



ΔΗΜΟΚΡΙΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΡΑΚΗΣ  
ΣΧΟΛΗ ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ



## Ο έρωτας στην βουκολική ποίηση του Θεόκριτου και στις κωμωδίες του Μενάνδρου

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΕΙΔΙΚΕΥΣΗΣ

Όνοματεπώνυμο φοιτήτριας: Άννα Αγγελική Δάρη  
ΑΕΜ: 60073

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Φλόρα Π. Μανακίδου, Καθηγήτρια του  
Τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας του Δημοκριτείου Πανεπιστημίου  
Θράκης

*Κομοτηνή, 2024*



**ΔΗΜΟΚΡΙΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΡΑΚΗΣ**  
**ΣΧΟΛΗ ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**  
**ΤΜΗΜΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ**



ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
«ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ»

**ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΕΙΔΙΚΕΥΣΗΣ**

**Ο έρωτας στην βουκολική ποίηση του Θεόκριτου και  
στις κωμωδίες του Μενάνδρου**

Όνοματεπώνυμο φοιτήτριας: Άννα Αγγελική Δάρη  
ΑΕΜ: 60073

Η παρούσα Μεταπτυχιακή Εργασία Ειδίκευσης υποβλήθηκε στο Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας του Δημοκριτείου Πανεπιστημίου Θράκης για την απόκτηση του τίτλου μεταπτυχιακών σπουδών ειδίκευσης στην Κλασική Φιλολογία.

**ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ**

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Φλώρα Π. Μανακίδου, Καθηγήτρια του Τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας του Δημοκριτείου Πανεπιστημίου Θράκης.

2ο Μέλος: Σμαρώ Νικολαΐδου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας του Δημοκριτείου Πανεπιστημίου Θράκης.

3ο Μέλος: Ανδρέας Αντωνόπουλος, Επίκουρος Καθηγητής του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

*Κομοτηνή, 2024*



**DEMOCRITUS UNIVERSITY OF THRACE  
SCHOOL OF CLASSICS AND HUMANITIES  
DEPARTMENT OF GREEK PHILOLOGY**



POSTGRADUATE COURSE  
«TEXTS AND CULTURE»

## **MASTER DISSERTATION**

### **Love in the bucolic poetry of Theocritus and the comedies of Menander**

Full Name of the author: Anna Angeliki Dari  
Registration Number: 60073

A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master in Classical Philology, Department of Greek Philology, Democritus University of Thrace.

#### **COMMITTEE OF EXAMINERS**

Supervisor: Flora P. Manakidou, Professor of the Department of Greek Literature of the Democritus University of Thrace.

Member 2: Smaro Nikolaidou, Associate Professor of the Department of Greek Literature of the Democritus University of Thrace.

Member 3: Andreas Antonopoulos, Assistant Professor of the Department of Philology of the University of Ioannina.

*Komotini, 2024*

Η έγκριση της παρούσας Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας από το Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας του Δημοκριτείου Πανεπιστημίου Θράκης δεν υποδηλώνει αποδοχή των γνώμων της συγγραφέως (παρ. 2 του άρθρου 202 του Ν.5343/1932).

Βεβαιώνεται ότι η Άννα Αγγελική Δάρη είναι συγγραφέας της παρούσας εργασίας και ότι έχει αναφέρει ή παραπέμπει σε αυτή, ρητά και συγκεκριμένα, όλες τις πηγές, από τις οποίες έκανε χρήση δεδομένων, ιδεών, προτάσεων ή λέξεων, είτε αυτές μεταφέρονται επακριβώς (στο πρωτότυπο ή μεταφρασμένες) είτε παραφρασμένες. Επίσης βεβαιώνεται ότι αυτή η εργασία με τίτλο «Ο έρωτας στην βουκολική ποίηση του Θεόκριτου και στις κωμωδίες του Μενάνδρου» είναι πρωτότυπη και προετοιμάστηκε από την κ. Άννα Αγγελική Δάρη προσωπικά ειδικά για το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Κείμενα και Πολιτισμός» του Τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας της Σχολής Κλασικών και Ανθρωπιστικών Σπουδών του Δημοκριτείου Πανεπιστημίου Θράκης. Η συγγραφή της εργασίας πραγματοποιήθηκε εξολοκλήρου από την κ. Άννα Αγγελική Δάρη, υπό την καθοδήγηση και τις υποδείξεις της επιβλέπουσας Καθηγήτριας κ. Φλώρας Π. Μανακίδου, και κατά τη διάρκεια εκπόνησης και συγγραφής της εργασίας τηρήθηκαν τα προβλεπόμενα από τον νόμο και τον αντίστοιχο εσωτερικό κανονισμό του Τμήματος. Έγιναν πλήρως σεβαστές οι Αρχές της Ακαδημαϊκής Ηθικής και του Κώδικα Δεοντολογίας, οι οποίες απαγορεύουν την παραποίηση των ερευνητικών/πνευματικών αποτελεσμάτων, την αναφορά ψευδών στοιχείων, την κατάχρηση της διανοητικής ιδιοκτησίας τρίτων και τη λογοκλοπή.

## Πίνακας περιεχομένων

Περίληψη.....	7
Λέξεις – κλειδιά:.....	7
Summary .....	8
Keywords: .....	8
Ευχαριστίες .....	9
Εισαγωγή.....	10
1. Ο έρωτας ως κίνητρο δράσης και η αντιμετώπισή του από τους ήρωες.....	17
1.1 Οι ερωτευμένοι χαρακτήρες του Θεόκριτου.....	17
1.1.1. <i>Είδύλλιο 11</i> : οι νεανικές απόπειρες του Κύκλωπα στον έρωτα.....	20
1.1.2. <i>Είδύλλιο 6</i> : η επιμονή του ενήλικου πλέον Πολύφημου στον έρωτα .....	32
1.1.3. <i>Είδύλλιο 3</i> : ο <i>κωμαστής</i> που «λαχταρούσε» να δώσει ένα τέλος στη ζωή του.....	37
1.1.4. <i>Είδύλλιο 13</i> : η ερωτική μανία του ημίθεου Ηρακλή.....	43
1.2. Οι ερωτευμένοι χαρακτήρες του Μενάνδρου .....	48
1.2.1. <i>Μισούμενος</i> : ο στρατιώτης Θρασωνίδης ως αδικημένος εραστής – <i>κωμαστής</i> .....	50
1.2.2. <i>Περικειρομένη</i> : το ερωτικό τρίγωνο Πολέμων – Γλυκέρα – Μοσχίων.....	61
Συμπεράσματα.....	75
Βιβλιογραφικές αναφορές .....	79

## Περίληψη

Η παρούσα εργασία καταπιάνεται με τις διακειμενικές και όχι μόνο σχέσεις των θεοκρίτειων βουκολικών *Είδυλλίων* με το δραματικό είδος της κωμωδίας του Μενάνδρου, εστιάζοντας στην θεματική του έρωτα. Σε όλα σχεδόν τα λεγόμενα βουκολικά *Ειδύλλια* το διαλογικό και επομένως το δραματικό στοιχείο νομιμοποιεί αυτή την σύγκριση. Ειδικότερα, μελετώνται μερικοί από τους δυστυχισμένους εραστές των προαναφερθέντων ποιητών λαμβάνοντας, κυρίως, υπόψιν τα συμβατικά γνωρίσματα των *κωμαστῶν* ή των τραγουδιστών του *παρακλαυσιθύρου* που αυτοί παρουσιάζουν κατά την προσπάθεια αντιμετώπισης του έρωτά τους. Οι ερωτοχτυπημένοι ήρωες διακρίνονται για την έντονη επίδραση που δέχονται από το συναίσθημα του έρωτα μεταβάλλοντας την καθημερινότητά τους, για τον τρόπο αντίληψης της πραγματικότητας, για τα μέσα πειθούς και τις «θυσίες» στις οποίες προβαίνουν προκειμένου να κερδίσουν το ερωτικό τους αντικείμενο και για την οριστική ή προσωρινή ανακούφιση από τον ερωτικό τους πόνο μέσω του τραγουδιού ή την τελική επανένωση με την αγαπημένη.

### Λέξεις – κλειδιά:

έρωτας, δυστυχισμένος εραστής, ερωτικό αντικείμενο, *κῶμος*, *παρακλαυσίθυρον*, άσμα, ποίηση, μονόλογος, *θυραυλία*, κατώφλι, σπίτι, αυτοχειρία, διαφορετικοί κόσμοι/ τόποι, αδιαφορία, πραγματικότητα, φαντασία, εσφαλμένες υποθέσεις, συναισθηματική σύγχυση/ ταραχή, Πάνας, βοσκός, μισθοφόρος στρατιώτης, *miles gloriosus*, πολεμικά όπλα, *έταιρα*, *παλλακίδα*, παρεξήγηση, οριστική ή προσωρινή θεραπεία του έρωτα, απεχθές παρουσιαστικό, ποιητικό ταλέντο, πειθώ, βία, γνήσιο ερωτικό ενδιαφέρον, πρόσκαιρο ερωτικό πάθος, σύζυγος, προθυμία, γενναιότητα, μέθη, δώρα, αυτοπεποίθηση, λογική, αφέλεια, εξαπάτηση, αυτοπαρηγοριά, μεσολαβητής, μητέρα, πατέρας, ερωτική *άδικία*, εκδίκηση, τιμωρία, αίσιο τέλος, αβέβαιο τέλος, γάμος.

## Summary

The present paper deals with the intertextual and not only intertextual relations of Theocritus' bucolic *Idylls* with the dramatic genre of Menander's comedy, focusing on the theme of love. In almost all the so-called bucolic *Idylls* the dialogical and therefore the dramatic element legitimizes this comparison. In particular, some of the unhappy lovers of the aforementioned poets are studied, mainly taking into account the conventional traits of *κωμασταί* or singers of the *παρακλαυσίθυρον* that they present when trying to cope with their love. Love-struck heroes are distinguished for the intense influence they receive from the emotion of love by altering their everyday life, for their way of perceiving reality, for the means of persuasion and the "sacrifices" they make in order to win their love object and for the permanent or temporary relief from their love pain through song or the final reunion with their beloved.

### Keywords:

love, unhappy lover, love object, *κῶμος*, *παρακλαυσίθυρον*, chant, poetry, monologue, *θυραυλία*, threshold, home, suicide, different worlds/ places, indifference, reality, fantasy, false assumptions, emotional confusion/ turmoil, Pan, herdsman, mercenary soldier, *miles gloriosus*, war weapons, courtesan, concubine, misunderstanding, definite or temporary cure for love, detestable appearance, poetic talent, persuasion, violence, genuine love interest, temporary love passion, spouse, eagerness, bravery, intoxication, gifts, self-confidence, reason, naivety, deception, self-consolation, mediator, mother, father, erotic injustice, revenge, punishment, happy ending, uncertain ending, marriage.



## Ευχαριστίες

Η εν λόγω εργασία ολοκληρώθηκε χάρη στην συμβολή πληθώρας ατόμων, τα οποία οφείλω να ευχαριστήσω τόσο για την συνεχή τους υποστήριξη, όσο και για τις εξαιρετικά χρήσιμες συμβουλές και την καθοδήγησή τους. Πραγματικά, νιώθω τυχερή που συνεργάστηκα με διακεκριμένους επιστήμονες, οι οποίοι με βοήθησαν στην ακαδημαϊκή μου πορεία και όχι μόνο σε αυτήν.

Αρχικά, θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στην επιβλέπουσα της εργασίας μου, κυρία Φλώρα Π. Μανακίδου, Καθηγήτρια του Τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας του Δημοκριτείου Πανεπιστημίου Θράκης, η οποία, με το αμέριστο ακαδημαϊκό της ενδιαφέρον, την υπομονή και την αδιάκοπη βοήθειά της, μου έδειξε τον δρόμο για την εμπειριστατωμένη μελέτη της θεοκρίτειας βουκολικής ποίησης και των σχέσεων της με την μενάνδρεια κωμωδία. Ήταν μεγάλη χαρά για εμένα να δουλέψω με την καθηγήτρια που με ενέπνευσε, ήδη από τις προπτυχιακές μου σπουδές, να ασχοληθώ με την έρευνα των ιδιαίτερων βοσκών – ποιητών του ελληνιστικού δημιουργού.

Ευχαριστώ θερμά την κυρία Σμαρώ Νικολαΐδου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας του Δημοκριτείου Πανεπιστημίου Θράκης και τον κύριο Ανδρέα Αντωνόπουλο, Επίκουρο Καθηγητή του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, οι οποίοι ως συνεπιβλέποντες παρακολουθούν στενά την επιστημονική μου ενασχόληση με το θέμα του έρωτα στα προαναφερθέντα λογοτεχνικά είδη.

Κλείνοντας, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους εργαζομένους της Βιβλιοθήκης του Τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας, «Αρίσταρχος ο Σαμόθραξ», του Δημοκριτείου Πανεπιστημίου Θράκης και εκείνους της Βιβλιοθήκης Κλασικής Φιλολογίας και Αρχαίας Ιστορίας του Τομέα Κλασικών Σπουδών του Τμήματος Φιλολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, οι οποίοι συντέλεσαν στον εντοπισμό των βιβλιογραφικών αναφορών που αξιοποιήθηκαν στην εργασία.

## Εισαγωγή

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να διερευνήσει τις διακειμενικές σχέσεις και όχι μόνο αυτές μεταξύ της θεοκρίτειας βουκολικής ποίησης και της μενάνδρειας κωμωδίας με επίκεντρο την θεματική του έρωτα. Αναλυτικότερα, η μελέτη εστιάζει στους ερωτευμένους χαρακτήρες των δύο προαναφερθέντων ποιητών και στον τρόπο με τον οποίο το συγκεκριμένο συναίσθημα εισβάλλει στην ζωή τους επηρεάζοντας την καθημερινότητα, την συμπεριφορά τους αλλά και τον τρόπο αντιμετώπισης του έρωτά τους. Η σύγκριση μεταξύ των ερωτευμένων στηρίζεται, στην πλειοψηφία των περιπτώσεων, στα γνωρίσματα των *κωμαστῶν* ή των τραγουδιστῶν του *παρακλαυσιθύρου*<sup>1</sup> που αυτοί παρουσιάζουν είτε οι ήρωες καταφεύγουν στο τραγούδι, όπως συμβαίνει, κατά κύριο λόγο, με τους θεοκρίτειους βουκολικούς χαρακτήρες, είτε όχι, όπως στην περίπτωση των μενάνδρειων κωμικών ηρώων.

Ορισμένα από τα σημαντικότερα στοιχεία που λαμβάνονται υπόψιν κατά την παράλληλη εξέταση των ερωτοχτυπημένων χαρακτήρων, μερικά εκ των οποίων αποτελούν συγχρόνως συμβάσεις του *παρακλαυσιθύρου*, είναι τα εξής: οι διαφορετικές τοποθεσίες των δύο εραστών, το χάσμα των κοινωνικών τους τάξεων (όπου υπάρχει), ο εκ διαμέτρου αντίθετος τρόπος ζωής τους, η αδιάφορη στάση της αγαπημένης, τα δώρα του εραστή προς το ερωτικό του αντικείμενο, οι συναισθηματικές διακυμάνσεις του εραστή (υπερβολική αυτοπεποίθηση ή συναισθηματικός μαρασμός), η σύγχυση και η δυνατότητά του να διακρίνει την πραγματικότητα από το όνειρο, η παραδοχή της αποκρουστικής εμφάνισής του ή η υπερεκτίμησή της από τον ίδιο, η περιουσία και οι μουσικές ικανότητές του (όπου υπάρχουν), τα μοτίβα του έρωτα ως φωτιά, ασθένεια, σωματική φθορά, πληγή ή παραφροσύνη, η σοβαρότητα του ερωτικού του συναισθήματος (αληθινή αγάπη ή πρόσκαιρη ερωτική επιθυμία), οι θυσίες και οι τρόποι πειθούς του ερωτευμένου για την καταλληλότητά του ως εραστή, η παραβίαση του σαπφικού νόμου της αμοιβαιότητας του έρωτα από τον εραστή ή την αγαπημένη (ερωτική *άδικία*), ο ρόλος του διαμεσολαβητή στην επιδιωκόμενη ερωτική σχέση, το τραγούδι/ η ποίηση ή η αυτοχειρία ως μέσον οριστικής θεραπείας ή προσωρινής

---

<sup>1</sup> Βλ. σελ. 18-20.

ανακούφισης από τον έρωτα και το αμφίβολο ή αίσιο τέλος της εκάστοτε ερωτικής ιστορίας.

Φυσικά, το θέμα του παρακλαυσιθύρου εμφανίζεται και σε παλαιότερους κωμωδιογράφους, στην Αρχαία ή Παλαιά Κωμωδία (487-404 π.Χ.), και πιο συγκεκριμένα εντοπίζεται στις *Ἐκκλησιάζουσαι* (στ. 938-975) και παρωδεύεται στη *Λυσιστράτη* (στ. 845-979) του Αριστοφάνη<sup>2</sup>, όμως συνειδητά επέλεξα να μην καταπιαστώ με τις εν λόγω κωμωδίες στην εργασία μου, επειδή θεωρώ ότι το συναίσθημα του έρωτα είναι πιο έντονο στους χαρακτήρες των κωμωδιών του Μενάνδρου (342/341 π.Χ. – 291/290 π.Χ.), ο οποίος, ως εκπρόσωπος της Νέας Κωμωδίας, χρονολογικά και θεματικά βρίσκεται πιο κοντά στον ποιητή της ελληνιστικής περιόδου, Θεόκριτο (γεννήθηκε περίπου το 300 π.Χ.).

Αφορμή για την επιλογή του θέματος της συγκεκριμένης εργασίας αποτέλεσε το κεφάλαιο του Cusset (2021: 271-297) με τίτλο *Θεόκριτος κωμωδοποιός: Comic Patterns and Structures in Theocritus' Bucolic Poems (with a Supplement on Tragic Patterns)*. Στο προαναφερθέν κεφάλαιο ο μελετητής αποφαινεται ότι η θεοκρίτεια βουκολική ποίηση υιοθετεί χαρακτηριστικά και δομές της Παλαιάς Κωμωδίας, της Νέας Κωμωδίας και του σικελικού *μίμου*. Ξεκινώντας από τις παρατηρήσεις του Αριστοτέλη στην *Ποιητική* (κεφ. 2 1448a, κεφ. 5 1449a) για την διάκριση μεταξύ των δραματικών ειδών της τραγωδίας και της κωμωδίας, υποστηρίζει ότι τα θεοκρίτεια *Ειδύλλια*, όπως ακριβώς και η κωμωδία, αναπαριστούν χαρακτήρες χειρότερους από τους πραγματικούς αλλά και τα ανθρώπινα ελαττώματά τους, τα οποία δεν προκαλούν πόνο ή καταστροφή σε αντίθεση με το τραγικό πάθος. Τα κυριότερα κωμικά γνωρίσματα των θεοκρίτειων ηρώων που αναφέρει ο Cusset είναι ο ρεαλιστικός τρόπος απόδοσής τους από τον ποιητή, η κοινωνική τους ευτέλεια, η ηθική τους ιδιαιτερότητα, οι χαμερπείς πράξεις και το απεχθές παρουσιαστικό τους, τα οποία αντισταθμίζονται από το ποιητικό ταλέντο τους και συχνά προκαλούν γέλιο (*τὸ γελοῖον*). Όσον αφορά το θέμα του έρωτα στην θεοκρίτεια βουκολική ποίηση, αναφέρεται μονάχα εν συντομία ότι αυτό αποκτά την μορφή της ερωτικής αποπλάνησης μέσω της αδιαφορίας του χαρακτήρα ως μοτίβο της Νέας Κωμωδίας. Μία ανάλογη επισκόπηση γίνεται και για την αναστάτωση που προκαλεί αυτό το συναίσθημα στους θεοκρίτειους βοσκούς με

---

<sup>2</sup> Βλ. Copley, 1956: 7-11 .

απώτερο στόχο την διακωμώδηση του δυστυχισμένου έρωτά τους, ενώ παράλληλα η συγκεκριμένη θεματική χρησιμοποιείται και στην κωμωδία για την πρόκληση γέλιου. Κατά τα άλλα, δεν πραγματοποιείται μία σαφής σύγκριση μεταξύ των δυστυχισμένων εραστών του Θεόκριτου και οποιουδήποτε άλλου κωμωδιογράφου με αναφορά σε συγκεκριμένα παραδείγματα και των δύο λογοτεχνικών ειδών, κάτι το οποίο επιχειρεί να κάνει η παρακάτω έρευνα.

Με βάση όλα τα παραπάνω, τα κυριότερα ερευνητικά ερωτήματα στα οποία επιδιώκει να απαντήσει η παρούσα μελέτη είναι τα ακόλουθα:

- Σε ποιόν βαθμό επηρεάζεται ο ήρωας από το συναίσθημα του έρωτα; Αυτός διακρίνεται για την ψυχραιμία και την νηφαλιότητά του ή για την υπερβολική και ακραία συμπεριφορά του; Τι είδους αλλαγές υφίσταται ο τρόπος ζωής του;
- Πως αντιλαμβάνεται ο ερωτοχτυπημένος ήρωας τον εαυτό του (ιδίως την εξωτερική του εμφάνιση) και κατά πόσο ο τρόπος αντίληψης της πραγματικότητας από τον ίδιο συντελεί στην διαμόρφωση μίας αντικειμενικής άποψης των αναγνωστών για το αγαπημένο του πρόσωπο;
- Με ποιόν τρόπο και με ποια μέσα/ τεχνικές αντιμετωπίζει ο εκάστοτε δυστυχισμένος εραστής τον έρωτά του; Χρησιμοποιεί πειθώ ή βία με απώτερο στόχο να κερδίσει την καρδιά της αγαπημένης του; Προσπαθεί να καλοπιιάσει το ερωτικό του αντικείμενο με υλικά αγαθά και υποσχέσεις ή υιοθετεί μία αδιάφορη, πολλές φορές ακόμη και απειλητική, στάση απέναντι του, προκειμένου να το κατακτήσει; Εμμένει μέχρι τέλους στην απόπειρά του να το κερδίσει ή εγκαταλείπει αυτό το εγχείρημα;
- Εν τέλει, ο ήρωας είναι μαζί με το αγαπημένο του πρόσωπο, ξεπερνά οριστικά το ερωτικό του αντικείμενο ή απλώς βρίσκει μία προσωρινή ανακούφιση από τον ερωτικό του πόνο παρατείνοντας την δυστυχία του; Ποιος είναι ο ρόλος της ποίησης – του τραγουδιού (*παρακλαυσίθυρον* με τις όποιες παραλλαγές του) σε αυτήν την προσπάθεια του εραστή;

Στην υποενότητα 1.1 της εργασίας γίνεται λόγος για την στενή σχέση μεταξύ των θεοκρίτειων βοσκών και του θεού-προστάτη τους, Πάνα, η διττή φύση του οποίου (μισός άνθρωπος και μισός τράγος) παραπέμπει στην διττή ερωτική επιθυμία των βοσκών. Επίσης, αναφέρονται κάποιες άλλες από τις ομοιότητές τους, οι οποίες

αφορούν την δύσμορφη εξωτερική τους εμφάνιση, τις αγροτικές τους ασχολίες, την σύνθεση μουσικής και βουκολικής ποίησης, την σχέση τους με τις Νύμφες αλλά και τους τόπους στους οποίους αυτοί συνηθίζουν να βόσκουν τα κοπάδια τους και να τραγουδούν. Τέλος, παρουσιάζονται τα κυριότερα χαρακτηριστικά του *παρακλαυσιθύρου*, του άσματος μέσω του οποίου οι θεοκρίτειοι ήρωες εκφράζουν συχνά τον ερωτικό τους πόνο, οι κατηγορίες στις οποίες αυτό χωρίζεται, η λαϊκή προέλευση του εν λόγω τραγουδιού από το έθιμο του *κώμου* και η σκευή των *κωμαστῶν*.

Ο πρώτος δυστυχημένος εραστής που εξετάζεται είναι ο θεοκρίτειος Κύκλωπας του *Είδυλλίου* 11 στην υποενότητα 1.1.1. Πρώτα, γίνεται μία σύντομη επισκόπηση της παρουσίας του μυθικού τέρατος στην προγενέστερη λογοτεχνική παράδοση. Στη συνέχεια, η μελέτη εστιάζει στον έρωτα του νεαρού τερατώδους βοσκού για την θαλάσσια νύμφη Γαλάτεια, όπως αυτός απεικονίζεται σε ένα από τα τραγούδια (είδος *παρακλαυσιθύρου*) του Κύκλωπα προς την Νύμφη. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην προσπάθεια του δυστυχημένου εραστή να βρεί το κατάλληλο άσμα/ ποίημα για να καταπολεμήσει τον έρωτά του. Ο Πολύφημος προσπαθεί να πείσει την αγαπημένη του να εγκατασταθεί μόνιμα μαζί του στην στεριά και να υιοθετήσει έναν αγροτικό τρόπο ζωής, τον οποίο ο ίδιος παρουσιάζει ως πλουσιοπάροχο. Επιπλέον, της προσφέρει δώρα από τον αγροτικό κόσμο, διαφημίζει την περιουσία και τις μουσικές του ικανότητες προσπαθώντας να τα αντισταθμίσει με την απεχθή όψη του και είναι διατεθειμένος να προβεί σε «θυσίες» γι' αυτήν, όμως εκείνη δεν φαίνεται να ανταποκρίνεται στον έρωτά του. Για την αδιάφορη στάση της Γαλάτειας ψέγει την μητέρα του Θόωσα, η οποία αρνείται να μεσολαβήσει για τον γιό της στην Νύμφη. Τέλος, παρουσιάζονται οι διάφορες απόψεις των μελετητών αναφορικά με τον βαθμό αυτογνωσίας και οριστικής ή προσωρινής θεραπείας του Κύκλωπα από τον έρωτα, με έμφαση στην αμφίβολη έκβαση της ερωτικής του ιστορίας.

Ο θεοκρίτειος Κύκλωπας του *Είδυλλίου* 6 μελετάται αμέσως μετά, στην υποενότητα 1.1.2, όμως αυτήν την φορά είναι μεγαλύτερος ηλικιακά και αντιμετωπίζει διαφορετικά τον έρωτά του για την Γαλάτεια. Σε αυτό το *Είδύλλιο* αντιστρέφονται οι ρόλοι μεταξύ εραστή - *κωμαστοῦ* και ερωτικού αντικειμένου, καθώς ο Πολύφημος, έχοντας πλέον μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση για την εξωτερική του εμφάνιση, προσποιείται αδιαφορία

για την Νύμφη ενώ εκείνη τον «κυνηγά» με απώτερο στόχο την σύναψη ερωτικής σχέσης μαζί του. Έπειτα, παρατίθενται απόψεις μελετητών για την επίδραση των φιλοφρονήσεων του Πολύφημου προς τον εαυτό του στην αύξηση της αυτοεκτίμησής του και υπογραμμίζεται το αβέβαιο τέλος του έρωτά του.

Η υποενότητα 1.1.3 πραγματεύεται τον έρωτα του ανώνυμου αιγοβοσκού του *Είδυλλίου* 3 για την Αμαρυλλίδα. Ειδικότερα, όπως και στην περίπτωση του *Είδυλλίου* 11, εξετάζεται το τραγούδι (είδος αγροτικού *κόμου*) του δυστυχημένου εραστή προς την αγαπημένη του, μέσα από το οποίο προσπαθεί να την πείσει ότι διαθέτει τα απαραίτητα προσόντα για να είναι εραστής της. Αξιοσημείωτες είναι οι συνεχείς απειλές του για αυτοκτονία εξαιτίας της αδιαφορίας της Αμαρυλλίδος, προκειμένου να της προκαλέσει συναισθηματική ταραχή ή να ξεπεράσει τον έρωτά του. Παρ' όλα αυτά, αποκαλύπτεται η σταδιακή έλλειψη του ζήλου του να κόψει το νήμα της ζωής του και η, πιθανώς, στρεβλή εικόνα που έχει σχηματίσει για το ερωτικό του αντικείμενο. Κλείνοντας, εκτίθενται απόψεις μελετητών αναφορικά με την αυτεπίγνωση του εραστή και την καταπολέμηση του έρωτά του τονίζοντας την επισφαλή εξέλιξη της επιδιωκόμενης ερωτικής σχέσης.

Στην υποενότητα 1.1.4 αναλύεται ο έρωτας του ημίθεου Ηρακλή για τον νεαρό Ύλα και η εξαιρετικά στενή ερωτική σχέση που έχουν μεταξύ τους στο *Είδύλλιο* 13. Ωστόσο, στο συγκεκριμένο ποίημα, η Ηρακλής δεν μονοπωλεί το ερωτικό ενδιαφέρον του παλικαριού, καθώς και οι Νύμφες μίας πηγής τον ερωτεύτηκαν, όταν το παλικάρι επιχείρησε να μαζέψει νερό από αυτήν. Η εξαφάνιση του Ύλα εξαιτίας των Νυμφών προκάλεσε τρομερή ανησυχία στον ήρωα, ο οποίος μανιασμένος σπεύδει να τον αναζητήσει έχοντας εφοδιαστεί προηγουμένως με τα πολεμικά του όπλα. Εντούτοις, παρά τον κόπο του Ηρακλή, οι προσπάθειες του εραστή να εντοπίσει τον νεαρό αποδεικνύονται άκαρπες, καθώς το παλικάρι έχει οδηγηθεί στον θάνατο. Ακολούθως, γίνεται μία απόπειρα να εξηγηθεί η αποτυχία του επικού ήρωα Ηρακλή στον έρωτα εντός του βουκολικού κόσμου.

Ορισμένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά των κωμωδιών του 4<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. (Νέα Κωμωδία) παρουσιάζονται στην υποενότητα 1.2. Πιο συγκεκριμένα, γίνεται λόγος για την θεματική της Νέας Κωμωδίας, η οποία επικεντρώνεται πλέον σε ιδιωτικές υποθέσεις πολιτών και στην καθημερινότητά τους, για τα μέλη του χορού που ήταν

κυρίως *κωμασταί*, για τους στερεότυπους κωμικούς χαρακτήρες, τους εραστές και για την καθομιλούμενη γλώσσα των δραμάτων αυτού του αστικού λογοτεχνικού είδους. Ακόμη, εξετάζονται, εν συντομία, οι ερωτικές πλοκές του Μενάνδρου, οι οποίες αφορούν κατά κύριο λόγο τον έρωτα ενός παλικάριού για μία κοπέλα, είτε αυτή είναι ελεύθερη πολίτης είτε μία *έταιρα*.

Ο δυστυχισμένος έρωτας του στρατιώτη Θρασωνίδα για την *παλλακίδα* Κρατεία, όπως αυτός παρουσιάζεται στην μενάνδρεια κωμωδία *Μισούμενος*, μελετάται στην υποενότητα 1.2.1. Η κοπέλα είναι οργισμένη με τον στρατιώτη εξαιτίας μία παρεξήγησης, με αποτέλεσμα οι σχέσεις μεταξύ τους να είναι τεταμένες και όλη αυτή η κατάσταση έχει ταραξεί τον Θρασωνίδα. Με άλλα λόγια, παρουσιάζεται ως «αποκλεισμένος εραστής» μονολογώντας (παραλλαγή του *παρακλαυσιθύρου*) έξω από το ίδιο του το σπίτι, αναφέρεται στα δώρα που έχει προσφέρει στην αγαπημένη του και στην δική της έλλειψη ερωτικού ενδιαφέροντος, χρησιμοποιεί κωμαστικά μοτίβα με κυριότερο αυτό του έρωτα ως ασθένεια, περιγράφει το θέμα της μέθης ως προσωρινή «θεραπεία» του έρωτα και υπογραμμίζει τις (προσποιητές ή μη) αυτοκτονικές προθέσεις του ως μέσον απειλής ή εκδίκησης της Κρατείας. Στο τέλος, αποκαθίσταται η αρμονία στη σχέση τους και το ζευγάρι προχωρά σε γάμο, όπως ορίζει το υποχρεωτικό αίσιο τέλος του κωμικού είδους.

Η υποενότητα 1.2.2 πραγματεύεται τον έρωτα δύο ανδρών, του νεαρού Μοσχίωνα και του στρατιώτη Πολέμωνα, για την ίδια γυναίκα, την Γλυκέρα, στην κωμωδία *Περικειρομένη* του Μενάνδρου. Και οι δύο τους ερμηνεύουν την κοινωνική θέση του ερωτικού τους αντικειμένου με εντελώς λανθασμένο και υποκειμενικό τρόπο. Ο Μοσχίων, ένας χαρακτήρας με υπερβολική αυτοπεποίθηση, τρέφει αυταπάτες θεωρώντας ότι η Γλυκέρα είναι μία *έταιρα*, η οποία δεν μπορεί να αντισταθεί στην ακαταμάχητη γοητεία του, και ότι η μητέρα του, εξαιτίας της αγάπης της για τον γιό της, θα τον βοηθήσει να συνάψει ερωτική σχέση με την κοπέλα μέσα στο ίδιο της το σπίτι. Ο Πολέμων, πιστεύοντας ότι ο Μοσχίων και η Γλυκέρα είναι εραστές, ενήργησε με ακραίο τρόπο κόβοντας τα μαλλιά της υποτιθέμενης «συζύγου» του, όμως στη συνέχεια παρουσιάζεται μετανιωμένος επιχειρώντας να ανακτήσει την κοπέλα, αρχικά με την βία και μετά με την πειθώ. Ο στρατιώτης επιρρίπτει ευθύνες στον «μοιχό» της ιστορίας, Μοσχίωνα, αλλά σύντομα μεταπείθεται από τον πατέρα της αγαπημένης του,

τον Παταικό, και αποπειράται να κερδίσει την ευμένειά του, προκειμένου αυτός να μεσολαβήσει για την επανένωσή του με την Γλυκέρα. Σύμφωνα, με το συμβατικό ευτυχές τέλος της κωμωδίας ο Πολέμων και η Γλυκέρα συμφιλιώνονται προχωρώντας σε γάμο, όπως και ο Μοσχίων ετοιμάζεται να παντρευτεί την κόρη του Φιλίνου.

Πλησιάζοντας προς το τέλος της εργασίας, στα *Συμπεράσματα*, θα απαντηθούν τα ερευνητικά ερωτήματα που τέθηκαν στην *Εισαγωγή*, επικυρώνοντας την σύγκριση μεταξύ των ερωτευμένων ηρώων της βουκολικής ποίησης του Θεόκριτου και των κωμωδιών του Μενάνδρου. Εκτός αυτού, θα προταθούν ως θέματα για περεταίρω φιλολογική έρευνα, το συναίσθημα του έρωτα στα μη βουκολικά θεοκρίτεια *Ειδύλλια* σε σχέση με τις μενάνδρειες κωμωδίες αλλά και το δομικό στοιχείο του *ἀγῶνος* στα θεοκρίτεια βουκολικά ποιήματα διαγωνισμού και στις κωμωδίες του Αριστοφάνη.



## 1. Ο έρωτας ως κίνητρο δράσης και η αντιμετώπισή του από τους ήρωες

### 1.1 Οι ερωτευμένοι χαρακτήρες του Θεόκριτου

Καίρια θέση στην πλειοψηφία των θεοκρίτειων *Ειδυλλίων* καταλαμβάνει το θέμα του ανικανοποίητου και αβέβαιου<sup>3</sup> έρωτα, ένα συναίσθημα, το οποίο εισβάλλει στον βουκολικό κόσμο και διαταράσσει την *άσυχίαν* των βοσκών. Πολλές φορές, οι ερωτευμένοι χαρακτήρες, στην προσπάθειά τους να κερδίσουν την *εὐδαιμονίαν* και να αποκτήσουν για τον εαυτό τους τον τίτλο του *αὐτάρκους καὶ ἀταράκτου*<sup>4</sup>, βρίσκονται αντιμέτωποι με τον σκληρό θεό Έρωτα, η άρνηση του οποίου μπορεί να τους οδηγήσει ακόμη και στον θάνατο (βλ. βουκόλο Δάφνιδα στο *Είδ.* 1). Εξαιτίας αυτού του θεού, οι βοσκοί παραμελούν τα κτηνοτροφικά τους καθήκοντα και βρίσκουν πρόσκαιρη παρηγοριά στο τραγούδι, το οποίο αποκαλύπτει την δυστυχία τους εν αντιθέσει με τα ζώα των κοπαδιών τους, τα οποία είναι εκ φύσεως ανέμελα χωρίς να νιώθουν ανάλογο συναισθηματικό πόνο. Η θεότητα στο πρόσωπο της οποίας αντικατοπτρίζεται η διττή επιθυμία των θεοκρίτειων βοσκών απέναντι στον έρωτα είναι ο τραγοπόδαρος Πάνας<sup>5</sup>, ο θεός της βουκολικής ποίησης και των βοσκών. Η ζωόμορφη πλευρά του θεού παραπέμπει στην απλή σεξουαλικότητα των ζώων, η μίμηση των οποίων θα μπορούσε να προσφέρει ανακούφιση στους βοσκούς από την σεξουαλική επιθυμία, ενώ η ανθρωπόμορφη πλευρά του θεού παραπέμπει στην συναισθηματική εμμονή των βοσκών που εστιάζει στο ερωτικό τους αντικείμενο, το οποίο τους αποφεύγει.

<sup>3</sup> Σύμφωνα με την Μανακίδου (2008: 168) το συναίσθημα του έρωτα αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για την ποιητική και μουσική σύνθεση των βοσκών και σε αυτό επιλέγει να στηριχθεί ο Θεόκριτος κατά την μελέτη της ανθρώπινης ψυχosύνθεσης μέσα στην ποίησή του.

<sup>4</sup> Σύμφωνα με τον Atkins (1984: 141) στην επικούρεια φιλοσοφία η σεξουαλική δραστηριότητα θεωρείται ύποπτη, επειδή είναι ικανή να καταστρέψει την *ἀταραξία*, η οποία είναι απαραίτητη για τον σοφό άνθρωπο. Εάν παρ' όλα αυτά είναι απαλλαγμένη από την συναισθηματική αναστάτωση που προκαλεί ο έρωτας, είναι επιτρεπτή. Σε αντίθετη περίπτωση, πρέπει να αποφεύγεται, επειδή περιπλέκει τα πράγματα και δεν οδηγεί σε μία καθαρή μορφή ηδονής. Βέβαια, η δεύτερη καλύτερη επιλογή, μετά την περιστασιακή σεξουαλική επαφή, για τον σοφό άνθρωπο που επιθυμεί τη γυναικεία σεξουαλική συντροφιά και δεν μπορεί να ζήσει χωρίς αυτήν είναι ο γάμος, επειδή θα προκύψει μεγαλύτερη αναστάτωση σε αυτόν από το να μην παντρευτεί. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τα δόγματα του Επίκουρου για τον έρωτα βλ. Stearns, 1936. Δεν αποκλείεται η πιθανότητα ο ποιητής Θεόκριτος να επηρεάστηκε από τις παραπάνω πεποιθήσεις της επικούρειας φιλοσοφίας για τον έρωτα στα βουκολικά του *Ειδύλλια*, κάτι το οποίο υποστηρίζει και η Gutzwiller (2007: 91-92).

<sup>5</sup> Όπως υποστηρίζει ο Κακριδής (1986, τόμ. 2: 242), η έντονη επιθυμία του Πάνα για γονιμοποίηση δικαιολογεί το γεγονός ότι ο θεός αποτελεί προσωποποίηση της γεννητικής δύναμης της ζωής. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την διπλή φύση του θεού βλ. Hunter, 1999: 14-15.

Βέβαια, δεν αποτελεί η ερωτική επιθυμία των βοσκών το μοναδικό σημείο επαφής τους με τον Πάνα<sup>6</sup>. Ο θεός – προστάτης τους φημίζεται για την αποκρουστική του εμφάνιση με τα τραγοπόδαρα και τα κέρατά του, κάτι το οποίο είχε ως συνέπεια την απόρριψή του από ένα αγαπημένο του πρόσωπο, καθώς η μητέρα του τον εγκατέλειψε, όταν ήταν ακόμη βρέφος, όμως δεν ισχύει το ίδιο στην περίπτωση του πατέρα του Ερμή και των άλλων ολύμπιων θεών, οι οποίοι τον καλοδέχτηκαν κοντά τους ως φυσιολογικό. Η απεχθής όψη φαίνεται ότι αποτελεί συνηθισμένο εμπόδιο και των θεοκρίτειων βοσκών στη σύναψη σχέσεων, ιδίως ερωτικών, καθώς απωθεί την εκάστοτε αγαπημένη (βλ. *Είδδ.* 3, 6, 11). Εκτός αυτού, ο Πάνας είναι ένας *φιλόκροτος* θεός με ιδιαίτερη αγάπη για την μουσική, τους μελωδικούς ήχους της, τον χορό και το τραγούδι, μία από τις συνηθέστερες ασχολίες και των θεοκρίτειων βοσκών, ενώ αχώριστη συντροφιά του έχει τις Νύμφες, οι οποίες κατέχουν εξέχοντα ρόλο στην βουκολική ποίηση του Θεόκριτου, αντικαθιστώντας κατά μία έννοια τις Μούσες στην ποιητική έμπνευση. Τέλος, τα λιβάδια, οι απόκρημνες βουνοκορφές, οι θαμνότοποι και οι ρεματιές, δηλαδή οι τόποι στους οποίους συχνάζει ο τραγοπόδαρος θεός, αποτελούν καθιερωμένο σκηνικό για τα περισσότερα βουκολικά *Ειδύλλια*, καθώς εκεί οδηγούν τα ζώα τους για βοσκή ή παίζουν μουσική και συνθέτουν βουκολική ποίηση οι θεοκρίτειοι ήρωες.

Όπως προαναφέρθηκε, οι ερωτοχτυπημένοι βοσκοί συχνά καταφεύγουν στο τραγούδι προκειμένου να εκφράσουν τον έρωτά τους για την αγαπημένη τους ή να εκτονώσουν αυτό το πνιγηρό και βασανιστικό για τους ίδιους συναίσθημα. Εν ολίγοις, μερικές φορές βρίσκουν διέξοδο σε ένα *παρακλαυσίθυρον*<sup>7</sup> που είναι το άσμα του εραστή έξω από την κλειστή πόρτα του ερωτικού του αντικειμένου. Σε αυτό το τραγούδι, ο

---

<sup>6</sup> Για τα παρακάτω χαρακτηριστικά και την φύση του Πανός βλ. Ομηρικό Ύμνο *εις Πάνα*. Για περισσότερες πληροφορίες αναφορικά με την καλλιτεχνική αναπαράσταση και την εξέλιξη της εικόνας/μορφής του Πάνα σε αγγεία, νομίσματα, αγάλματα, ειδώλια αλλά και στην ποίηση με το πέρασμα των χρόνων βλ. Boardman, 1997, *Πάν VIII 1 LIMC*: 923-941; Balty, Berger et. al., 1997, *Πάν VIII 2 LIMC*: 612-635.

<sup>7</sup> Για μία αναλυτικότερη εξέταση του *παρακλαυσίθυρου* αναφορικά με την εμφάνισή του σε μία πληθώρα ποιητικών ειδών (λυρική ποίηση, επίγραμμα, ελεγεία, *μίμος*, έργα της Νέας Κωμωδίας) με έμφαση στις παραλλαγές του στα θεοκρίτεια *Ειδύλλια* 2, 3, 7 και 11 βλ. Sicherl, 1972: ιδίως 57-58, 61 για τον *κῶμον*. Ο Corpley (1942: ιδίως 96-98 για τον *κῶμον*) διαχωρίζει στην μελέτη του τον *κῶμασθῆν* από τον τραγουδιστή του *παρακλαυσίθυρου* και υπογραμμίζει τα στερεότυπα χαρακτηριστικά του *κῶμου* που μοιράζονται οι δύο τους (κατάσταση μέθης, στεφάνι στα μαλλιά και *κοίμησις ἐπὶ θύραις*). Ο ίδιος μελετητής (1940: 58 για μία σύνοψη των τυπικών χαρακτηριστικών του *παρακλαυσίθυρου* με την προσθήκη της συγγραφής ερωτικών στίχων στο κατώφλι του ερωτικού αντικειμένου) εξετάζει το ψευδο-θεοκρίτειο *Ειδύλλιο* 23, το οποίο συνδυάζει μία ρομαντική ιστορία με το θέμα του θανάτου, καθώς εκεί ο αποφασισμένος εραστής κάνει πράξη την απειλή του για αυτοκτονία, μετά το τραγούδι του ρεαλιστικού του *παρακλαυσίθυρου*.

ερωτευμένος μπορεί να ζητά άδεια εισόδου, να εκφράζει τα παράπονά του για την ψυχρότητα της αγαπημένης ή να εκτοξεύει κατάρες και απειλές προς αυτήν ενώ σε περίπτωση που δεν βρει κάποια ανταπόκριση ίσως οδηγηθεί σε μία *θυραυλία*, δηλαδή αποφασίζει να περάσει ολόκληρη τη νύχτα άγρυπνος στο κατώφλι της αγαπημένης. Οι λαϊκές καταβολές του εν λόγω άσματος το συνδέουν άμεσα με το έθιμο του *κόμου*<sup>8</sup>, δηλαδή την περιπλάνηση μίας ομάδας, συνήθως μεθυσμένων, αστών ατόμων, μετά από κάποιο συμπόσιο, κατά τη διάρκεια της νύχτας και την άφιξή της στο σπίτι της αγαπημένης. Επιπλέον, δεν πρέπει να παραλειφθεί η αναφορά στην σκευή των *κομαστών*, οι οποίοι κατά κύριο λόγο φορούν στεφάνι στα μαλλιά και κρατούν αναμμένη δάδα στο χέρι ενώ ανάλογο εξοπλισμό έχουν συνήθως και οι τραγουδιστές του *παρακλαυσιθύρου*. Επιπλέον, σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί η διάκριση του *παρακλαυσιθύρου* σε δραματικό και μη δραματικό<sup>9</sup>. στον πρώτο τύπο συχνά παρουσιάζεται ολόκληρο το περιστατικό με το ερωτικό άσμα να αποτελεί απλώς ένα κομμάτι του ενώ ο εραστής μπορεί να γίνεται δεκτός ή να απορρίπτεται από το ερωτικό του αντικείμενο ανάλογα με την επιλογή που εξυπηρετεί καλύτερα τον συγγραφέα. Κατά βάση, εδώ κυριαρχεί το ξέσπασμα της ζωώδους φύσης του εραστή και παράλληλα το ερωτικό του ενδιαφέρον περιορίζεται στο σαρκικό επίπεδο. Στον δεύτερο τύπο, κεντρικό ρόλο καταλαμβάνει το ίδιο το ερωτικό τραγούδι με πολλά στοιχεία του περιστατικού να παραλείπονται ή απλώς να αναφέρονται. Ο εραστής συνήθως απορρίπτεται στο τέλος του ποιήματος ή σε μερικές περιπτώσεις δεν γίνεται κανένας λόγος για την ερωτική του απόρριψη, ίσως επειδή η ιστορία δεν φτάνει μέχρι αυτό το σημείο και διακόπτεται απότομα, χωρίς να υπάρχει μία τελική έκβαση, απλώς με την έκκλησή του ερωτευμένου για αποδοχή. Στον μη δραματικό τύπο *παρακλαυσιθύρου* υπογραμμίζονται οι ελπίδες, οι στεναχώριες του ερωτευμένου και η ρομαντική – συναισθηματική του φύση. Η αξιοποίησή αυτού του θέματος<sup>10</sup> από τον

---

<sup>8</sup> Για τις δύο βασικές κατηγορίες των ασμάτων του *κόμου*, εκ των οποίων η μία περιλαμβάνει απλά τραγούδια του γλεντιού με θέμα τον έρωτα και το κρασί και η άλλη τραγούδια έξω από μία πόρτα απαιτώντας την είσοδο ή εκφράζοντας την απογοήτευση του *κομαστοῦ* για την ερωτική του απόρριψη (προγενέστερη μορφή του *παρακλαυσιθύρου*), οι οποίες απαντούν μαζί στο σατυρικό δράμα *Κύκλωψ* του Ευριπίδη βλ. Copley, 1956: 5-6.

<sup>9</sup> Βλ. Copley, 1956: 7, 14-15, 17.

<sup>10</sup> Σύμφωνα με τον Copley (1956: 1-2) το *παρακλαυσιθύρον* αποτελεί ένα μοτίβο, ένα θέμα ή μία ιστορία και όχι μία ξεχωριστή λογοτεχνική μορφή. Αυτό συνεπάγεται ότι μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε οποιοδήποτε λογοτεχνικό είδος που έχει ως θέμα του τον έρωτα. Επιπροσθέτως, ο κάθε ποιητής το μεταχειρίζεται με διαφορετικό τρόπο, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι τα *παρακλαυσίθυρα* που συναντάμε στην λογοτεχνία δεν διατηρούν ακέραιες όλες τις λεπτομέρειες αυτού του θέματος, καθώς μερικές από

Θεόκριτο (μη δραματικός τύπος), τον Αριστοφάνη αλλά και από τον Μένανδρο (δραματικός τύπος) παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον με τη διαφορά ότι ο Θεόκριτος έδωσε βουκολική μορφή στο *παρακλαυσίθυρον* αλλάζοντας το σκηνικό του από αυτό της πόλης στο αγροτικό περιβάλλον των βοσκών.

### 1.1.1. *Ειδύλλιο 11: οι νεανικές απόπειρες του Κύκλωπα στον έρωτα*

Πρωταγωνιστής του *Ειδυλλίου* είναι μία φιγούρα που αντλείται από τον κόσμο της μυθολογίας, ο Κύκλωπας Πολύφημος<sup>11</sup>, γνωστός κυρίως από την *Όδύσσεια* του Ομήρου· ο ομώνυμος μυθικός βοσκός του Θεόκριτου παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες αλλά και διαφορές από το ομηρικό του πρότυπο. Πρώτα απ' όλα, σύμφωνα πάντα με την *Όδύσσεια*, οι Κύκλωπες βοσκοί κατοικούν σε ένα αφιλόξενο τοπίο, στις κορυφές των βουνών και σε σπηλιές (βλ. *Είδ.* 11 στ. 44 *έν τώντρω*), δεν έχουν φιλικές σχέσεις με τους συντοπίτες τους, δεν υπακούν στους θεϊκούς νόμους (πρβλ. *Είδ.* 11 στ. 29 *ού μὰ Δί' ούδέν*) και δεν ασχολούνται με την γεωργία ούτε με την ναυσιπλοΐα, κάτι το οποίο αποκαλύπτει το χαμηλό πολιτισμικό τους επίπεδο. Παρ' όλα αυτά, η γη στην οποία κατοικούν είναι ευλογημένη, καθώς τους προσφέρει όλα τα απαραίτητα αγαθά (π.χ.: δημητριακά και κρασί) χωρίς να κοπιάσουν<sup>12</sup> καθόλου οι ίδιοι. Μέσα σε αυτήν την ήδη ξεχωριστή ομάδα Κυκλώπων, στέκεται σχεδόν παράταιρος ο Πολύφημος, ο οποίος ενώ ζει σε πιο άγριες συνθήκες από τους υπόλοιπους και διαφέρει από αυτούς στο γεγονός ότι είναι μοναχικός, μένει μακριά τους, χωρίς να επιθυμεί οποιαδήποτε φιλική σχέση με τους γείτονές του ή με οποιονδήποτε άλλον και δεν έχει οικογένεια, ασχολείται με την βοσκή των ζώων του και την παρασκευή τυριών (βλ. *Είδ.* 11 στ. 12-13, 34-37, 65-66, 73-75), πράγμα το οποίο σημαίνει ότι βρίσκεται σε ανώτερο πολιτισμικό επίπεδο από τους άλλους Κύκλωπες, οι οποίοι ζουν με ό,τι τους προσφέρει

---

αυτές αναφέρονται ρητά ενώ άλλες υπονοούνται, ανάλογα με τον σκοπό που επιθυμεί να εξυπηρετήσει ο εκάστοτε ποιητής στο έργο του.

<sup>11</sup> Για μία σύντομη αλλά αρκετά κατατοπιστική μελέτη της παρουσίας του Πολύφημου στην ποίηση και στην πεζογραφία από την *Όδύσσεια* του Ομήρου μέχρι την λογοτεχνία της αυτοκρατορικής περιόδου, στην οποία ο Κύκλωπας παρουσιάζεται ως παντρεμένος με την Νηρηίδα Γαλάτεια βλ. Férez, 1996: 19-23 για την *Όδύσσεια*, 25-26 για την Αττική Κωμωδία, 26-30 για το σατυρικό δράμα *Κύκλωψ* του Ευριπίδη και 30-31 για τον διθύραμβο του Φιλόξενου με τίτλο *Κύκλωψ* ή *Γαλάτεια*. Επίσης, βλ. Μανακίδου, 2007: 349-350 για τις συγκλίσεις και αποκλίσεις του θεοκρίτειου Κύκλωπα από τον αντίστοιχο ομηρικό, 350-351 από τον μυθικό βοσκό του Φιλόξενου και του Ευριπίδη και 351-352 για τον Πολύφημο του κωμωδιογράφου Επίχαρμου και άλλων κωμικών ποιητών της Μέσης Κωμωδίας.

<sup>12</sup> *Όδύσσεια* ι, 105 κ. ε.

από μόνη της η φύση<sup>13</sup>. Συνεπώς, οι ασχολίες του Πολύφημου περιορίζονται μονάχα στην τυροκομία και στην κτηνοτροφία, γεγονός που τον επηρεάζει, ώστε να αποκτήσει παρόμοια χαρακτηριστικά με τα ζωντανά του, τα οποία ανήκουν στον κτηνώδη κόσμο. Η άγρια φύση του, η οποία απουσιάζει από τον θεοκρίτειο Πολύφημο, φανερώνεται και από το γεγονός ότι ο ίδιος είναι ανθρωποφάγος και ωμοφάγος (πρβλ. *Είδ.* 11 στ. 69 με *λεπτύνοντα*, όπου ο Πολύφημος αδυνατίζει εξαιτίας του έρωτα), καθώς διαμελίζει και καταβροχθίζει μερικούς συντρόφους του Οδυσσέα, από το ότι δεν σέβεται το τυπικό της φιλοξενίας, όταν αρνείται το αίτημα του Οδυσσέα για δώρα και από την κατανάλωση ανέρωτου κρασιού, το οποίο αποτελούσε ένα ξεκάθαρο σημάδι βαρβαρότητας για τους αρχαίους Έλληνες.

Βέβαια, πολλά από τα γνωρίσματα του ομηρικού Κύκλωπα που συμβάλλουν στην δημιουργία της σκληρής κι επιθετικής εικόνας του είναι συγχρόνως και κωμικά, όπως η χρήση ωμής βίας, η μέθη, η υπερβολική κατανάλωση φαγητού και ποτού, το ρέψιμο, το ένα του μάτι και η κομπορρημοσύνη του. Όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά έχουν καθιερωθεί για την παρουσίαση του Πολύφημου στην πλειοψηφία των έργων της Αττικής Κωμωδίας κι όχι μόνο (π.χ.: *Κύκλωψ* του Επιχάρμου, του Καλία και του Αντιφάνη, *Όδυσσεύς* του Κρατίνου, *Πλοῦτος* του Αριστοφάνη κ. ά.). Επιπλέον, δεν πρέπει να παραληφθεί η κεντρική παρουσία του Κύκλωπα στο μοναδικό ολόκληρο σωζόμενο σατυρικό δράμα του Ευριπίδη με τίτλο *Κύκλωψ*<sup>14</sup>, όπου η Σικελία παρουσιάζεται ως η πατρίδα του τερατώδους βοσκού (βλ. *Είδ.* 11 στ. 7 *ὁ Κύκλωψ ὁ παρ' ἀμῖν* και στ. 47-48 για την Αίτνα) κι εκεί ο Πολύφημος διακρίνεται για τον πλούτο του (στ. 316, 336, βλ. *Είδ.* 11 στ. 34-37, 45-48), την επιδίωξη της ηδονής μέσω του φαγητού, του ποτού και της σεξουαλικής επαφής, για την εχθρότητά του απέναντι στους νόμους (στ. 338-340), για το κυνήγι με σκυλιά (στ. 130, βλ. *Είδ.* 6 στ. 9-14 και 29-30), για τη χρήση της φωτιάς (στ. 242-249, βλ. *Είδ.* 11 στ. 50-51) για το μαγείρεμα του φαγητού του αλλά και γενικότερα για την μουσική του δραστηριότητα (βλ. *Είδ.* 11 με το τραγούδι του Κύκλωπα). Τέλος, αξιοσημείωτη είναι η πρώτη παρουσίαση του ερωτευμένου Πολύφημου και η απόρριψή του από την θαλάσσια Νύμφη Γαλάτεια στον

---

<sup>13</sup> *Όδύσσεια* 1, 187-189.

<sup>14</sup> Για το αρχαιοελληνικό κείμενο βλ. Seaford, 1984: 63-89.

διθύραμβο του Φιλόξενου από τα Κύθηρα με τίτλο *Κύκλωψ ή Γαλάτεια*<sup>15</sup> (περίπου 404-367 π.Χ.), η οποία αποτελεί βασικό πρότυπο και για τον θεοκρίτειο Κύκλωπα.

Αποδέκτης του *Είδυλλίου* 11 είναι ο φίλος του Θεόκριτου, ποιητής και γιατρός Νικίας<sup>16</sup> (στ. 5) και έχοντας ως βασικό θέμα τον έρωτα, το ποίημα ξεκινά με ένα γνωμικό<sup>17</sup> για το ότι δεν υπάρχει κανένα φάρμακο καταπολέμησης του έρωτα εκτός από το τραγούδι (ή την ποίηση) (στ. 1-3). Ακόμη και σε αυτή την περίπτωση όμως είναι δύσκολο να εντοπίσει κανείς το κατάλληλο<sup>18</sup> άσμα (στ. 4). Αυτό ίσως σημαίνει ότι ο δυστυχισμένος εραστής θα ωφεληθεί μονάχα από εκείνο το συγκεκριμένο είδος τραγουδιού ή ποίησης που θα τον οδηγήσει στην αυτογνωσία. Αμέσως μετά, αναφέρεται ως απόδειξη το μυθολογικό παράδειγμα του Κύκλωπα Πολύφημου, ο οποίος συνήθιζε να τραγουδά, όταν ήταν ερωτευμένος σε νεαρή ηλικία<sup>19</sup> με την θαλάσσια Νύμφη Γαλάτεια και έτσι υπέφερε όσο το δυνατόν λιγότερο από τον έρωτά του (στ. 7-9). Μάλιστα, το πάθος του ήταν τόσο μεγάλο που δεν χρησιμοποίησε τα συμβατικά ερωτικά δώρα (μήλα, τριαντάφυλλα και μπούκλες μαλλιών) για να κερδίσει την Γαλάτεια αλλά μία πραγματική, ακραία μορφή τρέλας και δεν ενδιαφερόταν για τίποτα άλλο (στ. 10-11). Ο έρωτάς του για τη Νύμφη είχε φτάσει σε τέτοιο επίπεδο, ώστε ο Πολύφημος να παραμελεί τις ποιμενικές του ασχολίες (στ. 12-13) προτιμώντας να κάθεται από το πρωί στην ακρογιαλιά και να τραγουδά για τη Γαλάτεια λιώνοντας εκεί από τον καημό του ενώ ο έρωτάς του περιγράφεται σαν μία δυσβάσταχτη πληγή που προκλήθηκε από το βέλος της Αφροδίτης (στ. 13-16 κωμαστικό μοτίβο του έρωτα ως πληγή). Παρ' όλα

---

<sup>15</sup> Βλ. Philoxenus Cytherius, *Κύκλωψ ή Γαλάτεια* απτ. 815-824 PMG.

<sup>16</sup> Για την ιδέα ότι στο *Είδυλλιο* 11 κυριαρχεί ο κωμικός τόνος, καθώς σε πολλά σημεία του ποιήματος φαίνεται πως ο Θεόκριτος διασκεδάζει εις βάρος του Πολύφημου και συγχρόνως πειράζει κοροϊδευτικά τον φίλο του ποιητή και γιατρό Νικία αναφορικά με αυτές τις δύο ιδιότητές του, βλ. Schmiel, 1975: κυρίως 34-36. Ο Manuwald (1990: 91) αναγνωρίζει το γεγονός ότι ο ίδιος ο Κύκλωπας μπορεί να θεωρεί πως μιλά σοβαρά, όμως στον τρόπο παρουσίασης του βοσκού από τον Θεόκριτο εντοπίζονται κωμικά ή ειρωνικά χαρακτηριστικά. Ο μελετητής, λοιπόν, θεωρεί ότι ο ποιητής μπορούσε να μιλήσει για τα σοβαρά θέματα που ήθελε μόνο έμμεσα.

<sup>17</sup> Βλ. Hunter, 1999: 215, 223-224 για την γνωμική έναρξη που προηγείται ενός μυθολογικού παραδείγματος ως συνηθισμένη ποιητική δομή ήδη από την αρχαϊκή περίοδο.

<sup>18</sup> Ο Holtsmark (1966: 253-254) υποστηρίζει ότι το τραγούδι του Κύκλωπα είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του διαφωτιστικού και θεραπευτικού χαρακτήρα της ποίησης, κατά το οποίο ο μυθικός βοσκός κατανοεί σταδιακά τον εαυτό του και την φύση του έρωτά του για την Νηρηίδα.

<sup>19</sup> Για την περιγραφή της νεότητάς του με το χνούδι γύρω από το στόμα και τους κροτάφους, η οποία θεωρείται συνηθισμένο σημάδι της νεανικής ανδρικής ηλικίας και θα μπορούσε να ταιριάζει σε οποιαδήποτε περίοδο, γεγονός που υποστηρίζει την άποψη του ποιητή ότι ο έρωτας είναι πάντα ίδιος, βλ. Spofford, 1969: 26.

αυτά, ο Κύκλωπας αναφέρεται ότι βρήκε γιατρικό-ανακούφιση για την κατάστασή του και τραγουδούσε<sup>20</sup> καθισμένος σε ψηλό βράχο κοιτώντας προς τη θάλασσα (στ. 17-18).

Στη συνέχεια παρατίθεται ένα από τα προαναφερθέντα άσματα του Κύκλωπα (στ. 19-79), το οποίο είναι ένα είδος *παρακλαυσιθύρου*<sup>21</sup>. Στο *Ειδύλλιο* 11, όπως και στο 6 παρακάτω, ο Θεόκριτος υιοθετεί κάποια από τα χαρακτηριστικά του *παρακλαυσιθύρου*<sup>22</sup> σχεδόν αυτούσια, παραλλάσσοντας ή αντιστρέφοντάς τα κι έτσι τα δύο ποιήματα διαφοροποιούνται συγχρόνως από το θέμα και τα συμβατικά γνωρίσματα αυτού του είδους τραγουδιού. Ο μυθικός βοσκός ξεκινά με μία αποστροφή<sup>23</sup> στην Νύμφη ρωτώντας την με παράπονο τον λόγο που τον απωθεί και περιγράφει με κωμικές υπερβολές την εξωτερική εμφάνισή<sup>24</sup> και την συμπεριφορά της χρησιμοποιώντας εικόνες από τον βουκολικό κόσμο, αποκαλύπτοντας παράλληλα και τις γνώσεις του στην γαλακτοκομία (λευκότερη από τυρί, τρυφερότερη από αρνί, πιο υπερήφανη από μοσχάρι και πιο στιλπνή από άγουρο σταφύλι) (στ. 19-21). Το σημαντικότερο, όμως, είναι πως στο τραγούδι του ο ερωτευμένος Πολύφημος προσπαθεί να παρασύρει το ερωτικό του αντικείμενο, την Γαλάτεια, έξω από τον τόπο κατοικίας της που είναι η θάλασσα. Όπως συμβαίνει συνήθως σε αυτά τα άσματα, ο εραστής και η αγαπημένη του τοποθετούνται σε διαφορετικούς τόπους. Έτσι, και εδώ ο Κύκλωπας και η Γαλάτεια

---

<sup>20</sup> Σύμφωνα με τον Hunter (1999: 220) το τραγούδι παρουσιάζεται στο *Ειδύλλιο* 11 ως γιατρικό για τον έρωτα και συγχρόνως ως σύμπτωμά του (στ. 13, 39). Γενικότερα, όλο το ποίημα βρήθει από λεξιλόγιο και εικόνες που προέρχονται από τον κόσμο της ποίησης και της ιατρικής, γεγονός που αποκτά ιδιαίτερη σημασία, εάν αναλογιστεί κανείς τα επαγγέλματα του Θεόκριτου και του φίλου του Νικία.

<sup>21</sup> Τα τμήματα στα οποία χωρίζει ο Hunter (1999: 229) το άσμα είναι τα εξής: στ. 19-29 (εξομολόγηση του έρωτα του Κύκλωπα προς την Γαλάτεια), στ. 30-53 (η περιουσία του την οποία θέτει στην διάθεση της Νύμφης), στ. 54-71 (χωρισμός του «ζευγαριού») και στ. 72-9 (η λύση στο ερωτικό πρόβλημα του Πολύφημου). Ο Schmiel (1975: 32-33) σημειώνει το γεγονός ότι καθ' όλη τη διάρκεια του τραγουδιού παρατηρούνται μεταβολές στη διάθεση του Πολύφημου: απελπισμένος έρωτας, αισιοδοξία, επίκληση στην Γαλάτεια, πτώση της αυτοπεποίθησής του (θρήνος για την έλλειψη βραγχιών, υποσχέσεις με προϋποθέσεις και ευχή να ζήσει η Γαλάτεια μαζί του στη στεριά) και απεγνωσμένη απειλή ότι θα βρει νέο ερωτικό αντικείμενο.

<sup>22</sup> Για μία αναλυτική παρουσίαση των μοτίβων του *παρακλαυσιθύρου* (τα περισσότερα εκ των οποίων αναφέρονται και στην παρούσα εργασία), τα οποία αξιοποιεί ο Θεόκριτος στο *Ειδύλλιο* 11 μέσω της μίμησης ή της απόκλισης από αυτά βλ. Messi, 2000: 24-32.

<sup>23</sup> Ο Sprofford (1969: 29) υποστηρίζει πως η ερώτηση του Κύκλωπα και οι μεταφορές της υπαίθρου που χρησιμοποιεί εδώ, αποκαλύπτουν την τρυφερότητά του σε συνδυασμό με την ερωτική απειρία του.

<sup>24</sup> Για την παρουσίαση του Πολύφημου από τον Θεόκριτο ως εραστή - ικέτη, ο οποίος παρερμηνεύει τον ρόλο του *Έρωτος* και αντιμετωπίζει την Γαλάτεια ως μία θεότητα (στ. 20-21 κολακευτικά επίθετα της επικαλούμενης Νύμφης, στ. 22-24 περιγραφή των δραστηριοτήτων της, στ. 25-27 *υπόμνησις*, καθώς στον στ. 27 ο Κύκλωπας αναφέρεται σε μία παρελθοντική υπηρεσία που προσέφερε ενώ στον στ. 26 υπενθυμίζει τη συγγενική τους σχέση (η Θόωσα και η Γαλάτεια είναι ξαδέρφες) και υπονοούμενο αίτημά του) βλ. Holtmark, 1966: 254.

ανήκουν σε διαφορετικούς κόσμους<sup>25</sup>, ο ένας στην στεριά και η άλλη στην θάλασσα, ενώ παράλληλα ο Πολύφημος ισχυρίζεται ότι δεν θα μπορούσε να ζήσει στο περιβάλλον της Νηρηίδας, επειδή δεν διαθέτει εκ φύσεως την απαραίτητη σωματική διάπλαση για κάτι τέτοιο (βλ. στ. 54 όπου παραπονιέται με λύπη για τα βράγχια που δεν έχει). Παρά το γεγονός ότι η μητέρα του Κύκλωπα είναι μία θαλάσσια Νύμφη, όπως και η αγαπημένη του, ο ίδιος δεν φαίνεται να έχει καλές σχέσεις με το στοιχείο της θάλασσας και δεν πιστεύει ότι υπάρχει κάποια γοητεία σε αυτήν (στ. 62), αιτία που θεωρεί σημαντική για να εγκαταλείψει η Γαλάτεια τον βυθό και να βγει μόνιμα στην στεριά. Μάλιστα, ο Messi (2000: 24-25) αποφαινεται ότι ο τερατώδης βοσκός τρομάζει από την θάλασσα εξαιτίας της ασταθούς φύσης της και της αδιάκοπης κίνησής της, κάτι το οποίο χαρακτηρίζει και την συμπεριφορά της Γαλάτειας, καθώς ο Κύκλωπας, αδυνατώντας να ξεχωρίσει την πραγματικότητα από το όνειρο<sup>26</sup>, ομολογεί ότι φαντάζεται την Νηρηίδα να βγαίνει από την θάλασσα, όταν αυτός κοιμάται αλλά μόλις ξυπνά εκείνη να εξαφανίζεται πίσω στα κύματα (στ. 22-24).

Ένα άλλο αξιοσημείωτο στοιχείο το *παρακλαυσιθύρου* είναι το κατώφλι του σπιτιού της αγαπημένης στο οποίο ο εραστής τραγουδά συμβατικά το άσμα του. Στην ερωτική ιστορία του Κύκλωπα και της Γαλάτειας το κατώφλι, το οποίο αποτελεί το κοντινότερο σημείο προς την αγαπημένη, αντικαθίσταται από την ακρογιαλιά, την οποία αγγίζουν τα θαλάσσια κύματα, όμως αυτή δεν ανήκει σε κανέναν από τους δύο τύπους στους οποίους βρίσκονται οι πρωταγωνιστές, αποτελώντας ένα είδος ουδέτερης ζώνης μεταξύ τους. Από αυτό το σημείο τραγουδά ο βοσκός και δεν ζητά από την Νηρηίδα να γίνει ο ίδιος δεκτός στον τόπο κατοικίας της, όπως κάνουν οι *κωμασταί*, αλλά αντιστρέφει αυτό το μοτίβο προτρέποντας την ίδια να αφήσει την θάλασσα και να ζήσουν μαζί στη σπηλιά<sup>27</sup> του (στ. 42-44). Κάτι ανάλογο αλλά με περισσότερη ένταση κάνει και στους

---

<sup>25</sup> Σύμφωνα με αυτήν την άποψη είναι και ο Holtsmark (1966: 256), ο οποίος υποστηρίζει ότι η αντίθετη φύση τους αποτελεί εμπόδιο για την σύναψη μίας μόνιμης σχέσης αλλά και ο Schmiel (1975: 33-34), καθώς ισχυρίζεται ότι στην αρχή, ο Κύκλωπας δείχνει να μην κατανοεί το γεγονός πως ο ίδιος και η Γαλάτεια ανήκουν σε διαφορετικούς κόσμους (στεριά ≠ θάλασσα). Παρ' όλο που η Γαλάτεια θα μπορούσε να θεωρηθεί αμφίβια (βλ. στ. 25-27) η δυνητική ένωσή τους είναι καταδικασμένη σε αποτυχία λόγω του εκ διαμέτρου αντίθετου τρόπου ζωής τους. Το πρόβλημα συνειδητοποιεί βαθμιαία ο Κύκλωπας, αν και στους στ. 63-66 ελπίζει μονάχα να ζούσε η Νύμφη μαζί του στην στεριά.

<sup>26</sup> Βλ. Hunter, 1999: 231-232.

<sup>27</sup> Κατά την άποψη του Schmiel (1993: 230) στους στ. 38-44, οι οποίοι αποτελούν το κέντρο και την κορύφωση ολόκληρου του *Ειδυλλίου* 11, ο τερατώδης βοσκός συγκεντρώνει όλο το θάρρος του και προτείνει στην Γαλάτεια να περάσουν μαζί την νύχτα στη σπηλιά του. Σε αυτό το σημείο διαφαίνεται η αισιοδοξία του Κύκλωπα και οι υψηλές προσδοκίες του, όμως παρακάτω ο ερωτευμένος βοσκός φανερώνει για άλλη μία φορά την απογοήτευσή του και επιλέγει ξανά να βασιστεί σε αυταπάτες.



στ. 63-66, όπου εύχεται η αγαπημένη του Γαλάτεια να έβγαινε από το νερό της θάλασσας, να ξεχνούσε να επιστρέψει σπίτι της (όπως κάνει και ο ίδιος) και να έμεινε μαζί του βόσκοντας παρέα τα πρόβατά του, αρμέγοντας γάλα και πήζοντας τυρί.

Εκτός αυτού, κοινός τόπος του παρακλαυσιθύρου είναι η αδιάφορη στάση του ερωτικού αντικειμένου, κάτι που απαντά και στο *Ειδύλλιο* 11 με τον Πολύφημο να παρουσιάζεται να έχει επίγνωση της αδιαφορίας της Νηρηίδας, όπως φαίνεται στους στ. 29-30. Παρ' όλα αυτά, ο μυθικός βοσκός δεν πτοείται και αποκαλύπτει το ερωτικό του πάθος στην Γαλάτεια προσφέροντάς της δώρα. Ένας αστός *κωμαστής* λογικά θα δώριζε στην αγαπημένη του το στεφάνι που φορούσε στα μαλλιά του κατά την διάρκεια του συμποσίου, στο οποίο βρισκόταν πριν λίγο. Ο ποιμένας Πολύφημος με τη σειρά του, στους στ. 40-41 κάνει λόγο για έντεκα σπάνια και πολύτιμα ελαφάκια και τέσσερα αρκουδάκια που τρέφει για να τα δωρίσει στην Γαλάτεια αλλά και για τα λουλουδία, κρίνα και παπαρούνες, που επιθυμεί να της φέρει (στ. 54-57). Βέβαια, εξηγεί με αφελή σχολαστικισμό ότι δε θα μπορούσε να της φέρει και τα δύο είδη λουλουδιών, γιατί το καθένα ανθίζει διαφορετική εποχή (στ. 58-59) και όχι ότι δεν θα το έκανε λόγω φιλαργυρίας. Εκτός αυτού, θεωρώντας ότι η εξωτερική του εμφάνιση (μονό και τριχωτό φρύδι, ένα στρογγυλό μάτι και μία φαρδιά μύτη, που θυμίζει Σάτυρο) είναι υπεύθυνη για το γεγονός ότι η Γαλάτεια τον αποφεύγει (στ. 30-33), στους στ. 34-37 προσπαθεί να αντισταθμίσει την αποκρουστική του όψη με τα περιουσιακά του στοιχεία, για τα οποία υπερηφανεύεται, λέγοντας πως έχει χίλια πρόβατα, πίνει το καλύτερης ποιότητας γάλα από αυτά, διαθέτει τυρί όλο τον χρόνο και τα καλάθια του είναι γεμάτα μέχρι το χείλος τους με τυρί. Επίσης, καμαρώνει και για τις μουσικές του ικανότητες, καθώς ισχυρίζεται ότι παίζει τη σύριγγα καλύτερα από οποιονδήποτε άλλο Κύκλωπα του νησιού. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στους στ. 45-48, όπου προκειμένου να παρασύρει την θαλάσσια Νύμφη μέσα στο άντρο του, ο Πολύφημος περιγράφει το εσωτερικό του παραπέμποντας σε ένα βουκολικό *locus amoenus* (δάφνες, κυπαρίσσια, κισσός, αμπέλι και δροσερό νερό που το θεωρεί προτιμότερο από το θαλασσινό) και για άλλη μία φορά προσπαθεί να εξουδετερώσει το αρνητικό χαρακτηριστικό της τριχοφυΐας του με αναφορά στην «ακοίμητη» φωτιά (του έρωτα) που έχει μέσα στη σπηλιά του ως δέλεαρ (στ. 50-51 κωμαστικό μοτίβο του έρωτα ως φωτιά). Σύμφωνα με την σεξουαλική πρόταση του Κύκλωπα στους στ. 45-48, ο Πολύφημος ίσως

υπαινίσσεται σε αυτό το σημείο σωματική και συναισθηματική αντοχή<sup>28</sup> ή ότι παρά την ασχήμια του είναι αφοσιωμένος<sup>29</sup> εραστής. Ωστόσο, σε αυτό το σημείο, όπως και σε ολόκληρο το τραγούδι του, ο Πολύφημος χαρακτηρίζεται από μία παιδική αφέλεια<sup>30</sup>, η οποία δημιουργεί υποψίες στους αναγνώστες, αλλά πιθανότατα και στην ίδια την Γαλάτεια, αναφορικά με το κατά πόσο είναι πλουσιοπάροχος, γεμάτος ευκολίες, απολαύσεις και αφθονία ο αγροτικός τρόπος ζωής που διαφημίζει.

Μάλιστα, προκειμένου να αποδείξει την απόλυτη αφοσίωσή του στην Νηρηίδα, ισχυρίζεται ότι προτιμά να χάσει όχι μόνο τη ζωή του αλλά ακόμη και το αγαπημένο του μάτι (στ. 52-53). Με αυτή του τη δήλωση, σύμφωνα με την οποία δέχεται να υποστεί ολική τύφλωση από την αγαπημένη του, ο Κύκλωπας επιτρέπει στην Γαλάτεια να καταστρέψει τον ίδιο για να ικανοποιήσει, όντας ωραιοπαθής, τη δική του λαχτάρα να «αγαπηθεί» με οποιοδήποτε κόστος, όμως πρόκειται για έναν παθητικό τύπο αγάπης<sup>31</sup> που φαντάζεται εδώ ο Πολύφημος. Αυτή η «θυσία» από την πλευρά του βοσκού προϋποθέτει το γεγονός ότι η Νηρηίδα έχει κάνει μία άλλη θυσία πριν από αυτόν εγκαταλείποντας την θάλασσα κι επιλέγοντας να μείνει μαζί του στην στεριά, εφόσον φυσικά τον αγαπάει αρκετά. Συνεπώς, ο ενεργητικός ρόλος και η προσφορά του Κύκλωπα προς την αγαπημένη του περιορίζονται στα υλικά αγαθά της περιουσίας του που αναφέρθηκαν παραπάνω. Η μοναδική πραγματική θυσία στην οποία είναι διατεθειμένος να προχωρήσει ο Πολύφημος για να κερδίσει την Γαλάτεια εντοπίζεται στους στ. 60-62, καθώς φανερώνει την επιθυμία του να μάθει κολύμπι, ίσως από κάποιον ξένο που θα έφτανε στο νησί με το καράβι του, για να βρεθεί κοντά της στον βυθό της θάλασσας. Παρ' όλα αυτά, αμέσως μετά ακυρώνει αυτήν την προσπάθειά του θεωρώντας ότι η Νηρηίδα θα υποχωρήσει τελικά, και θα μείνει μαζί του στη στεριά. Και οι δύο παραπάνω δηλώσεις του Κύκλωπα παραπέμπουν με ειρωνικό τρόπο στην

---

<sup>28</sup> Βλ. Hunter, 1999: 237.

<sup>29</sup> Βλ. Gow, 1973, vol. II: 217.

<sup>30</sup> Ο Miles (1986: 139-142, 145) ισχυρίζεται ότι οι θεοκρίτειοι βουκολικοί χαρακτήρες, είτε είναι βοσκοί είτε μυθικές μορφές, με τον τρόπο ζωής τους στην ύπαιθρο ενσαρκώνουν το ιδεώδες της αθωότητας, δηλαδή μία ζωή απλή, ασφαλής, χωρίς διενέξεις και γενικότερα δυσάρεστα συναισθήματα, στην οποία επιδιώκεται η προσωπική ικανοποίηση του ατόμου. Αυτή η αθωότητα των θεοκρίτειων χαρακτήρων, συμπεριλαμβανομένου και του Πολύφημου, πολλές φορές οφείλεται για την ανικανότητά τους να αντιλαμβάνονται σωστά μία κατάσταση, γεγονός που έρχεται σε αντίθεση με τον προσεκτικότερο τρόπο θεώρησης των αναγνωστών των *Ειδυλλίων*, κάτι το οποίο θέτει τους τελευταίους σε πλεονεκτική θέση.

<sup>31</sup> Βλ. Holtsmark, 1966: 255-256. Αντιθέτως, ο Schmiel (1993: 231) ισχυρίζεται ότι σε αυτούς τους στίχους ο Πολύφημος αποκαλύπτει την ετοιμότητά του να προχωρήσει σε θυσίες για την αγάπη του, όμως η πρότασή του είναι ελαφρώς κωμική και ακυρώνει, με αυτόν τον τρόπο, την θετική επίδραση που θα μπορούσε να έχει αυτή στην αγαπημένη του.

άφιξη του Οδυσσέα στην χώρα των Κυκλώπων και στο αιματηρό επεισόδιο της απώλειας του αγαπημένου ματιού του Πολύφημου από τον ήρωα. Συμπερασματικά, οι πεπαιδευμένοι αναγνώστες γνωρίζουν εκ των προτέρων ότι με κανέναν από τους δύο τρόπους δεν θα κερδίσει ο μυθικός βοσκός την αγάπη της θαλάσσιας Νύμφης.

Ο Κύκλωπας θα ήθελε να μπορεί να κατεβεί στη θάλασσα, να βρεί την Γαλάτεια και να της φιλήσει το χέρι (στ. 55-56), όμως η συμπεριφορά της Νηρηίδας, τουλάχιστον έτσι όπως παρουσιάζεται από τον τερατώδη βοσκό, δείχνει ότι αυτή δεν συμμερίζεται το πάθος του και φτάνει στο σημείο να τον αποφεύγει<sup>32</sup> (στ. 22-24). Κατά την άποψη του Messi (2000: 28) η Γαλάτεια παραβιάζει τον σαπφικό νόμο<sup>33</sup> σύμφωνα με τον οποίο «αυτός που αγαπιέται πρέπει με τη σειρά του να αγαπά». Ουσιαστικά, είναι σαν να κατηγορεί έμμεσα ο Πολύφημος την αγαπημένη του για *ἀδικίαν*, που είναι ένα κοινό μοτίβο του *παρακλαυσιθύρου*, προσπαθώντας να της δημιουργήσει ενοχές και συναισθηματική ένταση και πιθανότατα κρατιέται μακριά από την άμεση σύγκρουση μαζί της από φόβο. Αντ' αυτού, στρέφει την αγανάκτησή του προς την Θόωσα, δικαιολογώντας συγχρόνως την συμπεριφορά της αγαπημένης του αλλά και την δική του ανικανότητα να την κερδίσει. Στα μάτια του Κύκλωπα δεν ευθύνεται η Γαλάτεια γι' αυτήν την απόμακρη και ψυχρή στάση της απέναντί του αλλά η μητέρα του Θόωσα<sup>34</sup>, η

<sup>32</sup> Για τους όρους *τὸν φιλέοντ'* (στ. 19), *φεύγεις* (στ. 24), *γινώσκω* (στ. 30), *τὸν φεύγοντα* (στ. 75) και *διώκεις* (στ. 75) ως χαρακτηριστικά γνωρίσματα του κώδικα της *δίκης* στα κείμενα της ελληνιστικής περιόδου βλ. Gentili, 1972: 63-64; Bonanno, 1973: 116-117; Falivene, 1981: 89-90.

<sup>33</sup> Βλ. απ. 1 Voigt (1971: 29) στο οποίο η Σαπφώ προσεύχεται στην θεά Αφροδίτη για μία κοπέλα, η οποία ανθίσταται στον έρωτα της ποιήτριας. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια της Αφροδίτης στους στ. 18-24 ... *τίνα δηῦτε πείθω! .].σάγην [ἐς σάν φιλότατα; τίς σ', ὦ! Ψά]πφ', [ἀδίκησι; / κα]ῖ γ[ὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει; / αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει; / αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει / κῶνκ ἐθέλοισα*. Όπως εύλογα παρατηρεῖ ο Bonanno (1973: 117-118), στο τέλος της σαπφικής ωδῆς η θεά διαβεβαιώνει την ποιήτρια για το υποχρεωτικό ευτυχές τέλος της ερωτικής της ιστορίας (*κῶνκ ἐθέλοισα* στ. 24), ενώ ο Θεόκριτος δείχνει απλῶς να απολαμβάνει τον έρωτα ως πρόβλημα της ταπεινῆς καθημερινότητας των βοσκῶν κατά τον οποίο η απόρριψη του εραστή από το ερωτικό του αντικείμενο και το αντίστροφο φαίνονται φυσιολογικά. Εν ολίγοις, οι θεοκρίτειες ερωτικές περιπέτειες, σε αντίθεση με τις σαπφικές, δεν τελειώνουν ποτέ. Σύμφωνα με τον Gentili (1972: 63, 65-66) «*Αν ο σεβασμός προς την δίκην συνεπάγεται αναγκαστικά ότι ο εραστής αγαπιέται με τη σειρά του πίσω σε έναν άρρηκτο δεσμό αμοιβαίας πίστης και αφοσίωσης, η παραβίαση αυτού του κανόνα (ἀδικία) συνιστά με τη σειρά της αναγκαστικά μια ενοχή που πρέπει να εξιλεωθεί*». Ουσιαστικά, η Σαπφώ καλεί την θεά Αφροδίτη όχι απλῶς να γίνει σύμμαχος της αλλά και *σύνδικος* αποκαθιστώντας την σχέση της *δίκης* και της ισορροπίας στις ερωτικές υποθέσεις και εξαναγκάζοντας το ερωτικό αντικείμενο να διορθώσει την ερωτική *ἀδικίαν* που διέπραξε εις βάρος της ποιήτριας και της θεάς, επειδή δεν ανταποδίδει τον έρωτα της Σαπφούς.

<sup>34</sup> Όπως υποστηρίζει ο Gentili (1972: 68), εκμεταλλευόμενος το παράδειγμα της συζυγικής *ἀδικίας* του Ιάσονα εις βάρος της Μήδειας στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη, ένοχος δεν είναι μονάχα εκείνος που διέπραξε την *ἀδικίαν* αλλά και τα άτομα που δημιούργησαν με την συμπεριφορά τους τις κατάλληλες και ευνοϊκές συνθήκες για την πραγματοποίησή της. Συνεπώς, η Μήδεια θεωρεῖ συνένοχους του Ιάσονα τον Κρέοντα και την κόρη του, ενώ ο Κύκλωπας, με κωμικό τρόπο, μετατοπίζει εξ ολοκλήρου την ευθύνη για την ερωτική *ἀδικίαν* της Γαλάτειας στην μητέρα του.

οποία αρνείται να παίξει τον ρόλο του διαμεσολαβητή στη σχέση του γιού της με την αγαπημένη του. Ο Πολύφημος σαν ένα κακιωμένο, ανώριμο παιδί επιλέγει σε αυτό το σημείο τις ψευδαισθήσεις του έναντι της πραγματικότητας αποζητώντας την προστασία της μητέρας του από την σκληρότητα της ενήλικης ζωής και αρχίζει να την κατηγορεί, καθώς θεωρεί ότι αυτή είναι η μοναδική υπεύθυνη για την κατάστασή του και σύμφωνα με τα λεγόμενά του δεν έχει μεταφέρει καμμία καλή κουβέντα για τον γιό της στην Γαλάτεια και ας τον βλέπει να λιώνει από τον καημό του (στ. 67-69 κωμαστικό μοτίβο του έρωτα ως σωματική φθορά). Ακόμη, προκειμένου να αποκατασταθεί η ερωτική *ἀδικία*, βρίσκει ένα σχέδιο εκδίκησης της Θόωσας, καθώς σκέφτεται να της πει ότι του πονούν<sup>35</sup> τα πόδια και το κεφάλι του με σκοπό να της προκαλέσει συναισθηματικό πόνο (για τον γιό της), επειδή κι αυτός νιώθει ανάλογο πόνο αλλά για διαφορετικό λόγο (για την Γαλάτεια) (στ. 70-71 κωμαστικό μοτίβο του έρωτα ως αρρώστια και πόνος).

Παρά τις ομοιότητες που παρουσιάζει ο βοσκός Πολύφημος με έναν *κωμαστή* ή τραγουδιστή ενός *παρακλαυσιθύρου* υπάρχει μία ουσιώδης διαφορά<sup>36</sup> ανάμεσά τους αναφορικά με την φύση του ερωτικού τους συναισθήματος. Ο γνήσιος και βαθύς έρωτας του Κύκλωπα, ο οποίος δεν χρησιμοποιεί βίαια μέσα για να κερδίσει το ερωτικό του αντικείμενο αλλά κυρίως δώρα, επίδειξη πλούτου και μουσικών ικανοτήτων, αποσκοπεί στην δημιουργία μίας σταθερής σχέσης<sup>37</sup> στο μέλλον κατά την οποία ο βοσκός είναι πρόθυμος να μοιραστεί όλα του τα υπάρχοντα, τις βουκολικές του ασχολίες και τη ζωή του με την Νηρηίδα (βλ. στ. 65-66 στους οποίους ο ήρωας επιθυμεί να βόσκουν παρέα τα πρόβατά του, να αρμέγουν γάλα και να πήζουν τυρί). Αντιθέτως, ένας *κωμαστής* επιδίδεται συχνά σε καντάδες προκειμένου να ικανοποιήσει το πρόσκαιρο και έντονο πάθος του για την εκάστοτε αγαπημένη ενώ ενδιαφέρεται μονάχα για την επίτευξη της προσωπικής του απόλαυσης. Βέβαια, ο τρόπος προσέγγισης του ερωτικού αντικειμένου από τον εραστή, δηλαδή μέσω της βίας

---

<sup>35</sup> Ο Holtsmark (1966: 256-257) θεωρεί ότι αυτή η παιδαριώδης απειλή του Κύκλωπα προς την μητέρα του είναι η τελευταία από τις αυταπάτες του μέσα στο *Είδύλλιο* 11. Για την ιδέα ότι υπάρχει κάποιο σεξουαλικό υπονοούμενο εδώ (αλλά και στους στ. 10-11 για στύση), καθώς ο Πολύφημος υπαινίσσεται κάποιο σωματικό σύμπτωμα από την αποτυχία του να συνευρεθεί ερωτικά με την Γαλάτεια βλ. Liapis, 2009: 157, 159.

<sup>36</sup> Βλ. Messi, 2000: 28-32.

<sup>37</sup> Για τους όρους *χαρίεσσα* (στ. 30), *γλυκύμαλον* (στ. 39) και τον υάκινθο (στ. 26) ως σαπφικούς απόηχους με τους οποίους ο Πολύφημος προσκαλεί την Γαλάτεια σε σοβαρό δεσμό βλ. Messi, 2000: 31 κ. ε.

(κωμαστής) ή μέσω λογικών επιχειρημάτων (Κύκλωπας), ίσως επηρεάζεται και από το κατά πόσο αυτός είναι νηφάλιος ή όχι.

Η φύση του έρωτα του Κύκλωπα χαρακτηρίζεται από χρονικό βάθος, κάτι το οποίο αποκαλύπτεται στους στ. 25-27, όπου ο ίδιος αφηγείται την πρώτη του συνάντηση<sup>38</sup> (ίσως και μοναδική) με τη Νύμφη κατά την οποία η Γαλάτεια μαζί με τη μητέρα του Πολύφημου, την θαλάσσια Νύμφη Θόωσα, είχαν βγει στην στεριά θέλοντας να μαζέψουν υάκινθους από το βουνό και ο Κύκλωπας ήταν ο οδηγός τους. Εκείνη τη στιγμή ο Πολύφημος την ερωτεύτηκε κεραυνοβόλα. Αυτό το παρελθοντικό γεγονός αποτέλεσε την αφορμή για να ξεκινήσει το ερωτικό πάθος του Κύκλωπα, το οποίο εξακολουθεί να υφίσταται στο παρόν, την στιγμή που ο ίδιος τραγουδά στην ακρογιαλιά, ενώ παράλληλα τρέφει ελπίδες για έναν μελλοντικό δεσμό με την αγαπημένη του, ο οποίος θα αντέξει στον χρόνο. Επιπλέον, ο Πολύφημος αποδεικνύει ότι είναι ένας σοβαρός υποψήφιος μνηστήρας για την Γαλάτεια, καθώς σε μία ύστατη προσπάθεια να προκαλέσει την ίδια, να αυτοπαρηγορηθεί για την καταλληλότητά του ως εραστής και συγχρόνως να απαλύνει τον ερωτικό του πόνο ισχυρίζεται ότι μπορεί να βρεί κάποια άλλη, ομορφότερη «Γαλάτεια» (στ. 76) και αναφέρεται στις «ερωτικές κατακτήσεις» που έχει στο νησί, καθώς πολλά κορίτσια<sup>39</sup> τον προσκαλούν να «παίξουν» μαζί την νύχτα κι όλα τους γελούν μόλις ο Κύκλωπας ανταποκρίνεται στο ερωτικό τους κάλεσμα (στ. 77-78). Αυτό, κατά την άποψή του, δηλώνει ότι ο ίδιος ο Πολύφημος έχει κάποια αξία στην στεριά (στ. 79). Συνοψίζοντας, ίσως αποκαλύπτεται ότι ο ερωτευμένος βοσκός δεν θεραπεύεται<sup>40</sup> εν τέλει ολοκληρωτικά από τον έρωτά του και ότι υπόκειται σε ένα επαναλαμβανόμενο μαρτύριο καταπραΰνοντας μόνο προσωρινά τον ψυχικό του πόνο με το κατάλληλο τραγούδι, το οποίο τον βοηθά απλώς να πονά λιγότερο κάθε μέρα που αφήνει τις δουλειές του και πρέπει να αντιμετωπίσει

---

<sup>38</sup> Σύμφωνα με τον Hunter (1999: 232) δεν είμαστε σίγουροι για το εάν πρόκειται για αποκύημα της φαντασίας του Κύκλωπα ή εάν συνέβη στην πραγματικότητα.

<sup>39</sup> Όπως υποστηρίζουν οι Spofford (1969: 34) και Hunter (1999: 242) δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα αν πρόκειται για πραγματικές κοπέλες ή τις φαντάζεται ο Κύκλωπας και δεν αποκλείεται το ενδεχόμενο αυτές απλώς να τον κοροϊδεύουν χωρίς να αισθάνονται κάποια ερωτική έλξη για εκείνον. Ο Miles (1986: 145-146, 166) υποστηρίζει ότι η αφέλεια και η αθωότητα του Πολύφημου είναι ένας τρόπος να εξαπατά τον εαυτό του πείθοντάς τον για τις απολαύσεις της ζωής του και για την ασημαντότητα της ασχίμιας του αποφεύγοντας έτσι, έστω και προσωρινά, την ερωτική απογοήτευση, όμως αυτή η πρακτική τον καθιστά ευάλωτο στα άτομα που θα θελήσουν να τον εκμεταλλευτούν, όπως, ίσως, οι κοπέλες του *Ειδυλλίου* 11 και ο ομηρικός Οδυσσέας.

<sup>40</sup> Με την συγκεκριμένη ερμηνεία του *Ειδυλλίου* 11 συμφωνούν οι Spofford (1969: 35), Gow (1973, vol. II: 220), Schmiel (1993: 231-232), Férez (1996: 32 υποσημ. 121), Hunter (1999: 220-221, 242), Messi (2000: 30).

για άλλη μία φορά τον έρωτά του. Στην ουσία, θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι με κάθε του τραγούδι, ο Κύκλωπας διατηρεί την αγάπη του για την Γαλάτεια ζωντανή<sup>41</sup>, όπως ακριβώς ένας ποιμένας προσπαθεί να κρατήσει το κοπάδι του ζωντανό και υγιές, χωρίς να ξεφεύγει ποτέ από αυτήν και εξαπατώντας τον εαυτό του, προκειμένου να περισώσει τον πληγωμένο του εγωισμό. Ο ίδιος πασχίζει να νιώσει καλύτερα συντηρώντας τον ελάχιστο αυτοσεβασμό που του έχει απομείνει, καθώς καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η εμφάνισή του και η ζωή του στην ύπαιθρο δεν οφείλονται για την απόρριψή του από την Νηρηίδα, από την στιγμή που άλλες κοπέλες στη στεριά δείχνουν το ενδιαφέρον τους γι' αυτόν. Παρ' όλα αυτά, η κοπιαστική και επίμονη προσπάθειά του να κρατήσει αναλλοίωτη την εξιδανικευμένη εικόνα που έχει πλάσει ο ίδιος για τον εαυτό του εξαιτίας της μοναδικής γυναίκας, η οποία τον ενδιαφέρει πραγματικά, τον καθιστά μία κωμική κι ελαφρώς αξιολύπητη φιγούρα.

Βέβαια, οι απόψεις των μελετητών αναφορικά με την αυτογνωσία του Κύκλωπα και την οριστική θεραπεία ή την προσωρινή ανακούφισή από το ερωτικό του πάθος για την Γαλάτεια δίστανται. Ο Holtsmark (1966: 257-259), σε αντίθεση με την παραπάνω άποψη, υποστηρίζει ότι ιδίως από τους τελευταίους στίχους του *Είδυλλίου*, στους οποίους ο Πολύφημος επανέρχεται στην πραγματικότητα και επιλέγει τις ασχολίες που του ταιριάζουν καλύτερα (73-75 πλέξιμο καλαθιών, μάζεμα χόρτου για το κοπάδι προβάτων και προτίμηση των κοντινότερων ερωτικών επιλογών), ο τερατώδης βοσκός έχει φτάσει πλέον σε σημαντικό βαθμό αυτογνωσίας και συνειδητοποιεί ότι η επιδίωξη της Γαλάτειας, η οποία τον αποφεύγει συστηματικά, είναι ανούσια. Θεωρεί ότι ο Κύκλωπας διαπιστώνει εν τέλει πως δεν ευθύνεται η εξωτερική του εμφάνιση για την απόρριψή του από την Νηρηίδα αλλά οι διαφορετικοί κόσμοι στους οποίους ανήκουν οι πρωταγωνιστές της ιστορίας. Γι' αυτόν τον λόγο υπενθυμίζει στον εαυτό του την γοητεία που ασκεί στις άλλες κοπέλες του νησιού (στ. 76-78), όπου ως στεριανός μπορεί να δράσει αποτελεσματικότερα. Τέλος, ο μελετητής υποστηρίζει ότι το μυθολογικό παράδειγμα του Κύκλωπα (βλ. στ. 1-2, 80-81) αποδεικνύει πως το τραγούδι ή η ποίηση καταπολεμά<sup>42</sup> αποτελεσματικά και μόνιμα το ερωτικό πάθος εν αντιθέσει με

---

<sup>41</sup> Για την αναλογία ερωτευμένου Κύκλωπα - βοσκού και έρωτα για την Γαλάτεια – κοπάδι ζώων βλ. Spofford, 1969: 35.

<sup>42</sup> Αναφορικά με την σημασία της ποίησης έναντι των χρημάτων ο Spofford (1969: 25) υποστηρίζει ότι στους στ. 80-81 η αξία του χρυσού θεωρείται ελλιπής σε σύγκριση με την σπουδαιότητα των Μουσών για τους δυστυχισμένους εραστές. Σε αυτό το σημείο υπάρχει μία αντίθεση μεταξύ μιας καλλιεργημένης

τα ιατρικά φάρμακα, τα οποία μονάχα μετριάζουν τον ερωτικό πόνο για περιορισμένο χρονικό διάστημα. Γι' αυτούς τους λόγους, «η ποίηση<sup>43</sup> ... είναι ανώτερη από την ιατρική ως φάρμακο κατά του έρωτα, επειδή είναι μία διαδικασία εσωτερικής διερεύνησης κατά την οποία το άτομο σταδιακά αποδέχεται τις βασικές αλήθειες για τα συναισθήματά του, απορρίπτει τις αγαπημένες αλλά βλαβερές ψευδαισθήσεις για τον εαυτό του και, τελικά, βλέπει τον εαυτό του όπως πραγματικά είναι και όχι όπως θα ήθελε κατά φαντασία να είναι».

Βλέποντας, όμως, τα πράγματα από μία διαφορετική οπτική γωνία, εύλογα θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι και οι δύο προαναφερθείσες ερμηνευτικές προσεγγίσεις<sup>44</sup> θα μπορούσαν να γίνουν αποδεκτές έχοντας πάντα ως βάση το κείμενο του *Είδυλλίου*. Πράγματι, στο ποίημα υπογραμμίζεται η στενή σχέση του Πολύφημου με τη μουσική και η συνεχής ενασχόλησή του με αυτήν, προκειμένου να θεραπευτεί από τον έρωτά του για την Γαλάτεια. Ωστόσο, αυτή η επανάληψη και η διάρκεια που χαρακτηρίζουν την μουσική του δραστηριότητα και τα συναισθήματά του (στ. 7 *ράιστα διᾶγ'*, στ. 8 και 10 *ἤρατο*, στ. 18 *ᾄειδε*, στ. 80 *ἐποίμαινεν*, στ. 81 *ῥᾶον δὲ διᾶγ'* κ. ά.) δημιουργούν αμφιβολίες αναφορικά με την οριστική καταπολέμηση του έρωτά του. Επομένως, το μοναδικό σίγουρο συμπέρασμα στο οποίο θα μπορούσε να οδηγηθεί κανείς είναι ότι δεν υπάρχει μία σαφής κατάληξη<sup>45</sup> στην ερωτική ιστορία του Πολύφημου, όπως, άλλωστε, και σε κάθε θεοκρίτειο *Είδύλλιο*. Η προσπάθεια του μυθικού βοσκού να κερδίσει την Νηρηίδα εκτείνεται εις το διηνεκές και είναι αδύνατον να γνωρίζουμε τι ακριβώς θα συμβεί στο μέλλον. Το μόνο που μπορεί να κάνει ο ερωτευμένος Κύκλωπας είναι να συνεχίζει να τραγουδά για τον αβέβαιο έρωτά του με

---

κοινωνίας (Θεόκριτος) όπου κυρίως το χρήμα χρησιμοποιείται ως μέσο ανταλλαγής και μιας πιο πρωτόγονης (Πολύφημος) όπου η περιουσία ενός ανθρώπου είναι όλος ο πλούτος του.

<sup>43</sup> Βλ. Holtmark, 1966: 258-259.

<sup>44</sup> Υπάρχει και η άποψη του Manuwald (1990: ιδίως 87-91), η οποία βρίσκεται κάπου ανάμεσα στις δύο διαμετρικά αντίθετες ερμηνείες των μελετητών που καταγράφονται παραπάνω. Αφενός δεν θεωρεί απίθανη την προσωρινή θεραπεία του Κύκλωπα μέσω της δύναμης της αληθινής ποίησης, καθώς ο δυστυχισμένος έρωτας μπορεί να επαναληφθεί, αφετέρου ισχυρίζεται ότι μέχρι το τέλος του *Είδυλλίου* ο Πολύφημος έχει επανέλθει στην πραγματικότητα και χρησιμοποιεί ξανά την λογική του σκέψη, χωρίς να καταφεύγει σε αυταπάτες.

<sup>45</sup> Ο Miles (1986: 146) υπογραμμίζει την διττή εξήγηση των στ. 80-81 σχετικά με το επίτευγμα του Κύκλωπα. Για το τέλος των θεοκρίτειων *Είδυλλίων*, το οποίο παραμένει ανοικτό σε πολλές διαφορετικές ερμηνείες, για τον αέναο ποιητικό - ερωτικό αγώνα του Πολύφημου και για την παρουσίαση του τραγουδιού του ερωτευμένου ως *φάρμακον*, το οποίο, όμως, δεν εξασφαλίζει ένα σταθερό αποτέλεσμα βλ. Miles, 1986: 146· Μανακίδου, 2007: 355-359 και 2008: 168-169, 181.

την ελπίδα ότι κάποια στιγμή είτε θα ξεπεράσει την Γαλάτεια είτε θα την έχει κοντά του ως ισόβια σύντροφό του, αν και σαφώς θα προτιμούσε το δεύτερο.

### 1.1.2. *Ειδύλλιο 6: η επιμονή του ενήλικου πλέον Πολύφημου στον έρωτα*

Στο *Ειδύλλιο 6* ο Πολύφημος, ο οποίος λειτουργεί ως προσωπείο του Δαμοίτα, όπως και η Γαλάτεια λειτουργεί ως προσωπείο του Δάφνιδος, έχει εξέχοντα ρόλο και παρουσιάζεται να είναι μεγαλύτερος ηλικιακά<sup>46</sup> από ό,τι στο *Ειδύλλιο 11*, ενώ παράλληλα και στις δύο περιπτώσεις των θεοκρίτειων ποιημάτων ξεχωρίζουν κάποια χαρακτηριστικά του *παρακλαυσιθύρου*<sup>47</sup>. Αναλυτικότερα, στο *Ειδύλλιο 6* για ακόμη μία φορά ο Πολύφημος και η Νηρηίδα τοποθετούνται σε διαφορετικούς χώρους<sup>48</sup>, καθώς μόνιμη κατοικία του πρώτου παραμένει η σπηλιά του που βρίσκεται στην στεριά (στ. 28 *ποτ' άντρα*) ενώ πατρίδα της δεύτερης εξακολουθεί να είναι η θάλασσα. Μάλιστα, το άντρο του Κύκλωπα ξεχωρίζει εδώ για την θύρα (στ. 32 *θύρας*) του, η οποία παρά το γεγονός ότι είναι αταίριαστη με την αγροτική κατοικία του παραπέμπει στο κατώφλι του σπιτιού της αγαπημένης στο οποίο ο ερωτευμένος συνηθίζει να τραγουδά γι' αυτήν. Επιπλέον, από την στιγμή που η ακτή βρίσκεται ανάμεσα στη θάλασσα και στην στεριά, δηλαδή στις διαφορετικές τοποθεσίες των πρωταγωνιστών της ιστορίας, αποκτά τον ρόλο του *προθύρου*, το οποίο αποτελεί το κοντινότερο δυνατό σημείο προς την αγαπημένη (στ. 10-12 *ἀ δὲ βαῦσδει/ εἰς ἄλα δερκομένα, τὰ δὲ νιν καλὰ κύματα φαίνει/ ἄσυχᾶ καχλάζοντος ἐπ' αἰγιαλοῖο θέοισαν* για το σκυλί του τερατώδους βοσκού που τρέχει στην ακροθαλασσιά). Φυσικά, δεν λείπουν και τα δώρα που συναντάμε συνήθως σε ένα *παρακλαυσιθύρον*, καθώς η Νηρηίδα εκτοξεύει μήλα ως ερωτικό βλήμα και έμβλημα στο κοπάδι και στο σκυλί του αγαπημένου της βοσκού (στ. 6-7 και 9), προκειμένου να τραβήξει την προσοχή του. Παρ' όλα αυτά, η προσφορά μήλων δεν

<sup>46</sup> Πρβλ. Hunter, 1999: 227, 258, αναφορικά με την περιγραφή της τριχοφυΐας του Κύκλωπα στο *Ειδύλλιο 11* (στ. 9), η οποία παραπέμπει σε νεανική ηλικία, με αυτήν του *Ειδυλλίου 6* (στ. 36), η οποία παραπέμπει σε πιο ώριμη ηλικία και υποδηλώνει το πέρασμα του χρόνου.

<sup>47</sup> Για μία αναλυτική παρουσίαση των μοτίβων του *παρακλαυσιθύρου* (τα περισσότερα εκ των οποίων αναφέρονται και στην παρούσα εργασία), τα οποία αξιοποιεί ο Θεόκριτος στο *Ειδύλλιο 6* μέσω της μίμησης ή της απόκλισης από αυτά βλ. Messi, 2000: 32 κ. ε.

<sup>48</sup> Ανατρέχοντας στην σύγκριση της θαλάσσιας Νύμφης με το γαϊδουράγκαθο (στ. 15-16) και στην σύγκριση της λευκότητας των δοντιών του τερατώδους βοσκού με το παριανό μάρμαρο (στ. 37-38), οι οποίες αποκαλύπτουν τα αντίθετα χαρακτηριστικά της κίνησης και της ακινησίας, της ελαφρότητας και της βαρύτητας αλλά και του εφήμερου και του σταθερού, υπογραμμίζεται η αντίθεση μεταξύ της θηλυκότητας της Γαλάτειας και της αρρενωπότητας του Πολύφημου, βλ. Gutzwiller, 1991: 130-131.



αποτελεί μονάχα σύμβαση του παρακλαυσιθύρου αλλά είναι και κοινός τόπος της ερωτοτροπίας.

Ο Κύκλωπας, έχοντας περισσότερη εμπειρία πλέον, υιοθετεί διαφορετική πρακτική για να προσελκύσει την δύσκολη Γαλάτεια· σκόπιμα προσποιείται αδιαφορία και είναι ψυχρός απέναντί της, καθώς δεν της ρίχνει ούτε μία ματιά και παίζει αμέριμος την σύριγγά του (στ. 8-9) κρύβοντας τα αληθινά του συναισθήματα για εκείνην, γεγονός που την κάνει να ζηλεύει τρομερά και να λιώνει από τον καημό της (βλ. *Είδ.* 6 στ. 27 *τάκεται* για την Γαλάτεια και *Είδ.* 11 στ. 14 *κατετάκετο* για τον Πολύφημο για το κωμαστικό μοτίβο του έρωτα ως φωτιά και του έρωτα ως σωματική φθορά), σύμφωνα πάντα με τα λεγόμενα του Κύκλωπα. Τα παραπάνω συμπτώματα του έρωτα της Νύμφης θα μπορούσαν να αντικατοπτρίζουν την συναισθηματική κατάσταση οποιουδήποτε *κωμαστή*, ο οποίος κατευθύνεται προς το σπίτι του ερωτικού του αντικειμένου. Επομένως, στο συγκεκριμένο *Ειδύλλιο* οι ρόλοι αντιστρέφονται<sup>49</sup>, καθώς η όμορφη Γαλάτεια είναι αυτή που συμπεριφέρεται τώρα ως *κωμαστής* κυνηγώντας τον άσχημο Πολύφημο και είναι σε κατάσταση φρενιτίδας (βλ. *Είδ.* 6 στ. 28 *οίστρεϊ* για την Γαλάτεια και *Είδ.* 11 στ. 11 *όρθαις μανίαις* για τον Πολύφημο). Επιπλέον, παρακινημένη από αυτήν την απάθεια του μυθικού βοσκού, η θαλάσσια Νύμφη τον κατηγορεί για ανικανότητα στον έρωτα χαρακτηρίζοντάς τον *δυσέρωτα και αίπόλον*<sup>50</sup> (στ. 7), δηλαδή σκληρόκαρδο και λάγνο, καθώς οι *αίπόλοι* ήταν κυρίως γνωστοί για την φιληδονία<sup>51</sup> τους. Βέβαια, ο χαρακτηρισμός *δύσερωτος* έχει διττή σημασία και εκτός από τον «ανίκανο να αγαπήσει» δηλώνει και το ακριβώς αντίθετο, δηλαδή τον «τρελά ερωτευμένο», φανερόνοντας, έτσι, το παιχνίδι με τις λέξεις του ελληνιστικού ποιητή αλλά και την διπλή ερμηνεία της συμπεριφοράς του Πολύφημου. Κάτι αντίστοιχο ισχύει και για την στάση της Γαλάτειας, καθώς, ιδίως σύμφωνα με τους στ. 15-17, οι

---

<sup>49</sup> Η Gutzwiller (1991: 129), λαμβάνοντας υπόψιν τις αντιδράσεις του Κύκλωπα αλλά και της Νηρηίδας στο *Ειδύλλιο* 11, ισχυρίζεται ότι η αντιστροφή των ρόλων τους αναφορικά με την επιδίωξη του ερωτικού αντικειμένου και την αντίστασή του απέναντι στον εραστή αποκαλύπτει ότι τα αντίθετα μπορούν να γίνουν είδωλά τους και έτσι κάθε μέλος ενός ζευγαριού είναι δυνητικά ταυτόσημο με το ταίρι του.

<sup>50</sup> Οι Gow (1973, vol. II: 20) και Cozzoli (2008: 115-117, 119) υποστηρίζουν ότι η συγκεκριμένη φράση αναφέρεται στην απειρία και αμηχανία των αιγοβοσκών όσον αφορά τις σχέσεις τους με τις γυναίκες. Επιπλέον, ο Cozzoli (βλ. παραπάνω) θεωρεί ότι αυτή η φράση μπορεί να εξηγηθεί ευκολότερα αν λάβει κανείς υπόψιν τις συνηθισμένες σεξουαλικές τάσεις των αιγοβοσκών και ποιμένων, οι οποίοι συχνά έχουν σεξουαλικές σχέσεις με κατσίκες και πρόβατα.

<sup>51</sup> Βλ. Χατζηκόστα, 2005: 221-222.

οποίοι τονίζουν την αστάθεια<sup>52</sup> του χαρακτήρα της, δεν αποκλείεται το ενδεχόμενο η Νηρηίδα να προσποιείται την ερωτευμένη με τον Κύκλωπα κοροϊδεύοντάς τον, ακριβώς όπως ίσως κάνουν και οι κοπέλες στο τέλος του *Είδυλλίου* 11. Από την πλευρά του, ο τερατώδης βοσκός είναι τόσο κολακευμένος που πιθανότατα δεν αντιλαμβάνεται ότι η Γαλάτεια εκμεταλλεύεται την αφέλειά του για να τον εξαπατήσει. Άρα, στην περίπτωση που όντως η θαλάσσια Νύμφη είναι ερωτευμένη με τον Κύκλωπα, η προαναφερθείσα κατηγορία της (στ. 7) υποδηλώνει ότι η ίδια ψέγει τον μυθικό βοσκό για την παραβίαση του σαπφικού νόμου περί αμοιβαιότητας του έρωτα και έτσι και για *ἀδικίαν* εις βάρος της. Εντούτοις, εάν η Γαλάτεια προσποιείται την ερωτευμένη, είναι εκείνη που παραβιάζει εν τέλει τον σαπφικό νόμο και αδικεί τον Κύκλωπα.

Όπως και να' χει, φαίνεται ότι ο βοσκός δεν είναι διατεθειμένος να υποχωρήσει μέχρι να υποκύψει πρώτη η Νύμφη και ότι θα συνεχίσει με αυτήν την τακτική μέχρι τέλους. Προκειμένου να οδηγήσει την αγαπημένη του σε συνθηκολόγηση, σχεδιάζει να κλείσει<sup>53</sup> τις πόρτες του σπιτιού του και να μην δεχτεί κανέναν αγγελιοφόρο με προτάσεις της Γαλάτειας μέχρι εκείνη να του υποσχεθεί πρώτη γάμο (στ. 31-33). Η επιθυμία του Κύκλωπα για μία νόμιμη ένωση, εν αντιθέσει με την ερωτική επιθυμία ενός κοινού ακόλαστου *κωμαστοῦ*, επιβεβαιώνει τον ειλικρινή του έρωτα για την Νύμφη, όπως αυτός εκδηλώθηκε και στο *Είδύλλιο* 11, με την οποία επιθυμεί να αποκτήσει έναν μόνιμο δεσμό στο μέλλον. Κλείνοντας, είναι φανερό και η μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση του Κύκλωπα για την εμφάνισή του, καθώς δεν θεωρεί πλέον ότι αυτή μπορεί να οφείλεται για την απόρριψη του από την Γαλάτεια και φτάνει στο άλλο άκρο πιστεύοντας ότι είναι γοητευτικός (στ. 34-38) εμμένοντας και σε εκείνα τα χαρακτηριστικά του που θα μπορούσαν να θεωρηθούν με μεγαλύτερη ευκολία ως απεχθή, κάτι το οποίο έρχεται σε αντίθεση με την αναγνώριση της αποκρουστικής του εμφάνισης στο *Είδύλλιο* 11 (στ. 30-33). Μάλιστα, προσπαθεί να προφυλάξει την ωραιότητά του με ζόρκια φτάνοντας στο σημείο της κωμικής υπερβολής (στ. 39-40),

---

<sup>52</sup> Για τα αντιθετικά ζεύγη *διώκειν* ≠ *φεύγειν* και *φιλεῖν* ≠ *οὐ φιλεῖν* (στ. 17) ως *σημεῖα* του κώδικα της *δίκης* βλ. Falivene, 1981: 91.

<sup>53</sup> Για το σχέδιο του Κύκλωπα να κλειδωθεί μέσα στο σπίτι του, μολονότι ένας από τους ρόλους του στο *Είδύλλιο* 6 είναι αυτός του άνδρα - εραστή, και να μην ανοίξει την πόρτα του στον αγγελιοφόρο της Νύμφης, συνεπώς έμμεσα στην ίδια την Γαλάτεια, την γυναίκα που αγαπά, κάτι το οποίο έρχεται σε αντίθεση με την παράδοση του *παρακλαυσιθύρου* βλ. Messi, 2000: 37. Για ακόμη μία απόκλιση του Θεόκριτου από τις συμβάσεις του *παρακλαυσιθύρου*, σύμφωνα με την οποία παρά το γεγονός ότι ο Πολύφημος παρουσιάζεται (εκτός από τον παραπάνω ρόλο του) συγχρόνως ως το ερωτικό αντικείμενο της Νηρηίδας και ο αποδέκτης του «τραγουδιού» της, αντιδρά και απαντά στην προσέγγιση της Νύμφης, αποκαλύπτοντας τις προσωπικές του σκέψεις και τα συναισθήματά του βλ. Messi, 2000: 36.

όμως η προηγούμενη αφέλεια του Κύκλωπα στο *Ειδύλλιο* 11 δημιουργεί υποψίες αναφορικά με τον τρόπο αντίληψης της πραγματικότητας από τον μυθικό βοσκό, για το οποίο μας προειδοποιεί και ο ποιητής στους στ. 18-19 (*τὰ μὴ καλὰ καλὰ πέφανται*). Δεν μπορεί να αποκλείσει κανείς την πιθανότητα ο Πολύφημος να έχει προβεί σε μία λανθασμένη εκτίμηση σχετική με την ομορφιά της εξωτερικής του εμφάνισης, όταν αποφάσισε να καθρεπτιστεί στα γαλήνια νερά της θάλασσας, η οποία κάλλιστα θα μπορούσε να παραμορφώσει την αληθινή του όψη με τους κυματισμούς της, όσο ήρεμη και αν ήταν. Επομένως, γίνονται αντιληπτές για ακόμη μία φορά οι πιθανές αντιστοιχίες μεταξύ της Γαλάτειας και του θαλάσσιου τόπου κατοικίας της, αυτή την φορά με έμφαση στο στοιχείο της κοροϊδίας και της εξαπάτησης (βλ. και σελ. 24 για την συνεχή κινητικότητα της θάλασσας στο *Είδ.* 11).

Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί η άποψη του Gershenson (1969: 147-148, 150-151, 154), ο οποίος ισχυρίζεται ότι στην περίπτωση του Κύκλωπα<sup>54</sup> η ενέργεια στην οποία προβαίνει, δηλαδή το φτύσιμο<sup>55</sup>, για να αποτρέψει το κακό μάτι από πάνω του, λειτουργεί στην ουσία ως φιλοφρόνηση προς τον ίδιο, καθώς η συγκεκριμένη πρακτική του φτυσίματος συνοδεύει συχνά ένα κομπλιμέντο και μπορεί να εκληφθεί και η ίδια ως κομπλιμέντο. Επομένως, σύμφωνα με τον μελετητή, ο Δαμοίτας – Πολύφημος έχει καταφέρει να πειστεί για την ομορφιά του και την αξία του θεωρώντας πλέον ότι είναι καλύτερος απ' ό,τι νόμιζε και στην ουσία φοβάται μη τον ματιάσει κάποιος άλλος, όχι ο ίδιος. Με άλλα λόγια, ο Κύκλωπας προσπαθεί να αντικρούσει την προσβολή<sup>56</sup> του Δάφνιδος<sup>57</sup> στους στ. 18-19 για την ασχήμια του και μέσα από αυτή του την

---

<sup>54</sup> Ο Gershenson (1969: 145-146), αντιτιθέμενος στην άποψη του Gow (1973, vol. II: 125) για το ότι η αντανάκλαση του Πολύφημου στον υδάτινο καθρέπτη της θάλασσας προκάλεσε τον αυτοθουμασμό του και αυτός με τη σειρά του την έπαρση του Κύκλωπα, συνδέει την επιθυμία για τον εαυτό με την *βασκανίαν* ως ένα είδος *φθόνου* και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο αυτοθουμασμός υπονοεί την δυσaréσκεια του ατόμου με την ομορφιά του. Κάτι τέτοιο, βέβαια, δεν ισχύει στην περίπτωση του τερατώδους βοσκού, ο οποίος δεν αισθάνεται κάποια ερωτική έλξη για τον εαυτό του και έτσι δεν υπάρχει περίπτωση ο ίδιος να βασκάνει τον εαυτό του.

<sup>55</sup> Αναφορικά με το φτύσιμο ως πρακτική για την αποτροπή του κακού ματιού αλλά συγχρόνως και ως φιλοφρόνηση στα θεοκρίτεια *Ειδύλλια* 6 (στ. 39) και 7 (στ. 126-127) βλ. Gershenson, 1969: 151 κ. ε.

<sup>56</sup> Η Gutzwiller (1991: 126) θεωρεί ότι το τέλος του άσματος του Δάφνιδος θα μπορούσε να ερμηνευτεί και ως μία πρόταση σύμφωνα με την οποία εξαιτίας του έρωτα μερικές φορές ακόμη και τα αντίθετα (άσχημος Πολύφημος – όμορφη Γαλάτεια) φαίνονται όμοια.

<sup>57</sup> Σύμφωνα με την Gutzwiller (1991: 131-132) ο Δάφνης και ο Πολύφημος αποτελούν τα μυθικά πρότυπα των θεοκρίτειων βοσκών και είναι αντίθετοι μεταξύ τους όχι μόνο ως προς την εμφάνιση (ομορφιά – ασχήμια), την συμπεριφορά τους (λεπτότητα – σκληρότητα) και το τέλος τους (ηρωικός θάνατος – σωματική ακεραιότητα εντός του βουκολικού κόσμου) αλλά και ως προς το γεγονός ότι ο Δάφνης αντιπροσωπεύει την τραγική εκδοχή της βουκολικής ποίησης, από την στιγμή που παρουσιάζεται ως καλύτερος χαρακτήρας από εμάς, ενώ ο Πολύφημος την κωμική εκδοχή της, εφόσον θεωρείται

προσπάθεια βγαίνει πιο δυνατός, καθώς η αυτοεκτίμησή του αποκαθίσταται εξαιτίας των φιλοφρονήσεων που κάνει ο ίδιος στον εαυτό του. Ο Gershenson (βλ. παραπάνω) θεωρεί ότι ο Δαμοίτας, ο οποίος είναι μεταμφιεσμένος σε Πολύφημο, απελευθερώνεται από τον Δάφνιδα, ο οποίος είναι μεταμφιεσμένος σε Γαλάτεια, και την κοροϊδία του απορρίπτοντας τις προσεγγίσεις και τις προσβολές του (στ. 6-7, 15), αλλά στο τέλος του *Ειδυλλίου* οι εραστές, Δάφνις και Δαμοίτας, είναι και πάλι αγαπημένοι (στ. 42), κάτι το οποίο δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι ισχύει και για τα μυθικά πρόσωπα που υποδύονται. Γι' αυτούς τους λόγους, ο Θεόκριτος συμβουλεύει τον Άρατο να απορρίψει την αγάπη και να μάθει να εκτιμά τον εαυτό του, γιατί μόνο με αυτόν τον τρόπο μπορεί να επιτύχει την πραγματική αγάπη. Κατά συνέπεια, ο μελετητής αποφαίνεται ότι η φιλοφρόνηση προτείνεται από τον ποιητή ως θεραπεία για την επάνοδο της αυτοεκτίμησης του ερωτευμένου Πολύφημου, χάρη στην οποία θα έχει τη δυνατότητα να βρεί την αληθινή αγάπη.

Παρ' όλα αυτά, στο *Ειδύλλιο* 6, όπως και στο 11, δεν δίνεται κάποια συγκεκριμένη πληροφορία αναφορικά με το τέλος της ερωτικής ιστορίας του Πολύφημου και της Γαλάτειας. Ο Δαμοίτας απαντά σημείο προς σημείο στο άσμα του Δάφνιδος και παρά το γεγονός ότι υιοθετεί τον ρόλο του Πολύφημου δεν επιβεβαιώνει κάποια έκβαση. Τα κίνητρα της Νηρηίδας αλλά και η παρουσία ή η απουσία της στον βουκολικό κόσμο του Κύκλωπα παραμένουν αβέβαια. Αναμφισβήτητα, σε αυτό το *Ειδύλλιο* είμαστε πλέον σίγουροι για το αγνό ερωτικό συναίσθημα του τερατώδους βοσκού προς την θαλάσσια Νύμφη, ο οποίος παρά τα χρόνια που πέρασαν<sup>58</sup> παραμένει πιστός και αφοσιωμένος στην Γαλάτεια, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι σε αυτό το χρονικό διάστημα που μεσολάβησε δεν θεραπεύτηκε από τον έρωτά του, όμως εξακολουθεί να είναι επισφαλές το μέλλον των δύο μυθικών προσώπων.

---

χειρότερος από εμάς. Η σχέση μεταξύ των δύο μυθικών βοσκών, όσο κι αν αυτοί διαφέρουν μεταξύ τους, υποδηλώνει ότι η τραγωδία και η κωμωδία δεν διακρίνονται με σαφήνεια μέσα στην θεοκρίτεια βουκολική ποίηση και ότι η μία μορφή ποίησης αντανάκλα την άλλη με ομοιότητα.

<sup>58</sup> Βλ. υπ. 46.

### 1.1.3. *Ειδύλλιο 3: ο κομαστής που «λαχταρούσε» να δώσει ένα τέλος στη ζωή του*

Το συγκεκριμένο θεοκρίτειο *Ειδύλλιο* αποτελεί ένα είδος αγροτικού *κόμου*<sup>59</sup> στο οποίο ένας ανώνυμος αιγοβοσκός προσπαθεί με το τραγούδι<sup>60</sup> του να πείσει το ερωτικό του αντικείμενο, την Αμαρυλλίδα, να βγει από την σπηλιά της ή έστω να του επιτρέψει να εισέλθει αυτός. Σύμφωνα με την σύμβαση του *παρακλαυσιθύρου*, ο ερωτευμένος ανώνυμος αιγοβοσκός και η αγαπημένη του βρίσκονται σε διαφορετικούς τόπους, καθώς στους στ. 6-7 που αποτελούν την αρχή του άσματος, ο αιγοβοσκός είναι τοποθετημένος όσο πιο κοντά της γίνεται, δηλαδή έξω από την σπηλιά της κοπέλας και την αποστρέφεται με παράπονο<sup>61</sup>, επειδή δεν τον προσκαλεί πια μέσα, γεγονός που παραπέμπει σε μία πιθανή παρελθοντική ανταπόκριση στον έρωτά του, τη στιγμή που η ίδια βρίσκεται εντός της σπηλιάς της και πιθανότατα ακούει το τραγούδι του. Συνεχίζει με μία περιγραφή των χαρακτηριστικών της εξωτερικής του εμφάνισης εξαιτίας της δυσμορφίας των οποίων θεωρεί ότι η κόρη μπορεί να τον αποφεύγει (στ. 8-9 πλακουτσομούτης και με μακριά γενειάδα, στοιχεία που παραπέμπουν στους Σατύρους) έχοντας μία ανάλογη υποψία αλλά και όψη με εκείνη του Κύκλωπα στο *Ειδύλλιο* 11 (στ. 30-33), και την απειλεί ότι θα τον οδηγήσει στον απαγχονισμό<sup>62</sup> με τη συμπεριφορά της. Επιπλέον, στη θέση της *θύρας* υπάρχει ένα πέπλο από κισσό και φτέρη που καλύπτει την είσοδο της σπηλιάς (στ. 14), το οποίο αποτελεί ένα φυσικό, αν

<sup>59</sup> Για το γεγονός ότι το τραγούδι του ερωτευμένου αιγοβοσκού λαμβάνει χώρα το μεσημέρι και όχι το βράδυ (στ. 1-5) και ότι ο δυστυχισμένος εραστής τονίζει τα σωματικά του ελαττώματα αντί να εκθειάζει τα θετικά του χαρακτηριστικά ή την ομορφιά της Αμαρυλλίδος (στ. 18-19) ως στοιχεία που αντιτίθενται στα συμβατικά μοτίβα του *παρακλαυσιθύρου*, βλ. Baumbach, 2000: 75-76.

<sup>60</sup> Για το τραγούδι του ανώνυμου αιγοβοσκού προς την Αμαρυλλίδα, το οποίο προϋποθέτει την προσωρινή διακοπή των κτηνοτροφικών του δραστηριοτήτων, τις οποίες αναλαμβάνει ο Τίτυρος (στ. 1-5) βλ. Isenberg & Konstan, 1984: 306. Ο Copley (1956: 15-16) ισχυρίζεται ότι μεταξύ των στίχων 5 και 6 μπορούμε να φανταστούμε πως ο αιγοβοσκός περνά μέσα από χωράφια και δάση μέχρι να φτάσει έξω από την σπηλιά της Αμαρυλλίδος, κάτι το οποίο είναι το βουκολικό ισοδύναμο της περιπλάνησης ενός *κομαστοῦ* στους δρόμους της πόλης μέχρι να φτάσει έξω από την πόρτα της αγαπημένης του.

<sup>61</sup> Ο Falivene (1981: 95-96) αποφαίνεται ότι με την ερώτηση *ἢ ῥά με μισεῖς;* (στ. 7) ο αιγοβοσκός φανερώνει έμμεσα τον φόβο του για τυχόν μη συμμόρφωση της Αμαρυλλίδος στον νόμο περι αμοιβαιότητας του έρωτα (κώδικας της *δίκης*). Από την στιγμή που ο εραστής ακολουθεί πρόθυμα τον κώδικα της *δίκης*, είναι η σειρά της αγαπημένης να είναι δίκαιη και να τον αφήσει να εισέλθει στην σπηλιά της. Εάν όμως δεν του ανοίξει την πόρτα της και τον αφήσει να περιμένει έξω στην παγωνιά, η ερωμένη θα έχει διαπράξει μία ερωτική *ἀδικίαν*.

<sup>62</sup> Οι Isenberg & Konstan (1984: 306-307) υποστηρίζουν ότι στην αρχή και στο τέλος του *παρακλαυσιθύρου*, ο αιγοβοσκός αναφέρεται πρώτα σε ένα παρελθοντικό γεγονός το οποίο δεν ισχύει πια, αργότερα σε ένα παροντικό γεγονός και τέλος στην συνέπεια που θα το ακολουθήσει. Αναλυτικότερα, στους στ. 6-9: προηγούμενες προσκλήσεις της Αμαρυλλίδος προς τον αιγοβοσκό, τωρινή περιφρόνηση του αιγοβοσκού από την αγαπημένη του και απειλή για μελλοντική αυτοκτονία του εραστή. Στους στ. 52-54: παλαιότερες καντάδες του αιγοβοσκού προς την Αμαρυλλίδα, τωρινή αδιαφορία της κοπέλας και μελλοντική κατασπάραξη του ερωτευμένου από τους λύκους.

και όχι απροσπέλαστο, εμπόδιο που «αποτρέπει» την εισβολή του τραγουδιστή του *παρακλαυσιθύρου*, ακριβώς όπως ένας αστός *κωμαστής* θα τραγουδούσε έξω από την κλειστή πόρτα της αγαπημένης του με απώτερο στόχο να γίνει δεκτός μέσα στο σπίτι της, και συγχρόνως συμβολίζει την απόσταση αλλά και την δυσκολία κατάκτησης<sup>63</sup> της Αμαρυλλίδος.

Παρακάτω, ο ανώνυμος αιγοβοσκός κάνει λόγο και για τα δώρα που σκοπεύει να προσφέρει στην Αμαρυλλίδα, στοιχείο που αποτελεί κοινό τόπο του *παρακλαυσιθύρου*. Αρχικά, αναφέρεται στα δέκα μήλα που της έφερε, κατόπιν δικού της αιτήματος, ως ερωτικό δώρο και της υπόσχεται να της φέρει και άλλα αύριο (στ. 10-11). Στους στ. 18-19 δίνει κάποια στοιχεία για την όψη και την συμπεριφορά της Αμαρυλλίδος, καθώς αποστρέφεται την αγαπημένη του περιγράφοντας το όμορφο βλέμμα της, την «πέτρινη» καρδιά της και τα μαύρα φρύδια της, της γυρεύει αγκαλιές και της υπόσχεται φιλήματα, όμως στους στ. 21-23 η απουσία κάποιας αντίδρασης από την πλευρά της κοπέλας τον οδηγεί στην απειλή ότι θα μαδήσει το στεφάνι που έπλεξε με μπουμπούκια και σέλινα και το οποίο φυλάει σε κισσό, παραπέμποντας στο στεφάνι που φορούσαν συνήθως οι *κωμασταί* στο κεφάλι τους ή σε εκείνο που άφηναν ως δώρο έξω από την πόρτα της αγαπημένης τους. Ακόμη μία προσφορά του προς την κοπέλα είναι μία λευκή κατσικά που γέννησε δίδυμα και την φυλάει για να της την δωρίσει, όμως προσπαθώντας να κάνει την αγαπημένη του να ζηλέψει απειλεί να την δώσει στην μαυριδερή εργάτρια του Μέρμωνα που του τη ζητά, εκφοβίζοντάς την στην ουσία για εύρεση καινούργιου ερωτικού αντικειμένου από μέρους του, γιατί η Αμαρυλλίδα του κάνει νάζια (στ. 34-36).

Η αδιάφορη στάση<sup>64</sup> της Αμαρυλλίδος, η οποία δεν συγκινείται από τα λόγια του αιγοβοσκού, δεν ανταποκρίνεται στα παράπονα, τις απειλές και τα παρακάλια του, ούτε

---

<sup>63</sup> Βλ. Isenberg & Konstan, 1984: 305-306 για το φυλλάδες «εμπόδιο» που καλύπτει το άνοιγμα της σπηλιάς, το οποίο λειτουργεί ως σεξουαλικός συμβολισμός και παραπέμπει στο απρόσιτο χαρακτηριστικό σημείο της Αμαρυλλίδος. Στο μυαλό του ερωτευμένου, η αγαπημένη του είναι συνήθως αποστασιοποιημένη αλλά και εξυπωμένη, ενώ ο ίδιος χαρακτηρίζεται από αίσθημα ανεπάρκειας και κατωτερότητας που φαίνεται από την ταπεινή κοινωνική του θέση.

<sup>64</sup> Σύμφωνα με τους Isenberg & Konstan (1984: 307-308) κάθε προσφορά του ερωτευμένου αιγοβοσκού προς την Αμαρυλλίδα πέφτει πάνω στο ανυπέμβλητο εμπόδιο της σιωπής της οδηγώντας κάθε φορά τον δυστυχισμένο εραστή σε μία νέα απειλή για το τερματισμό της διαδικασίας του *κόμου* (στ. 9, 21, 25-27 και 53) με την οποία επιχειρεί να αποσπάσει μία απάντηση από το ερωτικό του αντικείμενο. Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί ότι σύμφωνα με τον Hunter (1999: 109), όπως στην περίπτωση του Κύκλωπα Πολύφημου έτσι και εδώ δεν μπορούμε να γνωρίζουμε με βεβαιότητα εάν η Αμαρυλλίδα είναι υπαρκτό πρόσωπο ή εάν απλώς την φαντάζεται ο ανώνυμος αιγοβοσκός.

αντιδρά στο τραγούδι του με τα μυθολογικά παραδείγματα των στ. 40-51 παρα μόνο μένει σιωπηλή (στ. 24 *οὐχ ὑπακούεις*), οδηγεί τον ερωτευμένο αιγοβοσκό σε ένα τελευταίο δώρο<sup>65</sup> που έχει να της προσφέρει. Αυτό δεν είναι άλλο από τη ζωή του ή τουλάχιστον την οριστική απαλλαγή από τον ίδιο. Με άλλα λόγια, σε τρία κομβικά σημεία του τραγουδιού με ιδιαίτερη σημασιολογική βαρύτητα (αρχή, μέση και τέλος) ο αιγοβοσκός επαναλαμβάνει το μοτίβο της αυτοκτονίας<sup>66</sup> (στ. 9, 25-27 και 53) το οποίο εξακολουθεί να αφήνει ανεπηρέαστη την αγαπημένη του. Στις δύο τελευταίες περιπτώσεις στις οποίες απειλεί το ερωτικό του αντικείμενο με την αφαίρεση της ζωής του, προσθέτει συγχρόνως και ένα πικρόχολο σχόλιο στο τέλος σχετικά με την συναισθηματική ικανοποίηση, χαρά και ευχαρίστηση, που θα αποκομίσει η αγαπημένη του από αυτήν την πράξη του (στ. 27 *τό γε μὲν τεδὸν ἀδὸν τέτυκται* και στ. 54 *ὡς μέλι τοι γλυκὸ τοῦτο κατὰ βρόχθοιο γένοιτο*), είτε πρόκειται για μία επιτυχημένη αυτοκτονία είτε για μία αποτυχημένη. Η γραφή *καὶ κα μὴ' ποθάνω* (στ. 27 *και αν δεν πεθάνω*) εξετάζει το ενδεχόμενο της αποτυχημένης αυτοκτονίας, όμως όποιο κι αν είναι το αποτέλεσμα της ενέργειας του ερωτευμένου αιγοβοσκού η Αμαρυλλίδα φαίνεται πως θα είναι ικανοποιημένη, γεγονός που αποδυναμώνει την αυτοχειρία ως μέσον θεραπείας από τον έρωτά ή συγκίνησης του ερωτικού αντικειμένου. Επιπλέον, οι δύο πρώτες απειλές του, οι οποίες αφορούν τον απαγχονισμό του (στ. 9) και το άλμα του από τον γκρεμό του ψαρά Όλπη (στ. 25-27) προϋποθέτουν έναν ενεργό ρόλο από μέρους του και συγχρόνως είναι ενδεικτικές της αποφασιστικότητάς του, όμως στην τελευταία του απειλή (στ. 53) περιμένει τους λύκους να τον κατασπαράξουν υιοθετώντας έναν παθητικό ρόλο, γεγονός που αποκαλύπτει την αβεβαιότητά του για την αποτελεσματικότητα της πράξης του αλλά και τις δεύτερες σκέψεις που κάνει γι' αυτήν. Συνεπώς, φανερόνεται σταδιακά η απροθυμία του να αυτοκτονήσει αλλά και ότι η αυτοχειρία δεν αποτελεί σίγουρο μέσον εκπλήρωσης του έρωτα ή της θεραπείας από αυτόν. Ίσως η αυξανόμενη ανασφάλεια του αιγοβοσκού αναφορικά με το θέμα της αυτοχειρίας αλλά και ο παθητικός του ρόλος αποδεικνύουν ότι η φύση του ερωτικού του συναισθήματος για την Αμαρυλλίδα δεν διαφέρει και πολύ τελικά από εκείνη ενός *κωμαστή*, ο οποίος

---

<sup>65</sup> Για την πρόθεση του αιγοβοσκού να αυτοκτονήσει ως ένα είδος δώρου με το οποίο αποσκοπεί να αλληλεπιδράσει ο ίδιος με την Αμαρυλλίδα και να σπάσει, έτσι, την σιωπή της βλ. Isenberg & Konstan, 1984: 307.

<sup>66</sup> Ο Baumbach (2000: 67-75) υποστηρίζει ότι τις δύο κυριότερες γραφές για τον στ. 27, δηλαδή *μὴ' ποθάνω* και *δὴ' ποθάνω*, εξετάζει τις αυτοκτονικές προθέσεις του ερωτευμένου αιγοβοσκού αναφορικά με τον προβληματισμό του για την αυτοχειρία ως ικανοποιητικό μέσον για την καταπολέμηση του ερωτικού του πόνου.

διακρίνεται για την φλογερή ερωτική του επιθυμία και για την πεζότητα που την χαρακτηρίζει, χωρίς να παραμένει προσκολλημένος για πολύ μονάχα σε ένα ερωτικό αντικείμενο (εν αντιθέσει με τον Κύκλωπα των *Είδυλλίων* 6 και 11).

Εκτός αυτού, αξίζει να αναφερθεί ο τρόπος με τον οποίο ο αιγοβοσκός παρουσιάζει, από την δική του υποκειμενική σκοπιά, την Αμαρυλλίδα να αντλεί ικανοποίηση από έναν ιδιαίτερος σκληρό και αιμοδιψή θάνατο στους στ. 53-54 αλλά και από την απειλή για το άλμα από τον βράχο (στ. 25-27), στοιχείο το οποίο υποδηλώνει, σύμφωνα με τα λεγόμενα του ερωτευμένου, ότι η αγαπημένη ευχαριστείται και μόνο στη σκέψη ότι ο αιγοβοσκός είναι πρόθυμος να θέσει τον εαυτό του σε κίνδυνο για χάρη της. Ακόμη, η αναφορά στον ψαρά Όλην δεν είναι τυχαία, καθώς αυτός θα μπορούσε να λειτουργήσει εκτός από θεατής και ως μάρτυρας της δεύτερης απόπειρας αυτοκτονίας του αιγοβοσκού που γίνεται για χάρη της και να μεταφέρει τα νέα στην Αμαρυλλίδα αλλά και σε ολόκληρο τον βουκολικό κόσμο προς δική της ευχαρίστηση, γεγονός που υπογραμμίζει την δυνητική αυταρέσκεια του ερωτικού αντικειμένου. Ουσιαστικά ο ερωτευμένος αιγοβοσκός αυτοπαρουσιάζεται να δίνει χαρά στην αγαπημένη του εξευτελίζοντας τον εαυτό του. Παρ' όλα αυτά, ο αιγοβοσκός δεν δείχνει να αντιλαμβάνεται ότι ο *Έρω*ς είναι εκείνος που τον οδήγησε σε αυτήν την κατάσταση, να σκέφτεται χωρίς λογική και σύνεση, στοιχείο το οποίο αποκαθιστά την εικόνα της διεστραμμένης Αμαρυλλίδος που δημιούργησε πριν λίγο ο δυστυχισμένος εραστής. Είναι χαρακτηριστικό ότι στους στ. 15-17 κάνοντας μία παρέκβαση διαλαλεί την σκληρή και δύσκολη φύση του θεού *Έρω*τος αποδίδοντας την ανατροφή του σε μία άγρια λέαινα και αναφέρει ότι η μητέρα του τον μεγάλωσε μέσα σε χαμόκλαδα. Αυτός ο *Έρω*ς τώρα τον σιγοκαίει και τον τραυματίζει με βέλη που φτάνουν μέχρι τα κόκαλά του. Από την στιγμή που ο αιγοβοσκός αδυνατεί να καταλάβει ότι ο σκληρός *Έρω*ς δεν του χρωστά την ανταπόδοση στα συναισθήματά του, αυτή η θεότητα παίρνει σάρκα και οστά στο πρόσωπο της Αμαρυλλίδος στην οποία εν τέλει ξεσπά την απογοήτευσή του ο ερωτευμένος κατηγορώντας την για παραβίαση του σαπφικού νόμου περιαιμοιβαιότητας του έρωτα και συνεπώς για *ἀδικίαν* εις βάρος του. Συμπληρωματικά, στους στ. 53-54 ο αιγοβοσκός αναφέρει ότι θα τον φάνε οι λύκοι, όμως για την Αμαρυλλίδα ο μακάβριος θάνατός του θα είναι γλυκός σαν μέλι κάτι το οποίο παραπέμπει στις ομοιότητες μεταξύ αγάπης – θανάτου αλλά και Αμαρυλλίδος –



Ἔρωτος, καθώς το ερωτικό αντικείμενο μεταμορφώνεται σε έναν σαρκοφάγο λύκο<sup>67</sup> υιοθετώντας την αδίστακτη και άγρια φύση του Ἔρωτος, την οποία ο ίδιος κληρονόμησε με τη σειρά του από την λέαινα που τον ανέθρεψε.

Ο Baumbach (2000: 75-78) υποστηρίζει ότι το τραγούδι του δυστυχημένου αιγοβοσκού σταδιακά χάνει τα συμβατικά χαρακτηριστικά του *παρακλαυσιθύρου* και μετατρέπεται σε ένα άσμα που βοηθά τον αιγοβοσκό να αποκαλύψει τον εαυτό του<sup>68</sup>, καθώς επικεντρώνεται σε αυτόν και όχι πλέον στην Αμαρυλλίδα. Αυτό φανερώνεται ιδίως στο τραγούδι του ανώνυμου αιγοβοσκού με τα μυθολογικά παραδείγματα (στ. 40-51) αλλά και στο τέλος του *Είδυλλίου* (στ. 52-54). Αναλυτικότερα, στους στ. 40-51 ο αιγοβοσκός χρησιμοποιεί ανώτερο υφολογικό επίπεδο και αφηγείται μυθολογικά παραδείγματα<sup>69</sup> ζευγαριών, τα οποία όμως δεν είχαν άισιο τέλος, καθιστώντας τα ακατάλληλα για την περίπτωση του *κόμου*. Στους στ. 40-42 κάνει λόγο για τον μύθο της Αταλάντης<sup>70</sup> και του Ιππομένη (ή Μελανίωνα), ο οποίος πετούσε χρυσά μήλα<sup>71</sup> στον αγώνα δρόμου του με την Αταλάντη, προκειμένου να την καθυστερήσει και να την παντρευτεί. Εν τέλει το ζευγάρι τιμωρήθηκε από την Αφροδίτη, η οποία τους μεταμόρφωσε σε λιοντάρια, επειδή ήρθαν σε επαφή μέσα σε ναό. Οι στ. 43-45 αφορούν τον Βιάντα, ο οποίος ήταν ερωτευμένος με την κόρη του Νηλέα της Πύλου, την Πηρώ, όμως ο πατέρας της έθεσε ως προϋπόθεση για τον γάμο την επιστροφή των βοοειδών της μητέρας του από τον Φύλακο. Ο μάντης Μελάμπους βοήθησε τον αδερφό του Βιάντα οδηγώντας ο ίδιος τα κοπάδια, όπως κάνει και ο ανώνυμος αιγοβοσκός, και τελικά να παντρευτεί ο αδερφός του την Πηρώ, όμως φυλακίστηκε από τον Φύλακο για ένα έτος. Καρπός της ένωσής του ζευγαριού ήταν η Αλφεισίβοια. Στους στ. 46-48 γίνεται λόγος για τον μύθο της Αφροδίτης, η οποία ερωτεύτηκε τον ποιμένα Άδωνη και ακόμη και μετά τον θάνατό του δεν τον απομάκρυνε από το στήθος της εξαιτίας της

---

<sup>67</sup> Βλ. Isenberg & Konstan, 1984: 310-311.

<sup>68</sup> Βλ. υποσ. 15 για το *Είδυλλιο* 11.

<sup>69</sup> Αυτοί οι μύθοι σχετίζονται είτε άμεσα είτε έμμεσα με τον κόσμο των βοσκών και της γεωργίας. Για περισσότερες πληροφορίες αναφορικά με τους μύθους τους οποίους χρησιμοποιεί ο δυστυχημένος εραστής βλ. Gow, 1973, vol II: 73-75; Κακριδής, 1986, τόμ. 2: 184, 229, 236 και 1986, τόμ. 3: 126, 229-232, 245-247, 321-322; Hunter, 1999: 120-129.

<sup>70</sup> Σύμφωνα με τον Κακριδή (1986, τόμ. 3: 245) ήταν Νύμφη των βουνών, γνωστή για την εμμονή της στην αγνότητα και την ικανότητά της στο τρέξιμο και στο κυνήγι.

<sup>71</sup> Ο Gow (1973, vol. II: 73) αποφαινεται ότι ο αιγοβοσκός αντιλαμβάνεται αυτά τα μήλα ως ερωτικό δώρο προς την Αταλάντη, αντίστοιχο με τα δικά του μήλα προς την Αμαρυλλίδα (βλ. στ. 10). Ωστόσο, είναι αβάσιμη αυτή η σχέση ομοιότητας που αντιλαμβάνεται ο αιγοβοσκός, καθώς ο Ιππομένης πετούσε τα μήλα για διαφορετικό σκοπό.

αγάπης της γι' αυτόν. Στους στ. 49-50 ο αιγοβοσκός αφηγείται τον μύθο του θνητού ποιμένα Ενδυμίωνα τον οποίο ερωτεύτηκε η θεά Σελήνη και εξαιτίας του έρωτά της ο βοσκός έπεσε σε αιώνιο ύπνο μέσα σε μία σπηλιά χάρη στην βοήθεια Δία. Ο αιγοβοσκός χαρακτηρίζει τον αξιοζήλευτο ύπνο του Ενδυμίωνα ως «άκαμπτο», επειδή δεν βασανίζεται στριφογυρνώντας από την αϋπνία από τη στιγμή που ο έρωτάς του βρήκε ανταπόκριση και «αιώνιο», επειδή είναι νεκρός και δεν τον απασχολεί πλέον ο ερωτικός πόνος, όπως εκείνος του δυστυχισμένου αιγοβοσκού. Το τελευταίο μυθολογικό παράδειγμα των στ. 50-51 έχει να κάνει με τον Ιασίωνα, τον θνητό εραστή της Δήμητρας και πρώτο ευρετή της γεωργίας, ο οποίος κεραυνοβολήθηκε από τον πατέρα του Δία, επειδή πλάγιασε με την θεά. Επιπλέον, θεωρούνταν ο ιδρυτής των σαμοθρακικών μυστηρίων, τα οποία μπορούσαν να ακούσουν μονάχα οι μνημένοι και ο αιγοβοσκός μιλά σαν να ήταν ένας από αυτούς επιχειρώντας να εξαγοράσει την Αμαρυλλίδα με τις «γνώσεις» του. Τέλος, μακαρίζει τον Ιασίωνα, επειδή η θεά Δήμητρα ανταποκρίθηκε στον έρωτά του και ο θάνατός του από τον Δία τον απάλλαξε από τα ερωτικά βάσανα. Ο αμετάβλητος ύπνος του Ενδυμίωνα και η μακαριότητα του Ιασίωνα παραπέμπουν στην επίτευξη της *άσυχίας*<sup>72</sup>, μία κατάσταση την οποία επιδιώκουν όλοι οι θεοκρίτειοι ερωτευμένοι βοσκοί. Σε όλα τα παραπάνω μυθολογικά παραδείγματα, με εξαίρεση ίσως τους δύο τελευταίους μύθους, οι οποίοι δεν εστιάζουν τόσο στην ερωτική σχέση όσο στην μορφή του θνητού εραστή και στην μοίρα του, παρουσιάζονται ζευγάρια στα οποία εκπληρώθηκε ο έρωτάς τους αλλά στο τέλος χρειάστηκε ο ένας από τους δύο να οδηγηθεί στον θάνατο, κατά βάση το ερωτικό αντικείμενο μίας θεάς, το οποίο είναι συνήθως ένας βοσκός. Άρα, δημιουργείται η εντύπωση ότι γενικότερα ο έρωτας δεν μπορεί να έχει ευτυχισμένο τέλος, κάτι το οποίο συνειδητοποιεί και ο αιγοβοσκός σχετικά με τον δικό του έρωτα για την Αμαρυλλίδα, σύμφωνα με την άποψη του μελετητή (βλ. παραπάνω). Τέλος, στους στ. στ. 52-54 ο ανώνυμος αιγοβοσκός υποστηρίζει ότι έχει πονοκέφαλο, κάτι το οποίο αφήνει αδιάφορη την Αμαρυλλίδα, ανακοινώνει ότι σταματά το τραγούδι και ότι θα ξαπλώσει κάτω συνεχίζοντας με μία *θυραυλία*, όπου θα τον φάνε οι λύκοι. Κλείνοντας, εύχεται αυτό το γεγονός<sup>73</sup> να είναι ευχάριστο σαν το μέλι για τον λαιμό της Αμαρυλλίδος. Στον

---

<sup>72</sup> Βλ. Cozzoli, 2008: 120.

<sup>73</sup> Σύμφωνα με τους Isenberg & Konstan, 1984: 307 ο αιγοβοσκός υπαινίσσεται ότι ακόμη και αν ο θάνατός του προσφέρει ανακούφιση στην Αμαρυλλίδα τουλάχιστον με αυτόν τον τρόπο θα τον έχει προσέξει.

στ. 52 η αναφορά του αιγοβοσκού στον πονοκέφαλό του, μία κατάσταση στην οποία τον οδήγησε το άσμα του, τονίζει το γεγονός ότι ο δυστυχισμένος εραστής βαθμιαία εστιάζει στον εαυτό του, στις σκέψεις και στα συναισθήματά του, καθώς επανέρχεται στην πραγματικότητα, και όχι σε εκείνα της αγαπημένης του, όπως έκανε με τις δύο πρώτες απειλές του να αυτοκτονήσει. Επομένως, το ζήτημα του έρωτα για την Αμαρυλλίδα έχει φτάσει στο τέλος του και δεν απασχολεί πλέον τον αιγοβοσκό, ο οποίος κατάφερε να απαλλαγεί από τον έρωτά του χάρη στο τραγούδι του. Με αυτόν τον τρόπο, οι Baumbach (βλ. παραπάνω) και Cozzoli (2008: 120-121) με σιγουριά διαβεβαιώνουν ότι ο θεοκρίτειος βοσκός του *Ειδυλλίου* 3 (αλλά και του *Ειδυλλίου* 11) καταφέρνει να αντιμετωπίσει αποτελεσματικά τον έρωτά του μέσω του βουκολικού τραγουδιού και μάλιστα συνειδητοποιεί ότι αυτός ο έρωτας δεν θα έχει μέλλον.

Όπως και να έχει, δεν υπάρχει καμμία σαφής πληροφορία στο κείμενο του *Ειδυλλίου* 3, η οποία να διαβεβαιώνει τους αναγνώστες για μία οριστική λύση στο ερωτικό πρόβλημα του αιγοβοσκού. Κανείς δεν είναι σε θέση να ισχυριστεί με βεβαιότητα ότι ο ανώνυμος αιγοβοσκός συναντήθηκε τελικά με την Αμαρυλλίδα, ότι θεραπεύτηκε από τον έρωτά του ή ότι υπήρξε πραγματικά στο παρελθόν κάποιου είδους ερωτική σχέση μεταξύ τους (βλ. στ. 6-7 με έμφαση στο *ούκέτι*), γιατί κάλλιστα όλες οι παραπάνω καταλήξεις παραμένουν δυνατές. Δυστυχώς, στο συγκεκριμένο *Ειδύλλιο*, όπως και σε όλα τα θεοκρίτεια *Ειδύλλια*, δεν παρουσιάζεται κάποιο καθοριστικό γεγονός που θα οδηγήσει σε μία και μόνο ερμηνεία του τέλους του ποιήματος αλλά ο Θεόκριτος επικεντρώνεται κάθε φορά σε ένα μεμονωμένο επεισόδιο της ερωτικής μανίας του δυστυχισμένου εραστή, στην προκειμένη περίπτωση του ανώνυμου αιγοβοσκού, χωρίς να αποκαλύπτει κανένα στοιχείο για το τι ακριβώς θα συμβεί στο μέλλον του εκάστοτε δυνητικού ζευγαριού.

#### **1.1.4. *Ειδύλλιο* 13: η ερωτική μανία του ημίθεου Ηρακλή**

Το *Ειδύλλιο* 13, όπως και το *Ειδύλλιο* 11, έχοντας ως θέμα τον έρωτα απευθύνεται στον φίλο του Θεόκριτου, ποιητή και γιατρό Νικία (στ. 2). Ο Θεόκριτος ξεκινά με μία αποστροφή στον φίλο του λέγοντας στην ουσία ότι οι δύο τους δεν υπήρξαν τα μοναδικά θύματα του *Έρωτος* (στ. 1-2) και με ένα γνωμικό ισχυρίζεται ότι όλοι οι

θητοί, οι οποίοι αγνοούν τα μελλούμενα, δεν αναγνωρίζουν πρώτοι τα όμορφα πράγματα (στ. 3-4). Στο συγκεκριμένο *Ειδύλλιο* ο Θεόκριτος επιχειρεί να αποδείξει ότι ο *Έρω* δεν «χτυπά» μονάχα τους θνητούς αλλά και τους αθανάτους, γι' αυτόν τον λόγο αφηγείται από εδώ και στο εξής τον μύθο της εξαφάνισης του Ύλα<sup>74</sup> στην Μυσία εστιάζοντας στον ημίθεο Ηρακλή<sup>75</sup>, ο οποίος αν και αντιμετώπισε με επιτυχία το άγριο λιοντάρι της Νεμέας, ακόμη και ο ίδιος «χτυπήθηκε» από τον *Έρωτα*, καθώς ερωτεύτηκε ένα παιδί<sup>76</sup>, τον χαριτωμένο Ύλα με τα σγουρά μαλλιά (στ. 5-7). Με αυτήν την σύντομη περιγραφή της σχεδόν θηλυκής ομορφιάς του νεαρού παλικαριού (στ. 7) τονίζεται η αντίθεσή<sup>77</sup> του με έναν *χαλκεοκάρδιον* ήρωα, τον Ηρακλή. Έπειτα, παρουσιάζεται η στενή ερωτική σχέση μεταξύ Ύλα και Ηρακλή, ο οποίος του δίδασκε τους ηρωικούς τρόπους, δηλαδή την άσκηση του σώματος και την ηθική καλλιέργεια<sup>78</sup>, με τη βοήθεια των οποίων και ο ίδιος κατάφερε να αποκτήσει σπουδαία φήμη (στ. 8-9). Επίσης, αναφέρεται ότι ο Ηρακλής δεν αποχωριζόταν<sup>79</sup> ποτέ τον Ύλα (στ. 10-13) και ότι ο ήρωας διαμόρφωνε το παιδί με όλη την ψυχή του και το έστρεφε προς το μέρος του με σκοπό στο μέλλον να γίνει αληθινός άνδρας (στ. 14-15). Βέβαια, η προσοχή και η φροντίδα που δείχνει ο ήρωας προς το παλικάρι δεν είναι ανιδιοτελείς<sup>80</sup>, καθώς πηγάζουν από την ακόρεστη επιθυμία του για την απόλαυση της συντροφιάς του αγαπημένου του.

---

<sup>74</sup> Σύμφωνα με τον Κακριδή (1986, τόμ. 4: 148), ήταν τοπικός ήρωας της Κίου που είχε απαχθεί από Νύμφες. Εκεί λατρεύονταν ως θεότητα της βλάστησης και στην γιορτή που καθιερώθηκε προς τιμήν του, οι πιστοί έτρεχαν στα βουνά φωνάζοντας τρεις φορές το όνομά του.

<sup>75</sup> Για μία επιχειρηματολογία σχετική με την χρονική προτεραιότητα του Απολλώνιου Ρόδιου (*Άργοναυτικά* 1.1172-1357) έναντι του Θεόκριτου (*Ειδύλλιο* 13) αναφορικά με το επεισόδιο του Ηρακλή και του Ύλα βλ. Gow, 1938: 10-17 και 1973, vol. II: 231-232. Επίσης, βλ. Galinsky, 1972: 81-100 για την παρουσία του Ηρακλή στο λογοτεχνικό είδος της κωμωδίας με έμφαση στις συνήθεις προτιμήσεις του για το φαγητό, το κρασί και τα κορίτσια.

<sup>76</sup> Όπως αποφαίνεται ο Mastronarde (1968: 276), ο *χαλκεοκάρδιος* ήρωας Ηρακλής υποβιβάζεται σε εραστή ενός σεξουαλικά ανώριμου αγοριού.

<sup>77</sup> Γενικότερα, ο Mastronarde (1968: 273-274) θεωρεί ότι στο *Ειδύλλιο* 13 ο Θεόκριτος διερευνά τη σχέση ηρωικού (Ηρακλής) – παιδεραστικού (ερωτική σχέση με τον Ύλα) τονίζοντας τις αντιθέσεις που υπάρχουν μεταξύ εραστή και ερωμένου. Εκτός αυτού, ο μελετητής ισχυρίζεται ότι στο συγκεκριμένο ποίημα το ηρωικό – επικό στοιχείο υποσκάπτεται από τον έρωτα.

<sup>78</sup> Βλ. Hunter, 1999: 269 για την διδασκαλία του Ύλα από τον εραστή του Ηρακλή αλλά και για τους δασκάλους του επικού ήρωα.

<sup>79</sup> Για την άποψη ότι η ερωτική σχέση Ηρακλή – Ύλα έχει συγχρόνως και κάποια στοιχεία της σχέσης πατέρα - γιού (στ. 10-15) αλλά και ότι η ερωτική σχέση Νυμφών – Ύλα έχει συγχρόνως γνωρίσματα της σχέσης μητέρα - παιδιού (στ. 53-54) και ότι μέσω και των δύο ειδών σχέσεων οι εραστές προσπαθούν να προστατέψουν το ερωτικό τους αντικείμενο διατηρώντας το αδρανές βλ. Segal, 1974: 31-32, Hunter, 1999: 268-269, 281.

<sup>80</sup> Για την αίσθηση του Ηρακλή ότι ο ίδιος ωφελεί τον ερωμένο του Ύλα, βλ. Mastronarde, 1968: 276-277.

Μετά την αποβίβαση των Αργοναυτών στην Κίο (στ. 29-31), γίνεται λόγος για τις προετοιμασίες για το δείπνο των ηρώων, οι οποίοι μάλλον σκόπευαν να διανυκτερεύσουν<sup>81</sup> σε ένα λιβάδι (στ. 32-35). Ουσιαστικά, οι Αργοναύτες, συμπεριλαμβανομένου του Ηρακλή και του Ύλα, δεν τοποθετούνται εδώ σε έναν ηρωικό κόσμο αλλά σε έναν βουκολικό κόσμο και με αυτόν τον τρόπο παρουσιάζονται ως απλοί άνθρωποι, όχι ήρωες, που μοιάζουν με τους θεοκρίτειους βοσκούς<sup>82</sup>. Παρακάτω, ο ξανθός Ύλας πηγαίνοντας με ένα χάλκινο λαγήνι να φέρει νερό για μετά το δείπνο κατάφερε να εντοπίσει γρήγορα μία πηγή σε έναν χαμηλό - κρυμμένο χώρο (στ. 36-40) και στους στ. 40-42 ο Θεόκριτος περιγράφει τον φαινομενικά ακίνδυνο βουκολικό *locus amoenus* αυτής της πηγής, ο οποίος βρίθει από ελώδη φυτά (*θρύα, χελιδόνιον, άδιαντον, σέλινα, άγρωστις*) που πιθανότατα δεν μπορεί να δει ο Ύλας μέσα στο σκοτάδι της νύχτας. Έτσι, η ομορφιά του τοπίου έρχεται σε αντίθεση με τις συνθήκες υπό τις οποίες ο Ύλας την συναντά, από τη στιγμή που είναι νύχτα και επικρατεί το σκοτάδι. Στη μέση του νερού<sup>83</sup> χόρευαν οι Νύμφες, οι οποίες χαρακτηρίζονται ως ακοίμητες θεότητες, αποτελώντας έτσι διαρκή απειλή, που τρομάζουν τους αθώους χωρικούς και αναφέρονται τα ονόματά τους: Ευνίκη, Μαλίδα και Νύχεια, η οποία βλέπει άνοιξη (στ. 43-45). Μάλιστα, η ομορφιά του βλέμματος της τελευταίας καλύπτει την επικινδυνότητά της. Τη στιγμή που ο Ύλας βιαζόταν να βουτήξει την ευρύχωρη στάμνα του στο νερό και οι τρεις προαναφερθείσες Νύμφες «φύτρωσαν» πάνω στο χέρι του αγοριού, επειδή ο έρωτας τάραξε το μυαλό τους που προηγουμένως βρίσκονταν σε κατάσταση ηρεμίας (στ. 46-49). Ίσως σε αυτό το σημείο, υπονοείται ο φόβος<sup>84</sup> του ερωτευμένου εξαιτίας της επιβολής του ερωτικού συναισθήματος επί της λογικής του. Εκτός αυτού, φαίνεται ότι ο Ύλας δεν προβάλλει κάποια αντίσταση απέναντι στις απαγωγείς του αλλά και ότι εκείνες δεν καταβάλλουν ιδιαίτερη προσπάθεια για να τον αρπάξουν.

---

<sup>81</sup> Ο Gow (1973, vol. II: 238, 243-244) υποστηρίζει αυτήν την εκδοχή με την οποία είμαι σύμφωνη.

<sup>82</sup> Βλ. Mastronarde, 1968: 283-284.

<sup>83</sup> Σύμφωνα με τον Segal (1974: 21-22), από την αρχαιότητα το νερό των πηγών και των ποταμών θεωρούνταν ιερό, καθώς σε αυτά κατοικούσαν θεοί και ημίθεοι. Επιπλέον, η ιερότητα του νερού προέκυπτε από τις δυνάμεις της φύσης, οι οποίες ήταν πιστευτό ότι μπορούν να προσφέρουν αλλά και να στερήσουν μία ζωή. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι το νερό αποτελεί βασικό συστατικό στοιχείο ενός βουκολικού *locus amoenus* ενώ παράλληλα σε τέτοιου είδους τοποθεσίες συχνάζουν θεότητες, οι οποίες μπορεί να είναι φιλικές, εχθρικές ή και τα δύο. Η συμβολική σχέση νερού και ποίησης είναι ήδη γνωστή την εποχή του Θεόκριτου.

<sup>84</sup> Βλ. Hunter, 1999: 279.

Στους στ. 49-51 η ταχεία πτώση του Ύλα μέσα στο σκοτεινό νερό παρομοιάζεται με ένα λαμπερό πεφταστέρι που καταλήγει στην θάλασσα. Παρακάτω, οι Νύμφες παρουσιάζονται να προσπαθούν να παρηγορήσουν με γλυκόλογα τον δακρυσμένο Ύλα κρατώντας τον στα γόνατά τους (στ. 53-54). Συνεπώς, σε αυτήν την περίπτωση το ερωτικό αντικείμενο υιοθετεί έναν παθητικό ρόλο, ανάλογο με εκείνον ενός παιδιού, στοιχείο που τονίζει ακόμη περισσότερο τον αντηρωικό<sup>85</sup> χαρακτήρα της μοίρας του Ύλα. Στους στ. 55-57 αρχίζει να διαφαίνεται η ανησυχία (στ. 55 *ταρασσόμενος*) του Ηρακλή για τον νεαρό, ο οποίος εφοδιάζεται με τα πολεμικά του όπλα, το τόξο και το ροπαλό του, επειδή με αυτά έχει συνηθίσει να αντιμετωπίζει τις δυσκολίες και τις προκλήσεις στην ζωή του, προκειμένου να τον αναζητήσει. Η αγριότητα του ήρωα, η οποία υπογραμμίζεται σε αυτό το σημείο με τον πολεμικό του εξοπλισμό, φανερώνει πόσο αταίριαστος είναι με τον βουκολικό κόσμο μέσα στον οποίο τοποθετείται ο ίδιος. Ο Ηρακλής φώναζε τρεις φορές τον Ύλα με όλη του τη δύναμη και τρεις φορές τον άκουσε το παιδί αλλά η φωνή του έβγαινε αδύναμη μέσα από το νερό και φαινόταν λες και ήταν μακριά ενώ στην πραγματικότητα ήταν κοντά στον ήρωα (στ. 58-60). Έπειτα, στους στ. 61-65 ο Ηρακλής παρομοιάζεται με ωμοφάγο λιοντάρι, το οποίο ακούγοντας από μακριά το θήραμά του, ένα ελάφι, να φωνάζει μέσα στα βουνά, τρέχει από το κρεβάτι του στο πανέτοιμο δείπνο του. Με τον ίδιο τρόπο και ο Ηρακλής μαινόταν εκτός ελέγχου εξαιτίας του πόθου του για το παιδί, περιπλανιόταν ανάμεσα σε αδιάβατα αγκάθια και με μεγάλες δρασκειλιές έτρεχε για να το βρεί. Σε αυτό το σημείο η ταραχή του έρωτα παρομοιάζεται με την πείνα<sup>86</sup>, καθώς και τα δύο αποτελούν ανεξέλεγκτες επιθυμίες. Ωστόσο, η προαναφερθείσα παρομοίωση δεν περιγράφει μονάχα την ορμή του ήρωα αλλά τονίζει και μία ακόμη αντίθεση μεταξύ εραστή και ερωμένου, καθώς το άγριο λιοντάρι – Ηρακλής δεν έχει καλές προθέσεις για το αδύναμο και τρυφερό ελαφάκι – Ύλα, το οποίο σκοπεύει να καταβροχθίσει. Εν ολίγοις, η κτηνώδης δύναμη του Ηρακλή αντιτίθεται στην ευαισθησία, λεπτότητα και ισχνότητα του παλικαριού υποδηλώνοντας ότι πρόκειται για μία αταίριαστη και ανάξια για τον ήρωα σχέση<sup>87</sup>.

Στη συνέχεια, ο Θεόκριτος χρησιμοποιώντας μία γενίκευση χαρακτηρίζει τους εραστές δυστυχείς και αναφέρει ότι ο Ηρακλής μόχθησε πολύ τριγυρίζοντας μέσα σε βουνά και

---

<sup>85</sup> Βλ. Segal, 1974: 29.

<sup>86</sup> Βλ. Hunter, 1999: 283-284.

<sup>87</sup> Για περισσότερες πληροφορίες αναφορικά με την συγκεκριμένη παρομοίωση βλ. Mastronarde, 1968: 277-278.

άλση ενώ πλέον θεωρούσε την υπόθεση του Ιάσονα ασήμαντη (στ. 65-66, πρβλ. *Είδ.* 11 στ. 11). Πρόκειται για τον ερωτικό κόπο αλλά και για τον σωματικό πόνο που προκύπτει από το πάτημα των αγκαθιών, γεγονός που ίσως υποδηλώνει ότι ο Ηρακλής δεν ανήκει<sup>88</sup> στον αγροτικό κόσμο εν αντιθέσει με τον Ύλα, ο οποίος τελικά γίνεται εν μέρει δεκτός από τον βουκολικό κόσμο των Νυμφών με τον θάνατό του μέσα σε αυτόν. Αμέσως μετά, γίνεται λόγος για την Αργώ στην οποία είχαν επιβιβαστεί όλοι οι ήρωες και τα μεσάνυχτα σχεδίαζαν να αποπλεύσουν ετοιμάζοντας τα πανιά του πλοίου ενώ περίμεναν τον Ηρακλή να επιστρέψει (στ. 68-70). Εκείνος πάλι πήγαινε όπου τον οδηγούσαν τα πόδια του όντας σε κατάσταση μανίας (στ. 71 *μαινόμενος*), επειδή δύσκολος θεός (δηλαδή ο ακατανόμαστος *Έρω*) του έσχιζε την ψυχή (στ. 70-71). Το *Ειδύλλιο* ολοκληρώνεται με την αναφορά ότι ο Ύλας, και όχι ο Ηρακλής, με αυτόν τον τρόπο συγκαταλέγεται ανάμεσα στους ευλογημένους/ καλότυχους<sup>89</sup> και με τον ψόγο των υπόλοιπων Αργοναυτών κατά του Ηρακλή για λιποταξία, επειδή αποχώρησε από την Αργώ. Παρ' όλα αυτά, η προηγούμενη ηρωική ιδιότητα του ημίθεου αποκαθίσταται στο τέλος του ποιήματος με ένα τελευταίο επικό κατόρθωμα<sup>90</sup>, το γεγονός ότι ο Ηρακλής έφτασε με τα πόδια στην Κολχίδα και στον Φάση σμίγοντας και πάλι με τους συντρόφους του (στ. 72-75).

Γενικότερα, στο *Ειδύλλιο* επικρατεί η αντίθεση<sup>91</sup> μεταξύ ενός ενεργού, ηρωικού, ομοφυλοφιλικού έρωτα που χαρακτηρίζεται από περιπέτειες και ενός παράξενου, μη ανθρώπινου, παθητικού, ετεροφυλοφιλικού έρωτα στην πηγή των Νυμφών. Αυτή η αντίθεση των ερωτικών σχέσεων συνδέεται με τον ειρωνικό τρόπο αντιμετώπισης του παραδοσιακού επικού ηρωισμού από τον Θεόκριτο. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι Νύμφες, οι οποίες είναι εξαρχής τοποθετημένες μέσα στον θεοκρίτειο βουκολικό κόσμο, καταφέρνουν να εκπληρώσουν την ερωτική τους επιθυμία για τον νεαρό Ύλα, τραβώντας τον στο νερό της πηγής τους και εν τέλει κάνοντάς τον αθάνατο, κρατώντας τον με αυτόν τον τρόπο για πάντα κοντά τους. Από την άλλη πλευρά, ο

---

<sup>88</sup> Για την απώλεια της ηρωικής ιδιότητας της επικής μορφής του Ηρακλή εξαιτίας του έρωτά του για τον Ύλα εντός του βουκολικού κόσμου βλ. Mastronarde, 1968: 278-279.

<sup>89</sup> Ο Segal (1974: 33) υποστηρίζει ότι η θέση του Ύλα στον βουκολικό και στον ηρωικό κόσμο είναι διφορούμενη. Από τι στιγμή που δεν είναι έτοιμος για τον έρωτα των Νυμφών, δεν γίνεται πραγματικά μέρος του βουκολικού κόσμου, αλλά παραμένει σε ένα είδος λήθαργου στο νερό της πηγής τους.

<sup>90</sup> Σύμφωνα με τον Mastronarde, 1968: 287-288, το ηρωικό ιδεώδες επανέρχεται στην προηγούμενη ένδοξή του κατάσταση στο τέλος του *Ειδυλλίου* 13.

<sup>91</sup> Για τις αντιθέσεις που εντοπίζονται ανάμεσα στο επεισόδιο με την αρπαγή του Ύλα και στο πλαίσιο του βλ. Segal, 1974: 31.

ερωτοχτυπημένος επικός ήρωας Ηρακλής αδυνατεί να διατηρήσει την ηρωική του ιδιότητα εξαιτίας του έρωτα, και παρά την πετυχημένη αρχικά στενή ερωτική του σχέση με το αγόρι δεν κατορθώνει να προστατεύσει ούτε την ίδια ούτε τον Ύλα. Η ξακουστή ρώμη και βία του ημίθεου είναι παντελώς άχρηστες μέσα στον κόσμο των θεοκρίτειων βοσκών, με αποτέλεσμα ο δυστυχισμένος πλέον εραστής να κοπιάζει άδικα ψάχνοντας το ερωτικό του αντικείμενο σε απάτητα βάτα που πληγώνουν το σώμα του. Συμπερασματικά, περισσότερες πιθανότητες για επιτυχία στον ερωτικό τομέα εντός του βουκολικού κόσμου έχουν μονάχα οι χαρακτήρες που ταιριάζουν με αυτό το περιβάλλον, ωστόσο, ακόμη και σε αυτήν την περίπτωση, πρόκειται για μία εξαιρετικά επισφαλή ερωτική επιτυχία. Από την άλλη πλευρά, ο επικός – ηρωικός χαρακτήρας δεν έχει καμμία ελπίδα στον έρωτα, αποτυγχάνει παταγωδώς ως εραστής αλλά και, προσωρινά, ως ήρωας, επειδή προσπαθεί να δράσει σε έναν κόσμο στον οποίο δεν ανήκει<sup>92</sup>.

## 1.2. Οι ερωτευμένοι χαρακτήρες του Μενάνδρου

Για πρώτη φορά στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια του 4<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. ξεκίνησαν να διαμορφώνονται κωμωδίες που είχαν ως επίκεντρο την οικογένεια. Την εποχή του Θεόκριτου υπήρχε έντονο ενδιαφέρον για την χαρακτηρισολογία<sup>93</sup>, το οποίο επιβεβαιώνεται και από τους τύπους χαρακτήρων της Νέας Κωμωδίας. Οι χωρισμένοι εραστές, οι οργισμένοι γονείς, οι αλαζόνες στρατιώτες και οι υπερφίαλοι μάγειροι γίνονται κεντρικά πρόσωπα του δράματος και σταδιακά καθιερώθηκαν ως κωμικοί τύποι χαρακτήρων. Τα μέλη του χορού<sup>94</sup> της Νέας Κωμωδίας είναι κατά κύριο λόγο νεαροί *κωμασταί*, δηλαδή μεθυσμένοι γλεντζέδες, τα τραγούδια των οποίων είναι άσχετα με την υπόθεση του έργου, όμως χρησιμεύουν ως διαλείμματα στην δράση, επισημαίνοντας το πέρασμα του δραματικού χρόνου. Επιπλέον, άξια αναφοράς είναι η βαθμιαία υποβάθμιση των χορικών ασμάτων, η οποία οδήγησε την κωμωδία πιο κοντά

<sup>92</sup> Βλ. Mastronarde, 1968: 274-275.

<sup>93</sup> Για τις διαφορετικές αντιδράσεις των τεσσάρων εραστών του Θεόκριτου, οι οποίες αντιστοιχούν στις τέσσερις ιδιοσυγκρασίες: Δέλφις (*Eid.* 2) ο χολερικός - αιγοβοσκός (*Eid.* 3) ο μελαγχολικός - Σιμιχίδας (*Eid.* 7) ο φλεγματικός - Πολύφημος (*Eid.* 11) ο αισιόδοξος και για το γεγονός ότι αυτό το σχήμα των τεσσάρων ιδιοσυγκρασιών ανάγεται στον γιατρό Ιπποκράτη από την Κώ βλ. Sicherl, 1972: 62.

<sup>94</sup> Βλ. Hunter, 1994: 60; Ireland, 2010: 352; Κακριδής, 2012.



στον καθημερινό λόγο αλλά και η μικρότερη έμφαση στο γκροτέσκο στοιχείο οδήγησε στην αναπαράσταση της καθημερινής ζωής και των αδυναμιών των τύπων χαρακτήρων. Αυτές οι κωμωδίες βασίζονταν σε γεγονότα της καθημερινότητας<sup>95</sup>, όπως είναι ο αθλητισμός, ο έρωτας, η αγορά, η φτώχεια και ο πλούτος. Η Νέα Κωμωδία θεωρείται κατά βάση αστικό είδος<sup>96</sup>, καθώς παρουσιάζει ερωτικές και οικονομικές υποθέσεις εύπορων πολιτών, οι οποίες διαδραματίζονται σε κάποια πόλη, όπου συνήθως παρουσιάζονται άφθονες ευκαιρίες για τέτοιου είδους δουλειές.

Οι ερωτικές πλοκές<sup>97</sup> του Μενάνδρου αφορούν κατά κύριο λόγο ετεροφυλοφιλικές σχέσεις παρά ομοφυλοφιλικές. Επιπλέον, το ερωτικό αντικείμενο του άνδρα μπορεί να είναι μία ελεύθερη γυναίκα ή μία *έταιρα*, ενώ ιδιαίτερης προσοχής χρήζει η νεαρή παρθένος που έχει πέσει θύμα βιασμού (π.χ.: *Σαμία*, *Έπιτρέποντες*, *Ήρω*). Συνήθως, αυτή η κοπέλα παντρεύεται στο τέλος εκείνον που την βίασε, όμως προηγουμένως, κατά τη διάρκεια του έργου, αυτός ο άνδρας συνειδητοποιεί το λάθος του, δείχνει εμπράκτως την αγάπη του γι' αυτήν και προσπαθεί με κάθε τρόπο να κερδίσει την έγκριση των γονιών τους για τον γάμο τους. Στην περίπτωση που ο νεαρός άνδρας (κατά κύριο λόγο ένας στρατιώτης<sup>98</sup>) έχει ερωτευτεί μία ηθικά καλή *έταιρα*, η οποία τον αγαπά αληθινά τότε αυτή συνήθως επανενώνεται με τον χαμένο από καιρό πατέρα της (σκηνή αναγνώρισης) και έτσι αποκαθίσταται η κοινωνική της θέση ως ελεύθερης πολίτη καθιστώντας την κατάλληλη γυναίκα για νόμιμο γάμο (π.χ.: *Περικειρομένη*, *Μισούμενος*, *Σικυνίος*). Τέλος, υπάρχει και η περίπτωση στην οποία ο ερωτευμένος νεαρός άνδρας παραμένει σεμνός μέχρι τέλους χωρίς να κάνει τίποτα το ανάρμοστο,

---

<sup>95</sup> Μεταξύ των αλλαγών που παρατηρούνται από την Παλαιά στην Νέα Κωμωδία, ο Goldberg (1980: 2, 4-5) επισημαίνει το αυξανόμενο ενδιαφέρον των κωμωδιογράφων για τις ιδιωτικές - οικογενειακές υποθέσεις, τα γεγονότα της καθημερινής ζωής και τις συνηθισμένες προσωπικότητες.

<sup>96</sup> Βλ. Hunter, 1994: 158.

<sup>97</sup> Ο Anderson (1984: 124-125) βασισμένος στο σχήμα, το οποίο εντοπίζεται σε ένα απόσπασμα του Πλουτάρχου (*Ηθικά* 712C), αναφορικά με τις ερωτικές πλοκές του Μενάνδρου, οι οποίες στηρίζονταν σε βιασμούς παρθένων ή σε ερωτικές σχέσεις μεταξύ νέων ανδρών και *εταίρων*, εξετάζει το κατά πόσο αυτό το σχήμα ισχύει στην πραγματικότητα για τις κωμωδίες του Μενάνδρου αλλά και κατά πόσο αυτό μπορεί να εφαρμοστεί σε κωμωδίες μεταγενέστερων Ρωμαίων κωμωδιογράφων, όπως ο Πλάυτος και ο Τερέντιος.

<sup>98</sup> Ο MacCary (1972: 297) εντοπίζοντας τις ομοιότητες και διαφορές στον τύπο του στρατιώτη, δίνοντας έμφαση στις εμφανίσεις του κυρίως στις κωμωδίες του Μενάνδρου (*Ασπίς*, *Περικειρομένη*, *Μισούμενος*, *Σικυνίος*, *Καρχηδόσιος*, *Εύνουχος*, *Κόλαξ* κ.ά.), ως προς τον χαρακτήρα και κατά περίπτωση, σε υποθετικό επίπεδο, την εξωτερική του εμφάνιση (ανάλογα με την μάσκα που φορούσε ο εκάστοτε ηθοποιός, ο οποίος υποδυόταν τον στρατιώτη), καταλήγει πειστικά στο συμπέρασμα ότι ο Μενάνδρος δεν χρησιμοποιούσε τον στρατιώτη με στερεοτυπικό τρόπο στα έργα του. Ίσως όλοι οι στρατιώτες του είχαν κάποια στοιχεία του *miles gloriosus* («επηρμένους στρατιώτη»), αλλά πρωτίστως τον ενδιέφερε η ανάδειξη της συμπεριφοράς ενός δυνητικά βίαιου άνδρα υπό την επήρεια του έρωτα.

επιμένει στον έρωτά του παρά τα εμπόδια που αντιμετωπίζει και εν τέλει παντρεύεται το ερωτικό του αντικείμενο (π.χ.: *Δύσκολος*). Άλλωστε, όπως υποστηρίζει η Fantham (1975: 45), «η κωμωδία, για να είναι συναρπαστική, πρέπει να καταπιάνεται με το εξαιρετικό, με αρχικές καταστάσεις που απειλούν την οικογενειακή σταθερότητα ή την κοινωνική αρμονία και με περιπλοκές που παρατείνουν την ένταση αυτών των απειλών».

### 1.2.1. *Μισούμενος: ο στρατιώτης Θρασωνίδης ως αδικημένος εραστής – κωμαστής*

Ο μισθοφόρος στρατιώτης<sup>99</sup> Θρασωνίδης επιστρέφοντας από τον πόλεμο στην Κύπρο παίρνει μαζί του ως αιχμάλωτη – *παλλακίδα* την Κρατεία και ζουν μαζί κάτω από την ίδια στέγη σαν να είχε προηγηθεί νόμιμος γάμος<sup>100</sup> μεταξύ τους. Παρ' όλα αυτά, ο Θρασωνίδης και η Κρατεία ανήκουν σε αταίριαστους κόσμους<sup>101</sup> και σε διαφορετική κοινωνική τάξη, τουλάχιστον στην αρχή του έργου. Η κοπέλα είναι μία αιχμάλωτη πολέμου, αγορασμένη από τον μισθοφόρο στρατιώτη, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι στην ουσία του ανήκει. Εντούτοις, οι ρόλοι αντιστρέφονται, καθώς η δούλη είναι αυτή που έχει τον πλήρη έλεγχο στη σχέση τους και μεταχειρίζεται αναλόγως τον αφέντη και εραστή της Θρασωνίδα. Λίγο μετά το ταξίδι της επιστροφής του Θρασωνίδα από το νησί, επιστρέφει και ο δούλος του Γέτας, ο οποίος φέρνει τα λάφυρα πολέμου που κέρδισε ο αφέντης του. Ανάμεσα στα αντικείμενα της λείας του Θρασωνίδα συγκαταλέγεται και το ξίφος<sup>102</sup> του αδερφού της Κρατείας. Έτσι, η κοπέλα υποθέτοντας ότι ο στρατιώτης σκότωσε τον αδελφό της στο πεδίο της μάχης εξοργίζεται<sup>103</sup> μαζί του.

<sup>99</sup> Η Ruffell (2022: 246-248) αποφαινεται ότι ο στρατιώτης Πολέμων στην *Περικειρομένη* βρίσκεται πιο κοντά στον τύπο του *miles gloriosus* σε σύγκριση με τον στρατιώτη Θρασωνίδα στον *Μισούμενο*. Παρ' όλα αυτά, αν και οι δύο άνδρες συχνά γίνονται υπερβολικοί στην εκδήλωση των συναισθημάτων τους, διατηρούν ελάχιστα χαρακτηριστικά του «επιρμημένου στρατιώτη» (βλ. *Περικειρομένη* στ. 52-54, 65-67, 239 και *Μισούμενος* στ. 1-97, 660-670, 757-766<sup>a</sup>).

<sup>100</sup> Ο Turner (1979: 112) ισχυρίζεται ότι μετά την ανακάλυψη του εγχάρακτου σπαθιού από την Κρατεία, εκείνη αρνήθηκε να έρθει σε επαφή μαζί του και δεν αποκλείει το ενδεχόμενο, πριν την αναχώρησή του ζεύγους από την Κύπρο, να υπήρξαν τέτοιου είδους σεξουαλικές επαφές ανάμεσά τους, αν και σε γενικές γραμμές ο ίδιος παραμένει αναποφάσιστος ως προς το θέμα.

<sup>101</sup> Βλ. Furley, 2021: 12 για την τακτική του Μενάνδρου, ο οποίος αντιστρέφει την σχέση μεταξύ αφέντη – αιχμάλωτης γεγονός που έρχεται σε αντίθεση με τις ελληνικές κοινωνικές συμβάσεις.

<sup>102</sup> Όπως υποστηρίζουν οι Gomme & Sandbach (2003: 442-443) και Brown (2004: 11-12), υπάρχει περίπτωση ο Θρασωνίδης, πριν την έναρξη του έργου, να προέβη σε μια ατυχή καυχησιολογία (τυπική συμπεριφορά στρατιώτη) αναφορικά με τον φόνο του θύματός του από το οποίο πήρε στο τέλος το σπαθί, χωρίς να του περνάει από το μυαλό ότι η Κρατεία θα αναγνώριζε το ξίφος ως εκείνο του αδερφού της, πυροδοτώντας κατ' αυτόν τον τρόπο την οργή της.

<sup>103</sup> Για μία αναλυτική ανασύνθεση της πλοκής του έργου βλ. Gomme & Sandbach, 2003: 438-442.

Αυτό το υποθετικό γεγονός έχει προκαλέσει κρίση στο ζευγάρι και τόσο ο Θρασωνίδης όσο και η Κρατεία θεωρούν ότι έχει διαπραχθεί μία *ἀδικία* εις βάρος τους για διαφορετικούς λόγους ο καθένας. Αυτή η κατά πάσα πιθανότητα παρεξήγηση<sup>104</sup> προκαλεί αναταραχή στον ερωτευμένο Θρασωνίδα και υπάρχουν τρεις σκηνές που τονίζουν ιδιαίτερος αυτήν την συναισθηματική του κατάσταση.

Η πρώτη σκηνή σχετίζεται με την εναρκτήρια αποστροφή του στρατιώτη στη Νύχτα κατά την οποία θρηνολογεί για τον δυστυχισμένο έρωτά του. Σε αυτήν, ο Θρασωνίδης πηγαينوέρχεται στη σκηνή έξω από την πόρτα του σπιτιού του κατά τη διάρκεια της νύχτας και η σκέψη του διχάζεται ανάμεσα σε δύο επιλογές: να εισέλθει στην οικεία του, όπου βρίσκεται η θυμωμένη Κρατεία ή όχι. Αυτή η σκηνή θα μπορούσε να θεωρηθεί ως παραλλαγή<sup>105</sup> του *παρακλαυσιθύρου* βλέποντας τον στρατιώτη ως έναν *exclusus amator*. Βέβαια, παρά το γεγονός ότι εραστής και ερωμένη τοποθετούνται σε διαφορετικούς τόπους, ο στρατιώτης εκτός σπιτιού και η Κρατεία εντός, και ο Θρασωνίδης εξακολουθεί να βρίσκεται όσο πιο κοντά της γίνεται, δεν είναι «αποκλεισμένος» από την αγαπημένη του αλλά ο ίδιος αποφασίζει να παραμείνει έξω στο κρύο, επειδή η κοπέλα τον απορρίπτει πλέον ως εραστή της και αυτός δεν έχει την εύνοιά της. Ειδικότερα, ο στρατιώτης απευθύνεται στην Νύχτα, η οποία έχει το μεγαλύτερο μερίδιο της Αφροδίτης από τους υπόλοιπους θεούς, όχι μόνο επειδή σε αυτήν λένε οι ερωτευμένοι τις έγνοιες της καρδιάς τους αλλά και γιατί αυτή είναι η κατ' εξοχήν ώρα για την ερωτική πράξη<sup>106</sup> και την ρωτά αν έχει δει ποτέ πιο άτυχο άνθρωπο από τον ίδιο, έναν εραστή περισσότερο ταλαιπωρημένο από την μοίρα, δήλωση που αποτελεί κοινό τόπο<sup>107</sup> για κάθε δυστυχισμένο εραστή (στ. 1-5). Σε αυτό το σημείο, πρέπει να τονιστεί ότι τα αντίστοιχα θεοκρίτεια επεισόδια των ερωτευμένων που

---

<sup>104</sup> Για το ενδεχόμενο ο αδερφός της Κρατείας να άρπαξε το σπαθί κάποιου άλλου άνδρα πάνω στην σύγχυση του συναγερμού για μάχη και κάποιος άλλος, ο οποίος εν τέλει σκοτώθηκε από τον Θρασωνίδα, να χρησιμοποιήσει το εγχάρακτο σπαθί του αδερφού της κοπέλας για να πολεμήσει βλ. Webster, 1973: 293.

<sup>105</sup> Ο Furlley (2021: 111-112) φαίνεται πως διαφωνεί με την συγκεκριμένη άποψη περί παραλλαγής του *παρακλαυσιθύρου* του Goldberg (1980: 51-52) με τον οποίο προσωπικά είμαι σύμφωνη (βλ. Copley, 1956: 1-27). Σύμφωνα με τον Brenk (1987: 46-48), στην πραγματικότητα ο Μένανδρος έχει συνδυάσει στοιχεία από την κομψή απόγνωση των νεαρών εραστών με την αξιογέλαστη χρήση της γλώσσας των ένδοξων στρατιωτικών παραμένοντας πιστός στο στρατιωτικό ήθος. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Θρασωνίδης μιλά τη γλώσσα του «επηρμένου στρατιώτη» με στοιχεία των ερωτικά απογοητευμένων νέων.

<sup>106</sup> Βλ. Gomme & Sandbach, 2003: 442.

<sup>107</sup> Σύμφωνα με τους Gomme & Sandbach (2003: 442), αυτός ο τόπος εμφανίζεται και σε άλλες μενάνδρειες κωμωδίες, συμπεριλαμβανομένης της *Περικειρομένης* (Μοσχίων στ. 285-286 *οὐδένα νομίζω τῶν τοσούτων ἄθλιον/ ἄνθρωπον οὕτως ὡς ἐμαυτὸν ζῆν ἐγώ*).

αναλύσαμε παραπάνω, λαμβάνουν χώρα την ημέρα και όχι την νύχτα (βλ. *Είδ.* 11 στ. 15 *ἔξ ἀοῦς*, *Είδ.* 6 στ. 4 *θέρεος μέσῳ ἄματι*, *Είδ.* 3 στ. 4 όπου ο αιγοβοσκός λείει στον Τίτυρο να οδηγήσει το κοπάδι του στην πηγή, προφανώς μία ενέργεια που θα μπορούσε να γίνει με το φως της ημέρας<sup>108</sup> και όχι την νύχτα).

Ο Μένανδρος παραλλάσσοντας το μοτίβο του *παρακλαυσιθύρου* παρουσιάζει τον Θρασωνίδα να είναι «αποκλεισμένος» από το ίδιο του το σπίτι (ανατροπή<sup>109</sup> του θέματος του *παρακλαυσιθύρου*), βηματίζοντας στον δρόμο και περιμένοντας μέχρι να φτάσει η Νύχτα στο μέσον της, ενώ θα μπορούσε να βρίσκεται μέσα στη ζεστασιά του σπιτιού του και να κρατά στα χέρια του την αγαπημένη του (στ. 6-9). Η Κρατεία είναι μέσα στο σπίτι και ενώ ο ίδιος θα ήθελε απελπισμένα να είναι μαζί της, όπως κάθε τρελά ερωτευμένος (στ. 11-12 *ἔμμανέστατα ἔρῶν*) επιθυμεί να βρίσκεται με το ερωτικό του αντικείμενο, δεν το κάνει, επειδή τον κρατάει πίσω η συναισθηματική κατάσταση της Κρατείας. Πράγματι, ο Θρασωνίδης δείχνει μεγάλη προσοχή στα συναισθήματα<sup>110</sup> της κοπέλας ενώ θα μπορούσε απλώς να πάρει ό,τι ήθελε από εκείνην εξαναγκάζοντάς την, ακόμη και με τη βία, από τη στιγμή που την αγόρασε ως αιχμάλωτη πολέμου και είχε το δικαίωμα να προβεί σε μία τέτοια πράξη (στ. 9-10 *ἔζῶν καθεύδειν ... ἔξεστίν τε μοι*). Παρ' όλα αυτά, αποφεύγει τη χρήση βίαιων μέσων σε ολόκληρο το έργο, απορρίπτει την αλαζονεία και καταφεύγει σε έναν αυτό-επιβαλλόμενο αποκλεισμό εξαιτίας των ηθικών ενδοιασμών του, γεγονός που αποδεικνύει ότι είναι το «αντίθετο» του «επηρμένου στρατιώτη»<sup>111</sup> και ότι ο έρωτάς του για την Κρατεία είναι αληθινός, καθώς σκοπός του είναι να ξανακερδίσει την αγάπη της και όχι να την εξοργίσει περισσότερο. Στην ουσία, ο Θρασωνίδης εξ αρχής αυτοπροσδιορίζεται ως εραστής<sup>112</sup> και όχι ως *κύριος* της Κρατείας, όπως φαίνεται από την αναφορά του στην θεά του έρωτα, την Αφροδίτη (στ. 1), το «*παρακλαυσίθυρόν*» του, το μοτίβο του έρωτα ως παραφροσύνη (στ. 11-12) και τις δηλώσεις του ερωτικού του πάθους (επανάληψη όρων που σχετίζονται με τον έρωτα στ. 3 *ἔρωτ[ι]καί*, στ. 5 *ἔρῶντα*, στ. 9 *ἔρωμένην* και στ. 12 *ἔρῶν*) στον εναρκτήριο μονόλογό του. Κατ' επιλογήν, λοιπόν, στέκεται έξω στην καταιγίδα αρκετές ώρες, τρέμοντας από το κρύο και μιλώντας στην Νύχτα, ίσως μετά

<sup>108</sup> Βλ. Hunter, 1999: 110.

<sup>109</sup> Για τις ανατροπές του Μενάνδρου τόσο στο θέμα του *παρακλαυσιθύρου* όσο και στον τυποποιημένο χαρακτήρα του *miles gloriosus* στην κωμωδία *Μισούμενος* βλ. Goldberg, 1980: 52.

<sup>110</sup> Βλ. Furley, 2021: 115-116.

<sup>111</sup> Βλ. Giacomoni, 1998: 101.

<sup>112</sup> Για τα παρακάτω στοιχεία του κωμικού έρωτα του Θρασωνίδα βλ. Traill, 2008: 26.

από κάποιον καυγά που προηγήθηκε ανάμεσα στο ζευγάρι (στ. 10-14). Συμπληρωματικά, αξίζει να αναφερθεί το γεγονός ότι ο στρατιώτης επαναλαμβάνει στο τέλος τριών στίχων του εναρκτήριου μονολόγου του την προσωπική ανωνυμία α' προσώπου (στ. 6 *ἐγὼ*, στ. 10 *μοι*, στ. 12 *μοι*), στοιχείο που παραπέμπει στον εγωκεντρισμό και την αφέλειά του, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τους προαναφερθέντες εγωπαθείς εραστές του Θεόκριτου, ενώ παράλληλα κλείνοντας την επίκλησή του προς την Νύχτα με την προσωπική ανωνυμία β' προσώπου (στ. 14 *σοι*) κάνει τα πράγματα ακόμη πιο γελοία<sup>113</sup>.

Παρακάτω, μετά την είσοδο επί σκηνής του υπηρέτη Γέτα<sup>114</sup> (στ. 15 κ. ε.) αποκαλύπτεται σταδιακά ο λόγος για τον οποίο δεν εισέρχεται στο σπίτι του ο Θρασωνίδης. Πιο συγκεκριμένα, ο στρατιώτης παραπονιέται στον υπηρέτη του για το γεγονός ότι αδικήθηκε<sup>115</sup> από την αιχμάλωτη κοπέλα, η οποία δεν ανταποκρίνεται στον έρωτά του παραβιάζοντας τον σαπφικό νόμο περί αμοιβαιότητας του έρωτα, παρά τα πλούσια δώρα που της έχει προσφέρει για να της εκδηλώσει το ερωτικό του ενδιαφέρον, δηλαδή την ελευθερία της (αν και δεν είναι νομικά ελεύθερη), την έκανε αρχόντισσα του σπιτιού του, της έδωσε υπηρέτες, κοσμήματα, φορέματα και την θεωρούσε νόμιμη σύζυγο του (στ. 36-40 *γυναῖκα νομ[ί]σας*). Όλα τα προαναφερθέντα δώρα προς την αγαπημένη παραπέμπουν στην παρόμοια πρακτική των ερωτευμένων θεοκρίτειων χαρακτήρων (*Είδ.* 11 στ. 40-41, 54-57, *Είδ.* 6 στ. 6-7, 9 και *Είδ.* 3 στ. 9, 10-11, 21-23, 25-27, 34-36, 53). Βέβαια, σύμφωνα με το αττικό δίκαιο<sup>116</sup>, νόμιμος γάμος μπορούσε να πραγματοποιηθεί μόνο μεταξύ των Αθηναίων πολιτών, προκειμένου να προκύψουν από αυτήν την ένωση γνήσια τέκνα. Στην περίπτωση του Θρασωνίδα και της Κρατείας δεν μπορεί να συμβεί κάτι τέτοιο, προς το παρόν, εφόσον από τον υποτιθέμενο γάμο τους λείπει κάποιος *κύριος* (πατέρας, αδερφός ή θεός) για να παραδώσει την Κρατεία, η «νύφη» δεν έρχεται με δική της *προῖκα* στο σπίτι του «γαμπρού» ούτε υπάρχουν μάρτυρες για να επικυρώσουν τον γάμο. Μπορεί όλα τα

<sup>113</sup> Βλ. Brenk, 1987: 47-48.

<sup>114</sup> Πρβλ. τον διάλογο Θρασωνίδα - Γέτα με εκείνον μεταξύ Πολέμωνα - Παταικού στην *Περικειρομένη*.

<sup>115</sup> Σύμφωνα με την Giacomoni (1998: 103) το ρήμα *ὑβρίζω* (στ. 36, 40-41), με το οποίο ο Θρασωνίδης αλλά και ο δούλος του Γέτας αναφέρονται στην προσβολή που θεωρεί ότι υφίσταται ο στρατιώτης από την αγαπημένη του, παραπέμπει στον κώδικα της *δίκης*, επειδή τοποθετείται μέσα σε ένα ερωτικό πλαίσιο. Κάτι ανάλογο ισχύει και για το ρήμα *μισῶ*, το οποίο απαντά στον τίτλο της κωμωδίας και στα λόγια του Θρασωνίδα (στ. 43, 798) αποκαλύπτοντας την αντίσταση της Κρατείας να ακολουθήσει τον νόμο της αμοιβαιότητας στον έρωτα.

<sup>116</sup> Βλ. Turner, 1979: 114-115.

προαναφερθέντα δώρα προς την αγαπημένη να παραπέμπουν στα τυπικά αντικείμενα της προίκας και να προσδίδουν στην Κρατεία τα χαρακτηριστικά μίας παντρεμένης γυναίκας, εντούτοις ο στρατιώτης γνωρίζει ότι οι πεποιθήσεις του αναφορικά με το επίσημο καθεστώς<sup>117</sup> της κοπέλας δεν συμφωνούν με τα έθιμα και τους νόμους της κοινωνίας. Για άλλη μία φορά, με τις προσπάθειές του να κάνει την Κρατεία γυναίκα του, ο Θρασωνίδης αποδεικνύει ότι ενδιαφέρεται περισσότερο για την συγκατάθεσή της κοπέλας παρά για την συμμόρφωσή της με τις επιθυμίες του και παρ' όλο που είναι στρατιώτης, παρουσιάζεται αβοήθητος, ταπεινωμένος, βρίσκεται υπό τον απόλυτο έλεγχο της αγαπημένης του (ανατροπή, η οποία αφορά τον τυποποιημένο χαρακτήρα του *miles gloriosus*), όμως εκείνη τον απορρίπτει. Μάλιστα, στον στ. 36 συνειδητά παρουσιάζει την συμπεριφορά της ως προσβολή εις βάρος του (*ύβριζομαι*) και στον στ. 37 την αναφέρει ως αιχμάλωτη μόνο και μόνο για να υπογραμμίσει ακόμη εντονότερα το γεγονός ότι η αγαπημένη του θίγει την τιμή του με την στάση της, παρ' όλο που έτυχε καλύτερης μεταχείρισης από εκείνη μίας κοινής δούλης και θεωρεί ότι θα έπρεπε να του χρωστά ευγνωμοσύνη γι' αυτό. Στον στ. 43 αποκαλύπτει ότι η Κρατεία διακατέχεται από μίσος για τον ίδιο και από τον στ. 53 κ. ε. εξηγεί στον Γέτα τον λόγο για τον οποίο βρίσκεται έξω στη βροχή. Για να γίνει πιο σαφές, ο Θρασωνίδης αφηγείται ένα περιστατικό που προηγήθηκε της εξόδου του από το σπίτι και λέει ότι ενημέρωσε την κοπέλα πως θα βγει για να συναντήσει κάποιον. Εκείνη αντί να προσβληθεί ή έστω να ανησυχήσει<sup>118</sup> γι' αυτόν που θα έβγαινε έξω με τέτοια κακοκαιρία, όπως θα έκανε κάθε άλλη γυναίκα που έβλεπε ότι ο εραστής της ετοιμαζόταν να φύγει ενώ θα περνούσαν την νύχτα μαζί, πιθανότατα ήταν ψυχρή, αλαζονική ίσως και αδιάφορη απέναντί του, όπως συμβαίνει συνήθως με τα ερωτικά αντικείμενα των τραγουδιστών του *παρακλαυσιθύρου* (βλ. στ. 26 όπου ο Γέτας ενδεχομένως εξηγεί στον Θρασωνίδα ότι κανείς που κοιμάται εντός του σπιτιού δεν του έδωσε εντολή να βγει έξω από το σπίτι και να ψάξει τον στρατιώτη και παρακάτω στ. 84-87). Φαίνεται πως ο στρατιώτης περίμενε να παρουσιαστεί η κατάλληλη ευκαιρία,

---

<sup>117</sup> Η Traill (2008: 27-28) αποφαινεται ότι η «ελευθερία» που έχει προσφέρει ο Θρασωνίδης στην Κρατεία είναι εξαιρετικά περιορισμένη, εφόσον η ίδια βρίσκεται μακριά από την πατρίδα και τους συγγενείς της, αν και, κατά τα λεγόμενά του, την μεταχειρίζεται σαν να ήταν ήδη παντρεμένη.

<sup>118</sup> Βλ. Furley, 2021: 136.

ώστε να θέσει σε εφαρμογή το σχέδιό<sup>119</sup> του και να κινδυνέψει (πρβλ. *Είδ.* 3 το επαναλαμβανόμενο μοτίβο της αυτοκτονίας στ. 9, 25-27, 53) προσποιούμενος ότι πρέπει να επισκεφτεί κάποιον μέσα στο σκοτάδι, την έντονη βροχόπτωση, τις βροντές και τις αστραπές και να επιβεβαιώσει με αυτόν τον τρόπο τις υποψίες του αναφορικά με την αποστροφή της Κρατείας. Της συμπεριφέρεται σαν να ήταν η σύζυγός του θεωρώντας ότι εκείνη θα έπρεπε να γνωρίζει που σκοπεύει να πάει μέσα στην νύχτα, ωστόσο οι υποψίες του βγήκαν αληθινές από την στιγμή που η αγαπημένη του δεν μπήκε στον κόπο να τον σταματήσει και να είναι συμπονετική απέναντί του.

Ο στρατιώτης είναι δυσαρεστημένος που η κοπέλα δεν ανταποδίδει την στοργή του και ισχυρίζεται ότι σε περίπτωση που τον αγνοήσει θα του προκαλέσει εριστική διάθεση/ζήλια, συναισθηματικό πόνο και παραφροσύνη (στ. 84-87), ενώ εάν τον αποκαλέσει «αγάπη μου» θα τον κάνει τον πιο ευτυχισμένο άνθρωπο στον κόσμο (στ. 88-89). Ο ερωτοχτυπημένος Θρασωνίδης αγνοώντας το παρελθόν της Κρατείας και συνεπώς την πραγματική αιτία<sup>120</sup> της αντιπάθειάς της πιστεύει ότι αυτή θα έπρεπε να δεχτεί απλόχερα την γενναιοδωρία του, όμως η ανυπότακτη στάση της κοπέλας τον αφήνει εμβρόντητο και του προκαλεί σύγχυση. Σε αυτό το σημείο, ο Θρασωνίδης αυτοπαρουσιάζεται ως «αποκλεισμένος εραστής»<sup>121</sup>, ο οποίος αναμένει και ελπίζει για κάποια θετική ανταπόκριση από την αγαπημένη του, ώστε να εισέλθει στο δικό του σπίτι. Στους στ. 90-94 ο Γέτας με σκωπτική διάθεση αναφέρεται στα πιθανά μειονεκτήματα του αφέντη του ως εραστή, δίνοντας παράλληλα κάποια στοιχεία, αν και πολύ γενικά, για την εξωτερική του εμφάνιση με μία σειρά από ανατροπές. Αναλυτικότερα, θεωρεί ότι ο Θρασωνίδης δεν είναι υπερβολικά δυσάρεστος, μη ελκυστικός, αν και ίσως αποτελεί πρόβλημα ο χαμηλός στρατιωτικός μισθός του. Επίσης, έχει αρκετά γοητευτική, κομψή όψη αλλά η (μεγάλη) ηλικία του, σε σχέση με την νεαρή Κρατεία, ίσως αποτελεί ένα ακόμη αρνητικό χαρακτηριστικό του. Σύμφωνα με τους Webster (1973: 292-293), Turner (1979: 108-110) και Brown (2004: 10), από τις συνηθέστερες συμβάσεις των κωμωδιών του Μενάνδρου, οι οποίες επέτρεπαν στο

---

<sup>119</sup> Για την άποψη ότι ο Θρασωνίδης μηχανεύτηκε ένα σχέδιο, προκειμένου να αποδείξει τα εχθρικά συναισθήματα της αγαπημένης του δίνοντας ταυτόχρονα μία σύντομη εικόνα από την «οικογενειακή» ζωή που δημιούργησε στο σπίτι του με την Κρατεία βλ. Traill, 2008: 28-29.

<sup>120</sup> Βλ. Traill, 2008: 29 για το τρίτο πρόσωπο στη σύγκρουση Θρασωνίδη - Κρατείας, το οποίο παραμένει ανώνυμο και πιθανότατα είναι ο αδερφός της Κρατείας.

<sup>121</sup> Βλ. Furley, 2021: 136-137.

κοινό του να έχει συγκεκριμένες προσδοκίες, ήταν το κοστούμι, η μάσκα<sup>122</sup> των ηθοποιών και τα ονόματα των στερεότυπων χαρακτήρων από τα οποία το κοινό θα αναγνώριζε αμέσως το φύλο, την ηλικία και την ιδιότητα του κάθε χαρακτήρα. Επομένως, με βάση την εξωτερική εμφάνιση του ηθοποιού, το όνομα «Θρασωνίδης» (κύριος Τολμηρός) και τις παλαιότερες μενάνδρειες κωμωδίες το κοινό θα περίμενε να δει και να ακούσει έναν καυχησιάρη, βάνουσο και ακόλαστο στρατιώτη, όμως οι προσδοκίες του ανατρέπονται εσκεμμένα από τον ποιητή από την στιγμή που ο Θρασωνίδης, ήδη από την αρχή του δράματος, παρουσιάζεται σοβαρός και κάθε άλλο παρά φαντασμένος να θρηνεί ως αδικημένος εραστής.

Η δεύτερη σκηνή αφορά τον εξομολογητικό μονόλογο του Θρασωνίδα στην τέταρτη πράξη του έργου μετά την απόρριψή του ως υποψήφιος γαμπρός από την Κρατεία και τον πατέρα της Δημέα. Αναλυτικότερα, ο στρατιώτης διατείνεται ότι οι άλλοι άνθρωποι ίσως να τον θεωρούν οξύθυμο<sup>123</sup>, επειδή αντιδρά με έντονο τρόπο όταν τον προσβάλλουν, βλέποντάς τον να δυσκολεύει τόσο πολύ τα πράγματα (στ. 757-758). Επιπροσθέτως, συνεχίζει δίνοντας κουράγιο στον εαυτό του και λέγοντας ότι είναι απαραίτητο να δείξει αντοχή, να κάνει πέτρα την καρδιά του και να κρατήσει κρυφή από τους συνανθρώπους του την «ασθένειά» του (κωμαστικό μοτίβο του έρωτα ως ασθένεια) (στ. 761-762). Ουσιαστικά, ο Θρασωνίδης θα ήθελε να κρατήσει μυστικά τα μύχια συναισθημάτων του (είτε πρόκειται για την αναστάτωση του έρωτά του είτε για την απελπισία του) από τον έξω κόσμο, όμως η καρδιά του είναι μία ανοιχτή πληγή (κωμαστικό μοτίβο του έρωτα ως πληγή) και τελικά δεν κατορθώνει να κρύψει τίποτα και από κανέναν. Σε αυτό το σημείο, αξίζει να θυμηθεί κανείς τον τρόπο με τον οποίο ο θεοκρίτειος Κύκλωπας προσπάθησε να διατηρήσει την αξιοπρέπειά του και να αυτοπαρηγορηθεί για την καταλληλότητά του ως εραστής στρεφόμενος σε άλλες κοπέλες, οι οποίες, κατά τα λεγόμενά του, τον θεωρούν ελκυστικό (*Είδ.* 11 στ. 76-78).

---

<sup>122</sup> Βλ. Csapo & Slater, 1995: 400-402 για την μετάφραση του Πολυδεύκης, *Όνομαστικόν* 4.143-154 αναφορικά με την κατηγοριοποίηση σαράντα τεσσάρων προσωπείων της Νέας Κωμωδίας από τον γραμματικό Ιούλιο Πολυδεύκη. Με βάση την παραπάνω διάταξη, για τον στερεότυπο χαρακτήρα του στρατιώτη υπήρχαν δύο προσωπεία: *έπίσειστος* (αλαζόνας στρατιώτης με σκούρο δέρμα και κυματιστά, σκουρόχρωμα μαλλιά) και *δέυτερος επίσειστος* (είναι όπως ο *έπίσειστος* αλλά περισσότερο απαλός και ξανθός).

<sup>123</sup> Βλ. Furley, 2021: 14, 198-199 για τον μονόλογο του στρατιώτη και για το γεγονός ότι ο ίδιος μελετητής συμφωνεί με την απόδοση της Giacomoni (1998: 96 σημ. 17) για τον όρο *μικρόθυμος* (στ. 757), τον οποίο χρησιμοποιεί ο Θρασωνίδης αναφορικά με την ιδιοσυγκρασία του· η τελευταία το μεταφράζει ως «ανίκανος να ελέγξει τον θυμό και την απελπισία που απορρέουν από ένα αδίκημα που υπέστη [από την Κρατεία]».



Κάτι αντίστοιχο, αν και σε λιγότερο βαθμό, συμβαίνει και με τον ανώνυμο αιγοβοσκό του *Είδυλλίου* 3, ο οποίος απειλεί να αναζητήσει ανακούφιση σε κάποιο άλλο ερωτικό αντικείμενο (στ. 34-36). Αντιθέτως, ο μενάνδρειος στρατιώτης θεωρεί ότι καλύτερη «συντροφιά» για να καταπολεμήσει την δυστυχία του είναι μονάχα ο εαυτός του και κανένας άλλος ή καμμία άλλη ενώ ο Πολύφημος του *Είδυλλίου* 6, εξαιτίας της εξαιρετικά υψηλής του αυτοεκτίμησης, δεν φαίνεται πως χρειάζεται κάποιου είδους παρηγοριά.

Ο μισθοφόρος με μία ιατρική και στρατιωτική εικόνα<sup>124</sup> φανερώνει την πεποίθησή του ότι ο ασθενής πρέπει να υπομένει στωικά τον πόνο του και να μην τον εκδηλώνει προς τα έξω ενώ παράλληλα το θάρρος του θα λειτουργεί σαν «επίδεσμος» που θα τυλίγεται γύρω από την πληγή του και θα την καλύπτει. Ο δυστυχισμένος εραστής πιστεύει λανθασμένα ότι η αντρείοσύνη<sup>125</sup> του, η οποία τον βοήθησε στο παρελθόν να αντιμετωπίσει τις δυσκολίες που προέκυπταν στο πεδίο της μάχης θα τον βοηθήσει και τώρα, που πρέπει να καταπολεμήσει τον ερωτικό του πόνο. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με τον Ηρακλή του *Είδυλλίου* 13, ο οποίος κατά την προετοιμασία του, λίγο πριν ξεκινήσει την αναζήτησή του για τον ερωμένο του Ύλα, εξοπλίζεται με τα πολεμικά του όπλα (*Είδ.* 13 στ. 55-57), επειδή εσφαλμένα θεωρεί ότι με αυτά θα κατορθώσει να ξεπεράσει ένα ακόμη εμπόδιο στην ζωή του σμίγοντας ξανά με τον Ύλα, κάτι το οποίο δεν συνέβη ποτέ. Έπειτα, ο Θρασωνίδης αναρωτιέται με ποιόν τρόπο θα μπορέσει να κρατήσει κρυφά τα συναισθήματά του και να τα υπομείνει πιο ελαφρά (στ. 763-764) ενώ στο τέλος αποκαλύπτει με μία μεταφορά τον φόβο του για το ότι κάποια μέρα το πιεστό, το οποίο φαίνεται να θεωρεί ως προσωρινό μέσον αναλγησίας για τον ερωτικό του πόνο, θα κάμψει την γενναιότητά του, θα τραβήξει αυτόν τον «επίδεσμο» από πάνω του και θα αποκαλύψει την πληγωμένη του καρδιά, όσο κι αν ο ίδιος θέλει να μείνει απαρατήρητος. Εξαιτίας του ποτού, ο Θρασωνίδης φαντάζεται ότι κάποια στιγμή θα υιοθετήσει απρεπή συμπεριφορά (ίσως κι εμφάνιση) και εν τέλει θα ντροπιαστεί (στ. 765-766<sup>a</sup>), αποκαλύπτοντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, τους κινδύνους που εγκυμονεί μία τέτοιου είδους «θεραπεία» του έρωτα, έστω και προσωρινή, και την σημασία που έχει

<sup>124</sup> Για την παραπάνω εικονοποιία βλ. Furley, 2021: 200-201. Λογικά, οι επίδεσμοι και τα ράμματα ήταν ο πιο συνηθισμένος τρόπος προστασίας και αντιμετώπισης των πληγών, των εκδορών και των κοψιμάτων που προκαλούνταν στο πεδίο της μάχης.

<sup>125</sup> Πρβλ. παρακάτω στ. 799-801 στους οποίους ο Θρασωνίδης αναγνωρίζει ότι το στρατιωτικό θάρρος του είναι παντελώς ανίσχυρο μπροστά στην δύναμη των συναισθημάτων του.

για τον στρατιώτη η διατήρηση μίας αξιοπρεπούς εμφάνισης. Έτσι, συνειδητοποιεί πως ό,τι και αν κάνει είναι μάταιο, καθώς δε θα μπορέσει να κρύψει τα πληγωμένα του συναισθήματα. Το θέμα της μέθης, το οποίο παρουσιάζεται εδώ ως προσωρινή λύση στο ερωτικό πρόβλημα του δυστυχημένου εραστή από τον Μένανδρο, απουσιάζει εντελώς από τον Θεόκριτο.

Η τρίτη σκηνή σχετίζεται με τον μακροσκελή μονόλογο αυτοκτονίας<sup>126</sup> του Θρασωνίδα στην τέταρτη πράξη του έργου. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για ένα είδος εξομολόγησης<sup>127</sup> κατά τον οποίο ο ήρωας ξεσπά, απογυμνώνει την καρδιά του και αποκαλύπτει τα αληθινά του συναισθήματα, επειδή έχει φτάσει σε τέτοιο σημείο συναισθηματικής πίεσης που αδυνατεί πλέον να συγκρατήσει τον εαυτό του. Αυτό το ξέσπασμα θα οδηγήσει σε μία αλλαγή προς το καλύτερο. Συνήθως, στα έργα του Μενάνδρου οι κεντρικοί άνδρες χαρακτήρες<sup>128</sup> ετοιμάζονται, σε αυτή τη φάση της έκρηξης των συναισθημάτων τους, να κατανοήσουν εκ νέου τον εαυτό τους και τη σχέση τους. Μάλιστα, ο Θρασωνίδης φτάνει στο σημείο να σκεφτεί ακόμη και την αυτοκτονία (έστω και αν προσποιείται), όμως η πτώση της αυτοεκτίμησής του είναι απαραίτητη για να μπορέσει αργότερα να ανακάμψει. Ο συνειρμικός λόγος του ήρωα αντικατοπτρίζει την σύγχυση στην οποία βρίσκεται, καθώς οι σκέψεις του εναλλάσσονται με αστραπιαία ταχύτητα. Πρώτα, φαντάζεται<sup>129</sup> ότι συνομιλεί με την γριά τροφό της Κρατείας, την Σιμίχη, η οποία υποτίθεται ότι τον επιπλήττει για την άσχημη συμπεριφορά του απέναντι στην κοπέλα, μετά με τον εαυτό του (αυτοαποστροφές), με την Κρατεία και τέλος θρηνεί για τον δυστυχημένο έρωτά του. Επίσης, δεν αποκλείεται το ενδεχόμενο η Κρατεία να κρυφάκουγε αυτόν τον μονόλογο του Θρασωνίδα.

---

<sup>126</sup> Όπως υποστηρίζουν οι Goldberg (1980: 52) και Brenk (1987: 45) πιθανότατα στην δεύτερη πράξη του έργου, ο Θρασωνίδης ζητά από τον δούλο του Γέτα ένα σπαθί για να αυτοκτονήσει. Παρ' όλα αυτά, ο Γέτας πρόνοησε και αφαίρεσε όλα τα σπαθιά από το σπίτι του αφέντη του και τα μετέφερε στο διπλανό σπίτι αφενός προλαβαίνοντας τον στρατιώτη, ο οποίος παρακάτω προσπαθεί να ξανακερδίσει την αγάπη της κοπέλας με λιγότερο θεαματικά μέσα, αφετέρου επιφέροντας την επανένωση της Κρατείας με τον πατέρα της Δημέα, ο οποίος πιθανότατα αναγνώρισε ανάμεσα στα σπαθιά εκείνο του γιού του. Επιπλέον, στους στ. 710-711 (*τεθηκότα/ πεύσει μ', εάν μ' έγκαταλίπης*) ο δούλος του Θρασωνίδα, Γέτας, μεταφέρει σε ευθύ λόγο τα λεγόμενα του αφέντη του και εκεί ο στρατιώτης φαίνεται ότι υπονοεί για άλλη μία φορά την αυτοχειρία του παρουσία της Κρατείας και του πατέρα της Δημέα.

<sup>127</sup> Για περισσότερες πληροφορίες αναφορικά με την συγκεκριμένη πρακτική του Μενάνδρου βλ. Furley, 2021: 203-204.

<sup>128</sup> πρβλ. Χαρίσιος *Επιτρέποντες*, Κνήμων *Δύσκολος*, Δημέας *Σαμία*.

<sup>129</sup> Βλ. Furley, 2021: 205-207 για τα πρόσωπα, τα οποία εμφανίζονται στο μυαλό του Θρασωνίδα, όμως ουσιαστικά εκφράζουν τις ενστάσεις, τα επιχειρήματα και τις δεύτερες σκέψεις του ίδιου του στρατιώτη.

Φαίνεται πιθανόν ο Θρασωνίδης να θεωρεί σε μεγάλο βαθμό τον πατέρα της Κρατείας, Δημέα, υπεύθυνο<sup>130</sup> για την δυστυχία του, καθώς μετά την επανένωσή του με την κόρη του μπορεί να σκέφτεται να την πάρει και να επιστρέψουν στην πατρίδα τους (στ. 793). Σε αυτήν την περίπτωση, η απόδοση ευθυνών σε ένα τρίτο άτομο θα παρουσίαζε ομοιότητες με την ανάλογη αντίδραση του θεοκρίτειου Κύκλωπα προς τη μητέρα του (*Eίδ.* 11 στ. 67-69, πρβλ. παρακάτω τον Πολέμωνα στην *Περικειρομένη* στ. 249-250). Στον στ. 795 ο στρατιώτης ίσως σκέφτεται να εμποδίσει τον Δημέα να την πάρει μακριά του και στους στ. 796-797 συλλογίζεται ότι κάτι που συνέβη στο παρελθόν (ίσως η δολοφονία του αδερφού της Κρατείας) καταστρέφει τη ζωή του στο παρόν. Ουσιαστικά, η λύση του να κρατήσει ο Θρασωνίδης μαζί του την Κρατεία, εμποδίζοντας τον Δημέα να την πάρει από αυτόν, δεν είναι αποδεκτή, γιατί συνεπάγεται ότι ο στρατιώτης θα έπρεπε να αντιταχθεί σε ένα νομικά κατοχυρωμένο έθιμο<sup>131</sup>, σύμφωνα με το οποίο ο πατέρας είχε το δικαίωμα να απελευθερώσει την κόρη του από την αιχμαλωσία πληρώνοντας το κατάλληλο αντίτιμο. Αλλά ακόμη και αν δεχόταν να απελευθερώσει την κοπέλα δεν θα μπορούσε να απαλύνει το μίσος της Κρατείας γι' αυτόν. Σε αυτό το σημείο ο Θρασωνίδης προσπαθεί εναγωνίως να βρει μία λύση για να διορθώσει την απελπιστική ερωτική του κατάσταση, όμως μέχρι στιγμής καμμία από αυτές δεν φαίνεται να είναι κατάλληλη, επειδή στο τέλος αποτυγχάνει να κερδίσει την εύνοια της Κρατείας, που είναι και ο στόχος του.

Ακολούθως, ο ήρωας διχάζεται για λίγο στη σκέψη να αφήσει<sup>132</sup> την Κρατεία να φύγει ή όχι αλλά γρήγορα αποκλείει αυτήν την πιθανότητα αναλογιζόμενος την υποθετική απάντηση της κοπέλας, η οποία θα τον χλεύαζε<sup>133</sup> εξαιτίας της προσπάθειάς του να μετατρέψει το μίσος της γι' αυτόν σε οίκτο (στ. 797-798). Αμέσως μετά, η σκέψη του Θρασωνίδα στρέφεται στην αξία της δικής του ζωής ενώ ταυτόχρονα συνειδητοποιεί ότι η ανδρεία του στο πεδίο της μάχης είναι ανίκανη και ακατάλληλη για να τον

---

<sup>130</sup> Σύμφωνα με την Giacomoni (1998: 96) εξαιτίας της αποσπασματικά σωζόμενης μορφής των στίχων, δεν αποκλείεται το ενδεχόμενο ο Θρασωνίδης να θεωρεί ακόμη και την ίδια την Κρατεία ένοχη για την κρίση της σχέσης τους.

<sup>131</sup> Βλ. Giacomoni, 1998: 98-99.

<sup>132</sup> Ο Furley (2021: 207) διατείνεται ότι ο όρος *ἀφήμι* (στ. 797) είναι εσκεμμένα αμφίσημος, καθώς, παραπέμπει στην απελευθέρωση της Κρατείας από τα δεσμά της αιχμαλωσίας αλλά και στην ελευθερία της από τα δεσμά της σχεδόν συζυγικής τους σχέσης, όπως επιμένει να την αντιμετωπίζει ο δυστυχισμένος εραστής, Θρασωνίδης.

<sup>133</sup> Βλ. Furley, 2021: 14, 207-211.

βοηθήσει στα ερωτικά του θέματα. Δεν μπορεί να επιτεθεί<sup>134</sup> στα συναισθήματά του, όπως θα έκανε απέναντι σε έναν εχθρό, όσο και αν το επιθυμεί ενώ αναγνωρίζει ότι κάτι τέτοιο θα ήταν υπερβολικό, σαν να ζητάει πολλά (στ. 799-801). Στην ουσία ο Θρασωνίδης χρησιμοποιεί στρατιωτική γλώσσα<sup>135</sup>, ταιριαστή στον χαρακτήρα του, για να παρουσιάσει την «ήττα» του στον ερωτικό τομέα. Στον στ. 803 κάνει μία απόπειρα να ανακτήσει το θάρρος του και αντιμετωπίζει με ψυχραιμία την ζωή του, η οποία θεωρεί ότι είναι και θα είναι στο μέλλον δυστυχημένη, οδυνηρή και άθλια χωρίς την Κρατεία στο πλευρό του, κάτι το οποίο τον οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η αυτοκτονία είναι η μόνη λογική λύση γι' αυτόν. Έτσι, ο Θρασωνίδης επικαλείται την λογική<sup>136</sup> και θέτει σε δεύτερη μοίρα τα συναισθήματά του ενώ συγχρόνως παρακινεί τον εαυτό του να συνεχίσει τη ζωή του με τόλμη ακόμη και αν νικήθηκε από τον έρωτα που τον πληγώνει τόσο πολύ. Μία παρόμοια προσπάθεια να δείξει περισσότερη σύνεση και να αναθαρρέψει ακολουθώντας έναν αγροτικό τρόπο ζωής, τον οποίο θεωρεί καταλληλότερο για τον ίδιο, κάνει και ο Κύκλωπας προς το τέλος του *Είδυλλίου* 11 (στ. 72-75).

Ο στρατιώτης σταδιακά συνειδητοποιεί ότι καμμία από τις δύο λύσεις που σκέφτηκε (να κρατήσει κοντά του την Κρατεία ή να την αφήσει να φύγει) δεν θα βελτιώσει την ανυπόφορη ερωτική του κατάσταση και από τη στιγμή που αδυνατεί να βρει έναν τρόπο σωτηρίας του καταλήγει στην λύση της αυτοχειρίας. Φυσικά, παρακάτω αποκαλύπτει ότι σκέφτεται την αυτοκτονία (είτε προσποιείται είτε όχι) ως μέσον εκδίκησης<sup>137</sup> της Κρατείας, προκειμένου να της κληροδοτήσει ως αιώνια μομφή και ντροπή το γεγονός ότι αν και ο ίδιος της φέρθηκε καλά, εκείνη εκδικήθηκε τον ευεργέτη της (στ. 805-806 *ἐτιμωρήσατο/ τὸν τὰγάθ' αὐτῆι δόντα*), οδηγώντας τον στην αυτοκτονία με την απόρριψή της (στ. 804-806). Κατά την άποψη του ερωτευμένου στρατιώτη, η κοπέλα διέπραξε ένα σοβαρό αδίκημα εις βάρος του διαταράσσοντας την αρμονία στην σχέση τους, καθώς παραβίασε τον άγραφο νόμο της *δίκης*<sup>138</sup> στις ερωτικές σχέσεις, σύμφωνα

---

<sup>134</sup> Κατά την άποψη του Furley (2021: 12) ίσως ο Θρασωνίδης εννοεί εδώ ότι θα ήθελε να έχει το απαραίτητο θάρρος για να δώσει ένα τέλος στη ζωή του.

<sup>135</sup> Η Giacomoni (1998: 100) υποστηρίζει ότι *τὸ ἐπίσημον* (στ. 800) με την σημασία «του σήματος που δίνεται στον πόλεμο» ή «του στρατιωτικού εμβλήματος» χρησιμοποιείται ως μεταφορά για την ερωτική «ήττα» του Θρασωνίδη.

<sup>136</sup> Βλ. Giacomoni, 1998: 101.

<sup>137</sup> Βλ. Furley, 2021: 12-13, 211-212.

<sup>138</sup> Για τα ρήματα *πάσχω* και *τιμωρέω* (στ. 805), τα οποία παραπέμπουν στον κανόνα της αμοιβαιότητας του έρωτα βλ. Giacomoni, 1998: 102-103.

με τον οποίο οφείλει να υπάρχει ισορροπία και αμοιβαιότητα συναισθημάτων ανάμεσα στο ζευγάρι. Συνεπώς, η Κρατεία πρέπει να τιμωρηθεί με *ὄν[ε]ιδος ... ἀθάνατον* (στ. 804-805) και να επανορθώσει για το λάθος της, προκειμένου να αποκατασταθεί η ευστάθεια στη σχέση τους. Σε περίπτωση που ο Θρασωνίδης προσποιείται ότι θα αυτοκτονήσει (βλ. στ. 807 με *προσποου[μεν]*), τότε πρόκειται για ένα είδος εκβιασμού και ψεύτικης απειλής, με σκοπό να προκαλέσει την λύπηση της Κρατείας και την ευνοϊκή της διάθεση απέναντί του, κάτι το οποίο επιδιώκει και ο ανώνυμος αιγοβοσκός του *Είδυλλίου* 3 με τις παρόμοιες απειλές του περι αυτοκτονίας προς την Αμαρυλλίδα (στ. 9, 25-27, 53). Όπως και να έχει, εν αντιθέσει με το αμφίβολο τέλος των θεοκρίτειων *Είδυλλίων*, γνωρίζουμε από την αποσπασματικά σωζόμενη πέμπτη και τελευταία πράξη του έργου ότι η ιστορία του Θρασωνίδη<sup>139</sup> και της Κρατείας είχε αίσιο τέλος<sup>140</sup>, όπως συμβαίνει κατά σύμβαση στις μενάνδρειες κωμωδίες. Εν ολίγοις, το ζευγάρι συμφιλιώνεται και είναι έτοιμο να προχωρήσει σε γάμο ενώ λογικά έχει προηγηθεί η αναγνώριση της Κρατείας από τον πατέρα της και το αντίστροφο, γεγονός που σημαίνει ότι η ιδιότητα της κοπέλας έχει αλλάξει από δούλη σε ελεύθερη πολίτης.

### **1.2.2. Περικειρομένη: το ερωτικό τρίγωνο Πολέμων – Γλυκέρα – Μοσχίων**

Στο ξεκίνημα της κωμωδίας ο στρατιώτης Πολέμων όντας έξω φρενών τιμωρεί την ερωμένη του Γλυκέρα, κόβοντας τα μαλλιά της, επειδή πληροφορήθηκε εσφαλμένα από τον δούλο του Σωσία για την υποτιθέμενη σχέση της νεαρής ερωμένης του με τον Μοσχίωνα, ο οποίος είναι γείτονάς του. Στον πρόλογο του έργου μαθαίνουμε από την προσωποποιημένη θεά Άγνοια αναφορικά με την υπόθεση ότι η Γλυκέρα και ο δίδυμος αδερφός της, Μοσχίων, είχαν εκτεθεί ως βρέφη αλλά σώθηκαν από μία κορίνθια γυναίκα. Αργότερα, αυτή έδωσε το αγοράκι σε μία εύπορη και άτεκνη γειτόνισσα, την

---

<sup>139</sup> Για μία συζήτηση αναφορικά με το άγνωστο οικογενειακό υπόβαθρο του Θρασωνίδη, ο οποίος στο τέλος του έργου αρραβωνιάζεται την κοπέλα που αγαπά και παίρνει προίκα από τον πατέρα της, γεγονός που αποδεικνύει ότι ο στρατιώτης, η Κρατεία και ο Δημέας είναι όλοι τους πολίτες του ίδιου κράτους, πιθανότατα της Αθήνας, βλ. Brown, 2004: 10-11; Furley, 2021: 13.

<sup>140</sup> Ο Webster (1973: 288-289) υπογραμμίζει το γεγονός ότι την εποχή του Μενάνδρου οι δύο βασικές λειτουργίες του γέλιου στην κωμωδία, ευθυμία και σκωπτικός χλευασμός, έχουν υποβαθμιστεί αρκετά. Επίσης, αναφέρει ότι το θέμα της κωμωδίας *Μισούμενος* σχετίζεται με μία ιστορία γονιμότητας, την γαμήλια ένωση του νέου με μία παρθένα, γεγονός που την συνδέει με τις δραματικές εορτές των *Αθηναίων* και των *Έν αστυ Διονυσίων* προς τιμήν του θεού Διονύσου, δηλαδή με το πλαίσιο εκτέλεσής τους, στις οποίες οι πιστοί έκαναν έκκληση στον θεό για γονιμότητα.

Μυρρίνη, ενώ η ίδια κράτησε το κοριτσάκι. Όταν η Γλυκέρα μεγάλωσε, η γυναίκα την έδωσε σε έναν άνδρα, τον Πολέμωνα, για να την έχει ως υποψήφιος μνηστήρας της, επειδή η οικονομική της κατάσταση ήταν δύσκολη λόγω του πολέμου στην Κόρινθο. Επιπλέον, αποκάλυψε όλη την αλήθεια στην Γλυκέρα για τον αδερφό της Μοσχίωνα, προκειμένου να αποφευχθεί κάποια πιθανή παρεξήγηση μεταξύ των αδερφών, κάτι το οποίο η κοπέλα δεν αποκάλυψε σε κανέναν για να μην καταστρέψει την φήμη του αδερφού της.

Όταν η ανώνυμη θετή μητέρα της Γλυκέρας απεβίωσε, ο Πολέμων αγόρασε το σπίτι της και εκεί έμενε μαζί με την κοπέλα. Έτσι, τα δύο αδέρφια κατέληξαν να μένουν στην ίδια γειτονιά, όμως ο Μοσχίων θαμπώθηκε από την νεαρή και όμορφη αδερφή του και τριγυρνώντας στο σπίτι της, κάποια στιγμή άρπαξε την ευκαιρία, την αγκάλιασε και την φίλησε ενώ η κοπέλα δεν απομακρύνθηκε, επειδή γνώριζε πως ήταν ο αδερφός της. Παρ' όλα αυτά, ο Σωσίας παρεξήγησε αυτό το σκηνικό στο οποίο ήταν παρών και πληροφόρησε τον αφέντη του για την «σχέση» των δύο νέων πυροδοτώντας την έκρηξη του Πολέμωνα. Η Γλυκέρα βρήκε καταφύγιο στο σπίτι της Μυρρίνης ενώ ο στρατιώτης, παρά την μεμπτή πράξη του εναντίον της κοπέλας, εξακολουθεί να είναι ερωτευμένος μαζί της και σε μία προσπάθεια να μάθει τι κάνει η ερωμένη του αλλά και τα καινούργια συμβάντα στέλνει επανειλημμένα τον δούλο του Σωσία να την κατασκοπεύσει (στ. 57-60, 164-170).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν δύο χαρακτήρες του έργου, ο Μοσχίων και κυρίως ο Πολέμων, αναφορικά με την αντιμετώπισή του έρωτά τους για την ίδια γυναίκα, την Γλυκέρα. Ο νεαρός στρατιώτης Πολέμων είναι βαθιά ερωτευμένος<sup>141</sup> με την ερωμένη του Γλυκέρα, σε αντίθεση με τον αστό, νεαρό αλαζόνα, τον Μοσχίωνα, ο οποίος την ποθεί και προσπαθεί να την κλέψει. Και οι δύο ερμηνεύουν την κοινωνική θέση της ηρωίδας από την δική τους οπτική γωνία<sup>142</sup> και την αντιλαμβάνονται λανθασμένα, με αποτέλεσμα ο Μοσχίων να τρέφει ψεύτικες ελπίδες και ο Πολέμων ψεύτικες υποψίες για την κοπέλα. Ξεκινώντας με τον ερωτευμένο Μοσχίωνα, πρόκειται για τον ανόητο

<sup>141</sup> Βλ. MacCary, 1972: 284.

<sup>142</sup> Βλ. Traill, 2008: 33-34 για την τεχνική της αντιπαράθεσης των οπτικών γωνιών των εραστών αναφορικά με την κατάσταση της αγαπημένης τους. Σύμφωνα με την άποψη της Traill για τις λανθασμένες πεποιθήσεις του Μοσχίωνα είναι ο Brenk (1987: 40), ο οποίος προσθέτει ότι οι μενάνδρειοι αλαζόνες χαρακτήρες είναι συνήθως παραπλανημένοι όσον αφορά τις γυναίκες, και αυτό είναι ένα χαρακτηριστικό του Μοσχίωνα. Την στιγμή που η Γλυκέρα, η οποία γνωρίζει ότι ο Μοσχίων είναι ο χαμένος αδερφός της, τον φιλάει, εκείνος υποθέτει ότι αυτό οφείλεται στην ακαταμάχητη γοητεία του.

εραστή, ο οποίος τρέφει αυταπάτες για το ερωτικό του αντικείμενο. Είναι ένας γελοίος<sup>143</sup> χαρακτήρας εξαιτίας του λανθασμένου έρωτά του για την αδερφή του Γλυκέρα αλλά και λόγω της υπεροψίας του στη σκηνή κατά την οποία κατευθύνεται στο σπίτι της Μυρρίνης, όπου κατέφυγε η αδερφή του. Αναλυτικότερα, στην δεύτερη πράξη αποκαλύπτεται ο ενθουσιασμός<sup>144</sup> του Μοσχίωνα στο ενδεχόμενο να έχει άμεση πρόσβαση στη αγαπημένη του ενώ ο δούλος του Δάος χαίρεται με την πιθανότητα να ανταμειφτεί για τα καλά νέα που πιστεύει ότι έφερε στον αφέντη του, Μοσχίωνα, αναφορικά με την υποτιθέμενη συνεισφορά του στην μετακίνηση της Γλυκέρας στο σπίτι της Μυρρίνης (στ. 80-85).

Στην ουσία, οι δύο τους ανταλλάσσουν σκώμματα<sup>145</sup> σε αυτήν την σκηνή και μετά την αποπομπή του Δάου για να κατασκοπεύσει την Γλυκέρα και τη Μυρρίνη μέσα στο σπίτι (στ. 105-108), προκειμένου να μάθει τι κάνουν, ο Μοσχίων με μία αυτοαποστροφή ανακαλεί στη μνήμη του το νυκτερινό περιστατικό με τον εναγκαλισμό και το φιλί του με την Γλυκέρα (στ. 110-111), το οποίο παρεξήγησε θεωρώντας ότι η κοπέλα ενδιαφέρεται ερωτικά για τον ίδιο. Αμέσως μετά, ο Μοσχίων αναφέρεται στην εξωτερική του εμφάνιση και στον χαρακτήρα του ισχυριζόμενος ότι στην πραγματικότητα είναι ένας πολύ όμορφος νέος τόσο στο να τον δει κανείς όσο και στο να τον γνωρίσει (στ. 112). Επικαλούμενος την θεά Αθηνά, εκφράζει την προσωπική του άποψη για το ότι είναι αγαπητός στις *εταίρας*, γεγονός που θεωρεί ότι αποτελεί την αιτία της μη απομάκρυνσης της Γλυκέρας από την αγκαλιά του (στ. 111), παραπέμποντας έμμεσα στην λανθασμένη πεποίθησή του ότι η ηρωίδα είναι και αυτή μία *εταίρα*<sup>146</sup>. Υποστηρίζει αφελώς ότι οι *εταῖραι* επιλέγουν τους εραστές τους με μοναδικό κριτήριο την ελκυστικότητά τους. Ακολουθώντας, υπό τον φόβο ότι εκφράστηκε με υπερβολική κομπορρημοσύνη για την γοητεία του, ίσως ελπίζει τα παραπάνω λόγια του να μην έχουν προκαλέσει την Αδράστεια, την θεότητα που τιμωρεί την λεκτική *ὑβριν* (στ. 113-114). Σε αυτό το σημείο, η καυχησιολογία του Μοσχίωνα για την

---

<sup>143</sup> Βλ. Furley, 2015: 28.

<sup>144</sup> Βλ. Furley, 2015: 106-107.

<sup>145</sup> Βλ. Furley, 2015: 107, 113-115.

<sup>146</sup> Για τις εσφαλμένες υποθέσεις του Μοσχίωνα αλλά και για τα γνωρίσματα του χαρακτήρα του, τα οποία συμβατικά ανήκουν στον στερεότυπο χαρακτήρα του «επηρμένου στρατιώτη» βλ. MacCary, 1972: 282; Goldberg, 1980: 46, 49-50; Brenk, 1987: 40; Lape, 2004: 180; Traill, 2008: 34-35. Κατά την άποψη του MacCary (1972: 284), το γεγονός ότι ο Πολέμων είναι οξύθυμος (στ. 43-45) και ότι χαρακτηρίζεται από τον δούλο του Σωσία ως *σοβαρός* και *πολεμικός* (στ. 52) αποδεικνύουν ότι δεν του ταιριάζει ο χαρακτηρισμός του αλαζόνα, ο οποίος αποδίδεται συχνά στον «επηρμένο στρατιώτη».

γοητεία του και τις επιτυχίες του στις γυναίκες αλλά και η δεισιδαιμονία του παραπέμπουν στην αντίστοιχη συμπεριφορά του θεοκρίτειου Κύκλωπα των *Είδυλλίων* 11 (στ. 76-78) και 6 (ιδίως στ. 34-40). Ο νεαρός άνδρας προβαίνει σε εσφαλμένες υποθέσεις για τα κίνητρα<sup>147</sup> της Γλυκέρας πιστεύοντας ότι αυτή, ως πρώην ερωμένη ενός στρατιώτη, δεν έχει άλλη επιλογή από το να γίνει ιερόδουλη προκειμένου να εξασφαλίσει τα προς το ζην και ότι είναι πρόθυμη να αποκτήσει μία περιστασιακή σχέση μαζί του. Κάπως έτσι, ο Μοσχίων αποδεικνύει ότι ενδιαφέρεται να έχει την Γλυκέρα στο πλευρό του μονάχα ως σεξουαλική σύντροφο και όχι ως σύζυγό του, γεγονός που αποκαλύπτει την πρόθεσή του να αποκτήσει μία πρόσκαιρη ερωτική σχέση με την κοπέλα και όχι μία σχέση με διάρκεια στον χρόνο. Κάτι αντίστοιχο, αν και όχι σε τόσο έντονο βαθμό, συμβαίνει και με την περίπτωση του ανώνυμου αιγοβοσκού στο *Ειδύλλιο* 3, όπως αποκαλύπτεται από την σταδιακή έλλειψη του ζήλου του να αυτοκτονήσει για την αγαπημένη του. Η ματαιοδοξία, η υπερηφάνεια και η υπερβολική αυτοπεποίθησή του, οι οποίες ενισχύονται από την υποτιθέμενη συναίνεση της Γλυκέρας σε μία τέτοια σχέση, παραπέμπουν στα χαρακτηριστικά του *miles gloriosus*, τα οποία απουσιάζουν από τον στρατιώτη Πολέμονα στην συγκεκριμένη κωμωδία αλλά εμφανίζονται στον Μοσχίωνα.

Γενικότερα, ο ερωτοχτυπημένος Μοσχίων ερμηνεύει την συμπεριφορά της Γλυκέρας σύμφωνα με τις προσωπικές του επιθυμίες και συχνά φαντάζεται πράγματα που δεν ισχύουν στην αληθινή ζωή, αποκαλύπτοντας έναν διαστρεβλωμένο<sup>148</sup> τρόπο αντίληψης της πραγματικότητας. Χαρακτηριστικός είναι, για άλλη μία φορά, ο τρόπος με τον οποίο αναπαριστά με τον νου του την συνάντησή του με την αγαπημένη του, μόλις αυτός εισέλθει στο σπίτι της μητέρας του Μυρρίνης. Στους στ. 121-122 φαντάζεται ότι η Γλυκέρα θα είναι ντροπαλή, εξαιτίας της παρουσίας του στο σπίτι και ότι θα καλύψει το πρόσωπό της με ένα πέπλο, σύμφωνα με το έθιμο. Το πέπλο αποτελεί κομμάτι της φαντασίωσής του και, σύμφωνα πάντα με την δική του αντίληψη, αποδεικνύει την σεμνότητα της Γλυκέρας. Παρ' όλα αυτά, κατά την προηγούμενη νυχτερινή συνάντησή τους στο κατώφλι του σπιτιού του στρατιώτη, εκείνη δεν αναφέρεται πουθενά ότι

---

<sup>147</sup> Για την παρερμηνεία των κινήτρων της Γλυκέρας από τον Μοσχίωνα, έτσι όπως παρουσιάζονται και στον πρόλογο του έργου από την προσωποποιημένη Άγνοια βλ. Traill, 2008: 35.

<sup>148</sup> Βλ. Traill, 2008: 36.



φορούσε πέπλο, στοιχείο που υπογραμμίζει εντονότερα την ρομαντικοποιημένη ονειροπόληση του νεαρού και την εξιδανίκευση της αγαπημένης.

Αμέσως μετά, αρχίζει να διαφαίνεται η σχέση του Μοσχίωνα με την μητέρα του Μυρρίνη<sup>149</sup>, η οποία θεωρεί ο ίδιος ότι έχει κομβικό ρόλο στην εξέλιξη της ιστορίας του με την Γλυκέρα, καθώς αυτή, όπως αποδεικνύεται από τα λόγια του Δάου (στ. 116 *ή δὲ μήτηρ σου διοικεῖ*), παίρνει τις σημαντικές αποφάσεις του σπιτιού. Επομένως, η Μυρρίνη έχει τον πρώτο και τον τελευταίο λόγο για το ποιόν θα φιλοξενήσει στο σπίτι της, συμπεριλαμβανομένης της Γλυκέρας. Γι' αυτό ακριβώς, στους στ. 122-125 ο Μοσχίων αναφέρει ότι το πρώτο πράγμα που πρέπει να κάνει, μόλις μπει στο σπίτι είναι να την φιλήσει, να την πάρει με το μέρος του, να την καλοπιάσει και να της φερθεί σαν να περιστρέφεται η ζωή του γύρω της, επειδή αυτή αντιμετώπισε βολικά (για τον ίδιο) την εξέλιξη της κατάστασης της Γλυκέρας με τον Πολέμωνα, παίρνοντάς την στο σπίτι της. Έτσι, ο νεαρός, εστιάζοντας στην Μυρρίνη, προσπαθεί να κερδίσει την συγκατάθεση αλλά και την βοήθειά της στη σχέση του με την Γλυκέρα, γνωρίζοντας ότι πρόκειται για ένα δύσκολο εγχείρημα. Άλλωστε, από τον στ. 125 (*σαν να πρόκειται για δική της υπόθεση*) αποδεικνύεται ότι η υποστήριξη της μητέρας του δεν θεωρείται δεδομένη<sup>150</sup>. Το παράλογο της υπόθεσης είναι ότι Μοσχίων αναμένει από την Μυρρίνη να κανονίσει μία ερωτική σχέση ανάμεσα στον γιό της και μία *εταίρα* μέσα στο ίδιο της το σπίτι και φαντάζεται ότι αυτή θα συμφωνήσει εν τέλει υποκύπτοντας στην γοητεία του, ενώ ανάλογο ρόλο περιμένει και από την δική του μητέρα ο Κύκλωπας του *Είδυλλίου* 11 (στ. 67-69). Για άλλη μία φορά, ο Μοσχίων διατηρεί μεγάλη ιδέα για τον εαυτό του και αποφαινεται ότι, γενικότερα, οι γυναίκες δεν μπορούν να του αντισταθούν, επειδή είναι ευάλωτες στην ακαταμάχητη ομορφιά του και πρόθυμες να κάνουν ό,τι και αν ζητήσει εξαιτίας της αγάπης τους γι' αυτόν. Τα πρώτα σπέρματα μίας αντίστοιχης ιδέας για τον εαυτό του εμφανίζονται στον Πολύφημο του *Είδυλλίου*

---

<sup>149</sup> Για τον ρόλο της «ματρόνας» που ο Μοσχίων ευελπιστεί να αποκτήσει η μητέρα του στη σχέση του με την Γλυκέρα βλ. Traill, 2008: 36-37. Πρβλ. στ. 296-300 στην τρίτη πράξη, όπου ο Μοσχίων αναφέρει ότι τη στιγμή που ήταν ξαπλωμένος σε κάποιο πλαϊνό δωμάτιο του σπιτιού φανταζόταν πως σε λίγη ώρα θα έμπαινε η μητέρα του στο δωμάτιο μεταφέροντάς του ένα μήνυμα από την αγαπημένη του Γλυκέρα σχετικό με τους όρους «συνάντησής»/ σχέσης τους. Επιπλέον, πιστεύοντας ότι θα αντάλλαζε τρυφερά λόγια με την Γλυκέρα σε αυτήν την «συνάντηση» έκανε πρόβα στην ομιλία και στην συμπεριφορά του. Σύμφωνα με την Traill (2008: 40), στο μυαλό του ερωτοχτυπημένου νεαρού η Γλυκέρα διατηρεί τον ρόλο της *ερωμένης* και η Μυρρίνη τον ρόλο του μεσάζοντα, την οποία υποτίθεται ότι στέλνει η κοπέλα στον *εραστήν* της, Μοσχίωνα.

<sup>150</sup> Πρβλ. Furlley, 2015: 146, για την προειδοποίηση του Δάου προς τον Μοσχίωνα για το ότι η Μυρρίνη δεν ήταν πρόθυμη να συστήσει τον γιό της στην Γλυκέρα (στ. 127-134).

11 (στ. 76-79), όταν αναφέρεται στις άλλες κοπέλες του νησιού, ενώ η αυταρέσκειά του κορυφώνεται στο *Είδύλλιο* 6 (στ. 34-38).

Ο δεύτερος ερωτευμένος χαρακτήρας που θα μας απασχολήσει είναι ο μισθοφόρος στρατιώτης Πολέμων. Ο στρατιώτης δεν ενεργεί πάντα με λογική, εξαιτίας της ζήλιας που προκαλεί ο έρωτάς του, και αυτό φαίνεται από τις βιαστικές και συχνά ακραίες ενέργειές του, όπως ήταν το κόψιμο των μαλλιών της Γλυκέρας, πριν την έναρξη του έργου, επειδή θεώρησε ότι η ερωμένη του είχε εραστή τον Μοσχίωνα. Από την συγκεκριμένη επιθετική αντίδραση συνεπάγεται ότι ο Πολέμων είχε την πεποίθηση πως η Γλυκέρα δεν ήταν πλέον πιστή στον «συζυγικό» δεσμό τους (βλ. παρακάτω στ. 239 *ἐγὼ γαμετὴν νενόμικα ταύτην*), διαπράττοντας μία ερωτική *ἀδικίαν* (παραβίαση του σαπφικού νόμου περί αμοιβαιότητας του έρωτα), και γι' αυτόν τον λόγο πήρε την κατάσταση στα χέρια του και την τιμώρησε, προκειμένου να αποκατασταθεί η ισορροπία στη σχέση τους, την οποία η ερωμένη διέλυσε. Για άλλη μία φορά, ο Μένανδρος παρουσιάζει μία ερωτική ιστορία στην οποία το ζευγάρι χαρακτηρίζεται από μεγάλες κοινωνικές αντιθέσεις, τουλάχιστον στην αρχή του έργου. Ο Πολέμων είναι ένας μισθοφόρος στρατιώτης ενώ η Γλυκέρα είναι μία *παλλακίδα*, δηλαδή μία δούλη που έχει αγοραστεί από την ανώνυμη θετή μητέρα της και διακρίνεται από την νόμιμη σύζυγο και την *ἐταίρα*. Αυτό σημαίνει ότι η σχέση του Πολέμονα και της Γλυκέρας θα μπορούσε να αντέξει στον χρόνο αλλά θα ήταν αδύνατον να προκύψουν από αυτήν νόμιμα τέκνα, επειδή η κοπέλα δεν ήταν ελεύθερη πολίτης και σύζυγος του στρατιώτη. Επομένως, ο Πολέμων δεν είχε καμία νόμιμη εξουσία<sup>151</sup> πάνω της. Εξάλλου, αναφορικά με την φύση της συμφωνίας μεταξύ του Πολέμονα και της ανώνυμης μητέρας της Γλυκέρας, δεν επικυρώθηκε ένας γάμος αλλά ένας δεσμός και μάλιστα ασταθής, ο οποίος θα μπορούσε να είναι μακροχρόνιος αλλά όχι μόνιμος, κάτι το οποίο γνώριζε και η ίδια η γριά (στ. 24 *βέβαιον δ' οὐθὲν ὧι κ[ατ]ελε[ί]πετο*). Επιπλέον, η συγκεκριμένη συμφωνία αποδεικνύεται ότι δεν είναι ιδιαίτερα αξιοπρεπής για την Γλυκέρα, ιδίως από το γεγονός ότι ο Μοσχίων αισθάνεται ελεύθερος να την φιλήσει και να την αγκαλιάσει κατά την απουσία του στρατιώτη. Ένα τέτοιο περιστατικό, όπως αυτό με τον Μοσχίωνα, θα ήταν αδιανόητο για μία ευπρεπή γυναίκα.

---

<sup>151</sup> Βλ. Rosivach, 1998: 54; Furley, 2015: 10-11.

Επιστρέφοντας, όμως, στον στρατιώτη, πρόκειται για έναν εξίσου γελοίο<sup>152</sup> χαρακτήρα με τον θρήνο του για την απώλεια της Γλυκέρας αλλά και με το γεγονός ότι επηρεάζεται<sup>153</sup> εύκολα, ιδίως από τον Παταικό στην τρίτη πράξη του έργου. Η πρώτη αξιοσημείωτη σκηνή του στρατιώτη ξεκινά από τον στ. 219 και εξής στην οποία ο Πολέμων μαζί με τον δούλο του Σωσία και μία συμμορία μεθυσμένων γλεντζέδων (πρβλ. τις συνθήκες ενός *κόμου*) ετοιμάζονται να επιτεθούν χωρίς αποτέλεσμα στο σπίτι της Μυρρίνης για να πάρουν πίσω την Γλυκέρα ενώ ο Παταικός αποπειράται να εκλογικεύσει<sup>154</sup> και να καθησυχάσει τον Πολέμονα. Πιο συγκεκριμένα, στους στ. 219-221 ο Παταικός προσπαθεί να κατευνάσει<sup>155</sup> τον Πολέμονα και τον συμβουλεύει να ξεκουραστεί πέφτοντας για ύπνο στο σπίτι του, επειδή αναγνωρίζει ότι ο στρατιώτης δεν είναι ο εαυτός του εξαιτίας του έρωτα (στ. 220 [οὐ]χ *ὕγιαίνεις* – κωμαστικό μοτίβο του έρωτα ως ασθένεια) και όχι τόσο εξαιτίας του ποτού. Ακολουθώντας, ο Πολέμων διαμαρτύρεται για το ότι δεν είναι μεθυσμένος, καθώς ήπια μονάχα ένα ποτήρι κρασί, προσπαθώντας να είναι σε ετοιμότητα για ό,τι και αν συμβεί (στ. 221-223) και να αντιμετωπίσει με ψυχραιμία και νηφαλιότητα την εγκατάλειψη του από την Γλυκέρα. Επίσης, στον στ. 224 φαίνεται πως είναι πρόθυμος να ακούσει τις συμβουλές του Παταικού και ανακαλεί την επίθεση στο σπίτι της Μυρρίνης σχεδόν αμέσως. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Πολέμων παρουσιάζεται ως ένας σχετικά νηφάλιος *κωμαστής*<sup>156</sup>, ο οποίος δεν πρόκειται να εφαρμόσει τελικά την συμβατική κωμαστική βία στην πόρτα της αγαπημένης του.

Από τον στ. 236 και εξής ακολουθεί ο διάλογος μεταξύ των δύο ανδρών, κατά τον οποίο ο Παταικός επισημαίνει με ευγενικό τρόπο τα λάθη<sup>157</sup> του Πολέμονα και προσπαθεί να τον κατευθύνει στην αποφυγή τυχόν βιαιοπραγιών<sup>158</sup> για να υπάρξει στο

---

<sup>152</sup> Βλ. Furley, 2015: 28.

<sup>153</sup> Σύμφωνα με την Traill (2001: 281), πρόκειται για έναν *κωμαστή* με μισή καρδιά, καθώς δεν είναι αρκετά βίαιος, από την στιγμή που ακυρώνει την επίθεση σχεδόν αμέσως, ούτε υπερβολικά μεθυσμένος, μια που κυρίως ο δούλος του Σωσίας είναι αυτός που λέει χυδαιότητες.

<sup>154</sup> Όπως σημειώνει η Traill (2001: 279-280, 282), στην ουσία ο Παταικός εξηγεί στον Πολέμονα τι μπορεί να πράξει και τι όχι σύμφωνα με τον νόμο. Η κωμωδία υποτίθεται ότι διαδραματίζεται στην Κόρινθο (δραματικός τόπος) μπροστά στο αθηναϊκό κοινό, ωστόσο ο Παταικός μιλά βασισμένος στους αττικούς νόμους και ο στρατιώτης αγνοώντας αυτούς τους νόμους πασχίζει να μεταφέρει την σχέση του με την Γλυκέρα σε ένα νομικό πλαίσιο, διεκδικώντας την ως νόμιμη σύζυγό του.

<sup>155</sup> Βλ. Furley, 2015: 134-135

<sup>156</sup> Βλ. Traill, 2008: 40.

<sup>157</sup> Βλ. Furley, 2015: 137-139.

<sup>158</sup> Πρβλ. την προσωποποιημένη θεά Άγνοια, η οποία, σύμφωνα με τον MacCary (1972: 282), στον πρόλογο του έργου διακρίνει την έμφυτη βία του απερίσκεπτου Μοσχίωνα (στ. 31 *θρασυτέρου*) από την

μέλλον κάποια πιθανότητα επανένωσης του ζευγαριού. Ο Πολέμων φαίνεται πως ήταν έτοιμος για όλα, είτε να πάρει πίσω με τη βία την αγαπημένη του είτε να αυτοκτονήσει, όμως ο Παταικός καταφέρνει να τον ηρεμήσει. Τον λόγο παίρνει πρώτος ο Παταικός, ο οποίος επιχειρηματολογεί υπέρ του γεγονότος ότι ο Πολέμων και η Γλυκέρα δεν ήταν παντρεμένοι. Επομένως, η αγαπημένη του έχει το δικαίωμα να τον εγκαταλείψει ανά πάσα στιγμή, εφόσον δεν είναι ευχαριστημένη με την συμπεριφορά του (στ. 236-237). Ο Πολέμων εκφράζει την αποδοκιμασία του ισχυριζόμενος ότι θεωρούσε την Γλυκέρα νόμιμη σύζυγό του και ο συνομιλητής του προτρέποντάς τον να μην υψώνει τον τόνο της φωνής του (λόγω αγανάκτησης) τον ρωτά ποιος άνδρας του έδωσε την Γλυκέρα για γάμο (στ. 239-240). Ο Πολέμων απαντά ότι η ίδια η Γλυκέρα έδωσε τον εαυτό της για γάμο, όμως ο Παταικός του επισημαίνει ότι μονάχα στην αρχή ήταν αρεστός στην κοπέλα, όχι πια, και ότι τον άφησε εξαιτίας της άσχημης συμπεριφοράς του απέναντί της (στ. 240-243). Ο στρατιώτης συνειδητοποιεί σταδιακά την νομική κατάστασή του με την Γλυκέρα και τις λανθασμένες αντιλήψεις του γι' αυτήν. Αρχικά, παρουσιάζεται έκπληκτος, επειδή ο Παταικός δεν συμερίζεται τις απόψεις του για την επίσημη σχέση του με την Γλυκέρα αλλά στο τέλος παραδέχεται απρόθυμα ότι αποτελεί μονάχα προσωπική του άποψη το γεγονός πως η ερωμένη του είναι νόμιμη σύζυγός του (στ. 239 *ἐγὼ γαμετὴν νενόμικα ταύτην*). Ο στρατιώτης θεωρούσε ότι είχε το δικαίωμα να ανακτήσει την «σύζυγό» του με τη βία, κάτι το οποίο είναι αδύνατον σύμφωνα με το αττικό δίκαιο<sup>159</sup> ακόμη και αν ήταν παντρεμένοι. Σε περίπτωση που η Γλυκέρα είχε μετακομίσει στην πραγματικότητα στο σπίτι του άνδρα που την παρέσυρε ερωτικά, δηλαδή του Μοσχίωνα, ο «σύζυγός» της Πολέμων δεν θα μπορούσε να φέρει πίσω στο σπίτι του μία μοιχαλίδα σύζυγο αλλά θα αναγκαζόταν να την χωρίσει. Διαφορετικά,

---

επίκτητη οργή του σφοδρού Πολέμονα (στ. 8 *σφοδρῶ*), την οποία παρακίνησε η ίδια (στ. 43-45 *εἰς ὀργὴν θ' ἵνα/ οὗτος ἀφίκητ' (ἐγὼ γὰρ ἦγον οὐ φύσει/ τοιοῦτον ὄντα τοῦτον)*) και οδήγησε τον στρατιώτη στην ατιμωτική πράξη του εναντίον της Γλυκέρας με απώτερο στόχο την αναγνώριση Γλυκέρας – Μοσχίωνα – Παταικού και την επανένωση του Πολέμονα με την Γλυκέρα. Με την προαναφερθείσα άποψη διαφωνεί ο Fortenbaugh (1974: 438), ο οποίος θεωρεί ότι η βία του Πολέμονα προέρχεται από μία έμφυτη παρορμητική ιδιοσυγκρασία σε αντίθεση με την αντίστοιχη επίκτητη προδιάθεση του Μοσχίωνα.  
<sup>159</sup> Βλ. Traill, 2008: 42. Όπως εύστοχα αναφέρει η Fantham (1975: 47), ο νόμος περί μοιχείας επέτρεπε την δολοφονία ενός μοιχού, ο οποίος πλανόταν επ' αυτοφώρω με την σύζυγο ενός άλλου άνδρα. Αυτός ο νόμος είναι αδύνατον να εφαρμοστεί στην συγκεκριμένη κωμωδία, εφόσον ο Πολέμων και η Γλυκέρα δεν είναι επισήμως παντρεμένοι και ο Πολέμων δεν έχει δει με τα μάτια του την «σύζυγό» του Γλυκέρα σε ερωτικές περιπτώξεις με τον Μοσχίωνα, τον υποτιθέμενο μοιχό της ιστορίας. Σύμφωνα με την Lape (2004: 175), ο άνδρας που έπιανε έναν μοιχό επ' αυτοφώρω μπορούσε να τον δέσει και να του αφαιρέσει τις ηβικές τρίχες. Επομένως, το κόψιμο των μαλλιών της Γλυκέρας, πριν την έναρξη του έργου, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η συμβολική τιμωρία αντίστοιχη εκείνης που προορίζεται για έναν μοιχό άνδρα.

στην Αθήνα ο σύζυγος θα βρισκόταν αντιμέτωπος με την ποινή της απώλειας των πολιτικών του δικαιωμάτων (*ἀτιμία*). Ο στρατιώτης παρουσιάζεται πληγωμένος από τα λόγια του Παταικού και απρόθυμος να αναλάβει τις ευθύνες του για τον καβγά του με την Γλυκέρα (στ. 243-244). Ο Παταικός αναγνωρίζει την αγάπη του Πολέμονα για την ερωμένη του και επιχειρεί να τον νουθετήσει λέγοντάς του ότι οι τωρινές του ενέργειες είναι παράλογες και δεν οδηγούν πουθενά, καθώς δεν υπάρχει κάποιος ένοχος που να μπορούν να συλλάβουν για την φυγή της Γλυκέρας. Η κοπέλα είναι ελεύθερη και *κυρία*<sup>160</sup> του εαυτού της. Αυτό σημαίνει, όπως και στην περίπτωση του Θρασωνίδα με την Κρατεία στον *Μισούμενο*, ότι δεν προηγήθηκε νόμιμος γάμος μεταξύ τους από την στιγμή που η Γλυκέρα δεν είναι ελεύθερη πολίτης αλλά ανεξάρτητη *παλλακίδα* και δεν υπήρξε αρσενικό μέλος της οικογένειας της κοπέλας (*κύριος*) για να την παραδώσει μαζί με προίκα στον γαμπρό παρουσία μαρτύρων. Συνεπώς, η μόνη λύση για τον εγκαταλελειμμένο εραστή, Πολέμονα, είναι η πειθώ και όχι η βία (στ. 244-249). Έπειτα, ο στρατιώτης παραπονιέται ότι ο Μοσχίων τον αδίκησε, επειδή αποπλάνησε την Γλυκέρα εκμεταλλευόμενος την απουσία του σε εκστρατεία (στ. 249-250) και ο Παταικός συμφωνεί ότι πρόκειται για μία ασυγχώρητη συμπεριφορά εκ μέρους του νεαρού, όμως τονίζει ότι εάν ο Πολέμων ασκήσει βία τώρα, θα θεωρηθεί ο ίδιος ως ένοχος εγκλήματος ενώ ο Μοσχίων είναι ένας απλός παραβάτης και μάλιστα όχι ενάντια στον νόμο (στ. 250-253). Σε αυτό το σημείο, ο Πολέμων προσπαθεί να δικαιολογήσει τις παρελθοντικές πράξεις του (κόψιμο των μαλλιών), την προσπάθειά του να ανακτήσει την Γλυκέρα στο παρόν αλλά και την ίδια την Γλυκέρα, καθώς την παρουσιάζει ως θύμα του Μοσχίωνα, επιρρίπτοντας ευθύνες<sup>161</sup> σε αυτόν, χωρίς να έχει κάποια πρόθεση να τον εκδικηθεί. Κατ' αυτόν τον τρόπο, αποκαθιστά την εικόνα της Γλυκέρας ως αξιοσέβαστης γυναίκας. Με παρόμοιο τρόπο και ο Κύκλωπας του *Είδυλλίου* 11 κατηγορήσε ένα τρίτο πρόσωπο, την μητέρα του Θόωσα, για την κατάσταση της «σχέσης» του με την Γαλάτεια (στ. 67-69).

Παρακάτω, ο στρατιωτικός με απόγνωση διακηρύσσει την απόφασή του να απαγχονιστεί, επισημαίνοντας την εγκατάλειψή του από την Γλυκέρα (στ. 254-257) ενώ

---

<sup>160</sup> Για περισσότερες πληροφορίες αναφορικά με το γεγονός ότι η Γλυκέρα δεν περιορίζεται από τους νόμους της αστικής συγγένειας, με την έννοια του ότι αυτή δεν έχει κάποιον πλησιέστερο επιζώντα αρσενικό συγγενή, ο οποίος να ενεργεί ως *κύριος* της, δηλαδή να έχει νομική εξουσία πάνω της και να αποφασίζει για την ίδια βλ. Konstan, 1987: 128-130, 137; Gomme & Sandbach, 2003: 505-507; Lape, 2004: 178.

<sup>161</sup> Για τον τρόπο αντιμετώπισης του νεαρού Μοσχίωνα από τον Πολέμονα βλ. Traill, 2008: 43.

σε αυτό το σημείο η αυτοεκτίμησή του είναι πιο χαμηλή<sup>162</sup> από οποιοδήποτε άλλο κομμάτι του έργου. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Πολέμων δηλώνει αυτήν την εγκατάλειψη χρησιμοποιώντας το ρήμα<sup>163</sup> *καταλέλοιπε* (στ. 256), το οποίο παραπέμπει σε συναισθηματική και σωματική απόρριψη του εραστή από την ερωμένη του. Αντιθέτως, ο Παταικός εκφράζεται με περισσότερο ουδέτερο τρόπο χρησιμοποιώντας το ρήμα *ἀπελήλυθεν* (στ. 242 *έφυγε*). Από τα παραπάνω διαφαίνεται η κατάρρευση της εικόνας του στερεότυπου χαρακτήρα του υπερήφανου στρατιώτη, η οποία τονίζεται εντονότερα από την εγκατάλειψή του από την αγαπημένη του. Η τελευταία ελπίδα του Πολέμονα είναι να κερδίσει την εύνοια<sup>164</sup> του Παταικού, όπως προσπάθησε να κάνει και ο Μοσχίων, προηγουμένως, με την Μυρρίνη (στ. 122-125), να τον πείσει για την ορθότητα της συμπεριφοράς του απέναντι στην Γλυκέρα και έτσι να βοηθηθεί από αυτόν μεταπείθοντας την αγαπημένη του προκειμένου να την πάρει πίσω. Στην ουσία, ο Παταικός αποκτά τον ρόλο του μεσολαβητή ανάμεσα στο ζευγάρι, ένας ρόλος που οι περισσότεροι νεαροί ερωτευμένοι επιθυμούν για τον έναν από τους δύο γονείς τους (πρβλ. Πολύφημο του *Είδ.* 11). Ο στρατιώτης αναφέροντας ότι ο Παταικός και η Γλυκέρα είχαν καλές σχέσεις και μιλούσαν συχνά στο παρελθόν, ικετεύει τον συνομιλητή του να πει μία καλή κουβέντα γι' αυτόν στην κοπέλα (στ. 257-260), κάτι το οποίο, όπως αποκαλύπτει ο ίδιος ο Παταικός, σκόπευε να κάνει ούτως ή άλλως (στ. 260-261). Στους στ. 262-266 ο Πολέμων συνεχίζει να παρακαλά τον Παταικό να μιλήσει στην Γλυκέρα λέγοντας ότι αυτή είναι η μοναδική του ευκαιρία για την σωτηρία του και ορκίζεται ότι δεν της έχει κάνει ποτέ κάποιο κακό («ξεχνώντας» μέσα στην ταραχή του ότι της έκοψε τα μαλλιά), ότι προσπαθεί πάντα να την ευχαριστήσει και καλεί τον Παταικό να ελέγξει προσωπικά τα στολίδια<sup>165</sup> που είχε χαρίσει στην Γλυκέρα για να προκαλέσει τον οίκτο του. Επομένως, χάρη στην συζήτησή του με τον

---

<sup>162</sup> Βλ. Furley, 2015: 140-141.

<sup>163</sup> Βλ. Goldberg, 1980: 49; Traill, 2008: 42.

<sup>164</sup> Βλ. Ruffell, 2022: 246.

<sup>165</sup> Σύμφωνα με τον Furley (2015: 141), πιθανότατα η Γλυκέρα τα φορούσε παλαιότερα, όταν οι σχέσεις της με τον Πολέμονα ήταν ακόμη καλές, στοιχείο που τονίζει ακόμη περισσότερο την θλίψη του στρατιώτη. Όπως υποστηρίζει ο Brenk (1987: 43), με την αναφορά στα στολίδια που χάρισε ο Πολέμων στην αγαπημένη του, ο στρατιώτης αποσκοπεί να δείξει ότι η Γλυκέρα είχε μία πλουσιοπάροχη ζωή κοντά του και ότι αυτό αποτελεί σημαντικό λόγο για να συγχωρεθεί. Από την άλλη πλευρά, η Traill (2008: 44) αποφαινεται ότι ο στρατιώτης αυτοπαρουσιάζεται αδικημένος υπονοώντας πως η γενναιοδωρία του στο παρελθόν δεν βρήκε την κατάλληλη ανταπόκριση από την Γλυκέρα, γεγονός που παραπέμπει σε ένα ανεκπλήρωτο χρέος της κοπέλας απέναντι στον Πολέμονα. Συνεπώς, ο στρατιώτης εξακολουθεί να μην παραδέχεται το λάθος του.

Παταικό, ο Πολέμων συνειδητοποιεί<sup>166</sup> ότι είναι απαραίτητο να κερδίσει την αποδοχή της αγαπημένης του (στ. 263) και να αναλάβει το δικό του μερίδιο ευθύνης για την κατάσταση στην οποία βρίσκεται η σχέση του με την Γλυκέρα (στ. 264 έμμεση ομολογία του λάθους του), προκειμένου να επανορθώσει και να θεωρηθεί κατάλληλος υποψήφιος μνηστήρας γι' αυτήν. Απώτερος στόχος του ερωτευμένου στρατιώτη είναι ο γάμος του με το ερωτικό του αντικείμενο, γεγονός που συνεπάγεται ότι ο ίδιος επιθυμεί η ζωή του να μπει σε μία τάξη αποτελώντας μέλος μίας κοινότητας. Όλη αυτή η προσπάθεια του στρατιώτη για να βελτιώσει την συμπεριφορά του και έτσι να έχει την ευκαιρία να αποδείξει στο μέλλον προς την αγαπημένη του την αλλαγή του, του θυμίζουν την παρελθοντική γενναιοδωρία του προς την Γλυκέρα με τα δώρα που της προσέφερε. Αυτά τα στολίδια παραπέμπουν με την σειρά τους στις αντίστοιχες αγροτικές προσφορές του ερωτευμένου Κύκλωπα (*Είδ.* 11 στ. 40-41, 54-57), της Γαλάτειας (*Είδ.* 6 στ. 6-7, 9) και του ανώνυμου αιγοβοσκού (*Είδ.* 3 στ. 9, 10-11, 21-23, 25-27, 34-36, 53) προς τα ερωτικά τους αντικείμενα.

Ο Παταικός φαίνεται αρχικά απρόθυμος να εξετάσει τα στολίδια (στ. 266-268), όμως η επιμονή του στρατιώτη τον αναγκάζει να ενδώσει στο αίτημά του (στ. 267-268). Στους στ. 268-272 ο Πολέμων εξυμνεί την ομορφιά της Γλυκέρας κάνοντας λόγο για την εμφάνισή της, όταν φορά αυτά τα στολίδια, ως κάτι αδύνατο να το φανταστεί κανείς και το ανάστημά της ενώ η εναλλαγή των ρηματικών χρόνων<sup>167</sup> (ενεστώτας – υπερσυντέλικος) φανερώνει την αδυναμία του να διακρίνει εάν η Γλυκέρα είναι ακόμη μαζί του, στο σπίτι τους, ή εάν η ομορφιά της και η σχέση τους ανήκουν πλέον στο παρελθόν. Έπειτα, ο Πολέμων επανέρχεται στην πραγματικότητα και αναρωτιέται, με μία αυτοαποστροφή, την αιτία για την οποία αναφέρθηκε στο ύψος της Γλυκέρας ενώ παράλληλα επιπλήττει τον εαυτό του, επειδή παρασύρθηκε αναλογιζόμενος την ομορφιά της αγαπημένης του και βγήκε εκτός θέματος μιλώντας για άσχετα πράγματα εκτός από το σημαντικότερο, που είναι το κόσμημα των μαλλιών της (στ. 272-273). Η σκηνή κλείνει με τον Παταικό να βεβαιώνει τον Πολέμωνα ότι θα τον ακολουθήσει για να δουν αυτά τα στολίδια (στ. 275). Ανάλογο εκθειασμό της θελκτικότητας του ερωτικού αντικειμένου από τον ερωτευμένο συναντάμε και στα θεοκρίτια *Ειδύλλια* 11 (στ. 19-21) και 3 (στ. 18-19) ενώ παράλληλα η αδυναμία διάκρισης της

---

<sup>166</sup> Βλ. Traill, 2008: 43-44.

<sup>167</sup> Βλ. Furley, 2015: 142-143.

πραγματικότητας από το όνειρο/ φαντασία αλλά και η απότομη επαναφορά του εραστή στην πραγματικότητα θυμίζουν για άλλη μία φορά τον θεοκρίτειο Πολύφημο (*Είδ.* 11 στ. 22-24, 25-27, 67-69, 73-75 και *Είδ.* 6 στ. 34-38) και τον ανώνυμο αιγοβοσκό (*Είδ.* 3 στ. 52).

Στην πέμπτη πράξη του έργου, ενδιαφέρον παρουσιάζει η πλήρης μεταστροφή<sup>168</sup> του Πολέμονα, όταν μετά την αποπομπή της δούλης Δωρίδος να εισέλθει στο σπίτι και να μάθει από την Γλυκέρα τους όρους της συμφιλίωσής του με την αγαπημένη του (στ. 403-406), προβαίνει σε έναν μονόλογο «ενδοσκόπησης» (στ. 407-411). Παραδέχεται το λάθος του (δηλαδή το κούρεμα ως άδικη πράξη τιμωρίας ή εκδίκησης<sup>169</sup>) αλλά και την απώλεια ελέγχου των συναισθημάτων του που οδήγησε στην καταστροφή της παρελθούσας ευτυχίας του με την Γλυκέρα. Αναγνωρίζει ότι ο Μοσχίων είναι ο αδερφός και όχι ο εραστής της αγαπημένης του που την φίλησε, ενώ συγχρόνως παρουσιάζεται μετανιωμένος και κατηγορεί τον εαυτό του για την λανθασμένη αντίληψη των πραγμάτων από πλευράς του. Μάλιστα, αυτοχαρακτηρίζεται ως παλιάνθρωπος, εκδικητικό πνεύμα (στ. 408 *άλάστωρ*) και ζηλιάρης (στ. 409 *ζηλότυπος*), επειδή τρελάθηκε και συμπεριφέρθηκε άσχημα (στ. 408-410).

Η τελευταία σκηνή που θα αναλύσουμε βρίσκεται στο τέλος της πέμπτης πράξης και αφορά τον τελικό διάλογο μεταξύ Πολέμονα και Παταικού παρουσία της Γλυκέρας. Πιο συγκεκριμένα, στους στ. 428-431 ο Παταικός επαινεί<sup>170</sup> την κόρη του Γλυκέρα, επειδή αποφάσισε να συμφιλιωθεί με τον Πολέμονα αλλά και επειδή παρά την μεγάλη τύχη της (από τη στιγμή που βρήκε τον πατέρα της και θεωρείται πλέον ελεύθερη πολίτης κατάλληλη για γάμο) άκουσε την λογική της και επέλεξε τον στρατιώτη ενώ θα μπορούσε να διαλέξει κάποιον άλλον πολίτη ως σύζυγό της. Βέβαια, σύμφωνα με τις συμβάσεις<sup>171</sup> της Νέας Κωμωδίας η Γλυκέρα δεν είχε άλλη επιλογή από το να παντρευτεί τον Πολέμονα, μετά την ανακάλυψη της πραγματικής της ταυτότητας και την αποκατάσταση της κοινωνικής της θέσης. Αυτό συμβαίνει, επειδή σύμφωνα με το λογοτεχνικό είδος της κωμωδίας η νεαρή γυναίκα έπρεπε να είναι παρθένα πριν τον γάμο της ή να έχει έρθει σε σεξουαλική επαφή μονάχα με τον μέλλοντα σύζυγό της.

---

<sup>168</sup> Βλ. Furley, 2015: 173-175.

<sup>169</sup> Βλ. Lape, 2004: 174.

<sup>170</sup> Βλ. Furley, 2015: 179.

<sup>171</sup> Βλ. Konstan, 1987: 135.



Ακολουθώντας, ο Παταϊκός στέλνει κάποιον να φωνάζει τον Πολέμωνα. Ο στρατιώτης καταφθάνει, λέγοντας πως προσέφερε θυσίες προς τιμήν της ευτυχίας, ευημερίας και εκφράζει την χαρά του για την επανένωση της Γλυκέρας με τον πατέρα της (στ. 432-434).

Ο Παταϊκός προτρέπει τον Πολέμωνα να ακούσει όσα έχει να του πει και με μία αγροτική μεταφορά (στ. 436 *ἐπ' ἀρότωι* – για καλλιέργεια/ όργωμα) ανακοινώνει ότι του δίνει την Γλυκέρα για να γίνει πατέρας γνήσιων τέκνων, πολιτών<sup>172</sup> (στ. 434-436) και προίκα τριών ταλάντων (στ. 437) στα οποία ο Πολέμων σπεύδει να απαντήσει θετικά (στ. 436, 437). Σε αυτό το σημείο, είναι απαραίτητο να επισημανθεί το γεγονός ότι το θέμα της τεκνοποιίας, το οποίο είναι παρών στον Μένανδρο, απουσιάζει εντελώς από τον Θεόκριτο. Επιπλέον, ο Παταϊκός του ξεκαθαρίζει ότι πρέπει να ξεχάσει πως είναι στρατιώτης και ότι με αυτόν τον τρόπο δεν θα αδικήσει καθόλου την γυναίκα του προβαίνοντας σε βίαιες πράξεις στο μέλλον (στ. 438-439). Σε αυτούς τους στίχους, η επιθετική συμπεριφορά<sup>173</sup> του Πολέμωνα παρουσιάζεται να οφείλεται στο επάγγελμά του, δηλαδή στο γεγονός ότι είναι μισθοφόρος στρατιώτης, υπενθυμίζοντας για άλλη μία φορά την σκληρή μεταχείρισή του προς την αγαπημένη του. Προς υπεράσπιση<sup>174</sup> του στρατιώτη, παρά την περιγραφή της ατιμωτικής πράξης του Πολέμωνα από την Γλυκέρα ως *ὕβριν* (στ. 316 *ὕβριζέτω*), σύμφωνα με το 1149b20 από τα *Ἠθικά Νικομάχεια* του Αριστοτέλη, όποιος είναι στεναχωρημένος δεν διαπράττει *ὕβριν*, επειδή

---

<sup>172</sup> ἄ [δ' οὖν ἐγὼ/ μέλλω λέγειν ἄκουε· ταύτην γν[ησίων/ παίδων ἐπ' ἀρότωι σοι δίδωμι. Βλ. Furley, 2015: 180. Σύμφωνα με τον Brown (2004: 8-9), όπως και στην μενάνδρεια κωμωδία *Μισούμενος*, το γεγονός ότι ο στρατιώτης μπορεί στο τέλος του έργου να νυμφευτεί την αγαπημένη του συνεπάγεται ότι ο Παταϊκός, η Γλυκέρα και ο Πολέμων έχουν κοινή καταγωγή και πιθανότατα πατρίδα τους είναι η Κόρινθος (βλ. στ. 9-10 όπου η κορινθιακή καταγωγή του στρατιώτη αναφέρεται ρητά). Κατά τα άλλα, δεν γνωρίζουμε καμμία άλλη πληροφορία για το οικογενειακό περιβάλλον του στρατιώτη.

<sup>173</sup> Για τα λόγια της δούλης Δωρίδας αναφορικά με τα αρνητικά χαρακτηριστικά των στρατιωτών (στ. 65-67 *δυστυχής,/ ἤ τις στρατιώτην ἔλαβεν ἄνδρα· παράνομοι/ ἅπαντες, οὐδὲν πιστόν*) και για την προσπάθεια του Πολέμωνα να καταλάβει το σπίτι της Μυρρίνης, όπου είχε καταφύγει η Γλυκέρα στην τρίτη πράξη του έργου ως πρόσθετα στοιχεία που παραπέμπουν σε τυπική στρατιωτική συμπεριφορά, βλ. Brown, 2004: 8. Αντίθετος με αυτήν την άποψη είναι ο Fortenbaugh (1974: 442), ο οποίος θεωρεί ότι η ορμητικότητα του Πολέμωνα (αλλά και του Θρασωνίδα στον *Μισούμενο*) δεν προέρχεται από την στρατιωτική του θητεία αλλά από την έμφυτη ιδιοσυγκρασία του και γι' αυτόν τον λόγο είναι εξαιρετικός στρατιώτης.

<sup>174</sup> Βλ. Fantham, 1986: 51-53. Πρβλ. την επιχειρηματολογία των μελετητών (Gomme & Sandbach, 2003: 517; Lape, 2004: 178-179) υπέρ του χαρακτηρισμού της βίαιης πράξης του Πολέμωνα (κόνημο των μαλλιών της Γλυκέρας) με τους φιλοσοφικούς όρους του Αριστοτέλη *ἀτύχημα* (ατυχία) ή *ἀμάρτημα* (σφάλμα), δηλαδή ως ακούσια πράξη που διαπράττεται σε κατάσταση άγνοιας παρά *ἀδίκημα* (άδικη πράξη, έγκλημα), όταν το άτομο έχει επίγνωση του τι ακριβώς κάνει, με βάση τα *Ἠθικά Νικομάχεια* 1109b30-1110a4. Ο Fortenbaugh (1974: 430-434) είναι περισσότερο διαλλακτικός ως προς το θέμα, υποστηρίζοντας ότι ο φιλοσοφικός χαρακτηρισμός της ενέργειας του στρατιώτη εξαρτάται από την οπτική γωνία από την οποία την βλέπει κανείς (π.χ.: από την πλευρά του Πολέμωνα ή της Γλυκέρας).

εκτός από θυμό ενεργεί συγχρόνως και με λύπη, ενώ ο *ύβριστής* απολαμβάνει τις πράξεις στις οποίες προβαίνει. Ο Πολέμων ήταν οργισμένος και πονούσε για την υποτιθέμενη απιστία της Γλυκέρας και σε καμμία περίπτωση δεν ευχαριστιόταν με ό,τι της έκανε. Παρουσιάζεται μετανιωμένος, ωστόσο, όπως αποδεικνύεται παρακάτω, δεν είναι αυτός ο λόγος της συγχώρεσής του από την κοπέλα για την απαράδεκτη πράξη του. Επιπλέον, το επάγγελμα του στρατιώτη καθιστά την θέση<sup>175</sup> του στην τοπική κοινωνία (της Κορίνθου;) ασταθή, επειδή ως μισθοφόρος δεν πολεμά για τον στρατό της δικής του πόλης και μετακινείται συνεχώς. Συνεπώς, εάν επιθυμεί να εισέλθει στην αστική σχέση του γάμου, οφείλει να εγκαταλείψει την στρατιωτική του καριέρα, καθώς η κοινωνική του θέση εξαρτάται άμεσα από την κοινωνία στην οποία ζει. Στους στ. 440-442 στρατιώτης υπόσχεται ότι δεν θα της φερθεί απερίσκεπτα ξανά, ότι αυτή δεν θα ακούσει οργισμένη κουβέντα από το στόμα του καταλογίζοντάς της σφάλματα και της ζητά να τον συγχωρέσει. Ακολούθως, ο Παταικός παραδέχεται ότι η άσχημη ιδιοσυγκρασία του Πολέμονα αποτέλεσε την αφορμή για την επανένωσή του με τα παιδιά του και για ένα ευτυχισμένο τέλος (στ. 443-444) και γι' αυτόν τον λόγο ο στρατιώτης αξίζει να συγχωρεθεί (στ. 445). Εν κατακλείδι, η αιτία συγχώρεσης<sup>176</sup> του Πολέμονα δεν οφείλεται σε συναισθηματικούς ή φιλοσοφικούς λόγους σχετικούς με την σύγκρουση Γλυκέρας – Πολέμονα αλλά στην σύμβαση του κωμικού είδους για αίσιο τέλος. Μεταξύ άλλων, μαθαίνουμε στους τελευταίους σωζόμενους στίχους της κωμωδίας ότι ο Παταικός ετοιμάζεται να παντρεύει και τον γιό του Μοσχίωνα με την κόρη του Φιλίνου (στ. 446-448), κατοχυρώνοντας για άλλη μία φορά το υποχρεωτικό ευτυχές τέλος της κωμωδίας.

---

<sup>175</sup> Βλ. Konstan, 1987: 137-138.

<sup>176</sup> Βλ. Konstan, 1987: 133.

## Συμπεράσματα

1. Και στους δύο ποιητές, Θεόκριτο και Μένανδρο, παρουσιάζονται χαρακτήρες που έχουν πληγεί από τον έρωτα και βιώνουν την συναισθηματική σύγχυση που απορρέει από αυτόν σε υπερβολικό βαθμό. Η ανεξέλεγκτη ερωτική επιθυμία εμφανίζεται να κυριεύει εξ ολοκλήρου τα θύματά της, με αποτέλεσμα ο ερωτευμένος να αφοσιώνεται απόλυτα στο ερωτικό του πρόβλημα και στην επίλυσή του, καθιστώντας τις υπόλοιπες πτυχές της ζωής του ασήμαντες. Η κατάσταση του δυστυχισμένου εραστή διακρίνεται από συναισθηματικές διακυμάνσεις και αστάθεια, κάτι το οποίο ισχύει και στην περίπτωση της αυτοπεποίθησής του, αναφορικά με την εξωτερική του εμφάνιση και την ελκυστικότητά του, η οποία αυξομειώνεται. Συχνά, η ανεκπλήρωτη ερωτική του επιθυμία βγαίνει στην επιφάνεια με τους πιο ακραίους τρόπους, ενώ η ταραχή του τον οδηγεί πολλές φορές στην αδυναμία του να ξεχωρίσει το πραγματικό από το φανταστικό, δημιουργώντας αβεβαιότητα στον αναγνώστη για την ύπαρξη της αγαπημένης και των γεγονότων που την αφορούν.
2. Ένας τρόπος αντιμετώπισης του έρωτα (και ο πιο επιθυμητός) από τον δυστυχισμένο εραστή είναι να κερδίσει ή να ανακτήσει την αγαπημένη του και εκείνος υιοθετεί διάφορες τακτικές γι' αυτόν τον σκοπό. Δεν είναι λίγες οι φορές που υπόσχεται δώρα σε αυτήν ή αναφέρεται σε όσα ήδη της έχει προσφέρει (φρούτα, σπάνια ή χρήσιμα ζώα για τα προϊόντα τους, λουλούδια, στεφάνια με άνθη, υπηρετές, στολίδια και φορέματα), επικαλείται τον πλούτο, τα χαρίσματά του, την ευγενική του συμπεριφορά και τις ευεργεσίες του προς αυτήν (Κύκλωπας, ανώνυμος αιγοβοσκός, Θρασωνίδης, Πολέμων). Εντούτοις, μπορεί να προσφύγει και σε απειλές για εύρεση καινούργιου ερωτικού αντικειμένου ή στην προσποίηση αδιαφορίας, με απώτερο στόχο την πρόκληση της ζήλιας της αγαπημένης (Κύκλωπας, ανώνυμος αιγοβοσκός) ή ακόμη και να την απειλήσει με πιθανή αυτοκτονία του ως μέσον συγκίνησης, εκδίκησης της ή οριστικής απαλλαγής από τα ερωτικά του βάσανα (ανώνυμος αιγοβοσκός, Θρασωνίδης, Πολέμων). Βέβαια, στις απόπειρες του εραστή να αντιμετωπίσει τον έρωτά του, ο οποίος παρουσιάζεται ως σωματική ασθένεια, πληγή, φωτιά ή ψυχική νόσος (μανία, τρέλα, παραφροσύνη), σημαντικότερη θέση καταλαμβάνει

το τραγούδι – η ποίηση, καθώς είναι εμφανές πως και οι δύο ποιητές παίζουν με το μοτίβο του *παρακλαυσιθύρου*. Παρ' όλα αυτά, δεν πρόκειται για μία οριστική λύση στο πρόβλημα, από τη στιγμή που οι δυστυχισμένοι εραστές βιώνουν τον ερωτικό πόνο καθημερινά, όμως αυτό το μαρτύριο σταματά για τους μενάνδρειους εραστές με το υποχρεωτικό αίσιο τέλος της ιστορίας τους. Αντιθέτως, η έκβαση της ερωτικής υπόθεσης των θεοκρίτειων εραστών παραμένει αβέβαιη και ανοιχτή σε πολλές διαφορετικές ερμηνείες.

3. Σε αυτό το σημείο, πρέπει να επισημανθούν δύο θεμελιώδεις διαφορές ανάμεσα στους θεοκρίτειους και στους μενάνδρειους ερωτευμένους χαρακτήρες: πιθανότατα δεν προηγείται των περιστατικών που περιγράφονται στα θεοκρίτεια *Ειδύλλια* η θετική αντίδραση της αγαπημένης στα συναισθήματα του δυστυχισμένου εραστή (με εξαίρεση την περίπτωση του ημίθεου Ηρακλή με τον Ύλα), ενώ στις κωμωδίες του Μενάνδρου μπορούμε να κάνουμε λόγο για ένα ζευγάρι το οποίο ήταν μαζί στο παρελθόν, όμως χώρισε εξαιτίας κάποιας παρεξήγησης. Επιπλέον, σε όλες τις ερωτικές ιστορίες που εξετάστηκαν παραπάνω, ο εραστής και το ερωτικό του αντικείμενο ανήκουν σε διαφορετικούς κόσμους και αυτό αποτελεί το βασικό εμπόδιο για την οριστική ένωσή τους, όμως το αίσιο (κωμωδία) ή το τουλάχιστον αμφίβολο (βουκολική ποίηση) τέλος της κάθε ιστορίας εξαρτάται άμεσα από τις συμβάσεις του κάθε λογοτεχνικού είδους μέσα στο οποίο αυτή συναντάται. Χαρακτηριστικά είναι τα παραδείγματα του Πολύφημου και του Ηρακλή. Ο Κύκλωπας (επικό τέρας) ανήκει στον επικό κόσμο της *Οδύσσειας* του Ομήρου και ο Ηρακλής (επικός ήρωας) ανήκει στον επικό κόσμο των *Άργοναυτικών* του Απολλώνιου Ρόδιου. Ίσως γι' αυτόν τον λόγο αποτυγχάνουν και οι δύο τους στον έρωτα, όντας τοποθετημένοι μέσα στον θεοκρίτειο βουκολικό κόσμο. Ο έρωτας<sup>177</sup> δεν ανήκει στον επικό κόσμο και από τη στιγμή που εμφανίζεται αυτό το συναίσθημα ταυτόχρονα παύει να υφίσταται το ηρωικό ιδεώδες. Ωστόσο, ο έρωτας αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του βουκολικού κόσμου και μέσα σε αυτόν υπάρχει μία ελπίδα δυνητικής ανάπτυξής του.

---

<sup>177</sup> Βλ. Mastronarde, 1968: 288-289.

4. Επιπρόσθετα, στα έργα *Μισούμενος* και *Περικειρομένη* ο στερεότυπος χαρακτήρας<sup>178</sup> του χυδαίου, καυχησιάρη και ανόητου στρατιώτη οφείλει να απαρνηθεί<sup>179</sup> την προηγούμενη συμπεριφορά του προκειμένου να επανενωθεί με την ηρώιδα και να την παντρευτεί. Η συναισθηματική κατάρρευση της αγέρωχης στάσης του στρατιώτη του δίνει μία νέα λειτουργία στις κωμωδίες του Μενάνδρου. Εμφανίζεται πλέον ως ένας πολίτης πρόθυμος να εγκαταλείψει την βία<sup>180</sup> και να προτιμήσει ειρηνικούς τρόπους επίλυσης διαφορών, όπως είναι η πειθώ. Γενικότερα, η επίδραση του έρωτα αναγκάζει όλους τους ερωτευμένους χαρακτήρες, είτε θεοκρίτειους είτε μενάνδρειους, να αλλάξουν τις αντιδράσεις τους και να «μεταμορφωθούν», προκειμένου να ενταχθούν σε μία πολιτισμένη κοινότητα και να αποκτήσουν το δικαίωμα να εισέλθουν στο αστικό σύστημα του γάμου. Κατά συνέπεια, ο Πολύφημος, ο ανώνυμος αιγοβοσκός, ο Ηρακλής και οι δύο στρατιώτες διαψεύδουν τις προσδοκίες μας για μία αναμενόμενη απάνθρωπη, άξεστη, ηρωική ή βίαιη συμπεριφορά από μέρους τους σύμφωνα με την παρουσία τους στην προγενέστερη λογοτεχνική παράδοση.
5. Κλείνοντας, η έρευνα της θεματικής του έρωτα και των δυστυχησμένων εραστών στην θεοκρίτεια βουκολική ποίηση αποτελεί, βέβαια, ένα ανεξάντλητο θέμα, όμως θα μπορούσε κανείς να επεκτείνει την μελέτη του στους ερωτευμένους χαρακτήρες των μη βουκολικών ποιημάτων του Θεόκριτου και στους αντίστοιχους ήρωες του Μενάνδρου. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του ερωτοχτυπημένου Αισχίνη στο θεοκρίτειο *Ειδύλλιο* 14, ο οποίος σκέφτεται να γίνει μισθοφόρος στρατιώτης και να φύγει στο εξωτερικό, από την στιγμή που αδυνατεί να ξεπεράσει τον έρωτά του για την Κυνίσκα, η οποία ενδιαφέρεται πλέον για έναν άλλον άνδρα, τον γείτονα Λύκο. Εκτός αυτού, θα ήταν ενδιαφέρον να μελετηθεί το δομικό στοιχείο του *ἀγώνος* στα βουκολικά *Ειδύλλια* του Θεόκριτου και στις κωμωδίες του Αριστοφάνη. Κυριότερα παραδείγματα βουκολικών διαγωνισμών τραγουδιού στον Θεόκριτο είναι ο *ἀγών* μεταξύ του αιγοβοσκού Κομάτα και του ποιμένα Λάκωνος (*Είδ.* 5), ο οποίος διαδραματίζεται μέσα σε ένα εξαιρετικά εχθρικό κλίμα, αλλά και των βοσκών Δαμοίτα και Δάφνιδος (*Είδ.* 6), ο οποίος εκτυλίσσεται σε ένα ευχάριστο

<sup>178</sup> Βλ. Goldberg, 1980: 45-46, 50.

<sup>179</sup> Βλ. Lape, 2004: 171-172.

<sup>180</sup> Βλ. Traill, 2001: 280.

και φιλικό κλίμα. Σκοπός του εκάστοτε διαγωνισμού είναι η επίλυση διαφορών μεταξύ των βοσκών ή η ανάδειξη του καλύτερου τραγουδιστή-ποιητή. Ανάλογες διαμάχες με την μορφή του *έπιρρηματικοῦ ἀγῶνος*, στις οποίες παρουσιάζονται πειστικά επιχειρήματα για την ορθότητα των διαφορετικών απόψεων των διαγωνιζομένων, εντοπίζονται και στις αριστοφανικές κωμωδίες. Αξιοσημείωτος είναι ο *ἀγών* μεταξύ των νεκρών δραματοποιών Ευριπίδη και Αισχύλου στον Κάτω Κόσμο με στόχο την διάκριση του καλύτερου τραγικού ποιητή, όπως αυτός παρουσιάζεται στους *Βατράχους*, αλλά και εκείνος ανάμεσα στον Δίκαιο και Άδικο Λόγο για την ανάδειξη του καλύτερου συστήματος εκπαίδευσης των νέων, στο έργο *Νεφέλαι*.

## Βιβλιογραφικές αναφορές

Τα αρχαιοελληνικά παραθέματα του κειμένου του Θεόκριτου προέρχονται από την στερεότυπη έκδοση του Gow (1969), ενώ τα αντίστοιχα παραθέματα του Μενάνδρου από την έκδοση των Kassel & Schröder (2022). Όσον αφορά την νεοελληνική απόδοση των θεοκρίτειων *Ειδυλλίων* και των μενάνδρειων κωμωδιών συμβουλευτήκα τις αγγλικές μεταφράσεις και τα σχόλια των Gow (1973, vol. I, II), Hunter (1999) και Furley (2015 και 2021) αντίστοιχα.

Anderson, W. S. (1984). Love Plots in Menander and his Roman Adapters<sup>1</sup>. *Ramus*, 13(2), 124-134.

Arkins, B. (1984). Epicurus and Lucretius on sex, love, and marriage. *Apeiron*, 18(2), 141-143.

Balty J. Ch., Berger. E., Boardman J. et al. (1997). *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), Thespiades – Zodiacus*, VIII 1, 2. Zürich, Düsseldorf: Artemis Verlag.

Baumbach, M. (2000). Heilung oder Liebestod? Zum 'Felsensprung' bei Theokrit, Idyll 3,27. *Hortus litterarum antiquarum. Festschrift für Hans Armin Gärtner zum*, 70, 67-78.

Bonanno, M. G. (1973). Osservazioni sul tema della 'giusta' reciprocità amorosa da Saffo ai comici. *Quaderni urbinati di cultura classica*, 16, 110-120.

Brenk, F., E. (1987). "Heteros tis eimi": On the Language of Menander's Young Lovers. *Illinois Classical Studies*, 12, 31-66.

Brown, P.G. McC. (2004). 'Soldiers in New Comedy: insiders and outsiders', *Leeds International Classical Studies*, 3.8, 1-16.

Copley, F., O. (1940). The Suicide-Paraclausithyron: A Study of Ps.-Theocritus, Idyll XXIII. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 71, 52-61.

Copley, F., O. (1942). On the Origin of Certain Features of the Paraclausithyron. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 73, 96-107.

Copley, F.O. (1956). *Exclusus Amator. A Study in Latin Love Poetry*. Baltimore.

Cozzoli, A. T. (2008). Il capraio infelice in amore: una falsa leggenda bucolica, il realismo degli antichi e la pruderie dei moderni. *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, Dipartimento di studi del mondo classico e del Mediterraneo antico*, 30, 115-135.

Csapo, E., & Slater, W. J. (2001). *The context of ancient drama*. United States of America: University of Michigan Press.

Cusset, C. (2021). Θεόκριτος κωμωδοποιός: Comic Patterns and Structures in Theocritus' Bucolic Poems (with a Supplement on Tragic Patterns). In P. Kyriakou, E. Sistakou & A. Rengakos (Eds.), *Brill's Companion to Theocritus*. Leiden, Boston: Brill, 271-297.

Falivene, M. R. (1981). Il codice di *δίκη* nella poesia alessandrina (Alcuni epigrammi della "Antologia Palatina," Callimaco, Teocrito, Filodemo, il Fragmentum Grenfellianum). *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 8, 87-104.

Fantham, E. (1975). Sex, status, and survival in Hellenistic Athens: a study of Women in New Comedy. *Phoenix*, 29(1), 44-74.

Férez, J. A. L. (1996). Los cíclopes pastores en la literatura griega. *Estudios Clásicos*, 109, 17-35.

Fortenbaugh, W. W. (1974). Menander's "Perikeiromene": Misfortune, Vehemence, and Polemon. *Phoenix*, 28(4), 430-443.

Furley, W. (2015). *Menander Perikeiromene or 'The Shorn Head'. Introduction and Commentary*. London: Institute of Classical Studies, University of London Press.

Furley, W. (2021). *Menander Misoumenos or 'The Hated Man'. Introduction, Translation, and Commentary*. London: Institute of Classical Studies, University of London Press.



Galinsky, G. K. (1972). *The Herakles Theme: the adaptations of the hero in literature from Homer to the twentieth century*. Totowa, New Jersey: Rowman and Littlefield Publishers.

Gentili, B. (1972). Il «letto insaziato» di Medea e il tema "dell' adikia" a livello amoroso nei lirici (Saffo, Teognide) e nella "Medea" di Euripide. *Studi Classici e Orientali*, 21, 60-72.

Gershenson, D., E. (1969). Averting Βασκανία in Theocritus: A Compliment. *California Studies in Classical Antiquity*, 2, 145-155.

Giacomoni, A. (1998). "Dike e adikia" nel monologo di Trasonide (Menandro, "Misum. P.Oxy." 3967). *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 58, 91-109.

Goldberg, S., M. (1980). *The Making of Menander's Comedy*. London: The Athlone Press.

Gomme, A. W., & Sandbach, F. H. (2003). *Menander: a commentary*. 2<sup>nd</sup> ed. Oxford: Clarendon Press.

Gow, A., S., F. (1938). The Thirteenth Idyll of Theocritus. *The Classical Quarterly*, 32, 10-17.

Gow, A., S., F. (1969). *Bucolici Graeci*. Oxford: Clarendon Press.

Gow, A. S. F. (1973). *Theocritus. Edited with a Translation and Commentary*, vols. I, II. London, New York: Cambridge University Press.

Gutzwiller, K. J. (1991). *Theocritus' Pastoral Analogies. The Formation of a Genre*. United States of America: The University of Wisconsin Press.

Gutzwiller, K. (2007). *A guide to Hellenistic literature*. United States of America, United Kingdom, Australia: Blackwell Publishing.

Holtsmark, E., B. (1966). Poetry as Self-Enlightenment: Theocritus 11. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 97, 253-259.

- Hunter, R. L. (1994). *Η Νέα Κωμωδία στην Αρχαία Ελλάδα και τη Ρώμη* (B. A. Φυντίκογλου, Μεταφρ.). Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα.
- Hunter, R. (1999). *Theocritus. A selection. Idylls 1,3,4,6,7,10,11 and 13*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ireland, S. (2010). New comedy. In G. W. Dobrov (Ed.), *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*. Leiden, Boston: Brill, 333-396.
- Isenberg, C., & Konstan, D. (1984). Pastoral Desire: The Third Idyll of Theocritus. *The Dalhousie Review*, 64, 302-315.
- Κακριδής, Ι., Θ., Ρούσσο, Ε., Ν. κ. ά. (1986). *Ελληνική μυθολογία*, τόμ. 2, 3. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Κακριδής, Φ. Ι. (2012). Αρχαία Ελληνική Κωμωδία, Νέα Κωμωδία. Στο Τ. Γιάννου (Επιμ.), *Εγκυκλοπαιδικός Οδηγός της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας*. Διαθέσιμο στο δικτυακό τόπο [https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient\\_greek/encyclopedia/comedy/page\\_005.html](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/encyclopedia/comedy/page_005.html)
- Kassel, R., & Schröder, St. (2022). *Poetae Comici Graeci (PCG). Menander. Dyscolus et fabulae quarum fragmenta in papyris membranisque servata sunt*, vol. VI 1. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Konstan, D. (1987). Between Courtesan and Wife: Menander's "Perikeiromene". *Phoenix*, 41(2), 122-139.
- Lape, S. (2004). *Reproducing Athens: Menander's comedy, democratic culture, and the Hellenistic city*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- Liapis, V. (2009). Polyphemus' throbbing πόδες: Theocritus Idyll 11.70–71. *Phoenix*, 63, 156-161.
- MacCary, W., T. (1972). Menander's Soldiers: Their Names, Roles, and Masks. *The American Journal of Philology*, 93, 279-298.
- Μανακίδου, Φ. Π. (2007). *Ἄθλα ἐπὶ Πολυφήμῳ*: Το βουκολικό προσωπείο του οδυσσειακού Κύκλωπα (Θεοκρίτου XI, VI, VII). Στο Μ. Παϊζή – Αποστολοπούλου, Α.

Ρεγκάκος & Χ. Τσαγγάλης (Επιμμ.), *Άθλα και έπαθλα στα ομηρικά έπη*. Πρακτικά του Ι΄ Συνεδρίου για την Οδύσσεια, 15-19 Σεπτεμβρίου 2004. Ιθάκη: Κέντρο Οδυσσειακών Σπουδών, 339-79.

Μανακίδου, Φ. Π. (2008). Θεόκριτος: η κατασκευή ενός ποιητικού κόσμου. Στο Φ. Π. Μανακίδου & Κ. Σπανουδάκης (Επιμμ.), *Αλεξανδρινή Μούσα. Συνέχεια και νεωτερισμός στην ελληνιστική ποίηση*. Αθήνα: Gutenberg, 123-182.

Manuwald, B. (1990). Der Kyklop als Dichter. Bemerkungen zu Theokrit, Eid. 11. In P. Steinmetz (Ed.), *Beiträge zur hellenistischen Literatur und ihrer Rezeption in Rom*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Stuttgart, 77-91.

Mastrorade, D., J. (1968). Theocritus' Idyll 13: Love and the Hero. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 99, 273-290.

Messi, M. (2000). Polifemo e Galate: il komos' imperfecto'di Teocrito, Id. VI e XI. *ACME: Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano*, 53, 23-41.

Miles, G. B. (1986). Characterization and the Ideal of Innocence in Theocritus' Idylls. In B. Effe (Ed.), *Theokrit und die griechische Bukolik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 138-167.

Page, D. L. (1962). *Poetae Melici Graeci (PMG). Alcmanis, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Simonidis, Corinnae, poetarum minorum reliquias carmina popularia et convivialia quaeque adespota feruntur*. Oxford: Clarendon Press.

Rosivach, V. J. (1998). *When a young man falls in love: the sexual exploitation of women in New Comedy*. London, New York: Routledge.

Ruffell, I. (2022). Τύποι Χαρακτήρων. Στο Μ. Revermann (Επιμ.), *Οδηγός μελέτης για την αρχαία ελληνική Κωμωδία* (Μ. Αγγελίδου, Α. Αγγελίδης, Α. Γουναροπούλου, Μεταφρ.). Αθήνα: Gutenberg, 233-265.

Schmiel, R. (1975). Theocritus 11: The Purlblind Poet. *The Classical Journal*, 70, 32-36.

Schmiel, R. (1993). Structure and Meaning in Theocritus 11. *Mnemosyne*, 46, 229-234.

- Seaford, R. (1984). *Euripides: "Cyclops."* With introduction and commentary. Oxford: Clarendon Press.
- Segal, C. (1974). Death by Water: A Narrative Pattern in Theocritus (Idylls 1, 13, 22, 23). *Hermes*, 102, 20-38.
- Sicherl, M. (1972). El paraclausithyron en Teócrito. *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos*, 6(1), 57-62.
- Spofford, E., W. (1969). Theocritus and Polyphemus. *The American Journal of Philology*, 90, 22-35.
- Stearns, J., B. (1936). Epicurus and Lucretius on Love. *The Classical Journal*, 31, 343-351.
- Traill, A. (2001). *Perikeiromene* 486–510: The Legality of Polemon's Self-help Remedy. *Journal of the Classical Association of Canada*, 1, 279-294.
- Traill, A. (2008). *Women and the Comic Plot in Menander*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Turner, E. G. (1979). Menander and the New Society of his Time. *Chronique d'Egypte*, 54 (107), 106-126.
- Voigt, E. M. (1971). *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep.
- Χατζηκώστα, Σ., Γ. (2005). *Θεοκρίτου Ειδύλλια, Εισαγωγή – Μετάφραση – Σχόλια, Ειδύλλια I-VII*. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα.
- Webster, T. B. L. (1973). Woman Hates Soldier: A Structural Approach to New Comedy. *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 14(3), 287-299.