

ΠΕΡΙΕΝΔΥΣΕΙΣ ΚΑΙ ΡΟΛΟΙ ΣΤΑ ΠΟΙΜΕΝΙΚΑ ΤΟΥ ΛΟΓΓΟΥ

Η γένεση του Αρχαίου Ελληνικού Μυθιστορήματος (στο εξής: ΑΕΜ),¹ ασχέτως αν το θέμα παραμένει ακόμη ανοικτό, δεν μπορεί να αποσυνδεθεί από αιτίες αμιγώς λογοτεχνικές. Το ΑΕΜ έχει πίσω του μια μακρά σειρά λογοτεχνικών προγόνων (έπος, δραματική ποίηση, ιστοριογραφία, ερωτική ποίηση κ.ά.), το «στίγμα» των οποίων διακρίνεται ποικιλοτρόπως επάνω του.² Για να μείνουμε στο «στίγμα» της δραματικής ποίησης, όπως αυτό αποτυπώνεται στη συμπεριφορά των «ρομαντικών» ηρώων, μπορούμε να πούμε ότι ένα από τα συνηθισμένα θέματα του ΑΕΜ είναι η «δραματική» κατάσταση των ηρώων του. Οι ήρωες των περισσότερων ΑΕΜ, καθώς βιώνουν έντονες περιπέτειες και ανατροπές του βίου τους, επιμένουν πως η κατάστασή τους είναι ένα «δράμα» εν εξελίξει. Μάλιστα πιστεύουν ότι όλες αυτές οι παράλογες και αδικαιολόγητες περιπέτειές τους οφείλονται σε μια υπερφυσική επέμβαση, στις ανεξιχνίαστες βουλές ενός δαίμονος-σκηνοθέτη. Αυτό γίνεται σε όλα σχεδόν τα ΑΕΜ κυριότατα όμως στα *Αιθιοπικά*, όπου πολλές φορές δηλώνεται, ρητά ή υπαινικτικά, αυτή η κατάσταση. Οι ήρωες φαίνονται να

1. Για την ονομασία του είδους βλ. Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ἀχιλλέως Τατίου Ἀλεξανδρέως Λευκίππη καὶ Κλειτοφῶν*, Εισαγωγή, Μετάφραση, Σχόλια, Αθήνα, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Επίμετρο, 1990, σσ. 719-734, και T. Hägg, *Το Αρχαίο Μυθιστόρημα*, μτφρ. Τζ. Μαστοράκη, μτφρ. παραθεμάτων Γ. Γιατρομανωλάκης, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1992, σσ. 25-27.

2. Για προγόνους και θεωρίες βλ. R. L. Hunter, *A Study of Daphnis & Chloe*, Κέμπριτζ 1983 και Hägg, *ό.π.*, σσ. 115-118 και 141-158. Για τη λογοτεχνική παράδοση του Λόγγου βλ. B. P. Reardon «*Μῦθος οὐ λόγος: Longus's Lesbian Pastorals*», στο J. Tatum (επιμ.), *The Search for the Ancient Novel*, Βαλτιμόρη - Λονδίνο 1994, σσ. 135-147 (στο εξής «*Μῦθος οὐ λόγος*»). Ο μελετητής θέτει θεμελιώδη ερωτήματα σχετικά με το λογοτεχνικό είδος στο οποίο ανήκει το μυθιστόρημα του Λόγγου, αν δηλ. είναι μυθιστόρημα (novel), ρομάντσο ή ποιμενικό ειδύλλιο. Βρίσκει ότι η υπερβολική άγνοια των πρωταγωνιστών ταιριάζει περισσότερο σε ένα βουκολικό ειδύλλιο (αυτ., σ. 136). Υποστηρίζει όμως ότι είναι και ένα συνεχές δράμα, «κάτι που γίνεται», μια πράξη («human action», σ. 141) η οποία οδηγεί τους πρωταγωνιστές από την άγνοια στη γνώση, από την αθωότητα στην εμπειρία. Για μια διαφορετική θεώρηση των ελληνικών λογοτεχνικών προδρόμων του ΑΕΜ βλ. C. Ruiz-Montero, «The Rise of the Greek Novel», στο G. Schmeling (επιμ.), *The Novel in the Ancient World*, Leiden - Νέα Υόρκη - Κολωνία 1996, σσ. 37-80. Ειδικότερα για τη «δραματική παράδοση», την Τραγωδία και τη Νέα Κωμωδία, σσ. 38-70. Πρβ. και τους παλαιότερους, E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, ³1914 (¹1876)· E. Schwartz, *Fünf Vorträge über den griechischen Roman*, Βερολίνο ²1943 (¹1896).

ακολουθούν κάποιες σκηνοθετικές οδηγίες που δίνει ένας (υποτιθέμενος) εξωτερικός σκηνοθέτης, συνήθως ένας βάσκανος δαίμων ή η ίδια η αλλοπρόσαλλη και ακατάστατη Τύχη.³

Οι ήρωες του ΑΕΜ εμφανίζονται να έχουν τουλάχιστον δύο ρόλους. Ο πρώτος ρόλος, ή καλύτερα, η πρώτη μίμηση που αναλαμβάνουν είναι αυτή που μπορούμε να αποκαλέσουμε «πλατωνική». Σύμφωνα με τον Πλάτωνα (Πολιτεία 393 c 9) όταν οι ήρωες «αποσπώνται» από την αφήγηση και «υποκρίνονται» χρησιμοποιώντας τόν προσωπικό λόγο τους, που διαχωρίζεται από τον «περιγραφικό» και ουδέτερο λόγο τού αφηγητή/συγγραφέα, τότε συνίσταται ένας μικτός τρόπος «μίμησης», έχουμε διήγησιν διὰ μιμήσεως.⁴ Αυτό προφανώς συμβαίνει στα ΑΕΜ. Παράλληλα όμως υπάρχουν περιπτώσεις κατά τις οποίες οι ίδιοι αυτοί ήρωες (σε μεγάλο ή μικρό βαθμό) συμπεριφέρονται σαν να είναι ήρωες μιας τραγικής πράξεως. Περιγράφονται (ή αυτο-περιγράφονται) ως ήρωες δραματικοί που συμμετέχουν σε ένα οιονεί «δράμα». Αυτό δεν σημαίνει ότι υποδύονται κάποιους συγκεκριμένους τραγικούς ήρωες. Συμβαίνει κάποτε και αυτό. Ωστόσο τις περισσότερες φορές οι ήρωες και οι ηρωίδες (συνηθέστερα) συμπεριφέρονται σαν να είναι όντως πρόσωπα τραγικά. Παρομοιάζουν τον εαυτό τους ως πρόσωπα τραγικά και συμπεριφέρονται ανάλογα. Αυτές οι μιμήσεις ρόλων τραγικών προσώπων και κυρίως η οιονεί τραγική συμπεριφορά των «ρομαντικών» ηρώων, παρουσιάζεται κάποτε έτσι ώστε, ακόμη και μέσα στην υπερβολή, να θεωρείται «φυσική». Άλλοτε όμως φαίνεται πως η συμπεριφορά τους χρωματίζεται από την παρωδία και την ειρωνεία.⁵

3. Για παραδείγματα υπερβατικής «δαμονικής» σκηνοθεσίας ή υποκρίσεως στον Ηλιόδωρο βλ. 1.1.6, 2.25.3, 2.29.4, 5.6.3-4, 6.8.5, 7.7.7, 10.13.5, 10.16.3, 10.38.3. Στον Τάτιο βλ. 1.3.3, 6.3.1. Για τον ρόλο των δαμόνων ή της Τύχης στο ΑΕΜ βλ., λ.χ., J. Puiggali, «Études de démonologie I: la démonologie dans les romans grecs ainsi que chez certains épistolographes», *AFLD* 11 (1981) 57-69· P. Robiano, «La notion de Tychè chez Chariton et chez Héliodore», *REG* 97 (1984) 543-49· M. P. F. Pinheiro, «Fonctions du surnaturel dans les Éthiopiennes d'Héliodore», *BAGB* 4 (1991) 359-81 και K. Chew, *Novel Techniques: Motivation and Causation in the Ancient Novel with special Reference to Heliodorus' Aithiopia*, Diss. Univ. of California, Los Angeles 1994.

4. Πρβ. και τη σχετική άποψη του Ruiz-Montero, ό.π., σ. 32.

5. Για την ειρωνική διάσταση του Λόγγου βλ. O. Schönberger, *Longos Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe*, Griechisch und Deutsch, Βερολίνο 1960, σ. 17· J. R. Morgan, *Longus Daphnis and Chloe*, Οξφόρδη 2004, σσ. 159-162, 166-168, 211-212, 219-220 κ.ά. (στο εξής: *Longus*)· Reardon, ό.π., σ. 140. Σύμφωνα με τον μελετητή, το μείγμα ρεαλιστικού και ιδεαλιστικού στοιχείου, αληθινών και μη αληθινών χαρακτήρων συνιστά ειρωνεία. Για την «κωμική γραμματική» στον Λόγγο βλ. G. Bretzigheimer, «Die Komik in Longos' Hirterroman Daphnis und Chloe», *Gymnasium* 95 (1988) 515-555. Για στοιχεία που απαντούν στη Νέα Κωμωδία βλ. κυρίως 554-555. Πρβ. και A. Heiserman, *The Novel before the Novel. Essays on Discussions about the Beginnings of Prose Fiction in the West*, Σικάγο, Λονδίνο 1977, σ. 131· H.

Πέρα όμως από τα παραπάνω δραματικής φύσης στοιχεία της «διπλής» μίμησης μέσα στο περιβάλλον των μυθιστορημάτων, οι ήρωες των ΑΕΜ φαίνονται κάποτε να «εγκαταλείπουν» τον πρωταρχικό ρόλο με τον οποίο εμφανίζονται και αναλαμβάνουν έναν καινούργιο, έναν δεύτερο και καμιά φορά και έναν τρίτο ρόλο. Αυτό γίνεται με διάφορους τρόπους από τους οποίους ο πιο προφανής είναι όταν ένας ήρωας μεταμφιέζεται ή μεταμορφώνεται σε κάποιο άλλο πρόσωπο. Με αυτόν τον δεύτερο ρόλο, με τον «μετα-ρόλο», όπως θα μπορούσαμε να τον ονομάσουμε, ο ήρωας αναλαμβάνει μια επιπλέον δράση, που προεκτείνει και «βαθαίνει» την ήδη ανειλημμένη δραστηριότητά του. «Παίζει» τον ρόλο κάποιου άλλου. Αυτή η μεταμόρφωση δεν είναι πάντοτε της ίδιας τάξης. Άλλοτε έχουμε μια προφανή μεταμφίεση και αλλαγή της εξωτερικής μορφής. Άλλοτε όμως η αλλαγή δεν είναι τόσο εμφανής γι' αυτό και πρέπει να αναζητήσουμε την όποια μεταμόρφωση στην ίδια τη δομή και στη βαθύτερη σύσταση του κειμένου, πάντοτε δηλαδή σε συνάφεια με το συγγραφικό σχέδιο. Στο παρόν άρθρο συζητούμε αυτή την επιπρόσθετη «μεταμφίεση», συνειδητά ή όχι, των «ρομαντικών» ηρώων, την ανάληψη ενός νέου ρόλου και τη συναφή «υπόκριση» που τελείται μέσα στη ροή της πλοκής του μυθιστορήματος. Και εξ όσων γνωρίζουμε το θέμα αυτό δεν έχει συζητηθεί ως τώρα.⁶

Η πρακτική των πολλαπλών ρόλων δεν εμφανίζεται για πρώτη φορά στα ΑΕΜ. Είναι παμπάλαια πρακτική και ανάγεται στα ομηρικά έπη. Έτσι, στον Όμηρο έχουμε περιπτώσεις κατά τις οποίες ένας ήρωας μεταμορφώνεται σε άλλον, «παίζει» για τις ανάγκες της δράσης ένα δεύτερο (ή και τρίτο) ρόλο. Και τούτο γίνεται είτε με τη χρήση ψευδών λόγων, είτε με την αλλαγή της γνωστής μορφής του, με τη μεταμφίεσή του δηλαδή σε κάποιον άλλο. Τούτο γίνεται προφανές όταν λ.χ. ο Οδυσσεύς, ο ήρωας με τα περισσότερα πρόσωπα-προσωπεία, μπαίνει στο παλάτι του μεταμφιεσμένος σε ζητιάνο για να εκτελέσει το σχέδιό του, να εξοντώσει τους μνηστήρες και να επανακτήσει την εξουσία του (Όδ. τ). Ο ήρωας έχει «ενδυθεί» έναν νέο ρόλο, τον οποίο μάλιστα «παίζει» κάτω από τις σκηνοθετικές οδηγίες της ίδιας της Αθηνάς με μοναδικό σκοπό να επανακατακτήσει όσα έχει χάσει. Η μεταμφίεσή του, λοιπόν, είναι απαραίτητο

H. O. Chalk, «Eros and the Lesbian Pastorals of Longos» *JHS* 80 (1960) 31-51. Για τη σοβαρότητα και τους συμβολισμούς της ιστορίας του Δάφνη και της Χλόης και, για την, κατά την άποψή του, ειρωνεία που δημιουργείται καθώς ο Λόγγος κινείται ανάμεσα στο ιδανικό και ρεαλιστικό στοιχείο, ανάμεσα στον ρεαλισμό της πόλης και τον ιδεαλισμό του φυσικού περιβάλλοντος, ανάμεσα σε πραγματικούς χαρακτήρες και «εξιδανικευμένους».

6. Θα πρέπει εδώ να διευκρινισθεί πως στο παρόν άρθρο δεν συζητούμε τον «ρόλο» των φύλων και τις διαφορές της ανδρικής και γυναικείας συμπεριφοράς. Για το θέμα αυτό, όπως εμφανίζεται στα Ποιμενικά, βλ. Morgan, *ό.π.*, σσ. 11-14 κ.ά.

μέρος του δόλιου σχεδίου και η «υπόκρισή» του δεν διαφέρει από τη δράση ενός επί σκηνής υποκριτή: και οι δύο θέλουν να παίξουν τον ρόλο τους και να εξαπατήσουν για να κερδίσουν την υπόθεσή τους.⁷

Το παράδειγμα από την *Οδύσσεια* μας βοηθά να αντιληφθούμε ότι αυτό που ονομάσαμε «μετα-ρόλο» στην περίπτωση του Οδυσσέα (α) συνδέεται με την εξωτερική του αλλαγή, όπως είναι η μεταμφίεσή του σε ζητιάνο, και (β) αποτελεί μέρος ενός δόλιου σχεδίου που θα του προσκομίσει κέρδος. Αυτή η τυπολογία δράσης (κατά την οποία συνδυάζεται η μεταμφίεση με ένα δόλιο σχέδιο και κέρδος) φαίνεται ακόμη καθαρότερα στο «πλαστό» περιβάλλον μιας τραγωδίας. Εδώ στην κατά σύμβαση *σύστασιν των πραγμάτων*, μέσα στο περιβάλλον του μύθου όπου κινούνται και δρουν οι ήρωες της τραγωδίας, η ανάληψη εκ μέρους τους ενός νέου ρόλου φορτίζει περισσότερο τη θεατρική δράση και της προσδίνει μεγαλύτερο βάθος και προοπτική. Το ίδιο μπορούμε να πούμε ότι συμβαίνει – τηρουμένων των αναλογιών – και στο ΑΕΜ ένα είδος που συγγενεύει σε πολλά με τη δραματική ποίηση. Θα ήταν επομένως περιεργό να απουσιάζουν από το δραματικής φύσης ΑΕΜ αυτά τα λειτουργικά συστατικά της δράσης, δηλαδή η μεταμφίεση, ο δόλος, οι διπλοί ρόλοι κτλ., ειδικά μάλιστα όταν έχουμε δηλωμένες τις «σκηνοθετικές» οδηγίες άλλοτε του ίδιου του συγγραφέα, άλλοτε της ίδιας της δαιμονικής Τύχης. Και όπως στο έπος και στην τραγωδία, έτσι και στα ΑΕΜ το τελικό ζητούμενο της «μεταβολής» είναι το κέρδος.⁸

Στα *Ποιμενικά*,⁹ ένα έργο τοποθετημένο σε βουκολικό περιβάλλον,¹⁰ δεν υπάρχει η ίδια εμμονή στη θεατρική ή δραματική συμπεριφορά των

7. Το θέμα της τελευταίας μεταμόρφωσης αρχίζει από ν 429. Για το θέμα του ψεύδους στην *Οδύσσεια*, βλ. ενδεικτικά W. B. Stanford, *The Odyssey of Homer*, τ. 1-2, Λονδίνο 1967, όπου βλ. πίνακες s.v. *lies*. Πρβ. και H. C. R. Vella, «Some Novel Aspects in Homer's *Odyssey* and Longus», *SIFC* 9 (1991) 148-162, άρθρο σχετικό με υφολογικές και άλλες αναλογίες ανάμεσα στην *Οδύσσεια* και το Δ&Χ.

8. Για μια καταγραφή των «τυπολογικών» χαρακτηριστικών των ηρώων του ΑΕΜ βλ. Heiserman ό.π., σσ. 45-46 και 53-54. Για «χαρακτήρες» και τύπους στο ΑΕΜ βλ. A. Billault, «Characterization in the Ancient Novel», στο F. Schmeling (επιμ.), *The Novel in Ancient World*, Leiden - Νέα Υόρκη - Κολωνία 1996, σσ. 115-129.

9. Εξυπακούεται πως εδώ αναφέρουμε βιβλία και άρθρα που σχετίζονται με το θέμα μας. Ενδεικτικά αναφέρουμε τη βιβλιογραφία: Hunter, ό.π.· Schmeling ό.π., σσ. 815-864· J. R. Morgan, «Longus, *Daphnis and Chloe*: a bibliographical survey, 1950-1999», *ANRW* II. 34. 3 (1997) 2208-2276. Επίσης, βλ. την πρόσφατη βιβλιογραφία Morgan, *Longus*, ό.π.

10. Για τις σχέσεις των *Ποιμενικών* με τη βουκολική ποίηση και ειδικότερα τη βουκολική παράδοση βλ. A. Cresci, «The Novel of Longus the Sophist and the Pastoral Tradition», 1966 στο S. Swain (επιμ.), *Oxford Readings in the Greek Novel*, Οξφόρδη 1999, σσ. 210-242· B. Effe, «Longus: Towards a History of Bucolic and its Function in the Roman Empire», στο Swain, *αυτ.*, σσ. 189-209 και T. A. Pandiri, «Daphnis and Chloe: the Art of pastoral Play», *Ramus* 14 (1985) 116-141.

ηρώων τους. Οι ποικίλες «δραματικές» καταστάσεις που φαίνονται να ζουν οι πεπαιδευμένοι ήρωες και οι ηρωίδες στα άλλα ΑΕΜ και ειδικότερα στον Τάτιο και τον Ηλιόδωρο, δεν εμφανίζονται στον Λόγγο και δεν θα μπορούσαν να εμφανιστούν.¹¹ Στα Ποιμενικά τόσο ο αφηγητής/συγγραφέας όσο και οι ίδιοι οι ήρωες δεν έχουν επαρκείς λόγους ώστε να δικαιολογήσουν αναφορές ή καταστάσεις «δραματικής» φύσης, όπως γίνεται αλλού. Οι όποιες αναφορές αυτής της τάξης πρέπει να ερμηνευθούν μάλλον ως φιλολογικές νύξεις, ως ένα κλείσιμο του ματιού προς τους αναγνώστες. Ο Δάφνης, λ.χ., διαθέτει κάποιες μυθολογικές, «φιλολογικές» γνώσεις, όπως φαίνεται στον αγώνα του με τον Δόρκωνα (Α.16.34).¹² Εκεί ο νεαρός ήρωας αναφέρεται στον Δία που τράφηκε από την αίγα, στη δική του ομοιότητα με τον Πάνα και τον Διόνυσο, όμως δεν προβαίνει σε κάποια ταύτιση μαζί τους. Παρομοιάζει την κατάστασή του με τις ανάλογες καταστάσεις και εμφανίσεις των τριών θεοτήτων και τίποτε άλλο.

Για να το θέσουμε διαφορετικά: το περιβάλλον μέσα στο οποίο εκτυλίσσονται τα Ποιμενικά, όπως και η ίδια η κουλτούρα των ηρώων, δεν επιτρέπει στον συγγραφέα να παρουσιάσει τους δύο νέους ως «τραγικά» πρόσωπα, όπως συμβαίνει σε άλλα μυθιστορήματα.¹³ Οι «μετα-ρόλοι» που αναλαμβάνουν εδώ είναι μάλλον μιμητικοί, ρόλοι που προσιδιάζουν συνήθως στους μίμους, παντομίμες και μιμήσεις σχετικά με την ποιμενική και αγροτική ζωή. Αν θέλουμε να αναζητήσουμε κάποια μορφή τραγικότητας στα Ποιμενικά, αυτό πρέπει να γίνει στους αιτιολογικούς και αλληγορικούς μύθους που παρεμβάλλονται ως αφηγήσεις στην ιστορία: στις τρεις μυθολογικές ηρωίδες, τη Φάσσα (Α' 27), τη Σύριγγα (Β' 34) και την Ηχώ (Γ' 23) οι οποίες, προκειμένου να αποφύγουν την ανδρική βία, χάνουν την ανθρώπινή τους διάσταση και υφίστανται τη διαδικασία της

11. Θα πρέπει ωστόσο να διευκρινισθεί ότι και στις περιπτώσεις όπου οι «ρομαντικοί» ήρωες ή ηρωίδες «θεωρούν» τους εαυτούς τους τραγικά όντα, αυτό αποτελεί ένα είδος λογοτεχνικής σύμβασης, για να μην πούμε μανιέρα. Πρόκειται για μια αυτοπροβαλλόμενη, λογοτεχνική φύση «τραγικότητα», η οποία άλλωστε λησμονιέται στο τέλος, όπως και οι ποικίλες δυσκολίες που αντιμετωπίζουν οι ήρωες έως ότου επανασυνδεθούν οριστικά.

12. Αγνοούν όμως το όνομα (και τις ιδιότητες) του έρωτα κάτι που τους ενδιαφέρει περισσότερο. Έτσι, χρειάζονται να ακούσουν πρώτα τη σχετική διατριβή του «λόγιου» praecceptor amoris Φιλητά για να αντιληφθούν τη λογοτεχνική και μυθολογική σημασία του έρωτα να μάθουν επιτέλους το όνομά του και να αντιληφθούν τα τυπικά, έστω, χαρακτηριστικά του. Ο P. Turner («*Daphnis and Chloe: an interpretation*», G&R 70 (1960) 119), υπαινίσσεται ότι αυτή η υπερβολική και αφύσικη, θα έλεγε κάποιος, αθωότητα των δύο νέων δηλώνει, και από μια άλλη σκοπιά, πως οι ήρωες ξεκινούν τις εμπειρίες τους από μηδενικό σημείο. Οι ήρωες οφείλουν να ακολουθήσουν τη μυητική τους διαδρομή από την αθωότητα στην εμπειρία, έχοντας τον ψυχικό τους κόσμο σε κατάσταση *tabula rasa*. Για την ανάλυση της μυητικής σκηνής (Β.3-7) βλ. Morgan, *Longus*, ό.π., ad loc.

13. Πρόκειται, όπως θα δούμε, γι' αυτό που αποκαλούμε στη συνέχεια «διπλή υπόσταση» του ορατού ρόλου των ηρώων. Η Χλόη ως Νύμφη ή ως Αφροδίτη κτλ.

μεταμόρφωσης. Δεν πρέπει επίσης να μας διαφεύγει το γεγονός ότι όλοι οι αιτιολογικοί μύθοι, όπως και τα όποια μυθολογήματα των *Ποιμενικών*, δεν εμφανίζονται τυχαία, αλλά η αναφορά τους δικαιολογείται κάθε φορά ως μέρος της πλοκής του μυθιστορήματος. Ειδικότερα, όπως έχει αποδειχθεί, οι αιτιολογικοί αυτοί μύθοι συνδέονται με την εξέλιξη της ιστορίας της ίδιας της Χλόης.¹⁴ Μάλιστα είναι ενδιαφέρον ότι καμιά φορά οι ίδιοι οι ήρωες (ανα)παριστάνουν και ορισμένα από τα πρόσωπα των αιτιολογικών μύθων. Ας δούμε μερικά παραδείγματα από αυτές τις παντομικές αναπαραστάσεις.

Στον Β' Λόγο μετά την πολεμική περιπέτεια με τους Μηθυμναίους και τη σωτηρία της Χλόης (B.28 κ.ε.), οι δύο πρωταγωνιστές, όπως και οι υπόλοιποι άνθρωποι του *άγρου*, επανέρχονται στις συνήθειες ασχολίες τους. Προσφέρονται ευχαριστήριες θυσίες στους θεούς και ακολουθεί ένα θρησκευτικό πανηγύρι στο οποίο παίρνουν μέρος όσοι ζουν στην περιοχή, από όπου δεν λείπει και ο Φιλητάς. Εκεί οι *υποβεβρεγμένοι* γέροντες αρχίζουν να αφηγούνται παλαιές ιστορίες και περιπέτειές τους (B.32). Οι δύο ήρωες παρακαλούν τον Φιλητά (που υπερηφανεύεται για την επιδεξιότητά του να παίζει σύριγγα) να τους μεταδώσει τη μουσική του τέχνη.¹⁵ Έως ότου ο γιος του Φιλητά, ο Τίτυρος, φέρει τη μεγάλη σύριγγα του πατέρα του, ο Λάμωνας συμφωνεί να τους αφηγηθεί τον *μύθον* του Πάνα και της Σύριγγας, που, όπως είπαμε, σχετίζεται με την ιστορία της ίδιας της Χλόης (Γ.3-34). Το μυθολόγημα τελειώνει τη στιγμή που ο Τίτυρος εμφανίζεται κρατώντας τη σύριγγα του πατέρα του. Ο Φιλητάς αρχίζει τότε να παίζει και να μιμείται με τη σύριγγά του όλους τους τρόπους της ποιμενικής *εὐνομίας*. Στην πραγματικότητα με μια σύριγγα παίζει (μιμείται) τους σκοπούς που μπορούν και παίζουν πολλές σύριγγες μαζί:¹⁶ *ἔσύριττεν οἶον βοῶ ἀγέλην πρέπον, οἶον αἰπολίῳ πρόσφορον, οἶον ποιμναις φίλον. Τερπὸν ἦν τῶν ποιμνίων, μέγα τῶν βοῶν, ὄξυ τῶν αἰγῶν*

14. Βλ. B. D. MacQueen, «Longus and the Myth of Chloe», *ICS* 10 (1985) 119-134, όπου σχετική βιβλιογραφία. Πρβ. τα άρθρα των J. Kestner, «Ekphrasis as Frame in Longus' *Daphnis and Chloe*», *SW* 67 (1973-4) 166-71 και M. Philippides, «The "Discrepant" Aitia in Longus», *CW* 74 (1980/81) 193-199. Η μεταμόρφωση της Χλόης είναι περισσότερο σύνθετη: ο ρόλος της είναι να αλλάξει βαθμιαία και από *παρθένος* να μεταβληθεί σε *γυναίκα*, να μεταμορφωθεί σε σύζυγο. Όμως αυτός ακριβώς ο νέος «μη μυθολογικός» *μύθος* με τον οποίο, και χάρη του οποίου, κορυφώνεται και περατώνεται το έργο, τα *Ποιμενικά*, ορίζει και τους νέους στόχους της λογοτεχνίας και τη χειραφέτηση της από τη μυθική παράδοση. Το ΑΕΜ στρέφεται πάντοτε γύρω από την τύχη καθημερινών ατόμων.

15. Για το θέμα της μουσικής στον Λόγγο βλ. ενδεικτικά J. Maritz, «The Role of Music in *Daphnis and Chloe*», στο H. Heinz (επιμ.), *Groningen Colloquia on the Novel IV*, Groningen 1991, σσ. 57-67.

16. Χρησιμοποιούμε την έκδοση του M. D. Reeve, *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*, Λιψία 1994.

ὄλως πάσας σύριγγας μία σύριγγξ ἐμιμήσατο (B.35.4).

Τη μουσική μίμηση του Φιλητά ακολουθεί η ορχηστική παντομίμα του Δρύαντα: με τη συνοδία του διονυσιακού μέλους παριστάνει όλες τις φάσεις μιας επιλήνιας εορτής, ταῦτα πάντα οὕτως εὐσχημόνως ὠρχήσατο ὁ Δρύας καὶ ἐναργῶς, ὥστε ἐδόκουν βλέπειν¹⁷ καὶ τὰς ἀμπέλους καὶ τὴν ληνὸν καὶ τοὺς πίθους καὶ ἀληθῶς Δρύαντα πίνοντα (B.36.2). Η ὅλη «παράσταση» κορυφώνεται με την εκτέλεση μιας συνθετότερης παντομίμας από τον Δάφνη και τη Χλόη. Οι δύο νέοι, ὄντας ἀπαλοὶ [...] μιμηταὶ τῶν ἀκουομένων [...] καὶ βλεπομένων (A.9.2), αναπαριστούν τον μύθο του Πάνα και της Σύριγγας, εκείνον που μόλις πριν από λίγο τους διηγήθηκε ο Φιλητάς. «Μεταμορφώνονται» και οι δύο σε μυθολογικά πρόσωπα, χωρίς αυτό ωστόσο να δημιουργεί κάποια εσωτερική αλλαγή. Κάποιος θα μπορούσε να υποστηρίξει ότι η παντομίμα αυτή προοιωνίζεται κατά κάποιον τρόπο τη μέλλουσα ένωσή τους, όμως αυτή η «μεταμόρφωσή» τους εξυπηρετεί κυρίως τις ανάγκες της στιγμής. Γίνονται πρόσωπα ενός μύθου καθώς συμμετέχουν στα ποιμενικά δρώμενα μιας αγροτικής εορτής. Ο ρόλος τους είναι μιμητικής τάξης, «εξωτερικός», δεν αισθάνονται πως παίζουν ρόλο τραγικό, όπως λ.χ. τούτο συμβαίνει με τους ήρωες του Τάτιου και του Ηλιόδωρου: οἱ δὲ μάλα ταχέως ἀναστάντες ὠρχήσαντο τὸν μῦθον τοῦ Λάμωνος. Ὁ Δάφνης Πᾶνα ἐμιμεῖτο, τὴν Σύριγγα Χλόη· ὁ μὲν ἰκέτευε πείθων, ἡ δὲ ἀμελοῦσα ἐμειδία· ὁ μὲν ἐδίωκε καὶ ἐπ' ἄκρων τῶν ὀνύχων ἔτρεχε τὰς χηλὰς μιμούμενος, ἡ δὲ ἐνέφαινε τὴν κάμνουσαν ἐν τῇ φυγῇ. Ἔπειτα Χλόη μὲν εἰς τὴν ὕλην ὡς εἰς ἔλος κρύπτεται, Δάφνης δὲ λαβὼν τὴν Φιλητᾶ σύριγγα τὴν μεγάλην ἐσύρισε γοερὸν ὡς ἐρῶν, ἐρωτικὸν ὡς πείθων, ἀνακλητικὸν ὡς ἐπιζητῶν (B.37.1-3).¹⁸

Ανάλογα σε περιεχόμενο και σημασία είναι τα ὅσα συμβαίνουν όταν για πρώτη φορά ο Δάφνης συναντά τους (άγνωστους ακόμα) γονεῖς του (Δ.14 κ.ε.). Ντυμένος με καινούργια φορεσιά, καμωμένη από δέρμα αίγας, στέκεται ἀμήχανος μπροστά στους ξένους κρατώντας δῶρα και στα δυο του χέρια, τῇ μὲν ἀρτιπαγεῖς τυρούς, τῇ δὲ ἐρίφους ἔτι γαλαθηνούς. Ο αφηγητής παρομοιάζει την εμφάνιση και την υπόσταση του Δάφνη με την αντίστοιχη εμφάνιση και υπόσταση του Απόλλωνα την εποχή που ο θεός ἐθήτευε στον βασιλιά της Τροίας Λαομέδοντα: Εἶ ποτε Ἀπόλλων Λαομέδοντι θητεύων ἐβουκόλησε, τοῖόςδε ἦν, οἷος τότε ὦφθη

17. Στα Ποιμενικά: θεατῆς (προοίμιον, Δ.11.3), θέατρον (Δ.15.2) θεάματα (A.4.1, Γ.13.3, B.20.2, B.31).

18. Αυτό δεν σημαίνει ότι η παντομίμα του Δάφνη και της Χλόης δεν είναι φορτισμένη από τις ανάλογες σημασίες (ερωτικές κτλ.) με τις οποίες έχει φορτισθεί η ιστορία του Πάνα και της Σύριγγας. Η παντομίμα λειτουργεί σε μεταφορικό, ή καλύτερα, σε αλληγορικό επίπεδο. Βλ. σχετικά και Morgan, Longus, ὁ.π., σσ. 195-196.

Δάφνης. Δεν χωρεί αμφιβολία ότι αυτή η παρομοίωση παραπέμπει στην ιλιαδική σκηνή κατά την οποία ο Ποσειδώνας ορίζει πως ο Απόλλωνας θα είναι βουκόλος στην υπηρεσία του Λαομέδοντα, θα αποκτήσει δηλαδή έναν νέο ρόλο (Ιλ. Φ 444 κ.ε. Βλ. και Morgan, *Longus*, ό.π., ad loc). Αυτή η φιλολογική αναφορά έχει νόημα μόνο για τους επαρκώς καλλιεργημένους αναγνώστες· οι ήρωες των *Ποιμενικών* δεν φαίνεται να την αντιλαμβάνονται. Όμως η σκηνή που ακολουθεί έχει άμεση σχέση με τα τρέχοντα συμβάντα και τους ήρωες του μυθιστορήματος.

Έτσι, μετά τον έπαινο του Λάμωνα ότι ο Δάφνης μπορεί με τη σύριγγά του να καθοδηγεί τις αίγες του να κάνουν αυτό που εκείνος επιθυμεί (σύριγγος γοῦν ἀκούουσαι ποιοῦσι πάντα, Δ.14.3), η (άγνωστη ακόμα) μητέρα του έπεθύμησε να παρακολουθήσει μια σχετική επίδειξη και κελεύει τὸν Δάφνιν ταῖς αἰξίν οἶον εἴωθε συρίσαι καὶ ἐπαγγέλεται συρίσαντι χαρίσασθαι χιτῶνα καὶ χλαῖναν καὶ ὑποδήματα (Δ.15.1).¹⁹ Ο Δάφνης αναλαμβάνει το έργο του με επαγγελματική συνείδηση. Κανονίζει να καθίσουν όλοι σαν σε θέατρον, στέκεται κάτω από τη βελανιδιά, βγάζει από το σακιδιό του τη σύριγγα και πρώτα μὲν ὀλίγον ἐνέπνευσε· καὶ αἱ αἰγες ἔστησαν τὰς κεφαλὰς ἀράμεναι· εἶτα ἐνέπνευσε τὸ νόμιον, καὶ αἱ αἰγες ἐνέμοντο νεύσασαι κάτω· αὐθις λιγυρὸν ἐνέδωκε, καὶ ἄθροαι κατεκλίθησαν· ἐσύρισέ τι καὶ ὄξυ μέλος, αἱ δὲ ὥσπερ λύκου προσιόντος εἰς τὴν ὕλην κατέφυγον· μετ' ὀλίγον ἀνακλητικὸν ἐφθέγγετο, καὶ ἐξεληθοῦσαι τῆς ὕλης πλησίον αὐτοῦ τῶν ποδῶν συνέδραμον (Δ.15.2-3).

Αν παρακολουθήσουμε στα *Ποιμενικά* το θέμα «άνθρωποι μιμούνται ζῶα, ζῶα μιμούνται ανθρώπους», θα παρατηρήσουμε ότι οι «ρόλοι» φαίνονται πως στο σημείο αυτό έχουν αντιστραφεί: εκεί όπου αρχικά οι δύο νέοι προσπαθούσαν να μιμηθούν, να «αντιγράψουν» απλές φόρμες κίνησης και συμπεριφοράς, τώρα τα ζῶα μοιάζουν τόσο «ενανθρωποποιημένα» ώστε η συμπεριφορά τους να συγκρίνεται με τις ανθρώπινες σχέσεις.²⁰ Ο κύκλος των μιμήσεων που άρχισε την πρώτη άνοιξη (Α.9.2) όταν οι δύο ήρωες γίνονταν μιμητές όσων άκουγαν και έβλεπαν να κάνουν οι μέλισσες και τα αρνιά, κλείνει τώρα με την εκπαίδευση των αιγών που

19. Ανάλογα είναι και τα δώρα που υπόσχεται ο Τηλέμαχος πως θα δώσει στον ζητιάνο-πατέρα του (Όδ. π 79 κ.ε.). Βλ. Morgan, *Longus*, ό.π., σσ. 233. Δεν μπορούμε πάντως να αφήσουμε ασχολίαστο το γεγονός ότι τα τωρινά δώρα της Κλεαρίστης είναι πιο πρακτικά, πιο «φυσικά», θα έλεγε κάποιος, από όσα γνωρίσματα είχε η ίδια προσφέρει ως τελευταίο δώρο (προίκα) στον γιο της, πριν τον εκθέσει στην ερημία, δηλαδή *χλαμύδιον άλουργές, πόρπη χρυσή, ξιφίδιον έλεφαντόκωπον* (Α.2.3).

20. Το θέμα της μίμησης ζώων από ανθρώπους και αντιστρόφως εισάγεται από τις πρώτες γραμμές του μυθιστορήματος, όταν λ.χ. η τροφός-αίγα «παίζει» τον ρόλο της μητέρας (ὥσπερ ἐκ μητρώας θηλῆς) για το βρέφος-Δάφνη (Α.2.2-3) και η τροφός-προβατίνα προσφέρει τη θηλή της πάνυ ἀνθρωπίνως στη Χλόη (Α.5.2).

καθοδηγημένες από τη μουσική συγκροτούν χορό παντομιμικό. Είναι, λοιπόν, προφανές ότι όσον αφορά τις μιμήσεις των ανθρώπων, μπορούμε να πούμε πως αποτελούν μέρος αγροτικών και βουκολικών μιμήσεων, από όπου λείπει κάθε τραγική διάσταση ή δραματικότητα. Συνεπώς, αυτού του είδους οι «ρόλοι» που αναλαμβάνουν οι δύο ήρωες των Ποιμενικών δεν είναι «δραματικοί», όπως έχουμε ήδη αναφέρει, είναι ρόλοι με μορφή παντομίμας. Θα μπορούσε μάλιστα κάποιος να υποστηρίξει ότι ο Λόγγος αποφεύγει συνειδητά κάθε αναφορά σε θεατρικές και σε τραγικές καταστάσεις και αυτό εξηγεί, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, το γιατί στα Ποιμενικά δεν εμφανίζονται οι συνήθεις δραματικοί-θεατρικοί όροι που απαντούν σε άλλα ΑΕΜ.²¹

Έχοντας υπόψη όλα τα παραπάνω και προκειμένου να μπορέσουμε να εξετάσουμε καλύτερα τους ρόλους των «μεταμφιεσμένων» προσώπων στα Ποιμενικά, ας αναφερθούμε σε ένα συναφές ζήτημα: στην αντιτιτική αντίθεση της τέχνης προς τη φύσιν στο μυθιστόρημα του Λόγγου.

Γνωρίζουμε ότι η σχέση τέχνης-φύσης συνιστά ένα από τα δημοφιλέστερα αντικείμενα συζήτησης των θεωρητικών της λογοτεχνίας του αρχαίου κόσμου και ειδικότερα των γραμματικών της αυτοκρατορικής εποχής. Κλασική είναι η άποψη του Λογγίνου: τότε γάρ ἡ τέχνη τέλειος ἦνικ' ἂν φύσις εἶναι δοκῆ, ἢ δ' αὖ φύσις ἐπιτυχῆς ὅταν λανθάνουσαν περιέχῃ τὴν τέχνην (22.1).²² Ο ίδιος ο Λόγγος είναι ενημερωμένος για τις λογοτεχνικές και εικαστικές θεωρίες της εποχής του οι αναφορές του στο όλο ζήτημα δεν είναι λίγες.²³ Επανελημμένως προβαίνει στην αντιπαράθεση

21. Υπάρχει ωστόσο ένα χωρίο το οποίο, όπως πιστεύουμε, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως πλάγια αναφορά στην τραγωδία, ως ένας υπαινιγμός στην τραγική της προέλευση. Καθώς ο Άστυλος προσπαθεί να αποτρέψει τον Γνάθωνα από τον πόθο του προς τον Δάφνη τον ερωτά πώς είναι δυνατόν να κοιμηθεί με κάποιον που μυρίζει τραγίλα. Ο Άστυλος προχωρεί περισσότερο κάνοντας στο σημείο αυτό πως τάχα απεχθάνεται την τραγίλα, ἄμα ὑπεκρίνετο τὴν τραγικὴν δυσωδίαν μυσάττεσθαι (Δ.17.2). Η φράση φαίνεται αθώα: ο πρωτευουσιάνος Άστυλος κάνει όντως πως σιχαίνεται τη μυρουδιά των τράγων. Όμως την ίδια στιγμή η φράση είναι, χωρίς αμφιβολία, φορτισμένη από τις κρίσιμες λέξεις ὑπεκρίνετο και τραγικὴν. Θα μπορούσε, λοιπόν, να υποστηριχθεί πως ο συγγραφέας των Ποιμενικών καταφεύγει σε ένα αθώο λογοπαίγνιο, το οποίο για τους μυημένους αναγνώστες μπορεί να υπαινίσσεται τη διαφορά (αν όχι και την αντίθεση) του συγγραφέα των Ποιμενικών προς τη δραματική λογοτεχνία. Βλ. και Α.14. Σχετικά με τους όρους τραγικόν, σατυρικόν, βλ. *Scholium Vetera* στον Λουκιανό, *Νεκρικοί Διάλογοι*, 20.9.11: κινάβρα ἐστὶ κυρίως ἢ τῶν τράγων δυσωδία, ἐνταῦθα οὖν μεταφορικῶς λέγει δυσωδίαν τὸ πάντας σιαίνειν, ἴσως δὲ καὶ κινάβραν λέγει τὴν πῆραν.

22. Πρβ. 17.2. Ανάλογα παραδείγματα στον D. Teske, *Der Roman des Longos als Werk der Kunst*, *Orbis Antiquus* 32, Münster 1999, σ. 98 κ.ε. Πρβ. και Morgan, *Longus*, ό.π., σ. 14.

23. Για τον βίο του Λόγγου και το λογοτεχνικό κλίμα της εποχής βλ. Schönberger, ό.π. και Morgan, *Longus*, ό.π., σσ. 1-2. Για τον συγγραφέα Λόγγο και την παράδοση του κειμένου βλ. R. Hunter, «Longus, *Daphnis and Chloe*», στο Schmeling (επιμ.), ό.π., σ. 361-386, ειδικότερα σ. 367 κ.ε.

τέχνης-φύσης και, όπως γνωρίζουμε, η αντίθεση τεχνικού-φυσικού αποτελεί ένα από τα βασικά θέματα που χαρακτηρίζουν τα Ποιμενικά.²⁴ Το αντιθετικό δίπολο τέχνη-φύση εισάγεται ήδη από το Προοίμιο και διατρέχει όλο το μυθιστόρημα. Ο ζωγραφικός πίνακας που περιγράφει στο Προοίμιό του ο συγγραφέας, από όπου άλλωστε απορρέει όλη η αφήγηση, αυτή η έντεχνη γραφή όπως λέει, είναι τερπνοτέρα από το καλόν άλσος μέσα στο οποίο απόκειται η ζωγραφιά. Ο πίνακας δεν εξεικονίζει μόνο την ερωτική τύχην (την ερωτική περιπέτεια) που πρόκειται να αποκωδικοποιηθεί ως διήγημα – ο πίνακας διαθέτει και τέχνην [...] περιττήν, έχει δηλαδή τεχνουργηθεί με τρόπο έξοχο. Η ίδια αντιπαράθεση και σύγκριση φυσικού-τεχνικού γίνεται σε μεγαλύτερη κλίμακα στις περιγραφές των δύο κήπων, του Φιλητά (Β.3-6) και του Λάμωνα (Δ.2-4). Όπως μάλιστα έχει δείξει η έρευνα, η κατασκευή και χωροτεχνική διάταξη των κήπων σχετίζεται ως έναν μεγάλο βαθμό με την ίδια την κατασκευή και διάταξη των μερών του όλου έργου.²⁵

Παρά ταύτα, αν εξετάσουμε όλες τις περιπτώσεις στις οποίες εμφανίζεται η λέξη τέχνη στα Ποιμενικά, όπως και τα παράγωγά της (έπιτεχνάται, έντεχνως, άτεχνως κ.ά.), θα διαπιστώσουμε πως η λέξη δεν αναφέρεται μόνο στην περίτεχνη κατασκευή, σε ένα έργο τέχνης ή κατασκευή του οποίου, όπως και η εμφάνισή του, φαίνεται να αντιτίθεται στην αφελή «φυσικότητα». Η λέξη τέχνη αναφέρεται επίσης στην ίδια την «τεχνική» του έρωτα, σχετίζεται με τη διδασκαλία και την εκμάθηση του έρωτα. Και αυτού του είδους η διδασκαλία κρίνεται τελικά απαραίτητη καθώς η συμβατική εντέλει ερωτική άγνοια και αφέλεια της Χλόης και του Δάφνη (όπως έχουμε ήδη αναφέρει) υποδηλώνεται συνεχώς. Έτσι, λοιπόν, ενώ η Χλόη έχει ήδη εμπλακεί συναισθηματικά στην ερωτική διαδικασία (τοιαῦτα ἔπασχε, Α.15.1), παρουσιάζεται να αγνοεί το ίδιο το όνομα του έρωτα. Ἄπειρος οὔσα τέχνης ἔραστοῦ, δέχεται τα όχι αθῶα δῶρα του εμπειρότερου στα ερωτικά Δόρκωνα (εἰδῶς ἔρωτος καὶ τὰ ἔργα καὶ τὰ ὀνόματα, Α.15.1). Μετά το τέλος του ἄγῶνος ανάμεσα στον Δάφνη και τον Δόρκωνα (Α.15.4 - Α.17.1) η Χλόη επιβραβεύει τον νικητή

24. Βλ. λ.χ. τις παρατηρήσεις του Morgan, *Longus*, ό.π., σσ. 14-15 και passim, όπου και βιβλιογραφία. Πρβ. και F. I. Zeitlin, «Gardens of Desire in Longus' *Daphnis and Chloe*: Nature, Art, and Imitation», στο Tatum, ό.π., σσ. 148-170. (Αναθεωρημένη μορφή του άρθρου, «The Poetics of Eros: Nature, Art, and Imitation in Longus' *Daphnis and Chloe*», στο D. M. Halperin – J. J. Winkler – F. I. Zeitlin (επιμ.), *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in Ancient Greek World*, Princeton 1999, σσ. 417-64). Στο άρθρο συζητείται η σχέση και η αλληλεπίδραση «φύσης» και «τέχνης» στον Λόγγο. Βλ. επίσης τη σχετική ανάλυση του προοιμίου και τα επίπεδα μίμησης, σσ. 150-154.

25. Βλ. Morgan, *Longus*, ό.π., σσ. 14-15. Βλ. Δ.2.5-6. Πρβ. επίσης Β.12.2-3 τὰ μὲν φύσεως ἔργα, τὰ δὲ ἀνθρώπων τέχνη.

Δάφνη με ένα φιλί ἀδίδακτον μὲν καὶ ἄτεχνον, πάνυ δὲ ψυχὴν θερμᾶναι δυνάμενον (Α.17.1). Προέχει συνεπῶς ἡ κατάλληλη συναισθηματικὴ αγωγή.

Μέρος, ὅπως πιστεύουμε, αὐτῆς τῆς *ars amandi* εἶναι καὶ οἱ διάφορες τέχναι (τεχνάσματα) τις οποίες μετέρχονται οἱ εραστές προκειμένου νὰ αποκτήσουν τὸ αντικείμενο τοῦ πόθου τοῦς ἢ νὰ βλάψουν τοῦς αντραστές καὶ αντιπάλους τοῦς. Ὁ αναγκαστικὸς χωρισμὸς ποῦ ὁ χειμῶνας επιβάλλει στὸν Δάφνη καὶ τῆ Χλόη, κάνει τοῦς δύο νέους νὰ αναζητήσουν τρόπους γιὰ νὰ συναντηθοῦν: *τέχνην ἐζήτουν, δι' ἧς ἀλλήλους θεάσονται* (Γ.4.4).²⁶ Με τὸν ἴδιο τρόπο ενεργεῖ καὶ ὁ ερωτευμένος Λάμπης γιὰ νὰ φέρει σὲ δύσκολη θέση τὸν ἀντίπαλό του Δάφνη καὶ τὸν πατέρα του, καταστρώνει δηλαδὴ ἓνα δόλιο σχέδιο: *τέχνην ἐζήτει, δι' ἧς τὸν δεσπότην αὐτοῖς ποιήσειε πικρόν* (Δ.7.2). Ὅμως ἐκεῖ ὅπου ἡ ερωτικὴ τέχνη παρουσιάζεται καθαρότερα ὡς δόλιο τέχνασμα εἶναι, ὅπως θα δούμε, ἡ ἀπόφαση τοῦ Δόρκωνα νὰ μεταμφιεσθεῖ σὲ λύκο, νὰ «ντυθεῖ» λύκος (Α.20.1) προκειμένου νὰ κατακτήσει τῆ Χλόη. Τώρα, ὁ ἔμπειρος εραστής δὲν χρειάζεται νὰ διδαχθεῖ τὴν τέχνη τοῦ ἔρωτα: *ἐπιτεχνᾶται τὸ κατάλληλο τέχνασμα γιὰ νὰ μπορέσει νὰ κάνει ἔρωτα ἀκόμη καὶ με τρόπο ἐκβιαστικὸ καὶ «ζωῶδη», ὅπως ἀφήνει νὰ ἐννοηθεῖ ἡ σκευὴ τοῦ*²⁷. Ἄλλωστε δὲν πρέπει νὰ μας διαφεύγει τὸ γεγονός ὅτι τὰ Ποιμενικά, ὅπως δηλώνεται στὸ Προοίμιο, ἀποτελεῖ μάθημα ερωτικῆς παιδαγωγίας ευρύτερης κλίμακας.²⁸

Ἄς ἐξετάσουμε τώρα τέσσερις περιπτώσεις «μετα-ρόλου» ἢ «δεύτερου ρόλου» ποῦ, κατὰ τὴν ἀποψή μας, ἀπαντοῦν στὰ Ποιμενικά. Πρέπει ὠστόσο νὰ σημειώσουμε ἐξαρχῆς ὅτι καὶ οἱ τέσσερις αὐτὲς περιπτώσεις διαφέρουν μεταξὺ τοῦς καὶ ὡς πρὸς τὸν τρόπο με τὸν ὁποῖο τὰ πρόσωπα ἀλλάζουν μορφή καὶ ὡς πρὸς τὸ ἀποκομιζόμενο κέρδος. Διαφέρουν ἐπί-

26. Στὴν οὐσία πρόκειται γιὰ τέχνασμα ποῦ ἐπινοεῖ ὁ συνετώτερος Δάφνης προκειμένου νὰ ἐρθεῖ εἰς θέαν τῆς Χλόης (Γ.4.5). Πρβ. καὶ ἄλλας δὲ πολλὰς ἤλθεν (sc. Δάφνης) ὁδοῦς ἐπ' ἄλλαις τέχναις, ὥστε μὴ παντάπασιν αὐτοῖς γενέσθαι τὸν χειμῶνα ἀνέραστον (Γ.11.3).

27. Ὁ συνδυασμὸς τέχνης (τεχνάσματος) σοφίσματος, ἀπάτης, ψεύδους καὶ θεατρικῆς δράσης δὲν εἶναι ἀσυνήθιστος στὸ ΑΕΜ. Κλασικὸ, κατὰ τὴν ἀποψή μας, εἶναι τὸ χωρίο Β.11.2 τῶν *Αἰθιοπικῶν* στὸ ὁποῖο ὁ Κνήμων, ἀφοῦ διαβάσει ἓνα γράμμα ποῦ βρῖσκει στὸν κόρφο τῆς νεκρῆς Θίσβης, λέει, «Ἄραγε τί ἦταν αὐτὸ ποῦ μηχανεύοσσαν (μηχανευομένην) μ' αὐτὸ τὸ γράμμα; Τί σοφίζοσσαν (σοφιστεύουσσαν) πάλι ἐναντίον μου [...] πολὺ φοβάμαι πὼς εἶναι ψευτιά (πλάσμα) ὁ θάνατος τῆς Δημεινέτης καὶ με ξεγέλασαν (ἠπάτησαν) αὐτοὶ ποῦ μου το εἶπαν καὶ ἐσύ ἐρχεσαι [...] ἀκόμη καὶ στὴν Αἴγυπτο νὰ στήσεις ἐναντίον μου ἄλλη πάλι θεατρικὴ σκηνή (καθ' ἡμῶν σκηνὴν Ἀττικὴν καὶ ἐν Αἰγύπτῳ τραγωδῆσουσα)», *Αἰθιοπικά*, εἰσαγωγή Γ. Γιατρομανωλάκης, μτφρ. Ἀλὸη Σιδέρη, Αθήνα 1997.

28. Βλ. τὴν παρατήρηση τοῦ Ο. Ελύτη, *Ἀνοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα 1974, σ. 207, «Ἐχουν νὰ λένε ὅτι, ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποῦ ὁ Δάφνης παραλλάσσοντας μὸλις τὸ μουρμουρητὸ μας πηγῆς, ἀξιῶθηκε νὰ φιθυρίσει λόγια λατρείας στὸ αὐτὴ τῆς Χλόης, γεννήθηκε ὁ ἔρωτας. Λοιπὸν, δὲν εἶναι διόλου τυχαῖο ποῦ ὁ ἔρωτας, ὁ προαγωγὸς αὐτὸς ὅλων τῶν θαυμάτων γεννήθηκε σὲ μιὰ χώρα ὅπως ἡ Μυτιλήνη».

σης και οι προθέσεις όσων αναλαμβάνουν τους (νέους) ρόλους τους: αλλού η πρόθεση είναι προφανής, αλλού όμως οι προθέσεις δεν ομολογούνται και χρειάζονται να διερευνηθούν. Αυτό σημαίνει ότι στις περιπτώσεις αυτές τα κίνητρα είναι περισσότερο σύνθετα απ' ό,τι αλλού. Κάθε περίπτωση είναι διαφορετική, ωστόσο και οι τέσσερις συνδέονται με την πορεία της πλοκής και σχετίζονται με τη βούληση του συγγραφέα να μεταβάλλει συνεχώς τους όρους της (προβλεπόμενης) αφήγησης. Άλλωστε ανάμεσα σε όσους κάποια στιγμή εμφανίζονται «μεταμφιεσμένοι» βρίσκεται και ο ίδιος ο συγγραφέας. Αυτός είναι ο πρώτος που φροντίζει εξαρχής να «μεταμφιεστεί», να αλλάξει δηλαδή την υπόστασή του και τον «παραδοσιακό», αρχικό ρόλο του «αναλαμβάνοντας» τη μορφή και τον ρόλο ενός άλλου «προσώπου». Και το «πρόσωπο» αυτό δεν είναι άλλο από τον ερμηνευτή (έξηγητή) της ζωγραφικής εικόνας του Προοιμίου. Ο συγγραφέας κρύβεται πίσω από το πρόσωπο ενός αφηγητή, γεγονός που, εκτός των άλλων, του επιτρέπει να εκθέσει με μεγαλύτερη άνεση και ελευθερία την ιστορία του.

Το πρώτο και το τυπικότερο παράδειγμα «μετα-ρόλου» συνδέεται με τη σκηνή κατά την οποία ο βουκόλος Δόρκωνας εφαρμόζει το σχέδιό του και μεταμφιέζεται σε λύκο για να αρπάξει τη Χλόη (Α.20-22.1).²⁹ Το δεύτερο παράδειγμα έχει να κάνει με την ίδια τη Χλόη, όταν σε κάποια στιγμή ντύνεται με δέρμα ελαφιού με αποτέλεσμα να φανεί στα μάτια του έκπληκτου Δάφνη σαν μια από τις Νύμφες που στοιχειώνουν τα *Ποιμενικά* (1.24.1). Το τρίτο παράδειγμα αλλαγής ρόλου στα *Ποιμενικά* συνδέεται κατά κάποιο τρόπο με το δεύτερο, δηλ. με «μεταμόρφωση» της Χλόης σε Νύμφη, και έχει να κάνει με τη γενικότερη εμφάνιση και δράση των δύο ηρώων μέσα στο μυθιστόρημα. Ειδικότερα, σχετίζεται με τη θέση και τον ρόλο τους μέσα στην όλη «σκηνοθεσία» του μυθιστορήματος, ρόλο που έχουν αναλάβει ερήμην τους. Οι ήρωες με το να έχουν μεταφερθεί στο περιβάλλον των *Ποιμενικών* από κάπου αλλού, από «έξω», έχουν εκ των πραγμάτων ταυτόχρονα τουλάχιστον δύο ρόλους. Έτσι λ.χ. κατά τη στιγμή της εύρεσής τους εμφανίζονται ντυμένοι με πολυτελή ρούχα, διαφορετικά από εκείνα που φορούν οι άνθρωποι των αγρών. Στην πραγματικότητα το ντύσιμό τους τούς προσδίδει έναν «ρόλο» που αναγκαστικά εγκαταλείπουν μέσα στο νέο περιβάλλον που ζουν. Θα αναλάβουν τον ρόλο που ορίζουν γι' αυτούς οι Νύμφες και ο Έρωτας (Α.7-8), έως ότου ο παλαιός, αρχικός «πρωτογενής» ρόλος τους

29. Τα περισσότερα ονόματα στα *Ποιμενικά* φαίνονται να είναι δηλωτικά κάποιων συγκεκριμένων ιδιοτήτων σχετικών με το όλο λογοτεχνικό περιβάλλον, «σημαίνουν» κάτι σχετικό με το πρόσωπο στο οποίο αναφέρονται, Δάφνης, Χλόη, Δρύας, Λυκαίνιον, Γνάθων. Έτσι και το όνομα του Δόρκωνα σημειολογικά έχει τη σημασία του (δορκάς).

συνδυασθεί με τη δράση τους μέσα στο νέο περιβάλλον και οι δύο ρόλοι συνενωθούν και συναποτελέσουν έναν νέο.

Τέλος, στο παιγνίδι των μεταμορφώσεων παίρνει μέρος και ο ίδιος ο συγγραφέας. Αυτός είναι που «κρύβει» εξαρχής το πρόσωπό του πίσω από έναν, θα λέγαμε, «μετα-συγγραφέα». Ο συγγραφέας υποχωρεί πίσω από ένα δικό του δημιούργημα, τον αφηγητή της ιστορίας του, εκείνο το πρόσωπο που (όπως υποτίθεται) ομιλεί αντ' αυτού. Εδώ είναι φανερό πως οι όροι της μεταμφίεσης διαφέρουν από τις προηγούμενες περιπτώσεις³⁰. Η «μεταμφίεση» του συγγραφέα σε αφηγητή διαφέρει τόσο από τις «φυσικές», ορατές μεταμφίεσεις του Δόρκωνα και της Χλόης, όσο και από τη γενική «μεταμφίεση» των έκθετων παιδιών.

Προτού δούμε τα τέσσερα παραδείγματα αναλυτικά, πρέπει να υπενθυμίσουμε κάτι που έχει να κάνει με το θέμα της επενέργειας εξωτερικών (και ενίοτε μεταφυσικών) δυνάμεων στην πλοκή των ΑΕΜ. Όπως λοιπόν έχουμε ήδη αναφέρει, μια συνηθισμένη ιδέα που φαίνεται να κυβερνά τα ΑΕΜ είναι η ομολογημένη πίστη ότι μεγάλο μέρος από τις περιπέτειες και τις συναφείς δυστυχίες των ηρώων οφείλεται στην επένεργεια ενός δαίμονος (ή δαιμονίου) που αναλαμβάνει να σκηνοθετήσει τα γεγονότα και να καθορίσει την πλοκή των συμβάντων. Αυτή η διπλή σκηνοθεσία στα Ποιμενικά είναι έργο που αναλαμβάνει ο μυθοποιός Έρωτας ως κύριος όντως συντελεστής της πλοκής του μυθιστορήματος. Η πραγματική ιστορία στο σενάριο του Έρωτα αρχίζει από το σημείο όπου τελειώνουν τα ως τότε αθώα παιγνίδια του Δάφνη και της Χλόης (παιζόντων, Α.11.1). Έτσι, σύμφωνα με το κείμενο, ο Έρωτας ανέπλασε ένα σοβαρό σχέδιο (σπουδήν) για να αντικαταστήσει τα αθώα παιγνίδια: θέτει σε εφαρμογή μια σειρά από γεγονότα που βαθμιαία θα εισαγάγουν τους άπειρους νέους στο πεδίο της ερωτικής παιδείας.

Το πρώτο συμβάν που προκαλείται από τη δράση μιας λύκαινας³¹ ξεκινά από το ατύχημα που έχει ο Δάφνης, καθώς πέφτει μέσα στο όρυγμα που προοριζόταν για τη λύκαινα. Την πτώση ακολουθεί η διάσωση του Δάφνη από τη Χλόη με τη βοήθεια του νεαρού Δόρκωνα (Α.12). Με τη

30. Όπως θα φανεί στη συνέχεια, εκτός από τον συγγραφέα (καταγραφέα της ιστορίας) και τον αφηγητή/εξηγητή της εικόνας, στο μυθιστόρημα εμφανίζεται και ένας τρίτος οιονεί «συγγραφέας» που δημιουργεί ένα δικό του «σενάριο» προκειμένου να προωθηθεί η ιστορία. Πρόκειται για τον ίδιον τον μυθοπλόκον Έρωτα (Α.11, πρβ. Β.27.2).

31. Το θέμα του λύκου και οι συναφείς (πολεμικοί και ερωτικοί) συμβολισμοί του ζώου στα Ποιμενικά με αποκορύφωμα τη μορφή της Λυκαίνιου στην ερωτική διαπαιδαγώγηση του Δάφνη έχει επανειλημμένως συζητηθεί. Βλ. R. Buxton, «Wolves and Werewolves in Greek Thought», στο J. Bremmer (επιμ.), *Interpretations of Greek Mythology*, Λονδίνο - Σίδνεϊ 1987, σσ. 60-79, καθώς και τη σύνοψη των σχετικών απόψεων από τον Morgan, *Longus*, ό.π., σσ. 158-160, 208-209, 225-226, όπου και βιβλιογραφία.

σειρά της η διάσωση του Δάφνη από τους φίλους του θέτει σε κίνηση δύο ομοειδείς και παράλληλα εμφανιζόμενες καταστάσεις. Ο Δάφνης ανασύρεται γεμάτος λάσπη και χώματα και πρέπει να λουστεί και να καθαριστεί. Όμως αυτό το γεγονός θα αποβεί κρίσιμο: η Χλόη αγγίζει τον γυμνό Δάφνη, με αποτέλεσμα η επαφή να της προκαλέσει πρωτόγνωρα συναισθήματα. Αφυπνίζεται ερωτικά, αν και δεν έχει τη δυνατότητα να αντιληφθεί τι ακριβώς της συμβαίνει (A.13-14). Την ίδια στιγμή ο Δόρκωνας, ένας μειρακίσκος, μυημένος ήδη στα ερωτικά πράγματα και γνώστης και του ονόματος του έρωτα και των έργων του, εντυπωσιάζεται από την «προκλητική» εμφάνιση της Χλόης και αποφασίζει να την κατακτήσει.³²

Το σχέδιο που καταστρώνει προβλέπει εναλλακτικούς τρόπους δράσης (ή φάσεις): η κατάκτηση θα γίνει είτε με προσφορά δώρων είτε με χρήση βίας: *ἀρτιγένειος μειρακίσκος και εἰδὼς ἔρωτος και τὰ ἔργα και τὰ ὀνόματα εὐθὺς μὲν ἐπ' ἐκείνης τῆς ἡμέρας ἐρωτικῶς τῆς Χλόης διετέθη, πλειόνων δὲ διαγενομένων μᾶλλον τὴν ψυχὴν ἐξεπυρσεύθη και τοῦ Δάφνιδος ὡς παιδὸς καταφρονήσας ἔγνω κατεργάσασθαι δώροις ἢ βίᾳ* (A.15.1).³³ Καθώς όμως η προσφορά των πλούσιων δώρων δεν φέρνει αποτέλεσμα (φάση Α) ο βουκόλος αποφασίζει να προχωρήσει στη δεύτερη φάση του σχεδίου του, *δευτέρας δὴ διαμαρτῶν ὁ Δόρκων ἐλπίδος [...]* ἔγνω διὰ χειρῶν ἐπιθέσθαι τῇ Χλόῃ μόνῃ γενομένη (A.20.1). Η όλη επιχείρηση στηρίζεται σε ένα καλά οργανωμένο τέχνασμα. Ο Δόρκωνας *ἐπιτεχνᾶται τέχνην ποιμένι πρέπουσαν* (A.20.1), μηχανεύεται δηλαδή ένα τέχνασμα που αρμόζει τόσο στην πρακτική όσο και στην επινοητικότητα ενός ποιμένα.³⁴ Το τέχνασμα χαρακτηρίζεται από τα βασικά στοιχεία ενός «μετα-ρόλου»: ένδυση-μεταμφίεση, απάτη, κέρδος. Συγκροτεί ένα νέο επεισόδιο που περιλαμβάνει τρεις φάσεις, ή «πράξεις». Η πρώτη ξεκινά από τη στιγμή κατά την οποία ο Δόρκωνας βλέπει τη Χλόη, όταν τον καλεί να βοηθήσει να ανασύρουν τον Δάφνη από τον λάκκο (A.12.3 κ.ε., A.15). Πρόκειται για ένα ιδιότυπο «μικρο-ρομάντζο», που αρχίζει (όπως και οι λοιπές «ρομαντικές» ιστορίες) όταν οι ήρωες αντικρίζουν ο ένας τον άλλο για πρώτη φορά. Εδώ όμως αυτή η ιστορία δεν θα τε-

32. Βλ. το σχετικό χωρίο στον Morgan, Longus, ό.π.

33. Βλ. όμως τη διαφορετική συμπεριφορά του «καλλιεργημένου» εραστή Διονύσιου στο μυθιστόρημα του Χαρίτωνα Β.8.1: *πανταχόθεν δὲ ἦν ἐκπεπολιορκημένος, οὐδεμίαν εὐρίσκων θεραπείαν τοῦ ἔρωτος· οὔτε διὰ δώρων, ἑώρα γὰρ τῆς γυναικὸς τὸ μεγαλόφρον· οὔτε δι' ἀπειλῆς ἢ βίας, πεπεισμένος ὅτι θάνατον αἰρήσεται θάττον ἢ βιασθήσεται.*

34. Πρβ. Γ.15.5: *ἐπιτεχνᾶται τι τοιόνδε.* Η φράση προέρχεται πιθανώς από τον Ηρόδοτο, 1.119.8: *ἐπιτεχνᾶται πρῆγμα οὐκ ὄσιον.* Πρβ. και 1.63.8: *βουλὴν ἐνταῦθα σοφωτάτην Πεισίστρατος ἐπιτεχνᾶται.* Ο Morgan, Longus, ό.π., σ. 168, ερμηνεύει τη φράση ποιμένι πρέπουσαν ως «both “pastoral” and “stupid”».

λειωθεί. Όπως συμβαίνει συχνά, αυτό το παράπλευρο ρομάντζο, ανάμεσα σε ένα δευτερεύοντα και σε ένα πρωτεύοντα χαρακτήρα, υποστηρίζει την κύρια ερωτική ιστορία. Δείχνει τη βιαιότητα της ερωτικής συμπεριφοράς,³⁵ όταν η επιθυμία φαίνεται να χαρακτηρίζει μόνον ένα από τους δύο ενδιαφερόμενους (A.15.1). Η δεύτερη φάση αποτελεί την εφαρμογή του συγκεκριμένου σχεδίου του Δόρκωνα (A.20-1.21). Αρχίζει με μια «τελετουργική» και το δίχως άλλο συμβολική μεταμφίεση, κατά την οποία ο Δόρκωνας «μεταβάλλεται» σε λύκο. Τέλος, η τρίτη φάση της μικρο-ιστορίας περιλαμβάνει την απέκδυση του Δόρκωνα-λύκου και την κωμικοτραγική αποκάλυψη της ταυτότητας του «εκθηριωμένου» βουκόλου (A.22).

Αυτό που κυρίως πρέπει να προσέξουμε σε αυτή με τη «μεταμφίεση» του Δόρκωνα είναι η λεπτομερής και η ακριβής περιγραφή του όλου συμβάντος, η «τελετουργία» της ένδυσης. Ο αφηγητής επιμένει σε τεχνικές λεπτομέρειες επειδή πιθανώς επιθυμεί να περιγράψει για τους μη μυημένους στα ποιμενικά πράγματα όσον το δυνατόν ακριβέστερα και παραστατικότερα την ποιμενική τέχνην του Δόρκωνα. Παράλληλα, η προσεκτική επιλογή των τεχνικών όρων συντελεί ώστε η περιγραφή να αποκτήσει «φυσικότητα» και «ρεαλισμό» και να προσλάβει όλους τους πιθανούς συμβολισμούς. Ας δούμε το κείμενο: *Λύκου δέρμα μεγάλου λαβών, ὄν ταῦρός ποτε πρὸ τῶν βοῶν μαχόμενος τοῖς κέρασι διέφθειρε, περιέτεινε τῷ σώματι, ποδῆρες κατανωτισάμενος,*³⁶ *ὡς τοὺς τ' ἐμπροσθίους πόδας ἐφηπλώσθαι ταῖς χερσὶ καὶ τοὺς κατόπιν τοῖς σκέλεσιν ἄχρι πτέρνης καὶ τοῦ στόματος τὸ χάσμα σκέπειν τὴν κεφαλὴν, ὥσπερ ἀνδρὸς ὀπίτου κράνος* (A.20.2).

Είναι πρόδηλο ότι αυτή η «ρεαλιστική» και λεπτομερής περιγραφή της μεταμφίεσης του Δόρκωνα, όπως και η παρομοίωση (*ὥσπερ ἀνδρὸς ὀπίτου κράνος*) και η μεταφορά του εκθηριωμένου άνδρα (*ἐκθηριώσας δὲ αὐτόν*), προσδίδει στη σκηνή ειδική σημασία.³⁷ Οι προφανείς συμβο-

35. Για τη βία στο AEM βλ. το άρθρο της K. Chew, «The Representation of Violence in the Greek Novels and Martyr Accounts», στο S. Panayotakis - M. Zimmerman - W. Keulen (επιμ.), *The Ancient Novel and Beyond*, Leiden - Βοστώνη 2003, σσ. 129-141.

36. Για τη σημασία της λέξης *κατανωτισάμενος* βλ. επίσης και Νικήτας Χωνιάτης, *Χρονική διήγησις, Βασιλεία Μανουήλ*, τ. 4, σ. 136: *οἷς τὰς τῆς γνώμης παρεκτροπὰς θριγγίους ὄρκων ἑαυτῷ ἀπετείχισε. Τέλος δὲ ὅσα τε ὁμώμοκε τῷ βασιλεῖ καὶ ξυνέθετο κατανωτισάμενος τὴν συνήθη παρδαλέην ἑαυτῷ περιέθετο, τὸ τοῦ τραγωδοῦ ὁ βάρβαρος ἐκεῖνος ἐπαινέσας ἔντικρος καὶ εἰπὼν ἢ μὲν γλώσσ' ὁμώμοκεν, ἢ δὲ φρὴν ἀνώμοτος. Πρβ. καὶ Πλουτάρχου, *Περὶ τοῦ ἐμφαινομένου προσώπου τῷ κύκλῳ τῆς σελήνης*, 924c 9: *θαυματοποιῶ τινος ἀποσκευὴν καὶ πυλαίαν κατανωτισάμενοι. Στον Λόγγο η ἴδια λέξη (κατανωτισάμεναι, Γ.14.4) ἔχει ερωτική σημασία.**

37. Για το μοτίβο της μεταμόρφωσης του άνδρα σε ζῶο βλ. S. Thompson, *Motif-index of Folk-literature*, «Trasformation: Man to Animal», v. II. D [= Magic], Copenhagen 1956, σσ. 100-199.

λισμοί προσδιορίζουν τον ρόλο που υποδύεται εδώ ο Δόρκωνας, ρόλο διαφορετικό από εκείνον που «έπαιζε» ως τώρα. Την ίδια στιγμή μέσα από αυτό το επεισόδιο ανατρέπεται η εικόνα που ο ίδιος ο Δόρκωνας έχει δώσει λίγο πριν για τον εαυτό του. Αυτός που κατά τη διάρκεια του ρητορικού *ἀγῶνος* με τον Δάφνη επαίρεται ότι τον *ἔθρεψε μήτηρ, οὐ θηρίον* (A.16.2), τώρα μοιάζει να εκθηριώνεται και να απομακρύνεται από την ειρηνική ανθρώπινη κοινότητα και εισέρχεται στον χώρο της ζώδους συμπεριφοράς. Αυτός που λοιδορεί τον Δάφνη πως είναι *μέλας* ως *λύκος* (A.16.2) γίνεται ο ίδιος *λύκος*.³⁸ Παρά ταύτα όλα τελικά παραμένουν στο επίπεδο της παιδιάς. Η ούτως ή άλλως ατελής πολεμική σκευή του δεν φαίνεται να του χρησιμεύει και εντέλει όχι μόνο δεν επιτίθεται εναντίον του θηράματός του αλλά, αντίθετα, φοβούμενος τα σκυλιά, γίνεται ο ίδιος θήραμα και παίγνιον και παραμένει *φρουρούμενος* [...] *σιωπῶν ἐν τῇ λόχμῃ* (A.21.3).³⁹ Είναι ενδιαφέρον ότι το επεισόδιο προσλαμβάνει χροιά τραγικής ειρωνείας, καθώς το ίδιο το «ένδυμα» της μεταμφίεσής του, δηλαδή το δέρμα του λύκου αποδεικνύεται μοιραίο γι' αυτόν. Ό,τι φαίνεται να κερδίζει τελικά ο Δόρκωνας είναι η συμπάθεια και η βοήθεια των δύο νεαρών ηρώων (*χειραγωγῆσαντες*),⁴⁰ ως ανταπόδοση της βοήθειας που είχαν πάρει από αυτόν πριν από λίγο καιρό. Το απώτατο κέρδος παραμένει λογοτεχνικής τάξης.

Εδώ φαίνεται να τελειώνει η πρώτη φάση (η παιγνιώδης) του σοβαρού σχεδίου το οποίο έθεσε κάποια στιγμή σε εφαρμογή ο Έρωτας για τους δικούς του λόγους, που δεν διαφέρουν από την ίδια τη λογική του

38. Η μεταμφίεση ανθρώπου σε λύκο αποτελεί αρκετά συνηθισμένο θέμα στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία και εντοπίζεται ήδη στην Ίλ. Κ 334 κ.ε., όταν ο Δόλωνας (για στρατιωτικούς λόγους) ντύνεται δέρμα λύκου, *ἔσσατο δ' ἔκτοσθεν ῥινὸν πολιοῖο λύκου*. Πρβ. Εὐριπίδου *Ῥήσος* 208 κ.ε. Περισσότερα για το θέμα βλ. Schönberger *ό.π.*, σ. 159. Ο Morgan (*Longus*, *ό.π.*, σ. 168) προσθέτει ένα ανάλογο παράδειγμα από την *Αἰνείαδα* (11. 679 κ.ε.). Για τους συμβολισμούς που υποκρύπτει η μεταμφίεση κάποιου σε λύκο (πολεμική δύναμη, απάτη κτλ.) και για τη γενικότερη σημασία του θέματος του λύκου στα *Ποιμενικά* βλ. Morgan, *Longus*, *ό.π.*, σσ. 159-60. Η ενέδρα και ο συγκεκριμένος τόπος που επιλέγει ο Δόρκωνας όπου θα μπορούσε να μείνει αθέατος και πραγματικός λύκος (*καὶ λύκος ἀληθινὸς ἔλαθε λοχῶν*, A.20.3), μπορεί να συγκριθεῖ με την ενέδρα που ο Γνάθωνας στήνει προκειμένου να βρεθεί κοντά στον Δάφνη και να επωφεληθεῖ σεξουαλικά: *νύκτωρ λοχῆσας ἐκ τῆς νομῆς ἐλαύνοντα τὰς αἴγας* (Δ.12.1). Ανάλογη όμως είναι και η ενέδρα που στήνει η Λυκαίνιον στον ανυποψίαστο Δάφνη: *δώροις δελεάσασα, λοχῆσασα* (Γ.15.2-3).

39. Το δέρμα που χρησιμοποιεί στη μεταμφίεσή του προέρχεται από έναν λύκο που σκότωσε κάποτε ένας ταύρος υπερασπιζόμενος τις αγελάδες του (A.20.1). Ύστερα από λίγο ο λύκος-Δόρκωνας θα πέσει στα χέρια ασεβῶν ληστών που θα τον κατακόψουν *ὡς βοῦν* (A.29.1). Για το θέμα του κυνηγιού βλ. σχετικό λεξιλόγιο στον Λόγγο (B.15.2. *θηρίων*, Γ.5.3, *θήρας*, Γ.6.3 *θηράσων*, *θηράσας*, Γ.6.5 *τὰ θηραθέντα*, Γ.9.3 *τοὺς θηραθέντας*, Γ.10.2 *ἐθήρων*, Γ.11.1 *θήραν*, Γ.11.2 *θηράσοντες*, Γ.24.2 *ἐθήρων*, Δ.11.1 *θήραν*, Δ.11.3 *θήρας*, Δ.17.4 *θηρίου*).

40. Βλ. τη λέξη *χειραγωγία* και τα συναφή σχόλια του Morgan, *Longus*, *ό.π.*, σ. 231.

συγγραφέα. Όμως η στρατηγική του Έρωτα συνεχίζεται μέσα σε όλο το έργο έτσι ώστε οι δύο νέοι να αποκτήσουν εν τέλει τις απαραίτητες «τεχνικές» ερωτικές γνώσεις, την αναγκαία ερωτική πείρα ώστε να περατωθεί η μύηση και κλείσει το μυθιστόρημα. Είναι, λοιπόν, φυσικό ότι θα ακολουθήσουν και νέα επεισόδια για να ολοκληρωθεί αυτή η *ars amandi*. Ειδικότερα η ποιμενική παιδιά του Δόρκωνα θα επαναληφθεί ως ανάλογη λειτουργία αλλά με ουσιαστικά αποτελέσματα αυτή τη φορά στον Γ' Λόγο. Συγκεκριμένα, στο επεισόδιο εκείνο κατά το οποίο η Λυκαίνιον εξαπατά τον Δάφνη και τη Χλόη (και τον άνδρα της επίσης!⁴¹) για να επωφεληθεί σεξουαλικά και, την ίδια στιγμή, να παραδώσει το ύψιστο ερωτικό μάθημα στον αδαή ήρωα.

Εξετάζοντας από κοντά τη συγκεκριμένη σκηνή (Γ.15-19), χωρίς αμφιβολία βλέπουμε πως συνιστά ένα πλήρως ολοκληρωμένο επεισόδιο του μυθιστορηματικού «δράματος», λειτουργικά συνδεδεμένο με την υπόθεση των Ποιμενικών. Το επεισόδιο μπορεί να χωριστεί σε τρεις φάσεις, όπως και το επεισόδιο της ενέδρας του Δόρκωνα. Η πρώτη (Γ.15) αποτελεί την εισαγωγή και την προετοιμασία του όλου σχεδίου της Λυκαίνιον, και τούτο μπορεί να συγκριθεί με το ανάλογο προπαρασκευαστικό μέρος του επεισοδίου του Δόρκωνα (Α.15). Η δεύτερη φάση συνιστά την εφαρμογή του δόλιου σχεδίου που, σε αντίθεση με την περίπτωση του Δόρκωνα, καταλήγει στην ερωτική παιδαγωγία (Γ.16-18). Η τρίτη φάση αποτελεί την οιονεί έξοδο, την λύσιν του επεισοδίου (Γ.19).⁴²

Το δεύτερο παράδειγμα αλλαγής ρόλου, στο οποίο έχουμε ήδη αναφερθεί, είναι η περιένδυση της Χλόης με τη νεβρίδα και η συνακόλουθη «μεταμόρφωσή» της. Ξεκινούμε από τα σχετικά περιεχόμενα.

Τώρα η εποχή έχει αλλάξει. Μέσα στο θερμό περιβάλλον όλα φαίνονται να έχουν ωριμάσει (δέντρα εν καρποῖς, πεδία εν ληίοις) και να έχουν μεταβάλει διάθεση. Η άνοδος της θερμοκρασίας συντελεί ώστε

41. Ο Morgan (*Longus*, ό.π., σ. 210) έχει πιθανότατα δίκιο όταν υποστηρίζει ότι η Λυκαίνιον, γύναιον [...] ἐπακτὸν ἐξ ἄστεος, νέον καὶ ὠραῖον (Γ.15.1), δεν φαίνεται να είναι νόμιμη σύζυγος του Χρώμη. Για τον ρόλο της Λυκαίνιον γενικότερα, την προϊστορία του ονόματος της και τη σχέση της με τους τρεις άλλους δευτερεύοντες χαρακτήρες των Ποιμενικών (Δόρκωνα, Φιλητά και Γνάθωνα) οι οποίοι με τον ένα ή τον άλλο τρόπο θέλουν να παραδώσουν ερωτικά μαθήματα στους δύο νέους ή να επωφεληθούν σεξουαλικά από αυτούς βλ. Morgan, *Longus*, ό.π., σσ. 208-210 όπου και βιβλιογραφία. Βλ. και D. N. Levin, «The Pivotal Role of Lycaenion in Longus' *Pastorals*», *RSC* 25 (1977) 5-17. Για τον παιδευτικό ρόλο της Λυκαίνιον βλ. Bretzigheimer, ό.π., σσ. 549-552.

42. Αναλυτική σύγκριση της σκηνής του Δόρκωνα και της αντίστοιχης σκηνής με την Λυκαίνιον κάνει ο S. J. Epstein, «Longus' Werewolves», *CPh* 90 (1995) 60-62. Ο ίδιος καταλήγει στο συμπέρασμα (67) ότι η παρουσία του λύκου στα Ποιμενικά δεν είναι απαραίτητα αρνητική. Ο βασικός ρόλος του λύκου είναι να διδάξει τη Λυκαίνιον και τον Γνάθωνα. Προσδίδει ψυχολογικό υπόβαθρο στην ιστορία (68).

μέσα στο ζωοποιημένο και συνάμα ζωοποιητικό περιβάλλον των Ποιμενικών να θερμανθούν τα σώματα, τα αισθήματα και οι διαθέσεις. Ο φιλόκαλος ήλιος θερμαίνει τους πάντες και τους αναγκάζει να αποβάλουν τα ρούχα τους (πάντας ἀποδύειν). Ο θαλπόμενος Δάφνης κυκλοφορεί συνεχώς σε ποτάμια, ψαρεύοντας και προσπαθώντας να κατασβήσει το ἔνδοθεν καῦμα πίνοντας νερό⁴³. Η Χλόη εκτελεί τις ποιμενικές εργασίες (άρμεγμα, παρασκευή τυριού κτλ.) και προσπαθεί να αποφύγει τις ενοχλητικές μύγες.⁴⁴ Όταν όμως τελειώνει τις καθημερινές ασχολίες, η όλη κατάσταση μεταβάλλεται. Η ηρωίδα φαίνεται να εγκαταλείπει τώρα τον συμβατικό ρόλο της βοσκοπούλας. Πλένει και καθαρίζει το πρόσωπό της, στεφανώνεται με κλαδιά πεύκου και ζώνεται τη βακχική νεβρίδα για να φάει μαζί με τον Δάφνη:⁴⁵ ἀπολουσαμένη τὸ πρόσωπον πίτυος ἔστεφανοῦτο κλάδοις καὶ τῇ νεβρίδι ἐζώννυτο καὶ τὸν γαυλὸν ἀναπλήσασα οἴνου καὶ γάλακτος κοινὸν μετὰ τοῦ Δάφνιδος ποτὸν εἶχε (Α.23.3).

Ο λόγος που επιβάλλει στην ηρωίδα να στεφανωθεί με κλαδιά πεύκου και να φορέσει το ελαφοτόμαρο μπορεί, σε ρεαλιστικό επίπεδο να θεωρηθεί ως απλή επιθυμία καλλωπισμού. Καθώς όμως επέρχεται η μεσημβρινή ώρα και δημιουργούνται συνθήκες για τη μαγική κατοχή και μια οιονεί ψευδαίσθηση (ἄλωσιν) των ηρώων, τα πράγματα παίρνουν άλλη σημασία. Μέσα στο μυστηριακό περιβάλλον του μεσημεριού όλα όσα βλέπουν αλλάζουν. Η αφεγάδιαστη γυμνότητα του Δάφνη κατακυριεύει τη Χλόη που φαίνεται να λιώνει (ἐτήκετο), όπως λιώνουν οι άνθρωποι όταν αρρωσταίνουν.⁴⁶ Από την άλλη, η περιένδυση της Χλόης (ἐζώννυτο) με τη βακχική νεβρίδα υπερβαίνει σε σημασία τον απλό καλλωπισμό. Η νεβρίδα αποτελεί, όπως γνωρίζουμε, δώρο του Δόρκωνα στη Χλόη (Α.15.2) και προφανώς η προσφορά του ενείχε (προκαταβολικά!) ερωτικούς και άλλους συμβολισμούς, τους οποίους πάντως η αθώα Χλόη δεν μπορούσε τότε να αντιληφθεί.⁴⁷ Ο καλλωπισμός αυτός, όπως συμβαίνει

43. Η επανάληψη των καθημερινών δραστηριοτήτων φαίνεται από τη χρήση του παρατατικού (ἐνέβαινε, ἐλούετο, ἔστεφανοῦτο). Βλ. και Morgan, Longus, ὁ.π., ad loc.

44. Προφανώς, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε τον ρεαλισμό της σκηνής, όπου η Χλόη διώχνει τις ενοχλητικές μύγες. Δεν μπορούμε όμως να αγνοήσουμε και τον συμβολισμό που υποκρύπτει η σκηνή, που οφείλεται στο γνωστό μυθολογικό μοτίβο όπου η μύγα, ο οἶστρος, τσιμπά μια νεαρή γυναίκα. Άλλωστε μερικές παραγράφους προηγουμένως η ερωτική ανησυχία της αθώας Χλόης περιγράφεται ως «τσίμπημα μύγας»: οὐδὲ βοὸς οἶστρω πληγείσης τσαῦτα ἔργα (Α.14.1) Πρβ. και Β.7.4.

45. Αυτή η φροντίδα για καθαριότητα και στολισμό πριν από το φαγητό δείχνει, εκτός των άλλων, η ηρωίδα διαθέτει ένα savoir vivre που χαρακτηρίζει καλλιεργημένους ανθρώπους.

46. Καὶ ἔφθινε τὸ σῶμα, καὶ ἐτήκετο, καὶ τροφή οὐκ ἐγένετο οἱ ἀπὸ τῶν σιτίων ἐσθίοντι καὶ ὑπεχώρρεεν, Ἰπποκράτους, Ἐπιδημῖαι (6.5.1).

47. Ο Morgan (Longus, ὁ.π., σ. 163) χαρακτηρίζει το δώρο του Δόρκωνα ως sexy lingerie

σε ανάλογες περιπτώσεις, προσλαμβάνει μαγικές διαστάσεις.⁴⁸ Η Χλόη μεταμορφώνεται στα μάτια του Δάφνη σε Νύμφη (μία *νύμφη* τῶν ἐκ τοῦ ἄντρου *Νυμφῶν ὄραν*, A.24.1). Τα πράγματα γίνονται πιο ενδιαφέροντα αν σκεφθούμε ότι η Χλόη συνδέεται με τις προστάτιδες Νύμφες και κατ' επέκταση με τις τρεις μυθολογικές μορφές, τη Φάσσα, τη Σύριγγα και την Ηχώ που για διάφορους λόγους μεταμορφώνονται σε πουλί, μουσικό όργανο και στο ηχητικό φαινόμενο του αντίλαλου. Αυτές οι μεταμορφώσεις των τριών παρθένων έχουν συζητηθεί αρκετά. Μπορούμε όμως να υποστηρίξουμε ότι έχουμε και εδώ στο συμβάν της περιένδυσης της Χλόης, μια επιπλέον «μεταμόρφωση» της ίδιας της ηρωίδας;

Το βέβαιο είναι (όπως έχουμε ήδη αναφέρει) ότι η Χλόη, σε αντίθεση με τον Δόρκωνα, δεν έχει καμιά πρόθεση να μεταμφιεσθεί και να παίξει έναν καινούργιο «ρόλο». Η «αλλαγή» της να είναι αποτέλεσμα της μυστηριακής στιγμής του μεσημεριού.⁴⁹ Η Χλόη, πέρα από το να ζωστεί και να στολιστεί τη νεβρίδα, δεν κάνει τίποτε άλλο. Η «μεταμόρφωση» υπάρχει μόνο για τον Δάφνη καθώς εκείνος μόνος τη βλέπει σαν μια από τις Νύμφες. Η ίδια δεν συνειδητοποιεί την «αλλαγή» αυτή. Ωστόσο, δεν είναι υπερβολικό, όπως πιστεύουμε, να υποστηρίξουμε ότι αυτή η «μεταβολή» της Χλόης δεν διαφέρει και πολύ από τη σκόπιμη και συνειδητή μεταμφίεση του Δόρκωνα, που έχουμε δει. Στην ουσία, τα δύο επεισόδια δεν διαφέρουν μεταξύ τους πολύ, ασχέτως αν στο πρώτο έχουμε μια πραγματική μεταμφίεση, ρεαλιστικά εξεικονισμένη, ενώ στο δεύτερο η «αλλαγή» υπάρχει μόνο στη φαντασία του Δάφνη. Φορώντας η Χλόη τη νεβρίδα «εξαπατά» τον Δάφνη καθώς την εκλαμβάνει ως άλλη. Και τούτο αποτελεί «κέρδος» γι' αυτή, αφού στα μάτια του αποκτά θεϊκή ιδιότητα. Το σημαντικότερο όμως είναι πως από το σημείο αυτό εκείνη αρχίζει

(!) και υποστηρίζει πως πρόθεσή του είναι να τη μετατρέψει σε μαινάδα γι' αυτόν. Η Χλόη όμως ως «ανίδεη στους κοινωνικούς κώδικες του έρωτα» δεν αντιλαμβάνεται τις προθέσεις του. Μολονότι ο Δόρκωνας, είναι, όπως είδαμε, πιο ενημερωμένος στα μυθολογικά ζητήματα, τίποτε δεν δείχνει ότι και αυτός έχει κατά νου τις βαθύτερες σημασίες της νεβρίδας. Η σημασία της χειρονομίας του μένει τελικά να βρεθεί από τον ειδήμονα αναγνώστη, όπως αποδεικνύεται πως είναι στην περίπτωση αυτή ο Morgan. Ανάλογο δώρο προσφέρει και η (πονηρή) Λυκαίνιον στον (αφελή) Δόρκωνα (Γ.15.2).

48. Βλ., λ.χ., τη σκηνή καλλωπισμού της Ήρας, Ίλ. Ξ 211 κ.ε.

49. Είναι προφανές πως στο σημείο αυτό έχουμε μια άλλη περίπτωση μεσημβρινού μυστηρίου και μαγείας, που θα μπορούσε πιθανώς να συνδεθεί με το «μεσημβρινόν δαιμόνιον» που απαντά στους Ψαλμούς 90.6.2, από συμπτώματος και δαιμονίου μεσημβρινού και σχολιάζεται από πολλούς χριστιανούς συγγραφείς. Βλ. λ.χ. Αθανάσιο Θεολόγο, Υποθέσεις στους Ψαλμούς 27.400.44, και κυρίως Δίδυμο τον Τυφλό, Σχόλια στους Ψαλμούς 903.33, όπου δίνεται η παρακάτω ερμηνεία: οὐδὲ τὸν μετασχηματιζόμενον εἰς ἄγγελον φωτὸς διάβολον φοβεῖται ὄντα δαιμόνιον μεσημβρινόν. Πρβ. και το διήγημα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη «Μεσημβρινόν Δαιμόνιον».

(συνειδητά ή ασυνείδητα) να αναλαμβάνει κάποιους νέους ρόλους, να αλλάζει και να μεταμορφώνεται σε ρεαλιστικό ή σε αλληγορικό επίπεδο μέχρις ότου βρει τον τελικό της ρόλο.

Αυτό συνεπώς που μπορούμε να υποστηρίξουμε σε σχέση με αυτήν την απλοϊκή (αλλά και συμβολική) «μεταμπίση» της Χλόης είναι πως από τη στιγμή αυτή αρχίζει να διαφαίνεται καθαρότερα το θέμα των πολλαπλών ρόλων, ή της πολλαπλής υπόστασης των ηρώων, που έχουμε ήδη υπαινιχθεί. Ο δεύτερος «ρόλος» που φαίνεται να αναλαμβάνει ασυνείδητα με την παρούσα «μεταμπίση» της η Χλόη, αποκαλύπτει μια μόνο πλευρά της πολλαπλής υπόστασής της στα *Ποιμενικά*. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, τόσο η Χλόη όσο και ο Δάφνης διαθέτουν, μετά την έκθεσή τους στο νέο περιβάλλον, μια διπλή υπόσταση. Τα πολυτελή ρούχα τους (γνωρίσματα) δηλώνουν, σε πρώτο επίπεδο, ότι προέρχονται από έναν διαφορετικό κόσμο και ότι, αφού θα έχουν επιζήσει, θα αναλάβουν τον ρόλο τους μέσα σε αυτό το νέο περιβάλλον ως «Δάφνης» και «Χλόη». Μάλιστα αυτή η «ποιμενική» ονοματοθεσία αποτελεί μέρος της πρόνοιας των θετών γονέων τους, ώστε να σβήσει το παρελθόν και οι δύο νέοι να θεωρηθούν δικά τους παιδιά (Α.3.2, Α.6.3).⁵⁰ Αυτό σημαίνει πως οι δύο πρωταγωνιστές «εγκαταλείπουν» τον παλαιό τους ρόλο και αναλαμβάνουν έναν νέο, έως ότου οι δύο ρόλοι συνδυασθούν μετά την τελική αναγνώριση.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, οι δύο πρωταγωνιστές παραμένουν καταγωγικά άγνωστοι. Διαθέτουν δύο ταυτότητες, δύο πρόσωπα: ένα φανερό, αυτό που φαίνεται σε όλη τη διάρκεια του μυθιστορήματος και ένα κρυμμένο, αυτό που πρόκειται να «αναγνωριστεί» στο μέλλον. Πέρα όμως από αυτά τα «διπλά» πρόσωπα για τα οποία θα μιλήσουμε παρακάτω, θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί ότι και οι δύο διαθέτουν επίσης ένα τρίτο πρόσωπο (όψη), που εμφανίζεται περιστασιακά (και κάποτε χωρίς να το συνειδητοποιούν οι δύο), όπως στην περίπτωση της Χλόης που μόλις τώρα συζητήσαμε. Πρόκειται για εκείνο το πρόσωπο, που, ανάλογα με τις περιστάσεις, «αποκαλύπτεται» στους άλλους. Ο ρόλος αυτός, που μπορούμε να τον αποκαλέσουμε περιστασιακά, δεν αναλαμβάνεται από τους ίδιους, αλλά προβάλλεται πάνω τους έξωθεν. Αυτή η προβολή του νέου ρόλου μπορεί να γίνει είτε από ένα από τους δύο, όπως στην περίπτωση του Δάφνη που «βλέπει» τη Χλόη ως Νύμφη, είτε από τρίτους. Μπορούμε, λοιπόν, να πούμε πως υπάρχουν περιπτώσεις κατά τις οποίες οι δύο ήρωες αποκτούν για τους άλλους μια ιδιαίτερη όψη και μορφή. Είναι σαν να αναδύεται κάποιο κρυφό ή μυστικό

50. Βλ. όμως τον σχετικό υπαινιγμό του Δόρκωνα και του Δάφνη αντίστοιχα, Α.16.2-3.

πρόσωπό τους, να δημιουργείται ένα είδος θεϊκής επιφάνειας. Έτσι λ.χ. στην αρχή του Β' Λόγου, όταν για πρώτη φορά ο Δάφνης και η Χλόη αφήνουν το έργο τους και έρχονται να βοηθήσουν στον τρύγο (B.1.2 κ.ε.), οι γυναίκες *ἐκ τῶν πλησίων ἀγρῶν κοιτάζουν τον Δάφνη με θαυμασμό και τον επαινούν ὡς ὅμοιον τῷ Διονύσῳ τὸ κάλλος*. Αντίστοιχα οι άνδρες σχολιάζουν με τολμηρότητα (*ποικίλας φωνὰς ἔρριπτον ἐπὶ τὴν Χλόην*) την ωραιότητα της κόρης και *ὥσπερ ἐπὶ τινα Βάκχην Σάτυροι μανικώτερον ἐπήδων* (B.2.2).

Συναφή παρομοίωση και «μεταμόρφωση» της Χλόης έχουμε επίσης στον Β' Λόγο. Είναι η στιγμή κατά την οποία εμφανίζονται οι εχθρικοί Μυθημναίοι που λεηλατούν τους αγρούς των Μυτιληναίων και μαζί με τα ποίμνια αρπάζουν και την ίδια τη Χλόη. Την οδηγούν χτυπώντας την σαν να ήταν αίγα ή πρόβατο: *κάκείνην ἤγαγον ὥσπερ αἶγα ἢ πρόβατον παίοντες λύγοις* (B.20.3). Αυτή η απλή παρομοίωση αποδεικνύεται πως δεν είναι τυχαία: τα αγαθά ζώα με τα οποία παρομοιάζεται η Χλόη θα μεταμορφωθούν σε λύκους που και την Χλόη προστατεύουν και τους εχθρούς τρομοκρατούν⁵¹. Έτσι, ύστερα από μια φοβερή νύχτα (B.25) ξημερώνει μια μέρα *φοβερωτέρα* (B.26.1). Η Χλόη εμφανίζεται στεφανωμένη με κλαδιά από πεύκο (*πίτυος ἐστεφανωμένη*) αναμέσα στους τράγους και στις αίγες που έχουν στα κέρατά τους *κιττὸν [...] κορυμβοφόρον*. Ταυτόχρονα τα κριάρια του Δάφνη και τα πρόβατα της Χλόης ουρλιάζουν όπως οι λύκοι, *οἱ δὲ κριοὶ καὶ αἱ ὄϊες τῆς Χλόης λύκων ὠρυγμὸν ὠρῶντο* (B.26.1, πρβ. και B.28.2). Είναι προφανές ότι αυτή η σκηνή της επιφάνειας αφορμάται από όσα περιγράφει ο ομηρικός ύμνος *Εἰς Διόνυσον* (7.32-53). Ο Διόνυσος, που έχει απαχθεί και μεταφέρεται δεμένος μέσα σε ένα καράβι, εμφανίζεται στους πειρατές με όλη τη θεϊκή του δύναμη και συμβαίνουν μια σειρά από θαυματὰ ἔργα (34). Από το ιστίο κρέμονται σταφύλια, κισσός τυλίγει το κατάρτι και οι σκαρμοὶ γεμίζουν στεφάνια. Ο ίδιος ο θεός μεταμορφώνεται σε λιοντάρι που βρυχάται άγρια και αρπάζει τον τρομοκρατημένο καπετάνιο, ενώ οι ναύτες για να γλιτώσουν πέφτουν στη θάλασσα και γίνονται δελφίνια. Δεν χωρεῖ αμφιβολία ότι η εμφάνιση της Χλόης δεν έχει τη δραματικότητα της θεϊκής επιφάνειας στον ομηρικό ύμνο. Όμως οι αναλογίες είναι προφανείς. Στεφανωμένη για δεύτερη φορά με κλαδιά από πεύκα μεταμορφώνεται στα μάτια των Μυθημναίων σε μια Νύμφη, με τη βοήθεια των ίδιων των Νυμφών.

Υπάρχει τέλος μια ανάλογη «μεταμόρφωση» της Χλόης στον Γ' Λόγο (34). Ο κινημένος από τις μυθολογικές (και λογοτεχνικές) του γνώσεις

51. Βλ. και Γ.23.3.

Δάφνης, καθώς βλέπει ένα ατρύγητο μήλο στην κορυφή μιας μηλιάς, σκαρφαλώνει, παρά τις αντιρρήσεις της Χλόης, και το κόβει. Είναι το ίδιο έπαθλο, λέει, που πήρε η Αφροδίτη όταν έγινε ο διαγωνισμός της ομορφιάς. Ο βοσκός Πάρης έδωσε τότε το μήλο στην Αφροδίτη, τώρα εγώ ο βουκόλος το προσφέρω σε σένα. Πρόκειται για μιαν αναλογική παρομοίωση της Χλόης με την Αφροδίτη. Τον ρόλο του Πάρη τον κρατά ο Δάφνης.

Αυτά σχετικά με τους περιστασιακούς ρόλους τους οποίους κάποτε αναλαμβάνουν οι δύο ήρωες. Ωστόσο οι κύριοι ρόλοι που παίζουν (άλλοτε συνειδητά, άλλοτε όχι) σχετίζονται με τα πρόσωπα με τα οποία εμφανίζονται: με το «φανερό», όπως έχουμε πει, και με εκείνο που κρύβεται και πρόκειται να αποκαλυφθεί. Άλλωστε τόσο οι ρόλοι των ηρώων όσο και η ίδια η υπόθεση των *Ποιμενικών* ακολουθούν πορεία από το κεκαλυμμένο προς το φανερό.⁵² Και εδώ ερχόμαστε τώρα να εξετάσουμε το τρίτο παράδειγμα ανάληψης νέων ρόλων στα *Ποιμενικά* και ειδικότερα θα εξετάσουμε με ποιους τρόπους το «κρυμμένο» πρόσωπο των δύο ηρώων φανερώνεται και πώς οι δύο «ζωές» τους, η «καταγωγική» και η «επίκτητη», συνενώνονται και μαζί συνενώνονται και οι ρόλοι τους στο μυθιστόρημα.

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, οι δύο ήρωες από την πρώτη στιγμή της εύρεσής τους, αντιμετωπίζονται από τους θετούς γονείς τους ως διαφορετικοί κυρίως εξαιτίας των πολυτελών γνωρισμάτων τους. Αυτό συμφωνεί με τον ήδη καθορισμένο ρόλο τους από τις θεϊκές δυνάμεις και ειδικότερα από τον ρόλο τον οποίο επιφυλάσσει ο Έρωτας γι' αυτούς και πιο συγκεκριμένα για τη Χλόη, καθώς από αυτήν, όπως θα δούμε παρακάτω, θέλει να κατασκευάσει μύthon (ἐξ ἧς μύthon ποιῆσαι θέλει, Β.27.2).⁵³ Η φυσική τους ανάπτυξη και εμφάνιση τους κάνουν ξεχωριστούς (ταῦτα τὰ παιδιά ταχὺ μάλα ἠϋξῆσε, καὶ κάλλος αὐτοῖς ἐνεφαίνετο κρεῖττον ἀγροικίας, Α.7.1). Αυτό τους εξασφαλίζει μεγαλύτερη άνεση, καλύτερη τροφή, στοιχειώδη εκπαίδευση και ό,τι άλλο καλό μπορούσαν να τους προσφέρουν οι συνθήκες της νέας τους ζωής (καὶ τροφαῖς ἔτρεφον ἀβροτέραις καὶ γράμματα ἐπαίδευον καὶ πάντα ὅσα καλὰ ἦν ἐπ' ἀγροικίας, Α.8.1). Οι δύο ήρωες δεν πρέπει να στερηθούν τίποτε από όσα απαιτούν τα γνωρίσματά τους και το κάλλος τους. Έτσι, μολονότι δεν έχουμε πολ-

52. Είναι ενδιαφέρον να παρακολουθήσουμε το θέμα της απόκρυψης και της αποκάλυψης στα *Ποιμενικά*. Βλ., λ.χ., τὰ συνεκτεθέντα κρύπτουσι (γνωρίσματα) (Α.3.2) και κίρος ἐκκαλύπτει τὰ κρυπτά (Δ.18.3).

53. Για τη φράση ποιῶ μύthους, βλ. Ἀριστοτέλους, *Ποιητική* 1450b 27. Πρβ. Λυκοῦργος, *Κατὰ Λεωκράτους* 100.2, και Μάξιμος Σοφιστής, *Διαλέξεις* 36.1α.2. Μύthος εδώ σημαίνει «μυθολογική ιστορία» ή καλύτερα «μυθιστορηματική ιστορία».

λές πληροφορίες για την εκπαίδευσή τους (*γράμματα ἐπαίδευον*, Α.8.1) και οι δύο διαθέτουν «βασική» γνώση μυθολογίας/λογοτεχνίας (στην περίπτωση του Δάφνη τα πράγματα είναι καλύτερα) ικανή ωστόσο να εξυπηρετεί τις ανάγκες της ιστορίας. Διαθέτουν ένα είδος «αστικής γνώσης», όμως η όλη «κουλτούρα» τους είναι διαφορετική από την αντίστοιχη «κουλτούρα» των ανθρώπων της πόλης. Δεν θα πρέπει επίσης να λησμονούμε ότι, παράλληλα με όλα αυτά, οι δύο νέοι οφείλουν να ακολουθήσουν τον δρόμο που όρισε γι' αυτούς ο Έρωτας. Προφανώς για να τελειωθούν και συνάμα να δείξουν πως η φύση και η παιδεία είναι απαραίτητα στοιχεία για την ολοκλήρωσή τους. Οι δύο «αστικοί» ήρωες φαίνονται να εκπροσωπούν την ούτως ή άλλως «βουκολική αθωότητα» και «ευγενική απλοϊκότητα» που διακρίνει τη ζωή της υπαίθρου από τη ζωή της πόλης (Morgan, Longus, *ό.π.*, σ. 18).⁵⁴ Με δύο λόγια: η έκθεσή τους σε αυτό το περιβάλλον φαίνεται πως αποτελεί μια γενικότερη παιδευτική δοκιμή, ένα παιδευτικό πείραμα που πραγματώνεται μέσα από τη λογοτεχνική αφήγηση της ιστορίας αυτής καθαυτήν.

Σε τούτο το «πείραμα», έγκειται, όπως πιστεύουμε, ο ρόλος των δύο ηρώων και τούτο είναι που τους διαχωρίζει από τους λοιπούς ήρωες των ΑΕΜ. Στο γεγονός πως «αναλαμβάνουν» να δείξουν (όπως άλλωστε φαίνεται να υπαινίσσεται το Προοίμιο) με τον τρόπο της λογοτεχνίας πως η ανθρώπινη φύση μπορεί να καλλιεργηθεί μέσα σε ένα βουκολικό (αν και όχι παντελώς αθώο) περιβάλλον με τον συνδυασμό στοιχείων πολιτισμού, όπως η τέχνη, η μυθολογία, η λογοτεχνία⁵⁵ και η θρησκεία. Η όλη πορεία των δύο νέων είναι να δείξουν πως η έξοδός τους, η εκδίωξή τους από την οικογένεια, ακόμη και με την πρακτική της έκθεσής τους, δεν δημιουργεί τραύματα (όπως στην περίπτωση του Οιδίποδα),⁵⁶ όταν η

54. Διαφορετικά είναι τα πράγματα με τις άλλες ομάδες που αφήνουν την πόλη και επισκέπτονται τη φύση, όπως λ.χ. οι Μηθυμναίοι νέοι, η ίδια η οικογένεια του Διονυσοφάνη, όπως και ο Γνάθωνας και η Λυκαίνιον. Πρβ. τα όσα λέει ο Δάφνης αλλά και οι Νύμφες για την πόλη, μετά την αρπαγή της Χλόης από τους Μηθυμναίους, Β.22-23. Πρβ. *ἀστικά διδαχθῆναι*, Δ.19.1, *ἐπὶ γυναικῶν ἔργα σπουδάζει*, Δ.19.5.

55. Σχετικά με τη λογοτεχνία που βαρραίνει τα Ποιμενικά βλ. και τις ζωγραφισμένες σκηνές στον κήπο του Λάμωνα (Δ.3).

56. Αν, τηρουμένων των αναλογιών, συγκρίνουμε την περίπτωση των δύο ηρώων με την περίπτωση του Οιδίποδα, αυτό που προκύπτει λογικά είναι τούτο: οι δύο νέοι αποσπώνται από το αρχικό, «αστικό» περιβάλλον τους, μεταμορφώνονται, αποβάλλουν δηλαδή την πραγματική τους ταυτότητα και, όπως κατ' αναλογία ο Οιδίποδας, καλούνται να διαδραματίσουν έναν νέο ρόλο «εντός του δράματος», μέσα δηλαδή στο συγκεκριμένο χρονικό πλαίσιο της αφηγημένης ιστορίας. Υπό την έννοια αυτή οι δύο ήρωες, όπως και ο Οιδίποδας, αναλαμβάνουν δύο «ρόλους»: έναν εκτός και έναν εντός της αφηγημένης ιστορίας. Μας ενδιαφέρει προφανώς ο νέος ρόλος που αναλαμβάνουν ως άλλοι και ως ξένοι μέσα στο νέο περιβάλλον τους. Θά πρέπει ωστόσο να μη λησμονούμε ότι ο νέος, ο πρώτος ρόλος τους, μέσα στην ιστορία των Ποιμενικών, αποτελεί στην ουσία έναν δεύτερο ρόλο, που έχει

ωραιότητα του τοπίου, η «φιλάνθρωπία» των ζώων και η αγαθότητα των ανθρώπων, παρά τις ποικίλες «παραβάσεις» τους, μπορούν να δημιουργήσουν ένα πρότυπο βίου. Οπωσδήποτε έχουμε εδώ ένα τυπολογικό και στυλιζαρισμένο μοντέλο, που ωστόσο ούτε αρνείται ούτε αποκλείει την πραγματικότητα του βίου. Συνεπώς, μια επιπλέον διαφορά των ηρώων των *Ποιμενικών* από τους ήρωες των άλλων ΑΕΜ είναι πως, ενώ οι δευτεροί φαίνονται να στρέφονται συνεχώς γύρω από την ιδέα του οίκου τους, ο Δάφνης και η Χλόη απογαλακτίζονται πολύ νωρίς από τον οίκο τους για να ενωθούν με μια ευρύτερη οικογένεια που στοιχειοθετείται από την ίδια τη φύση, από ανθρώπους μη οικείους αλλά «φιλάνθρωπους» και με βασικά στοιχεία πολιτισμού (τέχνη, μυθολογία, τελετουργικά δρώμενα, μουσική, φιλία, ευσέβεια κτλ.).⁵⁷ Με δύο λόγια, ο ρόλος τους (ή οι ρόλοι τους) είναι, όπως έχουμε ήδη υπαινιχθεί, να πραγματώσουν λογοτεχνικά ένα ορισμένο μοντέλο ζωής – τουλάχιστον μέσα στη σφαίρα της λογοτεχνίας. Ας δούμε προς αυτή την κατεύθυνση ορισμένα στοιχεία, όπως είναι η ενδυμασία των δύο αλλά και η βαθμιαία αποκάλυψη του προσώπου της Χλόης.

Όπως ήδη έχουμε αναφέρει, είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο αφηγητής των *Ποιμενικών* εμφανίζει τους δύο ήρωες να έχουν εγκαταλειφθεί από τους γονείς τους, αλλά να είναι ντυμένοι με λαμπρά και πολυτελή ρούχα. Πρόκειται για μια αντινομία (για να μη πούμε ειρωνεία) η οποία ωστόσο ερμηνεύεται εύκολα. Τόσο τα ρούχα όσο και τα λοιπά γνωρίσματα του Δάφνη και της Χλόης πρέπει να είναι πολυτελή για δύο τουλάχιστον λόγους. Από τη μια δείχνουν πως η καταγωγή τους είναι εξαιρετική και από την άλλη υποδηλώνουν το μέλλον: μολονότι άτυχοι, θα επανέλθουν στην αρχική τους κατάσταση, αφού ωστόσο διαβούν τα απαραίτητα στάδια μαθητείας. Αρχικά ο Λάμωνας, ο θετός πατέρας του Δάφνη, μένει έκπληκτος καθώς, οδηγούμενος από τη «φιλάνθρωπη» αίγα, βρίσκει ένα παιδίον ἄρρεν καὶ καλόν. Όμως περισσότερο εντυπωσιάζεται από τη λαμπρότητα των γνωρισμάτων, δηλ. το πορφυρό πανωφόρι, τη χρυσή πόρπη και το ελεφάντινο σπαθάκι (Α.2.2-3). Τα μωρουδίστικα ρούχα (σπάργανα) είναι πολύ ανώτερα απ' ό,τι δείχνει το ίδιο το συμβάν της έκθεσης (τῆς κατὰ τὴν ἔκθεσιν τύχης ἐν σπαργάνοις κρείττοσι). Σκέφτεται μάλιστα, προς στιγμήν, «να κρατήσει τα γνωρίσματα και να παρατήσει το βρέφος» (Α.3.1). Ανάλογα είναι όσα συμβαίνουν με τη Χλόη, που βρίσκεται να έχει γνωρίσματα ένα σκουφάκι διάχρυσο, επίχρυσο

τα χαρακτηριστικά του «μετα-ρόλου» ή του δευτέρου ρόλου, όπως τά έχουμε ήδη περιγράψει (μεταμφίεση, αλλαγή προσώπου, απάτη, κέρδος).

57. Παρόμοια φαίνεται να είναι η περίπτωση της Χαρίκλειας των *Αιθιοπικών*, που εγκαταλείπεται από την οικογένειά της και ανατρέφεται από ξένους.

σανδάλια και χρυσές περισκελίδες (Α.5.3).⁵⁸ Αργότερα, καθώς η λύση του μυστηρίου πλησιάζει, ο Λάμωνας ομολογεί στους φυσικούς γονείς του παιδιού πως δεν είναι αυτός ο πατέρας του Δάφνη και έχει διαφυλάξει τα γνωρίσματα, «επειδή αποτελούν σημάδια μιας υψηλότερης τάξης απ' ό,τι η δική μας» (τύχης γάρ ἐστὶ μείζονος ἢ καθ' ἡμᾶς σύμβολα, Δ.19.5). Ο Διονυσοφάνης διερωτάται πώς ένας άσημος και άσκημος βοσκός μπορούσε να γεννήσει ένα τόσο καλόν γιο και αποφασίζει να σταματήσει τις εικασίες και να εξετάσει τα γνωρίσματα για να διαπιστώσει κατά πόσον φανερώνουν «μια λαμπρή και διαπρεπέστερη καταγωγή»: ἐδόκει μὴ μαντεύεσθαι ἐπὶ πλέον ἀλλ' ἤδη τὰ γνωρίσματα σκοπεῖν εἰ λαμπρᾶς καὶ ἐνδοξοτέρας τύχης (Δ.21.1).⁵⁹ Τα γνωρίσματα αυτά (που αποκρύπτονται επιμελώς από τους θετούς γονείς του Δάφνη και της Χλόης, που πιστεύουν πως μόνο αυτοί έχουν βρει τέτοιου είδους πολυτελή αντικείμενα⁶⁰) θα δείξουν προς το τέλος των Ποιμενικών την πραγματική τους αξία: θα ενώσουν το παρελθόν με το παρόν, θα επαναφέρουν τους δύο ήρωες στην αρχική οικογένειά τους, αφού όμως θα έχουν αποκτήσει τις απαραίτητες αρετές. Έτσι, μολονότι οι δυο νέοι είναι σαν να συνεχίζουν τη ζωή τους από τη στιγμή της έκθεσής τους, η όλη κατάσταση έχει μεταβληθεί. Υπ' αυτή την έννοια η αρχική τους ένδυση είναι το μόνο αποδεικτικό στοιχείο τους που ορίζει τη μετάβαση από το «μυστικό» πρόσωπο στο «φανερό», όμως δεν παύει να είναι εξωτερικό, καθώς, όπως είπαμε, η πορεία τους έχει προγραμματιστεί από τη θεότητα του Έρωτα. Κατά την άποψή μας, η ίδια η χρήση των γνωρισμάτων, γίνεται με τόση συγγραφική «αθωότητα» που μας κάνει να υποψιαζόμαστε την ειρωνική διάσταση του όλου θέματος. Η ανεπιφύλακτη αποδοχή της γνησιότητας αυτών των στοιχείων εκ μέρους των πραγματικών γονέων και η προθυμία τους να υποδεχθούν στην οικογένεια τους απόβλητους των παλαιών χρόνων δείχνει, θα λέγαμε, πως οι πραγματικοί γονείς και των δύο εξακολουθούν να δείχνουν την ίδια επιπόλαια συμπεριφορά. Με την ίδια αμεριμνησία και ελαφρότητα με την οποία εξέθεσαν τα βρέφη τους⁶¹ τα δέχονται πίσω. Από την άποψη αυτή το θέμα της ένδυσης και «μεταμφίεσης» των ηρώων αποτελεί ένα επιπλέον στοιχείο για τον λογοτεχνικό «ρόλο» τους. Ας δούμε τα πράγματα από κοντά.

Αν θέλουμε να παρακολουθήσουμε την πορεία των δύο ηρώων και την

58. Διαφορετική και οπωσδήποτε λιγότερο συμβατική είναι η χρήση των γνωρισμάτων στην περίπτωση της Χαρίκλειας στα Αιθιοπικά.

59. Πρβ. μαρτυρεῖ δὲ καὶ τὰ γνωρίσματα, πλουσιώτερα γὰρ ἢ κατὰ ποιμένα (Δ.30.4).

60. Βλ., λ.χ., τον συλλογισμό του Δρύαντα, του θετού πατέρα της Χλόης, σχετικά με τα απόρρητα της Χλόης (Γ.32).

61. Βλ. Δ.24 και Δ.35.

εξέλιξη τους μέσα στα *Ποιμενικά* με μόνο κριτήριο τα ενδύματά τους, θα μπορούσαμε να καταλήξουμε σε ένα τριμερές σχήμα:⁶² (α) η αρχική μυστηριώδης εμφάνιση με πολυτελή γνωρίσματα, (β) η (φανερή) πορεία στο νέο περιβάλλον με ενδύματα αναγκαστικά κατώτερα από τα αρχικά,⁶³ (γ) περιένδυση με πολυτελή ενδύματα. Έχοντας συζητήσει τα σχετικά με τα γνωρίσματα και την αρχική εμφάνιση των δύο βρεφών (α), ας δούμε τα άλλα δύο μέρη αρχίζοντας από το (β).

Το πρώτο που μπορούμε να παρατηρήσουμε είναι πως η αναφορά των ενδυμάτων τους συνδέεται τις περισσότερες φορές με το θέμα της γύμνιας και του συνακόλουθου ερωτισμού, όπως μπορούμε να παρακολουθήσουμε σε όλη την έκταση των *Ποιμενικών*.⁶⁴ Πολλές και ιδιαίτερες αναφορές για τα καθημερινά τους ρούχα δεν έχουμε. Ο Δάφνης (όπως και ο Λάμωνα, Δ.7.5) αναφέρεται να φορά ένα χιτωνίσκον (Α.13.1),⁶⁵ ενώ για τη Χλόη η μόνη, πλην ατελής, μνεία στην ένδυσή της γίνεται στο χωρίο εκείνο στο οποίο η ηρωίδα λύνει την ταινίαν της για να βοηθήσει τον Δάφνη να βγει από το όρυγμα όπου είχε πέσει (Α.12.4).⁶⁶ Συχνότερη όμως από την αναφορά των ενδυμάτων των δύο είναι η αναφορά στα διάφορα δέρματα με τα οποία οι ήρωες (θρεμμένοι από ζώα) ντύνονται συχνά και στολίζονται. Θυμόμαστε τη νεβρίδα με την οποία ντύνεται η Χλόη και αλλάζει όψη μπροστά στα μάτια του Δάφνη. Ανάλογη μεταμόρφωση, σε άλλη ωστόσο κλίμακα και με διαφορετική διάθεση, επιχειρεί να επιτύχει και ο Δόρκωνας με το να περιβληθεί το δέρμα του λύκου. Μια ενδιαφέρουσα σκηνή (και ίσως με χροιά ειρωνική) έχουμε όταν ο εμφανίζεται μπροστά στη μητέρα του (πριν την αναγνώριση) *δέρμα λάσιον αϊγός έζωσμένος* (Δ.14.1). Η Κλεαρέτη όχι μόνο δεν διαισθάνεται ποιος είναι, αλλά, με την αφέλεια της γυναίκας της πόλης, του υπόσχεται πως εάν παίξει τη σύριγγα θα του προσφέρει ως δώρο *χιτώννα και χλαΐναν και ύποδηματα* (Δ.15.1, πρβ. Δ.6.1). Τέλος, δεν είναι χωρίς σημασία πως (τουλάχιστον) μια φορά οι δύο ήρωες (λίγο μετά την ερωτική διαπαιδα-

62. Το στοιχείο της ένδυσης είναι το τελευταίο που θα μπορούσε να μας ενδιαφέρει, αφού συστήνει, κατά κάποιο τρόπο, την *ᾠψιν* στην εξέλιξη του «δράματος». Δεν παύει ωστόσο να αποτελεί ένα κριτήριο που εξυπηρετεί την επιχειρηματολογία μας.

63. Για τις οικονομικές και κοινωνικές δομές όπως περιγράφονται στο AEM βλ. A. M. Scarcella, «The Social and Economic Structures of the Ancient Novel», στο Schmeling, *ό.π.*, σσ. 221-276. Ειδικότερα για Λόγγο, σ. 252 κ.ε.

64. Βλ. λούσιμο Δάφνη, Α.24.2, λούσιμο Χλόης, Α.32. Πρβ. και Β.4.1, *παῖς [...]* *στιλπὸς ὡς ἄρτι λελουμένος*. Κυριολεκτικά για τη γύμνια βλ. Β.8.5, Β.10.1, Γ.14.1, Γ.24.2, Δ.40.3. Πβλ. και μεταφορές γύμνιας: *τῆς δὲ γῆς γυμνουμένης*, Γ.12.1, *γυμνοὶ οἱ κλάδοι*, Γ.33.4, *τὸν ἥλιον φιλόκαλον ὄντα πάντας ἀποδύειν*, Α.23.2.

65. Αναφορά σε *ἔσθητα* Α.24.2, Α.30.4. Για πολυτελή ρούχα βλ. Β.15.3. Πρβ. Β.16.3.

66. Για τη σκηνή βλ. Morgan, *Longus*, *ό.π.*, ad loc.

γώγηση του Δάφνη από την Λυκαίνιον, Γ.18) ξαπλώνουν γυμνοί σκεπασμένοι με ένα δέρμα αίγας, ήδη ποτέ γυμνοί συγκατεκλίθησαν και ἔν δέρμα αίγός ἐπεσύραντο (Γ.24).

Το θέμα, λοιπόν, των περιενδύσεων των νέων δεν είναι, όπως πιστεύουμε, χωρίς σημασία. Ειδικότερα, μάλιστα όταν, μετά την αποκάλυψη της αληθινής ταυτότητας του Δάφνη, το πρώτο πράγμα που κάνει ο νεαρός ήρωας είναι να ενδυθεί ἔσθητα πολυτελή (Δ.23.2) λησμονώντας, ἔστω και προσωρινά, τη Χλόη. Γεγονός είναι επίσης ότι ο Δάφνης, σαν να πρόκειται να εγκαταλείψει οριστικά την ποιμενική του ιδιότητα, αφιερώνει τα υπάρχοντά του σε τρεις θεότητες· στον Διόνυσο το δισάκι και την προβιά (δέρμα) που φορούσε, στον Πάνα τα μουσικά όργανα και το ποιμενικό ραβδί και στις Νύμφες τις καρδάρες. Ενδεχομένως η προσωρινή εγκατάλειψη της Χλόης να δικαιολογεί το γεγονός ότι αναμέσα στις θεότητες που τιμά με τα αναθήματά του ο Δάφνης δεν συγκαταλέγεται ο Έρωτας (Δ.26.3).⁶⁷ Πρόκειται για μια κρίσιμη στιγμή, καθώς ο νεαρός φαίνεται να αντιμετωπίζει ένα πρωτόγνωρο ως τώρα δίλημμα. Αντιλαμβάνεται ότι το σύνθημα, δηλ. η ως τώρα ζωή του, υπήρξε τερπνότερη από την ξενίζουσαν εὐδαιμονίαν, τον καινοφανή πλουτισμό, όμως η απόφασή του να απαλλαγεί από τα σύμβολα της παλαιάς του ζωής είναι δεδομένη.⁶⁸ Το χειρότερο, όταν ύστερα από λίγο ο Λάμπης αρπάζει την Χλόη, ο Δάφνης αντιλαμβάνεται πως η νέα του κατάσταση του απαγορεύει να δράσει όπως θα ήθελε. Τα πράγματα φαίνονται να αποκαθίστανται όταν με την ομολογία των θετών της γονέων και με την επίδειξη των πολυτελών γνωρισμάτων (Δ.3) αποδεικνύεται πως η Χλόη ανήκει σε μια ανώτερη κοινωνική τάξη και μπορεί, συνεπώς, να γίνει γυναίκα του Δάφνη. Η αποκατάσταση της Χλόης γίνεται με βάση κάποια τυπικά στοιχεία. Το ένα είναι η «ανάκριση» (ἀνέκρινεν) του Διονυσοφάνη αν η Χλόη παρθένος ἔστί. Το άλλο είναι η επιθυμία της Κλεαρίστης να στολίσει (ἐκόσμηι) τη Χλόη ως υἱοῦ γυναῖκα (Δ.21.3). Το δεύτερο στοιχείο φαίνεται να αποκτά μεγαλύτερη σημασία, ακριβώς επειδή ο νέος κόσμος της Χλόης αναδεικνύει την ωραιότητα της, όπως ανάλογα τα πολυτελή της γνωρίσματα ἔδειχναν την αριστοκρατική της καταγωγή: Ἦν οὖν μαθεῖν οἶόν ἐστι τὸ κάλλος, ὅταν κόσμον προσλάβῃ. Ἐνδυθεῖσα γὰρ ἡ Χλόη καὶ ἀναπλεξάμενη τὴν κόμην καὶ ἀπολούσασα τὸ πρόσωπον εὐμορφοτέρα τοσοῦτον

67. Βλ. την επιχειρηματολογία του Morgan, *Longus*, ό.π., σ. 241 και τα σχετικά με τα αναθήματα. Πρβ. Οὐπω δὲ ὠμολόγει τὸν ἔρωτα καιρὸν παραφυλάττων, Δ.26.4.

68. Ανάλογα ενεργεί και η Χλόη μετά από την αποκάλυψη ότι ανήκει σε υψηλή κοινωνική τάξη, Δ.22.3-4. Η λέξη εὐδαιμονία (εὐδαίμων) στον Λόγγο έχει να κάνει κυρίως με την υλική ευτυχία, ἀνδρὸς εὐδαίμονος, Α.1.2, μεγάλως αὐτοῦς εὐδαίμονας θήσει, Γ.25.3, χρυσόν, ἀργυρον (καὶ) ὅσα ἄλλα εὐδαίμωνων κτήματα, Δ.24.4. Πρβ. Γ.9.1 και Δ.33.4.

ἐφάνη πᾶσιν, ὥστε καὶ Δάφνης αὐτὴν μόλις ἐγνώρισεν. Ὡμοσεν ἂν τις καὶ ἄνευ τῶν γνωρισμάτων ὅτι τοιαύτης κόρης οὐκ ἦν Δρύας πατήρ (Δ.32.1-2).⁶⁹ Παρατηρούμε, λοιπόν, πως ἡ ἐνδυσση τῆς Χλόης, ὅπως καὶ στη σκηνή ὅπου ντύνεται τῆ νεβρίδα (Α.24.1), δημιουργεῖ ἀκόμη καὶ στον Δάφνη δυσκολία νὰ τὴν αναγνωρίσει, σαν ἡ οποιαδήποτε μεταμπίεση τῆς Χλόης νὰ τῆς μεταβάλλει τὴν ὄψη καὶ νὰ τὴ μεταμορφῶνει δίνοντάς τῆς ἔτσι ἕναν νέο ρόλο.⁷⁰

Το τελευταῖο παράδειγμα «μετα-ρόλου» στα Ποιμενικά, σχετίζεται, ὅπως ἔχουμε ἤδη αναφέρει, με τὸν ἴδιο τὸν συγγραφέα, καθὼς αποκρύπτεται πίσω ἀπὸ τὸ ἐπινοημένο πρόσωπο ἐνός ἐξηγητοῦ. Στὸ Προοίμιο τῶν Ποιμενικῶν ὁ συγγραφέας (που ἐμφανίζεται ὡς πρωτοπρόσωπος ἀφηγητῆς) ἀντικρῖζει μιὰ εἰκόνα γραπτῆν, ἱστορίαν ἔρωτος, δηλαδὴ ἕνα ζωγραφικὸ πῖνακα που ἀνιστορεῖ μιὰ ἐρωτικὴ ἱστορία. Για νὰ μπορέσει νὰ ἐνοήσει τὸ κάλλιστον θέαμα, ὁ συγγραφέας ἀναζητεῖ κάποιον νὰ τοῦ ἐρμηνεύσει τὸν πῖνακα, ἕναν ἐιδικὸ ἐξηγητῆν, για νὰ τὸ καταγράψει ἐκεῖνος.⁷¹ Ἡ ἱστορία, λοιπόν, που θα ἀναπτυχθεῖ μετὰ τὸ Προοίμιο σε τρίτο πρόσωπο, ἀποτελεῖ οὐσιαστικὰ τὴν ἐξήγηση (ερμηνεία) ἐνός ἐιδικοῦ: καὶ ἀναζητησάμενος ἐξηγητῆν τῆς εἰκόνης τέτταρας βίβλους ἐξεπονησάμην (Προοίμιο, 3).

Χωρὶς ἀμφιβολία ἔχουμε στὸ σημεῖο αὐτὸ ἕνα ἐνδιαφέρον συγγραφικὸ τέχνασμα, που ἐμφανίζεται μόνο στα Ποιμενικά.⁷² Ἐνὼ ἀρχικὰ ὁ συγ-

69. Βλ. καὶ ὅσα λέει ὁ Morgan (Longus, ὁ.π., σ. 244) στὸ σημεῖο αὐτὸ. Τὸ θέμα τοῦ καθαρισμοῦ τοῦ προσώπου τῆς Χλόης ἀρχίζει ἀπὸ πολὺ νωρὶς, ὅταν ἡ τροφὸς προβατίνα τὴν περιποιεῖται μετὰ τὸν κόρον τῆς τροφῆς (Α.5.3). Ἐτσι, υποθέτουμε, διαφυλάσσεται καὶ ἡ καθαρὸτητα τῶν βρεφικῶν γνωρισμάτων τῆς! Ἡ δευτέρη φορὰ καθαρισμοῦ τοῦ προσώπου ἀπαντᾶ στη σκηνή κατὰ τὴν ὁποία στολίζεται τῆ νεβρίδα. Πρβ. ἐπίσης τὴν περιγραφή τῶν προσώπων τῶν δύο ἡρώων: ἀρχικὰ ὁ Δάφνης παρομοιάζει τὸ πρόσωπο τῆς Χλόης με μῆλο, ὅτι λευκὸν καὶ ἐνερευθὲς ἦν (Α.24.3). Παρακάτω ὁ Γνάθωνας (Δ.17.5) περιγράφει τὸ πρόσωπο τοῦ Δάφνη, πρόσωπον ἐρυθρήματος μεστόν. Ἡ συχνότητα με τὴν ὁποία ἐμφανίζεται ἡ λέξη πρόσωπον στους ἐρωτικούς συγγραφεῖς εἶναι ἀρκετὰ μεγάλη. Στὸν Λόγγο ἡ λέξη ἐμφανίζεται ἐννέα φορές, ἀπὸ τις ὁποῖες οἱ ἕξι ἀναφέρονται στη Χλόη καὶ οἱ τρεῖς στὸν Δάφνη. Ἡ ἀλλαγὴ ρούχων εἶναι μέρος τοῦ ὅλου σχεδίου (ἡ δὲ τὴν ἐσθῆτα αὐτοῦ λουομένου καὶ γυμνωθέντος ἐνεδύετο, Α.24.2). Προηγουμένως ὁ Δάφνης ἔχει πάρει τὸ στεφάνι τῆς Χλόης, ἔχει στεφανωθεῖ σαν νὰ εἶναι αὐτὸς ἡ Χλόη. Ὅπως πιστεύουμε, αὐτὴ ἡ ἀμοιβαία ἀνταλλαγὴ στολισμάτων καὶ ρούχων δὲν χαρακτηρίζεται μόνο ἀπὸ ἐρωτισμὸ. Δείχνει πως οἱ ρόλοι ἀρσενικοῦ-θηλυκοῦ δὲν ἔχουν ἀκόμη σταθεροποιηθεῖ. Ἐπίσης, σε κάποιον σκηνή (Α' Λόγος) ἡ Χλόη γίνεται Δάφνης καθὼς παίζει τὴ φλογέρα.

70. Με βάση τα παραπάνω, θα μπορούσε νὰ υποστηρίξει κάποιος πως ἡ πραγματικὴ ὁμορφιά τῆς Χλόης ἀποκαλύπτεται στὸν Δάφνη μόνον ὅταν ἐκεῖνη γυμνώνεται: οὐ μὴν ὁ Δάφνης χαίρειν ἔπειθε τὴν ψυχὴν, ἰδὼν τὴν Χλόην γυμνὴν καὶ τὸ πρότερον λανθάνον κάλλος ἐκκεκαλυμμένον (Α.32.4).

71. Σχετικὰ με τὴ λέξη ἐξηγητῆς βλ. Morgan, Longus, ὁ.π., σ. 149. Βλ. καὶ J. J. Winkler, *Auctor & Actor: a Narratological Reading of Apuleius' The Golden Ass*, Berkeley 1985.

72. Βλ. ἀνάλογη σκηνή στὸν Ἀχιλλέα Τάτιο (Α.12 κ.ε.). Για τὴν ἀφήγηση τοῦ πρωτα-

γραφέας-κυνηγός αναγνωρίζει πως το περιεχόμενο του ζωγραφικού πίνακα είναι μια *ιστορία έρωτος*, αναζητεί κάποιον που θα του ερμηνεύσει αυτή την ιστορία.⁷³ Δεν πρέπει επίσης να μας διαφύγει το γεγονός ότι τα τρία πρώτα «επεισόδια» που, όπως υποτίθεται, απεικονίζονται πάνω στον πίνακα, δηλαδή οι γυναίκες που γεννούν, το σπαργάνωμα και η έκθεση των παιδιών (*γυναίκες ἐπ' αὐτῆς τίκτουσαι καὶ ἄλλαι σπαργάνοις κοσμοῦσαι, παιδία ἐκκείμενα*) δεν περιέχονται στο μυθιστόρημα. Η πραγματική ιστορία μέσα στο μυθιστόρημα ξεκινά με την περιγραφή της εύρεσης του Δάφνη την ώρα που τρέφεται από το γάλα της «φιλόανθρωπης» αίγας (*ποιμνία τρέφοντα*). Από την άλλη τα περισσότερα από τα επεισόδια των *Ποιμενικών* δεν φαίνονται να εξεικονίζονται στον πίνακα. Όλη η υπόλοιπη ιστορία (εκτός από τούς όρκους των νέων, τις ληστρικές επιδρομές και πολεμικές επιχειρήσεις) δηλώνονται με τρόπο γενικό: *πολλὰ ἄλλα καὶ πάντα ἐρωτικά* (Προοίμιο 3). Προτού συνδέσουμε αυτή τη σύμβαση με το θέμα που πραγματευόμαστε, δηλαδή με τις εναλλαγές ρόλων στα *Ποιμενικά*, ας δούμε ορισμένα στοιχεία αυτής της συγγραφικής «στρατηγικής», όπως τα κωδικοποιεί ο Morgan (*Longus*, ό.π., σ. 18 κ.ε. Πρβ. σ. 145 κ.ε.).

Μολονότι είναι δύσκολο να διαχωρισθεί το λεγόμενο «κείμενο του αφηγητή» από το «κείμενο του συγγραφέα», καθώς τα δύο «κείμενα» ταυτίζονται τελικά, ωστόσο μέσα από αυτή τη «στρατηγική» εμφανίζονται ορισμένα θετικά και αρνητικά παρεπόμενα: (α) όπως ο (υποτιθέμενος) αφηγητής αντιμετωπίζει σε πολλές περιπτώσεις με «ειρωνεία και χιούμορ» τους αφελείς πρωταγωνιστές, έτσι υπάρχουν σημεία στα οποία ο γραμματικός Λόγγος «εκθέτει» τον αφηγητή του προσδίδοντάς του ανάλογη αφέλεια. Ο συγγραφέας (Λόγγος) φαίνεται, ακριβώς επειδή έχει «χρησιμοποιήσει» εξωτερικό αφηγητή, να είναι ενήμερος για την ούτως ή άλλως λογοτεχνική σύμβαση που ακολουθεί. Έχουμε συνεπώς μια συνεχή μετάβαση από το αντικειμενικό στο ειρωνικό στοιχείο και αντιθέτως. (β) Μολονότι δηλώνεται πως υπάρχει ανάγκη να βρεθεί κάποιος εξηγητής, η συνακόλουθη αφήγησή του, δηλαδή η (υποτιθέμενη) ερμηνεία του πίνακα και η ανιστόρηση των σκηνών του, παραμένει κάποιες φορές αδέξια, καθώς ο ίδιος ο αφηγητής δεν φαίνεται να «αντιλαμβάνεται πλήρως την ιστορία που διηγείται». (γ) Μέσα από το οπτικό πεδίο του αφηγητή, η όλη ιστορία των *Ποιμενικών* μοιάζει κάποτε «πιο απλοϊκή και πιο «συμβατική» απ' ό,τι πράγματι είναι». Και τούτο επειδή ο αφηγητής φαί-

γωνιστή βλ. B. P. Reardon, «Achilles Tatius and Ego-Narrative», στο Swain, ό.π., σσ. 243-258.

73. Για τη σχέση κειμένου και ζωγραφικής στα χρόνια του Λόγγου βλ. όσα αναφέρει ο Morgan, *Longus*, ό.π., σ. 146 (i) και τη σχετική βιβλιογραφία.

νετται να επιμένει να δώσει μια ειδυλλιακή και ιδεαλιστική εικόνα της «βουκολικής αθωότητας και ευγένειας», ενώ σε πολλά σημεία η ίδια η ιστορία υπονομεύει αυτή τη σύμβαση. Από την άλλη (όπως στην περίπτωση των νεαρών Μηθυμναίων) η «αγαθότητα» της ζωής έξω από την πόλη αποδεικνύεται (για τους αστούς) κατώτερη, ανιαρή και κάποτε αηδιαστική.

Εκτός από τα παραπάνω κέρδη που παρέχει αυτή η συγγραφική «στρατηγική», η εφεύρεση του ζεύγους ερμηνευτή/αφηγητή προσθέτει μέσα στους πολλούς ρόλους των *Ποιμενικών* έναν επιπλέον: τον ρόλο του συγγραφέα που αποκρύπτεται πίσω από ένα τρίτο πρόσωπο.⁷⁴ Το τέχνασμα, εξαρχής σκηνοθετημένο, δηλώνει, έστω και μέσα στη συμβατικότητα του, πως το κείμενο των *Ποιμενικών* αποτελεί ένα οιοει «μετακείμενο». Το γραπτό κείμενο του μυθιστορήματος μοιάζει να εμφανίζεται ενώπιόν μας για δεύτερη φορά, σαν ένας υπαγορευμένος λόγος που άλλος τον εκφέρει και από άλλον καταγράφεται. Έχουμε ήδη αναφέρει ορισμένα από τα πλεονεκτήματα αυτής της στρατηγικής. Ωστόσο, όπως πιστεύουμε, το σημαντικότερο πλεονέκτημα αυτής της απόκρυψης της φωνής του συγγραφέα (πίσω από τη φωνή του αφηγητή) είναι ότι συνιστά μιαν επιπλέον εναλλαγή ρόλων μέσα στα *Ποιμενικά*. Όπως έχουμε ήδη υπαινιχθεί, αυτές οι δευτερογενείς «μεταμορφώσεις» των ηρώων αποτελούν μιμήσεις άλλων προσώπων ή όντων (όπως στην περίπτωση του Δόρκωνα και της Χλόης). Ανάλογα και οι δύο νέοι έχουν επιλεγεί από ανώτερες δυνάμεις, όπως ο Έρωτας και οι Νύμφες, ώστε να παίξουν τον ορισμένο ρόλο τους μέσα στον ερωτικό μύθον, που συντίθεται τώρα για να συστήσει ένα λογοτεχνικό μάθημα, κτήμα [...] τερπνόν πᾶσιν ἀνθρώποις. Όμως αυτό το τερπνό βιβλίο δεν μπορεί παρά να γραφεί τελικά από το χέρι κάποιου. Ακολουθώντας αυτή τη διαδικασία, ο αρχικά εμφανιζόμενος αδαής κάτοικος της πόλης, που στέκει θαυμαστικά αλλά και αμήχανα μπροστά στο κάλλιστον θέαμα του εκτεθειμένου πίνακα μέσα στο δάσος, επιθυμεί να γίνει ένας άλλος άνθρωπος, ένας συγγραφέας: «Είδα το θέαμα και το θαύμασα και επιθύμησα αυτόν τον πίνακα να τον μετατρέψω σε λόγο γραπτό». Ωστόσο ο «συγγραφέας» δηλώνει πως ό,τι πράγματι επιθυμεί είναι να καταγράψει την ερωτική ιστορία χωρίς να εμπλακεί ο ίδιος σε θέματα ερωτικά. Διακηρύσσει πως θέλει να παραμείνει *σώφρων*. Έτσι, η «εφεύρεση» του αφηγητή φαίνεται σαν να αποτελεί το άλλοθι του *σώφρονος* γραμματικού. Φαίνεται σαν να επιλέγει να παίξει τον ιδιότυπο πλην συγκεκριμένο ρόλο του «αμέτοχου» συγγραφέα.

74. Βλ. την παρατήρηση της Zeitlin (ό.π., σ. 149): «The status of the narrator in the text as a composite and novel figure» (η πλάγια γραφή δική μας).

Αυτή η «στρατηγική» του «αμέτοχου» συγγραφέα γίνεται ακόμη πιο ενδιαφέρουσα καθώς ανάμεσα στον συγγραφέα και στον εφευρημένο αφηγητή παρεμβάλλεται ένας τρίτος «συγγραφέας», ο οποίος σύμφωνα με όλα τα δεδομένα, είναι ο αληθινός «συγγραφέας» του παρόντος μύθου, ο μυθοποιός και μυθοπλόκος Ἔρωτος, «ο Ἐρωτας που προτίθεται να κατασκευάσει μια ιστορία από την παρθένα Χλόη» (παρθένον ἐξ ἧς Ἔρωτος μῦθον ποιῆσαι θέλει, B.27.2).⁷⁵ Πρόκειται για μιαν άλλη αυτοαναφορά του συγγραφέα,⁷⁶ που συνεχίζει και προεκτείνει την αυτοαναφορά του Προοιμίου. Αφού τελικά η ιστορία της Χλόης (και του Δάφνη) πρέπει να «αντιγραφεί» από τον ζωγραφικό πίνακα και αφού η ιστορία αυτή (μῦθος) είναι επιθυμία του Ἐρωτα (ποιῆσαι θέλει), ο Λόγγος, παρά την άρνησή του να μείνει «αμέτοχος στα ερωτικά δρώμενα», δεν μπορεί να αποφύγει να εκπληρώσει τις λογοτεχνικές επιθυμίες του Ἐρωτα! Ο Λόγγος δεν είναι απλώς ο καταγραφέας μιας ερωτικής ιστορίας, είναι ο εντολοδόχος του Ἐρωτα.

Αυτή η επιπλέον διάσταση της συγγραφικής στρατηγικής του Λόγγου στηρίζεται σε μια σειρά από χωρία μέσα από τα οποία θα φανεί ότι ο πραγματικός συγγραφέας είναι ο Ἐρωτας, καθώς αυτός κινεί τα συναισθήματα και τις επιθυμίες των νεαρών ηρώων. Ο Ἐρωτας σκηνοθετεί ό,τι βλέπει πρώτος ο «αφηγητής» και καταγράφει στη συνέχεια ο «συγγραφέας». Είναι λ.χ. ενδεικτικό το γεγονός ότι η πρώτη και ουσιαστική ερωτική εμπειρία των δύο νεαρών ηρώων και η λήξη των παιδικών παιγνιδιών (παιζόντων) συμβαίνει με το «σενάριο» που ο ίδιος ο Ἔρωτος ἀνέπλασε (A.11.1). Η εμφάνιση της λύκαινας, η πτώση του Δάφνη στο όρυγμα και το λουτρό του, που αποτελεί την αρχή του έρωτα της Χλόης, είναι στάδια αυτού του «σενάριου».⁷⁷ Αλλά αν είναι έτσι τα πράγματα, τότε μοιραία τίθεται το ερώτημα πού όντως βρίσκεται η αρχή των πραγμάτων. Η απάντηση είναι πως η αρχή των πραγμάτων δεν μπορεί να είναι διαφορετική από τη συγγραφική βούληση. Ο συγγραφέας όχι

75. Ο Reardon ερμηνεύει τον όρο μῦθος ως «fable, not a rational account» («Μῦθος οὐ λόγος», ό.π., 146).

76. Βλ. τη σχετική ανάλυση του χωρίου αυτού από τον Morgan (Longus, ό.π., σ. 193). Πρβ. Β. D. MacQueen, ό.π., σ. 119-134 και J. R. Morgan, «Daphnis and Chloe: Love's own Sweet Story», στο J. R. Morgan and R. Stoneman (επιμ.), *Greek Fiction: the Greek Novel in Context*, Λονδίνο - Νέα Υόρκη 1994, σσ. 64-79, και τους λόγους για τους οποίους η ιστορία ανήκει περισσότερο στη Χλόη παρά στο ζευγάρι Δάφνης και Χλόη.

77. Πρβ. *Καὶ ὥσπερ αὐτὸν οἰκτεῖραντος τοῦ ἔρωτος* (Γ.6.5). Από το Προοίμιο μαθαίνουμε ότι το ίδιο το μυθιστόρημα (τέτταρας βίβλους) αποτελεί ἀνάθημα σε τρεις θεότητες, στον Ἐρωτα, στις Νύμφες και στον Πάνα. Βαθμιαία όμως ο ρόλος του Ἐρωτα αυξάνεται καθώς επενεργεί στην εξέλιξη της ιστορίας, αρχής γενομένης με το κοινό όνειρο των θετών γονέων στο οποίο οι Νύμφες παραδίδουν τον Δάφνη και τη Χλόη στο άγνωστο παιδίον (A.7.2). Πρβ. Δ.34.1.

μόνο κινητοποιεί τους ήρωες για να «εξυπηρετήσουν» με τους ρόλους τους και να προωθήσουν το μυθιστόρημά του αλλά και εφευρίσκει πρόσωπα που θα αναλάβουν να παίξουν αντ' αυτού τον ρόλο του συγγραφέα.

Σύμφωνα με αυτά μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι ακριβώς αυτή η συγγραφική σύμβαση του συγγραφέα/Λόγγου να αναθέσει τον δικό του ρόλο σε τρίτους, (στον «αφηγητή» του και στον συγγραφέα/Ερωτα), αποτελεί το κλειδί για να ερμηνεύσουμε και τις υπόλοιπες περιπτώσεις κατά τις οποίες ένας αρχικός ρόλος δίνει τη θέση του σε μια σειρά από νέους ρόλους, ή «μετα-ρόλους». Όπως θυμόμαστε, ως κριτήριο αυτών των αλλαγών και «μετα-ρόλων» είχαμε θέσει την (εξωτερική) περιένδυση των ηρώων, τη συνεπόμενη μεταμόρφωσή τους, την αλλαγή της μορφής τους, το δόλιο σχέδιο και το αναμενόμενο κέρδος. Μπορούμε συνεπώς να υποστηρίξουμε, με βάση τα παραπάνω, ότι και στα τέσσερα παραδείγματα αλλαγής ρόλου («μετα-ρόλου») που μας απασχόλησαν, όλα τα αναφερθέντα κριτήρια εμφανίζονται με τον έναν ή τον άλλο τρόπο.

Αυτό το λογοτεχνικό τέχνασμα γίνεται πιο ενδιαφέρον στην περίπτωση του ίδιου του συγγραφέα/Λόγγου που εμφανίζεται να είναι και ταυτόχρονα να μην είναι αυτός που γράφει την ερωτική ιστορία. Ο ρόλος που φαίνεται να παίζει είναι ρόλος, όπως έχουμε πει, «λογοτεχνικός», ρόλος που μοιάζει να κινείται ανάμεσα στην πραγματικότητα και στη λογοτεχνία. Το βουκολικό μυθιστόρημα που γράφεται τελικά είναι ένα κείμενο που οφείλει πολλά στη βουκολική λογοτεχνία. Υπό την έννοια αυτή θα μπορούσε κάποιος να υποστηρίξει ότι τα τέσσερα παραδείγματα «μετα-ρόλων» που μας απασχόλησαν είναι «μιμήσεις» λογοτεχνικές. Παντομίμες ρόλων, όπως ακριβώς και οι καθαρές παντομιμικές παραστάσεις που είδαμε να συμβαίνουν στα Ποιμενικά. Εκείνο που απομένει είναι να δούμε με ποιο τρόπο εξεικονίζονται στα υπόλοιπα ΑΕΜ οι πρώτοι ρόλοι και οι «μετα-ρόλοι», όπως τους έχουμε προσδιορίσει. Αυτή η έρευνα, ωστόσο, βρίσκεται έξω από τα όρια του παρόντος άρθρου.