργικότητά του όσον αφορά στην ιδιάζουσα αυτή περίπτωση. Στην ουσία θα αναζητήσουμε περιστάσεις αυτοσυνειδησίας του ιδίου και της ποιητικής τέχνης στα ποιήματά του, καθώς και το σκοπό ύπαρξής τους ανά περίπτωση. Θα μελετήσουμε, όπου κρίνεται σκόπιμο, την πολλαπλότητα και διαφορετικότητα των φωνών και των αφηγητών στα θεοκρίτεια ποιήματα, τις εμφανείς διακειμενικές συσχετίσεις και τη λογοτεχνική κριτική που ασκείται με διακριτικό τρόπο για προγενέστερους και σύγχρονους του ποιητές, τις προσωπικές θέσεις του για την ποιητική τέχνη, όπως αυτές εκδηλώνονται μέσα από τα δημιουργήματά του, το βαθμό αποστασιοποίησης της εποχής του και του ιδίου από το πλασματικό κόσμο των ποιημάτων του και πώς αυτό συνδέεται με την επίδραση της δραματικής ποίησης στο Θεόκριτο και το σημαντικότερο τις μνείες στην ίδια την ποίηση ως *φάρμακον* στον έρωτα, τη δραστικότητά της απέναντι σε ανθρώπινα δεινά και τη λειτουργικότητα του τραγουδιού μέσα στο τραγούδι (ποίημα).

3.1 Ο ΠΟΙΗΤΗΣ ΚΑΙ Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ

Με πρωτοφανή συχνότητα έχει κυριαρχήσει στους αρχαίους αλλά και σε σύγχρονους σχολιαστές του Θεοκρίτου η αντίληψη ότι η τέχνη του ελληνιστικού ποιητή διακρίνεται από απλότητα, επιδερμικότητα και μια γενικευμένη αφέλεια. Άποψη που κατά γενική ομολογία θεωρείται πλέον παρωχημένη και απλουστευτική. Μάλιστα, πρώτος ο Van Groningen⁹⁰ παρότρυνε τους μελετητές του Θεοκρίτου να εμβαθύνουν στη θεοκρίτεια ποίηση και να αναζητήσουν διττά νοήματα, δεύτερες αναγνώσεις και αμφίσημες ερμηνείες. Αυτό, βέβαια, δε αναιρεί την τέρψη που προσλαμβάνει ο αναγνώστης από τη φαινομενική αυτή επιφανειακότητα και ανεμελιά που χαρακτηρίζουν το θεοκρίτειο έργο. Συνεπώς, το αναγνωστικό κοινό έχει τη δυνατότητα να απολαύσει μια ευρεία γκάμα θεμάτων, ποικιλία σε οπτικές και ηχητικές εικόνες, την έμφυτη χιουμοριστική και λεπτά ειρωνική τάση του Θεοκρίτου, καθώς και τον εσκεμμένως αφελή τρόπο παρουσίασης των βουκολικών ηρώων, χωρίς, παράλληλα, να υπολείπεται περιεχομένου και πολυπλοκότητας. Η θεοκρίτεια ποίηση στηρίζεται, άλλωστε, στην ενσυνείδητη κατασκευή ενός πολύπλευρου, σύνθετα δομημένου αλλά ολοκληρωμένου πλασματικού κόσμου και στη διαπλοκή

⁹⁰ Van Groningen (1958) 309.

αυτού του κόσμου με τον πραγματικό. Αν, επιπλέον, λάβουμε υπόψη μας την έντονη ροπή της αλεξανδρινής ποίησης προς τον αυτοστοχασμό και την αποκάλυψη των λογοτεχνικών προτύπων και ενδιαφερόντων της, αντιλαμβανόμαστε ότι ένας ελληνιστικός ποιητής σαν το Θεόκριτο θα ήταν αδύνατον να μείνει ανεπηρέαστος ή απαθής απέναντι σε τέτοιου είδους τάσεις ποιητικής αυτοαναφοράς⁹¹. Όλοι οι ελληνιστικοί ποιητές έχουν επίγνωση της παράδοσης και της τέχνης τους. Άλλοι, όπως ο Καλλίμαχος, επιλέγουν την ευθεία μνεία σε λογοτεχνικές πηγές και την άσκηση λογοτεχνικής κριτικής, πολλάκις, ακόμη και ονομαστικά, ενώ μια άλλη ομάδα ποιητών, όπως ο Θεόκριτος, υιοθετούν μια πιο μετριοπαθή και συγκεκαλυμμένη στάση, κυρίως, υπό τη μορφή υπαινιγμών και νύξεων για τις ποιητικές ιδέες, απόψεις και τα πρότυπά τους. Τέλος, κάθε θεοκρίτειο ποίημα αποτελεί μια αυτοτελή ενότητα ενός ανεξάρτητου και αυτοσυντήρητου ποιητικού κόσμου και δομείται, κυρίως, με βάση το χρόνο και τις βαθμίδες του⁹². Έτσι, σε όλα τα *ειδύλλια* διακρίνουμε μια τρισδιάστατη δόμηση σε παρελθόν, παρόν και μέλλον, τακτική με την οποία η ποίηση του Θεοκρίτου αυτοπροσδιορίζεται και διακηρύσσει τις αρχές και της επιλογές της. Κατά συνέπεια στο παρόν κεφάλαιο θα προσεγγιστούν ο βαθμός αυτοστοχασμού του ποιητή για την ποίηση και το είδος που υπηρετεί, οι απόψεις και οι προσωπικές σκέψεις του για ομοτέχνους του και άλλα είδη ποίησης, καθώς και οι ποιητικές επιλογές του.

3.2 Η ΑΥΤΟΣΥΝΕΙΔΗΣΙΑ ΤΟΥ ΘΕΟΚΡΙΤΟΥ ΚΑΙ Η ΒΟΥΚΟΛΙΚΟΤΗΤΑ ΤΩΝ *ΕΙΔΥΛΛΙΩΝ*

Αρχικά, θα αναζητήσουμε συναφείς όρους με τους οποίους ο ποιητής προσδιορίζει και υπενθυμίζει στο κοινό του την αγροτική θεματική και βουκολικότητα των ποιημάτων του. Ανεξαρτήτως του ζητήματος της καταγωγής της βουκολικής ποίησης και της αποδοχής ή μη του Θεοκρίτου ως ιδρυτή του βουκολικού είδους, που έχει ανακύψει στη σύγχρονη φιλολογική έρευνα και έχει θιχθεί παραπάνω, ο ίδιος ο ποιητής δε λησμονεί στιγμή να υπενθυμίσει ότι συνθέτει βουκολικά ποιήματα μέσω των χαρακτήρων και των βουκολικών τραγουδιών τους. Έτσι, στο ίσως χαρακτηριστικότερο και πιο προγραμματικό *ειδύλλιο* του Θεοκρίτου, το 7^ο –τιτλοφορούμενο από αρχαίους και νεότερους εκδότες ως *Θαλύσια*- ο ποιητής

⁹¹ Halperin (1983) 161.

⁹² Μανακίδου (2008) 152.

διακηρύσσει την επιθυμία του για τη σύνθεση ενός συγκεκριμένου είδους ποίησης δια στόματος του αιπόλου Λυκίδα (στ. 45-48)⁹³:

*ὥς μοι καὶ τέκτων μέγ' ἀπέχθεται, ὅστις ἐρευνῆ
ἴσον ὄρευς κορυφᾶ τελέσαι δόμον Ὡρομέδοντος,
καὶ Μοισᾶν ὄρνιχες ὅσοι ποτὶ Χίον ἀοιδὸν
ἀντία κοκκύζοντες ἐτώσια μοχθίζοντι.*⁹⁴

Ο Θεόκριτος, ακολουθώντας το παράδειγμα του Πινδάρου⁹⁵, παραλληλίζει τον ποιητή με έναν τεχνίτη (τέκτων) και ταυτίζει το ποίημα με κτίριο (δόμον). Υποστηρίζει, όμως, ότι αποστρέφεται όποιον επιχειρεί, χωρίς τις απαραίτητες δεξιότητες και γνώσεις, την οικοδόμηση ενός υψηλού κτιρίου-ποιήματος (ἀπέχθεται, ὅστις ἐρευνῆ/ ἴσον ὄρευς κορυφᾶ τελέσαι δόμον Ὡρομέδοντος) με σκοπό την απόκτηση δόξας και φήμης, ίσης με του Χιώτη αοιδού, αναφορά που παραπέμπει, βέβαια, στον Όμηρο. Το αποτέλεσμα σε τέτοια περίπτωση χαρακτηρίζεται, τουλάχιστον, τραγελαφικό (κοκκύζοντες). Παρόμοια θεώρηση για την ποίηση, όπως ήδη έχει επισημανθεί, διακατείχε και την καλλιμάχεια ποιητική (βλ. πρόλογο *Αιτίων*). Βάσει της κειμενικής αυτής μαρτυρίας, συμπεραίνουμε ότι ο Θεόκριτος απορρίπτει την επιδεικτική και σχοινοτενή ποίηση, δίχως περιεχόμενο και νοηματικό βάθος, ενώ συγχρόνως μέμφεται όλους του επίδοξους διαδόχους της ομηρικής επικής ποίησης, ως ματαιόδοξους, ανίδεους και αφελείς.

Σε γενικές γραμμές, οφείλουμε να τονίσουμε ότι ο ελληνιστικός ποιητής ακολουθεί θερμά τις συμβουλές και τις αντιλήψεις του, χωρίς να εντοπίζονται αξιοσημείωτες εξαιρέσεις στην διασωθείσα ποιητική συλλογή του. Το γεγονός ότι προφανώς εκτιμά απεριόριστα την ομηρική ποίηση και θεωρεί ότι δεν υπάρχει αντάξιά της, δε σημαίνει ότι δεν έχει επηρεαστεί και αντλήσει πολύτιμο μυθολογικό και γλωσσικό υλικό από τον επικό ποιητή. Άλλωστε, η εν λόγω επίδραση είναι δυνατόν να επιβεβαιωθεί από τη μελέτη της ενότητας των ποιημάτων του. Κάθε *ειδύλλιο* συντελεί μία ανεξάρτητη και αυτοτελή ενότητα, θυμίζοντάς μας τη δομή των ομηρικών ραψωδιών, που, όμως, όλα ενωμένα έχουν νοηματική και θεματική συνάφεια, παρόμοια με τη νοηματική συνοχή του παραδοσιακού έπους.⁹⁶ Εντούτοις, δεν έχει επιχειρήσει τη συγγραφή ενιαίου έπους και βάσει των άνωθεν ισχυρισμών

⁹³ Μανακίδου (2008) 152-153.

⁹⁴ Όλα τα πρωτότυπα χωρία των *Ειδυλλίων* του Θεοκρίτου είναι ειλημμένα από τη δίτομη έκδοση του A.S.F. Gow (1952), τόμος Α'.

⁹⁵ Βλ. Κεφ. 2.1.

⁹⁶ Μανακίδου (2008) 152.

του δε θα αποτελούσε ποτέ βασική του επιδίωξη. Μέσα στο ίδιο πλαίσιο προσδιορισμού της τέχνης του ο ποιητής, λαμβάνοντας το προσωπίο του άλλου πρωταγωνιστή του *ειδυλλίου*, Σμιχίδα, προσθέτει ότι η ποίηση του είναι σε τέτοιο βαθμό ισχυρή και υψηλή, αν και πρωτότυπη και ιδιάζουσα, ώστε να επιδιώκει υστεροφημία και αναγνώριση (στ. 91-95):

[...] *Λυκίδα φίλε, πολλά μὲν ἄλλα
νύμφαι κῆμὲ δίδαξαν ἀν' ὄρεα βουκολέοντα
ἔσθλά, τὰ που καὶ Ζηνὸς ἐπὶ θρόνον ἄγαγε φάμα'
ἀλλὰ τόγ' ἐκ πάντων μέγ' ὑπείροχον, ᾧ τυ γεραίρειν
ἄρξευμ'· ἀλλ' ὑπάκουσον, ἐπεὶ φίλος ἔπλεο Μοίσαις.'*

Αν, μάλιστα, αποδεχθούμε την προσφιλῆ ερμηνεία ότι, πολλάκις, η αναφορά στο θρόνο του Δία παραπέμπει στην αποκτηθείσα από τον ποιητή πατρωνία των Πτολεμαίων, τότε μπορούμε να λάβουμε την παρούσα φράση (*τὰ που καὶ Ζηνὸς ἐπὶ θρόνον ἄγαγε φάμα*) ως ἔμμεσο εγκώμιο στους βασιλείς της Αιγύπτου αλλά και στην τέχνη του. Σε κάθε περίπτωση ο Θεόκριτος εξαίρει την ποιητική του, ανυψώνοντας την καλλιτεχνική της αξία στο επίπεδο της παραδοσιακής ποίησης. Ο προβληματισμός για την ταύτιση ή μη των Νυμφών με τις Μούσες και ό, τι αυτή η συσχέτιση συνεπάγεται στο εν λόγω ποίημα δεν αποτελεί αντικείμενο της προκειμένης μελέτης.⁹⁷ Πάντως, η υποχρεωτική αναφορά σε θεϊκές προστάτιδες, όπως προστάζει η τυπική έναρξη των τραγουδιών, έχει επιτευχθεί.

Αυτές είναι, λοιπόν, οι θέσεις και οι προσωπικές επιλογές του Θεοκρίτου σε σχέση με την ποίηση γενικότερα. Ειδικότερα, όμως, νιώθει την ανάγκη να ορίσει -να προσδώσει μια ταυτότητα- στη δική του ποίηση. Γι' αυτό το λόγο, εντοπίζουμε στα *ειδύλλια* σωρεία παράγωγων και ομόρριζων λέξεων, καταγόμενων από τον όρο *βουκολικός*, καθώς και πλήθος αναφορών στο βουκολικό τραγούδι. Συνεχίζοντας στο 7^ο *ειδύλλιο*, διακρίνουμε ήδη από τους πρώτους στίχους τη χρήση όρων νοηματικά συγγενών με το βουκολικό είδος -όπως το σουραύλι (στ. 28-29: *συριγκτάν ἔμειναι μέγ' ὑπείροχον ἔν τε νομεῦσιν/ἔν τ' ἀμητήρεσσι*), τους βοσκούς (στ. 28: *νομεῦσιν*)- με αποκορύφωση τον όρο *βουκολιασδώμεσθα* (στ. 36). Με αυτόν τον τρόπο ο

⁹⁷ Η εναλλαγή προστάτιδων θεοτήτων είτε συμπληρωματικά είτε αντιθετικά αποτελεί σύνθηδες φαινόμενο στην ποιητική γραφή του Θεοκρίτου. Αν αυτή η διαδοχή πραγματοποιείται ενσυνείδητα ή ακούσια είναι δύσκολο να διαπιστωθεί. Πάντως στο 7^ο *ειδύλλιο* παρατηρείται μεγαλύτερη συχνότητα μνείας στις Μούσες όσον αφορά στο τραγούδι του Λυκίδα, ενώ οι Νύμφες κυριαρχούν στο τέλος του *ειδυλλίου* σε μια τυπική -για τη θεοκρίτεια ποίηση- περιγραφή της φύσης. Αλλού οι Χάριτες εναλλάσσονται με τις Μούσες (*ειδ.* 16). Βλ. Μανακίδου (2008) 154.

Σιμιχίδα παροτρύνει τον αντίπαλό του, Λυκίδα, να διαγωνιστούν στο βουκολικό τραγούδι. Η γρήγορη αποδοχή της πρόκλησης από το Λυκίδα έρχεται λίγους στίχους αργότερα (στ. 49-50): *ἀλλ' ἄγε βουκολικᾶς ταχέως ἀρχώμεθ' ἀοιδᾶς, / Σιμιχίδα*. Η έκφραση, βέβαια, *βουκολικᾶς ἀοιδᾶς* μόνο τυχαία δεν χαρακτηρίζεται, εφόσον απαντά στην αντίστοιχη πρόκληση του Σιμιχίδα. Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι ο ποιητής θεωρητικά έχει επίγνωση του ποιητικού είδους που συνθέτει, ενώ παράλληλα δεν αφήνει το κοινό να λησμονήσει ότι πρόκειται για έναν τραγουδιστικό διαγωνισμό και δη βουκολικό. Το ερώτημα που θα μας προβληματίσει στη συνέχεια, βέβαια, συνδέεται άμεσα με το άνωθεν συμπέρασμα. Σε πρώτη ανάγνωση ο Θεόκριτος παρουσιάζεται απόλυτα σύμφωνος με τις νόρμες και τα ειδοποιά γνωρίσματα του βουκολικού είδους. Σε δεύτερο επίπεδο, όμως, πρέπει να αναρωτηθούμε κατά πόσον συνθέτει γνήσια βουκολική ποίηση και όχι ένα κράμα ποιητικών ειδών με, πολλάκις, έντονη τάση ειρωνείας και διακωμώδησης συγκεκριμένων χαρακτήρων και καταστάσεων.

Ο αυτοπροσδιορισμός, εν συνεχεία, του ποιητή ως βουκολικού δεν αποτελεί γνώρισμα μόνο του *Ειδ. 7*. Αντίστοιχες κειμενικές αναφορές εντοπίζονται στο σύνολο της θεοκρίτειας ποίησης. Αναλυτικότερα, το ρήμα *βουκολιάζεσθαι* συναντάται και στο *Ειδ. 5* (*Αἰπολικὸν καὶ ποιμενικόν*) σε συγκεκριμένο ενός ποιητικού διαγωνισμού μεταξύ βοσκών (στ. 44: *ἀλλὰ γὰρ ἔρφ' ᾧδ', ἔρπε, καὶ ὕστατα βουκολιαξῆ*)⁹⁸. Νωρίτερα, ήδη από τον στ. 22 (*ἱερόν, ἀλλά γε τοι διαείσομαι, ἔστέ κ' ἀπείπης*) ο ποιητὴν Λάκων έχει προϊδεάσει τους αναγνώστες για την οξύτατη αντιπαράθεση με τον αιπόλο Κομάτα, για να επαναλάβει εμφανέστερα την πρόκληση για διαγωνισμό βουκολικού τραγουδιού στο στ. 44. Ως βραβεῖο ορίζεται ένα αρνάκι από μέρος του Λάκωνα και ένας τράγος από τον Κομάτα. Ἐπονται θυσίες προς τους αρμόδιους θεούς, τις Νύμφες (Λάκων, στ. 54) και τον Πάνα (Κομάτας, στ. 59), μία επανάληψη της πρότασης για βουκολικό διαγωνισμό (Λάκων, στ. 60: *βουκολιάσδευ*), ένας

⁹⁸ Για την ακριβή σημασία του ρήματος και των παραγώγων του, όπως τουλάχιστον την εκλαμβάνει ο Θεόκριτος, δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι. Ο Hunter (1999) 6-7, αντιλαμβάνεται το ρήμα ως προτροπή για διαγωνισμό τραγουδιού, όχι απαραίτητως βουκολικού, σε πλαίσιο, ωστόσο, της υπαίθρου (βλ. *Ειδ. 5*). Συγκεκριμένα, το προσεγγίζει ως τυπική ορολογία των αγροτών και των καθημερινών ανθρώπων της εποχής του Θεοκρίτου, που επιθυμούσαν να συναγωνιστούν με αυτοσχέδιους στίχους και ποίηση. Στο *Ειδ. 7* όμως επισημαίνει ότι -ενώ το ρήμα σαφώς παραπέμπει εκ νέου σε ποιητικό διαγωνισμό- εξαιτίας της παρουσίας ενός πρόδηλου βουκολικού χαρακτήρα, του Λυκίδα, προσδίδεται βουκολικό χρώμα. Σε κάθε περίπτωση σημασιολογικές διαφορές έγκεινται ως προς την ερμηνεία του περιεχομένου των *ειδυλλίων* και των βουκολικών όρων. Εν προκειμένω, υιοθετούμε τη θεώρηση ότι στην πλειονότητα της χρήσης του ο όρος *βουκολιάζεσθαι* και τα ομόρριζά του παραπέμπουν στο διαγωνισμό βουκολικού τραγουδιού.

οξύτατος διάλογος καθώς και ο καθορισμός ενός αμερόληπτου κριτή που θα αποφασίσει δίκαια το νικητή του αγώνα (στ. 66-69: [...]) ἄμμες γὰρ ἐρίσομες, ὅστις ἀρείων/ βουκολιαστάς ἐστι[...]). Η προετοιμασία, παρατηρούμε, ότι είναι παρόμοια με αντίστοιχες -γνωστές από ποικίλες μαρτυρίες- διαδικασίες, που ακολουθούνταν από θεσμοθετημένους ποιητικούς αγώνες (π.χ. δραματικούς), διανθισμένη, βέβαια, με μια διάθεση φαιδρότητας και διακωμώδησης, όπως είθισται στη θεοκρίτεια ποίηση. Τέλος, μετά από την εν λόγω αντιπαράθεση, η οποία εγγίζει τα όρια της παιδικότητας (στ. 80 και 83, όπου οι δύο αντίπαλοι διακηρύσσουν με αφέλεια τους θεϊκούς ευεργέτες τους, οι Μούσες αγαπούν τον Κομάτα, ενώ τον Λάκωνα ευνοεί ο Απόλλων) νικητής ανακοινώνεται από τον κριτή Μόρσωνα ο Κομάτας.

Το δημοφιλές θέμα του ποιητικού διαγωνισμού προβάλλεται και σε άλλα βουκολικά ποιήματα του Θεοκρίτου. Παραδείγματος χάρη, στο 6^ο *ειδύλλιο* (*Βουκολιασταί*) ο ποιητικός αγών πραγματοποιείται μεταξύ δύο θρυλικών, γνωστών από την παράδοση, βουκόλων, του Δάφνιδος και του Δαμοίτα. Σε σύγκριση με το *Ειδ.* 5 αισθητή είναι η απουσία διαλόγου μεταξύ των βουκόλων και η άμεση έναρξη του τραγουδιστικού διαγωνισμού. Και εδώ διακρίνεται η αυτοσυνειδησία του Θεοκρίτου για τα γνωρίσματα της ποίησής του, με συχνές αναφορές στο ποιητικό τραγούδι (στ. 4: ἐσδόμενοι θέρεος μέσῳ ἄματι τοιάδ' ἄειδον, στ. 5: πρᾶτος δ' ἄρξατο Δάφνις, ἐπεὶ καὶ πρᾶτος ἔρισδεν) και τη μουσική συνοδεία του (στ. 9: ἀδέα συρίσδων). Μολαταύτα, παρατηρείται μια παράδοξη ἔλλειψη του ὅρου *βουκολικού*, η οποία δε δικαιολογείται βάσει της ιδιότητας των χαρακτήρων, που είναι βουκόλοι. Επιπλέον, η αιχμηρή αντιπαράθεση, που παρακολουθήσαμε στο 5^ο ποίημα, απουσιάζει και τη θέση της λαμβάνει ένας ήπιος και ευγενής ανταγωνισμός μεταξύ δύο φίλων. Το εντυπωσιακό είναι ότι κανένας από τους δύο δεν ανακηρύσσεται νικητής και ο αγώνας κρίνεται ισόπαλος. Οι δύο διαγωνιζόμενοι σε ένδειξη αλληλοσεβασμού και αλληλέγγυου θαυμασμού ανταλλάσσουν τα μουσικά τους ὄργανα ως βραβεία (στ. 43: χῶ μὲν τῷ σύριγγ', ὁ δὲ τῷ καλὸν αὐλὸν ἔδωκεν). Και οι δύο, σύμφωνα με το Θεόκριτο, αξίζουν φήμη και δόξα, λόγω της μυθικότητας που έχουν αποκτήσει στη βουκολική παράδοση (στ. 46: ἀνήσσατοι δ' ἐγένοντο), δικαιολογώντας την απουσία νίκης.

Μεταβαίνοντας σε ένα προσφιλέ, πολυμελετημένο και εξίσου προγραμματικό με το 7^ο, ποίημα, το *Ειδ.* 1 (*Θύρσις ἢ ᾠδή*) η συνειδητοποίηση της βουκολικότητας κάποιων ποιημάτων από την πλευρά του ποιητή είναι εμφανής. Εκτός των ποικίλων

αναφορών στο τραγούδι των βοσκών (στ. 2: *μελίσδεται, άδύ*, στ. 3: *συρίσδες*, στ. 7: *άδιον... τὸ τεὸν μέλος*, στ. 19-20:[...] *ἀείδεις/ καὶ τὰς βουκολικὰς ἐπὶ τὸ πλέον ἴκεο μοίσας*, στ. 61:[...] *τὸν ἐφίμερον ὕμνον ἀείσης*, στ. 148: *ἀδείαν, τέττιγος ἐπεὶ τύγα φέρτερον ἀδεις*) εντοπίζουμε μια διαρκή έμφαση στο επίθετο *βουκολικός* μέσω της αντιπροσωπευτικής για τη θεοκρίτεια ποίηση επώδου, κατά την οποία ο βουκόλος Θύρσις προτρέπει τις Μούσες πρώτα να αρχίσουν⁹⁹ και στη συνέχεια να περατώσουν¹⁰⁰ τη βουκολική ωδή. Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί ότι, ενώ το ποίημα αρχίζει με την προοπτική ενός ποιητικού διαγωνισμού, στη συνέχεια ο άγνωστος αιπόλος παραχωρεί πρόθυμα τη θέση του και το βραβείο στον θρυλικό Θύρση, που ήταν γνωστός για τη γλυκύτητα της φωνής και το ταλέντο του στη διήγηση των παθών του Δάφνιδος και στο βουκολικό τραγούδι γενικότερα. Εν γένει, διακρίνουμε ότι ο Θεόκριτος ενσυνείδητα προσδίδει αξιοσημείωτη έμφαση στην ποιητική δημιουργία ως τραγούδι και όχι ως γραπτή ή απαγγελόμενη ποίηση (π.χ. επική ποίηση).¹⁰¹ Γι' αυτό το λόγο, συναντούμε με μεγάλη συχνότητα στα έργα του λέξεις που υπερτονίζουν τη μελωδικότητα και τη λυρικότητά τους¹⁰².

Ως εκ τούτου, κατανοούμε ότι ο ποιητής αποκαλύπτει με ευκρίνεια τα κριτήρια και τα χαρακτηριστικά της τέχνης του. Διαχωρίζει την περίπτωση του από άλλους σύγχρονους και προγενέστερους ομοτέχνους του και υπογραμμίζει τη μελωδικότητα της ποίησης του και τη βουκολικότητα των *ειδυλλίων* του, όπου, βέβαια, αυτή παρουσιάζεται. Επιπλέον, όπως προείπαμε, το θεοκρίτειο έργο δεν αποτελεί ένα εύκολο αντικείμενο έρευνας εξαιτίας της πολυμορφίας και πολυθεματικότητάς του. Έτσι, ενώ εντοπίζουμε βουκολικά στοιχεία και εικόνες της υπαίθρου σχεδόν στο σύνολο των διασωθέντων ποιημάτων του, δεν μπορούν όλα να χαρακτηριστούν βουκολική ποίηση, γεγονός που φαίνεται να ενστερνίζεται και ο ίδιος ο ποιητής. Η χρήση του επιθέτου *βουκολικός* και των παραγώγων του, ελαττώνεται αισθητά μετά τα ένδεκα πρώτα *ειδύλλια* των εκδόσεων, τα αποκαλούμενα *βουκολικά*. Απολύτως λογική κίνηση εκ μέρους του ποιητή, εφόσον τα εναπομείναντα ποιήματα του *corpus* αποτελούν μια επιμειξία ποιητικών ειδών, ιδίως ύμνων, μίμων και εγκωμίων. Το ύφος

⁹⁹ Στ. 64, 70, 73, 76, 79, 84, 89: *ἄρχετε βουκολικὰς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' ἀοιδᾶς*. Στ. 94, 99, 104, 108, 111, 114, 119, 122: *ἄρχετε βουκολικὰς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' ἀοιδᾶς*.

¹⁰⁰ Στ. 127, 131, 137, 142: *λήγετε βουκολικὰς, Μοῖσαι, ἴτε λήγετ' ἀοιδᾶς*.

¹⁰¹ Μανακίδου (2008) 155.

¹⁰² *Ειδ.* 1: στ. 2 *μελίσδεται*, στ. 7 *μέλος*, στ. 62 *ἀοιδάν*. *Ειδ.* 4: στ. 30 *μελικτᾶς*. *Ειδ.* 7: στ. 51 *μελύδριον*. *Ειδ.* 10: στ. 23 *μουσικός*. *Ειδ.* 11: στ. 81 *μουσίσδων*. *Ειδ.* 14: στ. 31 *μέλισμα*.

και το λεξιλόγιο, άλλωστε, εύλογα συνάδουν με τη σκοποθεσία και το είδος ποίησης που εκάστοτε επιλέγεται από το δημιουργό.

3.2.1 ΕΙΔΥΛΛΙΟ 7 (Θαλύσια)

Μεταβαίνοντας σταδιακά σε ένα κομβικό σημείο της θεοκρίτειας έρευνας, ο προβληματισμός που ανακύπτει είναι η σημασία του βουκολικού είδους για τον ίδιο τον ποιητή. Με λίγα λόγια, πώς ο Θεόκριτος προσεγγίζει και σε ποιο βαθμό συνθέτει βουκολική ποίηση; Καταγράψαμε, ήδη, την παρουσία του επιθέτου *βουκολικός* και των διαφόρων τύπων του ρήματος *βουκολιάζεσθαι* στο σύνολο του γνησίου θεοκρίτειου corpus. Κατά συνέπεια, στο 7^ο ειδύλλιο παρακολουθήσαμε το Λυκίδα να προσδίδει ιδιαίτερη έμφαση στη φύση του τραγουδιού που επρόκειτο να ερμηνεύσει (στ. 49: *βουκολικᾶς... ἀοιδᾶς*), ορίζοντάς το ως ένα βραχύβιο τραγούδι (στ.51 *μελύδριον*), που με μόχθο δημιούργησε κατά τη διάρκεια της βόσκησης του ποιμνίου του στο βουνό (στ. 50-51). Με την επιλογή της συγκεκριμένης φρασεολογίας ο ποιητής επικροτεί το ποιητικό ιδεώδες του Καλλιμάχου, έστω και θεωρητικά, εφόσον στην πράξη, τα όρια και οι νόρμες που ακολουθεί συγχέονται, πολλάκις, μεταξύ τους.

Εντούτοις, το τραγούδι που αρχίζει στους επόμενους στίχους δεν μπορεί να χαρακτηριστεί αμιγώς βουκολικό, εφόσον θέμα του είναι το ευοίωνο ταξίδι ενός Αγεάνακτος προς τη Μυτιλήνη. Πρόκειται, δηλαδή, για ένα *προπεμπτικό* ή *επιβατήριο*¹⁰³, πρόδηλα αστικό ποίημα (στ. 52-62). Οι πρώιμες ποιητικές αποχρώσεις δεν εκλείπουν στο εν λόγω τραγούδι, παραπέμποντας στο ύφος του Σιμωνίδη¹⁰⁴ και άλλων λυρικών ποιητών. Ο Λυκίδας επιχειρεί τη συσχέτιση της προπεμπτικής θεματικής με τον έρωτα, παραλληλίζοντας την απεραντοσύνη της θάλασσας με τη δύναμη της ερωτικής αγάπης. Η ιδιομορφία στο συγκεκριμένο *προπεμπτικόν* έγκειται στην ουσιαστική απουσία ευχής και τη διατύπωση προϋποθέσεων για τον ασφαλή πλου του Αγεάνακτος (στ. 55-56: *αἶ κα τὸν Λυκίδαν ὀπτέυμενον ἐξ Ἀφροδίτας/ ῥύηται*). Ο Αγεάναξ, εν ολίγοις, δεν προορίζεται να έχει αίσιο ταξίδι, αν δε δώσει λύση στον έρωτα του Λυκίδα γι' αυτόν. Η παρουσία της θάλασσας, μολαταύτα, και της φύσης είναι έντονη στους αμέσως επόμενους στίχους (στ.56-62), αφού το τραγούδι επιστρέφει σε ατμόσφαιρα προπεμπτική. Η προπεμπτική αυτή διάθεση

¹⁰³ Ήταν ένα ευχετήριο τραγούδι για την ασφαλή άφιξη μέσω θαλάσσης ταξιδευτών στον προορισμό τους. Υπήρξε προσφιλές θεματικό μοτίβο για αρχαϊκούς λυρικούς ποιητές, όπως τη Σαπφώ και τον Αλκαίο.

¹⁰⁴ Βλ. fr. *Eleg.* 22 West.

φθίνει στους στίχους 63-70, όπου διακρίνεται ένα άλλο αστικό ποιητικό είδος, το παιδικόν ή παιδεραστικόν, κατά το οποίο ο Λυκίδας προσθέτει τις αναγκαίες βουκολικές αποχρώσεις, περιγράφοντας με λεπτομέρεια ένα παράδοξο συμπόσιο με μοναδικό προσκεκλημένο τον ίδιο¹⁰⁵:

κῆγῶ τῆνο κατ' ἄμαρ ἀνήτινον ἢ ῥοδόεντα
ἢ καὶ λευκοῶν στέφανον περι κρατὶ φυλάσσω
τὸν Πτελεατικὸν οἶνον ἀπὸ κρατῆρος ἀφυξῶ
πὰρ πυρὶ κεκλιμένος, κύαμον δέ τις ἐν πυρὶ φρυξεί.
χά στιβάς ἐσσεῖται πεπυκασμένα ἔστ' ἐπὶ πᾶχυν
κνύζα τ' ἀσφοδέλω τε πολυγνάμπω τε σελίνω.
καὶ πίομαι μαλακῶς μεμνημένος Ἀγεάνακτος
αὐταῖς ἐν κυλίκεσσι καὶ ἐς τρύγα χεῖλος ἐρείδων.

Ο σκοπός του εν λόγω συμποσίου είναι η ανάμνηση του αγαπημένου Αγεάνακτα. Τα εδέσματα, όμως, είναι ισχνά, ενώ η παρουσία ενός στρώματος αντί του τυπικού ανακλίντρου επιτείνουν το αίσθημα λιτότητας και καθημερινότητας που προσπαθεί να προβάλλει ο αφηγητής. Και σ' αυτό το τραγούδι, ενώ φαινομενικά η ατμόσφαιρα και το ύφος προσιδιάζουν στα τυπικά γνωρίσματα ενός ερωτικού-παιδεραστικού τραγουδιού, στην πραγματικότητα τα φυτά που κατονομάζονται ως διακοσμητική επένδυση του στρώματος θεωρούνται κατά γενική ομολογία αντιερωτικά (κνύζα, ασφόμελος), με εξαίρεση το σέλινο, το οποίο, ωστόσο, στη θεοκρίτεια ποίηση παραπέμπει άμεσα στο γυναικείο φύλο¹⁰⁶. Σύμφωνα με μαρτυρίες η χρήση της κνύζας είχε άρρηκτη συνάφεια με την εορτή των Θεσμοφορίων και την καταστολή της ερωτικής επιθυμίας των νεαρών παρθένων γυναικών μέχρι τη διεξαγωγή της εορτής. Ο ασφόμελος, απ' την άλλη, είναι δημοφιλής από την αρχαιότητα για την πληθώρα θεραπευτικών ιδιοτήτων του, ταυτόχρονα, όμως, είναι συνδεδεμένος με την αρρώστια και το θάνατο. Ως εκ τούτου, το εγχείρημα του Λυκίδα να διανθίσει το τραγούδι του με ειλικρινή ερωτική διάθεση και την ειδυλλιακή ατμόσφαιρα της υπαίθρου αποτυγχάνει σε μεγάλο βαθμό.¹⁰⁷ Μόνο οι αναφορές σε δύο βοσκούς, στους αυλούς τους, στο κατεξοχήν βουκολικό τραγούδι για τα πάθη του Δάφνιδος, αλλά και σε δεύτερο βουκολικό τραγούδι προς τιμήν του μυθικού Κομάτα (στ. 70-89) προσδίδουν ολοφάνερα βουκολικό χρώμα στο σύνολο του ποιήματος του Λυκίδα. Ο αιπόλος,

¹⁰⁵ Χατζηκώστα (2005) 232.

¹⁰⁶ Βλ. *Ειδ.* 3, στ. 23.

¹⁰⁷ Χατζηκώστα (2005) 232-233.

τέλος, παρατηρούμε ότι ανακουφίζει τον ερωτικό του πόνο μόνο όταν ακούει τα τραγούδια του Τιτύρου και του Κομάτα με θέμα τα *άλγεα* του Δάφνιδος. Μία πιθανή εξήγηση για την έλλειψη βουκολικότητας στο εν λόγω τραγούδι μπορεί να αποτελέσει ο πειραματισμός του Λυκίδα σε διάφορα είδη τραγουδιών μέχρι την ανακάλυψη της ιδανικής γι' αυτόν θεραπείας, που δεν αποδεικνύεται άλλη από το βουκολικό τραγούδι των δύο μυθικών βοσκών. Οπωσδήποτε, όμως, η διακήρυξη του Λυκίδα πριν την έναρξη του τραγουδιού του για μία εξ ολοκλήρου βουκολική ωδή (στ. 49) δεν επαληθεύεται επαρκώς από το καθεαυτό περιεχόμενό του.

Αν η βουκολικότητα στο τραγούδι του Λυκίδα, αν και παρούσα, θεωρείται από πολλούς αμφισβητήσιμη, στο τραγούδι του Σιμιχίδα είναι δύσκολα ανιχνεύσιμη. Εξ αρχής το πομπώδες ύφος του Σιμιχίδα αλλά και ο τόπος προέλευσής του προδίδουν την αστικότητα του, καθώς δε συνάδουν με την ιδιότητα του παραδοσιακού βουκολικού ποιητή. Έρχεται από την πόλη και ταξιδεύει στην ύπαιθρο ένεκα του εορτασμού της συγκομιδής προς τιμήν της Δήμητρας, των αποκαλουμένων *Θαλυσίων* (στ. 1-4). Η μνεία στα *Θαλύσια* αποκαλύπτει την αγροτική επιρροή του ποιήματος αλλά όχι απαραίτητα και τη βουκολικότητά του. Το θέμα της εορτής επανέρχεται στους στ. 31-34 (*ἔλπομαι. ἃ δ' ὁδὸς ἄδε θαλυσιάς [...]*) καθώς και στο τέλος του ποιήματος, στους στ. 155-157 (*βωμῶ παρ Δάματρος ἀλωίδος; [...]*). Επιπλέον, οι ποικίλες περιγραφές σε φυσικά τοπία και σε αγροτικές εργασίες (στ. 5-9, 34-35, 130-157) προσδίδουν μια πειστική ατμόσφαιρα της υπαίθρου και της αγροτικής ζωής, όχι, όμως, αναγκαία και βουκολικό χρώμα. Εν συνεχεία, ο ίδιος ο μουσικός αγών παρουσιάζει ιδιοτυπίες: **α)** δεν ορίζεται κριτής (χαρακτηριστικό που εντοπίζουμε στο 5^ο *ειδύλλιο*, στον αγώνα μεταξύ του Λάκωνα και του Κομάτα), **β)** ο διαγωνισμός πραγματοποιείται εν κινήσει και όχι σε ένα στατικό μέρος, όπως το βουνό ή μια λίμνη ως είθισται, **γ)** την πρόκληση εξέφρασε ο Σιμιχίδας, εντούτοις, πρώτος αρχίζει ο Λυκίδας, **δ)** δεν υπάρχει πρόδηλος νικητής, ενώ, τέλος, **ε)** τα θέματα των τραγουδιών δεν είναι ολοφάνερα βουκολικά¹⁰⁸. Επομένως, δεν πρόκειται για έναν αμιγή, τυπικό βουκολικό διαγωνισμό παρά τις διακηρύξεις και των δύο αντιπάλων υπέρ της βουκολικότητάς τους (στ. 36: *βουκολιασδώμεθα* και στ. 49: *βουκολικᾶς ἀοιδᾶς*).

Στο καθεαυτό τραγούδι του Σιμιχίδα (στ.96-127), που έπεται ως απάντηση στον αντίπαλό του, η σχέση με το βουκολικό κόσμο είναι συγκαλυμμένη, αν εξαιρέσουμε το πλαίσιο δημιουργίας του τραγουδιού, το οποίο ο Σιμιχίδας μας αποκαλύπτει ότι

¹⁰⁸ Χατζηκώστα (2005) 231.

συνέθεσε στο βουνό κατά τη διάρκεια βόσκησης του ποιμνίου του (στ. 91-93)¹⁰⁹ και κάποιες πολύ σύντομες μνείες στη βουκολική ζωή. Οι στ. 98-120 συντελούν ένα παιδικόν/παιδεραστικόν ποίημα, ενώ οι στ. 121-127 μας θυμίζουν ένα παρακλαυσίθυρον¹¹⁰. Και στις δύο περιπτώσεις πρόκειται για αστικά είδη. Ο Σιμιχίδας εξ αρχής προσδίδει ιδιαίτερη έμφαση στον έρωτα και τις συνέπειές του, επιθυμώντας ίσως να περιβάλλει το τραγούδι του με σοβαρό ερωτικό τόνο (στ. 96-97), γνώρισμα που παραπέμπει άμεσα στην ερωτική λυρική ποίηση της Σαφούς και του Ανακρέοντος:

*Σιμιχίδα μὲν Ἔρωτες ἐπέπτарον· ἦ γὰρ ὁ δειλὸς
τόσσον ἐρᾶ Μυρτοῦς, ὅσον εἶαρος αἴγες ἐρᾶντι.*

Ο πρωταγωνιστής του ποιήματος συνδέει τον έρωτα με το βουκολικό κόσμο μέσω της παρομοίωσης του πόθου που νιώθει για κάποια Μυρτώ με τον έρωτα των αιγών για την άνοιξη. Έπεται, όμως, ένας αστικότερος έρωτας ενός Αράτου, φίλου του Σιμιχίδα, για κάποιο νέο ονόματι Φιλίνο (στ. 98-120), δηλαδή ένα παιδικό ποίημα. Εν γνώσει του ο Σιμιχίδας επιλέγει, στη συνέχεια, να επικαλεστεί τον Πάνα και τον τόπο της Αρκαδίας (στ.103), κατεξοχήν βουκολικά σύμβολα, ίσως για να εξομαλύνει αυτή την έντονη τάση αστικότητας έναντι της αμυδρότερης βουκολικότητας. Ο Θεόκριτος, επιπλέον, διανθίζει το τραγούδι του Σιμιχίδα με αναφορές σε ποικίλους γεωγραφικούς τόπους (στ. 112: *Ἐβρον*, στ. 113-114: *[...] Αἰθιόπεσσι... Βλεμύων* και στ. 115: *[...] Υετίδος καὶ Βυβλίδος*) και με αιτιολογικές και λόγιες διηγήσεις (στ. 104-113). Οι βουκολικές αποχρώσεις, ωστόσο, δύνανται να θεωρηθούν ανεπαρκείς και επιδερμικές. Το συμπέρασμα της έλλειψης βουκολικού χρώματος στο εν λόγω τραγούδι σε σχέση με το βουκολικότερο τραγούδι του Λυκίδα δημιουργεί προβληματισμούς και υποψίες στους σύγχρονους ερευνητές.

Αναλυτικότερα, οφείλουμε να προσεγγίσουμε τη θέση και τη γνώμη του Θεοκρίτου για τη βουκολική ποίηση. Ο ίδιος φαίνεται να συνδέεται με μια σχέση αγάπης-μίσους με το βουκολικό είδος. Από τη μία ισχυρίζεται ένθερμα ότι η

¹⁰⁹ Η δήλωση αυτή του Σιμιχίδα δε συνεπάγεται το βουκολικό του επάγγελμα. Ο Σιμιχίδας είναι ένας απόλυτα αστικός χαρακτήρας, ο οποίος έχει την ιδιότητα του βουκολικού ποιητή. Το πιθανότερο, λοιπόν, είναι ότι χρησιμοποιεί κοινούς τόπους και νόρμες της βουκολικής ποίησης για το διαγωνισμό του με το Λυκίδα και τη σωστή άσκηση του επαγγέλματός του, χωρίς να προϋποτίθενται η αλήθεια των λεγομένων του σε σχέση με τις συγκυρίες σύνθεσης των ποιημάτων του.

¹¹⁰ Αστικό ποιητικό είδος, στο οποίο το ποιητικό εγώ βιώνει έναν οδυνηρό αποκλεισμό έξω από το σπίτι του αγαπημένου του προσώπου. Συνήθως επρόκειτο για άσμα που νεαροί άνδρες τραγουδούσαν έξω από το σπίτι της αγαπημένης τους. Χαρακτηριστικά μοτίβα θεωρούνται η ερωτική απόρριψη, οι αντίξοες καιρικές συνθήκες, η οινοποσία, οι κατάρες και οι απειλές. Βλ. *Ειδ.* 2.

ταυτότητα των ποιημάτων του είναι βουκολική, ενώ από την άλλη μέσω της λεπτής ειρωνείας και της διακωμώδησης προσπαθεί να αποστασιοποιηθεί από το προκείμενο ποιητικό είδος. Η εναλλαγή αστικότητας και βουκολικότητας που παρακολουθήσαμε στο *Ειδ. 7* προκαλεί ένα αποτέλεσμα παρωδιακό, κωμικό εξαιτίας της αδυναμίας του ποιητή να οικειοποιηθεί απόλυτα τον κόσμο των βουκόλων. Το συγκεκριμένο ζήτημα, μάλιστα, περιπλέκεται περισσότερο, αν λάβουμε υπόψη μας το θέμα της ταυτότητας των δύο πρωταγωνιστών των *Θαλυσίων* και τις θεωρίες περί προσωπειών του ποιητή, που έχουν ανακύψει στη θεοκρίτεια έρευνα. Ήδη από τους αρχαίους σχολιαστές έχει καταβληθεί προσπάθεια προσδιορισμού και ερμηνείας των προσώπων των *ειδυλλίων*, των γνωρισμάτων και της σχέσης τους με τον ίδιο το Θεόκριτο. Πρώτος ο Reitzenstein¹¹¹ διατύπωσε τη θεωρία των βουκολικών προσωπειών (*mascarade bucolique*), σύμφωνα με την οποία όλοι οι βουκολικοί χαρακτήρες των *ειδυλλίων* αποτελούν προσωπεία προγενέστερων και σύγχρονων του Θεοκρίτου ποιητών, κατατάσσοντας, έτσι, το θεοκρίτειο έργο στη λογοτεχνική κριτική. Ειδικότερα, ο ίδιος μελετητής ισχυρίστηκε ότι στο 7^ο *ειδύλλιο* όλα τα ονόματα που επισημαίνονται ήταν προσωπεία ποιητών, μελών ενός ποιητικού/ιερατικού σωματείου της Κω με κύριο εκπρόσωπο το Φιλητά.¹¹² Αν και η άνωθεν άποψη βρήκε σωρεία οπαδών, σταδιακά απορρίφθηκε. Η αναζήτηση, ωστόσο, της ταυτότητας του Λυκίδα και του Σιμιχίδα παρέμεινε στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος.

Ο αινιγματικός αιπόλος Λυκίδα έχει προξενήσει, πολλάκις, την απορία των μελετητών. Παρουσιάζεται ως πρότυπο αιπόλου (στ. 13-19: *οὔνομα μὲν Λυκίδα, ἧς δ' αἰπόλος, οὐδέ κέ τις μιν/ἠγνοίησεν ἰδών [...]*), με σαρδόνιο χαμόγελο, όπως αρμόζει σε ένα γνήσιο βοσκό (στ. 19-20, 43), δεξιότητα στο τραγούδι, την εύνοια των Μουσών (στ. 12, 27-29) και ένα ραβδί, το οποίο στη συνέχεια χαρίζει στο Σιμιχίδα (στ. 43-44). Παραδόξως, αν και αιπόλος, εμφανίζεται αιφνίδια, χωρίς τις αίγες του, ενώ, παράλληλα, απευθύνεται μόνο στο Σιμιχίδα παρά την παρέα που τον περιβάλλει (στ. 11-14). Όλα τα χαρακτηριστικά, που απαριθμήθηκαν, παραπέμπουν σε γνωρίσματα θεοτήτων, ανέκαθεν γνωστών στους ποιητές ως πηγών έμπνευσης¹¹³. Ιδίως το χάρισμα του ραβδιού θυμίζει έντονα τη συνάντηση του Ησιόδου με τις Μούσες στη *Θεογονία*. Σαφέστατα, αποδεχόμαστε την ύπαρξη ομηρικών και ησιόδειων επιρροών στη σκηνή, η οποία παραπέμπει έντονα σε ανάλογες σκηνές

¹¹¹ Reitzenstein (1893) 193-243.

¹¹² Χατζηκόστα (2005) 227.

¹¹³ Clauss & Cuypers (2010) 234.

θεικού ανθρωπομορφισμού και μεταμφίεσης (βλ. *Ιλ.* 24.322-472: σκηνή Πριάμου και Ερμή, *Οδ.* 7.14-132: Οδυσσέας και Αθηνά, *Οδ.* 10.274-310: Οδυσσέας και Ερμής, *Οδ.* 13.219-440: Οδυσσέας και Αθηνά και *Οδ.* 17.182-261: Οδυσσέας, Εύμαιος και Μελάνθιος)¹¹⁴. Μάλιστα, ορισμένες τέτοιες σκηνές παρουσιάζουν βουκολικό χαρακτήρα. Συγκεκριμένα, στην *Οδύσσεια* (13. 221-225:[...] *σχεδόθεν δέ οί ἦλθεν Ἀθήνη/ ἀνδρὶ δέμας εἰκνῖα νέω, ἐπιβώτορι μῆλων*[...]) η Αθηνά μεταμφιεσμένη σε νεαρό βοσκό με εξιδανικευμένη εξωτερική εμφάνιση, όπως αρμόζει σε θεά, συναντά τον Οδυσσέα στην Ιθάκη. Η χαρακτηριστικότερη περίπτωση, ωστόσο, βουκολικής σκηνής εντοπίζεται και πάλι στην *Οδύσσεια* (17. 204-216), όταν ο Οδυσσέας-επαίτης και ο πιστός του υπηρέτης Εύμαιος ταξιδεύουν από την ύπαιθρο στην πόλη με τον Οδυσσέα να δανείζεται ένα ραβδί ως στήριγμα από τον Εύμαιο μέσα σε ένα τοπίο άκρως ειδυλλιακό με υδάτινες πηγές και βωμό για θυσίες στις Νύμφες:

*ἀλλ' ὅτε δὴ στεῖχοντες ὁδὸν κάτα παιπαλόεσσαν
 ἄστεος ἐγγυὺς ἔσαν καὶ ἐπὶ κρήνην ἀφίκοντο
 τυκτὴν καλλίροον, ὅθεν ὑδρεύοντο πολῖται,
 τὴν ποίησ' Ἴθακος καὶ Νήριτος ἠδὲ Πολύκτωρ·
 ἀμφὶ δ' ἄρ' αἰγείρων ὕδατοτρεφῶν ἦν ἄλσος,
 πάντοσε κυκλοτερές, κατὰ δὲ ψυχρὸν ῥέεν ὕδωρ
 ὑψόθεν ἐκ πέτρης· βωμὸς δ' ἐφύπερθε τέτυκτο
 νυμφῶων, ὅθι πάντες ἐπιρρέζεσκον ὁδίται·
 ἔνθα σφέας ἐκίχαν' υἱὸς Δολίιοιο Μελανθεύς
 αἴγας ἄγων, αἰ πᾶσι μετέπρεπον αἰπολίοισι,
 δεῖπνον μνηστήρεσσι· δύω δ' ἄμ' ἔποντο νομῆες.
 τοὺς δὲ ἰδὼν νείκεσεν ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζεν,
 ἔκπαγλον καὶ ἀεικές ὄρινε δὲ κῆρ Ὀδυσῆος·*

Οι ομοιότητες του ομηρικού χωρίου με τη συνάντηση και το οδοιπορικό του Λυκίδα και Σιμιχίδα είναι απτές. Ο Οδυσσέας και ο Εύμαιος συναντούν στο δρόμο τους έναν αιγοβοσκό, το σαρκαστικό Μελάνθιο, με τον ίδιο τρόπο που ο Σιμιχίδας και οι φίλοι του απαντούν στο ταξίδι τους για την ύπαιθρο το Λυκίδα. Η τυπική *ἐκφραση* της φύσης και του τοπίου, επίσης, αποτελεί κοινό τόπο μεταξύ των δύο ποιητών. Ο Όμηρος εκθειάζει την ομορφιά της πηγής, δημιουργία- προσφορά

¹¹⁴ Hunter (1999) 147.

επόνυμων ηρώων της Ιθάκης (*Ιθακος, Νήριτος και Πολύκτωρ*) για τις Νύμφες, ενώ ο Θεόκριτος πραγματοποιεί μνεία στη λίμνη Βούρινα και στον Χάλκωνα, το δημιουργό της πηγής, μυθικό ήρωα της Κω και γιου του βασιλιά Ευρυπύλου και της Κλυτίας (στ. 5-9):

*χαῶν τῶν ἐπάνωθεν, ἀπὸ Κλυτίας τε καὶ αὐτῶ
Χάλκωνος, Βούριναν ὅς ἐκ ποδὸς ἄννε κράναν
εὖ ἐνερεισάμενος πέτρα γόνυ τ' αἰ δὲ παρ' αὐτὰν
αἴγειροι πτελέαι τε ἐύσκιον ἄλσος ἔφαινον
χλωροῖσιν πετάλοισι κατηρεφῆες κομώσσαι.*

Η κομψή αστική ένδυση που φανταζόμαστε για το Σιμιχίδα έχει αντικαταστήσει, εν προκειμένω, την εξαθλιωμένη εμφάνιση του Οδυσσέα, ενώ τη θέση του ειρωνικού αιπόλου Μελάνθιου έχει αναλάβει ο Λυκίδα. Έμφαση, ωστόσο, πρέπει να δοθεί και στην πηγή Βουρίνα¹¹⁵, η οποία υποκρύπτει πλήθος αλληγοριών. Γενικότερα, το ύδωρ λαμβάνει εξέχουσα θέση στην ποίηση του Θεοκρίτου, καθώς στην πλειονότητα των βουκολικών ποιημάτων αποτελεί τόπο σύνθεσης των τραγουδιών¹¹⁶. Στο *ειδύλλιο* που εξετάζουμε εκτός από την Βουρίνα λόγος γίνεται για άλλες δύο πηγές, μία στην εορτή των *Θαλυσίων* και τη γνωστή Κασταλία, οι οποίες παραπέμπουν σε εκφάνσεις της ίδιας της ποίησης (καθημερινή, αγροτική-βουκολική και επική, ομηρική ποίηση αντίστοιχα). Έτσι, η ταύτιση ποιητικής και ύδατος συχνά είναι αναπόφευκτη. Ο ποιητής μέσω της άνωθεν σκηνής και των διάφορων συσχετισμών, προφανώς, στοχεύει στην ανάδειξη της βουκολικής ποίησης ως συνέχεια του αρχαϊκού επικού κόσμου.

¹¹⁵ Η πηγή Βούρινα ή Βουρίνα τοποθετείται γεωγραφικά στο νησί της Κω και μνημονεύεται συχνά από ποιητές, όπως τον Φιλητά και τον Νικάνωρα [Gow (1952), τόμος 2, 133]. Η αναφορά, συνεπώς, στην πηγή ενδέχεται να συνδέεται με τον Φιλητά τον Κώο, τον οποίο ο Θεόκριτος μνημονεύει ολοφάνερα στο στ. 40. Η Ν. Krevans (1983) 202, 209-210, συσχετίζει το όνομα με την πηγή Ιπποκρήνη της σκηνής μύησης του Ησιόδου στην ποίηση από τις Μούσες (*Θεογονία*, στ. 6). Ισχυρίζεται ότι η θεοκρίτεια εκδοχή αποτελεί παρωδία της αντίστοιχης ησιόδειας σκηνής. Η Ιπποκρήνη δημιουργήθηκε από ένα λάκτισμα του μυθικού Πήγασου και απετέλεσε τόπο μύησης του Ησιόδου στον ποιητικό κόσμο από τις Μούσες. Στη θεοκρίτεια ποίηση ο *βους*, κατεξοχήν βουκολικό ζώο, αντικατέστησε τον *ίππο* του έπους και δημιουργός της πηγής υπήρξε ο ευγενής μεν, αλλά θνητός, Χάλκων, αντί για τον μυθικό Πήγασο. Οπωσδήποτε, όμως, αποδίδεται συμβολιστικός χαρακτήρας στη Βούρινα, καθώς δεν κατονομάζεται συμπτωματικά από τον ποιητή. Η σύνδεσή της με την ποίηση θεωρείται βέβαιη. Ίσως συμβολίζει την ίδια την ποίηση σε επίπεδο, όμως, καθημερινό και ανθρώπινο. Αντιθέτως, η Κασταλία (στ. 148) , που μνημονεύεται στο τέλος του ποιήματος, αντιπροσωπεύει το έπος και τη μυθική παράδοση.

¹¹⁶ Με εξαίρεση το *Ειδ.* 7, όπου Λυκίδα και Σιμιχίδα δηλώνουν ότι τόπος δημιουργίας των ποιημάτων τους είναι το βουνό (στ. 51 και 92) στα λοιπά βουκολικά ποιήματα ο συχνότερος τόπος σύνθεσης είναι κάποια δροσερή πηγή ή λίμνη (π.χ. 1.22, 5.33, 5.47 και 6.3). Βλ. Krevans (1983) 210.

Είτε η επίδραση είναι ομηρική είτε ησιόδεια, ο Θεόκριτος χρησιμοποιεί τα ονόματα και τους τόπους με αλληγορική σημασία και υπαινιγμό, προκειμένου να εδραιώσει τη σύνδεση της συνάντησης Λυκίδα-Σιμιχίδα με αντίστοιχες σκηνές μύησης ποιητών από θεούς ή αξιόλογους θνητούς ποιητές. Ως εκ τούτου, οι μελετητές έσπευσαν να προσδώσουν θεϊκή διάσταση στο πρόσωπο του Λυκίδα, θεωρώντας τον προϊόν θεϊκής επιφάνειας του θεού-προστάτη της βουκολικής ποίησης, αιτιολογώντας, ταυτόχρονα, με την παρούσα θέση την άμεση αναγνώρισή του από το Σιμιχίδα.¹¹⁷ Κατ' άλλους, επομένως, πρόκειται για τον Πάνα¹¹⁸, έναν Σάτυρο¹¹⁹ ή ακόμη το θεό Απόλλωνα¹²⁰, ενώ για άλλους πίσω από το Λυκίδα κρύβονται επιφανείς ποιητές ή χαρακτήρες τους, όπως ο Ησιόδος, κάποιο πρόσωπο από την ποίηση του Φιλητά¹²¹ ή ο Καλλιμάχος¹²². Μια τρίτη δυναμική προσεγγίζει το χαρακτήρα του Λυκίδα ως προσωπίο του ίδιου του ποιητή. Αν και εντοπίζεται μια αντιστοιχία της συνάντησης του Λυκίδα και του Σιμιχίδα με την ησιόδεια σκηνή ποιητικής μύησης, εντούτοις έγκεινται κάποιες απτές διαφοροποιήσεις. Ο Ησιόδος επιζητεί εκ προοιμίου τη συνδρομή των Μουσών, οι οποίες δεν απογοητεύουν, εμφανίζονται και

¹¹⁷ Hunter (1999) 148.

¹¹⁸ Βλ. Brown (1981) 59-100. Συνδέει το όνομα του Λυκίδα με το όρος Λύκαιο της Αρκαδίας και συνεπώς με τον τόπο λατρείας του θεού Πάνα. Επιπλέον, ο Brown ισχυρίζεται ότι το όνομα Λυκίδα, προέρχεται από τη λέξη *λύκος* και δηλώνει τον απόγονο του λύκου. Σύμφωνα με ποικίλες μυθολογικές εκδοχές της καταγωγής του Πάνα, που προσδιορίζουν ως πατέρα του άλλοτε τον Απόλλωνα, το Δία, τον Ερμή ή άλλοτε τον Οδυσσέα, οι δεσμοί του με το λύκο και το Λύκαιο όρος αποδεικνύονται ισχυροί. Μεταξύ άλλων οφείλουμε να λάβουμε υπόψη μας ότι ο Παν είναι ο κατεξοχήν θεός-προστάτης της φύσης, της πανίδας, των βουκόλων και προσφιλής θεότητα του Θεοκρίτου και της ποίησης του (βλ. τη σύγκριση των βουκολικών τραγουδιών του Θεοκρίτου με προσευχές και ύμνους για τον Πάνα στο άρθρο του Brown).

¹¹⁹ Lawall (1967) 80-84. Έχει την πεποίθηση ότι ο Θεόκριτος δημιούργησε το Λυκίδα με πρότυπο κάποια σατυρική μορφή, συγκρίνοντας την εικόνα του με αντίστοιχους σατυρικούς χαρακτήρες, όπως τον αιπόλο του *Ειδ.* 3 και τον Πολύφημο του *Ειδ.* 11.

¹²⁰ Βλ. Williams (1971) 137-145. Υποστηρίζει ότι ο Λυκίδα είναι ο θεός Απόλλων μεταμφιεσμένος με βουκολική αμφίεση. Πρώτιστο μέλημά του απετέλεσε η αναζήτηση της ετυμολογίας και της καταγωγής του ονόματος *Λυκίδα*. Το όνομα παραπέμπει στο προσωνύμιο *Λύκιος*, που συχνά προσδίδεται από ποιητές στον Απόλλωνα. Με την κατάληξη *-ίδα*, ο Θεόκριτος εντάσσει το όνομα στον κατάλογο των υπόλοιπων ποιητών που αναφέρει στο *ειδύλλιο* (Σιμιχίδα, Σικελίδα). Αν και δεν διαθέτουμε σαφείς ενδείξεις για τη λατρεία του Απόλλωνος Λυκίου στην Κω, γνωρίζουμε από τη μυθολογία τη στενή σχέση του θεού με το νησί και γενικά με την περιοχή των Δωδεκανήσων. Τα τοπωνύμια, επίσης, Κυδωνία (στ. 12 *Κυδωνικόν*) και Πύξα (στ. 130 *Πύξας*), που αναφέρονται ως τόποι καταγωγής και προορισμού του Λυκίδα αντίστοιχα, συνδέονται άρρηκτα με την απολλώνια λατρεία.

¹²¹ Bowie (1985) 67-91. Αποπειράται τη προσέγγιση του ζητήματος του αφηγητή και της μορφής του Λυκίδα για το 7^ο *ειδύλλιο*. Ο αρθρογράφος διατείνεται ότι ο Λυκίδα παραπέμπει σε κάποιο πρωταγωνιστή της βουκολικής ποίησης του Φιλητά, που εν προκειμένω συναντά ένα φανταστικό χαρακτήρα του Θεοκρίτου (στ. 44 *πεπλασμένον*), το Σιμιχίδα. Εξάγεται, λοιπόν, το συμπέρασμα ότι μεταξύ άλλων τα *Θαλύσια* συνιστούν ένα περίπλοκο και περίτεχνο εγκώμιο για το Φιλητά. Η παρούσα θέση δεν είναι δυνατόν να αποδειχθεί απόλυτα, εφόσον οι μαρτυρίες και οι πηγές για τη βουκολική ποίηση του Κώου ποιητή είναι ελάχιστες. Το βέβαιο είναι ότι διακρίνονται αδιαμφισβήτητοι απόηχοι του έργου του Φιλητά στα θεοκρίτεια ποιήματα.

¹²² Williams (1987) 108-116. Η μορφή του Λυκίδα προσλαμβάνεται ως προσωπίο του αλεξανδρινού Καλλιμάχου προσαρμοσμένου, βέβαια, στο βουκολικό κόσμο. Εκτός της πληθώρας επιδράσεων από το Φιλητά, στο ποίημα ανευρίσκονται σημαντικές καλλιμάχειες αναφορές.

τραγουδούν αληθινή ποίηση (Θεογ. στ. 44-48), διαχωρίζοντας την τέχνη τους από απομιμήσεις. Με αυτόν τον τρόπο ο Ησίοδος χρίζεται ποιητής από τις προστάτιδες Μούσες. Ο Σιμιχίδας, ωστόσο, κατέχει ήδη την ιδιότητα του βουκολικού ποιητή (στ.37-40), συνεπώς, εγείρεται προβληματισμός για τη χρησιμότητα του Λυκίδα. Εφόσον οι Μούσες επιδεικνύουν και εμφυσούν την αληθινή ποίηση στους ποιητές και η ταυτότητα του Λυκίδα παραμένει αβέβαιη, υπονοείται ότι ο Σιμιχίδας δεν είναι δημιουργός αληθούς ποίησης. Μπορεί το περιεχόμενο της βουκολικής ποίησης να προϋποθέτει μια βαθιά, ρεαλιστική γνώση της ζωής της υπαίθρου, η θεοκρίτεια ποίηση, ωστόσο, δε διέπεται από την αρχή αυτή. Αποτελεί μια αληθοφανή μίμηση της βουκολικής ζωής με πρέπουσες αναφορές σε μυθικούς βουκόλους και διάσημες λαϊκές ιστορίες, χωρίς το προσωπικό βίωμα μιας τέτοιας ζωής. Ίσως, έτσι, ο Θεόκριτος επιδιώκει τη συγκαλυμμένη αποστασιοποίησή του από την παραδοσιακή βουκολική ποίηση μέσω της λεπτής ειρωνείας που διακατέχει την ποιητική του¹²³. Το δίπολο, άλλωστε, της αληθινής και της αληθοφανούς ποίησης παίζει καίριο ρόλο στη θεοκρίτεια ποίηση. Ανάλογο διαχωρισμό παρατηρούμε και στο *Ειδ.* 10 με το τραγούδι του Βουκαίου να εναντιώνεται στο ησιόδειο πρότυπο τραγουδιού ενός γνήσιου επαρχιώτη, του Μίλωνος.

Όσον αφορά στο Σιμιχίδα οι αρχαίοι σχολιαστές φρόντισαν από νωρίς να τον ταυτίσουν με το Θεόκριτο. Ο ποιητής, εν γένει, χρησιμοποιεί ψευδώνυμα για να υποκρύψει την ταυτότητα άλλων ποιητών -το όνομα Σικελίδας (στ. 40) έχει πλέον ταυτιστεί με τον επιγραμματοποιό Ασκληπιάδη-, επομένως, γιατί να μην υποψιαστούμε ότι χρησιμοποιεί προσωπεία και για τον ίδιο; Λόγω της αστικότητας, λοιπόν, που προβάλλει ο πρωταγωνιστής του 7^{ου} *ειδυλλίου* και της πρωτοπρόσωπης αφήγησης¹²⁴ οι μελετητές σε μεγάλο βαθμό αποδέχονται την ταύτιση με τον ποιητή. Επιπλέον, η συνολική εικόνα του Σιμιχίδα, ενός νέου (στ. 44 *ἔρνος*) και αναγνωρισμένου ποιητή (στ. 37-40: *καὶ γὰρ ἐγὼ Μοισᾶν καπυρὸν στόμα, κῆμὲ λέγοντι/ πάντες ἀοιδὸν ἄριστον· ἐγὼ δέ τις οὐ ταχυπειθής...*), καθώς και η μνεΐα

¹²³ Hunter (1999) 149-150.

¹²⁴ Το όνομα *Σιμιχίδας* εμφανίζεται μόλις στον στ. 21. Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση τελεσμένων γεγονότων, που δεν είναι εγκιβωτισμένη σε ευρύτερη αφήγηση (βλ. *Οδύσσεια*), θεωρείται σπάνια περίπτωση στην αρχαία ελληνική ποίηση. Πρώτος ο Αρχίλοχος καταγράφει με τη βοήθεια του πρώτου προσώπου έναν παλιό ερωτικό πόθο (196a), ωστόσο η αρχή της επωδού δεν έχει διασωθεί προκειμένου να εξεταστεί το αφηγηματικό πλαίσιο. Ο Οβίδιος υιοθετεί την αρχιλόχεια δομή στο 1.5 των *Amores*, ενώ, παράλληλα, παρόμοιες αφηγηματικές τεχνικές εντοπίζουμε στην ποίηση του Ιπώνακτος, του Κατούλλου και στους φιλοσοφικούς διαλόγους του Πλάτωνος (βλ. αρχή του *Λύσεως* ή *περί φιλίας*, της *Πολιτείας* και του *Φαίδρου* για ομοιότητες με το *Ειδ.* 7). Αν το πρώτο πρόσωπο δε δικαιολογείται επαρκώς από τη ροή και το πλαίσιο της αφήγησης, τότε, συχνά, χαρακτηρίζεται αυτοβιογραφικό. Hunter (1999) 144-145.

στο όνομα *Άρατος* (στ. 102), που μπορεί να συσχετίζεται με το φίλο του Θεοκρίτου, Άρατο, του *Ειδ.* 6 (στ. 2) ενισχύουν την άποψη υπέρ της ταύτισης ποιητή και αφηγητή. Ο Θεόκριτος αποδέχεται ως ένα βαθμό το προσωπείο του Σιμιχίδα¹²⁵ αλλά, παράλληλα, αποφεύγει την ολοκληρωτική ταύτισή του και την ένταξη του ιδίου στο ποίημα, γεγονός που προβάλλεται με το αινιγματικό, λεπτά ειρωνικό χαμόγελο του Λυκίδα (στ.19-20, 43) προς τον αντίπαλό του. Εν ολίγοις, σε διάφορα σημεία αποστασιοποιείται τόσο από το περιεχόμενο του ποιήματος όσο και από τους δύο χαρακτήρες. Συνεπώς, δεν πρέπει να συγχέουμε την αυτοβιογραφία με την αυτοαναφορικότητα. Το γεγονός ότι ο Σιμιχίδας πιθανότατα αποτελεί προσωπείο του ποιητή δεν σημαίνει αυτομάτως ότι ο Θεόκριτος περιγράφει πραγματικές καταστάσεις και προσωπικά βιώματα. Χρησιμοποιεί ψευδώνυμα και μάσκες κυρίως για να εκφράσει ελεύθερα απόψεις και ιδέες σχετικά με την ποίηση, τους ομοτέχνους, την εποχή, αλλά και για να εγκωμιάσει τους πάτρωνές του, ως είθισται. Είναι ως ένα βαθμό αυτοαναφορικός αλλά όχι απαραίτητα αυτοβιογραφικός.

Μια τελευταία ελκυστική προσέγγιση της ταυτότητας των δύο χαρακτήρων των *Θαλυσίων* είναι η αποδοχή και των δύο ως προσωπείων του Θεοκρίτου. Ο Λυκίδας και ο Σιμιχίδας αποτελούν όψεις του ίδιου νομίσματος, διαφορετικές, δηλαδή, εκφάνσεις του ποιητή. Συγκεκριμένα, σύμφωνα με την ανωτέρα άποψη οι δύο φανταστικοί χαρακτήρες εκπροσωπούν το βουκολικό-αγροτικό και αστικό κόσμο αντίστοιχα. Έτσι, ο Θεόκριτος αποπειράται την αντιπροσώπευση και των δύο αντιθετικών, πολλάκις, γνωρισμάτων της προσωπικότητάς του –του γνήσιου αστού και λόγιου ποιητή και του φαινομενικά βουκολικού ποιητή- με την εναλλαγή προσωπείων.¹²⁶ Τέλος, στο ερώτημα αν ο ελληνιστικός ποιητής είναι αστικός ή βουκολικός δεν είναι δυνατόν να δοθεί οριστική απάντηση. Τα ποιήματά του βρίθουν λογιότητας, περίτεχνων, έντεχνων δομών και επιτήδευσης. Όλα αυτά αποτελούν γνωρίσματα αστικής και δη λόγιας ελληνιστικής ποίησης. Από άποψη περιεχομένου διακρίνονται βουκολικά στοιχεία, όμως και αυτά, λαμβάνοντας, συνήθως, καίριες θέσεις, έχουν συγκεκριμένη χρήση στα ποιήματα, όπως τη διακωμώδηση, τη φαιδρότητα αλλά και τη ρομαντική περιγραφή φυσικών τοπίων. Προσωπικά, τείνουμε στην αποδοχή της διττής ποιητικής ταυτότητας του Θεοκρίτου με το αστικό και το βουκολικό προσωπείο συχνά να αντιπαρατίθενται σφοδρά.

¹²⁵ Εξαιτίας της εν λόγω ταύτισης Θεοκρίτου-Σιμιχίδα στο 7^ο *Ειδύλλιο*, οι αρχαίοι σχολιαστές απέδωσαν στις βιογραφικές πηγές το όνομα Σίμιχος ή Σιμιχίδας στον πατέρα του ποιητή, προκειμένου να επικυρώσουν την άρρηκτη συνάφεια Θεοκρίτου-Σιμιχίδα. Lesky (1983) 996.

¹²⁶ Lawall (1967) 74, 79-80 και Gutzwiller (1991) 160.

Στο σύνολό του το *Ειδ.* 7 επιδέχεται πλήθος ερμηνειών. Κοινοί τόποι για όλους του προγενέστερους και επίδοξους σχολιαστές αποτελούν ο αλληγορικός και προγραμματικός χαρακτήρας που διέπουν το ποίημα. Οι διαφοροποιήσεις συνίστανται στην ερμηνεία του συμβολισμού αυτού. Αρχικά, διατυπώθηκε η άποψη περί ποιητικής προσφοράς του Θεοκρίτου στον Πτολεμαίο Β' το Φιλάδελο και στην Ελληνική Ανθολογία¹²⁷, η οποία γρήγορα ανασκευάστηκε και στη θέση της προτάθηκε ότι το παρόν ποίημα αποτελεί παρωδία της αναγόρευσης του Θεοκρίτου σε ποιητή. Εξέχουσα θέση στο εγχείρημα αυτό λαμβάνει η διακριτική ειρωνεία που χρησιμοποιείται από το Λυκίδα και το Σιμιχίδα.¹²⁸ Μέσα στο ίδιο πλαίσιο, νωρίτερα, είχε προωθηθεί από τον Van Groningen η ιδέα της *βουκολικής μεταφοράς* (*métaphore bucolique*). Βάσει της θεώρησης αυτής τα *Θαλύσια* αποτελούν μια μεταφορική αφήγηση της πραγματικής αναγόρευσης του Θεοκρίτου σε ποιητή, ενδεδυμένη, βέβαια, με το απαιτούμενο για την ελληνιστική ποίηση κωμικό ύφος. Με λίγα λόγια, ένας καταξιωμένος ποιητής, που λαμβάνει το προσωπείο του Λυκίδα, συναντά το νέο ποιητή Θεόκριτο και τον παρακινεί να συνεχίσει την ποιητική του παραγωγή. Ο Θεόκριτος- Σιμιχίδα αποδίδει το δέοντα σεβασμό στο πρόσωπο του αναγνωρισμένου ποιητή-Λυκίδα με το ποίημα που συνέθεσε γι' αυτόν. Υπό το πρίσμα της *βουκολικής μεταφοράς* μπορεί να εξαχθεί και το αντίθετο συμπέρασμα: ο Θεόκριτος, όντας νεαρός και φιλόδοξος ποιητής, επιχείρησε με υπεροψία να συνθέσει βουκολική ποίηση. Σύντομα, όμως, αναγνώρισε το ανώτερο ταλέντο ενός άλλου ποιητή, αγνώστου ταυτότητας, που εμφανίζεται στο ποίημα με τη μορφή του Λυκίδα. Συνεπώς, ο Θεόκριτος-Σιμιχίδα αφιερώνει το ποίημά του σ' αυτόν τον άγνωστο ποιητή ως φόρο τιμής. Το πρόβλημα της εν λόγω θεωρίας έγκειται στην απουσία συμβολιστικής ερμηνείας και προγραμματικού χαρακτήρα, αφού προτάσσει τον υπαινιγμό ότι πρόκειται για ένα πραγματικό γεγονός που συνέβη στη ζωή του Θεοκρίτου.

Άλλη πιθανή άποψη αποτελεί το εγχείρημα του αστού Θεοκρίτου, πρώτα να ανακαλύψει και έπειτα να διεκδικήσει τη γαλήνη του βουκολικού κόσμου για τον ίδιο και το κοινό του. Οι υποστηρικτές της συγκεκριμένης θέσης προκρίνουν ως αποδεικτικό στοιχείο το αντιθετικό δίπολο πλαστού βουκολικού κόσμου και

¹²⁷ Σύμφωνα με την άποψη αυτή τα τραγούδια του Σιμιχίδα και του Λυκίδα παρωδούν μια *Ανθολογία Επιγραμμάτων* (στ. 155 *σωρός*, συμβολίζει ακριβώς αυτό το σώμα ποιημάτων), καθιστώντας το θεοκρίτειο ποίημα στο σύνολό του προσθήκη στην *Ανθολογία* με την αλληγορική εικόνα του φτυαριού που συσσωρεύει στάχτυα, δηλαδή ποιήματα.

¹²⁸ Χατζηκώστα (2005) 228-229.

πραγματικότητας, η οποία, πολλάκις, προκαλούσε τάση φυγής στο αστικό κοινό της περιόδου. Ο Krevans¹²⁹, από την άλλη, ισχυρίζεται ότι το ποίημα συμβολίζει την πραγματική και όχι μεταφορική ανακήρυξη του Θεοκρίτου σε ποιητή. Επιπλέον, η πεποίθηση ότι τα *Θαλύσια* συμβολίζουν την ένταξη του αλεξανδρινού ποιητή σε έναν ποιητικό κύκλο ομοϊδεατών έχει πλέον ανασκευαστεί και θεωρείται παρωχημένη. Η Gutzwiller¹³⁰, υποστήριξε ότι το οδοιπορικό του Σιμιχίδα από την πόλη στην ύπαιθρο σηματοδοτεί την ποιητική εξέλιξη και την επίτευξη αυτογνωσίας του Θεοκρίτου. Τέλος, έχει προταθεί μία ακόμη πειστικότερη ερμηνεία: Ο Θεόκριτος ανακηρύσσει τη βουκολικότητά του, όμως ταυτόχρονα, την απορρίπτει. Το 7^ο *ειδύλλιο*, συνεπώς, συμβολίζει την αμφιταλάντευση του ποιητή απέναντι στο βουκολικό είδος. Ο Λυκίδας εκπροσωπεί σύμφωνα με την άποψη αυτή τη θετική στάση του Θεοκρίτου για τη βουκολική ποίηση, ενώ ο αστικότερος Σιμιχίδας την απομάκρυνσή του από το συγκεκριμένο ποιητικό είδος, κρίνοντάς το απλουστευμένο σε σχέση με την πολυπλοκότητα της εποχής του. Η εν λόγω θεωρία βασίζεται στη *λεπτή* ειρωνεία, τον υπαινιγμό, την ημιτελή ταύτιση και τη διαρκή αποστασιοποίηση του ποιητή από τους ήρωές του, που αποδεδειγμένα χαρακτηρίζουν τη θεοκρίτεια ποίηση. Ανάλογη ερμηνευτική προσέγγιση έχει επιχειρηθεί και στο έργο του Βεργιλίου, ιδίως στη 10^η *Εκλογή*, όπου ο διάδοχος του Θεοκρίτου εντόπισε την αποσχιστική τάση του προδρόμου του από το βουκολικό είδος και τη μιμήθηκε¹³¹.

Σε κάθε περίπτωση, το σύνολο των άνωθεν προσεγγίσεων ερείδονται σε εικασίες και τεκμηριωμένες υποθέσεις. Τα δεδομένα με τα οποία προπορευόμαστε στην παρούσα έρευνα είναι η σαφής επιτήδευση και λογιосύνη της θεοκρίτειας ποιητικής, η υπαινικτικότητα, η ειρωνεία, η αλληγορία και τα ειδολογικά παιχνίδια, στα οποία αρέσκεται η πλειονότητα των ελληνιστικών ποιητών και ως εκ τούτου ο Θεόκριτος. Η πολυπλοκότητα και η μελέτη σε δεύτερο επίπεδο, επίσης, καθορίζουν την προσέγγιση του θεοκρίτειου Corpus. Ποια ήταν, ακριβώς, η σκοποθεσία του ποιητή, δηλαδή, αν στόχος του ήταν η απομάκρυνση από ένα είδος στο οποίο είχε παγιδευτεί, η ατέρμονη σύγκρουση δύο αντιδιαμετρικών γνωρισμάτων του, του βουκολικού και του αστικού στοιχείου χωρίς οριστικό νικητή, η παρωδία ή η νοσταλγία ενός κόσμου εντελώς ανοίκειου από το δικό του¹³² ή τέλος η δημιουργία ενός περίπλοκου γρίφου

¹²⁹ Krevans (1983) 203.

¹³⁰ Gutzwiller (1991) 107-108.

¹³¹ Για την άποψη αυτή βλ. Χατζηκώστα (2005) xxxiii-xxxiv και 234.

¹³² Η άποψη περί νοσταλγίας και οικειοποίησης ενός κόσμου άγνωστου προς την αστική πραγματικότητα της εποχής υποστηρίζεται με λογικά επιχειρήματα από τον Goldhill (1991) 236.

προς χάριν προβληματισμού του κοινού του είναι, ευλόγως, δύσκολο να διευκρινιστεί. Η μόνη βεβαιότητα που μπορούμε να προσκομίσουμε τουλάχιστον από μία πρώτη ανάλυση του 7^{ου} *ειδυλλίου* είναι η αυτοσυνειδησία του ποιητή. Μπορεί ο ίδιος να μην αυτοαναγορεύεται ιδρυτής ή εκπρόσωπος του βουκολικού είδους, ωστόσο, εκφράζει ποιητικές απόψεις και μύχιες σκέψεις τόσο δια στόματος του Λυκίδα όσο και του Σιμιχίδα. Ο Θεόκριτος, εν ολίγοις, αποκαλύπτει θεαματικά στους αναγνώστες τα στάδια διαμόρφωσης, τα θέματα και τα συστατικά της νέας ποιητικής του, κυρίως, μέσω του πλαστού μουσικού διαγωνισμού, που με τόση προσοχή κατασκευάζει. Ο Λυκίδας, αρχικά, νοσταλγεί το αντικείμενο του πάθους του, βρίσκοντας, όχι τυχαία, ανακούφιση από τον έρωτά του μόνο στα τραγούδια των θρυλικών βοσκών, Δάφνη και Κομάτα. Σε δεύτερο επίπεδο, με το γλυκό τραγούδι του, ίσως, επιδιώκει τον εφησυχασμό του αντιπάλου του σε έναν φαινομενικά ευγενή συναγωνισμό. Εκπληκτική θεωρείται, επίσης, η τριπλή διαστρωμάτωση εγκιβωτισμένης ποίησης, ιδίως στο τραγούδι του Λυκίδα, το οποίο είναι ήδη εγκιβωτισμένο στο ευρύτερο ποίημα, αλλά παράλληλα περιέχει και τρίτο ποίημα, το τραγούδι του Τιτύρου και του Κομάτα¹³³. Ο Σιμιχίδας, από την άλλη πλευρά, όντας υποχρεωμένος να συμμορφωθεί με το περιεχόμενο και τους κανόνες του βουκολικού διαγωνισμού, που ο ίδιος πρότεινε, και να κινηθεί στο ίδιο πλαίσιο με το τραγούδι του αιπόλου Λυκίδα, συνθέτει ένα εξίσου ερωτικό τραγούδι σε αστικότερο, όμως, περιβάλλον. Η μελέτη και των δύο αυτών τραγουδιών μας οδηγούν άλλη μια φορά στο συμπέρασμα ότι ο έρωτας, το τραγούδι, η φύση, ο μόχθος, η πολυφωνία¹³⁴ και η καθημερινότητα συνιστούν τους κυριότερους θεματικούς άξονες της θεοκρίτειας ποίησης. Τέλος, εντοπίζεται σχεδόν πάντα ευχετική διάθεση στα τραγούδια για ένα υποθετικό και αβέβαιο μέλλον, συνήθως, στους καταληκτικούς στίχους (βλ. στ. 86-89 και στ. 123-127 αντίστοιχα):

86-89: *αἴθ' ἐπ' ἐμεῦ ζωοῖς ἐναρίθμιος ὄφελος ἦμεν,
ὡς τοι ἐγὼν ἐνόμειον ἀν' ὄρεα τὰς καλὰς αἴγας [...]*

¹³³ Goldhill (1991) 234.

¹³⁴ Ο Λυκίδας τραγουδά για τους μυθικούς, Τίτυρο και Κομάτα, οι οποίοι με τη σειρά τους τραγούδησαν για τον Δάφνη. Ο πολυκερατισμός της ποιητικής φωνής είναι πραγματικά εντυπωσιακός και σημαντική ένδειξη προγραμματικού χαρακτήρα, εφόσον υποδεικνύει την άρνηση ή απροθυμία του ποιητή για ανάδειξη του ίδιου σε αφηγητή-αυθεντία και για την διατύπωση άμεσων σχολίων και θέσεων για την εποχή του. Βλ. Goldhill (1991) 234- 236.

123-127: [...] ὄδ' ὄρθριος ἄλλον ἀλέκτωρ
κοκκύσδων νάρκαισιν ἀνιαραῖσι διδοίη·
εἷς δ' ἀπὸ τᾶσδε, φέριστε, Μόλων, ἄγχοιτο παλαίστρας.
ἄμμιν δ' ἄσυχία τε μέλοι γραία τε παρείη
ἄτις ἐπιφύζοισα τὰ μὴ καλὰ νόσφιν ἐρύκοι.

Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε αν ο Σιμιχίδας και ο Λυκίδας έχουν επίγνωση της δραματικότητας και της πλασματικότητάς τους. Ο αφηγητής, εντούτοις, είναι πιθανότατα παντογνώστης, πομπός και δέκτης βαθύτερων νοημάτων και δυσερμήνευτων μηνυμάτων. Από τη μία πλευρά ο αφηγητής διηγείται το παρελθόν σαν να συνέβη σε κάποιον άλλο, όπως γίνεται αντιληπτό από την παρελθοντική αποστασιοποιημένη, σχεδόν παραμυθική αρχή του ποιήματος (στ. 1-2: ἤς χρόνος ἄνικα...), ενώ από την άλλη, τα αφηγηματικά όρια συγχέονται όταν ο Σιμιχίδας περιγράφει διεξοδικά την εορτή των Θαλυσίων και τη φύση (στ. 132-159) ως αυτόπτης μάρτυς. Γι' αυτό το λόγο δεν μπορεί να υπάρξει τέλεια ταύτιση του Σιμιχίδα και του ποιητή. Η σύνθετη αυτή δομή του ποιήματος, δηλαδή ο εγκιβωτισμός ποίησης μέσα στην ποίηση και οι ποικίλες νοηματικές διαστρωματώσεις συνιστούν γνωρίσματα της νέας ποιητικής του Θεοκρίτου. Στο εν λόγω ποίημα ο αλεξανδρινός ποιητής αναλογίζεται τις προσωπικές του ποιητικές επιλογές, παίζοντας με τους χαρακτήρες και τους αφηγητές, την εκλεπτυσμένη και ταπεινή ποίηση, τη γνώση και την άγνοια, καθώς και με τη φαντασία και την πραγματικότητα. Ο ποιητής μέσω των, ως επί το πλείστον, κωμικών και απλοϊκών ηρώων του, εξωτερικεύει αλήθειες και ιδέες, που ειδάλλως δε θα μπορούσε να εκφράσει με την υψηλή ποιητική γλώσσα της ελληνιστικής εποχής.¹³⁵ Ως εκ τούτου, η θεωρία περί αυτοστοχασμού και αυτοαναφορικότητας επιβεβαιώνεται. Επιπρόσθετα, το παρόν *ειδύλλιο* μπορεί αδιαμφισβήτητα να χαρακτηριστεί ποίημα για την ποίηση λόγω των διαρκών ειδολογικών διαξιφισμών και παραλληλισμών (*μίμος*, *δράμα*, *έπος*, *βουκολική ποίηση*), που παρατηρούνται, καθώς και του σαφέστατου προγραμματικού του χαρακτήρα.

Η προγραμματική φωνή, άλλωστε, γίνεται διακριτή, κυρίως, με την ποιητική αντιπαράθεση των δύο πρωταγωνιστών, από την οποία αποκαλύπτεται το νέο μοντέλο ποίησης του ελληνιστικού ποιητή. Οι εμφανείς παραπομπές στην ποιητική μύηση του Ησιόδου, το ίδιο το οδοιπορικό του Σιμιχίδα προς τον τελικό του

¹³⁵ Gutzwiller (1991) 170-171.

προορισμό, ο ποιητικός διαγωνισμός μεταξύ δύο επαγγελματιών, αλλά και η απόπειρα ορισμού του νέου αυτού είδους ποίησης και γέννησης μιας πρωτότυπης ποιητικής φωνής με τους καιρία τοποθετημένους βουκολικούς όρους και τις τυπικές περιγραφές της φύσης (*locus amoenus*) συνηγορούν στην ύπαρξη προγραμματικότητας¹³⁶. Η αντίθεση μεταξύ πρωτοπρόσωπης μεν, αλλά αποστασιοποιημένης αφήγησης, που εντοπίζεται καθόλη την έκταση του ποιήματος, θυμίζει την προσπάθεια για απομάκρυνση του βουκολικού είδους από την πόλη, αλλά ταυτόχρονα και την καταγωγή του από αστούς, ως επί το πλείστον, ποιητές. Η πλειονότητα των βουκολικών ποιητών, όπως αντιληφθήκαμε, προέρχεται από ή διαμένει σε μεγάλα αστικά κέντρα και όχι σε περιοχές της υπαίθρου. Έτσι, από τη μία περιγράφονται με κάθε λεπτομέρεια, σχεδόν με νατουραλιστική ακρίβεια, το ταξίδι, τα μέρη που επισκέπτεται ο Σιμιχίδας, η συνάντησή του με το Λυκίδα, ενώ από την άλλη παρατηρείται συναισθηματική αποστασιοποίηση του αφηγητή και αοριστία του χρόνου, που διέπουν κομβικά σημεία του *ειδύλλιου*. Η βουκολική, λοιπόν, ποίηση του Θεοκρίτου διατηρεί την παραδοσιακή αγροτική, καθημερινή θεματική, διανθισμένη, όμως, πλέον με την αστικότητα του ελληνιστικού κόσμου¹³⁷. Το συγκεκριμένο ποίημα συνιστά, τέλος, ένα θησαυρό ποιητικών επιρροών, ένα είδος ιστορίας της λογοτεχνίας, όπου το ποιητικό και μυθολογικό παρελθόν συναντούν το βουκολικό παρόν του Θεοκρίτου¹³⁸.

3.2.2 ΕΙΔΥΛΛΙΟ 1 (Θύρσις ή ωδή)

Συνεχίζοντας στην ίδια γραμμή απόδειξης της θεοκρίτειας αυτοαναφορικότητας, θα μελετήσουμε ένα εξίσου, αν όχι περισσότερο, προγραμματικό ποίημα, το 1^ο *ειδύλλιο* (Θύρσις ή ωδή). Η υπόθεση του ποιήματος είναι λίγο-πολύ γνωστή: Ο διάσημος ποιμὴν Θύρσις –του οποίου το όνομα αποκαλύπτεται στο στ. 19– ανταλλάσσει φιλοφρονήσεις με έναν ανώνυμο αιπόλο αναφορικά με τη μουσική τους δεινότητα. Ο αιγοβοσκός, τελικά, πείθει το Θύρσι να τραγουδήσει τα πάθη του Δάφνιδος με την αρωγή της *σύριγγός* του. Ως βραβείο ορίζεται μια αίγα με άφθονο γάλα και ένα ξύλινο κύπελλο (*κισσύβιον*), το οποίο περιγράφεται με κάθε λεπτομέρεια. Το ποίημα λήγει με την απονομή του επάθλου στο Θύρσι. Δομικά, μπορούμε να διακρίνουμε το ποίημα σε τέσσερις υποενότητες: α) την ανταλλαγή

¹³⁶ Goldhill (1991) 226.

¹³⁷ Goldhill (1991) 226.

¹³⁸ Μανακίδου (2008) 160.

φιλοφρονήσεων μεταξύ των δύο βοσκών (στ. 1-18), **β)** την προτροπή του αιπόλου προς τον Θύρσι να τραγουδήσει για τον έρωτα του Δάφνιδος, τον καθορισμό των δύο επάθλων και τη διεξοδική περιγραφή του *κισσυβίου* (στ. 19-63), **γ)** το τραγούδι του Θύρσιδος για το Δάφνη (στ. 64-142) και **δ)** την προσφορά του *κισσυβίου* και της αίγας δικαιωματικά στο Θύρσι (στ. 143-152)¹³⁹. Πιθανότερος τόπος του *ειδυλλίου* θεωρείται η Σικελία, πρώτιστα, λόγω των πολλών ιταλικών τοπωνυμίων, που εντοπίζονται στο ποίημα: στ. 65 *Αϊτνα*, στ. 69 *Άκις*, στ. 117 *Άρέθοισα* και στ.118 *Θύβρις*. Επίσης, κατά τη διάρκεια του τραγουδιού του Θύρσιδος, ο Δάφνις παρακαλεί τον Πάνα να εγκαταλείψει την Αρκαδία και να τον συναντήσει στη Σικελία, ενώ, παράλληλα, ο ίδιος ο Θύρσις προέρχεται από την Αίτνα (στ. 65) και το τραγούδι είναι σικελικό¹⁴⁰. Αν και η παράθεση τοπωνυμίων δεν αποτελεί απαραίτητα ένδειξη για τον τόπο που λειτουργεί ως σκηνικό των *Ειδυλλίων*, αφού, πολλάκις, επισημαίνονται διάφοροι γεωγραφικοί όροι χωρίς συνάφεια, εντούτοις αποδεχόμαστε εν προκειμένω κάποιο μέρος της σικελικής υπαίθρου ως σκηνικό του 1^{ου} *ειδυλλίου*.

Σύμφωνα με τις αρχαίες πηγές ο Δάφνις υπήρξε κατά γενική ομολογία ο μυθικός ευρετής του βουκολικού είδους¹⁴¹. Αν και οι πληροφορίες για την ιστορία του είναι μεταγενέστερες των *ειδυλλίων* του Θεοκρίτου, υποψιάζοντας τους σύγχρονους μελετητές για μια ενδεχόμενη αντιγραφή ή τουλάχιστον επιρροή τους από τη θεοκρίτεια εκδοχή, αξίζουν μια ακροθιγή αναφορά¹⁴². Για την εκδοχή του Θεοκρίτου προσκομίζουμε σαφείς ενδείξεις από το 7^ο *ειδύλλιο* (στ. 72-77):

[...]ὁ δὲ Τίτυρος ἐγγύθεν ἄσει,
ὥς ποκα τᾶς Ξενέας ἠράσσατο Δάφνις ὁ βούτας,
χῶς ὄρος ἄμφ' ἐπονείτο, καὶ ὥς δρῦες αὐτὸν ἐθρήνευν,
Τίμερα αἶτε φύοντι παρ' ὄχθησιν ποταμοῖο,
εὔτε χιῶν ὥς τις κατετάκετο μακρὸν ὑφ' Αἴμον
ἦ Ἄθω ἦ Ῥοδόπαν ἦ Καύκασον ἐσχατόωντα.

Ο Δάφνις, συνεπώς, ήταν ένας βουκόλος, ερωτευμένος με τη Νύμφη Ξενέα. Ο Παρθένιος, γραμματικός και ποιητής του 1^{ου} αι. π.Χ., στο έργο του *Narrationes Amatoriae* (*Ερωτικά Παθήματα*) 29, πραγματοποιεί μνεία σε άλλη μυθολογική παράδοση, επισημαίνοντας τη θεϊκή καταγωγή του Δάφνιδος από τον Ερμή, τη

¹³⁹ Υιοθετείται η δομή της Χατζηκόστα (2005) 99. Σχεδόν την ίδια δόμηση είχε υποστηρίζει, νωρίτερα, και ο Hunter (1999) 60 με μία μικρή διαφοροποίηση στο διαχωρισμό των στίχων.

¹⁴⁰ Hunter (1999) 60.

¹⁴¹ Ο Αθήναιος (XIV 619A-B) μόνο αναφέρει ως ιδρυτή του είδους τον Σικελό βουκόλο Δίομο.

¹⁴² Για συνόψιση όλων των πηγών βλ. Gow (1952) τομ. 2 1-2 και Hunter (1999) 64-66.

γέννησή του στη Σικελία, τη δεξιότητά του στη *σύριγγα* και την εξωτερική ομορφιά του (*Ἐν Σικελίᾳ δὲ Δάφνις Ἑρμοῦ παῖς ἐγένετο, σύριγγι δὴ τε δεξιῶς χρῆσασθαι καὶ τὴν ἰδέαν ἐκπρεπέως*). Και σ' αυτήν την εκδοχή ο Δάφνις είναι άξιος βουκόλος στην περιοχή της Αίτνας, εσωστρεφής και αφοσιωμένος στο κοπάδι του. Μια Νύμφη, η Εχεναΐς, τον ερωτεύεται με πάθος και τον προειδοποιεί να μην απιστήσει γιατί θα τιμωρηθεί με τύφλωση. Ο νεαρός βοσκός, ωστόσο, δεν τήρησε την υπόσχεσή του με αποτέλεσμα να υποστεί την τιμωρία της Νύμφης.

Με τη μυθολογία του Δάφνιδος ασχολήθηκε και ο Διόδωρος Σικελιώτης, IV 84.2-4. Ο ιστορικός υιοθετεί τη σικελική και θεϊκή καταγωγή του βουκόλου, ως υιού του Ερμή και μιας Νύμφης. Αποκλήθηκε δε Δάφνις λόγω της πυκνής βλάστησης της περιοχής με το ομώνυμο φυτό *Δάφνη*. Ανατράφηκε από τις Νύμφες και αργότερα απέκτησε πολλά κοπάδια βοδιών στη φροντίδα των οποίων προσηλώθηκε. Αυτός ήταν ο λόγος σύμφωνα με το Διόδωρο που ονομάστηκε *βουκόλος*. Είχε, μάλιστα, έμφυτη κλίση στη μουσική και το τραγούδι, ιδιαίτερα στη βουκολική ποίηση, της οποίας υπήρξε ευρετής (*ἐξευρεῖν τὸ βουκολικὸν ποίημα καὶ μέλος*). Μέσω της μουσικής του δεινότητας σαγήνευσε την Αρτέμιδα, κέρδισε την εύνοιά της, ενώ, παράλληλα, μία από τις Νύμφες τον αγάπησε. Η κατάληξή του συνάδει με τη μυθολογική εκδοχή του Παρθένιου. Με λίγα λόγια, πρόδωσε την εμπιστοσύνη της Νύμφης και τυφλώθηκε. Σε παρεμφερή παράδοση στηρίζεται και ο Κλαύδιος Αιλιανός (*Ποικίλη Ιστορία* X 18) με ορισμένες διαφοροποιήσεις: Ο Δάφνις μπορεί να είναι υιός ή ερωμένος του Ερμή. Μητέρα του ήταν μια Νύμφη, η οποία τον εγκατέλειψε σε θάμνους δάφνης, ενώ το κοπάδι του καταγόταν από το κοπάδι του Ήλιου, που μνημόνευσε ο Όμηρος στην *Οδύσσεια*. Άλλη παραλλαγή του μύθου αναφέρει ότι μετά την προδοσία του Δάφνιδος προς τη Νύμφη και την τύφλωσή του, εκείνος έλιωσε από το πάθος του ή έπεσε σε ένα γκρεμό εξαιτίας της απώλειας όρασής του.

Τέλος, οφείλουμε να τονίσουμε ότι ο πρώτος ποιητής που πραγματεύτηκε το μύθο του Δάφνιδος ήταν ο χορικός ποιητής Στησίχορος, στον οποίο πιθανότατα πραγματοποιεί έμμεση μνηεία ο Θεόκριτος (*Ειδ.* 7, 75 *Ἰμέρα αἶτε φύοντι παρ' ὄχθησιν ποταμοῖο...*). Δυστυχώς, δεν έχουν διασωθεί αποσπάσματα παρά μόνο μαρτυρίες τρίτων. Οποσδήποτε, διακρίνουμε με τη βοήθεια της ανακεφαλαίωσης των επικρατέστερων μυθολογικών εκδοχών κοινούς τόπους στην ιστορία του Δάφνιδος. Ο θάνατός του σε όλες τις παραλλαγές συνδέθηκε με τον έρωτα για μια Νύμφη και

συγχρόνως απετέλεσε προσφιλέθ θέμα για βουκολικά τραγούδια, όπως προκύπτει από την ανάγνωση του 1^{ου} *ειδυλλίου* και ενός καλλιμάχειου επιγράμματος (XXII). Έτσι, ο Δάφνις θεωρήθηκε ο κατεξοχήν βουκόλος, σύμβολο του βουκολικού κόσμου και αρχετυπικός βουκολικός ήρωας. Ο τόνος και το ύφος της ωδής του Θύρσιδος προσδίδουν μυθικές διαστάσεις στο πρόσωπο του νεαρού ήρωα. Πολλοί μελετητές έσπευσαν, μάλιστα, να τον ταυτίσουν με ανάλογα μυθικά πρόσωπα της τραγωδίας και του έπους. Οι δύο επικρατέστερες απόψεις ταυτίζουν τον Δάφνι με τον Ιππόλυτο¹⁴³ ή ακόμη και με τη Φαίδρα του *Ιππολύτου* (στ. 141-160)¹⁴⁴, αν και εντοπίζεται πλήθος διαφορών ανάμεσα στο Δάφνι και τους δύο τραγικούς χαρακτήρες. Άλλες φορές παραλληλίζεται με τον Άδωνι, ίσως εξαιτίας της σχέσης του με την Αφροδίτη και το τραγικό του τέλος, ενώ ο Cairns¹⁴⁵ αναγνωρίζει στο πρόσωπο του Δάφνιδος τον ομηρικό Αχιλλέα. Ο Zimmerman¹⁴⁶ με τη σειρά του υποστηρίζει την ταύτιση του μυθικού βοσκού με το Νάρκισσο. Τέλος, ο Δάφνις έχει συνδεθεί και με διονυσιακές μορφές λόγω της συσχέτισης του βουκολικού τραγουδιού με το Διόνυσο και τους Σατύρους. Σε κάθε περίπτωση, ο θεοκρίτειος Δάφνις αποτελεί μυθικό πρόσωπο και ως εκ τούτου δεν πρέπει να συγχέεται με ιστορικές μορφές.

Εξ αρχής χαρακτηρίσαμε προγραμματικά τα *ειδύλλια* 1 και 7. Συνοψίζουν εντυπωσιακά τις αρχές της ποιητικής του Θεοκρίτου. Αν στο 7^ο αμφισβητήθηκε η βουκολικότητα και η επιθυμία του ποιητή να συνεχίσει προς την ίδια κατεύθυνση, λόγω της εμφανούς αστικότητας και λεπτής ειρωνείας που διέπει το ποίημα, στο 1^ο το βουκολικό στοιχείο είναι σαφώς ισχυρότερο και πιο απτό. Οι μελετητές στην πλειονότητά τους συμφωνούν ότι το εν λόγω ποίημα συγκεντρώνει σχεδόν όλα τα συμβατικά γνωρίσματα των βουκολικών *ειδυλλίων*. Ειδικότερα, αναφέρουμε την περιγραφή¹⁴⁷ ενός εξιδανικευμένου φυσικού τοπίου (*locus amoenus*), τον ποιητικό αγώνα- αν και ιδιότυπο-¹⁴⁸, το διάλογο και το έντονο βουκολικό περιεχόμενο. Χάριν του προγραμματικού αυτού χαρακτήρα αριθμείται πάντα πρώτο στις εκδόσεις. Η πρόταξή του, φυσικά, δε συνεπάγεται τη χρονική προτεραιότητά του στο θεοκρίτειο

¹⁴³ Lawall (1967) 18-27.

¹⁴⁴ Gutzwiller (1991) 96.

¹⁴⁵ Cairns (1984) 111-112.

¹⁴⁶ Zimmerman (1989) 52-66.

¹⁴⁷ Βλ. Χατζηκώστα (2005) 102. Η περιγραφή προβάλλεται ως ανορθόδοξη. Παρατηρείται περιορισμός στην έκταση αναλογικά με αυτή του ποιήματος (στ. 1-2, 8, 12-14 και 21-23) και ασυνέχεια.

¹⁴⁸ Το ποίημα αρχίζει με το μοτίβο του μουσικού αγώνα, όμως αυτός ποτέ δεν ολοκληρώνεται. Έπαθλα ορίζονται, αλλά συναγωνισμός δεν υπάρχει. Ως εκ τούτου, δεν κρίνεται αναγκαία η παρουσία κριτή. Τραγουδά μόνο ο Θύρσις και λαμβάνει με τη λήξη της ωδής τα βραβεία του. Ο αιπόλος, προφανώς, υποτάσσεται στο μεγαλείο και στη δεξιοτέτα του Θύρσιδος και μόνο συνοδεύει το συναγωνιστή του με το μουσικό του όργανο.

corpus, αλλά την καθολική αποδοχή της προγραμματικότητας και της αρτιότητάς του. Πυρήνας του ποιήματος είναι η διήγηση των παθών ενός ακραιφνούς βουκολικού ήρωα, μυθικού δημιουργού του βουκολικού τραγουδιού και η ποιητική απόλαυση που εγείρεται από την παρούσα αφήγηση. Βουκολικότητα και ποίηση βρίσκονται στο επίκεντρο της μελέτης του προκειμένου *ειδυλλίου*.

Ο Θεόκριτος υπογραμμίζει εκ νέου την ύπαρξη και τη σημασία του ποιητικού παρελθόντος στην ποίησή του με την ωδή του Θύρσιδος. Ο Θύρσις είναι αναγνωρισμένος ποιητής (στ. 20 *καὶ τᾶς βουκολικᾶς ἐπὶ τὸ πλέον ἴκεο μοίσας*), που έλαβε μέρος σε ποικίλους μουσικούς διαγωνισμούς (στ. 23-24: [...] *αἱ δέ κ' ἀείσης/ ὡς ὄκα τὸν Λιβύαθε ποτὶ Χρόμιν ἄσας ἐρίσδων*), ενώ αφήνεται να εννοηθεί ότι τα *Δάφνιδος ἄλγεα* απετέλεσαν προσφιλέσ ποιητικό θέμα των προγενεστέρων (στ. 19 *ἀλλὰ τὸ γὰρ δὴ, Θύρσι, τὰ Δάφνιδος ἄλγε' ἀείδες*). Επιπλέον, η *έκφρασις* του *κισσυβίου*, όπως θα δούμε στη συνέχεια, βρίθει επικών και λυρικών τύπων. Ο ποιητής αξιοποιεί, συνεπώς, την επική, λυρική και βουκολική παράδοση με απώτερους στόχους την ποιητική του ανύψωση και τη διακήρυξη ενός ειδολογικού μανιφέστου¹⁴⁹.

Υπό το συγκεκριμένο ερμηνευτικό πλαίσιο η *έκφρασις* του *κισσυβίου* (στ. 27-55) κατέχει εξέχουσα σημασία στο ποίημα του Θεοκρίτου. Ο όρος *κισσύβιον* οδηγεί ένα υποψιασμένο, λόγιο κοινό σε ποικίλους ειδολογικούς και ερμηνευτικούς συνειρμούς. Επρόκειτο για ένα υπαρκτό είδος ξύλινου αγγείου, χρησιμοποιούμενο για τη μεταφορά υγρών, που, πολλάκις, μεταφράζεται και ως κύπελλο ή ποτήρι. Πρώτη φορά σαν λογοτεχνικός όρος επισημαίνεται στην ομηρική *Οδύσσεια* 9. 345-346:

καὶ τότε ἔγὼ Κύκλωπα προσηύδων ἄγχι παραστάς,

κισσύβιον μετὰ χερσὶν ἔχων μέλανος οἴνοιο·

Στο χωρίο υπονοείται το σημαντικό μέγεθος του *κισσυβίου*, αντάξιο της οινοποσίας ενός Κύκλωπα. Αξιοσημείωτη είναι επίσης η συσχέτιση του εν λόγω αντικειμένου με χαρακτήρες αντιηρωικούς (π.χ. Κύκλωψ) ή ταπεινής καταγωγής. Παρόμοιες αναφορές στη συγκεκριμένη λέξη παρατηρούμε και αλλού στην *Οδύσσεια*, πάλι σε σύνδεση με απλοϊκές, αγροτικές μορφές, όπως τον χοιροβοσκό Εύμαιο (14. 78-79 και 16. 52-53):

¹⁴⁹ Hunter (1999) 60-61.

14.78-79: *ἐν δ' ἄρα κισσυβίῳ κίρνη μελιηδέα οἶνον,*
αὐτὸς δ' ἀντίον ἴζεν, ἐποτρύνων δὲ προσηύδα.

16.52-53: *ἐν δ' ἄρα κισσυβίῳ κίρνη μελιηδέα οἶνον·*
αὐτὸς δ' ἀντίον ἴζεν Ὀδυσσῆος θείοιο.

Εδώ πληροφορούμαστε ότι το *κισσύβιον* είχε χρήση αρχαιοελληνικού κρατήρα. Με λίγα λόγια, ο Εύμαιος και στις δύο περιπτώσεις το χρησιμοποιεί για την παρασκευή κεκραμένου οίνου. Συνεπώς, συμπεραίνουμε σύμφωνα με τις ομηρικές μαρτυρίες ότι το *κισσύβιον* ήταν ένα εύχρηστο αγγείο μεταφοράς και ανάμειξης υγρών, πιθανότατα από ξύλο κισσού (*κισσύβιον* <κισσός), μεγαλύτερο από ποτήρι ή κύπελλο με εύλογη χωρητικότητα και ἄρρηκτα συνδεδεμένο με προσωπικότητες ταπεινής καταγωγής. Ο Όμηρος, σαφέστατα, διέκρινε τη σημασία του *κισσυβίου* από το κύπελλο με τη χρήση της λέξης *σχύφος* για το ποτήρι (14. 112-113).

Την εποχή της τραγωδίας, ωστόσο, η χρήση του όρου *κισσύβιον* μειώνεται αισθητά, πιθανότατα, εξαιτίας της ταπεινότητας του αντικειμένου, για να επανεμφανιστεί δριμύτερα στην ελληνιστική ποίηση. Η επαναφορά αυτή σημειώνεται πρώτα από τον Καλλίμαχο στα *Αἶτια*. Η επίδραση του χρόνου, φυσικά, έχει αλλοιώσει κατά πολύ την πρωταρχική σημασία του όρου, γεγονός που, ωστόσο, δεν φαίνεται να απασχολεί τους ελληνιστικούς ποιητές. Ενδιαφέρονται, ως επί το πλείστον, για την αναβίωση παραγκωνισμένων ή λησμονημένων ομηρικών τύπων με έμφαση στη μορφή, το συμβολισμό και όχι στην καθεαυτή σημασία τους. Το ελληνιστικό *κισσύβιον* δεν είναι πάντα ένα ευρύχωρο δοχείο για υγρά, γιατί δεν δίνεται έμφαση στο ίδιο το αντικείμενο και το σχήμα του, αλλά στους συνειρμούς που προκύπτουν από την εικόνα του *κισσυβίου*. Υπογραμμίζεται, δηλαδή, η αγροτική, ταπεινή του προέλευση σε ένα αστικό και διανοούμενο κοινό. Ο Καλλίμαχος, λοιπόν, με το χαρακτηρισμό *ὀλίγω*¹⁵⁰ για το αγγείο, ίσως, υπαινίσσεται την υπεροχή της σύντομης, *λεπτῆς* ποιητικής του, διακηρύσσοντας άλλη μια φορά το ποιητικό του πρόγραμμα. Παρεμφερή λειτουργία έχει και το θεοκρίτειο *κισσύβιον* (στ. 27: *καὶ βαθύ κισσύβιον κεκλυσμένον ἀδεί κηρῶ*). Για το Θεόκριτο το κύπελλο αυτό είναι βαθύ και όχι μικρό, εγγίζοντας την προτέρα μορφή του. Η μνεία στο συγκεκριμένο αντικείμενο δεν μπορεί σε καμία περίπτωση να αποδοθεί σε σύμπτωση. Η στενή συνάφειά του με την επική παράδοση, που τόσο επηρέασε τις τάσεις, τις

¹⁵⁰ Fr. 178. 7-12 Pfeiffer.

τεχνικές, το περιεχόμενο και τον τρόπο σύνθεσης της ελληνοιστικής τέχνης, αποτελεί και μία από τις βασικές συνιστώσες του θεοκρίτειου ποιητικού έργου. Διακρίναμε, ήδη, από το 7^ο *ειδύλλιο* την αγάπη του ποιητή για διακειμενικότητα και σύνδεση με το ποιητικό παρελθόν. Τα ομηρικά έπη και δη η *Οδύσσεια* απετέλεσαν ακρογωνιαίο λίθο της θεματολογίας και της μορφολογίας των ποιημάτων του Θεοκρίτου. Ο ποιητής, αξίζει να επισημανθεί, ότι δεν εμμένει στην πλοκή, τη δράση και τα μυθολογικά στοιχεία της ομηρικής ποίησης, που, πολλάκις, παραλλάσσει, αλλά σε λέξεις, ομηρικούς τύπους, ασήμαντα αντικείμενα και υφολογικά χαρακτηριστικά, ως γνήσιος διανοούμενος.

Όπως και ο Καλλίμαχος, ο Θεόκριτος αποκαλύπτει με την *έκφραση* ενός ομηρικού αντικείμενου -προσαρμοσμένου, βέβαια, στη σύγχρονη ελληνοιστική πραγματικότητα- τις πηγές έμπνευσης και την ποιητική ιδεολογία του. Πρόκειται, εν ολίγοις, για τον αυτοπροσδιορισμό της τέχνης του¹⁵¹. Η διαφοροποίηση μεταξύ των δύο ποιητών έγκειται στον τρόπο χρήσης του όρου *κισσύβιον* και όχι στο αποτέλεσμα. Ο Θεόκριτος προβάλλει εμφαντικά την ταπεινότητα και την κωμικότητα που συνυφαίνονται άρρηκτα με την επική φύση και λειτουργία του αγγείου. Παραπλήσια σύνδεση του *κισσυβίου* με τον αγροτικό και κωμικό αντιηρωικό κόσμο επιδίωξε νωρίτερα ο Ευριπίδης στον *Κύκλωπα*¹⁵², την *Άλκηστη*¹⁵³ και τη χαμένη *Ανδρομέδα*¹⁵⁴. Γι' αυτούς, συνεπώς, τους ποιητές το *κισσύβιον* έλαβε τη σημασία ενός κρατήρα από ξύλο κισσού για τη μεταφορά γάλακτος και όχι οίνου. Το γάλα αξίζει να σημειωθεί ότι ήταν το κατεξοχήν ρόφημα των αγροτών και των κατοίκων της υπαίθρου. Όλοι οι συνειρμοί αυτοί αποκρυσταλλώνονται με μεγάλη ενάργεια στο 1^ο *ειδύλλιο*. Ο Θεόκριτος, ωστόσο, παρεκκλίνει έως ένα βαθμό από τους παραπάνω ορισμούς και διατυπώνει τη δική του θέση αναφορικά με τη σημασία του *κισσυβίου*:

καὶ βαθὺν κισσύβιον κεκλυσμένον ἀδεί κηρῶ,
ἀμφῶες, νεοτευχές, ἔτι γλυφάνοιο ποτόσδον.
τῶ ποτὶ μὲν χεῖλη μαρύεται ὑψόθι κισσός,
κισσὸς ἔλιχρύσω κεκονιμένος' [...] (στ. 27-30)

Ο ποιητής, όπως γίνεται αντιληπτό, επιστὰ την προσοχή των αναγνωστών στην ετυμολογία του όρου από τη λέξη *κισσός*, υποστηρίζοντας, ωστόσο, ότι μόνο η

¹⁵¹ Halperin (1983) 170-171.

¹⁵² *Κύκλωψ* 388-391.

¹⁵³ *Άλκηστις* 756.

¹⁵⁴ Αθήναιος *Δειπνοσοφισταί* 477a.

διακόσμηση του κυπέλλου αποτελούνταν από φύλλα κισσού και όχι ολόκληρο το κύπελλο. Επίσης, προσθέτει στα βασικά χαρακτηριστικά του *κισσούβιου* το βάθος, τις δύο λαβές και τη φρέσκια επικάλυψη κεριού. Εντυπωσιακότερη είναι συνειδητοποίηση ότι το θεοκρίτειο *κισσούβιον* είναι το μοναδικό ως την εποχή του που παρουσιάζεται ως έργο τέχνης με σκαλίσματα, διάκοσμο και παραστάσεις¹⁵⁵. Ακριβώς αυτή η ειδιοποιός διαφορά προκρίνει το *κισσούβιον* του πρώτου *ειδυλλίου* ως σύμβολο της θεοκρίτειας ποιητικής. Ένα αντικείμενο καθημερινής χρήσης με όλες τις κωμικές προεκτάσεις, που αναφέραμε, διανθίζεται από μια εξέχουσα διακόσμηση υψηλής ποιότητας. Το θεμελιακό, αντιθετικό δίπολο ευτελών θεμάτων και μορφικής-τεχνικής ποιότητας έρχεται εκ νέου στο προσκήνιο με τον παραλληλισμό κυπέλλου και ποίησης. Το φαινομενικά ταπεινό αγγείο μεταμορφώνεται σε καλλιτεχνικό αριστούργημα με τις λεπτότεχνες παραστάσεις του. Ομοίως, η ποίηση του Θεοκρίτου, αν και έχει ως εφελτήριο ευτελή ή λαϊκά θέματα, μετά από ενδελεχή επεξεργασία και σκόπιμη επιτήδευση, εξυψώνεται σε ανώτερη μορφή τέχνης. Η συγκεκριμένη αντίληψη εισήχθη από τον ελληνιστικό ποιητή και παγιώθηκε από τους μεταγενέστερους διαδόχους και μιμητές του. Έτσι, ανάλογες αλληγορικές περιγραφές και αντιθέσεις παρεισφρέουν στα μυθιστορήματα της ύστερης αρχαιότητας. Ενδεικτικό παράδειγμα τέτοιας πολυεπίπεδης ερμηνείας αποτελεί η περιγραφή ενός στολισμένου κυπέλλου από κισσό στο *Δάφνις και Χλόη* (1.15.3), όπου ο Λόγγος εξωραΐζει τη ζωή της υπαίθρου με αντικείμενα περίτεχνα διακοσμημένα.

Επιστρέφοντας στο Θεόκριτο, αναγνωρίζουμε την έντιμη προσπάθεια του ποιητή να στρέψει τους προβολείς σε άγνωστες ή λησμονημένες πτυχές της ομηρικής μελέτης, καθώς και στις ασήμαντες, δεδομένες καθημερινές απολαύσεις της ζωής, χρησιμοποιώντας ένα εξίσου ευτελές αντικείμενο ως παράδειγμα (βλ. και *Ειδύλλιο* 7, στ. 25-26). Ο σπάνιος ομηρικός όρος *κισσούβιον* αποτυπώνει περίτρανα τη θέση του ποιητή για την τέχνη του. Σκοπός του Θεοκρίτου είναι η διαφοροποίησή του από τους προγόνους του, επικούς και λυρικούς ομοτέχνους του. Δεν θα αποτελέσει τον επόμενο φιλόδοξο συνεχιστή του Ομήρου ή του Πινδάρου, αλλά θα διαγράψει την προσωπική του πορεία στο χώρο της ποίησης. Χρησιμοποιώντας παραγκωνισμένους επικούς και αρχαϊκούς όρους, λησμονημένες σκηνές ή παράδοξους σχεδόν παρείσακτους χαρακτήρες υπό ένα εντελώς νέο και καινοτόμο πλαίσιο, ο Θεόκριτος φωτίζει την καθημερινότητα των ηρώων και τις κωμικές, ασήμαντες ή αμήχανες

¹⁵⁵ Halperin (1983) 173.

στιγμές τους. Δανείζεται, ουσιαστικά ένα ακατέργαστο επικό υλικό, το οικειοποιείται και το μεταμορφώνει σε ένα ολοκληρωμένο, κομψό (με τη σημασία της ελληνιστικής αρχής της *λεπτότητας*) έργο τέχνης με αστείρευτες δόσεις κωμικότητας, υπαινικτικότητας σε μια άλλη, παλαιότερη εποχή και διακριτικής ειρωνείας. Αναβιώνει στη μνήμη των αναγνωστών ασήμαντες προσωπικότητες των ομηρικών επών, χαρακτήρες από την αγροτική ύπαιθρο της Ιθάκης (*Οδύσσεια*) και στρατιώτες από το μέτωπο της Τροίας (*Ιλιάς*)¹⁵⁶.

Η *έκφρασις* του *κισσυβίου* έκδηλα παραπέμπει σε αντίστοιχες επικές περιγραφές ανθρώπινων επιτευγμάτων: **α)** την περιλάλητη περιγραφή της ασπίδας του Αχιλλέα (*Ιλιάς* 18. 478-608) και **β)** την *έκφραση* της ασπίδας του Ηρακλή στην ψευδο-ησιόδεια *Ασπίδα* (*Ασπίς* 139-320). Άλλα παρόμοια παραδείγματα *εκφράσεως* στην ελληνιστική ποίηση αποτελούν η περιγραφή του κεντημένου τάπητα στο *Ειδ.* 15 (στ. 112-127), της *χλαμύδας* του Ιάσωνος στα *Αργοναυτικά* του Απολλωνίου Ροδίου (I 721-768) και του πανεριού της Ευρώπης στο ομώνυμο επύλλιο του Μόσχου (στ. 37-62). Η λειτουργία της περιγραφής του κυπέλλου στο 1^ο *ειδύλλιο* συνοψίζεται πολύ ωραία από τον D. Halperin¹⁵⁷, ο οποίος υποστήριξε τη συμβολή της στη θεματική συνοχή της νέας θεοκρίτειας ποιητικής. Συνεπώς, εκτός της εύλογης σύνδεσης της βουκολικής ποίησης με την επική παράδοση, η *έκφρασις* δίνει τη δυνατότητα στο Θεόκριτο να διακηρύξει το περιεχόμενο και τη δομή της ποίησής του. Εν ολίγοις, επίκεντρο του ενδιαφέροντος είναι η ανάδειξη των παθήματων και των καθημερινών στιγμών βουκολικών ηρώων μέσα από μια περίπλοκη δομή και περίτεχνη αισθητική. Ο Θεόκριτος δε διστάζει να προσδώσει νέα χαρακτηριστικά σε ένα παραδοσιακό αντικείμενο/ ποιητικό είδος. Το ομηρικό *κισσύβιον* μετατρέπεται σε βαθύ αγγείο, δίλαβο, ολοκαίνουριο (*νεοτευχές*) με έντονη τη μυρωδιά του λιωμένου κεριού, που χρησιμοποιείται ως επικάλυψη. Δεν είναι δύσκολο να διακρίνουμε τις αναλογίες με την ποίησή του. Και αυτή είναι νέα, πολύπλοκη και γλυκιά (*άδέι*) σαν το κεριό του *κισσυβίου*.

Και οι παραστάσεις του αγγείου υποκρύπτουν τις δικές τους αλληγορίες. Στο μέσον του *κισσυβίου* απεικονίζεται με λεπτομέρεια μια γυναίκα, στολισμένη με πέπλο και διάδημα (στ. 31-38). Είναι τοποθετημένη ανάμεσα σε δύο νέους άνδρες με ωραία μακριά μαλλιά. Οι άνδρες – περιγράφει ο Θεόκριτος με μεγάλη παραστατικότητα-

¹⁵⁶ Halperin (1983) 176.

¹⁵⁷ Halperin (1983) 177.

φιλονικούν για την αγάπη της, ενώ εκείνη δεν επιδεικνύει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το ερωτικό τους πάθος (στ. 36-37: *ἀλλ' ὅκ' ἀ μὲν τῆνον ποτιδέρκεται ἄνδρα γελοῖσα, / ἄλλοκα δ' αὖ ποτὶ τὸν ρίπτει νόον...*). Ο Θεόκριτος παραλλάσσει τη γνωστή σκηνή της *Ιλιάδας* σχετικά με τη διαμάχη δύο ανδρῶν για το μέγεθος της ποινῆς ενός φόνου (18. 497-506), μεταβάλλοντας το αντικείμενο φιλονικίας στον ἔρωτα για μια γυναίκα. Έτσι, το ηρωικό υπόβαθρο αντικαθίσταται ἀπὸ το ερωτικό, ὅπου ἥρωες μάχονται, πλέον για τὸν ἔρωτα καὶ ὄχι για τὴν τιμὴ καὶ τὸ σεβασμὸ. Αναλυτικότερα, τὸ μέτωπο τοῦ πολέμου μετατοπίζεται στὸν ποιητικὸ κόσμο, στὸν ὁποῖο ὁ νικητὴς ἀνακηρύσσεται μέσα ἀπὸ μουσικοὺς καὶ ποιητικοὺς ἀγῶνες (στ. 35: *νεικειῖουσ' ἐπέεσσι*). Τέλος, ὁ ἔρωτας στὸ Θεόκριτο –ετερόφυλος ἢ ομόφυλος-, προκειμένου νὰ συναγωνιστεῖ τὰ προγενέστερα ηρωικὰ θέματα, προβάλλεται πάντα επίπονος καὶ δυσχερῆς (στ. 38: *ἐτώσια μοχθίζοντι*). Οἱ δύο ερωτευμένοι ἥρωες τῆς παράστασης βιώνουν ἕναν ἔρωτα δίχως ἀνταπόκριση, ὅπως καὶ κάθε ἄλλος θεοκρίτειος ἥρωας, διότι ὁ πόνος τῆς μάχης μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μόνο με τὸ ερωτικὸ πάθος. Ο Θεόκριτος, επομένως, κατόρθωσε ἀπὸ τὴν πρώτη ἤδη ἀπεικόνιση τοῦ *κισσυβίου* τὴν επιτυχή σκιαγράφηση τῆς θεματολογίας του: μονόπλευρος ἔρωτας καὶ ἐρίδα/ἀνταγωνισμὸς με ὄπλο διάφορες ἐκφάνσεις τοῦ ποιητικοῦ λόγου (τραγούδι, διάλογος).

Μεταβαίνοντας στη δευτέρη περιγραφείσα σκηνή τοῦ ξύλινου ἀγγείου, παρατηροῦμε ἀμέσως τὴν ομοιότητα με τὴν περιγραφή τῆς ἀσπίδας τοῦ Ηρακλῆ στην *Ἀσπίδα* (στ. 211-215). Στὸ θεοκρίτειο *κισσύβιον* παριστάνεται ἕνας ἠλικιωμένος ψαράς, που μοχθεῖ νὰ τραβήξει τὸ δίχτυ του. Παρόλη τὴν ἠλικία του, ἐπιδεικνύοντας δύναμη καὶ σθένος, υπερνικά τὸν ἄθλο αὐτό (στ. 39-44):

*τοῖς δὲ μετὰ γριπεύς τε γέρων πέτρα τε τέτυκται
λεπράς, ἐφ' ἧ σπεύδων μέγα δίκτυον ἐς βόλον ἔλκει
ὁ πρέσβυς, κάμνοντι τὸ καρτερόν ἀνδρὶ ἔοικώς.
φαίης κεν γυίων νιν ὅσον σθένος ἔλλοπιεύειν,
ᾧ δὲ οἱ ᾠδήκαντι κατ' ἀχθένα πάντοθεν ἴνες
καὶ πολιῶ περ ἔοντι· τὸ δὲ σθένος ἄξιον ἄβας.*

Ἐνὼ στη σκηνή τῆς *Ἀσπίδας*, ὁ ἀλιεὺς ἀποτελεῖ μέρος τοῦ φόντου, τοῦ ευρύτερου περιβάλλοντος, που χρωματίζεται ἀπὸ τὸ ἐπικὸ ιδεώδες, στὸ Θεόκριτο λαμβάνει τὸν πρωταγωνιστικὸ ρόλο. Με τὴν ἐν λόγω ἀπεικόνιση, ἀποκρυσταλλώνεται μιὰ ἐξίσου σημαντικὴ ἰδέα τῆς θεοκρίτειας ποίησης: ὁ ἀνθρώπινος μόχθος καὶ ἡ ἐργασία στη φύση. Ο ρεαλισμὸς, ἄλλωστε, τῆς περιγραφῆς τοῦ ἠλικιωμένου ψαρά κατὰ τὴ

διάρκεια της επίπονης εργασίας του θεωρείται βασική συνισταμένη της ελληνοιστικής τέχνης. Η εποχή των γενναίων ηρώων με μοναδικό τους μέλημα τον πόλεμο και έναν αξιομνημόνευτο θάνατο έχει προ πολλού παρέλθει. Τη θέση των ηρώων αυτών λαμβάνουν τυπικοί χαρακτήρες της υπαίθρου, που μεριμνούν πρώτιστα για τον βιοπορισμό τους. Τέτοιες πτυχές της καθημερινότητας δεν πρέπει να ήταν οικείες στον ποιητή και στο αστικό κοινό του, άγνοια που προσέδιδε ενδιαφέρον και μυστικότητα σε έναν ήδη πλασματικό κόσμο. Επιτυγχάνει κατ' αυτόν τον τρόπο την αποστασιοποίηση από την ποίησή του, γνώρισμα που λαμβάνει εξέχουσα θέση στην τέχνη, εφόσον επιτρέπει την αισθητική απόλαυση του έργου τέχνης χωρίς περιττούς συναισθηματισμούς.

Στην τρίτη και τελευταία παράσταση, ο ποιητής συγχωνεύει τις αντίστοιχες ομηρικές (*Ιλιάς* 18. 561-562) και ψευδο-ησιόδειες σκηνές (*Ασπίς*, στ. 296-300) στην γλαφυρότερη και εκτενέστερη απεικόνιση (*Ειδ.* 1, στ. 45-54) της *εκφράσεως*. Σε αντίθεση με την επική παράδοση, η οποία προσδίδει έμφαση στην περιγραφή των αμπελώνων και την ποιότητα των καρπών, η θεοκρίτεια εκδοχή θέτει στο προσκήνιο τη μορφή ενός αγοριού, φύλακα των αμπελιών, που εξαπατάται από δύο αλεπούδες (στ. 45-51):

*τυτθὸν δ' ὅσσον ἄπωθεν ἀλιτρυτοιο γέροντος
πυρναίαις σταφυλαῖσι καλὸν βέβριθεν ἄλωά,
τὰν ὀλίγος τις κῶρος ἐφ' αἵμασιαῖσι φυλάσσει
ἦμενος ἄμφι δέ νιν δὺ ἄλώπεκες, ἅ μὲν ἂν ὄρχως
φοιτῆ σινομένα τὰν τρώξιμον, ἅ δ' ἐπὶ πῆρα
πάντα δόλον τέυχοισα τὸ παιδίον οὐ πρὶν ἀνησεῖν
φατὶ πρὶν ἢ ἀκράτιστον ἐπὶ ξηροῖσι καθίξει.*

Ο ποιητής και σ' αυτό το χωρίο προσαρμόζει τους επικούς τύπους και τις παραδοσιακές σκηνές στο ύφος της ποίησής του. Αξιοσημείωτη, ωστόσο, είναι η έμφαση στην κωμικότητα της σκηνής και κατ' επέκταση στην ψυχαγωγία των αναγνωστών. Το νεαρό αγόρι παρά το καθήκον που του έχει ανατεθεί, αμέριμνο και ανυποψίαστο, δεν αντιλαμβάνεται την εισβολή δύο πονηρών αλεπούδων, που αφανίζουν με συνοπτικές διαδικασίες τη σοδειά του. Παρατηρούμε εκ νέου την αποστασιοποίηση του ποιητή και ως εκ τούτου του κοινού του, οι οποίοι απολαμβάνουν την παράσταση του αγγείου χωρίς την έγερση έντονων συναισθημάτων. Επιπλέον, οι περισσότεροι βουκολικοί χαρακτήρες του Θεοκρίτου

διακρίνονται για την ανεμελιά και την αφέλεια τους, όπως ακριβώς απεικονίζεται και το αγόρι του *κισσυβίου*. Η επιλογή του αγοριού ως κεντρικού πρωταγωνιστή του κυπέλλου δεν είναι τυχαία. Η συνεχής υπενθύμιση της νεαρής ηλικίας και της παιδικότητάς του (στ. 45: *τυτθὸν δ' ὄσσον*, στ. 47: *ὀλίγος τις κῶρος* και στ. 50: *τὸ παιδίον*) συμβολίζουν, πρώτον, την απλοποίηση περίπλοκων και δύσκαμπτων αρχαιοπρεπών δομών- βασικό χαρακτηριστικό της αλεξανδρινής τέχνης-, τον πειραματισμό του Θεοκρίτου με «εμπορικότερες» και λαοφιλέστερες εκφάνσεις της ποίησης, καθώς και τη διατήρηση της μετριοφροσύνης του απέναντι σε σοβαρότερα μοτίβα της επικής παράδοσης¹⁵⁸.

Η περιγραφή του *κισσυβίου* αποτελεί την πληρέστερη και ωραιότερη σύνοψη των ποιητικών αρχών και των βασικών χαρακτηριστικών του βουκολικού είδους από το Θεόκριτο. Ιδίως με το στ. 56 ο ποιητής καθορίζει τον συνολικότερο τόνο της ποιητικής του: *αιολικὸν τι θάημα' τέρας κέ τυ θυμὸν ἀτύξαι*. Μιμούμενος το αντίστοιχο επικό χωρίο από την *Ἀσπίδα* (στ. 318-319: *θαῦμα ἰδεῖν καὶ Ζηνὶ βαρυκτύπω, οὗ διὰ βουλὰς/Ἡφαιστος ποίησε σάκος μέγα τε στιβαρόν τε*), ο Θεόκριτος διακηρύσσει το νεωτερισμό της τέχνης του. Οι δύο περιγραφές έρχονται σε άμεση αντιδιαστολή. Η ασπίδα του Ηρακλή με την εντυπωσιακή διακόσμηση αποτελεί ένα αριστούργημα καλλιτεχνικής αισθητικής, αντικείμενο θαυμασμού ακόμη και για το Δία. Ο Θεόκριτος, από την άλλη πλευρά, επιλέγει ένα καθημερινό αντικείμενο, ιδιαίτερα δημοφιλές στον αγροτικό κόσμο. Τη μορφή του ύψιστου Δία υποκαθιστά ο αιπόλος, το υποδεέστερο για τους αρχαίους είδος βοσκού¹⁵⁹. Αυτή η αντιπαραβολή επαληθεύει την άποψη ότι το *κισσύβιον*, αυτό το *αἰπολικὸν θάημα*, αλλά και η ωδή του Θύρσιδος συντελούν στην γνωστοποίηση του ειδολογικού μανιφέστου του Θεοκρίτου. Βουκολική ποίηση για το συγκεκριμένο ποιητή δεν ορίζεται μόνο το τραγούδι των βουκόλων (=βοσκών βοδιών), αλλά οποιοδήποτε θέμα

¹⁵⁸ Ανάλογο αυτοπροσδιορισμό της τέχνης του είχε επιχειρήσει νωρίτερα ο Καλλίμαχος στον πρόλογο των *Αιτίων* του (Pfeiffer fr. 1 5-6: *ἔπος δ' ἐπὶ τυτθὸν ἐλί[σσω/ παῖς ἄτε, τῶν δ' ἐτέων ἢ δεκάς οὐκ ὀλίγη*).

¹⁵⁹ Η ιεραρχία των βοσκών υπογραμμίζεται σαφέστατα στο 1^ο *ειδύλλιο*, από το ανώτερο στο υποδεέστερο είδος: στ. 20 *βουκολικῶς*, στ. 23 *ποιμενικός* και στ. 56 *αἰπολικόν*. Ανάλογη κατηγοριοποίηση ακολουθείται και στην ωδή του Θύρσιδος: στ. 80 *ἦνθον τοῖ βοῦται, τοῖ ποιμένες, ῥπόλοι ἦνθον*. Η εν λόγω διάκριση συντελεῖ στην πληρέστερη κατανόηση της θεοκρίτειας ποίησης. Το ύφος και το λεξιλόγιο του κάθε ποιήματος επιλέγεται πολύ προσεκτικά από τον ποιητή βάσει των χαρακτήρων και της ιδιότητάς τους. Έτσι, ο διάλογος μεταξύ βουκόλων (*Ειδ.* 6) χαρακτηρίζεται, συνήθως, από ευγένεια, γλωσσικό επίπεδο και συναδελφικότητα. Αντίθετα, ο διάλογος μεταξύ αιπόλων και ποιμένων είναι χαμηλότερου επιπέδου με οξείς διαξιφισμούς και πολλές εντάσεις. Επιπλέον, ο έρωτας ενός βουκόλου είναι πάντα ετεροφυλοφιλικός, ενώ του ποιμένου και ιδίως του γιδόβοσκου κυρίως ομοφυλοφιλικός. Βλ. Halperin (1983) 183.

σχετίζεται με την αγροτική ζωή και την κτηνοτροφία. Συνεπώς, αν και υπήρχε ταξινόμηση μεταξύ των βοσκών, τα κατορθώματα των αιπόλων, των ποιμένων και των βουκόλων τοποθετούνται πάντα στο επίκεντρο της θεοκρίτειας ποίησης.

Η επιλογή του Θεοκρίτου, ωστόσο, να προτάξει στην ποίησή του τον αιπόλο ως σύμβολο της βουκολικότητάς του έχει εγείρει πληθώρα ερωτημάτων. Ήδη αποδείξαμε τον παραλληλισμό της ποιητικής του με την περιγραφή του *κισσυβίου*, το οποίο, όμως, είναι *αιπολικό θάημα* και όχι *βουκολικό*. Παρεμφερή τακτική υιοθέτησε και στο 7^ο *είδύλλιο*, με τον ένα εκ των δύο πρωταγωνιστών να διαθέτει την ιδιότητα του γιδοβοσκού (7. 12-14). Ο αλεξανδρινός ποιητής, συμπεραίνουμε ότι αρέσκεται στην εσκεμμένη, φαινομενική υποβάθμιση της τέχνης του, τον αυτοσαρκασμό και την ταπεινοφροσύνη. Και τα τρία αποτελούν γνωρίσματα της ελληνιστικής ποίησης. Η έμφαση προσδίδεται, πλέον, στην αισθητική, την κομψότητα και τη λογιότητα των ελληνιστικών ποιημάτων και λιγότερο στην εξιδανίκευση των ηρώων και την πομπώδη, απηρχαιωμένη διατύπωση. Η βουκολική ποίηση περικλείει κατά το Θεόκριτο όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά. Είτε μνημονεύονται τα πάθη των αιπόλων είτε των ποιμένων ή των βουκόλων το αποτέλεσμα παραμένει το ίδιο: πυρήνας του θεοκρίτειου έργου είναι η διήγηση ασήμαντων γεγονότων της καθημερινότητας ενός πλασματικού αγροτικού κόσμου, η ματαιότητα της ανθρώπινης ζωής, η αβεβαιότητα του μέλλοντος, οι μικροπρεπείς αντιπαλότητες αφελών χαρακτήρων και τα δεινά του έρωτα, συνοδευόμενα πάντα από οξύ ρεαλισμό. Ο αιπόλος και ό, τι σχετίζεται με αυτόν συμβολίζουν καλύτερα από οποιοδήποτε άλλο είδος βοσκού την αντιφατικότητα μεταξύ της αριστοτεχνικής ελληνιστικής μορφής και του ταπεινού περιεχομένου.

Η αυτοαναφορικότητα του εν λόγω ποιήματος αποδεικνύεται και από την ωδή του Θύρσιδος (στ. 64-145), η οποία έχει συντεθεί καθ' ομοίωση ενός τραγικού τραγουδιού¹⁶⁰. Η αμφισημία και η πανταχού παρούσα υπαινικτικότητα χαρακτηρίζουν και την παρούσα ωδή. Ο πρωταγωνιστής του τραγουδιού κάνει την εμφάνισή του νωρίς, στο στ. 66: *πᾶ ποκ' ἄρ' ἦσθ', ὄκα Δάφνις ἐτάκετο, πᾶ ποκα, Νύμφαι;*. Η συγκεκριμένη ωδή εξιστορεί τα *άλγεα* του Δάφνιδος, του πρώτου βουκολικού ήρωα. Το ρήμα *ἐτάκετο* περιγράφει με απόλυτη ακρίβεια τη δεινή κατάσταση του βουκόλου, στην οποία έχει περιέλθει εξαιτίας ερωτικής απογοήτευσης. Ο Δάφνις λιώνει, πεθαίνει από μία αγάπη δίχως ανταπόκριση. Στο

¹⁶⁰ Hunter (1999) 62-63.

πλευρό του συντρέχουν θεοί, ήρωες και απλοί βοσκοί, οι οποίοι ρωτούν με αγωνία το λόγο της αρρώστιας του. Πρώτοι εμφανίζονται ο Ερμής –η στενή σχέση του με το Δάφνι έχει αναλυθεί παραπάνω- και οι συνάδελφοί του με την ιεραρχία που τους αντιστοιχεί (στ. 77-80). Στη συνέχεια, παρουσιάζεται ενώπιον του ο Πρίαπος, θεός της γονιμότητας, προστάτης των αγροτών, των αγροτικών ζώων και εν γένει των ανδρών, ο οποίος του αποκαλύπτει ότι ένα ερωτευμένο κορίτσι τον αναζητεί (στ. 81-91). Ο Πρίαπος εμφανέστατα θεωρεί την αντίδραση του Δάφνιδος απέναντι στον έρωτα για τη Νύμφη υπερβολική –όντας ο ίδιος ακαταμάχητα ερωτύλος-, προσφωνώντας τον με το επιτιμητικό επίθετο *τάλαν* (στ.82). Επιπλέον, ο χαρακτηρισμός *δύσερως τις ἄγαν καὶ ἀμήχανος ἐσσί* (στ. 85) επιδέχεται πλήθος ερμηνειών. Κατ' άλλους το επίθετο *δύσερως*, το οποίο προσδιορίζει και τον Πολύφημο στο 6^ο *ειδύλλιο*, υποδηλώνει τον ερωτικά δυσκίνητο και απρόθυμο στον έρωτα, ενώ για άλλους σημαίνει ακριβώς το αντίθετο, δηλαδή αυτόν που έχει ερωτευτεί υπερβολικά και είναι επιρρεπής στη λαγνεία¹⁶¹. Αν λάβουμε υπόψη μας τη μομφή του Πρίαπου ότι η συμπεριφορά του Δάφνιδος παραπέμπει σε αιπόλο και όχι σε βουκόλο (στ. 86-87), τότε κατανοούμε ότι επικρατέστερη είναι η δεύτερη ερμηνευτική προσέγγιση του όρου. Με λίγα λόγια, το πάθος και η ερωτική επιθυμία για το νεαρό κορίτσι που τον αναζητεί έχουν κυριεύσει σε τέτοιο βαθμό το Δάφνι, που σύμφωνα με τον Πρίαπο, υποβιβάστηκε ηθικά σε γιδοβοσκό. Τα συγκεκριμένα συναισθήματα έχουν οδηγήσει τον ήρωα σε αδιέξοδο (*ἀμήχανος*), εφόσον διχάζεται μεταξύ δύο γυναικών, αλλά και της τήρησης ή μη του όρκου προς τη Νύμφη.

Τον Πρίαπο, στη συνέχεια, διαδέχεται η θεά Αφροδίτη, η κατεξοχήν αρμόδια για θέματα αγάπης. Αρχίζει, συνεπώς, ένα αιχμηρός διάλογος μεταξύ θνητού και θεάς, όπου πρώτη φορά οι αναγνώστες ακούν τη φωνή του Δάφνιδος. Η Κύπριδα παρουσιάζεται στο βουκόλο με ειρωνικό χαμόγελο (στ. 95: *ἦνθέ γε μὰν ἀδεία καὶ ἄ Κύπρις γελάοισα*) και οργισμένη. Εμπαίζει την προτέρα απόρριψη του έρωτα από το Δάφνι και χαίρεται για τη δεινή κατάσταση του (στ. 97-98). Αλλά και ο Δάφνις απαντά με οργή και μίσος (στ. 100-113), χαρακτηρίζοντας την Αφροδίτη άπονη και μισητή στο ανθρώπινο γένος (στ. 100-101 *Κύπρι βαρεῖα, / Κύπρι νεμεσσατά, Κύπρι θνατοῖσιν ἀπεχθής*). Η στιχομυθία αυτή θεωρείται άκρως εριστική, ενισχύοντας τη σύνδεση του Δάφνιδος με τον Ιπόλυτο. Ο Δάφνις αντιστέκεται σθεναρά στη δύναμη της θεάς, απομυθοποιώντας, έτσι, το θείο και τη θεϊκή παρέμβαση. Ο ήρωας δεν

¹⁶¹ Χατζηκώστα (2005) 129.

αποδέχεται σιωπηλά το πεπρωμένο του. Από το στίχο 115 και εξής, ωστόσο, παρατηρούμε τη μεταβολή των συναισθημάτων του Δάφνιδος, την αποδοχή της μοίρας και το λυρικό αποχαιρετισμό του προς τη ζωή. Πρώτα αποχαιρετά τη φύση και τα ζώα και στο τέλος τον Πάνα (στ. 123-130). Ο τρόπος θανάτου του δεν καθορίζεται από το ποίημα, επομένως υποθέτουμε ότι «έλιωσε» από τον έρωτά του.

Συγκρίνοντας τα δύο έργα τέχνης, την ωδή και το *κισσύβιον* διακρίνουμε μια έντονη αντιθετική σχέση μεταξύ τους. Ο Θεόκριτος προσδίδει στην περιγραφή του κυπέλλου περισσότερη λεπτομέρεια. Εκτός των παραστάσεων αποκαλύπτει σκέψεις και συναισθήματα των απεικονιζόμενων χαρακτήρων. Εν αντιθέσει, η ωδή προϋποθέτει τη γνώση του μύθου του Δάφνιδος και γι' αυτό χαρακτηρίζεται από ελλειπτικότητα και αοριστολογία. Ο ποιητής ίσως υπαινίσσεται τη σύνδεση με το λυρικό παρελθόν, το οποίο χαρακτηρίζεται από γενίκευση και καθολικότητα. Επιπλέον, κατορθώνει την αναγωγή του συγκεκριμένου μύθου σε μια προ-βουκολική παράδοση, καθιστώντας το μύθο ολοκληρωμένο με τη συμμετοχή ηρώων και θεών. Εντυπωσιακή θεωρείται, επίσης, η σκόπιμη αντιπαραβολή κωμικότητας και τραγωδίας. Η *έκφρασις* του *κισσυβίου* εκπροσωπεί την κωμική διάσταση της βουκολικής ποίησης ενώ η ωδή ενέχει τραγικές προεκτάσεις. Κινούμενοι στο ίδιο πλαίσιο, οφείλουμε να επισημάνουμε την εσκεμμένη κατασκευή θεοκρίτειων χαρακτήρων με βάση τους δύο κόσμους του δράματος. Ο Δάφνις, παραδείγματος χάρη, αντιπροσωπεύει την τραγικότητα της βουκολικής ποίησης, ενώ ο Πολύφημος, στα *ειδύλλια* 6 και 11, την κωμικότητα.

Ο Θεόκριτος, εν ολίγοις, θέτει τα θεμέλια του βουκολικού είδους στο παρόν ποίημα, χρησιμοποιώντας υπαινικτικές, εγκιβωτισμένες περιγραφές και αφηγήσεις. Με τον χαρακτηρισμό της ωδής του Θύρσιδος και του *κισσυβίου* –που αποτελούν μέρος ενός ευρύτερου συνόλου-ως έργα τέχνης, ο ποιητής ανάγει, ταυτόχρονα, την ποίησή του σε διαχρονική και πρωτότυπη μορφή τέχνης, γεγονός που αποδεικνύεται από τη δομή των πρώτων ήδη στίχων. Η ανταλλαγή φιλοφρονήσεων πραγματοποιείται υπό τη μορφή ενός ιδιότυπου *griamel*. Ο Θύρσις εξαίρει τις αρετές του αιπόλου (στ. 1-3 *ἀδύ...μελίσδεταί, ἀδύ... συρίσδες, δεύτερον ἄθλον...*), αποκαλώντας τις γλυκές. Ο αιπόλος με τη σειρά του επιστρέφει εντονότερα τις φιλοφρονήσεις στο Θύρσι (στ. 7-8 *ἄδιον... τὸ τεὸν μέλος...*), χαρακτηρίζοντας το ταλέντο του γλυκύτερο. Με τον τρόπο αυτό το τραγούδι του Θύρσιδος προτάσσεται ανώτερο από το μουσικό εγχείρημα του αιπόλου. Παράλληλα, υπονοείται η υπεροχή

του θεοκρίτειου ποιήματος από τη μουσικότητα της φύσης (*ὑδωρ*), εφόσον γλυκύτερος είναι ο ήχος και η μουσική του σουραυλιού (*σύρισδες*), δηλαδή των ανθρωπίνων επιτευγμάτων¹⁶². Αξιοσημείωτη, τέλος, θεωρείται η πολλαπλότητα των αφηγηματικών φωνών που, πολλάκις, εμφανίζεται στο θεοκρίτειο *corpus*. Όπως αντιληφθήκαμε και στο 7^ο *ειδύλλιο*, η διάκριση και η ταυτοποίηση των αφηγητών δεν αποτελεί εύκολη υπόθεση. Ο Θεόκριτος χρησιμοποιεί πολύπλοκα αφηγηματικά παιχνίδια με εγκιβωτισμένες αφηγήσεις και συχνές εναλλαγές προσώπων. Ειδικότερα, στο παρόν *ειδύλλιο* παρατηρούμε την απουσία του πρωτοπρόσωπου αφηγητή και την πρόσμειξη αφηγηματικών και δραματικών τεχνικών¹⁶³. Στην αρχή του ποιήματος κυριαρχεί ο διάλογος μεταξύ Θύρσιδος και αιπόλου, ενώ στη συνέχεια παρεμβάλλεται η περιγραφή του αγγείου και η ωδή για τα πάθη του Δάφνιδος. Το *ειδύλλιο* καταλήγει εκ νέου σε διάλογο μεταξύ των δύο πρωταγωνιστών (κυκλικό σχήμα)¹⁶⁴. Σε αντίθεση με το 7^ο *ειδύλλιο*, στο οποίο ο ποιητής ήταν εν μέρει παρών, στο *Ειδ.* 1 απουσιάζει εξ ολοκλήρου, φαινόμενο που παρατηρείται στη πλειονότητα των αμιγώς βουκολικών ποιημάτων. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο Θεόκριτος, ίσως, θέλει να αποφύγει τη χειραγώγηση του κοινού του και να ενισχύσει ταυτόχρονα την αίσθηση πολυσημίας¹⁶⁵.

Ανακεφαλαιώνοντας, το *κισσύβιον* παίζει εξέχοντα ρόλο¹⁶⁶ στον προσδιορισμό της θεοκρίτειας ποίησης. Χρησιμοποιείται, με κάθε βεβαιότητα, αλληγορικά, συναγωνίζεται την ωδή του Θύρσιδος σε έναν άτυπο βουκολικό αγώνα και αποκρυσταλλώνει, ευκρινώς, τις ποιητικές ιδέες του Θεοκρίτου καθώς και τη βασική θεματολογία της βουκολικής ποίησης (δυσχερής έρωτας- τραγούδι –ανταγωνισμός- μόχθος –εργασία). Σχεδόν όλα τα ποιήματα του ελληνιστικού ποιητή διέπονται από μία τουλάχιστον τρίπτυχη θεματική: φύση, τραγούδι και έρωτας. Η φύση χρησιμοποιείται κατ' εξακολούθηση ως σκηνικό των τραγουδιών. Έτσι, περιγραφή φυσικών τοπίων εντοπίζεται στο εναρκτήριο διαλογικό τμήμα του πρώτου *ειδύλλιου*,

¹⁶² Hunter (1999) 69.

¹⁶³ Τα αρχαία σχόλια προσδίδουν διηγηματικό (αφήγηση και περιγραφή), δραματικό (διάλογος, μονόλογος) και μεικτό (πρόσμειξη αφηγηματικών και δραματικών στοιχείων) χαρακτήρα στα θεοκρίτεια *ειδύλλια*. Μανακίδου (2008) 162.

¹⁶⁴ Μανακίδου (2008) 162-163. Η συγκεκριμένη μορφή κυκλικής σύνθεσης (A-B-A) έχει ονομαστεί «δομή κατά κέρατο» (*struttura a cornice*) και εφαρμόζεται σχεδόν σε όλο το θεοκρίτειο *corpus* εκτός των *ειδύλλιων* 24 και 26.

¹⁶⁵ Μανακίδου (2008) 162, σημ. 73.

¹⁶⁶ Πληθώρα σύγχρονων ερμηνευτικών προσεγγίσεων στηρίζονται στην περιγραφή του *κισσυβίου*. Η επίτευξη της *ήσυχίας* (*otium*), εν ολίγοις, της απόδρασης από την αστική καθημερινότητα και τα δεινά, μπορεί να θεωρηθεί μία ερμηνευτική παράμετρος, αν και ομολογουμένως όχι τόσο αξιόπιστη. Οι Gutzwiller (1986) 253-255 και Goldhill (1987) 3-7 υποστηρίζουν την επικρατέστερη άποψη, αυτή της προγραμματικότητας του *ειδύλλιου*.

αλλά και κατά τη διάρκεια της ωδής του Θύρσιδος. Μέσα στη φύση υλοποιείται κάθε είδος εξωτερικής, αγροτικής εργασίας. Η διακοπή της καθημερινότητας και η αναταραχή στο εξιδανικευμένο τοπίο των *ειδυλλίων* επέρχονται με το τραγούδι. Βοσκοί και αγρότες εξελίσσονται σε τραγουδιστές (*ειδ.* 7: Λυκίδας, *ειδ.* 1 και 3: ανώνυμος αιπόλος). Όσο εντονότερη είναι η αφήγηση και η περιγραφή της καθημερινότητας, τόσο εντυπωσιακότερη και πρωτόγνωρη παρουσιάζεται η παρέμβαση του τραγουδιού¹⁶⁷. Επιπρόσθετα, το τραγούδι συνδέεται άρδην με το πανανθρώπινο χαρακτήρα του έρωτα. Όλα τα τραγούδια έχουν, τουλάχιστον μερικώς, πυρήνα την ερωτική αγάπη σε όλες τις πιθανές της εκδοχές (ετεροφυλοφιλικός, ομοφυλοφιλικός, παιδεραστικός, βασιλικός, μεταξύ ηρώων, συζύγων, εραστών κτλ.).

Ο χρόνος παίζει εξίσου καίριο ρόλο στο θεοκρίτειο *corpus*. Κάθε ποίημα δομείται βάσει των τριών χρονικών επιπέδων: παρελθόν-παρόν-μέλλον. Συνήθως, το τραγούδι για τον έρωτα αρχίζει με ένα σχετικά ασαφές και χαλεπό παρόν, πραγματοποιεί αναδρομή στο βέβαιο παρελθόν και περατώνεται με αναφορά σε ένα αβέβαιο, εντελώς υποθετικό μέλλον, η ερμηνεία του οποίου τις περισσότερες φορές προσδιορίζεται από το εκάστοτε κοινό. Ο Θεόκριτος, όπως ήδη αναφέραμε, αποφεύγει την καθοδήγηση των αναγνωστών σε συγκεκριμένες ερμηνείες. Αναλυτικότερα, η ιστορία του Δάφνιδος εξελίσσεται μέσα σ' αυτό το πλαίσιο. Ο έρωτας και το παρελθόν του παρουσιάζονται αδιαμφισβήτητα, ενώ το παρόν και το μέλλον του κρίνονται αβέβαια και ανασφαλή. Η πιθανότερη κατάληξη για τον ήρωα είναι ο θάνατος εξαιτίας του παθογόνου έρωτα που τον διέπει. Η αβεβαιότητα, ωστόσο, για την τύχη του Δάφνιδος κυριαρχεί στο ποίημα. Αν και η ατμόσφαιρα της ωδής θεωρείται πένθιμη, καθώς η φύση στο σύνολό της συμμετέχει στο δράμα του ετοιμοθάνατου ήρωα (στ. 71-75, που μας θυμίζουν έντονα τραγικά χωρία), φαινόμενο που διακρίνεται μόνο στο παρόν και το 6^ο *ειδύλλιο*, η στάση του Δάφνιδος απέναντι στον έρωτα και τη θεά Αφροδίτη χαρακτηρίζεται, πολλάκις, αντιφατική και αμφίσημη. Από τη μία αποστρέφεται οποιαδήποτε εκδήλωση αγάπης (στ. 100-103: ... *Δάφνις κήν Αίδα κακόν ἔσσειται ἄλγος Ἐρωτι*), ενώ από την άλλη πεθαίνει από έρωτα (στ. 130). Αυτή η διαρκής αίσθηση εκκρεμότητας και μυστηρίου προσελκύει το θαυμασμό, αλλά, ταυτόχρονα, και την πνευματική αφύπνιση του αναγνωστικού κοινού. Κάτι ανάλογο ισχύει και για τις παραστάσεις του *κισσυβίου*, το άλλο σπουδαίο έργο τέχνης. Οι αναγνώστες δεν είναι σε θέση να γνωρίζουν την έκβαση

¹⁶⁷ Μανακίδου (2008) 164-165.

της κάθε σκηνής. Λόγου χάρη, ποιος από τους δύο υποψηφίους θα κερδίσει το ενδιαφέρον της νεαρής γυναίκας στην πρώτη παράσταση; Τι θα συμβεί στον ηλικιωμένο ψαρά; Θα αλιεύσει τα ψάρια που χρειάζεται; Ή τέλος ποια κατάληξη θα έχει το ανέμελο και αφελές αγόρι του αμπελώνα¹⁶⁸;

Εν κατακλείδι, τραγούδι και *έκφρασις* αφορμώνται από τη λαϊκή παράδοση και δανείζονται θέματα από την επική (*κισσύβιον*) και τη λυρική ποίηση (*μύθος του Δάφνιδος*) αντίστοιχα. Έντονη συσχέτιση εντοπίζεται, επίσης, μεταξύ βουκολικής και δραματικής ποίησης και δη της κωμωδίας¹⁶⁹. Ήδη εξηγήσαμε τη διάθεση του ποιητή για διακωμώδηση καταστάσεων και προσώπων, που έρχονται σε άμεση σύγκρουση με το ηρωικό ιδεώδες και το μεγαλείο της αρχαιότερης ποίησης. Εκτός από *αιπολικόν θάημα*, το αγγείο περιγράφεται ως *τέρας* (στ.56), δηλαδή ως κάτι διαφορετικό, πρωτόγνωρο. Ο Θεόκριτος υιοθετεί ομηρικούς και εν γένει παραδοσιακούς τύπους, πλαισιώνοντάς τους πάντα με σύγχρονη τεχνοτροπία και καινοτόμες δομές. Αυτή η αδιάκοπη επικοινωνία με το παρελθόν καθορίζει τη θέση του ποιητή για τους αρχαίους επικούς και λυρικούς ποιητές, η οποία χαρακτηρίζεται από άμετρο θαυμασμό και σεβασμό, αλλά και τη διακαή επιθυμία του για διαφοροποίηση από το γνώριμο και παλιό. Δικαίως, το 1^ο και το 7^ο *ειδύλλιο* χαρακτηρίζονται προγραμματικά, αφού αποτυπώνουν με αρτιότητα τη θεματική και τα βασικά μοτίβα του βουκολικού είδους με συνέπεια να λειτουργούν ως εισαγωγικά σημειώματα του θεοκρίτειου *corpus*. Η κατασκευή του θεοκρίτειου ποιητικού κόσμου έχει περατωθεί ικανοποιητικά ήδη στα δύο αυτά *ειδύλλια*. Τα λοιπά βουκολικά ποιήματα (3, 4, 5, 6, 10, 11), ουσιαστικά, συμπληρώνουν και επικυρώνουν τις θέσεις και τις ιδέες του ποιητή. Ειδικά, το πρώτο *ειδύλλιο* αποτελεί αδιαμφισβήτητα την προσωπική

¹⁶⁸ Μανακίδου (2008) 167.

¹⁶⁹ Ο Hunter (1999) 61-63 υποστηρίζει ένθερμα τη συσχέτιση βουκολικής και δραματικής ποίησης. Συγκεκριμένα, το 1^ο *ειδύλλιο* εμφανέστατα αρχίζει με την υπόσχεση μουσικής και τραγουδιού με αντίτιμο μια αίγα ή ένα πρόβατο προς τις αρμόδιες θεότητες (Παν και Μούσες). Ο Θεόκριτος θέτει στο προσκήνιο ένα γνωστό από την αρχαιότητα ετυμολογικό παιχνίδι σχετικά με τη γέννηση της τραγωδίας. Ο όρος *τραγωδία* (<τράγος + ωδή) έχει ετυμολογηθεί κατά το παρελθόν ως ωδή αδόμηνη από μεταμφιεσμένους σε τράγους χορευτές, αλλά και ως τραγούδι με έπαθλο τον τράγο. Κατ' αναλογία με τις απαρχές της τραγωδίας, ο ποιητής επιχειρεί τον προσδιορισμό του βουκολικού είδους. Ο βουκολικός Παν αντικαθιστά τον δραματικό Διόνυσο στη θέση του τιμώμενου θεού. Έπαθλο του βουκολικού τραγουδιού παραμένει ο τράγος ή η αίγα. Την παραπάνω προσπάθεια ιστορικής αναδρομής του όρου «βουκολικός» ενστερνίστηκαν, αργότερα, και οι Περιπατητικοί φιλόσοφοι, επινοώντας μια ανάλογη της αριστοτελικής αντίληψης για την τραγωδία, θεωρία για τη γέννηση της βουκολικής ποίησης. Επιπλέον, ο διάσκοσμος του *κισσυβίου* από φύλλα κισσού εύλογα παραπέμπει στη μορφή του Διονύσου, η οποία στην τέχνη παρουσιάζεται άρρηκτα συνδεδεμένη με το εν λόγω φυτό. Στη συνέχεια, η σκηνή του νεαρού αγοριού που αμελεί το καθήκον του, τοποθετείται εσκεμμένα σε έναν αμπελώνα, τον κατεξοχήν τόπο του θεού. Τέλος, το τραγούδι για τα δεινά του Δάφνιδος θυμίζει έντονα αντίστοιχα τραγικά τραγούδια θρήνου.

σφραγίδα του ποιητή αναφορικά με την τέχνη του¹⁷⁰. Αν, τέλος, λάβουμε υπόψη την πιθανή πρωιμότητα των βουκολικών έναντι των εγκωμιαστικών, των ύμνων και των μίμων, κατανοούμε την ανάγκη του ποιητή για αυτοπροσδιορισμό και διάδοση της νέας ποιητικής του.

3.3 Η ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΦΩΝΗ ΤΟΥ ΘΕΟΚΡΙΤΟΥ ΣΤΗΝ ΕΓΚΩΜΙΑΣΤΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

Στο παρόν κεφάλαιο θα εξερευνήσουμε με συντομία και περιεκτικότητα το μεγάλο κεφάλαιο της εγκωμιαστικής ποίησης του Θεοκρίτου. Εκτός των αμιγών βουκολικών ποιημάτων, τα οποία θεωρούνται, πολλάκις, πρωιμότερα –τουλάχιστον ένα σημαντικό μέρος τους- σε σχέση με το ευρύτερο ποιητικό corpus του Θεοκρίτου¹⁷¹, ο ποιητής διακρίθηκε και στη σύνθεση αυλικών/ εγκωμιαστικών *ειδυλλίων*. Πολλοί αναφέρονται στην κατηγορία αυτή με τον όρο *πτολεμαϊκά*, εφόσον κύριος βασιλικός ευεργέτης του Θεοκρίτου υπήρξε ο Πτολεμαίος Β΄ Φιλάδελφος και η δυναστεία του. Αν η θεωρία περί ωριμότητας¹⁷² της εγκωμιαστικής του ποίησης ισχύει, τότε ο Θεόκριτος, όντας ήδη γνωστός στους πνευματικούς κύκλους της Αλεξάνδρειας, επιχείρησε την εξέλιξη και την ευρύτερη διάδοση της ποιητικής του σε ένα νέο είδος. Το φιλόδοξο αυτό άλμα προϋπέθετε μια επισημότερη και ευκρινέστερη θεματική, πρέπουσα και αντάξια της εξύμνησης ενός ηγεμόνα. Η δυσκολία στη μελέτη των εγκωμιαστικών ποιημάτων έγκειται εκ νέου στην ποικιλομορφία και πολυείδεια των *ειδυλλίων*. Αναφέρεται πλήθος φιλολογικών θεωρήσεων αναφορικά με την ταξινόμηση των θεοκρίτειων ποιημάτων σε μία κατηγορία. Όσον αφορά στα εγκωμιαστικά, οι ερευνητές ομοφωνούν μόνο για την κατάταξη των *ειδυλλίων* 16 και 17. Αναφορές στην πτολεμαϊκή δυναστεία υμνολογικού χαρακτήρα εντοπίζονται καθόλη τη μελέτη του corpus σε διάφορα είδη ποιημάτων (βουκολικά, υμνικά, μυθολογικά, μιμητικά κ.ο.κ), αλλά δεν είμαστε σε θέση να υποστηρίξουμε τον αμιγώς εγκωμιαστικό χαρακτήρα εξαιτίας της πολυθεματικότητάς τους.

¹⁷⁰ Halperin (1983) 186.

¹⁷¹ Μανακίδου (2008) 173.

¹⁷² Βλ. Griffiths (1979) 51. Τα βουκολικά (1, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11) λόγω της πληθώρας δυτικών, σικελικών και δωρικών στοιχείων, κατά γενική ομολογία, προηγούνται χρονικά των λοιπών *ειδυλλίων*. Με τη μετάβαση του Θεοκρίτου στην Αλεξάνδρεια (π. 273 π.Χ.) ή την Κω, τα ποιήματά του διανθίζονται περισσότερο με γνωρίσματα της ανατολικής ποίησης και του αλεξανδρινού λόγιου κύκλου. Εκείνη η περίοδος θεωρείται η παραγωγικότερη για το Θεόκριτο.

Ο Griffiths (1979)¹⁷³, πάντως, εντοπίζει επαινετική διάθεση σε ποικίλα ποιήματα. Ειδικότερα, εισάγει την άποψη ψηγμάτων εγκωμιασμού στα 13 (Υλας) και 22 (Διόσκουροι), αν και, ως επί το πλείστον, τα εκλαμβάνει ως λογοτεχνική άσκηση-απάντηση στον πειραματισμό του Απολλωνίου Ροδίου με αργοναυτικούς μύθους¹⁷⁴. Εντούτοις, ευκρινές είναι το πτολεμαϊκό εγκώμιο στα *ειδύλλια* 14 (Αισχίνης και Θυώνιχος), 15 (Αδωνιάζουσαι) και 17 (ἐγκώμιον εἰς Πτολεμαῖον), καθώς και στο σωζόμενο απόσπασμα της *Βερενίκης*. Δύσκολα ανιχνεύσιμη αλλά παρούσα κατά πολλούς¹⁷⁵ αποτελεί η συσχέτιση των μυθολογικών ποιημάτων 18 (Ελένης Ἐπιθαλάμιον), 24 (Ηρακλίσκος) και 26 (Βάκχαι) με την εξύμνηση της πτολεμαϊκής πολιτικής. Ο Θεόκριτος, εν γένει, πραγματεύεται τον ύμνο προς τους Πτολεμαίους με την αρωγή-μεταξύ άλλων- δύο ειδών: **α)** το σικελικό μίμο (14 και 15) και **β)** τους διακριτικά παραλλαγμένους παραδοσιακούς μύθους, προκειμένου να ισχυροποιήσει τη σχέση της πτολεμαϊκής δυναστείας με τους Ολύμπιους θεούς (18, 24 και 26). Εν ολίγοις, ο ποιητής προβάλλει τους Πτολεμαίους ως νέες θεότητες. Έτσι, οικοδομεί ένα στέρεο μυθικό υπόβαθρο γύρω από τους αλεξανδρινούς μονάρχες, παραπέμποντας, έτσι, σε σκηνές και μεθόδους προγενέστερων ποιητών, όπως του Ομήρου, του Πινδάρου, του Βακχυλίδη και της Σαφούς¹⁷⁶.

Πηγή έμπνευσης του Θεοκρίτου μπορεί να αποτελεί η αρχαία λυρική και επινίκια ποίηση, εντούτοις, και σ' αυτό το είδος ο ποιητής πρωτοτυπεί και διακρίνεται από τους προκατόχους του. Παραδόξως, ο εκάστοτε εγκωμιαζόμενος, πολλάκις, παραμένει στο παρασκήνιο και μνημονεύεται σε πολύ ειδικές περιπτώσεις. Το αναγνωστικό κοινό απολαμβάνει την ελευθερία της πολυσημίας και την υπαινικτική ατμόσφαιρα που άλλη μια φορά αποτελούν βασικές θεοκρίτειες τεχνικές. Παρόμοια με τα βουκολικά, και τα αυλικά ποιήματα ενέχουν στοιχεία αυτοσυνειδησίας και αυτοστοχασμού. Εν προκειμένω, θα πραγματοποιηθεί μια αναλυτική μελέτη της εγκωμιαστικής ποίησης του ελληνιστικού ποιητή σε σχέση με την αυτοαναφορικότητα. Βαρύνουσα σημασία θα προσδώσουμε στα χαρακτηριστικότερα εγκωμιαστικά *ειδύλλια* με αυτοαναφορές στην ποίηση και το δημιουργό της.

¹⁷³ Griffiths (1979) 51-52.

¹⁷⁴ Ο Hunter (1996) 46-77, θα συγκεντρώσει πειστικά τεκμήρια για την απόδειξη της σχέσης των *Διοσκούρων* (22) με το εγκώμιο των Πτολεμαίων. Προκρίνει υπέρ του επιχειρήματος αυτού τη σύνδεση των θεοτήτων και της αδελφής τους Ελένης με την Αίγυπτο και κατ' επέκταση την Αλεξάνδρεια.

¹⁷⁵ Βλ. Gow (1952), τομ. 2, 326 και Griffiths (1979) 51-52.

¹⁷⁶ Μανακίδου (2008) 174.

3.3.1 ΕΙΔΥΛΛΙΟ 17 (Πτολεμαίων εγκώμιον)

Το εν λόγω ποίημα θεωρείται το ευκρινέστερο και πληρέστερο εγκώμιο του Θεοκρίτου για τους Πτολεμαίους και συγκεκριμένα για τον Πτολεμαίο Β', κατά τη περίοδο του οποίου έδρασε ο ποιητής. Το *ειδύλλιο* χρονολογείται κατά προσέγγιση την περίοδο 278π. Χ.- 270 π. Χ., βάσει των ποικίλων κειμενικών αναφορών που προσκομίζουμε¹⁷⁷. Ειδικότερα, μπορεί να τοποθετηθεί χρονικά με περισσότερη ακρίβεια περίπου το 273 π. Χ., εφόσον ο κατάλογος των κεκτημένων εδαφών από τον Πτολεμαίο (στ. 85 κ. ε.) με βεβαιότητα πρέπει να συντέθηκε μετά το 274 π. Χ. Κεντρικό θέμα είναι ο έπαινος της πτολεμαϊκής οικογένειας με πρωταγωνιστές τον Πτολεμαίο Β' και την αδελφή-σύζυγό του Αρσινόη. Συνεχείς μνείες και νύξεις πραγματοποιούνται, ταυτόχρονα, για τους θεοποιημένους γονείς του βασιλικού ζεύγους, τον Πτολεμαίο Α' Σωτήρα και τη Βερενίκη. Ο Πτολεμαίος εγκωμιάζεται ως άξιος διάδοχος του έργου του πατέρα του και μονάρχης του ευδαιμονέστερου ελληνιστικού βασιλείου. Η Αλεξάνδρεια, άλλωστε, γνώρισε απaráμιλλη πολιτισμικο-οικονομική ανάπτυξη και εξάπλωση κατά τη διάρκεια βασιλείας του Φιλαδέλφου, γεγονός που θίγεται λεπτομερώς από το Θεόκριτο σε 137 στίχους.

Ως προς την εγκωμιαστική δύναμη του ποιήματος, ο Gow¹⁷⁸ έχει υποστηρίξει με πειστικότητα την υπεροχή του 16^{ου} σε σχέση με το προκείμενο *ειδύλλιο*. Το δύσκαμπτο, τυπικό και συμβατικό ύφος του εγκωμίου, που παραπέμπει περισσότερο σε ύμνο παρά σε αρχαϊκό λυρικό έπαινο, αναδεικνύει την συναισθηματική αποστασιοποίηση και ψυχρότητα του ποιητή. Στην εν λόγω περίπτωση, τα θέματα και η δομή διαμορφώνονται με πρότυπο τους ομηρικούς και καλλιμάχειους ύμνους, εν αντιθέσει με την επιρροή που εμφανέστατα άσκησε η επινίκια ποίηση του Πινδάρου και του Σιμωνίδη στο *ειδύλλιο* 16. Αναλυτικότερα, οι ομοιότητες μεταξύ του θεοκρίτειου ποιήματος και των ύμνων του Καλλιμάχου προς το Δία (Υμ.1) και τη Δήλο (Υμ. 4) είναι απτές. Κατ' αναλογία με την περιγραφή της γέννησης και ανατροφής του Δία στην Κρήτη (Υμ. 1, στ. 10-63), ο Θεόκριτος παραθέτει την ιστορία της γέννησης και της παραμονής του Πτολεμαίου στο νησί της Κω (στ. 58-70). Ο *Υμνος εις την Δήλον* πραγματοποιεί μια εκτενή αναφορά στην πτολεμαϊκή κυριαρχία (Υμ. 4, στ. 166-187), νόρμα που υιοθετείται και στο 17^ο *ειδύλλιο* (στ. 85-

¹⁷⁷ Gow (1952), τομ. 2, 326. Το ποίημα αναφέρεται στην Αρσινόη ως βασίλισσα, που σημαίνει ότι ο γάμος της με τον Πτολεμαίο είχε τελεστεί (278 π. Χ.). Ο θάνατός της συνέβη το 270 π. Χ., γεγονός που υποδεικνύει ως επικρατέστερη περίοδο συγγραφής την προαναφερθείσα.

¹⁷⁸ Gow (1952), τομ. 2, 325.

95). Επιπλέον, η προσωποποιημένη Κως αναζητεί την ευεργεσία και το σεβασμό του νεαρού Πτολεμαίου (*Ειδ.* 17, στ. 58-68) κατά τον ίδιο τρόπο που η Δήλος προσμένει την εύνοια του θεού Απόλλωνα (*Υμ.* 4, στ. 264 κ.ε.). Η χαρακτηριστικότερη, ωστόσο, απόδειξη της αλληλεπίδρασης των δύο ελληνιστικών ποιητών διαφαίνεται από τις κειμενικές αναφορές του Θεοκρίτου στο αντίστοιχο χωρίο του Καλλιμάχου για τη σχέση του Απόλλωνα με τη Δήλο (στ. 66-67: *Ὀλβιε κοῦρε γένοιο, τίοις δέ με τόσσον, ὅσον περι/ Δήλον ἐτίμησεν κυνάμπυκα Φοῖβος Απόλλων*), αλλά και από ανάλογες νύξεις του Καλλιμάχου στη γέννηση του Πτολεμαίου στην Κω (στ. 160 κ.ε.). Η χρονική προτεραιότητα του ενός ή του άλλου, εντούτοις, δεν έχει προσδιοριστεί με σαφήνεια, εφόσον οι απόψεις των μελετητών αναφορικά με τη χρονολόγηση των ποιημάτων δίστανται¹⁷⁹. Τέλος, ο διαφορετικός τόνος μεταξύ των δύο *ειδυλλίων* (16 και 17), ίσως, απορρέει από τις συνθήκες σύνθεσής τους. Το 16^ο, όπως θα αναλύσουμε στη συνέχεια, αποτελεί σαφέστατα έκκληση του Θεοκρίτου για πατρωνία προς τον Ιέρωνα Β' των Συρακουσών, εν αντιθέσει με το 17^ο, το οποίο πιθανότατα συντέθηκε μετά την εγκατάσταση του ποιητή στην Αλεξάνδρεια και τη διασφάλιση της πτολεμαϊκής αιγίδας¹⁸⁰.

Ένα ιδιαίζον γνώρισμα της θεοκρίτειας ποίησης που διαπνέει και το 17^ο *ειδύλλιο* είναι η υιοθέτηση μίας αναγνωρίσιμης παραδοσιακής δομής, νοθευμένης, βέβαια, με καινοτόμες ιδέες και πρωτότυπους ποιητικούς συνδυασμούς. Έτσι, ενώ δομικά το ποίημα προσιδιάζει σε ομηρικό ύμνο (κυκλική σύνθεση με παρόμοια αρχή και τέλος, ομηρικό λεξιλόγιο και μέτρο καθώς και παραδοσιακές υμνικές νόρμες), επινίκιες και εγκωμιαστικές αποχρώσεις πραγματοποιούν την εμφάνισή τους και εδώ. Απώτερος στόχος του ποιητή, εν προκειμένω, είναι η αποθέωση του Φιλαδέλφου και των οικείων του. Γι' αυτό το λόγο αρχίζει και περατώνει την εξύμνησή του με μνεία στον ισχυρότερο των Ολύμπιων θεών, το Δία, τον οποίο συγκρίνει ευθέως με τον Πτολεμαίο (στ. 1-4):

*Ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα καὶ ἐς Δία λήγετε Μοῖσαι,
ἀθανάτων τὸν ἄριστον, ἐπὴν ἀείδωμεν ἀοιδαῖς·
ἀνδρῶν δ' αὖ Πτολεμαῖος ἐνὶ πρώτοισι λεγέσθω
καὶ πύματος καὶ μέσσοσ' ὁ γὰρ προφερέστατος ἀνδρῶν.*

και (στ. 135-137):

¹⁷⁹ Για ουδέτερη στάση βλ. Gow (1952), τομ. 2, 325. Για προτεραιότητα του Ὑμνου εἰς Δήλον του Καλλιμάχου βλ. Hutchinson (1988) 198.

¹⁸⁰ Gow (1952) τομ.2, 325 και Bulloch (2008) 750.

*χαῖρε ἄναξ Πτολεμαῖε· σέθεν δ' ἐγὼ ἴσα καὶ ἄλλων
μνάσομαι ἡμιθέων, δοκέω δ' ἔπος οὐκ ἀπόβλητον
φθέγξομαι ἔσσομένοις· ἀρετὴν γε μὲν ἐκ Διὸς αἰτεῦ.*

Ἡ θεϊκὴ διάσταση που αποδίδεται στο μονάρχη της Αλεξάνδρειας αποκρυσταλλώνεται θεαματικά και στην εκτενὴ περιγραφή της γέννησής του στην Κω, η οποία, ὅπως ἤδη εἶπαμε, παραπέμπει στην αντίστοιχη σκηνὴ γέννησης του Απόλλωνος στη Δήλο. Επιπλέον, οι συνεχεῖς αναφορὲς στον Ηρακλή, που ο Θεόκριτος πολὺ συχνὰ συσχετίζει με τον Αιγύπτιο βασιλιά, ενισχύουν την ημιθεϊκὴ υπόσταση της δυναστείας. Ο ποιητής, σαφέστατα, ἔχει επηρεαστεῖ ἀπὸ φαραωνικὲς δοξασίες και τον ανατολικὸ τρόπο σκέψης. Ἡ ἀπόδοση ημιθεϊκῆς ιδιότητας στο πρόσωπο του Φιλαδέλφου διαφαίνεται ἤδη ἀπὸ τους πρώτους στίχους (στ. 5: *ἦρωες, τοὶ πρόσθεν ἀφ' ἡμιθέων ἐγένοντο*, στ. 12: *οἷσι θεοὶ τὸν ἄριστον ἐτίμησαν βασιλῶν*) για να γίνει εντονότερη με μνείες στην ἐξέχουσα καταγωγή του ἀπὸ ἦρωες και ημιθεούς (στ. 13-33). Ο πατέρας του (Πτολεμαῖος Α' Σωτήρ), φίλος του Αλεξάνδρου, πρόγονος του Ηρακλή, ἔχει ἀποκτήσει ἐπάξια τον τίτλο του ημιθέου, τίτλος που προσδίδεται και στη μητέρα του, Βερενίκη (στ. 34-53). Ἡ σύνδεση της Βερενίκης με την Αφροδίτη ἦταν γνωστὴ στην ἀρχαιότητα, ἐφόσον θεωροῦνταν πιστὴ ἀκόλουθος της θεάς. Λατρευτικὸς χώρος υπὲρ της βασίλισσας, συνήθως, ὀριζόταν κάποιος ναὸς της Αφροδίτης, στον οποίο πραγματοποιοῦνταν ιεροτελεστιές προς τιμὴν και των δύο (στ. 50)¹⁸¹. Ο Πτολεμαῖος Β', συνεπῶς, εἶναι ἤδη μέλος ενός περίτρανου γενεαλογικοῦ δέντρου, που στηρίζεται σε ἓνα λαμπρὸ μυθικὸ υπόβαθρο ἡρώων και θεοτήτων. Ἐχει ὅλες τις προδιαγραφές για να ἀνακηρυχθεῖ και ο ἴδιος ισάξιος των Ολυμπίων. Στη συνέχεια, ἀν και θνητός, ἀνακηρύσσεται ο εὐδαιμονέστερος βασιλιάς της οἰκουμένης και ο πιο ἀγαπημένος των θεῶν (στ. 75 κ.ε.).

Μέλημα του Θεοκρίτου ἀποτελεῖ, ἐπίσης, η προβολὴ της ταπεινότητας, της πειθαρχίας και του σεβασμοῦ του Φιλαδέλφου ἀπέναντι στο θεῖο και γενικότερα τη θεϊκὴ βούληση. Προσφέρει εὐλαβικά ἀφθονες θυσίες και δῶρα στους ιερούς ναοὺς (στ. 108), που στη συνέχεια, ὠστόσο, ἀποκαλύπτονται ὡς βωμοὶ λατρείας των γονέων του (στ. 121-123). Το ποίημα, κλείνοντας, ἐξαίρει τη γενναιοδωρία του Πτολεμαίου σε λαοὺς, πόλεις, συμμάχους και καλλιτέχνες (στ. 110-117), ἐνῶ δεν παραλείπει την ἀναφορὰ στον αἰμομικτικὸ γάμο του ἐγκωμιαζομένου με την ἀδελφὴ του Ἀρσινόη,

¹⁸¹ Gow (1952), τομ. 2, 335.

τον οποίο ο ποιητής εντυπωσιακά παραλληλίζει με τον ιερό γάμο του Δία και της Ήρας (στ. 130-134)¹⁸². Ο Θεόκριτος επιχειρεί κατ' αυτόν τον τρόπο να σκιαγραφήσει την ανθρώπινη πλευρά του μονάρχη και συγχρόνως να νομιμοποιήσει την παράδοση για τα ελληνικά δεδομένα αδελφική σύζευξη¹⁸³. Οι προσφορές σε βωμούς των προγόνων του Φιλαδέλφου, που ο ίδιος ίδρυσε, καθώς και η μνεία στο γάμο του με την Αρσινόη δεν μπορούν να χαρακτηριστούν τυπικά γνωρίσματα της υμνικής, θρησκευτικής και εγκωμιαστικής παράδοσης. Συνεπώς, αν και εκ πρώτης όψεως το ποίημα διαθέτει τα περισσότερα τυπικά χαρακτηριστικά ενός ύμνου, εντούτοις, διακρίνονται νέες ποιητικές φόρμες και διάθεση υπαινικτικότητας, που δεν είχαν μέχρι τώρα θέση στον εγκωμιασμό σημαντικών προσώπων. Ο ποιητής τροποποιεί τις ιστορίες και τους μύθους, προκειμένου να επιτευχθεί ο έπαινος. Λόγου χάρη, σε καμία περίπτωση δε μνημονεύει την ταραχώδη σχέση του Δία και της Ήρας, παρόλο που αναπόφευκτα υπονοείται λόγω της ευρέως διαδομένης μυθολογίας για τους θεούς του Ολύμπου. Προσπαθεί, με λίγα λόγια, να δημιουργήσει ένα ασφαλές και ελεγχόμενο περιβάλλον γύρω από την εξύμνηση του βασιλικού ζεύγους, περιορίζοντας στον ύψιστο βαθμό την υπαινικτικότητα και την ειρωνεία που, εν γένει, διακρίνουν την ποιητική του.

Η φωνή του ποιητή εμφανίζεται έκδηλα σε τρία σημεία του ποιήματος. Ήδη από τους πρώτους στίχους, ο Θεόκριτος επαινώντας τον ευεργέτη του, παράλληλα, εγκωμιάζει την ποίησή του (στ. 6-8):

ῥέξαντες καλὰ ἔργα σοφῶν ἐκύρησαν ἀοιδῶν
αὐτὰρ ἐγὼ Πτολεμαῖον ἐπιστάμενος καλὰ εἶπεῖν
ὑμνήσαιμ' · ὕμνοι δὲ καὶ ἀθανάτων γέρας αὐτῶν.

Χρησιμοποιώντας μια παραδοσιακή επινίκια νόρμα, ο Θεόκριτος επιτυγχάνει την εξύμνηση τόσο του εγκωμιαζομένου όσο και του ίδιου του εγκωμίου. Παράλληλα, κατατάσσει –με ταπεινοφροσύνη– το εγχείρημά του ανάμεσα στα ποιήματα των διακεκριμένων στο είδος του ύμνου και του επαίνου προγόνων του (*ῥέξαντες καλὰ ἔργα σοφῶν ἐκύρησαν ἀοιδῶν*), ενώ δεν παραλείπει, πραγματοποιώντας ένα αυτοαναφορικό σχόλιο για την ποίηση, να συνδέσει την αθανασία με το τραγούδι. Η ποίηση αποτελεί δώρο των θεών, την ανταπόδοση του θεού προς τους ευσεβείς (*ὕμνοι δὲ καὶ ἀθανάτων γέρας αὐτῶν*). Ακόμη και οι βασιλείς, αν και

¹⁸² Η επικέντρωση στην αιμομικτική σχέση μεταξύ αδελφών θεωρείται ανατολική/φαραωνική νόρμα, που ακμάζει, κυρίως, στη μεταγενέστερη ποίηση.

¹⁸³ Goldhill (1991) 279.

προστατευόμενοι των θεών, δεν έχουν τη δύναμη να υπερβούν τα όρια της θνητότητάς τους. Η παρομοίωση του ποιητή ως *ύλατόμου*, που επιχειρεί ένα φαινομενικά ακατόρθωτο άθλο –αυτόν της επιλογής δένδρων σε ένα πυκνόφυλλο δάσος της Ίδης, υπονοώντας, φυσικά, το εγκώμιο ενός αξιοσέβαστου μονάρχη- παραπέμπει έντονα σε πινδαρικές δομές και τεχνικές (στ. 9-12)¹⁸⁴:

*Ίδαν ἐς πολύδενδρον ἀνήρ ὑλατόμος ἐλθὼν
παπταίνει, παρεόντος ἄδην, πόθεν ἄρξεται ἔργου.
τί πρῶτον καταλέξω; ἐπεὶ πάρα μυρία εἶπεῖν,
οἴσι θεοὶ τὸν ἄριστον ἐτίμησαν βασιλῆων.*

Ο Θεόκριτος, εν προκειμένω, διατηρεί την τυπική διάρθρωση και το κοινό περιεχόμενο του είδους, ενώ μέσω της ρητορικής ερώτησης (*τι πρῶτον καταλέξω;*), αναρωτιέται ποια θα είναι η αφετηρία του στο δύσκολο έργο εξύμνησης της πτολεμαϊκής δυναστείας και δη του πάτρωνά του, Πτολεμαίου Β'. Το ύφος είναι τυπικό, επίσημο και σχεδόν απρόσωπο, χαρακτηριστικό που διακρίνεται καθόλη την έκταση του ποιήματος. Η ίδια παραδοσιακή ποιητική φωνή προβάλλεται εκ νέου στους στ. 115-120:

*Μουσάων δ' ὑποφῆται ἀείδοντι Πτολεμαῖον
ἀντ' εὐεργεσίης. τί δὲ κάλλιον ἀνδρὶ κεν εἶη
ὀλβίῳ ἢ κλέος ἐσθλὸν ἐν ἀνθρώποισιν ἀρέσθαι;
τοῦτο καὶ Ἀτρεΐδαισι μένει' τὰ δὲ μυρία τῆνα,
ὄσσα μέγαν Πριάμοιο δόμον κτεάτισσαν ἐλόντες,
ἀέρι πα κέκρυπται, ὅθεν πάλιν οὐκέτι νόστος.*

Ο ποιητής χρησιμοποιεί τον πληθυντικό (*Μουσάων δ' ὑποφῆται*), ταξινομώντας κατ' αυτόν τον τρόπο τον εαυτό του ανάμεσα σε μια ομάδα εγκωμιαζόντων ποιητών ως ένδειξη μετριοφροσύνης. Η ρητορική ερώτηση που έπεται, ωστόσο, προβληματίζει τους μελετητές ως προς τη σχέση της ποιήσεως με την αιώνια δόξα (*κλέος*) και υστεροφημία. Από τη μία ο Θεόκριτος εξαίρει τη δύναμη και τη διαχρονικότητα του τραγουδιού, το οποίο αποδεδειγμένα χαρίζει τη μεταφορική αθανασία στον εγκωμιαζόμενο, όπως πολλάκις διατυπώθηκε από τον Πίνδαρο, και από την άλλη η μνεία στην αιώνια φήμη των Ατρειδών, που, ωστόσο, αντιτίθεται στην παροδικότητα του θησαυρού της Τροίας εγείρει ερωτηματικά. Ο ποιητής πιθανότατα αναφέρεται

¹⁸⁴ Βλ. παρομοίωση τεκτόνων-ποιητών του Πινδάρου στον *Πυθ.* 3.

στην καθολική διαχρονικότητα της ποίησης, η οποία εντυπώνει αδιακρίτως στη μνήμη των αναγνωστών τόσο τα κατορθώματα όσο και τις αποτυχίες/συμφορές των ηρώων¹⁸⁵. Τέλος, το *ειδύλλιο* καταλήγει σε μια αποχαιρετιστήρια ευχή για τον Πτολεμαίο, όπου ο ποιητής υπόσχεται υστεροφημία και αφοσίωση στον πάτρωνά του (στ. 135-137: *χαῖρε ἄναξ Πτολεμαῖε· σέθεν δ' ἐγὼ ἴσα καὶ ἄλλων/ μνάσομαι ἡμιθέων, δοκέω δ' ἔπος οὐκ ἀπόβλητον/ φθέγξομαι ἔσσομένοις· ἀρετὴν γε μὲν ἐκ Διὸς αἰτεῦ*).

Το 17^ο *ειδύλλιο*, εν γένει, μπορεί να θεωρηθεί αυτοαναφορικό μόνο στα χωρία κατά τα οποία ο ποιητής μνημονεύει την ανθεκτικότητα της ποίησής του μέσα στο χρόνο με αποτέλεσμα την απόκτηση υστεροφημίας τόσο του εγκωμιαζομένου όσο και του ίδιου του ποιήματος. Σε κάθε περίπτωση, μορφικά και αισθητικά το ποίημα κρίνεται από την πλειονότητα των μελετητών καλαίσθητο, αψεγάδιαστο και κομψότατο, αλλά χωρίς τον ιδιαίτερο τόνο και το μοναδικό ύφος του Θεοκρίτου¹⁸⁶. Σε πολλά σημεία του ποιήματος αισθανόμαστε το δισταγμό, την αμφιβολία και τον αυτοπεριορισμό του ποιητή σε ποιητικές συμβάσεις. Αν και η πηγαία υπαινικτικότητα της γραφής του εκδηλώνεται, εν προκειμένω, δειλά και έμμεσα (βλ. το χωρίο για το γάμο του Φιλαδέλφου με την Αρσινόη και τη ρητορική ερώτηση του στ. 117), ο ποιητής ακολουθεί τις τετριμμένες ποιητικές δομές του ύμνου και αποφεύγει τη χρήση του προσωπικού του ύφους, το οποίο κάποτε μπορεί να γίνει ειρωνικό και αμφίσημο. Η αυτοαναφορική διάθεση του ποιήματος χαρακτηρίζεται και αυτή από τυπικότητα, καθώς μιμείται ως ένα μεγάλο βαθμό την παραδοσιακή φωνή των ποιητικών προτύπων του Θεοκρίτου.

Το αξιοσημείωτο, εντούτοις, στο συγκεκριμένο ποίημα είναι η διαχείριση των χρονικών επιπέδων, τεχνική που αναλύσαμε στα βουκολικά ποιήματα. Και στο εγκώμιο υπάρχει παρελθόν, παρόν και μέλλον. Ο Θεόκριτος έκδηλα στηρίζεται σε ένα στέρεο και αμετάβλητο ποιητικό παρελθόν (στ. 6 *...σοφῶν ἀοιδῶν*), ενώ το μέλλον του ως εγκωμιαστικού ποιητή διαφαίνεται αβέβαιο και απρόβλεπτο. Το αίσθημα εκκρεμότητας αναδεικνύεται συνεχώς στο 17^ο *ειδύλλιο* (στ. 8 *ὑμνήσαιμι [ευκτική και όχι οριστική]*, στ. 116 *κάλλιον εἶη*) με κυριότερο τον ευχαιτικό τόνο του τελευταίου χωρίου για εύνοια από τον Δία (στ. 135-137), διακηρύσσοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τις απόψεις του ποιητή για το χρόνο και τη λειτουργία του στην

¹⁸⁵ Goldhill (1991) 279-280.

¹⁸⁶ Παράφραση του σχολίου του Wilamowitz (1924), τομ. 2, 135 βλ. Μανακίδου (2008) 175.

ποίηση¹⁸⁷. Ο ποιητής δε γνωρίζει τι θα επακολουθήσει, ποια θα είναι η τύχη του ίδιου αλλά και του πάτρωνά του. Είναι βέβαιος μόνο για το παρελθόν και μέχρι ένα σημείο για το παρόν. Αν, εντέλει, θα επιτευχθεί η αθανασία του εγκωμιαζομένου και του ίδιου, κανείς δεν είναι σε θέση να προβλέψει. Για τον ίδιο σημαντική αναδεικνύεται η στιγμή, το τώρα. Αυτή ακριβώς η ανακήρυξη των προσωπικών απόψεων του Θεοκρίτου, που συνιστά μέρος της κοσμοθεωρίας και της ποιητικής του, αποδεικνύει έκδηλα την τάση αυτοστοχασμού και αυτοσυνειδησίας του ποιητή.

3.3.2 *ΕΙΔΥΛΛΙΟ 15 (Συρακούσiai ή Αδωνιάζουσαι)*

Το εν λόγω ειδύλλιο συγκαταλέγεται στο είδος των *μίμων*, στο οποίο πρωταγωνιστούν πρόσωπα του άστεως. Η Γοργώ και η Πραξινόη, τα κεντρικά πρόσωπα του ποιήματος, είναι καθημερινές γυναίκες των Συρακουσών, που διαμένουν στην ευρύτερη περιοχή της Αλεξάνδρειας. Όλο το ποίημα είναι ένας διάλογος μεταξύ των δύο γυναικών, ενισχύοντας, έτσι, τον θεατρικό χαρακτήρα του. Ως λόγος συνάντησης των ηρωίδων αποκαλύπτεται η παρουσία τους στην μεγαλεπήβολη, ενιαύσια εορτή, που διοργανώνει η βασίλισσα Αρσινόη, προς τιμήν του Αδώνιδος. Έπεται μια εκτενής περιγραφή του οδοιπορικού προς τον τόπο του χαρμόσυνου εορτασμού για να καταλήξουμε στο παλάτι της Αλεξάνδρειας. Εκεί μια αιδός τραγουδά το μύθο του Αδώνιδος και της σχέσης του με την Αφροδίτη. Μέσω του ύμνου αυτού πραγματοποιείται το εγκώμιο της πτολεμαϊκής δυναστείας και δη της Αρσινόης. Χρονολογικά, συνεπώς, η σύνθεση του ποιήματος τοποθετείται με βεβαιότητα μετά το γάμο της Αρσινόης με τον Πτολεμαίο (π. 278 π.Χ.), εφόσον η αδελφή του μονάρχη αποκαλείται βασίλισσα, και πριν το θάνατό της το 270 π. Χ. Ο Gow εικάζει ότι γράφτηκε πιθανότατα το 272 π. Χ, δηλαδή μετά το 16^ο και το 17^ο, λαμβάνοντας υπόψη του τις πληροφορίες που δίνονται από το κείμενο για την εποχή (στ. 112 και 147) και τα ιστορικά στοιχεία γύρω από την εορτή, τον τόπο και χρόνο διοργάνωσής της.

Ο ελληνιστικός ποιητής οπωσδήποτε έχει επηρεαστεί από τους μίμους του Σώφρωνος όσον αφορά στα μιμητικά του ποιήματα (*Ειδ.* 2, 14 και 15), υιοθετώντας κωμικά θέματα και τη δωρική λαϊκή παράδοση και διάλεκτο. Πρότυπό του, επίσης, για το συγκεκριμένο ποίημα μπορεί να θεωρηθεί ο κωμικός ποιητής Επίχαρμος, αποσπάσματα του οποίου είναι γραμμένα στη δωρική διάλεκτο και επηρεασμένα από

¹⁸⁷ Μανακίδου (2008) 177.

το δυτικό τρόπο σκέψης. Επιπλέον, η περιγραφή έργων τέχνης και αντικειμένων (*έκφρασις*) απετέλεσε από νωρίς μοτίβο της επικής και λυρικής παράδοσης (βλ. *έκφρασις* της ασπίδος του Ηρακλή και του Αχιλλέα), φαινόμενο που παρουσιάζεται και στο παρόν *ειδύλλιο* (στ. 80-86) κατά παρόμοιο τρόπο με την περιγραφή του *κισσυβίου* (*Ειδ.* 1). Γενικότερα, η δραματοποίηση της εκδήλωσης και του ύμνου που ακούστηκε σε αυτή οικοδομείται από το Θεόκριτο με ιδιαίτερη φροντίδα και λεπτομέρεια, ωστόσο πληροφορίες αναφορικά με τις συνθήκες εκτέλεσης του ίδιου του *ειδύλλιου* δεν υφίστανται. Υποθέτουμε ότι δέκτης του ποιήματος, όπως και των περισσότερων *ειδυλλίων*, υπήρξε το ελιτίστικο κοινό της Αλεξάνδρειας, το οποίο, ωστόσο, αν παρακολούθησε κάπου την παρουσίαση του τραγουδιού ή απλώς το διάβασε, δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε¹⁸⁸. Η αναζήτηση, εξάλλου, των συνθηκών δημιουργίας και προβολής των εγκωμιαστικών ποιημάτων θεωρείται πολύπλοκη υπόθεση από το σύνολο των μελετητών. Μεταβαίνοντας, μάλιστα, στην ανάλυση και ερμηνεία της ελληνιστικής ποίησης η ίδια έρευνα γίνεται συνθετότερη λόγω των αλλαγών στις σχέσεις ποιητή-ποίησης και ποιητή-πάτρωνα. Οπωσδήποτε, όμως, η φωνή του ποιητή συνεχίζει την προβολή ηχηρών μηνυμάτων για την ποίηση, την εποχή και τους ευεργέτες του.

Αν και εκ πρώτης αναγνώσεως μορφικά, δομικά και θεματικά το ποίημα ταξινομείται στην κατηγορία των μίμων -χάριν της εμφανούς αστικότητας και θεατρικότητας που το διακρίνουν-, στην πραγματικότητα ανάγεται σε μια πολυεπίπεδη και σε ποικίλα σημεία έμμεση εξύμνηση της πτολεμαϊκής αυτοκρατορίας. Καταρχάς, ο διάλογος των δύο γυναικών βρίθει εγκωμιαστικών σχολίων, ενώ το τραγούδι για τον Άδωνι, εγκιβωτισμένο ήδη σε ένα ευρύτερο τραγούδι, αποτελεί περιλάλητη απόδειξη της διάθεσης του Θεοκρίτου για εκθειασμό των Πτολεμαίων. Ο ποιητής υιοθετεί από τη λαϊκή παράδοση ένα άλλο μυθολογικό υπόβαθρο, της ιστορίας του Αδώνιδος και της Αφροδίτης, προκειμένου να επιτευχθεί ο απώτερος στόχος του, δηλαδή ο εγκωμιασμός του πάτρωνά του. Η θεοκρίτεια φωνή, ωστόσο, δεν έχει αισθητή παρουσία στο παρόν *ειδύλλιο*. Σε αντίθεση με το 17^ο, στο οποίο διακρίναμε με ευχέρεια το πρώτο πρόσωπο και τις προσωπικές θέσεις του ποιητή, στο 15^ο ο Θεόκριτος εγκωμιάζει δια στόματος των χαρακτήρων του. Ήδη από τους πρώτους στίχους η Γοργώ και η Πραξινόη μνημονεύουν τον πλούτο και την

¹⁸⁸ Goldhill (1991) 273.

ευδαιμονία της Αλεξάνδρειας κατά την περίοδο διακυβέρνησης των Πτολεμαίων (στ. 22-24):

ΓΟ.[...]βᾶμες τῷ βασιλῆος ἐς ἀφνειῷ Πτολεμαίῳ

θασόμεναι τὸν Ἄδωνιν ἄκούω χρῆμα καλόν τι

κοσμεῖν τὰν βασιλίσσαν.

ΠΡ. ἐν ὀλβίῳ ὀλβια πάντα.

Η ίδια τακτική ακολουθείται καθόλη την έκταση του *ειδύλλιου*. Ο εγκωμιασμός είναι έμμεσος, αλλά εύκολα ανιχνεύσιμος. Ο προβληματισμός, εντούτοις, έγκειται ως προς την ερμηνεία του έμμεσου αυτού επαίνου. Γιατί ο Θεόκριτος δεν επιλέγει να εξυμνήσει την αιγυπτιακή δυναστεία με τη δική του φωνή και χρησιμοποιεί φερέφωνα; Πόσο ειλικρινής κρίνεται ο έπαινος; Η αλήθεια είναι, ότι στο εν λόγω *ειδύλλιο* η ποίηση του ελληνιστικού λογίου έχει διαφοροποιηθεί αισθητά από τα όρια και τις νόρμες του παραδοσιακού εγκωμίου, όπως είχε διαμορφωθεί από τον Πίνδαρο και τους ομοτέχνους του. Για το Θεόκριτο, ωστόσο, η δραματοποίηση και η χρήση προσωπείων αποτελούν βασικά γνωρίσματα της ποιητικής του. Επιστρέφει, δηλαδή, στο πρότυπο μοντέλο σύνθεσης των ποιημάτων του¹⁸⁹. Η αίσθηση, εντούτοις, αυτοπεριορισμού, υπέρμετρης επιτήδευσης και αβεβαιότητας εντοπίζεται εκτός από το 17^ο και στο 15^ο. Ο Θεόκριτος μάλλον πειραματίζεται, ακόμη, με τα όρια και τις δυνατότητες της εγκωμιαστικής του ποίησης. Όσο βέβαιος και συνειδητοποιημένος παρουσιάζεται στα βουκολικά τόσο ανασφαλής και διστακτικός καταδεικνύεται στα εγκωμιαστικά του. Η εξύμνηση τη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο παρουσιάζει πλήθος δυσκολιών. Η ανάδειξη μιας δυναστείας, η οποία εύλογα μπορεί να στιγματιστεί ως τυραννία –έννοια αρνητική στον ελληνικό κόσμο-, οι φαινομενικά αγεφύρωτες διαφορές μεταξύ Ανατολής και Δύσης, η αιγυπτιακή πολιτική, οι φαραωνικές αντιλήψεις, η πολυγλωσσία και η πολυπολιτισμικότητα που χαρακτηρίζουν μια πόλη σαν την Αλεξάνδρεια, η αξία της ελληνικότητας έναντι της ξενικής καταγωγής, η επιβολή λατρείας σε θεοποιημένους βασιλείς, καθώς και η προσπάθεια ηθικής ανύψωσης μιας αιμομικτικής σχέσης, μεμπτής για τον ελληνικό και μεγάλο μέρος του δυτικού κώδικα αξιών, παρακωλύουν και καθιστούν δυσμενές το έργο του Θεοκρίτου. Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, ότι η ανεύρεση της χρυσής τομής

¹⁸⁹ Griffiths (1979a) 82.

και του μέτρου για ένα σωστό εγκώμιο σε μία τόσο πολυδαίδαλη εποχή χρήζει ιδιαίτερης προσπάθειας, προσοχής και οξυδέρκειας.

Η πολυσημία που συνοδεύει την ασάφεια και την αδυναμία του ποιητή να λάβει εκδηλη θέση για τον μονάρχη και πρωταγωνιστικό ρόλο στο εγκώμιο, καθιστά τα περισσότερα *πτολεμαϊκά* ποιήματα δυσερμήνευτα. Έτσι, δεν γνωρίζουμε απόλυτα το βαθμό αποστασιοποίησης του Θεοκρίτου -αν, βέβαια, αυτός υφίσταται- στον εγκωμιασμό των προσώπων του. Ο ποιητής εξάγει τη διακυβέρνηση της πόλης υπό τον Πτολεμαίο Β', την υπακοή και την πειθαρχία των πολιτών στους νόμους και στις διαταγές του βασιλιά (στ. 44-50):

*ὦ θεοί, ὅσσοις ὄχλος. πῶς καὶ πόκα τοῦτο περᾶσαι
χρῆ τὸ κακόν; μύρμακες ἀνάριθμοι καὶ ἄμετροι.
πολλά τοι ὦ Πτολεμαῖε πεποίηται καλὰ ἔργα,
ἐξ ὧ ἐν ἀθανάτοις ὁ τεκῶν' οὐδεις κακοεργὸς
δαλεῖται τὸν ἰόντα παρέρπων Αἰγυπτιστί,
οἷα πρὶν ἐξ ἀπάτας κεκροτημένοι ἄνδρες ἔπαισδον,
ἀλλάλοις ὄμαλοι, κακὰ παίγνια, πάντες ἀραῖοι.*

Ωστόσο, η διατύπωση του επαίνου από ένα τρίτο πρόσωπο, εν προκειμένω, από την Πραξινόη και όχι από τον Θεόκριτο επιδέχεται πολλές ερμηνείες. Μία πρώτη εξήγηση είναι η επιθυμία του ποιητή να προτάξει την αποδοχή, την υπέρμετρη αγάπη και κατ' επέκταση την αποθέωση των πολιτών για την Πτολεμαϊκή οικογένεια, παρόλο που ο ίδιος μπορεί να διαφωνεί με την υπερβολική αυτή εκδήλωση λατρείας¹⁹⁰. Επίσης, η άποψη ανωτερότητας του ελληνισμού έναντι του τριφυλού ανατολικού τρόπου ζωής¹⁹¹ (κυρίαρχη αντίληψη των Ελλήνων και δυτικών λογοτεχνών) αναδεικνύεται με ενάργεια και παραστατικότητα στο παραπάνω χωρίο. Ο αναρίθμητος και άτακτος όχλος των Αιγυπτίων¹⁹² εξευγενίζεται και υποτάσσεται

¹⁹⁰ Goldhill (1991) 275.

¹⁹¹ Η ελληνικότητα των κεντρικών ηρωίδων τονίζεται με μεγάλη συχνότητα στο ποίημα. Λόγου χάρι, η Πραξινόη ανταπαντά επιτιμητικά στην επίπληξη ενός, προφανώς, Αιγυπτίου άνδρα σχετικά με τη φλυαρία και το ύψος της φωνής τους (στ. 89-93).

¹⁹² Ο εξελληνισμός ανατολικών πρακτικών και ιδεολογιών ή η αποσιώπηση αιγυπτιακών εθίμων είναι φαινόμενα που παρατηρούνται συχνά στα θεοκρίτεια *ειδύλλια*. Παραδείγματος χάριν, στο 15^ο επιλέγεται η μνεία σε μία κατεξοχήν ελληνική εορτή προς τιμήν του Αδώνιδος και όχι στον πιθανότατα δημοφιλέστερο, για την περιοχή της Αιγύπτου, εορτασμό του Σάραπη. Επιπλέον, ο Θεόκριτος απομακρύνει οποιαδήποτε, τυχόν, ανατολικά στοιχεία έχουν παρεισφρήσει στα *Αδώνια*, προβάλλοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την ελληνικότητα των Πτολεμαίων. Οι πρωταγωνίστριές του είναι Συρακούσιες με ελληνική καταγωγή (στ. 91-93), ενώ η γυναίκα αιτιόδης χαρακτηρίζεται Αργεία (στ. 97). Οι Αιγύπτιοι παρουσιάζονται πάντα απολίτιστοι και ηθικά υποδεέστεροι (στ. 47-50). Παρόμοια είναι και η αντιμετώπιση του Καλλιμάχου για το ίδιο θέμα (*Γαμβος* 3.34). Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι πολλοί

στο μεγαλείο και τη δύναμη του Φιλαδέλφου και των προγόνων του (*μύρμακες ανάριθμοι και ἄμετροι...*). Ίσως, με αυτόν τον τρόπο, ειρωνεύεται ἑμμεσα τις αντιδράσεις του πλήθους, χωρίς, ὄμως, να προσβάλλει τους πάτρωνές του, τους οποίους εξυμνεί για την εμπιστοσύνη και το σεβασμό που εμπνέουν στους υπηκόους τους. Για τον Dover¹⁹³, αντιθέτως, ο τόσο επιτηδευμένος ἔπαινος δια στόματος μιας απλής, λαϊκής γυναίκας αφινιδιάζει τον αναγνώστη και καταλήγει στο συμπέρασμα ὅτι ο ποιητής επιδιώκει την κολακεία των ευεργετών του. Σε κάθε περίπτωση, η ερμηνευτική ασάφεια των στίχων αποδεικνύει τον πειραματισμό και την αναζήτηση της αρμοδιότερης κατευθυντήριας γραμμής από μέρους του Θεοκρίτου για την εγκωμιαστική του ποίηση.

Επιπρόσθετα, μπορεί να υποστηριχθεί ὅτι ο πολυκερματισμός της ποιητικής φωνής σε επιμέρους πρόσωπα αποσκοπεί στη διαμόρφωση μιας κοινωνίας, μιας ομάδας διακριτών ατόμων, τα οποία συναθροίζονται στο ίδιο μέρος για τον ίδιο λόγο: την εξύμνηση του Αδώνιδος και κατ' ἐπέκταση της Πτολεμαϊκής δυναστείας. Με λίγα λόγια, ο Θεόκριτος επινοεί τον χορό που θα συνοδέψει το τραγούδι του, ὅπως ἄλλοτε ἔκανε ο Πίνδαρος στις επινίκιες ᾠδές του. Ο ελληνοιστικός ποιητής αντιλαμβάνεται τις αλλαγές που ἔχει υποστεί η ποίηση μέσα στους αιώνες. Η ποίηση, πλέον, δεν ἄδεται, δεν παρουσιάζεται μόνο αναγιγνώσκεται. Στην προσπάθεια μίμησης ἢ ανάμνησης μιας ἄλλης εποχής, ο ποιητής κατασκευάζει το παραστασιακό πλαίσιο, τον τόπο εκτέλεσης του ποιήματος και τα συμμετέχοντα πρόσωπα πάντα στη σφαίρα του φανταστικού, εν αντιθέσει με τον Πίνδαρο, ο οποίος εἶχε ως αφετηρία της ποίησής του πραγματικά γεγονότα και αληθινούς χώρους παράστασής της. Ἐτσι, η Γοργώ, η Πραξινόη, η ἄγνωστη γερόντισσα και οι ανώνυμοι ἄνδρες συγκεντρώνονται ὅλοι, παραπέμποντας σε χορούς ανδρῶν και γυναικῶν, για να λάβουν μέρος στον εορτασμό, που ἔχει διοργανωθεί από τους Πτολεμαίους με αποδέκτες στην πραγματικότητα τους ἴδιους τους Πτολεμαίους. Ο εμβόλιμος αὐτός ὕμνος για τον Ἄδωνι περιβάλλεται από την *ἐκφραση* του περιλάμπρου κεντημένου τάπητα της Αρσινόης (στ. 80-86) και από την καταληκτῆρια ευχή της Γοργούς στον Ἄδωνι (στ. 149: *χαῖρε, Ἄδων ἀγαπατέ, καὶ ἐς χαίροντας ἀφίκεν*), στοιχείο που παραλείπεται

ποιητές της περιόδου θεωρούσαν την Αίγυπτο βαρβαρική πόλη, αν και κατακτημένη από τον Αλέξανδρο. Φυσικά, υπέρ της απόψεως αὐτῆς μόνο υπαινιγμούς μπορούμε να διακρίνουμε στα ελληνοιστικά ποιήματα, καθώς αντιλαμβανόμαστε ὅτι ἐπρόκειτο για αὐλική τέχνη. Αν και φαραωνικές αντιλήψεις ἔχουν, σαφέστατα, παρεισδύσει στο Θεοκρίτειο corpus, ο ποιητής δεν τις εξυψώνει, ἀλλὰ επιχειρεῖ την εὔρεση ἰσορροπίας μεταξύ των τόσο ευδιάκριτων πολιτιστικῶν, ἠθικῶν, πολιτικῶν και κοινωνικῶν διαφορῶν Ελλήνων και Αιγυπτίων. Βλ. Griffiths (1979a) 84-86.

¹⁹³ Goldhill (1991) 275.

από τον καθεαυτό ύμνο (στ. 100-144), ενισχύοντας την άποψη περί συμμετοχής των χαρακτήρων του ποιήματος στην εορτή.

Όσον αφορά στο τραγούδι για τα πάθη του Αδώνιδος, που αποτελεί και το κύριο εγκώμιο του ποιήματος, έχει προταθεί η προσέγγισή του ως παρωδία, ακριβώς λόγω της αμφισημίας των πολλαπλών φωνών. Το δίπολο, άλλωστε, της ταπεινότητας και της υψηλής καταγωγής πραγματοποιεί και εδώ αισθητή την παρουσία του. Ο Θεόκριτος επιλέγει λαϊκές ηρωίδες και καθημερινούς χαρακτήρες της αλεξανδρινής κοινωνίας να εκφράσουν το δέος, το σεβασμό και την ευγνωμοσύνη τους προς τους Πτολεμαίους, προσδίδοντας, ωστόσο, έμφαση στην αντίθεση μεταξύ του υπέρμετρου πλούτου του παλατιού και της απλοϊκότητας των χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων. Ο ύμνος, επίσης, συνίσταται από μία παράδοξη αλλά εντυπωσιακή πρόσμειξη θρήνου για την τύχη του Αδώνιδος και τη δυστυχία της Αφροδίτης και πανηγυρισμού για την τριφλή εκδήλωση της Αρσινόης και την θεοποίηση της μητέρας της Βερενίκης. Η δυσχέρεια του Θεοκρίτου να αποτίσει ο ίδιος φόρο τιμής στο, ομολογουμένως, πρωτόγνωρο έργο και μεγαλείο της Πτολεμαϊκής οικογένειας, ίσως, απορρέει από το εγχείρημά του να διαμορφώσει μία νέα μορφή εγκωμιασμού, που να περικλείει όλες τις πολιτικές, κοινωνικές και πολιτισμικές αλλαγές που επήλθαν την ελληνιστική περίοδο, χωρίς, ταυτόχρονα, να παρεκκλίνει πολύ από την παραδοσιακή και καθιερωμένη δομή της εγκωμιαστικής ποίησης.

Συνοψίζοντας, οι *Αδωνιάζουσαι* αρχίζουν με τη μορφή μίμου για να καταλήξουν σε έναν σοβαρό και επίσημο ύμνο προς τιμήν των πατρώνων του Θεοκρίτου. Ο κατάλογος των ηρώων στο τέλος του συγκεκριμένου τραγουδιού αποκαλύπτει τον απώτερο στόχο της σύνθεσής του. Ο Πτολεμαίος δε συγκρίνεται με ήρωες, όπως μέχρι τότε ήταν το καθιερωμένο στην επινίκια ποίηση, αλλά με ημιθέους (στ. 136-142):

*Ἐρπεις, ὦ φίλ' Ἄδωνι, καὶ ἐνθάδε κῆς Ἀχέροντα
ἡμιθέων, ὡς φαντί, μονώτατος. οὔτ' Ἀγαμέμνων
τοῦτ' ἔπαθ', οὔτ' Αἴας ὁ μέγας βαρυνμάνιος ἦρως,
οὔθ' Ἐκτωρ, Ἐκάβας ὁ γεραίτερος εἵκατι παίδων,
οὐ Πατροκλῆς, οὐ Πύρρος ἀπὸ Τροίας ἐπανελθών,
οὔθ' οἱ ἔτι πρότερον Λαπίθαι καὶ Δευκαλίωνες,
οὐ Πελοπηάδαι τε καὶ Ἄργεος ἄκρα Πελασγοί.*

Ο Θεόκριτος προσδίδει μια μοναδική ιδιότητα στον Φιλάδελφο: αν και θνητός, στο μέλλον θα μπορούσε να ενταχθεί στην κατηγορία των ημιθέων και να δοξάζεται με θεϊκές τιμές. Ο Πτολεμαίος αναμένει ανάλογη αντιμετώπιση από το πλήθος με αυτή των προγόνων του. Όπως θεοποιήθηκαν οι γονείς του το ίδιο κάποτε θα συμβεί και σ' αυτόν. Η δόξα και η υστεροφημία του ονόματός του θα παραμείνουν αναλλοίωτες στο χρόνο χάριν της ιστορίας και της ποίησης. Συγχρόνως, ο ποιητής διακηρύσσει άλλη μια φορά τη διαφορετικότητά του. Εγκαινιάζει ένα νέο είδος εγκωμιαστικής ποίησης με την προσωπική του σφραγίδα, τη δωρική διάλεκτο και το σικελικό μίμο¹⁹⁴. Οι προσωπικές του απόψεις εξωτερικεύονται μέσω προσωπείων, αλλά δεν μπορεί να αμφισβητηθεί η γνησιότητά τους. Μέσω του άνωθεν καταλόγου ο ποιητής τοποθετείται σε σχέση με την ποίησή του, την ειδοποιό της διαφορά με προγενέστερα ποιητικά μοντέλα και τη διαχρονικότητα της. Τέλος, κατανοούμε ότι η σύζευξη δύο εκ διαμέτρου αντίθετων πολιτισμών (Ελληνικού και Αιγυπτιακού/Ανατολικού), ακόμη και στην ποίηση, προβληματίσε το σύνολο των ελληνιστικών ποιητών και επέδρασε σημαντικά στην ελληνιστική τέχνη. Ο Θεόκριτος μάχεται να συντηρήσει και να εξελίξει την ποίηση των προγόνων του, όμως, συγχρόνως, δεν μπορεί να αγνοήσει τις μεταρρυθμίσεις των Πτολεμαίων και την νέα πολιτικο-κοινωνικο-πολιτιστική κατάσταση της εποχής του. Η αυτοαναγόρευση, τέλος, των πατρώνων του σε θεούς, προφανώς, προκάλεσε δυσάρεστη εντύπωση στον ποιητή, ο οποίος εφηύρε νέα κατηγορία εγκωμιαζομένων, αυτή των ημιθέων, προκειμένου να δικαιολογήσει την έπαρση και τη ματαιοδοξία τους.

3.3.3 ΕΙΔΥΛΛΙΟ 14 (Αισχίνας και Θυώνιχος)

Το παρόν *ειδύλλιο* ακολουθεί μορφικά το πρότυπο του 15^{ου}. Ανήκει στην κατηγορία των αστικών μίμων, όπως και τα ποιήματα 2 και 15. Πρόκειται για ένα διάλογο μεταξύ δύο φίλων με κύριο θέμα τον ανεκπλήρωτο και δυσχερή έρωτα. Αναλυτικότερα, ο Αισχίνας είναι ο τυπικός, ερωτευμένος ήρωας του Θεοκρίτου, ενώ ο Θυώνιχος λειτουργεί περισσότερο βάσει λογικής. Ο πρώτος παρουσιάζει όλα τα κοινά συμπτώματα του έρωτα (στ. 4-6):

ταῦτ' ἄρα λεπτός,

χῶ μύσταξ πολὺς οὗτος, ἀυσταλέοι δὲ κίκινοι.

¹⁹⁴ Griffiths (1979a) 84.

τοιούτος πρώαν τις ἀφίκετο Πυθαγορικτάς,
ὠχρὸς κὰννυπόδητος: Ἀθηναῖος δ' ἔφατ' ἤμεν.

Αντικείμενο του πόθου, εν προκειμένω, κατονομάζεται κάποια Κυνίσκα, η οποία κατά τη διάρκεια ενός συμποσίου δεν τήρησε την υπόσχεσή της για πίστη και αφοσίωση. Έκτοτε ο Αισχίνας καταβάλλει σοβαρή προσπάθεια να εκδηλώσει τα τυπικά συμπτώματα του ερωτευμένου. Κατ' αυτόν τον τρόπο τροφοδοτείται ένα παράδοξο παιχνίδι μεταξύ του φαίνεσθαι και του είναι, πραγματικότητας και φανταστικού κόσμου. Ο πρωταγωνιστής γνωρίζει την τυπική συμπεριφορά ενός πληγωμένου από έρωτα άνδρα, επιχειρεί να τη μιμηθεί αλλά αποτυγχάνει. Επιπλέον, δεν αντιλαμβάνεται εγκαίρως τον έρωτα της Κυνίσκας για κάποιον άλλο, ούτε το λογοπαίγνιο των φίλων του συμποσιαστών για το όνομα Κυνίσκα (=Θηλυκός σκύλος) στο στ. 22: 'οὐ φθεγξῆ; λύκον εἶδες;' ἔπαιξέ τις. Θεωρείται ένας κλασσικός θεοκρίτειος, αφελής ήρωας, παραπέμποντας ευθέως στους πολλάκις κωμικούς πρωταγωνιστές των βουκολικών *ειδυλλίων* (βλ. Πολύφημος, *Ειδ.* 11). Επόμενο βήμα του πρωταγωνιστή αποτελεί, προφανώς, η αναζήτηση θεραπείας, η οποία, εντέλει, προτείνεται από τον Θυώνιχο υπό τη μορφή θητείας στο στρατό του Πτολεμαίου. Ο Θεόκριτος, συνεπώς, αιφνιδιάζει άλλη μια φορά τους αναγνώστες του με την απροσδόκητη τροπή της θεματικής του. Από ανέμελος διάλογος μεταξύ φίλων για τον έρωτα και τα δεινά του¹⁹⁵ το ποίημα εξελίσσεται σε προσωπικό εγκώμιο προς τιμήν του Πτολεμαίου Β' (στ. 60-70). Τη μετατροπή αυτή δεν πρέπει να τη θεωρήσουμε τυχαία. Ο ποιητής μετά από μια σύντομη, ρομαντική και κωμική παράθεση των προβλημάτων του Αισχίνα, επαναφέρει τους αναγνώστες στην ιστορική πραγματικότητα της αλεξανδρινής περιόδου.

Ο Πτολεμαίος προβάλλεται ως εκ διαμέτρου αντίθετη προσωπικότητα από τον Αισχίνα. Περιγράφεται επιβλητικός, οξυδερκής και διανοητικός. Έχει την ικανότητα να διακρίνει το φίλο από τον εχθρό (στ. 62: *εἰδὼς τὸν φιλέοντα, τὸν οὐ φιλέοντ' ἔτι μᾶλλον*), δεξιότητα που ο Αισχίνας, δυστυχώς δε διαθέτει. Ο εγκωμιασμός του μονάρχη πραγματώνεται και στη συγκεκριμένη περίπτωση έμμεσα. Ο ποιητής υιοθετεί τη φωνή του Θυώνιχου, του συνετού και λογικού ήρωα, για την εξύμνηση του πάτρωνά του. Αναλυτικότερα, ο Θυώνιχος περιβάλλεται εσκεμμένα από μια ατμόσφαιρα μυστηρίου, καθώς και από πνευματική και ηθική ανωτερότητα έναντι

¹⁹⁵ Ο έρωτας και η συζήτηση γι' αυτόν μεταξύ ανδρών αποτελεί βασική θεματική του Θεοκρίτου (βλ. *Ειδ.* 10).

του ταπεινότερου και αφελέστερου Αισχίνα, προκειμένου να λειτουργήσει ως φωνή λογικής και κατ' επέκταση ως ποιητική φωνή του ίδιου του Θεοκρίτου. Αν και εκ πρώτης αναγνώσεως το εγκώμιο προσιδιάζει σε δύσκαμπτη κολακεία, αναμενόμενης από έναν λαϊκό χαρακτήρα, στη πραγματικότητα είναι πολύ πιο σύνθετο και περίτεχνο.

Ο ποιητής σκόπιμα απομακρύνει τους πρωταγωνιστές του από την Αλεξάνδρεια, τοποθετώντας τους σε έναν άγνωστο, ασαφή χώρο, ανεπηρέαστους από τον αιγυπτιακό πολιτισμό και την πολιτική, τη λατρεία και αποθέωση των Πτολεμαίων. Με αυτόν τον τρόπο το φαινομενικά επιτηδευμένο και ανειλικρινές εγκώμιο δια στόματος δύο ξένων προς τα ήθη και τα έθιμα της Αλεξάνδρειας, μεταλλάσσεται στο θερμότερο και πιο εγκάρδιο ύμνο της ιδιοσυγκρασίας του Πτολεμαίου. Ο Θεόκριτος επιτυγχάνει τη δημιουργία ενός ρεαλιστικότερου πορτραίτου του μονάρχη όχι ως νέου θεού ή παντοδύναμου Φαραώ, αλλά ως ανθρώπου και γενναιόδωρου βασιλιά, αποφεύγοντας την υπερβολή ή την ύβρη. Τέλος, με την ανάδειξη του θεοκρίτειου διπόλου «λαϊκής» και υψηλής αυλικής ποίησης, που σαφέστατα παρατηρείται και εδώ, ο ποιητής κατορθώνει την παρουσίαση του Πτολεμαίου ως ενοποιητικής δύναμης όλων των διαφορετικών πολιτισμών και κοινωνικών τάξεων που συμβιώνουν υπό την κυριαρχία του, ως εξαιρετικού στρατηγού, αλλά και προστάτη του πνεύματος και των τεχνών (στ. 61: *φιλόμουσος*).

3.3.4 ΑΛΛΑ ΠΤΟΛΕΜΑΙΚΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ

Σε προηγούμενο κεφάλαιο αναλύσαμε τη σχέση της θεοκρίτειας ποίησης με την υστεροφημία και το εγκώμιο, εξετάζοντας τα τρία σημαντικότερα και ευκρινέστερα εγκωμιαστικά ποιήματα, αφιερωμένα στην Πτολεμαϊκή δυναστεία. Τα *Ειδύλλια* 14, 15 και 17, ωστόσο, δεν είναι τα μοναδικά με νύξεις και υπαινιγμούς στην Αλεξάνδρεια των Πτολεμαίων. Όπως, ήδη, έχει πραγματοποιηθεί μνεία, σε πολλά ποιήματα φαινομενικά μυθολογικού και επικού περιεχομένου, υπογραμμίζονται εγκωμιαστικά σχόλια προς τους πάτρωνες του Θεοκρίτου, μόνο που καταλαμβάνουν μικρότερη έκταση και δευτερεύουσα θέση. Συγκεκριμένα, το κεντρικό θέμα μπορεί να είναι ο έρωτας ή οι ιστορίες μυθικών προσώπων, στο οποίο, όμως, θα παρεμβάλλεται μνεία ή εξύμνηση –συχνά έμμεση και συγκεκαλυμμένη– του Φιλαδέλφου και της κυριαρχίας του. Περιλάλητο παράδειγμα τέτοιου εγκωμίου αποτελεί το *ειδύλλιο* 18 (*Ελένης έπιθαλάμιος*). Το εν λόγω *ειδύλλιο* υπήρξε,

πολλάκις, θέμα συζήτησης και αντιπαράθεσης στη θεοκρίτεια έρευνα. Η σκοποθεσία, η λειτουργία και το κοινό στο οποίο απευθύνεται, δεν αποσαφηνίζεται από το ίδιο το κείμενο, προκαλώντας τη σύγχυση των φιλολόγων και κατά συνέπεια τον πληθωρισμό ερμηνευτικών προσεγγίσεων. Ο Gow¹⁹⁶ αποφεύγει την απάντηση στο παραπάνω ερώτημα, αντικρούοντας, εντούτοις, τη γνώμη του Kaibel ότι το ποίημα αποτελεί έναν αιτιολογικό μύθο μιας λατρευτικής παράδοσης της Ελένης, λόγω της πολύ μικρής έκτασης που καταλαμβάνει στο ποίημα η αιτιολογία (στ. 39-48). Επιπλέον, δε διακρίνεται καμία έκδηλη αναφορά στην Αίγυπτο και ειδικότερα στην Αλεξάνδρεια με εξαίρεση, ίσως, τη μνεία στην ίδια την Ελένη, η οποία μυθολογικά συνδέεται με την ευρύτερη περιοχή της Αιγύπτου (βλ. Ηροδότου *Ιστορίαι* 2. 112).

Ο τίτλος του *ειδυλλίου* είναι αποκαλυπτικός αναφορικά με το περιεχόμενο του. Πρόκειται για ένα *επιθαλάμιο* τραγούδι για το γάμο της Ελένης με το Μενέλαο. Το σκηνικό συνίσταται από το νυφικό δώμα στο ανάκτορο της Σπάρτης. Χορός από δώδεκα νεαρές γυναίκες συναθροίζεται με σκοπό να τραγουδήσει και να υμνήσει το βασιλικό γάμο (στ. 1-8). Το ποίημα αρχίζει με μια παιγνιώδη αλλά καλοπροαίρετη αποστροφή του χορού στο Μενέλαο (στ. 9-15: *οὔτω δὴ πρωιζὰ κατέδραθες ᾧ φίλε γαμβρέ;...*), τον οποίο, στη συνέχεια, συγχαίρει για την καλοτυχία του (στ. 16-25). Η Ελένη παρουσιάζεται, όπως είθισται στη μυθολογική παράδοση, πανέμορφη, χαρισματική και ικανότατη στη μουσική και στις τέχνες. Η επόμενη μέρα, ωστόσο, είναι πιο σημαντική, εφόσον είναι η μέρα που η Ελένη θα αποχωριστεί την αγνότητα και τα καθήκοντα της παρθένου κόρης της αυλής και θα ανακηρυχθεί βασίλισσα της Σπάρτης και σύζυγος του Μενελάου. Θέμα του *ειδυλλίου* είναι εκ νέου ένας βασιλικός γάμος υπό γυναικεία οπτική γωνία. Για τον αφηγητή του ποιήματος η Ελένη είναι κόρη του Τυνδάρεω (στ. 5: *ἀνίκα Τυνδαρίδα κατεκλαξατο τὰν ἀγαπατὰν*), καταγωγή, ωστόσο, που δε συμερίζεται ο χορός (στ. 19): *Ζανός τοι θυγάτηρ ὑπὸ τὰν μίαν ἴκετο χλαῖναν*. Αντίστοιχα, ο Μενέλαος από γιος του Ατρέα (στ. 6) ανυψώνεται σε γαμπρό του Δία (στ. 18 και 49) και ημίθεο δια στόματος του χορού (στ. 18 *ἐν ἡμιθέοις*). Εύκολα διακρίνεται, επιπλέον, η αντίθεση του παρόντος με το μέλλον. Σήμερα, η Ελένη είναι παρθένος κόρη, φίλη του χορού, ενώ αύριο θα αναγορευτεί βασίλισσα και θα τιμηθεί ως θεά (στ. 37 κ.ε.).

Η μεταβολή αυτή της ιδιότητας της Ελένης αναδεικνύεται από την προοδευτική εξέλιξη του ύφους από χιουμοριστικό και λιτό (στ. 9-15) σε επίσημο και υμνητικό

¹⁹⁶ Gow (1952), τομ. 2, 348.

(π.χ. στ. 49-58). Ο Θεόκριτος προϊδεάζει τους αναγνώστες για τη μετατροπή του τόνου με το χαρακτηρισμό του Μενελάου ως γαμπρού του Δία και ημιθέου και την επίκληση του χορού προς τη σεβαστή Νύχτα (στ. 26-37) με αποκορύφωση τους πρόδηλα υμνητικούς στίχους στο τέλος του ποιήματος. Στην ουσία, πυρήνας του *ειδυλλίου* είναι η αποθέωση της Ελένης. Συνεπώς, δεν είναι εξωπραγματική η συσχέτισή του με τα *πτολεμαϊκά* ποιήματα του Θεοκρίτου. Αναλυτικότερα, ο Griffiths¹⁹⁷ έχει τεκμηριώσει με λογικά επιχειρήματα το επαινετικό τόνο του ποιήματος. Οι ομοιότητες μεταξύ του Πτολεμαίου (*Ειδ.* 17) και του Μενελάου (*Ειδ.* 18) είναι εντυπωσιακές. Και οι δύο μονάρχες περιγράφονται ξανθοί (*Ειδ.* 17. 103: *ξανθοκόμας Πτολεμαῖος*, *Ειδ.* 18. 1: *ξανθότριχι... Μενελάω*) και νεότεροι γιοι (*Ειδ.* 17. 64 και *Ειδ.* 18. 6). Η αναγόρευση του Μενελάου σε ημίθεο παραλληλίζεται εύλογα με την ημιθεϊκή ιδιότητα του Πτολεμαίου (*Ειδ.* 18. 18: *μῶνος ἐν ἡμιθέοις*, *Ειδ.* 17. 121 κ.ε. : *μοῦνος δὲ προτέρων...*, αλλά και *Ειδ.* 15. 137: *ἡμιθέων... μονώτατος*), ενώ η αναφορά στη Λητώ ως *κουροτρόφο* εμφανίζεται και στα δύο *ειδυλλία* (18. 50: *Λατῶ μὲν δοίη, Λατῶ κουροτρόφος...* και 17. 66-70). Οι συνειρμοί και τα κοινά αυτά στοιχεία δεν μπορούν να αποδοθούν σε συμπτώσεις, εφόσον δεν διακρίνονται σε άλλη κατηγορία θεοκρίτειων ποιημάτων εκτός των *πτολεμαϊκῶν*.

Η λατρεία της Ελένης στην Αίγυπτο ήταν πολύ δημοφιλής, στηριζόμενη πάντα στην μυθολογική παράδοση που ήθελε την πανέμορφη γυναίκα αθάνατη από κάθε κατηγορία σε σχέση με τον Τρωικό πόλεμο να περιμένει καρτερικά το Μενέλαο στη Μέμφιδα της Αιγύπτου. Στο χώρο της Ανατολής της αποδόθηκαν από νωρίς θεϊκές ιδιότητες χάριν της καταγωγής (για κάποιους είναι κόρη του Δία και αδελφή των Διοσκούρων) και της δημοτικότητάς της. Φανταζόμαστε, λοιπόν, ότι στο αλεξανδρινό κοινό εύλογα θα αναδυόταν η σύγκριση και πιθανότατα η ταύτιση της μυθικής βασίλισσας Ελένης με την πραγματική, εξίσου θεϊκή, βασίλισσα Αρσινόη. Η συσχέτιση των δύο, μάλιστα, αν κρίνουμε και από ανάλογες αναφορές του Καλλιμάχου (*Ίαμβος* 10. 10-14), πρέπει να λειτουργούσε ως κοινός τόπος στην ελληνιστική ποίηση. Επιπλέον, η δεινότητα της Ελένης στη λύρα (18. 35 κ.ε.) παραπέμπει περισσότερο στην επιθυμία του ποιητή για εξύμνηση του πάτρωνά του, γενναιόδωρου ευεργέτη της ποιήσεως, παρά σε κάποια μυθική εκδοχή που σκιαγραφεί την Ελένη ως εξαιρετική μουσικό. Παρατηρούμε ότι ο ποιητής με έμμεσα

¹⁹⁷ Griffiths (1979a) 87.

αλλά κομβικά τοποθετημένα σχόλια και τον συνήθη υπαινιγμό του¹⁹⁸, προσπαθεί να συνδέσει το ποίημά του με την Αλεξάνδρεια και την εξύμνηση των Πτολεμαίων.

Η ταύτιση του μυθικού ομηρικού ζεύγους με το βασιλικό ζεύγος της Αιγύπτου είναι αναπόφευκτη. Ο Θεόκριτος διέκρινε στην μυθική παράδοση άλλο ένα ζεύγος εκτός του Δία και της Ήρας, που θα μπορούσε να συσχετιστεί με τον Φιλάδελο και την Αρσινόη, και το εντάσσει στην ποίησή του. Η αμφιλεγόμενη, επίσης, μορφή της Ελένης στη μυθολογία δε διαφεύγει της προσοχής μας. Η επιλογή της ομηρικής ηρωίδας -η οποία επί του παρόντος εξαγνίζεται από κάθε μεμπτή πράξη που της είχαν προσάψει στο παρελθόν- εγείρει ποικίλους συνειρμούς, οδηγώντας κάποιους μελετητές στο συμπέρασμα της ειρωνικής ανάγνωσης του ποιήματος¹⁹⁹. Ομολογουμένως, η ποιητική φωνή εμφανίζεται, όπως και στο 15^ο, παρασκηνιακά με έντονη αιγιματικότητα και αμφιλογία, ωστόσο, η εγκωμιαστική διάθεση του Θεοκρίτου γίνεται αισθητή. Τονίζει εκ νέου την ελληνικότητα των μυθικών προσώπων και κατ' επέκταση των Πτολεμαίων, όπως άλλοτε είχε πραγματοποιήσει και στις *Αδωνιάζουσai*. Αν και ο αφηγητής, όπως είδαμε, δεν φαίνεται να ενστερνίζεται τις θεϊκές αποχρώσεις του μύθου της Ελένης και του Μενελάου και κατά συνέπεια της Πτολεμαϊκής δυναστείας, μνημονεύοντας και τους δύο ως απογόνους θνητών, εντούτοις, μεταφέρει τις απόψεις και την αγάπη του λαού προς το πρόσωπο των μοναρχών κατά παρόμοιο τρόπο με το 15^ο²⁰⁰. Οι Hunter²⁰¹ και Griffiths²⁰² συμφωνούν ότι ο Θεόκριτος πραγματοποιεί μια επιλεκτική προσέγγιση των μύθων του, αποσιωπώντας και εξαίροντας πτυχές τους, τηρώντας τα όρια του εγκωμιασμού χωρίς περιττή εξιδανίκευση. Επιπλέον, ο ευχετικός τόνος –τυπικός και αναγκαίος σε ύμνους- στη λήξη του ποιήματος μας θυμίζει το προσφιές παιχνίδι του ποιητή με το χρόνο και την αβεβαιότητα του μέλλοντος (στ. 49-58). Τέλος, η δωρική διάλεκτος, η σαφέστατη επιρροή από τη Σαπφώ και το Στησίχορο, αλλά και από ομηρικά μοτίβα και θέματα, λειτουργούν εκ νέου ως ποιητικό μανιφέστο του ποιητή, ο οποίος επιχειρεί την πρόσμειξη και αρμονική συνύπαρξη εκ διαμέτρου αντίθετων πολιτιστικών και ειδολογικών στοιχείων με απώτατο στόχο την παραγωγή μιας νέας, πρωτότυπης και μοναδικής ποιητικής σύνθεσης.

¹⁹⁸ Βλ. Griffiths (1979a) 88-89.

¹⁹⁹ Βλ. Μανακίδου (2008) 180.

²⁰⁰ Το εγκώμιο πραγματοποιείται και στις δύο περιπτώσεις από τρίτα πρόσωπα: την Πραξινόη, τη Γοργώ και την αιόδο στις *Αδωνιάζουσai* και το δωδεκαμελή χορό παρθένων κοριτσιών στον *επιθαλάμιο* της Ελένης.

²⁰¹ Hunter (1996) 164-166.

²⁰² Griffiths (1979a) 86-91.

Στον ίδιο κύκλο ποιημάτων με παρόμοια πραγμάτευση από το Θεόκριτο εντάσσεται το *Ειδ.* 24 (*Ηρακλίσκος*), το οποίο δεν έχει σωθεί ακέραιο. Μια πρώτη σύνδεση των Πτολεμαίων με τον Ηρακλή έχει επιχειρηθεί και στο 17^ο, όπου προβάλλεται η καταγωγή τους από τον πασίγνωστο δωρικό ήρωα της αρχαιότητας (17. 26-33). Στο παρόν, επίσης, αφηγηματικό ποίημα ο Θεόκριτος απαλλάσσει τον Ηρακλή από τις συμφορές, την τραγικότητα αλλά και την κωμική λαιμαργία που παραδοσιακά τον διακρίνουν στην ελληνική λογοτεχνία, παρουσιάζοντας τον ήρωα στην παιδική του ηλικία. Η γενναιότητα και οι υπερφυσικές του δυνάμεις αποκαλύπτονται ήδη από το πρώτο κατόρθωμα του μικρού Ηρακλή, τη νίκη του απέναντι στα τρομερά δηλητηριώδη φίδια, απεσταλμένα της φθονερής Ήρας (24. 26-33). Ως προς την προβολή της ηρωικότητας του Ηρακλή, ο Θεόκριτος υιοθετεί το ποιητικό μοντέλο του Πινδάρου (*Νεμ.* 1, στ. 33-54), προσθέτοντας, ωστόσο, κάποιες καινοτομίες: ο νεαρός Ηρακλής είναι πειθήνιος και υπάκουος στους γονείς του (στ. 56-63 και 103-105) και ευσεβής προς τους διδασκάλους του, τους οποίους δε σκοτώνει αντίθετα από τη μυθολογική παράδοση (στ. 105-109). Επιπλέον, η έμφαση δίνεται στις αθλητικές επιδόσεις του Ηρακλή, στον έρωτά του για την Ήβη, την αγάπη του για τις τέχνες και φυσικά στις πολεμικές του ικανότητες. Ο παραλληλισμός με τον Πτολεμαίο είναι αναπόδραστος. Ο Φιλάδελφος, άλλωστε, έμεινε γνωστός στην αρχαιότητα για τις ηγετικές του ικανότητες, την προώθηση και ενίσχυση του αθλητισμού, των τεχνών και εν γένει του πολιτισμού²⁰³, αλλά και για τον έρωτά του με την αδελφή του.

Επιπρόσθετα, η ομοιότητα του καλλιμάχειου *Υμνου εις Δία*, του οποίου παραλήπτης, αποδεδειγμένα, ήταν ο Πτολεμαίος, με το παρόν υμνικό ποίημα ενισχύει την άποψη περί διττής ανάγνωσής του. Καμία πόλη δεν κατονομάζεται στον *Ηρακλίσκο*, ούτε η Θήβα, γενέτειρα του ήρωα, ούτε η Αλεξάνδρεια. Εντούτοις, η επικέντρωση στην αθλητική προπόνηση και την εκπαίδευση του Ηρακλή παραπέμπουν περισσότερο σε πτυχές της αλεξανδρινής περιόδου. Ο ήρωας διδάσκεται γράμματα, τέχνες και μουσική, όπως κάθε ελληνιστικός λόγιος, ενώ τα καθήκοντα των διδασκάλων του θυμίζουν τις αρμοδιότητες των γραμματικών της Αλεξάνδρειας. Ο Θεόκριτος, λοιπόν, εκθειάζει εκ νέου την πτολεμαϊκή εποχή, χρησιμοποιώντας αυτή τη φορά ως αλληγορία το μύθο του νεαρού Ηρακλή.

²⁰³ Οι αθλητικοί αλλά και ποιητικοί αγώνες, υπό την αιγίδα πάντα της Πτολεμαϊκής δυναστείας, ήταν ευρέως διαδομένοι και δημοφιλείς στην Αλεξάνδρεια (βλ. *Ειδ.* 17. 112-116). Μάλιστα, τα αθλήματα ήταν στενά συνυφασμένα με τη λατρεία του Ηρακλή, προστάτη-θεού των αγώνων.

Αξιοσημείωτη είναι η παρασκηνιακή παρουσία του ήρωα μετά τους πρώτους στίχους (δηλ. την εξολόθρευση των φιδιών της Ήρας), όπου ο ίδιος ο ήρωας παύει να βρίσκεται στο επίκεντρο της αφήγησης. Αντιθέτως, η έμφαση προσδίδεται στους γονείς, την προπόνηση, την ανατροφή και την εκπαίδευσή του. Κατ' αυτόν τον τρόπο διευκολύνεται η ταύτισή του με τον Πτολεμαίο, ο οποίος σύμφωνα με την ελληνιστική ποίηση διέθετε πολλά κοινά χαρακτηριστικά με τον ημίθεο²⁰⁴. Επιπλέον, η προφητεία του Τειρεσία για την αθανασία του Ηρακλή (στ. 73-100), ενισχύει τη συνάφεια των δύο προσώπων, καθώς το ελληνιστικό κοινό θα ήταν σαφέστατα πιο υποψιασμένο σε θεοποιήσεις θνητών, ούτως ώστε να επιτευχθεί μία τέτοιου είδους σύγκριση²⁰⁵.

Όσον αφορά στο *Ειδ.* 26 (*Λήναι ἢ Βάκχαι*) πραγματεύεται, αρχικώς, το μύθο του Πενθέα, αλλά στη συνέχεια εξελίσσεται σε ύμνο προς το Διόνυσο. Ο Θεόκριτος ακολουθεί το ίδιο ποιητικό μοντέλο με τα λοιπά μυθολογικά-υμνικά ποιήματά του. Από αφηγηματικό σταδιακά το *ειδύλλιο* μετατρέπεται σε προσευχή προς τιμήν του Διονύσου και της μητέρας του, Σεμέλης. Ήδη παρατηρήσαμε τη συσχέτιση του Πτολεμαίου με το μύθο του Αδώνιδος (*Ειδ.* 15), της Ελένης (*Ειδ.* 18) και του Ηρακλή (*Ειδ.* 24). Επί του παρόντος πραγματοποιείται σύνδεση του μονάρχη με το Διόνυσο. Μετά τη σύντομη διήγηση του τραγικού τέλους του Πενθέα, ένας ομιλητής προσεύχεται στο Διόνυσο, τη Σεμέλη και τις αδερφές της, εκθειάζοντας, ταυτόχρονα, την ευλάβειά του (στ. 27-38). Εύχεται, επίσης, την καταστροφή σε κάθε εχθρό του Διονύσου εν είδει αυλικού ποιητή που καταδικάζει τους αντιπάλους του πάτρωνά του. Το σύνολο του ποιήματος, εξαιρουμένου του τέλους, έχει πρωταγωνίστριες τις θνητές αδελφές της Σεμέλης, καθώς και την ίδια (στ. 6: *τῶς τρεῖς τᾶ Σεμέλα...*). Όπως και στα υπόλοιπα *ειδύλλια*, ο εγκωμιαζόμενος, εν προκειμένω ο Διόνυσος, παραμένει στο παρασκήνιο, παρόλο που το ποίημα εξυμνεί τον ίδιο. Κοινή θεματική των *Ειδ.* 18, 24 και 26 είναι η κλιμακωτή αποθέωση των χαρακτήρων. Οι θνητές Σεμέλη, Ινώ, Αυτονόη και Αγαύη γίνονται αντικείμενο εξύμνησης μαζί με το Διόνυσο στο τέλος του ποιήματος (στ. 35: *χαίροι δ' εὐειδῆς Σεμέλα καὶ ἀδελφῆαι αὐτᾶς*), παραπέμποντας σε αντίστοιχες αιγυπτιακές εκθεώσεις θνητών γυναικών, όπως της Βερενίκης και της Αρσινόης. Ακριβώς, όπως στο *Επιθαλάμιο* της Ελένης, η ηρωίδα από παρθένα κόρη, ευλαβική και ταπεινή εξυψώνεται σε αγαπημένη

²⁰⁴ Griffiths (1979a) 92-93.

²⁰⁵ Περισσότερα αποδεικτικά τεκμήρια για την ταύτιση Πτολεμαίου-Ηρακλή, αλλά και μύθου-αλεξανδρινής εποχής βλ. Griffiths (1979a) 94-98.

βασίλισσα με θεϊκή υπόσταση, έτσι και οι τέσσερις θνητές αδελφές προσφωνούνται με ευσέβεια και λατρεία στο τέλος των θεοκρίτειων *Βακχών*. Δεν είναι δύσκολο να αντιληφθούμε ότι οι Πτολεμαίοι θα έχαιραν παρεμφερούς σεβασμού και εγκωμιασμού²⁰⁶.

Τα τρία άνωθεν *ειδύλλια*, συχνά, ομαδοποιούνται, όπως αναφέραμε, λόγω της παρόμοιας πραγμάτευσης των μύθων, της σταδιακής μετουσίωσης ενός μυθικού θέματος σε ύμνο και των παραλληλισμών που δημιουργούνται σε σχέση με την πτολεμαϊκή δυναστεία και την κοινωνία της Αλεξάνδρειας. Εξίσου κοινή διακρίνεται και η απουσία της ποιητικής φωνής με εξαίρεση ελάχιστες περιπτώσεις, όπου ο ποιητής μπορεί να ταυτιστεί με τον αφηγητή και να εξωτερικεύσει τις απόψεις του, έστω έμμεσα. Η ειρωνεία του περιορίζεται σε μεγάλο βαθμό, αν και κάπου-κάπου διαφαίνεται η δυσαρέσκειά του για τη θεοποίηση των βασιλέων και την νόθευση του ελληνικού πολιτισμού με αιγυπτιακά στοιχεία (βλ. *Ειδ.* 18). Σαφώς, οι ειρωνικές αυτές αποχρώσεις δεν θα ήταν ορατές στο κοινό αλλά και στους ίδιους του Πτολεμαίους, εφόσον τα ποιήματα δεν αποτελούσαν εκείνη την περίοδο αντικείμενο μελέτης. Τέλος, τα συγκεκριμένα *ειδύλλια* δεν είμαστε σε θέση να τα χαρακτηρίσουμε αυτοαναφορικά, καθώς ο ποιητής δεν προβάλλεται έκδηλα, παρά μόνο έμμεσα σε ορισμένες περιπτώσεις. Εντούτοις, οι πληροφορίες που προσλαμβάνουμε για την κοσμοθεωρία του Θεοκρίτου και ειδικότερα για τη θεώρηση της εγκωμιαστικής ποίησης της εποχής του αποδεικνύονται πολύτιμες για τη μελέτη των πρόδηλα αυτοαναφορικών ποιημάτων του (βλ. *Ειδ.* 17 και 16).

3.3.5 ΕΓΚΩΜΙΟ ΣΤΟΝ ΙΕΡΩΝΑ

3.3.5.1 ΕΙΔΥΛΛΙΟ 16 (*Χάριτες ή Ιέρων*)

Το εν λόγω ποίημα, αν και πρόδηλα εγκωμιαστικό, δεν εντάσσεται στην κατηγορία των *πτολεμαϊκών*, για τον απλούστατο λόγο ότι αποδέκτης του δεν ήταν ο Πτολεμαίος, αλλά ο Ιέρων Β' των Συρακουσών. Μαζί με το 17^ο αποτελούν τα πληρέστερα και αρτιότερα δείγματα της εγκωμιαστικής ποίησης του Θεοκρίτου. Πιθανότερο έτος σύνθεσης του *ειδυλλίου* θεωρείται το 276/5 π. Χ., την περίοδο που ο ποιητής διέμενε ακόμη στη Σικελία. Αποτελεί το πρωιμότερο και πιο ιδιόμορφο εγκωμιαστικό εγχείρημα του. Η πρωτοτυπία του έγκειται στην αναζήτηση πατρωνίας από μέρους του ποιητή. Ο Θεόκριτος, σαφέστατα, δεν έχαιρε της προστασίας και

²⁰⁶ Για λεπτομερέστερη ανάλυση της σχέσης του *Ειδ.* 24 με το πτολεμαϊκό εγκώμιο βλ. Griffiths (1979a) 98-104.

ευεργεσίας του Ιέρωνος, όπως συνέβαινε με τα μεταγενέστερα πτολεμαϊκά του. Συνεπώς, το *ειδύλλιο* συντέθηκε πρόδηλα ως έκκληση για χορηγία από τον τύραννο και όχι ως εγκώμιο σε παρόντα πάτρωνα. Αν, επίσης, λάβουμε υπόψη μας ότι σύντομα μετέβη στην Αλεξάνδρεια, όπου κέρδισε την προστασία του Πτολεμαίου, αντιλαμβανόμαστε ότι η επιθυμία του για πατρωνία από τον Ιέρωνα δεν εκπληρώθηκε. Η μοναδικότητα του συγκεκριμένου *ειδυλλίου* γίνεται εμφανέστερη, αν παρεισφρήσουμε στα πρωτότυπα μορφικά και ειδολογικά στοιχεία που προσφέρει το κείμενο. Μέσα στο ίδιο ποίημα εντοπίζονται ομηρικές αλλά και ελληνιστικές επιρροές, καθώς και ησιόδειοι, πινδαρικοί και εν γένει λυρικοί απόηχοι. Ο Θεόκριτος μέσω της πρόσμειξης ειδών κατορθώνει τη διαμόρφωση μιας νέας ποιητικής, ιδιάζουσας και εντελώς προσωπικής. Το εν λόγω ποιητικό έργο αποτελεί τη διακήρυξη του δημιουργού για τα γνωρίσματα που θα προσλάβει η εγκωμιαστική αλλά και το σύνολο της ποίησής του.

Στο προηγούμενο κεφάλαιο εκμαιεύσαμε τις απόψεις του ποιητή σε σχέση με την ποίηση, την πατρωνία και τη νέα πολιτική και θρησκεία των Πτολεμαίων, κυρίως, μέσω των ποικίλων υπαινιγμών, της εναλλαγής των ποιητικών φωνών, αλλά και της παραδοσιακής εγκωμιαστικής φωνής του *εγκωμίου εις Πτολεμαίον* (*Eιδ.* 17), τεχνικές απόλυτα αποδεκτές στους λόγιους ελληνιστικούς κύκλους. Οι *Χάριτες*, ωστόσο, έχουν χαρακτηριστεί -όχι άδικα- η *ars poetica* (= ποιητική τέχνη) του Θεοκρίτου, κυρίως λόγω της αμεσότητας της ποιητικής φωνής και της έντονης αυτοαναφορικής διάθεσης της ποίησής του. Δεν πρέπει, ωστόσο, να ταυτίζουμε την αμεσότητα με την απουσία υπαινικτικότητας και μυστηρίου. Ο ποιητής, όπως πολλάκις έχουμε διαπιστώσει, αρέσκεται στην πολυσημία και στην κατ' εξακολούθηση σύγχυση του αναγνωστικού κοινού του. Αυτά, ακριβώς, τα γνωρίσματα διακρίνουν το *corpus* του Θεοκρίτου από το σύνολο της ελληνιστικής ποιητικής παραγωγής και αποδεικνύουν περίτρανα την επιδεξιότητα, την οξυδέρκεια και το πρωτοποριακό του πνεύμα. Τη διαφορούμενη φύση των ποιημάτων του, άλλωστε, την έχουμε ήδη συναντήσει έντονα στα *Eιδ.* 7 και 1, με ποικίλες θεωρίες και ερμηνευτικές προσεγγίσεις να πραγματοποιούν αισθητή την παρουσία τους. Παρόμοια παραγωγή ερμηνειών και υποθέσεων παρατηρείται και για το 16^ο. Παραδείγματος χάρη, ο ελληνιστικός ποιητής συνθέτει κατά το πρότυπο της παραδοσιακής εγκωμιαστικής ποίησης, δίχως υπερβολές και σημαντικές καινοτομίες ή διακηρύσσει μία νέα, πιο ελεύθερη προσέγγιση του εγκωμίου; Είναι εκπρόσωπος της παραδοσιακής φωνής που τραγουδά για αθανασία και υστεροφημία ή ο πρώτος που συνθέτει *ποίηση για την ποίηση* (*ars gratia artis*), δηλαδή για καθαρά

αισθητικούς λόγους; Ακολουθεί το λυρικό, πιο αμέριμνο πρότυπο του Σιμωνίδη, τον οποίο, μάλιστα, μνημονεύει ή το ευγενές, σεβάσμιο ύφος του Πινδάρου, του οποίου την τεχνική, πολλάκις, μιμείται²⁰⁷; Και τέλος, το παρόν ποίημα αποτελεί αίτηση για πατρωνία ή εξύμνηση του ευεργέτη; Όλα τα παραπάνω ερωτήματα έχουν απαντηθεί από μελετητές με, ως επί το πλείστον, αντικρουόμενα επιχειρήματα, παραδόξως, όλα στηριζόμενα σε κειμενικές αναφορές. Ο Griffiths²⁰⁸ διατύπωσε πρώτος ότι οι *Χάριτες* συνιστούν ολοκληρωμένο παράδειγμα ανάμειξης γενών, ενώ ο Austin²⁰⁹ υποστήριξε ότι είναι και δεν είναι εγκώμιο ηγεμόνα και τραγούδι επαιτείας. Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, ότι το ίδιο το ποίημα προωθεί την αμφισημία και την ποικιλία των ερμηνειών.

Το *ειδύλλιο* αρχίζει με μία άτυπη επίκληση των Μουσών στις οποίες αποδίδει την ευθύνη εξύμνησης των θεών και των ηρώων, παραλληλίζοντας το καθήκον τους αυτό με την αρμοδιότητα των ποιητών για εγκωμιασμό των θνητών. Ο ποιητής εξ αρχής προσδιορίζει το ρόλο του, ο οποίος δεν είναι άλλος από τον έπαινο των ανθρώπων. Οι Μούσες, ως θεές, είναι υπεύθυνες μόνο για τους θεούς (στ. 1-4):

*αἰεὶ τοῦτο Διὸς κούραις μέλει, αἰὲν ἀοιδοῖς,
ὕμνεῖν ἀθανάτους, ὕμνεῖν ἀγαθῶν κλέα ἀνδρῶν.
Μοῦσαι μὲν θεαὶ ἐντί, θεοὺς θεαὶ ἀείδοντι·
ἄμμες δὲ βροτοὶ οἶδε, βροτοὺς βροτοὶ ἀείδωμεν.*

Το εν λόγω προοίμιο, ωστόσο, βρίθει αοριστίας και ασάφειας. Το ύφος είναι κομψό και επιτηδευμένο ενώ η γλώσσα υψηλή. Ποιος, όμως, είναι ο σκοπός του ποιήματος; Ποιο το κοινό στο οποίο απευθύνεται και εντέλει το ποιητικό είδος στο οποίο ανήκει; Ο τόνος είναι πρόδηλα υμνικός, ωστόσο, ο ποιητής εξαγγέλλει ότι δεν πρόκειται για ύμνο, εφόσον γι' αυτήν την ποίηση είναι αρμόδιες μόνο οι Μούσες. Η διάκριση των καθηκόντων μεταξύ των θεοτήτων και των ποιητών δεν εντοπίζεται ως μοτίβο σε κανένα προγενέστερο είδος ποίησης, ούτε θα υιοθετηθεί στη συνέχεια του ποιήματος. Μνημονεύεται μόνο μία φορά στην αρχή του *ειδύλλιου*. Καθίσταται σαφές, ωστόσο, ότι οι αναγνώστες πρέπει να έχουν υψηλό δείκτη προσδοκίας για το θέμα του ποιήματος, καθώς θα υμνηθούν *κλέα ἀγαθῶν ἀνδρῶν*. Η παραπομπή σε αντίστοιχα προοίμια ομηρικών ὕμνων με επικλήσεις στις Μούσες και το Δία ή στην έναρξη της *Θεογονίας* του Ησιόδου (βλ. προοίμιο, 1-25) είναι προφανής. Το ύφος και ο τόνος του προοιμίου θυμίζει, επίσης, αντίστοιχα χωρία του Πινδάρου (βλ. *Ολ.* 1.1 κ.ε.). Ο

²⁰⁷ Griffiths (1979a) 10-11.

²⁰⁸ Griffiths (1979a) 9.

²⁰⁹ Austin (1967) 2-3.

ποιητής, όμως, αποφεύγει επιδέξια τον ακριβή προσδιορισμό του περιεχομένου του ποιήματος, δηλαδή τον εγκωμιασμό του Ιέρωνος, αποδεσμεύοντας την ποιητική του από όρια και περιορισμούς. Η εισαγωγή αυτή είναι σε τέτοιο βαθμό γενικευμένη, ώστε να αρμόζει σε διάφορα ποιητικά είδη. Γι' αυτό το λόγο, άλλωστε, ο Θεόκριτος καθυστερεί τόσο πολύ την ονομαστική αναφορά στο μονάρχη (στ. 80).

Η αναζήτηση ενός είδους συνεχίζεται στους επόμενους στίχους (στ. 5-13). Η κατηγορία του ύμνου έχει ήδη απορριφθεί, όμως ο ποιητής αναρωτάται εκ νέου για τη φύση και τα γνωρίσματα της ποίησής του:

*τίς γὰρ τῶν ὀπόσοι γλαυκὰν ναίουσιν ὑπ' ἄῶ
ἡμετέρας Χάριτας πετάσας ὑποδέξεται οἴκῳ
ἄσπασίως, οὐδ' αὖθις ἀδωρήτους ἀποπέμψει;*

Ο Θεόκριτος δεν μπορεί να εντάξει με βεβαιότητα το παρόν ποίημα ούτε στο εγκωμιαστικό είδος, εφόσον δεν υπάρχει κάποιος παραγγελιοδότης ή πάτρωνας στον οποίο απευθύνεται. Επιπλέον, παρατηρούμε, εν προκειμένω, ότι η γλώσσα του *ειδύλλιον* βαθμιαία υποβαθμίζεται, αποκτώντας λαϊκότερες και πιο καθημερινές αποχρώσεις (*ἡμετέρας Χάριτας πετάσας ὑποδέξεται οἴκῳ ἄσπασίως*). Οι Χάριτες λειτουργούν ως προσωποποίηση της τέχνης του, παραπέμποντας, παράλληλα, στο μοτίβο των επινίκιων ωδών του Πινδάρου και του Σιμωνίδη, που τις ανήγαγε στις κατεξοχήν προστάτιδες θεές της εγκωμιαστικής ποίησης. Ωστόσο, δεν θα ήταν υπερβολή να υποστηρίξουμε ότι πηγές έμπνευσης για το συγκεκριμένο χωρίο απετέλεσαν λαϊκά τραγούδια και έθιμα. Οι περιπλανώμενες και μάλιστα άτυχες Χάριτες θυμίζουν, εν μέρει, το έθιμο της περιφοράς μεταμφιεσμένων παιδιών από πόρτα σε πόρτα, ανάλογο με το έθιμο των σημερινών καλάντων ή των Αποκριών²¹⁰. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το περίτεχνο υμνικό ύφος των προηγούμενων στίχων ισοσταθμίζεται από την απλότητα του εν λόγω χωρίου με απώτατο στόχο την αρμονική εισαγωγή του σημαντικότερου για την εξέλιξη του ποιήματος μοτίβου του άσημου, επαίτη ποιητή. Ειδικότερα, ένας νέος, άγνωστος ποιητής επιζητεί την εύνοια και τη συμπάθεια (*captatio benevolentiae*) του κοινού του εν είδει ρήτορος. Ο Θεόκριτος αντιλαμβάνεται τη μειονεκτική θέση από την οποία συνθέτει. Όλα τα στοιχεία αποδεικνύουν ότι το παρόν *ειδύλλιο* αποτελεί έκκληση για πατρωνία παρά προϊόν χορηγίας και επιπλέον ότι υπολείπεται θεάματος και εντυπωσιασμού. Ο ελληνιστικός ποιητής δημιουργεί σε μια περίοδο κατά την οποία η μορφή και ο

²¹⁰ Μαρτυρίες τέτοιων εθίμων: Αθήναιος *Δειπνοσοφισταί* 359e-360a και 360b-c.

τρόπος εκτέλεσης της τέχνης του έχουν τροποποιηθεί κατά πολύ σε σχέση με την ποίηση των προγόνων του. Στην πραγματικότητα, λοιπόν, είναι αδύνατον να μιμηθεί τα έργα του Πινδάρου, του Σιμωνίδη και του Βακχυλίδη, κυρίως, λόγω της έλλειψης μουσικότητας και παραστασιακού πλαισίου που χαρακτηρίζουν την ελληνιστική τέχνη. Τα ποιήματα του Θεοκρίτου προορίζονται για ανάγνωση και όχι για παράσταση. Συνεπώς, πόσο εντυπωσιακή μπορεί να είναι μία ποίηση χωρίς χορό, μουσική, μελωδικότητα και εντέλει λόγο ύπαρξης; Ο δημιουργός έχει απόλυτη επίγνωση της διαφορετικότητάς του: Δεν χορογραφεί, δε σκηνοθετεί, δεν τραγουδά και δεν παρουσιάζει τα έργα του σε δημόσιους χώρους με αφορμή εορτές ή εκδηλώσεις, όπως οι αρχαϊκοί λυρικοί ποιητές²¹¹.

Ο αλεξανδρινός ποιητής φαίνεται απόλυτα συνειδητοποιημένος σε σχέση με τις δυνατότητες, τις δεσμεύσεις και τα μειονεκτήματα της τέχνης του. Ακριβώς, αυτή η αφοπλιστική ειλικρίνεια κερδίζει, τελικά, το ενδιαφέρον του αναγνώστη. Επιπλέον, σε αντιστάθμισμα των προαναφερθέντων περιορισμών προβάλλονται η καλαισθησία, η καλλιτεχνική αρτιότητα και η κομψότητα της θεοκρίτειας ποίησης μέσω περίτεχνων εικόνων και μοτίβων, οδηγώντας την έρευνα στη θεωρία της *ποίησης για την ποίηση*. Ο εξωραϊσμός και η επιτηδευμένη διακόσμηση, εντούτοις, που παρατηρείται στο corpus του Θεοκρίτου δεν είναι ο αυτοσκοπός της τέχνης του. Στο εν λόγω *ειδύλλιο* παρουσιάζονται, ίσως πληρέστερα από κάθε άλλο, η προσωπική γνώμη και οι προβληματισμοί του ποιητή περί ποιήσεως και τέχνης γενικότερα. Ένα ζήτημα που απασχόλησε την πλειονότητα των ελληνιστικών ποιητών και ειδικότερα το Θεόκριτο είναι η θέση της ποίησης στην ελληνιστική τέχνη. Συνήθως, η ποίηση συγκρίνεται με τη μουσική και τα εικαστικά. Για παράδειγμα, το *Ειδ.* 1 -κατά το οποίο πραγματοποιείται προσδιορισμός και διαμόρφωση του βουκολικού είδους- αρχίζει με τις φιλοφρονήσεις του Θύρσιδος για τη μουσική δεινότητα του ανώνυμου αιγοβοσκού, οι οποίες, στη συνέχεια, ανταποδίδονται στον τραγουδιστή Θύρσι (στ. 7 *ἄδιον* πβλ. στ 1 *ἀδύ*). Με λίγα λόγια, παρατηρείται μια κλιμάκωση κατά την παρουσίαση των τεχνών. Πρώτη εμφανίζεται η μουσική, την οποία διαδέχονται ο διάλογος και η περίφημη *έκφραση* του *κισσυβίου*, που σηματοδοτεί την προσπάθεια του ποιητή να μιμηθεί τον αντίκτυπο ενός απτού έργου τέχνης με την ποιητική του, για να καταλήξει στο τραγούδι-θρήνο του Δάφνιδος. Η ποίηση αποτελεί το μοναδικό έργο τέχνης που αναδεικνύεται μέσω του γραπτού λόγου και της ανάγνωσης. Για το

²¹¹ Griffiths (1979a) 23-24.

Θεόκριτο η ποίηση θεωρείται η ύψιστη μορφή τέχνης: αναγιγνώσκεται, απαγγέλλεται και άδεται. Δημιουργεί εικόνες, συνειρμούς, εξασκεί τη φαντασία, συνοδεύεται από μουσική και μέτρο, ενώ, ταυτόχρονα, μπορεί να περιγράψει ή και να μιμηθεί με ευστοχία τις υπόλοιπες τέχνες. Προπάντων, συνδυάζει τρόπους έκφρασης, μεθόδους και γνωρίσματα τόσο της μουσικής όσο και των εικαστικών²¹².

Η ποίηση οικοδομεί κόσμους, άλλοτε ιδεατούς και άλλοτε ρεαλιστικούς, που λειτουργούν ως σκηνικά ή φόντο στο εκάστοτε τραγούδι ή ποίημα. Ο Θεόκριτος, λοιπόν, μάχεται για την αναγνώριση με τις απαισιόδοξες Χάριτες, που αποτελούν προέκταση των προσωπικών αμφιβολιών του ίδιου, αλλά και με πλήθος επικριτών. Οι αντιθετικές αυτές φωνές συνιστούν την χορική επένδυση του *ειδυλλίου* και κατά συνέπεια την αναβίωση της παλιάς δόξας της ποίησης. Αν δεν υπάρχει, πλέον, η κατάλληλη συγκυρία για την παράσταση του ποιήματος, του τραγουδιού, του ύμνου κτλ., ο δημιουργός την επινοεί, την κατασκευάζει. Αν και το ποίημα δεν προορίζεται για παράσταση με χορό, μουσική και τραγούδι, ο ποιητής δημιουργεί έναν κόσμο, όπου τέτοιοι εορτασμοί είναι εφικτοί. Φανταστικοί χαρακτήρες, όπως η Σιμαίθα (*Ειδ.* 2), η αοιδός (*Ειδ.* 15) και ο χορός των κοριτσιών (*Ειδ.* 18) δομούν το υπόβαθρο του ποιήματος και προσδίδουν λόγο ύπαρξης και βάθος σε ένα φαινομενικά ανούσιο και επιδερμικό ποιητικό έργο. Μετά την απάντηση του Θεοκρίτου αναφορικά με το νέο ρόλο της πολύ ιδιάζουσας ποιητικής του στο χώρο της τέχνης και του ελληνιστικού πολιτισμού, ο ποιητής οφείλει να ανασκευάσει άλλο ένα πιθανό επιχείρημα των αντιπάλων του: την επαιτεία του για χορηγία. Ο υπαινιγμός στο Σιμωνίδη καθίσταται, εν προκειμένω, σαφέστατος. Οι ανεκδοτολογικού τύπου κατηγορίες περί απληστίας και φιλοχρηματίας του αρχαίου λυρικού ποιητή ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένες και την εποχή του ελληνιστικού ποιητή. Πρώτος ο Πίνδαρος πραγματοποίησε επίθεση στο ήθος του αντιπάλου του με τους αιχμηρούς στίχους του 2^{ου} *Ισθμιόνικου* (6-11):

Ἄ Μοῖσα γὰρ οὐ φιλοκερδῆς πῶ τότ' ἦν οὐδ' ἐργάτις
οὐδ' ἐπέρναντο γλυκεῖαι μελιφθόγγου ποτὶ Τερψιχόρας
ἀργυρωθεῖσαι πρόσωπα μαλθακόφωνοι ἀοιδαί.
νῦν δ' ἐφίητι τὸ τῶργείου φυλάξαι
ῥῆμ' ἀλαθείας ἐτᾶς ἄγχιστα βαῖνον,
' χρήματα, χρήματ' ἀνήρ,' ὃς φᾶ κτεάνων θ' ἄμα λειφθεῖς καὶ φίλων.

²¹² Παρόμοια τακτική ακολουθείται και στις *Αδωνιάζουσας* (*Ειδ.* 15) με την έκφραση της ταπετσαρίας της Αρσινόης, ενός πραγματικού έργου τέχνης. Βλ. και Καλλιμάχου *Ίαμβοι* 7, 9 και *Επ.* 5.

Η Μούσα και η ποιητική έμπνευση για τον Πίνδαρο δεν πρέπει να καθορίζονται μόνο από το ύψος της χρηματικής αμοιβής. Ο ίδιος επιχείρησε τη διάκριση και την έμφαση στην επαγγελματική του ανωτερότητα σε σχέση με τον ομότεχνό του, Σιμωνίδη. Κατά παρόμοιο τρόπο ο Θεόκριτος εκλαμβάνει την τακτική του Σιμωνίδη ως παράδειγμα προς αποφυγή, διακηρύσσοντας, ταυτόχρονα, την υπεροχή της τέχνης και της ποιότητάς της έναντι της επιδίωξης οικονομικής ευμάρειας. Το κέρδος, συνεπώς, δεν αποτελεί αυτοσκοπό του ελληνιστικού ποιητή. Οι Χάριτες (δηλ. η τέχνη του), ωστόσο, για να επιβιώσουν χρειάζονται την οικονομική ενίσχυση κάποιου προστάτη. Ο Θεόκριτος αποφεύγει οποιαδήποτε πιθανή μομφή περί απληστίας του, προκρίνοντας την ποίησή του σημαντικότερη από την επιθυμία του για κοινωνική και οικονομική ανέλιξη.

Η απάντηση του ποιητή στα επιχειρήματα των επικριτών του συνεχίζεται και στους επόμενους στίχους (στ. 14-33). Ο Θεόκριτος ανασκευάζει ενδεχόμενες κατηγορίες, που μπορούν να του προσάψουν οι αντίπαλοί του, συνθέτοντας ένα είδος απολογίας, που παραπέμπει έντονα σε ρητορικό λόγο. Πολλοί εγείρουν ερωτήματα σε σχέση με τη χρησιμότητα της νέας ποιητικής, εφόσον πρώτος και βέλτιστος, κατά γενική ομολογία, όλων των ποιητών δεν είναι άλλος από τον Όμηρο (στ. 20: *τίς δέ κεν ἄλλου ἀκούσαι; ἄλις πάντεσσιν Ὅμηρος*). Ο τόνος του ποιήματος σταδιακά προσιδιάζει στο ευγενές και ποιοτικά ανώτερο ύφος του Πινδάρου. Με τη μορφή γνωμικού αποφθέγματος, ο ποιητής αναρωτάται για τη χρησιμότητα του πλούτου, αν αυτός δε διατίθεται σε συγγενείς, φίλους, προσωπικές επιθυμίες, σε προσφορές προς τους θεούς αλλά γιατί όχι και σε ποιητές (στ. 22-24):

*δαιμόνιοι, τί δὲ κέρδος ὁ μυρῖος ἔνδοθι χρυσὸς
κείμενος; οὐχ ἄδε πλούτου φρονέουσιν ὄνασις,
ἀλλὰ τὸ μὲν ψυχᾶ, τὸ δὲ καὶ τινι δοῦναι ἀοιδῶν.*

Οι ποιητές, μάλιστα, αναφέρονται δύο φορές, πρώτα ως αοιδοί (στ. 24) και στη συνέχεια ως ιεροί εκπρόσωποι των Μουσών (στ. 29: *Μουσᾶων δὲ μάλιστα τίειν ἱερὸς ὑποφήτας*). Ο Θεόκριτος ισχυροποιεί, έτσι, το ρόλο των ποιητών και συνάμα καθολικεύει την περίπτωση του, συμπεριλαμβάνοντας τον εαυτό του στην ευρύτερη κατηγορία των ομοτέχνων του, προγενέστερων και συγχρόνων. Με πρότυπο τον Πίνδαρο ο ποιητής υιοθετεί παραινετικό και διδακτικό τόνο, διανθισμένο με διακριτική διάθεση ειρωνείας (π.χ. η προσφώνηση *δαιμόνιοι* έχει διττή σημασία: α) ευτυχείς, τυχεροί αλλά και β) ανόητοι) απέναντι στο κοινό του. Επίσης, στο εν

λόγω χωρίο διαφαίνεται πρόδηλα η διάκριση του κοινού σε δύο κατηγορίες, στον πραγματικό κόσμο των Συρακουσών και στους φανταστικούς επικριτές της θεοκρίτειας ποίησης. Ο αμφίσημος όρος *δαιμόνιοι*, προφανώς, απευθύνεται προς τους πλασματικούς παραλήπτες του ποιήματος και όχι στον τύραννο. Το πραγματικό κοινό με βεβαιότητα θα ταυτιστεί με τον όρο *φρονέουσιν* (= συνετοί, σοφοί, στ. 23), αν και οι νύξεις και οι υπαινιγμοί σε σχέση με την ταυτότητα του αληθινού παραλήπτη είναι προφανείς. Ο ποιητής παίζει με το κοινό, ρεαλιστικό και φανταστικό.

Μέχρι το σημείο αυτό δεν έχει πραγματοποιηθεί καμία αναφορά στο πρόσωπο του τυράννου ή έστω στον απώτερο στόχο του ποιήματος. Ο Θεόκριτος απολογείται, υποστηρίζει τις επιλογές του στους πλασματικούς επικριτές του, προλαμβάνοντας οποιαδήποτε αντίδραση του αληθινού ακροατηρίου, διδάσκει και παραινεί πάντα σε τόνο γενικευτικό, αόριστο, αλλά συνάμα διακριτικά υπαινικτικό. Μπορούμε να διατυπώσουμε, δανειζόμενοι τον θεατρικό όρο της ψευδαίσθησης, ότι ο ποιητής, εν προκειμένω, δεν αίρει το φράγμα που διαχωρίζει τον ίδιο από το κοινό του, όπως κάποτε είχε συμβεί με τον Πίνδαρο και τον Βακχylίδη. Εν ολίγοις, απευθύνεται στους δέκτες του έργου του έμμεσα. Το ίδιο ύφος υιοθετείται και στην επόμενη ενότητα (στ. 34-57). Το συγκεκριμένο χωρίο με τον εξίσου έντονο διδακτισμό, καταλαμβάνει αξιοσημείωτη έκταση του *ειδυλλίου* σε σημείο που είναι δυνατόν να χαρακτηριστεί παρέκβαση. Αναλυτικότερα, υλοποιείται μια εντυπωσιακή αναδρομή στην ιστορία της ποίησης από τον Σιμωνίδη τον Κείο έως και τον Όμηρο²¹³. Ο Θεόκριτος εγκιβωτίζει εκ νέου ένα ποίημα μέσα σε ένα υπάρχον ποίημα, αποκαλύπτοντας στους αναγνώστες τις προσδοκίες και τις θέσεις του για την ποίηση σε μια άκρως μεταβατική και ταραχώδη περίοδο. Αποδέχεται, όπως είδαμε, τις αλλαγές που έχουν επέλθει στην εκτέλεση, στον τρόπο σύνθεσης και διάδοσης της τέχνης του, αλλά σε καμία περίπτωση δεν υποστηρίζει ότι η ποίηση έχει παρακμάσει ή εκπέσει ποιοτικά σε σχέση με την ποιητική παραγωγή του 5^{ου} αι. π.Χ. Εντούτοις, η υποδοχή από το πλήθος δεν είναι πλέον το ίδιο ένθερμη εξαιτίας των προαναφερθεισών αλλαγών. Ο πρώτιστος λόγος ύπαρξης ιδίως του εγκωμιαστικού είδους ήταν και θα είναι πάντα η εξύμνηση ανδραγαθημάτων ηρώων και αξιόλογων βασιλέων. Συνεπώς, υπονοείται ότι κύριο μέλημα του Ιέρωνος αποτελεί η επαναφορά

²¹³ Για σύνδεση του Θεοκρίτου με τον Πίνδαρο βλ. Clapp (1913) 310-316. Για ανάδειξη του Πινδάρου σε ιδανικό πρότυπο εγκωμιαστικής ποίησης αλλά και της επίδρασης Ομήρου-Σιμωνίδη και Πινδάρου στο Θεόκριτο βλ. Klooster (2011) 54-59. Για συσχέτιση με Ησίοδο και Ευριπίδη βλ. Hunter (1996) 82-109. Ο Griffiths (1979a) 9-50, υποστηρίζει την επίδραση πολλών αρχαιότερων πηγών στο Θεοκρίτειο corpus.

της ποίησης στο προσκήνιο, γεγονός που θα επιτευχθεί μέσω των μελλοντικών αξιομνημόνευτων επιτευγμάτων και φυσικά της οικονομικής υποστήριξης από μέρους του μονάρχη.

Σε μια επινίκια ωδή ο ποιητής θα παρέθετε στο σημείο αυτό κάποιο μυθολογικό παράδειγμα, προκειμένου να επιτύχει τη σύνδεση του εγκωμίου με το εγκωμιαζόμενο πρόσωπο. Ο πάντα αντισυμβατικός Θεόκριτος, εντούτοις, χρησιμοποιεί την αναδρομική αφήγηση στο ένδοξο ποιητικό παρελθόν για να μεταβεί βαθμιαία στο εγκώμιο του τυράννου. Προσδίδει, πρώτα, έμφαση στο θείο δώρο της ποιήσεως, την αθανασία. Αποδεικνύει κλιμακωτά με παραδείγματα σε αύξουσα σειρά τη διαχρονικότητα της τέχνης του. Ήρωες, βασιλείς και σπουδαίοι άνδρες θα είχαν λησμονηθεί, αν οι ποιητές δεν τους μνημόνευαν. Πρώτος στον κατάλογο των ποιητών αναφέρεται ο Σιμωνίδης (στ. 44: *εἰ μὴ θεῖος ἀοιδὸς ὁ Κήϊος αἰόλα φωνέων*²¹⁴), ο οποίος είναι ο μοναδικός που ονοματίζεται. Όλοι οι υπόλοιποι (Βακχυλίδης, Πίνδαρος, Όμηρος) υπονοούνται μέσω νύξεων σε χωρία των έργων τους. Ο Griffiths²¹⁵ υποστήριξε ότι η ειδική μνεία στο Σιμωνίδη δεν υποδεικνύει απαραίτητα το σεβασμό ή τη προσπάθεια μίμησης από μέρους του Θεοκρίτου, αλλά, αντιθέτως, την υποδεέστερη θέση του σε σχέση με τους άλλους. Σταδιακά από τους πιο ασήμαντους Θεσσαλούς (*Αλεύας*), αντικείμενο εξύμνησης του Σιμωνίδη, μεταβαίνουμε στο εγκώμιο των Λυκίων και των Τρώων με αποκορύφωση τη μνεία στον Αχιλλέα και κατ' επέκταση στον Όμηρο (στ. 48-49: *τίς δ' ἂν ἀριστῆας Λυκίων ποτέ, τίς κομόωντας/ Πριαμίδας...*). Ο μυθικός γιος του θεού Ποσειδώνα, Κύκνος (στ. 49: *...ἢ θῆλυν ἀπὸ χροιάς Κύκνον ἔγνω*), απετέλεσε σημείο αναφοράς για την επινίκια αλλά και επική ποίηση. Μνημονεύεται στον 2^ο *Ολυμπιόνικο* (στ. 82), στον 5^ο *Ισθμιόνικο* (στ. 39) και πιθανότατα σε χαμένα αποσπάσματα των *Κυπρίων* επών και χρησιμοποιείται από τον ελληνιστικό ποιητή με σκοπό τη σύνδεση των δύο ποιητικών ειδών.

Η ιστορική αναδρομή περατώνεται με παραπομπή στην *Οδύσσεια*, στις περιπέτειες του Οδυσσέα και την κατάβασή του στον Άδη, για να καταλήξει στο ακλόνητο συμπέρασμα ότι αν τα ηρωικά αυτά κατορθώματα δεν είχαν αποτυπωθεί στην ποίηση του Ομήρου (στ. 57: *εἰ μὴ σφραγᾶς ὤνασαν Ἴάονος ἀνδρὸς ἀοιδαί*), θα

²¹⁴ Ο χαρακτηρισμός *θεῖος* για τον Σιμωνίδη σηματοδοτεί την επικέντρωση του Θεοκρίτου στην ποιητική του προγόνου του παρά στις εκφάνσεις της προσωπικής του ζωής ή στις κατηγορίες περί φιλοχρηματίας, που του έχουν προσάψει κατά το παρελθόν.

²¹⁵ Griffiths (1979a) 31-32.

είχαν αφανιστεί προ πολλού από τη μνήμη των ανθρώπων. Αντιλαμβανόμαστε ότι για τον αλεξανδρινό ποιητή η σχέση της ποίησης με την ιστορία είναι αμφίδρομη. Ο καλλιτέχνης εμπνέεται και δημιουργεί βάσει σπουδαίων κατορθωμάτων και αξιομνημόνευτων ιστορικών γεγονότων, τα οποία, ωστόσο, θα έμεναν στη λήθη αν δεν συνιστούσαν αξιόλογο υλικό για την τέχνη. Ο Όμηρος θεωρείται δικαίως ο σημαντικότερος ποιητής από το σύνολο των αρχαίων Ελλήνων ποιητών, γιατί συνέθεσε ποιήματα με θέμα τον διασημότερο πόλεμο της ελληνικής μυθολογίας. Με αυτόν τον τρόπο ο Θεόκριτος προτρέπει τον δικό του υποψήφιο πάτρωνα να αναδειχθεί με τις πράξεις του στο νέο ένδοξο μονάρχη, που θα καθορίσει την τροπή της ιστορίας. Ο ποιητής, συνεπώς, υιοθετώντας το εγκωμιαστικό ύφος του Πινδάρου εισέρχεται σταδιακά στον καθεαυτό έπαινο του Ιέρωνος. Στους στίχους 58-72 το ποίημα ανακτά το επίσημο υμνικό ύφος και το εξάμετρο του προοιμίου, προοιδαίζοντας τους αναγνώστες για την εμφάνιση του πραγματικού παραλήπτη. Οι παραινέσεις και οι διδαχές προς το φανταστικό κοινό των προηγούμενων στίχων δεν απέδωσαν τα επιθυμητά αποτελέσματα (στ. 58-67):

*ἀλλ' ἴσος γὰρ ὁ μόχθος ἐπ' ἄονι κύματα μετρεῖν,
ὄσ' ἄνεμος χέρσονδε μετὰ γλαυκάς ἀλὸς ὤθει,
ἢ ὕδατι νίζειν θολερὰν διαειδέει πλίνθον,
καὶ φιλοκερδεία βεβλαμμένον ἄνδρα παρελθεῖν.
χαιρέτω ὃς τοιοῦτος, ἀνάριθμος δέ οἱ εἶη
ἄργυρος, αἰεὶ δὲ πλεόνων ἔχοι ἕμερος αὐτόν.
αὐτὰρ ἐγὼ τιμὴν τε καὶ ἀνθρώπων φιλότητα
πολλῶν ἡμιόνων τε καὶ ἵππων πρόσθεν ἐλοίμαν.*

Οι αντίπαλοι του Θεοκρίτου είναι αμετανόητοι και ανεπίδεκτοι μαθήσεως (στ. 63). Γι' αυτό το λόγο ο ποιητής απεγνωσμένος στρέφεται προς την αναζήτηση ενός κατάλληλου πάτρωνα. Η απολογία για τον τρόπο άσκησης της τέχνης του, το αίτημα για χορηγία και ο αναπροσδιορισμός του ρόλου της ποίησης και της λειτουργίας της ολοκληρώνονται, προκειμένου να αναλάβει, επισήμως, τα καθήκοντα του εγκωμιάζοντος ποιητή. Το νέο εγώ του Θεοκρίτου απέχει κατά μακράν από το πρώτο πρόσωπο στην αρχή του ποιήματος (στ. 66: *αὐτὰρ ἐγὼ τιμὴν τε καὶ ἀνθρώπων φιλότητα*). Ο επαίτης ποιητής, βαθμιαία, μεταμορφώνεται σε έναν αξιόλογο καλλιτέχνη που βρίθει αυτοπεποίθησης, θάρρους και αποφασιστικότητας. Η αλλαγή αυτή επισφραγίζεται από την άφιξη των Μουσών και την απουσία των Χαρίτων (στ.

68-69: *δίζημαι δ', ὅτινι θνατῶν κεχαρισμένος ἔνθω /σὺν Μοίσαις*). Οι δυστυχεῖς, απελπισμένες Χάριτες αντικαθιστώνται από τις Μούσες, κόρες του Δία και κατεξοχήν αρμόδιες για την εξύμνηση των θεῶν και την προστασία των ποιητῶν. Πρωτίστως, ὁμοῦς, ο ποιητῆς χρησιμοποιεῖ το μοτίβο της φιλοξενίας με σκοπό την αποστασιοποίηση ἀπὸ το απολογητικό και παρακλητικό ὕφος των προηγούμενων στίχων. Δεν παρουσιάζεται ὡς ἐπαίτης ἀλλὰ ὡς φιλοξενούμενος στην αυλή του τυράννου (στ. 68: *κεχαρισμένος*). Ἔως τώρα παρακολουθήσαμε πλήθος απαισιόδοξων εικόνων που υπογραμμίζουν τη ματαιότητα, τη θνητότητα της ζωῆς και τη διαρκή φθορά του χρόνου (π.χ. αναφορές στον Ἄδη [στ. 30-33, 42], στο πλοιάριο του Χάρωνος [στ. 40], στη φυσική οξειδωση των νομισμάτων [στ. 17], καθὼς και στην κάθοδο του Οδυσσεά στον Κάτω Κόσμο [στ. 52] και την παγίδευσή του στο σπήλαιο του Πολυφήμου [στ. 53]). Με ἐπίκεντρο την ἀπώλεια, το θάνατο και την ευθραυστότητα της ἀνθρώπινης φύσης, ο Θεόκριτος ἐστιάζει στις επιπτώσεις του χρόνου. Η ἀτμόσφαιρα, ὡστόσο, του ποιήματος ἀλλάζει ἀρδην με την ἐναρξη του ἐγκωμίου. Ἐμφαση, πλέον, προσδίδεται στον χώρο και ὄχι στον χρόνο. Η στασιμότητα και η ἀβεβαιότητα της προηγούμενης ἐνότητας ἀντιμετωπίζονται με εικόνες παραστατικές, γεμάτες κίνηση και χρώμα (στ. 85 κ.ε.: η τύχη των ἐχθρῶν του Ἰέρωνος, Καρχηδονίων, στ. 98 κ.ε.: η θεαματική ἐξάπλωση της δόξας του τυράννου ἀνά την υφήλιο, στ. 68 και 106 κ.ε.: η εικόνα του ταξιδιώτη-ποιητή που προσκαλεῖται στις βασιλικές αυλές, στ. 102: η ἀναφορά στην Ἀρεθούσα, κατεξοχήν σύμβολο των Συρακουσῶν, που ἀνουψνεται θεαματικά ἀπὸ την ἀφάνεια και τη λήθη κ.ο.κ.). Ἀν και ἐκ πρώτης ὄψεως το *εἰδύλλιο* διαρκῶς αυτοἀναιρεῖται, οἱ δύο ἀντιθετικοὶ κόσμοι, της φθοράς ἀπὸ τη μία και της ἀθανασίας ἀπὸ την ἄλλη, πάνω στους οποιῶς δομεῖται το σύνολο του ποιήματος, εἶναι σε τέτοιο βαθμὸ ἀριστοτεχνικά κατασκευασμένοι, οὕτως ὡστε η μετάβαση ἀπὸ τη μία ψυχοσύνθεση στην ἄλλη να υλοποιεῖται με ἀπόλυτη ἀρμονία.

Το καθεαυτὸ ἐγκώμιο πρὸς τον Ἰέρωνα Β' των Συρακουσῶν καταλαμβάνει τους στίχους 73-109. Ο μονάρχης κατονομάζεται πρώτη φορά μόλις στο στ. 80: *ἐν δ' αὐτοῖς Ἰέρων προτέροις ἴσος ἠρώεσσι*. Ο Θεόκριτος ἐπεῖτα ἀπὸ τη μάταιη ἀναζήτηση ἐνός ἐνδιαφέροντος θέματος στο παρελθόν στρέφεται με αισιοδοξία στο μέλλον. Ο μελλοντικός Ἀχιλλέας του ποιητή δεν ἀποδεικνύεται ἄλλος ἀπὸ τον Ἰέρωνα των Συρακουσῶν (στ. 73-74):

ἔσσεται οὗτος ἀνὴρ, ὃς ἐμεῦ κεχρήσετ' αἰδοῦ,
ῥέξας ἢ Ἀχιλεὺς ὄσσον μέγας ἢ βαρὺς Αἴας.

Ο τύραννος διαθέτει όλα τα εφόδια και την προοπτική για ηρωικά κατορθώματα και ιστορική νίκη απέναντι σε εχθρούς. Ως εκ τούτου συνιστά ιδανικό ποιητικό αντικείμενο. Μετά από την επιβράδυνση και τις υπεκφυγές των προηγούμενων στίχων, ο ποιητής θέτει, επιτέλους, στο προσκήνιο τον πραγματικό αποδέκτη του ποιήματος. Αντιλαμβανόμαστε, ωστόσο, ότι το παρόν εγκώμιο πρέπει να διεκπεραιωθεί με απόλυτη προσοχή και λεπτότητα. Ο προσωπικός τόνος, συνεπώς, που είχε υιοθετηθεί νωρίτερα δεν ενδείκνυται στην παρούσα φάση. Η ποιητική φωνή αποστασιοποιείται από το ίδιο της το ποίημα, αποκτώντας ομηρική αντικειμενικότητα. Η γλώσσα και το ύφος προσλαμβάνουν επισημότητα και ύψος που αρμόζουν στην περίπτωση και στην υμνική διάθεση του *ειδυλλίου*. Με τον τρόπο αυτό εισέρχεται στο τμήμα της προσευχής (στ. 82-103). Ο Θεόκριτος με τόνο ευχετικό συνδέει τον Ιέρωνα με τον ένδοξο πρόγονό του, Ιέρωνα Α', που είχε αντιμετωπίσει αποτελεσματικά την απειλή των Καρχηδονίων. Ο συγκεκριμένος παραλληλισμός απορρέει από την ευκρινέστατη επίδραση του Πινδάρου στην ποιητική του ελληνιστικού ποιητή. Η ομοιότητα του παρόντος χωρίου με την ευχή προς τον Ιέρωνα του *Πυθ.* 1 (στ. 67 κ.ε.) δεν θεωρείται τυχαία. Ο ποιητής επιδιώκει τη συσχέτιση των δύο τυράννων, ίσως σε μια προσπάθεια παρακίνησης και προτροπής του μονάρχη για δραστηριοποίηση και επιθετική προσέγγιση των αντιπάλων του.

Ο ποιητής, τοποθετώντας τον εαυτό του στο επίπεδο του Πινδάρου, ανυψώνει ποιοτικά την ποιητική του. Δεν πρέπει να συγχέουμε, ωστόσο, τη σύγκριση αυτή με αντιγραφή ή μίμηση. Πρότυπο του Θεοκρίτου, εν προκειμένω, είναι ο Πίνδαρος, ωστόσο, το τελικό προϊόν αποτελεί πρωτότυπη, μοναδική και ιδιόζουσα δημιουργία. Το εγκώμιο αποδεσμεύεται από την ευθύτητα, τον εξιδανικευμένο ηρωισμό και τη θεματολογική δυσκαμψία του παρελθόντος, καθώς εναρμονίζεται με τις νέες πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες. Ο Θεόκριτος με διακριτικό πατριωτισμό παροτρύνει τον τύραννο, ως άξιο διάδοχο του προηγούμενου Ιέρωνος, να επαναφέρει στις Συρακούσες την αίγλη και το παλαιό ποιητικό μεγαλείο. Μέσα από ρομαντικές, γαλήνιες εικόνες φυσικών τοπίων (στ. 90-97), ο ποιητής, ως Συρακούσιος πολίτης, ονειρεύεται το ιδανικό μέλλον για τη γενέτειρα πατρίδα, αλλά και την τέχνη του. Θεωρείται σημαντικό να σημειωθεί η απουσία υπερβολής και κολακείας στη συγκεκριμένη προφητεία-εξύμηση. Ο Ιέρων Β' δεν απέκτησε την υστεροφημία του

ιδανικού πάτρωνα, προστάτη των τεχνών, κυρίως εξαιτίας της αδιαφορίας του απέναντι σε πολιτιστικά θέματα²¹⁶. Ο ελληνιστικός ποιητής, επομένως, διατηρεί τα όρια του εγκωμίου, φοβούμενος, ίσως, πιθανή αρνητική αντίδραση του υποψήφιου χορηγού του. Αν και το *ειδύλλιο* στην ουσία του είναι σφόδρα πολιτικό, το ρομαντικό, ουτοπικό τοπίο που περικλείει τους τελευταίους υμνητικούς στίχους, προσδίδει μυθολογική και εξωπραγματική διάσταση σε τέτοιο βαθμό, ώστε να αποφευχθεί οποιαδήποτε παρανόηση ή στοχοποίηση²¹⁷.

Το ποίημα καταλήγει σε έναν αποχαιρετιστήριο λόγο (στ. 104-109), παραδόξως επικεντρωμένο στον ποιητή και όχι στον εγκωμιαζόμενο. Ο Θεόκριτος αναμένει, πλέον, καρτερικά την απάντηση του Ιέρωνος, αφού ο εγκωμιασμός και η έκκληση πατρωνίας έχουν αισίως περατωθεί. Στο σημείο αυτό αναδεικνύονται συγκεφαλαιωτικά τα γνωρίσματα της νέας ποιητικής. Ο νέος τύπος ποιητή που αναδύθηκε στην αλεξανδρινή περίοδο, δεν διαθέτει τη δύναμη και τη δόξα του παρελθόντος. Είναι μετριόφρων (στ. 106-107: *ἄκλητος μὲν ἔγωγε μένοιμι κεν...*), έχει επίγνωση της θέσης του απέναντι στον εκάστοτε μονάρχη, αλλά και ανάμεσα στους ένδοξους ποιητές του παρελθόντος. Επιπλέον, γνωρίζει ότι όπλο του είναι ο υπαινιγμός, η εμμεσότητα, πολλάκις η αβεβαιότητα και ο ευχετικός τόνος. Εντούτοις, διακρίνεται από αυτοπεποίθηση, δημιουργικότητα, αξιοπρέπεια και εφευρετικότητα, χαρακτηριστικά που τον ανάγουν σε επάξιο διάδοχο της ποιητικής παράδοσης. Ο Θεόκριτος συγκαταλέγεται ανάμεσα στους ποιητές που βρίσκονται σε θέση να χαρίσουν κλέος και υστεροφημία στο μονάρχη (στ. 98: *ὑψηλὸν δ' Ἰέρωνι κλέος φορέοιεν ἄοιδοι*), όπως κάποτε υποσχόταν ο Πίνδαρος (*Πυθ.* 3 111: *ἐλπίδ' ἔχω κλέος εὔρεσθαι κεν ὑψηλὸν πρόσω*). Χάριτες και Μούσες επανεμφανίζονται σε αντίστροφους ρόλους. Οι Χάριτες (στ. 104 κ.ε.) ανακτούν την πρότερη θεϊκή τους αίγλη ως προστάτιδες των τεχνών και φίλες των Μουσών, ενώ οι Μούσες λειτουργούν, πλέον, ως προσωποποίηση της θεοκρίτειας ποίησης (στ. 107), εξυψώνοντας τον ποιητή από επαίτη σε προφήτη. Ο ποιητής, εν κατακλείδι,

²¹⁶ Δεν διαθέτουμε πληροφορίες για τυχόν προσφορά οικονομικής ενίσχυσης από τον μονάρχη σε ποιητές. Υπήρξε, βέβαια, γνωστός παραγγελιοδότης μαρμάρινων μνημείων και πλοίων. Μάλιστα, απέκτησε υστεροφημία για το θαύμα της ελληνιστικής ναυπηγικής, όπως συχνά αποκαλείται, το γιγαντιαίο πλοίο *Συρακοσσία*. Το εν λόγω πλοίο αποδείχθηκε σωτήριο, καθώς μετέφερε ποσότητα σιτηρών και τροφίμων στη λιμοκτονούσα Αλεξάνδρεια υπό κυβερνήσεως του Πτολεμαίου Γ' του Ευεργέτου. Το γεγονός αυτό μνημόνευσε, έπειτα από παραγγελία του Ιέρωνος, ο επιγραμματοποιός Αρχίμηλος. Απετέλεσε το μοναδικό καταγεγραμμένο περιστατικό ανάθεσης έργου σε ποιητή από το συγκεκριμένο τύραννο.

²¹⁷ Περισσότερα για τη σχέση πολιτικής και *ειδύλλiou* βλ. Griffiths (1979a) 40-42.

διακηρύσσει την αφοσίωσή του στις Χάριτες (στ. 108-109: [...] *τί γὰρ Χαρίτων ἀγαπητὸν/ ἀνθρώποις ἀπάνευθεν; ἀεὶ Χαρίτεσσιν ἄμ' εἶην*), προσκαλώντας, συγχρόνως, τον Ιέρωνα να συμμετέχει στη διάδοση και ανάπτυξη της νέας ποίησης.

Εντυπωσιακή θεωρείται η μετουσίωση της φωνής του άσημου ποιητή στην απρόσωπη και καθολική φωνή της ίδιας της ποίησης. Οι Χάριτες, επιτέλους, αποκαθίστανται ως θεϊκά όντα, σηματοδοτώντας την αναμόρφωση της ποιητικής τέχνης. Η τόσο προφανής αντίθεση²¹⁸, ωστόσο, των εικόνων και των συναισθημάτων μεταξύ του πρώτου και του δεύτερου μέρους του ποιήματος, εύλογα εγείρουν ερωτηματικά. Από τη μία προβάλλονται οι επιπτώσεις της θνητότητας, της διέλευσης του χρόνου, του υλισμού και της ιδιοτέλειας και από την άλλη η δόξα, η δύναμη του πλούτου και η αθανασία. Γιατί η αντίφαση αυτή διέρχεται απαρατήρητη ή έστω δεν ενοχλεί το αναγνωστικό κοινό της περιόδου; Η απάντηση έγκειται στον ταχύ ρυθμό των εναλλαγών των ειδών και των ποιητικών φωνών και στη μετάβαση από το χρονικό επίπεδο του παρελθόντος και του παρόντος στη βαθμίδα του μέλλοντος, που με τη σειρά τους επιφέρουν τη σύγχυση στους αναγνώστες. Κύριοι στόχοι του ποιητή παραμένουν έως το τέλος, όπως αναφέραμε, η έκκληση για πατρωνία αλλά, ταυτόχρονα, και η επίδειξη των εξαιρέτων εγκωμιαστικών του δεξιοτήτων, φαινόμενο που, επίσης, τονίζεται από την αντίθεση που διέπει το πρώτο και το δεύτερο σκέλος του ποιήματος²¹⁹.

Με την αρωγή ειδολογικών προσμειξέων και πειραματισμών ο ελληνιστικός ποιητής επιτυγχάνει το ακατόρθωτο: στο ίδιο ποίημα δυσανασχετεί για την αρνητική αποδοχή των ποιητών στις Συρακούσες, παραινεί, διδάσκει, επιχειρηματολογεί υπέρ της τέχνης και της αισθητικής της αξίας, αλλά ταυτόχρονα εγκωμιάζει και ευχαριστεί κάποιον που νωρίτερα είχε –διακριτικά και συγκεκριμένα– εντάξει στο αφυές κοινό του. Οι ίδιοι ειδολογικοί συνδυασμοί οδηγούν στην δημιουργική συνύπαρξη ποικίλων, πολλάκις, διαμετρικά αντιθετικών φωνών. Κάθε ποιητικό είδος έχει αναπτύξει μια χαρακτηριστική παραδοσιακή ποιητική φωνή. Ο αιιδός εκπροσωπεί την αντικειμενικότητα και την απρόσωπη αφήγηση, ο λυρικός ποιητής τον υποκειμενισμό, ο ποιητής των μίμων την ειρωνική απόσταση που αναπτύσσεται μεταξύ των πλασματικών χαρακτήρων, του κοινού και του ιδίου, ενώ η αποστροφή του υμνικού ποιητή στο κοινό του πραγματοποιείται έμμεσα και απρόσωπα μέσα από

²¹⁸ Η Gutzwiller (1983) 212-238, δικαιολογεί την αντίθεση ως προσπάθεια του Θεοκρίτου για διαμόρφωση ενός νέου είδους εγκωμιαστικής ποίησης, προσαρμοσμένης στη σύγχρονη πραγματικότητα της ποίησής του.

²¹⁹ Griffiths (1979a) 11.

προσευχές προς τους θεούς. Ο Θεόκριτος συνδυάζει όλες τις άνωθεν φωνές με σκοπό τον εντοπισμό του καταλληλότερου ύφους για το εγκώμιο του υποψήφιου - κατά τα φαινόμενα δύστροπου- πάτρωνά του, αλλά και για την ενίσχυση της υπαινικτικής διάθεσης του ποιήματος. Κατά κύριο λόγο, όμως, η πολυπλοκότητα και η σύγχυση που προκαλείται συχνά από την εναλλαγή των ειδών πηγάζουν από το αίσθημα ντροπής που διέπει τον ποιητή σε σχέση με την αίτηση χορηγίας του. Η έκκληση αυτή, ιστορικά διαπιστώνουμε, ότι ήταν ανήκουστη. Οι πάτρωνες είθισται να αναζητούν και να προσφέρουν την προστασία τους σε καλλιτέχνες και όχι το αντίστροφο²²⁰. Ο ποιητής που διαφημίζει την τέχνη του αυτόματα υποβαθμίζεται. Ο Θεόκριτος, λοιπόν, οφείλει να αποσαφηνίσει την επιλογή του αυτή και να χτίσει τα επιχειρήματά του πολύ προσεκτικά.

Κατά γενική ομολογία, εγκωμιαζόμενος και εγκωμιαστής διαθέτουν ένα κοινό στοιχείο. Ο πρώτος δεν έχει εξελιχθεί ακόμη στον ένδοξο, αξιέπαινο ηγεμόνα, ενώ ο δεύτερος πειραματίζεται με ένα εντελώς νέο ποιητικό είδος, στο οποίο δεν έχει ξεδιπλώσει όλες του δεξιότητες. Και οι δύο είναι πρωτόπειροι σε διαφορετικούς τομείς. Ο Θεόκριτος, εντούτοις, βρίσκεται σε μειονεκτικότερη θέση, εφόσον γνωρίζει ότι ύμνοι, εγκώμια και εν γένει η ποίηση δεν συγκινούν με την ένταση του παρελθόντος τους λόγιους κύκλους και ειδικότερα τον τύραννο των Συρακουσών. Ο ποιητής, συνεπώς, πρέπει να αποδείξει το ταλέντο του και ταυτόχρονα να υποσχεθεί δόξα και υστεροφημία στον Ιέρωνα, αν επιδιώκει τη μελλοντική οικονομική ενίσχυσή του. Το βασικό του επιχείρημα, το οποίο δομείται και θεμελιώνεται καθόλη την έκταση του *ειδυλλίου*, λαμβάνει την τελική του μορφή ως εξής: Λόγω της σύγχρονής του κοινωνικής και πολιτικής πραγματικότητας, ο ποιητής έχει ως ένα μεγάλο βαθμό παραγκωνιστεί. Η έλλειψη του αρχετυπικού επικού ηρωισμού, η στροφή προς νέες αναζητήσεις, ιδεώδη και ιδανικά έχουν πλήξει τη διάδοση και δόξα της ποίησης. Μόνο ο Ιέρων διαθέτει την ικανότητα της αναζωπύρωσης του ηρωικού ιδεώδους και κατά συνέπεια της αναβίωσης της ποιητικής τέχνης με τα μελλοντικά του κατορθώματα απέναντι σε εχθρούς, όπως οι Καρχηδόνιοι. Ο πρώτος Ιέρων εξυμνήθηκε από τον Πίνδαρο και το Σιμωνίδη, ο δεύτερος, όταν το επιτάξει η στιγμή, θα εγκωμιαστεί από το Θεόκριτο. Οι τεχνικές πειθούς και ο τρόπος δόμησης των επιχειρημάτων του ποιήματος πραγματικά εντυπωσιάζουν. Ο ποιητής συνθέτει έναν έπαινο, ο οποίος αρνείται πεισματικά να αυτοαποκληθεί εγκώμιο, επειδή δεν ανήκει

²²⁰ Για τη σχέση πάτρωνος-ποιητή και την ετερότητα του Θεοκρίτου βλ. Griffiths (1979a) 17-19.

στο παρόν αλλά στο μέλλον. Εντέλει και εδώ αποδεικνύεται αριστοτέχνης στη διαχείριση του χρόνου. Το παρελθόν της ποίησης με τη βοήθεια της ιστορικής αναδρομής παρουσιάζεται βέβαιο και αμετάβλητο, ενώ το μέλλον της βρίθει αβεβαιότητας και προσμονής²²¹. Ο Θεόκριτος μάχεται, ως επί το πλείστον, για το παρόν της ποίησης. Επιδιώκει την αναδιάρθρωση και τον εκσυγχρονισμό της τέχνης του, ώστε να συμβαδίζει με το νέο ορίζοντα προσδοκιών του κοινού του.

Ο Θεόκριτος, όπως διαπιστώνουμε, δεν αποδεικνύεται ένθερμος υποστηρικτής της θεωρίας ότι η ποίηση διαιώνίζει τα αντικείμενά της ή προσφέρει την αθανασία. Αντιλαμβανόμενος, ωστόσο, τη χρησιμότητα και ιστορικότητα του μοτίβου, δε διστάζει την ένταξή του στο δεύτερο μέρος του ποιήματος. Αναλυτικότερα, όποτε υπόσχεται ή υπαινίσσεται τη δόξα ή την αθανασία, είτε για τον ίδιο είτε για τον πάτρωνά του, τα αντίστοιχα χωρία συνιστώνται από τέτοια επιτήδευση και αποστασιοποίηση, που μάλλον πρέπει να εκληφθούν ως συμμόρφωση προς τις συμβάσεις της εγκωμιαστικής ποίησης παρά ως προσωπικές γνώμες. Ως προς το τομέα αυτό το ποίημα δεν είναι αυτοαναφορικό. Η ποίηση, εντούτοις, που αποκαλύπτει τους μηχανισμούς σύνθεσής της, που επιχειρεί την ερμηνεία του εαυτού της, που επιχειρηματολογεί υπέρ της ύπαρξής της και της θέσης που αναζητεί στο νέο ελληνιστικό κόσμο μπορεί και πρέπει να χαρακτηριστεί αυτοαναφορική. Η αυτοαναφορικότητα έγκειται, ακριβώς, στη σταδιακή κατασκευή και ανασκευή των μορφών του φανταστικού, αλλά αντιπροσωπευτικού για την εποχή, κοινού του ποιητή. Τέλος, η παραδοχή των ποικίλων αλλαγών που έχουν επέλθει στο χώρο της ποίησης, ο καθορισμός των πλεονεκτημάτων και μειονεκτημάτων της ποιητικής τέχνης έναντι της μουσικής και των εικαστικών, ο αυτοβιογραφικός τόνος, η απροθυμία για σύνθεση ενός συμβατικού εγκωμίου, η υλιστική, πλέον, προσέγγιση των καλλιτεχνών και η επιχειρηματολογία υπέρ του μέλλοντος και της χρησιμότητας των ποιητών αποτελούν τεκμήρια της αυτοσυνειδησίας του Θεοκρίτου.

Για ένα ποίημα που διαρκώς φάσκει και αντιφάσκει²²², αυτοαναιρείται και αναδημιουργείται, ο Θεόκριτος, ομολογουμένως, επέδειξε ανεπανάληπτη επιδεξιότητα, οξύνοια, ευρηματικότητα και καινοτομία. Στο παρόν ειδύλλιο αποκρυσταλλώνεται υποδειγματικά η εξέλιξη της νέας ποιητικής. Πρόκειται για μία τέχνη που αναδύεται από την αφάνεια και τη φυσική φθορά του χρόνου ισχυρή,

²²¹ Μανακίδου (2008) 177.

²²² Για ευκρινέστατο διαχωρισμό των δύο αντιθετικών σκελών και υφολογική ανάλυση του ποιήματος βλ. Hunter (2014) 55-74.

ευέλικτη και ευχάριστα ανανεωμένη. Στο δεύτερο μέρος των *Χαρίτων*, η ποίηση αναγεννάται και εντοπίζει το ρόλο της στη νέα πραγματικότητα, αναιρώντας φαινομενικά τη σημασία των πρώτων στίχων που απορούσαν για το μέλλον και τη χρησιμότητά της. Εντούτοις, αυτοσκοπός του Θεοκρίτου δεν είναι η απόκτηση κλέους, υστεροφημίας και αιωνιότητας. Το θεοκρίτειο corpus στο σύνολο του βασίζεται στην αρχή της παροδικότητας και της εκμετάλλευσης της στιγμής. Γι' αυτό το λόγο στα μεταγενέστερα *πτολεμαϊκά* ποιήματα εντοπίζουμε μόνο σε ελάχιστες περιπτώσεις την υπόσχεση για αθανασία. Ο Θεόκριτος αρέσκειται στη σύνθεση έξω από χρονικούς και τοπικούς περιορισμούς ή την απειλή του θανάτου και της εφήμερης ζωής, οικοδομώντας νέους ποιητικούς κόσμους που θα φιλοξενήσουν την ελληνιστική ιδεολογία σχετικά με την ύπαρξη της ποίησης για χάριν της ποίησης και της καλλιτεχνικής της αξίας. Παρόλα αυτά, το 16^ο *ειδύλλιο* αποκαλύπτει με διαύγεια την εξέλιξη και την τροπή που πρόκειται να λάβει η θεοκρίτεια ποίηση στα μεταγενέστερα χρόνια με την πολυείδεια, την ποικιλία (*variatio*), την πολλαπλότητα των ποιητικών φωνών και την υπαινικτικότητα να τίθενται στο προσκήνιο.

3.4 Η ΠΟΙΗΣΗ ΩΣ ΦΑΡΜΑΚΟΝ ΣΤΟΝ ΕΡΩΤΑ

Η αντίληψη περί επίτευξης της ηρεμίας μέσω της ποίησης και του τραγουδιού απετέλεσε σημαντικό μοτίβο στην αρχαία ελληνική ποίηση πολύ πριν το Θεόκριτο. Συγγραφείς πολλάκις έχουν αποδώσει ιαματικές ιδιότητες στην τέχνη της ποιήσεως, εξ ου και ο όρος *φάρμακον*. Στο θεοκρίτειο corpus η λέξη σε συσχέτιση με την ποίηση εντοπίζεται σε δύο *ειδύλλια*: α) το 2^ο (*Φαρμακεύτρια*) και β) το 11^ο (*Κύκλωψ*). Η διττή σημασία του όρου, ωστόσο, περιπλέκει την ερμηνεία. *Φάρμακον* σημαίνει το μέσον θεραπείας, ταυτόχρονα, όμως, υποδηλώνει το δηλητήριο, εξ ου και η νεοελληνική λέξη *φαρμάκι*. Ο ελληνιστικός ποιητής ταυτίζει και στις δύο περιπτώσεις το τραγούδι με το *φάρμακον* που χορηγείται σε κάποιον που έχει ασθενήσει από έρωτα. Με ποια ερμηνεία, ωστόσο, λαμβάνεται; Το τραγούδι-*φάρμακον* επενεργεί θετικά ή αρνητικά στον ερωτευμένο; Τον ανακουφίζει ή αποτελεί τροχοπέδη στην ίασή του; Η απάντηση δεν είναι πάντα εύκολη και σαφής. Εν προκειμένω, θα επιχειρήσουμε μέσω της εστιασμένης μελέτης των προαναφερθέντων *ειδυλλίων*, τον προσδιορισμό της σημασίας της λέξης και την εξαγωγή συμπερασμάτων αναφορικά με τη λειτουργία του τραγουδιού και κατ' επέκταση της ποίησης.

3.4.1 ΕΙΛΥΛΛΙΟ 11 (Κύκλωψ)

Ο Hopkinson²²³ στην ερμηνευτική προσέγγιση του 11^{ου} *ειδυλλίου* διερωτάται αν το τραγούδι αποτελεί σύμπτωμα ή θεραπεία; Το ποίημα αρχίζει με μια εισαγωγική προσφώνηση στο φίλο του ποιητή, Νικία, ο οποίος αντιλαμβανόμαστε ότι είναι και ο παραλήπτης του *ειδυλλίου*. Η διττή ιδιότητα του Νικία ως ιατρού και ποιητή δεν πρέπει να διαφύγει της προσοχής μας. Ο Θεόκριτος συνθέτει το εν λόγω ποίημα εν είδει συμβουλής προς τον ερωτοχτυπημένο φίλο του, χρησιμοποιώντας ως κεντρικό πρόσωπο της αλληγορικής του ιστορίας τον Κύκλωπα Πολύφημο. Ήδη από τον πρώτο στίχο το τραγούδι προσδιορίζεται ως μέσον ίασης του έρωτα:

*οὐδὲν ποττὸν ἔρωτα πεφύκει φάρμακον ἄλλο,
Νικία οὐτ' ἔγχεριστον, ἐμὴν δοκεῖ, οὐτ' ἐπίπαστον,
ἦ ται Πιερίδες· κοῦφον δέ τι τοῦτο καὶ ἀδὺ
γίνετ' ἐπ' ἀνθρώποις, εὐρεῖν δ' οὐ ῥαδίον ἔστι.
γινώσκειν δ' οἴμαί τυ καλῶς ἰατρὸν ἔοντα
καὶ ταῖς ἐννέα δὴ πεφιλημένον ἔξοχα Μοῖσαις. (11.1-6)*

Ο Νικίας είναι, στην πραγματικότητα, ευτυχής, γιατί διαθέτει δύο επαγγελματικές ιδιότητες. Ό, τι δεν είναι δυνατόν να θεραπευθεί μέσω της ιατρικής, ο Θεόκριτος προτείνει στον φίλο του να το αντιμετωπίσει με την ποίηση. Με την αρωγή του κυκλικού σχήματος, το ποίημα καταλήγει στο ίδιο συμπέρασμα: Ο ερωτικός πόνος μπορεί να ανακουφιστεί μόνο με τη δράση της ποίησης (στ. 80-81):

*οὕτω τοι Πολύφαμος ἐποίμαινεν τὸν ἔρωτα
μουσίδων, ῥᾶον δὲ διαγ' ἢ εἰ χρυσὸν ἔδωκεν.*

Το πρόβλημα έγκειται στους στ. 13-16. Ο Κύκλωπας παρουσιάζεται βαθύτατα ερωτευμένος και συνάμα ταλανισμένος από τον απραγματοποίητο έρωτά του με τη νύμφη Γαλάτεια. Ειδικότερα, πληροφορούμαστε ότι τραγουδά αδιάκοπα για την αγάπη του χωρίς αποτέλεσμα. Εδώ, η ποίηση προβάλλεται ως σύμπτωμα της ασθένειάς του, που χρήζει άμεσης αντιμετώπισης:

*χλωρᾶς ἐκ βοτάνας· ὁ δὲ τὰν Γαλάτειαν ἀείδων
αὐτὸς ἐπ' αἰόνος κατετάκετο φυκιοέσσας*

²²³ Hopkinson (2006) 188.

ἔξ ἀοῦς, ἔχθιστον ἔχων ὑποκάρδιον ἔλκος,

Κύπριδος ἐκ μεγάλας τό οἱ ἥπατι πᾶξε βέλεμνον.

Το χωρίο, μάλιστα, αυτό έρχεται σε άμεση αντιπαράθεση με τους ακριβώς επόμενους στίχους, οι οποίοι υποστηρίζουν εκ νέου το τραγούδι ως μοναδική επίλυση (στ. 17-18: *ἀλλὰ τὸ φάρμακον εὔρε, καθεζόμενος δ' ἐπὶ πέτρας/ ὑψηλᾶς ἐς πόντον ὄρων ἄειδε τοιαῦτα*). Που οφείλεται η νοηματική αυτή ασυνέπεια; Μπορεί, όντως, να χαρακτηριστεί αναντιστοιχία; Ο Gow²²⁴ προσπάθησε να αποδείξει ότι τα προκειμένα χωρία αποτελούν μεταγενέστερες προσθήκες του ποιητή σε ένα ποίημα ήδη ολοκληρωμένο, το οποίο, αρχικά, δεν προοριζόταν ως «φιλική επιστολή». Ο Θεόκριτος, λοιπόν, κατά τη διάρκεια τροποποίησης του *ειδυλλίου* δεν αντιλήφθηκε την αντίφαση των στίχων του. Η συγκεκριμένη άποψη φαίνεται μάλλον βεβιασμένη και ασύμβατη με την κατά τ' άλλα σχολαστικά επεξεργασμένη και λεπτοδουλεμένη ποίηση του Θεοκρίτου. Παράλληλα, έχει προταθεί και η αποδοχή της διττής φύσης της ποίησης²²⁵. Η συγκεκριμένη ιδέα αναπτύχθηκε βάσει της διπλής σημασίας του όρου *φάρμακον*: α) γιατρικό και β) ερωτικό φίλτρο²²⁶. Το τραγούδι λειτουργεί, ταυτόχρονα, ως κατασταλτικός και καταλυτικός παράγοντας του ερωτικού πόνου. Η ποίηση άλλοτε επιδεινώνει τα συμπτώματα της «ασθένειας» και άλλοτε καταπραΰνει. Ο Griffiths²²⁷, μάλιστα, προχώρησε στον παραλληλισμό της ποίησης με τις επιδράσεις των ψυχοτροπικών «φαρμάκων» της Ελένης στην *Οδύσσεια* (δ 230). Τα ίδια φάρμακα έχουν θετική και αρνητική δράση. Συνεπώς, το τραγούδι μπορεί να αποτελέσει σύμπτωμα αλλά και παυσίπονο, αιτία αλλά και ίαση. Πειστικότερος αποδεικνύεται ο ισχυρισμός του Hopkinson²²⁸, ο οποίος, υιοθετώντας την αρχική ιδέα του Dover, αποδέχεται τη θεραπευτική ιδιότητα της ποιητικής τέχνης, με προϋπόθεση την ανεύρεση του κατάλληλου τραγουδιού. Το *φάρμακον*, εδώ, λαμβάνει την έννοια του «αντιδότη» περισσότερο παρά της τελικής θεραπείας. Δεν προορίζονται όλα τα τραγούδια προς ίαση των ανθρώπινων παθών. Ο Πολύφημος πρέπει να πειραματιστεί με πολλά διαφορετικά είδη, προκειμένου να εντοπίσει το ιδανικότερο αναλγητικό για τον ίδιο.

²²⁴ Gow (1952) τομ.2, 211.

²²⁵ Βλ. Goldhill (1988) 79-105 και Griffiths (1979b) 81-88.

²²⁶ Για ερμηνεία του όρου *φάρμακον* ως μαγικό φίλτρο και για επικέντρωση στα προγραμματικά στοιχεία του *ειδυλλίου* βλ. Faraone (2006) 75-90.

²²⁷ Griffiths (1979b) 81.

²²⁸ Hopkinson (2006) 188-189.

Το τραγούδι του Κύκλωπα, αρχικά, ακολουθεί όλες τις ποιητικές συμβάσεις σχετικά με τον έρωτα χωρίς ανταπόκριση, διανθισμένο, ωστόσο, με έντονη τάση κωμικότητας και ειρωνείας. Ο Πολύφημος είναι ο κλασικός, αφελής ήρωας, που αντιπροσωπεύει τον αγροτικό και βουκολικό κόσμο σε ένα κοινό άκρως αστικό και λόγιο. Οποιαδήποτε συμπάθεια δημιουργείται στους αποδέκτες της Αλεξάνδρειας προς τον πρωταγωνιστή, συνιστά αποτέλεσμα της κωμικότητας και της αγαθότητας, με τις οποίες ο Θεόκριτος έπλασε τον χαρακτήρα του. Η «ειρωνική» απόσταση μεταξύ του ελιτίστικου κοινού και δημιουργού με τον απλοϊκό, άξεστο εκπρόσωπο της υπαίθρου, γίνεται περισσότερο αισθητή από ποτέ. Το ύφος και η γλώσσα του Θεοκρίτου σαφέστατα προσαρμόζονται με βάση το μορφωτικό επίπεδο του χαρακτήρα του. Το τραγούδι στην αρχή χρησιμοποιεί όλες τις κοινοτοπίες της ερωτικής ποίησης (στ. 19-71), αλλά στη συνέχεια αποδεσμεύεται απ' αυτές και επιχειρεί την αυτοθεραπεία του (στ. 72-79). Ο Πολύφημος, αδιαμφισβήτητα, καταφεύγει στο τραγούδι ως το ύστατο μέσον ανακούφισης (στ. 20 κ.ε.). Κατά πόσον, όμως, το φάρμακο αυτό έχει αποτελεσματικότητα; Σε αυτό το σημείο πρέπει να θυμηθούμε από προηγούμενα κεφάλαια ότι ο Θεόκριτος δεν υπήρξε θιασώτης της αθανασίας, που προσφέρεται από άλλους ποιητές ως το ύστατο μέσον αντιμετώπισης της λήθης, της φθοράς του χρόνου και του θανάτου. Άρα, ποιες είναι οι πιθανότητες αποδοχής από τον ελληνιστικό ποιητή ανάλογων παραδοσιακών απόψεων σε σχέση με την ποίηση και την οριστική ίαση του έρωτα;

Το τέλος του ποιήματος μόνο αβέβαιο και ακαθόριστο είναι δυνατόν να χαρακτηριστεί. Το ερώτημα παραμένει: ο Πολύφημος θεραπεύεται από τον έρωτά του για τη Γαλάτεια ή μετά από ένα μικρό χρονικό διάστημα *ησυχίας* υποτροπιάζει; Κανείς δεν βρίσκεται σε θέση να δώσει οριστική απάντηση, γιατί ο Θεόκριτος εσκεμμένα αφήνει το ποίημά του ανοιχτό προς κάθε πιθανή ερμηνεία και την καλπάζουσα φαντασία των αναγνωστών να εξαγάγει τα δικά της συμπεράσματα. Η επικρατέστερη, ωστόσο, σύγχρονη ερμηνευτική προσέγγιση υποδεικνύει την παροδικότητα της δράσης του φαρμάκου-τραγουδιού. Πρόκειται, αναλυτικότερα, για ένα παυσίπονο, ένα αναλγητικό, του οποίου η ανακουφιστική ιδιότητα κάποια στιγμή αναπόφευκτα θα παύσει, ωστόσο, να αποτελεί έναν αποτελεσματικό, αν και περιστασιακό, τρόπο αντιμετώπισης του ψυχικού πόνου. Με τη σημασία αυτή οφείλουμε να προσλάβουμε το τελευταίο δίστιχο (στ. 80-81 ... *ἐποίμανεν τὸν ἔρωτα μουσίδων...*). Ο Πολύφημος δεν απελευθερώνεται ολοκληρωτικά από το επώδυνο

αίσθημα του έρωτα, διαθέτει, όμως, πλέον, τη δυνατότητα ελέγχου των συμπτωμάτων με ένα φάρμακο ισχυρότερο από τις υπόλοιπες συμβατικές ιατρικές θεραπείες. Η ποίηση, συνεπώς, αποκτά ομοιοπαθητικές/ ολιστικές ιδιότητες στο θεοκρίτειο ποιητικό έργο. Με λίγα λόγια λειτουργεί ως εναλλακτική και σαφώς πιο οικονομική λύση.

Η μόνη βεβαιότητα, την οποία προσκομίζουμε από τη μελέτη του 11^{ου} *ειδυλλίου*, είναι το ταξίδι προς την αυτογνωσία. Ο, αρχικά ονειροπόλος και αισιόδοξος για μια ευτυχή έκβαση του έρωτά του, Κύκλωπας σταδιακά συνειδητοποιεί την αφέλειά του (στ. 72: *ὦ Κύκλωψ Κύκλωψ, πᾶ τὰς φρένας ἐκπεπότασαι*). Προσγειώνεται με την αρωγή της ποίησης στη σκληρή πραγματικότητα. Αυτός διαμένει στη ξηρά, εκείνη στη θάλασσα. Ποιο θα ήταν το μέλλον τους, ακόμη και αν εκείνη ανταπέδιδε την αγάπη του; Ο Πολύφημος στην ύστατη φάση επίτευξης της αυτοσυνειδησίας του, απομυθοποιεί το αντικείμενο του πόθου του σε μια προσπάθεια εκλογίκευσης των συναισθημάτων του (στ. 76: *εὐρησεῖς Γαλάτειαν ἴσως καὶ καλλίον' ἄλλαν*). Ο έρωτάς του δε σημαίνει ότι διαγράφεται δια μαγείας, αλλά, όπως αναφέραμε, αντιμετωπίζεται. Έτσι, η ευθύνη για τον πόνο που νιώθει βαθμιαία μετατοπίζεται. Στην αρχή αποδίδεται στη μητέρα του (στ. 67-71) και έπειτα στην ίδια τη Γαλάτεια (στ. 76). Η διάρκεια επίγνωσης της κατάστασής του, ωστόσο, είναι αυτή που μας προβληματίζει. Ο στ. 72 συμβολίζει την επιθυμία του ήρωα για επιστροφή στην καθημερινότητα, την αφύπνισή του δηλαδή, καθώς και την αποδοχή της πραγματικότητας ως έχει. Στη συνέχεια, όμως, έως και το τέλος φαίνεται ότι ο Πολύφημος επανέρχεται στην πρότερη κατάσταση της πλάνης του (στ. 77-79):

*πολλὰ συμπαῖσδέν με κόραι τὰν νύκτα κέλονται,
κιχλίζοντι δὲ πᾶσαι, ἐπεὶ κ' αὐταῖς ὑπακούσω.
δῆλον ὅ τ' ἐν τᾷ γὰ κῆγῶ τις φαίνομαι ἦμεν.*

Η διπολικότητα αυτή εν μέρει εξομαλύνεται με τους τελευταίους στίχους (στ. 80-81), όπου ο πρωταγωνιστής εκ νέου αποδέχεται την οριστικότητα των συναισθημάτων του, παραιτείται, τουλάχιστον προς το παρόν, από οποιαδήποτε ελπίδα ανταπόκρισης του έρωτά του και συνειδητοποιεί ότι μοναδικό *φάρμακον*, έστω και πρόσκαιρο είναι το τραγούδι και εν γένει η ποίηση. Ίσως ο Θεόκριτος με τις ποικίλες αντιθέσεις επιθυμεί την ανάδειξη όλων των σταδίων της ψυχολογίας ενός ατόμου εμπλεκόμενου σε έναν έρωτα δυσχερή και απραγματοποίητο. Η έμφαση, τέλος, προσδίδεται πάντα στον παρόν, ποτέ στο μέλλον, το οποίο είναι απρόβλεπτο

και πολλάκις δυσοίωνο. Σε κάθε περίπτωση, νικήτρια αναδεικνύεται η ποίηση, η οποία υποδεικνύει το δρόμο προς την αυτογνωσία, την επίτευξη της *ησυχίας* και την *ίαση* των προβλημάτων, ακόμη και αν αποτελεί μια πρόσκαιρη και εφήμερη λύση. Δεν παύει, όμως, να συνιστά μοναδική λύση. Το τραγούδι, συνεπώς, προωθεί τον ίδιο του τον εαυτό ως μέσον ανακούφισης και πρόσκαιρης ηρεμίας. Εδώ, ακριβώς, έγκειται η αυτοαναφορικότητα της θεοκρίτειας ποίησης. Ότι, δηλαδή, παρά την αποτελεσματικότητα ή μη της ποίησης, η ποιητική τέχνη συνεχίζει και στο Θεόκριτο να επιστρέφει στον εαυτό της με σκοπό την ανεύρεση επίλυσης.

3.4.2 ΕΙΔΥΛΛΙΟ 2 (Φαρμακεύτρια)

Παρόμοιες παρατηρήσεις θα πραγματοποιήσουμε και κατά την ανάλυση του *Ειδ.* 2 (Φαρμακεύτρια), με τη διαφορά ότι κατά γενική ομολογία των μελετητών θεωρείται μεταγενέστερο του 11^{ου} και επομένως ενδείκνυται για μια συνολικότερη και πληρέστερη θέαση των παραπάνω θεοκρίτειων τόπων. Αν ο *Κύκλωψ* εξερεύνησε επιφανειακά την ψυχοσύνθεση του ερωτευμένου, η *Φαρμακεύτρια* αποτελεί ένα αριστουργηματικό ψυχογράφημα της ανθρώπινης παθολογίας με επίκεντρο τον έρωτα. Και σ' αυτό το ποίημα, όπως και γενικότερα στο θεοκρίτειο έργο, ο έρωτας παρουσιάζεται δυσχερής και απραγματοποίητος. Η μόνη διαφοροποίηση, αξιοσημείωτη δε, είναι η αλλαγή της οπτικής γωνίας. Το 2^ο *ειδύλλιο* συνιστά το μοναδικό δείγμα πρωτοπρόσωπης αφήγησης ελλείπει δραματικού πλαισίου (πρβ. *Ειδ.* 1, 11), εναρκτήριου διαλόγου ή λόγου ύπαρξης από γυναίκα πρωταγωνίστρια²²⁹. Εν ολίγοις, η υπόθεση εκτυλίσσεται ως εξής: Μια νεαρή, μάλλον άσημη, ταπεινής καταγωγής και πιθανότατα χαλαρής ηθικής γυναίκα, ονόματι Σιμαίθα, παρουσιάζεται παράφορα ερωτευμένη με έναν όμορφο νεαρό αθλητή, τον Δέλφη. Μετά από μια σύντομη, περιστασιακή σχέση μεταξύ τους, ο Δέλφης την προδίδει, εγκαταλείποντάς τη. Η Σιμαίθα με τη βοήθεια της πιστής της θεραπαινίδος, Θεστυλίδας, προσφεύγει στην ύστατη ελπίδα της, τη μαγεία και τα ξόρκια. Επιχειρεί ανεπιτυχώς με φίλτρα και μαγικές επωδούς την επιστροφή του αγαπημένου της. Το ποίημα διακρίνεται θεματικά σε δύο ενότητες: α) τη μαγεία της Σιμαίθας (στ. 1-62) και β) το μονόλογο/αφήγηση της ηρώιδας (στ. 63-166).

²²⁹ Η ανασκόπηση των συναισθημάτων και των ψυχολογικών διακυμάνσεων υπό την οπτική μιας ερωτευμένης γυναίκας σε έναν κατεξοχήν ανδροκρατούμενο κόσμο έχει αποδειχθεί ισχνή και δυσεύρετη στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία.

Πρόκειται για ένα «μιμητικό» ποίημα –αν και ιδιόμορφο-, ταξινομημένο ορθά στην κατηγορία των αστικών μίμων του Θεοκρίτου (ήδη έχει πραγματοποιηθεί αναφορά στα *Eιδ.* 14 και 15 σε προηγούμενο κεφάλαιο). Η ιδιοτυπία του έγκειται στην παντελή απουσία δράσης και διαλόγου, καθιστώντας το έναν κατεξοχήν λυρικό μονόλογο με κυρίαρχα συναισθήματα το πάθος και την ερωτική απογοήτευση. Οι περισσότεροι, μάλιστα, σχολιαστές του εν λόγω *ειδύλλιου* ομοφωνούν ως προς ένα σημείο, την αρτιότητα και αισθητική του αξία. Μέσα από την αφήγηση της Σιμαίθας αναδύονται υποδειγματικά η ψυχοσύνθεση, οι εσωτερικές διεργασίες, οι αμφιταλαντεύσεις και μια ανατομία κλιμακούμενων και πολλάκις αλληλοσυγκρουόμενων συναισθημάτων μιας ερωτευμένης και δη προδομένης γυναίκας²³⁰ (π.χ. ερωτικός πόθος με εκδήλωση επώδυνων ψυχοσωματικών συμπτωμάτων, απογοήτευση, ζήλεια, αυταπάτη, διακαής επιθυμία για εκδίκηση αλλά και διεκδίκηση του αγαπημένου). Ο Θεόκριτος, υιοθετώντας ένα κατεξοχήν τραγικό θέμα, την παντοδυναμία του έρωτα και την εκδίκηση της απογοητευμένης γυναίκας (πβλ. Μήδεια, Φαίδρα), παραθέτει τη δική του περισσότερο ίσως χιουμοριστική, προσαρμοσμένη στο ύφος και στην ιδιάζουσα ποίησή του, εκδοχή. Τα μόνα όπλα της Σιμαίθας, ανάλογα της κοινωνικής της θέσης, είναι ο ψόγος (στ. 8-9) και η άσκηση κοσμικής μαγείας²³¹.

Όσον αφορά στον όρο *φάρμακον* και τη σύνδεσή του με την ποίηση παρατηρούμε μία διαφοροποίηση. Το τραγούδι διαθέτει μόνο ιαματικές ιδιότητες, οι οποίες, εντέλει, οδηγούν σε ενός είδους κάθαρση της πρωταγωνίστριας, και δεν λειτουργεί, εν προκειμένω, ως αιτία του πόνου της. Η ηρωίδα, αρχικά, προετοιμάζει κυριολεκτικά φίλτρα (στ. 15: *φάρμακα ταυτ' έρδοισα χερείονα μήτέ τι Κίρκης*), άλλα για διεκδίκηση και προσέλκυση του αγαπημένου προσώπου και άλλα για εκδίκηση και τιμωρία (στ. 1-64). Η αποτελεσματικότητά τους, ωστόσο, δεν είναι η αναμενόμενη. Ο Δέλφις ακόμη την αγνοεί και εκείνη συνεχίζει να καίγεται από ερωτική επιθυμία. Συνεπώς, η Σιμαίθα απογοητευμένη καταφεύγει στο δεύτερο μέρος του ποιήματος στο τραγούδι, στον λυρικό μονόλογο, του οποίου η ισχύς αποδεικνύεται σωτήρια. Και στο παρόν *ειδύλλιο* παρακολουθούμε τη σταδιακή πορεία της ηρωίδας προς την αυτογνωσία. Η επίδραση του «φαρμάκου», βέβαια, είναι πάντα πρόσκαιρη, ένα προσωρινό αντίδοτο. Επίσης, πρέπει να θυμόμαστε ότι στο Θεόκριτο το τραγούδι δεν χορηγείται ως πανάκεια. Ανακουφίζει τα συμπτώματα,

²³⁰ Bulloch (2008) 762-763.

²³¹ Hopkinson (2006) 195.

δεν εξαλείφει τη νόσο. Στο τέλος, λοιπόν, του ποιήματος, η Σιμαίθα έχει αποκτήσει τη δύναμη να αντιμετωπίσει το πάθος της με υπομονή και καρτερικότητα (στ. 164: *ἐγὼ δ' οἰσῶ τὸν ἔμὸν πόνον ὥσπερ ὑπέεσταν*), αλλά δεν έχει απαλλαγεί απ' αυτό. Άρα, πάντα υπάρχει η πιθανότητα υποτροπιασμού στο μέλλον. Επί του παρόντος, πάντως, η ηρωίδα φαίνεται να ελέγχει την κατάστασή της.

Η Σιμαίθα, επιχειρώντας τη μίμηση υψηλότερων μορφών ποίησης και τραγικών ηρωίδων, πολλάκις, καταλήγει σε αντικείμενο διακωμώδησης. Γνωρίζει τα τυπικά συμπτώματα που πρέπει να επιδείξει ως ερωτευμένη γυναίκα (π.χ. στ. 82: *χῶς ἴδον, ὡς ἐμάνην, ὥς μοι πυρὶ θυμὸς ἰάφθη*), όμως, το αποτέλεσμα ωχριά μπροστά στο μεγαλείο των τραγικών προτύπων της, όπως της Μήδειας και της Φαίδρας. Αυτή η διάκριση θα είχε γίνει με βεβαιότητα αντιληπτή στο λόγιο κοινό της εποχής. Κυρίαρχη θέση, λοιπόν, καταλαμβάνει και στο προκείμενο ποίημα η «ειρωνική» απόσταση μεταξύ ποιητή, κοινού και χαρακτήρων. Η αφέλεια και συγχρόνως η αμάθεια μιας γυναίκας απροστάτευτης, ευκρινέστατα, κατώτερης κοινωνικής θέσης μπορεί να προξενήσει τη συμπάθεια και το ενδιαφέρον, όχι όμως και την ταύτιση ενός κατεξοχὴν ανδρικού και ελιτίστικου κοινού. Η Σιμαίθα μνημονεύει περιλάλητα ονόματα ισχυρῶν μαγισσῶν της επικῆς και τραγικῆς παράδοσης σε μια προσπάθεια ἔνταξής της στην ἴδια ἐπιλεκτὴ ομάδα γυναικῶν (στ. 15-16):

φάρμακα ταῦτ' ἔρδοισα χερεῖονα μήτε τι Κίρκης

μήτε τι Μηδείας μήτε ξανθᾶς Περιμήδας.

Ἐν ἀντιθέσει με τις δυναμικὲς αὐτὲς γυναῖκες, που πέτυχαν το στόχο τους, η θεοκρίτεια ηρωίδα εἶναι πλασμένη για να αποτύχει. Ἐχει κυριευθεῖ ἀπὸ ερωτικὸ πάθος για κάποιον που δεν ανταποδίδει τα ἴδια αἰσθήματα. Οποιοδήποτε φίλτρο, ξόρκι ἢ μαγικό θα ἀποδειχθεῖ ἀναποτελεσματικό, γιατί ἀκόμη και σ' αὐτὸν τον τομέα η Σιμαίθα μειονεκτεῖ. Πρόκειται για μια ἐπίδοξη, ἀρχαῖα μάγισσα, η οποία ἀφελῶς φιλοδοξεῖ ὅτι θα ἀνέλθει στο ἐπίπεδο της Μήδειας ἢ της Κίρκης. Επιπλέον, στο συγκεκριμένο *εἰδύλλιο* εὐλόγα ἐντοπίζονται νόρμες της ερωτικῆς ποίησης, ἀλλὰ ἀντεστραμμένες²³². Ἐν προκειμένῳ, η ηρωίδα ἐρωτεύεται πρώτη τον Δέλφι, γνώρισμα που παραδοσιακά ἀνήκε στον ἄνδρα. Ἐνῶ στο στ. 95 η Σιμαίθα ἐπιζητεῖ μια μορφή θεραπείας στους ἀμέσως ἐπόμενους στίχους πραγματοποιεῖ μια ἀκρῶς αἰσθησιακὴ και πρωτόγνωρη για τα ποιητικὰ δεδομένα πρόσκληση στο Δέλφι (στ. 95-102). Ἀκόμη και ὅταν ο Δέλφις ἐμφανίζεται ὕστερα ἀπὸ πρόσκληση της Σιμαίθας,

²³² Griffiths (1979b) 83.

προσπαθεί με τον υποθετικό *κώμο/παρακλαυσίθυρον* (στ. 114-134) να αποδείξει στους αναγνώστες ότι πρόκειται για δική του πρωτοβουλία²³³, ως είθισται, και όχι της γυναίκας. Με αυτόν τον τρόπο, δημιουργείται ένα παιχνίδι μεταξύ του φαίνεσθαι και του είναι. Στην πραγματικότητα η Σιμαίθα αποτελεί δείγμα γυναίκας μάλλον χαλαρής ηθικής και βέβαια αφελούς παρά αθώας. Η ηρωίδα, ωστόσο, επιθυμεί να προτάξει μια πλασματική εικόνα του εαυτού της, ομοιάζουσα σε πρότυπες τραγικές ηρωίδες. Ως ποιήτρια, από θαυμάστρια και φιλόδοξη μιμήτρια της Σαφούς και του Ανακρέοντα (βλ. την περιγραφή των συμπτωμάτων της, στ 82-92 και 103-106), η Σιμαίθα σταδιακά μεταβαίνει στο πραγματικό επίπεδο της γλώσσας και της μόρφωσής της. Η μετάβαση αυτή, επίσης, σηματοδοτεί τη βαθμιαία αποδέσμευση της ηρωίδας από την πλάνη και παράλληλα την πορεία προς την αυτεπίγνωση της κατάστασής της.

Οι μαγικές τελετουργίες της πρώτης ενότητας (στ. 17-63) με τις κομβικά τοποθετημένες επωδούς στο τέλος κάθε τετράστιχης στροφής -που μας θυμίζουν την επαναληπτικότητα των μαγικών ξορκιών σε παραμύθια και λαϊκές δοξασίες- τροφοδοτούν ουσιαστικά την ψευδαίσθηση της ηρωίδας περί επιστροφής και ανταπόκρισης των συναισθημάτων της από τον Δέλφι. Ο Δέλφισ, ωστόσο, την έχει εγκαταλείψει και δε διατίθεται τουλάχιστον προς το παρόν να επιστρέψει. Ακόμη και η *ΐνγξ* (η επωδός της πρώτης ενότητας: *ΐνγξ, ἔλκε τὸ τῆνον ἐμὸν ποτὶ δῶμα τὸν ἄνδρα*), την οποία περιστρέφει κατ' επανάληψη με σκοπό τη σαγήνευση, την ἔλξη του αγαπημένου προσώπου, υποσκάπτει την επιθυμία της Σιμαίθας για μακροβιότητα της σχέσης της με τον Δέλφι, αποδεικνύοντας άλλη μια φορά το βαθμό της πλάνης και της αδαημοσύνης της αναφορικά με την άσκηση μαγικών πρακτικών και τη σημασία και δύναμη των λέξεων. Η *ΐγγα*²³⁴, για παράδειγμα, υπήρξε ένα είδος τροχού, απόλυτα ταυτισμένου με την ερωτική μαγεία, που συμβόλιζε την ἔλξη, τη σαγήνευση αλλά και την εφήμερη αγάπη. Η άπειρη, ωστόσο, Σιμαίθα τόσο όσον αφορά στον κόσμο της μαγείας όσο και στον τομέα της ποίησης και του λόγου δεν αντιλαμβάνεται τις νοηματικές αποχρώσεις των όρων που οικειοποιείται²³⁵.

Στη συνέχεια, ωστόσο, η επωδός τροποποιείται, παραπέμποντας περισσότερο σε ρεφραίν λυρικής αφήγησης παρά σε επανειλημμένες φράσεις μαγικών δοξασιών (στ. 69): *φράζεό μεν τὸν ἔρωθ' ὄθεν ἴκετο, πότνα Σελάνα*. Η Σιμαίθα πραγματοποιεί μια αναγκαία- για την σταδιακή πορεία της προς την αυτοσυνειδησία- αναδρομική

²³³ Για παραποίηση ερωτικών μοτίβων βλ. Goldhill (1991) 264- 266.

²³⁴ Για το μύθο της ΐγγος, ερωμένης του Άδη βλ. Segal (1981) 74-75.

²³⁵ Griffiths (1979b) 85.

αφήγηση της ιστορίας της με τον Δέλφι. Πρόκειται, ουσιαστικά, για μια μονωδία (στ. 64-135), στόχος της οποίας δεν είναι πλέον η εξαπόλυση ξορκιών και η επίκληση δυνατών θεοτήτων, πασίγνωστων για τις δεινές μαγικές ικανότητές τους, όπως η Σελήνη (στ. 10) ή η Εκάτη (στ. 12), αλλά η αναζήτηση της ευθύνης και προπάντων η βαθμιαία αποδοχή της πραγματικότητας από την ηρωίδα. Ο Δέλφης από εξωραϊσμένο αντικείμενο του πόθου του πρώτου μέρους παρουσιάζεται πιο αληθινός από ποτέ στη δεύτερη ενότητα. Είναι ένας άκαρδος υποκριτής (στ. 112 *ᾠστοργος*). Η αφήγηση της Σιμαίθας, καθώς πλησιάζει στην κορύφωση της ιστορίας, δηλ. την καθεαυτή στιγμή της αποπλάνησης και της προδοσίας του Δέλφιδος (στ. 136-162), επιταχύνεται, χάνει τη ρυθμικότητα των προηγούμενων στίχων με την επωδό να εξαφανίζεται, προδίδοντας τις ψυχολογικές μεταπτώσεις της ηρωίδας και την τελική επίγνωση της κατάστασής της. Η ηρωίδα, επιτέλους, με τη βοήθεια του τελευταίου αυτού μονόλογου μεταβαίνει από τη φάση της άρνησης στην αποδοχή της απιστίας και αδιαφορίας του αγαπημένου της. Όπως κάθε άτομο που έχει βιώσει μια απώλεια ή ένα τραγικό γεγονός διανύει κάποια ψυχολογικά στάδια μέχρι την οριστική συνειδητοποίηση του συμβάντος, κατά παρόμοιο τρόπο και η Σιμαίθα πρέπει να περάσει από ανάλογες συναισθηματικές εκφάνσεις (άρνηση, θυμός, αποδοχή). Οι διαφορετικοί τόνοι και τρόποι της αφήγησης με τη μελωδικότητα, τις επωδούς και τους σχεδόν θρηνητικούς μονολόγους σηματοδοτούν τις εναλλαγές αυτές στην ψυχοσύνθεση της Σιμαίθας, κατασκευάζοντας, εντέλει, έναν πολύπτυχο, ρεαλιστικό, πολυσύνθετο και συγκροτημένο χαρακτήρα. Κατά την άσκηση της μαγείας στόχος της πρωταγωνίστριας ήταν η διεκδίκηση του Δέλφιδος, στη μονωδία η προσπάθεια απομυθοποίησης και ενοχοποίησής του, ενώ, τέλος, απόρροια του μονόλογου υπήρξε η εκλογίκευση της κατάστασης και η επίτευξη της ηρεμίας.

Ανάλογη μεταμόρφωση υφίσταται και η επικαλούμενη Σελήνη, η οποία από πανίσχυρη θεϊκή οντότητα (στ. 10-11) γίνεται μάρτυρας των παθών της Σιμαίθας (*φράζεό μεν τὸν ἔρωθ'...Σελάνα*) και στο τέλος, μετά την αφύπνιση της ηρωίδας στην πραγματικότητα, καταλήγει έμπιστη φίλη της (στ. 142: *ὡς καί τοι μὴ μακρὰ φίλα θρυλέοιμι Σελάνα*)²³⁶. Η απελευθέρωση από την ψευδαίσθηση αποτελεί συνέπεια της μονωδίας και του μονόλογου, δηλαδή της ποίησης. Ο ερωτικός πόνος της ηρωίδας ανακουφίζεται προσωρινά αλλά προπάντων μέσω του τραγουδιού αποκτά αυτογνωσία και επίγνωση της αλήθειας. Ο συμβολισμός της πορείας από την

²³⁶ Griffiths (1979b) 86.

πλάνη στην επώδυνη αλλά ταυτόχρονα λυτρωτική συνειδητοποίηση της πραγματικότητας αναδεικνύεται με πληθώρα μεταφορών και συμβολικών λέξεων. Η φωτιά, για παράδειγμα, παίζει σημαντικότατο ρόλο στο ταξίδι αυτό της Σιμαίθας. Στην ενότητα της μαγείας η φωτιά προσλαμβάνει την κυριολεκτική της σημασία, εφόσον χρησιμοποιείται ως καταλυτικός παράγοντας στην εκτέλεση των ξορκιών (στ. 24-26):

*αἶθω' χάς αὐτα λακεῖ μέγα καπυρίσασα
κῆξαπίνας ἄφθη κοῦδὲ σποδὸν εἶδομες αὐτᾶς,
οὔτω τοι καὶ Δέλφεις ἐνὶ φλογὶ σάρκ' ἀμαθῦνοι.*

Εν συνεχεία, αποδίδονται μεταφορικές αποχρώσεις στη φωτιά κατά τη διάρκεια της μονωδίας. Η ψυχή της Σιμαίθας καίγεται μεταφορικά από ερωτική επιθυμία (στ. 82: *χάς ἴδον, ὡς ἐμάνην, ὡς μοι πυρὶ θυμὸς ἰάφθη*). Και στις δύο περιπτώσεις η φωτιά δεν θεραπεύει, επιδεινώνει την αρρώστια της πρωταγωνίστριας. Οι ιαματικές της ιδιότητες αποκαλύπτονται στο τρίτο σκέλος του ποιήματος, στο μονόλογο. Η Σιμαίθα, επιτέλους, έρχεται αντιμέτωπη με την πραγματικότητα, εγκαταλείποντας τις μεταφορές, τις επωδούς και τις φρούδες ελπίδες για επιστροφή του Δέλφιδος. Η προστατευτική της «πανοπλία» αίρεται θεαματικά κατά τη διάρκεια περιγραφής της σεξουαλικής τους συνεύρεσης, οπότε αρχίζει να αντιλαμβάνεται την αντικειμενική αλήθεια (στ. 140-141). Δεν πρόκειται για αγάπη αλλά για ερωτικό πόθο και μάλιστα χωρίς ανταπόκριση. Αυτό το πάθος η ηρωίδα είναι αποφασισμένη -έχει αποκτήσει μέσω της ποίησης τη δύναμη- να το υπομείνει μέχρι τέλους (στ. 164: *ἐγὼ δ' οἰσῶ τὸν ἐμὸν πόνον ὥσπερ ὑπέσταν*). Το φάρμακον για σαγήνευση του Δέλφιδος μπορεί να αποδείχθηκε αναποτελεσματικό, όμως λειτούργησε λυτρωτικά για τη Σιμαίθα²³⁷. Η ένταση των συναισθημάτων της δεν έχει αμβλυνθεί. Όπως και ο Κύκλωπας, η ηρωίδα δεν αποδεσμεύεται θαυματουργικά από το πάθος, τη ζήλεια και την ερωτική επιθυμία μέσα από την ποίηση. Βρίσκει, ωστόσο, ανακούφιση, μια παροδική γαλήνη. Το μέλλον της, σαφώς, άλλη μια φορά κρίνεται αβέβαιο. Η παραίτηση από τη διεκδίκηση του αγαπημένου προσώπου, σαφώς, δεν μπορεί να χαρακτηριστεί οριστική και αμετάβλητη. Μη λησμονούμε ότι η ίδια στους ακριβώς προηγούμενους στίχους εξαπέλυσε εκ νέου την εκδικητική της μανία (στ. 160-163), ισχυρότερη από ποτέ. Είναι σχεδόν αναμενόμενο ότι κάποια στιγμή στο εγγύς ή στο απώτερο μέλλον η Σιμαίθα θα υποτροπιάσει, με τη μόνη διαφορά ότι έχει πλέον αντικρύσει την ωμή

²³⁷ Griffiths (1979b) 88 και Segal (1981) 83.

πραγματικότητα και έχει βρει ένα -έστω και εφήμερο- αντίδοτο, το λόγο και την ποίηση.

4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στην παρούσα εργασία επιχειρήσαμε μέσω της προσεκτικής μελέτης του κύριου θεοκρίτειου ποιητικού σώματος την απόδειξη και ανάδειξη της αυτοαναφορικής τάσης του ελληνιστικού ποιητή. Αφού, πρώτα, προσδιορίσαμε τα αγαπημένα και επαναλαμβανόμενα θέματα και μοτίβα, καθώς και τις αρχές και τα ιδιάζοντα γνωρίσματα που διέπουν την εν λόγω ποιητική μέσα από μία γενικευμένη επισκόπηση των *Ειδυλλίων*, εντρυφήσαμε στα κατεξοχήν αυτοαναφορικά -αποδεκτά για τη διάθεση αυτοσυνειδησίας τους από ένα σημαντικό μέρος της φιλολογικής κοινότητας- θεοκρίτεια ποιήματα. Ειδικότερα, προσεγγίσαμε με ταχεία αναδρομή στο ποιητικό παρελθόν τον όρο «αυτοαναφορικότητα», τις ρίζες, την εμφάνισή της στη σύγχρονη έρευνα και τη λειτουργία της στην ποίηση. Αυτοαναφορική, συνεπώς, είναι η ποίηση που επιστρέφει στον εαυτό της, που διαθέτει αυτοσυνειδησία, επίγνωση της δύναμης αλλά και της αδυναμίας της. Ένα ποίημα, για παράδειγμα, που αποκαλύπτει τους εσωτερικούς μηχανισμούς, τα μυστικά, τις συνθήκες, τα στάδια δημιουργίας του (βλ. λυρική ποίηση και ιδίως πινδαρική) ή επικοινωνεί με το κοινό, αίροντας την ποιητική ψευδαίσθηση (βλ. τραγωδία και πολύ περισσότερο κωμωδία) ενέχει σαφέστατα στοιχεία *αυτοαναφοράς*. Επιπλέον, ο βαθμός συνειδητότητας του ίδιου του δημιουργού για το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον της τέχνης του, η σύγκριση με ποιητές του παρελθόντος, η συνεχής διακειμενικότητα που παρατηρείται κατά κόρον στην ελληνιστική ποίηση, η διακριτική ή άμεση λογοτεχνική κριτική ομοτέχνων, προγενεστέρων και συγχρόνων, αποτελούν ισχυρό δείγμα αυτοστοχασμού και επικέντρωσης στο ποιητικό υποκείμενο.

Μεταβαίνοντας, βαθμιαία, στην επεξεργασία και ανάλυση του θεοκρίτειου έργου διαπιστώσαμε, πρώτιστα, την ποικιλομορφία και την πολυθεματικότητα που το χαρακτηρίζουν, στοιχεία που, πολλάκις, περιέπλεξαν την ερμηνεία και προσέγγιση των διασωθέντων ποιημάτων. Γι' αυτό το λόγο παρατηρούνται, κατά τη διάρκεια ενασχόλησης με τον προκείμενο ελληνιστικό ποιητή, τα φαινόμενα υπερπαραγωγής ερμηνευτικών θεωρήσεων, σύγχυσης, πολυσημίας, καθώς και διαφορούμενων και συχνά εκ διαμέτρου αντίθετων συμπερασμάτων. Το σύνολο του θεοκρίτειου corpus,

πάντως, διέπεται από μία κοινή προβληματική σε σχέση με τη διέλευση του χρόνου, τη φυσική φθορά, την ματαιότητα της ανθρώπινης φύσης, το θάνατο, την αβεβαιότητα και ευμεταβλητότητα του μέλλοντος. Σχεδόν σε όλα τα *Ειδύλλια* εντοπίζουμε τη δομική διάκριση και στις τρεις χρονικές βαθμίδες: το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον. Είτε πρόκειται για μύθο, για αστική ή βουκολική ερωτική ιστορία είτε για εγκωμιασμό της πολιτικής εξουσίας, ο πλασματικός κόσμος των ποιημάτων οικοδομείται με βάση την οριστικότητα του παρελθόντος, τη βεβαιότητα αλλά και μεταβλητότητα του παρόντος και την παντελή άγνοια για το μέλλον. Ως σημείο αναφοράς στο έργο του Θεοκρίτου πάντα υπογραμμίζεται η επικοινωνία, η αναμέτρηση²³⁸ με το ποιητικό παρελθόν, άλλοτε άμεση και άλλοτε έμμεση, τονίζοντας, έτσι, την προέλευσή του από μια προϋπάρχουσα βάση δεδομένων, αλλά και τη διαφορετικότητά του σε σχέση με παραδοσιακά λογοτεχνικά έργα. Ένας τόσο σοβαρός προβληματισμός αναφορικά με την ανθρώπινη φύση αλλά και το ρόλο της τέχνης προϋποθέτει ένα δημιουργό συνειδητοποιημένο και βαθύτατα αυτοαναφορικό. Με κυρίαρχα θέματα τη φύση, απεικονιζόμενη συνήθως με ρεαλισμό αλλά και εξιδανίκευση, και τον έρωτα σε όλες τις πιθανές του εκφάνσεις ο Θεόκριτος θέτει τις βάσεις για μια ποίηση επικεντρωμένη στον εαυτό της και στην καλλιτεχνική της αξία (*ποίηση για την ποίηση*). Η ειδυλλιακή ατμόσφαιρα του φυσικού τοπίου διαταράσσεται μόνο από το τραγούδι, το τρίτο καίριο θέμα της θεοκρίτειας ποίησης, το οποίο έπεται της εξιστόρησης ενός δυσχερούς, ανίατου έρωτα, λειτουργώντας σχεδόν καθαρτικά.

Κατά τη διάρκεια αναζήτησης αυτοαναφορικών στοιχείων στο ποιητικό έργο του ελληνιστικού ποιητή προσδώσαμε έμφαση στον όρο *βουκολικός*, την καταγωγή και τη σημασία του. Η διαρκής επανάληψη της λέξης και των παραγώγων της, ιδιαίτερα στα επτά πρώτα *Ειδύλλια* των εκδόσεων, υποδεικνύουν μια έμφυτη ανάγκη του ποιητή για αυτοπροσδιορισμό της ποιητικής του. Είτε, εντέλει, ακολουθεί τις νόρμες της βουκολικής ποίησης ή αποδεσμεύεται από την παράδοση, διαγράφοντας τη δική του χαρακτηριστική πορεία στο καλλιτεχνικό στερέωμα της ελληνικής ποίησης, η επιθυμία του ποιητή για καθορισμό του ποιητικού είδους, στο οποίο επιδίδεται, γίνεται εύκολα αντιληπτή. Όπως επαληθεύεται από την εξέταση των *Ειδ.* 1 και 7, η ύπαρξη ή μη βουκολικότητας συνδέεται άρδην με την αυτοσυνειδησία του ποιητή. Και στα δύο, άλλωστε, παραδίδονται πληρέστατα οι ποιητικές αρχές του Θεοκρίτου,

²³⁸ Μανακίδου (2008) 181.

ενώ απαριθμούνται με ενάργεια τα θέματα και τα μοτίβα με τα οποία πρόκειται να προπορευτεί. Μαθαίνουμε ότι αποστρέφεται τη σχοινοτενή και πομπώδη ποίηση και μέμφεται τους επίδοξους αλλά πάντα υποδεέστερους διαδόχους του Ομήρου. Γράφει με σεβασμό για το παρελθόν και ενθουσιασμό για το μέλλον. Οι επιδράσεις, άλλωστε, από προγενέστερους και σπανιότερα από συγχρόνους του ποιητές έχουν εντοπιστεί από πληθώρα ερευνητών. Πρώτιστα, ωστόσο, τα άνωθεν *ειδύλλια* απετέλεσαν αντικείμενα μελέτης χάριν του προγραμματικού τους χαρακτήρα, δηλαδή της απόπειρας διακήρυξης ενός ποιητικού μανιφέστου εκ μέρους του δημιουργού. Τα τραγούδια του Λυκίδα και του Σιμιχίδα (*Ειδ.* 7) με το συμβολισμό που τα διαπνέουν, τις ποικίλες παραπομπές σε ανάλογες, παραδοσιακές σκηνές ποιητικής μύησης, τη σύνθετη δόμηση, την πολυφωνία, την αινιγματικότητα και τον εγκιβωτισμό τους σε ευρύτερα ποιήματα αποκαλύπτουν τις τάσεις της νέας ποιητικής του Θεοκρίτου. Με την παρουσίαση των θεματικών αξόνων μέσω *εκφράσεων* φυσικών τοπίων και έργων τέχνης (βλ. *κισσύβιον*, *Ειδ.* 1), ερωτικών ιστοριών, της μουσικότητας και του τραγουδιού, της καθημερινότητας ταπεινών χαρακτήρων της υπαίθρου, του μόχθου της χειρωνακτικής εργασίας και της «ειρωνικής» απόστασης μεταξύ ποιητή-κοινού και χαρακτήρων, τα δύο προαναφερθέντα ποιήματα αποδεικνύονται ιδανικά για μια συνολική θεώρηση του θεοκρίτειου έργου, των ιδιαιτεροτήτων και ιδιομορφιών του, εν είδει εισαγωγικού σημειώματος στο νεωτεριστικό και πρωτόγνωρο τρόπο γραφής του.

Εν συνεχεία, αναζητήσαμε παρόμοια χαρακτηριστικά σε ένα άλλο μεγάλο κεφάλαιο της θεοκρίτειας έρευνας, στην εγκωμιαστική ποίηση. Εδώ διαφαίνονται περισσότερο από ποτέ οι τεχνικές της εμμεσότητας, του υπαινιγμού και της υπεκφυγής. Ο ποιητής διακηρύσσει εκ νέου την ετερότητα και τη μοναδικότητά του στο εν λόγω ποιητικό είδος. Στην πραγματικότητα κατασκευάζει έναν καινούργιο ποιητικό κόσμο, ικανό να στεγάσει την υπαινικτικότητα και την πολυπλοκότητα της εποχής του. Μέσα από ποικίλα ειδολογικά παιχνίδια και εναλλαγές αφηγηματικών φωνών ο Θεόκριτος διατυπώνει, ως επί το πλείστον, απόψεις περί ποιήσεως, ελληνιστικής κοινωνίας και πολιτικής. Ο αλεξανδρινός ποιητής προσπαθεί, κατ' αυτόν τον τρόπο, να βρει ή έστω να επινοήσει τη θέση του στη σύγχρονή του, πολυπολιτισμική πραγματικότητα. Οι σχέσεις πάτρωνος-ποιητή έχουν διαφοροποιηθεί σε μεγάλο βαθμό αναφορικά με το παρελθόν, ενώ η ποίηση έχει στερηθεί του εντυπωσιασμού και του θαύματος, καθώς, πλέον προορίζεται για ανάγνωση. Η προσαρμογή του Θεοκρίτου στο νέο αυτό μεταρρυθμιστικό κλίμα

αποδεικνύεται εντυπωσιακή. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον όσον αφορά την ενδοσκόπηση του ποιητή σε σχέση με το ρόλο της ποίησης παρουσιάζει το *Eιδ.* 16 και σε μικρότερο βαθμό το 17^ο, τα οποία διαπνέονται από ευκρινή τάση αυτοαναφορικότητας. Αυτοσκοπός, τέλος, του εγκωμιασμού δεν αποτελεί η αθανασία ή η υπεροχή έναντι της φθοράς, αν και διατίθενται ως μοτίβα και από το Θεόκριτο, αλλά η έμφαση στην ευμεταβλητότητα της ανθρώπινης φύσης και του προσδιορισμού των μορφικών χαρακτηριστικών της νεωτεριστικής ποιητικής του.

Εν κατακλείδι, θίξαμε διεξοδικά τη λειτουργία του τραγουδιού στη θεοκρίτεια ποίηση. Με κυριότερα παραδείγματα τα *Eιδ.* 11 και 2, δύο ποιήματα ενδεικτικά της καταστρεπτικής επίδρασης του ερωτικού πάθους στην ψυχολογία του ερωτευμένου, διακρίναμε θεραπευτικές ιδιότητες στο τραγούδι. Η ποίηση εμφανέστατα διαφημίζεται από το Θεόκριτο ως μέσον ίασης (*φάρμακον*), το οποίο, άλλοτε καταπραΰνει τον ψυχικό πόνο και άλλοτε αποτυγχάνει. Οπωσδήποτε η δράση του είναι παροδική, προσφέρει μόνο προσωρινή ανακούφιση, λειτουργώντας ως αναλγητικό. Η επιτυχία του, κυρίως, υποσκάπτεται από την αβεβαιότητα του μέλλοντος και το επιτακτικό αίσθημα εκκρεμότητας, θεμελιακά γνωρίσματα της θεοκρίτεια ποιητικής. Εντούτοις, ο ευχετικός τόνος, η προσμονή και η αισιοδοξία για το μέλλον δεν παραλείπονται ως μοτίβα των *ειδυλλίων*. Τα περισσότερα ποιήματα στους καταταληκτικότερους στίχους τους διέπονται από αοριστία, ασάφεια και διάθεση πολυσημίας. Μέχρι και το τέλος δεν γνωρίζουμε αν ο Κύκλωπας και η Σιμαίθα απαλλάχθηκαν από τα επώδυνα συναισθήματά τους, αν όντως παραιτήθηκαν από τη διεκδίκηση του αγαπημένου προσώπου και πόσο θα διαρκέσει αυτή η παραίτηση. Και οι δύο, ωστόσο, προκρίνουν ως μοναδικό δρόμο προς την αυτογνωσία την ποίηση. Τέλος, εξίσου σημαντική είναι η συνειδητοποίηση ότι έστω και με εφήμερη δράση, η ποίηση ανάγεται στη μοναδική ελπιδοφόρα λύση για τα δεινά και την αυταπάτη, καθιστώντας την αναγκαία και χρήσιμη σε μια κοινωνία, όπου η αίγλη του ένδοξου παρελθόντος της έχει προ πολλού παρέλθει.

5. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Abel, L.** (1963) *Metatheatre. A new view of dramatic form* (Νέα Υόρκη).
- Austin, N.** (1967), Idyll 16. Theocritus and Simonides, *TAPhA* 98: 1-21.
- Bowie, E. L.** (1985), Theocritus' Seventh Idyll, Philetas and Longus, *CQ* 35: 67-91.
- Brown, E. L.** (1981), The Lycidas of Theocritus' Idyll 7, *HSCP* 85:59-100.
- Bulloch, A. W.** (2008) «Ελληνιστική ποίηση. Θεόκριτος» στο P. E. Easterling & B. M. W. Knox (επιμ.) (2008) *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, μτφ. Ν. Κονομής, Χρ. Γρίμπα και Μ. Κονομή, 768-785 (Αθήνα).
- Cairns, F.** (1984), Theocritus' First Idyll. The Literary programme, *WS* 97: 89-113.
- Cairns, F.** (1992), Theocritus. Idyll 26, *PCPhS* 38: 1-38 (Κέιμπριτζ).
- Γακοπούλου, Κ.** (2008) *Θέατρο και Μεταθέατρο. Θέσεις και αντιθέσεις πάνω στην ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας* (Θεσσαλονίκη).
- Clapp, E. B.** (1913), Two Pindaric poems of Theocritus, *Classical Philology* 8: 310-316.
- Clauss, J. J. & Cuypers, M.** (2010) *A companion to Hellenistic Literature* (Σάσεξ, Αγγλία).
- Dobrov, G. W.** (2001) *Figures of play. Greek drama and Metafictional poetics* (Οξφόρδη).
- Fantuzzi, M. & Hunter, R. L.** (2004) *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry* (Κέιμπριτζ).
- Faraone, A. C.** (2006) "Magic, medicine and Eros in the prologue to Theocritus' Idyll 11" στο M. Fantuzzi & T. Papanghelis (2006) *Greek and Latin Pastoral*, 75-90 (Λέιντεν & Βοστώνη).
- Frontisi-Ducroux, F.** (1981), Artémis bucolique, *Revue d'histoire des religions* 198: 29-56 (Παρίσι).
- Goldhill, S.** (1987), An unnoticed allusion in Theocritus and Callimachus, *ICS* 12.1: 1-6.
- Goldhill, S.** (1988) "Desire and the figure of fun. Glossing Theocritus II" στο A. Benjamin (1988) *Post-structuralist classics*, 79-105 (Λονδίνο & Νέα Υόρκη).
- Goldhill, S.** (1991) *The poet's voice. Essays on Poetics and Greek literature* (Κέιμπριτζ).
- Gow, A. S. F.** (1952) *Theocritus*, τομ. 2 (Κέιμπριτζ).

- Griffin, J.** (1992), Theocritus, the Iliad and the East, *AJPh* 113: 189-211(Βαλτιμόρη, ΗΠΑ).
- Griffiths, F. T.** (1979a) *Theocritus at Court* (Λέιντεν).
- Griffiths, F. T.** (1979b) «Poetry as Pharmakon in Theocritus' Idyll 2» στο G. W. Bowersock, W. Burkert & M. C. Putnam (επιμ.) (1979) *Arktouros. Hellenic studies presented by B. M. W. Knox on the occasion of his 65th birthday* (Βερολίνο & Νέα Υόρκη).
- Gutzwiller, K. J.** (1983), Charites or Hiero. Theocritus' Idyll 16, *RhM* 126: 212-238.
- Gutzwiller, K. J.** (1986), The plant decoration on Theocritus' Ivy cup, *The American journal of philology* 107.2: 253-255.
- Gutzwiller, K. J.** (1991) *Theocritus' pastoral analogies. The formation of a genre* (Ουισκόνσιν).
- Gutzwiller, K. J.** (2007) *A guide to Hellenistic literature* (Ποντιτσέρι).
- Halperin, D. M.** (1983) *Before Pastoral. Theocritus and the Ancient tradition of Bucolic poetry* (Νιου Χέιβεν & Λονδίνο).
- Hardie, P.** (2005) *Βιργίλιος*, Β. Φυντίκογλου (επιμ.). μτφ. Ε. Μητούση (Θεσσαλονίκη).
- Hartwell, K.** (1922), Nature in Theocritus, *The Classical Journal* 17: 181-190 (ΗΠΑ & Καναδάς).
- Hopkinson, N.** (2006) *Ανθολογία ελληνιστικής ποίησης*, μτφ. Α. Τάτση (Αθήνα).
- Hunter, R. L.** (1996) *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry* (Κέιμπριτζ).
- Hunter, R. L.** (1999) *Theocritus. A Selection* (Κέιμπριτζ).
- Hunter, R. L.** (2014) «Theocritus and the style of Hellenistic poetry» στο R. Hunter, A. Rengakos & Evina Sistakou (επιμ.) (2014) *Hellenistic studies at a crossroads. Exploring texts, contexts and metatexts (Trends in Classics, vol. 25)* (Βερολίνο).
- Hutchinson, G. O.** (1988) *Hellenistic poetry* (Οξφόρδη).
- Καζάζης, Ι. Ν.** (2000) *Λυρική ποίηση. Ο αρχαϊκός λυρισμός ως μουσική παιδεία*, τόμος Α' (Θεσσαλονίκη).
- Klooster, J.** (2011) *Poetry as window and mirror. Positioning the poet in Hellenistic Poetry (Mnemosyne Supplements, vol. 330)* (Λέιντεν και Βοστώνη).
- Krevans, N.** (1983) Geography and the Literary tradition in Theocritus 7, *TAPhA* 113: 201-220.
- Lawall, G. W.** (1967) *Theocritus' Coan pastorals. A poetry book* (Μασαχουσέτη).

- Lesky, A.** (1983) *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, μτφ. Α. Τσοπανάκης (Αθήνα).
- Μανακίδου, Φ. Π.** (2008) «Θεόκριτος: Η κατασκευή ενός ποιητικού κόσμου» στο Φ. Μανακίδου και Κ. Σπανουδάκης (επιμ.) (2008) *Αλεξανδρινή Μούσα. Συνέχεια και νεωτερισμός στην Ελληνιστική ποίηση*, 123-183 (Αθήνα).
- Μπαμπινιώτης, Γ.** (2002) *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* (Αθήνα).
- Nilsson, M. P.** (1940) *Greek folk religion* (Φιλαδέλφεια).
- Παπαγγελής, Θ. Δ.** (1995) *Από τη βουκολική ευτοπία στην πολιτική ουτοπία* (Αθήνα).
- Payne, M.** (2006) *Theocritus and the invention of fiction* (Νέα Υόρκη).
- Race, W. H.** (2006) *Πίνδαρος. Ο ποιητής και το έργο του*, Α. Μαρκαντωνάτος (επιμ.), μτφ. Μ. Τσάτσου (Αθήνα).
- Rosenmeyer, T. G.** (1969) *The green Cabinet. Theocritus and the European pastoral lyric* (Μπέρκλεϊ & Λος Άντζελες).
- Segal, C.** (1981) *Poetry and myth in ancient Pastoral. Essays on Theocritus and Virgil* (Πρίνστον & Νιου Τζέρσι).
- Segal, C.** (1982) *Dionysiac poetics and Euripides' Bacchae* (Πρίνστον).
- Van Groningen, B. A.** (1958), *Quelques problèmes de la poésie bucolique grecque*, *Mnemosyne* 11: 293-317.
- Wendel, C.** (1914) *Scholia in Theocritum vetera* (Λειψία).
- Williams, F.** (1971), *A theophany in Theocritus*, *CQ* 21: 137-145.
- Williams, G.** (1987), *A look at Theocritus' Idyll 7 through Virgil's eyes*, *Hermathena* 143: 107-120.
- Χατζηκόστα, Σ. Γ.** (2005) *Θεοκρίτου Ειδύλλια I-VII* (Αθήνα).
- Zimmerman, C.** (1989) *The pastoral Narcissus. Daphnis in the First Idyll of Theocritus* (Τσάπελ χιλ).

ΣΤΕΡΕΟΤΥΠΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ

Για το Θεόκριτο:

Gow, A. S. F. (1952) *Theocritus*, τομ. 1 (Κέιμπριτζ).

Για λυρικούς ποιητές:

West, M. L. (1980) *Delectus ex iambis et elegis Graecis* (Οξφόρδη).

Για Πίνδαρο:

Maehler, H. & Snell, B. (1980) *Pindarus. Epinicia*, τομ. 1 (Λειψία).

Για Όμηρο:

Allen, T. (1975) *Homeri opera*, τομ. 3 και 4 (Οξφόρδη).

Για Ησίοδο:

West, M. L. (1999) *Hesiod. Theogony and Works and Days* (Οξφόρδη).

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Oxford dictionaries: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/self-reflexive>.

Sommerstein, A. H. (2013) “Disguise and change of clothes in Aristophanic comedy”,
1-11 (<http://blogs.nottingham.ac.uk/>).