



ΤΜΗΜΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΔΗΜΟΚΡΕΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΡΑΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ
ΣΠΟΥΔΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ :
«ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ»
ΚΛΑΣΙΚΗ ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ



Τα Μέλη του Καλλίμαχου, αππ. 226-229 Pfeiffer.
Εκδοτικά και ειδολογικά προβλήματα.

***Mele* (fr. 226 – 229 Pf.). Editorial and Generic Questions.**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Της

Γιαπαντζαλή Σοφίας

Διπλωματούχου Τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας του Δημοκριτείου Πανεπιστημίου Θράκης

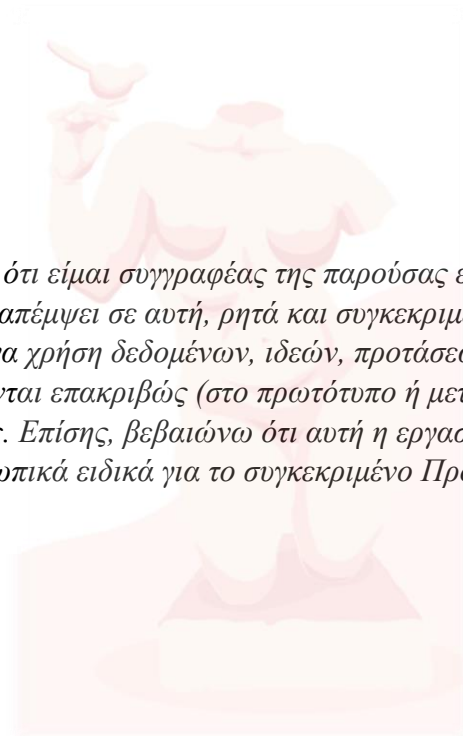
2021

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Μανακίδου Π. Φλόρα, Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας

Συνεπιβλέπουσες: Μαστρογιάννη Άννα, Επίκουρος Καθηγήτρια Λατινικής Φιλολογίας,
Νικολαΐδου – Αραμπατζή Π. Σμαρώ, Επίκουρος Καθηγήτρια της Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας

Κομοτηνή, Αύγουστος 2021



«Βεβαιώνω ότι είμαι συγγραφέας της παρούσας εργασίας και ότι έχω αναφέρει ή παραπέμψει σε αυτή, ρητά και συγκεκριμένα, όλες τις πηγές, από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών, προτάσεων ή λέξεων, είτε αυτές μεταφέρονται επακριβώς (στο πρωτότυπο ή μεταφρασμένες), είτε παραφρασμένες. Επίσης, βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία προετοιμάστηκε από εμένα προσωπικά ειδικά για το συγκεκριμένο Πρόγραμμα Σπουδών».

copyright © 2021,
Γιαπαντζαλή Σοφία

**ALL RIGHTS
RESERVED**

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«Κείμενα και Πολιτισμός»

Εγκρίθηκε την 26/8/2021




Βαθμός: 10

Τα μέλη της Επιτροπής, ύστερα από συζήτηση και σχετική ψηφοφορία, βαθμολόγησαν τη διπλωματική μεταπτυχιακή εργασία ως εξής:

1. Φλώρα Μανακίδου _____ 10 (δέκα) _____
2. Σμαρώ Νικολαΐδου _____ 10 (δέκα) _____
3. Άννα Μαστρογιάννη _____ 10 (δέκα) _____

Η διπλωματική μεταπτυχιακή εργασία βαθμολογήθηκε με τον βαθμό: 10 (δέκα)

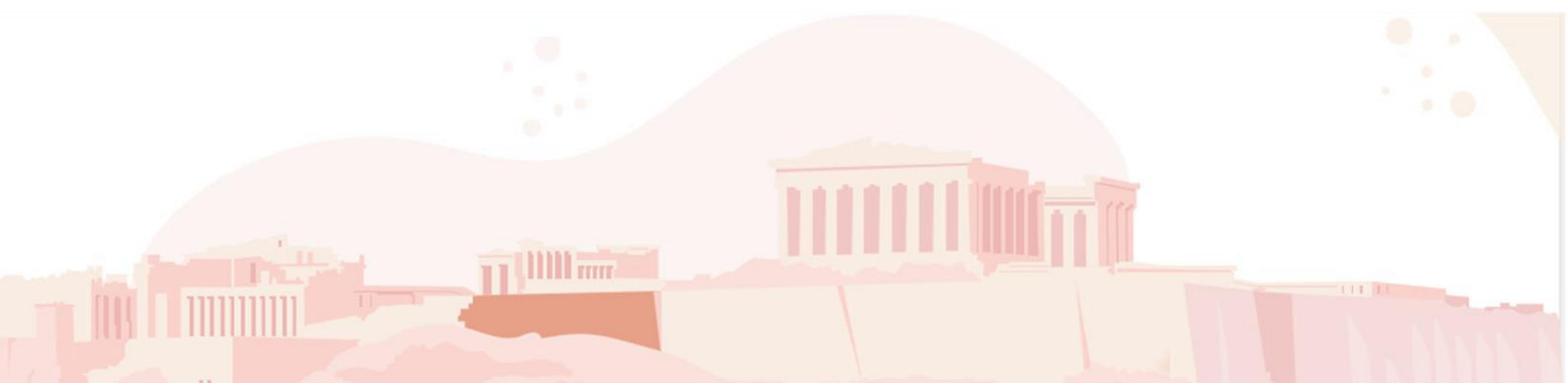
Η Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή υπογράφει ακολούθως το πρακτικό:

Τα μέλη	Υπογραφές
1. Φλώρα Μανακίδου	
2. Σμαρώ Νικολαΐδου	
3. Άννα Μαστρογιάννη	



Στους γονείς μου,

Αγαθή & Πάρη.



Περίληψη

Η ερευνητική μελέτη θέτει ως αντικείμενο ενασχόλησής της τα *Μέλη* (απ. 226-229 Pfeiffer) του ελληνιστικού ποιητή, Καλλίμαχου, με έμφαση στα εκδοτικά και ειδολογικά προβλήματα της ένταξής αυτών ή της εξαίρεσής τους από τη συλλογή των καλλιμαχικών *Ύμβων*. Αναλυτικά, επικεντρώνεται στην παρουσίαση των αισθητικών αρχών της ελληνιστικής ποίησης και ποιητικής θεωρίας – η οποία εκφράζεται από τα σωζόμενα ποιήματα. Σε δευτερογενές επίπεδο, οι αισθητικές αρχές της ελληνιστικής ποίησης αντιπαρατίθενται με τις συμβάσεις του αρχαϊκού ιάμβου και των αρχαϊκών προτύπων του είδους, Αρχιλόγου, Ιπώνακτος και Σιμωνίδη – και ιδιαίτερα με το ιπωνάκτειο πρότυπο. Στην επόμενη ενότητα, η μελέτη εστιάζει στην παράδοση της καλλιμαχικής συλλογής των *Ύμβων*, βάσει των παπυρικών, παλαιογραφικών και των αρχαίων αναφορών. Στις ακόλουθες σελίδες, υπάρχει η παράθεση των μελικών καλλιμαχικών ποιημάτων από την έκδοση του Pfeiffer, με την παράλληλη ενσωμάτωση γραφών από κατοπινές εκδόσεις, όπως του D' Alessio. Το προτελευταίο κεφάλαιο της έρευνας πραγματεύεται τα εκδοτικά και ειδολογικά προβλήματα που προέκυψαν για τα τέσσερα αυτά *Μέλη*, με βάση τις απόψεις των μελετητών. Εν κατακλείδι, η έρευνα περατώνεται με την έκθεση συμπερασμάτων που απορρέουν εκ του συνόλου των κεφαλαίων.

Abstract

This MA thesis aims to discuss the *Mele* of Callimachus (frs. 226 – 229 Pfeiffer), with emphasis on the editorial and generic problems of their inclusion or not in the collection of Callimachus' *Iambi*. In sum, the research focuses on the presentation of aesthetic principles of Hellenistic poetry and theory and their application in the specific poems. On a further level, the aesthetic principles of Hellenistic poetry are compared - with a review of the principles of Archaic Iambus and Lyrical Poetry – with the conventions of the Archaic Iambus and the Archaic literary models of the genre, Archilochus, Hipponax and Simonides, with an emphasis on the Hipponactean model. A second is referring to the manuscript tradition of the *Iambi*, based on papyrological, paleographic and further ancient references and testimonies. On the following, we present the melic poems in Pfeiffers' (1949) together with D' Alessio appending of supplements from later editions. The next section discusses the editorial problem and generic character of the *Mele*, based on the previous opinions of scholars on this matter. Finally, the MA thesis includes the conclusions arising from all the chapters.

Keywords: Hellenistic Poetry & Theory, Hipponax, Callimachus, *Iambi*, *Mele*.

Περιεχόμενα

Περίληψη (Abstract).....	1
Πρόλογος.....	3
Συντομογραφίες.....	4
Κριτικά Σημεία.....	7
Εισαγωγή.....	8
Κεφάλαιο 1ο	
Η λογοτεχνία στους ελληνιστικούς χρόνους	
1.1. <i>Η ελληνιστική εποχή και οι ποιητικές της αρχές</i>	17
1.2. <i>Γλώσσα – Προσωδία – Αναβίωση λογοτεχνικών ειδών κατά την ελληνιστική εποχή</i>	25
Κεφάλαιο 2ο	
Η προέλευση και ο ορισμός του αρχαϊκού ιάμβου: από τον Ιπώνακτα στον Καλλίμαχο	
2.1. <i>Η λυρική ποίηση</i>	28
2.2. <i>Η ιαμβική ποίηση</i>	
2.2.1. <i>Η αισχρολογία</i>	32
2.2.2. <i>Στα όρια των λατρευτικών τελετών και του λογοτεχνικού είδους</i>	33
2.2.3. <i>Το μέτρο και ο ρυθμός</i>	48
2.2.4. <i>Η περίπτωση εκτέλεσης του ιάμβου</i>	41
2.2.5. <i>Οι ποιητές των ιαμβικών στίχων πριν την Ελληνιστική Εποχή σύμφωνα με τις αρχαίες μαρτυρίες</i>	44
2.2.6. <i>Η αρχαϊκή ιαμβική ποίηση και οι εκπρόσωποί της</i>	46
Κεφάλαιο 3 ^ο	
Ο Καλλίμαχος και η εποχή του	
3.1. <i>Ο βίος του Αλεξανδρινού ποιητοῦ ἄμα καὶ κριτικοῦ</i>	49
3.2. <i>Καλλίμαχος : imitatio προγενέστερων</i>	56

3.3. Ο καλλιμαχικός ίαμβος.....	57
---------------------------------	----

Κεφάλαιο 4ο

Τα Μέλη του Καλλίμαχου, απ. 226-229 Pfeiffer. Εκδοτικά και ειδολογικά προβλήματα

4.1.Οι απαρχές της προβληματικής.....	62
4.2.Περιλήψεις των Ίαμβων.....	66
4.3.Ανάλυση των Μελῶν της καλλιμαχικής συλλογής Ίαμβοι	
4.3.1. Οι «μαινάδες» της Λήμνου (απ. 226 Pf.).....	69
4.3.2. Η αγρυπνία (απ. 227 Pf.).....	77
4.3.3. Η αποθέωση της Αρσινόης (απ. 228 Pf.).....	85
4.3.4. Το μαντικό χάρισμα: Βράγχος (απ. 229 Pf.).....	100
4.4.Τα τέσσερα Μέλη : το ενδεχόμενο μιας αυτόνομης συλλογής.....	109
4.5. Ιχνηλατώντας την απαρχή των εκδοτικών και ειδολογικών προβλημάτων των καλλιμαχικών Ίαμβων	
4.5.1. Οι υποστηρικτές των XVII Ίαμβων.....	113
4.5.2. Οι υποστηρικτές της συλλογής των XIII Ίαμβων.....	117
5. Συμπεράσματα.....	122
6. Παράρτημα	
6.1.Παράρτημα Πινάκων.....	129
6.2.Παράρτημα Σχημάτων.....	136
6.3. Παράρτημα Εικόνων.....	136
7. Βιβλιογραφία.....	137

Πρόλογος

Ο δημιουργός αποτελεί έναν πλάστη που λαμβάνει τα υλικά του – άλλοτε χρώματα, άλλοτε πινέλα, άλλοτε μια γραφίδα ή μια πένα – πλάθοντας ένα ολόκληρο κατασκεύασμα. Ο Άγγλος γλύπτης και σχεδιαστής γραμματοσειρών του κινήματος *Arts and Crafts* Eric Gill προσέδωσε στον καλλιτέχνη μια καθολίκευση των γνωρισμάτων του : «The artist is not a different kind of person, but every person is a different kind of artist». Αυτός ο καθολικός ορισμός επιφυλάσσει εντός του τις κρυφές και αδήλωτες πλευρές κάθε καλλιτεχνικής όψης του ανθρώπου, με την αποτύπωση του συναισθηματικού του κόσμου.

Στη μελέτη αυτών των ποικίλων συναισθημάτων, καθώς και του τρόπου έκφρασής τους μέσα από τη χρήση της γλώσσας συμβάλλει η φιλολογική επιστήμη. Σε αυτό το ταξίδι μου, οφείλω τις ευχαριστίες μου, στην καθηγήτριά μου, Φλώρα Π. Μανακίδου. Με το γνωστικό της εύρος, την ακαδημαϊκή της εμπειρία και τη συνεχή της ενασχόληση με την έρευνα γύρω από ζητήματα της αρχαίας ελληνικής φιλολογίας, εν αρχή με εμπιστεύθηκε σε προπτυχιακό επίπεδο, λαμβάνοντας από την ίδια μια συγκινητική σύσταση, η οποία με οδήγησε στον μεταπτυχιακό κύκλο των σπουδών μου. Αρωγός, φυσικά, δεν στάθηκε μόνο σε αυτό το εγγυητήριο για τη συνέχιση του νέου ακαδημαϊκού κύκλου αλλά και μέσω της αποδοχής της πρότασής μου ώστε να γίνει η επιβλέπουσα καθηγήτριά μου στην εκπόνηση της διπλωματικής μου διατριβής, με την εκλογή ενός καίριου ανοικτού εν πολλοίς ζητήματος της φιλολογικής έρευνας. Καθ' όλη τη διάρκεια της περάτωσης της μελέτης μου, οι συζητήσεις μαζί της, η καθοδήγησή της και η επιστημονική της επάρκεια στάθηκαν στοιχεία αξιοπρόσεκτα και κρίσιμης σημασίας για την αποπεράτωση αυτού του πονήματος.

Συνεπικουρικά, θα ήθελα να ευχαριστήσω την Επίκουρο Καθηγήτρια Λατινικής Φιλολογίας, Άννα Μαστρογιάννη και την Επίκουρο Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας, Σμαρώ Νικολαΐδου του Δημοκριτείου Πανεπιστήμιου. Έκαστη συνέβαλε με τις γνώσεις τις και τις καίριες επισημάνσεις της. Εν κατακλείδι, επιθυμώ να εκφράσω θερμές ευχαριστίες στους γονείς μου, διότι χωρίς τη στήριξή τους, ο διακαής μου πόθος για την κατάκτηση αυτής της νέας ακαδημαϊκής εμπειρίας δεν θα ήταν εφικτός.

Σοφία Γιαπαντζαλή,

Σάββατο 21 Φεβρουαρίου 2021

Συντομογραφίες

<i>Adv. Nat.</i> απ. / αππ.	<i>Adversus Nationes</i> , Αρνόβιος απόσπασμα / αποσπάσματα
Barber	Barber, E. A. (1935). New Light on Callimachus. <i>Classical Review</i> , 49, 176-177.
<i>Βιβλιοθ. cod. 186, 136b</i> D' Al.	<i>Βιβλιοθήκη ή Μυριόβιβλος</i> , Φώτιος D'Alessio, G. B. (1996). <i>Callimaco. Inni, Epigrammi, Frammenti</i> . Milan: Biblioteca Universale Rizzoli.
fol. <i>Grammatici Graeci</i> I 3, 451	folium / φύλλο Hilgard, A. (1901). <i>Grammatici Graeci</i> i pars iii. Leipzig.
Harder	Harder, M.A. (2012). <i>Callimachus Aetia. Introduction, Text, Translation and Commentary</i> . Oxford: Oxford University Press.
Lobel	Lobel, E. (1934a). The Choliambi of Callimachus in <i>P. Oxy.</i> 1011. <i>Hermes</i> , 69, 167-78.
Maas	Maas, P. (1934). In Callimachi Iambos. <i>Studi italiani di filologia classica</i> , 40, 97.
NH Νόνν. <i>Όμηρ. "Υμν. εις Απόλλ.</i> <i>Όρφ. "Υμν. εις Απόλλ.</i>	<i>Naturalis Historia</i> , Πλίνιος Πρεσβύτερος Νόννος ο Πανοπολίτης / Nonnus Epicus <i>Όμηρικός "Υμνος εις Απόλλωνα</i> <i>Όρφικός "Υμνος εις Απόλλωνα</i>
Pace	από το λατινικό όρο «pax» (= ειρήνη), χρήση με την έννοια της «μη προσβολής» σε ένα συγκεκριμένο έκφρασης διαφωνίας μεταξύ των μελετητών.
Page <i>P. Berol.</i> 13417	Page, D. L. (1962). <i>Poetae Melici Graeci Kallimachos, Apotheose der Arsinoe</i> , εκδομένος από τον Wilamowitz-Moellendorff, U. von (1912). Neues von Kallimachos. <i>SPAW</i> , 524–544.
Pf.	Pfeiffer, R. (1949). <i>Callimachus. I: Fragmenta</i> . Oxford: Clarendon Press.
<i>P. Mil.</i> 18	<i>Διηγήσεις di poemi di Callimaco</i> <i>in un papiro di Tebtynis</i> . Papyri della R. Università di Milano (1934), εκδομένος από τους M. Norsa & G. Vitelli.
<i>P. Oxy.</i> 661	<i>Oxyrhynchus Papyri</i>

	4 (1904) 62-64, εκδομένος από τους B. P. Grenfell & A. S. Hunt.
<i>P. Oxy.</i> 1011	<i>Oxyrhynchus Papyri</i> 7 (1910) 15-82, εκδομένος από τον A. S. Hunt.
<i>P. Oxy</i> 1363	<i>Oxyrhynchus Papyri II</i> (1915) 90-92, εκδομένος από τους B. P. Grenfell & A. S. Hunt.
<i>P. Oxy.</i> 2171	<i>Oxyrhynchus Papyri</i> 4 (1904) 62-64, εκδομένος από τους B. P. Grenfell & A. S. Hunt.
<i>P. Oxy.</i> 2172	<i>Oxyrhynchus Papyri</i> 18 (1941), εκδομένος από τον E. Lobel.
<i>P. Oxy.</i> 2215	<i>Oxyrhynchus Papyri</i> 19 (1948) 38-41, εκδομένος από τον E. Lobel.
<i>P. Oxy.</i> 2218	<i>Oxyrhynchus Papyri</i> 19 (1948) 97-98, εκδομένος από τον E. Lobel.
<i>P. Ryl.</i> 485	<i>Catalogue of the Greek Papyri in the John Rylands Library</i> 3 (1938) 97-98, εκδομένος από τον C.H. Roberts.
<i>P. Oxy.</i> LXXVII 5105	<i>Oxyrhynchus Papyri</i> LXXVII 5105 (2011), εκδομένος από τον Schubert, P. P. Oxy. LXXVII 5105: Apotheosis in Hexameters. Στο R.A. Coles et al. (Επιμ.), <i>Oxyrhynchus Papyri.</i> 77, 59-80
<i>PMG</i>	<i>Poetae Melici Graeci</i>
<i>PMGF</i>	<i>Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta</i> (1991), από τον M. Davies.
<i>P. Mich, inv.</i> 4947	A New Fragment of Callimachus. <i>Aegyptus</i> , 31 (1951) 133-137, εκδομένος από τον C. Bonner.
<i>PSI</i> 1094	<i>Papiri delta societa italiana</i> 9 (1929), 157-164 από τον G. Vitelli.
<i>PSI</i> 1216	<i>Papiri delta societa italiana II</i> (1935) 123-128, εκδομένος από τους M. Norsa & G. Vitelli.
Πίνδ. <i>Πυθ.</i>	Πίνδαρος, <i>Πυθιονίκαι</i>
<i>Sat.</i>	<i>Saturnalia</i> , Macrobius
Schn.	Schneider, O. (1870-1873). <i>Callimachea</i> . Leipzig.

Schol. Dion. Thrax, p. 451.23

Schol. Oxon. ad Ael. Arist. Or. 3.612 (i. 496 Behr)
SH

Στρομ.
suppl.
West

Wil.

Scholia in Dionysium Thracem, εκδομένα από τον
Hilgard, A. (1901). *Grammatici Graeci* i pars iii.
Leipzig.

Scholia Oxon. ad Aelium Aristidem Orationes. 3.612
Supplementum Hellenisticum, H. Lloyd – Jones & P.
Parsons (1983).

Στροματείς, Κλήμης ο Αλεξανδρέας
supplevit, suppleverunt / συμπλήρωσε, συμπλήρωσαν
West, M. L. (1993). *Greek Lyric Poetry. The poems and
fragments of the Greek iambic, elegiac, and melic poets
(excluding Pindar and Bacchylides) down to 450 B.C.*
Oxford: Clarendon Press.

Wilamowitz-Moellendorff, U. von. (1912). Neues von
Kallimachos I: Lieder des Kallimachos. *Sitzungsbe. D.
Kgl. Preuss Akad. Wissenschaft*, 524-544.



Κριτικά Σημεία

[] : «unci quadrati», χάσμα με προτεινόμενη συμπλήρωση.

< > : «unci angulati ή obbliqui», προτεινόμενη συμπλήρωση χωρίς χάσμα στον πάπυρο.

... : «lacuna», χάσμα

†...† : «cruх», χωρία φθαρμένα που δεν έχουν αποκατασταθεί ακόμη ικανοποιητικά.

+ + : «locus desperatus», η αποκατάσταση στάθηκε από τον εκδότη αδύνατη.

⌊⌋ : γνωστό μόνο από την έμμεση παράδοση

∴ : δυσανάγνωστο γράμμα

[. . .] : γράμματα αδιάγνωστα (αντίστοιχα περίπου με τις τελείες)¹

¹ Οι επεξηγήσεις προέρχονται από το *Γλωσσάριο* του Rossetti (2015: 311 – 366).



Εισαγωγή

«Οι θέσεις που παίρνουμε για την τέχνη και τη λογοτεχνία [...] οργανώνονται σε ζεύγη αντιθέσεων, τα οποία συχνά είναι κληροδοτήματα ενός παρελθόντος πολεμικής και γίνονται αντιληπτά ως αζεπέραστες αντινομίες, ως απόλυτες εναλλαγές, με όρους όλα -ή-τίποτα· όλα αυτά δομούν τη σκέψη και ταυτόχρονα τη φυλακίζουν σε μια σειρά από ψεύτικα διλήμματα» (Bourdieu, 1992: 272, όπως αναφέρεται στο Compagnon, 2001 : 29).

Η γνώση γύρω από την αρχαία ελληνική ποίηση καθιστά γνωστό ότι πολλά ποιήματα έχουν γραφτεί στηριζόμενα σε συγκεκριμένες λογοτεχνικές συμβάσεις, όπως τη μετρική, τη διαλεκτική επιλογή και την τεχνοτροπία - αν και η συστηματοποίησή τους συνέβη αρκετά αργότερα² (Cameron, 1992: 302). Η διατύπωση του μελετητή L.E. Rossi συμβάλλει στην κατανόηση αυτού του προτύπου της μη «λογοτεχνικής επίσημης γραπτής θεωρίας»: «στην αρχαϊκή περίοδο οι νόμοι των ειδών τηρούνται, αλλά δεν γράφονται. Στην ελληνιστική εποχή, οι νόμοι των ειδών καταγράφονται, αλλά δεν τηρούνται» (Rossi, 1971: 69 – 94). Παράδειγμα τέτοιας πολυσύνθετης λογοτεχνικής φύσης είναι και ο Καλλίμαχος, όπως έχει επισημανθεί από τους μελετητές.

Ο Rossi θεωρεί ότι ο Καλλίμαχος αποτελεί ένα πρότυπο «καινοτομίας και επανάστασης» έναντι των παραδεδομένων λογοτεχνικών ειδών (Rossi, 1971: 83). Ο Hutchinson ασπάζεται την άποψη ότι ο ποιητής «παραβίασε τους λογοτεχνικούς κανόνες εξεπίτηδες» (Hutchinson, 2007: 55), ενώ ο Halperin εγκολπώνεται την πεποίθηση ότι «είναι σχεδόν σαν οι Αλεξανδρινοί να δεσμεύονται να αναλύσουν και να καθορίσουν τους κανόνες των κλασικών ειδών, ώστε να είναι σε θέση να τους παραβιάσουν εντονότερα» (Halperin, 1983: 204). Μάλιστα, η Clayman προσθέτει ότι «αναμειγνύοντας τη μορφή ενός είδους με το περιεχόμενο ενός άλλου, ο Καλλίμαχος καταδεικνύει το κενό και των δύο» (Clayman, 1980: 51). Ο Cameron υπό την κοινωνιολογική σκοπιά αμφιβάλλει για το αν ακόμη και η παλαιότερη προσέγγιση όσον αφορά την προσπάθεια καινοτομίας με κάθε κόστος δικαιολογεί τα γεγονότα της κοινωνικής και λογοτεχνικής ιστορίας (Cameron,

² Οι ρίζες της συστηματοποίησής τους βρίσκονται στη σωζόμενη *Ποιητική* του Αριστοτέλη, καθώς και στις κατηγοριοποιήσεις των «πατέρων» της Φιλολογίας, των Αλεξανδρινών Φιλολόγων.

1992: 302). Αυτή η κριτική στάση απέναντι στην προσωπικότητα του Καλλιμάχου, των αρχών της ελληνιστικής ποίησης, καθώς και της λογοτεχνικής καινοτομίας ενυπάρχει στην αντιμετώπιση κάθε ερωτήματος που εγείρεται εντός των καλλιμαχικών διασωζόμενων έργων. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ίσως η ανάγνωση και η αποκρυπτογράφηση της καλλιμαχικής ποίησης αποτελούν το κλειδί για την κατανόηση μιας ολόκληρης εποχής της ιστορίας της λογοτεχνίας, της ελληνιστικής ποίησης.

Η προβληματική σχετικά με την εγγενή φύση της αλεξανδρινής ποίησης, καθώς και με ζητήματα που σχετίζονται με τη χειρόγραφη παράδοση δημιουργούν ειδολογικά και εκδοτικά ερωτήματα στους ερευνητές, αναφορικά με τα καλλιμαχικά έργα. Στη σφαίρα των ίδιων ζητημάτων ανάγεται και η συλλογή των *Ύμβων*. Η δημοσίευση των *Διηγήσεων*, το έτος - ορόσημο 1934, από τους Norsa & Vitelli, σήμανε τις απαρχές του φιλολογικού ζητήματος σχετικά με τον ακριβή αριθμό των *Ύμβων* που συμπεριλαμβάνονται στην καλλιμαχική συλλογή. Η συγκεκριμένη σύγχυση αναδύθηκε από το γεγονός ότι στις *Διηγήσεις* δεν τοποθετείται ένας τίτλος για τα δεκαεπτά ποιήματα που βρίσκονται ανάμεσα στο τέταρτο βιβλίο των *Αιτίων* και της αρχής της *Ἐκάλης*. Τα ποιήματα I, IV, V, VI, VIII, X, XI και XIII έχει αποδειχθεί βάσει συγκρίσεων με αποσπάσματα, που εντοπίζονται σε αρχαίους συγγραφείς, ότι εντάσσονται στους *Ύμβους* (Dawson, 1950: 133). Η ιαμβική καλλιμαχική συλλογή χαρακτηρίζεται από σημαντική μετρική ποικιλία : ο τρίμετρος χωλίαμβος βρίσκεται στις συνθέσεις I – VI & XIII· ο ιαμβικός τρίμετρος καταληκτικός εντοπίζεται στα ποιήματα XI – XII· τα επωδικά μέτρα (τρίμετρος και ιθυφαλλικός) στο VI· ο τρίμετρος και ο αρχιλόχειος στίχος στο IX . ο τρίμετρος και το ληκύθιον στο VIII· ο τρίμετρος σε συνδυασμό με επωδικά στοιχεία άγνωστος προς εμάς στο VII και X και τελικά ο χωλιαμβικός τρίμετρος με τον ιαμβικό δίμετρο ακατάληκτο στο V (Maas, 1934: 169 & σημ. 2). Συνάμα, τα ποιήματα II, III, VII, IX και XII, τα οποία γενικά είναι ιαμβικά, τόσο ως προς το μέτρο, όσο και ως προς το πνεύμα συμπεριλαμβάνονται σε αυτήν την ομάδα (Clayman, 1976: 30). Αντιθέτως, υπάρχουν τέσσερα αποσπάσματα (απ. 226-229 Pfl.) που διαχωρίζονται από τον Pfeiffer, ακολουθώντας το *Λεξικό της Σούδας*, στην έκδοση του 1949, υπό τον τίτλο *Μέλη*, τα οποία δεν έχουν αποτελέσει με ισχυρά επιχειρήματα μια αυτοτελή ομάδα ποιημάτων, είτε ως προς τις θεματικές και μετρικές ομοιότητες μεταξύ τους ή ως τμήμα των υπόλοιπων δεκατριών ποιημάτων.

Οι *Διηγήσεις* τοποθετούν τα τέσσερα λυρικά ποιήματα (απ. 226-9) μεταξύ των *Ύμβων* και της *Ἐκάλης*, τρία εκ των οποίων μνημονεύονται στην αρχαιότητα με δικούς τους τίτλους, αλλά δεν αναφέρονται ως μέρος ενός ξεχωριστού βιβλίου μελικών ποιημάτων. Ο

Pfeiffer (1949) προτείνει ως τίτλο του πρώτου, *Πρὸς τοὺς Ὠραίους*. Το απόσπασμα 226 Pf. παρατίθεται στις *Διηγήσεις*, ενώ δεν αναφέρεται από κανέναν αρχαίο συγγραφέα ή σχολιαστή. Τα άλλα τρία που τιτλοφορούνται είναι: *Παννύχις* (= Ολονυκτία), *Ἐκθέωσις Ἀρσινόης* (=Αποθέωση της Αρσινόης) και *Βράγχος* (Trypanis, 1958: 159). Τα τρία τελευταία ποιήματα είναι γραμμένα σε μια ποικιλία παραδοσιακών λυρικών μέτρων, εγείροντας το ερώτημα των μελετητών για το αν μπορούν τελικά, να συμπεριληφθούν στην κατηγορία των *Ύμβων*, εφόσον δεν τηρούν τις παραδοσιακές ποιητικές αρχές του ιαμβικού είδους. Ποια είναι ωστόσο, τα εκδοτικά και ειδολογικά ζητήματα που προέκυψαν κατά την ανακάλυψη του κειμένου των *Ύμβων*; Ποια είναι η παράδοση του ποιητικού αυτού κειμένου;

Η μακραίωνη ιστορία της ανακατασκευής των *Ύμβων* αποτελεί μία επίμονη και εντατική προσπάθεια μέσω της εφευρετικότητας, αρκετών γενεών κλασικών μελετητών που έχουν συνεισφέρει ο ένας στο έργο του άλλου, με πρόθεση την ανάκτηση της καλλιμαχικής τέχνης. Η ιχνηλάτηση της ανάκαμψης της καλλιτεχνικής ποιητικής δημιουργίας θέτει το έναυσμά της με την Ιταλική Αναγέννηση (14^{ος} – 16^{ος} αι.). Ο Άντζελο Αμπρογκίνι, γνωστός με το ψευδώνυμό του Πολιτσιάνο ήταν Ιταλός λόγιος μελετητής, κληρικός και ποιητής της Φλωρεντινής Αναγέννησης. Η μελέτη του ήταν καθοριστική για την διαμόρφωση της Λατινικής Αναγέννησης και για τις εξελίξεις της εποχής στη φιλολογία. Το ψευδώνυμό του, με το οποίο αναγνωρίζεται μέχρι σήμερα, προέρχεται από το λατινικό όνομα της γενέτειράς του, του χωριού της Τοσκάνης Monterpulciano (Mons Politianus). Ο Πολιτσιάνο (Politianus) συνέλεξε για πρώτη φορά ορισμένα θραύσματα από τα χαμένα κείμενα που έχουν διασωθεί στα έργα των αρχαίων σχολιαστών, στο πρώτο του βιβλίο, *Miscellanea* (1489). Στις αρχές του 16^{ου} αι., ο Παρράσιος (Ianus Parrhasius) δημοσίευσε μερικές μαρτυρίες και αποσπάσματα³ των *Αιτίων*. Οι προαναφερθείσες συλλογές ανατυπώθηκαν συγκεντρωτικά με τους σωζόμενους *Ύμνους* και τα *Ἐπιγράμματα* στη δεύτερη έκδοση του Στέφανου (1577).

Σε κατοπινούς χρόνους, οι εκδότες των *Ύμνων* ήταν σε θέση να συγκεντρώσουν περισσότερες αναφορές (Clayman, 1980: 1). Ο πρώτος που ενέταξε ένα απόσπασμα εκ των *Ύμβων* (191.9-II Pf. = 86 Schn.) ήταν ο Βουλκάνιος (Vulcanius - 1584), του οποίου η συλλογή ανατυπώθηκε από τον Fabri (1675), με άλλα 53 χωρία σε αριθμό που

³ Μία σύντομη συζήτηση των προηγούμενων αποσπασμάτων του Καλλίμαχου παρουσιάζεται στον R. Pfeiffer, *Callimachus II* (1953: xliii-1).

συγκεντρώθηκαν από ποικίλες πηγές. Η συλλογή του Fabri περιλαμβάνει ένα δεύτερο αποσπάσμα των *Ύμβων* (Fabri, XXII = 192.1-3 Pf. = 87 Schn).

Τον 17^ο αι., ο Graevius (1697) διευρύνει το έργο του Βουλκάνιου και του Fabri, με αποσπάσματα που είχαν συλλεχθεί από τους Spanheim και Bentley. Ο Bentley ταυτοποίησε 25 αποσπάσματα των *Ύμβων* ανάμεσα σε 417. Μεταξύ των 25 ενυπάρχουν χωρία που είναι γραμμένα σε χωλίαμβο και ορισμένα που είναι ευκρινώς ιαμβικά τρίμετρα, αποδιδόμενα στον Καλλίμαχο (Clayman, 1980: 2). Ωστόσο, από τις πηγές δεν προσδιορίζεται, αν τα αποσπάσματα αυτά προέρχονται από τους *Ύμβους* ή τους *Χωλίαμβους* – δεν γίνονται δεκτοί οι επωδικοί στίχοι (Clayman, 1980 : 2). Υπάρχουν περίπου 60 στον αριθμό ιαμβικοί στίχοι. Η διάταξη και η αρίθμηση του Bentley διατηρήθηκε από τις εκδόσεις των Ernesti (1761), C. J. Blomfield (1815) και O. Schneider (1870-73). Οι πληροφορίες σχετικά με τους *Ύμβους* που θα μπορούσαν να αντληθούν από αυτά τα χωρία συνοψίζονται από τον Susemihl (βλ. Clayman, 1980: 2).

Η μελέτη του Bentley και των διαδόχων του αποτέλεσε μια διεξοδική και εξαντλητική εργασία των αρχαίων πηγών. Σύντομα, ωστόσο, τα αρχαιολογικά ευρήματα έφεραν στο μικροσκόπιο της έρευνας σημαντικά παπυρικά δεδομένα, με πρώτον τον *P. Oxy.* 661., από τους B. P. Grenfell και A. S. Hunt, το 1904. Αυτό το παπυρικό εύρημα περιέχει την έναρξη και το τέλος των στίχων από δύο στήλες επωδικών στίχων, ιαμβικών τρίμετρων, που εναλλάσσονται με τροχαϊκούς στίχους στη δωρική διάλεκτο. Αν και η διάλεκτος αποκλείει τον πιο προφανή υποψήφιο, τον Αρχίλοχο, ο Blass ήταν εκείνος που πρώτος αναγνώρισε την πατρότητά τους, ως καλλιμαχικούς στίχους, ισχυρισμός που απορρίφθηκε από τον Wilamowitz (Pf. II, xvii). Η δημοσίευση, αργότερα, των *Διηγήσεων* (1934), έδωσε στον R. Pfeiffer, τα απαραίτητα εχέγγυα για να πιστοποιήσει ότι αυτά τα αποσπάσματα ανήκουν στους στίχους 11-25 και 39 - 51 του έβδομου *Ύμβου* (Clayman, 1980: 2).

Ύστερα από έναν χρόνο, τον χειμώνα του 1905, ανακαλύφθηκε στην Οξύρρυγχο, ένας ακόμα πάπυρος, ο οποίος δημοσιεύτηκε το 1910, ως *P. Oxy.* 1011, εκδομένος από τον A. S. Hunt, με την αρωγή των G. Murray και U. von Wilamowitz - Moellendorf. Ο *P. Oxy.* 1011 αποτελείται από επτά μερικώς αποσπασματικής μορφής παπυρικά φύλλα και ορισμένα μικρότερα παπυρικά θραύσματα που περιείχαν έντυπο λόγο της καλλιμαχικής στιχουργικής. Το πρώτο παπυρικό φύλλο περιείχε την ιστορία του Ακόντιου και της Κυδίππης (3^ο Βιβλίο των *Αιτίων*), ενώ το δεύτερο παραθέτει τον επίλογο των *Αιτίων*, με ένα διακριτικό σημάδι για την έναρξη μιας νέας συλλογής, με τίτλο *Ύμβοι*. Στην αρχική

του έκδοσης, ο Hunt ρύθμισε τα φύλλα 2 - 6 με την απαρίθμησή στην κορυφή τους ως παπυρικά φύλλα 1, 3 & 5. Οργάνωσε τα αποσπάσματα, που συλλήβδην ήταν περίπου 334 στίχοι, σε τέσσερα ιαμβικά ποιήματα και ένα τροχαϊκό ποίημα, το οποίο τοποθέτησε τελευταίο λόγω του μέτρου. Αυτά τα αποσπάσματα, στη σημερινή έρευνα, είναι γνωστά ως *Ίαμβοι* I – IV, XII & XIII. Η έκδοση του Hunt διατηρήθηκε από τον R. Pfeiffer, στην επανέκδοση του 1921, από τον E. Cahen στην έκδοση του 1922 και από τον E. Lobel στην έκδοση του 1934. Ο Lobel ήταν σε θέση να προσφέρει βελτιωμένες αναγνώσεις με τη χρήση υπεριώδους φωτός στα παπυρικά ευρήματα. Κατά αυτόν τον τρόπο, ήταν ο πρώτος που εντόπισε ότι τα αποσπάσματα του *P. Oxy.* 1363 που είχαν δημοσιευθεί το 1915, ανήκαν στο παπυρικό φύλλο του *P. Oxy.* 1011. Επιπροσθέτως, η ανακάλυψη παπυρικών αποσπασμάτων, που περιείχαν ένα σχολιαστικό υπόμνημα για τους *Ίάμβους*, ώθησε το ερευνητικό ενδιαφέρον σε μια ανανεωτική και σημαντική δράση. Το προγενέστερο εκ αυτών είναι το *PSI* 1094, γνωστό ως *Scholia Florentina*, το οποίο παρουσιάζει ένα διεξοδικό σχολιασμό για ένα μικρό τμήμα του *Ίάμβου* I.14 (Clayman, 1980: 3).

Βαρυσήμαντης θέσης για την έρευνα, ήταν η ανακάλυψη των αυτο-αποκαλούμενων *Διηγήσεων*, οι οποίες είδαν το φως το 1934, με την ανακάλυψη του A. Vogliano⁴ και τη δημοσίευσή τους τον ίδιο χρόνο από τους M. Norsa και G. Vitelli. Αυτός ο πάπυρος περιέχει μία πεζή περίληψη για το 3^ο και 4^ο Βιβλίο των *Αιτίων*, ενώ ακολουθεί η σύνοψη του περιεχομένου δεκαεπτά μικρότερων ποιημάτων ή διαφορετικά των *Ίάμβων*. Για την οριοθέτηση της αφετηρίας και του τέλους του κάθε ποιήματος (*Ίαμβοι* I – XI), οι απόψεις των μελετητών είναι συγκλίνουσες. Αντίθετα, έχει εντοπιστεί μιας βαρύνουσας σημασίας διαμάχη για τον αριθμό, τη διάταξη και τη μετρική επιλογή των άλλων *Ίάμβων* (Clayman, 1980: 3).

Ο Maas διέκρινε τα τέσσερα πρώτα ως χωλιαμβικά ποιήματα από τα οκτώ που έπονται, που τα χαρακτήριζε ως επωδούς (Maas, 1934: 436-439). Η διάκριση μεταξύ μιας ομάδας ποιημάτων κατά στίχον και μια ομάδας επωδών έγινε δεκτή και από τον A. Rostagni – αν και ο ίδιος συμπεριέλαβε το πέμπτο ποίημα στην πρώτη ομάδα και συνάμα, το δέκατο τρίτο ποίημα, το οποίο κατά τον προσωπικό του ισχυρισμό είχε τοποθετηθεί λανθασμένα από τις *Διηγήσεις* (Rostagni, 1934: 289-312). Ο ίδιος τοποθετούσε τις έξι εναπομείνουσες επωδούς μετά τα ποιήματα κατά στίχον. Το τροχαϊκό ποίημα (απ. 202 Pf) εντάχθηκε στο τέλος,

⁴ Τρία χρόνια αργότερα, ο Vogliano συνέταξε μια αναθεωρημένη έκδοση η οποία χρησίμευσε ως βάση για όλα τα επόμενα κείμενα (Vogliano, 1937: 66-173).

χρησιμεύοντας ως μια μεταβατική ποιητική δημιουργία για την ακολουθία των τεσσάρων μελικών ποιημάτων.

Η οπτική των Maas και Rostagni έρχεται να αμφισβητηθεί από τον Pfeiffer. Ο Pfeiffer αμφισβητεί αυτή την αποτύπωση της ένταξης τριών μετρικών κατηγοριών από τους προαναφερθέντες μελετητές και θεωρεί ότι στα δεκαεπτά αυτά ποιήματα σημειώνεται μια εξέχουσας σημαντικότητας μετρική ποικιλία: «Das Iambenbuch bietet, wenn man nicht konstruiert, eine bunte Reihe von metrischen Formen, die sich allerdings alle im Rahmen der von den ionischen Iambographoi Archilochos und Hipponax gegebenen Muster halten, vielleicht mit neuen epodischen Kombinationen» (Pfeiffer, 1923: 43). Εντούτοις, συμφωνεί με τον Rostagni αναφορικά με τη συσχέτιση του δωδέκατου τροχαϊκού ποιήματος με τα μελικά, αποδεχόμενος το συνακόλουθο συμπέρασμα ότι το δέκατο τρίτο ποίημα είχε τοποθετηθεί λανθασμένα σε εκείνη τη θέση από τις *Διηγήσεις*. Αυτή η ορθολογιστική προσέγγιση τού επέτρεψε να διατηρήσει την προτεινόμενη από τον Hunt διάταξη των παπυρικών φύλλων 6 και 7 του *P. Oxy.* 1011 (Clayman, 1980: 4 -5).

Το ζήτημα της μετρικής ποικιλίας τέθηκε και πάλι από τον G. Corpora ο οποίος ήταν ο πρώτος που επιχείρησε μιας μεγάλης κλίμακας επανεκτίμηση όλων των παπυρικών ευρημάτων της καλλιμαχικής ποίησης υπό το πρίσμα των στοιχείων των *Διηγήσεων* (Corpora, 1935: 100 & σημ. 22). Στην οργάνωση των αποσπασμάτων των *Ύμβων*, ο Corpora ακολούθησε ομοιότροπα τους Pfeiffer και Rostagni, με τη διαφορά ότι επέμεινε να ακολουθήσει τη μαρτυρία των *Διηγήσεων*, παραδεχόμενος ότι το δωδέκατο ποίημα, παρά το τροχαϊκό μέτρο του είναι ιαμβικό, απορρίπτοντας κατά αυτόν τον τρόπο, τη διάταξη του Hunt για τα παπυρικά φύλλα 6 και 7 του *P. Oxy.* 1011 (Corpora, 1935: 100 & σημ. 22). Επιπλέον εκτός από δωδέκατο τροχαϊκό ποίημα, ο Corpora επιθυμούσε να συμπεριλάβει και το δέκατο πέμπτο στους φαλαίκειους, λόγω του σατιρικού τόνου. Αυτή η τελευταία πρόταση ακολούθηθηκε μόνο από τον Lavagnini (1935: 393-402).

Ο A. Körte ασπάστηκε την πεποίθηση του Corpora στις *Διηγήσεις* αλλά κατέληξε σε ριζοσπαστικά συμπεράσματα σχετικά με τον αριθμό και τη σειρά των ποιημάτων (Körte, 1938: 87-89). Ο Körte όχι μόνο ακολούθησε τη μαρτυρία των *Διηγήσεων* για την τοποθέτηση του τροχαϊκού *Ύμβου* XII πριν από τον *Ύμβο* XIII, αλλά ενστερνίστηκε και τη παραδεδομένη σειρά των *Διηγήσεων*, των δεκαεπτά ποιημάτων μεταξύ των *Αιτίων* και της *Έκκλης*, ως μιας αυτόνομης συλλογής υπό τον τίτλο *Ύμβοι*. Ο Körte δεν εντόπισε λόγους για να εξαιρεθούν τα τέσσερα τελευταία ποιήματα, με βάση το μέτρο, λόγω της

μεγάλης μετρικής ποικιλίας που υπάρχει ήδη στα ποιήματα I – XIII. Το δέκατο πέμπτο ποίημα κατά την εκτίμησή του είναι από μόνο του μία επωδός και ως εκ τούτου συνδέεται στενά με τις προηγούμενες ιαμβικές επωδούς. Για να υπερασπιστεί τη μετρική του θεωρία, ο Körte επεσήμανε ότι δεν υπάρχουν αδιάσειστες αποδείξεις ότι ο Καλλίμαχος συνέγραψε ποτέ ένα βιβλίο υπό τον τίτλο, *Μέλη* – δεν έχει ανακαλυφθεί κάποιο παρόμοιο παπυρικό εύρημα και δεν αναφέρεται από τα αρχαία σχόλια και τις αναφορές, καθώς και ότι η ιστορία του Βράγχου που λέγεται στο δέκατο έβδομο ποίημα, το τελευταίο από τα *Μέλη*, στην πραγματικότητα αναφέρεται στον Κλήμεντα τον Αλεξανδρέα (*Στρωμ.*5.8.48· πβ. απ.194.28-31 Pf.).

Τα επιχειρήματα του Körte έγιναν αμέσως αποδεκτά από τον Cahen (1935: 279-321), ενώ δέχθηκαν τα πυρά του Vogliano στην καινούργια και οριστική του έκδοση για τις *Διηγήσεις*⁵. Για το ζήτημα του μέτρου, ο Vogliano απέδειξε ότι το δέκατο πέμπτο ποίημα δεν είναι επωδός και ως εκ τούτου δεν έχει σημαντικούς δεσμούς με τα προηγούμενα ιαμβικά ποιήματα. Σχετικά με τη συζήτηση του τίτλου, ο Vogliano σημειώνει ότι η ύπαρξη των καλλιμαχικών *Μελών* επιβεβαιώνεται από τη *Σούδα*, της οποίας οι ορισμένες συγκεκριμένες πληροφορίες δεν προεξοφλούν απαραίτητα τη μη ύπαρξη των μελικών του Καλλίμαχου. Το επιχειρήμα του Körte δεν είναι πειστικό, διότι ο αντιγραφείας των *Διηγήσεων* παραλείπει ένα σημάδι του τέλους ή ενός τίτλου μετά την *Εκάλη* και είναι πιθανό να παρέλειψε κατά τον ίδιο τρόπο και έναν τίτλο πριν από τα *Μέλη*. Το καλύτερο επιχειρήμα εναντίον της απόδειξης του Vogliano είναι ότι το δέκατο έβδομο ποίημα για τον Βράγχο αναφέρεται σε ένα χωρίο «ἐν ἰάμβοις» που εντοπίζεται στον Κλήμεντα τον Αλεξανδρέα. Το επιχειρήμα διατυπώθηκε από τον Gallavotti, ένθερμο υποστηρικτή του Körte. Παρά την επιθυμία του να δικαιώσει τον Körte, ο Gallavotti παραδέχθηκε ότι η αναφορά στον Κλήμεντα τον Αλεξανδρέα ίσως δεν αναφέρεται απαραίτητα στο δέκατο έβδομο ποίημα. Ο Κλήμης αναφέρει μία συγκεκριμένη λεπτομέρεια του μύθου του Βράγχου, που καταγράφεται στους *Ύμβους* του Καλλίμαχου, πράγμα που ισοδυναμεί με την πιθανή σύνδεση με την εμφάνιση του Βράγχου, στον τέταρτο *Ύμβο*, στους στίχους 28 – 29. Η ανακάλυψη του *P. Oxy.* 2172, που είχε ένα απόσπασμα του δέκατου έβδομου ποιήματος, φαίνεται να οδηγεί σε αυτήν την εικασία.

⁵ Μια λεπτομερής περίληψη των πρώτων σταδίων αυτής της διαμάχης σχετικά με τη διάταξη και των αριθμών των *Ύμβων* μπορεί να βρεθεί στην ανεκτίμητη βιβλιογραφία του Herter, H. (1937). Bericht iiber die Literatur zur hellenistischen Dichtungaus den Jahren 1921-1935. *Jahresbericht iiber die Fortschritte der klassischen Altertumswissenschaft*, 255, 65-226.

Τα τελευταία χρόνια, οι μελετητές έχουν καθολικά συμφωνήσει στη διάταξη των ποιημάτων που έχει καθοριστεί από τις *Διηγήσεις*. Εν αντιθέσει, η συζήτηση γύρω από τον αριθμό των ιαμβικών ποιημάτων συνεχίζεται με το πεδίο της έρευνας να μην έχει καταλήξει σε ένα ομόφωνο συμπέρασμα (βλ. Πίνακας 1.1, *Η ιστορία του κειμένου των Καλλιμαχικών Ίαμβων*, στο Παράρτημα). Ορισμένοι μελετητές υποστήριξαν ότι τα τελευταία τέσσερα μελικά ποιήματα πρέπει να αποκλειστούν από τη συλλογή, διότι διαφοροποιούνται αρκετά από το πρότυπο των ιαμβικών συνθέσεων, τόσο ως προς τη μορφή, όσο και ως προς το περιεχόμενο. Ωστόσο, κάποιοι μελετητές θεώρησαν ότι η συλλογή αποτελούνταν και από τα δεκαεπτά ποιήματα, αποκαθιστώντας κατά αυτόν τον τρόπο την εγκυρότητα των αρχαίων μαρτυριών και παρατηρώντας ότι ο δέκατος τρίτος *Ίαμβος*, στον οποίο ο Καλλίμαχος διατυπώνει την αποστασιοποίησή του από την παραδοσιακή τυπολογία του ποιητικού αυτού είδους για χάρη της πολυειδείας, μπορεί κάλλιστα να είχε προηγηθεί εκείνων των ποιημάτων που απομακρύνονταν περισσότερο από τον αρχαϊκό ίαμβο. Η συγκεκριμένη επιχειρηματολογία φαίνεται αληθοφανής, ειδικότερα αν λάβει κανείς υπόψη του ότι ο βαθμός καινοτομίας αυξάνεται σταδιακά με την πρόοδο της συλλογής, γεγονός που πρέπει να αποτελεί καρπό μιας ενσυνείδητης σειράς (Montanari, 2010: 779). Η τελευταία θέση επανήλθε στο προσκήνιο με μία διαφοροποίηση από τον Acosta – Hughes (2003: 485 - 489), ο οποίος υποστήριξε τη συμπερίληψη των τεσσάρων *Μελῶν* σε μεταγενέστερο χρόνο από τον ίδιο τον Καλλίμαχο, καθιστώντας κατά αυτόν τον τρόπο, μία τρίτη θεωρητική προσέγγιση για τον αριθμό των καλλιμαχικών *Ίαμβων*.

Αδρομερώς, ο κύκλος των υποστηρικτών της ενωτικής τάσης αποτελείται από τους του M. Puelma Piwonka, με το έργο του, *Lukilius und Kallimachus* (1949) και A. Ardizzoni (1963). Ο Cameron (1995: 173) επισημαίνει θεματικές συσχετίσεις, υποστηρίζοντας μία συλλογή δεκαεπτά *Ίαμβων*, ενώ ο D’Alessio (1996: 44 & 45) κινείται προς αυτήν την οδό, επικαλούμενος επιχειρήματα μετρικής. Σε μεταγενέστερη μελέτη, ο Emanuele Lelli (2005) συγκλίνει και αυτός προς αυτή την ενωτική τάση.

Ωστόσο, ο κύκλος της τάσης των δεκατριών *Ίαμβων* αναγνωρίζει σαφείς διαφορές. Εφόσον κανένα από τα δεκαεπτά ποιήματα δεν έχει τίτλο, φαίνεται δικαιολογημένο να προτείνει την ύπαρξη δύο συλλογών σύντομων ποιημάτων μεταξύ των *Αιτίων* και της *Εκάλης*: η πρώτη αποτελείται από δεκατριείς *Ίαμβους* και η δεύτερη από τα τέσσερα *Μέλη*. Αυτή η ομάδα περιλαμβάνει τους R. Pfeiffer, *Callimachus*. (1949-1953) και C. Dawson (1974: 199 -200 για την αναθεώρηση των επιχειρημάτων του Puelma Piwonka). Η

Clayman (1976: 30) ασπάζεται την άποψη ότι ο δέκατος τρίτος *Ύαμβος* αποτελεί τον καταληκτικό αυτής της καλλιμαχικής συλλογής, συγκεντρώνοντας εικόνες και ιδέες των δώδεκα προηγούμενων ποιημάτων, καθώς και των θέσεων του Καλλιμάχου σε πολλά θέματα που διακρίνονται στις λογοτεχνικές αντιπαραθέσεις της Αλεξάνδρειας. Οι αναγνώσεις του Parsons και άλλων που αναφέρονται στη μελέτη του Kerkhecker (1999) είναι σημαντικές για την κατανόηση της σύνθεσης. Στο τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου του, ο Kerkhecker υποστηρίζει μία συλλογή XIII *Ύαμβων*. (Kerkhecker, 1999: 283).

Συμπερασματικά, η εκπόνηση της παρακάτω μελέτης αποσκοπεί να παρουσιάσει τις απόψεις αυτών των σημαντικών μελετητών για την ένταξη ή μη των αποσπασμάτων 226 - 229 των *Μελῶν* στη συλλογή των *Ύαμβων*, με σκοπό να αναδειχθεί και η ιστορική απεικόνιση των τάσεων της έρευνας στα ζητήματα της καλλιμαχικής σύνθεσης αλλά και να αναδειχθούν οι επικρατέστερες θεωρίες των δύο αντιμαχόμενων πλευρών. Οι εκδόσεις για τα απ. 226 – 229 που χρησιμοποιήθηκαν ως προς τη μετάφραση, τον σχολιασμό και το πρωτότυπο κείμενο είναι των Pfeiffer (1949) και D' Alessio (1996). Παράλληλα, στα δύο πρώτα κεφάλαια, η συγκεκριμένη έρευνα εμβαθύνει σε ζητήματα της ελληνιστικής ποίησης και ποιητικής θεωρίας, καθώς και στη σχέση των σύγχρονων ποιητών του 3^{ου} αι. π.Χ. με τους προκατόχους τους, δηλαδή του Καλλιμάχου με τα ιαμβικά λογοτεχνικά του πρότυπα, και προπάντων του Ιπώνακτος, με σκοπό την ανάδειξη συσχετίσεων και περαιτέρω αναγνώσεων. Επιχειρηματολογία, μετριοπάθεια αναφορικά με τις ελληνιστικές τάσεις είναι οι βασικές αρχές, με τις οποίες είναι απαραίτητο να αναγνωστεί και να διερευνηθεί η ιαμβική καλλιμαχική ποίηση.

Κεφάλαιο 1°

Η λογοτεχνία στους ελληνιστικούς χρόνους

1.1. *Η ελληνιστική εποχή και οι ποιητικές της αρχές*

«Si la création du Musée [sc. of Alexandria] seconda les efforts des érudits et l'éclosion des travaux individuels, elle ne peut ni faire naître des génies, ni inspirer des œuvres nationales. Ce fut une renaissance mais aussi un déclin. Il y eut beaucoup de gens de lettres, mais peu de grands écrivains, beaucoup de livres, mais peu de chefs-d'œuvre. Ce siècle, si remarquable par l'érudition ne produisit qu'une littérature de second ordre.

(Couat, 1882: 322-324)

Η διχογνωμία που διαπιστώθηκε αναφορικά με τη συμπερίληψη ή όχι των *Μελῶν* του Καλλίμαχου στη συλλογή των *Ύμβων* αποτελεί βαθύτατα ένα ζήτημα κριτικού και θεωρητικού προβληματισμού, με εξάρχουσα θέση τη συζήτηση γύρω από τα χαρακτηριστικά της ελληνιστικής ποιητικής θεωρίας. Κάθε μελέτη που καταπιάνεται με την εξέταση ενός λογοτεχνικού κειμένου έρχεται αντιμέτωπη με τη λογοτεχνική θεωρία και την κριτική, που μεσουρανά στην εκάστοτε εποχή αλλά και με τη μακραίωνη παράδοσή της.

Η σύγχρονη βιβλιογραφία δηλώνει μια σαφή στάση οριοθέτησης των λογοτεχνικών ειδών και μια τάση κατηγοριοποίησής τους⁶. Η τάση αυτή, όπως συχνά εφαρμόζεται στα λογοτεχνικά είδη, δημιουργεί περισσότερες αποκλίσεις και ερωτήματα. Η ίδια προβληματική αφορά και το ιαμβικό είδος, απορρέοντας από τη βασική διαφωνία σχετικά με το τι είναι τα λογοτεχνικά είδη (Rotstein, 2009: 3-4). Ο κόσμος του ποιητικού λόγου και της παράστασης ήταν ένα συνεχές/continuum, αρθρωμένο σε κοινωνικές και τελετουργικές πρακτικές. Για να συλλάβουν αυτό το συνεχές, οι κοινότητες το οργάνωσαν

⁶ Μία χρήσιμη βιβλιογραφία για τη θεωρία των αρχαίων ελληνικών ποιητικών ειδών παραμένει η εξής: Färber (1936)· Harvey (1955)· Rossi (1971)· Calame (1974)· Rosenmeyer (1985)· Fowler (1987)· Gentili (1988a: 32-49)· Käppel (1992: 3-31)· Bartol (1993a)· Nagy (1994-5)· Stehle (1997)· Calame (1998)· Depew & Obbink (2000: 1-14)· Selden (2000)· Most (2000)· Furley & Bremer (2001: 1-64)· Rutherford (2001: 3-136)· Vardi (2001)· Ford (2002: 250-71)· Cingano (2003)· Fantuzzi & Hunter (2004: 1-41)· Ford (2006a)· Lowe (2007).

και το κατηγοριοποίησαν σε συστήματα, μερικές φορές σύμφωνα με αυτές τις κοινωνικές και τελετουργικές πρακτικές. Η λογοτεχνική κριτική εκφράζει αυτά τα εννοιολογικά συστήματα, τα «συστήματα των ειδών» και τις κατηγορίες μέσα στο σύστημα, «λογοτεχνικά είδη». Η παραπάνω προσέγγιση ισχύει και για την προς μελέτη περίοδο αυτής της εργασίας.

Η ονοματοδοσία της εποχής μετά την κλασική περίοδο έχει θεσπιστεί ως *ελληνιστική* και η γλώσσα, η οποία διαμορφώνεται ως *ελληνιστική κοινή*. Ο όρος οφείλεται στον γερμανικό νεολογισμό *Hellenismus*⁷ που φέρει τις καταβολές του σε πρόταση του ιστορικού Johann Gustav Droysen (Μανακίδου, 2008: 22 · Montanari, 2010: 697 · Lesky, 2014: 853) σε μια απόπειρά του να αποποιήσει τους αρνητικούς χαρακτηρισμούς από τη μεταβατική περίοδο που αποτέλεσε τη γέφυρα μεταξύ του κλασικού κόσμου και της χριστιανικής εποχής, στο έργο του *Geschichte des Hellenismus* (1836). Τα συμβατικά όρια της ελληνιστικής περιόδου κατά τους μελετητές τίθενται από τον θάνατο του Μεγάλου Αλεξάνδρου, το 323 π.Χ. έως την κατάκτηση της Αιγύπτου, το 30 π.Χ. από τον Αύγουστο ή ένα χρόνο νωρίτερα, το 31 π.Χ. με την ήττα του αιγυπτιακού στόλου στη μάχη του Ακτίου (Montanari, 2010: 14 · Mossé & Schnapp – Gourbeillon, 2013: 400). Ο όρος αργότερα εφαρμόστηκε στην πολιτιστική παραγωγή της εποχής από τον Wilamowitz.

Σταθμός στην πορεία της ποιητικής παραγωγής, καθώς και της λογοτεχνικής κριτικής και θεωρίας είναι η προαναφερόμενη περίοδος, που θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια πρώτη μοντερνιστική κίνηση, παρόμοιας φύσης με τον Μοντερνισμό του 20^{ου} αι. Η ελληνιστική ποιητική παραγωγή και θεωρία συντίθεται υπό το πρίσμα επιλογών που μπορούν να χαρακτηριστούν συνθετικές και πολύπλοκες, εντός ενός πολύχρωμου πολιτιστικού μοτίβου. Συλλήβδην, οι απόψεις των Αλεξανδρινών ποιητών *ἅμα και κριτικῶν* θέτουν στο κέντρο του ποιητικού κατασκευάσματος τη λόγια δημιουργία, η οποία προέρχεται από τη γνωστική επάρκεια του λογοτεχνικού παρελθόντος και μέσα από την αναμέτρηση των συγχρόνων με τους σπουδαίους προκατόχους τους. Η λόγια αυτή δημιουργία με το παιχνιδιάρικο ύφος της, θα μπορούσε σύμφωνα με τους μελετητές να

⁷ Ο γερμανικός όρος προέκυψε από παρερμηνεία του ίδιου του Droysen. Ο ίδιος θεωρούσε ότι οι έλληνισταί των *Πράξεων τῶν Αποστόλων* (6.1) ήταν εξανατολισμένοι Έλληνες και για αυτό ονοματοδότησε την εποχή αυτή ως ελληνιστική, αφού για τον ίδιο ειδοποιός διαφορά της από τις προηγούμενες ήταν η σύμμιξη του ελληνικού και ανατολικού στοιχείου (Lesky, 2014: 853). Ωστόσο, ο όρος χρησιμοποιήθηκε αρχικά για να χαρακτηρίσει μια ομάδα εξελληνισμένων Ιουδαίων, η οποία ήρθε σε σύγκρουση με τους συντηρητικούς Ιουδαίους (*Μαρκ.* 2.4.13, *Πράξεις* 6.1, 9.29). Ο νεολογισμός του Droysen αντικατέστησε τον όρο «αλεξανδρινός» των παλαιότερων μελετών, ενώ σήμερα η χρήση του σχετίζεται με τον χαρακτηρισμό των λόγων ποιητών και του συγγραφικού τους κτήματος στην περιοχή της Αλεξάνδρειας, της Αιγύπτου (Μανακίδου, 2008: 22 -23).

χαρακτηρίσει έναν ολόκληρο πολιτισμό: «Die alexandrinische Kultur ist nicht zu verstehen wenn man sie Ernst nimmt», δηλαδή «ο αλεξανδρινός πολιτισμός δεν μπορεί να γίνει κατανοητός, αν ληφθεί σοβαρά υπόψη» (Howald, 1926: 137 · Snell, 1946: 286 · Schwinge, 1986: 76).

Ο τίτλος *ποιητής ἄμα καὶ κριτικός* περιγράφει απόλυτα τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των «υπηρετών» του πνεύματος της ελληνιστικής περιόδου. Από τη μία πλευρά, παρατηρείται η ποιητική ιδιότητα του υποκειμένου. Εκ της άλλης πλευράς, εντοπίζεται η φιλολογική του ιδιότητα. Το ελληνιστικό πρότυπο περιλαμβάνει έναν ποιητή, ο οποίος την ίδια στιγμή λειτουργεί ως λεξικογράφος, σχολιαστής, μελετητής, γραμματικός, γλωσσολόγος και βιβλιοθηκονόμος. Η δυνατότητα αυτή δίνεται στους λόγιους που ζουν μέσα στα σημαντικά πνευματικά κέντρα των ελληνιστικών βασιλείων και κυρίως στην πτολεμαϊκή αιγυπτιακή πόλη, Αλεξάνδρεια, όπου δημιουργείται το Μουσείο και η Βιβλιοθήκη.

Η διαμόρφωση της αντίληψης γύρω από την αλεξανδρινή λογοτεχνική κριτική είναι δυνατό να συμπεριληφθεί εντός της δράσεως τεσσάρων αλεξανδρινών λογίων, των Ζηνόδοτου, Ερατοσθένους, Αριστοφάνους του Βυζαντίου και Αριστάρχου. Η γνωστοποίηση της έρευνάς τους διασώζεται με αποσπασματικό τρόπο, μέσα από χωρία και παραθέματα που απαντούν στα βυζαντινά σχόλια και υπομνήματα, π.χ. των ομηρικών επών από τον Ευστάθιο (12^{ος} αι. μ.Χ.) (Kennedy, 2008: 297 – 298). Ο Ζηνόδοτος ο Εφέσιος, πρώτος διευθυντής της Βιβλιοθήκης πρωτοστάτησε στη λογοτεχνική κριτική. Αν και δεν διατύπωσε ο ίδιος ένα θεωρητικό σύστημα για τη συστηματικοποίηση της μελέτης των λογοτεχνικών έργων, θεωρείται μέχρι σήμερα ως ο πατέρας του κλάδου της λογοτεχνικής κριτικής (Kennedy, 2008: 297 – 298). Ο Ερατοσθένης ο Κυρηναίος - διάδοχος του Απολλώνιου Ρόδιου, στην διευθυντική θέση της Βιβλιοθήκης ήταν ο πρώτος που αποκλήθηκε φιλόλογος (Σουητώνιος, *De grammatica* 10) και πιστεύεται ότι είχε συγγράψει μια πραγματεία για την κωμωδία. Το κύριο έργο του πραγματεύονταν ζητήματα σχετιζόμενα με τα μαθηματικά και τη γεωγραφία. Ο Αριστοφάνης ο Βυζάντιος αναλαμβάνοντας τα διευθυντικά του καθήκοντα γύρω στο 200 π.Χ. συνέχισε το εκδοτικό του έργο. Ο διάδοχός του Αρίσταρχος από τη Σαμοθράκη τον διαδέχεται το 153 π.Χ. και αποκτά τη φήμη του *γραμματικοτάτου*, του σπουδαιότερου από τους μελετητές της λογοτεχνίας (Αθήναιος 15.671). Στην κριτική κειμένου και στις εκδόσεις των ποιητών προσδόθηκε μια διαφορετική οπτική, θεμελιωμένη σε υψηλά επιστημονικά κριτήρια (Kennedy, 2008: 300 - 301).

Αναφορικά με την άποψη των σύγχρονων μελετητών, η εικόνα για την ελληνιστική λογοτεχνία είναι κατακεραματισμένη και στρεβλωμένη λόγω του γεγονότος ότι χάθηκε σημαντικός γραπτός πλούτος στο πέρασμα των αιώνων (Hunter, 2003: 477). Η υψηλή ποίηση του 3^{ου} αι. π.Χ. σχετίζεται ιδιαίτερα με την αυλή των Πτολεμαίων στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου και κατέχει σημαντική θέση για τη λογοτεχνική παραγωγή της περιόδου. Η ρητορική και η τραγωδία των ελληνιστικών χρόνων έχουν χαθεί εξ ολοκλήρου και είναι απαραίτητο κανείς να προβεί στην ανασύνθεσή τους μέσα από παπυρικά θραύσματα και αρχαία σχόλια (Hunter, 2003: 477). Η λόγια ποίηση των Αλεξανδρινών ποιητών αναφέρεται σε ονόματα, όπως του Θεόκριτου, του Καλλίμαχου, του Απολλώνιου του Ρόδιου, του Άρατου, του Ηρώ(ν)δα, δηλαδή ποιητών που το έργο τους έχει διασωθεί στο μεγαλύτερο τμήμα του (Hutchinson, 2007: 9).

Κατά τους επόμενους δύο προχριστιανικούς αιώνες, η λογοτεχνική παραγωγή συρρικνώνεται. Παραδίδονται τα επιγράμματα του Μελεάγρου από τα Γάδαρα, η *Εύρωπη* του Μόσχου, μερικά βουκολικά ποιήματα που επέζησαν πιθανότατα λόγω της σχέσης τους με τον Θεόκριτο, ο *Επιτάφιος του Αδώνιδος* του Βίωνος και ο ανώνυμος *Επιτάφιος* για τον Βίωνα. Η αναφορά αυτών είναι σχεδόν όλη η ποίηση που επιβιώνει από αυτήν την κρίσιμη μεταβατική περίοδο (Hunter, 2003: 477).

Για την ελληνιστική ποιητική παραγωγή, φαίνεται ότι το τοπίο μεταβάλλεται άρδην. Με αναχρονιστικό τρόπο, η επίκληση των λεγομένων του Sainte – Beuve θα μπορούσε να περιγράψει την αντιμετώπιση της λογοτεχνικής παράδοσης από τους συγχρόνους της ελληνιστικής περιόδου: «Υπάρχει μια παράδοση. Με ποια έννοια πρέπει να την εννοήσουμε. Με ποια έννοια πρέπει να τη διατηρήσουμε» (Sainte – Beuve, 1850: 357, όπως αναφέρεται στο Compagnon, 2001: 376). Ο Hunter (2003: 477) επισημαίνει ότι ένα πολύ σημαντικό μέρος της «λογοτεχνικής εμπειρίας» αυτής της περιόδου κατασκευάστηκε μέσα από τα μεγάλα κείμενα του παρελθόντος, ιδίως ίσως από τον Όμηρο και τον Ευριπίδη. Η ελληνιστική παραγωγή επιτυγχάνεται μέσω μιας συνεχούς επαναδιατύπωσης και ιδιοποίησης της πρότερης λογοτεχνικής παράδοσης, μιας διαδικασίας που πραγματοποιείται σε χιλιάδες σχολεία, καθώς και σε θέατρα και σε μαθητικά βιβλία, που μπορεί να θεωρηθούν τόσο «ελληνιστικά», όσο και «αρχαϊκά» ή «κλασικά». Η ελληνιστική εποχή είναι όντως μια από τις πιο αξιοσημείωτες και σημαντικές περιόδους της ομηρικής υποδοχής και στον κόσμο μετά τον Αλέξανδρο, έναν κόσμο ισχυρών «βασιλέων» πολλών διαφορετικών αποχρώσεων νομιμότητας, η *Ιλιάδα* έγινε ξανά ένα έντονα διδακτικό κείμενο σχετικά με (μεταξύ άλλων) τη δύναμη και τη σύγκρουση, καθώς

η *Οδύσσεια* έγινε προφανής αντήχηση των φαινομενικά συνεχώς διευρυνόμενων γεωγραφικών οριζόντων του ελληνικού πολιτισμού» (Hunter, 2003: 477).

Η συγκεκριμένη αντιμετώπιση έναντι του ομηρικού έπους δεν αποτελεί τη μοναδική. Οι ελληνιστικοί ποιητές αναζητούν την προσωπική τους φωνή στον Ησίοδο (*mirabile dictu*, ιδιαίτερα για τα *Έργα και Ημέραι* και το καταλογικό έπος *Γυναικών κατάλογος*), καθώς και στους αρχαϊκούς ιαμβογράφους, τους ελεγειακούς αλλά και τους Αιολείς μονωδούς και χορικούς, Πίνδαρο και Ανακρέοντα. Η συγκεκριμένη στάση τους εξηγείται από το γεγονός της επιλογής μιας γεωγραφικής πανσπερμίας, που αποτυπώνεται με την αναφορά μιας ευρείας ποικιλίας ελληνικών τοπωνυμίων που διευρύνουν τα όρια έναντι μιας ποίησης του κλασικού κόσμου, που αντικατοπτρίζει τον στενό χώρο της πόλεως – κράτους (Μανακίδου, 2008: 68). Ο ελληνιστικός κόσμος είναι διευρυμένος και η ατομική πολιτική ταυτότητα εξαυλώνεται υπό την εξουσία των αναδυόμενων μοναρχικών καθεστώτων.

Ο εισηγητής αυτής της νεωτερικής ποίησης, καθώς και του προτύπου του κινήματος των *poetae novi* στο ρωμαϊκό έδαφος υπό την ηγετική φυσιογνωμία του Κάτουλλου, ήταν ο Καλλίμαχος, ο Κυρηναίος (Fantuzzi & Hunter, 2002· Hutchinson, 2007· Φυντίκογλου, 2008). Στον πρόλογο των *Αιτίων*, ο Καλλίμαχος προβαίνει στην παρουσίαση του ποιητικού του μανιφέστου και στα εγκαίνια αυτών των νέων ποιητικών αρχών. Η καλλιμαχική λογοτεχνική αριστεία, σύμφωνα με τον ίδιο εντοπίζεται στην «τέχνη» της σύνθεσης, η οποία βασίζεται σε μια διαφορετική γνώση: στην τέχνη της σύνθεσης στίχων» (Gutzwiller, 2007: 29), δηλαδή τις τεχνικές δεξιότητες και την έξυπνα επιλεγμένη γλώσσα. Ο Καλλίμαχος και άλλοι πρώιμοι ελληνιστές ποιητές χρησιμοποίησαν το επίθετο *λεπτός*, που σημαίνει «εκλεπτυσμένος», για να μεταδώσουν τις βασικές ιδιότητες της ποίησής τους «με την έννοια του λεπτού, του κοσκινισμένου, έτσι ώστε ό,τι απομένει να είναι ακριβές, λεπτό και από επιλογή» (Gutzwiller, 2007: 33). Η μοντερνιστική του επανάσταση ήρθε σε αντίθεση με μια σειρά ποιητών οι οποίοι συνέγραφαν κατά δουλική μίμηση, βάσει του ομηρικού προτύπου. Η αμφισβήτηση αυτού του προτύπου, καθιστά τον Καλλίμαχο μάρτυρα της κακεντρέχειας και της σκληρής κριτικής από τους ομότεχούς του. Ωστόσο, το γεγονός αυτό δεν είναι μονοπαραγοντικό. Πιθανότατα, η κριτική αυτή προήλθε και από την κριτική διάθεση του ίδιου προς τους ποιητές (Bulloch, 1990).

Τα οφέλη αυτής της σκληρής δουλειάς και της «σχολαστικής περιέργειας» (Nisetich, 2001: xxii) έδωσαν στον Καλλίμαχο μια άλλη από τις ποιητικές αρχές του την πνευματική επίδειξη, η οποία δεν ήταν άμεσα αισθητικά ελκυστική για όλους, αλλά ήταν ευχάριστη σε

μια ελίτ ομάδα συναδέλφων του, μορφωμένων μελετητών. Η ελληνιστική περίοδος είδε τη γέννηση του φαινομένου στη βιβλιοθήκη της Αλεξάνδρειας της λογοτεχνίας να γίνεται ένα ακαδημαϊκό πεδίο μάχης έντονης, μικροσκοπικής μελέτης (Hopkinson, 2006: 8). Η λέξη *πόνος* (σκληρή δουλειά) σηματοδοτεί την τεχνική ικανότητα και την ικανότητα που έχουν οι ελληνιστές ποιητές ως σφραγίδα της τέχνης τους (Gutzwiller, 2007: 31· Nisetich, 2001: xxii). Ο Καλλίμαχος έκανε χρήση της «εξειδικευμένης επιστημονικής γνώσης» διαμορφώνοντάς τη σε ποίηση (Gutzwiller, 2007: 29). Ο Καλλίμαχος φαίνεται ότι γράφει περίπλοκες ποιητικές συνθέσεις για να εκθέσει αυτή τη γνώση και να προκαλέσει τους καλοδιαβασμένους συνομιλητές του στην ελληνιστική εποχή της ανταγωνιστικής κειμενικής κριτικής και της καινοτόμου γραφής.

Ωστόσο, ο πρωτεργάτης της νέας αυτής ποιητικής πνοής δεν είναι ο Καλλίμαχος αλλά ο Φιλίτας (ή Φιλητάς), ο Κῶος (340-25 π.Χ.), ο οποίος συνδέθηκε μάλιστα με τη βασιλική οικογένεια των Πτολεμαίων, τελώντας χρέη δασκάλου στον Πτολεμαίο Β΄, τον Φιλάδελο (Μανακίδου, 2008: 75). Η παράδοση τον εξαιρεί για το σημαντικό, μη διασωζόμενο έργο, *Ἄτακτοι γλῶσσαι*, στο οποίο παρέθεσε ομηρικές λέξεις, χαρακτηριζόμενες από σπανιότητα. Ο Φιλίτας φαίνεται να τοποθέτησε τον ακρογωνιαίο λίθο αυτής της νέας πνοής, με αρχές τη λεπταλέα ποίηση, δηλαδή τη σύντομη ποιητική φόρμα, την εκλεπτυσμένη αισθητική και λόγια υπόσταση του ποιητικού κατασκευάσματος και την κομψότητα. Το έργο αυτού του αρχηγέτη της αλεξανδρινής σχολής δεν διασώθηκε εξ ολοκλήρου, παρά μόνο ορισμένοι στίχοι.

Το ερώτημα που θα μπορούσε να τεθεί από κάποιον αναγνώστη αφορά την αναγνώριση του Φιλίτα από τους μετέπειτα ποιητές. Ο Καλλίμαχος στον *Πρόλογο των Αιτίων*, αντιδιαστέλλει τη Λύδη του Αντίμαχου του Κολοφώνιου προς τη «λεπταλέα» Δήμητρα του Φιλίτα (*Αἴτια*, απ. 1). Στη θεοκρίτεια ποίηση, ο ποιητής αφιερώνει στον Κῶο δημιουργό, τον αινιγματικό χαρακτήρα του βουκόλου – ποιητή Λυκίδα από το VII *Ειδύλλιο*, τα *Θαλύσια*. Η ρηξικέλευθη αυτή αντιμετώπιση της ποίησης εκφράστηκε εντονότερα, κατά το χρονικό διάστημα 280 – 240 π.Χ., με την αλεξανδρινή *Μάχη των Βιβλίων*, επί του εδάφους της ομώνυμης πόλης, όταν ξέσπασε διαμάχη ανάμεσα στους ομηρίζοντες και τους ανανεωτικούς. Οι μεν ομηρίζοντες υποστήριζαν την ομηρίζουσα κυκλική παράδοση – ο Καλλίμαχος τους αποκαλεί *Τελχίνες* – με κύριο αρχηγέτη τον Απολλώνιο Ρόδιο, πιθανότατα. Οι ανανεωτικοί υπό τις καλλιμαχικές ποιητικές αρχές πίστευαν, όπως υπογραμμίζει σαφέστατα ο Τρομάρας ότι «είχε επέλθει το τέλος του *διηνεκοῦς αἰσματος* και ότι έπρεπε να αντικατασταθεί από την ελεγεία και το επύλλιο»

(Τρομάρας, 2004: 29). Το επύλλιο κακοχαρακτηρίστηκε από τους αντιπάλους, ως *ἔπος τυτθόν*, δηλαδή *παιδική σύνθεση* σε σχέση με το επιβλητικό έπος (Τρομάρας, 2004: 29). Η αντιμαχία, όπως διαπιστώνεται, βασίζονταν στο ομηρικό έπος, όπως καταδεικνύεται, όμως σύμφωνα με τον Cameron, η φιλολογική «σύγκρουση» αναγόταν στην ελεγεία (Τρομάρας, 2004: 29). Η σύγχρονη έρευνα επιδεικνύει μια διαφορούμενη στάση έναντι αυτής της διαμάχης. Ο Green (1990) ασπάζεται την άποψη ότι η διαμάχη μεταξύ του Απολλώνιου Ρόδιου και του Καλλίμαχου ήταν ένα πραγματικό γεγονός. Αντίθετα, ο Cameron (1995) καταρρίπτει τη βεβαιότητα αυτού του φιλολογικού «πολέμου», υποστηρίζοντας ότι πιθανότητα ανάγεται σε επινόηση κατοπινών χρόνων (Τρομάρας, 2004: 29).

Η ελληνιστική ποιητική θεωρία και συγκεκριμένα η αλεξανδρινή διαπνέεται από μια νεωτεριστική διάθεση. Μικρές φόρμες, λόγια γλώσσα, θεματολογία που ανασύρει ταπεινούς ήρωες και τους φέρνει στο προσκήνιο του σημαντικού εξωτερικού αναγνωστικού κόσμου (βλ. επίδραση της Νέας Κωμωδίας), υπαινικτικότητα – *ars allusiva* (η τέχνη των υπαινιγμών), σκοτεινότητα, παραλλαγές των μύθων που διακρίνονται για τη σπανιότητά τους και το υπέρτατο όλων η ειρωνεία, ντυμένη με έναν ακαδημαϊσμό και μια λογιосύνη που απευθύνεται σε ένα απαιτητικό αναγνωστικό κοινό. Ο χαρακτηρισμός της ελληνιστικής ως λόγιας και υπαινικτικής συχνά οδηγεί σε κάποια λανθασμένα συμπεράσματα αναφορικά με τα γνωρίσματα της πρότερης λογοτεχνικής παράδοσης. Ο Hopkinson θεωρεί ότι και οι λογοτέχνες προκάτοχοι τους αρέσκονταν σε γλωσσικά παίγνια και ετυμολογικά ευφρολογήματα (Hopkinson, 2006: 26). Η διακριτή διαφορά τους, σύμφωνα με τον Hopkinson, είναι ο βαθμός της «αυτοσυνειδησίας» (Hopkinson, 2006: 26). Με τον όρο «αυτοσυνειδησία», ο Hopkinson εννοεί ότι οι ελληνιστικοί ποιητές παραπέμπουν, βάσει μιας ενσυνείδητης επιλογής, εντός των ποιητικών τους κατασκευασμάτων στους προκατόχους τους, με διακειμενικές αναφορές, όχι μόνο για να καταδείξουν ομοιότητες αλλά και με σκοπό να προβάλλουν την ειδοποιό διαφορά της δικής τους ποιητικής τέχνης (Hopkinson, 2006: 26 & 29 – 30).

Ο Serrao διαβλέπει στο ελληνιστικό ποιητικό δημιούργημα έναν προσωπικό τόνο, αποτινάζοντας από πάνω του τη συλλογική λειτουργία του ανάμεσα στον δημιουργό και το ακροατήριο. Ο αφηγηματικός λόγος εμβαθύνει στα γεγονότα, ενώ οι ποιητικές φόρμες από την πολυστιχία περνούν στην περίοδο της ολιγοστιχίας (Serrao, 1991: 171). Ο λόγος που συμβαίνει αυτή η μεταβολή στον σκοπό την ποίησης σχετίζεται σύμφωνα με τον Hopkinson και άλλους μελετητές (Hutchinson, 2007: 18 -19 Μανακίδου, 2008: 57) στην κατάρρευση της πρότερης κοινωνικοπολιτειακής δομής, της πόλεως - κράτους, με την

άνοδο των ελληνιστικών βασιλείων (Hopkinson, 2006: 30). Η ποίηση αποδυναμώθηκε στη δημόσια σκηνή, διότι ο πεζός λόγος χρησιμοποιήθηκε ως το κύριο μέσο μετάδοσης πολλών εκ των οποίων είχε εκφράσει πρωτύτερα ο ποιητικός λόγος. Έτσι, πολλοί από τους ελληνιστικούς δημιουργούς προσανατολίστηκαν προς ένα αναγνωστικό κοινό πεπαιδευμένων, εκ των οποίων λόγω της αστικής τους ιδιότητας, ο αγροτικός βίος, το *modus vivendi* των κατώτερων κοινωνικών ομάδων, καθώς και οι ενασχολήσεις τους φάνταζαν «εξωτικά» (Hopkinson, 2006: 30).

Ωστόσο, όπως επισημαίνει η Μανακίδου, ο ποιητικός λόγος δεν αποκλείστηκε από τον χαρακτήρα της δημοσιοποίησής του, με την έννοια της παρουσίας και της ακροαματικής του φύσης (Μανακίδου, 2008: 57). Θα μπορούσε να ειπωθεί η πρόταση ότι μία υπεράσπιση της θέσης ενός «πολιτισμού τραγουδιού» ή της άποψης ενός «πολιτισμού βιβλίου» (βλ. τον όρο *libresca*) θα ήταν μονόπλευρη. Ο Cameron (1995: 24 – 46) θεωρεί ότι ο ελληνιστικός κόσμος μπορεί να μην απολαμβάνει πλέον αυτό που ο John Heringhton, ίσως με κάποια υπερβολή, έχει αποκαλέσει ως «πολιτισμό τραγουδιού»⁸ της Αρχαϊκής Ελλάδας. Ο Cameron πιστεύει ότι είναι σημαντικό να ληφθεί σοβαρά υπόψη ότι σημαντικό μέρος της αρχαϊκής ποίησης και ειδικότερα της επικής, της ελεγείας και του ιάμβου, απαγγέλλονταν παρά άδονταν. Ο ίδιος θεωρεί ότι το ισχυρότερο επιχείρημα ότι η παράσταση της ποίησης συνεχίστηκε στους ελληνιστικούς χρόνους είναι το γεγονός ότι αποτελεί άσμα το οποίο οι περισσότεροι περίπλοκοι ελληνιστικοί ποιητές έπαυσαν να γράφουν (Cameron, 1995: 46). Πολλά θέματα και είδη που είχαν προηγουμένως παρουσιαστεί σε στίχους, είτε πρόκειται για τη μονωδία, είτε για το χορικό μέρος, προσαρμόστηκαν σε εξάμετρους, σε ελεγειακούς και ιαμβικούς στίχους. Εάν ο Καλλίμαχος και οι σύγχρονοί του είχαν γράψει πραγματικά το βιβλίο, γιατί να μην συνεχίσουν να γράφουν σαπφικές, αλκαϊκές και πινδαρικές στροφές; Δεν είναι σίγουρα τυχαίο ότι οι ελληνιστικοί ποιητές περιορίστηκαν λίγο-πολύ στα απαγγελλόμενα τρία μέτρα, υπογραμμίζει ο Cameron (1995: 46).

Η Μανακίδου επισημαίνει ότι η στάση των μελετητών είναι απαραίτητο να διακατέχεται από μια μετριοπάθεια, αφού «το σωζόμενο υλικό επιτρέπει να δεχθούμε τη συνύπαρξη και των δύο όψεων – διαφορετικών αλλά όχι αλληλοαποκλειόμενων» (Μανακίδου, 2008 : 57). Οι ιδιωτικές συγκεντρώσεις, συμποσιακού χαρακτήρα ή οι δημόσιες τελετές δεν έπαψαν να υφίστανται κατά την ελληνιστική περίοδο (Cameron, 1995: 46). Μια στάση νηφαλιότητας έναντι της εγκόλπωσης των συγκεκριμένων απόψεων αποτελεί το κλειδί για

⁸ Ο αγγλοσαξονικός όρος είναι «song culture».

την κατανόηση του λειτουργικού ρόλου της ποίησης, καθώς και του κοσμοειδώλου της εποχής, ειδάλλως, όπως υποστηρίζει και ο Hopkins «διατρέχουν τον κίνδυνο να κατηγορηθούν ως αφελής ντετερμινισμός» (Hopkinson, 2006: 30).

Τέλος, η ελληνιστική ποίηση χαρακτηρίστηκε ως ελιτίστικη. Οι ρομαντικές αρχές, με το κοσμοείδωλο του Ιδεαλισμού επηρέασε και την αξιολόγηση της ελληνιστικής ποίησης. Κατά τον 19ο αι. και στις αρχές του 20ου αι., τα χαρακτηριστικά που προσδίδονται στην ελληνιστική ποιητική δημιουργία είναι ο ελιτισμός, ο εσωτερικισμός – οπωσδήποτε γνωρίσματα μιας ποίησης η οποία δεν ανταποκρινόταν στις επιταγές του κινήματος για βαθύ συναίσθημα και δεν συμμορφώνονταν με το ιδανικό του «Noble Einfalt und stille Größe». Ο A. Couat (1882: 322-324) αναφέρει στον πρόλογό του: «Si la création du Musée [sc. of Alexandria] seconda les efforts des érudits et l'éclosion des travaux individuels, elle ne peut ni faire naître des génies, ni inspirer des œuvres nationales. Ce fut une renaissance mais aussi un déclin. Il y eut beaucoup de gens de lettres, mais peu de grands écrivains, beaucoup de livres, mais peu de chefs-d'œuvre. Ce siècle, si remarquable par l'érudition ne produisit qu'une littérature de second ordre».

1.2. Γλώσσα – Προσωδία – Αναβίωση λογοτεχνικών ειδών κατά την ελληνιστική εποχή

Κατά τη διάρκεια της ελληνιστικής εποχής και προγενέστερα του μεταβατικού σταδίου μεταξύ αυτής και του απόηχου της κλασικής περιόδου, η προσωδία αρχίζει να κλονίζεται, αφού με τις κατακτήσεις του στρατηλάτη, Μεγάλου Αλεξάνδρου, εντάσσονται υπό την ελληνική επιρροή περιοχές που προβαίνουν στην εκμάθηση της ελληνικής ως δεύτερης ξένης γλώσσας. Το πρόσκομμα αυτής της νέας πραγματικότητας, που δημιουργούν οι νέες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, συμβάλλει στη γένεση της ελληνιστικής κοινής⁹.

⁹ Οι γνώσεις για την Κοινή ελληνιστική προέρχονται από πέντε πηγές. Πρώτα πρώτα, αντλούνται πληροφορίες από τα λογοτεχνικά κείμενα που γράφτηκαν σε αυτήν, όπως οι Ιστορίες του Πολύβιου και του Διόδωρου Σικελιώτη και οι διατριβές του Επίκτητου. Δεύτερον, υπάρχουν στοιχεία στην ελληνική μετάφραση των εβραϊκών γραφών που έγινε στην Αλεξάνδρεια τον 3 ο αι. π.Χ., τη μετάφραση των Εβδομήκοντα που είναι μια πιστή μετάφραση ενός ιερού κειμένου και εκεί παρουσιάζονται πολλοί εβραϊσμοί. Τρίτον, συναντώνται στοιχεία στην Καινή Διαθήκη και σε ορισμένα άλλα πρώιμα χριστιανικά κείμενα. Τέταρτον, παρατηρούνται σε ένα πλήθος επιστολών και άλλων εγγράφων που διασώθηκαν πάνω σε παπύρους στην Αίγυπτο και χρονολογούνται από τα τέλη του 4 ου αι. π.Χ. – 8 ου αι. μ.Χ. Πέμπτον, στηρίζονται σε παρατηρήσεις γραμματικών λόγιων. Κρίσιμης σημασίας για την κατανόηση της πορείας της κοινής ελληνιστικής είναι ότι δεν παρέμεινε στάσιμη αλλά βρισκόταν σε μια διαδικασία συνεχούς εξέλιξης. Βέβαια, υπήρχαν οι κατά τόπους διαφοροποιήσεις οι οποίες είναι φυσικό να είναι πιο έντονες στις παλιές περιοχές όπου είχαν εγκατασταθεί Έλληνες και οι παλιές διάλεκτοι αργοπέθαιναν και λιγότερο φανερές στις απέραντες περιοχές του νέου εοικισμού όπου δεν υπήρχε διαλεκτικό υπόστρωμα (Browning, 2004: 37).

Στη λογοτεχνική παραγωγή, υπήρξε μια διακύμανση, αφού η πεζογραφία ακολούθησε την υιοθέτηση της ελληνιστικής κοινής, ενώ η ποίηση ακολούθησε τους παραδοσιακούς γλωσσικούς κανόνες – αν και δεν έμεινε εντελώς ανεπηρέαστη. Το πρωτοφανές αυτό φαινόμενο προκάλεσε την επιτακτική ανάγκη της μελέτης του (Browning, 2004: 33 -34). Όπως σημειώνει ο Παπαγγελής, ο ενστερνισμός της ελληνιστικής από το πεζογραφικό είδος προκρίνει την κοινωνικο-διδασκτική δραστηριότητα, την οποία κατείχε κατά την αρχαϊκή κυρίως περίοδο ο ποιητικός λόγος (Παπαγγελής, 2020: 841). Περαιτέρω, «ίσως είναι κάπως σχηματικό, όχι όμως παραπλανητικό να ειπωθεί ότι περί το τέλος του 4ου αι. π.Χ. το «ῶφέλιμον» έχει επιδικαστεί στην πεζογραφία, ενώ ο έμμετρος λόγος φαίνεται πως έμεινε ελεύθερος, σύμφωνα με το δόγμα του Ερατοσθένη από την Κυρήνη, να στοχεύει «την ψυχαγωγίαν» μάλλον παρά τη «διδασκαλίαν» (Παπαγγελής, 2020: 841). Βάσει αυτού μπορεί να εξηγηθεί το γεγονός ότι οι ελληνιστικοί ποιητές δεν αισθάνθηκαν γραμματολογική ή κοινωνική πίεση για να προβούν σε χρήση της καθομιλουμένης ή μιας πιο εξευγενισμένης ποιητικής γλώσσας (Παπαγγελής, 2020: 841).

Σε αυτήν την περίοδο, ανασυγκροτήθηκε το φωνηεντικό και το συμφωνικό σύστημα κατά τον ίδιο τρόπο, και το προσωδιακό μοντέλο της γλώσσας οργανώθηκε σε μια καινούργια βάση. Η μεταβολή του προσωδιακού συστήματος περιλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα. Οι διακρίσεις ως προς τη διάρκεια των φωνηέντων έπαυαν να είναι φωνολογικά σημαντικές και ο δυναμικός τόνος έπαιρνε τη θέση του μουσικού ως διακριτικό σημείο της τονιζόμενης συλλαβής μιας λέξης (Browning, 2004: 42 - 45).

Οι γλωσσικές αλλαγές επηρέασαν την προσωδία, επομένως και την παραγωγή του έμμετρου λόγου, κατά την ελληνιστική εποχή. Συνάμα, ακόμη ένας παράγοντας συνέβαλε στη μεταβολή του ποιητικού τοπίου που ήταν γνώριμο από την αρχαϊκή και κλασική περίοδο, η απώλεια του συνεκτικού κρίκου της ποίησης με τη μουσική, καθώς και η απώλεια της σχέσης μεταξύ της ποιητικής σύνθεσης και της συγκεκριμένης περίπτωσης (Montanari, 2010: 751). Τα προλεχθέντα είχαν ως αποτέλεσμα την «εξασθένηση του σύνθετου ρυθμικού και μετρικού συστήματος που χαρακτήριζε τη λυρική παραγωγή της αρχαϊκής και κλασικής εποχής» (Montanari, 2010: 751). Επομένως, διάφορες επιπτώσεις στο μέτρο – είναι η μικρότερη μονάδα, δηλαδή ομάδα μακρών και βραχειών από την οποία, με την κανονική επανάληψή της, μπορεί να προκύψει ο στίχος (Λυπουρλής, 2005: 23) – δημιουργήθηκαν οι οποίες αποπειράθηκαν να θεραπευτούν από τη μελέτη των Αλεξανδρινών φιλολόγων, με την ανασύνθεση των μετρικών – ρυθμικών δομών.

Η αναβίωση των λογοτεχνικών ειδών δεν είναι ασυνήθιστη στην αρχαιότητα. Ήδη ο Καλλίνος και ο Τυρταίος, ποιητές των αρχαϊκών χρόνων αναβιώνουν τις πολεμικές παραινέσεις που ήταν γνωστές από τον Όμηρο (Περυσινάκης, 2015: 120). Στους ελληνιστικούς χρόνους, τα είδη τα οποία αναζωογονούνται αφορούν το επικό είδος, λόγω των απλών έμμετρων μορφών, καθώς και το επύλλιο, που είναι ένα νέο είδος το οποίο προέκυψε από το έπος αλλά με μικρότερη έκταση και πρωταγωνιστές που απομακρύνονται από την επική μεγαλοπρέπεια του ηρωικού κόσμου. Μετρικά, χρησιμοποιείται το δακτυλικό εξάμετρο, όπως και στη διδακτική ποίηση της ελληνιστικής εποχής και στο νέο είδος του ποιμενικού ή βουκολικού ειδυλλίου, καθώς και στο είδος των καλλιμαχικών *ῥυμνων*. Επιπροσθέτως, το ελεγειακό δίστιχο με τη χρήση του δακτυλικού εξαμέτρου ανασύρει από το εσωτερικό ποιητικό εγώ τον συναισθηματισμό που είναι απαραίτητος να κοινοποιηθεί προς το αναγνωστικό κοινό. Το είδος το οποίο αναβιώνεται από την αρχαϊκή εποχή είναι ο ίαμβος. Οι *Ἰαμβοὶ* του Καλλίμαχου δίνουν μια νέα πνοή στο ήθος της ιαμβικής ποίησης, της οποίας ο χαρακτήρας φαίνεται να είναι «νηφάλιος, χαμογελαστός, ορθολογικός» (Hutchinson, 2007: 61).

Συγκεντρωτικά, η αποτίμηση της ελληνιστικής μετρικής ως μιας απλοποιημένης μορφής των προγενέστερων μετρικών μορφών θα εκλαμβάνονταν ως μη ορθή αντιμετώπιση, αφού θα παραέβλεπε την καλλιμαχική πολυμετρία. Στην καλλιμαχική συλλογή *Ἰαμβοὶ* διακρίνεται ο πειραματισμός της ελληνιστικής ποίησης με τις κληρονομημένες μετρικές μορφές· ιαμβικά τρίμετρα, καταληκτικά τροχαϊκά τετράμετρα, κτλ.

Κεφάλαιο 2^ο

Η προέλευση και ο ορισμός του αρχαϊκού λάμβου: από τον Ιππώνακτα στον Καλλίμαχο

2.1. Η λυρική ποίηση

«Τα λογοτεχνικά κείμενα δεν μιλάνε ποτέ για εξωτερικές καταστάσεις πραγμάτων· οτιδήποτε μάς φαίνεται ότι αναφέρεται σε ένα εξωκειμενικό διέπεται στην πραγματικότητα από αυστηρές και αυθαίρετες συμβάσεις· το εκτός κειμένου είναι, κατά συνέπεια, η απατηλή εντύπωση ενός παιχνιδιού ψευδαισθήσεων»

(Pavel, 1988: 65, όπως αναφέρεται στο Compagnon, 2001: 162).

Για τον αναγνώστη του 21^{ου} αι., το άκουσμα της λέξης *λυρικός* παραπέμπει σε γνωστά ονόματα συγγραφέων, όπως των Άγγλων ποιητών Tennyson, Browning, Swinburne, Mathew Arnold και Gerard Manley Hopkins του 19^{ου} αι., των Γάλλων ποιητών εκπροσώπων του κινήματος του παρνασσισμού των Leconte de Lisle και Prudhomme αλλά και του Αμερικανού ποιητή Edgar Allan Poe. Ωστόσο, η προέλευση του όρου αναδύεται από τα βάθη του χρόνου και συγκεκριμένα από την ελληνιστική εποχή.

Έχει υποστηριχθεί από τους μελετητές ότι πρώιμα στοιχεία των λυρικών ειδών συναντώνται στις προομηρικές ποιητικές μορφές, καθώς και στα ομηρικά έπη (8^{ος} αι. π.Χ.). Οι συγκεκριμένες μαρτυρίες δεν σχετίζονται άμεσα με τη μετέπειτα ορολογία που διαμορφώθηκε για τα λυρικά είδη, αλλά αναφέρονται σε «ορισμένες περιπτώσεις ασμάτων, οι οποίες είναι λυρικές συνθέσεις, που προσλαμβάνουν τη μορφή του ύμνου, του θρήνου, του υμέναιου και του παιάνα»¹⁰ (Montanari, 2010: 135). Ωστόσο, η ακμή της

¹⁰ Η παλαιότερη λυρική ποίηση είναι πιθανό ότι τοποθετείται στην Αίγυπτο (περ. 2600 π.Χ.). Τα κείμενα της συγκεκριμένης περιόδου παρουσιάζουν δείγματα επικλήσεων ασμάτων (ενός είδους ελεγγίας), εγκωμιαστικών ασμάτων προς το Φαραώ και επικλήσεων προς τους θεούς. Παράλληλα, ταφικές επιγραφές της ίδιας εποχής περιγράφουν άσματα βοσκών και ψαράδων, ενώ σε μεταγενέστερες χιλιετίες (περ. 1550 π.Χ.) αποκαλύπτεται ένα ερωτικό τραγούδι και ένα επιτύμβιο επίγραμμα (Cuddon, 2005: 306).

λυρικής ποίησης τοποθετείται κατά την αρχαϊκή περίοδο, τον 7^ο – 6^ο αι. π.Χ., με τη διάκρισή της σε μονωδία και χορική ποίηση.

Η συστηματική μελέτη των λυρικών ειδών τέθηκε κατά την ελληνιστική περίοδο, ενώ ο όρος *λυρικός* καθιερώνεται κατά την ίδια εποχή - μαρτυρείται στον Αρχίλοχο (7^{ος} αι. π.Χ.) - προσδιορίζοντας την ποίηση που άδεται με συνοδεία λύρας – όμως δεν είναι ακριβής, αφού τα λυρικά άσματα άδονταν και με τη συνοδεία αυλού (Budelmann, 2009: 1-18). Στον Όμηρο, μαρτυρείται ο όρος *μολπή* ο οποίος συνδέεται ετυμολογικά με το *μέλος*. Ο όρος αυτός συνεχίζει να επιζεί και κατά τους επόμενους αιώνες, κυρίως μέσα από την υιοθέτησή του από τη λατινική γλώσσα. Συχνά, αναφέρεται ο όρος *melicus* από τους λατίνους ποιητές, ενώ η χρήση του όρου *lyricus* διευρύνεται από την Αυγούστεια εποχή και έπειτα (Περυσινάκης, 2015: 80). Ωστόσο, ο συγκεκριμένος «όρος – ομπρέλα» συμπεριλαμβάνει την ποίηση που δεν συγκαταλέγεται, ούτε στο επικό, ούτε στο δραματικό είδος. Η χρήση αυτή του όρου δεν εκφράζει τον αρχαιοελληνικό τρόπο σκέψης, αφού η προγενέστερη διάκριση των ειδών γινόταν βάσει των περιστάσεων και του περιβάλλοντος όπου άδονταν, του τρόπου εκτέλεσης και τέλος του μέτρου (Montanari, 2010: 135). Το ουσιαστικό *μέλος* είναι η αρχαιότερη γνωστή έννοια για το τραγούδι.

Μία μεταγενέστερη απόπειρα ορισμού του λυρικού είδους από τον μελετητή Γ. Βελουδή υποστηρίζει με ευκρινή τρόπο : «Λυρική ποίηση (από το ελληνικό λύρα) · η υποκειμενικότερη από τρεις «φυσικές μορφές» (γένη) της ποίησης (λογοτεχνίας) · άμεση μορφοποίηση ενδοψυχικών διεργασιών του ποιητή, που γεννιούνται από την ευαίσθητη συνάντησή του με τον κόσμο, ανυψώνονται, μέσω της γλωσσικής τους πραγμάτωσης, από την ατομική περίπτωση στο γενικό και συμβολικό, και προσφέρονται στον προσλαμβάνοντα μέσω μιας εναισθανόμενης συν – κίνησης» (Βελουδής, 1994: 106). Ο μοντέρνος αυτός ορισμός, σύμφωνα με τις μεταγενέστερες θεωρίες οριοθετεί τα τρία γένη της λογοτεχνίας, της λυρικής ποίησης, του επικού είδους και του δράματος. Αντίθετα, στην αρχαία ελληνική ποιητική θεωρία, ο Αριστοτέλης αποκλείει από τη θεώρησή του τη λυρική ποίηση (την αναλύει στο Β΄ Βιβλίο της *Ποιητικής*), ακολουθώντας την πλατωνική σκέψη, θεωρώντας ως κατ' εξοχήν ποίηση την τραγωδία. Συνοπτικά, ο όρος ποιητική εντάσσει εντός του τόσο τις καλές και χρήσιμες ή πρακτικές τέχνες (ευρεία έννοια), όσο και τις μιμητικές τέχνες (στενή έννοια). Η αριστοτελική ποιητική εγκολλώνεται τη δεύτερη έννοια των μιμητικών τεχνών (Νικολούδης, 1995: 35).

Βασικό χαρακτηριστικό – όπως διαπιστώνεται και από τον προηγούμενο ορισμό – είναι η ανάδειξη της ατομικής προσωπικότητας έναντι μιας ποιητικής ομηρικής

παράδοσης, η οποία προήγαγε την προσωπική ποιητική φωνή έναντι του κοινωνικού πλαισίου. Η προβολή του λυρικού «εγώ» έναντι της συλλογικότητας της επικής ποίησης δεν είναι ορθό να συμπεριληφθεί υπό το πρίσμα της σύγχρονης αντίληψης περί υποκειμενικότητας της λυρικής ποίησης (Montanari, 2010: 143). Η σημερινή αντιμετώπιση της λυρικής ποίησης, η οποία γέννησε και την προβληματική της, ανάγεται στον Hegel. Η εγελιανή άποψη γενικεύτηκε και επικράτησε στον γερμανικό ιδεαλισμό και σε όλους τους ευρωπαϊούς ρομαντικούς, «που όρισαν τη λυρική ποίηση ως έκφραση ατομικών υποκειμενικών συναισθημάτων» (Περυσινάκης, 2015: 59). Επεξηγηματικά, είναι κρίσιμης σημασίας να αντιληφθεί κανείς ότι το λυρικό «εγώ» των αρχαϊκών ποιητών δεν είναι «υποκειμενικό με την έννοια ότι εκφράζει άμεσα και ευθέως μια εξωτερικευση του ατομικού συναισθήματος, όπως θα μπορούσε να ισχυριστεί κάποιος σύγχρονος – ίσως και με μεταρομαντικές υπερβολές. Το ποιητικό «εγώ» αποσκοπεί μάλλον στο να ανακεφαλαιώσει και να εκφράσει την αντίληψη, την ψυχική κατάσταση, τους προσανατολισμούς, τις προσδοκίες της ομάδας προς την οποία απευθύνονταν το άσμα και από την οποία είχε ανατεθεί για κάποια συγκεκριμένη περίπτωση» (Montanari, 2010: 143). Αναλυτικότερα, το ποιητικό «εγώ» - σε πρώτο πρόσωπο- δεν νοείται ως ένας φορέας του συλλογικού συναισθήματος, ακυρώνοντας την ατομικότητά του αλλά ως το πρόσωπο που εξωτερικεύει τον συναισθηματικό του κόσμο στα συμφραζόμενα που είναι αρμοστά τη δεδομένη στιγμή, όπως λ.χ. στο συμποσιακό πλαίσιο. Ο P. A. Miller θεωρεί ότι ακόμα και η αρχαϊκή μελική ποίηση δεν μπορεί να αποκαλεστεί ως *λυρική*, παρά την κατονομασία της από τους αλεξανδρινούς φιλολόγους, διότι ο χαρακτήρας της αρχαϊκής ποίησης είναι δημόσιος και επιδεικτικός (Miller, 1994: 1-8, 120 – 140).

Σύμφωνα με τον Περυσινάκη, ως γνήσια λυρικά ποιήματα μπορούν να κατηγοριοποιηθούν εκείνα τα λογοτεχνικά λυρικά ποιητικά δημιουργήματα, στα οποία η μορφή του ποιητικού υποκειμένου δεν έχει έναν δημόσιο χαρακτήρα ή έναν τελετουργικό ρόλο, να κοινοποιήσει, δηλαδή κοινωνικές αξίες με τις οποίες εμφορείται ή κάποιον εορταστικό σκοπό αλλά χαρακτηρίζεται από έναν ιδιωτικό χαρακτήρα, δηλαδή «έχει μία μοναδική, εξατομικευμένη ταυτότητα που προβάλλει από τις σχέσεις μεταξύ των διαθέσεων που εκφράζονται και των καταστάσεων των ίδιων των ποιημάτων · ένας χαρακτήρας ενσωματωμένος όχι στα μυθικά παραδείγματα της τελετής αλλά στην ίδια την

ιστορία μιας ιδιωτικής, προσωπικής ζωής» (Περυσινάκης, 2015: 69). Αυτή, λοιπόν, είναι η πρώτη πραγματική λυρική ποίηση, η αλεξανδρινή ποίηση¹¹.

Στη σύγχρονη εποχή, η συστηματική μελέτη της λυρικής ποίησης ξεκίνησε κατά τον 20^ο αι., όταν ο Wilamowitz οραματιζόταν τη δημιουργία μίας συλλογής που θα συμπεριλάμβανε όλα τα έργα των λυρικών ποιητών, στο έργο του *Textgeschichte der griechischen Lyriker* (1900), με την ελπίδα ότι ένα τέτοιου είδους έργο θα έδινε τη δυνατότητα της αποκρυστάλλωσης των ελλιπών στοιχείων σχετικά με τα γνωρίσματα του παιάνα ή του θρήνου. Τριάντα έξι χρόνια αργότερα, δημοσιεύεται μια τέτοια συλλογή από τον H. Farber, με τίτλο *Die Lyriker in der Kunsttheorie der Antike* (1936). Ορμώμενος από τη σχηματική απόδοση του Πρόκλου στην *Χρηστομάθεια Γραμματική*, ο μελετητής ταξινόμησε τη σωζόμενη λυρική ποίηση, αποκαλύπτοντας ορισμένες από τις αρχές που είχε κατηγοριοποιηθεί το λυρικό είδος από τους αλεξανδρινούς φιλόλογους. Ωστόσο, οι ελπίδες του Wilamowitz ναυάγησαν όχι λόγω του ελλιπούς υλικού, αλλά λόγω του γεγονότος ότι σε πολλές περιπτώσεις δεν παρουσιάζονταν οι πρώτες αρχές της καλλιτεχνικής σύνθεσης, αλλά οι μεταγενέστερες της αλεξανδρινής κατηγοριοποίησης (Περυσινάκης, 2015: 68). Τέλος, σύμφωνα με τον Lowe, είναι απαραίτητη μια νέα κατάταξη της λυρικής ποίησης, που θα αναθεωρεί την αλεξανδρινή ταξινόμηση (Lowe, 2007: 167 – 176).

Γενικότερα, η λυρική ποίηση διακρίνεται στη μονωδική, που περιλαμβάνει την ελεγεία και τον ίαμβο, και στη χορική. Είναι επιθυμητό, επίσης, να προκύψουν και περαιτέρω διακρίσεις σύμφωνα με το : α. αντικείμενο της ποίησης (για θεούς: ύμνος, προσόδιον, διθύραμβος, παιάνας / για ανθρώπους: έγκώμιον, επινίκιον, σκόλιον, έρωτικόν), β. την κίνηση (κατά την πορεία προς τον βωμό, για τον χορό γύρω από τον βωμό, σε στάση) και γ. τη δομή των στροφών (μονοστροφική, τριαδική).

¹¹ Με την έννοια του λυρικού ορίζεται ένας ρητορικός λόγος σε στίχους, που μοιάζει με ένα είδος επιδεικτικού λόγου. Ο όρος δεν αναγνωρίζονταν με αυτήν τη γενικευμένη χροιά από τους αλεξανδρινούς. Η σκέψη ότι η ποίηση είναι μια διαδικασία που συντελείται δημόσια, δηλαδή είναι ένας ρητορικός δημόσιος λόγος, όπως και η ρήτορεια και ο ρόλος του κοινού είναι καθοριστικός για την επιδοκιμασία ή αποδοκιμασία του ποιητικού κατασκευάσματος, οδήγησαν τον Jeffrey Walker να επιχειρηματολογήσει υπέρ της άποψης ότι η ποίηση είναι ο αρχαιότερος τύπος επιδεικτικής ρητορικής, προτείνοντας μια ρητορική ποιητική (Walker, 2000: 154 – 155).

2.2. Η ιαμβική ποίηση

2.2.1. Η αισχρολογία

Η ανδρική και γυναικεία γενετήσια περιοχή αποτελούν τις κατεξοχήν ερωτογενείς ζώνες του ανθρώπινου σώματος. Από την πρωτόγονη σκέψη έως την ανάπτυξη του υλικοτεχνικού πολιτισμού, η αξιολόγηση των γενετικών οργάνων, είτε του ανθρώπινου είδους, είτε του ζωικού βασιλείου έχει ποικίλη αντιμετώπιση, που κυμαίνεται από τον σεβασμό έως την απόλυτη περιφρόνηση, αφού συνδέονται από την μια με την ευεξία και την αναπαραγωγή και από την άλλη με ηθικοθρησκευτικά συγκείμενα. Στην αρχαία ελληνική σκέψη, η αποτύπωση αυτής της ποικιλίας διακρίνεται ήδη στη σημασιολογική πολικότητα των όρων *αίδοϊος* και *αίσχρός*, λέξεων που ανάγονται σε κοινή ρίζα (*aizd-), καθώς και στην πολυωνυμία, αφού για τη λεκτική δήλωση τους χρησιμοποιούνται πληθώρα λέξεων (Κοπιδάκης, 2020: 1114).

Βάσει της κοινής τους προέλευσης, κανείς θα μπορούσε να ορίσει την αισχρολογία. Η αισχρολογία είναι «η εκστόμιση (και η καταγραφή) λέξεων ή εκφράσεων που αναφέρονται στις ερωτογενείς ζώνες του σώματος του ανθρώπου και των ζώων, στις λειτουργίες που αυτές επιτελούν, καθώς βέβαια και στις φυσικές ανάγκες (απέκκριση ούρων, αφόδευση, πορδή, έμμηνος ρύσις)... Η εκστόμιση αυτή, για να χαρακτηριστεί αισχρολογία θα πρέπει να περιέχει ένα στοιχείο που υπερβαίνει την απλή καταδήλωση και σκοπεύει στον αιφνιδιασμό και την καταπτόηση του αποδέκτη» (Κοπιδάκης, 2020: 1114). Αισχρολόγοι κατά την αρχαιότητα είναι πολλοί και φυσικά ενήλικες.

Οι ενήλικες άντρες κατώτερης επαγγελματικής ιδιότητας, οι περιθωριακές κοινωνικές ομάδες, οι πολεμιστές, οι αθλητές, καθώς και οι ιερόδουλες και οι ακόλαστοι είναι ορισμένες κατηγορίες αισχρολόγων. Η αισχρολογία έχει σημαντική κοινωνική λειτουργία για αυτές τις ομάδες : α. για τους πρώτους λειτουργεί ως τέρψη για την απομάκρυνση της θλίψης, β. για τους δεύτερους ως μέσο αποθάρρυνσης του αντιπάλου, γ. για τους τρίτους ως μέσο προσέλκυσης ερωτικού συντρόφου (φетиχιστική λειτουργία της γλώσσας). Υπάρχει ωστόσο, ακόμα μια λειτουργία που σχετίζεται με την ενηλικίωση των αγοριών. Η αισχρολογία αποτελούσε ένα είδος ένταξης προς την ενήλικη ζωή. Κατά κύριο λόγο, όπως διαπιστώνεται, εκφραστές της βωμολοχίας είναι άρρενες, ενώ οι γυναίκες που βωμολοχούν εντάσσονται σε περιθωριακές κοινωνικές ομάδες. Μάλιστα, ο Σιμωνίδης ο Αμοργινός επικροτεί τη γυναίκα – μέλισσα που δεν συγχρωτίζεται σε μέρη, όπου «ὄκου λέγουσιν ἀφροδισίους λόγους» (7.91 West).

Η αισχρολογία δεν έχει μόνο αυτήν την πλευρά. Ενυπάρχει στην αρχαία ελληνική κοινωνία ένα ακόμα σημαντικό είδος που είναι η θρησκευτική αισχρολογία (βλ. 2.2.2. *Στα όρια των λατρευτικών τελετών και του λογοτεχνικού είδους*, σελ. 34), ενώ παράλληλα υπήρχε και η θεσμοθετημένη αισχρολογία στο ιαμβικό είδος και στην κωμωδία. Η επιλογή της σεξουαλικής γλώσσας ή συμπεριφοράς έχει εξηγηθεί ως χαρακτηριστικό γνώρισμα μιας μαγικής λειτουργίας στις τελετουργίες γονιμότητας. Οι αναλογίες γίνονται με τις σύγχρονες πρωτόγονες κοινωνίες όπου η συγκλονιστική, χιουμοριστική ή χυδαία γλώσσα και συμπεριφορά χρησιμοποιούνται για να ξυπνήσουν τελετουργικά ή να αφυπνίσουν τη θεότητα της γονιμότητας έτσι ώστε η γεωργία να ανθίσει ή να ξαναγεννηθεί (Henderson, 1975: 13-14). Μέσω των αμφισημιών των λέξεων, των ευφημισμών οι ποιητές πετύχαιναν μια μεταφορά που παρέπεμπε σε μια ερωτική εικονοποιία. Κατά αυτόν τον τρόπο, δημιουργήθηκε ένας ολόκληρος χυδαιολογικός γλωσσικός πλούτος, στον οποίο ο αρχαίος Έλληνας ήταν εκτεθειμένος και πλήρως εναρμονισμένος με τη θέαση του γυμνού σώματος, προπάντων του ανδρικού. Πάντοτε, όμως η ακοή αιφνιδίαζε την όραση, αφού μια λέξη αισχρολογικού περιεχομένου την υπερκέραζε.

2.2.2. *Στα όρια των λατρευτικών τελετών και του λογοτεχνικού είδους*

Η γένεση ενός ποιητικού είδους μπορεί να οριστεί ως η διεύρυνση της χρήσης ενός τρόπου έκφρασης, που υπόκειται σε κάποιες συμβάσεις, από άλλους ομότεχνους. Η άνοδος ενός νέου λογοτεχνικού είδους φέρει τις καταβολές του σε κάποιο θρησκευτικό συγκείμενο¹², που επεξηγείται με τη δημιουργία μιας μυθικής αφήγησης. Οι μύθοι οι οποίοι προέβαιναν σε εξήγηση καταστάσεων και πραγμάτων ορίζονταν ως αιτιολογικοί. Ένας τέτοιος μύθος δημιουργήθηκε ώστε να επεξηγήσει την προέλευση του ιαμβικού είδους. Η τακτική αυτή εξυπηρετούνταν από τη δημιουργία λατρευτικών προσώπων, όπως της Ίαμβης¹³.

¹² Η εξήγηση του εκπροσώπου της λυρικής ποίησης δίνεται από τον μύθο του Ορφέα. Αφότου οι Μαινάδες στα Θρακικά όρη διαμέλισαν τον άτυχο Ορφέα, το κεφάλι του, σύμφωνα με την παράδοση έφτασε στις ακτές της Λέσβου, όπου εκεί οι γηγενείς το βρήκαν και το έθαψαν, κατασκευάζοντας έναν ναό προς τιμήν του, στην Αντισσα, το οποίο ήρθε στο φως με τις πρόσφατες αρχαιολογικές ανασκαφές. Το νησί της Μυτιλήνης είναι γνωστό ότι αποτέλεσε εξέχον κέντρο της ακμής της λυρικής ποίησης.

¹³ Η πρώτη αναφορά στη λέξη *ΐαμβος* συναντάται στον Αρχίλοχο (απ. 215 West). Παράλληλα, η λέξη *ιαμβεῖον* συναντάται στον Κριτία (απ. 21.4) και στον Αριστοφάνη (Βάτρ. 1133, 1204). Ο όρος είναι ανάλογος με το *έλεγειον* τον 5ο αι. π.Χ. υποδηλώνοντας το ελεγειακό δίστιχο.

Η μυθολογική παράδοση αναδύεται μέσα από τα κοινωνικά δεδομένα. Κάθε μυθολογικό δημιούργημα ορίζεται μέσα από ένα κοινωνιολογικό πρίσμα. Σύμφωνα με τον Buxton (2004: 18) : «ο μύθος είναι μια κοινωνικά ισχυρή παραδοσιακή αφήγηση», η οποία κατέχει μια πολύ σημαντική θέση μέσα στις κοινωνίες που τις αφηγούνται διότι ενσωματώνουν και διερευνούν τις αξίες, όχι μόνο των ατόμων, αλλά και των κοινωνικών ομάδων, ακόμη και ολόκληρων κοινοτήτων. Οι μύθοι εξηγούν, οριοθετούν τις κοινωνικές τάξεις, νομιμοποιούν τις κοινωνικές συμπεριφορές και λειτουργούν εντός ενός θρησκευτικού πλαισίου. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι είναι ο ευκολότερος τρόπος, ανά τους λαούς της κοινωνικής επιβολής νέων συνηθειών, καινούργιων λογοτεχνικών ειδών και συμπεριφορών.

Ένα αγροτικό είδος, όπως η ιαμβική ποίηση συνδέθηκε με αγροτικές θεότητες, λόγω χάρη της θεάς της γεωργίας, Δήμητρας και ελασσόνων προσώπων που συσχετίστηκαν με τη λατρεία της. Οι αναφορές της Ίαμβης, της υπηρέτριας του βασιλιά της Ελευσίνας Κελεού, στη μυθολογική παράδοση είναι αρκετά ενδιαφέρουσες, όπως και η σύνδεσή της με το ιαμβικό είδος. Με σκοπό να είναι δυνατή η «νομιμοποίηση» του είδους, καθώς και η επισημοποίησή του, το ιαμβικό είδος - το αισχρόλογο, το σκωπτικό - ήταν απαραίτητο να αποκτήσει θρησκευτικό χαρακτήρα, με την κατοχύρωση της λατρευτικής αισχρολογίας (Brown, 1997: 13 – 15 · Ο' Higgins, 2003: 58 -59). Η ετυμολογική προσέγγιση της λέξης *ΐαμβος*, σύμφωνα με την κοινή πεποίθηση κατά τους αρχαίους χρόνους, προέρχονταν από κάποιο επώνυμο όνομα και η Ίαμβη αποτέλεσε την κοινή ερμηνεία. Ωστόσο, κατά πάσα πιθανότητα το όνομα Ίαμβη παράγεται από τον *ιάμβο* και όχι το αντίθετο (Montanari, 2010: 147).

Η εμφάνιση της Ίαμβης εντοπίζεται στον *Όμηρικό "Ύμνο εις Δήμητραν* (στίχος 188 και εξής). Στο συγκεκριμένο ύμνο, η Ίαμβη είναι η γυναίκα που οδηγεί τη Δήμητρα από τη λύπη στο γέλιο. Αναλυτικά, η Δήμητρα κάθεται περίλυπη σε ένα στέρεο δίφρο, αδυνατώντας, είτε να μιλήσει, είτε να τραφεί ή να πιεί νερό. Η θεά έχει χάσει την κόρη της, Περσεφόνη, γεγονός που της προκαλεί αφόρητο ψυχικό πόνο. Τότε, η Ίαμβη, μια πιστή υπηρέτρια με τους αστεϊσμούς και τα σκώματά της, προκάλεσε στην Δήμητρα γέλωτα και της δημιούργησε μία διάθεση ευφορίας. Σύμφωνα με τον Περυσινάκη (2015: 93), *οί χλεῦαι της Ίαμβης*, που ήταν *ταμίη* (*Όδύσσεια* 1.428), όπως φαίνεται από το *κέδν' είδυϊα* αποτελούν «το μυθικό πρωτότυπο κάποιου τελετουργικού πειράγματος, προσβλητικού ή αισχρού είδους», που είναι πιθανό να συνέβαλε στη γέννηση του ονόματος *ΐαμβος*. Άλλωστε, είναι γνωστή η εννοιολογική σύνδεση μεταξύ του *ιάμβου* και των *σκωμάτων*

(Περυσινάκης, 2015: 93). Συνάμα, στο χωρίο διαφαίνεται και ένα ακόμη σημαντικό γνώρισμα η Ίαμβη απευθύνεται προς τη θεά με προσωπική προσβολή, αφού η φράση «χλεύης μιν Ίαμβη κέδν' ειδυῖα/ πολλὰ παρασκώπτουσ' ἐτρέψατο πότνιαν ἀγνήν», μπορεί να χρησιμοποιηθεί και με αυτή τη νοηματική απόδοση, με λόγο που παραπέμπει στα *ἀπόρρητα*¹⁴. Η απόδοση της προσωπικής προσβολής σε μια θεά που δεν θίγεται αλλά ευφραίνεται μπορεί να επεξηγήσει και την ερμηνεία της λέξης ἱαμβος. Η προσωπική επίθεση μέσω σκωμμάτων για την πρόκληση γέλωτος ήταν από τους θεμελιώδεις στόχους του ιαμβογράφου.

Σε μεταγενέστερους συγγραφείς, η περιγραφή της Ίαμβης διαφοροποιείται αλλά το χαρακτηριστικό της πρόκλησης γέλιου παραμένει πάγιο στοιχείο. Ο Απολλόδωρος (1.5.1) παρουσιάζει την Ίαμβη ως μια γυναίκα ηλικιωμένη που προκάλεσε το γέλιο με τους αστεϊσμούς και τα σκώμματα στη θεά Δήμητρα, συνδέοντας το επεισόδιο στον οίκο του Κελεού με τα Θεσμοφόρια, κατά τη διάρκεια των οποίων η γυναικεία αισχρολογία ήταν γνωστή. Κατά αυτόν τον τρόπο, ο Απολλόδωρος θεωρεί τον μύθο αυτόν ως αίτιον για τη σύνδεση της γυναικείας αισχρολογίας με τα Θεσμοφόρια¹⁵. Παράλληλα, ο Σχολιαστής του Νικάνδρου αναφέρει την Ίαμβη ως κόρη του Πανός και της Ήχοῦς (Περυσινάκης, 2015: 94). Στην αναφορά του Σχολιαστή φαίνεται ότι η Ίαμβη εμπλέκεται ενεργά, όχι μόνο με τη λεκτική της δραστηριοποίηση, ανακαλώντας τη συμπεριφορά της Βαυβῶ – της ορφικής μορφής αντίστοιχης της Ίαμβης. Στον Κερκυραίο τραγικό ποιητή, Φίλικο, στον *Ῥγμνο εἰς Δήμητραν*, πιθανότατα η Ίαμβη απευθύνεται στη θεά, κατά τρόπο αισχρολογικό. Εικάζεται, λοιπόν, η εύλογη σκέψη πως οι ἱαμβοὶ φέρουν τις απαρχές τους σε θρησκευτικές

¹⁴ Ο όρος *ἀπόρρητα* περιγράφει εὔστοχα ορισμένες τελετές γυναικῶν, που συνήθως γιορτάζονταν προς τιμὴν της Δήμητρας, καθὼς ἦταν μυστικές και αφορούσαν τη χρήση γλώσσας που περιγράφεται διαφορετικά ως λόγος, *αἰσχρὸς ἢ ἀργύπης*, και τα λατρευτικά αντικείμενα που χρησιμοποιούσαν ως *αἰσχρὰ* και *ἄσμενάν*. Οι πηγές περιγράφουν τη γλώσσα και τη συμπεριφορά των γυναικῶν σε αυτά τα τελετουργικά με λέξεις που υποδηλώνουν ντροπή, φόβο, ανοησία και ασχήμια. Το «ἄσμενο» δεν είναι ἴσως ο καλύτερος ὅρος που χρησιμοποιεῖται για την περιγραφή αυτῶν των τελετῶν, καθὼς η μακρὰ παράδοσή του Χριστιανισμοῦ στη Δύση εισάγει ἔννοιες ηθικῆς βλάβης που αντικατόπτριζαν ἕνα διαφορετικό κοσμοεἶδωλο ἀπὸ το αρχαιοελληνικό (Henderson, 1975: 13 – 14· Brumfield. 1996: 67).

¹⁵ Ὡς θεά που σχετίζεται με τα δημητριακά, η Δήμητρα συμβολίζει την πηγὴ ψωμοῦ που διαμόρφωσε τη βασικὴ διατροφή των Ελλήνων. Ὡστόσο, η Δήμητρα ἔχει συνδεθεῖ και με την ιδιότητα της «θεᾶς της γονιμότητας», ἔννοια η οποία ἔχει χρησιμοποιηθεῖ υπερβολικά κατὰ τη μελέτη των αρχαίων θρησκειῶν, λόγω και της σύνδεσής της με την εναλλαγὴ των εποχῶν. Οι επιγραφικὲς και λογοτεχνικὲς μαρτυρίες δείχνουν ὅτι οι γυναῖκες σε πολλὲς αρχαῖες κοινότητες συχνὰ συγκεντρώνονταν για να συμπληρώσουν τα δημόσια φεστιβάλ της Δήμητρας με τις δικές τους μυστικὲς τελετές (Brumfield. 1996 : 69). Στα Θεσμοφόρια, γὰ παράδειγμα, τὸ κύριο και διαδεδομένο φεστιβάλ της, οι γυναῖκες μίας συγκεκριμένης κοινότητας ασκούσαν μὴ ετήσια τελετὴ του φθινοπώρου, της οποίας η ρητὴ λειτουργία ἦταν να προωθήσει την ἐπιτυχία της συγκομιδῆς του ἐπόμενου ἔτους (Buxton, 2004 : 72 – 73). Η εὐφορία της γῆς αποτελοῦσε πάγιο στοιχείο γὰ την εξασφάλιση της βιωσιμότητας της κοινότητας. Ἐπομένως, γιορτὲς με ἄσματα που ἐξυμνοῦσαν τη γονιμότητα και ἦταν ἰθυφαλλικά συναντῶνται στους αρχαίους πολιτισμούς και στην προκειμένη περίπτωση σε ἄσματα προς τιμὴν της Δήμητρας και του Διονύσου.

καταβολές, εντός των οποίων το καθιερωμένο ηθικό σύστημα αναστέλλεται και είναι δυνατόν να εκφραστεί κανείς κατά τρόπο που στις καθιερωμένες κοινωνικές νόρμες δεν θα μπορούσε (Brown, 1997: 21 – 24). Η στάση της κοινωνίας απέναντι σε αυτήν την ασυνήθιστη συμπεριφορά των γυναικών σε τελετουργικά πλαίσια εξηγείται από τον Αριστοτέλη, ο οποίος ορίζει ότι μπορεί να μην υπάρχει αναπαράσταση άσεμνων (άσχημονας) πράξεων γραπτώς ή γλυπτική, «εκτός από εκείνες τις θεότητες στις οποίες ο νόμος επιτρέπει τη χυδαιότητα»: «μήτε ἄγαλμα μήτε γραφήν, εἶναι τοιούτων [άσχημονας] πράξεων μίμησιν, εἰ μὴ παρά τισι θεοῖς τοιούτοις οἷς καὶ τὸν τωθασμὸν ἀποδίδωσιν ὁ νόμος» (Αριστοτέλης, *Πολιτικά* 1336b 15). Η αισχρολογία, όπως είναι αντιληπτό, δεν συναντάται μονάχα στις ορισμένες γιορτές προς τη Δήμητρα αλλά και προς τον Διόνυσο, ο οποίος επενέργησε και αυτός καταλυτικά στη διαμόρφωση του ιάμβου (O' Higgins, 2003: 61).

Στους Πατέρες της Εκκλησίας, το όνομα της Ίαμβης αντικαθίσταται από αυτό της Βαυβούς, λόγου χάρι στον Κλήμεντα τον Αλεξανδρέα (*Προτρεπτικός* II 20. 1 -21.1), στον Ευσέβιο (*Εὐαγγελικὴ Προπαρασκευὴ* 2.3.31 -35) και στον Αρνόβιο (*Adv. Nat.* 5. 25 – 26). Οι εκδοχές των δύο πρώτων είναι παρόμοιες, ενώ η παραλλαγή του τρίτου διαφοροποιείται αισθητά. Η Βαυβῶ είναι το alter ego της Ίαμβης, με τις εξής αξιοσημείωτες διαφορές : α. η Ίαμβη περιορίζεται στη λεκτική αισχρολογία, ενώ η Βαυβῶ προβαίνει σε ασελγή πράξη με την επίδειξη απόκρυφον σημείων του σώματός της, β. η Ίαμβη, είτε ως νεαρή, είτε ως ηλικιωμένη γυναίκα αντιπροσωπεύει τον μαγικό ή τελετουργικό λόγο, ενώ η Βαυβῶ εκπροσωπεί τη γυναικεία γονιμότητα (Olender, 1990: 87 -89). Η Ann Suter, εξερευνώντας συγκεκριμένα τις πρακτικές των τελετουργιών της Βαυβούς, γράφει ότι η παράσταση έχει διάφορες λειτουργίες όπως, «προστασία, γονιμότητα, επούλωση, αφόπλιση, καταστροφή» (Suter, 2018: 21 – 22).

Το λατρευτικό συγκείμενο με το οποίο συσχετίζεται ο ιάμβος εξετάστηκε ενδελεχώς. Η σύνδεση του ιάμβου με άλλα λατρευτικά άσματα είναι αυτή που θα βοηθήσει τον σύγχρονο αναγνώστη να κατανοήσει το γραμματειακό είδος της ιαμβικής ποίησης. Ο Περυσινάκης θεωρεί ότι οι λέξεις διθύραμβος, θρίαμβος και ἴθυμβος που είναι λατρευτικά άσματα μπορούν να συμβάλλουν στην κατανόηση του ιάμβου, μεταθέτοντας το ενδιαφέρον από τις λατρευτικές πρακτικές της Δήμητρας σε αυτές του Διονύσου. Ο διθύραμβος και ο θρίαμβος είναι προσωνύμια που αποδίδονται στο θεό του κρασιού, ενώ ταυτόχρονα αποτελούν και άσματα που άδονταν προς τιμήν του. Ο ἴθυμβος από την άλλη πλευρά αποτελούσε χορευτικό είδος που τελούνταν κατά τη διάρκεια των διονυσιακών λατρειών

αλλά αποτελούσε και ποιητικό είδος που ήταν σχετικό με τη χλεύη και το γέλιο (Πολυδεύκης 4.104, όπως αναφέρεται στο Brown, 1997: 25).

Οι πρώτες αναφορές για τους ερμηνευτές και τα άσματά τους που σχετίζονται με το ιαμβικό είδος λέγονται από τον ελληνιστικό Δήλιο ιστορικό Σήμο, συνδέοντάς το με το ιθυφαλλικό υπόβαθρο. Οι αυτοκάβδαλοι, όπως αποκαλούνταν, ήταν ένα είδος υποκριτών βωμολόχων που απάγγελαν αυτοσχέδια και ανάξια λόγου ποιήματα, στεφανωμένοι με κισσό. Ο Σήμος ο Δήλιος, σύμφωνα με τον Αθήναιο (622 B) υποστηρίζει «Σήμος δ' ὁ Δήλιος ἐν τῷ περὶ παιάνων, οἱ αὐτοκάβδαλοι, φησί, καλούμενοι ἐστεφανωμένοι κιττῶ σχέδην ἐπαίρενον ῥήσεις. Ὑστερον δὲ ἴαμβοι ὠνομάσθησαν αὐτοῖ τε καὶ τὰ ποιήματα αὐτῶν». Από τον Αθήναιο (181 c) πληροφορούμαστε για έργα που λάμβαναν χώρα στο σικελικό έδαφος με τους χορευτές τους να κατονομάζονται ως *ιαμβισταί* (West, 1974: 36 – 37). Φαίνεται σε πρώιμο στάδιο ότι οι ίαμβοι συνδέθηκαν με ένα ιθυφαλλικό συγκείμενο. Στην αρχαία ελληνική ο όρος δηλώνει τον φαλλό σε στύση, ενώ παράλληλα η χρήση του αναφέρεται σε ωδές ή χορούς που παρουσιάζονταν σε γιορτές του Διονύσου¹⁶ (Cuddon, 2005: 242).

Οι αναφορές της αριστοτελικής *Ποιητικής* στον ίαμβο επικεντρώνονται σε αυτό που κατονομάζεται από τον δημιουργό ως *ιαμβική ιδέα*, δηλαδή ιαμβική μορφή. Η ιαμβική ιδέα αποτελεί τη μετάβαση από τα σκώμματα της πρώιμης φάσης προς την πορεία ανάπτυξης θεματικών κέντρων και πλοκής (*Ποιητική*, 1449b 8). Στο χωρίο 1448b 26 και εξής, η αριστοτελική ποιητική μιλά για τους ευτελέστερους οι οποίοι συνέθεταν ψόγους και ήταν οι πρόγονοι των ιαμβικών ποιητών. Παρακάτω, ο Αριστοτέλης παραθέτει την πληροφορία ότι η συγγραφή των ιαμβοποιών απευθύνεται προς συγκεκριμένους χαρακτήρες (*Ποιητική*, 1451b 13). Φαίνεται λοιπόν, ότι δίνονται από τον Αριστοτέλη δύο βασικές αναφορές, σχετικά με την πλοκή και τον δέκτη της ιαμβικής ποίησης.

Σύμφωνα με τον West (1974: 22), ο ίαμβος αποτελεί μια παραδοσιακή διασκέδαση την οποία ο Αρχίλοχος εκμεταλλεύτηκε, που αποτελούσε μέρος της τελετουργίας προς τιμήν της Δήμητρας (βλ. αναλυτικότερα θεωρία του West, *Redende Namen, stock characters, traditional elements of a cult*), με στοιχεία περιεχομένου τη σεξουαλική θεματολογία, τον ψόγο και την αισχρολογία που ξεπερνούν τον αστεϊσμό της ελεγείας. Ο ίαμβος του Αρχίλοχου ταυτόχρονα φανερώνει και αλληλεπιδράσεις με το συμποτικό συγκείμενο και

¹⁶ Ο όρος αναφέρονταν επίσης, στο μετρικό σχήμα – υ – υ -υ x x, το οποίο είναι γνωστό και ως τροχαϊκός βραχυκατάληκτος δίμετρος ή τροχαϊκός τρίποδας. Χρησιμοποιήθηκε από τον Αρχίλοχο, τον 7^ο αι. π.Χ. (Cuddon, 2005 : 242).

όχι με την τελετουργική εκτέλεση του ιάμβου (124, 48, 58 West). Ωστόσο, αυτό που είναι σημαντικό να επισημανθεί είναι ότι το ιαμβικό είδος είναι σύμφωνο με τις αξίες του θρησκευτικού συστήματος των αρχαίων Ελλήνων και ο ιαμβογράφος έχει τον ρόλο του προστάτη της κοινότητάς τους και με τον αισχρολογικό χαρακτήρα του άσματός του λειτουργεί αποτροπαϊκά έναντι οποιουδήποτε απειλεί την ευταξία του κόσμου του (Brown, 1997: 13 – 15).

2.2.3. Το μέτρο και ο ρυθμός

Το μέτρο της ιαμβικής ποίησης ανάγεται στον ποιητικό λόγο που γράφεται σε απαγγελλόμενο στίχο¹⁷. Το ιαμβικό τρίμετρο αποτελεί το κατεξοχήν μέτρο του ιάμβου. Οι παλαιότεροι ιαμβικοί τρίμετροι στίχοι συναντώνται στον *Μαργίτη* (από τη λέξη μάργος που σημαίνει μωρός), σε ένα ποίημα που ο πρωταγωνιστής της, Μαργίτης, προέβαινε σε μια σειρά δημιουργίας προβλημάτων και διέπραττε τραγελαφικές πράξεις (Montanari, 2010: 101· Λυπουρλής, 2005: 47). Στο συγκεκριμένο ποίημα, ενυπάρχει μεγάλο ενδιαφέρον από μορφολογική άποψη διότι συναντάται η ακανόνιστη εναλλαγή εξάμετρων και ιαμβικών τρίμετρων¹⁸. Το ποιητικό αυτό κατασκεύασμα δεν διασώζεται. Παραδίδεται με το όνομα του Ομήρου ως δημιουργού του και σύμφωνα με τον Αριστοτέλη ανήκει σε αυτόν. Ωστόσο, η αντίληψη αυτή ανάγεται στη γενικότερη άποψη των αρχαίων ότι «η καταγωγή όλων των μεταγενέστερων μορφών, είτε τραγικών, είτε κωμικών» φέρουν την προέλευσή τους από τον Όμηρο, τον πατέρα των ποιητών (Montanari, 2010: 101).

Η σύνδεση του ιάμβου με τη μουσική εμφανίζεται στον Πυθικό Νόμο, στον οποίο ένα μέρος ονομαζόταν ἴαμβος, πράγμα που ισοδυναμεί με την υποψία ότι ο όρος χρησιμοποιούταν στην πρώιμη μουσική πρακτική (Στράβων 9.3.10). Ο Πυθικός Νόμος, μουσική σύνθεση για αυλό, ήταν τμήμα του παραδοσιακού ρεπερτορίου στους πυθικούς αγώνες των Δελφών από το 586 π.Χ. Σύμφωνα με τον Πολυδεύκη (4.77) ήταν ο Σακάδας από το Άργος, τρεις φορές νικητής των Πυθικών αγώνων, που ανακάλυψε τον Πυθικό Νόμο. Αν είναι το όνομα ενός από τους ρυθμούς που αναφέρει ο Στράβων, ο ἴαμβος

¹⁷ Οι στίχοι των αρχαίων ελληνικών ποιημάτων διακρίνονται σε δύο κατηγορίες : α. στους στίχους που γεννιούνται με την επανάληψη ενός ορισμένου μέτρου, οι οποίοι είναι κατασκευασμένοι κατά μέτρον (π.χ. δίμετροι, τρίμετροι, τετράμετροι, πεντάμετροι και εξάμετροι) και β. στους στίχους που δεν γεννιούνται με την επανάληψη ενός ορισμένου μέτρου, δηλαδή δεν είναι κατασκευασμένοι κατά μέτρον (Λυπουρλής, 2005: 23).

¹⁸ Κατά την προσωπική μου άποψη, η σύζευξη δύο μετρικών μορφών σε ένα ποίημα αποτελεί σημαντικό πρόγονο της διαφοροποίησης των μέτρων στα μέρη της τραγωδίας αλλά και στη μετρική ποικιλία της ελληνιστικής ποίησης. Πιθανότατα, το κωμικό αυτό ποίημα αποτέλεσε την έμπνευση για την απαρχή του πειραματισμού για την επιλογή στα μέτρα.

χρησιμοποιούταν την εποχή του Σακάδα, και αν μπορούμε να έχουμε εμπιστοσύνη στον Στράβωνα ότι το όνομα συνδεόταν με τον ρυθμό, μπορούμε να χρονολογήσουμε την χρήση του όρου *ιαμβος* για ένα ρυθμό στον πρώιμο 6ο αι. π.Χ. Βάσει του ισχυρισμού του Wilamowitz, η αναφορά του Πλάτωνα στην ορολογία του Δάμονα έχει να κάνει με τα 3 διαφορετικά γένη ρυθμού. Κατά αυτόν τον τρόπο, ο *ιαμβος* ήταν τεχνικός όρος για την *ratio* που ήταν κοινή στον *ιαμβικό* και τον *τροχαϊκό* πόδα (ανάλογα με τον *ιαμβικό* γένος του Αριστοξένου). Έτσι, η χρήση του *ιάμβου* ως ειδολογικού όρου («generic term») για τα ποιήματα σε *τροχαϊκό* τετράμετρο και στα *ιαμβικά* τρίμετρα, που ήδη μαρτυρείται στον Αριστοτέλη (*Ρητορική* 1418b 28), μπορεί να είχε τις βάσεις της στην πρώιμη ελληνική μουσική σκέψη.

Ο *ιαμβικός* τρίμετρος χρησιμοποιήθηκε από σημαντικούς *ιαμβικούς* ποιητές, όπως ο Σημωνίδης ο Αμοργινός, ο Ιππώναξ ο Εφέσιος και ο Αρχίλοχος ο Πάριος. Στη συνέχεια, το *ιαμβικό* τρίμετρο τέθηκε σε χρήση για τις ανάγκες των διαλογικών μερών της τραγωδίας και της κωμωδίας (Λυπουρλής, 2005: 47). Σύμφωνα με την αριστοτελική άποψη, το *ιαμβικό* μέτρο ήταν το πιο κατάλληλο για την απόδοση του πρακτικού, δηλαδή του καθημερινού λόγου. Ο Αριστοτέλης χαρακτηρίζει το μέτρο αυτό ως *μάλιστα λεκτικόν* (*Ποιητική* 1449a 24-27). Ο καθημερινός χαρακτήρας αποτελεί τον βασικό λόγο που το *ιαμβικό* τρίμετρο¹⁹ χρησιμοποιήθηκε σε ποιήματα σκωπτικού, υβριστικού και σατιρικού στίχου. Ο Αριστοτέλης σημειώνει : «τὸ *ιαμβεῖόν* ἐστίν· σημεῖον δὲ τούτου, πλεῖστα γὰρ *ιαμβεῖα* λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἐξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἁρμονίας. ἔτι δὲ ἐπεισοδίων πλήθη. καὶ τὰ ἄλλ' ὡς ἕκαστα κοσμηθῆναι λέγεται ἔστω ἡμῖν εἰρημένα· πολὺ γὰρ ἂν ἴσως ἔργον εἶη διεξιέναι καθ' ἕκαστον» (*Ποιητική*, 1449a 24-27), ενώ στη *Ρητορική* αναφέρεται ότι : «διὸ μάλιστα πάντων τῶν μέτρων *ιαμβεῖα* φθέγγονται λέγοντες» (*Ρητορική* 1408b 33 – 35).

Η βασική μορφή του *ιαμβικού* τρίμετρου είναι η δωδεκασύλλαβη. Ωστόσο, η συγκεκριμένη μορφή δεν είναι σταθερή αλλά παρουσιάζει σημαντική ποικιλία, γεγονός που φέρει τις καταβολές του στο μετρικό σχήμα του ίδιου του *ιαμβικού* τρίμετρου – οι μακρές συλλαβές, εκτός από την τελευταία είναι δυνατόν να αντικατασταθούν από δύο βραχύχρονες. Ανάμεσα σε αυτές τις διαφοροποιήσεις, εντάσσονται και οι *χωλίαμβοι* ή

¹⁹ Ο *ιαμβικός* τρίμετρος αποτελείται από τρία *ιαμβικά* μέτρα: x — υ — x — υ — x — υ — (ένας *ιαμβικός* πούς συναποτελείται από μία *βραχεία* και μία *μακρά* συλλαβή «υ-»). Το *ιαμβικό* μέτρο είναι μία *ιαμβική* διποδία. Κατ' ουσία, το πρώτο στοιχείο ενός *ιαμβικού* μέτρου είναι *άλογο*, δηλαδή μπορεί να αντικατασταθεί από μια *βραχεία* ή *μακρά* συλλαβή) (Λυπουρλής, 2006: 47). Οι ποιητές του *ιαμβικού* είδους δεν επεδίωκαν το τέλος λέξης ύστερα από το τέταρτο ή πέμπτο μακρό ή ύστερα από το δεύτερο βραχύ και το τρίτο *άλογο* (το οποίο κατά το νόμο του Porson είναι *βραχύ*) (νόμος των Wilamovitz – Knox) (Λυπουρλής, 2005 : 50).

σκάζοντες ίαμβοι. Οι χωλίαμβοι²⁰ είναι ιαμβικοί τρίμετροι στίχοι οι οποίοι διαφοροποιούνται από το βασικό μετρικό σχήμα, αφού έχουν μακρά συλλαβή στη θέση του τρίτου βραχέος, δηλαδή : « x — υ — x — υ — x — — — ». Το τρίτο άλογο των χωλίαμβων κατά κανόνα καλύπτεται από βραχύχρονη συλλαβή. Στην ποίηση του Ιπώνακτος και του Βάβριου, υπάρχουν σπάνιες παραβιάσεις αυτού του κανόνα, ενώ στον Καλλίμαχο δεν συναντάται ούτε ένα παράδειγμα χωλιάμβου με μακρόχρονη συλλαβή στο τρίτο άλογο²¹ (Λυπουρλής, 2005 : 55).

Η ιαμβική ποίηση, καθώς και η κωμωδία αναπτύσσονται στο Β΄ Βιβλίο της αριστοτελικής *Ποιητικής* το οποίο δεν σώζεται, σύμφωνα με την προεξαγγελτική παράθεση της πρότασης, σχετικά με τον ίαμβο και την κωμωδία. Για τον Αριστοτέλη, η λυρική ποίηση δεν ανάγεται στον ποιητικό λόγο αλλά κατηγοριοποιείται στο είδος που ανήκει περισσότερο στη μουσική, αφού «υποτάσσει σε αυτήν το ποιητικό στοιχείο και είναι το κατ' εξοχήν απομακρυσμένο από τη λειτουργία της μιμήσεως, η οποία χαρακτηρίζει και νοηματοδοτεί κάθε πραγματικό ποιητικό είδος» (Αριστοτέλης, 1995: 303). Επιπροσθέτως, κατά την περίοδο του Αριστοτέλη, η λυρική ποίηση ως παραγόμενο είδος είχε αρχίσει να υποχωρεί. «Ως προς τον ουσιαστικό λόγο «αποκλεισμού» της λυρικής ποίησης, όμως, πρέπει να παρατηρηθεί πως αυτή στις κορυφαίες στιγμές της υπήρξε σαφώς «αντικειμενικότερη» από την εξ ορισμού της πρόβλεψη και πολύ περισσότερο από ό,τι ο βιοματικός λυρισμός των νεότερων χρόνων. Η αρχαία λυρική ποίηση, άλλωστε, συνδεόμενη και αυτή με τον μύθο – όχι βέβαια στο βαθμό της τραγωδίας -ο οποίος αποβαίνει το ορμητήριο του ποιητή, και της προσωπικής συγκίνησής του, διαλέγεται με την αντικειμενικότητα, αποκτά, συνεπώς, στοιχείο καθολικότητας, ώστε να πληροί το κριτήριο της αρχαιότητας που μετέθετε το κέντρο της καλλιτεχνικής λειτουργίας από το υποκείμενο στο ίδιο το έργο και στη σημασία του για τον ακροατή» (Καλλίμαχος, 1995: 303 – 304).

²⁰ Πρώτος ευρετής θεωρείται σύμφωνα με την παράδοση ο Ιπώναξ. Σε χωλίαμβο έγραψε ο Καλλίμαχος, ο Ηρώ(ν)δας (3^{ος} αι. π.Χ.) και ο Βάβριος (τέλος του 2^{ου} αι. μ.Χ.).

²¹ Ο χωλίαμβος με μακρό το τρίτο άλογο αποκαλούνταν ισχιορρωγικόν, δηλαδή με σπασμένα ισχία – υπερβολικά χωλόν. «Πρώτος ευρετής» θεωρούνταν ο Ανάνιος (6^{ος} αι. π.Χ.) (Λυπουρλής, 2006: 55).

2.2.4. Η περίπτωση εκτέλεσης του *ιάμβου*

Η εκτέλεση του *ιάμβου* συνοδευόταν από το μουσικό όργανο που αποκαλούνταν *ιαμβύκη* (πιθανόν διαφορετική από τη *σαμβύκη*) ή από τον *κλεψίαμβο* – εννεάχορδο όργανο που συνόδευε τους *ιάμβους* του Αρχίλοχου. Η πρώτη αναφορά της λέξης *ΐαμβος*, όπως έχει υπογραμμιστεί παραπάνω συναντάται στον Αρχίλοχο (απ. 215 West) : «καί μ' οὐτ' *ΐαμβων* οὔτε *τερπωλέων* μέλει». Στο συγκεκριμένο χωρίο, ο *ΐαμβος* συνδυάζεται με τη λέξη *τερπωλαί*²². Σε άλλα αποσπάσματα του Αρχίλοχου παρατηρείται η ίδια σύνδεση : «*τερπωλὰς* και *θαλίας* ἐφίπων» (απ. 11 West) · «*μεμφόμενος* *θαλῆς* τέρψεται» (απ. 13 West). Η σύνδεση του *ΐαμβου* και του *τερπωλαί*²³ με το *θαλίαι* στα δύο αρχιλόχεια αποσπάσματα συμβάλλουν στην εικασία ότι η αναφορά της λέξης ενδοκειμενικά δείχνει το εξωκειμενικό περιβάλλον, δηλαδή ότι τα τραγούδια παρουσιάζονταν σε εορταστικές τελετές.

Πράγματι, η πλειονότητα των μελετητών συγκλίνουν προς αυτήν την εικασία (West, 1974 : 25· Dover, 1963: 186· Bowie, 2001: 2-3). Ο Carey θεωρεί ότι η λέξη *ΐαμβος* δεν αποκλείεται να αναφέρεται στην ποίηση του Αρχιλόχου (Carey, 2009: 234). Ο West προτείνει ότι «το όνομα της ποίησης του Αρχίλοχου ως «*ΐαμβου*» δεν είναι μόνο μια στιχουργική αποτύπωση αλλά αναπαριστά μια περίπτωση και τα ποιήματα του Αρχίλοχου, τα οποία μάς είναι γνωστά ως *ΐαμβοι* πρέπει να αποκαλούνταν έτσι επειδή συνδέονταν με τέτοιες περιστάσεις (West, 1974: 25). Συγκλίνουσα άποψη είναι του μελετητή Brown, ο οποίος θεωρεί ότι οι *ΐαμβοι* ήταν τραγούδια που παρουσιάζονταν σε περιπτώσεις που ορίζονταν από τὰς *τερπωλὰς* (Brown, 1997: 11- 17) . Η Rotstein προβαίνει στο εγχείρημα του ορισμού ενός γενικότερου τύπου περίπτωσης και μίας γενικής λειτουργίας του *ΐαμβου*, βασιζόμενη στο αρχιλόγειο απόσπασμα 215. Συγκεκριμένα, υποστηρίζει ότι η περίπτωση μπορεί να είναι η τελετουργία του συμποσιακού πλαισίου, είτε εντός ενός περιορισμένου πλαισίου, είτε σε ένα δημόσιο, με λειτουργική σκοπιμότητα, τη διασκέδαση (Rotstein, 2009: 155 – 166). Μάλιστα η Rotstein (2009: 182) είναι υπέρμαχος της άποψης ότι μεταξύ του *ΐαμβου* και του θρήνου υπάρχει μια συσχέτιση. Ακολούθως, υπογραμμίζει ότι ο *ΐαμβος* μπορεί να είναι συμβατός με τις δραστηριότητες ευχάριστης αναψυχής, συνδεόμενος με αστεϊσμό και πειράγματα, ενώ ταυτόχρονα να νοείται κατά την αρχαϊκή εποχή ως ένα μέσο

²³ Η λέξη *τερπωλή* είναι άπαξ ομηρικών στην *Όδύσσεια* (18.37) στη μάχη Οδυσσέα και Τρου και επανεμφανίζεται στο αρχιλόγειο απόσπασμα. Στα *Θεογονία* (984 West) έχουμε «*τερπωλή* ἐν θαλίησι» και «*τερπωλή* νικᾶ πάντα σὺν εὐφροσύνῃ» (1068 West).

που έχει θεραπευτικό αποτέλεσμα για να απαλύνει τον πόνο και την θλίψη (Rotstein, 2009: 182).

Ο Άριστοτέλης στα *Πολιτικά* (1336b 20-23) παραθέτει: «τούς δὲ νεωτέρους οὐτ' ἰάμβων οὔτε κωμωδίας θεατὰς θετέον, πρὶν ἢ τὴν ἡλικίαν λάβωσιν ἐν ἧ καὶ κατακλίσεως ὑπάρξει κοινωνεῖν καὶ μέθης, καὶ τῆς ἀπὸ τῶν τοιούτων γιγνομένης βλάβης ἀπαθεῖς ἢ παιδεία ποιήσει πάντως». Ο Άριστοτέλης στο παραπάνω απόσπασμα υποστηρίζει ότι δεν ήταν επιτρεπτό στους νεαρούς να παρακολουθούν ιαμβικές παραστάσεις μέχρι την ενηλικίωσή τους για τη συμμετοχή τους στα συμπόσια. Αυτό υπονοεί ότι υπήρχε μία περίπτωση για την παρακολούθηση τέτοιων παραστάσεων διαφορετική από τα συμπόσια και ότι ο συμποσιακός χώρος έδινε τη δυνατότητα της εξοικείωσης με την ιαμβική ποίηση (Bartol, 1992: 66). Ειδικότερα, η απαγόρευση θα ήταν άσκοπη αν ένα συμπόσιο ήταν η μόνη περίπτωση που θα μπορούσε να παρουσιαστεί η ιαμβική ποίηση. Ωστόσο, το αριστοτελικό χωρίο δεν προβαίνει σε περιγραφή αυτών των ιαμβικών παραστάσεων.

Ο Κλέαρχος και ο Λυσανίας, οι οποίοι αναφέρονται από τον Αθήναιο (14.620c) και τοποθετούνται σε κατοπινούς χρόνους σε σχέση με τη συγγραφή του αριστοτελικού κειμένου, απεικονίζουν τις παραστάσεις του Αρχίλοχου και του Σιμωνίδη με μία ραψωδία, με τον σκοπό αυτών των ραψωδικών παραστάσεων να είναι καθαρά διασκεδαστικός. Ο Κλέαρχος εξαιρεί το θέατρο. Υπάρχουν ωστόσο τουλάχιστον δύο αντικείμενα στην περίπτωση του κειμένου του συγγραφέα. Χρησιμοποιεί την έκφραση *τὰ Αρχιλόχου τα* οποία ίσως αναφέρονται σε οποιοδήποτε είδος της αρχιλόχειας ποίησης (ελεγειακό, ιαμβικό ή επικό είδος) (Bartol, 1992: 67) και όχι απαραίτητως στον ίαμβο. Επιπλέον, η χρήση της λέξης *θέατρον* από τον Κλέαρχο είναι αναχρονιστική, αφού η δημιουργία του θεάτρου και ως είδους αλλά και ως αρχιτεκτονικού οικοδομήματος ανάγεται στην κλασική εποχή και όχι στην αρχαϊκή. Σε κάθε περίπτωση, αυτό που ίσως αποπειράται να υπονοήσει ο Κλέαρχος είναι ότι για την ιαμβική ποίηση δεν υπήρχαν επίσημες παραστάσεις από τους ραψωδούς οι οποίες μπορεί να συγκέντρωναν ένα σεβαστό κοινό (Bartol, 1992: 67).

Με τα συγκεκριμένα δεδομένα, ο τρόπος παρουσίασης των ιαμβικών ποιημάτων παραμένει έως σήμερα ένα συνονθύλευμα εικασιών. Ο West²⁴ θεωρεί πιθανό ότι η αρχαϊκή παρουσίαση του ίαμβου φέρει κάποια κοινά στοιχεία με εκείνα της παρουσίασης της κωμωδίας (West, 1981: 86 - 87). Επιπρόσθετα, εικάζει ότι η ιαμβική ποίηση, ή τουλάχιστον, τα ποιήματα που ανήκουν σε αυτό το είδος, ίσως περιλαμβάνουν στοιχεία

²⁴ Ο Degani (1988a) απορρίπτει τον γνήσιο και μη γνήσιο ίαμβο του West και βρίσκει στον αρχαϊκό ίαμβο μία σοβαρή και διδακτική πλευρά.

αφηγηματικά που δείχνουν ότι παρουσιάζονται δημόσια - όχι πάντα διηγούμενα από τον αφηγητή - αλλά μερικές φορές ανάμεσα σε διαλόγους που δραματοποιούνται από ηθοποιούς.

Η ουσία του λογοτεχνικού ιάμβου θα μπορούσε να ήταν, όπως υποδηλώνει ο West, αυτό που αργότερα ήταν χαρακτηριστικό της κωμωδίας. Με άλλα λόγια, παραστάσεις εύθυμου χαρακτήρα από χορικά μέλη, που αποτελούνταν από ηθοποιούς ντυμένους σε σάτυρους ή ζωόμορφες φιγούρες, με την παρουσία κωμικών φιγούρων, που σατιρίζουν εξέχουσες προσωπικότητες της κοινωνίας (West, 1981: 86). Η άποψη του West έγινε αποδεκτή από άλλους μελετητές. Χρησιμοποιούν τόσο εικονογραφικές όσο και λογοτεχνικές πηγές για να υποστηρίξουν αυτήν τη θεωρία. Κατά τη γνώμη του Lasserre, τα πιο σημαντικά στοιχεία υπέρ της δραματικής παρουσίασης του ιάμβου είναι η *Ποιητική* του Αριστοτέλη (1449a 24 - 8 και 1459b 34 - 7). Ο Adrados επισημαίνει ότι ο ιάμβος, όπως και η αρχαϊκή ελληνική ποίηση γενικά περιλαμβάνει διαλόγους, στοιχείο που αποτελεί ένδειξη δραματοποίησης. Φαίνεται, ωστόσο, ότι ούτε οι παρατηρήσεις του Lasserre, ούτε του Adrados παρέχουν απόδειξη δραματικής παρουσίασης της ιαμβικής ποίησης, όπως επισημαίνει η Bartol (1992 : 68).

Φυσικά, η πιθανότητα δεν μπορεί να αποκλειστεί ότι η προφορική παρουσίαση της ιαμβικής ποίησης, όπως αυτή ορισμένων ειδών αρχαϊκών ελληνικών λυρικών, συνοδεύτηκε από ορισμένες δραματικές χειρονομίες, όπως χειρονομίες, κινήσεις του προσώπου (Bartol, 1992: 68). Ωστόσο, οι αρχαίες πηγές δεν μάς παραδίδουν μια τέτοια ευκρινή εικόνα, με τον τρόπο που παρουσιάζονταν η κωμωδία. Ωστόσο, το αριστοτελικό κείμενο φαίνεται να δίνει κάποια στοιχεία ώστε να υποστηριχτεί η άποψη της παράστασης της ιαμβικής ποίησης, με τη χρήση μάλιστα της λέξης *θεαται*. Ο Λυσανίας όταν αναφέρεται στον ιάμβο χρησιμοποιεί τη λέξη *ὑποκρίνεσθαι*. Η συγκεκριμένη λεκτική επιλογή δεν ισοδυναμεί, με το συμπέρασμα ότι σε τέτοιες περιστάσεις οι ηθοποιοί συμμετείχαν. Η λέξη *ὑποκρίνομαι* φέρει και άλλες σημασίες, όπως «μεταφέρω έναν λόγο, εξηγώ, μεταφράζω ή δημηγορώ» (Bartol, 1992: 70). Καταλήγοντας, είναι πιθανό η ιαμβική ποίηση να παρουσιάζονταν σε περιστάσεις που παρέπεμπαν σε ένα μη θεσμοθετημένο πλαίσιο, όπως τα συμπόσια.

2.2.5. Οι ποιητές των ιαμβικών στίχων πριν την Ελληνιστική Εποχή σύμφωνα με τις αρχαίες μαρτυρίες

Σύμφωνα με το *Λεξικό της Σούδας* αλλά και βάσει άλλων πηγών, μία από τις πρώτες ποιήτριες που συνέγραψε ιαμβικούς στίχους ήταν η Σαπφώ. Η *Σούδα* (107) παραδίδει: «ἔγραψε δὲ μελῶν λυρικῶν βιβλία θ΄· καὶ πρώτη πληκτρον εὔρεν. ἔγραψε δὲ καὶ ἐπιγράμματα καὶ ἐλεγεία καὶ ἰάμβους καὶ μονωδίας». Αυτή η δευτερεύουσα αναφορά στα ποιητικά έργα της Σαπφούς πιθανώς να αναφέρεται σε λιγότερο γνωστά έργα της ή ακόμα και αμφίβολης πατρότητας που κυκλοφόρησαν ξεχωριστά από τα εννέα βιβλία της αλεξανδρινής εκδοτικής επιμέλειας (Rotstein, 2009: 35). Της αποδίδεται, επίσης, ότι συνέγραψε και ελεγείες σε ένα πάπυρο (*P.Oxy.* 1800) του δεύτερου μεταχριστιανικού αιώνα που περιέχει βιογραφίες ποιητών και ρητόρων (Rotstein, 2009: 35). Η αναφορά αυτή της *Σούδας*, ίσως να οφείλεται σε λανθασμένη διατύπωση, αφού ο ἰάμβος και η ελεγεία είναι δύο συγγενή είδη. Από την άλλη πλευρά, τα ιαμβικά μέτρα του σύγχρονου της Αρχίλοχου δεν ήταν διαθέσιμα στους Λέσβιους ποιητές. Ο Αλκαίος και η Σαπφώ χρησιμοποιούν τα λυρικά μέτρα για μια σειρά διαφόρων θεμάτων, περιλαμβάνοντας εντός τους και το υβρεολόγιο (Rotstein, 2009: 36).

Οι μελετητές της ελληνιστικής περιόδου παρατήρησαν ανάμεσα στα ποιήματα της Σαπφούς στοιχεία συγγενή με τον ἰάμβο. Ο Φιλόξενος από τα Γάδαρα (1^{ος} αι. π.Χ.) στο πρώτο Βιβλίο του, *Περὶ Ποιημάτων* (1, απ. 117), συζητά μία τάση της λογοτεχνικής κριτικής που αντιπροσωπεύεται κυρίως από τους Επικούρειους, η οποία ασχολείται με τα λογοτεχνικά γένη με έναν αντι-αριστοτελικό τρόπο (Rotstein, 2009: 36). Επικαλούμενος την άποψη του Πανσίμαχου από τη Μίλητο ή του Κράτη του Μαλλώτη, οι ποιητές συνθέτουν ένα συγκεκριμένο είδος κατά σύμβαση και όχι από τη φύση του. Ο Φιλόξενος υπό το πρίσμα αυτής της θεωρίας πρέπει να αναφέρει τη Σαπφώ μαζί με τον Αρχίλοχο. Αντιθέτως, εντοπίζοντας ιαμβικά μοτίβα, όπως τον χλευασμό ή την ύβρη κατά προσωπικοτήτων στη Σαπφώ και στον Αλκαίο, δεν νοείται ότι τα έργα τους προσλαμβάνονταν ως μέρος του ιαμβικού είδους στην αρχαιότητα αλλά ως τμήμα της σκωπτικής ποίησης (Rotstein, 2009: 37).

Συνάμα, ο Σόλων ο Αθηναίος (τέλη 7^{ου} αι. – αρχές 6^{ου} αι.) συνθέτει ἰάμβους και επωδούς, σύμφωνα με τον Διογένη τον Λαέρτιο (1.61) αλλά κανένα από αυτά δεν σώζεται. Το περιεχόμενο των περισσότερων από τα σωζόμενα θραύσματα σε τρίμετρα ή τετράμετρα έχουν πολιτικό και σε ορισμένες περιπτώσεις έντονα απολογητικό τόνο. Ακόμη, ο μελικός ποιητής, Ανακρέων από την Τέω λέγεται ότι έγραψε ιαμβικούς στίχους, σύμφωνα με τη

Σούδα, με το μέτρο ορισμένων αποσπασμάτων να το επιβεβαιώνει (απ. 1, αππ. 2 – 4 και αππ. 5-7 West). Από την άλλη, ο Ανάνιος εντάσσεται στους ιαμβικούς ποιητές. Ο Αριστόξενος (6^{ος} αι. π.Χ.) λογίζεται συχνά ως συγγραφέας των δωρικών φαρσκοκωμωδιών παρόμοιων με εκείνων που συντέθηκαν αργότερα από τον Επίχαρμο. Μάλιστα, υπάρχει μία αναφορά στο απ. 77 του Επίχαρμου, στο οποίο οι ίαμβοι συστήνονται από τον Αριστόξeno, προσφέροντάς του μία θέση στην ιστορία του πρώιμου ίαμβου (Rotstein, 2009: 41).

Μία ακόμα φιγούρα στην οποία αποδίδεται από τον Διογένη τον Λαέρτιο (9.18), η συγγραφή αυτού του είδους ποίησης είναι ο Ξενοφάνης ο Κολοφώνιος (6^{ος} – 5^{ος} αι. π.Χ.). Η ποιητική του σύνθεση, στην οποία ο Ξενοφάνης μέμφεται τους Ησίοδο και Όμηρο είναι γνωστή από τον 2^ο αι. μ.Χ. ως *Σίλλοι*. Οι *Σίλλοι* ήταν σατιρικοί στίχοι εναντίον ποιητών και φιλοσόφων γραμμένοι σε εξάμετρο (ίσως διανθισμένοι με ιαμβικά τρίμετρα). Ο Τίμων (3^{ος} αι. π.Χ.) συνέγραψε *Σίλλους* σε εξάμετρους έχοντας ως λογοτεχνικό του πρότυπο τον Ξενοφάνη. Ο Τίμων αναφέρεται ως ποιητής ίαμβων μόνο μία φορά από τον ίδιο τον Διογένη (9.110).

Ο επόμενος στην καταλογογράφηση των υποψήφιων ιαμβογράφων είναι ο Σουσαρίων (Rotstein, 2009: 43). Ο Διονύσιος ο Θραξ τον μνημονεύει ως τον πρώτο ευρετή του ιαμβικού στίχου (*Schol. Dion. Thr.* p. 475.20 Hilgard). Επιπρόσθετα, ο Τιμοκρέων ο Ρόδιος (5^{ος} αι. π.Χ.) είναι γνωστός ως λυρικός ποιητής αλλά του αποδίδονται σύμφωνα με τα σχόλια του Αίλιου Αριστεΐδη στίχοι που ανήκουν στον ίαμβο (*Schol. Oxon. ad Ael. Arist. Or.* 3.612). Παράλληλα, ο Έρμιππος ο Αθηναίος ήταν ένας κωμικός ποιητής του 5^{ου} αι. π.Χ. στον οποίο εντοπίζονται ορισμένα αποσπάσματα σε ιαμβικά τρίμετρα και τροχαϊκά τετράμετρα. Μάλιστα, ο ίδιος ήταν συγγραφέας μιας παρωδίας (Degani, 1988a: 1022).

Ένας επίσης ποιητής, άγνωστης χρονολογίας και καταγωγής, ο Δίφιλος φαίνεται να συνέγραψε ίαμβο, αφού διασώζονται από την τέχνη του δύο μόνο χωλίαμβοι τρίμετροι (Rotstein, 2009: 49). Ο Σκυθίνος από την Τέω (5^{ος} αι. π.Χ.) ήταν επίσης διάσημος ιαμβικός ποιητής.

Ο Αισχρίων ο Σάμιος αναφέρεται επίσης από τον Αθήναιο ως ποιητής ιαμβικών στίχων με εννέα χωλιαμβικούς στίχους να σώζονται από το έργο του. Τέλος, ο Εύηνος ο Πάριος μερικές φορές κατηγοριοποιείται στους ιαμβικούς ποιητές από τους μελετητές, στηριζόμενοι σε ένα χωρίο του Πλάτωνος (*Φαίδρος* 267a) και σε ένα χωρίο του Ερμία (Rotstein, 2009: 50), ενώ παράλληλα, ο Αθήναιος (445b) κατατάσσει τον Ασωπόδωρο ως ιαμβικό ποιητή σε πεζό λόγο (Rotstein, 2009: 52).

2.2.6. Η αρχαϊκή ιαμβική ποίηση και οι εκπρόσωποί της

Η ιαμβική ποίηση ως ποιητικό είδος εφευρέθηκε και επεκτάθηκε κατά την αρχαϊκή εποχή. Βάσει των συμβάσεων του συγκεκριμένου είδους, η δριμεία προσωπική επίθεση φαίνεται να συνιστά καθοριστικό παράγοντα για την εμφάνιση του πρώτου ρηματικού προσώπου. Η προσωπική ποίηση αναδείχθηκε για πρώτη φορά με τον Αρχίλοχο²⁵. Ωστόσο, μία τέτοια μονόπρακτη δήλωση, αποκρύπτει την πραγματικότητα της ησιόδειας ποιητικής ιδιοφυίας, με την πρόταξη του ποιητικού εγώ – πριν από τους Λυρικούς - και τον πρώτο πολιτικό στοχασμό στην ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας (Περυσινάκης, 2015: 119). Η αρχιλόχεια διαφοροποίηση, εν αντιθέσει αυτής της ρεαλιστικής εικόνας, έγκειται στην ευκρινή εξωτερίκευση του εσωτερικού κόσμου του ποιητή, με την παράλληλη στηλίτευση του ηρωικού κώδικα και των ηθικών αξιών. Σημαντικοί εκπρόσωποι αυτού του μονωδικού είδους ήταν ο Αρχίλοχος ο Πάριος, ο Σιμωνίδης ο Αμοργινός και ο Ιπώναξ ο Εφέσιος. Συνάμα, ο Σόλωνας στα πολιτικά του ποιήματα συνέγραψε ιάμβους, οι οποίοι δεν είχαν τον σκωπτικό χαρακτήρα των προηγούμενων ποιητών.

Ο Αρχίλοχος θέτει τα θεμέλια του *ιαμβίζεϊν*. Ποιητής του 7^{ου} αι. π.Χ. (περίπου 680 – 640 π.Χ.), γεννημένος στο κυκλαδίτικο νησί της Πάρου, εκστρατεύει με τον πατέρα του στον αποικισμό της Θάσου. Η θεματική της ποιητικής του παραγωγής εμποτίζεται από τις προσωπικές του εμπειρίες, από τα κοινωνικοοικονομικά και πολιτικά γεγονότα της εποχής, καθώς και από την ιδιοσυγκρασία του. Ο γιος της δούλης *Ένιποῦς* (< ἐνιπῆ, που σημαίνει εξύβριση) οριοθετεί τις αρχές της ποίησής του, με προμετωπίδα αυτών την αμφισβήτηση :

- α. απόρριψη συμβατικών κοινωνικών επιδιώξεων – η απόκτηση πλούτου και πολιτικής εξουσίας τον αφήνουν αλαζονικά αδιάφορο,
- β. η αποδοκιμασία του ηρωικού κώδικα ηθικής – η περιγραφή του κοντού και άσχημου στρατηγού,
- γ. ρεαλισμός – ο *ρίψασπις* και η πρόταξη της ατομικότητας και της ζωής,
- δ. η ανάδειξη της ατομικής συμφοράς,
- ε. το ερωτικό στοιχείο στο συμποτικό πλαίσιο, στ. οι *Αἴνοι*.

Στη γλώσσα των ποιημάτων του παρατηρούνται ομηρικά στοιχεία και η παρείσφρηση λεξιλογίου που ανήκει στον πρακτικό λόγο (Montanari, 2010: 149 - 154).

²⁵ Ο μελετητής Dover θεωρεί ότι το ποιητικό υποκείμενο δεν είναι αναγκαίο να ταυτίζεται με την πραγματική ταυτότητα του ποιητή Αρχίλοχου (Dover, 1964: 211 – 212). Για την ισχυρή προγραμματική «αυτοπροσωπογραφία» του ποιητή, βλ. απόσπασμα 1 West.

Ο επόμενος ιαμβογράφος στην παρούσα καταλογογράφηση είναι ο Σημωνίδης ο Αμοργινός, ο οποίος γράφει τα ποιήματά του σε ιαμβικό και τροχαϊκό μέτρο. Ποιητής του 7^{ου} αι. π.Χ., με λιγοστές πληροφορίες για τον βίο του, γεννημένος στη Σάμο, μένει γνωστός με το προσωνύμιο *Αμοργινός*, λόγω της συμμετοχής του στον αποικισμό της Αμοργού. Ο μισογύνης και απαισιόδοξος Σημωνίδης χαρακτηρίζεται κατά αυτόν τον τρόπο έως και τις ημέρες μας, καθιστώντας αυτούς τους δύο χαρακτηρισμούς πια, ως στερεοτυπικούς. Η θλιβερή ανθρώπινη ύπαρξη και ο βραχύς βίος θέτουν ως φιλοσοφική στάση του σημωνίδειου λόγου το να μην παρασύρεται ο άνθρωπος από την απατηλή αίσθηση της ισχύος του και των φαιδρών προσδοκιών αλλά να αποδέχεται τη φύση του και τη θνητότητά του. Από την άλλη πλευρά, η μισογυνή στάση του Σημωνίδη, στον ψόγο του εναντίον των γυναικών, το οποίο έχει παραδοθεί ως ο ίαμβος των γυναικών αποτελεί μία ακόμη πτυχή της θεματικής της ποίησής του, η οποία θα πρέπει να ενταχθεί στο πλαίσιο ακρόασης του ιάμβου, που δεν ήταν άλλο από το ανδροκρατούμενο συμπόσιο. Στον ίαμβο των γυναικών, ο Σημωνίδης παρομοιάζει τύπους γυναικών με ένα ζώο ή ένα στοιχείο της φύσης, με το παραδοσιακό καταλογικό ύφος (Montanari, 2010: 154 - 156). Ο αποφθεγματικός και γνωμικός χαρακτήρας της διατύπωσης του λόγου τον χαρακτηρίζουν, ενώ η καινοτομία του έγκειται στο γεγονός ότι προσάρμοσε το επικό θεματολόγιο στο ιαμβικό μέτρο.

Ο κατεξοχήν ιαμβικός ποιητής, ο Ιππώναξ ο Εφέσιος φαίνεται να έχει προσδώσει στο ιαμβικό είδος τη σφοδρότητα στο είδος. Ένας λαμπρός ποιητής, ο επινοητής του χωλιαμβικού στίχου σύμφωνα με την παράδοση, ήταν ένας άσχημος και κακόβουλος άνθρωπος, «πικρή σφήκα», όπως τον αποκαλούν οι αρχαίοι συγγραφείς, ο οποίος χαιρείται μέσω της συκοφαντίας και της δεικτικότητας (Kivילו, 2010 : 121). Ποιητής του 6^{ου} αι. π.Χ., αριστοκρατικής καταγωγής πιθανότατα είναι γνωστός για τα υβριστικά ιαμβικά αποσπάσματα που σώζονται και σχετίζονται με την διαμάχη του με τους Χίους γλύπτες Βούπαλο και Άθηνι, οι οποίοι είχαν κατασκευάσει ένα γελοιογραφικό πορτρέτο του ποιητή. Σύμφωνα με την παράδοση, οι επιθέσεις του Ιππώνακτος οδήγησαν τον Βούπαλο και τον Άθηνι στην αυτοκτονία (Montanari, 2010: 157 – 158). Συνάμα, για τη σύγκρουση μεταξύ Βούπαλου και Ιππώνακτα, έπαιξε ρόλο και η αντιζηλία τους για την ερωτική κατάκτηση μιας γυναίκας, της Αρήτης. Η ιππωνάκτεια στιχουργία έχει ως κύρια γνωρίσματά της ένα ύφος «μιμητικό» για να παρωδήσει την ερωτική συνεύρεση, την ικεσία, τον θρήνο για τη δυστυχία, την εχθρότητα και το μένος, την αμφιβολία την κρίσιμη ώρα του κινδύνου. Η γλώσσα του χαρακτηρίζεται από σφοδρότητα με στοιχεία της ιωνικής

διαλέκτου της Μ. Ασίας, νεολογισμούς και ἄπαξ λεγόμενα. Η παράδοση του Ιπώνακτα επηρεάζεται επίσης σαφώς από την καθιερωμένη παράδοση του Αρχιλόχου.



Κεφάλαιο 3^ο

Ο Καλλίμαχος και η εποχή του

*Cum canerem reges et proelia, Cynthius aureum,
vellit et admonuit: pastorem, Tityre, pingues
pascere oportet ovis, deductum dicere carmen.*

Virgilius, *Eclogues* 6.2-5²⁶

3.1. Ο βίος του Αλεξανδρινού ποιητοῦ ἄμα καὶ κριτικοῦ

Ο ελληνιστικός ποιητής, που έχει χαρακτηριστεί ως «τὸ κάθαγμα, τὸ παίγνιον, ὁ ξύλινος νοῦς, αἴτιος ὁ γράψας *Αἴτια Καλλίμαχος*», (ΠΑ 11.275, αποδίδεται στον Απολλόδωρο Ρόδιο, μαθητή και λογοτεχνικό αντίπαλο του Καλλίμαχου), αποτελεί μια ποιητική ιδιοφυΐα που έχει ως σκοπό να δημιουργήσει ένα φιλοπόλεμο λογοτεχνικό κλίμα στους συγχρόνους του²⁷. Μέσα από το συγγραφικό του έργο και το αιχμηρό του πνεύμα κατάφερε να αποκτήσει ένθερμους υποστηρικτές και να αναδειχθεί ως ο εξάρχων ενός λογοτεχνικού ρεύματος και μιας τεχνοτροπίας, αποτελώντας τον δημιουργό μιας ποίησης, που «τίκτει» περισσότερα ερωτήματα παρά απαντήσεις.

Μία σύντομη αναζήτηση της βιογραφίας του Καλλίμαχου, του *Βαττιάδη*²⁸, μπορεί να οδηγήσει τον μελετητή στο *Dictionary of World Biography* (1994: 143) του Barry Jones, στο οποίο δίνεται μια αδρομερή περιγραφή των κύριων γνωρισμάτων της συγκεκριμένης φυσιογνωμίας της ελληνιστικής εποχής. Ο Καλλίμαχος ο Κυρηναίος, ποιητής και

²⁶ Στους συγκεκριμένους στίχους, ο Ρωμαίος λογοτέχνης αποδοκιμάζει τον ενδεχόμενο εορτασμό της ἀριστείας του Βάρου, ἄδοντας ὅτι ο Απώλλων τον παρότρυνε να προβεί στη σύνθεση ενός «deductum carmen», δηλαδή ενός «λεπταλέου, ἄσματος», παραπέμποντας στις καλλιμαχικές προδιαγραφές της ποιητικής δημιουργίας.

²⁷ Στα χωρία της *Παλατινῆς Ανθολογίας* συναντώνται τόσο αρνητικά (ΠΑ 11.321, 322, 347), ὅσο και θετικά σχόλια (ΠΑ 7.41,42, 9.545, 11.130') αναφορικά με τον ποιητή.

²⁸ Ο ίδιος ο ποιητής αυτοχαρακτηρίζεται στο *Ἐπίγραμμα* 35 ως *Βαττιάδης*, δηλαδή ως ἀπόγονος του Βάττου. Η πρόθεση του ποιητή από τη μία πλευρά, ἴσως είναι να συνδέσει την καταγωγή του με τον γενάρχη της Κυρήνης, Βάττο, ἢ να αποκαλύψει απλῶς το πατρώνυμό του.

βιβλιοθηκονόμος χρονολογείται ότι έζησε περίπου μεταξύ του 310 – 240 π.Χ., γεννημένος στη Βόρεια Αφρική. Εργάστηκε στην Αλεξανδρινή Βιβλιοθήκη, κατά τη χρονική περίοδο όπου βασίλευε ο Πτολεμαίος Β΄ ο Φιλάделφος. Το πιο σημαντικό από ειδολογική άποψη πρωτοπορίας από τα έργα του είναι τα *Αίτια*, τα οποία παραδίδονται αποσπασματικά και αφηγούνται μια σειρά επεισοδίων που αποκαλύπτουν αιτιολογικά την προέλευση αρχαίων συνηθειών. Μάλιστα, έθεσε τα θεμέλια για μια συστηματική καταγραφή των βιβλίων της βιβλιοθήκης, τοποθετώντας τα σε αλφαβητική σειρά (Jones, 1994: 143). Η συνοπτική αυτή παρουσίαση θίγει τις βασικές ιδιότητες της ελληνιστικής αυτής προσωπικότητας, οι οποίες αναλύονται στο συγκεκριμένο υποκεφάλαιο.

Το πλαίσιο στο οποίο δρα ο Καλλίμαχος, αποτελεί την ελληνιστική Αλεξάνδρεια, ιδρυθείσα από τον Αλέξανδρο, το 331 π.Χ. (βλ. *Εικ.* 3.1). Μετά το θάνατο του Μ. Αλεξάνδρου (323 π.Χ.), ο Πτολεμαίος, γιος του Λάγου, Μακεδόνας στρατηγός έφτασε στην Αίγυπτο (βλ. (*Εικ.* 3.2), μια πλούσια χώρα²⁹, εγκαινιάζοντας την πιο μακρόχρονη ελληνιστική δυναστεία³⁰ (Thompson, 2003: 105). Ο γεωργικός πλούτος της Αιγύπτου επέτρεψε στον Πτολεμαίο να αναπτύξει τη χώρα οικονομικά, ενώ τα φυσικά σύνορα, που λειτούργησαν αμυντικά, βοήθησαν στη δημιουργία μιας αποτελεσματικής και διαρκούς βάσης ισχύος (Thompson, 2003: 106).

Δημιουργώντας μια ισχυρή βάση και μια θαλασσοκράτειρα αιγυπτιακή δύναμη, ο Πτολεμαίος διόρισε μέλη της οικογενείας του και οικεία του πρόσωπα στη διακυβέρνηση του βασιλείου - δημιούργησε ένα κράτος πελατειακών σχέσεων. Κατά τη δημιουργία του μοναρχικού συστήματος στο οποίο οι πόλεις είχαν διοικητικό ρόλο, ο Πτολεμαίος διόρισε, τόσο νεοφερμένους, όσο και γηγενείς στις διοικητικές θέσεις. Όπως αναφέρει ο Διόδωρος ο Σικελιώτης (18.14.1) για αυτά τα πρώτα χρόνια: «αντιμετώπισε τους ντόπιους με καλοσύνη» (Thompson, 1994b: 72).

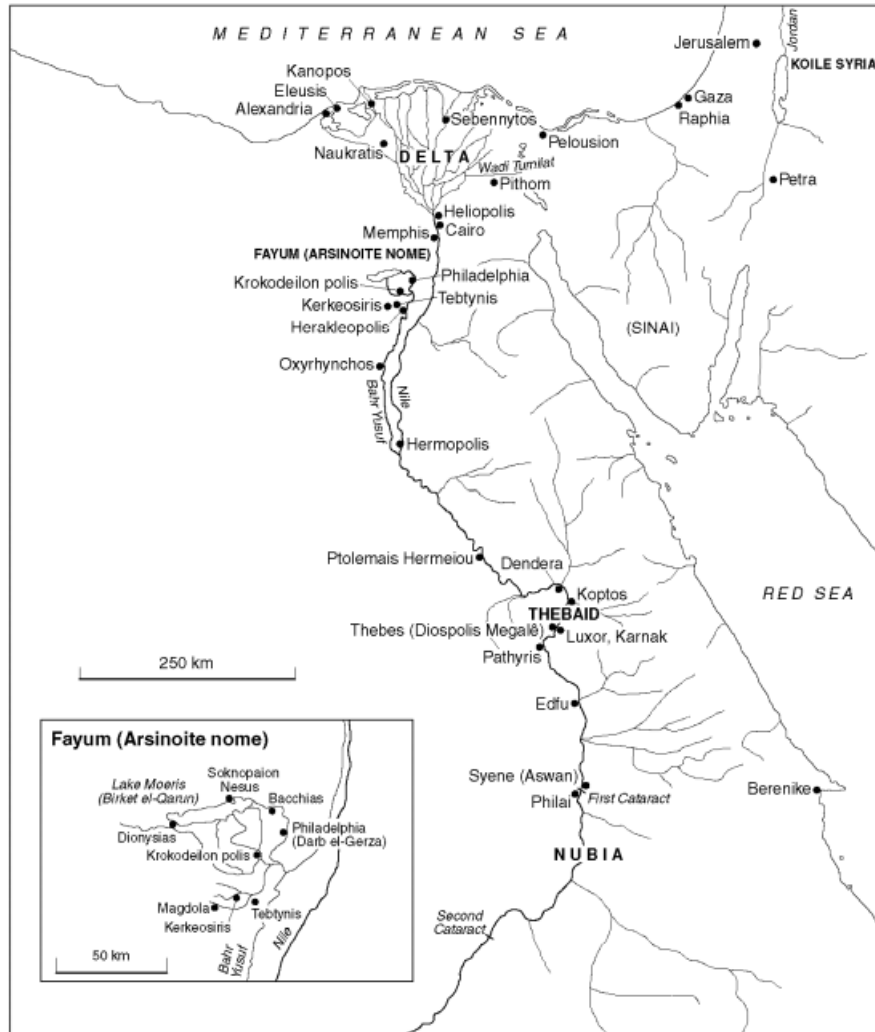
²⁹ Η χώρα που είχε υπό τη διακυβέρνησή του ο Πτολεμαίος αποτελούνταν από περίπου 23.000 τετραγωνικά χιλιόμετρα εύφορης γης που εκτεινόταν περίπου 320 χιλιόμετρα κατά μήκος της στενής κοιλάδας του Νείλου από τον πρώτο καταρράκτη στο νότο προς το Δέλτα και τις ακτές της Μεσογείου (Thompson, 2003 : 105).

³⁰ Τα άλλα τρία ελληνιστικά βασίλεια που αναδείχθηκαν μέχρι το 275 π.Χ. ήταν : α. το βασίλειο της Μακεδονίας, το οποίο συμπεριλάμβανε τη Μακεδονία και την Ελλάδα, με πρωτεύουσα την Πέλλα, υπό τη βασιλεία των Αντιγονιδών - απόγονοι του Αντίγονου του «Μονόφθαλμου», β. το βασίλειο που εκτεινόταν στην Ασία, με πρωτεύουσα την Αντιόχεια, όπου βασιλεύαν οι Σελευκίδες, απόγονοι του Σέλευκου, στρατηγού του Αλεξάνδρου και γ. το βασίλειο των Ατταλίδων στη Μικρά Ασία, με πρωτεύουσα την Πέργαμο, το οποίο μεταξύ του 283 – 240 επεκτάθηκε και συμπεριέλαβε και σελευκικό έδαφος, όπου κυβερνούσαν οι απόγονοι του Φιλαίветου, γιου του Αττάλου, ο οποίος είχε οριστεί ως κυβερνήτης της Περγάμου από τον Σέλευκο (Braund, 2003: 323-281· Hopkinson, 2006: 18· Montanari, 2010: 698· Mossé & Schnapp – Gourbeillon, 2013 : 400 κ.εξ.).

Προσέτι, μία σημαντική μεταρρύθμιση της πτολεμαϊκής διοίκησης, που ιδρύθηκε από τον Πτολεμαίο Α΄ ήταν η δημιουργία μιας εγγράμματης τάξης, η οποία αναλάμβανε τα γραφειοκρατικά ζητήματα του βασιλείου (Thompson, 2003: 107). Η γνησιότητα των κρατικών εγγράφων καθορίζονταν από μία συγκεκριμένη γραφή, τη «γραφή των γραφέων» την οποία γνώριζε μόνο η συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα.



(Εικ. 3.1) Ο Μέγας Αλέξανδρος ιδρύει την Αλεξάνδρεια, πίνακας Μπαρόκ σε λάδι του ιταλού ζωγράφου Placido Costanzi, που φιλοτεγήθηκε μεταξύ του 1736 - 1737 – βρίσκεται στο Μουσείο Τέχνης Walters (Βικιπαίδεια, 2012).



(Εικ. 3.2) Χάρτης της Αιγύπτου (Thompson, 2003: 106)

Η μορφή διακυβέρνησης της πτολεμαϊκής Αιγύπτου βασιζόταν στο δυναστικό πρότυπο, η πολιτική σταθερότητα του οποίου εξαρτιόταν από μια μορφή διαδοχής δίχως προσκόμματα. Η πτολεμαϊκή δυναστεία ήταν μια οικογενειοκρατία, που παρείχε σε ασφαλείς περιόδους, κατά κανόνα μια βαθιά αλλαγή μεταξύ των γενεών. Ωστόσο, ορισμένες φορές, ιδιαίτερα κατά το δεύτερο και τον πρώτο προχριστιανικό αιώνα, η αδελφική αντιπαλότητα έφτασε σε ακραίες μορφές, οδηγώντας σε πολιτική αποσταθεροποίηση, απειλώντας τη μοναρχία (βλ. αυτό που συνέβη με τους γιους της Κλεοπάτρας Α΄ και της Κλεοπάτρας Γ΄). Με το γάμο μεταξύ αδελφών που προστέθηκε στη μακεδονική βασιλική πολυγαμία, από τη βασιλεία του Πτολεμαίου Β΄, οι οικογενειακές σχέσεις μεταξύ τους κατά περιόδους ήταν ελάχιστα αξιόπιστες (Whitehorne, 1993· Ogden, 1999: 67-116). Αλλά στις απαρχές του τρίτου αιώνα, η διαδικασία της διαδοχής ήταν ομαλή. Ο Πτολεμαίος Β΄ κυβέρνησε μαζί με τον πατέρα του πριν αναλάβει

πλήρως. Η βασιλεία του διήρκεσε από το 285 π.Χ. και συνέχισε το έργο του πατέρα του στη διαμόρφωση του νέου συστήματος. Πράγματι, δεδομένης της επιβίωσης του *cartonnage*, που ήταν ένα είδος υλικού που χρησιμοποιούνταν στις αρχαίες αιγυπτιακές ταφικές μάσκες στη βασιλεία του, προκύπτουν λεπτομέρειες πολλών θεσμών που ίσως προηγήθηκαν της διακυβέρνησής του. Στις πολιτικές του, όπως ήδη για τον πατέρα του, τα αλληλένδετα θέματα άμυνας, αύξησης εσόδων και ευρύτερου διοικητικού ελέγχου ισχύουν εκτός από πολιτιστικά ζητήματα που επηρεάζουν το μεικτό και ποικίλο πληθυσμό του βασιλείου του (Thompson, 2003: 108). Η εικόνα του Φαραώ ήταν επίσης σημαντική. Οι Πτολεμαίοι συμμορφώθηκαν με ένα γενικότερο σχέδιο, κάνοντας χρήση των βασιλικών προσωνυμιών ξεκινώντας με τον Πτολεμαίο Α΄, ο οποίος ήταν επίσης γνωστός ως Σωτήρ (Σωτήρας). Τέτοιου είδους τίτλοι απέδιδαν θεϊκά γνωρίσματα στους κατόχους τους αλλά όχι με την πλήρη αναγνώρισή τους ως θεούς. Η αποθέωση για τους Πτολεμαίους βασιλείς και βασίλισσες επιτεύχθηκε με αλλοτινούς τρόπους, όπως μέσω της λογοτεχνίας (βλ. καλλιμαχική και θεοκρίτεια ποίηση).

Ο αριστοκρατικής καταγωγής, Καλλίμαχος, ταλανιζόμενος από οικονομικές δυσκολίες³¹, ζει και δρα κατά την περίοδο των δύο Πτολεμαίων, του Πτολεμαίου Β΄ του Φιλάδελφου (283 - 246 π.Χ.) και του Πτολεμαίου Γ΄ του Ευεργέτη (246 – 221 π.Χ.). Η δράση του συνάδει με τις πολιτικές και κοινωνιολογικές αλλαγές που συνοδεύουν την εποχή του, καθώς και με το μοναρχικό μοντέλο, αφού η σύνδεσή του με την βασιλική αυλή μετέβαλε άρδην την σταδιοδρομία του. Η επαφή του με τον Πτολεμαίο Β΄ τον Φιλάδελο αποτέλεσε την απαρχή της δράσης του εντός του Μουσείου, ιδρυθέν από τον Μακεδόνα βασιλιά, στο οποίο ο ποιητής ανέλαβε καθήκοντα μέχρι και τις απαρχές της βασιλείας του διαδόχου του Φιλάδελφου, Πτολεμαίου Γ΄ του Ευεργέτη. Η ένταξη του «νεανίσκου της Αυλής», όπως τον αποκαλεί ο βυζαντινός λόγιος Τζέτζης (*Testimonium* 14^a Pf.) σε αυτό το πλαίσιο, τον καθιστά ευνοούμενο της βασίλισσας Αρσινόης Β΄, καθώς και της διαδόχου της, Βερενίκης Β΄.

Λόγω των φιλολογικών του γνώσεων σε κάποια ορισμένη φάση, ο Πτολεμαίος Β΄ του αναθέτει το σημαντικό έργο της καταλογογράφησης των βιβλίων του Μουσείου και της

³¹ Αυτή ήταν η αιτία που ώθησε τον ίδιο να εργαστεί ως διδάσκαλος στην περιοχή της Ελευσίνας, που ήταν ένα προάστιο της Αλεξάνδρειας (αν είναι ορθή αυτή η πληροφορία). Η οικονομική κατάσταση της οικογένειάς του φαίνεται να αντιμετώπισε κάποια δυσκολία που ήταν απότοκο των συγκρούσεων των διαδόχων του Μ. Αλεξάνδρου. Κατά τη διάρκεια αυτών των προστριβών, η Κυρήνη, γενέτειρα του Καλλίμαχου, ενεπλάκη, αποδοκιμάζοντας το αίτημα υποταγής της στο βασίλειο του Πτολεμαίου Α΄ του Σωτήρος. Οι ένοπλες συγκρούσεις θα τερματιστούν, όταν ο Πτολεμαίος, το 308 π.Χ. θα αποστείλει τον Μάγα, τον υιό της συζύγου του, Βερενίκης από τον πρώτο της γάμο με κάποιον Μακεδόνα τον Φίλιππο.

Βιβλιοθήκης, τεράστιου πλήθους για την εποχή. Οι ενδεδειγμένες προσπάθειες του ποιητή οδήγησαν στα 120 βιβλία των *Πινάκων* του. Μολαταύτα, σύμφωνα με τα μαρτυρημένα δεδομένα, δεν διατέλεσε ποτέ διευθυντής της Βιβλιοθήκης. Η ερευνητική του φύση τον κατέστησε και αξιοθαύμαστο διδάσκαλο, αφού στο μαθητικό του κύκλο, ανήκαν ο Ερατοσθένης, ο Αριστοφάνης Βυζάντιος και ο Απολλώνιος Ρόδιος. Συνάμα, η λογοτεχνική κριτική του έναντι της ερωτικής ελεγείας, *Λύδη* του Αντίμαχου, πρέπει να έθεσε τις απαρχές των φιλολογικών ερίδων εντός του κόλπου της αλεξανδρινής λογοτεχνικής κοινότητας³². Η συγγραφική παραγωγή που του αποδίδεται είναι τεράστια³³.

Το βυζαντινό λεξικό *Σούδα* ή *Σουίδα* «φωτίζει» τη βιογραφία και την εργογραφία του Καλλίμαχου, προσφέροντας σημαντικές πληροφορίες για την κατανόηση της πολυγλωσσικής φύσης του. Συγκεκριμένα, η *Σούδα* του αποδίδει ότι συνέγραψε περισσότερα από 800 βιβλία – παπύρινους κυλίνδρους – με μία ποικίλη ειδολογική και θεματική επιλογή (*Σούδα* κ 227 Adler). Στην παραδεδομένη καταλογογράφηση των τίτλων, παρατίθενται έργα ποιητικά, επιστημονικά και θεατρικά³⁴, τα οποία δεν διασώθηκαν στην πλειονότητά τους.

Τα χαμένα καλλιμαχικά έργα περιλαμβάνουν έμμετρα, πεζά έργα και τέλος *Πίνακες*. Τα έμμετρα ποιήματα πραγματεύονται ζητήματα μυθολογίας, ενώ τα πεζά έργα παρουσιάζουν μια ποικιλομορφία ως προς τη θεματική τους, με λογοτεχνικό, γλωσσολογικό, αρχαιογνωστικό και ιστορικό – γεωγραφικό περιεχόμενο.

Αναφορικά με το θάνατο του ποιητή, δεν διασώζεται κάποια πληροφορία. Ωστόσο, η ποιητική του σύνθεση που τιτλοφορείται ως *Βερενίκης πλόκαμος* και τοποθετείται με κάθε επιφύλαξη μεταξύ του 246 – 245 π.Χ., με το γεγονός του *καταστερισμού* – τη μεταμόρφωση των μαλλιών της Βερενίκης σε αστερισμό, που αφιερώθηκαν για την επιστροφή του συζύγου της από την εκστρατεία στη θεά Αφροδίτη – φανερώνουν ότι ο ποιητής ήταν εν ζωή το διάστημα εκείνο. Μετά από αυτό το διασωζόμενο ποίημα, δεν είναι γνωστή κάποια άλλη ποιητική σύνθεση, οπότε πιθανότατα ήταν το κύκνειο άσμα του ποιητή, συλλήβδην

³² Βλ. απ. 398 Pfeiffer, όπου ο Καλλίμαχος ψέγει το ποίημα του Αντίμαχου του Κολοφώνιου, για τη χοντροκομμένη και αδέξια φύση του. Στον *Πρόλογο* των *Αιτίων*, ο Καλλίμαχος προασπίζει τη Μούσα την λεπταλέα (Μούση λεπταλέη : *Αιτίων Α'*, 1.24).

³³ Η *Σούδα* του αποδίδει 800 βιβλία, αν και εκεί παραλείπονται ορισμένα από τα γνωστότερα έργα του ποιητή, όπως τα *Αίτια*, η *Εκάλη*, οι *Ύμνοι*, οι *Ύμνοι* και τα *Επιγράμματα*. Είναι πιθανόν ότι ο κατάλογος της *Σούδας* αποτελούσε μέρος της εισαγωγής σε μια έκδοση των γνωστότερων έργων του Καλλίμαχου. Στην εισαγωγή απαριθμούνταν τα καλλιμαχικά έργα που δεν συμπεριλαμβάνονταν στην ίδια την έκδοση (Montanari, 2010: 19).

³⁴ Αναφορικά με τα θεατρικά έργα που του αποδίδονται είναι σχεδόν απίθανο να συνέγραψε ο ίδιος για λόγους που αντιβαίνουν τις ποιητικές του αρχές (Montanari, 2010: 770).

με την εγκωμιαστική ελεγεία *Σωσίβιου νίκη*, για τον Σωσίβιο (ίσως για τον μετέπειτα αξιωματούχο του Πτολεμαίου Δ΄ του Φιλοπάτορος).

Το προτελευταίο προαναφερθέν ποίημα φανερώνει ένα αναδυόμενο χαρακτηριστικό της ελληνιστικής περιόδου την υποχώρηση της λατρείας του Ολυμπιακού Δωδεκάθεου, τον προσανατολισμό προς ξένες θεότητες και μυστηριακές λατρείες, με την ταυτόχρονη εισδοχή της λατρείας των θεοποιημένων μοναρχών, με απαρχή την *έκθέωσιν* του Αλεξάνδρου, οργανωμένη από τον Πτολεμαίο Σωτήρα. Η απόδοση τιμών προς το πρόσωπο του μεγάλου στρατηλάτη από τον Πτολεμαίο όχι μόνο προσέδιδε γόητρο στη διεκδίκηση και νομιμοποίηση της θέσης του στην Αίγυπτο εμπρός των ομμάτων των Ελλήνων και των Αιγυπτίων. Παράλληλα, συνδεόταν με την τήρηση της ταφικής τελετουργίας για κάποιον πρόγονο και τη διαδοχή του στην κληρονομιά του Αλεξάνδρου. Κάθε νέος βασιλιάς, σαν τον Ώρο που κηδεύει τον Όσιρι, φροντίζει για την ταφή του προκατόχου του ώστε να ενισχύσει τη νομιμοποίηση της διαδοχής. Έτσι, λοιπόν δεν είναι καθόλου ανοίκειο που μετά από περιπέτειες η σορός του Αλεξάνδρου μεταφέρθηκε στην Αλεξάνδρεια, όπου σύμφωνα με τον Πausανία (1.6.3.1-7) τάφηκε με τα καθιερώμενα μακεδονικά έθιμα. Η απόδοση παρόμοιων τιμών σε ήρωες κατά την κλασική εποχή βοήθησε την αναπροσαρμογή αυτής της γνώριμης πρακτικής από τους ελληνιστικούς βασιλείς, για τη λατρεία των μοναρχών (Nock, 1972: 134 – 157 Fraser, 1972: 215 Stewart, 1993: 229 -252 Ιωαννίδου, 2001: 160 – 161).

Η λατρεία αυτών των βασιλέων εγκαθιδρύθηκε από τον Πτολεμαίο Β΄ Φιλάδελο, πράγμα που αποτυπώνεται και στην θεοκρίτεια ποίηση με το ποίημα *Έγκώμιον εις Πτολεμαῖον*, που περιγράφει τη Βερενίκη Α΄ να θεοποιείται χάρη στην Αφροδίτη. Ο Καλλίμαχος, από την άλλη μιλά για την αποθέωση της Αρσινόης Β΄, καθώς και για την κόμη της δυστυχημένης βασίλισσας Βερενίκης Β΄, που εμφανίστηκε ως αστερισμός στον ουρανό στο *Βερενίκης Πλόκαμος*. Συμπερασματικά, η δυναστική λατρεία αποτέλεσε μία πρακτική των Πτολεμαίων, ώστε να συνδεθεί η άσκηση εξουσίας τους με τον Αλέξανδρο, και ταυτόχρονα να καθιερωθεί ο Αλέξανδρος ως μυθικός ιδρυτής της Αλεξάνδρειας (Fraser, 1970 I: 215, όπως αναφέρεται στην Ιωαννίδου, 2001: 162). Οι αποθεωμένοι Πτολεμαίοι επέβαλαν τη λατρεία της δυναστείας στους Αιγυπτίους και ως σύνναοι θεοί μοιράζονται τις τιμές με τις ντόπιες θεότητες σε κάθε αιγυπτιακό ναό (Nock, 1972: 202 – 251).

3.2. Καλλίμαχος : *imitatio progenerum*

Οι *Ύμνοι* του Καλλίμαχου εμποτίζονται από υπωνάκτεια στοιχεία, από ψήγματα επιρροής της αρχιλόχειας ποίησης, καθώς και της χορικής λυρικής ποίησης και του επιγράμματος (Morrison, 2007: 199). Η συλλογή φαίνεται ότι είναι σχεδιασμένη από τον ποιητή με προσεκτικά μετρικά, διαλεκτικά, δομικά και θεματικά μοτίβα, με κύριο μέλημα την ειρωνεία και την ανάπτυξη των προσωπικοτήτων των ομιλητών. Ο Καλλίμαχος προβαίνει σε μεγαλύτερη χρήση της βιογραφίας και πειραματίζεται πληρέστερα με τους αφηγητές για τους οποίους έχει βιογραφικά γεγονότα (ή παραδοχές). Εδώ ο Καλλίμαχος ανασύρει επίσης ρητά έναν αρχαίο ποιητή ως πρότυπό του, τον Ιπώνακτα (Morrison, 2007: 199 – 200).

Ο Kerkhecker θεωρεί ότι οι *Ύμνοι* του Καλλίμαχου είναι άξιοι μελέτης και προσοχής διότι κατά κάποιον τρόπο αποτελούν έναν μικρόκοσμο της τέχνης του και ως εκ τούτου δίνουν μια ματιά στον τρόπο που ανέστησε και αναζωογόνησε, ένα αρχαίο είδος (Kerkhecker, 1999: 1). Η επιλογή να υιοθετήσει τον ιαμβικό στίχο είναι από μόνη της σημαντική. Ο Kerkhecker, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο λόγος που ο Καλλίμαχος επέλεξε τον Ιπώνακτα, και όχι τον πιο προφανή Αρχίλοχο, έγκειται στο γεγονός ότι το υπωνάκτειο μέτρο δεν έχασε ποτέ τον «ιαμβικό» χαρακτήρα, σε αντίθεση με το ιαμβικό τρίμετρο, που είχε χρησιμοποιηθεί για οποιοδήποτε θέμα και τόνο. Στην πραγματικότητα, όπως επισημαίνει ο Kerkhecker, στις αρχές του 3^{ου} αιώνα π.Χ. ο Ιπώναξ ανακαλύφθηκε εκ νέου από έναν αριθμό συγγραφέων σύγχρονων του Καλλίμαχου έτσι ώστε ο ποιητής «να αντιδρά, όχι μόνο στο παρελθόν, αλλά και στο παρόν» (Kerkhecker, 1999: 7).

Η στερεοτυπική παρουσίαση του χωλιαμβικού ποιητή, Ιπώνακτος του 6^{ου} αι. π.Χ. είναι η βιτριολική και σατιρική του ποιητική φυσιογνωμία. Μάλιστα, κάποτε η ποίησή του χαρακτηρίστηκε ως λαϊκή, δηλαδή ως μια ποίηση προσωπικής επίθεσης που έχει ενδιαφέρον και στόχο τη χρήση των άσεμνων όρων και της «κατώτερης» εικονοποιίας, περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη πρόθεση (Wilamowitz, 1921: 297 Hughes, 1996: 205). Ο Hutchinson χαρακτηρίζει το είδος των ιάμβων ως ένα ταπεινό είδος που ίσως περιορίσει ποιητικά τους υποστηρικτές του. Ωστόσο, οι ελληνοιστικοί ποιητές αναδιαπραγματεύονται τις ποιητικές του συμβάσεις, ανανεώνοντάς τις και δίνοντας πνοή βάσει των προσωπικότητάς τους και της ατομικής τεχνοτροπίας (Hutchinson, 2007 : 60). Η επιλογή των ελληνοιστικών ποιητών αναφορικά με τον χωλίαμβο προκαλεί ένα αίσθημα παράδοξο και μια αιρετική πρόταση. Ωστόσο, ο χωλίαμβος επιφορτίζεται με μια νέα

χρήση, η οποία ξεφεύγει από τον κοινωνικό και πολιτικό του ρόλο, θέτοντας τον εαυτό του στην υπηρεσία μιας ξεχωριστής ηθικής και μιας κριτικής φωνής και διάθεσης (βλ. Bühler, 1964 : 225 – 227 Degani, 1984: 171 – 186). Για την χωλιαμβική ποίηση του Καλλίμαχου και του Ηρώ(ν)δα, η ιππωνάκτεια ποιητική παραγωγή είναι εκείνη η οποία αξιολογεί τις συνθέσεις του στο είδος, είτε ως απομίμηση, είτε ως παραλλαγή και στα ελληνιστικά επιγράμματα, όπου ο τάφος του Ιπώνακτος, στο πλαίσιο της μυθοπλασίας, αποτελεί μια ηθική οριοθέτηση (Θεόκριτος, *Επίγραμμα* 19 G.- P.).

Ιπώναξ και Καλλίμαχος, δύο φυσιογνωμίες δυναμικές, με την πρώτη να αποτελεί πατερική μορφή για τη δεύτερη, δημιουργούν το ποιητικό έδαφος στο οποίο εισάγεται ο αναγνώστης στο προγραμματικό ποίημα (*Ίαμβος* I) του βιβλίου των *Ίάμβων*.

3.3. Ο καλλιμαχικός ίαμβος

Ο Καλλίμαχος, όπως διαπιστώθηκε στην προηγούμενη ενότητα, φαίνεται να έχει δημιουργήσει έναν ιδιαίτερο δεσμό με το λογοτεχνικό του πρότυπο, τον Ιπώνακτα. Ο Acosta – Hughes (2003: 21), με μια εναρκτήρια αναφορά συμπυκνώνει το ποιητικό, καλλιμαχικό αποτέλεσμα: «όταν ο Καλλίμαχος επιλέγει να συνθέσει τα ποιήματά του σε χωλιαμβικό μέτρο, προσκολλάται κατά έναν τρόπο στον Ιπώνακτα. [...] Αυτή η μετρική επιλογή από μόνη της τοποθετεί τον Καλλίμαχο στην παράδοση της ιαμβικής ποίησης, στην παράδοση μιας ξεχωριστής γλώσσας και εικόνων και στην παράδοση ενός συνονθυλεύματος γενικών προσδοκιών». Ανασύροντάς τον από τον κόσμο των νεκρών, στον εναρκτήριο ίαμβο (191 Pfeiffer) ο ποιητής τον φέρνει στη ζωή, διότι, όπως επισημαίνει ο Trypanis θεωρεί τον εαυτό του ως αναβίωση του Ιπώνακτος (Trypanis, 1958: 104 Degani, 1984: 44–50 Acosta - Hughes, 2002 Edmunds, 2001).

Η διαδοχή του ελληνιστή ποιητή στο ιαμβικό είδος δεν χαρακτηρίζεται από μια στεία μίμηση των προκατόχων του, Αρχιλόχου και Ιπώνακτος, αλλά από μια προγραμματική δήλωση του ίδιου του ποιητή μέσω της περσόνας του εκπροσώπου του χωλιαμβού για καινοτομία και νέες προοπτικές. Η βασική διαφοροποίηση μεταξύ του Καλλίμαχου και του Ιπώνακτος είναι το ήθος του ψόγου (Hutchinson, 2007: 61). Το βιτριολικό και προσβλητικό σθένος της ποίησης εξανθρωπίζεται από την υπαινικτική, σκωπτική και κομψή αιτίαση του καλλιμαχικού στίχου (Puelma Piwonka, 1949 Hutchinson, 2007). Ο Hutchinson προσδίδει στον καλλιμαχικό ιαμβικό στίχο, «το νηφάλιο,

χαμογελαστό και ορθολογικό ήθος που έρχεται στην επιφάνεια μέσω των αντιθέσεων» (Hutchinson, 200 : 61). Ο Καλλίμαχος προαναγγέλλει αυτήν την προγραμματική αρχή διά στόματος του λογοτεχνικού του προτύπου θέτοντας την εναρκτήρια εποχή του συγκεκριμένου είδους.

Σύμφωνα με τον Acosta – Hughes, η χρήση της αυτοαναφοράς είναι ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα που επιβιώνει στους στίχους του αρχαϊκού ποιητή και μάλιστα σε δεύτερο πρόσωπο (32.4, 37 και 117.4 West, Acosta – Hughes, 1996: 227). Στο αναγνωστικό κοινό, αποκαλύπτεται ένας νέος Ιπώναξ, ο οποίος με τον ερχομό του στη ζωή, επιφυλάσσει μια σειρά από εκπλήξεις . Ο Acosta – Hughes θεωρεί ότι υπάρχει η αναφορά του ίαμβου περισσότερο από την ιδιότητα του ποιητή ως τραγουδιστή. Σύμφωνα με την οπτική του, η φράση «φέρων ίαμβον...αείδοντα» είναι αξιοσημείωτη. Στην ουσία δεν είναι η ποιητική φωνή που τραγουδά, αλλά περισσότερο ο ίαμβος που αντηχεί μέσω της φωνή του από τον Κάτω Κόσμο. Αυτή η αναφορά δεν είναι πρωτοεμφανιζόμενη στον Καλλίμαχο (βλ. Πίνδαρος, *Πυθ.* 2.3-4). Εντέλει, υπάρχει μία *recusatio* που μοιάζει με οριοθέτηση του θέματος, ορίζοντας ποιο δεν θα είναι το θέμα του ποιήματος. Αυτή η παραπομπή στη *Βουπάλειο μάχη*, τοποθετεί ταυτόχρονα το ποιητικό εγώ στην ιππωνάκτεια παράδοση, ενώ παράλληλα δημιουργεί μια απόσταση μεταξύ της παράδοσης και του καλλιμαχικού κατασκευάσματος³⁵ (Acosta – Hughes, 1996: 227).

Ο Hutchinson ασπάζεται την άποψη ότι με την αναφορά απ.191.3 – 4 ο Καλλίμαχος «πρέπει να τονίζει στον αναγνώστη το στοιχείο του παράδοξου, έστω κι αν το στοιχείο αυτό δεν αποτελούσε μέρος της ρητορικής επιφάνειας» (Hutchinson, 2007: 62 & σημ. 50). Ωστόσο, ο Hutchinson δεν προβαίνει σε διάκριση μεταξύ της φυσιογνωμίας του Ιπώνακτος και μιας ποιητικής περσόνας του Ιπώνακτος που χρησιμοποιεί ο Καλλίμαχος. Ο C. M. Dawson (1950: 22 -23) στο *The lambi of Callimachus: A Hellenistic Poet's's Experimental Laboratory*, αντιλαμβάνεται επίσης μια ορισμένη απομάκρυνση από την παραδοσιακή ιππωνάκτεια επινόηση, αν και θα το θεωρούσε ακόμα ως ένα οριοθετημένο χαρακτηριστικό σε ένα πολεμικό πνεύμα και τόνο του ποιήματος.

Η νεκρανάσταση του Ιπώνακτος είναι πιθανό να λειτουργεί σε ένα πλαίσιο μεταφορικό, όπως παραδίδεται και σε αρκετά επιγράμματα της Παλατινής Ανθολογίας, στα οποία ο αρχαϊκός ποιητής διατηρεί την σκωπτικότητα και σφοδρότητα της δυναμικής

³⁵ Για μια παρόμοια ποιητική τεχνοτροπία, βλ. Οράτιος, *Επιστολές*, 1.19 (Acosta – Hughes, 1996 : 207).

των στίχων του και μετά θάνατον (Ζ' 405, 408, 536, Π'3). Ο Καλλίμαχος δίνει την έναρξη του πρώτου ποιήματος, όχι με τη δική του φωνή. Ο δέκατος τρίτος ιάμβος τελειώνει με την πρόφαση ότι δεν έψαχνε έμπνευση για να συνθέσει στίχους στην Έφεσο του 6^{ου} αι.

Και στα δύο χωλιαμβικά ποιήματα εντοπίζεται μία συντακτική ποιητική φωνή που λαμβάνει μια διδακτική στάση ενώπιον ενός κριτικού κοινού, και κάνει μια έκκληση προς τον Ιπώνακτα, αναφορικά με την ποίησή του αλλά και ως προς μια ξεχωριστή ηθική και ποιητική αρχή (Acosta – Hughes, 2003: 21). Ο Ιπώναξ αποτελεί για τον Καλλίμαχο ένα μοντέλο ηθικής και αισθητικής κριτικής. Η προσβολή δεν είναι πια ένα μέσο του ποιητή ώστε να προστατεύει την κοινότητα με την επίθεση σε μια απειλή, όπως πιστεύεται ότι κάνει ο Αρχίλοχος (Brown, 1997: 69· Kerkhecker, 1999: 294· Morrison, 2007: 203), ή για να εκδικηθεί αυτό που παρουσιάζεται ως προσωπική προσβολή, όπως φαίνεται να έκανε ο αρχαϊκός Ιπώναξ (Brown, 1997: 87 – 88· Morrison, 2007: 203). Όπως σωστά σημειώνει ο Kerkhecker, ο Ιπώναξ Redux είναι ένας αλλαγμένος άνθρωπος του οποίου ο νέος πόλεμος δεν είναι ενάντια σε συγκεκριμένα άτομα, αλλά ενάντια στην ίδια την στρυφνότητα, «μετατρέποντας την κριτική του ιάμβου εδώ ως συμβιβαστική» (Kerkhecker, 1999: 33). Ο ιαμβιστής διορθώνει τον εαυτό του, καθώς και τους άλλους. Ο Καλλίμαχος δρα ως Ιπώναξ κηρύττοντας και ευρηματικά ξεπερνώντας τον δηκτικό ομιλητή του ποιήματος (Kerkhecker, 1999: 34). Επιπλέον, όπως σημειώνει και ο Kerkhecker, διαφορετικά από το αρχαϊκό μοντέλο του, ο Καλλίμαχος δημιούργησε ένα δραματικό σκηνικό για την αναπαράσταση των *Ίαμβων*, όπως έκανε και για τους ύμνους του. Αυτές είναι χρήσιμες παρατηρήσεις που μάς βοηθούν να εκτιμήσουμε καλύτερα τη συμβολή του Καλλίμαχου στην ανανέωση του είδους.

Διεξοδικότερα, ο Ιπώναξ διδάσκει ένα ηθικό μάθημα, χρησιμοποιώντας την ιστορία του κυπέλλου του Βαθυκλή και τον τρόπο αντιμετώπισής του από τους Επτά Σοφούς (*Ίαμβος*, I.31) (Morrison, 2007: 203). Ο αρχαϊκός Ιπώναξ έχει χρησιμοποιήσει αυτή την ιστορία στα απ. 63 και 123 West, στα οποία αναφέρεται στους δύο από τους Επτά Σοφούς. Η μετάβαση του κυπέλλου από τον έναν σοφό στον άλλον είναι το παράδειγμα που τίθεται σε χρήση για τη διαμόρφωση της συμπεριφοράς, η οποία αποτελεί δείκτη διαφοροποίησης μεταξύ του αρχαϊκού και του καλλιμαχικού Ιπώνακτος, βάσει της οποίας η ηθική οδηγία αντικαθιστά την απλή προσβολή, σύμφωνα με τους Kerkhecker (1999: 34), Acosta - Hughes (2002: 146) και Morrison (2007: 203). Παράλληλα, άξια αναφοράς είναι η ανάγνωση του Kerkhecker (1999: 37). Στο σωζόμενο απόσπασμα, ο Βαθυκλής φαίνεται να είναι κληνίρης με ουρική αρθρίτιδα. Στο λυκόφως της ζωής του,

παρουσιάζεται καθήμενος σε στάση συμποσιαστή, προσφέροντας το κύπελλο ως ένα είδος «βραβείου Νόμπελ» (Kerkhecker, 1999: 37- 38). Ως εκ τούτου, η απόφαση του Θαλή να απορρίψει το κύπελλο μπορεί να απορρέει όχι μόνο από μια αίσθηση μετριοφροσύνης, αλλά και από τη φύση του βραβείου.

Μια σημαντική πτυχή της έμμεσης συμπεριφοράς του Καλλίμαχου στους *Ύαμβους* είναι η ειρωνεία εις βάρος του αφηγητή, όπως τονίζει ο Kerkhecker (1999: 38). Στον *Ύαμβο I* ο Ιππώναξ φαίνεται να συμπεριλαμβάνει τους ιαμβιστές στην καταδίκη του για τις διαφωνίες των λογίων και ενσυνείδητα επιτίθεται στον Καλλίμαχο, που υπογράφει με την συγγραφική του πένα τον συγκεκριμένο ίαμβο. Συχνά αυτή η ειρωνεία προέρχεται από το χάσμα μεταξύ του αφηγητή και τη σύσταση του νέου Ιππώνακτος στον *Ύαμβο I*, καθώς ο Καλλίμαχος (που εμφανίζεται για πρώτη φορά ως αφηγητής στον *Ύαμβο II*) προχωρά προς αυτό το νέο ιππωνάκτειο ιδανικό (Morrison, 2007: 203). Στους επόμενους *Ύαμβους*, σύμφωνα με τον Morrison (2007) διαφαίνεται αυτή η απομάκρυνση από την περσόνα του Ιππώνακτος. Ταυτόχρονα ο Puelma Piwonka (1949) υπογραμμίζει ότι η πρώτη ομάδα των *Ύαμβων* (I, II, IV, XIII) δείχνει τον Καλλίμαχο να υπερασπίζεται τη θέση του ως διαιτητής, προτρέποντας τους συγχρόνους του να είναι λιγότερο εριστικοί (όπως αναφέρεται στον Dawson, 1950: 198). Επιβεβαιώνει την ορθότητα της αντίληψής του για το είδος του ιάμβου, επιτίθεται με γνωστούς όρους («φλυαρία παπαγάλων», «ουρλιαχτά σκυλιών») και υπερασπίζεται τη δική του *πολυείδεια*. Το ενδιαφέρον για συζητήσεις ποιητικού χαρακτήρα αποτελεί ένα αναπόσπαστο τμήμα της καλλιμαχικής ιαμβικής ποίησης και πιθανότατα να βασίστηκε σε ιστορικά γεγονότα. Η αντιμαχία και η δάκνουσα κριτική αντικατοπτρίζεται στο δέκατο τρίτο ποίημα, στο οποίο ο Καλλίμαχος εμφανίζεται να δέχεται επίθεση από κάποιον ανώνυμο κριτικό για το *generum mixtum* που ακολουθεί (Morrison, 2007: 213).

Παράλληλα, άλλα αξιοσημείωτα ζητήματα, που απασχόλησαν τους μελετητές, ανήκουν στη σφαίρα του ελάχιστου συστατικού της σύνθεσης της συγκεκριμένης συλλογής. Ο Hutchinson πραγματεύεται το ζήτημα του βασικού συστατικού στοιχείου της συλλογής των *Ύαμβων*. Ως κεντρικό σημείο αναφοράς θεωρεί το μύθο που αποτελεί ακρογωνιαίο λίθο της σύνθεσης (Hutchinson, 2007: 62). Υπαρκτοί μύθοι παρουσιάζονται στους *Ύαμβους* II, IV και XII. Όπως σημειώνει ο Hutchinson «η χρήση μύθων στους *Ύαμβους* πρέπει σε έναν βαθμό να υπομνησκει την παράδοση που έχουν πίσω τους» (Hutchinson, 2007: 63). Η χρήση μύθων στα ιαμβικά ποιήματα δεν είναι γνωστό αν χρησιμοποιούνταν από τον Ιππώνακτα. Ωστόσο, ο Αρχίλοχος χρησιμοποιούσε μύθους στις επωδούς και ο Σιμωνίδης τους χρησιμοποίησε σε απόσπασμα συντεθειμένο σε ιαμβικό

τρίμετρο. Ο μελετητής σημειώνει τους λόγους επιλογής του μυθικού στοιχείου από τους αρχαϊκούς ποιητές, υπογραμμίζοντας ότι η εκλογή αυτή της απόφασης συνδέεται με την ένταση και το χρώμα στην καταδίκη και στον χλευασμό που εξέφραζαν (Hutchinson, 2007: 64). Ο Hutchinson κρίνει ότι ο Καλλίμαχος εκτιμά τη μορφή των ποιημάτων του για τη δύναμη ικανότητα της έμμεσης έκφρασης αλλά παρατηρεί ότι ο ίδιος ο αλεξανδρινός ποιητής απολαμβάνει την αλλαγή και κυρίως το παίγνιο με την ποίηση και τον άνθρωπο (Hutchinson, 2007: 64). Ο τρόπος με τον οποίο καθίσταται επιτυχές είναι η αποστασιοποίηση του ποιητή και έπειτα η έμφαση της υπαινικτικότητας των λόγων του (Hutchinson, 2007: 65). Έπειτα, στους *Ύμνους* I – V και XII - XIII, η έμμομη στάση του ποιητή απορρέει από τη φύση του συγκεκριμένου ποιητικού είδους. Ο Καλλίμαχος αφινιδιάζει όμως τους αναγνώστες τοποθετώντας μετά τον πέμπτο *Ύμνο* έξι ποιήματα στα οποία η έννοια του ποιητικού είδους περιφρονείται σκόπιμα (Hutchinson, 2007: 65).

Συμπερασματικά, η καλλιμαχική ιαμβική ποίηση φέρει, σύμφωνα με τις μελέτες κάποια ανανεωτικά στοιχεία έναντι της προγενέστερης αρχαϊκής συσχετιζόμενα με τη μορφή και το θέμα. Τα γνωστά χαρακτηριστικά εμφανίζονται, όπως η ζωντανή αφήγηση, ο διάλογος, η ευγενική συμβουλή, ο ειρωνικός αυτοσαρκασμός, η *βιωτική μίμησις*, καθώς και τα κωμικά χαρακτηριστικά του Αριστοτέλη, *τὸ γελοῖον* και η *λέξις διαλεκτική* (Dawson, 1950: 199).

Κεφάλαιο 4^ο

Τα Μέλη του Καλλίμαχου, αππ. 226-229 Pfeiffer. Εκδοτικά και ειδολογικά προβλήματα

4.1. Οι απαρχές της προβληματικής

«Το ζήτημα είναι να ξεχαρβαλώσουμε αυτά τα ψεύτικα παράθυρα, αυτές τις αντιφάσεις – παγίδες, αυτά τα μοιραία παράδοξα που σπαράσσουν τις λογοτεχνικές σπουδές και να αντισταθούμε στην επιλογή ανάμεσα στα δύο που μας επιβάλλεται – θεωρία ή κοινή λογική, όλα ή τίποτα -, γιατί η αλήθεια βρίσκεται πάντοτε κάπου στη μέση».

(Compagnon, 2001: 29)

Για να καταστεί κατανοητή η καλλιμαχική προβληματική, είναι εξέχουσας σημασίας να μελετηθεί η χειρόγραφη παράδοση, με τα παπυρικά ευρήματα, τα οποία διατηρούν τα χαρακτηριζόμενα από τον Pfeiffer, *Μέλη*. Ο *P.Mil.* 18 περιέχει μία πεζή αφήγηση ενός μεγάλου μέρους του καλλιμαχικού έργου, τις *Διηγήσεις*. Οι σωζόμενες *Διηγήσεις* περιλαμβάνουν τα *Αίτια* (αρχίζοντας με το απ. 67), τους *Ύμνους* (αππ. 226 – 229), την *Έκκλη* και τους δύο *Ύμνους*, σημείο μετά το οποίο το κείμενο διακόπτεται. Το παπυρικό εύρημα αναφορικά με τα *Αίτια* δίνει την πρώτη γραμμή του κάθε αιτίου (Κnox, 1985: 59 -65) και ως προς τους *Ύμνους*, την *Έκκλη* και τους *Ύμνους* 1 - 2 παραδίδει τη πρώτη γραμμή του κάθε ποιήματος. Σε όλες τις περιπτώσεις, το παπυρικό εύρημα προσφέρει μία σύνοψη του περιεχομένου του κάθε ποιήματος ή αιτίου, με κυμαινόμενη ποικιλία στην έκταση. Η διάταξη των περιλήψεων στις *Διηγήσεις* φαίνεται ότι προτείνει μια κατανομή των ποιημάτων βάσει του είδους: ελεγεία, πολυμετρία και εξάμετρα. Η σειρά στα παπυρικά ρολά, η οποία προσκαλεί τον αναγνώστη σε μια σειρά αδιάκοπης ανάγνωσης, μπορεί να αποκαλεστεί ως μια πολύτομη έκδοση των ποιημάτων του Καλλίμαχου (Barchiesi, 1997: 727 ` Acosta – Hughes, 2002: 3 - 4 & 2003: 478).

Επιπρόσθετα, δεν είναι σίγουρο ότι οι *Διηγήσεις* είχαν ως εναρκτήρια αναφορά τη συλλογή των *Αιτίων* – είναι όμως πιθανό, αφού η μεταγενέστερη βιβλιογραφία θέτει τα τέσσερα βιβλία των *Αιτίων* ως εναρκτήρια. Βάσει του γεγονότος ότι οι *Διηγήσεις* δεν προσδίδουν ξεχωριστό τίτλο για τα αππ. 226-9, μερικοί μελετητές έχουν υποθέσει ότι ορισμένα, ή όλα, από αυτά τα τέσσερα ποιήματα είναι τα τελικά ποιήματα των *Ύμβων*

Στην πραγματικότητα, οι *Διηγήσεις* δίνουν μόνο ένα ποίημα με τίτλο, που εστιάζει στη X 18, της *Ἐκάλης*. Ο *Ἰαμβος* I στις *Διηγήσεις* ξεκινά με καινούρια στήλη (VI 1). Το ίδιο ισχύει και για το απ. 226 (X 1). Μια σημείωση που βρίσκεται ψηλά στο περιθώριο πάνω από τη στήλη VI (την αρχή των *Ἰάμβων*) σηματοδοτεί το τέλος των *Διηγήσεων* για τα *Αἴτια*.

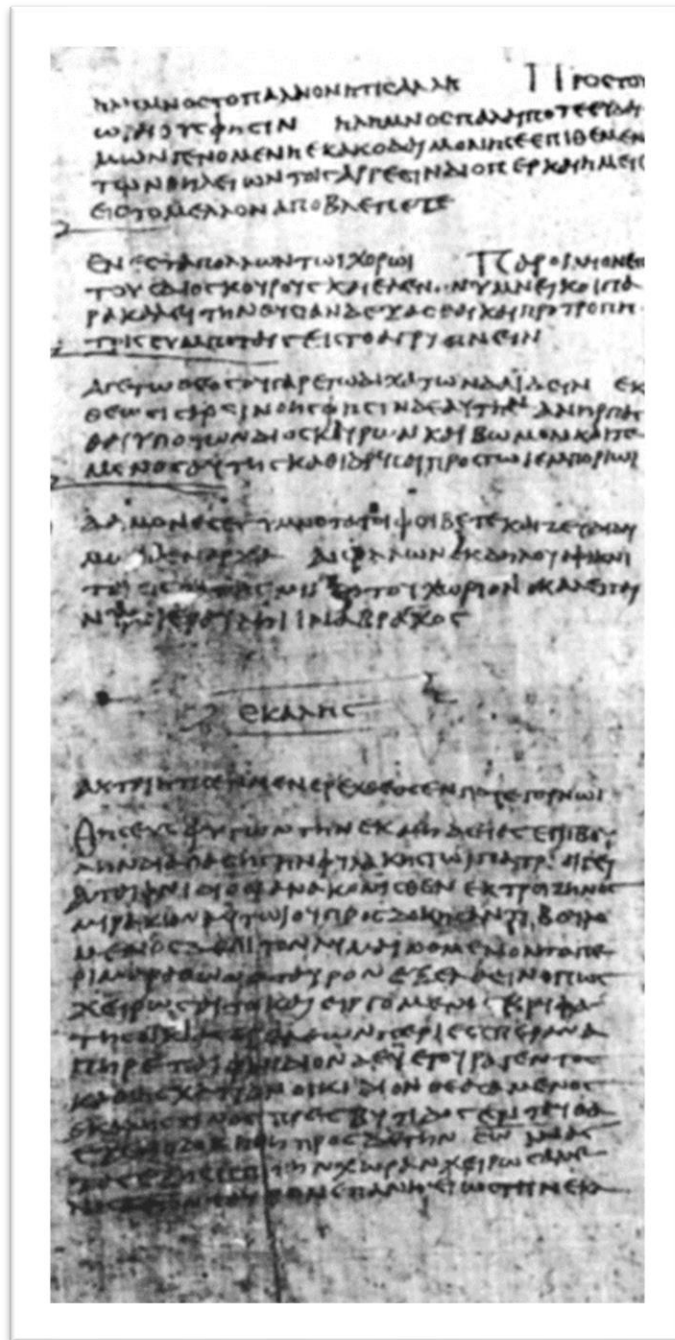
Οι κυριότερες πηγές μαρτυρίας του περιεχομένου και της σύνθεσης της καλλιμαχικής συλλογής *Ἰαμβοί* διασώζονται στις *Διηγήσεις*, που απεικονίζονται στους *Πίνακες* 1 – 4 (βλ. (Εικ. 4.1.) (Kerkhecker, 1999: 272). Στις *Διηγήσεις*, οι *Ἰαμβοί* έπονται των *Αιτίων*, όπως συμβαίνει και στον *P.Oxy.* 1011³⁶ (fol. nν). Προπάντων, δεν εντοπίζεται κάποιος τίτλος ώστε να σηματοδοτήσει την αρχή των *Ἰάμβων* αλλά υπάρχει ένα σημάδι subscriptio³⁷ για το τέλος των *Αιτίων* (αμέσως πριν από τον *Ἰαμβο* I : *Διήγησι* νι a/ b) αλλά κανένας τίτλος πριν τους *Ἰάμβους*. Οι *Διηγήσεις* παραδίδουν μεταξύ των *Αιτίων* και της *Ἐκάλης* δεκαεπτά ποιήματα. Η διάταξή τους δεν είναι απαραίτητο να ερμηνευτεί υπό τη σκέπη της αντίληψης ότι συλλήβδην ανήκουν στην ίδια συλλογή. Οι *Διηγήσεις* δεν είναι γραμμένες με ιδιαίτερη επιμέλεια (και σε αντίθεση με τον *P.Oxy.* 1011 r), καθώς η σήμανση της αρχής και του τέλους (λατινικός όρος incipit & explicit) δεν τελείται συστηματικά. Υπάρχει ένας τίτλος για την *Ἐκάλη* (XI 8) αλλά δεν υπάρχει ένδειξη διαχώρισης.

Μεταξύ της *Ἐκάλης* και του *Ἵμνου στο Δία* δεν εντοπίζεται καμιά σήμανση subscriptio ή κάποιος τίτλος (XI 7/8). Παρατηρείται ότι η σήμανση τέλους δεν λείπει μόνο μετά το δέκατο τρίτο *Ἰαμβο*, ενώ ταυτόχρονα δεν εντοπίζεται ούτε κάποιο ίχνος μετά τον *Βράγχο*. Ομοιάζει ότι το explicit ξεχάστηκε μετά τον δέκατο τρίτο *Ἰαμβο*, πιθανολογώντας ότι κάτι παρόμοιο μπορεί να συνέβη με την *Ἐκάλη*, όπως και με το τέλος των *Αιτίων*³⁸.

³⁶ *P. Oxy.* 101 r fol. 11 έχει και τα δύο· τη σήμανση τέλους των *Αιτίων* και των τίτλο των *Ἰάμβων*. Βλ. *P. Oxy.* VII.

³⁷ Subscriptio: είναι οι τελευταίες λέξεις ενός αρχαίου κειμένου, όπου δηλώνεται το όνομα του συγγραφέα. Να μην συγχέεται με τον επίλογο ή με την ανακεφαλαίωση.

³⁸ Για αναλυτικότερη εξήγηση βλ. Kerkhecker (1999: 273).



(Εικ. 4.1) Μέλη και η αρχή της Έκάλης (Διήγηση X) (Kerkhecker, 1999 : 299).

Οι PSI 1216, P.Oxy. 2171 και 2172 έχει υποστηριχθεί ότι ανήκουν στον ίδιο κύλινδρο του 2^{ου} αι. μ.Χ.³⁹ Περιέχουν τους *Ύμβους*, εκ των οποίων τμήματα των IV, V, VI, VII και μερικά αναντικατάστατα θραύσματα. Ακόμη, περιέχουν το *Βράγχο*, το τελευταίο από τα δεκαεπτά ποιήματα που μεσολαβεί μεταξύ των *Αιτίων* και της *Έκάλης* στις *Διηγήσεις*⁴⁰. Σε

³⁹ Pfeiffer II xi.

⁴⁰ P. Oxy. 2172· σπ. 229.

αυτό τον παπυρικό κύλινδρο, ο *Βράγχος* είναι το τελευταίο ποίημα⁴¹. Αυτά, φαίνεται ότι είναι τα αποσπάσματα του κυλίνδρου που κάποτε περιείχαν δεκαεπτά *Ίαμβους* με τη σειρά των *Διηγήσεων*⁴². *O P. Berol.* 13417, ένας κώδικας του 3^{ου} αι., διατηρεί τμήματα του XV και XVI, δηλαδή των αππ. 227 – 228 πιθανώς σε παρακείμενα φύλλα⁴³. Το τελευταίο αν ισχύει επιβεβαιώνει τη σειρά των *Διηγήσεων*. Ωστόσο, δεν δείχνει ότι αυτά τα ποιήματα ήταν μέρος των *Ίαμβων*. Το πρώτο, αν αληθεύει, θα επιβεβαίωνε εκ πρώτης όψεως στους υπαινιγμούς των *Διηγήσεων*. Αυτό είναι το ισχυρότερο αποδεικτικό στοιχείο υπέρ μιας συλλογής δεκαεπτά *Ίαμβων*. Ωστόσο, ενυπάρχει ένα ψήγμα αμφιβολίας για το αν αυτό είναι αρκετό. Οι *PSI 1216* και *P.Oxy.* 2171 ανήκουν στον ίδιο παπυρικό κύλινδρο – τα θραύσματα είναι συνεχόμενα. Το απόσπασμα του *Βράγχου* στον *P.Oxy.* 2172 προέρχεται από το ίδιο χέρι και ίσως προέρχεται από το ίδιο σύνολο του Καλλίμαχου, αλλά δεν είναι αναγκαίο να ανήκει στον ίδιο κύλινδρο. Βάσει αυτής της περισυλλογής, η σύγκλιση προς μια οπτική, στηριζόμενοι στα παπυρικά ευρήματα, δεν είναι δυνατή.

Εκ παραλλήλου, οι αρχαίες αναφορές για τους *Ίαμβους* συνήθως αναφέρονται με την εξής μορφή : «Καλλίμαχος ἐν τοῖς (χωλ)- ἰάμβοις». Κάτω από αυτόν τον τίτλο γίνεται παράθεση των ποιημάτων: I, IV, V, VI, VIII, X, XI και XIII- όχι όμως των αππ. 226-9 (Gallavotti, 1946: 9· Dawson, 1950: 133· Ardizzoni, 1963 : 257f). Ο Gallavotti παραδέχεται ότι τα ποιήματα της συλλογής που λαμβάνονται ρητά ως ιαμβικά είναι συχνά μόνο μέχρι το δέκατο τρίτο ποίημα (Gallavotti, 1946: 9).

Σε αντίθεση με την παραπάνω αρχαία μαρτυρία, διασώζεται μία ακόμη περίπτωση μνείας στους *Ίαμβους*, που φημιολογείται ότι αναφέρεται σε ένα ποίημα που τοποθετείται μετά τον δέκατο τρίτο *Ίαμβο*. Μετά από μια περίληψη της ιστορίας του Βράγχου, ο Κλήμης ο Αλεξανδρέας προσθέτει : «μέμνηται τῆς ιστορίας καὶ Καλλίμαχος ἐν Ἰάμβοις», αφορμή που αποτέλεσε να θεωρηθεί από κάποιους ερευνητές ως συσχέτιση με τον *Βράγχο* (απ. 229). Στον αντίποδα αυτής της θέσης, ο Pfeiffer παρατηρεί και σημειώνει την περίπτωση του ανήκειν στο απ. 194 (28 -31). Αυτή σύμφωνα με τον Kerkhecker (1999 : 274 – 275) δεν είναι «μόνο η απλούστερη, αλλά και η πιο πιθανή λύση· αφού το «μέμνηται» υποδηλώνει τυχαία αναφορά (όπως στον *Ίαμβο* IV).

Παρομοίως στο απ. 217 Pf. (= 98e Schneider) έχει αποδοθεί στον *Βράγχο* (Gallavotti, 1946: 20f). Σε αυτό το παράθεμα από το *Ἑτυμολογικόν*, το «Κεραίτης» αποδίδεται ως

⁴¹ *P.Oxy.* XVIII, VIII 2171.

⁴² Gallavotti (1946: 22f)· Cameron (1995: 169).

⁴³ Gallavotti (1946: 24f)· Cameron (1995: 169).

«τόπος της Μιλήτου». Το τοπικό αυτό υπόβαθρο ήταν αρκετό για το Gallavotti να αποφασίσει ότι έπρεπε να προέρχεται αυτό το χωρίο από το απ. 229. Συγχρόνως, επειδή η λέξη μπορεί να ενταχθεί στο μετρικό σύστημα του αποσπάσματος 229 με δυσκολία, ο Gallavotti κατέφυγε στην υποστήριξη του επιχειρήματος, ότι αυτό που αποδόθηκε εδώ στον *Ύαμβο* του Καλλίμαχου δεν ήταν η λέξη που αναφέρθηκε, αλλά η ιστορία που ειπώθηκε στην εξήγησή της. Βέβαια, δεν υφίσταται κάποιος λόγος, όπως διαπιστώνει ο Kerkhecker (1999: 275), ώστε να φτάνουμε σε τέτοιες παρατραβηγμένες υποθέσεις, διότι η λέξη εύκολα αρμόζει σε σκάζοντα στίχο και ίσως προέρχεται από τον *Ύαμβο* I.2.

Ως απότοκο των προηγούμενων, είναι εμφανώς δύσκολο, ο μελετητής να οδηγηθεί σε ασφαλή συμπεράσματα σχετικά με τη χειρόγραφη παράδοση του κειμένου των *Ύαμβων*. Η μη συστηματική σήμανση των *Διηγήσεων*, καθώς και η αποσπασματική μορφή των καλλιμαχικών ιαμβικών στίχων δεν επιτρέπουν ασφαλή πορίσματα. Απόρροια αυτών αποτελούν οι διαφορετικές προσεγγίσεις που αναπτύχθηκαν από τους μελετητές. Ο Acosta – Hughes (2003: 485 - 489) προτείνει στο *Aesthetics and Recall: Callimachus frs. 226-9 Pf. Reconsidered*, τρεις διαφορετικές εκδοχές του εκδοτικού προβλήματος των *Ύαμβων*, βάσει των προσεγγίσεων που έχουν διατυπωθεί από τους μελετητές: α. υπάρχουν (μόνο) δεκατρία ιαμβικά ποιήματα, β. υπάρχουν δεκατρείς *Ύαμβοι* και τέσσερα ποιήματα, δηλαδή μια πρωτότυπη συλλογή δεκατριών ποιημάτων στην οποία προστέθηκαν τα τέσσερα ποιήματα στον ίδιο παπυρικό κύλινδρο, από τον ίδιο τον ποιητή ή από έναν κατοπινό εκδότη και γ. υπάρχουν δεκαεπτά ιαμβικά ποιήματα που γνήσια συντέθηκαν και δημοσιεύτηκαν από τον Καλλίμαχο. Έτσι, μπορούμε να συνοψίσουμε αυτές τις ποικίλες προσεγγίσεις έναντι των καλλιμαχικών *Ύαμβων*.

4.2. Περιλήψεις των *Ύαμβων*

Το πρώτο ιαμβικό ποίημα της καλλιμαχικής συλλογής αναφέρεται στις διαμάχες μεταξύ των λογίων του Μουσείου της Αλεξάνδρειας *Ύαμβος* I (απ. 191 Pf.). Πρόκειται για ένα ποίημα ποιητολογικού χαρακτήρα εντός του οποίου προδιαγράφει τις ποιητικές αρχές από τις οποίες διέπεται η παρούσα συλλογή. Ο Καλλίμαχος φέρνει τον Ιπώνακτα, ιαμβικό ποιητή του 6^{ου} αι. π.Χ., από τον Κάτω Κόσμο με σκοπό να συγκαλέσει τους λόγιους στο ναό του Σάραπη, ώστε να τους συνενώσει υπό ένα πνεύμα ομόνοιας. Για την απόπειρα της συνέντησής τους σε ένα δρόμο μετριοπάθειας, ο Ιπώναξ διηγείται την ιστορία του Αρκάδα

Βαθυκλή – την οποία παραθέτει από τον ιστορικό Λεάνδρο ή Λεάνδριο (Διογένης Λαέρτιος, 1. 28 – 29). Ο Αρκάδας Βαθυκλής, τις τελευταίες στιγμές πριν τον θάνατό του, επιθυμούσε να προσφέρει ως δώρο ένα χρυσό κύπελλο στους Επτά σοφούς. Διαδοχικά, με πρώτο το Θαλή, το δέχθηκε ο ένας μετά τον άλλον. Αρνούμενοι να το κρατήσουν για τον εαυτό τους - αφού κανείς δεν θεωρούσε ότι ήταν αυθεντία - το ποτήριον επεστράφη στο Θαλή, ο οποίος το πρόσφερε στον Απόλλωνα, τιμώντας με τον τρόπο αυτό τον θεό (βλ. *Διηγήσεις*).

Ο δεύτερος σε σειρά *Ύμνος* II (απ. 192 Pf.) αποτελεί μία σκωπτική ποιητική δημιουργία, απευθυνόμενη σε κάποιον Ανδρόνικο, η οποία ενέχει τη διάθεση λογοτεχνικής κριτικής, βασισμένη σε έναν αισώπειο μύθο. Σύμφωνα με αυτόν, τα ζώα είχαν κοινή φωνή με τους ανθρώπους, ώσπου κάποτε ο κύκνος ζήτησε από τους θεούς να απαλλαγεί από τα γηρατεία και η αλεπού απευθύνθηκε στο Δία, λέγοντάς του ότι η διακυβέρνησή του δεν είναι ορθή. Λόγω της διάπραξης αυτής της ύβρης, ο Δίας στέρησε τη φωνή στα ζώα, μεταφέροντάς την στους ανθρώπους, τους κατέστησε αμετροεπείς. Έτσι, με ειρωνικό τρόπο, αφηγείται ότι ο Εύδημος έλαβε τη φωνή του σκύλου και ο Φίλτων του γαϊδάρου.

Ο *Ύμνος* III (απ. 193 Pf.) σε σειρά αποτελεί την έκφραση ενός παραπόνου από πλευράς του ποιητή για τον εκμαυλισμό των ηθών της εποχής του, με αποκορύφωμα τη νίκη του πλούτου έναντι της τέχνης και της αρετής. Ο *Ύμνος* IV (απ. 194 Pf.) αποτελεί το καλύτερο δείγμα διασωζόμενου ποιήματος της συλλογής. Η υπόθεσή του σχετίζεται με τη φιλονικία του ποιητή με κάποιον ομότεχνό του. Κατά τη διάρκεια της διαμάχης, κάποιος Σίμος εντάχθηκε στη συζήτηση, υποστηρίζοντας ότι είναι ισάξιός τους. Τότε ο ποιητής τον κατηγορήσε, αποκαλώντας τον Θρακιώτη και κλέφτη αγοριών. Έπειτα, παρέθεσε την αφήγηση της δάφνης και της ελιάς, που ήταν φυτρωμένες στον Τμώλο, οι οποίες διεκδικούσαν η καθεμία ξεχωριστά τα πρωτεία για τον εαυτό τους, όταν ξαφνικά παρενέβη μια παλιά βάτος/ αγκαθωτό φυτό, με σκοπό να τις ειρηνεύσει.

Ο *Ύμνος* V (απ. 195 Pf.) αποτελεί ένα συμβουλευτικό/προτροπικό ποίημα προς κάποιον δάσκαλο Απολλώνιο ή Κλέωνα. Ο ποιητής τον σατιρίζει για την ανήθικη τακτική που έχει ώστε να αποπλανεί τους μαθητές του με έναν καλόπιστο τρόπο. Ο *Ύμνος* VI (απ. 196 Pfeiffer) είναι ένα ποιητικό δημιούργημα που αφορά ένα *προπεμπτικόν*, δηλαδή ένα ποίημα με αποχαιρετιστήριο τόνο για κάποιον φίλο που πρόκειται να ταξιδέψει στην Ήλιδα, με σκοπό την επίσκεψη του ονομαστού αγάλματος του Ολύμπιου Διός, κατασκευής του γλύπτη Φειδία. Συνάμα, το ποίημα είναι επομένως και *έκφρασις*, αφού έχει ως στόχο την περιγραφή ενός έργου τέχνης. Ο *Ύμνος* VII (απ. 197 Pf.), όπως και ο έκτος,

αναφέρεται σε ένα έργο τέχνης. Αυτό το ποίημα έχει τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του αιτίου, διότι αποπειράται να εξηγήσει την καθιέρωση της λατρείας του Περιφεραίου (Περιφερόμενου) Ερμή και του σημαδιού στον ώμο του ιερού ξόανου.

Ο *Ύμνος VIII* (απ. 198 Pf.) δεν σώζεται, εκτός από τον πρώτο στίχο που παραδίδεται από τη *Διήγηση*. Ο χαρακτήρας του ποιήματος έχει τα χαρακτηριστικά του επικού για τον Πολυκλή από την Αίγινα, ο οποίος διακρίθηκε στο αγώνισμα του δρόμου. Παράλληλα, ενυπάρχει ως γνώρισμα και το αίτιον, αφού ο ποιητής αποπειράται να διερευνήσει την προέλευση του αγωνίσματος. Ο *Ύμνος IX* (απ. 199 Pf.) παρουσιάζει αιτιολογικό περιεχόμενο, με κωμικά στοιχεία επισυναπτόμενα. Ο θεός Ερμής βρίσκεται σε μια τραγελαφική ερώτηση, όπου σύμφωνα με τη *Διήγηση* (VIII 33) και των παπυρικών ευρημάτων (*P. Oxy. 2221*) ερωτάται: «Ερμᾶ, τί τοι τὸ κνεῦρον, ὦ Γενειόλα, ποττὰν ὑπήναν κοῦ ποτ' ἴχνι [α βλέπει;» σε μετάφραση : « Γενειοφόρε Ερμή, γιατί το πέος σου κοιτάζει προς τη γενειάδα και όχι προς τα πόδια σου;» .

Ο *Ύμνος X* (απ. 200 Pf.) αποτελεί ένα αίτιον, στο οποίο ο Καλλίμαχος προσπαθεί να ερμηνεύσει τις ασυνήθιστες τιμές και θυσίες που αποδίδονταν στην Αφροδίτη και την Άρτεμη στην τοποθεσία της Ασπένδου της Παμφυλίας. Ο *Ύμνος XI* (απ. 201 Pfeiffer) σηματοδοτεί το τέλος των αιτιολογικών *Ύμνων*. Στο συγκεκριμένο ποίημα, ο Καλλίμαχος αποπειράται όχι μόνο να προβεί σε ερμηνεία μιας παροιμίας αλλά και να τη διορθώσει. Η παροιμία είναι η εξής : «άρπαγὰ τὰ Κοννάρου». Ο *Ύμνος XII* (απ. 202 Pf.) είναι το μοναδικό δείγμα γενέθλιου ποιήματος στη σωζόμενη αρχαιοελληνική γραμματεία. Το άσμα αναφέρεται στην έβδομη από τη γενέθλια ημέρα ενός κοριτσιού, κατά την οποία γιορτάζονταν τα Αμφιδρόμια. Επρόκειτο για μία εθιμοτυπική τελετή, κατά την οποία περιέφεραν το νεογέννητο βρέφος γύρω από τον βωμό του οίκου και έπειτα οι συγγενείς και οι φίλοι προσέφεραν το δώρο τους. Ο Καλλίμαχος ορίζει ως δικό του δώρο, το ίδιο του το άσμα. Ο *Ύμνος XIII* (απ. 203 Pf.) είναι ένα ποίημα που επαναφέρει το ζήτημα που είχε πραγματευτεί ο ποιητής στο εναρκτήριο ποιητικό του κατασκευάσμα, δηλαδή πρόκειται για μια απάντηση προς τους λογοτεχνικούς του επικριτές. Η κατηγορία που του επισύρουν είναι αυτή της πολυείδειας και της μίμησης του τραγικού ποιητή Ίωνα.

4.3. Ανάλυση των *Μελῶν* της καλλιμαχικής συλλογής *Ύμβροι*

4.3.1. *Οι «μαινάδες» της Λήμνου (απ. 226 Pf.)*

Εισαγωγή

Το απ. 226 Pf. αποτελεί ένα ερωτικό ποίημα. Διασώζεται μόνο ένας στίχος, ο εναρκτήριο. Στο προσκήνιο εμφανίζεται το νησί της Λήμνου, όγδοο μεγαλύτερο νησί του ελλαδικού χώρου, τοποθετημένο στο Θρακικό πέλαγος ανάμεσα στη χερσόνησο του Άθω, τη Σαμοθράκη, την Ύμβρο και τη Λέσβο. Το απόσπασμα αναφέρεται στα *Λήμνια κακά*⁴⁴, δηλαδή στην εκδοχή του μύθου που αφορά τη γυναικεία αποστασία με την εξόντωση του ανδρικού πληθυσμού του νησιού λόγω της άρνησης των δεύτερων για ερωτική συνεύρεση, ως επακόλουθο της τιμωρίας της θεάς του έρωτα με την δυσσομία των γυναικών. Το μέτρο στο οποίο είναι γραμμένο το ποίημα αποτελεί το φαλαίκειο ενδεκασύλλαβο (xx – υυ – υ – υ --). Η συγκεκριμένη μετρική επιλογή μπορεί να συνδεθεί με το ιαμβικό είδος. Ο Λατίνος ποιητής Κάτουλλος συνέγραφε ιαμβικούς στίχους σε φαλαίκειο ενδεκασύλλαβο (36.5, 40.2, 54.6, απ. 3) (D' Alessio, 1996: 656). Σύμφωνα με τον D' Alessio (1996: 656 & σημ. 2) δεν υπάρχουν «τυπικοί ή ικανοποιητικοί λόγοι για να μην συμπεριληφθεί το συγκεκριμένο ποίημα στους *Ύμβρους*».

Μαρτυρίες για το απ. 226 Pf.

Ο τίτλος, *Πρὸς τοὺς ὠραίους*, είναι αβέβαιος. Προτείνεται από τον Pfeiffer (1949) λόγω του πρώτου στίχου στη *Διήγηση* (X 1): «Πρὸς τοὺς ὠραίους φησὶν ἡ Λήμνος πάλαι ποτὲ εὐδαίμων γενομένη ἑκακοδαιμόνησε, ἐπιθεμένων τῶν θηλειῶν τοῖς ἄρρεσιν ἡ δίοπερ καὶ ὑμεῖς εἰς τὸ μέλλον ἀποβλέπετε». Ο ποιητής απευθύνεται στα όμορφα αγόρια, τα οποία εξαίρει για το κάλλος τους. Ο D' Alessio στην έκδοσή του υποστηρίζει πειστικά ότι αυτός

⁴⁴ Η δεύτερη παραλλαγή του μύθου αναπτύσσεται εδώ. Ο Ηρόδοτος (6.137.1-6.140.2) αφηγείται τον λόγο που δημιουργήθηκε η φράση *Λήμνια κακά*. Φοβισμένοι οι Πελασγοί εξόντωσαν τα παιδιά και τις μητέρες τους. Από την ειδική αυτή πράξη προήλθε η παροιμιώδης έκφραση *Λήμνια κακά*. Μάλιστα η ανόσια πράξη επέφερε μεγάλες συμφορές. Οι γυναίκες τους δεν γεννούσαν πλέον, η γη δεν κάρπιζε και τα ζώα δεν έφερναν απογόνους. Ο Ζηνόβιος (1ο-2ο μ. Χ. αιώνα) φιλόσοφος, παροιμιογράφος και ρητοροδιδάσκαλος παραθέτει την ιστορία της παροιμιώδους φράσης Λήμνιον κακόν, λέγοντας ότι : «Λήμνιον κακόν ἡ Παροιμία, ἦν διαδοθῆναι φασὶν ἀπὸ τῶν παρανομηθέντων εἰς τοὺς ἄνδρας ἐν Λήμνῳ ὑπὸ τῶν γυναικῶν. Ἡ δὲ διὰ τὸ τὰς ἀρπαγείσας ὑπὸ Πελασγῶν ἐκ τῆς Ἀττικῆς γυναικας εἰς Λήμνον ἀπαχθῆναι ἄς ἀποτεκούσας τρόπους τε τῶν Ἀθηναίων διδάξει τοὺς παῖδας καὶ γλῶτταν· τούτους δὲ τιμωρεῖν ἀλλήλοις καὶ τῶν ἐκ τῶν Θρασσῶν γεγενημένων ἐπικρατεῖν· τοὺς δὲ Πελασγοὺς ἐπὶ τούτῳ ἀχθομένους κτεῖναι αὐτοὺς καὶ τὰς μητέρας αὐτῶν. Ἡ δὲ διὰ τὴν δυσωδίαν τῶν Λημνιάδων γυναικῶν τὴν παροιμίαν διαδοθῆναι.» (4.91).

ο τίτλος είναι απίθανος, διότι η φράση «πρὸς τοὺς | ὠραίους φησίν» εμφανίζεται στις *Διηγήσεις* αμέσως μετά το λήμμα, μια ασυνήθιστη θέση για έναν τίτλο και μοιάζει περισσότερο με περιγραφή της περίπτωσης του ποιήματος (D' Alessio, 1996: 656). Η λέξη *ὠραῖος*, που αναφέρεται στις *Διηγήσεις*, δηλώνει τη σημασία αυτού που βρίσκεται στην ακμή της ηλικίας του.

Ανάλυση του απ. 226 Pf.

Ο εναρκτήριο στίχος αναφέρεται στην κατάσταση ευφορίας στην οποία βρισκόταν το νησί της Λήμνου παλαιότερα, πραγματικότητα που ανατράπηκε όταν οι γυναίκες επιτέθηκαν και σφάγιασαν τον ανδρικό πληθυσμό λόγω του ερχομού τους με παλλακίδες ή όπως συμβαίνει, στην καλλιμαχική, εκδοχή εξαιτίας της έλευσής τους με νεαρούς άνδρες της Θράκης⁴⁵. Η προσφώνηση προς τα όμορφα αγόρια λειτουργεί προειδοποιητικά για το μέλλον ώστε να αποφύγουν έναν τέτοιο κίνδυνο (βλ. παραπάνω το χωρίο της *Διήγησής* X 1). Η πρότερη κατάσταση ευτυχίας και η ανατροπής της δημιουργούν μία αντίθεση.

[ΠΡΟΣ ΤΟΥΣ ΩΡΑΙΟΥΣ?]

απ. 226 Pfeifer

Ἡ Λήμνος τὸ παλαιόν, εἴ τις ἄλλη

*Μετάφραση*⁴⁶

Ἡ Λήμνος στους αρχαίους χρόνους, αν ποτέ

[γη ήταν ευτυχισμένη]

(D' Alessio, 1996: 657)

Η θεματική του ποιήματος επικεντρώνεται στον έρωτα και μάλιστα της νεανικής ηλικίας και της ομοφυλοφιλικής φύσης. Το ερωτικό στοιχείο αποτελεί ένα συχνό θεματικό μοτίβο στον ίαμβο και στο καλλιμαχικό απόσπασμα παρατηρείται η επιλογή του. Βάσει

⁴⁵ Για το λεξιλόγιο του απ. 226, βλ. *Πίνακας* 4.3.1, *Λεξιλόγιο απ. 226 Pf.*, σ. 132.

⁴⁶ Ο D' Alessio μεταφράζει: «Lemno in antico se altra mai | [terra era felice]» (D' Alessio, 1996 : 657). Ο Trypanis (1958: 161) μεταφράζει: «Lemnos in ancient times, if ever there was a (happy) | island, (was happy) ...».

της μυθολογικής παράδοσης ⁴⁷, ο γυναικείος πληθυσμός της Λήμνου δεν προέβαινε στις καθιερωμένες, πρέπουσες τελετές προς τιμήν της θεάς του έρωτα, Αφροδίτης. Η παραμέληση των θρησκευτικών τους καθηκόντων οδήγησε τη θεά στην τιμωρία των γυναικών με μια οσμή που τις καθιστούσε αποκρουστικές στον ανδρικό πληθυσμό. Η συγκεκριμένη τιμωρία ώθησε τους άντρες της Λήμνου να μεταβούν στην κοντινή Θράκη, αποζητώντας την ερωτική συντροφιά σε νέους και νέες. Με αυτήν τους την πράξη, οι άρρενες υπέγραψαν τη θανατική τους ποινή. Με την επιστροφή τους από τα θρακικά εδάφη οι γυναίκες τους σκότωσαν όλους. Λίγο αργότερα, κατέφτασαν οι Αργοναύτες στο νησί. Η βασίλισσα της Λήμνου, Υψιπύλη παρακίνησε το γυναικείο πληθυσμό του νησιού να συνευρεθούν ερωτικά με τους Αργοναύτες ώστε να εξασφαλίσουν την απόκτηση απογόνων. Η βασίλισσα πρώτη συνευρέθηκε με τον Ιάσονα και απέκτησαν δυο γιους, τον Εύνιο και τον Θόωντα. Κατά την παραμονή των Αργοναυτών η Υψιπύλη διοργάνωσε αθλητικούς αγώνες στη μνήμη του πατέρα της, στους οποίους διεξήχθη για πρώτη φορά το πένταθλο.

Η επιλογή ενός μύθου που σχετίζεται γεωγραφικά με τη Λήμνο δεν είναι περίεργη. Ο ίδιος ο ποιητής αναφέρει στο έργο του γεωγραφικά μέρη ή ακόμα και περιοχές που συνδέονται με την πτολεμαϊκή δυναστεία (Manakidou, 2020: 203-218). Η Λήμνος συνδέθηκε με τους Πτολεμαίους. Από το 266 π.Χ. οι Μακεδόνες υπό τον Αντίγονο Γονατά κυριαρχούν στο νησί και το διατηρούν ως την ήττα του Φιλίππου Ε΄ από τους Ρωμαίους στη Μάχη στις Κυνός Κεφαλαί, το 197 π.Χ. Ενδιάμεσα, ίσως επενέβησαν οι Πτολεμαίοι Φιλάδελφος και Ευεργέτης της Αιγύπτου και άλλοι τινές σύμμαχοι των Αθηναίων, οι οποίοι ανακτούν προσωρινά το νησί γύρω στο 229 π.Χ.

Παράλληλα, η επιλογή του συγκεκριμένου μύθου συνδέει τον Θόωντα με τον μύθο εμμέσως. Η συγκεκριμένη αναφορά στα Λήμνια κακά, μιας αφήγησης γνωστής για την πράξη της Υψιπύλης με τη σωτηρία του πατέρα της, φέρνει στις μνήμες του αναγνώστη και τους αθλητικούς αγώνες για τους οποίους το πτολεμαϊκό καθεστώς επιδεικνύει ιδιαίτερη μέριμνα. Οι αθλητές πάντοτε συνδέονται με κοινωνικοπολιτικά και θρησκευτικά δεδομένα. Τα λογοτεχνικά κείμενα που έχουν δημιουργηθεί αποδεικνύουν αυτή τη στάση εξύμνησης προς τους νικητές και την σύνδεση του αγώνος με την αριστοκρατική τάξη. Κατά την ελληνιστική περίοδο, όμως, ενυπάρχει μια μεταβολή στο τοπίο. Οι ερευνητές

⁴⁷ Πηγές στις οποίες διασώζεται ο μύθος : Ευριπίδης, *Υψιπύλη*· Οβίδιος, *Ηρωίδες* 6· Hyginus, *Fabulae* 15, 74· Στάτιος, *Θηβαΐδα* 5.28-721· Απολλόδομος ο Αθηναίος, *Βιβλιοθήκη* I, ix, 17 και III, vi, 4· Απολλώνιος ο Ρόδιος, *Αργοναυτικά*, 1. 609-909.

έχουν αναγνωρίσει μια έκρηξη των διοργανώσεων των αθλητικών αγώνων, που εκπορευόταν από τις ελληνιστικές δυναστείες μετά τον θάνατο του Μ. Αλεξάνδρου (Manakidou, 2020: 203). Η ισχυρή σύνδεση μεταξύ του αθλητισμού και του πολιτικού αγώνα παραμένει ένα σημαντικό όχημα για την επίδειξη της πολιτικής ανωτερότητας, αφού και οι ίδιοι ηγεμόνες συμμετείχαν σε αυτούς (Manakidou, 2020: 203-218). Οι Πτολεμαίοι μάλιστα επεδίωκαν «μια εικόνα δύναμης που προκαλείται από μια νίκη στους αθλητικούς αγώνες» (Remijen, 2009: 247). Δεν είναι γνωστή, συνάμα, η εμπλοκή του Ηρακλή⁴⁸ σε αυτό το ποίημα λόγω αυτού του μύθου αλλά θα μπορούσε να είναι πιθανή⁴⁹. Εν κατακλείδι, τα παραπάνω αποτελούν μία πιθανή προσέγγιση, η οποία έχει λογικά ερείσματα λόγω της τέρψης και της ευρείας αναγνώρισης του μύθου από τους συγγραφείς ως ιστορίας που τύγχανε αποδοχής από το κοινό⁵⁰.

Η νοθεσία στα ωραία αγόρια σε αυτό το ποίημα παραμένει σκοτεινή και ανακριβής. Θα ήταν δυνατό να είναι ένα «carpite diem» για την κακή τύχη που διαδέχεται την ευτυχία, ή αλλιώς μια προειδοποίηση προς τους άνδρες ώστε να μην παραμελούν τις γυναίκες, γιατί μπορεί να τους βλάψουν (Trypanis, 1958: 161). Επίσης, δεν εντοπίζονται στοιχεία χρονολόγησης του ποιήματος, καθώς και της έκτασής του.

Τέλος, η θεματική επιλογή διεγείρει συναισθηματικά τον αναγνώστη. Η τιμωρία της Αφροδίτης στερεί από τον γυναικείο πληθυσμό το θεμελιώδες δικαίωμα της γυναίκας, την τεκνοποιία. Ο περιορισμένος ήδη κοινωνικός της ρόλος καταστρατηγείται και η ίδια κινδυνεύει αφού παραμένει απροστάτευτη χωρίς την ανδρική παρουσία εκ της μίας όψεως, ενώ από την άλλη ελλοχεύει ο κίνδυνος του αφανισμού της αφού δεν μπορεί να προσφέρει απογόνους. Ο συγκεκριμένος μύθος φαίνεται να προσιδιάζει στο ιαμβικό είδος. Όπως διαπιστώθηκε, ο ίαμβος ήταν στενά συνδεδεμένος με τις θρησκευτικές τελετουργίες της γονιμότητας, συνδεδεμένος με τη θεά Δήμητρα και τον θεό Διόνυσο. Η αποστέρηση του δικαιώματος της ερωτικής συνεύρεσης αποτελεί το τέλος μιας κοινότητας. Κατά αυτόν τον τρόπο, ίσως η θεματική του ποιήματος επιλέγεται με σκοπό την αποτροπαϊκή λειτουργία

⁴⁸ Ο Ηρακλής σύμφωνα με τη μυθολογία είναι εκείνος ο οποίος σώζει τον Ιάσονα από την παντοτινή παραμονή του στο νησί της Λήμνου. Κατά την ελληνιστική εποχή, όπως και πρότερα, ο Ηρακλής συνδέθηκε με τους αθλητικούς αγώνες ως προστάτης της παλαίστρας.

⁴⁹ Ο συνεκτικός κρίκος μεταξύ του Ηρακλή και της πτολεμαϊκής δυναστείας επετεύχθη από τον Καλλίμαχο, ακολουθώντας την τακτική του Αλεξάνδρου – δράση ως πρόγονος του Ηρακλή – η νέα δυναστεία υπογράμμισε συστηματικά την καταγωγή τους από τον Ηρακλή. Η επιγραφή OGIS 54 (1-6 Burstein) του Πτολεμαίου Γ' ονομάζει ρητά τη δυναστεία ως απόγονο του Ηρακλείου γιου του Δία και του Διονύσου ενός άλλου γιου του Δία. Στον έπαινό του για τον Πτολεμαίο Β', ο Θεόκριτος επίσης παρουσίασε τον ήρωα μαζί με τον Αλέξανδρο και τον βασιλιά - πατέρα και ιδρυτή του πτολεμαϊκού βασιλικού οίκου, δηλαδή τον Πτολεμαίο Α' (17.13- 33) (Manakidou, 2020: 218· Remijsen, 2007: 250).

⁵⁰ Βλ. παραπάνω τους συγγραφείς που χρησιμοποίησαν τη μυθολογική αυτή ιστορία ως πλοκή στα έργα τους.

της και την υπενθύμιση της τήρησης των λατρευτικών πρακτικών, παρουσιάζοντας ένα πλαίσιο μη τήρησής τους και συνεπώς με την προοπτική της τιμωρίας.

Θα μπορούσε, ωστόσο, αυτή η μυθολογική επιλογή να συνδέεται με ιστορικά πρόσωπα της εποχής; Μία τολμηρή σκέψη, είναι πιθανό να οδηγήσει τον αναγνώστη στο ιστορικό πρόσωπο της Αρσινόης Β΄, βασίλισσας της Θράκης, της Μακεδονίας και της Αιγύπτου, αν αναλογιστεί κανείς και τη θεματική των επόμενων ποιημάτων, με την αγρυπνία του απ. 227 και την αποθέωση της ίδιας της βασίλισσας στο απ. 228. Η Μανακίδου (2016: 28 – 41) στη συζήτηση σχετικά με την κατασκευή της πτολεμαϊκής δυναστικής εικόνας αναλύει το ρόλο των γυναικείων μορφών της βασιλικής οικογένειας σε συνάρτηση με τα λογοτεχνικά συγκείμενα. Η ζωή των γυναικών επηρεάζονταν άμεσα ή έμμεσα από το θεσμό του γάμου ή του διαζυγίου και φυσικά από τις ενδοοικογενειακές αντιμαχίες που ενέπλεκαν τις άλλες ηγεμονικές οικογένειες (Μανακίδου, 2016: 30). Πρωτεύουσας σημασίας ανάμεσα στις ενδοοικογενειακές σχέσεις ήταν εκείνη μητέρας και γιου/γιων, συχνά έναντι άλλων αμφιμήτριων του ιδίου συζύγου, επειδή αυτή οριοθετούσε τη δυναστική διαδοχή (Μανακίδου, 2016: 30).

Η Αρσινόη Β΄ είναι μια γυναικεία προσωπικότητα δυναμική, με πολιτική ισχύ και πολυτάραχη ζωή. Παντρεύεται τρεις φορές, με τον τελευταίο γάμο της να γίνεται με τον αδερφό της, Πτολεμαίο Β΄ τον Φιλάδελο. Χάνει τα δύο από τα τρία της παιδιά, αφού τα εξοντώνει ο Πτολεμαίος ο Κεραυνός ώστε να μην διεκδικήσουν τον θρόνο της Μακεδονίας. Μένει στο τέλος άκληρη, βιώνοντας την απώλεια των παιδιών της. Ο Πανσανίας (1.7.2.) τη χαρακτηρίζει *ἄπαις* και αλλού αποκαλείται *ἄτεκνος* (Σχολ.Θεόκρ.17.128). Στη μακεδονική αυλή εμπλέκεται με δολοπλοκίες, ωθώντας με συκοφαντίες, τον πρώτο της σύζυγο Λυσίμαχο, να σκοτώσει το γιο του, Αγαθοκλή – αρχικά τον φυλακίζει και το 282 π.Χ. τον δηλητηριάζει. Στην αιγυπτιακή πτολεμαϊκή αυλή μετά τη φυγή της από τη Μακεδονία, η Αρσινόη Β΄ δημιουργεί κατά πάσα πιθανότητα κατηγορίες εναντίον της Αρσινόης Α΄, συζύγου του Πτολεμαίου Β΄ του Φιλάδελφου, ότι δηλαδή σχεδίαζε τη δολοφονία του, πετυχαίνοντας να την εκτοπίσει στην εξορία. Παράλληλα προσέγγισε τον αδελφό της και τον παντρεύτηκε σύμφωνα με το αρχαίο αιγυπτιακό βασιλικό έθιμο, κάπου μεταξύ του 280 και 272 π.Χ. Αυτό βέβαια αποτέλεσε σκάνδαλο για τα ήθη των Ελλήνων, ωστόσο στην Αίγυπτο η πρακτική αυτή ήταν διαδεδομένη ανάμεσα στους βασιλείς και καθιερώθηκε μέχρι και το τέλος της δυναστείας. Θα ήταν δυνατό μια τέτοια υποβόσκουσα κριτική να τίθεται από τον Καλλίμαχο; Να αποτελεί, δηλαδή, το απόσπασμα 226, μια περίτεχνη, διαφορούμενη και αμφίσημη

μυθολογική επιλογή; Το ερώτημα είναι αδύνατον προς το παρόν να απαντηθεί εξαιτίας της κατάστασης του κειμένου.

Αξίζει, όμως να παρατεθεί η αναφορά αυτής της δυναμικής γυναικείας παρουσίας σε άλλα καλλιμαχικά αποσπάσματα⁵¹, όπως στο 5^ο *Επίγραμμα Pfeiffer*:

Κόγχος ἐγώ, Ζεφυρίτι, πάλαι τέρας· ἀλλὰ σὺ νῦν με,
Κύπρι, Σεληναίης ἄνθεμα πρῶτον ἔχεις,
ναυτίλος⁵² ὃς πελάγεσσιν ἐπέπλεον, εἰ μὲν ἀῆται,
τείνας οἰκείων λαῖφος ἀπὸ προτόνων,
5 εἰ δὲ γαληναίη, λιπαρὴ θεός, οὖλος ἐρέσσω
ποσσὶν ῥίν' ὥσπ' ἔργῳ τοῦνομα συμφέρεται,
ἔστ' ἔπεσον παρὰ θῖνας Ἰουλίδα⁵³, ὄφρα γένωμαι
σοὶ τὸ περίσκεπτον παίγνιον, Ἀρσινόη,
μηδέ μοι ἐν θαλάμησιν ἔθ' ὡς πάρος (εἰμὶ γὰρ ἄπνους)
10 τίκτηται νοτερῆς ὤεον ἀλκυόνος.
Κλεινίου ἀλλὰ θυγατρὶ δίδου χάριν· οἶδε γὰρ ἐσθλά
ῥέζειν καὶ Σμύρνης ἐστὶν ἀπ' Αἰολίδος⁵⁴.

Στο επίγραμμα παρουσιάζεται το οδοιπορικό το οποίο διεξάγεται από το βορρά στο νότο⁵⁵, ενώ παράλληλα ενυπάρχει η αντίθεση μεταξύ του γόνιμου παρελθόντος του κοχύλιού στον βορρά και του άγονου παρόντος στο νότο. Το κοχύλι ως τυπικό αφιέρωμα στην Αφροδίτη που συνδύαζε την ιδιότητα της θαλασσινής θεότητας (*Εὔπλοια*) με την προστάτιδα του γάμου (π.χ. κοχύλια στην Αφροδίτη στη Δήλο) προσδίδει αληθοφάνεια

⁵¹ Αποθέωση: απ. 228 Pf.· Γάμος: απ.392 Pf., ίσως και απ. 307Pf.· Κόμη Βερενίκης: απ.110.45. 54-57, 64, 94α Pf.

⁵² Ναυτίλος σημαίνει το κοχύλι και τον θαλασσοπόρο (Μανακίδου, 2016: 44).

⁵³ Η επιλογή των τοπωνυμίων Ιουλίδα της Κέας και Σμύρνη είναι τουλάχιστον περιέργη αν δούμε τη βιογραφία της Αρσινόης (Μανακίδου, 2016: 43).

⁵⁴ «Εγώ είμαι το παλιό κοχύλι, Ζεφυρίτιδα, τώρα όμως με | κρατάς εσύ, Κύπριδα, πρώτο αφιέρωμα της Σεληναίης, ένα | ναυτάκι (ναυτίλος) που έπλεα στις θάλασσες, κι όταν φυσούσαν| οι άνεμοι εγώ τεντώνοντας από τα ίδια μου τα σκοινιά | τα πανιά, κι όταν η Γαλήνη, η λαμπερή θεά, επικρατούσε,| πυκνά κωπηλατώντας με τα ποδάρια μου, κι έτσι το | όνομά μου ταιριάζει με τη δουλειά μου. Μέχρι που ξεβράστηκα | στην αμμουδιά της Ιουλίδας, για να γίνω το δικό σου | περιβλεπτο παίγνιδι σου, Αρσινόη, κι ας μην γονιμοποιείται| πια όπως παλιά το αυγό της υγρής αλκυόνος –αφού τώρα| άψυχο είμαι– μέσα στο καμαράκι μου. Κάνε όμως το χατήρι| στην κόρη του Κλεινία, γιατί ξέρει αυτή να κάνει πολλά | καλά, και είναι από την αιολική Σμύρνη» (Μανακίδου, 2016: 41 – 42).

⁵⁵ Παρόμοιο οδοιπορικό πραγματοποιείται στο απ. 228 Pf.

στην αφιέρωση (Μανακίδου, 2016: 42). Συνάμα, η Ιουλίσ⁵⁶ συνδέεται με το θάνατο του κοχυλιού που γίνεται ένα νεκρό παίγνιο για την Αρσινόη. Όπως υπογραμμίζει η Gutzwiller (1992: 359-385), στο σημείο αυτό εντοπίζεται μια ατελής ομοιότητα ανάμεσα στο αφιέρωμα και στη γυναίκα, με τη νεαρή κοπέλα που ζητά από την Αρσινόη γονιμότητα και καλό γάμο (Μανακίδου, 2016: 44).

Παράλληλα, η αναφορά στις αλκυονίδες δημιουργεί συσχετισμούς με το άτεκνο παρόν της Αρσινόης, το οποίο ταυτίζεται με την ακληρία των Λημνιάδων. Η αλκυόνη συνδέεται με θετικές συνυποδηλώσεις ως πτηνό (Θεόκρ. 7.57 κ.εξ.), αλλά είναι και σύμβολο του θρήνου, αφού η μυθική της ιστορία ακροβατεί μεταξύ της ευτυχισμένης περιόδου και της δυστυχίας (Μανακίδου, 2016: 44). Το ενδιαφέρον σημείο είναι ότι η αλκυόνη ως σύζυγος του Κύηκος συνδέεται με τον Ηρακλή, τον κατεξοχήν «μακεδονικό» ήρωα, ο ρόλος του οποίου, όπως έχει επισημανθεί λόγω της αποσπασματικότητας του κειμένου δεν είναι γνωστός (Μανακίδου, 2016: 44). Στον ησιόδειο *Κατάλογο Γυναικῶν* (απ. 15 Μ.-W. J 5.83-96 Hirschberger), το ζευγάρι τιμωρήθηκε με μεταμόρφωση και χωρισμό από τον Δία, επειδή αποκαλούσαν ο ένας τον άλλον Ήρα και Δία (Μανακίδου, 2016: 44). Η αλκυόνη εμφανίζεται να μεταμορφώνεται, επειδή χάνει τον σύζυγό της (ίσως στη θάλασσα), αλλά ήδη «αλκυόνη» καλείται στην *Ιλιάδα* μια δυστυχισμένη σύζυγος, η Κλεοπάτρα – όνομα άκρως μακεδονικό (9.561-64) (Μανακίδου, 2016: 44 - 45). Μάλιστα, η ίδια η αλκυόνη έχει και τη μητρική ιδιότητα, βάσει της ετυμολογικής ανάλυσης του ονόματός της, «έν ἀλί κύειν». Η ευτυχία της θρυμματίζεται και η μετάβασή της στην περίοδο της δυστυχίας είναι μία βέβαιη πορεία, αφού χάνει τα αυγά της. Η αλκυόνη είναι ένα σύμβολο το οποίο παραπέμπει στην Αρσινόη – η αλκυόνη χάνει τα αυγά της, ενώ η Αρσινόη γίνεται άκληρη.

Τέλος, η λέξη *νοτερή*, δηλαδή «υγρή» προσιδιάζει στο θαλασσοπούλι που βρίσκεται σε μια θρηνητική κατάσταση για την πρότερη ευτυχισμένη, οικογενειακή θαλπωρή, με τη μητρική και συζυγική ιδιότητα. Ταυτόχρονα, όμως, ο χαρακτηρισμός *νοτερή* δημιουργεί ένα λεκτικό παίγνιο με τον νότο, τόπο στον οποίο καταλήγει το οδοιπορικό του κοχυλιού και της αιολικής κοπέλας (Μανακίδου, 2016: 45), ενώ παραπέμπει και στο απ. 228.50 Pf. Στο απ. 228 Pf., ο νοτιάς είναι ο αναφερόμενος *οὔριος άνεμος* (απ. 228.50) που επιτρέπει την εύκολη μετάβαση από τον ελληνικό βορρά στον αιγυπτιακό νότο. Όλες αυτές οι ιδιότητες της αλκυόνης ταιριάζουν στην Αρσινόη που αφού χάνει και σύζυγο και παιδιά,

⁵⁶ Η Ιουλίσ του επιγράμματος εμφανίζεται πάλι στα *Αίτια* στο πλαίσιο μίας ερωτικής ιστορίας (απ. 75.4, 52, 72), στην αρχή της οποίας ίσως η αναφορά στον γάμο Δία και Ήρας (απ. 67.5) να ήταν ένας πολύ διακριτικός υπαινιγμός στον φιλάδελφο γάμο των Πτολεμαίων και μια ένδειξη χρονολόγησης περίπου εκείνη την εποχή (Μανακίδου, 2016: 43).

κατεβαίνει στο νότο και περνά τα λιγοστά χρόνια που της απομένουν άγονη και άτεκνη. Παρόλο που ξέρουμε ότι από τη Μακεδονία η Αρσινόη καταφεύγει μόνον στην προσφιλή της Σαμοθράκη και από εκεί στην Αίγυπτο και τον φιλάδελφο γάμο, ίσως η Ιουλίδα να ήταν άλλος ένας ενδιαμέσος σταθμός αυτού του οδοιπορικού (Μανακίδου, 2016: 45). Κατά αυτόν τον τρόπο, είναι πρόδηλο ότι η Αρσινόη με τη γυναικεία ιδιότητα, τους τρεις γάμους, «απέτυχε στο βασικό ζητούμενο μίας Μακεδόνισσας βασίλισσας, αφού, σε αντίθεση προς τη συνονόματή της λυσιμάχεια Αρσινόη Α΄ και τις δύο συνονόματες Βερενίκες, την παλαιότερη που νίκησε τη μεγάλη της αντίπαλο Ευρυδίκη, και την Κυρηναία νεώτερη, αυτή δεν κατάφερε να ανεβάσει κανέναν γιο στο θρόνο» (Μανακίδου, 2016: 45). Βάσει των προαναφερθέντων, ίσως η επιλογή της μυθικής αυτής της ιστορίας να συνδεόταν με την ατεκνία και τη συμφορά της Αρσινόης Β΄.

Εκτός από την αντίστροφη λειτουργία του λόγου, παρουσιάζοντας ένα ποιητικό λόγο που υφίσταται μια τέτοια πρακτική, πιθανότατα ο Καλλίμαχος εντάσσει και εδώ τις ποιητολογικές του αρχές. Το απ. 226, αν είναι ορθή η σειρά παράδοσης των αποσπασμάτων, βρίσκεται μετά τον XIII *Ίαμβο*, όπου αναπτύσσεται η *πολυείδεια*, μέσα από την παράθεση ενός σκηνικού κατηγοριών προς την καλλιμαχική αισθητική. Θα μπορούσε ο ανδρικός πληθυσμός που σφαγιάζεται να αποτελεί το σκληρό, «*durus* *ΐαμβο*» με τη δηκτική γλώσσα και το σκωπτικό ύφος, ενώ η νέα ένωση και η δημιουργία των νέων απογόνων, ένα νέο είδος *ιάμβου*, «*νηφάλιο, χαμογελαστό, ορθολογικό... που έρχεται στην επιφάνεια μέσω των αντιθέσεων, όπως υπογραμμίζει ο Halperin (2007 : 61).*

4.3.2. Η αγρυπνία (απ. 227 Pf.)

Εισαγωγή

Το απ. 227 Pf. αποτελεί ένα συμποσιακό ποίημα. Το συμπόσιο οργανώνεται εντός ενός εορταστικού συγκείμενου. Το ποιητικό υποκείμενο παρακινεί τους συμποσιαστές να γίνουν *παννυχισταί*, δηλαδή να αγρυπνήσουν, με σκοπό την κατάκτηση επάθλων. Το απόσπασμα διασώζεται σε άσχημη κατάσταση. Η συμπλήρωση των στίχων οφείλεται εν πολλοίς σε εικασίες των Wilamowitz και Maas. Η έκτασή του και η χρονολόγησή του είναι αβέβαιη. Το μέτρο του ποιήματος είναι το δεκατετρασύλλαβο, ένας συμφυρμός ενός ιαμβικού δίμετρου και ενός ιθυφαλλικού (x – υ – x – υ - | - υ – υ – x). Το ίδιο μέτρο χρησιμοποιείται στις *Βάκχες*, του Ευριπίδη (395s 441 – 447) σε ένα ανάλογο εορταστικό πλαίσιο (D' Alessio, 1996 : 657).

Μαρτυρίες για το απ. 227 Pf.

Ο τίτλος και τρεις στίχοι του ποιήματος διασώζονται στον Αθήναιο (IE' 668C). Για το απόσπασμα 227 Pf. η *Διήγησις* παραθέτει την εξής περίληψη : «Παροίνιον εις τοὺς Διοσκούρους· καὶ Ἑλένην ὕμνεϊ, καὶ παρακλεῖ τὴν θυσίαν δέξασθαι· καὶ προτροπὴ τοῖς συμπόταις εἰς τὸ ἀγρυπνεῖν». Σε νεοελληνική μετάφραση αποδίδεται ως : «Συμποτικό ἄσμα στους Διόσκουρους· ὕμνει και την Ελένη και την παρακαλεῖ να δεχτεί τη θυσία· και προτροπή προς τους συμπότες να αγρυπνίσουν».

Το πρώτο πρόβλημα που ανακύπτει σχετικά με τη μεταγραφή του παπύρου του παραπάνω χωρίου, αφορά την πρώτη λέξη : «παροίμιον». Ο Pfeiffer (1949: 217) προτείνει τη γραφή «παροίνιον». Οι Norsa & Vitelli (1934) θεωρούν ως πιθανή γραφή τη λέξη «προοίμιον», ανάγνωση η οποία προτιμάται και από τον Bravo (1997: 102 – 104). Κάποιες δεκαετίες αργότερα, ο D' Alessio (1996: 657 & σημ. 3) αποδέχεται την υπόθεση του Pfeiffer - αν και με μετριοπάθεια θεωρεί ότι είναι ανοιχτό το ενδεχόμενο κάποιων παραλλαγών.

Μία δεύτερη προβληματική που προέκυψε σχετικά με τα παπυρικά δεδομένα είναι η στίξη. Οι Norsa & Vitelli (1934) προτείνουν την τοποθέτηση στίξης μετά τη λέξη «Ἑλένην», αν και προβαίνουν στην παραδοχή της ύπαρξης μιας διαφορετικής στίξης μετά τη λέξη «ὕμνεϊ·» Ο Pfeiffer (1949: 217) τοποθετεί μια τελεία μετά το εις τοὺς Διοσκούρους και ένα κόμμα μετά το ὕμνεϊ, επιλογή όμως που μπορεί να οδηγήσει σε σύγχυση εκ μέρους

του σχολιαστή. Από την πλευρά του, ο Bravo (1997: 103) θεωρεί ότι δεν υπάρχει λόγος να εξαλειφθεί το «εις» και αποδέχεται την πρόταση των Norsa & Vitelli (1934) ως βολική. Όπως επισημαίνει ο Bravo, το ερώτημα που προκύπτει είναι ότι είτε στο πρώτο, είτε στο δεύτερο μέρος εμφανίζεται μια πρόταση χωρίς ρήμα. Ο Bravo λύνει το πρόβλημα, λαμβάνοντας υπόψη ότι η πρώτη πρόταση ακολουθείται από δύο προτάσεις με ένα ρήμα «ὑμνεῖ καὶ παρακληῖ τὴν θυσίαν δέξασθαι». Το ρήμα θα είχε ως εννοούμενο υποκείμενο ένα τρίτο άτομο που είναι «ο ποιητής» και τα εννοούμενα αντικείμενα στο πρώτο μέρος τους θα ήταν τα «Διόσκουρους και την Ελένη». Από αυτό, ο μελετητής καταλήγει στο συμπέρασμα ότι αν γίνει αποδεκτή η γραφή, «προοίμιον ἢ παροίνιον», ο σχολιαστής δεν σκόπευε με τη μια λέξη ή την άλλη να χαρακτηρίσει ολόκληρη τη σύνθεση αλλά να περιγράψει το πρώτο μέρος. Με αυτή την έννοια, θεωρεί την αποκατάσταση προτιμότερη και τελικά κατανοεί το σχόλιο με αυτόν τον τρόπο: α. Προοίμιον (μονωδικό τραγούδι που εισάγει το τραγούδι της χορωδίας) προς τιμήν των Διόσκουρων και της Ελένης, με το οποίο ο ποιητής γιορτάζει και μας καλεί να δεχτούμε τη θυσία και β. μια προτροπή προς τους συμμετέχοντες του συμποσίου να μείνουν ξύπνιοι. Ο Pfeiffer θεωρεί ότι η λέξη «παροίνιον» θα μπορούσε να αποκατασταθεί, υπό το φως των *Σχολίων του Λονδίνου* στον Διονύσιο Θράκα (*Grammatici Graeci* I 3, 451)

Ως επακόλουθο, ανακύπτει η συσχέτιση του θέματος του συμποσίου με το ποίημα. Όπως διαπιστώνεται από τη *Διήγηση*, το απ. 227 είναι πιθανό να εκληφθεί ως *παροίνιον*, συμποσιακό άσμα προς τιμήν των Διόσκουρων και της Ελένης. Η περίληψη του αποσπάσματος στη *Διήγηση* είναι μια προτροπή προς τους συμποσιαστές υπό την παρουσία της Αφροδίτης και των Ερώτων και των βραβείων του κοττάβου. Το συμπέρασμα που προκύπτει και από άλλες καλλιμαχικές ποιητικές συνθέσεις⁵⁷, είναι πως η περίπτωση του συμποσίου είναι η αφορμή, δηλαδή ο πρόλογος για το ποίημα (Antúnez, 2007: 37). Σύμφωνα με την Antúnez (2007: 37), σε αυτήν την περίπτωση το συμπόσιο λαμβάνει χώρα εντός μιας ιδιωτικής, νυχτερινής εορταστικής τελετής, σε ένα ιερό ίσως του Διόσκουρου και της Ελένης, με την πλαισίωση μιας χορωδίας που πιθανώς αποτελείται από νεαρές γυναίκες και παρθένες. Η *Διήγηση* αναφέρεται σε μια θυσία, που πλασματικά, προηγήθηκε του γεύματος, αφού μόλις ολοκληρωθεί, θα ξεκινήσει το συμπόσιο και ο νυχτερινός εορτασμός, που μπορεί να πραγματοποιηθεί ταυτοχρόνως. Ο Bravo (1997: 110s.) συνδέει αυτή τη γιορτή με τη *θεοξενία*, αν και δεν επεκτείνεται περισσότερο. Στο απ. 227, η περίπτωση του συμποσίου παρουσιάζεται ανανεωμένη, αφού συνδυάζεται με την

⁵⁷ Βλ. "Ύμνος στο Δία· απ. 178 Pf. · Ίαμβος XIII, 1

παννυχίδα. Η σύζευξη δύο ιδιωτικών τελετών είναι φανερό ότι χαρακτηρίζονται από μια ασυνήθιστη ποιότητα, αποτελώντας μια τερπνή επιλογή για τον Καλλίμαχο, λάτρη της αναπαράστασης των ελάχιστα γνωστών τελετουργιών (Antúnez, 2007: 38).

Τέλος, από τα προλεχθέντα απορρέει μια εύλογη εικασία. Λαμβάνοντας υπόψη ότι υπάρχουν ιστορικές μαρτυρίες της εποχής του Καλλίμαχου, που προβαίνουν στην εξήγηση της επιμονής του εορτασμού της παννυχίδας, με την ταυτόχρονη αρέσκεια των συμποσίων από την πτολεμαϊκή δυναστεία και την ελληνιστική περίοδο γενικότερα (Cameron 1995: 71-103), δεν θα ήταν άστοχη η υπόθεση πως αυτό το λυρικό τραγούδι, θα ήταν δυνατόν να αναπαρασταθεί, μετά τη γραπτή του σύνθεση. Η Antúnez (2007: 38) επικυρώνει τη λογική αυτή πρόταση με τις μαρτυρίες που υπάρχουν για τη λατρεία των Διοσκούρων στην πτολεμαϊκή Αλεξάνδρεια (Fraser, 1972: 352 & σημ. 143).



Ανάλυση του απ. 227 Pf.

Το απ. 227 Pf.⁵⁸ εντάσσει τον αναγνώστη σε μια ξεχωριστή τελετή, μια αγρυπνία. Το ποίημα έχει κάποια κοινά γνωρίσματα με τους καλλιμαχικούς *Ῥγμους* 5 και 6.19, στους οποίους ο αφηγητής είναι ένας από τους καλεσμένους, καθώς και στην αναφορά ενός ή περισσότερων στοιχείων της τελετουργικής διαδικασίας (απ. 227.1-2 και *Ῥγμ.* 5.14, απ. 227.5 και *Ῥγμ.* 6.128-33 (Derew, 1992: 57 -77). Η συμπλήρωση των στίχων οφείλεται σε εικασίες των Willamovitz, Pfeiffer και Maas.

ΠΑΝΝΥΧΙΣ

απ. 227 Pf.

Ἐνεστ' Ἀπόλλων τῷ χορῷ· τῆς λύρης ἀκούω·
καὶ τῶν Ἑρώτων ἡσθόμην· ἔστι κάφροδίτη.

.....

.]την[...]

θυμηδῖην τ[] δεῦτε παννυχ[ίζειν ἢ παννυχισταί suppl.Wil.

5 ὁ δ' ἀγρυπνήσας [συνεχῆς suppl.Pf.] μέχρι τῆς κο[ρώνης

τον πυραμοῦντα λήψεται καὶ τὰ κοττάβεια

καὶ τῶν παρουσῶν ἦν θέλει χῶν θέλει φιλήσει.

ῶ Κάστωρ [ἵππων δμήτορες e.g. Maas] καὶ σὺ Πωλύδ [ευκες

Καὶ τῶν ἀ[οίκων Wil. ρύτορες Maas] καὶ ξένω[v Wil. ὀδηγοί (Maas)

⁵⁸ Για το λεξιλόγιο του απ. 227 Pf., βλ. Πίνακας 4.3.2., *Λεξιλόγιο απ. 227 Pf.*, σ. 132.

Μετάφραση⁵⁹

Είναι και ο Απόλλωνας στη χορωδία, ακούω τη λύρα, αισθάνθηκα και τους Έρωτες, είναι και η Αφροδίτη.

.....

...ευθυμία...ελάτε να γλεντήσουμε όλη τη νύχτα.

Κι όποιος μείνει ξύπνιος συνεχώς μέχρι την κορύφωση του γλεντιού, θα πάρει τη μελόπιτα και το έπαθλο του κοττάβου, και θα φιλήσει όποιο κορίτσι και όποιο αγόρι θέλει από όσα είναι εδώ. Κάστορα και εσύ Πολυδεύκη, (των αλόγων δαμαστές) και (προστάτες των άστεγων) και (οδηγοί των ξένων)...

(D' Alessio, 1996 : 657 & 659)

Ο πρώτος στίχος εισάγει τον αναγνώστη στην εορταστική περίσταση στην οποία παρευρίσκεται στην αρχή ο Απόλλωνας. Αυτή η κατάσταση θυμίζει τον *Ύμνον εις Απόλλωνα*, κατά τη διάρκεια του οποίου παρουσιάζονται διάφορα σημάδια που δηλώνουν τη θεϊκή επιφάνεια και στον οποίο η ποιητική φωνή αναλαμβάνει το ρόλο του οδηγού της χορωδίας (Trypanis, 1958: 162 D' Alessio, 1996: 657 Antúnez, 2007: 34). Ωστόσο, το απ. 227 Pf. δεν διέπεται από στοιχεία τελετουργίας προς τιμήν του Απόλλωνος ή από την περίπτωση μιας θεϊκής επιφάνειας. Η παρουσία του θεού ενυπάρχει διότι η μορφή του συνδέεται με τη μουσική και το χορό που εκτελεί η χορωδία, ενώ οι φιγούρες της Αφροδίτης και των Ερώτων (κατά την αλεξανδρινή χρήση σε πληθυντικό αριθμό)

⁵⁹ Η ιταλική μετάφραση είναι : «Apollo è nel coro : odo il suono della la lira. | E sento presenti gli Amori : c' è, anche Afrodite. [*lacuna di lunghezza incerta*] | allegrezza (...) accorrete qui tutta la notte fest- (...) | E chi veglia [di continuo] fino alla corn[acchia] | avra il dolce di miele e il premio del cottabo, e delle presenti bacera colei, e colui, che vuole. O Castore, [*domatori di cavalli*] e tu Polluce, | [dei] senza [*casa protettori*] e [degli] stranieri [*guide*]»(D' Alessio, 1996: 657 & 659). Ο Trypanis (1958: 163) μεταφράζει: «Apollo is in the choir; I hear the lyre. I also felt the presence of the Erotes; Aphrodite too is here ...come hither, revellers (?), and he who has kept awake till the height of the festival (?) will take the cake of roasted wheat and honey, and the cottabos prize; and he will kiss whom he wishes of the girls and boys present. O Castor, and you, Polydeuces, (tamers of horses), (protectors of the homeless) and (guides) of the guests...». Ο Απόλλωνας.

προσκαλούν τον αναγνώστη στην ατμόσφαιρα του συμποσίου· προωθώντας τα δύο καίρια στοιχεία τη μουσική και τον έρωτα. Αυτό που αναμφίβολα μοιάζει και με τις δύο περιστάσεις είναι η χρήση μιας εορταστικής κατάστασης ως πλαίσιο του ποιήματος (Bravo, 1996: 107).

Στη συνέχεια του αποσπάσματος, έχει χαθεί ένας άγνωστος αριθμός στίχων. Οι στίχοι γίνονται μερικώς αναγνώσιμοι από την τέταρτη γραμμή και έπειτα. Στον τέταρτο στίχο, το ποιητικό υποκείμενο προσκαλεί τους συμμετέχοντες να διασκεδάσουν και να ξαγρυπνήσουν, φτάνοντας στο αποκορύφωμα της βραδιάς. Η συμπλήρωση της λέξης παννυχ[...] οφείλεται σε εικασία του Willamowitz. Η έκδοση του Pfeiffer (1949) αφήνει κενό το χωρίο στον στίχο 4 και αναφέρεται σε δύο πιθανές προσθήκες του Wilamowitz (1912): α. παννυχ[ίζειν και β. παννυχ[ισταί. Ο Bravo (1997 : 105) θεωρεί εύλογη την πρώτη γραφή, ενώ ο Pfeiffer (1949) τη δεύτερη. Αν γίνει δεκτή η ενσωμάτωση του ρηματικού τύπου «παννυχίζειν» στον στ. 4 είναι δυνατές δύο μεταφράσεις : α. «γιορτάστε μια γιορτή που διαρκεί όλη τη νύχτα» και β. «εκτελέστε το χορό της παννυχίδος». Η διαφορά της παννυχίδος σε σχέση με άλλες γιορτές ήταν η βραδινή διεξαγωγή της.

Η παννυχίς, μια νυχτερινή γιορτή, ήταν είτε δημόσιου, είτε ιδιωτικού χαρακτήρα (Bravo 1996: 12). Η Antúnez (2007: 34) πιστεύει ότι η παννυχίς που παρουσιάζεται στο απ. 227, λόγω του εύθυμου χαρακτήρα της, αφορά μια εορταστική τελετή ιδιωτικού τύπου. Πρόσθετα, είναι δυνατό να διακριθούν δύο τύποι παννυχίδων σχετικά με τους συμμετέχοντες : α. η παννυχίς που εορτάζεται από γυναίκες – πράγμα που αποκλείεται λόγω της περιστάσης του συμποσίου, αφού επιβάλλεται η ανδρική παρουσία, β. η παννυχίς που εορτάζεται από γυναίκες με την παρουσία ανδρών (Antúnez, 2007: 34). Η τελευταία μετάφραση θα μπορούσε να γίνει δεκτή από το έργο, *Βάκχαι* (vv. 370-371), όπου η λέξη «παννυχίς» φαίνεται να υπαινίσσεται τον χορό, όταν ο κορυφαίος του χορού των μυστών (μῦσται) απευθύνει αυτές τις λέξεις στους συντρόφους του: «ὄμεις δ' ἀνεγείρετε μολπήν καὶ παννυχίδας τὰς ἡμετέρας αἶ τῆδε πρέπουσιν ἑορτῆ».

Στον ακόλουθο στίχο, το ποιητικό υποκείμενο προτρέπει τους παννυχιστές : «ὁ δ' ἀγρυπνήσας [συνεχῆς] μέχρι τῆς κο[ρώνης]. Η λέξη «κορώνη» αποκαταστάθηκε από τον Wilamowitz από ένα επίγραμμα του Ποσειδίππου, το οποίο παραθέτει ο Αθήναιος (X 414d). Αν και ο Pfeiffer (1949: 217) θεραπεύει τον στίχο με το χωρίο του Ποσειδίππου καταλήγει στο συμπέρασμα ότι “quid sit haec ‘cornix pervigilii’ nondum perspectum est”. Η συγκεκριμένη φράση ενέχει ερμηνευτικές δυσκολίες, αν και υπάρχει σύγκλιση απόψεων ως προς το να θεωρηθεί ότι το νόημά της αναφέρεται στην ολοκλήρωση κάποιου

πράγματος. Η λέξη μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να ορίσει την άκρη ενός τόξου, στην οποία η χορδή ήταν αγκιστρωμένη. Μεταφορικά, όμως είναι η κατακλείδα σε κάτι. Σε αυτήν την περίπτωση ο όρος σημαίνει το τέλος της νυχτερινής γιορτής. Πάντως η σημασία της λέξης παραμένει ακόμη ασαφής σε σχέση με το χωρίο του Ποσειδίου.

Ο Bravo (1997: 115-116) προσφέρει μια ενδιαφέρουσα λύση σε αυτό το πρόβλημα (το οποίο ο Pfeiffer είχε επισημάνει ως άλυτο), με βάση μια σειρά παρατηρήσεων, λαμβάνοντας υπόψη ότι: α. ο Ποσειδίου συγκρίνει έναν κοσμικό άνδρα με τον κοράκι στο βραδινό πάρτι, β. τα ιδιωτικά βραδινά γιορτάσια θα μπορούσαν να γίνουν στο ναό ενός ιερού, γ. στα ιερά υπήρχε συχνά ένας ιερός άλσος, δ. τα κοράκια κατοικούσαν αυτά τα δάση. Ο Bravo καταλήγει στο συμπέρασμα ότι σε εορτές αυτού του τύπου, θα λάμβανε τα βραβεία αυτός που την αυγή θα ήταν ο πρώτος που θα έβλεπε ένα κοράκι να καταβροχθίζει τα απομεινάρια του φαγητού της νυχτερινής τελετής. Υπό αυτήν την προοπτική, θα ήταν δυνατή η εξήγηση της «σκοτεινής» σημασιολογικά λέξης «κορώνης», σύμφωνα με τον Bravo (1997).

Η άποψη του Bravo ενέχει σημαντικά προβλήματα, αν και βασίζεται σε ένα χωρίο από την κωμωδία του Εύβουλου (Αθήναιος XV 668 d- e) όπου η γυναίκα που χόρευε όλη τη νύχτα θα μπορούσε να λάβει ως δώρα από τρία έως πέντε μήλα και εννέα φιλιά. Η προβληματική γεννάται από την αναφορά της μελόπιτας και του κοττάβου, ως βραβεία της παννυχίδος⁶⁰. Στο σημείο αυτό, η σύνταξη δεν βοηθά τον αναγνώστη να διαλύσει την πλάνη του αλλά επιτείνει τη σύγχυση. Ο Καλλίμαχος μοιάζει σκόπιμα να προσπαθεί να αυξήσει τη σύγχυση του αναγνώστη – ποιητική τεχνοτροπία του αλεξανδρινού ποιητή (Antúnez, 2007: 37).

Στους στίχους 6-7, η πρότερη προτροπή των συμποσιαστών να ξαγρυπνήσουν επιβραβεύεται με την απονομή βραβείων, όπως τη μελόπιτα, το έπαθλο του κοττάβου, καθώς και το φιλί, σε όποιον ή όποια τα καταφέρει: «τον πυραμοῦντα λήψεται καὶ τὰ κοττάβεια καὶ τῶν παρουσῶν ἢν θέλει χῶν θέλει φιλήσει». Ο Αθήναιος περιγράφει τα βραβεία του παιχνιδιού του κότταβου, παραθέτοντας τον τίτλο του ποιήματος (*Καλλίμαχος ἐν Παννυχίδι*) μαζί με τους στ. 5 -7, ενώ οι δύο πρώτοι στίχοι διατηρούνται στο απόσπασμα του Ηφαιστίου (53, 10 C). Από την άλλη ίχνη των στίχων 3 - 9 βρίσκονται στον *P. Berol.* 13417 B 1-13.

⁶⁰ Για την προβληματική της εικασίας του Bravo, βλ. Antúnez, 2007: 37.

Ο σικελικής καταγωγής, κότταβος, κατά τη διάρκεια της αρχαιότητας και ιδιαίτερα τον 5^ο αι. π.Χ., ήταν ένα διαδεδομένο παιχνίδι στα νυχτερινά συμπόσια (Μανακίδου & Μανακίδου, 2015: 226 – 227). Το παιχνίδι ήταν μια συχνή ασχολία των συνδαιτημόνων που συνήθως γίνεται αναφορά για τα «ἄθλα κοτταβεῖα» (Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί* 11.58, 10.427D). Οι παραλλαγές του συγκεκριμένου παιχνιδιού είναι ποικίλες, ενώ το αγγείο που υπόκεινταν προς χρήση για το ρίξιμο του κρασιού σε ένα στόχο, καλούνταν «ἀγκύλη» και είναι γνωστή η ονομασία «ἀγκυλωτοὶ κότταβου», δηλαδή ο τρόπος με τον οποίο δίπλωνε το δεξιό χέρι για το τίναγμα του αγγείου αυτού (Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί* 11.782 DF) (Μανακίδου & Μανακίδου, 2015: 227). Στους τελευταίους διασωζόμενους στίχους 8 – 9, το ποιητικό υποκείμενο προβαίνει σε επίκληση προς τον Κάστορα και τον Πολυδεύκη. Ο Maas στηριζόμενος σε αποσπάσματα του Αλκμάνου (απ. 2,3 *PMG*) πρότεινε τη συμπλήρωση «ἵππων δμήτορες». Ο στίχος 9 συμπληρώνεται από τους Wilamowitz και Maas (D’Alessio, 1996: 658 & σημ. 7) κατονομάζοντάς τους ως «των αστέγων προστάτες και των ξένων οδηγούς».

4.3.3. Η αποθέωση της Αρσινόης⁶¹ (απ. 228 Pf.)

Εισαγωγή

Το απόσπασμα 228 Pfeiffer παραδίδεται με τον τίτλο *Ἐκθέωσις*⁶² *Ἀρσινόης*. Πρόκειται για ένα αυλικό ποίημα (*court poem*). Η θεματική του εντάσσεται στο πλαίσιο της δυναστικής λατρείας, με τη προσωπογραφία της Αρσινόης Β', ελληνοιστικής βασίλισσας της Αιγύπτου, αδελφής και συζύγου του Πτολεμαίου Β' του Φιλάδελφου. Η βασίλισσα ενταφιάστηκε στον τάφο που χτίστηκε στην Αλεξάνδρεια και αποκαλούνταν Αρσινόειο, ενώ συνάμα άρχισε η φημολογία για την αρπάγη της από τους Δίσκουρους. Εντός του χώρου του Αρσινόειου, δημιουργήθηκαν βωμοί, λαμβάνοντας τη μορφή ναού προς τιμήν της. Επιπρόσθετα, είναι γνωστό ότι η ίδια λατρευόταν ως Αφροδίτη – Αρσινόη, ως *σύνναη* στο ναό της Αφροδίτης στο Ζεφύριον. Ο αριθμός των στίχων είναι αβέβαιος, ενώ η χρονολόγησή του είναι πιθανό να ανάγεται στο μεταγενέστερο χρονικό διάστημα του θανάτου της Αρσινόης Β', λίγο αργότερα από τον Ιούλιο του 270 π.Χ., με την επακόλουθη θεοποίησή της. Το ποίημα είναι γραμμένο σε δωρική διάλεκτο και σε αρχεβούλειο μέτρο (×–UU– UU– UU– U– –).

⁶¹ Το απ. 228 Pf. και το απ. 110 Pf. φαίνεται να άσκησαν σημαντική επίδραση στην κατοπινή ποίηση της αποθέωσης και γενικότερα στην εικονοποιία παρόμοιων θεμάτων. Στην *Αινειάδα* του Βεργιλίου, στο χωρίο του θανάτου της Διδούς, υπάρχει η πυρά που αντίκρισε η αδελφή της Άννα, ο θρήνος μέσα στην πόλη (*Αινειάδα*, 4.665-668), η πτήση της Ίριδας στην πυρά της Διδούς, όχι για να την αποθέσει αλλά για να κόψει μια τούφα από τα μαλλιά της και έτσι να επιτρέψει την ψυχή της να ξεφύγει από το σώμα της, οι φλόγες της πυράς που είδε από μακριά (*Αινειάδα*, 5.1-4) και ο θρήνος της Άννας (*Αινειάδα*, 4.675-685) (Bertazzoli, 2002). Ακόμη, στις οβιδιανές *Μεταμορφώσεις*, η αποθέωση του Ιούλιου Καίσαρα είναι επηρεασμένη από τα δύο παραπάνω καλλιμαχικά χωρία. Τέλος αξίζει να ειπωθεί ότι ο Ρωμαίος Αυτοκράτορας Καλιγούλας είχε στην κατοχή του δύο αγάλματα που αναπαριστούσαν τον Πτολεμαίο Β' και την Αρσινόη Β', που είχαν μεταφερθεί από την Ηλιούπολη στη Ρώμη, όπου εγκαταστάθηκαν στους κήπους του Σαλλούστιου (Horti Sallustiani). Ο Καλιγούλας θεοποίησε την αδερφή του μετά το θάνατό της. Ως ένδειξη αυτού, είχε ένα δεύτερο άγαλμα της Αρσινόης Β' το οποίο αφιέρωσε στη Δρουσίλα (και τα τρία αγάλματα βρίσκονται τώρα στο Βατικανό Μουσείο) (Stanwick, 2002: 98). Συνάμα, η πρόσφατη δημοσίευση του *P. Oxy. LXXVII 5105* από τον Paul Schubert για την Αποθέωση της Ποππαιάς Σαβίνας, συζύγου του αυτοκράτορα Νέρωνα, έφερε στο φως ένα εξάμετρο ποίημα επηρεασμένο τόσο λεξιλογικά, όσο και θεματικά από το απ. 228 Pf. (Gillespie, 2014).

⁶² Για την ποίηση της αποθέωσης σε άλλους ελληνοιστικούς ποιητές και συγκεκριμένα στον Θεόκριτο, βλ. Acosta - Hughes (2019: 18).

Η μετρική επιλογή

Το αρχεβούλειο μέτρο οφείλει την ονομασία του σε έναν ελληνιστικό ποιητή, τον Αρχέβουλο από την Τέω⁶³, από τον οποίο διασώζεται μόνο ένας στίχος⁶⁴. Ωστόσο, υπάρχουν στίχοι σε αρχεβούλειο μέτρο στην προγενέστερη λυρική ποίηση, στο Στησίχορο⁶⁵, στον Ίβυκο⁶⁶, περιστασιακά στα χορικά μέρη του Ευριπίδη και στις *Θεσμοφοριάζουσες του Αριστοφάνη* (στ. 1158. 15). Σύμφωνα με τον Acosta – Hughes (2019: 6 -7), δύο παράγοντες μπορούν να συνυπολογιστούν από τη σύγκριση της χρήσης του αρχεβούλειου μέτρου από τους παραπάνω δημιουργούς : α. η προηγούμενη χρήση περιορίζεται σχεδόν εξ ολοκλήρου σε χορικούς στίχους και β. υπάρχει ένας εντυπωσιακός αριθμός χρήσης από αυτές τις περιπτώσεις που εντάσσεται σε ποιητικό περιεχόμενο που σχετίζεται με τον θάνατο ή τον Κάτω Κόσμο. Η καλλιμαχική επιλογή του συγκεκριμένου μέτρου για τον θάνατο της Αρσινόης Β΄, αν και αξιοσημείωτη δεν προκαλεί έκπληξη. Οι λυρικοί στίχοι είναι ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα της ελληνιστικής ποιητικής πρόσληψης του λυρικού είδους (Acosta – Hughes, 2019: 7). Σύγχρονο ποίημα, διασωθέν σε αρχεβούλειο μέτρο και δωρική διάλεκτο είναι το ποίημα (*SH* 992) (Lloyd-Jones, 1990: 219-222).

Επίσης, ο Acosta – Hughes (1996: 7), υποστηρίζει ότι το ποίημα, *Δήμητρα* (*SH* 680) του Φίλικου, ο οποίος είναι ελάχιστα παλαιότερος του Καλλίμαχου και ιερέας του Διονύσου υπό την εξουσία του Πτολεμαίου, αν και συμβατικά και κάπως παραπλανητικά αποκαλείται *ύμνος*, αποτελείται από καταληκτικούς χορίαμβους εξάμετρους, όπως ακριβώς και το απ. 229 του Καλλίμαχου, που συντέθηκε σε χοριαμβικούς πεντάμετρους και το απ. 228. Το ποίημα του Φίλικου, σύμφωνα με τον μελετητή, δείχνει το αποτύπωμα των στιχικών λυρικών μέτρων της Σαπφούς, ειδικότερα του τρίτου βιβλίου της αλεξανδρινής έκδοσης (σε μεγαλύτερους ασκληπιάδειους, ιππωνάκτειους που επεκτάθηκαν κατά δύο χορίαμβους) και το δεύτερο βιβλίο (οι γλυκώνειοι επεκτάθηκαν κατά δύο δακτύλους). Αξίζει να σημειωθεί ότι όλα τα λεγόμενα «λυρικά» ποιήματα του Καλλίμαχου (απ. 226-229 Pf.) βρίσκονται σε μέτρα που λίγο πολύ παραλληλίζονται με τα λυρικά μέτρα της Σαπφούς: το πρώτο βιβλίο της Σαπφούς ήταν στροφικό, αλλά τα

⁶³ Στο Λεξικό της *Σούδας*, η ζωή του Ευφορίωνος, ο ποιητής λέγεται ότι είχε διδαχθεί φιλοσοφία και ποίηση από τον δάσκαλό του, Αρχέβουλο από τη Θήρα, με τον οποίο μάλιστα διατηρούσε ερωτική σχέση. Αυτό υποδηλώνει ότι ο Αρχέβουλος είναι σύγχρονος του Καλλίμαχου. Η χρονολογία γέννησης του Ευφορίωνος είναι αβέβαιη, αλλά τοποθετείται στην περίοδο 275-268 π.Χ.

⁶⁴ *SH* 124: μόρον οὐ νοέοντες ἐφιστάμενον κατάντην.

⁶⁵ Στησίχορος, *PMG* 244 : «ἀτελέστα τε γὰρ καὶ ἀμάχανα τοὺς θανόντας | κλαίειν».

⁶⁶ *PMGF* 283 (= 283 *PMGF*), από το πρώτο βιβλίο του Ίβυκου: «δαρὸν †δάρασι† χρόνον ἦστο τάφει πεπαγῶς».

βιβλία 2 και 3 ειδικότερα δεν ήταν, και έτσι παρέχουν ένα μοντέλο κατά στίχον λυρικής σύνθεσης (Acosta – Hughes, 2019: 7).

Μαρτυρίες για το απ. 228 Pf.

Ο *P. Berol.* 13417, χρονολογημένος μεταξύ του 3^{ου} – 4^{ου} αι. π.Χ.⁶⁷, διασώζει 75 στίχους, με εκτεταμένα σχόλια, ενός εκ των σημαντικότερων αυλικών ποιημάτων του 3^{ου} αι. π.Χ. του Καλλίμαχου. Υφίσταται το ενδεχόμενο της αρχικής παράστασης τους ποιήματος για το θάνατο της Αρσινόης Β' (Acosta – Hughes, 2019: 6). Η έκταση του ποιήματος είναι αβέβαιη. Αν και ο Wilamowitz δημοσίευσε το 1912, την *editio princeps*, ο Colin Austin ήταν ο πρώτος μελετητής που δημοσίευσε τα σπαράγματα του *P. Berol.* 13417, που διατηρούν το απ. 228 Pf., το έτος 2006.

Ο *P. Mil.* 18, συχνά αναφερόμενος ως οι *Διηγήσεις του Μιλάνου* δίνει μια συνοπτική παρουσίαση του απ. 228. Η περίληψη του απ. 228 παραδίδεται από τη *Διήγηση* (X 10) με τον εναρκτήριο στίχο του. Αναλυτικά, αναφέρει : «Ἐκθέωσις Ἀρσινόης · φησὶν δὲ αὐτὴν ἀνηρπᾶσθαι ὑπὸ τῶν Διοσκούρων καὶ βωμὸν καὶ τέμενος αὐτῆς καθιδρῦσθαι πρὸς τῷ Ἐμπορίῳ». Στη νεοελληνική απόδοση η περίληψη αναφέρει: «Αποθέωση Αρσινόης · ισχυρίζεται ότι αυτή απήχθη από τους Διόσκουρους και βωμός και ναός αυτής ιδρύθηκε πλησίον του Εμπορίου». Σύμφωνα με τον Acosta – Hughes (2019: 13), η φράση *ἐκθέωσις Ἀρσινόης* είναι πιο πιθανό να παραπέμπει σε μια συνοπτική περιγραφή (ἐκθέωσις δεν είναι μια ποιητική λέξη), αντί για έναν τίτλο όπως τον χρησιμοποιούμε τώρα αναφερόμενος σε αυτό το ποίημα (και όπως συνήθως τοποθετείται στις μεταφράσεις). Το *ἀνηρπᾶσθαι*, όπως και το *κλέπτεσθαι*, είναι στερεοτυπικοί όροι για την ανάληψη των νεκρών στον ουρανό στα χέρια των θεών (Acosta – Hughes, 2019: 13). Η περίληψη στη *Διήγηση* είναι αρκετά ευσύνοπτη και δεν παρέχει περισσότερες λεπτομέρειες.

⁶⁷ Πιο πρόσφατα, ο Guido Bastianini πρότεινε ότι, βάσει της γραφής, θα μπορούσε πιθανώς να είναι δεδομένα για το πρώτο μισό του τέταρτου αιώνα (Austin, 2006: 58 & σημ. 12).

Η δομή του ποιήματος απορρέει από την αποσπασματική μορφή του και συνεπώς πρέπει να γίνει με κάθε επιφύλαξη. Η απαρχή του ποιήματος ξεκινά με την παράθεση ενός πρελουδίου⁶⁹, που απευθύνεται στον Απόλλωνα και στις Μούσες, κατά το οποίο ο ποιητής καλεί τον θεό να οδηγήσει το χορό των Μουσών. Ο πολύ στενός δεσμός του Απόλλωνα και του ποιητή είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα του Καλλίμαχου⁷⁰. Στον στίχο 2, χρησιμοποιείται το απαρέμφοτο ενεστώτα *προποδεῖν* που προέρχεται από το ρήμα *προποδίζω*, «κινώ το πόδι μπρος τα εμπρός», δηλαδή «δείχνω το δρόμο». Στον αποσπασματικά διασωζόμενο στίχο, ο Απόλλωνας δείχνει το δρόμο στην Αρσινόη ώστε να ακολουθήσει καθ' υποδείξή του το ουράνιο ταξίδι της. Ο Καλλίμαχος παρουσιάζει την Αρσινόη να κλέβεται από τους Διόσκουρους. Η συγκεκριμένη εικόνα παραπέμπει και στη μυθική εκδοχή που χρησιμοποιεί ο Ευριπίδης στην *Ὀρέστεια* για την Ελένη (1629 κεξ.).

Στον στίχο 5, ο ποιητής απευθύνεται στη νύμφη («νύμφα», δωρική διάλεκτος), χαρακτηρισμός που αποδίδεται στην Αρσινόη (όπως φαίνεται από τα σχόλια). Ο όρος «νύμφη» χρησιμοποιείται με την έννοια της συζύγου και αποδίδεται συχνά στην Ήρα (D' Alessio, 1996: 661), σύζυγος και αδελφή του Δία. Στους στίχους 5 – 6, η Αρσινόη βρίσκεται ήδη στο ουράνιο ταξίδι της, αφού αρπάχτηκε από τους οδηγούς του ουρανού (εδώ τους Διόσκουρους, όπως διαπιστώνεται από την ανάγνωση της *Διήγησης*) κατά τη διάρκεια της ολόγιομης σελήνης. Σύμφωνα με τον D' Alessio (1996: 661 & σημ. 12), είναι δυνατό ο αναγνώστης να φανταστεί αυτήν την άνοδο της ψυχής της βασίλισσας στον ουράνιο θόλο, αλλά κάθε απόπειρα ανακατασκευής της συγκεκριμένης εικονοποιίας είναι αβέβαιη. Συγχρόνως, παρατηρείται η έντονη χρήση της έννοιας της αρπαγής (στ. 2 «κλεπτομένα» και στίχος 46, «άρπαγίμα») σε δύο σημεία του διασωζόμενου αποσπάσματος, ενώ η έννοια επανέρχεται στην αρχή του απ. 229, για να χαρακτηρίσει τον λοιμό, ως καταραμένο άρπαγα, τιμωρία που έρχεται θεόσταλτα από τον Απόλλωνα. Στο απ. 229, η αναφορά λειτουργεί αποτροπαϊκά. Ο ποιητής απεύχεται να συμβεί η θεϊκή τιμωρία και τα κοπάδια να βόσκουν γλωρά χόρτα και να έχουν ευζωία.

⁶⁸ Για το λεξιλόγιο του απ. 228 Pf., βλ. Πίνακας 4.3.2., *Λεξιλόγιο απ. 228 Pf.*, σ. 133.

⁶⁹ Στη μελέτη του 2006 του ποιήματος, ο Austin (2006: 60) πρόσφερε την ακόλουθη εικασία συμπλήρωσης των στίχων του προοιμίου : Ἀγέτω θεός, οὐ γὰρ ἐγὼ δίχα τῶνδ' αἰεῖδεν | δύναμαί ποτε· νῦν γε μέν, αἰ π]ροποδεῖν Ἀπόλλων | ἐθέλοι μετὰ Πιερίδων, τάχα]κεν δυναίμαν | ὄνιναντι γὰρ ἐρχόμεναι] κατ]ὰ χεῖρα βᾶσαι

⁷⁰ Στα *Αἴτια* απ. 1 (στ. 21 – 22 : καὶ γὰρ ὅτε πρῶτιστον ἐμοῖς ἐπὶ δέλτον ἔθηκα γούνασιν, Ἀ[πό]λλων εἶπεν ὁ μοι Λύκιος·) αλλά και αλλού, όπως στον *Ὑμνο εἰς Ἀπόλλωνα* και τον *Ἰαμβο* XII.

Στο στίχο 6, ο D' Alessio αποδέχεται τη διόρθωση του Wilamowitz, ο οποίος συνεχίζει την αποστροφή του στίχου 5, ενώ θεωρεί την προτεινόμενη συμπλήρωση του Pfeiffer, μη ταιριαστή, για την αναπαράσταση του χωρισμού της ψυχής της βασίλισσας από το σώμα της (D' Alessio, 1996 : 661 & σημ. 12). Στον στίχο 7, έχει προταθεί μία καινούργια ανάγνωση από τον Grzybek, «ὡς ἔτι πάσ(ης) σελήν(ης) ἥρπασμένης» («καθώς ολόκληρο το φεγγάρι ακόμη απήχθη») η οποία πρέπει να ερμηνευθεί σε σχέση με τη νέα Σελήνη, με βάση τη σύγκριση της χρήσης της λέξης ἄρπαγμαία στα *Σχόλια του Αράτου*. Ωστόσο, ο D' Alessio (1996: 661 & σημ. 12) δεν τη βρίσκει ως μια πειστική λύση.

⌊ Ἀγέτω θεός⁷¹, οὐ γὰρ ἐγὼ δίχ' α⁷² τῶνδ' αἰδεῖν

π] ροποδεῖν Ἀπόλλων

] κεν δυνάϊμαν

κατ] ἂ χειρα βᾶσαι⁷³.

5 ⌊ νύμφα, σὺ μὲν ἄστεριαν ὑ]π' ἄμαξαν ἤδη

κλεπτομέν] α παρέθεις⁷⁴ σελάνα

] ἀτενεῖς ὄδυρμοί

Μετάφραση⁷⁵

Εἴθε ο θεός να με καθοδηγήσει, γιατί εγώ χωρίς αυτούς

να τραγουδήσω (δεν μπορώ)

... να δείξω τον δρόμο που ο Απόλλωνας...

...θα μπορούσα...

⁷¹ Ο Απόλλωνας.

⁷² Ο Απόλλωνας και οι Μούσες.

⁷³ Ο χορός και το τραγούδι των Μουσών με τον Απόλλωνα είναι εδώ οπτικοποιημένος από τον ποιητή, όπως περιγράφεται στην εισαγωγή της ησιόδειας *Θεογονίας* (II, απ. 1) (Trypanis, 1958 : 165).

⁷⁴ Παρέθει<ς> : ακολουθώντας τη γραφή των Wilamowitz (1912), D' Alessio (1996) & Acosta – Hughes (2019) επιλέγω το «παρέθεις» έναντι του «παρέθει». Όπως σημειώνει ο D' Alessio (1996 : 661), μπορούν να υπάρξουν συμπληρώσεις. Ωστόσο, οποιαδήποτε αποκατάσταση και να επιτευχθεί εξακολουθεί να είναι αβέβαιη.

⁷⁵ Η ιταλική μετάφραση είναι : «Mi guidi il dio : perché io senza di loro cantare [non posso] (...) mostri la via Apollo | (...) potrei (...) | (le Muse) che seguono la sua mano. Sposa, tu ormai verso l' astrale carro (...) rapita in corsa superavi la luna | continui lamenti (...) » (D' Alessio, 1996 : 661) . Ο Trypanis (1958: 165) μεταφράζει: «Let the god lead – for without them I (cannot) sing | - ... Apollo to show the way... I could... | stepping in accord with his hand... O bride, | already up under the stars of the wain, snatched | away (by the Dioscuri), you were speeding past the | (full) moon ...loud laments ...».

...οι Μούσες που ακολουθούν το χέρι του.

Νύμφη, εσύ τώρα προς το αστρικό άρμα (...) απήχθης στον αγώνα που ξεπέρασες το φεγγάρι.

] συνεχείς οδυρμοί...

(D' Alessio, 1996: 661)

Ακολουθεί, αν και αποσπασματικά, αυτό που φαίνεται να είναι μια καταγραφή του θανάτου της Αρσινόης (στ. 9-10)· η θλίψη του συζύγου της (υποθέτοντας, πιθανώς ότι ο Πτολεμαίος Β' είναι ο μέγας γαμέτας του στίχου 12) και οι πιθανές εικόνες της νεκρικής πυράς (στ. 13-14). Η παραπομπή στην ακτή της Θέτιδος με το βωμό της είναι μία εικόνα που έχει προκαλέσει μια μακροχρόνια συζήτηση μεταξύ των μελετητών (υπάρχει μόνο μια έμμεση αναφορά στη λατρεία της Θέτιδος στην Αλεξάνδρεια). Η πρόταση του Wilamowitz ότι το νησί της Φάρου υπονοείται στο συγκεκριμένο σημείο είναι γενικά αποδεκτή, όπως και η αναφορά στη Θήβα ταυτίζεται με τις Θήβες της Άνω Αιγύπτου. Η αναφορά στη Θέτιδα μπορεί να έχει περαιτέρω σημασία δεδομένου του ρόλου της Χάριτος στο ποίημα. Η προσεκτική ανάκληση του τελευταίου τμήματος της ραψωδίας Σ, της *Ιλιάδας* στο απ. 228 Pf. αποκτά μία ακόμα απόχρωση, σύμφωνα με τον Acosta – Hughes (2019: 10) – εφόσον, ανακαλείται στον νου του αναγνωστικού κοινού ή των θεατών το ταξίδι της Θέτιδος στη Χάρη και τον Ήφαιστο.

10] μία τοῦτο φωνά
] ἀμετέρα] βασίλεια φρούδα
] τ] ἰ παθῶν ἀπέσβη;⁷⁶
] ἄ δ] ἐ χύδαν ἐδίδασκε λύπα
] ἰ μέγας γαμέτας⁷⁷ ὀμεύνω
] ἰ αν πρόθεσιν πύρ' αἴθειν
] λεπτόν ὕδωρ
15 Θέτ] ἰδος⁷⁸ τὰ πέραια βωμῶν. suppl.
Wil.
] .[..]ωδε Θήβα.
] .ας
] η·
] φερτα
σὺ δὲ καὶ] Wil.

⁷⁶ Αντί για την Αρσινόη, που είναι το φως. Μία παρωδία αυτού του στίχου σε αρχεβούλειο για το θάνατο του Αντίπατρου παρατίθεται στον Διογένη τον Λαέρτιο (IV, 65) (D' Alessio, 1996: 663 & σημ. 13).

⁷⁷ Μήπως πρόκειται για τον Πτολεμαίο Β' ;

⁷⁸ Στο νησί όπου βρίσκονται οι βωμοί της Θέτιδας (ή το ιερό της Θέτιδας) ή ίσως η Φάρος (D' Alessio, 1996: 663 & σημ. 14).

20] .θη· τ] όλμας] α·] ρειδης· (σχολ. Ἡφαιστος;·)
25	ν] ύμφας]πλοις(όπλοις; πέπλοις;; Pf.)] αι] ει·
στόματ' οἷς] ου]
30]ας] αντῶν] βας] μον·
35]πόλις ἄλλ[α] τευξεῖ·. (suppl. Wil.)]φέρει θάλα[σσ]αν]ᾶ παναγῆς ε.[...]σ·]ν τὰ τάλαντα [. . . .]·]ων τὰ καλὰ πτ[. . . .]ᾶ

Μετάφραση⁷⁹

Μια φωνή αυτό (...)
η βασίλισσα έχει εξαφανιστεί
τι έπαθε κι έσβησε; (...)
και
η λύπη που ξεχείλιζε δίδασκε
και ο μεγάλος σύζυγος για τη γυναίκα του
να ανάβει φωτιές σαν προσφορά
ρηχό νερό
η ακτή μπροστά από τους βωμούς της Θέτιδας
...η Θήβα...
κι εσύ
ανυπόφορα
...
θράσους /θράσος
...
...
της νύφης
...
...

⁷⁹ O D' Alessio (1996 : 663) μεταφράζει : «una sola voce questo...| [la nostra] regina è scoparsa (...)| per qual dolore si spense? (...) | e lo strabocchevole affanno insegnava (...) | il grande sposo alla consorte (...) | accendere offerta di fuoco (...) | aqua sottile (...) | la costa di fronte agli altari di Teti (...) | Tebe (...) | e tu anche (...) | [in] sopportabili (...) | audacia (...) | della sposa (...) | bocche (?) ai quali (...) | altri la citta erigera (...) | porta (al) mare (...) | purissimo (...) | le bilance (...) | le belle (...)». O Trypanis (1996: 165 & 167) μεταφράζει: «one voice... (said this) ...Queen Arsinoë has gone ...having suffered what, was (our star) quenched? ...and over – flowing grief taught...the great husband for his wife...to light fires as an offering (?)...shallow water...that faces the altars of Thetis...Thebes...».

...
 ...στόματα στα οποία...
 ...
 ...
 ...όλων...
 ...
 ...
 ...η πόλη άλλα θα πετύχει...
 ...οδηγεί/φέρει στη θάλασσα...
 ...καθάγια. (η φωτιά; D.A1.,σχόλια μιλούν για βωμό)
 ...τα τάλαντα..
 ...τα ωραία...

(D' Alessio, 1996: 663)

Από τον στίχο 39, το απόσπασμα καθίσταται ευανάγνωστο. Η είδηση του θανάτου της βασίλισσας καταφτάνει στο νησί του Πρωτέα, τη Φάρο, που βρίσκεται στην είσοδο του χώρου του λιμανιού της Αλεξάνδρειας (D' Alessio, 1996: 664 & σημ. 21). Η επιλογή του Πρωτέα ανακαλεί το ομηρικό κείμενο (*Όδύσσεια*, 4.561-569), όταν ο ίδιος έδωσε την προφητεία στον Μενέλαο για την ενδεχόμενη του ανάπαυση στα Ηλύσια πεδία. Όπως και στους εναρκτήριους στίχους της *Νίκης Βερενίκης*, όπου εμφανίζονται επίσης, η Φάρος και ο Πρωτέας⁸⁰, η αναφορά συνδέει το συγκεκριμένο ποίημα με το ομηρικό παρελθόν και την ομηρική εικόνα της Αιγύπτου. Αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό δεδομένο στο χωρίο, καθώς στο κοινό του ποιήματος, όπως επισημαίνει ο Acosta – Hughes (2019: 12), το στοιχείο αυτό υπενθυμίζεται και πάλι μέσα από τον υπαινιγμό της αποθέωσης της Ελένης από τους αδελφούς της, Διόσκουρους, που τώρα οδηγούν στον ουράνιο θόλο την Αρσινόη.

Πρωτῆϊ μὲν ᾧδ' ἐτύμοι κατάγο[ντο φᾶμαι. suppl. Wil.

40 σαμάντριαν ἃ δὲ πυρᾶς ἐνόησ' ἰ[ωάν⁸¹, suppl. Wil.

ἄν οὔλα κυλινδομέναν ἐδίωκ[ον αὔραι

⁸⁰ Καλλ., απ. 54.4-6 Harder: ἄρμοι γὰρ Δαναοῦ γῆς ἀπὸ βουγενέος | εἰς Ἑλένη [ς νησιδ] α καὶ εἰς Παλληγέα μά [ντιν | ποιμένα [φωκάων], χρύσειον ἦλθεν ἔπος.

⁸¹ ἰωή είναι μια σχετικά σπάνια ομηρική λέξη, που χρησιμοποιείται μόνο μία φορά για τη φωτιά, στην *Ιλιάδα*, 16.127: «λεύσω δὴ παρὰ νησι πύρρος δηΐοιο ἰωήν», με απόδοση, «Πράγματι, βλέπω τη βιασμένη της καταστροφικής πυρκαγιάς από τα πλοία». Η χρήση σπάνιων ομηρικών λέξεων είναι ένα σταθερό γνώρισμα των ελληνιστικών ποιητών. Σε αυτήν την περίπτωση, ο υπαινιγμός σε μια τραγική φιγούρα του ιλιαδικού έπους προοιωνίζεται την επακόλουθη ταύτιση της Ανδρομάχης με την Φιλωτέρα, της οποίας το βλέμμα παρομοιάζεται με τη μορφή της συζύγου του Έκτορος (Acosta – Hughes, 2019: 12).

<.....>⁸²

ἠδ' ἄμ μέσα Θρηϊκίου κατὰ νῶτα [πόντου suppl. Wil.

Φιλωτέρα· ἄρτι γάρ οἱ Σικελὰ μὲν Ἔννα

κατελείπετο, Λαμνιακοὶ δ' ἔπατεῦ[ντο βουνοὶ Wil.

45 Δηοῦς ἄπο νεισομένα· σέο⁸³ δ' ἦν ἄπ[υστος Wil., *

ὃ δαίμοσιν ἀρπαγίμα⁸⁴, φάτο δ' ημιδ[

ἔξευ⁸⁵ Χάρι τὰν⁸⁶ ὑπά[τ]αν ἐπ' Ἄθω κολώ[ναν,

* ἀπευθῆς D' Al.= ἀπληροφόρητη

*Μετάφραση*⁸⁷

Στον Πρωτέα, κατέφτασαν τόσο ειλικρινεῖς [φωνές /προφητείες].

Και αὐτὴ εἶδε τῆς πυράς τὸ σημάδι [τοῦ καπνοῦ], ποὺ γύριζε στροβιλιστά, καθὼς τὸν κυνηγοῦσαν [οἱ αὔρες]*

<.....>

και στη μέση πάνω στο πίσω μέρος (στην πλάτη) τοῦ Θρακικοῦ [πελάγους] ἡ Φιλωτέρα.

Μόλις τότε ἡ σικελικὴ Ἔννα εἶχε ἀφήσει τὸν εαυτὸ τῆς πίσω και πατούσε τοὺς [λόφους;] τῆς Λήμνου (...), μετὰ τὴν ἐπίσκεψή τῆς ἀπὸ τῆς Δήμητρα. Δεν ἤξερε γιὰ ἐσένα, ὡ ἀρπαγμένη ἀπὸ τοὺς θεοὺς και εἶπε ἡμι[...]:

«Χάρι, κάθισε στὴν ὑψιστὴ κορυφὴ τοῦ Ἄθω...

(D' Alessio, 1996: 665)

⁸² Ένας στίχος πιθανότατα παραλείφθηκε ἀπὸ τὸν πάπυρο· ἀρχικὰ, υποδεικνύονταν τὰ δύο γεωγραφικὰ ἄκρα ποὺ ἐφθασε ὁ καπνὸς και στὴ συνέχεια, στὸ κέντρο, στὸ βόρειο Αἰγαίο (D' Alessio, 1996: 664 & σημ. 23).

⁸³ Ἐπικός τύπος ἀντὶ σοῦ.

⁸⁴ Ἡ λέξις ἀρπαγίμος, -η, -ο προέρχεται ἀπὸ τὸ ρῆμα ἀρπάζω και σημαίνει «αὐτὸς ποὺ ἔχει ἀρπαχθεῖ, κλαπεῖ». Γιὰ τὴ χρήση τοῦ ὀρου, βλ. Στησίχορος, ἀπ. S104, 13 *PMGF*, ὅπου ἡ λέξις «ὑφαρπάγμα» φαίνεται νὰ ἀποδίδεται στὴν Ἑλένη (με τὴν ὁποία ἴσως ἐξισώθηκε ἡ Ἀρσινόη). Ἀκόμη, ἡ ἀντίδραση τῆς Φιλωτέρας, ὅπως διαπιστώνεται ἀπὸ μιὰ σειρά σημείων ἐντὸς τοῦ ποιητικοῦ κειμένου, φαίνεται νὰ παραπέμπει σὲ παραλλαγές τῆς συμπεριφορᾶς τῆς Ἀνδρομάχης, στὸ ἀκουσμα τοῦ θανάτου τοῦ Ἐκτορα, στὴ 21^η Ραψωδία τῆς *Ἰλιάδας* στοὺς στίχους 437 – 471 (ἀλλὰ ἡ σύγκριση ἐπεκτείνεται και στὶς ἐνότητες ποὺ προηγούνται τῶν δύο χωρίων, βλ. D' Alessio, 1996: 665).

⁸⁵ Ἡ τοπογραφία τοῦ ἰλιαδικοῦ ἐπεισοδίου (ποὺ περιλαμβάνει τὸν Ἄθω και τὴ Λήμνο) μπορεῖ σὲ κάθε περίπτωση νὰ ἔχει ἐπηρεάσει τὴν καλλιμαχικὴ σκηνή (D' Alessio, 1996: 665).

⁸⁶ Το τὰν εἶναι ἀκλίτο και χρησιμοποιεῖται μόνο στὴ φράση: «ὦ τὰν ἢ ὦ τὰν» (ὡς προσφώνηση), «ὦ κύριε!, ὦ καλέ μου φίλε!, ὦ ἀγαπητέ!».

⁸⁷ Ο D' Alessio (1996 : 665) μεταφράζει: «A Proteo così veritiere [voci] giungevano. |E quella vide della pira il segno [di fumo], |che in fitte volute [le brezze] incalzavano |.....> e al centro sul dorso del tracio [mare], | Filotera. Appena allora la sicula Enna |si lasciava indietro, e i (...) di Lemno calcava | tornando dalla visita a Deò : Ed era ig[nara] di te. | O dagli dèi rapita, e disse semi- (...) | «Siedi, o Charis, sulla vetta somma dell' Athos, |E osserva, se dal piano quei fuochi (...)».

Στον στίχο 41, υπάρχει μία αλλαγή στην εστίαση, αφού η κεντρική περσόνα είναι η Φιλωτέρα, νεότερη αδελφή του Πτολεμαίου Β΄ και της Αρσινόης Β΄, η οποία είχε πεθάνει νωρίτερα και είχε θεοποιηθεί ως *σύνναος της Δήμητρας*. Το βλέμμα της Φιλωτέρας εστιάζει στις φλόγες της νεκρικής πυράς, όταν ο καπνός αρχίζει να αχνοφαίνεται από νησί της Φάρου. Η ίδια έχει έρθει από τη Σικελία⁸⁸ (και η Δήμητρα) στη Λήμνο, όπου συνειδητοποιεί τον θάνατο της αδελφής της⁸⁹. Η Φιλωτέρα αποτελεί μια σκοτεινή μορφή για τους σύγχρονους μελετητές, αφού δεν διασώζονται στοιχεία εκτός της αναφοράς της σε αυτό το απόσπασμα (Acosta – Hughes, 2019: 12). Ο D’Alessio (1996: 664 & σημ. 24) θεωρεί ότι η εκλογή της δεν είναι τυχαία και προϋποθέτει μια προηγούμενη λογοτεχνική πραγμάτευση («una precedente trattazione letteraria») - θα έπρεπε να είναι μια φιγούρα αρκετά εύκολα αναγνωρίσιμη στο κοινό του ποιήματος.

Η απόστροφος στον στίχο 45 «σέο δ’ ἦν ἄπ[υστος]» σηματοδοτεί μια ένδειξη συμπάθειας μεταξύ του ποιητή και του αντικειμένου (όπως και στον Ακκόντιο, απ. 75.74-75, Acosta – Hughes, 2019: 12). Η Φιλωτέρα στέλνει τη Χάριν στη κορυφή του Άθω να ερευνήσει τι έχει συμβεί στη Λιβύη της. Και από τη χιονισμένη κορυφή του Άθω (στ. 52-53) η Χάρις κοιτάζει προς την Αλεξάνδρεια και φωνάζει ότι βλέπει τον καπνό να υψώνεται από εκεί. Η λέξη ἄπ[υστος] στο στίχο 45 είναι εικασία του Wilamowitz, βασισμένη σε παράλληλα χωρία του Καλλίμαχου, (όπως ο καλλιμαχικός *Ὕμνος στη Δήμητρα*): «ἀρπαγίμας ὄκ’ ἄπυστα μετέστιχεν ἴχνια κώρας».

ἀπὸ δ’ αὐγασαι, ἐκ πεδίου τὰ πύρ’ αἰ σαπ[. σαφανῆ Wil.

τ]ίς ἀπώλετο, τίς πολίων ὀλόκαυτος α[ῖ]θει.

50 ἔνι μοι φόβος· ἀλλὰ ποτεῦ· νότος αὐ[

νότος αἴθριος· ἦρά τι μοι Λιβύα κα[κοῦται;]

52 τὰδ’ ἔφα θεός· ἀλλ’ ὀπότε σκοπιὰν ἐπέπτα ἅ δ’ Maas

χιονώδεα, τὰν ἀπέχειν ἐλάχιστ[ον ἄρκτου Wil, ἄστρων⁹⁰ Pf.

⁸⁸ Η Έννα ήταν σικελική πόλη στην οποία λατρευόταν η Δήμητρα, ένα πολύ σημαντικό λατρευτικό της κέντρο.

⁸⁹ ἄπ[υστος] στον στίχο 45 είναι εικασία του Wilamowitz, βασισμένη σε χωρία του Καλλίμαχου, ιδιαίτερα του *Ὕμνου εἰς Δήμητραν* (D’ Alessio, 1996 : 665 & σημ. 26). Για το χωρίο ἀρπαγίμας ὄκ’ ἄπυστα μετέστιχεν ἴχνια κώρας, είναι περισσότερο ταιριαστό, καθώς αυτή είναι μια θεά, η Δήμητρα που βρίσκεται σε αναζήτηση μιας άλλης, της Περσεφόνης. Για περισσότερα βλ. Στησίχορος, απ. S104, 13 *PMGF*.

⁹⁰ Ο D’ Alessio (1996: 667 & σημ. 32) προκρίνει τη γραφή του Wilamowitz έναντι του Pfeiffer.

ἤκει λόγος, ἐς δὲ Φάρου περίσασμο[ν⁹¹ ἀκτάν⁹²
ἐσκέψατο, θυμολιπῆς⁹³ ἐβόα[σε
55 ‘ναὶ ναὶ μέγα δὴ τ[ι κακόν⁹⁴ Wil., Pf. (pace D’Al.)
ἀ λίγνυς⁹⁵ ἀφ’ ὑμετ[έρας πόλιος φορεῖται.’
ἃ δ’ ἦνεπε ταῦτα[
τάν μοι πόλιν ᾗ με[
στ. 52-57 e.g., suppl. Wil.

Μετάφραση⁹⁶

και παρατήρησε αν η φωτιά από την πεδιάδα (...)
Ποιος χάθηκε, ποια πόλη καίγεται ολοσchrώς και βγάξει αυτή τη λάμψη;
Μέσα μου φόβο έχω. Αλλά πέτα! Ο ίδιος ο νότιος, ο αίθριος νότιος άνεμος [θα σε μεταφέρει]. Μήπως η Λιβύη μου παθαίνει κανένα κακό;». Αυτά είπε η θεά (;). Αλλά όταν (εκείνη, η Χάρις) πέταξε στη χιονισμένη κορυφή, που λένε ότι απέχει ελάχιστα από [την Αρκτο], και κοίταξε στη φημισμένη [ακτή] της Φάρου, φώναξε λιπόψυχα...
«Ναι, ναι, ένα μεγάλο βέβαια [κακό ;]
από την [δική σας πόλη έρχεται] ο καπνός». Εκείνη αυτά είπε[
την πόλη όπου
(D’ Alessio, 1996: 667 & 669)

⁹¹ Δωρικός τύπος της λέξης περίσασμος, που σημαίνει φημισμένος, γνωστός, διάσημος.

⁹² Δωρικός τύπος της λέξης ἀκτή.

⁹³ λιπόθυμος, Νόνν. Δ. 37. 540.

⁹⁴ Η προσθήκη του «κακόν» στον στίχο 56 από τον Wilamowitz είναι απίθανη για γλωσσικούς λόγους, βλ. Pfeiffer, *addenda*, II, 125 (D’ Alessio, 1996: 667 & σημ. 33).

⁹⁵ Αναβιβασμός του τόνου για μετρικούς λόγους. Λιγνύς είναι ο πυκνός καπνός με φλόγες.

⁹⁶ Η ιταλική μετάφραση είναι : «e osserva, se dal piano quei fuochi (...) | quale peri, quale città brucia intera in incendio. | Ho timore: presto, volà. Il vento del sud (...), | il limpido vedo del sud. V’ è forse nella mia Libia | Così disse la dea, ma quando v[olo] sulla vetta| nervosa, che pochissimo distante [dall’ Orsa (?)] | dicono, ed alla celebre [riva] di Faro | volse lo sguardo, le mancò: l’ animo e urlò (...)» « Si, sì grandemente (...) | dalla vostra [città si leva] caligine». | quella disse così (...) | «la mia città per cui (...)» (D’ Alessio, 1996: 667 & 669). Ο Trypanis (1958 : 167 & 168) μεταφράζει: «...and see if the fire comes from the...plain... which city has perished, which city all on fire sends forth this light? I am anxious. But fly off. The south wind, the clear south wind will itself carry you. Can it be that my Libya is being harmed? ». Thus spoke the goddess. And see (i.e Charis), when she flew onto the snowcovered peak, which is said to be the nearest to the Pole – star, and cast her eyes towards the famous (coast) of Pharos, cried out faint at heart... «Yes, yes, a great ...the smoke is coming from your city...».

Η λεκτική διατύπωση του στίχου 48 είναι συγγενής με εκείνη του στίχου 125, στον καλλιμαχικό *Ύμνο εις Δῆλον* (D' Alessio, 1996: 666 & σημ. 28), στον οποίο επαναλαμβάνεται το μοτίβο των θεών που βρίσκονται στα όρη. Για τις σχέσεις, που είναι ακόμη σκοτεινές μεταξύ της Αρσινόης και του πρώτου της γάμου, με τον Λυσίμαχο, βασιλιά της Θράκης και του Άθω, ο D' Alessio (1996: 666 & σημ. 28) παραπέμπει στο τέταρτο Βιβλίο των *Αιτίων*, απ. 110.45. Στον κατοπινό στίχο «ἤρά τι μοι Λιβύα κα[κοῦται]», η Φιλωτέρα απευθύνεται στη θεά, με λόγο που χαρακτηρίζεται από ανησυχία, αφού βρίσκεται σε μια κατάσταση πλάνης και σκοταδισμού. Η Λιβύη⁹⁷ είναι μία στερεοτυπική ονομασία για τη Βόρεια Αφρική στην ελληνιστική ποίηση, περιλαμβανομένης και της Αιγύπτου, ήδη από την *Οδύσσεια* στην αφήγηση του Μενέλαου, συζύγου της Ελένης, άρα ηρώων που συνδέονται με την πτολεμαϊκή οικογένεια. Η θεοκρίτεια ποίηση είναι δυνατόν να το επιβεβαιώσει: «ὡς ὄκα τὸν Λιβύαθε ποτὶ Χρόμιν ἄσας ἐρίσδων», όπου η λέξη «Λιβύαθε» μπορεί ίσως να κατανοηθεί με μια περισσότερο στενή ή ευρύτερη έννοια (Acosta - Hughes, 2019: 12 & σημ. 32).

60 κείρουσιν· ὃ δ' ἐς φιλι[
 πόσις ὄχετο πενθερ[
 ἄκουσά τε Μακροβίω[ν
 ὄφρα δύσποδας ὡς ἐ π[
 θεὸς ἔδραμεν· αὐτίκ[α
 65 ἤξεϊ δόμον· ἄ μὲν [
 οὐκ ἦδε· τᾶ δὲ Χάρ[ις βαρὺν εἶπε μῦθον· ἴμή μοι χθονός –
 οὐχὶ [τεὰ Φάρος ἀθάλωται –
 περικλαίειο· μηδέ τι[
 ἄλλα μέ τις οὐκ ἀγαθ[ὰ φάτις οὔαθ' ἦκει.
 70 θρηῖνοι πόλιν ὑμετέρ[αν
 οὐχ ὡς ἐπὶ δαμοτ[έρων
 χθών· ἀλλά τι τῶ[ν] μεγάλων ἐ[,

⁹⁷ Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Acosta-Hughes & Stephens (2012: 172-173).

τάν τοι μίαν οίχομ[ένα]ν ὁμόδελφον⁹⁸ [αὐτάν
κλαίοντι· τὰ δ' ᾗ[κεν ἴ]δης, μέλαν [ἀμφίεσται
75 χθονὸς ἄστυα· ν[ωῖτ]έρων τὸ κρατ[

Μετάφραση⁹⁹

(...) ληλατούν (κόβονται). κι ο σύζυγος
(...) πήγε στον/στην (αγα-...) πεθερό*/-ά (...)
και άκουσα από τους Μακρόβιους (...)**
για να βραδύποδες όπως εκείνος (...)
ο θεός έτρεξε . αμέσως (...)
θα γυρίσει σπίτι». Εκείνη (...) δεν ήξερε .

και σε αυτήν η Χάρις είπε [οδυνηρά λόγια] : «Όχι, μην θρηνείς για τη χώρα σου– δεν
[φλέγεται η Φάρος σου] πρέπει να κλάψεις. Ούτε (...) κάποια άλλα δεν είναι καλά [τα
μαντάτα/νέα που φτάνουν στα αυτιά μου].

Θρήνοι την πόλη σας [κατέχουν ;;...]

όχι για την απώλεια δημοσίων αγαθών (...) 72 τη γη.

Αλλά κάτι από τα μεγάλα (...) την αποθανούσα την μονάκριβη αδερφή σου, θρηνούν,
κόρη της ίδιας μητέρας, είναι οι πόλεις της Αιγύπτου μαυροντυμένες. Και αυτά όταν
δεις, με μαύρο [ρούχο θα ντυθούν] οι πόλεις της χώρας (της Αιγύπτου D' Al.) δικών
μας... (...)

(D' Alessio, 1996 : 669)

* η Ευρυνόμη που ζει κοντά στον Ωκεανό** οι Αιθίοπες; λαός στον Άθωνα; νύμφες στη
ροδιακή ως γλώσσα (Ησύχιος, κατά Wil.)

⁹⁸ Ο Πτολεμαίος Β', η Αρσινόη Β' και η Φλωτέρα ήταν παιδιά του Πτολεμαίου Α' και της Βερενίκης Α'.
⁹⁹ Η ιταλική μετάφραση του D' Alessio (1996 : 669) είναι : «La mia città per cui (...) | saccheggiano. E quegli
al (/ la) car- (...) | e andato lo sposo dal (/la) suocer- (o /a) (...) | e ho sentito dei Macrobbi (...) | anffiche tardi
di piede come lui (...) | il dio corse ; subito (...) | giungerà casa». Quella (...) non sapeva; e a lei Charis [
disse dolorose parole] «No, non per la terra - non [Faro tua e in fiamme -] hai da piangere. Ne (...) Altra
non buona [favella] mi [giunge all' udito]. | Pianti luttuosi la vostra città (...) | non come di plebei (...) | la
terra. Ma qualcosa dei grandi (...) defunta la tua sola sorella, figlia della tua stessa madre, [sono] le città d'
Egito. Dei nostril (...). Παράλληλα, παραθέτω και τη μετάφραση του Trypanis (1958 : 169) : «And she (i.e.
Charis), when she flew onto the snow-covered peak, which is said to be the nearest to the Pole- star, and cast
her eyes towards the famous (coast) of Pharos, cried out faint at heart... «Yes, yes, a great... the smoke is
coming from your city does not weep for your land - your Pharos has not been burnt - nor for ... other evil
... your city (is full of) lament... not as though a person of lower rank (were dead?), ... but one of the great
ones... they are weeping over your one and only sister dead. Wherever you glance the cities of the land are
clad in black. Of our...».

Από τον στίχο 60, το ποίημα καθίσταται και πάλι δυσνόητο. Πιθανότατα, στον στίχο 59, το ομιλούν πρόσωπο είναι ξανά η Φιλωτέρα, θρηνώντας για την καταστροφή που επήλθε στην πατρική της γη (D' Alessio, 1996: 669 & σημ. 34). Στον ακόλουθο στίχο, η παράθεση της λέξης «πόσις» (σύζυγος) και η αναφορά σε κάποια πεθερά, εικάζεται ότι σχετίζεται με τον Ήφαιστο και την Ευρυνόμη, μητέρα της Χάριτος (*Αΐτια*, απ. 6) και πεθεράς του θεού της μεταλλουργίας (D' Alessio, 1996: 669 & σημ. 37). Μη κατανοητή είναι και η παράθεση των Μακρόβιων. Οι Μακρόβιοι ήταν ένας μυθικός λαός, γνωστός στην αρχαία ελληνική κουλτούρα για την κατάσταση μακροβιότητας και ευδαιμονίας, τοποθετημένος στη Μερόη ή κατά άλλους στην Αιθιοπία, ενώ σε άλλες αρχαίες πηγές (Πλίνιος, *NH* 4.37) κατοικούσε στον Άθω.

Οι στίχοι 69 -74 δημιουργούν την εντύπωση της δομής ενός *priamel* (Acosta – Hughes, 2019 : 13) το οποίο προσθέτει ένταση, όπως και η έκταση και η θέση της λέξης *ὀμόδελφον* της εικόνας των στίχων 73-74: «τάν τοι μίαν οἰχομ[ένα]ν ὀμόδελφον [αὐτάν] κλαίοντι». Στον στίχο 65 παρατηρείται το τέλος του λόγου της Φιλωτέρας. Η ίδια δεν γνωρίζει ακόμα τι έχει συμβεί (στ. 66). Η Χάρις γίνεται η αγγελιοφόρος της δυσάρεστης είδησης. Η Αίγυπτος δεν θρηνεί για κάποια πάνδημη συμφορά. Όλες οι πόλεις της οικουμένης οδύρονται για τον χαμό της αδελφής της. Το σωζόμενο ποίημα όπως το έχουμε τελειώνει με την προφανή εικόνα της πόλης ντυμένη στα μαύρα. Έπειτα από τον στίχο 75, το ποίημα διακόπτεται. Αν ανακαλέσουμε το παράθεμα της *Διήγησης*, τότε εικάζεται ότι το ποίημα έκλεινε με την καθιέρωση της λατρείας της Αρσινόης Β΄, πλησίον της περιοχής του Εμπορίου.

Το Εμπόριο στην Αλεξάνδρεια βρισκόταν στο Ανατολικό Λιμάνι, ανάμεσα στο Επταστάδιον προς τα δυτικά και της Βασιλικής Συνοικίας προς τα ανατολικά. Ο Πτολεμαῖος Β΄ ξεκίνησε την κατασκευή του ναού για την οποία δεν είναι γνωστή η ολοκλήρωσή της (Acosta - Hughes, 2019: 21). Όπως σημειώνει ο Πλίνιος (*NH* 36.67f), ο Πτολεμαῖος Β΄ τοποθέτησε έναν πελώριο οβελίσκο μπροστά από τον ναό (Acosta – Hughes, 2019: 22) : «Magnete lapide architectus Timochares Alexandriae Arsinoes templum concamarare incohaverat, ut in eo simulacrum e ferro pendere in aëre videretur. intercessit ipsius mors et Ptolemaei regis, qui id sorori suae iusserat fieri»¹⁰⁰. Η περιγραφή

¹⁰⁰ Ο αρχιτέκτονας Τιμοχάρης ξεκίνησε το θόλο στο ναό της Αρσινόης στην Αλεξάνδρεια με μαγνήτες, έτσι ώστε να φαίνεται ότι κρέμεται στον αέρα από το σίδηρο. Ο ίδιος του ο θάνατος παρενέβη δηλαδή του Πτολεμαίου, βασιλιά, που είχε παραγγείλει το άγαλμα για την ίδια του την αδελφή». Ο οβελίσκος μεταφέρθηκε αργότερα στην Αγορά, βλ. McKenzie (2007: 51-52). Ακόμη, βλ. Aus. *Mosella*, 314-317: «Conditor hic forsan fuerit Ptolemaïdos aulae Dinochares, quadrata cui (?) in fastigia cono surgit et ipsa suas

του Πλίνιου, είναι αρμοστή και εν μέρει αφιερωμένη στο ταξίδι στον ποταμό Νείλο, του τεράστιου κομματιού πέτρας στην Αλεξάνδρεια. Μπορεί να υπάρχει μία πιθανή αναφορά σε αυτόν τον οβελίσκο σε ένα άλλο ποίημα του Καλλίμαχου, *Βερενίκης Πλόκαμος* (απ. 110 Pf.), στο οποίο ο ποιητής αφηγείται μια άλλη αφιέρωση και ένα άλλο ταξίδι, στο οποίο η Βερενίκη αφιερώνει τα μαλλιά της στο σύζυγό της Πτολεμαίο Γ' για την ασφαλή επιστροφή του από τον Τρίτο Συριακό Πόλεμο: Καλλ., απ. 110.45: «βουπόρος Ἄρσινόςης μητρὸς σέο, καὶ διὰ μέ[σσου]». Ορισμένοι μελετητές εικάζουν ότι το συγκεκριμένο χωρίο αποτελεί αναφορά στο όρος, Ἄθως, ενώ άλλοι θεωρούν ότι αναφέρεται σε ένα οβελίσκο που ιδρύθηκε προς τιμήν της Ἀρσινόης Β', πολύ πιθανόν του ταφικού μνημείου της στην Αλεξάνδρεια, του Ἀρσινόειου (Acosta – Hughes, 2019: 22).

Το Ἀρσινόειο περιλάμβανε ένα άγαλμα της Ἀρσινόης Β', μια απεικόνιση της βασίλισσας που αποτελούσε μια ορατή αναπαράσταση της αποθέωσής της, τοποθετημένη στην κορυφή του ναού, στηριγμένη με μαγνήτες. Τα δύο παραπάνω χωρία είναι πιθανότατα βεβαιώσεις αυτού του φαινομένου, δηλαδή οπτικοποιούν τη μυθική αφήγηση (Acosta - Hughes, 2019: 23).

consumit pyramis umbras, iussus ob incesti qui quondam foedus amoris Arsinoen Pharii suspendit in aëre templi. spirat enim tecti testudine totus (?) achates afflatamque trahit ferrato crine puellam», με απόδοση: «Εδώ μπορεί επίσης να ήταν ο αρχιτέκτονας του παλατιού του Πτολεμαίου, ο Δινοχάρης, οικοδόμος της πυραμίδας που υψώνεται (:) σε τετράπλευρο σε έναν κώνο και καταναλώνει τις δικές της σκιές, αυτός που όταν διατάχθηκε να τιμήσει την Ἀρσινόη, τη φιλάδελφη νύφη ισορρόπησε την εικόνα της στον αέρα κάτω από την οροφή του ναού της. Γιατί από τη θολωτή οροφή ένας μαγνήτης αναπνέει και τραβάει την προσελκυσμένη νεαρή βασίλισσα προς το μέρος της από τα σιδερένια μαλλιά της» (Acosta – Hughes, 2019: 22).

4.3.4. Το μαντικό χάρισμα: Βράγχος (απ. 229 Pf.)

Εισαγωγή

Το ποίημα *Βράγχος* είναι είτε το τελευταίο της συλλογής των *Ίαμβων*, είτε το τελευταίο της συλλογής των *Μελῶν* (ανάλογα με την οπτική των μελετητών). Ο *Βράγχος* μνημονεύει το αίτιο της λατρείας του μαντείου, στα Δίδυμα της Μιλήτου, υπό το φως της επανίδρυσής του. Ο τίτλος του ποιήματος παραπέμπει στο Βράγχο, τον μυθικό γενάρχη του γένους των Βραγχιδών. Γονείς του ήταν ο Σμίκρος από τους Δελφούς και η Μιλησία. Η Μιλησία τον αποκάλεσε Βράγχο, γιατί όταν κυοφορούσε, σε όνειρο είδε ότι ο ήλιος μπήκε στο σώμα της από τον λάρυγγά της (*βράγγιον*) και εξήρθε από την κοιλιακή της χώρα¹⁰¹. Μια ημέρα, ο Απόλλων συνάντησε τον Βράγχο, όταν εκείνος ως ποιμένας είχε βγάλει τα πρόβατα του πατέρα του για νομή. Ο θεός τον φίλησε και του μετέδωσε το μαντικό χάρισμα. Βάσει αυτού του μυθολογικού γεγονότος προσδόθηκαν οι εξής επωνυμίες στον Απόλλωνα: *Φιλήσιος* και *Βράγγιος*. Ο Βράγχος έσωσε τους Μιλησίους από λοιμό και στον τόπο όπου χρησιμοδοτούσε έχτισαν μετά τον θάνατό του ναό. Η διάλεκτος είναι η ιωνική, ενώ το μέτρο αποτελεί το χοριαμβικό πεντάμετρο καταληκτικό μέτρο (- υυ - - υυ - - υυ - - | υυ -υ - x), το οποίο έχει ως βασικό μετρικό σχήμα τον χορίαμβο (- υυ -). Το χοριαμβικό πεντάμετρο καταληκτικό μέτρο είναι το λεγόμενο «καλλιμάχειο» (D' Alessio, 1996 : 670 & σημ. 42).

Μαρτυρίες για το απ. 229 Pf.

Για το απόσπασμα 229 Pf., η *Διήγησις* (X 14) παραθέτει εν συντομία : «Απόλλων ἐκ Δήλου ἀφικνεῖται εἰς τὸ Μιλήτου χωρίον ὃ καλεῖται ἱερά ὕλη, ἵνα Βράγχος», σε απόδοση: «ο Απόλλωνας φτάνει από τη Δήλο στον τόπο της Μιλήτου που ονομάζεται Ιερό Άλσος, όπου βρισκόταν ο Βράγχος». Το συγκεκριμένο ποίημα έπεται του αποσπάσματος 228, που πραγματεύεται την αποθέωση της Αρσινόης Β' και διασώζεται από τον *P. Oxy.* 2172.

Εκτός από την περιληπτική αναφορά των *Διηγήσεων*, ο Τερεντιανός Μαύρος, Λατίνος γραμματικός και ποιητής μεταξύ του δεύτερου και τρίτου μεταχριστιανικού αιώνα, στο έργο του, *De litteris, syllabis metris* (1886 – 1888), αναφέρει : « Ο Βαττιάδης έψαλλε έναν

¹⁰¹ Η συγκεκριμένη πλοκή θυμίζει την αιγυπτιακής προέλευσης, θεά Νουτ, η οποία τη νύχτα κατάπινε τα ουράνια σώματα καθώς και τον Ήλιο μέσω της στοματικής κοιλότητας. Κατά τη διάρκεια της νύχτας τα ουράνια σώματα ταξίδευαν μέσα στο σώμα της και το πρωί εξέρχονταν μέσω του κόλπου της.

ύμνο για τον Φοῖβο και τον Δία, πως ο Παιάνας (= Απόλλων) κυριεύτηκε από αγνό έρωτα για το Βράγχο και του δίδαξε να βγάζει τους γραμμένους από τη μοίρα κλήρους» (D' Alessio, 1996: 670· Καλλίμαχος, 2010β: 140). Επίσης, ο Φώτιος (*Βιβλιοθ. cod.* 186, 136b) παραθέτει τα λόγια του Κόνωνος, μυθογράφου, σύγχρονου του Χριστού : «Και ο νέος ήταν ο ωραιότερος ανάμεσα στους ανθρώπους, και τον αγάπησε και τον φίλησε ο Φοῖβος, όταν τον βρήκε να βόσκει πρόβατα εκεί που βρίσκεται ο βωμός του Φίλιου Απόλλωνα· και ο Βράγχος εμπνεύστηκε τη μαντική τέχνη από τον Απόλλωνα και χρησιμοδοτούσε στην περιοχή των Διδύμων και μέχρι σήμερα από τα ελληνικά μαντεία που γνωρίζουμε, μετά τους Δελφούς θεωρείται σπουδαιότερο το μαντείο των Βραγχίδων» (Καλλίμαχος, 2010β : 140).

*Ανάλυση απ. 229 Pf.*¹⁰²

Το απόσπασμα 229 Pf. ξεκινά με μια επίκληση στον Απόλλωνα και το Δία, εξυμνώντας τους ως γεννήτορες των Διδύμων. Στον στίχο γίνεται πρόταξη του Απόλλωνα έναντι του πατέρα του, ο οποίος ακολουθεί στη πρόταση με συμπλεκτική παρατακτική σύνδεση («Δαίμονες εὐμνότατοι, Φοῖβε τε καὶ Ζεῦ, Διδύμων γενάρχα»). Η λέξη *δαίμων* σε συνδυασμό με το κοσμητικό επίθετο *εὐμνος* παραπέμπει στη στιχουργία του *Όρφικού Ύμνου* στον Απόλλωνα *ἄγριε, φωσφόρε δαῖμον, ἐράσμιε, κύδιμε κοῦρε* (στ. 5) εντός των οποίων αναφέρονται τα τυπικά επίθετα που αποδίδονται στο θεό, που αριθμούν σε πολλά και αντικατοπτρίζουν την *εὐμνότατην* φύση του, καθώς και την ευρεία διάδοση της λατρείας του¹⁰³. Συνάμα, ο χαρακτηρισμός αυτός προσδίδεται στο θεό και σε άλλα αρχαϊκά κείμενα (*Όμηρ. Ύμν. εἰς Ἀπόλλ.* 19. 207) αλλά και αλλού στον ίδιο τον Καλλίμαχο (*Ύμν. εἰς Ἀπόλλ.* 30). Ο Απόλλωνας χαρακτηρίζεται *Φοῖβος*, δηλαδή «καθαρός, ιερός» από την αδελφή της Θέμιδος, Φοῖβη.

Η οφειλή της «γέννησης» του μαντείου και στο Δία κατά μία άποψη προκαλεί προβληματισμό. Στα αρχαία χωρία, δεν προσδίδεται ποτέ το επίθετο «Διδυμαῖος» στον Δία. Η επιλογή του εδώ είναι δυνατόν να συνδέεται με λατρευτικούς σκοπούς, δηλαδή με το γεγονός ότι ο Δίας και ο Απόλλωνας λατρεύονταν από κοινού στο συγκεκριμένο μαντείο. Ο Αθήναιος (477 B) για αυτόν τον χαρακτηρισμό παραθέτει: «Νίκανδρος δὲ ὁ

¹⁰² Για το λεξιλόγιο του απ. 229, βλ. Πίνακας 4.3.4., *Λεξιλόγιο απ. 229 Pf.*, σ. 135.

¹⁰³ *Όρφ. Ύμν. εἰς Ἀπόλλ.* (στ. 1 - 8): «Ἐλθέ, μάκαρ Παιάν, Τιτυοκτόνε, Φοῖβε Λυκωρεῦ,/ Μεμφίτ' ἀγλαότιμος, ἴηος, ὀλβιοδῶτα,/ χρυσολύρη, σπερμείος, ἀρότριε, Πύθιε, Τιτάν./ Γρυνεῖε, Σμινθεῦ, Πυθοκτόνε, Δελφικέ, μάντι,/ ἄγριε, φωσφόρε δαῖμον, ἐράσμιε, κύδιμε κοῦρε,/ κρουσίλυρη, χαροποιός, ἐκηβόλε, τοξοβέλεμνε,/ Βράγχιε καὶ Διδυμεῦ, Παταρήιε, Λοξία, ἀγνέ-/Δήλι' ἄναξ, πανδερκὲς ἔχων φαεσίμβροτον ὄμμα [...].»

Κολοφώνιος ἐν τῷ πρώτῳ τῶν *Αἰτωλικῶν* γράφει: «ἐν τῇ ἱεροποιίῃ τοῦ Διδυμαίου Διὸς κισσοῦ σπονδοποιέονται πετάλοισιν, ὅθεν τὰ ἀρχαῖα ἐκπώματα κισσύβια φωνέεται». Το ἴδιο ἀπόσπασμα συναντάται στον Μακρόβιο (*Sat.* 5.21.12) και στον Ευστάθιο (1632. 8f). Ο Μακρόβιος προσπαθεῖ να ἐξηγήσει τον χαρακτηρισμό *Διδυμαῖος* ἀπὸ τη διπλὴ ὄψη του Ἀπόλλωνος, ο οποίος ἀπὸ τη μια πλευρά, λάμπει προσδίδοντας ἀμεσα τις φωτεινὲς του ακτίνες στον ἥλιο, με ἀποτέλεσμα να ἀντανακλῶνται φωτίζοντας το φεγγάρι. Ἀντίθετα, τέτοιες εἰκασίες, ἀρχαῖες ἢ σύγχρονες, ἔχουν «ναυαγήσει» διότι και σε ἄλλα σημεῖα της Μικρᾶς Ἀσίας και συγκεκριμένα, της Δυτικῆς υποδεικνύουν μια καρκινὴ και ὄχι ἐλληνικὴ προέλευση (Cook, 1925 : 317 – 318).

Ἡ ἀναφορὰ σχετικὰ με ἕναν Διδυμαῖο Δία δεν ξεκαθαρίζεται οὔτε ἀπὸ τα ἀρχαιολογικὰ εὐρήματα. Ἐνα χαραγμένο κερνεόλιο της ρωμαϊκῆς περιόδου στη συλλογὴ του Βερολίνου (βλ. *Εικ.* 4.3.4.1) εἶναι βέβαιο ὅτι ἀπεικονίζει δύο παρόμοιες μορφές του Δία, καθισμένες ἡ μία δίπλα στην ἄλλη, κρατώντας ἡ καθεμία ἕναν κεραινό στο δεξιὸ της χέρι και ἕνα σκῆπτρο αετοῦ στα ἀριστερὰ του χεριοῦ της. Ἀπὸ πάνω τους εμφανίζεται μια ἴσως γενειοφόρα ἀνδρική κεφαλὴ και κάτω ἀπὸ αὐτὰ ἐγγράφονται τα γράμματα ΜΝΗ (Cook, 1925: 319). Ἡ ἀινιγματικὴ παρουσίαση ἔχει κινήσει την περιέργεια των ἀρχαιολόγων¹⁰⁴.



(*Εικ.* 4.3.4.1) *Κερνεόλιο της Ρωμαϊκῆς περιόδου* (Cook, 1925: 319).

Ἡ σύνδεση του Διὸς στο συγκεκριμένο προκαλεῖ ἐκπληξῆ (ἀπ. 229.1 Pf.). Ο Καλλιμάχος ἀποπειράται να συνδέσει το θεό, των θεῶν και των ἀνθρώπων, με την ἐπανάδρυση του μαντεῖο του Διδυμαίου Ἀπόλλωνος. Ἡ ἐρμηνεῖα της καλλιμαχικῆς διάθεσης θα μπορούσε να εἶναι ἡ τάση του ποιητῆ να ἐφεύρει ἕνα γενεολογικό σύνδεσμο, θέτοντας ὡς τόπο συνένδεσης του Διὸς και της Λήδας, τα Δίδυμα. Ἡ Johnson (2008: 84) θεωρεῖ ὅτι ἡ πρακτικὴ αὐτὴ ἐφαρμόζεται ὡς δημιουργικὴ λογικὴ (*a creative bit*), την ἐλληνιστικὴ περίοδο, δηλαδή ὡς τρόπος να ἀναδημιουργήσουν οἱ ποιητὲς ἀλλὰ και οἱ βασιλεῖς μυθικὲς συνδέσεις με το παρελθόν. Αὐτὸ ἰσοδυναμεῖ με το γεγονός ὅτι ἡ ποιητικὴ του πρόθεση ἴσως να συμπεριλαμβάνει την δημιουργία ἐνός νέου μυθολογικοῦ δεσμοῦ που ἐξυπηρετεῖ την πτολεμαϊκὴ δυναστεία και προπάντων την πολιτικὴ του Πτολεμαίου Β΄. Ἡ ἐπιλογὴ αὐτοῦ του μυθολογικοῦ στοιχείου εἶναι δυνατόν να αἰτιολογηθεῖ ἀπὸ το κενὸ που

¹⁰⁴ Ἀσημένιοι στατήρες που βρέθηκαν στην πεδιάδα του Δούναβη, μιμήσεων των τετράδραχμων που εἶχαν ἐκδοθεῖ ἀπὸ τον Φίλιππο Β΄ της Μακεδονίας, με μερικὲς φορές ἀπεικονίσεις του γενειοφόρου προσώπου του Δία σε διπλὲς ἀποτυπώσεις που μοιάζει με τον Ἴανό (Cook, 1925: 323 – 324).

ενυπάρχει στη μυθολογική αφήγηση σχετικά με τον τόπο της θεϊκής συλλήψεως των δύο θεών, Απόλλωνος και Αρτέμιδος. Η γέννηση των δύο βρεφών τοποθετείται στη Δήλο, ενώ το πρώτο μαντείο στους Δελφούς. Καταλήγοντας, η εναπομείνασα αφήγηση, που επινοείται από τον ποιητή, είναι το σημείο της σύλληψης.

Το συγκεκριμένο μαντείο, το οποίο βρισκόταν στα Δίδυμα της Μικράς Ασίας, σε κοντινή απόσταση από την πόλη της Μιλήτου, καταστράφηκε ολοσχερώς από τον Πέρση βασιλιά, Ξέρξη, το 495 π.Χ. Η αναφορά του σε αυτό το σημείο δεν είναι αποτέλεσμα συγκυρίας. Η Johnston (2008: 84) παραθέτει την πληροφορία ότι κατά τη διάρκεια των ελληνιστικών χρόνων τέθηκαν τα θεμέλια των προσπαθειών για την αναστήλωση του μαντείου των Διδύμων. Ήδη από το 330 π.Χ., ο Μ. Αλέξανδρος επιχείρησε μια πρώτη ανακατασκευή του. Ο Cameron (1995 : 171 – 172) εικάζει ότι η καλλιμαχική πρόθεση είναι να υμνήσει το πολεμαϊκό εγχείρημα της αναστήλωσης του μαντείου με την επαναθεμελίωσή του.

Στην ανασκόπηση του 1995 (167 -73), ο Cameron παρατηρεί το ρόλο του μαντείου των Διδύμων εδώ καθώς και στον *Ύμνο* I και προτείνει ότι το πολεμαϊκό ενδιαφέρον της επανίδρυσης του μαντείου αντικατοπτρίζεται με την αναφορά του στα κομβικής σημασίας δύο έργα, δηλαδή στον πρώτο και στον δέκατο έβδομο *Ύμνο*. Η ερμηνεία αυτή ενισχύθηκε από τις θέσεις – κλειδιά, της αρχής και του τέλους των δύο ποιημάτων στον παπυρικό κύλινδρο.

Μια περαιτέρω ανάγνωση, φέρνει τον αναγνώστη αντιμέτωπο με την ανάκληση του πρώτου Βιβλίου των *Αιτίων*, με θεματική, την ποιητική μύηση, τις εικόνες της νιότης και το στενό δεσμό μεταξύ του ποιητή και του θεού του φωτός αλλά και με τη μύηση του Ησιόδου και της ιδιότητας του βοσκού – ποιητή στο προοίμιο της *Θεογονίας*. Το απ. 229 φαίνεται να έχει διπλή σχέση με τα *Αίτια* και διπλή σχέση ανάκλησης. Αναλυτικά, ως το τελευταίο ποίημα από τα τέσσερα που θυμίζουν τα *Αίτια*, οι *Ύμνοι*, απ. 226 – 229 ανακαλούν την αρχή του καθενός από τα τέσσερα βιβλία των *Αιτίων*. Παράλληλα, ενθυμείται τον *Ύμνο* I.

Βράγχος

απ. 229 Pf.

Δαίμονες εὐνμότατοι, Φοῖβε τε καὶ Ζεῦ, Διδύμων γενάρχα

[lacuna αβέβαιης έκτασης]

μηδ' ἀγέλαις Barber-Maas τετρα Lobel, Trypanis] πόδων λοιμὸς ἐπέλθη κατάρατος
ἄρπαξ,

κοῦρε ποθήτ' ὧ τρίς ἐμοῖ] χὼ μὲν [...] λείτας

ἀπό κεν τράποιτο

μῆλα δ' ὕπ' ἐ]ὴ]πε[λί Barber-Maas]ης πε[ίον]α χλωρὴν βο-

τάνην νέμοιτο

5 βα]ί[της] ἐ[τέ]ρ[ωι Lobel, D' Al.] τῆσδε μελέσθω· [σὺ] δὲ καὶ

προπάππων

]οδ. κ[.]υσλ. [.]θιν ὀμαρτεῖν· ἐτ[εὸ]ν γάρ ἐστιν

]σοι πατρόθεν τῶν ἀπὸ Δαίτε[ω], τὸ δὲ πρὸς τεκούσης

]· Λαπίθην α[...]. δ. κεισμ. [.] εὐγένει[α ἢ ο= με γένια Lobel, Pf.]ν.

Μετάφραση¹⁰⁵

Θεοὶ πολυμνημένοι, Φοῖβε καὶ Δία, γενάρχες τῶν Διδύμων

[lacuna αβέβαιης έκτασης]

Καὶ οὔτε νὰ προσβάλλει ὁ λοιμὸς, ὁ καταραμένος ἄρπαγας, [τις αγέλες τῶν τετρά]ποδων,

νέε πολυπόθητε τρεῖς φορές σε μένα., Κι αὐτὸς νὰ αποτραπεῖ..., καὶ τὰ κοπάδια παχιά

ἀπὸ τὴν καλοζωία νὰ βόσκουν χλωρὰ χόρτα.... Για τούτη... ἐδὼ τὴν δερμάτινη ποιμενικὴ

[κάπα;] ἄλλος ας νοιάζεται...καὶ ἐσὺ τῶν προγόνων σου... νὰ

συνοδεύσεις/ακολουθήσεις· γιατί εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἡ γενιά σου ἀπὸ τὴν μεριά τοῦ πατέρα

¹⁰⁵ Ἡ ἰταλική μετάφραση εἶναι : « Numi celebratissimi, Febo e Zeus, progenitori di Didima [lacuna di ampiezza imprecisata] « alle mandrie dei quadru] pedi [non] giunga la peste maledetta rapace, (...) o tre volte mio/ me (...) e che il (...) possa essere allontanato. [e i] pingui [armenti in] abbondanza di verde pastura si pascano (...) di questa (...) un altro abbia cura. E [tu] anche dei bisnonni (...) accompagnare. Perché viene in verità [la stirpe] tua da parte di padre dai discendenti di Daite, e dalla madre» (D' Alessio, 1996 : 671). Ἡ μετάφραση ποῦ ἀποδίδει ὁ Trypanis (1958 : 171) εἶναι : «O Gods, who are well worthy of song, Phoebus and Zeus, the founders of Didyma... «The accursed and snatching plague shall (?) never fall upon the flocks of animals, O youth thrice beloved to my heart; and it (the plague) would turn away, from... and the fat flocks would graze in prosperity on the green grass. Let another take care of this shepherd's coat of skins... For it is true that your family on your father's side is descended from that of Daites, and on your mother's side (you trace back your blood to) Lapithes and from... you derive one (equal) nobility».

σου κατάγεται από τον Δαίτη, ενώ το αίμα από τη μεριά της μητέρας σου το ανάγεις στον
Λαπίθη...έλκεις κοινή ευγενική καταγωγή».

(D' Alessio, 1996: 673)

Η αναφορά και των δύο θεών από τη μια πλευρά μπορεί να ερμηνευθεί κατά αυτόν τον τρόπο. Ωστόσο, την περίοδο του Πτολεμαίου Β΄ του Φιλάδελφου, το φαινόμενο του θρησκευτικού συγκρητισμού αποτελεί πάγιο γνώρισμα στον ανάμεικτο πληθυσμό. Υπό αυτό τον συμφυρμό των θρησκευτικών και λατρευτικών στοιχείων, ο Ώρος ταυτίστηκε με τον Απόλλωνα, ο Ρα με τον Ήλιο, καθώς και ο Άμμων των Θηβών με το Δία. Κάθε Φαραώ ήταν ο εκάστοτε Ώρος. Παράλληλα, ο ίδιος ο Μέγας Αλέξανδρος ανακηρύχθηκε ως «παῖς Διός», λαμβάνοντας το διαβατήριο προς την αποθέωση. Ο Πτολεμαῖος Ι ο Σωτήρ, εκμεταλλεζόμενος αυτή την παράδοση προσέδωσε στον εαυτό του το προσωνύμιο «Σωτήρ». Το επίθετο αυτό απηχούσε και στην ονομασία ενός αγάλματος, το οποίο σύμφωνα με τον ποιητή Ποσειδίππο, ήταν ένα γλυπτό του Διός Σωτήρος, που είχε τοποθετηθεί στην κορυφή του Φάρου, της Αλεξάνδρειας (Thompson, 2003: 113). Οι μεταγενέστεροι βασιλιάδες (με τις βασίλισσές τους) υιοθέτησαν παρόμοια επίθετα (Thompson, 2003: 113). Είναι πιθανό η επίκληση των δύο συγκεκριμένων θεών να αποτελεί προσωπίο για την εξύμνηση του Μ. Αλεξάνδρου και του Πτολεμαίου Β΄ ή ακόμα και του Πτολεμαίου Α΄ και του Πτολεμαίου Β΄.

Στον στίχο 5, ο θεός Απόλλωνας κοινοποιεί στον Βράγχο, την παύση της ποιμενικής του ιδιότητας. Με θεϊκή εντολή, του αναγγέλλει ότι ήρθε η ειμαρμένη ημέρα για να ασκήσει τη μαντική τέχνη, ακολουθώντας τα πατρογονικά βήματα των προγόνων του που διατελούσαν ιερείς στους Δελφούς (στ. 5 – 6). Ο Δαίτης ήταν ιερέας στους Δελφούς, πατέρας του Μαχαιρέου και διαδόχου του Νεοπτόλεμου (D' Alessio, 1996: 672 & σημ. 48). Ο Πausanias (*Περιήγησις*, XXIV, 4) αναφέρει πως ο Νεοπτόλεμος σκοτώθηκε από ιερέα του Απόλλωνα πάνω στην εστία του ναού του. Παρατηρείται ότι με την παράθεση του ονόματος του Δαίτη ενυπάρχει ένας υπαινιγμός στον ναό του Απόλλωνος στους Δελφούς. Σύμφωνα με τον Κόνωνα και το Βάρρωνα, ο πρόγονος του Βράγχου, θα ήταν ο Δελφός, δέκατος απόγονος από τον ίδιο τον Απόλλωνα. Επίσης, από την πλευρά της μητέρας του χρονολογείται από τον Απόλλωνα : ο Λαπίθης, επώνυμο όνομα των Λαπιθών της Θεσσαλίας ήταν ο γιος του Απόλλωνος (D' Alessio, 1996: 672 & σημ. 48). Η

ολοκλήρωση του θεϊκού λόγου κλείνει με την αποκάλυψη της ευγενικής καταγωγής του Βράγχου (στ. 6 – 8).

Οι επόμενοι καλλιμαχικοί στίχοι επικεντρώνονται στην ίδρυση του ναού από το Βράγχο στα Δίδυμα της Μ. Ασίας. Τόπος ίδρυσης αποτελούν οι δίδυμες πηγές, με την παράλληλη τοποθέτηση της ιερής δάφνης στο μαντείο. Ακολουθεί μια επίκληση στο Δελφίνιο Απόλλωνα, ο οποίος λατρευόταν στη Μίλητο, επειδή σύμφωνα με την παράδοση ο Απόλλωνας είχε μεταφερθεί από τη Δήλο στη Μίλητο πάνω σε ένα δελφίνι.

Φοῖβε, σὺ μὲν]το[ιά]δ'ἔφη[ς· το]ῦ δ'ἐπὶ δώ[ροις] ἀνέπαλτ[ο θ]υμός·

10

αὐτίκα δὴ τ]οι τέμ[ε]ν[ο]ς [κα]λὸν ἐν ὕλῃ. τόθι πρῶτον ὄφθης,
εἶσατο, κρηνέων δ[ιδύ]μων ἐγγύθι δάφνης κατὰ κλῶνα πῆξας.
χαῖρε δὲ Δελφ]ίνι' ἄ[ν]αξ, οὖν[ο]μα γά[ρ]τοι τόδ'ἐγὼ κατάρχω,
εἵνεκεν Οἰκούσι]ιον εἰς ἄ[σ]τυ σε δελφίς ἀπ'ἔβησε Δήλου,

*Μετάφραση*¹⁰⁶

[Φοίβε, εσύ, τέτοια είπες], κι εκείνου η καρδιά σκίρτησε με τα δώρα.

10 Αμέσως, για εσένα ένα όμορφο ιερό ίδρυσε μέσα στο άλσος, όπου πρωτοεμφανίστηκες, κοντά στις δίδυμες [πηγές] μπήγοντας πλησίον ένα κλωνάρι δάφνης. [Χαίρε, Δελφίνιε βασιλιά : με αυτό το όνομα αρχίζω [επειδή] στην πόλη του [Οικούντα] ένα δελφίνι σε μετέφερε από τη Δήλο (...),

(D' Alessio, 1996: 673)

Μετά από αυτό το χωρίο, έπονται δέκα στίχοι μέχρι το τέλος που βρίσκονται σε φθαρμένη κατάσταση. Εικάζεται ότι στο συγκεκριμένο χωρίο παρατέθηκαν περαιτέρω

¹⁰⁶ Η ιταλική μετάφραση είναι : «[Fevi, tu dungue] cosi dicesti, e a [lui] per i doni balzo su il cuore. | [subito] a te un sacro recinto bello nella Selva, dove dapprima apparisti,| [eresse], presso le [fonti] gemelli infiggendo un pollone d' alloro. [Sii propizio, Delf]inio sovrano : a tal nome do inizio [perche all' Ecu] sia citta un Delfino ti porto da Delo (...)» (D' Alessio, 1996: 672). Ο Trypanis (1958: 171 & 173) μεταφράζει σε αγγλική απόδοση: «(Phoebus), you said such words, and his heart was raised by gifts. And (at once), where you first appeared in the wood (he dedicated to you) a beautiful holy precinct near the double fountain and stuck in the earth the branch of the bay – tree. May you be propitious, Lord Delphinus; for i begin from this name of yours, because a Dolphin brought you from Delos to land at the city of Oecus...».

πληροφορίες για τη λατρευτική παράδοση του Απόλλωνα, στα Δίδυμα, βάσει των αναφορών στο Φιλήσιο Απόλλωνα (στ. 16) και στο ιερό γένος των Βραγχιδών (στ. 17) που προέρχονταν από τον Βράγχο και ήταν ιερείς του μαντείου του Διδυμαίου Απόλλωνα.

].[..]. [..].[.....]α τιμᾶ, μετὰ δ' ἄψ [ἔς] ἄλλον

15 Διδύμω[ν]ον Ὀλύμπ[ο]υ θυόεντ[τα] νηόν
]ουσο.[φ]ιλήτωρ. [..].εξεφο [.]β.[
]ατ' ἀνάκτων ιερὴν γενέθλην
]ρις ἔξει
]αστηρ
]αρησμ.
 20]π.
].αιοιδη[
]ναι.

*Μετάφραση*¹⁰⁷

| τιμά, και στη συνέχεια πάλι σε άλλον (...) | των Διδύμων...του Ολύμπου τον θυμιατισμένο/ευώδη ναό (...) | φιλητής (= Φιλήσιος) (...) | των βασιλέων ιερή γενιά (ίσως των Βραγχιδών) (...) | θα έχει (...) | τραγούδι (...)

(D' Alessio, 1996: 673)

Τα μαντεία ήταν λατρευτικά ιδρύματα, των οποίων η διατήρηση εξαρτιόνταν από τις δωρεές των πιστών και των οικονομικά ισχυρών. Γινόντουσαν τόποι προβολής της πολιτικής δύναμης κάθε πόλης – κράτους κατά την κλασική εποχή, ενώ κατά την ελληνιστική περίοδο, τα ελληνιστικά βασίλεια λαμβάνουν τη σκυτάλη. Ομοιοτρόπως, ο ανταγωνισμός που υφίσταται τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο είναι μεταξύ της

¹⁰⁷ Η ιταλική μετάφραση είναι : [eresse], presso le [fonti] gemelli infiggendo un pollone d' alloro. [Sii propizio, Delf]inio sovrano : a tal nome do inizio [perche all' Ecu] sia citta un Delfino ti porto da Delo (...) | onora, e poi verso un altro (...) | di Olimpo tempio odoroso (...) | baciatore (?) (...) | di sovrani stirpe sacra (...) | avra (...) | canto (...) (D' Alessio, 1996 : 673). Ο Trypanis (1958 : 173) δεν παρέχει μετάφραση για αυτούς τους φθαρμένους στίχους.

δυναστείας των Σελευκιδών και των Πτολεμαίων. Τον 3ο αιώνα π.Χ. το ιερό του Απόλλωνα βρισκόταν υπό την επιρροή των Σελευκιδών. Οι ίδιοι προσέφεραν πολύ πλούσιες δωρεές στον Απόλλωνα. Από την άλλη, οι Πτολεμαίοι προσπαθούσαν να ενισχύσουν την παρουσία τους στη Μ. Ασία και εδώ παρατηρείται μία τέτοια ποιητικής φύσης προσπάθεια για εξύμνηση της δυναστείας τους.

Αξίζει να σημειωθεί σχετικά με το μαντείο των Διδύμων, η δυναμική παρουσία του κατά την ελληνιστική εποχή. Η ζωοφόρος είναι ιδιαίτερα διάσημη καθώς στεγάζει τα εντυπωσιακά μνημειώδη κεφάλια της Μέδουσας. Η Μέδουσα, με τον αποτροπαϊκό της χαρακτήρα, χρησιμοποιήθηκε ως σύμβολο εξουσίας από τον 3^ο αι. π.Χ. και έπειτα από τους βασιλείς και τους Ρωμαίους αυτοκράτορες. Η θεά Αθηνά είναι γνωστή για τις απεικονίσεις της με την αιγίδα ή το γοργόνειο που την έθετε υπό την προστασία του. Στη δυναστική λατρεία του 3^{ου} αι. π.Χ., άπαντες οι βασιλείς της πτολεμαϊκής δυναστείας της Αιγύπτου εμφανίζονται σε απεικονίσεις νομισμάτων να φορούν αιγίδα που είναι φανερή από τα φίδια κοντά στο λαιμό τους (Rovithis & Rovithis-Livaniou, 2020: 243).

Το όνομα του Φιλήσιου Απόλλωνος οφείλει τις καταβολές του στη μεταλαμπαδεύση του μαντικού χαρίσματος στον θνητό Βράγχο μέσω ενός απολλώνειου ασπασμού. Ο Φιλήσιος Απόλλων λατρεύονταν στο ναό των Διδύμων, όπως έχει σημειωθεί. Το επόμενο χωρίο, «ατ' ανάκτων ιερήν γενέθλην» ίσως να σηματοδοτεί την ιερή γενιά των Βραγχιδών (D' Alessio, 1996: 676).

Η γλώσσα και οι εικόνες της επίκλησης, καλώντας το θεό να ταξιδέψει στη Μίλητο, και η αναφορά στην ιερή δάφνη (στ. 11), μπορεί να προορίζονται ως μέσο μνημόνευσης της πτολεμαϊκής θεμελίωσης του ιερού του Απόλλωνα στα Δίδυμα. Αυτό θα έκανε τη συνύπαρξη των αππ. 228 και 229 πιο εντυπωσιακή, αφού κάθε ποίημα είναι μία εξύμνηση προς καθένα από τα πτολεμαϊκά θρησκευτικά «ιδρύματα». Το απόσπασμα 229 δημιουργεί περαιτέρω μια αντίθεση μεταξύ των περιοχών λατρείας του Απόλλωνα στους Δελφούς και τη Δήλο.

4.6. Τα τέσσερα Μέλη : το ενδεχόμενο μιας αυτόνομης συλλογής

Η σειρά των τεσσάρων ποιημάτων είναι πιθανό να οφείλεται σε κάποιον εκδότη που δεν σχετίζεται με τον ποιητή, αντικατοπτρίζοντας μια άλλη σειρά εκδοτικής προσπάθειας των ποιημάτων (Acosta – Hughes, 2003: 482) αλλά ίσως και μια διαφορετική εκδοχή. Θα μπορούσαν τα τέσσερα αυτά *Μέλη* να συντάσσουν μία μοναδική συλλογή; Το ερώτημα είναι εύλογο, αν αναλογιστεί κανείς την ύπαρξη των τεσσάρων βιβλίων των *Αιτίων* και τη θεματική συσχέτισή τους με τα τέσσερα *Μέλη*, σύμφωνα με τον Acosta – Hughes (2003: 482).

Ακριβέστερα, στα τέσσερα μελικά αποσπάσματα 226 – 229 Pf. ανακαλούνται στοιχεία των τεσσάρων βιβλίων των *Αιτίων* και συγκεκριμένα των πρώτων τμημάτων τους (Acosta – Hughes, 2003: 482). Η θεματική του άτιτλου απ. 226, με το γυναικείο πληθυσμό της Λήμνου, είναι μία μυθική αφήγηση που συνδέεται με τον Αργοναυτικό Μυθολογικό Κύκλο. Στο πρώτο βιβλίο των *Αιτίων*, ένα σημαντικό μέρος αφιερώνεται στους Αργοναύτες. Παράλληλα, στο εναρκτήριο βιβλίο των *Αργοναυτικών* του Απολλώνιου Ρόδιου, στην αφήγηση της παραμονής των Αργοναυτών στο νησί της Λήμνου, ο Ηρακλής διαδραματίζει μια σημαίνουσα λειτουργία. Στο απ. 226 λόγω της παραδεδομένης κατάστασης δεν είναι δυνατόν να γνωστοποιηθεί ο ρόλος του. Ωστόσο, παραμένει ανοιχτή η πιθανότητα σύνδεσης του Ηρακλή, στο απ. 226 (Acosta – Hughes, 2003: 483). Συνάμα, προκύπτει η υπόθεση, αν το απ. 226 ανακαλεί το επεισόδιο της Ανάφης, από το πρώτο βιβλίο των *Αιτίων*. Στο τέταρτο βιβλίο των *Αργοναυτικών* η ιστορία της Ανάφης προηγείται έπειτα από αυτήν της μεταμόρφωσης του Εύφημου (μεταμορφώνεται στο νησί της Θήρας). Η ένωση του Εύφημου και μιας γυναίκας της Λήμνου (Πίνδ. *Πυθ.* 4.252 – 4) είναι μέρος του ιδρυτικού μύθου της Κυρήνης (Acosta – Hughes, 2003: 483).

Προχωρώντας στο απ. 227, το σκηνικό μεταφέρει τον αναγνώστη σε μια νυχτερινή, εορταστική τελετή. Το απ. 43. 12 -17 επίσης, αντικατοπτρίζει ένα νυχτερινό συμποσιακό σκηνικό. Περαιτέρω, το απ. 178 – 85 («αίτιο της Ίκου») ανήκει, όπως πολλοί μελετητές προτείνουν, στην αρχή του δεύτερου βιβλίου των *Αιτίων*, «έχοντας ως κοινά σημεία το σκηνικό, την εικονοποιία της οινοποσίας, την εορταστική ατμόσφαιρα ανάμεσα στους συμποσιαστές» (Αθήναιος ΙΑ΄ 477 C). Το συμπόσιο σύμφωνα με τον Αθήναιο (ΙΑ΄ 477 C) το αφηγείται κάποιος Αθηναίος που βρισκόταν στην Αλεξάνδρεια και λεγόταν Πόλλις. Στο συμπόσιο παρευρίσκεται και ο Καλλίμαχος, ο οποίος συναντά κάποιον Θεόδοτο από

την Ίκο¹⁰⁸ και τον ρωτά πληροφορίες για κάποιο τελετουργικό παράδοξο της περιοχής του. Ο Θεόδοτος προτρέπει τους συμποσιαστές να προβαίνουν σε οινοποσία με μετριοπάθεια. Στο απ. 227, το ποιητικό υποκείμενο προτρέπει τους συμμετέχοντες να παραμείνουν ξύπνιοι μέχρι την κορύφωση της γιορτής. Στα δύο συγκεκριμένα αποσπάσματα είναι πασιφανής ο διαφορετικός τρόπος οινοποσίας ο οποίος προκρίνεται για μια πρέπουσα μέθεξη σε ένα εορταστικό πλαίσιο (Acosta – Hughes, 2003: 483).

Το τρίτο βιβλίο των *Αιτίων*, θέτει την έναρξή του με το ποίημα Νίκη της Βερενίκης το οποίο είναι ένας επίνικος προς τιμήν της νίκης που κατήγαγε η βασίλισσα Βερενίκη Β΄, σύζυγος του Πτολεμαίου Γ΄ του Ευεργέτη, σε αγώνα αρματοδρομίας στα Νέμεα (η χρονολογία της νίκης της είναι άγνωστη). Ο Λατίνος μυθογράφος Υγίνος (2.24.2) παραδίδει την πληροφορία ότι η βασίλισσα είχε ως προσωπική ασχολία της, την ιππασία και έστελνε συχνά άρματα στους πανελλήνιους αγώνες. Στο απ. 228 γιορτάζεται η αναχώρηση της Αρσινόης Β΄ από την Αίγυπτο στον ουρανό. Τα δύο ποιήματα έχουν κοινά θεματικά στοιχεία αλλά και ένα παρόμοιο ποιητικό στρώμα (Acosta – Hughes, 2003: 483). Η Νίκη της Βερενίκης παρουσιάζει μια βασίλισσα της πτολεμαϊκής δυναστείας, μια γυναικεία φιγούρα εντός ενός επινίκιου εορταστικού πλαισίου κατά τα πινδαρικά πρότυπα. Συνάμα, φαίνεται να αναφερόταν και ο θεός Άπης και ειδικά ο γυναικείος θρήνος για το νεκρό θεό, τον οποίο οι θρηνούσες τύλιγαν με λινούς επιδέσμους.

Η θεοποίηση της Αρσινόης, στο απ. 228, θέτει σε πρώτο πλάνο τη νεκρή βασίλισσα της πτολεμαϊκής δυναστείας. Όπως στο προηγούμενο ποίημα, έτσι και εδώ παρουσιάζεται ένα πρόσωπο που κατέχει τη βασιλική ιδιότητα, τη γυναικεία φύση, με τη διαφοροποίηση του ρόλου της, αφού είναι η θρηνήσασα επική ηρωίδα. Ενυπάρχει ένας πλούτος υπαινιγμών στην αναγνώριση του θανάτου του Έκτορα από την Ανδρομάχη, ο οποίος διατρέχει τόσο τη Φιλωτέρα, όσο και την Αρσινόη, τόσο σε λογοτεχνικούς, όσο και σε λατρευτικούς όρους. Και στα δύο ποιήματα ο Καλλίμαχος τοποθετεί την ελληνιστική βασίλισσα σε μια παλαιότερη ποιητική παράδοση, και η χρήση των χαρακτηριστικών αυτής της παράδοσης, επίνικος στη μία περίπτωση και έπος στην άλλη, υπογραμμίζει την τόλμη της πράξης του (Acosta – Hughes, 2003: 483). Τα δύο ποιήματα μοιράζονται μερικούς αξιοσημείωτους

¹⁰⁸ Ίκος ή Ικός (σημ. Αλόνησος) αποκαλείται ένα από τα νησιά των Βόρειων Σποράδων, στο οποίο βάσει κάποιων εκδοχών πέθανε ο Πηλέας (ή κατά άλλες στο νησί της Κω). Προς τιμήν του Πηλέα, οι ιθαγενείς καθιέρωσαν κάποιες ασυνήθιστες εορταστικές τελετές, των οποίων οι λεπτομέρειες λόγω του φθαρμένου χωρίου είναι άγνωστες. Η μοναδική πληροφορία που διασώζεται είναι της νεαρής κορασίδας, η οποία φέρει στα χέρια της ένα κρεμμύδι και πιθανότατα και ένα είδος θρησκευτικού αρτοσκευάσματος («έλλυτις»).

παραλληλισμούς: ο σημαντικότερος είναι η παρουσία του Πρωτέα και ο ρόλος του νησιού της Φάρου, καθώς και η παρουσία της Ελένης στο ένα και των Διόσκουρων στο άλλο.

Το απόσπασμα 229 φέρει κοινά στοιχεία αναφοράς με το πρώτο ποίημα του τέταρτου βιβλίου των *Αιτίων* (απ. 87 - 89, *Δελφικά Δαφνηφόρια*). Στο απ. 87 - 89 των *Αιτίων* παρουσιάζεται ο εορτασμός των Δαφνηφορίων (Acosta – Hughes, 2003: 484). Η φθαρμένη κατάσταση του παπύρου δεν γνωστοποιεί, αν τα Δελφικά Δαφνηφόρια ήταν το πρώτο αίτιο του Δ' βιβλίου. Και τα δύο ποιήματα είναι ποιήματα καθιέρωσης, δύο λατρευτών του Απόλλωνα, και σε καθένα από αυτά ο ποιητής τιμά μια παρόμοια μυθική διαμόρφωση της κάθαρσης και της θεμελίωσης των λατρευτικών τελετουργιών. Ο ρόλος της νεαρής φυσιογνωμίας, ο νεαρός Απόλλωνας στα *Δελφικά Δαφνηφόρια* και ο νεαρός Βράγχος, αγαπημένος του Απόλλωνα, στο *Βράγχο*, όπως και της δάφνης, του εξαγνισμού, και των Δελφών και στα δύο ποιήματα, είναι καθοριστική για τη συλλογή. Το ταξίδι του Δελφίνιου Απόλλωνα στο απ. 229 ειδικά στα Δίδυμα μέσω Δήλου, στους στίχους 12-13 είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακό. Συνάμα, η Δάφνη γιόρτασε τον καθαρισμό του Απόλλωνα από τον Δία μετά τη σφαγή του Πύθωνα από τον Απόλλωνα, ενώ ο μύθος του Βράγχου αφηγείται την καθάγιαση του αγοριού ως προφήτη στα χέρια του Απόλλωνα. Η παράθεση της δάφνης στους δύο μύθους υπενθυμίζει τη δική της αρετολογία στον τέταρτο *Ύαμβο* (στ. 26-31), επισημαίνει την ενδοδιακειμενικότητά τους (Acosta – Hughes, 2003: 484).

Οι ενδοδιακειμενικές αναφορές που εντοπίστηκαν από τον Acosta – Hughes (2003) των απ. 226 – 229 με καθένα από τα βιβλία των *Αιτίων* και μάλιστα - με κάθε επιφύλαξη- του εναρκτήριου ποιήματός τους, προβάλλουν μια εκδοτική επιλογή, ίσως του ίδιου του Καλλίμαχου, με μια συντονισμένη διάταξη, όχι μόνο της συλλογής των *Ύαμβων* αλλά ολόκληρου του ποιητικού του έργου. Άλλωστε, τα *Αίτια*, εφόσον, συμφωνηθεί ότι είναι το πρώτο έργο του ποιητή στην καταλογογράφηση αποτελεί το μανιφέστο του ως προς τις ποιητικές του αρχές. Η ενδοδιακειμενικότητα που δημιουργεί εντός των ιαμβικών και μελικών ποιημάτων του, λειτουργεί ως παντοτινή υπενθύμιση σε αυτήν του την ποιητική διακήρυξη, που συνδέεται με το έργο των *Αιτίων* και του *Προλόγου* τους.

Στις αναμεταξύ τους συσχετίσεις, τα απ. 228 και 229 σχετίζονται με λατρευτικά κέντρα: από τη μια πλευρά υπάρχει εμμέσως υπαινιγμός στο Αρσινόειο στην Αλεξάνδρεια και από την άλλη πλευρά παρουσιάζεται ο Πτολεμαίος με την επανίδρυση της λατρείας των Βραγχιδών. Η Λήμνος πρωταγωνιστεί και στο απ. 226 και στο απ. 228. Παράλληλα και τα τέσσερα μελικά ποιήματα μπορούν να ενταχθούν σε ένα ερωτικό πνεύμα: το 226 είναι ένα παράδειγμα παιδεραστικού έρωτα, το απ. 227 είναι μια παννυχίδα με παιχνίδια

οινοποσίας και φιλιά, το απ. 228 είναι ένα ποίημα αγάπης μεταξύ αδελφής και αδελφού και το απ. 229 είναι μια ιστορία για την ερωτική ομοφυλοφιλική σχέση μεταξύ του Απόλλωνος και του Βράγχου. Ως ερωτικό κουαρτέτο πρόκειται για δύο ομοφυλοφιλικά ποιήματα που περικλείουν δύο ετεροερωτικά και τα τέσσερα περιλαμβάνουν μια ορισμένη ποσότητα ερωτικής γλώσσας ή και εικόνων. Ακόμη και τα τέσσερα ποιήματα έχουν λατρευτικά μοτίβα: το 228 και το 229 αφορούν σε δύο πτολεμαϊκής θεμελίωσης λατρευτικές πρακτικές, ενώ παράλληλα το 226 και το 229 έχουν έναν προφητικό χαρακτήρα («διόπερ καὶ ὑμεῖς εἰς τὸ μέλλον ἀποβλέπετε»). Είτε ο ίδιος ο Καλλίμαχος, είτε κάποιος μεταγενέστερος εκδότης επέλεξε τη συγκεκριμένη διάταξη των ποιημάτων βάσει μιας λογικής νοηματικής συνέπειας. Το γεγονός ότι και τα τέσσερα αυτά ποιήματα είναι ερωτικά μπορεί να αποτελέσει ένα ισχυρό επιχείρημα υπέρ μιας αυτόνομης ομάδας ποιημάτων, όπως τα επιγράμματα του Μελέαγρου από τα Γάδαρα, δηλαδή να επιλέχθηκαν ως κουαρτέτο ερωτικών λυρικών ποιημάτων (Acosta – Hughes, 2019: 15);

4.7. *Ιχνηλατώντας την απαρχή των εκδοτικών και ειδολογικών προβλημάτων των καλλιμαχικών Ύμβων*

4.7.1. *Οι υποστηρικτές των XVII Ύμβων*

Οι απόψεις γύρω από τη συμπερίληψη των αππ. 226 - 229 συνιστούν ένα συνεχές πεδίο συζήτησης με αντικρουόμενα επιχειρήματα. Από τη μία πλευρά, υποστηρίζεται η συνολική θεώρηση των δεκαεπτά ποιημάτων, ενώ από την άλλη η συλλογή των δεκατριών. Θεμελιώδη επιχειρήματα για τη θέση μιας συλλογής δεκαεπτά ποιημάτων αποτελούν: α. η αμφισβήτηση της μαρτυρίας της *Σούδας*¹⁰⁹ λόγω ορισμένων ανακρίβειών σχετικά με την καταλογογράφηση του καλλιμαχικού έργου (Gallavotti, 1946: 11· Cameron, 1996: 163 & σημ. 107) – στην οποία αποδίδονται στον Καλλίμαχο ποιητικές δημιουργίες υπό τον τίτλο, *Μέλη* χωρίς αναφορά των τίτλων των ποιημάτων, β. ένα βιβλίο του Καλλίμαχου, με αυτόν τον τίτλο, δεν μαρτυρείται από άλλες πηγές και γ. τα αππ. 226 - 229 δεν είναι αριθμητικά επαρκή για την ένταξή τους σε μια αυτοτελή συλλογή. Συνεπώς, οι παρατιθέμενοι ισχυρισμοί είναι οι βασικοί των υπέρμαχων αυτής της τάσης, με τον παράλληλο εμπλουτισμό τους στην εξέλιξη της έρευνας.

Οι απαρχές της ενωτικής ιδέας εντοπίζονται στα πρόσωπα των Émile Cahen (1936) και Carlo Gallavotti (1946). Ο Gallavotti (1946: 15) θέτει μια αρκετά αληθοφανή υπόθεση για τον ιαμβικό χαρακτήρα των αππ. 226 και 228, όπως και ο Cameron (1995: 164), βασισμένος σε θεματικές συνδέσεις (όχι πάντα πειστικές). Επιπλέον, στο κείμενό του, ο Gallavotti περιλαμβάνει ένα εκτεταμένο κριτικό υπόμνημα από εύλογες, έξυπνες και υποθετικές αναγνώσεις, μία εισαγωγή που καλύπτει θέματα της παράδοσης του κειμένου, έναν πίνακα μετρικής και προσωδίας, μια εκτεταμένη βιβλιογραφία, καθώς και μετάφραση του κειμένου στην ιταλική γλώσσα. Ο Gallavotti (1946) αποδέχεται όλα τα επιχειρήματα του Körte υπέρ του δέκατου έβδομου *Ύμβου* και προσθέτει αρκετά δικής του επίνοιας, συμπεριλαμβανομένης μίας σύγκρισης μεταξύ των *Ύμβων* του Καλλίμαχου και των δεκαεπτά *Έπωδων* του Οράτιου, καθώς και ενός επιχειρήματος που βασίζεται στην πεποίθηση ότι ο *P. Oxy. 2172* που περιέχει τον τελευταίο στίχο του δέκατου έβδομου ποιήματος είναι μέρος του τέλους ενός παπυρικού τόμου. Ο Gallavotti υποστήριξε ότι οι *Ύμβοι* του Καλλίμαχου αποτέλεσαν λογοτεχνικό πρότυπο για τις *Έπωδους* του Οράτιου,

¹⁰⁹ *Σούδα* K 227,25 Adler = T 1,12 (Pfeiffer II xciv).

αφού ο αυγούστειος ποιητής μιμήθηκε τον αριθμό δεκαεπτά των ποιημάτων της συλλογής (Gallavotti, 1946: 12). Ο Kerkhecker (1999: 275) αντιτίθεται σε αυτήν την α priori αντιπαραβολή του Gallavotti, υποστηρίζοντας ότι: «αν ήταν γνωστό ότι το βιβλίο του Καλλίμαχου είχε δεκαεπτά ποιήματα, τότε αυτό θα μπορούσε να υποδηλώνει κάτι για τον Οράτιο. Αφού δεν είναι γνωστό, κάτι τέτοιο δεν μπορεί να υποστηριχθεί. Δεν είναι καθόλου πειστικό να χρησιμοποιούμε εικασίες σχετικά με τα κίνητρα του Οράτιου για να καθορίσουμε τον αριθμό των *Ίαμβων* του Καλλίμαχου». Ασφαλώς, είναι δυνατόν να παρατηρηθεί, σύμφωνα με τον Kerkhecker (1999: 275), ότι οι καλλιμαχικές μετρικές επιλογές των απ. 226 – 229 δεν εμφανίζονται ούτε στις *Ωδές* αλλά ούτε και στις *Έπωδους*, αφού, όπως έχει επιβεβαιώσει και ο Οράτιος (*Επίγραμμα* I.19, 23 – 25) το λογοτεχνικό του πρότυπο είναι ο Αρχίλοχος.

Το 1949, ο M. Puelma Piwonka, στο *Lukilius und Kallimachus* ισχυρίζεται ότι στα πρώτα δεκατρία ποιήματα, ο Καλλίμαχος επεσήμανε σκόπιμα τον παραδοσιακό ορισμό του ιάμβου με τρόπο που να είναι σύμφωνος με το μέτρο και το περιεχόμενο των ποιημάτων, ενώ στα ποιήματα XIV – XVII ορίζει το νέο «καλλιμαχικό ιαμβικό είδος». Ο A. Ardizzoni, με τη μελέτη του *Thinkazioni sulla struttura del libro dei Giambi di Callimaco, Miscellanea di studi alessandrini στη μνήμη του Augusto Rostagni* (1963) βασίζεται σε μεγάλο βαθμό σε μια αναφορά του Κλήμεντος του Αλεξανδρέα που συνδέει την ιστορία του Βράγχου με τον ιάμβο (απ. 75 Schneider) - δεδομένου ότι ο Βράγχος εμφανίζεται στο τέταρτο ποίημα (απ. 194, 28-31 Pfeiffer), καθώς και στο δέκατο έβδομο (απ. 229 Pfeiffer). Ο Fantuzzi (1993: 56 & σημ. 62) δέχτηκε να συμπεριληφθούν στη συλλογή τα ποιήματα XIV-XV, αλλά όχι τα XVI-XVII. Ο Cameron (1995: 173) επισημαίνει ότι η συμπερίληψη των μελικών ποιημάτων δεν διαταράσσει την ενότητα της συλλογής, αλλά ακριβώς το αντίθετο. Ο πρώτος *Ίαμβος* συνδέεται με τον δέκατο τρίτο, ενώ παράλληλα, έχει ένα εντελώς διαφορετικό είδος σύνδεσης με το δέκατο έβδομο (Απόλλωνας στα Δίδυμα). Πράγματι, εντοπίζονται ομόκεντροι κύκλοι για να διακριθούν θεματικές αντιστοιχίες με τον δέκατο τρίτο *Ίαμβο* και φυσικά με το δέκατο έβδομο ποίημα μέσω της κυκλικής σύνθεσης της τοποθεσίας Μίλητος -Δίδυμα. Ο Cameron μάλιστα πρότεινε ότι το τελευταίο ποίημα, απ. 229 περιλαμβάνει τον Πτολεμαίο τον Φιλάδελο, που ήταν το μόνο πρόσωπο που θα μπορούσε να αναφέρεται μετά την Αρσινόη που χαρακτηρίζει στο προηγούμενο ποίημα (Cameron, 1992: 171).

Ο D'Alessio (1996: 44 & 45) υποστηρίζει ότι ο *Ίαμβος* XIII είναι ένα ποίημα μετάβασης και όχι κλεισίματος της συλλογής. Ο *Ίαμβος* XIII σύμφωνα με τον D' Alessio «ανοίγει το

δρόμο για την πιο άτυπη ομάδα, των ποιημάτων XIV – XVII» και «προσιδιάζει ως εισαγωγικό ποίημα της ποικιλίας των XIV – XVII». Διεξοδικότερα, το χωλιαμβικό μέτρο του δέκατου τρίτου ποιήματος, μετά από μια εξέλιξη μετρικού πειραματισμού στους *Ύμβους* V-XII, υπόκειται στη συνέχεια σε περαιτέρω πειραματισμό (D'Alessio, 1996: 44 & σημ. 1).

Ο Acosta - Hughes ασπάζεται την άποψη ότι ο ποιητής οργάνωσε προσεκτικά τα δεκατρία ποιήματα με σαφείς αισθητικές αρχές στο νου του με σκοπό να προσθέσει άλλα τέσσερα ποιήματα σε μεταγενέστερο χρόνο, διαταράσσοντας μερικές από αυτές τις αισθητικές αρχές και ακυρώνοντας άλλες. Ο Acosta - Hughes (2002) πρόταξε την άποψη ότι οι *Ύμβοι* I – XIII ήταν η αρχική συλλογή και τα *Μέλη* προστέθηκαν αργότερα ως *Ύμβοι* XIV- XVII, ίσως από τον ίδιο τον Καλλίμαχο, σχεδιάζοντας έναν διάλογο με τις συντομότερες ομιλίες του Δημοσθένη και τα *Ειδύλλια* του Θεόκριτου.

Προσέτι, θεωρεί ότι ο Καλλίμαχος χρησιμοποιεί τον αισώπειο μύθο και την ελιά ως μοντέλα καλλιμαχικής ποιητικής τέχνης και ότι η ταπεινή τους θέση είναι ιδιαίτερα κατάλληλη για την ησιόδεια ποιητική του στάση. Αυτή είναι μια εύστοχη παρατήρηση, αν και είναι ίσως μία ιδέα που επαναλαμβάνεται, δηλαδή ότι η καλλιμαχική ποίηση σχετίζεται με την ποιητική. Μάλιστα, ενδιαφέρουσα είναι η αντίθεση που δημιουργείται, ανάμεσα στο υψηλό και το χαμηλό σε όλα αυτά τα ποιήματα, όπως με την επιστημονική γλώσσα που χρησιμοποιεί ο Καλλίμαχος για να περιγράψει τα ζώα στο μύθο του *Ύμβου* II ή του παιγνίου της αγιότητας της δάφνης ενάντια στη χρησιμότητα της ελιάς (Acosta – Hughes, 2002: 204). Ο Acosta – Hughes (2002: 204) υποστηρίζει ότι «η πολιτιστική αρχή του παρελθόντος [...] επικυρώνει την ποιητική φωνή» σε αυτά τα ποιήματα. Συγκεκριμένα, η ανάγνωση του Acosta – Hughes (2002) παραλληλίζει τον Καλλίμαχο και την ελιά, η οποία δεν ταιριάζει ακριβώς. Η δάφνη χαρακτηρίζεται ακόμη, από καλλιμαχικές συνυποδηλώσεις (Acosta – Hughes, 2002: 191 – 2) και είναι δύσκολο να προσγραφεί στην ποίηση του Καλλίμαχου η νικηφόρα αρετή της ελιάς, δηλαδή η χρησιμότητα.

Η ερμηνεία του δείχνει ότι ο Καλλίμαχος αναδημιουργεί βασικές αλληλεπιδράσεις με τα δύο ιαμβικά του πρότυπα, του Αρχίλοχου και του Ιπώνακτος ώστε να ανταποκριθούν στο ελληνιστικό, αλεξανδρινό κοινό. Αυτό επιβεβαιώνεται από τον τρίτο *Ύμβο* στον οποίο ο Καλλίμαχος αναδημιουργεί την περιθωριοποιημένη προσωπικότητα του Ιπώνακτος από την άποψη ενός ποιητή που χρειάζεται την πατρωνία, ενώ στον πέμπτο *Ύμβο* ως συνάδελφο του ταπεινού δασκάλου που νουθετεί. Η καλλιμαχική αντιστροφή

της αρχαϊκής και κλασικής απεικόνισης της ομοφυλοφιλίας ως παιδευτικής εφαρμόζεται σαφώς στον πέμπτο *Ύμνο*, όπου ο Καλλίμαχος επιτίθεται στον στόχο του για διαφθορά των ρόλων του εραστή και του διδασκάλου, αλλά τη σημαντικότητα του θέματος για τον τρίτο *Ύμνο* είναι λιγότερη ευκρινής, για το οποίο ο μελετητής εκφράζει τις επιφυλάξεις του. Συγχρόνως, ο Acosta – Hughes τονίζει την πρόσμιξη αρχαϊκών λυρικών και ελεγειακών στοιχείων, καθώς και του ελληνιστικού επιγράμματος, στο «επίσημο» ιαμβικό ύφος.

Σύμφωνα με τον Acosta – Hughes (2002), ο δέκατος τρίτος *Ύμνος* αποτελεί συμπλήρωμα του πρώτου *Ύμνου*. Η κεντρική προσέγγιση του μελετητή είναι η ανάγνωση του δέκατου τρίτου *Ύμνου* ως ένα είδος διαλόγου μεταξύ του αρχαϊκού και του ελληνιστικού ιαμβικού είδους, αλλά με ένα είδος αντιστροφής ενώ ο *Ύμνος* I τονίζει τη σύγκριση μεταξύ των δύο ειδών, ο *Ύμνος* XIII τονίζει τη διαφορά τους. Αναλυτικότερα, ο Acosta – Hughes (2002) σημειώνει ότι στον *Ύμνο* I ολοκληρώνονται τα ταξίδια, αλλά αυτά απορρίπτονται στον *Ύμνο* XIII (ο ποιητής δεν πηγαίνει στην Έφεσο). Συνάμα, ο Acosta - Hughes (2002) εκλαμβάνει την πολυειδεια στην οποία αναφέρεται ο Καλλίμαχος ως μετρική και διαλεκτική ποικιλία στους *Ύμνους* και του είδους σε ολόκληρο το έργο του δείχνοντας πως οι ισχυρισμοί του Καλλίμαχου για τις ποιητικές ικανότητές του ξεπερνούν το είδος, αναφέρονται συγκεκριμένα στις αναφορές στον Ησίοδο και στα *Αΐτια*. Αυτή η υπεράσπιση της πολυειδειας με αίτημα για μια δεξιότητα που «υπερβαίνει τα τεχνητά όρια της δομής»(Acosta - Hughes, 2002: 99) ενισχύεται περαιτέρω από τις παρατηρήσεις του Acosta – Hughes για τα υμνολογικά στοιχεία στον *Ύμνο* XIII (Acosta - Hughes, 2002: 70-1 & 100-3). Αυτή η προσέγγιση, η οποία αναγνωρίζει την υπέρβαση των γενικών ορίων του Καλλίμαχου, μετουσιώνεται σε ένα από τα σημαντικότερα εργαλεία του Acosta – Hughes για την ανάγνωση των *Ύμνων*.

Ο Emanuele Lelli, στο σύγγραμμα με τίτλο, *Callimaco. Giambi XIV-XVII* (2005), δίνει μια ακόμα πτυχή σε αυτό το πολυσήμαντο ζήτημα. Ο Lelli συμμερίζεται την επιχειρηματολογία ότι αυτά τα τέσσερα αποσπάσματα είναι *Ύμνοι* ή ένα τμήμα της συλλογής των *Ύμνων*, της οποίας η διάταξη ήταν δεκαεπτά ποιήματα, τοποθετημένα από τον Καλλίμαχο, με τελευταίο τον Βράγχο. Η καινοτομία του είναι η πρόσθεση των αποσπασμάτων 217 και 555 Pfeiffer στην αμφισβητούμενη ομάδα. Η επιχειρηματολογία φέρει κάποια σημαντικά επιχειρήματα αλλά δεν χαρακτηρίζεται από πειστικότητα.

4.7.2. Οι υποστηρικτές της συλλογής των XIII Ύμβων

Η δεύτερη τάση αναγνωρίζει μία πρωτότυπη συλλογή δεκατριών ιαμβικών ποιημάτων, η οποία καταλαμβάνει έναν παπυρικό κύλινδρο. Οι *Ύμβοι*, φυσικά, διασώζονται αποσπασματικά με ορισμένους εξ αυτών, όπως ο δεύτερος και ο τρίτος, να βρίσκονται σε κακή κατάσταση. Οι Dawson (1950: 133 – 136 & σημ. 8) και Cameron (1995: 170 & σημ. 2), υπερασπίζονται την άποψη ότι μια έκταση 1.000 στίχων για δεκατρία ποιήματα είναι αξιοσέβαστη για ένα ποιητικό βιβλίο της ελληνιστικής περιόδου. Ο Van Sickle (1980 : 7 - 8 και σημ. 22) προτείνει ότι το προτιμώμενο όριο ενός βιβλίου ποιητικής κατά την ελληνιστική περίοδο είναι μεταξύ 1.000 – 2.000 γραμμών. Συνάμα, ο Acosta – Hughes (2003: 486) σημειώνει ότι 1.000 γραμμές είναι ίσως μια γενναιόδωρη εκτίμηση για την έκταση των *Ύμβων*. Κατά αυτόν το συλλογισμό, τα αποσπάσματα 226 – 229 Pf. θα ανήκαν σε διαφορετικό παπυρικό κύλινδρο.

Επιπροσθέτως, εικάζεται από τους μελετητές με βάση της περιλήψεις του τρίτου και του τέταρτου βιβλίου των *Αιτίων* 3 - 4 και των δεκατριών *Ύμβων*, ότι οι *Διηγήσεις* συνοψίζουν αυτό το δεύτερο κύλινδρο πλήρως και όχι επιλεκτικά (Acosta – Hughes, 2003: 486), πηγαινόντας από αυτό τον κύλινδρο που περιέχει τα απ. 226 – 229 Pf. στον κύλινδρο που περιέχει την *Εκάλη*, αφού σε αυτό το ποίημα και μόνο, ο γραφέας σημειώνει την περίληψη με τίτλο (Acosta – Hughes, 2003: 486).

Παράλληλα, δεν εντοπίζεται κάποια ένδειξη για την έκταση των απ. 226 – 7. Ο P. Oxy. 2172 διατηρεί τους τελικούς στίχους του απ. 229. Μετά το απ. 229. 23 υπάρχει μια παύλα που συμπληρώνει αυτή τη γραμμή του παπύρου, ενώ ένα μικρό τμήμα του παπύρου κάτω είναι άδειο (Acosta – Hughes, 2003: 486). Ο αποσπασματικός στίχος που δίνεται ως στίχος 23 στην έκδοση του Pfeiffer, είναι κατά αυτόν τον τρόπο ο καταληκτικός της ποιητικής σύνθεσης. Το πλήθος των στίχων που λείπουν ανάμεσα στον στίχο 1 (που διατηρείται από τις *Διηγήσεις*) και του στίχου 2 είναι άγνωστος. Εβδομήντα πέντε στίχοι του αποσπάσματος 228 διασώζονται, όπως παρουσιάστηκε παραπάνω (εβδομήντα έξι αν συμπεριλάβουμε τη γραμμή που υποτίθεται ότι λείπει μεταξύ των γραμμών 41 και 42). Εάν το ποίημα στην ολοκληρωμένη του μορφή αποτελούνταν από περισσότερους στίχους, τότε θα μπορούσαν αυτά τα τέσσερα ποιήματα να εντάσσονται σε μια αυτοτελή συλλογή, που θα καταλάμβανε ένα μεμονωμένο παπυρικό κύλινδρο, χωρίς να είναι αναγκαίο να ταυτοποιηθούν με τα μελικά του *Λεξικού της Σούδας*. Τα τέσσερα μελικά ποιήματα είναι σαφές ότι φέρουν κοινά

γνωρίσματα, όπως το χωρικό τραγούδι και το ξεχωριστό τελετουργικό στοιχείο (Acosta – Hughes, 2003: 486).

Συλλήβδην, τα επιχειρήματα που έχουν αναγνωρισθεί ως θεμελιώδη, με σκοπό τη στήριξη αυτής της θέσης, είναι τα παρακάτω: α. τα τέσσερα μελικά ποιήματα δεν μαρτυρούνται πουθενά ως μέρος των *Ίαμβων* αλλά με δικούς τους τίτλους (Gallavotti, 1946: 11· Dawson, 1950: 133· Ardizzoni, 1963: 257f), β. οι μετρικές επιλογές των *Μελῶν* δεν ταιριάζουν στους *Ίαμβους*, γ. η θεματική των αππ. 226 -229 δεν είναι ταιριαστή με την υπόλοιπη συλλογή και δ. ο δέκατος τρίτος *Ίαμβος* έχει όλα εκείνα τα στοιχεία που τον καθιστούν ως καταληκτικό ποίημα της συλλογής.

Το 1949 – 1953, ο Pfeiffer, στο *Callimachus*, στηριζόμενος στο *Βυζαντινό Λεξικό, Σούδα* για ομάδα ποιημάτων του Καλλίμαχου που χαρακτηρίζονται ως μελικά, τοποθετεί στην έκδοσή του με κάθε επιφύλαξη τα τέσσερα αποσπάσματα υπό τον τίτλο *Μέλη*. Το 1950, ο Dawson, με το βιβλίο του *The Iambi of Callimachus*, συνέβαλε στην αποκατάσταση του καλλιμαχικού ποιητικού κειμένου. Ο ίδιος ο εκδότης και συγγραφέας του έργου χαρακτηρίζει την προσπάθειά του ως εξής για την έκδοση των *Ίαμβων*: «αυτό είναι όσο το δυνατόν το πληρέστερο κείμενο των *Ίαμβων*». Η άποψη του Dawson (1950: 143) για τον αριθμό των ποιημάτων της συλλογής είναι ότι περιορίζονται στα δεκατρία. Μάλιστα, παρουσιάζει τη «διαφοροποιημένη συνοχή» του καλλιμαχικού ιαμβικού βιβλίου, συνοψίζοντας την έκταση, τη διάλεκτο, το μέτρο και τη θεματική με την οποία διατάσσονται οι *Ίαμβοι* (Dawson, 1950: 143). Ο Dawson καθιστά ευκρινή την άποψη ότι ο Καλλίμαχος όχι μόνο είχε μια σαφή κοσμοθεωρία για τη δομή των ποιημάτων σε ένα βιβλίο αλλά και ότι η σύνθεση των ποιημάτων σε ένα βιβλίο ήταν ένα έργο τέχνης. Η επαναφορά της λογοτεχνικής κριτικής στον δέκατο τρίτο *Ίαμβο* είναι κατά τη γνώμη του ένα πειστήριο που μπορεί να προσκομιστεί για την υπεράσπιση του αριθμού των ποιημάτων της συλλογής. Για τον Dawson (1950), η κατανόηση της πρόταξης της επιλογής των δεκατριών ποιημάτων είναι απαραίτητο να συμβεί υπό το ρωμαϊκό «Gedichtbuch», υπογραμμίζοντας μάλιστα, ότι είναι αδύνατο να εφαρμοστεί σε περιόδους πριν από την ελληνιστική εποχή στο Θέογνη και σε άλλους συγγραφείς πολλών σύντομων ποιημάτων.

Η Dee Clayman (1976) είναι θιασώτης της ιδέας ότι ο δέκατος τρίτος *Ίαμβος* είναι ένα «τέλειο συμπέρασμα για την προηγούμενη συλλογή στην οποία το θέμα αυτό εξετάζεται με διάφορους τρόπους» (Clayman, 1976: 30). Υπό το πρίσμα αυτής της οπτικής, η Clayman συγκρίνει τον δέκατο τρίτο *Ίαμβο* με τον πρώτο. Ο δέκατος τρίτος, όπως και ο εναρκτήριο *Ίαμβος* είναι γραμμένος σε ιωνική διάλεκτο και σε χωλιαμβικό τρίμετρο,

ανακαλώντας το ιππωνάκειο στοιχείο που είχε πρωτοεμφανιστεί στην αρχή της συλλογής – ο μέντορας του Καλλίμαχου, Ιππώναξ, ανακαλείται από τον Κόσμο των Νεκρών για να συνετίσει ένα πλήθος φιλολόγων. Ο *Ύαμβος XIII* είναι επίσης μια αντιμετώπιση ενός πολέμιου, σύγχρονου του ποιητή (*Διήγηση IX*, 33-34). Σε αυτό το ποίημα ο Καλλίμαχος φαίνεται να μιλάει για τον εαυτό του (Clayman, 1976: 30).

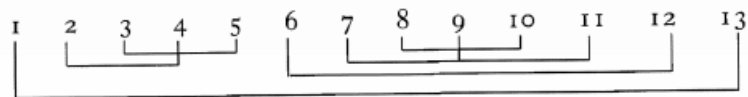
Ορισμένα από τα θέματα τα οποία επαναφέρει η καλλιμαχική ποιητική γραφή είναι η βαθιά εχθρότητα ανάμεσα στους ποιητές, η κακή κατάσταση των σχέσεων μεταξύ των Μουσών και της ποιητικής κοινότητας, καθώς και η δεινή κατάσταση των φτωχών απορριφθέντων, τρελών ποιητών. Στον δέκατο τρίτο *Ύαμβο*, ο Καλλίμαχος παρουσίασε αυτά τα θέματα μαζί με την υπεράσπιση της δικής του έννοιας της ποίησης ως προϊόν της τέχνης καθώς και της έμπνευσης, με προστάτη τον Απόλλωνα. Σύμφωνα με την Clayman ο Καλλίμαχος εκθέτει αυτές τις ιδέες σε μια ζωντανή ομιλία, ενός φιλοπόλεμου κοινού, όπως κάνει ο Ιππώναξ στον *Ύαμβο I*, υπογραμμίζοντας την ομοιότητα των δύο ομιλιών, υπαινισσόμενος τον Ιππώνακτα σε διάφορα σημεία. Η Clayman, λοιπόν, βάσει θεματικών κριτηρίων θεωρεί ότι οι *Ύαμβοι* είναι μια ξεχωριστή και συνεκτική ομάδα ποιημάτων με έναν πραγματικό πρόλογο, που είναι ο *Ύαμβος I* και έναν πραγματικό επίλογο, τον *Ύαμβο XIII* (Clayman, 1976 : 35).

Ο A. Kerkhecker (1999: 282 - 290), στο έργο του *Callimachus' Book of Iambi*, εναντιώνεται στην ενωτική τάση, παρουσιάζοντας μία διαφορετική οπτική στο φιλολογικό αυτό ζήτημα. Ο Kerkhecker (1999: 282) θεωρεί ότι η συλλογή των *Ύαμβων* αποτελεί ένα «Gedichtbuch», δηλαδή μία συλλογή ποιημάτων που επινοήθηκε, διαμορφώθηκε και εκδόθηκε από τον ίδιο τον Καλλίμαχο, έννοια την οποία ασπάζονται και οι μελετητές της αυγούστειας ποίησης (Kroll, 1924: 225-46). Η καλλιμαχική έκδοση των *Ύαμβων* στις σύγχρονες στερεοτυπικές εκδόσεις έχει λάβει τη μορφή των διαβεβαιωμένων δεκατριών *Ύαμβων* και των τεσσάρων *Μελῶν*. Σύμφωνα με τον μελετητή, ορθώς έχει επισημανθεί ότι ο *Ύαμβος XIII* με τον πρώτο βρίσκονται σε ενδοδιακειμενικότητα, αφού φαίνεται ότι ο τελευταίος γράφτηκε ως κατακλείδα σε αυτό το βιβλίο (Kerkhecker, 1999: 283). Ο Kerkhecker (1999: 284) χρησιμοποιεί μετρικά επιχειρήματα. Αρχικά, θεωρεί ότι οι δεκατρείς αυτοί *Ύαμβοι* διέπονται από ένα το ακόλουθο μετρικό τριμερές κατ'ουσίαν μοτίβο, που περιλαμβάνει τις ομάδες I-IV, V-VII ή VIII και VIII ή IX-XIII (Kerkhecker,

1999: 284) : I II III IV (σκάζοντες) - V VI VII (επωδοί) – VIII IX X - XI XII XIII (μέτρα κατά στίχον)¹¹⁰.

Το δεύτερο κριτήριο, το οποίο τίθεται υπό εξέταση από τον ερευνητή του *Callimachus'* *Book of Iambi*, είναι η διάλεκτος. Η πρώτη ομάδα ποιημάτων (I-IV) είναι γραμμένη στην ιωνική διάλεκτο, όπως και ο *Ύαμβος V*, επιβεβαιώνοντας το μεταβατικό του χαρακτήρα. Οι δύο τρίμετρες επωδοί είναι τα πρώτα ποιήματα που κινούνται εκτός της παραδοσιακής ιωνικής διαλέκτου : το VI είναι στη δωρική και το VII ίσως στην κυρηναϊκή. Τα ακόλουθα ποιήματα που είναι γραμμένα σε στίχους «κατά μέτρον» (αδόμενοι ή λυρικοί στίχοι) εναλλάσσονται, με τον *Ύαμβο VIII* στην ιωνική, τον IX στη δωρική, τον X στην ιωνική, τον XI στη δωρική και τέλος τους XII και XIII στην ιωνική, οι οποίοι χαρακτηρίζονται ως οι καταληκτικοί ίαμβοι εξισορροπώντας την ομάδα των ιωνικών ποιημάτων στην αρχή (Kerkhecker, 1999: 284). Βάσει των παραπάνω, σύμφωνα με τον Kerkhecker (1999: 284), υπογραμμίζεται ότι: «οι ομάδες που καθορίζονται από το μετρικό μοτίβο αντιστοιχούν στην κατανομή των διαλέκτων. Παράλληλα, τονίζεται ο μεταβατικός χαρακτήρας του πέμπτου *Ύαμβου* και η θεματική εγγύτητα των *Ύαμβων XII και XIII*».

Το τρίτο κριτήριο του Kerkhecker (1999: 284 - 285) συνδέεται με το περιεχόμενο και με θεματικά ζητήματα, τα οποία υιοθετεί από τους Gallavotti (1946: 19) και Clayman (1976: 48f). Οι *Ύαμβοι I – IV* πλησιάζουν το κριτικό πνεύμα του παραδοσιακού ιαμβικού είδους. Ο πέμπτος ίαμβος ανακαλεί θεματικές γραμμές των προηγούμενων, ενώ ο έκτος και ο έβδομος εισάγουν καινούργια θέματα στη συλλογή. Στο τέλος, του βιβλίου, όπως παρατηρεί ο μελετητής παρουσιάζεται ποικιλία θεμάτων – όχι όμως μια χαοτική, άλογη επιλογή (Kerkhecker, 1999: 285). Επομένως, καταλήγει σε μια σχηματική απεικόνιση της προαναφερθείσας συλλογιστική πορείας, η οποία αποτυπώνει τις θεματικές σχέσεις των δεκατριών ιαμβικών ποιημάτων και καλείται από τον ίδιο μηχανιστική – αν και χρήσιμη (βλ. Σχήμα 1).



¹¹⁰ Σχετικά με τα ποιήματα VIII-XI, δεν είναι απολύτως βέβαιη η μετρική τους αποτύπωση (Kerkhecker, 1999: 284). Είναι επιβεβαιωμένο ότι τα IX-XI ήταν γραμμένα σε μέτρα κατά στίχον, αλλά το VIII ποίημα θα μπορούσε να έχει συντεθεί σε μέτρο κατά στίχον ή επωδό. Ο Kerkhecker (1999: 284) εδώ ακολουθεί την άποψη του Gallavotti, που υποθέτει ότι ο *Ύαμβος VIII* συντέθηκε σε τρίμετρο μέτρο κατά στίχο.

(Σχήμα 1) Σχηματική απόδοση των θεματικών σχέσεων της καλλιμαχικής συλλογής *Ύαμβοι* (Kerkhecker, 1999: 285).

Στο αναμενόμενο ερώτημα που προκύπτει από τη θεματική αλλαγή της συλλογής, έπειτα από τον *Ύαμβο V* ο Kerkhecker παρατηρεί ότι ο Καλλίμαχος δημιουργεί έναν διάλογο μεταξύ των έργων του, πρακτική η οποία γίνεται αντικείμενο μίμησης από τους αργούστειους ποιητές. Ο Καλλίμαχος στους *Ύαμβους* παρέχει ένα πρώιμο παράδειγμα (Kerkhecker, 1999: 286). «Οι *Ύαμβοι* μάς δίνουν ένα αλεξανδρινό βιβλίο και τα *Αΐτια* παρουσιάζουν μια σκόπιμη διάταξη σε ακόμη μεγαλύτερη κλίμακα», όπως επισημαίνει ο Kerkhecker (1999: 286) βασισμένη στο αλεξανδρινό πρότυπο, *ποιητής ἄμα καὶ κριτικός*.

5. Συμπεράσματα

«In whichever of these three (or indeed of other) scenarios the four poems preserved as frs. 226-9 Pf. came to be associated with the *Iambi*; they remain so associated now.

Whether in terms of inclusion or exclusion, these four poems are now a measure by which scholars define Callimachus' *Iambi*».

(Acosta – Hughes, 2003: 488)

Η συλλογή των *Ύμβων* διαθέτει μία σημαντική μετρική και θεματική ποικιλία, τόσο ως προς την αναμεταξύ συσχέτιση των ποιημάτων της ίδιας της συλλογής, όσο και αναφορικά με το έργο των *Αιτίων* (Acosta – Hughes, 2003). Το ιαμβικό είδος εξακολούθησε να προσελκύει τους ποιητές και κατά τη διάρκεια της ελληνιστικής εποχής. Ωστόσο, οι ελληνιστές ιαμβογράφοι συνθέτουν ποίηση όχι μόνο ως περιστασιακή προφορική έκφραση που απευθύνεται στους αντιπάλους του ποιητή, αλλά και ως αυτοσυνείδητη πρόσκληση προς ένα εγγράμματο κοινό (Acosta – Hughes, 2002: 3). Από την ιδέα αυτήν διαπνέεται και η συλλογή του Καλλίμαχου, *Ύμβοι*, του οποίου τα ποιήματα φαίνεται να έχουν επίγνωση αυτής της μεγάλης αλλαγής και να γίνονται φορείς των νέων αρχών της *πολυείδειας* (Acosta – Hughes, 2002: 3). Από τον πρώτο *Ύμβο* μέχρι το δέκατο έβδομο – αν δεχθούμε τη συμπερίληψη των τεσσάρων *Μελῶν* – το ερωτικό στοιχείο, η σάτιρα των ηθών της εποχής του ποιητή, η διένεξη σε φιλολογικά ζητήματα, η περιγραφή ενός έργου τέχνης, η αιτιολόγηση και ερμηνεία θρησκευτικών παραδόσεων, ο θρήνος, καθώς και ένα γενέθλιο άσμα πρωταγωνιστούν στη συλλογή, συμπεριλαμβάνοντάς τα μέσα σε μια μετρική ποικιλία. Η διαπίστωση της *πολυείδειας*, καθώς και της *πολυμετρίας* δεν ξαφνιάζει τον αναγνώστη. Ο ίδιος ο Καλλίμαχος μέσω του Ιπώνακτος στον *Ύμβο* I διακηρύσσει τις ποιητολογικές αρχές από τις οποίες διέπεται η συγκεκριμένη συλλογή, ενώ παράλληλα οι δηλώσεις περί ποιητικής επανέρχονται στον δέκατο τρίτο *Ύμβο*.

Τα δύο βασικά ποιήματα για την κατανόηση της συλλογής είναι ο *Ύμβος* I και XIII. Αναλυτικά, στο πρώτο ποίημα, το alter ego, του Καλλίμαχου, ο Ιπώναξ επανέρχεται από τον Κόσμο των Νεκρών, αναγεννημένος και με ποιητικές αρχές που κηρύττουν ένα διαφορετικό είδος *ιάμβου*, χαρακτηριζόμενο από μετριοπάθεια και ομόνοια. Η

δηκτικότητα φαίνεται να περιορίζεται, ενώ η έκφραση της νέας τεχνοτροπίας από τον παραδοσιακό αρχηγέτη της σκωπτικής και αιχμηρής ιαμβογραφίας αποτελεί την αναπροσαρμογή του είδους εντός του ελληνιστικού περιβάλλοντος της Αλεξάνδρειας. Το πνεύμα της διαλλακτικότητας και της ομόνοιας επισφραγίζεται από τη σύγκληση των λογίων της Αλεξάνδρειας εκ μέρους του Ιππώνακτος και της αφήγησης της ιστορίας του Βαθυκλή με το χρυσό ποτήριον – δώρο που δεν δέχθηκε ο Θαλής και οι άλλοι Επτά σοφοί και επέστρεψε στον πρώτο, αφιερώνοντάς το στον Απόλλωνα.

Παράλληλα, ο αποσπασματικός δέκατος τρίτος *Ίαμβος*, αποτελεί το προπύργιο της ποιητικής του Καλλίμαχου. Σε αυτό, ο ποιητής ανταπαντά σε όσους τον αντιπαλεύονταν για την *πολυειδεία* του, δηλαδή τη μορφολογική ποικιλία των συνθέσεών του. Αναλυτικότερα, στους *Ίαμβους*, ο Καλλίμαχος αναφέρεται στον Ίωνα τον Χίο, που προέβη σε σύμμειξη πολλών λογοτεχνικών ειδών και μετρικών φορμών χωρίς να περιοριστεί στην καλλιέργεια ενός: «πρὸς τοὺς καταμεμφομένους αὐτὸν ἐπὶ τῇ πολυειδεῖα ᾧ γράφει ποιημάτων ἀπαντῶν φησιν ὅτι Ἴωνα μιμεῖται τὸν τραγικόν· ἀλλ’ οὐδὲ τὸν τέκτονά τις μέμφεται πολυειδῆ σκευὴ τεκταινόμενον (*Ίαμβος* XIII). Κατά την καλλιμαχική κριτική, η *contaminatio* είναι πυλώνας της νέας πνοής που φέρνει η ελληνιστική ποίηση. Ωστόσο, διαχρονικά στον Καλλίμαχο αλλά και στον Θεόκριτο για διαφορετικούς λόγους προέκυψαν ειδολογικά ζητήματα που απασχόλησαν έντονα τη φιλολογική έρευνα.

Οι υποστηρικτές της εξαίρεσης των *Μελῶν* από τους *Ίαμβους* αναπτύσσουν την άποψη ότι λόγω της μετρικής και θεματικής διαφοροποίησης, τα *Μέλη* είναι αδύνατον να συμπεριληφθούν, αφού δεν εντοπίζονται επιπρόσθετα ισχυρά παπυρικά ερείσματα. Μάλιστα, προκύπτουν κρίσιμα ερωτήματα, που αφορούν πρωτίστως τη θεματική τους. Είναι οφθαλμοφανές ότι δεν έχει διασωθεί κάποιο απόσπασμα γραμμένο στο ιαμβικό είδος προς τα πρόσωπα της πτολεμαϊκής βασιλικής αυλής. Αν συμπεριληφθεί το απ. 228, που πραγματεύεται έναν βασιλικό θρήνο, τότε αυτό ισοδυναμεί με επαναξιολόγηση του ιαμβικού είδους (Acosta – Hughes, 2003: 488). Άλλωστε, η συμπερίληψη ενός τέτοιου ποιήματος σε αυτό το είδος θα ήταν ασεβής στα μάτια ενός αρχαϊκού εκπροσώπου. Ενώπιον ενός ελληνιστικού ποιητή, εν αντιθέσει, η αντιμετώπιση προσωπικοτήτων της πτολεμαϊκής δυναστείας σε ένα ευρύ φάσμα *πολυειδεια* είναι επιτρεπτή. Η γραφή, όμως ενός ποιήματος για έναν βασιλικό θάνατο σε ένα βιβλίο με *ιάμβους* δεν είναι ταιριαστή και αρμοστή (Acosta – Hughes, 2003: 488).

Ακολούθως, οι περισσότεροι διασωσμένοι *ιάμβοι* χαρακτηρίζονται από την έριδα, από την άποψη της μίμησης των χαρακτηριστικών των αρχαϊκών μοντέλων (Acosta - Hughes,

2003: 488). Ακόμη και ο *Ύαμβος* XII συνδιαλέγεται με την έριδα· οι θεοί συμμετέχουν στο στίχο 45, στην «γλυκεῖαν ἀλλήλοις ἔριν». Εν αντιθέσει, στα απ. 226, 228 και 229, είναι λιγότερο πιθανό να εντοπιστεί η διαμάχη ως γνώρισμα, ενώ στο απ. 227.3 μπορεί να γίνει μία εξαίρεση (Acosta - Hughes, 2003: 488). Παρόλα αυτά, σε αυτό το σημείο, προβάλλω την προσωπική μου εύλογη εικασία. Η θεματική του απ. 226 πραγματεύεται μία έριδα μεταξύ του ανδρικού και γυναικείου φύλου, η οποία καταλήγει στο θάνατο του πρώτου. Επομένως, αν και η κατάσταση του απ. 226 είναι αποσπασματική δεν είναι δυνατό να αποκλείσουμε την έριδα από το προσκήνιο του ποιήματος. Για το απ. 229 είναι λιγότερο πιθανός ο εντοπισμός του στοιχείου της διαμάχης - εκλειπόν γνώρισμα, ωστόσο, και από άλλα ιαμβικά ποιήματα της συλλογής.

Για την άρση της αρνητικής στάσης της συμπερίληψης του απ. 228 Pf. στη συλλογή θα ήταν ορθό να επικεντρωθεί κανείς στον πρώτο ίαμβο. Ο *Ύαμβος* I φέρει έναν προγραμματικό χαρακτήρα. Εντός του, αναπτύσσονται οι θεματικές που διατρέχουν την υπόλοιπη συλλογή, προϊδεάζοντας το αναγνωστικό κοινό. Ένα από τα πρώτα στοιχεία που είναι ορατά αφορά το θάνατο. Στο πρώτο ποίημα, ο Ιπώναξ ανέρχεται από τον Κάτω Κόσμο. Στους στίχους, αναφέρονται χθόνιες θεότητες, όπως η Εκάτη και τοποθεσίες, λ.χ. ο Αχέροντας, που συνδέονται με το θρηνητικό στοιχείο. Το απ. 228 Pf. της αμφισβητούμενης ομάδας εμποτίζεται από το θρήνο και τον Κόσμο των Νεκρών (αναφορά στα Ηλύσια Πεδία και στη νεκρική πυρά). Αναγιγνώσκοντας τα απ. 191 Pf. και 228 Pf. γίνεται διακριτή η παράθεση της Άρκτου ως σημείο αναφοράς. Στον πρώτο *Ύαμβο*, οι αστρικοί υπολογισμοί έγιναν από το Θαλή. Υπονοείται κατά πάσα πιθανότητα, η Μικρή Άρκτος έναντι της Μεγάλης, διότι η δεύτερη πραγματοποιεί μεγαλύτερη περιστροφή, ενώ η πρώτη είναι ένα πιο αξιόπιστο και σταθερό σημείο, με τη βοήθεια της οποίας ταξίδευαν οι Φοίνικες. Στο απ. 228, ενυπάρχει και πάλι η παράθεση του αστερισμού και του ταξιδιού, καθοδηγώντας αυτή τη φορά όχι τους ναυτικούς αλλά την ψυχή της Αρσινόης Β΄ στο αστρικό ταξίδι από την Αλεξάνδρεια, η οποία βρίσκεται σε κοινό γεωγραφικό χώρο με τη Φοινίκη. Παράλληλα, η τοποθεσία της Μιλήτου και ο ναός στον Διδυμαίο Απόλλωνα υπενθυμίζει το απ. 229 Pf. Εμφανίζονται, λοιπόν κοινές τοποθεσίες και μοτίβα ανάμεσα στα παραπάνω ποιήματα.

Μια ακόμη παρατήρηση για τη θεματική των *Μελῶν*, που υποδηλώνει συσχέτιση με τα *Αἴτια* και όχι με τους *Ύαμβους* αφορά το σκηνικό, που παρουσιάζεται στα απ. 227 και 229, σύμφωνα με τον Acosta – Hughes (2003: 488), αποτελώντας ένα επιχείρημα για τη μη συμπερίληψή τους. Πλην αυτού, ο εξέχων ρόλος των Διδύμων και του ιερού του

Απόλλωνος, στον *Ίαμβο* I και στο απ. 229, δεν δημιουργούν ένα μη προβληματικό ζεύγος ποιημάτων για την οριοθέτηση μιας ποιητικής συλλογής. Ο Απόλλωνας (πόσο μάλλον ο Πτολεμαίο Β΄, αν όντως τον ταυτοποιήσουμε στο απ. 229, όπως προτείνει ο Cameron, 1995: 172 & σημ. 2) είναι μία ασυνήθιστη αντίστοιχη φιγούρα για τον Ιπώνακτα. Προσθέτως, ορισμένες γλωσσικές επιλογές και κάποια στοιχεία εικονοποιίας στο απ. 229.2 ίσως να είναι περιεργα για το τελευταίο ποίημα μιας ποιητικής συλλογής (Acosta – Hughes, 2003: 488).

Από την άλλη πλευρά, στο τέλος, των *Αιτίων*, ο Καλλίμαχος προαναγγέλλει την έναρξη των *Ίάμβων*. Τα απ. 226 – 229 βρίσκονται στο τέλος της ιαμβικής συλλογής. Η θεματική τους σχέση με τα *Αίτια* θα μπορούσε να εξηγηθεί ως μια ενδοδιακειμενική αναφορά με σκοπό το κλείσιμο μιας θεματικής ενότητας και της ένταξης έπειτα σε ένα διαφορετικό είδος, στο επύλλιο, με θεματική μια ταπεινή ηρωίδα, την Εκάλη. Βάσει, λοιπόν, ενός σχήματος κύκλου από την αναγγελία των *Ίάμβων* στα *Αίτια*, καθένα από τα απ. 226 – 229 υπενθυμίζει στον αναγνώστη ένα από τα βιβλία των *Αιτίων*.

Τα λυρικά μέτρα των *Μελῶν* έχει υποστηριχθεί από τους αντίμαχους ότι δεν είναι δυνατόν να συμπεριληφθούν στη συλλογή των *Ίάμβων*. Όμως, τα απ. 226 – 229, σύμφωνα με τον D' Alessio (1996) προτείνουν τον πειραματισμό ως προς το μέτρο τους και είναι δυνατή η συμπερίληψή τους. Όπως υπογραμμίστηκε και στο δεύτερο κεφάλαιο αυτού του πονήματος, τα όρια του ιάμβου για τους αρχαίους λογοτεχνικούς κριτικούς δεν είναι στενά. Στη *Σούδα* αλλά και αλλού, αναφέρθηκε ότι η Σαπφώ συνθέτει και ελεγείες και ιάμβους σε μελικά μέτρα, όπως και ο Αλκαίος. Συνάμα, ο Λατίνος ποιητής, Κάτουλλος αναφέρεται σε ορισμένα από τα ποιήματά του, αποκαλώντας τα ως ιάμβους, εντούτοις τείνει να επιδείξει μια στάση επιθετική και εμποτισμένη με υβρεολόγιο σε ποιήματα γραμμένα σε λυρικά μέτρα (απ. 3), ενώ αφιερώνει τον καθαρό ιαμβικό τρίμετρο σε άλλα θέματα (Rotstein, 2009: 129). Το απ. 9 του Κάτουλλου είναι ένα εξαιρετικό παράδειγμα επιθετικού ιάμβου σε λυρικό μέτρο (σαπφική στροφή) (Rotstein, 2009: 129 & σημ. 58)¹¹¹.

Συνάμα, τα ιαμβικά και τα τροχαϊκά μέτρα δεν χρησιμοποιήθηκαν μόνο στην ποίηση που προορίζονταν για απαγγελία (Λυπουρλής, 2005: 74). Όπως αναφέρεται στον

¹¹¹ Ο ορισμός του ιάμβου από τον Διομήδη, στο *Ars Grammatica*, είναι απαραίτητο να ληφθεί υπό την αντίληψη της αναφοράς του προ-ελληνιστικού ιάμβου. Σύμφωνα με την Rotstein (2009: 130), ο Διομήδης συγγράφει τον ορισμό αυτόν για εκπαιδευτικούς λόγους. Τέτοιοι ορισμοί προσδιορίζουν έναν μικρό αριθμό χαρακτηριστικών του είδους, με σκοπό να εντάξει τον κανόνα και όχι την εξαίρεση. Η επίδραση του έργου ήταν σημαντική κατά την Αναγέννηση. Η οπτική των λογίων της συγκεκριμένης περιόδου επηρεάζεται από τον Διομήδη. Ωστόσο, φαίνεται ότι ο ορισμός που παρέχει, παρουσιάζει τον ιάμβο ως ένα είδος με σκοπό την κατηγοριοποίησή του και την εξαίρεσή του από τα άλλα.

Λυπουρλή (2005: 74) ήδη ο Αλκμάν είχε γράψει τραγούδια σε ιαμβικά μέτρα (απ. 20 Page), ο Σιμωνίδης (απ. 545 Page και 585 Page) αλλά και ο Ανακρέων (απ. 428 Page και 429 Page). Οι ίαμβοι σε μεταγενέστερη εποχή χρησιμοποιήθηκαν ευρέως στα λυρικά μέρη της δραματικής ποίησης, με τη μορφή δίμετρων ή τρίμετρων ακατάληκτων ή καταληκτικών στίχων : Αίσχ. *Άγ.* 218εξ., Σοφ. *Τραχ.* 132 – 140, Εὐρ. *Ίκέτ.* 1153 – 1158, Ἄριστ. *Ἄχαρν.* 263 εξ. (Λυπουρλής, 2005: 74). Στην περίπτωση αυτή, οι λυρικοί ίαμβοι συνδυάζονται πολύ συχνά με ιωνικά και αιολικά μέτρα. Τέλος, τα ιαμβικά μέτρα παρουσιάζονται στη λυρική ποίηση και με άλλες μορφές, όπως τον κρητικό (- υ -¹, με τη συγκοπή της άλογης συλλαβής), τον βακχείο (υ - -², με συγκοπή της βραχείας συλλαβής – το άλογο βραχύ), το μολοσσό (- - -³, με συγκοπή της βραχείας συλλαβής – το άλογο μακρό) και τον σπονδείο (- - -⁴, με ταυτόχρονη συγκοπή της άλογης και της βραχείας συλλαβής).

Για τη μετρική συσχέτιση των *Μελῶν* με την υπόλοιπη συλλογή των *Ίάμβων*, φαίνεται να υπάρχουν ισχυρά ερείσματα που να οδηγούν στην αποδοχή της. Στο απ. 226 Pf., ο φαλαίκειος ενδεκασύλλαβος, όπως σημειώθηκε, χρησιμοποιήθηκε από τον Κάτουλλο στους ιαμβικούς του στίχους. Το απ. 227 Pf. είναι γραμμένο σε δεκατετρασύλλαβο, το οποίο είναι ένας συγκερασμός ενός ιαμβικού δίμετρου και ενός ιθυφαλλικού. Ο ιθυφαλλικός είναι γνωστό ότι χρησιμοποιείται στη δραματική ποίηση για το κλείσιμο των ιαμβικών τραγουδιών (Λυπουρλής, 2005: 77). Το απ. 227 αφορά μία εορταστική ατμόσφαιρα στην οποία καλούνται οι συμμετέχοντες να παραμείνουν ξύπνιοι μέχρι το ξημέρωμα, δηλαδή τη λήξη της γιορτής και προφανώς την ολοκλήρωση του τραγουδιού. Θα μπορούσε ίσως να ειπωθεί ότι η επιλογή αυτού του μέτρου δεν ακυρώνει τον ιαμβικό χαρακτήρα αλλά τον συσχετίζει και τον συνδέει με τη δραματοποίηση αυτού του γιορτινού συγκείμενου. Το απ. 228 Pf. είναι γραμμένο σε αρχεβούλειο μέτρο και σε δωρική διάλεκτο. Η σύνδεση με το ιαμβικό είδος παρουσιάζεται δύσκολη. Εντούτοις, λόγω του ελεγειακού θέματός του, ο Καλλίμαχος θεωρώ ότι εκμεταλλεύεται τη στενή σχέση του ιαμβικού είδους με την ελεγεία, χρησιμοποιώντας παράλληλα, ένα μελικό μέτρο για να νοηματοδοτήσει την πολυειδεια του. Η χρήση ενός μελικού μέτρου σε ένα ιαμβικό πλαίσιο τον συνδέει με ένα ακόμη λογοτεχνικό πρότυπο της λυρικής ποίησης, τη Σαπφώ. Ίσως, η μετρική αυτή επιλογή έρχεται να επικυρώσει και τον χώρο στον οποίο κινείται η γεωγραφία (Βόρειο Αιγαίο) του περιεχομένου των στίχων του απ. 228 Pf., προλειαινώντας την οδό για την επακόλουθη αναφορά στα ιωνικά παράλια, στο απ. 229 Pf. Η γεωγραφική αυτή τοποθέτηση ενυπάρχει και στο απ. 226, με τη Λήμνο, ενώ για το απ. 227 είναι άγνωστη η τοποθεσία διεξαγωγής της παννυχίδος. Το απ. 229 Pf. είναι γραμμένο σε

χοριαμβικό πεντάμετρο καταληκτικό μέτρο το οποίο έχει ως βάσει του, τον χορίαμβο (-υυ). Ο χορίαμβος είναι στην πραγματικότητα ένα μέτρο που προήλθε από τον ίαμβο με ανάκλαση (υ-υ- > -υυ-), όπως διαπιστώνεται ήδη ευκρινώς από τον Ανακρέοντα, ο οποίος προβαίνει σε χρήση του χορίαμβου σε τέλεια αντιστοιχία προς τους κανονικούς ιάμβους (απ. 388, 1 Page, Λυπουρλής, 2005: 84).

Ως προς τη θεματική τους συσχέτιση αναμεταξύ τους διακρίνονται ορισμένες ομοιότητες. Στα απ. 227, 228 και 229, οι εναρκτήριοι στίχοι απευθύνονται στον Απόλλωνα, με το απ. 229 να συμπεριλαμβάνει και τον Δία. Τα απ. 227 και 228 αναφέρονται και τα δύο σε μια περίπτωση παράστασης. Τα απ. 227 και 228 περιλαμβάνουν τους Διόσκουρους, ενώ στο απ. 227 συμμετέχει η αδελφή τους η Ελένη, θέση η οποία αναπληρώνεται στο απ. 228 με τη βασίλισσα Αρσινόη (αφού γνωρίζουμε το σημαντικό ρόλο που έπαιξε η Ελένη για την εικονογράφηση και θεοποίηση των ελληνιστικών βασιλισσών) (Acosta – Hughes, 2019: 14 - 15).

Επιπλέον, ο έρωτας στο ιαμβικό ποιητικό είδος είναι ένα πάγιο χαρακτηριστικό γνώρισμα, το οποίο φέρνει στις μνήμες του αναγνώστη τον Αρχίλοχο και την κόρη του Λυκάμβη και τον Ιπώνακτα και την Αρήτη (απ. 12, 14 & 16 West). Η συμβολή του Καλλίμαχου είναι να παρουσιάσει τον έρωτα σε περίτεχνα λογοτεχνικά περιβάλλοντα. Η διαπίστωση του ερωτικού στοιχείου στα *Μέλη* – όπως αναφέρθηκε παραπάνω από τη μελέτη του Acosta – Hughes (2019) - φέρνει στη μνήμη και τους πρότερους *Ίαμβους*. Η ιστορία της αποστασίας του Ευθύδημου στον τρίτο *Ίαμβο* προλογίζεται με μια ολοφάνερη επίθεση στα ήθη της σύγχρονης εποχής του ποιητή και της διεφθαρμένης δύναμης του χρήματος στη μίμηση του σύγχρονης ποίησης ενάντια στην αισχροκέρδεια, ενώ η επιλογή των χαρακτήρων προφανώς συμπεριέλαβε μια νέα κωμική φιγούρα στο πρόσωπο της μητέρας του Ευθύδημου. Στον ένατο *Ίαμβο*, ο εραστής του όμορφου Φιλητάδη δέχεται λεκτική επίθεση, με τη μορφή πειράγματος, από ένα άγαλμα ενός ιθυφαλλικού Ερμή, με τρόπο που αρμόζει σε ένα εκτεταμένο επίγραμμα. Το ερωτικό στοιχείο, σύμφωνα με την ανάγνωση του Acosta – Hughes (2019) εντοπίζεται και στην αμφισβητούμενη ομάδα ποιημάτων.

Εν κατακλείδι, η υιοθέτηση οποιασδήποτε από τις τρεις θεωρίες, που σημειώθηκαν, φέρει ένα βασικό γνώρισμα: τη σύνδεση των τεσσάρων απ. 226 – 229 Pf. με τη συλλογή των *Ίαμβων*. Είτε συμπεριληφθούν, είτε εξαιρεθούν, τα *Μέλη* είναι ένα ποιοτικό μέτρο βάσει του οποίου, οι μελετητές ορίζουν τους *Ίαμβους* του Καλλίμαχου (Acosta – Hughes, 2003: 488). Τα επιχειρήματα και οι προηγούμενες αναγνώσεις των μελετητών είναι

εύλογες και από τις δύο πλευρές. Επιπλέον δε, η μέση οδός που ακολουθεί ο Acosta – Hughes (2002 & 2003) ότι τα αππ. 226 – 229 Pf. τα προσέθεσε αργότερα ο Καλλίμαχος ως *Ίάμβους* αποτελεί μία μετριοπαθή προσέγγιση που έχει αντιμετωπιστεί με θέρμη από την επιστημονική κοινότητα. Τις τελευταίες δεκαετίες, η έρευνα υποστηρίζει μία ενωτική στάση. Όμως, είναι αποφασιστικής σημασίας να μελετηθούν περαιτέρω : α. το ερωτικό στοιχείο στη συλλογή σε σχέση με τα *Μέλη*, β. ο μετρικός πειραματισμός του Καλλίμαχου, καθώς και γ. η πολιτική διάσταση, χρησιμοποιώντας περαιτέρω αρχαιολογικά ευρήματα και ιστορικές πηγές. Τέλος, είναι σημαντικό να υπενθυμίζεται στο αναγνωστικό κοινό η καλλιμαχική αρχή της *πολυείδειας* και της *πολυμετρίας*, η οποία αντικατοπτρίζει το μεταβαλλόμενο κοινωνικο-πολιτικό γίνεσθαι αυτής της περιόδου, με την πολιτιστική σύμμιξη.

6. Παράρτημα

6.1. Παράρτημα Πινάκων

(Πίνακας 1.1) *Η ιστορία του κειμένου των Καλλιμαχικών
Ύμβων*..... 115

15 ^{ος} αι.	
1489	Angelus Politianus, <i>Miscellanea</i> : συγκεντρώνει για πρώτη φορά ορισμένα θραύσματα από τα χαμένα καλλιμαχικά έργα σε χωρία αρχαίων σχολιαστών.
16 ^{ος} αι.	
16 ^{ος} αι.	Ο Παρράσιος δημοσιεύει ορισμένες μαρτυρίες των αππ. των <i>Αιτίων</i> .
1577	H. Stephanus, <i>Callimachi Cyrenaei Hymni et Epigrammata</i> : εντάσσονται και οι δύο εκδόσεις του Politianus και του Παρράσιου.
1584	B. Vulcanius, <i>Callimachi Cyrenaei Hymni et Epigrammata Fragmenta quae Exstant</i> : ο πρώτος που εντάσσει ένα από τα αποσπάσματα των καλλιμαχικών <i>Ύμβων</i> (απ. 191.9 Pf.).
17 ^{ος} αι.	
1675	A. Fabri, <i>Callimachi Cyrenaei Hymni Epigrammata et Fragmenta</i> : η συλλογή του Vulcanius ανατυπώνεται από τον Fabri. Ο Fabri εντάσσει στην παραπάνω έκδοση ένα ακόμα απόσπασμα των καλλιμαχικών <i>Ύμβων</i> (απ. 192.1 – 3 Pf.).
1697	T. Graevius, <i>Callimachi Hymni Epigrammata et Fragmenta</i> : διευρύνει το έργο των Vulcanius και Fabri, με αποσπάσματα που είχαν συλλεχθεί από τους Spanhem και Bentley (ταυτοποιεί 25 αππ.). Εξήντα περίπου ιαμβικοί στίχοι της ταυτοποίησης του Bentley διατηρούνται ως

προς τη διάταξη και την αρίθμηση από τις εκδόσεις του 1761, 1815 και 1870 – 1873.

18^{ος} αι.

1761

J. Ernesti, *Callimachi: Hymni Epigrammata et Fragmenta*

19^{ος} αι.

1815

C. J. Blomfield, *Callimachi quae Supersunt*

1870-1873

O. Schneider, *Callimachea* (2 τόμοι)

1891

F. Susemihl, *Geschichte der griechischen Litteratur in der Alexandriner Zeit I*

20^{ος} αι.

1900 – 1910

1904

B. P. Grenfell & A. S. Hunt (eds.), *The Oxyrhynchus Papyri 4*

1910

S. Hunt (ed.) με την αρωγή των G. Murray και U. von Wilamowitz Moellendorf: *Oxyrhynchus Papyri 7* (1910) r5-82.

1910 – 1920

1915

B. P. Grenfell & A. S. Hunt, *The Oxyrhynchus Papyri II*, 90-92.

1920 – 1930

1921

R. Pfeiffer, *Callimachi Fragmenta Nuper Reperta*

1922

E. Cahen, *Callimaque*

1923

R. Pfeiffer, *Callimachi Fragmenta Nuper Reperta I* (1923): περιλαμβάνει αποσπάσματα από τα ποιήματα που βρέθηκαν νωρίτερα στον *P. Oxy.* 1793.

1929

G. Vitelli, *Papiri delta societa italiana* 9 157-164.

1930 – 1940

1933

M. Norsa & G. Vitelli, *Frammenti di Archiloco in un papiro della*

	societa italiana. <i>Atene e Roma</i> , 3, 1, 7-12. Οι Norsa και Vitelli δημοσιεύουν ορισμένα επωδικά αποσπάσματα, τα οποία θεωρούν ότι ανήκουν στον Αρχίλοχο. Ο V. Bartoletti διαφώνησε αναγνωρίζοντας τους στίχους ως καλλιμαχικούς, ειδικότερα του απ. 98a Schn. = 195.23-29. Μετά τη δημοσίευση των <i>Διηγήσεων</i> , ο E. Cahen (1935) ταυτοποίησε το απόσπασμα ως μέρος του πέμπτου καλλιμαχικού <i>Ίμβου</i> (απ. 195.20-34).
1932 - 1933	Οι Pasquali & Pfeiffer διαφωνούν με την προσέγγιση των Norsa & Vitelli στα άρθρα τους : G. Pasquali, Sul nuovo epodo fiorentino II. Archiloco o Callimaco ?. <i>SIFC N.S.</i> , 3, 10, 169-175 και R. Pfeiffer, Ein Epodenfragment aus dem Iambenbuche des Kallimachos, <i>Philologus</i> , 88, 265-271.
1934	M. Norsa και G. Vitelli, <i>Διηγήσεις di poemi di Callimaco in un papiro di Tebtynis</i> .
1934	R. Pfeiffer, Die neuen Διηγήσεις zu Kallimachosgedichten. <i>Sitzungsberichte der bayerischen Akademie der Wissenschaften</i> , 10, 23-30. E. Lobel, The Choliambi of Callimachus in <i>P. Oxy.</i> 1011. <i>Hermes</i> , 69, r67-r78. P. Maas, rev. of Διηγήσεις: di poemi di Callimaco in un papiro di Tebtynis, <i>Gnomon</i> , 10, 436-439. A. Rostagni, Le nuove Διηγήσεις e l'ordinamento dei carmi di Callimaco. <i>RFIC N.S.</i> , 12, 289-312.
1935	G. Coppola, <i>Cirene e il nuovo Callimaco</i> , R. Accademia delle scienze dell' Istituto di Bologna, Classe di scienze morali. B. Lavagnini, Osservazioni ai Giambi di Callimaco. <i>Atti di R. Accademia di scienze lettere e belle arti di Palermo</i> , 3, 19, 393-402.
1937	A. Vogliano, <i>Papyri della R. Università di Milano I</i> , 66-173. H. Herter, Bericht über die Literatur zur hellenistischen Dichtung aus den Jahren 1921-1935. <i>Jahresbericht über die Fortschritte der klassischen</i>

1938	<p><i>Altertumswissenschaft</i>, 255, 65-226.</p> <p>A. Körte, Literarische Texte mit Ausschluss der christlichen. <i>Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete</i>, 13, 78-132.</p>
1940 - 1950	
1941	E. Lobel, <i>The Oxyrrhynchus Papyri</i> 18, 56-62 και την προσθήκη 183-184.
1946	E. Cahen, L'Oeuvre poetique de Callimaque: Documents nouveaux, <i>REG</i> , 48, 279-321.
1946	C. Gallavotti, Il libro dei Giambi di Callimaco. <i>Antiquitas</i> , 1, 11-22.
1948	E. Lobel (ed.), <i>The Oxyrrhynchus Papyri</i> 19, 38-41, 46.
1949	M. Puelma-Piwonka, <i>Lucilius und Kallimachos</i> (Διατριβή)
1949 - 1953	R. Pfeiffer, <i>Callimachus. I: Fragmenta</i> (1949). <i>II: Hymni et Epigrammata</i> (1953).
1950 – 1960	
1950	Chr. M. Dawson, “The Iambi of Callimachus. A Hellenistic Poet's Experimental Laboratory”
1951	C. Bonner. A New Fragment of Callimachus. <i>Aegyptus</i> , 31, 133-137.
1955	E. Howald & E. Staiger, Die Dichtungen des Kallimachos, 309-67.
1958	C. A. Trypanis, <i>Callimachus. Fragments</i>
1960 – 1970	
1963	A. Ardizzoni, <i>Considerazioni sulla struttura del libro dei Giambi di Callimaco. Miscellanea di studi alessandrini in memoria di Augusto Rostagni.</i>
1980 – 1990	

1980	D.L. Clayman, <i>Callimachus' Iambi</i>
1990 – 2000	
1996	G. B. D'Alessio, <i>Callimaco. Inni, Epigrammi, Frammenti</i>
1999	A. Kerkhecker, <i>Callimachus' Book of Iambi</i>
2000 – 2005	
2002	B. Acosta-Hughes, <i>Polyeideia. The Iambi of Callimachus and the archaic Iambic Tradition.</i>
2003	B. Acosta-Hughes, <i>Aesthetics, and recall: Callimachus frs. 226-9 Pf. reconsidered. The Classical Quarterly, 53, 478-489.</i>
2005	E. Lelli, <i>Callimaco Giambi XIV-XVII</i>

(Πίνακας 4.3.1) *Λεξιλόγιο απ. 226 Pf.*.....70

Στίχος 1: παλαιόν

(επίρρημα) παλαιότερα

εἶ τις

όσο οποιοσδήποτε άλλος, περισσότερο από
οποιονδήποτε άλλο.

(Πίνακας 4.3.2.) *Λεξιλόγιο απ. 227 Pf.*.....80

Στίχος 2: κάφροδίτη, κράση και Ἄφροδίτη. ἔστι: αναβιβασμός τόνου.

Στίχος 4 : θυμηδῖην = ευθυμία. παν-νῦχίς, -ίδος, ἡ (νύξ) = γιορτή που γίνεται τη νύχτα, αγρυπνία.

Στίχος 5: κορώνη, ἡ, 1. καλιακούδα ἢ θαλάσσιο κοράκι, εἶδος μικροῦ κόρακα με κόκκινα πόδια και
ράμφος 2. κόραξ, κόρακας, 3. χερούλι πόρτας 4. ἄκρο τόξου, στο οποίο δένεται η χορδή.

Στίχος 8: δμητήρ, -ἦρος, ὁ (δαμάζω), δαμαστής.

Στίχος 9 : ἄ-οικος, -ον· 1. αυτός που δεν έχει δική του οικογένεια, άστεγος, ανέστιος / ῥῦτωρ, -ορος: ο έλκων, αυτός που σέρνει.

Στίχος 2: κάφροδίτη, κράση και Άφροδίτη. ἔστι: αναβιβασμός τόνου.

Στίχος 4 : θυμηδίην = ευθυμία. παν-νῦχίς, -ίδος, ή (νύξ) = γιορτή που γίνεται τη νύχτα, αγρυπνία.

Στίχος 5: κορώνη, ή, 1. καλιακούδα ή θαλάσσιο κοράκι, είδος μικρού κόρακα με κόκκινα πόδια και ράμφος 2. κόραξ, κόρακας, 3. χερούλι πόρτας 4. άκρο τόξου, στο οποίο δένεται η χορδή.

(Πίνακας 4.3.3.) Λεξιλόγιο απ. 228 Pf.....88

Στίχος 1: δίχα = στα δύο, χωριστά.

Στίχος 2: προποδίζω = μόνο σε ενεστ., κινώ προς τα εμπρός το πόδι μου.

Στίχος 5: Νύμφα αντί νύμφη (δωρισμός).

Στίχος 6: Ἄνακες: -ων, οί, παλαιός τύπος του ἄνακτες, οι Διόσκουροι, Κάστωρ και Πολυδεύκης.

Σελάνα αντί σελήνη = δωρισμός .

Στίχος 9: φροῦδος, -η, -ον και -ος, -ον : 1. λέγεται για πρόσωπα, αυτός που φεύγει, αυτός που το σκάει, που απομακρύνεται, 2. απολεσθείς, κατεστραμμένος, αβοήθητος / άμέτερος, Δωρ. αντί ήμέτερος.

Στίχος 11: χύδην[ῦ], επίρρ. (χέω), χυτά ή σε ανάμειξη, απ' όπου, 1. χωρίς σειρά, στην τύχη, ανακατωμένα, 2. σε ρέουσα γλώσσα, δηλ. σε πεζό λόγο, 3. αφθόνως, ολοκλήρως, ολοσχερώς.

Στίχος 12: όμείνω: όμ-ευνος, -ον (εὐνή), σύντροφος στο κρεβάτι, σύζυγος, λέγεται και για άντρα και για γυναίκα.

Στίχος 14: αἶθω: μόνο στον ενεστ. και παρατ., 1. ανάβω, καίω, 2. αμτβ., καίγομαι ή φλέγομαι

Στίχος 15: περαῖος, -α, -ον (πέραν), αυτός που βρίσκεται στην άλλη πλευρά.

Στίχος 20: ἄφερτος: -ον (φέρω), αφόρητος , ανυπόφορος.

Στίχος 39: ἔτυμος, -ον, όπως τα έτεος, έτήτυμος· 1. αληθής, πραγματικός, βέβαιος, αληθινός, γνήσιος, 2. ουδ. έτυμον, ως επίρρ., όπως το έτεόν, αληθώς, όντως, πράγματι.

ιώή, ή (αῶω): 1. κάθε είδους δυνατός ήχος· βοή ή κραυγή ανδρών, 2. ήχος λύρας, 3. λέγεται για άνεμο και φωτιά.

Στίχος 40: σαμάντριαν (δωρική λέξη): σημάδι

Στίχος 42: νῶτον, τό ή νῶτος, ό, 1. πληθ. πάντοτε, νῶτα, τά· πλάτη, ράχη, 2. κατά νότου, από τα νότια, από πίσω.

Στίχος 45: σέο, Επικ. αντί σοῦ, γεν. του σύ.

Νείσομαι, νίσσομαι και νίσομαι = επιστρέφω.

ἄ-πυστος, -ον (πυνθάνομαι), 1. αυτός για τον οποίο κανείς δεν άκουσε κάτι, 2. αυτός που δεν έχει ακούσει ή πληροφορηθεί κάτι, απληροφόρητος.

ἄ-πευθής, -ές (πυνθάνομαι), 1. αυτός για τον οποίο δεν έχουν ζητηθεί πληροφορίες, αυτός που δεν έχει ερευνηθεί, άγνωστος, 2. αυτός που δεν είναι πληροφορημένος για κάτι, αδαής, αυτός που έχει άγνοια για κάτι.

Στίχος 46: ἄρπάγιμος, -η, -ον (ἄρπάζω), αυτός που έχει αρπαγεί, κλαπεί.

σαφᾶνής, -ές, Δωρ. αντί σαφηνής: καθαρός, αδιαμφισβήτητος.

Στίχος 47: τᾶν ἢ τάν, ἀκλιτο, μόνο στη φράση, ὦ τᾶν ἢ ὦ τάν (ως προσφώνηση), ω κύριε!, ω καλέ μου φίλε!, ω αγαπητέ!

Στίχος 48: ἀυγάζω, κοιτάζω το καθαρότερο φως, βλέπω με ευκρίνεια, διακρίνω.

Στίχος 50: ποτάομαι: Επικ. -έομαι, θαμιστικό του πέτομαι· Δωρ. μτχ. ποτήμενος· 1. πετώ ολόγυρα 2. βρίσκομαι σε πτήση, φτερουγίζω.

Στίχος 53: χιον-ώδης, -ες (εἶδος), αυτός που μοιάζει με χιόνι, χιονώδης.

Στίχος 54: περί-σημος, Δωρ. -σᾶμος, -ον (σήμα),· πολύ γνωστός ή σημαντικός.

Στίχος 55: θῦμολιπής : -ές, (λείπω) = λιπόθυμος.

Στίχος 57: λιγνύς, -ύος, ἦ, πυκνός καπνός αναμεμιγμένος με φλόγες, ζοφερή φωτιά.

ἐνέπω, επιτετ. ἐννέπω : 1. λέω, διηγούμαι, αναφέρω, αφηγούμαι, περιγράφω,, 2. διηγούμαι, ανακοινώνω ειδήσεις ή εξιστορώ μύθους, 3. απλώς μιλώ, 4. με αιτ. και απαρ., προστάζω, παραγγέλλω, 5. αποκαλώ, ονομάζω.

Στίχος 60: κείρω: 1. κόβω τα μαλλιά κάποιου, κόβω τα μαλλιά μου, όπως σε ένδειξη βαρύ θρήνου, 2. κόβω ή λαξεύω, 3. λεηλατώ χώρα, μέσω του κοψίματος των σοδειών και των καρποφόρων δέντρων.

Στίχος 61: πόσις, ὁ : άνδρας, σύζυγος, σύντροφος.

Στίχος 63: ὄφρα, τελικός και χρονικός σύνδεσμος στους Ίωνες και Δωριείς ποιητές, 1. τελικός σύνδ., όπως το ἵνα, ὡς, για, για να, με σκοπό να.

Στίχος 65: δόμος, ὁ (δέμω): 1. οικία, σπίτι· επίσης, μέρος του σπιτιού, δωμάτιο, θάλαμος, αίθουσα, 2. κατοικία ενός θεού, ναός, ιερό.

Στίχος 67: αἶθαλωτός : -ή, -όν, ρηματ. επίθ. κεκαυμένος μέχρι τέφρας

Στίχος 69: οὐχί, Αττ. τύπος του οὐ.

φάτις[ᾶ], 1. όπως φήμη, φωνή από τον ουρανό, φωνή χρησμού, χρησμός, 2. λόγος ανάμεσα στους ανθρώπους, κοινή ομιλία, φήμη, αναφορά.

Στίχος 75: νωΐτερος[ῖ], -α, -ον, αυτός που ανήκει σε ή προέρχεται από μας τους δύο.

(Πίνακας 4.3.4.) *Λεξιλόγιο απ. 229 Pf.*.....101

Στίχος 2: κατάρατος, -ον (καταράομαι), καταραμένος, απεχθής, βδελυρός, μισητός.

Στίχος 3: κεν, πριν από φωνήεν αντί κε, αντί ἄν, Αιολ. και αρχ. Δωρ. *kā*: πάντοτε εγκλιτικό.

Στίχος 4: εὐηπελία : ἦ, «εὐθηνία, εὐεξία» Ἡσύχ., Καλλίμ. *εἰς Δήμ.* 136.

Στίχος 9: ἀνέπαλτο: γ' ενικ. Παθ. αορ. β' του ἀναπάλλω, ποιητ. ἀμ-πάλλω· πάλλω μπρος και πίσω, θέτω σε κίνηση, ωθώ, σπρώχνω.

θυμός, ὁ (θύω B), ψυχή.

Στίχος 10: τόθι, ποιητ. επίρρ. πρότερο του αναφ. ὅθι (αρχ. τοπική πτώση του ὅ): 1. εκεί, σ' εκείνο το μέρος.

Στίχος 12: κατ-άρχω: κάνω έναρξη ενός πράγματος, με γεν., 2. Τιμώ.

Στίχος 15: θυόεις: εσσα, εν, (θύος) πλήρης θυμιάματος, εὐώδης, εὖοσμος, νέφος.

νηόν αντί ναόν = -η- αντί -α- → ιωνική διάλεκτος.¹¹²

6.2. Παράρτημα Εικόνων

(*Εικ.* 3.1) Ο Μέγας Αλέξανδρος ιδρύει την Αλεξάνδρεια, μπαροκινός πίνακας σε λάδι του ιταλού ζωγράφου Placido Costanzi, που φιλοτεχνήθηκε μεταξύ του 1736 - 1737 – βρίσκεται στο Μουσείο Τέχνης Walters (Βικιπαίδεια, 2012).51

(*Εικ.* 3.2) Χάρτης της Αιγύπτου (Thompson, 2003: 106).....52

(*Εικ.* 4.3.4.1) Καρνεόλιο της Ρωμαϊκής περιόδου (Cook, 1925: 319)..... 102

6.3. Παράρτημα Σχημάτων

(*Σχήμα* 1) Σχηματική απόδοση των θεματικών σχέσεων της καλλιμαχικής συλλογής *Ύαμβοι* (Kerkhecker, 1999: 285)..... 121

¹¹² Η σημασία των λέξεων προήλθε από τα ηλεκτρονικά λεξικά των Liddell & Scott (2012) και Liddell, Scott & Jones (2021).

7. Βιβλιογραφία

- Acosta – Hughes, B. (1996). Callimachus, Hipponax and the Persona of the Iambographer. *MD*, 37, 205- 216.
- Acosta-Hughes, B. (2002). *Polyeideia. The Iambi of Callimachus and the archaic Iambic Tradition*. Berkeley: University of California Press.
- Acosta-Hughes, B. (2003). Aesthetics and recall: Callimachus frs. 226-9 Pf. reconsidered. *The Classical Quarterly*, 53, 478-489.
- Acosta-Hughes, B. & Stephens, S.A. (2012). *Callimachus in Context. From Plato to the Augustan Poets*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Acosta – Hughes, B. (2019). A Lost Pavane for A Dead Princess Call. fr. 228 Pf. Στο J. J. H. Klooster, M. A. Harder, R. F. Regtuit & G. C. Wakker (Επιμ.), *Callimachus Revisited. New Perspectives in Callimachean Scholarship* (σσ. 5 - 26). Louvain: Peeters.
- Antúnez, D. (2007). Comentario a un fragmento de Calímaco: PANNUXIS (fr. 227 Pf.). *Circe de clásicos y modernos*, 11, 27 – 39.
- Ardizzoni, A. (1963). Considerazioni sulla struttura dei Giambi di Callimaco. Στο A. Ardizzoni, *Miscellanea di studi alessandrini in memoria di Augusto Rostagni* (σσ. 257 – 262). Turin: Bottega d'Erasmus.
- Αριστοτέλης (1995). *Άπαντα: Περί Ποιητικής*. Αθήνα: Εκδόσεις Κάκτος.
- Austin, C. (2006). L'apothéose d'Arsinoé (*P.Berol.* 13417 A = Callim. fr. 228 Pf.). Στο G. Bastianini & A. Casanova (Επιμ.), *Callimaco Cent' Anni di Papiri* (σσ. 57 -68). Firenze: Papirologico G. Vitelli.
- Barchiesi, A. (1997). *The Poet and the Prince. Ovid and Augustan Discourse*. Berkeley: University of California Press.

- Bartol, K. (1992). Where was an Iambic Poetry Performed? Some Evidence from Fourth Century. *CQ*, 42, 65 – 71.
- Βελουδής, Γ. (1994). *Γραμματολογία. Θεωρία Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Δωδώνη.
- Bertazzoli, V. (2002). Callimaco e Virgilio a confronto: l'apoteosi di Arsinoe e la morte di Didone. *InvLuc*, 24, 27-35.
- Βικιπαίδεια (εικ.) (2002). Ανακτήθηκε Ιούνιος 15, 2021 από https://en.wikipedia.org/wiki/Ptolemy_II_Philadelphus_in_the_Library_of_Alexandria .
- Blomfield, C. J. (1815). *Callimachi quae Supersunt*. London.
- Bonner, C. (1951). A New Fragment of Callimachus. *Aegyptus*, 31, 133-137.
- Bravo, B. (1997). *Pannychis e simposio: Feste private notturne di donne e uomini nei testi letterari e nel culto, con uno studio iconografico di Françoise Frontisi-Ducroux*. Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- Braund, D. (2003). After Alexander: The Emergence of the Hellenistic World (323-281). Στο A. Erskine, *A Companion to The Hellenistic World* (σσ. 105 – 120). USA: Blackwell Publishing Ltd.
- Brown, C. (1997). *A Companion to the Greek Lyric Poets*. Leiden: Douglas E. Gerber.
- Browning, R. (2004). *Η ελληνική γλώσσα, μεσαιωνική και νέα*. Αθήνα: Παπαδήμας.
- Brumfield, A. (1996). Aporetta: Verbal and Ritual Obscenity in the Cults of Ancient Women from The Role of Religion in the Early Greek Polis. Proceedings of the Third International Seminar on Ancient Greek Cult at the Swedish Institute at Athens Hägg, R. (ed.) Stockholm: *Astroms.*, 67-74.
- Bowie, E.L. (2001). Early Greek Iambic Poetry: The Interpretation of Narrative. Στο A. Cavarzeze, A. Aloni & A. Barchiesi (Επιμ.), *Iambic Ideas: Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire* (σσ.1-27). Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Budelmann, F. (2009). *Greek Lyric*. Oxford: Oxford University Press.
- Bühler, W. (1964). Archilochos und Kallimachos. *Entretiens sur l'Antiquité Classique*, 10, 225 – 252.

- Buxton, R. (2004). *The Complete World of Greek Mythology*. London: Thames & Hudson.
- Cahen, E. (1922). *Callimaque*. Paris: Societe D'edition Les Belles Lettres.
- Cahen, E. (1935). L'Oeuvre poetique de Callimaque: Documents nouveaux. *REG*, 48, 279-321.
- Calame, C. (1974). Réflexions sur les genres littéraires en Grèce archaïque. *QUCC*, 17, 111–28.
- Calame, C. (1998). La Poésie lyrique grecque, un genre inexistant?. *Littérature*, 111, 87–110.
- Cameron, A. (1992). Genre and Style in Callimachus. *TAPhA*, 122, 305-12.
- Cameron, A. (1995). *Callimachus and his Critics*. New Jersey: Princeton.
- Carey, C. (2009). Iambos. Στο F. Budelmann (Επιμ.), *Greek Lyric* (σσ.149 – 167). Cambridge: Cambridge University Press.
- Cingano, E. (2003). 'Entre skolion et enkomion: réflexions sur le "genre" et la performance de la lyrique chorale grecque'. Στο Jouanna, J. & Leclant, J. (eds.), *Colloque: La Poésie grecque antique*. Paris: de Boccard, 17–45.
- Clayman, D. L. (1976). Callimachus' Thirteenth Iamb: The Last Word. *Hermes* 104, 29-35.
- Clayman, D.L. (1980). *Callimachus' Iambi (Mnemosyne Supplementum 59)*. Leiden: Brill.
- Compagnon, A. (2001). *Ο Δαίμων της Θεωρίας : λογοτεχνία και κοινή λογική*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Cook, B. A. (1925). *Zeus. A study in Ancient Religion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coppola, G. (1935). *Cirene e il nuovo Callimaco*. Bologna: Zanichelli.
- Couat, A. (1882). *La Poésie alexandrine sous les trois premiers Ptolémées (324-322 av. J.-C.)*. Paris: Culture et Civilisation.
- Cuddon, J. A. (2005). *Λεξικό λογοτεχνικών όρων και θεωρίας της λογοτεχνίας*. Αθήνα : Μεταίχμιο.

- D'Alessio, G. B. (1996). *Callimaco. Inni, Epigrammi, Frammenti*. Milan: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Dawson, Chr. M. (1950). The Iambi of Callimachus. A Hellenistic Poet's Experimental Laboratory. *YCIS*, II, 1-168.
- Degani, E. (1988a.). Giambici Poeti. Στο F. Della Corte, *Dizionario degli scrittori greci e latini* (σσ.1005 -1033). Milan: Marzorati.
- Degani, E. (1984). *Studi su Ipponatte*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Depew, M. (1992). ἰαμβεῖτον καλεῖται νῦν: Genre, Occasion, and Imitation in Callimachus, fr. 191 and 203 Pf. *TAPhA* 1 22, 313-30.
- Depew, M. & Obbink, D. (2000). *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Dover, K.J. (1964). The Poetry of Archilochos, Achilouque. *Entretiens Fondation Hardt*, 10, 183 – 222.
- Edmunds, L. (2001). Callimachus' Iamb 4: From Performance to Writing. Στο A. Cavarzere, A. Aloni & A. Barchiesi (Επιμ.), *Iambic Ideas. Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire* (σσ.77–98). Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Ernesti, J. (1761). *Callimachi: Hymni Epigrammata et Fragmenta*. Lugduni Batavorum.
- Fabri, A. (1675). *Callimachi Cyrenaei Hymni Epigrammata et Fragmenta*. Paris: Kessinger Publishing.
- Fantuzzi, M. & Hunter, R. L. (2004). *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fantuzzi, M. (1993). Preistoria di un genere letterario: a proposito degli Inni V e VI di Callimaco. Στο R. Pretagostini (Επιμ.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica: Studi in onore di Bruno Gentili* (σσ. 928 – 946). Rome: Gruppo editoriale internazionale.
- Färber, H. (1936). *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike*. Munich: Neuer Filser-Verlag.
- Ford, A. (2002). *The Origins of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*. Princeton: Oxford University Press.

- Ford, A. (2006a). The Genre of Genres: Paeans and Paian in Early Greek Poetry. *Poetica*, 38. 3–4, 277–95.
- Fowler, R. L. (1987). *The Nature of Early Greek Lyric: Three Preliminary Studies*. Toronto: University of Toronto Press.
- Fraser, P. M. (1972). *Ptolemaic Alexandria*. Oxford: At the Clarendon Press.
- Frisk, H. (1960). *Griechisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Carl Winter. (Ανακτήθηκε από: <https://archive.org/details/hjalmar/page/n1584/mode/thumb>) .
- Furley, W. D. & Bremer, J. M. (2001). *Greek Hymns: Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period*. Tübingen: Coronet Books Inc.
- Gallavotti, C. (1946). Il libro dei Giambi di Callimaco. *Antiquitas*, 1, 11-22.
- Gentili, B. (1988a). *Poetry and its Public in Ancient Greece*. Baltimore: Johns Hopkins University Press
- Graevius, T. (1697). *Callimachi Hymni Epigrammata et Fragmenta*. Ultrajecti.
- Gillespie, C. (2014). Poppaea Venus and the Ptolemaic Queens: An Alternative Biography. *Histos*, 8, 122-145.
- Green, P. (1990). *Alexander to Actium. The historical evolution of Hellenistic age*. Berkeley & Los Angeles: The University of California Press.
- Grenfell, B. P. & Hunt, A. S. (1904). *The Oxyrhynchus Papyri* 4.
- Gutzwiller, K. (1992). Callimachus' Lock of Berenice: Fantasy, Romance, and Propaganda. *American Journal of Philology*, 113, 3, 359-385.
- Gutzwiller, K. (2007). *A Guide to Hellenistic Literature*. New Jersey: Wiley-Blackwell.
- Halperin, D. M. (1983). *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*. New Haven: Yale University Press.
- Harvey, A. E. (1955). The Classification of Greek Lyric Poetry. *CQ*, 5, 157–75.
- Henderson, J. (1975). *The maculate muse: obscene language in Attic comedy*. New Haven: Yale University Press.

- Herter, H. (1937). Bericht iiber die Literatur zur hellenistischen Dichtungaus den Jahren 1921-1935. *Jahresbericht iiber die Fortschritte der klassischen Altertumswissenschaft*, 255, 65-226.
- Hopkinson, N. (2006). *Ανθολογία ελληνιστικής ποίησης*. Αθήνα: Εκδόσεις Μεταίχμιο.
- Howald, E. & Staiger, E. (1955). *Die Dichtungen des Kallimachos*. Zurich: Artemis.
- Howald, E. (1926). *Ethik des Altertums*. München: Oldenbourg.
- Hunter, R. (2003). Literature and its Contexts. Στο A. Erskine, *A Companion to The Hellenistic World* (σσ. 477 – 493). USA: Blackwell Publishing Ltd.
- Hutchinson, G.O. (2007). *Ελληνιστική ποίηση*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Ιωαννίδου, Χ. (2001). *Πολιτισμικές προκαταλήψεις και αλληλεπιδράσεις στην αρχαιότητα. Το παράδειγμα της ελληνορωμαϊκής Αιγύπτου*. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Jones, B. (1994). *Dictionary of World Biography*. Australia: ANU Press.
- Johnston, S. I. (2008). *Ancient Greek Divination*. New Jersey: Wiley-Blackwell.
- Kennedy, G. A. (2008). *Ιστορία της Θεωρίας της Λογοτεχνίας*. Αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή κριτική. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη].
- Kerkhecker, A. (1999). *Callimachus' Book of Iambi*. Oxford: Oxford University Press.
- Kivilo, M. (2010). *Early Greek Poets' Lives. The Shaping of the Tradition*. Leiden & Boston: Brill.
- Knox, P. E. (1985). The Epilogue to the Aetia. *GRBS*, 26, 59-65.
- Κοπιδάκης, Μ.Ζ. (2019). Αισχρολογία. Στο Α. Φ. Χρηστίδης, *Ιστορία της Ελληνικής Γλώσσας* (σσ. 1114 – 1118). Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας.
- Körte, A. (1938). Literarische Texte mit Ausschluss der christlichen. *Archiv fur Papyrusforschung und verwandte Gebiete*, 13, 78-132.
- Kroll, W. (1924). *Studien zum Verstiindnis der romischen Literatur*. Stuttgart: J. B. Metzler.

- Lavagnini, B. (1935). Osservazioni ai Giambi di Callimaco. *Atti di R. Accademia di scienze lettere e belle arti di Palermo*, 3, 19, 393-402.
- Lelli, E. (2005). *Callimaco Giambi XIV-XVII*. Rome: Edizioni dell'Ateneo.
- Lesky, A. (2014). *Ιστορία της Αρχαία Ελληνικής Λογοτεχνίας*. Θεσσαλονίκη: Δέσποινα Κυριακίδη.
- Liddell, H. G. & Scott, R. (2012). *Επιτομή του Μεγάλου Λεξικού της Ελληνικής Γλώσσας*. Ανακτήθηκε από: https://www.lib.auth.gr/sites/default/files/docs_files/APA-examples-gre.pdf.
- Liddell, H. G., Scott, R. & Jones, S. (2021). *Ancient Greek Lexicon*. Ανακτήθηκε από: https://lsj.gr/wiki/Main_Page.
- Lloyd-Jones, H. (1990). *Greek comedy, Hellenistic literature, Greek religion, and miscellanea: The academic papers of Sir Hugh Lloyd-Jones*. Oxford: Clarendon Press.
- Lobel, E. (1934). The Choliambi of Callimachus in P. Oxy. IOII. *Hermes*, 69, r67-r78.
- Lowe, N. J. (2007). Epinikian Eidography. Στο S. Hornblower & C. Morgan (Επιμ.), *Pindar's Poetry, Patrons, and Festivals: From Archaic Greece to the Roman Empire* (σσ.167 -176). Oxford: Oxford University Press.
- Λυπουρλής, Δ. (2005). *Αρχαία Ελληνική Μετρική. Μια πρώτη προσέγγιση*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- McKenzie, J. (2007). *The Art and Architecture of Alexandria and Egypt 300 BC - AD 700*. New Haven: Yale University Press.
- Μανακίδου, Π. Φ. (2008). Εισαγωγή. Στο Φ. Π. Μανακίδου & Κ. Σπανουδάκης (Επιμ.), *Αλεξανδρινή Μούσα. Συνέχεια και νεωτερισμός στην Ελληνιστική ποίηση* (σσ..21 – 83). Αθήνα: Gutenberg.
- Μανακίδου, Ε. & Μανακίδου, Φ. (2015). *Έν οίκω και έν δήμω Όψεις του ιδιωτικού και του δημόσιου βίου μέσα από γραμματειακές και εικονογραφικές μαρτυρίες στην αρχαϊκή και κλασική εποχή*. Αθήνα: ΣΕΑΒ.
- Μανακίδου, Φ. Π. (2016). Δεινή θήλεια μετ' ἄρσεσι. Παρατηρήσεις πάνω στην εξύμνηση της Βερενίκης Α' και της Αρσινόης Β' (Θεόκριτος, Ποσειδίππος και Καλλίμαχος).

Στο Ε. Κώτσου (Επιμ.), *Ηγάδιον II* (σσ. 28-46). Αθήνα: Έκδοση του Ταμείου Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων.

Manakidou, F.P. (2020). The Geography and Mythology of Athletics in Callimachus: Olympia, Magna Grecia, and Alexandria. Στο H. L. Reid, J. Serrati & T. Sorg, *Conflict and Competition: Agon in Western Greece* (σσ. 203-218). Parnassos Press – Fonte Aretusa.

Maas, P. (1934). In Callimachi Iambos. *Studi italiani di filologia classica*, 40, 97.

Maas, P. (1934). Review of Δηγήσεις di poemi di Callimaco in un papiro di Tebtynis. *Gnomon*, 10, 436–439.

Miller, P.A. (1994). *Lyric Texts and Lyric Consciousness: The Birth of a Genre from Archaic Greece to Augustan Rome*. London and New York: Routledge.

Montanari, F. (2010). *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας: Από τον 8ο αι. π.Χ. έως τον 6ο αι. μ.Χ.* Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Morrison, A. D. (2007). *The Narrator in Archaic Greek and Hellenistic Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.

Most, G. W. 2000. Generating Genres: The Idea of the Tragic. Στο M. Depew & D. Obbink (Επιμ.), *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society* (σσ. 15 -35). Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Mossé, C. & Schnapp – Gourbeillon, A. (2015). *Επίτομη ιστορία της αρχαίας Ελλάδας 2000 - 31 π.Χ.* Αθήνα: Παπαδήμας Δημ. Ν.

Nagy, G. (1994–5). Genre and Occasion. *Métis*, 9–10, 11–25.

Nisetich, F. J. (2001). *The poems of Callimachus*. Oxford: Oxford University Press.

Νικολούδης, Π. Η. (1995). Εισαγωγή. Στο Γ.Δ. Μανδηλάρας, *Αριστοτέλης. Άπαντα. Περί Ποιητικής*. Αθήνα : Εκδόσεις Κάκτος.

Nock, A. D. (1972). *Essays in Religion and the Ancient World*. Oxford: Clarendon Press.

Norsa M. & Vitelli, G. (1933). Frammenti di Archiloco in un papiro della societa italiana. *Atene e Roma*, 3, 1, 7-12.

- Norsa, M. & Vitelli, G. (1934). *Διηγήσεις di poemi di Callimaco in un papiro di Tebtynis*. Florence: Papiri della R. Università di Milano.
- O'Higgins, L. (2003). *Women and Humor in Classical Greece*. Cambridge: University Press.
- Olender, M. (1990). Aspects of Baubo: Ancient Texts and Contexts. Στο F. I. Zeitlin, J. J. Winkler, D. M. Halperin (Επιμ.) *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World* (σσ. 83 – 113). NJ: Princeton University Press.
- Pasquali, G. (1932 – 1933). Sul nuovo epodo fiorentino II. Archiloco o Callimaco ?. *SIFC N.S.*, 3, 10, 169-175.
- Pavel, T. (1988). *Univers de la fiction*. Paris: Seuil.
- Pfeiffer, R. (1933). Ein Epodenfragment aus dem Iambenbuche des Kallimachos. *Philologus*, 88, 265-271.
- Pfeiffer, R. (1949). *Callimachus. I: Fragmenta*. Oxford: Clarendon Press.
- Pfeiffer, R. (1953). *Callimachus II: Hymni et Epigrammata*. Oxford: Clarendon Press.
- Παπαγγελής, Θ. Δ. (2020). Οι ελληνιστικοί αιώνες: γλώσσα και λογοτεχνία. Στο Α. Φ. Χρηστίδης, *Ιστορία της Ελληνικής Γλώσσας* (σσ. 840 -846). Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας.
- Περυσινάκης, Ι. Ν. (2015). *Αρχαϊκή Λυρική Ποίηση. Ηθικές αξίες και πολιτική συμπεριφορά στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία: προβλήματα ερμηνείας και μετάφρασης της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας : μια ερμηνευτική προσέγγιση*. Αθήνα: Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα.
- Politianus, A. (1489). *Miscellanea*. Florence.
- Puelma-Piwonka, M. (1949). *Lucilius und Kallimachos. Zur Geschichte einer Gattung der hellenistisch-römischen Poesie*. Frankfurt a/Main: Druck Frankischer Tag Bamberg.
- Ogden, D. (1999). *Polygamy, Prostitutes and Death: the Hellenistic Dynasties*. London: Duckworth with the Classical Press of Wales.

- O'Higgins, L. (2003). *Women and Humor in Classical Greece*. Cambridge: University Press.
- Olender, M. (1990). Aspects of Baubo: Ancient Texts and Contexts. Στο I. Zeitlin, J. John Winkler & D. M. Halperin. *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*. NJ: Princeton University Press.
- Remijsen, S. (2009). Challenged by Egyptians: Greek Sports in the Third Century BC. *The International Journal of the History of Sport*, 27, 246-271.
- Rosenmeyer, T. G. (1985). Ancient Literary Genres: A Mirage? *Yearbook of Comparative and General Literature*, 34, 74–84.
- Rossi, L. E. (1971). I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche. *BICS*, 18, 69-94.
- Rossetti, L. (2015). *Εισαγωγή Στην Αρχαία Φιλοσοφία. Φιλολογικά Δεδομένα Και Άλλα Μεθοδολογικά Εργαλεία*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών.
- Rostagni, A. (1934). Le nuove Διηγήσεις l'ordinamento dei carmi di Callimaco. *RFIC N.S.*, 12, 289-312.
- Rotstein, A. (2009). *The idea of iambos*. Oxford: Oxford University Press.
- Rovithis, F. & Rovithis-Livaniou, E. (2020). Astronomical Symbols on Ancient Greek and Roman Coins Related to The Myth of Perseus. *Romanian Astron. J.*, 30, 3, 239–258.
- Rutherford, I. (2001). *Pindar's Paeans: A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*. Oxford: Oxford University Press.
- Sainte – Beuve, C. A. (1850). Qu' est- ce qu' un classique? Στο C. A. Sainte – Beuve, *Caeseries du lundi*. Paris: Garnier (Ανακτήθηκε από : https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/sainte-beuve/sainte-beuve-causeries-du-lundi-ed-03_03#body-3).
- Schwinge, E. (1986). *Kuenstlichkeit von Kunst. Zur Geschichtlichkeit der alexandrinischen Poesie*. Munich: Beck.
- Schneider, O. (1870-1873). *Callimachea*. Leipzig.

- Selden, D. L. (2000). Genre of Genre. Στο M. Depew & D. Obbink (Επιμ.), *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society* (σσ. 39 – 64). Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Serrao, G. (1991). Caratteri generali. Στο R. B. Bandinelli, *La cultura ellenistica. Filosofia, scienza, letteratura* (σσ. 171-179). Milano : Bompiani.
- Snell, B. (1946). *Die Entdeckung des Geistes*. Hamburg: Claassen Verlag.
- Stanwick, P.E. (2002). *Portraits of the Ptolemies. Greek Kings as Egyptian Pharaohs*. Austin: University of Texas Press.
- Stephanus, H. (1577). *Callimachi Cyrenaei Hymni et Epigrammata*. Geneva.
- Stewart, A. (1993a). *Faces of Power: Alexander's Image and Hellenistic Politics*. Berkeley: University of California Press.
- Susemihl, F. (1891). *Geschichte der griechischen Litteratur in der Alexandriner Zeit I*. Leipzig.
- Suter, A. (2018). The Anasyrma: Baubo, Medusa, and the Gendering of Obscenity. Στο A. Arbor, *Ancient Obscenities: Their Nature and Use in the Ancient Greek and Roman Worlds* (σσ. 21–43). MI: University of Michigan Press.
- Thompson, D. J. (2003). The Ptolemies and Egypt. Στο A. Erskine, *A Companion to The Hellenistic World* (σσ. 105 – 120). USA: Blackwell Publishing Ltd.
- Thompson, D. J. (1994b). Literacy and power in Ptolemaic Egypt. Στο A. Bowman & G. Woolf (Επιμ.), *Literacy and Power in the Ancient World* (σσ. 67-83). Cambridge: Cambridge University Press.
- Τρομάρας, Λ. (2004). *Κάτουλλος: ο Νεωτερικός ποιητής της Ρώμης*. Θεσσαλονίκη : University Studio Press.
- Trypanis, C. A. (1958). *Callimachus. Aetia, Iambi, Hecale and other fragments*. Cambridge: Harvard University Press.
- Vardi, A. D. (2001). Genre and the Book: The Role of Poetry Collections and Anthologies in the Development of Literary Genres in the Hellenistic and Roman World. Στο N. Wasserman (Επιμ.), *Wool from the Loom: The Development of Literary Genres in Ancient Literature* (σσ. 47 – 60). Jerusalem: Hebrew.

- Vitelli, G. (1929). *Papiri delta societ  italiana* 9 157-164.
- Vogliano, A. (1937). *Papyri della R. Universita di Milano* I 66-173.
- Vulcanius, B. (1584). *Callimachi Cyrenaei Hymni et Epigrammata Fragmenta quae Exstant*. Antwerp.
- Φυντίκογλου, Β. (2008). Απάτητα μονοπάτια: οι διαδρομές του Καλλίμαχου από την Κυρήνη. Στο Φ. Π. Μανακίδου & Κ. Σπανουδάκης (Επιμ.), *Αλεξανδρινή Μούσα. Συνέχεια και νεωτερισμός στην Ελληνιστική ποίηση* (σσ.183 -220). Αθήνα: Gutenberg.
- Walker, J. (2000). *Rhetoric and Poetics in Antiquity*. Oxford: Oxford University Press.
- West, M.L. (1974). Iambic Poetry Greek. Στο S. Hornblower & A. Spawfort (Επιμ.), *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- West, M. (1981). Studies in Greek Elegy and Iambus. *Gnomon*, 52, 512-16.
- Whitehorne, J. (1993). *Cleopatra*. London: Routledge.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von. (1912). Neues von Kallimachos I: Lieder des Kallimachos. *Sitzungsbe. D. Kgl. Preuss Akad. Wissenschaft*, 524-544.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von. (1921). *Griechische Verskunst*. Berlin: Weidmann.



