



**ΤΜΗΜΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ
ΚΑΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ
ΣΠΟΥΔΩΝ**

Ο ΚΟΣΜΟΣ ΤΗΣ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΑΣ

**ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ
ΣΤΗΝ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΙΑΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΠΑΦΙΤΗ

2013



**ΤΜΗΜΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ
ΚΑΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ
ΣΠΟΥΔΩΝ**

Ο ΚΟΣΜΟΣ ΤΗΣ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΑΣ

**ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ
ΣΤΗΝ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΙΑΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ**

ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΠΑΦΙΤΗ

**Διατριβή η οποία υποβλήθηκε προς απόκτηση διδακτορικού
τίτλου σπουδών στο Πανεπιστήμιο Κύπρου**

© Μαριάννα Παφίτη, 2013

ΣΕΛΙΔΑ ΕΓΚΥΡΟΤΗΤΑΣ

Υποψήφια Διδάκτωρ: Μαριάννα Παφίτη

Τίτλος Διατριβής: «Ο κόσμος της κρητικής *Βοσκοπούλας*. Ερμηνευτική προσέγγιση στην Αναγεννησιακή Λογοτεχνία»

Η παρούσα Διδακτορική Διατριβή εκπονήθηκε στο πλαίσιο των σπουδών για απόκτηση Διδακτορικού Διπλώματος στο Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών και εγκρίθηκε στις 14 Οκτωβρίου 2013 από τα μέλη της Εξεταστικής Επιτροπής.

Εξεταστική Επιτροπή:

Ερευνητικός Σύμβουλος: Μιχάλης Πιερής, Καθηγητής, Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Κύπρου.

Άλλα μέλη:

Παντελής Βουτουρής, Καθηγητής, Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Κύπρου.

Ερατοσθένης Καψωμένος,

Ulrich Moennig, Καθηγητής, Institut für Griechische und Lateinische Philologie, Universität Hamburg.

Αφροδίτη Αθανασοπούλου, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Κύπρου.

στη μνήμη της μητέρας μου

Τ' ἄστρα γοργὰ τὴ δέχτηκαν καθὼς ἡ γῆ τὸν ἥλιο.

Τὰ Σεραφεῖμ ἐγνώρισαν τὸ βάθος τῆς ἀγάπης,

Κι' ὀλόκληρ' ἡ Παράδεισο διπλὴ Παράδεισό 'ναι.

Ποιὸς εἶχε πεῖ πὸν σοῦμελλε, πέτρα, νὰ βγάλης ρόδο;

(Δ. Σολωμός, «Carmen Seculare»)

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	iv - v
SUMMARY.....	vi - vii
ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	viii - ix
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1 - 4
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 Πώς οργανώνεται η <i>Βοσκοπούλα</i> ;	5 - 42
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 Ταυτότητες στη <i>Βοσκοπούλα</i>	43 - 85
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 Από την Arcadia στην Ίδα: <i>Πιστικός Βοσκός, Ερωτόκριτος, Βοσκοπούλα</i>	86 - 135
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 Οι δημώδεις παραλλαγές της <i>Βοσκοπούλας</i> και το δημοτικό τραγούδι – Η ποιητική του θανάτου.....	136 - 226
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 Οι δυτικές λογοτεχνικές «ανταποκρίσεις» της <i>Βοσκοπούλας</i>	227 - 295
ΕΠΙΛΟΓΙΚΑ ΣΤΗ <i>ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΑ</i>	296 - 307
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	308 - 319

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διατριβή αποσκοπεί στην παρουσίαση και ερμηνευτική διερεύνηση της κρητικής *Βοσκοπούλας*, ποιήματος ανώνυμου δημιουργού το οποίο ανήκει στην εποχή της ακμής της κρητικής Αναγέννησης και το οποίο πρωτοεκδόθηκε το 1627.

Το ποίημα αυτό εξετάζεται τόσο από την οπτική της αφηγηματικής του οργάνωσης όσο και της ιδιαίτερης πλοκής του η οποία παραπέμπει σε μια μεγάλη παράδοση ευρωπαϊκών κειμένων του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης. Σε συνάρτηση πάντοτε με το ευρωπαϊκό ποιητικό πλαίσιο, στο οποίο το κρητικό ποίημα, παραπέμπει η διατριβή αυτή προσπαθεί να λύσει ερμηνευτικές απορίες που προκαλεί το κείμενο. Αναλογίες και αποκλίσεις από αντίστοιχα κείμενα είναι ο βασικός διερευνητικός άξονας ο οποίος καταλήγει στην πρόταση ότι η *Βοσκοπούλα* είναι ένα κείμενο μοναδικό στα ελληνικά γράμματα και, παραδόξως, δεν έτυχε της πρέπουσας προσοχής.

Επιπλέον, διερευνάται η σχέση του κρητικού ποιήματος με το ποιμενικό επεισόδιο στον *Ερωτόκριτο* και υποστηρίζεται η θέση πως ο Κορνάρος γνώριζε ήδη τη *Βοσκοπούλα* και διαλέγεται μαζί της. Ως προς τις δημώδεις παραλλαγές της *Βοσκοπούλας* προτείνεται ένας σαφής διαχωρισμός τους σε τρία είδη και προκρίνεται η σημασία μιας συγκεκριμένης παραλλαγής η οποία διασώζει χωρία τα οποία επιλύουν ερμηνευτικά προβλήματα του κειμένου της έκδοσης του 1627. Η συνεξέταση της *Βοσκοπούλας* με το δημοτικό τραγούδι υποδεικνύει μια ιδιαίτερη σχέση του κρητικού ποιήματος με μια συγκεκριμένη κατηγορία δημοτικών τραγουδιών, αυτή των μοιρολογιών. Με βάση τον προφανή διάλογο ανάμεσα στο έντεχνο κείμενο και το δημοτικό μοιρολόι προτείνεται η χρήση του όρου «δυστοπία» η οποία αναφέρεται στη σύσταση ενός ζοφερού ποιητικού κόσμου στον οποίο οι ήρωες επιλέγουν να αυτοεξοριστούν αφού βιώσουν την τραγική απώλεια του αγαπημένου προσώπου.

Έρωτας και θάνατος συγκροτούν το βασικό θεματικό ζεύγος επάνω στο οποίο δομείται η αφήγηση της *Βοσκοπούλας*. Η μελέτη της αφηγηματικής οργάνωσης του ποιητικού λόγου έδειξε πως η *Βοσκοπούλα* δομείται σε τρία μέρη, στοιχείο που συνηγορεί υπέρ της θέσης για τις ιδιαίτερες λογοτεχνικές ικανότητες του ανώνυμου ποιητή. Η τριμερής αυτή δομή

συντίθεται στη βάση επιμέρους επεισοδίων των οποίων η σχέση εξετάζεται με βάση τις έννοιες της κυκλικότητας και της επαναληπτικότητας. Τέλος, το κρητικό ποίημα συνεξετάζεται με πλειάδα ευρωπαϊκών ποιημάτων. Ξεκινώντας από τις *pastorelas* του Marcabru και φθάνοντας στην ποίηση των Cavalcanti και Marino υποδεικνύεται ότι η *Βοσκοπούλα* δεν είναι προϊόν μίμησης καμίας *pastorella* και κανενός ιταλικού ειδυλλίου. Αν και ο αρχικός *locus amoenus* και η αρχική περιγραφή μιας «*pastorella angelicata*» κατηύθυναν την έρευνα προς την ευρωπαϊκή ποίηση, εντούτοις η ιστορία της *Βοσκοπούλας*, η ιστορία ενός ατυχούς έρωτα ο οποίος εξελίσσεται στο χρόνο, με αρχή, μέση και τέλος, αποδεικνύουν τη μοναδικότητα του κρητικού ποιήματος.

Το μεθοδολογικό υπόβαθρο της παρούσας διατριβής είναι ερμηνευτικής και συγκριτικής τάξεως. Η συγκριτική εξέταση του ποιήματος τόσο με εικαστικά έργα της εποχής όσο και με ποιητικά έργα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης βοήθησαν στο να αποκατασταθεί η κυρίαρχη γνώμη για την έλλειψη πρωτοτυπίας της *Βοσκοπούλας*. Στην απόδειξη της πρωτοτυπίας του κρητικού ποιήματος συνέβαλε και η συνανάγνωσή του με το δημοτικό τραγούδι.

Η συμβολή της παρούσας εργασίας έγκειται στο γεγονός ότι δεν έχει ως τώρα διερευνηθεί συστηματικά το κρητικό ποίημα ούτε στη σχέση του με την ευρωπαϊκή ποίηση ούτε με την ελληνική ποιητική παράδοση. Ουσιαστικά η *Βοσκοπούλα* είναι το ποίημα της κρητικής ποίησης της ακμής που αδικήθηκε πιο πολύ. Η διατριβή αυτή είναι μια προσπάθεια να υποδειχθεί η ποιητική αξία της *Βοσκοπούλας* και το εύρος των φιλολογικών θεμάτων που την αφορούν έτσι ώστε να προωθηθεί η επιστημονική έρευνα.

SUMMARY

This thesis aims at presenting and interpreting the Cretan *Shepherdess* (*Βοσκοπούλα*), poem of anonymous breeder that belongs to the heyday of the Cretan Renaissance and which was first published in 1627.

The poem is examined both from the perspective of narrative organization and the particular plot of which refers to a long tradition of European texts of the Middle Ages and Renaissance. In connection always with the European poetic context, in which the Cretan poem refers, this thesis tries to solve interpretative questions that the text displays. Analogies and differences among the *Shepherdess* and corresponding European poems is the basic investigative axle which leads to the suggestion that the *Shepherdess* is a unique text in Greek letters and, surprisingly, has not received the due attention. Furthermore, the thesis explores the relationship among the Cretan poem and the pastoral episode in *Erotokritos* and supports the idea that Kornaros already knew the *Shepherdess* and converses with her. As for the vernacular variants of *Shepherdess* the thesis suggests a clear division into three types and qualifies the importance of a particular variation which preserves passages that resolve problems of interpretation of the text of the edition of 1627. The joint examination of the Cretan poem and the folk song suggests a special relationship of the Cretan poem to a particular type of folk songs, that of lament. Based on the obvious dialogue between *Shepherdess* and the folk lament songs the thesis suggests the use of the term "dystopia" which refers to the establishment of a grim poetic world in which the heroes choose to exile after experiencing the tragic loss of the beloved one.

Love and death constitute the main thematic pair upon which is structured the narrative of the *Shepherdess*. The study of the narrative structure of the poem showed that *Shepherdess* is organized in three parts, a fact that militates in favor of the post for the particular literary skills of the anonymous poet. The tripartite structure is synthesized based on individual episodes whose relationship is examined based on the concepts of circularity and repeatability.

Finally, the Cretan poem is read together with a range of European poetry. Starting from pastorelas of Marcabru and reaching the poetry of Cavalcanti and Marino is clearly indicated that the *Shepherdess* is not the product of any imitation of pastorella and of no

Italian romance. Although the original locus amoenus and the initial description of a «pastorella angelicata» directed research towards European poetry, however, the story of the *Shepherdess*, the story of an unhappy love which evolves in time, with a beginning, middle and end, proves the uniqueness of the Cretan poem.

The methodological background of this thesis is interpretive and comparative as well. The comparative examination of the poem both with artworks of the time and with poems of the Middle Ages and Renaissance helped to restore the dominant opinion on the lack of originality of the *Shepherdess*. In proving of the originality of the Cretan poem also contributed the comparison with folk songs.

The contribution of this work lies in the fact that until now there has been no thoroughly exploration of the Cretan poem nor of its relationship with the European poetry nor with the Greek poetic tradition. Essentially the *Shepherdess* is the poem of Cretan poetry of acne that is injusticed the most. This thesis is an attempt to indicate the poetic value of *Shepherdess* and the range of literary topics that concern the Cretan poem so as to promote scientific research furthermore.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Το ταξίδι της διδακτορικής αυτής διατριβής ξεκίνησε με ένα άλλο ταξίδι στη «γαληνοτάτη» Βενετία όπου φιλοξενήθηκα από το εκεί Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών. Συνεπώς, οφείλω να ευχαριστήσω τη Διευθύντρια του Ινστιτούτου, Καθηγήτρια Χρύσα Μαλτέζου για τη φιλοξενία που μου παρείχε.

Πολλά από τα επόμενα ερευνητικά μου ταξίδια έγιναν κατεξοχήν στην αγαπημένη πόλη του Ρεθύμνου, στη βιβλιοθήκη της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης. Με απόλυτη προθυμία το προσωπικό της βιβλιοθήκης υποστήριξε την ερευνητική προσπάθειά μου, όπως επίσης έπραξε και το προσωπικό της ηλεκτρονικής βιβλιοθήκης «Ανέμη».

Ευχαριστίες οφείλω και στο προσωπικό της βιβλιοθήκης του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης το οποίο άμεσα και ένθερμα με εξυπηρέτησε με την αποστολή αντιγράφου της έντυπης έκδοσης της *Βοσκοπούλας* που σώζεται και φυλάσσεται εκεί.

Ακόμη οφείλω να ευχαριστήσω τον κ. Κώστα Βόμβολο ο οποίος μου υπέδειξε την ύπαρξη καταγραφών νεότερων δημοδών παραλλαγών της *Βοσκοπούλας*. Στην υπόδειξη αυτή οφείλεται η επίσκεψή μου στο Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο (Μέλπω Μερλιέ) όπου με χαρά με καλωσόρισαν και με κατατόπισαν ο υπεύθυνος του Μ.Λ.Α. κ. Μάρκος Φ. Δραγούμης και ο συνεργάτης του κ. Θανάσης Μωραΐτης τους οποίους ευχαριστώ ιδιαίτερα.

Κυρίως, όμως, με προθυμία αγκάλιασε την ερευνητική προσπάθειά μου και υποστήριξε τη συγγραφή της διδακτορικής μου διατριβής το Πανεπιστήμιο Κύπρου, τόσο το διοικητικό προσωπικό όσο και το προσωπικό της βιβλιοθήκης και της υπηρεσίας διαδανεισμού. Οφείλω εγκάρδιες ευχαριστίες σε όλους όσοι υπήρξαν παραστάτες στην προσπάθεια αυτή.

Ευχαριστώ ιδιαίτερα το Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Κύπρου για τη δυνατότητα που μου έδωσε να πραγματοποιήσω ερευνητικά ταξίδια στο εξωτερικό και για τη γενικότερη υποστήριξη της έρευνάς μου.

Τη συμπαράστασή τους στο έργο αυτό έδειξαν δύο ξεχωριστές κυρίες, η πρώην Διευθύντρια Μέσης Γενικής Εκπαίδευσης του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού, η Δρ. Ζήνα Πουλλή, και η κα Τασούλα Χατζηπροδρόμου, Πρώτη Διοικητική Λειτουργός του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού. Οι ευχαριστίες μου προς τις δύο αυτές κυρίες είναι

ολόψυχες καθώς συνέβαλαν καθοριστικά, με την ιδιαίτερη ευαισθησία που τις χαρακτηρίζει, στην ολοκλήρωση της προσπάθειάς μου.

Ευχαριστώ, επίσης, την Eleonora Aleotti η οποία επέβλεπε και καθοδηγούσε την προσπάθειά μου να μεταφέρω στην ελληνική τον δύσκολο και πυκνό ποιητικό λόγο του Marino και του Guarini. Χωρίς τη συμβολή της θα έλειπαν από τη διατριβή αυτή τα ποιητικά κείμενα του Marino και του Guarini, πολύτιμα στη συνεξέτασή τους με τη *Βοσκοπούλα*.

Ευγνωμοσύνη οφείλω σε δύο αγαπημένες φίλες, τη Σταματία Λαουμτζή και την Ελευθερία Ηρακλέους που, η καθεμιά με τον τρόπο της, με στήριξαν δείχνοντάς μου πως πιστεύουν σε μένα και τις δυνάμεις μου, κυρίως, όμως, με ενθάρρυναν και με εμπύχωναν στο πιο κρίσιμο σημείο, αυτό της ολοκλήρωσης της διατριβής.

Ευχαριστίες οφείλω στα μέλη της πενταμελούς κριτικής επιτροπής για το ενδιαφέρον που επέδειξαν και τις γόνιμες παρατηρήσεις που έκαναν. Οι Καθηγητές Ερατοσθένης Καψωμένος, Ulrich Moennig, Παντελής Βουτουρής και η Επίκουρος Καθηγήτρια Αφροδίτη Αθανασοπούλου υπέδειξαν θέματα τα οποία θα βοηθήσουν σε μια μελλοντική επεξεργασία της παρούσας διατριβής και τους ευχαριστώ ιδιαίτερα.

Για την ολοκλήρωση της έρευνας και του κειμένου της παρούσας διατριβής θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον επιβλέποντα της εργασίας μου, Καθηγητή Μιχάλη Πιερή, για το ακούραστο ενδιαφέρον, τη στήριξη, το χρόνο που αφιέρωσε και τις καίριες παρατηρήσεις, τις χρήσιμες διορθώσεις και τις ουσιαστικές υποδείξεις που έκανε ως επιβλέπων καθηγητής. Η συστηματική παρακολούθηση και η επιστημονική υποστήριξη σε όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της διατριβής μου συνέβαλαν καθοριστικά στην ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας.

ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΠΑΦΙΤΗ

Εισαγωγή

*Από το Θεόκριτο, το θεμελιωτή της κλασικής ποιμενικής ποίησης,
ξεκινά μια μακριά αλλά περίπλοκη καλλιτεχνική παράδοση
παρουσίας του θανάτου σ' ένα περιβάλλον ερώτων και τραγουδιού ανάμεσα σε
βοσκούς. Με μέσο την τέχνη του, ο αστός ποιητής δραπευτεύει από την πολιτική, τον πόλεμο, και
τη δουλειά (negotium)
στην ειρηνική γαλήνη (otium) μιας απλής ζωής κοντά στη φύση· αλλά η ίδια η φύση τον
φέρει αντιμετώπο για μια ακόμη φορά
με το θάνατο.¹*

*Αν τον ακούσετε θα συμφωνήσετε κι εσείς μαζί του.
Λέει πως τα δάση στολίζουν κι ομορφαίνουν τη γη,
πως μαθαίνουν τον άνθρωπο να καταλαβαίνει την ομορφιά
και πλουτίζουν την ψυχή του με ωραία αισθήματα.
Τα δάση μαλακώνουν το σκληρό κλίμα.
Κι εκεί που το κλίμα είναι μαλακό, ο άνθρωπος
ζοδεύει λιγότερες δυνάμεις στον αγώνα με τη φύση
και γίνεται πιο καλός, πιο τρυφερός.
Εκεί οι άνθρωποι είναι όμορφοι, λυγεροί, ευαίσθητοι.
Η γλώσσα τους είναι ωραία, οι κινήσεις τους χαριτωμένες...
Σε τέτοιους τόπους ακμάζουν οι τέχνες και οι επιστήμες,
η φιλοσοφία τους δεν είναι απαισιόδοξη
και οι σχέσεις τους με τη γυναίκα
είναι όλο λεπτότητα, ευγένεια...²*

¹ Elias L. Rivers, «Πρόλογος», στο Bruno Damiani, Barbara Mujica, *Et in Arcadia Ego. Essays on Death in the Pastoral Novel*, University Press of America, United States of America 1990.

² Άντον Τσέχοφ, *Θείος Βάνιας: Ο Γλάρος. Θείος Βάνιας. Πρόταση γάμου. Η αρκούδα*, τόμ. Α', μτφ. Λυκούργου Καλλέργη, Δωδώνη, Αθήνα 1986, 131.

Η παρούσα μελέτη αρθρώνεται σε πέντε κεφάλαια.

Στο πρώτο κεφάλαιο («Πώς οργανώνεται η *Βοσκοπούλα*») εξετάζεται η αφηγηματική δομή του ποιήματος. Υποδεικνύεται η έντεχνη οργάνωση του ποιητικού λόγου με βάση τις έννοιες της κυκλικής αφήγησης και της σκόπιμης και στοχευμένης επανάληψης. Υπογραμμίζεται, επίσης, ο έντονα δραματικός χαρακτήρας του ποιήματος: η δραματικότητα στη *Βοσκοπούλα* προκύπτει από την ισχυρή παρουσία του ευθέως λόγου, του διαλόγου και, κυρίως, του μονολόγου. Στο ποίημα παρουσιάζεται ένα εξαιρετικό δείγμα εγκιβωτισμένης αφήγησης (πρόκειται για την αφήγηση του γέροντα πατέρα, στ. 351 - 400) το οποίο ενισχύει την άποψη της παρούσας εργασίας για τη δεινή αφηγηματική ικανότητα του ανώνυμου Κρητικού ποιητή. Με βάση ενδοκειμενικά στοιχεία υποδεικνύεται η τριμερής οργάνωση του ποιήματος η οποία αποτελεί πρόσθετο τεκμήριο για τη συνθετική ικανότητα του ποιητή.

Το δεύτερο κεφάλαιο («Ταυτότητες στη *Βοσκοπούλα*») ελέγχει τον τρόπο σύστασης των τριών μορφών του ποιήματος, του βοσκού, της βοσκοπούλας και του γέροντα πατέρα. Η σύσταση και των τριών αυτών ποιητικών μορφών εγείρει ερωτηματικά και απορίες καθώς αντιφατικά στοιχεία κλονίζουν την υποτιθέμενη τυπολογική καταγωγή τους. Στο κεφάλαιο αυτό προτείνεται μια ανάγνωση των *αντιφάσεων* που παρατηρούνται στο πλαίσιο της διπλής ταυτότητας των μορφών αυτών. Βασικό θέμα, το οποίο διερευνάται στο κεφάλαιο αυτό, είναι εκείνο της κοινωνικής προέλευσης του βοσκού όπως αυτή προσδιορίστηκε από την έως τώρα φιλολογία για τη *Βοσκοπούλα*. Προτείνεται μια άλλη ερμηνεία της ταυτότητας του βοσκού με βάση αντίστοιχες ποιμενικές μορφές στα εικαστικά έργα της εποχής και επιχειρείται, έτσι, μια συνανάγνωση ποιητικού και εικαστικού λόγου.

Στο τρίτο κεφάλαιο («Από την Arcadia στην Ίδα: *Πιστικός Βοσκός, Ερωτόκριτος, Βοσκοπούλα*») συγκρίνεται η σκηνή της τόξευσης της Ντορίντα από το Σίλβιο στον *Πιστικό Βοσκό* με την αντίστοιχη σκηνή στο ποιμενικό επεισόδιο του *Ερωτόκριτου*. Οι δύο ήρωες, ο Σίλβιο και ο Χαρίδημος, παρουσιάζουν ιδιαίτερες συγγένειες και με βάση αυτές επιχειρείται μια συνανάγνωση των δύο ποιητικών κειμένων η οποία στοιχειοθετεί την υπόθεση πως ο Κορνάρος, πιθανότατα, είχε υπόψη του τον *Πιστικό Βοσκό*. Βασικό κοινό θέμα στα δύο κείμενα είναι η μεταμόρφωση της αγαπημένης, αθέλητα ή ηθελημένα, στο θήραμα που διακαώς αναζητεί ο επίδοξος κυνηγός και στις δύο περιπτώσεις. Στο ποιμενικό επεισόδιο του

Ερωτόκριτου η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στον Χαρίδημο, τη λυγερή και τη βοσκοπούλα δείχνει να είναι πιο ισχυρή από όσο προσέχθηκε έως τώρα. Κειμενικά στοιχεία υποδεικνύουν μια υπόγεια και υποθάλλουσα ερωτική τριγωνική σχέση η οποία συστήνεται με προσοχή από τον Κορνάρο έτσι ώστε να δικαιολογηθεί η ζήλεια και η αντίδραση της λυγερής που καταλήγει στο τραγικό της τέλος. Στο κεφάλαιο αυτό προτείνεται η σύγκριση της βοσκοπούλας του Κορνάρου με την ομώνυμη ηρωίδα της *Βοσκοπούλας*. Τα συμπεράσματα της σύγκρισης αυτής στοιχειοθετούν και επιβεβαιώνουν την υπόθεση πως ο Κορνάρος γνωρίζει τη *Βοσκοπούλα* του ανώνυμου Κρητικού ποιητή και χρησιμοποιεί τον μύθο της για να δώσει μια πιο πειστική λύση στο θέμα της ερωτικής σχέσης που καταλήγει στον θάνατο. Η βοσκοπούλα, στη θέση της «aura» του Οβιδίου, συγκροτεί μια πιο αληθοφανή αιτία για την έκρηξη της ζήλειας από τη λυγερή. Η «ομορφοκαμωμένη» βοσκοπούλα του Κορνάρου αποδεικνύει πόσο γερό ήταν το αναγνωστικό ένστικτο του μεγάλου ποιητή ο οποίος εισάγει στο ποιμενικό επεισόδιο μια μορφή γνωστή στο κοινό του, μια μορφή ταυτισμένη με τον έρωτα και τον θάνατο.

Στο τέταρτο κεφάλαιο («Οι δημώδεις παραλλαγές της *Βοσκοπούλας* και το δημοτικό τραγούδι - Η ποιητική του θανάτου») ελέγχεται καταρχήν ο χαρακτηρισμός μιας πλειάδας κειμένων ως «δημώδεις παραλλαγές» της *Βοσκοπούλας* και προτείνεται ένας διαχωρισμός τους με βάση την ποιητική απόστασή τους από το κείμενο της έκδοσης της *Βοσκοπούλας* του 1627 και της ευγγύτητάς τους στο δημοτικό τραγούδι. Από το σύνολο των κειμένων αυτών επιλέγηκαν όσα θεωρήθηκαν χρήσιμα ώστε να υποστηριχθεί η τριμερής αυτή κατηγοριοποίηση. Πιο ενδιαφέρουσα από όλες τις παραλλαγές της *Βοσκοπούλας* που συζητούνται κρίνεται αυτή που δημοσιεύει ο Θωμάς Παπαδόπουλος. Το κείμενο αυτό, το πλησιέστερο χρονικά στην πρώτη έκδοση του 1627, φαίνεται να παραδίδει γραφές οι οποίες φωτίζουν σκοτεινά σημεία στην εξέλιξη της αφήγησης της *Βοσκοπούλας*. Η διερεύνηση της σχέσης της *Βοσκοπούλας* με το δημοτικό τραγούδι, κυρίως το μοιρολόι, υποστηρίζει την προτεινόμενη από την παρούσα εργασία παρουσία της «δυστοπίας» - σε αντίστιξη με την τυπολογικά προσδιορισμένη ευτοπία – στον μονόλογο του βοσκού στο τέλος. Ο μονόλογος αυτός συντίθεται στη βάση «σκοτεινών» εικόνων που έχουν την καταγωγή τους στη δημοτική παράδοση. Οι εικόνες αυτές αναγνωρίζονται και υποδεικνύεται έτσι ο τρόπος με τον οποίο ο ποιητής δομεί την εικόνα μιας «δυστοπίας» ταυτόσημης με τον Κάτω Κόσμο των μοιρολογιών.

Στο πέμπτο κεφάλαιο (Οι δυτικές λογοτεχνικές «ανταποκρίσεις» της *Βοσκοπούλας*) επιχειρείται μια προσέγγιση της δυτικής ποίησης που προϋποθέτει η *Βοσκοπούλα*. Αν και το είδος στο οποίο παραπέμπει ο τίτλος, οι προβηγκιανές *pastorelas*, οι γαλλικές *pastourelles* και οι ιταλικές *pastorellae*, είναι ένα τεράστιο corpus κειμένων που δύσκολα μπορεί κανείς να το διεξέλθει ολόκληρο, εντούτοις επιχειρείται διερεύνηση των βασικών χαρακτηριστικών του είδους και του τρόπου με τον οποίο η ταπεινή βοσκοπούλα των προβηγκιανών *pastorelas* και των γαλλικών *pastourelles* μεταμορφώνεται, στην ιταλική εκδοχή του είδους, σε μια «*pastorella angelicata*». Η *Βοσκοπούλα* προϋθέτει μορφές σαν τις αγγελικές *pastorellae* αλλά το κρητικό ποίημα υπερβαίνει το είδος μέσω των αφηγηματικών επιλογών του Κρητικού ποιητή. Επίσης ελέγχεται η σχέση της *Βοσκοπούλας* με τα *idilli pastorali* της εποχής και, έστω αν η διερεύνηση αυτή βρίσκεται ακόμη σε πρώιμο στάδιο, υποδεικνύεται η απόσταση που χωρίζει τη *Βοσκοπούλα* και από αυτό το ποιητικό είδος. Η σχέση της πρωταγωνίστριας της *Βοσκοπούλας* με αντίστοιχες γυναικείες μορφές, τόσο της λυρικής όσο και της δραματικής ιταλικής ποίησης, απλά επιβεβαιώνει την αρχική υπόθεση της διατριβής αυτής: η *Βοσκοπούλα* είναι ένα ποίημα το οποίο δε μπορεί να συνδεθεί με κανένα ιταλικό κείμενο υπό τους όρους μιας σχέσης επιγονικής. Η *Βοσκοπούλα* είναι το κρητικό ποίημα που σηματοδοτεί το τέλος του είδους της *pastorella* και τη γένεση ενός είδους «μεικτού», αφηγηματικού, δραματικού και λυρικού, όπως εκείνο του σολωμικού *Κρητικού*.

Κεφάλαιο πρώτο

Πώς οργανώνεται η *Βοσκοπούλα*;³

Η αφηγηματική ανάλυση της *Βοσκοπούλας* στοχεύει στην υπόδειξη του έντεχνου χαρακτήρα της μέσα από την εξέταση των πιο κάτω παραμέτρων:

- i. Της δραματικής υφής του κειμένου.⁴ Ο δραματικός χαρακτήρας του ποιήματος προκύπτει από την πυκνή χρήση του ευθέως λόγου,⁵ του διαλόγου αλλά και του μονολόγου.⁶
- ii. Της αφηγηματικής δόμησης του ποιήματος με βάση τις έννοιες της κυκλικής αφήγησης και της επανάληψης.⁷ Τα πορίσματα της διερεύνησης υποστηρίζουν την έντεχνη οργάνωση της αφήγησης και την αυξημένη θερμοκρασία λογοτεχνικότητας του ποιητικού κειμένου.

³ Ο τίτλος κατ' αντιστοιχία με το πολύ γνωστό δοκίμιο του David Holton «Πώς οργανώνεται ο *Ερωτόκριτος*;», στο Ντέιβιντ Χόλτον, *Μελέτες για τον Ερωτόκριτο και άλλα νεοελληνικά κείμενα*, μτφ. Μαρία Αθανασοπούλου, Καστανιώτης, Αθήνα 2001, 87 – 102.

⁴ Η *Βοσκοπούλα* αποτελεί, κατά την άποψή μου, μια πρώιμη μορφή νεοελληνικού δραματικού ποιητικού λόγου. Όπως σημειώνει η Rosemary Bancroft – Marcus: «Η δομή του ποιήματος είναι σχεδόν θεατρική, καθώς εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την παράθεση ομιλιών (266 στίχοι). Ο περιορισμένος αριθμός προσώπων – ήρωας, ηρωίδα και πατέρας – φέρνει στον νου τον ανώτερο αριθμό προσώπων που βρίσκονται κανονικά επί σκηνής σε κάθε σκηνή του νεοκλασικού δράματος (εκτός από το φινάλε)», Rosemary Bancroft – Marcus, «Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο», στον τόμο *Λογοτεχνία και Κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, επιμ. David Holton, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 123.

⁵ Βλ. Arthur Bot, «Πώς μεταδίδεται ο ευθύς λόγος των προσώπων του Ερωτόκριτου;», *Cretan Studies* 6 (1998) 427 – 439.

⁶ Η χρονολόγηση του ποιήματος ως ενός από τα πρώιμα της κρητικής ποίησης της ακμής οδηγεί σε μια ενδιαφέρουσα υπόθεση: μήπως είναι η *Βοσκοπούλα* μια πρωτόλεια προσπάθεια κάποιου από τους μεγάλους Κρήτες δημιουργούς; Το ερώτημα, φυσικά, λόγω της απουσίας στοιχείων για τον ποιητή, παραμένει υπόθεση εργασίας.

⁷ Βασικά μελετήματα αναφοράς για την εργασία αυτή αποτελούν οι θεμελιώδεις εργασίες: David Holton «Πώς οργανώνεται ο *Ερωτόκριτος*;», ό.π.· Ερατοσθένης Κατωμένος, «Η δομή της αφήγησης στον “Ερωτόκριτο”», *Πεπραγμένα του Ε’ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου* (Άγιος Νικόλαος, 25 Σεπτ. – 1 Οκτ. 1981), τόμ. Β’, Ηράκλειο 1985, 164 - 181· Arthur Both, «Δυναμικές - διαλογικές σχέσεις στην ποιητική και αφηγηματολογική οργάνωση του Ερωτόκριτου», στο *Prosa y verso en griego medieval. Rapports of the international congress “Neograeca Medii Aevi III”* (Vitoria 1994), J.-M. Egea – J. Alonso (Eds.), Adolf M. Hakkert, Amsterdam 1996, 88 – 103· Μάρθα Αποσκήτη, «Παρεμβάσεις του αφηγητή στον *Ερωτόκριτο*», *Κρητολογικά, Αναγεννησιακά και Νεώτερα*, Στιγμή, Αθήνα 2003, 145 - 152· Arthur Bot, «Πώς μεταδίδεται ο ευθύς λόγος των προσώπων του Ερωτόκριτου;», ό.π. Βλ., επίσης, Mary Douglas, *Thinking in Circles: An Essay in Ring Composition*, Yale University Press, 2007. Βλ. επίσης, David Holton, «The story – within – a - story», *Erotokritos*, Bristol Classical Press, Bristol 1991, 24 – 27.

iii. Τέλος, της συχνής χρήσης της εγκιβωτισμένης αφήγησης ως δείγμα μιας γραφής η οποία προβάλλει έντονα τον λογοτεχνημένο χαρακτήρα της.⁸ Η χρήση της εγκιβωτισμένης αφήγησης στη *Βοσκοπούλα* είναι η συνθετότερη, εξ όσων γνωρίζω, από το corpus των προγενέστερων ελληνικών ποιητικών κειμένων (π.χ. *Απόκοπος*) τα οποία, πιθανότατα, λειτουργούν ως αφηγηματικά πρότυπα για τον ανώνυμο δημιουργό της *Βοσκοπούλας*.

A. Η τριμερής δομή του ποιήματος

Η τριμερής διαίρεση της *Βοσκοπούλας* προκύπτει αβίαστα από την ίδια την αφηγηματική δομή του ποιήματος και προσφέρει στο μελετητή την ευχέρεια να κάνει προσεχτικότερες παρατηρήσεις στο πυκνά δομημένο αυτό ποίημα. Η διαίρεση αυτή δεν προέκυψε αυθαίρετα αλλά γεννήθηκε από την προσεκτική μελέτη του τρόπου ανάπτυξης της πλοκής του ποιήματος. Χωρίς να εγγράφεται στο κείμενο η διαίρεση αυτή θα μπορούσαμε να πούμε πως αρθρώνονται οι πιο κάτω θεματικές ενότητες - μέρη:

A' μέρος: στ.1-148 (ο έρωτας και η πορεία προς το σπήλιο)⁹

B' μέρος: στ. 149 – 304 (η ερωτική συνεύρεση και ο αποχωρισμός)

Γ' μέρος: στ. 305 – 476 (η επιστροφή του βοσκού, η συνάντηση με τον γέροντα πατέρα και το μαντάτο του θανάτου της βοσκοπούλας)

Όλα τα μέρη θα μπορούσαν να μεριστούν σε υποενότητες, ή επεισόδια, και στο κάθε μέρος η τελευταία υποενότητα, ή επεισόδιο, λειτουργεί ως σημείο που προοικονομεί την επόμενη ενότητα. Η διαίρεση των τριών ενότητων σε υποενότητες προκύπτει και πάλι, αβίαστα και φυσικά, από μια πολύχρονη και συνεχή ανάγνωση του ποιήματος και σε καμία περίπτωση δεν επιβάλλεται στο κείμενο στο πλαίσιο μιας αυταρχικής εξωκειμενικής οριοθέτησης. Η έμφαση στην παρουσία και λειτουργία των μερών αυτών και των επεισοδίων

⁸ William Nelles, *Frameworks. Narrative Levels and Embedded Narrative*, ό.π.: James Paxson, «Revisiting the deconstruction of narratology: master tropes of narrative embedding and symmetry», *Style*, Spring 2001, Vol. 35 Issue 1, 126 – 150.

⁹ Οι παραπομπές γίνονται στην έκδοση *Μπεργαδής, Απόκοπος, Η Βοσκοπούλα*, επιμ. Στυλιανός Αλεξίου, Εστία, Αθήνα 2007. Εφεξής οι στίχοι θα αναφέρονται σε παρένθεση εντός του κυρίως σώματος της εργασίας μου.

τους εξυπηρετεί την απόδειξη των πρωταρχικών στοχεύσεων της ενότητας αυτής, όπως εκτίθενται στην αρχή του παρόντος κειμένου.¹⁰

Στο Α' μέρος (στ. 1 - 148) ως υποενότητες (ή επεισόδια) ορίζονται οι εξής:

- i. Η περιγραφή του τόπου συνάντησης με τη βοσκοπούλα και η περιγραφή της πρωταγωνίστριας (στ. 1-16).
- ii. Το «ερωτοχτύπημα» του αφηγητή – ήρωα και η λιγοθυμία του (στ. 17-32).
- iii. Η παροχή των «πρώτων βοηθειών» στον αφηγητή – ήρωα από τη βοσκοπούλα (στ. 33-48).
- iv. Οι ευχαριστίες του αφηγητή – ήρωα προς τη βοσκοπούλα και η «απολογία» της κόρης (στ. 49 – 92).
- v. Η πρόταση για διανυχτέρευση στο σπήλιο της βοσκοπούλας (στ. 93 – 132).
- vi. Η περιγραφή της πορείας προς το «σπήλιον» (στ. 133-148).

Στο Β' μέρος (στ. 149 - 304) ως υποενότητες (ή επεισόδια) ορίζονται οι εξής:

- i. Η περιγραφή του σπήλιου και η έκθεση της οικογενειακής κατάστασης της βοσκοπούλας (στ.149 – 192).
- ii. Το στρώσιμο του τραπεζιού και το ερωτικό σμίξιμο των δύο νέων (στ. 193 – 236).
- iii. Ο προσωρινός αποχωρισμός των δύο νέων και οι δεσμευτικές υποσχέσεις για επανασύνδεση σε ένα μήνα (στ. 237 – 304).

Στο Γ' μέρος (στ. 305 – 476) ως υποενότητες ορίζονται (ή επεισόδια) οι εξής:

- i. Η αθέτηση της υπόσχεσης λόγω της ασθένειας του βοσκού και η περιγραφή της πορείας του προς ανάμωση της αγαπημένης του (στ. 305 – 340).

¹⁰ «Ο μύθος είναι απλός και καθαρός. [...] Η πλοκή είναι κι εκείνη λιτή κι αδρή: η διάρθρωση φαίνεται να οδηγεί αβίαστα με κανονικές ενότητες από την πρώτη συνάντηση ως τη θλιβερή κατακλείδα. Το συναπάντημα, το ερωτοχτύπημα, η εξομολόγηση, η μετάβαση στη σπηλιά, η ερωτική ζωή, η αναχώρηση, η αρρώστια, η επιστροφή, η αναγνώριση του βοσκού και του πατέρα, ο θρήνος του βοσκού, ένα προς ένα δένονται τα επεισόδια σμίγοντας αρμονικά το δραματικό με το περιγραφικό στοιχείο», Δημαράς, Κ. Θ., «Σημείωμα για τη Βοσκοπούλα», *Τετράδιο*, 2 (1945), 71-81, 71 (=Κ.Θ.Δ., *Φροντισματα. Πρώτο μέρος: από την Αναγέννηση στον Διαφωτισμό*, Αθήνα, 1962, 24-38).

- ii. Η συνάντηση του βοσκού με τον γέροντα πατέρα και η αγγελία του θανάτου της βοσκοπούλας (στ. 341- 400).
- iii. Ο επιθανάτιος μονόλογος του βοσκού (στ. 401- 476).

B. Δικαιολόγηση των «σημείων» που οριοθετούν τις ενότητες

Η ίδια η δομή του ποιήματος καθορίζει τα μεταβατικά σημεία από ενότητα σε ενότητα, τα σημεία εκείνα, δηλαδή, που οριοθετούν το τέλος μιας ενότητας και την αρχή της επόμενης. Το πρώτο μέρος ολοκληρώνεται με την περιγραφή της πορείας των δύο νέων προς το «σπήλιον». Στο σημείο αυτό ολοκληρώνεται μια θεματική ενότητα, αυτή της συνάντησης των δύο νέων, της έκφρασης των αμοιβαίων ερωτικών τους συναισθημάτων και της κοινής τους απόφασης για αναζήτηση του χώρου που θα στεγάσει τον έρωτά τους.

Στη διαδρομή προς το «σπήλιον» (στ. 133-148) τονίζεται η αμοιβαιότητα της απόφασης («με πλήσια προθυμιά κ' οι δυό κινούμε», στ.133), καθώς και τα θετικά συναισθήματα που διακατέχουν τους δυο νέους («πασίχαροι τη στράτα επορπατούμα», στ.136). Η χαρά τους εκφράζεται με «παιγνίδια» («Με τα παιγνίδια επηαίναμε τη στράτα», στ. 141) και ο έρωτας «επισημοποιείται» με την ανταλλαγή δαχτυλιδιών («'ς περβολάκι / βρίσκω βάγια και κόφτω ένα κλαδάκι / κάνω γοργό πιτήδειο δακτυλίδι, / δίδω τ' αυτής κ' εμένα αυτείνη δίδει», στ. 137-140). Η φύση μετέχει στην πληθώρα των θετικών αυτών συναισθημάτων και δεν είναι τυχαία η επιλογή της εποχής της άνοιξης (στ. 142 – 146).

Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημανθεί ότι ο χρόνος της ιστορίας της συνάντησης, του ερωτοκτυπήματος και της ολοκλήρωσης του έρωτα αυτού περιορίζεται σε μια ημέρα.

Με την «επισημοποίηση» της σχέσης η ενότητα ολοκληρώνεται και η στροφή στ. 145 – 148 θεωρείται το σημείο που οριοθετεί το τέλος της πρώτης ενότητας και την αρχή της επόμενης:

Έλαμπεν ο ουρανός τ' άστρον γεμάτος
κι ο άνεμος εφύσαν ο δροστάτος,
όντε στο σπήλιο σώσαμεν αιφνίδια
με γέλια, με χαρές, με τα παιγνίδια. (στ. 145 - 148)

Η άφιξη στο σπήλιο («σώσαμεν») σημαίνει τη μετακίνηση της δράσης από τον έξω χώρο στον έσω, από την εξοχή στην κατοικία, από τον «εξωτερικό» χώρο στον εσωτερικό του

σπήλιου. Ο «εξωτικός» χώρος στη *Βοσκοπούλα* δεν είναι καθόλου αθώος.¹¹ Αν και ο *locus amoenus* της εισαγωγής του ποιήματος μοιάζει ιδεώδης για τη θετική έκβαση της ερωτικής ιστορίας, και καθόλα ακίνδυνος, στο σημείο που σχολιάζουμε παρουσιάζει αυξημένο βαθμό επικινδυνότητας. Όταν ο βοσκός εισηγείται στη βοσκοπούλα να περάσουνε το βράδυ μαζί «επά στα χόρτα χάμαι» (στ. 112) η ηρωίδα αρνείται:

Λέγει: «Το φως τση μέρας λιγοσταίνει
κι ο ήλιος, άγουρέ μου, θε να πηαίνη·
τση νύχτας το σκοτίδι μας σιμώνει
κ' η κρυότητα του δάσου μας πλακώνει. (στ. 118 - 120)

Αν και, καθώς είναι εξοικειωμένη με το περιβάλλον στο οποίο ζει, δεν είχε λόγο να φέρει αντίρρηση στην πρόταση του βοσκού, η βοσκοπούλα αντιπροτείνει το σπήλιο της ως τον χώρο που πρέπει να τους φιλοξενήσει. Το «σκοτίδι» και «η κρυότητα του δάσου» δεν κρίνονται ως ασφαλείς συνθήκες διανυχτέρευσης.

Συνεπώς, δικαιολογούμαστε αν θεωρήσουμε τη στροφή αυτή ως το σημείο που οριοθετεί το τέλος της πρώτης ενότητας και την αρχή της δεύτερης. Επιπλέον, η στροφή αυτή περιέχει ένα σημαντικό για την εξέλιξη της ιστορίας στοιχείο: «τα παιγνίδια» (στ. 146) της διαδρομής δεν είναι παρά τα ίδια με τα ερωτικά παιγνίδια («και με το παίξε – γέλασε αρχινίζει», στ. 227) εντός του σπήλιου.

Η υποενότητα του αποχωρισμού (στ. 237 – 304), στο δεύτερο μέρος, δομείται σε μια διαλογική αντίθεση με την υποενότητα της περιγραφής της πορείας προς το «σπήλιο». Η υποενότητα αυτή είναι, καταρχάς, εκτενέστερη, γεγονός που υποδηλώνει τη βαρύνουσα σημασία της για την εξέλιξη της πλοκής. Η ώρα του αποχωρισμού ονομάζεται «πρικαμένη» (στ. 237), όπως «πρικαμένος» (στ. 249) και «καημένος» (στ. 250) ονομάζεται και ο ίδιος ο αφηγητής – ήρωας για την εξέλιξη αυτή. Στην υποενότητα αυτή κυρίαρχη μορφή είναι αυτή της βοσκοπούλας ο λόγος της οποίας χαρακτηρίζεται από έντονο ελεγειακό στοιχείο. Το ανάθεμα της μοίρας («το ριζικό τση ν' αναθεματίζη», στ. 270), το κλάμα (στ. 271 - 272, στ.

¹¹ «Σχηματικά, ο όρος “εξωτικός” δεν είναι απλώς ένας λογοτεχνικός όρος, αλλά σαφώς φορτίζεται με μια ιδεολογική και πολιτισμική σήμανση, καθώς ως εξωτικός κόσμος ορίζεται ο “έξω” κόσμος, ένας τόπος μη οικείος, ανεξερευνήτος, μυστηριώδης, άγριος και πολύ πολύ επικίνδυνος», Σταματία Λαουμιτζή, «Οργάνωση και λειτουργία του εξωτικού κόσμου στο δημοτικό τραγούδι της Κύπρου», στον τόμο *Η Ελλάδα των νησιών από τη Φραγκοκρατία ως σήμερα*, Πρακτικά του Β Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Ρέθυμνο, 10 - 2 Μαΐου 2002, 165 – 176. Γενικότερα για τη διαλεκτική σχέση του «μέσα – έξω» στο χώρο της δημόσιας λογοτεχνίας βλ. Νόρα Σκουτέρη – Διδασκάλου, «“Γυναίκες εξωτικές” και “γυναίκες οικόσιτες” (Σκέψεις για τις ιδεολογικές εκκρεμότητες του μέσα και του έξω)», *Ο Πολίτης*, 96 (Δεκ. 1988), 52 – 56.

279 - 280), η αναφορά στο ενδεχόμενο να λησμονηθεί από το σύντροφό της (στ. 287) και, κυρίως, το τετράστιχο όπου η βοσκοπούλα μοιρολογεί σαν να έχει ήδη χάσει οριστικά τον έρωτά της («Ανάθεμά σε, μοίρα μου καημένη, / που μου την είχες τούτη φυλαμένη/ ως ήψα το κερί, να μου το σβήσης,/ σε μεγάλη σκοτάγγρα να μ' αφήσης!»), στ. 273 - 276) καθιστούν την υποενότητα αυτή κεντρικό σημείο αναφοράς. Το μοιρολόι της βοσκοπούλας προμηνύει την τραγική έκβαση της ερωτικής αυτής ιστορίας. Η υπόσχεση του αφηγητή – ήρωα για επιστροφή (στ. 289 – 300), με τη χρήση του εκφραστικού μέσου του αδυνάτου, συνδιαλέγεται με το τέλος του ποιήματος όπου ο βοσκός δίνει μια εκτενή μεταθανάτια υπόσχεση στη νεκρή πια αγαπημένη του.

Η δεύτερη ενότητα ολοκληρώνεται με τον αποχωρισμό των δύο ερωτευμένων γεγονός που περιγράφεται εν αντιθέσει με τη χαρούμενη πορεία προς το σπήλαιο:

Με κλάματα κ' εγώ από κει μισεύγω,
πάγω τα πρόβατά μου να γυρεύγω
κι αγάλι – αγάλι μάκρυνα τον τόπο
με βάσανα, με πρίκες και με κόπο. (στ. 301 - 304)

Ο βοσκός «μισεύγει» και «μακρύνει τον τόπο»¹² - η απόσταση που τον χωρίζει από την αγαπημένη του εγκυμονεί κινδύνους για την τήρηση της υπόσχεσης που έδωσε. Ψυχικά αναστατωμένος κι ο ίδιος («με βάσανα, με πρίκες») καταβάλλει ιδιαίτερη προσπάθεια («με κόπο») για να επιστρέψει στο μαντρί του.

Η τρίτη ενότητα εισάγεται με έναν αντιθετικό σύνδεσμο («μα», στ. 305): «μα πέρασεν ο μήνας, ήρθ' η ώρα / να πα να βρω εκείνη την πανώρια» (στ. 305 - 306). Με ένα δεύτερο «μα» ακολουθεί η αιτιολόγηση της χρονικής μετάθεσης της επιστροφής του στη βοσκοπούλα: «μα θέλησεν η μοίρα μου τ' αζάπη, / [...] κ' έπεσ' αρρωστημένος στο κλινάρι / [...] Επέρασεν ο μήνας πρι να θέσω / κ' edιάβη κι άλλος πρίχου να μπορέσω» (στ. 307 - 314). Αυτή η χρονική αναβολή των δύο μηνών είναι, ουσιαστικά, ο λόγος θανάτου της βοσκοπούλας.

¹² Επαναλαμβάνεται το θέμα του πρώτου στίχου του ποιήματος; «'Σ μεγάλην εξορία...».

Γ. Η χρήση του ευθέως λόγου και ο δραματικός χαρακτήρας του ποιήματος

Α' μέρος (στ. 1-148):

Στους πρώτους 30 στίχους ο αφηγητής περιγράφει τον χώρο υποδοχής της ιστορίας (στ. 1 – 8, 2 στροφές), την ηρωίδα (στ. 9 – 16, 2 στροφές) και το συναπάντημά τους με τις συνακόλουθες επιπτώσεις στη φυσιολογική κατάσταση του βοσκού (στ. 17 – 32, 4 στροφές).

Τον αφηγηματικό πυρήνα της πρώτης ενότητας του ποιήματος συγκροτεί το επεισόδιο με τη λιγοθυμία του βοσκού η οποία προκαλείται από την οπτική επαφή με τη βοσκοπούλα:

Κι ως μ' είδασιν οι Έρωτες κοντά τως
με προθυμιά απλώσα στ' άρματά τως
και πιάνουσι σαΐττες και βερτόνια,
για να μου δώσουν κρίση την αιώνια. (στ. 21 – 24)

Ο πληθυντικός αριθμός («είδασιν» – «οι Έρωτες» – «άρματά τως» κτλ.) είναι ένα σημείο το οποίο δεν πρέπει να προσληφθεί ως μια ασήμαντη αναπαραγωγή του πετράρχικου μοτίβου του αρματωμένου έρωτα.¹³ Έχω την εντύπωση ότι η μεταφορική εικόνα της μεταθανάτιας κρίσης, «η κρίση η αιώνια», με τους πολλαπλούς θεολογικούς συνειρμούς που προκαλεί στον αναγνώστη, είναι το σημείο εκείνο που, ουσιαστικά, ανατρέπει την πετράρχικη εικονοποιία. Μια εικόνα λυρική, ήδη ανεστραμμένη λόγω του πληθυντικού αριθμού, συσχετιζόμενη με ένα θέμα θρησκευτικό – την αιώνια κρίση – αποποιείται το βαρύ κλίμα του πετράρχικου ύφους (ολισθαίνοντας στην παρωδία;).¹⁴

Στην ακριβώς επόμενη στροφή η κυριολεξία κατισχύει της μεταφοράς:

«Και στην καρδιά η σαΐττα τως με σώνει
είπα και το κορμί μου δε γλυτώνει» (στ. 25 – 26)

¹³ Οι παρατηρήσεις σχετικά με την πετράρχικη και πετράρχιστική ποίηση θα αναφέρονται στις *Ρίμες Αγάπης* καθώς το συγκεκριμένο ποιητικό σώμα αποτελεί το κατεξοχήν σημείο αναφοράς στην πετράρχικη ποίηση και ποιητική από την παρούσα εργασία. Χρησιμοποιείται η έκδοση της Θ. Σιαπκαρά – Πιτσιλίδου, *Ο Πετράρχισμός στην Κύπρο. Ρίμες Αγάπης από χειρόγραφο του 16^{ου} αιώνα με μεταφορά στην κοινή μας γλώσσα*, Αθήνα 1976.

¹⁴ Φυσικά το θέμα της «κρίσης» του ερωτοχτυπημένου παρουσιάζεται, ήδη, στις *Ρίμες Αγάπης*: «Αφόν του ξιφαριού μ' έχεις σημάδιν, / ω Πόθε, αλλού δεν έσυρες να δώσης; / τόπον δεν έχω πλιον να με πληγώσης / παρά πληγήν πάνω 'ς πληγήν ομάδιν. [...] Κριτής για μέναν άδικος εγίνης, / αφόν εμέ που σ' ακλουθώ παιδεύγεις [...]. Εμέν τον δουλευτήν θέν να με κρίνης [...]», ό.π., 88.

Με το λεκτικό σήμα «είπα» εισάγεται στην αφήγηση το πρώτο κείμενο σε ευθύ λόγο: «το κορμί μου δε γλυτώνει». Η παραμόρφωση - με την έννοια της ειρωνικής αποστασιοποίησης από το ποιητικό *αρχέτυπο* – του πετράρχικου ήθους ολοκληρώνεται με τη λιγοθυμία του βοσκού και την αντίδραση της σιωπηλής, ως το σημείο αυτό, και πετράρχικης στην περιγραφή της, βοσκοπούλας:

Κι ομπρός στη βρύση πέφτω λιγωμένος
κ' η κόρη εθάρρειε κ' είμαι αποθαμένος.
λέγει: «Των αμματιώ μου τα παιγνίδια
εθανάτωσαν τον βοσκό αιφνίδια» (στ. 29 – 32)

Το δεύτερο αυτό μονολογικό κείμενο ολοκληρώνει την παραμόρφωση του πετράρχικου ποιητικού ήθους. Η τυπική πετράρχική ποιητική μορφή της εισαγωγής του ποιήματος,¹⁵ μπροστά στη λιγοθυμία του βοσκού, την οποία προσλαμβάνει και ερμηνεύει ως κυριολεκτικό θάνατο, εκφέρει (σχεδόν φυσιολογικά αλλά και ψυχρά!) έναν επιγραμματικό (επιθανάτιο μάλλον) λόγο:

Λέγει: «Των αμματιώ μου τα παιγνίδια
εθανάτωσαν τον βοσκό αιφνίδια». (στ. 31 - 32)¹⁶

Η ηρώιδα παραδέχεται κυριολεκτικά την προηγηθείσα περιγραφή της, ως φορέα μεταφυσικών δυνάμεων (μια βοσκοπούλα – νύμφη, θα λέγαμε), και, πρόσθετα, παρουσιάζεται ως μια ιδιάζουσα αντιφατική μορφή:¹⁷ από τη μια επιβεβαιώνει τον τυποποιημένο χαρακτήρα της αφηγηματικής σύστασής της, τη συμβατική λογοτεχνική της ταυτότητα – όπως αυτή

¹⁵ «Ξανθά'σαν τα μαλλιά τση κεφαλής τση,
καμάρι και στολίδι το κορμί τση
κ' η φορεσιά, που φόρειεν, ήτον άσπρη
κ' έλαμπε σαν τον ουρανό με τ' άστρη» (στ. 13 - 16)

¹⁶ Η ίδια ρίμα απαντά ξανά στο κείμενο με ένα τελείως διαφορετικό σημασιολογικό φορτίο: «όντε στο σπήλιο σώσαμεν αιφνίδια / με γέλια, με χαρές, με τα παιγνίδια», (στ. 147 - 148).

¹⁷ Η αυτοαναίρεση επιτελείται μέσω της κυριολεκτικοποίησης του μεταφορικού λόγου: το πρόσωπο στο οποίο προσγράφεται η μεταφορική ιδιότητα Α επιτελώντας στην κυριολεξία το σημείο Α διαφοροποιείται της περιγραφής του.

Το σημειολογικό σχήμα οριοθετείται από δύο ακραίους αντιθετικούς πόλους

Α. περιγραφή / στατικότητα / χώρος / εικόνα / σιωπή.

Β. αφήγηση / δράση / χρόνος / λόγος.

Η ηρώιδα αποστασιοποιείται από το σήμα Α και κινείται στο Β όντας πια μια συνειδητοποιημένη αφηγηματική μορφή η οποία κινείται στο χρονικό άξονα της αφήγησης.

δομείται από την αφηγηματική φωνή, και από την άλλη, υπερβαίνει και καταλύει την ταυτότητά της με ανάλογες γυναικείες λυρικές μορφές καθώς η ίδια αποκτά φωνή και συνείδηση.¹⁸ Η ρίμα «παιγνίδια – αιφνίδια» ορίζει, σε μορφολογικό επίπεδο, τη διάσταση αυτή ανάμεσα στο παραδοσιακό μοντέλο αντίστοιχων γυναικείων ποιητικών μορφών και το ανοίκειο γυναικείο πρόσωπο που συνθέτει η ποιητική αφήγηση της *Βοσκοπούλας*.

Αν και το καίριο στο ποίημα θέμα του θανάτου εισάγεται ήδη από την αρχή του ποιήματος, στο πλαίσιο μιας κοινής τυπολογικής περιγραφής του ερωτικού σκιρτήματος με όρους που παραπέμπουν στο θάνατο, εντούτοις η αφήγηση ξεφεύγει πολλαπλώς της κοινής ποιητικής εικονοποιίας με το προαναφερθέν δίστιχο. Η τυποποιημένη εικόνα της ηρωίδας αποκτά φωνή και μέσω αυτής συνείδηση. Η βοσκοπούλα του ποιήματος δεν είναι μια απλή ηρωίδα της οποίας η παρουσία επενεργεί εν αγνοία της· αντίθετα, πρόκειται για μια συνειδητοποιημένη ποιητική παρουσία η οποία, αποστασιοποιείται, με απόλυτη συνείδηση, των άλλων ανάλογων γυναικείων ποιητικών μορφών. Είναι δε ενδιαφέρον το συγκεκριμένο δίστιχο και από την άποψη της θεματικής σύμπτυξης του παιγνιδιού (= ζωής;) με τον θάνατο.

Στο πλαίσιο ενός διευρυμένου ποιητολογικού επιπέδου η ρίμα «παιγνίδια – αιφνίδια» οριοθετεί τον κεντρικό ποιητικό άξονα: αυτό της σχέσης του νέου ποιήματος με την παράδοση. Περαιτέρω, το συγκεκριμένο δίστιχο αποκαλύπτει τη φυσικότητα του συμβάντος του θανάτου στο χωροχρόνο του περιβάλλοντος της ηρωίδας. Στο περιβάλλον της βοσκοπούλας ο έρωτας και ο θάνατος συνυπάρχουν ως απόλυτα φυσικά και φυσιολογικά γεγονότα με τα οποία η ηρωίδα είναι απόλυτα εξοικειωμένη, εξ ου και η, σε μεταγενέστερο στάδιο της αφήγησης, άνευ όρων, παράδοσή της στην ερωτική συνεύρεση. Ο βοσκός είναι ξένος στο περιβάλλον αυτό («σ μεγάλην εξοριά», στ. 1)· η είσοδός του στο ξένο, για τον ίδιο, περιβάλλον υπογραμμίζεται συνεχώς στο κείμενο.

¹⁸ Στο μελέτημά του «Lyric and Narrative Consciousness in *Eugene Onegin*» ο Craig Cravens περιγράφει πως ο Pushkin κατορθώνει να διαπλάσει μυθιστορηματικούς ήρωες στο πλαίσιο της ποιητικής του αφήγησης. Παρά το σαφέστατο ειδολογικό (και χρονοτοπικό) άλμα, από τη *Βοσκοπούλα* στην *Eugene Onegin*, εντούτοις, η μίξη λυρικότητας και αφήγησης και στα δύο ποιητικά κείμενα, δημιουργεί κατάλληλες προϋποθέσεις για μια μεταπαραγωγική ανάγνωση της *Βοσκοπούλας*: επιστημονικά ευρήματα που αφορούν σε άλλα κείμενα, όπως αυτό της *Eugene Onegin*, μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως δείκτες για προσανατολισμό της φιλολογικής έρευνας ως προς τα ειδολογικά, κυρίως, ζητήματα που θέτει το καθόλου απλοϊκό ποιητικό κείμενο που μας απασχολεί. Το σημείο στο οποίο τα δύο ποιητικά κείμενα συνομιλούν είναι το εξής: «η *Onegin* είναι ένα έργο ταυτόχρονα αφηγηματικό και λυρικό. Στηρίζεται επάνω σε μια πλοκή ή αφήγηση για να δημιουργήσει μια μυθοπλαστική πραγματικότητα χαρακτήρων και γεγονότων. Σε πολλά, όμως, σημεία η λυρικότητα επικαλύπτει την αφήγηση καθώς οι ήρωες εκφράζουν λυρική, υποκειμενική συμπεριφορά», Craig Cravens, «Lyric and Narrative Consciousness in *Eugene Onegin*», *American Association of Teachers of Slavic and East European Journal*, vol. 46, n. 4 (Winter, 2002) 683 – 709, 689.

Το μονολογικό - αφηγηματικά μόνο αφού, κατ' ουσίαν, πρόκειται για *διαλογικό*-κείμενο («Των αμματιώ μου τα παιγνίδια / εθανάτωσαν τον βοσκό αιφνίδια») προσδίδει και μια πρόσθετη παραμορφωτική διάσταση στην παραδοσιακή πετραρχική ποίηση και ποιητική – η διάσταση αυτή μορφοποιείται στη ρίμα «παιγνίδια – αιφνίδια»: τα αθώα παιγνιδίσματα των ματιών της βοσκοπούλας μπορούν να επιφέρουν, κυριολεκτικά, ακαριαίο θάνατο – «αιφνίδια».¹⁹

Αν δεν παραβιάζω τα όρια της ανάγνωσής μου θα τολμούσα να παρατηρήσω, στο σημείο αυτό, και μια αναφορά ποιητολογικής τάξεως: η όλη ποιητική σκηνοθεσία μέχρι το σημείο αυτό στοχεύει σε μια «αιφνίδια» αναστάτωση του ανυποψίαστου αναγνώστη – το κείμενο που διαβάζει απέχει κατά πολύ από την πετραρχική ποιητική παράδοση που προϋποθέτει. Μια ηχηρότατη ρίμα αναγκάζει σε αναθεώρηση της αναγνωστικής πρόσληψης του κειμένου και σε επαναπροσδιορισμό της ποιητικής του: ο ανώνυμος ποιητής της *Βοσκοπούλας* ταιριάζει στην περιγραφή του «ποιητή – τεχνίτη» ο οποίος ως *ειρωνικός ποιητής* ασχολείται με τις δυνατότητες - αλλά και περιορισμούς - της τέχνης του περισσότερο ως *τεχνίτης* παρά ως δημιουργός.²⁰

Η θεματική του θανάτου συνιστά τον βασικό πυρήνα αφηγηματικής δόμησης του κειμένου. Γύρω από το κεντρικό αυτό θεματικό σήμα περιστρέφεται ο αφηγηματικός ιστός με πολλαπλές ερμηνευτικές προεκτάσεις. Η ανάρρωση του βοσκού στην πρώτη, υπό συζήτηση, μικροενότητα περιγράφεται με ορολογία που παραπέμπει σε έναν ποιητικό χωροχρόνο όπου τόσο ο θάνατος όσο και η «ανάσταση» θεωρούνται και αντιμετωπίζονται ως γεγονότα φυσιολογικά.²¹

Κι από την γην εμάζωξε για μένα
βότανα και λουλούδια μυρισμένα·
τα λούλουδα κ οι ανθοί μυρίζαν τόσα,
νεκρόν από τον Άδη μ' εσηκώσαν. (στ. 45 – 48)

¹⁹ Η σχέση της *Βοσκοπούλας* με την πετραρχική και πετραρχιστική ποίηση, ιδιαίτερα την κυπριακή ποιητική έκφρασή της, φαίνεται βαθύτερη πέραν της στιχουργικής διαπλοκής. Για τον ποιητικό λόγο ως «διαλογικό», με βάση την ίδια τη μπαχτιανή συλλογιστική, βλ. Michael Eskin, «Bakhtin on Poetry», *Poetics Today* 21. 2 (2000) 379 – 391.

²⁰ «[...] the thematic poet in the ironic age thinks of himself more as a craftsman than as a creator», Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton 1957, 60.

²¹ Το σημαντικότερο δοκίμιο του Μ. Μ. Bakhtin «Forms of Time and the Chronotope in the Novel» αποτελεί βασικό θεωρητικό εργαλείο για την εκ μέρους μου προσέγγιση του «ειδυλλίου» ως λογοτεχνικού είδους. Βλ. *The dialogic imagination. Four essays by M. M. Bakhtin*, ed., Michael Holquist, transl., Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press, 1981, 84 - 258.

Η γυναικεία μορφή μπορεί να προκαλέσει τόσο το «θάνατο» (λιγοθυμία) όσο και την «ανάσταση» (επαναφορά στην πραγματικότητα). Με την ίδια ευκολία που τα μάτια της «θανατώνουν» «αιφνίδια» τον βοσκό, με άλλη τόση ευκολία τον επαναφέρει στη ζωή:

Γεις φρόνιμος βοσκός μ' όμορφα κάλλη
ευρέθηκε σε παιδεμή μεγάλη
κ' ήμουνε κρατημένη να βοηθήσω,
κόπο να βάλω να τον αναστήσω. (στ. 81 – 84)

Η υπερβολή – «ευρέθηκε σε παιδεμή μεγάλη» - είναι ο κατεξοχήν ποιητικός τρόπος ειρωνικής αποστασιοποίησης από την παραδοσιακή πετραρχική και πετραρχιστική ποίηση και ποιητική.

Ο μονόλογος της βοσκοπούλας (στ. 61 – 92), στον οποίο εκθέτει την επιχειρηματολογία της για τα κίνητρα που την ώθησαν στη σωτηρία του βοσκού, παρουσιάζει μια απρόσμενη έκταση η οποία δε δικαιολογείται αφηγηματικά – σε μια πρώτη τουλάχιστον ανάγνωση - ενώ θα μπορούσε να αισθανθεί κανείς μια ποιητική πρόθεση ρητορικής επίδειξης· ο μονόλογος εισάγεται με μια σειρά από ρητορικά ερωτήματα:

Απιλογάται τότες το κοράσο,
λέγει μου: «Το κορμί σου επά στο δάσο
ευρέθηκε σε κίντυνο περίσσο
και θέλεις να το δω να μη βοηθήσω;

Ποιος άνθρωπος μου το 'θελε παινέσει
και ποιος θεός μου το 'χε συγχωρέσει;
Ποια λυγερή δε μ' είχε κατακρίνει,
άσπλαχνη να φανώ την ώρα κείνη; (στ. 61 - 68)

Στη συνέχεια, η ηρωίδα αναπτύσσει, στο πλαίσιο μιας εγκιβωτισμένης μικροαφήγησης, τις συνέπειες που θα δεχόταν η ίδια σε περίπτωση που επέδειχνε αδιαφορία.

Με δυνητική έγκλιση η ηρωίδα αναφέρεται στην αντίδραση της φύσης, της συνείδησής της και της κοινωνίας εάν επέλεγε να ακολουθήσει τη συγκεκριμένη συμπεριφορά:

Κ' οι πέτρες μου το θέλασι γογγύσει,
με δίχως πλερωμή να σ' είχ' αφήσει.
Ως και η άσκια μου μ' ήθελε μισήσει,
ά δεν ήθελα κάμει δίκια κρίση.

Άσπλαχνη και κακή μ' ήθελαν κράζει
όλοι, μικροί μεγάλοι, μ' ατιμάζει
τα πρόβατά μου εθέλασινε φύγει
κι ουδ' άνθρωπος ποτέ μου 'θελε σμίγει. (στ. 69 - 76)²²

Στο μελέτημά του «Δυναμικές – διαλογικές σχέσεις στην ποιητική και αφηγηματολογική οργάνωση του *Ερωτόκριτου*» ο Arthur Bot διερευνά στον *Ερωτόκριτο* ζητήματα αφηγηματικής τάξεως τα οποία δίνουν λαβή για περαιτέρω προβληματισμό ως προς την αφηγηματική σύνθεση της *Βοσκοπούλας*.²³ Κέντρο αναφοράς της εργασίας του Bot αποτελεί η μπαχτιανή θεωρία και, συγκεκριμένα, η «διαλογική διάσταση της (γλωσσικής) πραγματικότητας».²⁴ Στα γνωμικά και τις παροιμίες που χρησιμοποιούνται στη μυθιστορία του Κορνάρου ο Bot αναγνωρίζει την παρουσία του μπαχτιανού αυταρχικού λόγου.²⁵ Στη *Βοσκοπούλα* ο μπαχτιανός αυταρχικός λόγος, ο λόγος «των άλλων», που εκπροσωπεί την κοινωνική ηθική και τις απαγορεύσεις της, μπορεί να ανιχνευτεί στον προαναφερθέντα

²² Το ρητορικό σχήμα της υπερβολής αναπτύσσεται με μια ιδιαίτερη εικονοπλαστική δεινότητα και στιχουργική ικανότητα:

Δεν ήτο μπορετό κι αλλιώς να κάμω
και κάλλιαν βαλθην ήθελα την άμμο
με ιδρώτα, με πόθο να μετρήσω,
παρά τέτοιο βοσκό να μη βοηθήσω. (στ. 77 - 80)

²³ Arthur Bot, «Δυναμικές – διαλογικές σχέσεις στην ποιητική και αφηγηματολογική οργάνωση του *Ερωτόκριτου*», ό.π.

²⁴ Ό.π., 87· «Αυτή η διαλογικότητα, αυτή η συνεχής αλληλεπίδραση των διατυπώσεων των διαφόρων ομιλητών με τις διάφορες διασυνδέσεις τους, φαίνεται να παίζει σημαντικό ρόλο στην αισθητική οργάνωση του *Ερωτόκριτου*», ό.π., 88.

²⁵ «Ο αυταρχικός λόγος, μια κατηγορία του Μπαχτίν, είναι ο σημασιολογικά τελειωμένος λόγος της αυθεντικής αλήθειας, της παράδοσης, των σοφών, της ηθικής νόρμας, της πλειοψηφίας, κλπ. και μπορεί να έχει θρησκευτικό, πολιτικό, ηθικό χαρακτήρα. Στον *Ερωτόκριτο* ο αυταρχικός λόγος ενσαρκώνεται ιδίως σε γνωμικά και παροιμίες. Μερικές φορές ο αφηγητής φαίνεται να υιοθετεί το λόγο αυτό ως αληθή, άλλες φορές όμως τον εμποτίζει με καθαρά ειρωνικά στοιχεία», ό.π., 91.

μονόλογο της βοσκοπούλας. Η «απολογία» της ηρωίδας, η αιτιολόγηση της προσφοράς βοήθειας προς τον βοσκό ορίζεται βάσει μιας κοινωνικά απαγορευτικής συμπεριφοράς: σε περίπτωση που συμπεριφέρονταν αδιαφόρως θα αντιμετώπιζε την κοινωνική καταδίκη. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η επιλογή του ποιητή να χρησιμοποιήσει στους στίχους αυτούς μια ομοιόμορφη ομοιοκαταληξία – χρησιμοποιούνται, κυρίως, ρήματα – αλλά και μια ίδια συντακτική δομή στον στίχο· το απαρέμφατο δηλώνει το αποτέλεσμα σε περίπτωση άλλης συμπεριφοράς της ηρωίδας:

Ποιος άνθρωπος μου τό 'θελε παινέσει
και ποιος θεός μου τό 'χε συγχωρέσει;
Ποια λυγερή δε μ' είχε κατακρίνει,
άσπλαχνη να φανώ την ώρα εκείνη;

Κ' οι πέτρες μου τό θέλασι γογγύσει,
με δίχως πληρωμή να σ' είχα αφήσει.
Ως και η ασκιά μου μ' ήθελε μισήσει,
ά δεν ήθελα κάμει δίκαια κρίση.

Άσπλαχνη και κακή μ' ήθελαν κράζει·
όλοι, μικροί, μεγάλοι, μ' ατιμάζει·
τα πρόβατά μου εθέλασινε φύγει
κι ούδ' άνθρωπος ποτέ μου 'θελε σμίγει.

Δεν ήτο μπορετό κι αλλιώς να κάμω
και κάλλια βαλθὴν ήθελα την άμμο
με ιδρωτα, με πόθο να μετρήσω,
παρά τέτοιο βοσκό να μη βοηθήσω.

Γεις φρόνιμος βοσκός μ' όμορφα κάλλη
ευρέθηκε σε παιδεμή μεγάλη
κ' ήμουνε κρατημένη να βοηθήσω,
κόπο να βάλω να τον αναστήσω. (στ. 65 - 84)

Στον λόγο της βοσκοπούλας, εν είδει υποθέσεων, περιγράφεται η στάση και ο λόγος της κοινωνικής ηθικής, σε περίπτωση που η ίδια αδιαφορούσε για τη λιγοθυμία του βοσκού. Ούτε η ανθρώπινη κοινωνία («άνθρωπος» – «λυγερή» – «όλοι, μικροί, μεγάλοι») ούτε το θείο («ποιος θεός») ούτε η φύση («οι πέτρες» – «τα πρόβατα») αλλά ούτε και η ίδια η συνείδησή της («η ασκιά μου») θα αποδέχονταν μια άλλη συμπεριφορά. Η ατίμωση και ο κοινωνικός στιγματισμός και αποκλεισμός θα ήταν οι συνέπειες μιας αδιαφορίας εκ μέρους της ηρωίδας. Ο λόγος «των άλλων» ενσωματώνεται στο λόγο της ηρωίδας και η πιθανή συμπεριφορά του κοσμικού συνόλου προβάλλεται ως η δύναμη εκείνη η οποία ελέγχει και καθοδηγεί τη συμπεριφορά της.²⁶ Το «πρέπον» στη συμπεριφορά της βοσκοπούλας, ένα ηθικοκοινωνικό «πρέπον», είναι, ουσιαστικά, δείκτης της παρουσίας μιας κοινωνίας ανθρώπων η οποία ορίζει τις πράξεις και τις ενέργειες των μελών της.²⁷ Η ίδια, όμως, αυστηρή κοινωνική ηθική δε λειτουργεί ανασταλτικά στο ερωτικό δόσιμο της βοσκοπούλας: θα ανέμενε κανείς το κοινωνικό πλαίσιο να περιόριζε την ερωτική δραστηριότητα της κόρης η οποία, απλευθερωμένη από κοινωνικά ταμπού, δίνεται στον βοσκό από το πρώτο κιόλας βράδυ.

Περαιτέρω, θα μπορούσε κανείς να διακρίνει στο μονόλογο της βοσκοπούλας μια παρόμοια λειτουργία μ' εκείνη που σχολιάζει ο Bot ως «μεταληπτική» - χρησιμοποιώντας ορολογία του Genette – στον *Ερωτόκριτο*.²⁸

Από ένα σημείο του μονολόγου και μετά (από τον στ. 65 ως και τον στ. 84) αισθάνεται κανείς ότι ο λόγος της ηρωίδας απευθύνεται σε πολλαπλούς ακροατές: τον βοσκό, σίγουρα, αλλά και τον εξωκειμενικό αναγνώστη - ακροατή. Τα σημεία που υποστηρίζουν μια τέτοια ανάγνωση είναι πολλά. Κατ' αρχήν η επανάληψη του ίδιου, ουσιαστικά, νοήματος (ένα υποκείμενο αντιδρά στην αδιαφορία της ηρωίδας και περιγράφεται η επενέργεια της αντίδρασης αυτής στην ίδια (π.χ. «Ως και η ασκιά μου μ' ήθελε μισήσει») σε σημείο υπερβολής («Κ' οι πέτρες μου τό θέλασι γογγύσει»)· το δεύτερο ενικό της εισαγωγής του μονολόγου («το κορμί σου...») εγκαταλείπεται για χάρη του τρίτου προσώπου («γεις φρόνιμος βοσκός μ' όμορφα κάλλη»)· το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται παραπέμπει σ' ένα άλλο είδος ποίησης του οποίου ο αναγνώστης / ακροατής είναι οικείος («άσπλαχνη» - «κακή»), και,

²⁶ «Η λογοτεχνική οργάνωση του λόγου “του άλλου” πραγματοποιείται πρώτα απ' όλα στον ευθύ (και τον πλάγιο) λόγο των διαφόρων προσώπων, και, μέσω αυτού, σε διάφορες γλωσσικές συμπεριφορές που αποτελούν άλλες τόσες “ιδεολογίες” και “κοσμοαντιλήψεις” που μπαίνουν σε διάλογο ή σε σύγκρουση μεταξύ τους», ό.π., 94 – 95.

²⁷ Αναστασία Μ. Μαρκομιχελάκη, «Ζητήματα χειρισμού του πρέποντος στον *Ερωτόκριτο*», στον τόμο *Ζητήματα Ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, ό.π., 355 – 367, 359 – 360.

²⁸ Arthur Bot, «Δυναμικές – διαλογικές σχέσεις στην ποιητική και αφηγηματολογική οργάνωση του *Ερωτόκριτου*», ό.π., 96.

μάλλον, παραπέμπει σε δημόδη ακούσματα· η αναφορά στο βοσκό σε τρίτο πρόσωπο μοιάζει ουσιαστικά να αντικαθιστά την παρουσία του με ένα άλλο «πρόσωπο», τον εξωκειμενικό αναγνώστη – ακροατή στον οποίο απολογείται η ηρωίδα έχοντας υπόψη της ότι αυτός ταυτίζεται με την κοσμοθεωρία που εκφράζει στο μονόλογό της:

Δεν ήτο μπορετό κι αλλιώς να κάμω
και κάλλια βαλθὴν ἤθελα την ἄμμο
με ἰδρωτα, με πόθο να μετρήσω,
παρά τέτοιο βοσκό να μη βοηθήσω.

Γεις φρόνιμος βοσκός μ' ὄμορφα κάλλη
ευρέθηκε σε παιδεμὴ μεγάλη
κ' ἤμουνε κρατημένη να βουηθήσω,
κόπο να βάλω να τον αναστήσω. (στ. 77 - 84)

Μέχρι το σημείο περιγραφῆς της πορείας των δύο νέων προς το σπήλαιο το ποίημα τείνει προς μια δραματοποιημένη μορφή ποίησης καθώς κυριαρχούν ο διάλογος και ο μονόλογος. Με κατεξοχὴν φόρμουλα εισαγωγῆς του ευθέως λόγου το ρήμα «λέγω» οι ευχαριστίες του βοσκού προς τη βοσκοπούλα, για τη σωτηρία του, εκτείνονται σε δύο στροφές (53 - 60) ενώ η απάντηση – απολογία της βοσκοπούλας εκτείνεται, «αιφνίδια», σε 31 στίχους (62 - 92) δημιουργώντας την αίσθηση ενός αυτόνομου δραματικού μονολόγου.²⁹

Στο σύνολο των 148 στίχων του Α' μέρους ο ευθύς λόγος καλύπτει τον αριθμό των 70 στίχων. Ως καθαρά περιγραφικές παύσεις μπορούν να θεωρηθούν η πρώτη περιγραφική υποενότητα που τοποθετεί τη δράση στο χώρο και εισάγει τα πρόσωπα (στ. 1 – 16), η τρίτη υποενότητα η οποία περιγράφει τα μέσα που χρησιμοποιεί η βοσκοπούλα για να συνεφέρει το βοσκό (στ. 33 – 48) και, τέλος, η πορεία των δύο νέων προς το σπήλαιο (στ. 133 – 148) με την οποία κλείνει το Α' μέρος.

Β' μέρος (στ. 149 – 304):

Στο Β' μέρος απαντώνται δύο περιγραφικές παύσεις. Η πρώτη είναι η περιγραφή του σπήλαιου (στ. 149 – 176) και η δεύτερη είναι αυτή της προετοιμασίας του δείπνου (στ. 193 –

²⁹ Βλ. τις παρατηρήσεις που κάνει ο David Holton για τις φόρμουλες εισαγωγῆς του ευθέως λόγου στον Ερωτόκριτο, «Πώς οργανώνεται ο Ερωτόκριτος;», ό.π., 95.

200). Οι περιγραφές αυτές καλύπτουν 34 στίχους από το σύνολο των 156 στίχων του δεύτερου μέρους, περίπου το 1/5 της αφήγησης.

Οι δύο αυτές περιγραφές παρουσιάζουν ιδιαίτερο πραγματολογικό ενδιαφέρον. Η πρώτη και εκτενέστερη μας μεταφέρει με ρεαλιστικότητα την εξωτερική κι εσωτερική εικόνα του σπήλιου. Ο αφηγητής «συντηρά», παρατηρεί, την «ομορφιά» που χαρίζουν στη θέα του σπήλιου μια σειρά από φυτά: κισσός, μυρτιές, ροσμαρίνοι, γούδουροι, βιόλες και κρίνοι. Αν ο κισσός, οι μυρτιές, οι βιόλες και οι κρίνοι δε ξενίζουν με την παρουσία τους σ' ένα ποιμενικό κείμενο, οι γούδουροι και οι ροσμαρίνοι, πλην του έντονου ιδιοματικού χαρακτήρα των ονομάτων τους, προκαλούν απορία και αναγκάζουν σε περαιτέρω διερεύνηση. Γνωστότατη η παραλία Γούδουρας στο Λασιθί της Κρήτης της οποίας το όνομα είναι παραφθορά του ονόματος του φυτού «Αγούδουρας». Το ομώνυμο φυτό είναι, επίσης, γνωστό με τις ονομασίες «βαλσαμόχορτο», λόγω των ποικίλων θεραπευτικών του ιδιοτήτων, και «σπαθόχορτο», λόγω της μεσαιωνικής χρήσης του για επούλωση τραυμάτων από σπαθί.³⁰ Θεραπευτικές ιδιότητες έχουν και οι «ροσμαρίνοι» (*rosmarinus*) το γνωστό δεντρολίβανο (ή «Ροσμαρίνος ο φαρμακευτικός»)³¹ Όλα τα φυτά τα οποία αναφέρονται στην εξωτερική περιγραφή του σπήλιου είναι αρωματικά με αποτέλεσμα την έκχυση ευωδίας. Ο βοσκός διαπιστώνει πως «εμύριζε το σπήλιο το καημένο» (στ. 164). Πρέπει να προσθέσουμε εδώ και τη λέξη «σφακολούλουδο» (στ. 206), μια επίσης έντονα ιδιοματική λέξη, που σημαίνει τον ανθό της «σφάκας», δηλαδή της πικροδάφνης.

Σε μια μεριά του σπήλιου είχε χωσμένη
φωτιά από την ημέρα φυλαμένη·

[...]

Στου σκουτελιού τον πάτο είχε λυχνάρι
κι' ήτονε μια χαρά κ' ένα καμάρι.

[...]

Εστράφηκα στο σπήλιο κ' εσυντήρου
την ομορφιάν, οπού 'χε γύρου γύρου·

³⁰ Κώστας Καραποτόσογλου, «Η ετυμολογία της λέξης *Αγούδουρας* (*Hypericum*)», *Ελληνικά*, τμ. 34, τχ. 2 (Θεσσαλονίκη 1982 - 1983), 422 – 435.

³¹ «Το φυτόν είναι γνωστό με τα κοινά ονόματα: ροσμαρί, δυοσμαρίνι, δενδρολίβανο, αρισμαρής (Κρήτη), λασμαρί (Κύπρος) κ.ά. Οι αρχαίοι Έλληνες εγνώριζαν τον Ροσμαρίνον τον φαρμακευτικόν, τον οποίον ονόμαζαν “Λιβαντίδα”», βλ. <http://www.rodiaki.gr/article.php?id=150923&catid=1&maincatid=0>.

απ' ὄξω εἶχε κισσό, περιπλοκάδι,
οπού το περιπλέξασιν ομάδι.

Απ' ὄξω με μυρτιές, με ροσμαρίνους,
με γούδουρους, με βιόλες και με κρίνους
τό ἔχενε το κοράσο στολισμένο
κ' ἐμύριζε το σπήλιο το καημένο.
[...]

Ὅμορφα και πιδέξια ἦσα βαλμένα.
Ἦσανε τα τσικάλια κρεμασμένα
κ' ἓνα χαλκωματάκι εἶχε κοντά τση,
π' ἄρμεγε καθ' ἀργά τα πρόβατά τση.

Απάνω σ' ὅλα βλέπω ἓνα κλινάρι,
πού ἔτονε μια χαρά κ' ἓνα καμάρι·
φτωχάκι, μα στρωμένο ἦτον πιτήδεια,
ωγιά καλές καρδιές και για παιγνίδια. (στ. 149 - 176)

Το «σκουτέλι», το «λυχνάρι», τα «τσικάλια», το «χαλκωματάκι», το «κλινάρι» και η «ακονισμένη κουτρέλλα», ὅπως και η «πλάκα» (στ. 194) στη θέση τραπεζιού ολοκληρώνουν την εσωτερική περιγραφή του σπήλιου. Την ιδιαιτερότητα του λεξιλογίου της *Βοσκοπούλας*, ιδίως στη συγκεκριμένη περιγραφή του σπηλαιίου, αλλά και στο δείπνο των δύο ηρώων, ἔχουν επισημάνει βασικοί και σημαντικοί μελετητές της *Βοσκοπούλας*. Ο Στυλιανός Αλεξίου τονίζει με ἔμφαση τον ιδιοματικότατο χαρακτήρα της γλώσσας της *Βοσκοπούλας*.³² Με βάση το λεξιλόγιο στα συγκεκριμένα περιγραφικά χωρία ο Μιχάλης Λασιθιωτάκης εντάσσει το κρητικό ποίημα ανάμεσα στα βουκολικά αναγεννησιακά ποιήματα που ακολουθούν το ρεύμα «rusticale» ή «nenciale»:

³² «Αμέσως από τις πρώτες στροφές ο αναγνώστης αισθάνεται ότι ἔχει εμπρός του ἓνα κείμενο ιδιοματικό αν μάλιστα εἶναι εξοικειωμένος με την κρητική λογοτεχνία, θα αντιληφθῆ εύκολα τη διαφορά ανάμεσα στη *Βοσκοπούλα* και τα παλαιότερα κρητικά ἔργα, στα οποία η γλώσσα κυμαίνεται ἀκόμα ἀπό το κοινό ὕφος στο ιδιοματικό. Ο ποιητής επιδιώκει την καθαρότητα του ιδιώματος με την πυκνότητα των διαλεκτικών τοπικών στοιχείων και με την αποφυγή των λογίων, ἀλλά και των κοινών νεοελληνικών», *Μπεργαδής, Απόκοπος, Η Βοσκοπούλα, ὁ.π.*, 52.

«η χρήση σπανίων όρων που μοιάζουν να ανήκουν στην “τεχνική” γλώσσα των βοσκών, όπως οι λέξεις “αμπολιάρι”, “πνιγάροι”, “γαμπάς” – θα μπορούσαν να εξηγηθούν από μian ανάλογη τάση προς την “ρεαλιστική” απόδοση, την πιστή αναπαράσταση του ποιμενικού βίου».³³

Δύο φορές επαναλαμβάνεται ο στίχος «Πιδέξια κια πιτήδεια ήσα βαλμένα» (στ. 165) / «Όμορφα και πιδέξια ήσα βαλμένα» (στ. 169) ενώ δις επαναλαμβάνεται το ρήμα «εσυντήρου» (στ. 157, στ. 167). Το αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας παρατήρησης του σπήλιου είναι ο βοσκός να εντυπωσιαστεί και να θαυμάσει την τάξη και την καθαριότητα του σπηλαιού, αλλά και τις ιδιαίτερες δεξιότητες και γνώσεις της βοσκοπούλας σε θέματα που αφορούν τη συντήρηση ενός νοικοκυριού:

και μέσα μου ξενίζουμου την τόση
διάρμιση και την πάστρα και τη γνώση. (στ. 167 - 168)³⁴

Στο σημείο αυτό οφείλω να σημειώσω πως πρώτη διέκρινε την παρατηρητικότητα του ανώνυμου ποιητή η Bancroft – Marcus η οποία κάνει λόγο για περιγραφή «με ζωηρή προσοχή στις λεπτομέρειες, που υποδηλώνει παρατήρηση της πραγματικότητας (και κάποιες φυτολογικές γνώσεις!)».³⁵ Αν και δεν είμαι σίγουρη καταπόσον μπορούμε να μιλούμε για σχέση του ποιήματος με την πραγματικότητα, εντούτοις μπορούμε να σημειώσουμε την προσπάθεια του ποιητή για μια αληθοφανή εικόνα της κρητικής φύσης και κατοικίας.³⁶ Το σημείο αυτό δε μπορεί να προσπελαστεί εύκολα. Αν συλλογιστούμε ότι το ποίημα ξεκινά με

³³ Μιχάλης Λασιθιωτάκης, «Οι σχέσεις της Βοσκοπούλας με τη δυτική ποιμενική λογοτεχνία: μερικές σκέψεις και προτάσεις», στο σύμ. τόμ.: *Κρήτη και Ευρώπη: Συγκρίσεις, συγκλίσεις και αποκλίσεις στη λογοτεχνία*, Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας, Βάρβαροι Κρήτης, 49 – 50.

³⁴ Αυτό είναι και το δίστιχο που πείθει την Rosemary Bancroft – Marcus πως ο άρρεν ήρωας δεν είναι ένας απλός βοσκός: «Ο όλος έκπληξη θαυμασμός του για την καθαριότητα και την τάξη της κατοικίας της βοσκοπούλας, τον μυρωμένο αέρα της σπηλιάς, ταιριάζουν περισσότερο σ’ έναν ιδιότροπο αριστοκράτη ή αστό παρά σ’ έναν νεαρό από το ίδιο κοινωνικό πλαίσιο με την αγαπημένη του.», Rosemary Bancroft – Marcus, «Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο», ό.π., 122.

³⁵ Ό.π., 121.

³⁶ «Αλλά τι από όσα μνημονεύονται στη «Βοσκοπούλα» υπήρχε στην Κρήτη; Όλα είναι κοινοί τόποι της ιταλικής ειδυλλιακής λογοτεχνίας. Ο τόπος όπου ζουν δεν είναι η Κρήτη, αλλά το βιβλίο», Μπεργαδής, *Απόκοπος· Η Βοσκοπούλα*, ό.π., 49· «Αληθινά τίποτε δεν είναι τόσο συμβατικό και τόσο ξένο προς τον πραγματικό ποιμενικό βίο της Κρήτης όσο η “Βοσκοπούλα”», *Η Βοσκοπούλα. Κρητικό ειδύλλιο του 1600*, κριτική έκδοση Στυλιανού Αλεξίου, Ηράκλειο 1963, λη’ «Είναι ο τεχνητός κόσμος της ποιμενικής ποίησης, που δεν έχει καμιά σχέση με τη ζωή του κρητικού δουλοπάροικου ή του ελεύθερου χωρικού [...]», ό.π., λθ’. Το ποίημα, σύμφωνα με τον Αλεξίου, διασώζει τον «ελληνικό χαρακτήρα» του μέσω του γλωσσικού εργαλείου που χρησιμοποιεί: «Όποιο και να είναι το ξένο υπόδειγμα, η γνήσια ελληνική έκφραση έδωσε ελληνικό ήθος στα πρόσωπα και ελληνικό χαρακτήρα στο ποίημα», Μπεργαδής, *Απόκοπος· Η Βοσκοπούλα*, ό.π., 51.

μια αχρονική και α – τοπική τοποθέτηση της ιστορίας στην παραδοσιακή βουκολική ευτοπία, τότε οφείλουμε να αναγνωρίσουμε μια χωροχρονική τοποθέτηση του ποιήματος στα σημεία της περιγραφής του σπήλιου και του δείπνου. Τα πραγματολογικά στοιχεία (φυτά, σκεύη και διατροφή) ακυρώνουν τον αρχικό αόριστο χρονότοπο του ποιήματος και καλούν τον αναγνώστη να τοποθετήσει την ιστορία του σε ελληνικό χώρο, αν όχι σε κρητικό.

Το δεύτερο περιγραφικό κείμενο του β' μέρους αποτελείται από δύο στροφές και είναι η περιγραφή του δείπνου:

Πιάνει ψωμί, τυρί, γλωρή μαλάκα,³⁷
κρυόν αρνί οφτό απάνω 'ς πλάκα,
οπού 'χε για τραπέζι, κι ορδινιάζει
και με σπουδή για δείπνο λογαριάζει.

Είχε και ξειδωτό κρασί δαμάκι
σ' ένα μικρό και πλουμιστό φλασκάκι
και συγκερνά με κρύο νερό και πίνει
κι απόκεις με καλεί και μου το δίνει. (στ. 193 - 200)

Από τους οκτώ στίχους περιγραφικοί είναι μόνο οι πρώτοι έξι. Θέμα τους το δείπνο που ετοίμασε η βοσκοπούλα για να φιλέψει τον φιλοξενούμενό της: ψωμί, παραδοσιακό τυρί και παραδοσιακά ψημένο αρνί τα οποία συνοδεύει με ελαφρώς ξινό κρασί. Το δε κρασί βρίσκεται σ' ένα μικρό και πλουμιστό φλασκιό. Το επίθετο «πλουμιστός», διακοσμημένο δηλαδή, εμφανίζεται πρώτη φορά σε συνάρτηση με τη μορφή της βοσκοπούλας: «η πλουμιστή μου κι άσπρη περιστέρα» (στ. 36). Στην περίπτωση του φλασκιού χρησιμοποιείται κυριολεκτικά και αναφέρεται στον παραδοσιακό τρόπο διακόσμησης των χειροποίητων φλασκιών.³⁸

Ο πρώτος διάλογος στο δεύτερο μέρος (στ. 177 – 178, στ. 181 – 192) προκύπτει με αφορμή την «ακονισμένη κουρτέλλα» (στ. 179) που παρατηρεί ο βοσκός στο σπήλιο:

³⁷ Η μαλάκα είναι παραδοσιακό κρητικό αιγοπρόβειο τυρί.

³⁸ Παραδοσιακό χειροποίητο αγγείο νερού ή κρασιού από αποξηραμένο νεροκολόκυθο ή από ξύλο ή και από πηλό.

Ρωτώ την: «Αδερφούς έχεις γή κύρη
και ποιον έχει το σπήλιο νοικοκύρη;»
γιατί 'δα μια κουρτέλλ' ακονισμένη
και με λουρί καινούργιο κρεμασμένη. (στ. 177 - 180)

Λέγει μου: «Κύρην έχω γεροντάκι
κι από τα ψες επήγε στο χαράκι,
[...]
Εγώ αδερφούς δεν έχω ουδέ μάνα·
είναι καιρός πολύς, οπού αποθάνα.
Εγώ 'μαι με τον κύρη μου, οι δυο μας·
ετούτونه το σπήλιο είναι δικό μας» (στ. 181 - 192)

Ο δεύτερος διάλογος προκύπτει με αφορμή το δείπνο που ετοιμάζει η βοσκοπούλα:

Μα λέγω τση: «Κερά, κρασί δεν πίνω,
δεν τρώγω από το κριάς το κρυόν εκείνο,
α δε θεληματέψη η ομορφιά σου
νά 'ναι με το φιλί το κάλεσμά σου» (στ. 201 - 204)

Όπως σημειώνεται και αλλού, στη στροφή αυτή απαντά πρώτη φορά στο κείμενο η προσφώνηση «κερά». Η αλλαγή του σκηνικού, από τον έξω χώρο στο σπήλιο της βοσκοπούλας, μορφοποιείται στο λόγο του βοσκού καθώς απευθύνεται στην ιδιοκτήτρια της κατοικίας: είναι η «κερά» η οποία μόνο η ίδια μπορεί να «θεληματέψη», να συγκατανεύσει στο αίτημα του βοσκού. Αν και παιγνιώδες το ύφος του λόγου του βοσκού στο σημείο αυτό, δε μπορούμε να παραβλέψουμε τον σεβασμό που δείχνει απέναντι στη βοσκοπούλα.

Προτού απαντήσει η βοσκοπούλα, μια στροφή περιγράφει την αντίδρασή της στο αίτημα αυτό:

Ως ήκουσ' είντα τσή 'πα, άφτει και σβήννει·
ωσάν το σφακολούλουδο εγίνη·
τα ρόδα τση επληθύνασι κ' εφάνη
ωσάν εις το σκοτίδι πυροφάνι. (στ. 205 - 208)

Η περιγραφή αυτή προσθέτει ένα καινούριο στοιχείο στην αρχική περιγραφή της βοσκοπούλας (στ. 9 - 16): το ροδαλό χρώμα του προσώπου της το οποίο εντείνεται λόγω των απρόσμενων (άραγε;) λόγων του βοσκού που προκαλούν την αιδημοσύνη της κόρης. Σε μια στροφή χρησιμοποιούνται δύο παρομοιώσεις για να αποδοθεί η αλλαγή στο χρώμα του προσώπου της ηρωίδας. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η χρήση της παρομοίωσης με το «σφακουλούλουδο», τον ανθό της πικροδάφνης, που αποδίδει την ένταση του ροδαλού χρώματος που προκάλεσε στη βοσκοπούλα το αίτημα του βοσκού.

Στο δεύτερο, λοιπόν, μέρος σε ευθύ λόγο είναι 63 στίχοι στο σύνολο των 156 στίχων. Στον μεγάλο διάλογο του τέλους του μέρους αυτού (στ. 265 – 300, 28 στίχοι) ο αποχωρισμός των δύο νέων, λόγω της επικείμενης επιστροφής του πατέρα της βοσκοπούλας, είναι το σκηνοθετικό πλαίσιο για την εκφορά του τελευταίου διαλόγου ανάμεσα στο ζευγάρι. Υπό το καθεστώς της αναδρομικής οπτικής του αφηγητή ο λόγος των ηρώων φορτίζεται ιδιαίτερος: ο αποχωρισμός προσλαμβάνεται ως θάνατος με αποτέλεσμα ο θρήνος να κυριαρχεί στον αποχαιρετιστήριο λόγο. Η υποθετική πρόταση «κι α ζήσω, μες στο μήνα έρχομαι πάλι» (στ. 267) είναι το σημείο με το οποίο εισάγεται στον διάλογο και κυριαρχεί το θέμα του θανάτου. Η «σκοτάγρα» στην οποία θα βρίσκεται εφεξής η ηρωίδα παραπέμπει, επίσης, στο σκοτός του θανάτου. Η ευχή της να επιστρέψει ο βοσκός για «να ζήσει, να τελειώσει» μαζί του εμπεριέχει και πάλι αναφορά στο θάνατο. Η περιγραφή της αντίδρασής της με το αναθεμάτισμα της μοίρας, τα δάκρυα, το τρέμουλο των χειλιών, το «βάρος» και την «πρίκα» δε μπορούν παρά να ανακαλέσουν εικόνες οδυρμού που δε δικαιολογούνται σ' έναν προσωρινό αποχαιρετισμό αλλά αρμόζουν στο ήθος μιας ηρωίδας η οποία θρηνεί την απώλεια και το χαμό του αγαπημένου της:

«Ανάθεμά σε, μοίρα μου καημένη,
που μου την είχες τούτη φυλαμένη·
ως ήψα το κερί, να μου το σβήσης,
σε μεγάλη σκοτάγρα να μ' αφήσης!» (273 - 276)³⁹

³⁹ Δε μπορεί κανείς να μην ανακαλέσει τους στίχους του Κορνάρου για τον Κρητικό Χαρίδημο: «Είχε κι αυτός στην κεφαλή ένα κερί σβησμένο· / τον Άνεμον ανάδια του ήδειγε φουσκωμένο / και τον καημόν του τον πολύ, τη λαύρα που τον κρίνει, / με γράμματα αποκατωθιό λέγει και ξεδιαλύνει: / “Κείνη η φωτά που μου’φεγγε πλιό λάμψη δε μου δίδει / κι Άνεμος μου την ήσβησε κ’ εδά’μαι στο σκοτίδι’», Βιτσέντζος Κορνάρου, *Ερωτόκριτος*, επιμέλεια Στυλιανός Αλεξίου. Ερμής, Αθήνα 1994, 126, στίχοι 757 – 762.

Τέλος, αξίζει να παρατηρηθεί η χρήση του σχήματος του αδυνάτου στην υπόσχεση του βοσκού για επιστροφή:

- «Όταν ιδής τον κόρακα ν' ασπρίση
και τον αυγερινό ν' αποσπερίση,
κορμί δίχως ψυχής να πορπατήση,
τότες κ' εγώ θέλω σ' αλησμονήσει.

Πλιά γρήγορα στη γη να ζήση ψάρι
κι ο Έρωτας να χάση το δοξάρι
κ' η νύχτα δίχως άστρα και δροσούλα
παρά ν' αφήσω τέτοια βοσκοπούλα. (στ. 289 – 296)

Δε μπορεί κανείς παρά να προσέξει την εικόνα του κορμιού που περπατάει χωρίς ψυχή και να αναλογιστεί τον μονόλογο του βοσκού στο τέλος: τι άλλο παρά κορμί δίχως ψυχή που πλανιέται και «παραδέρνει» (στ. 437) είναι ο βοσκός που «χίλιες φορές την ώρα» αποθαίνει (στ. 438);

Γ' μέρος (στ. 305 – 476) :

Το Γ' μέρος αρχίζει με την επώδυνη προσπάθεια του βοσκού να επιστρέψει στην αγαπημένη του (στ. 305 – 324) και την περιγραφή των σημείων εκείνων που προμηνύουν το επερχόμενο κακό μαντάτο. Ένα τετράστιχο (στ. 229 – 332) αφιερώνεται στο δυσοίωνα «κλάμα» της «καθαρένιας βρύσης» που στην αρχή της αφήγησης υπήρξε πηγή ζωής, ένα επόμενο τετράστιχο (στ. 337-340) κορυφώνει την αγωνία καθώς παρουσιάζει μια τελείως ανεστραμμένη και παραμορφωμένη εικόνα του σπηλαίου και, τέλος, ακολουθεί ένα περιγραφικό τετράστιχο (στ. 341 – 344) το οποίο εισάγει στην αφήγηση τη μορφή του «μαυροφορεμένου» πατέρα. Στο σύνολο των 171 στίχων του Γ' μέρους παρατίθενται δύο μονόλογοι: του γέροντα πατέρα (στ. 351 – 400) και του βοσκού (στ. 409 – 476). Ο μονόλογος είναι το κατεξοχήν εκφραστικό μέσο στο μέρος αυτό.

Ο μονόλογος του γέροντα πατέρα (στ. 351 - 396) παρουσιάζει, από αφηγηματική άποψη, το μεγαλύτερο ενδιαφέρον στο ποιητικό αυτό έργο. Εν είδει αφήγησης «chinese box»

(ή «ρώσικες κούκλες») ο μονόλογος αυτός εντάσσεται στη μητρική, πρωτοβάθμια αφήγηση («matrix narrative») και περιέχει ο ίδιος ο μονόλογος, ως δευτεροβάθμια αφήγηση, παράθεση στίχων που αποδίδουν τον λόγο της νεκρής πια θυγατέρας (στ. 377 – 380, στ. 383 - 396) σε ένα επίπεδο αφήγησης που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως τριτοβάθμια πια.⁴⁰ Η δευτεροβάθμια αυτή αφήγηση του μονόλογου του γέροντα πατέρα ουσιαστικά συμπληρώνει τη μητρική, πρωτοβάθμια αφήγηση, καθώς μέσα από τα γεγονότα που εκτίθενται σ' αυτήν το έργο οδηγείται στο τέλος. Με τον μονόλογο του γέροντα πατέρα η εστίαση αλλάζει πρόσωπο. Στους στίχους της δευτεροβάθμιας αυτής αφήγησης τα γεγονότα εκτίθενται μέσα από την οπτική γωνία ενός ήρωα απόντος από την προηγούμενη μητρική αφήγηση. Ο βοσκός – αφηγητής παρακολουθεί τη δράση και την εξέλιξη των γεγονότων όχι ως πρωταγωνιστής αλλά ως μάρτυρας / ακροατής. Ο ενδοδιηγητικός αυτοδιηγητικός αφηγητής μεταμορφώνεται σε ενδοδιηγητικό ετεροδιηγητικό αφηγητή ο οποίος πληροφορείται τα τραγικά γεγονότα που διαδραματίστηκαν κατά τη διάρκεια της απουσίας του και τα οποία αγνούσε. Ο ακροατής ή αναγνώστης του ποιήματος της *Βοσκοπούλας* βρίσκεται αντιμέτωπος με μια αφηγηματική κατάσταση που τον κάνει να αισθάνεται αυτόπτης και αυτόκοος μάρτυρας των συμβάντων.⁴¹

Όπως πρώτη επεσήμανε η Rosemary Bancroft – Marcus, ο γέροντας – πατέρας λειτουργεί στην αφήγηση ως ο μαντατοφόρος στην αρχαία τραγωδία.⁴² Η παρουσία του, όμως, από αφηγηματική σκοπιά, είναι πολύ πιο περίπλοκη από αυτήν του απλού μαντατοφόρου. Είναι η μοναδική στιγμή που ο βοσκός – ποιητής παραδίδει τη σκυτάλη της αφήγησης σε κάποιο άλλο πρόσωπο του έργου και ο ίδιος παραμένει στο περιθώριο ως ένας απλός ακροατής ο οποίος αναμένει να ακούσει την εξέλιξη της ιστορίας την οποία ο ίδιος αγνοεί. Άρα παύει πια να είναι ο βασικός φορέας λόγου στο ποίημά μας, ο μοναδικός μάρτυρας της παρελθούσας ιστορίας από τον οποίο ακούμε ή διαβάζουμε διαμεσολαβημένα τα συμβάντα. Ο ποιητής δημιουργεί μια άλλη, αυτόνομη φωνή η οποία έχει τη δυνατότητα να

⁴⁰ «The structural device of the “story within a story”, variously labeled “frame”, “Chinese box”, “Russian doll”, “interpolated”, “nested”, “boxed” or “embedded” narrative, is so widely found in the literature of all cultures and periods as to approach universality», William Nelles, *Frameworks. Narrative levels and Embedded Narrative*, ό.π., 1.

⁴¹ Ο μονόλογος του γέροντα πατέρα και η λειτουργία του στο ποίημα της βοσκοπούλας θυμίζουν τον τρόπο λειτουργίας των δραματικών μονολόγων στο *Χρονικό της Γλυκείας Χώρας* του Λεοντίου Μαχαιρά. Βλ. Μ. Πιερής, «Γύρω από τον Λεόντιο Μαχαιρά. Ιστορική και θρησκευτική συνείδηση, γλώσσα και λογοτεχνικότητα, αφηγηματική και δραματική δομή», Πρακτικά Συμποσίου *Λεόντιος Μαχαιράς – Γεώργιος Βουστρώνιος. Δύο Χρονικά της Μεσαιωνικής Κύπρου*, Χορηγός Ίδρυμα Αναστάσιος Γ. Λεβέντης, Λευκωσία 1996, 35 – 54.

⁴² Rosemary Bancroft – Marcus, «Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο», ό.π., 123. Βλ. και το δίστιχο «Εκλαιγεν η καρδιά μου κ' εθρηνάτο / σαν άκουσα τέτοιες λογής μαντάτο», (στ. 401 - 402).

αφηγηθεί η ίδια μια ιστορία, έστω ένα μέρος της ιστορίας που διηγούνται ο αφηγητής – βοσκός.

Τα ρήματα της στροφής είναι ενδεικτικά για την ανατροπή που συμβαίνει στο επίπεδο της αφήγησης:

Σφυρίζω και φωνάζω, χαιρετώ τον
και για τη βοσκοπούλα **αναρωτώ τον**
με φόβο και με τρόμο του δηγούμου
και τα δεν ήθελα **άκουα κ' εφουκρούμου**.

Γρoικώ το γέρο ομπρός κι αναστενάζει,
το ριζικό, τη μοίρα του ατιμάζει
και κλαίοντας **μου λέγει**: «Η πεθυμιά σου
απόθανε, δεν είναι πλιά κοντά σου.» (στ. 345 - 352)

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο ανώνυμος ποιητής δημιουργεί συνθήκες πρωτόγνωρης αφηγηματικής περιπλοκής. Αντιμέτωπος με μια ειδολογική σύμβαση που ανήκει στο δραματικό είδος, τη μαντατοφορία, την υιοθετεί με σεβασμό ενισχύοντας τον δραματικό χαρακτήρα του ποιήματος. Μια άλλη ιδιαιτερότητα του συγκεκριμένου μονολόγου είναι ότι μεταφέρει πληροφοριακό υλικό. Αντίθετα οι μονόλογοι των δύο πρωταγωνιστών της *Βοσκοπούλας* λειτουργούν όπως οι μονόλογοι στον *Ερωτόκριτο*:

«Ο ποιητής σπάνια χρησιμοποιεί τον διάλογο απλώς ως πληροφοριακό μέσο, όπως θα ήταν απαραίτητο σε θεατρικό έργο, αλλά μάλλον για τη διερεύνηση των χαρακτήρων και των σκέψεων των προσώπων του».⁴³

Η ανακοίνωση του θανάτου της βοσκοπούλας από τον πατέρα της είναι λιτή και προτάσσεται εξ αρχής στο μονόλογό του: «Η πεθυμιά σου / **απόθανε**, δεν είναι πλιά κοντά σου» (στ. 351 - 352). Πλην της παράθεσης των λόγων της βοσκοπούλας (στ. 377 – 380, στ. 383 - 396) η αφήγηση του γέροντα πατέρα χρησιμοποιεί μόνο παρελθοντικούς χρόνους και η συνέπεια αυτή, η οποία βρίσκεται σε απόλυτη συνάρτηση με το πρώτο και βασικό ρήμα («απόθανε»), υπογραμμίζει το τετελεσμένο του γεγονότος του θανάτου της βοσκοπούλας. Ο

⁴³ David Holton, «Πώς οργανώνεται ο *Ερωτόκριτος*;», ό.π., 95.

ενεστώτας εμφανίζεται ξανά στο λόγο του πατέρα όταν εκείνος απευθύνεται ξανά στο βοσκό (στ. 397 - 400).

Η συγκεκριμένη εγκιβωτισμένη αφήγηση μπορεί να προσεγγιστεί θεωρητικά με βάση το αφηγηματικό σχήμα που προτείνει ο Gerard Genette στο έργο του *Narrative Discourse*.⁴⁴ Από τις κατηγοριοποιήσεις που περιγράφονται σε σχέση με το θέμα της εγκιβωτισμένης αφήγησης ενδιαφέρουν την παρούσα εργασία δύο είδη.

Το πρώτο από αυτές είναι η εγκιβωτισμένη αφήγηση που λειτουργεί επεξηγηματικά (explanatory function).⁴⁵ Οι εγκιβωτισμένες αφηγήσεις αυτού του τύπου στοχεύουν στην έκθεση και επεξήγηση προηγούμενων αφηγηματικών γεγονότων, άγνωστα στον αναγνώστη, τα οποία επέτρεψαν στην εξωτερική ιστορία να φθάσει στο συγκεκριμένο σημείο. Μέσα από την εγκιβωτισμένη αφήγηση του γέροντα – πατέρα πληροφορούνται για τα τραγικά παρελθόντα συμβάντα τόσο ο ενδοδιηγητικός αφηγητής όσο και ο αναγνώστης / ακροατής. Στο σημείο αυτό της αφήγησης ο μέχρι πρότινος ενδοδιηγητικός ομοδιηγητικός αφηγητής απεκδύεται την ιδιότητα του ομοδιηγητικού και μεταμορφώνεται σε ετεροδιηγητικό αφηγητή ο οποίος μεταφέρει όσα πληροφορήθηκε εξ ακοής. Ο ρόλος του ακροατή τον οποίο αναλαμβάνει ο αφηγητής τονίζεται επαρκώς («και τα δεν ήθελα **άκουα κ' εφογκρούμου**», στ. 348). Οι πληροφορίες για την ασθένεια και το θάνατο της βοσκοπούλας επιβεβαιώνουν τις αρχικές δυσοιώνες υποψίες του αφηγητή – πρωταγωνιστή («Το 'νίμενα να μάθω κ' εφοβούμου», στ.333).⁴⁶

Τέλος, από τις κατηγορίες των εγκιβωτισμένων αφηγήσεων που αναλύει ο Genette ενδιαφέρον για το τέλος του ποιήματος (στ. 409 - 476) παρουσιάζει εκείνη που ονομάζει ως μεταδιηγητική πρόληψη (metadiegetic prolepsis).⁴⁷ Σύμφωνα με τον Genette αυτή η κατηγορία εγκιβωτισμένης αφήγησης δεν είναι σύνηθης στη λογοτεχνία. Θεωρείται ως αντίθετη κατηγορία από αυτήν της επεξηγηματικής εγκιβωτισμένης αφήγησης, καθώς η πρώτη προβλέπει το μέλλον της αφήγησης. Ο μονόλογος του πρωταγωνιστή – αφηγητή, με τον οποίο κλείνει η αφήγηση, τον επαναφέρει στην αρχική κατάσταση του ενδοδιηγητικού – αυτοδιηγητικού αφηγητή. Ιδιαίτερα ενδιαφέρονσα στον μονόλογο αυτό είναι η εμφατική χρήση της υποτακτικής έγκλισης.

⁴⁴ Gérard Genette, *Narrative Discourse*, μτφ. Jane E. Lewin, Basil Blackwell Ltd, Oxford 1986, 232.

⁴⁵ «[...] καθώς υπάρχει μια σχέση άμεσης αιτιότητας ανάμεσα στα γεγονότα της μεταδιήγησης και αυτών της διήγησης, αποδίδεται στη δεύτερη αφήγηση μια επεξηγηματική λειτουργία», ό.π., 232.

⁴⁶ Ενδιαφέρονσα στο μονόλογο αυτό είναι η διπλή παρουσία του ρήματος «εδηγάτο» (στ.370) - «δηγάται» (στ.375).

⁴⁷ Gérard Genette, *Narrative Discourse*, ό.π., 234 – 237.

Οι αφηγηματικής τάξεως προηγούμενες παρατηρήσεις συνυφαίνονται και με μια οντολογικής τάξεως παρατήρηση. Ο έρωτας των δύο νέων στεγάστηκε και άνθισε στο «σπήλιον» εν απουσία του προστατευτικού ανδρικού στοιχείου. Από τη μια, οι αδερφοί της βοσκοπούλας είναι νεκροί (στ. 189-190) και, από την άλλη, ο κύρης της απουσιάζει αφήνοντάς την, όπως η ίδια αναφέρει, «δίχως άντρα» (στ. 181 – 184). Συνεπώς, η παρουσία του βοσκού διευκολύνεται από την απουσία ενός άλλου άντρα πλησίον της βοσκοπούλας. Η επερχόμενη άφιξη του πατέρα αναγκάζει τον βοσκό να αναχωρήσει. Η παρουσία του πατέρα οδηγεί στην καταναγκαστική απουσία του βοσκού που με τη σειρά της προκαλεί την απουσία/θάνατο της βοσκοπούλας. Το θέμα παρουσία – απουσία (η απουσία και ως θάνατος) είναι κεντρικό στη θεματική του ποιήματος

Ο μονόλογος του βοσκού στο τέλος (στ. 409 - 476) απευθύνεται διαδοχικά σε διαφορετικούς ενδοκειμενικούς ακροατές (τον γέροντα πατέρα, στ. 409 – 412, την νεκρή κόρη, στ. 425 - 428) για να καταλήξει σε έναν λυρικό, υποκειμενικό και αυτοαναφορικό, δραματικό μονόλογο. Η πρώτη στροφή προσδιορίζει, με τη χρήση του β' ενικού, τον επικοινωνιακό χαρακτήρα του κειμένου και τη λειτουργία του ως μέσου απεύθυνσης:

Κύρη γονή, να ζήσεις αφεντάκι,
μη βαρεθείς τη στράτα καμποσάκι
να πάμε στο μνημούρι τση κεράς μου,
να κάμω το κοντέντο τση καρδιάς μου. (στ. 409 - 412)

Ο λόγος στο σημείο αυτό είναι επικοινωνιακός: παράκληση, προτροπή και επιθυμία απευθύνονται στον ενδοκειμενικό ακροατή. Στο σημείο που ο μονόλογος χρησιμοποιεί ξανά το β' ενικό γραμματικό πρόσωπο το πρόσωπο απεύθυνσης αλλάζει: χρησιμοποιείται πια ρητορικά, ταυτίζεται απόλυτα με τη λυρική ποιητική έκφραση και την αποστροφή του ποιητικού υποκειμένου στο αγαπημένο πρόσωπο (στ. 425 - 428) ενώ, παράλληλα, η στροφή αυτή αποτελεί το μεταβατικό σημείο για την εκτενή αποστροφή εις εαυτόν που θα ακολουθήσει (στ. 429 – 475):

Τωρά θωρώ κι αλήθεια μ' απαρνήθης,
στ' αραχνιασμένο στρώμα, που κοιμήθης
και δε μπορώ ο φτωχός να σε ξυπνήσω,
να μου συντύχης και να σου μιλήσω. (στ. 425 – 428).

Η συνομιλία με την αρχική εικόνα του θανάτου είναι σαφής: στην αρχή ο βοσκός λιγοθυμά και η λιγοθυμία του εκλαμβάνεται από τη βοσκοπούλα ως θάνατος (στ. 25 - 32). Στο τέλος, ο κυριολεκτικός θάνατος της βοσκοπούλας περιγράφεται από τον αφηγητή μεταφορικά, ως ύπνος. Η έμφαση της μεταφορικής εικόνας επικεντρώνεται στην αδυνατότητα της λεκτικής επικοινωνίας: «και δε μπορώ ο φτωχός να σε ξυπνήσω, να μου συντύχης και να σου μιλήσω» (στ. 427 -428).

Στον ακριβώς επόμενο στίχο ο λόγος μεταμορφώνεται σε αυτοαναφορικό και η λυρική του υπόσταση δηλώνεται σαφέστατα με την παραπομπή στην κατεξοχή λυρική ποίηση, την πετραρχική:⁴⁸

«Μάτια μου, αφόντ' έχασετε το φως σας,⁴⁹
πλιο λυγερή μηδέν ιδήτε ομπρός σας» (στ. 429 – 430)

Το ποίημα εφεξής αποκτά ελεγειακό χαρακτήρα. Δηλώνοντας την πρόθεσή του να αυτοεξοριστεί και να απομονωθεί, ο βοσκός στην ουσία θρηνεί τον ίδιο τον εαυτό του: «Μα θε να ζω και θε να παραδέρνω, / χίλιες φορές την ώρα ν' αποθαίνω» (στ. 437 - 438). Η χρονική μεταφορά σε ένα αδήλωτο και απροσδιόριστο μέλλον («Δε θέλω να σφαγώ, μα θέλω ζήσει, / για νά 'χω πόνους, πρίκες και λαχτάρες, / καθημερινό καημούς και λγωμάρες», στ. 434 - 436) είναι, ουσιαστικά, το ποιητικό εύρημα για τη λύση του δράματος.⁵⁰ ο ήρωας εξιλεώνεται στο πλαίσιο μιας μονολογικής προληπτικής αφήγησης η οποία χρησιμοποιεί πληθώρα θεματικών στοιχείων για να ανακαλέσει στη μνήμη του αναγνώστη τη βουκολική ποιητική παράδοση:

⁴⁸ Η σύνθεση λυρικών και αφηγηματικών μερών είναι ο ποιητικός τρόπος με τον οποίο ο Pushkin, στο ποιητικό σύνθεμά του *Eugene Onegin*, επιτυγχάνει, κατά τον Craig Cravens τη διαμόρφωση της συνειδησιακής λειτουργίας των χαρακτήρων του συγκεκριμένου έργου. Βλ. Craig Cravens, «Lyric and Narrative Consciousness in *Eugene Onegin*», ό.π.

⁴⁹ Βλ. και την επενέργεια του βλέμματος της αγαπημένης στην όραση του ομιλητή στις *Ρίμες Αγάπης*: «Όταν τά 'μνοστα μάτια να με δούσιν, / το βλέμμα να στεριώσουν εις αυτόν μου, / τόσα το φως τους βάλλω στο μυαλόν μου / και τα δικά μου πιον ουδέν θωρούσιν», *Ρίμες αγάπης*, ό.π., 84· επίσης, «Μμάτια μου, αφόν κοιμώντα μου διδέιτε / τό'θελα να θωρούσετε ανοιμένα, / τον κόσμον πιον γι' αγάπημ μου μεδ δήτε. / Μμάτια μου, αφόν βιγλάτε κοιμισμένα / κείνον που θέλω πάντα να θωρήτε, / μείνετε μέραν νύχταν καμμουμένα», ό.π., 88.

⁵⁰ Ο Μιχάλης Λασιθιωτάκης, πολύ εύστοχα, επισημαίνει το θέμα του αυτοεξόριστου ποιητή: «Στο τέλος του κρητικού ειδυλλίου, ο ποιητής απομονώνεται, εγκαταλείπει την κοινωνία των βοσκών· κατά κάποιον τρόπο, αυτοεξορίζεται», Μιχάλης Λασιθιωτάκης, «Οι σχέσεις της Βοσκοπούλας με τη δυτική ποιμενική λογοτεχνία: μερικές σκέψεις και προτάσεις», ό.π., 55.

«Μέρα - νύχτα να κλαίω, να θρηνούμαι,
τα πάθη μου στα όρη να δηγούμαι
να κάμω τα θεριά να μ' ακλουθούσι,
να κλαίου μετά μένα, να πονούσι.
παντούρα να μην παίζω ουδέ φιαμπόλι,
'ς λιβάδι να μη μπω ουδέ εις περβόλι.⁵¹ (στ. 441 - 446)

Δ. Συμπεράσματα

Το ειδολογικά μεταιχμιακό ποιητικό κείμενο της *Βοσκοπούλας* συνθέτει λυρικήτητα και δραματικότητα σε ένα ενιαίο ποιητικά, αφηγηματικό στη βάση του, σύνθεμα το οποίο θέτει στο κέντρο του, τόσο ως δομικό μοχλό, όσο και ως θεματικό πυρήνα, τον θάνατο.⁵² Οι δύο εκτενείς μονόλογοι, της ηρωίδας στην αρχή και του βοσκού στο τέλος, οι οποίοι, εκ πρώτης όψεως, δεν εξυπηρετούν την αφηγηματική οργάνωση, συνδέονται εντούτοις με την αρχή και το τέλος της ιστορίας: ο μονόλογος της βοσκοπούλας αναφέρεται στο συμβάν της λιγοθυμίας του βοσκού το οποίο προσλαμβάνεται με όρους θανάτου και περιγράφεται έτσι. Ο δυνητικός θάνατος λειτουργεί στο κείμενο ως η αφηγηματική κατάσταση που φέρει κοντά τους δύο ήρωες. Ο πραγματικός θάνατος της βοσκοπούλας στο τέλος του ποιήματος είναι η αφηγηματική κατάσταση από την οποία εκπορεύεται ο μονόλογος με τον οποίο κλείνει το ποίημα και στον οποίο ο βοσκός περιγράφει, προληπτικά, το μέλλον του με όρους αυτοτιμωρίας.

Οι δύο μονόλογοι συνδέονται περαιτέρω καθώς στον πρώτο η ηρωίδα περιγράφει δυνητικά τις συνέπειες μιας πιθανής αδιαφορίας της για τον δήθεν νεκρό βοσκό ενώ ο ίδιος ο βοσκός, όντας αντιμέτωπος με τον θάνατο της συντρόφου του, λόγω της δικής του ασυνέπειας, χρησιμοποιεί τη βουλητική συνεχή υποτακτική («θέλω να») στο πλαίσιο της

⁵¹ Για τη χρήση μιας σειράς από *αδύνατα* στο μονόλογο του βοσκού στο τέλος, βλ. Garzya, A., «Observations sur le poème de la bergère», *Πεπραγμένα του Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Ρέθυμνον, 18-23 Σεπτεμβρίου 1971)*, τόμ. Β', Αθήνα 1974, 103.

⁵² «La Bergère se présente dans son ensemble comme un monologue incorporant des dialogues. En effet le berger dans ses monologues ou raconte, en se référant à des événements objectifs dont il est souvent lui - même l'acteur; ou reproduit, comme ayant été effectivement prononcés, des propos de lui - même avec l' un ou l' autre des deux personnages intervenant dans le récit (la bergère et son père); ou donne libre cours à ses sentiments. Il s' agit donc d' une structure narrative incluant des éléments soit dramatiques soit lyriques. On peut conséquemment continuer à adopter, pour le définir, le terme "idylle", mais à condition de ne pas perdre de vue le caractère composite et très particulier qui cette fois lui est propre», Garzya, A., *ό.π.*, 102.

περιγραφής μιας μελλοντικής κατάστασης για τον εαυτό του που ορίζεται ως ένας συνεχής «θάνατος».

Οι δύο αυτοί μονόλογοι αποτελούν το κατεξοχήν μέσο αυτοέκφρασης των δύο πρωταγωνιστών. Αν και το αφηγηματικό πλαίσιο ορίζει την ύπαρξη ενός ενδοκειμενικού ακροατή – στην πρώτη περίπτωση του ίδιου του βοσκού, στη δεύτερη του γέροντα πατέρα – και τα δύο ποιητικά κείμενα τονίζουν εμφατικά τον μονολογικό τους χαρακτήρα διατυπώνοντας πιθανά αφηγηματικά σενάρια τα οποία έχουν κέντρο τον ίδιο τον εαυτό τους: στο δυνητικό αφηγηματικό σενάριο της βοσκοπούλας η ηρωίδα θέτει τον εαυτό της στο κέντρο μιας άλλης αφηγηματικής εξέλιξης της ιστορίας, σύμφωνα με την οποία, αδιαφορώντας για την κατάσταση του βοσκού, δέχεται την καταδίκη της κοινωνίας και μεταμορφώνεται σε μια ηρωίδα αρνητικά σεσημασμένη. Στην προληπτική αφήγηση του βοσκού, ο ήρωας θέτει, επίσης, στο κέντρο τον εαυτό του και τη συμπεριφορά του σε σχέση με το κοινωνικό σύνολο και αναλαμβάνει ο ίδιος να καταδικάσει τον εαυτό του, τιμωρούμενος στην απομόνωση από το κοινωνικό σύνολο, εν είδει ενός άλλου τύπου θανάτου. Η διαφορά έγκειται στο ότι το δυνητικό σενάριο του μονολόγου της αρχής μεταμορφώνεται στο μελλοντικό σενάριο του τέλους αφού έχει ήδη μεσολαβήσει ένας όντως κυριολεκτικός θάνατος.

Η *Βοσκοπούλα* είναι ένα έργο ταυτόχρονα αφηγηματικό και λυρικό.⁵³ Σε δύο τουλάχιστον μονολόγους, αυτούς που εξετάζονται πιο πάνω, το ποιητικό υποκείμενο εκφράζει λυρική, υποκειμενική συμπεριφορά. Τα λυρικά αυτά σημεία περιβάλλονται από ένα υποτυπώδες αφηγηματικό πλαίσιο. Οι εκφορές αυτές είναι περισσότερο αυτοαναφορικές παρά περιγραφικές ή επικοινωνιακές. Το εκτενές μέγεθός τους καταστέλλει την οποιαδήποτε επικοινωνιακή τους διάσταση. Η επικοινωνιακή αυτή διάσταση αποδυναμώνεται περαιτέρω από την απουσία αφηγηματικής λειτουργικότητας των συγκεκριμένων ποιητικών κειμένων. Αν και ο λόγος εκφέρεται προς ενδοκειμενικό ακροατή, εντούτοις στερείται πληροφοριακού περιεχομένου. Επιπλέον, οι λυρικές αυτές ενότητες διαφέρουν από την αφήγηση ως προς το ότι η τελευταία κινείται στο χρόνο ενώ οι πρώτες μοιάζουν να υπερβαίνουν οποιαδήποτε

⁵³ «Σύμφωνα με τον Roman Jakobson η αφήγηση στηρίζεται στη συνέχεια και την ακολουθία, αλλά και τη μετωνυμία ενώ η λυρική ποίηση στη συγχρονία και τη μεταφορά. Η αφήγηση επικεντρώνεται στην ιστορία ενώ η λυρική ποίηση σε μια νοητική ή ψυχική κατάσταση. Η λυρική ποίηση παρουσιάζει την εμπειρία ενός ομιλούντος υποκειμένου του οποίου την οπτική ο αναγνώστης καλείται να υιοθετήσει. Ο ομιλητής στη λυρική ποίηση δεν παρουσιάζεται μόνο ως ο συγγραφέας και το υποκείμενο της αναπαράστασης αλλά και το αντικείμενο αυτής: τα συναισθήματα του ομιλούντος προσώπου αποτελούν το θεματικό κέντρο της λυρικής έκφρασης», Craig Cravens, «Lyric and Narrative Consciousness in Eugene Onegin», ό.π., 688.

χρονική διάσταση και να στέκουν στατικές και αυτόνομες.⁵⁴ Μεταμορφώνονται, ουσιαστικά, σε έναν δραματοποιημένο⁵⁵ εσωτερικό μονόλογο.

Η ισχυρή παρουσία του εγκιβωτισμένου, στην ποιητική αφήγηση, ευθέως λόγου, μονολόγου ή διαλόγου, υποστηρίζει την προτεινόμενη, από την ενότητα αυτή, άποψη για μια *δραματοποιημένη ποιητική αφήγηση*.⁵⁶

Η εκτεταμένη χρήση του ευθέως λόγου στη *Βοσκοπούλα* υπονομεύει την κυρίαρχη αφηγηματική παρουσία και, στην περίπτωση των δύο μακροσκελών μονολόγων (της βοσκοπούλας στην αρχή του ποιήματος, στ. 62 – 92, και του βοσκού στο τέλος, στ. 409 - 476) μπορεί να προσληφθεί ως αυτόνομο κείμενο με ίδιο σκοπό και τέλος, ενώ, ταυτόχρονα, λειτουργεί ως μέσο «διήγησης» της ιστορίας.⁵⁷ Η παρουσία του ευθέως λόγου, με τη μορφή δραματικού μονολόγου ή διαλόγου, καταστέλλει όλα τα ίχνη της αφηγηματικής παρουσίας δραματοποιώντας την ποιητική αφήγηση. Με τον ευθύ λόγο παρατίθεται η φωνή του «Άλλου» – στην περίπτωσή μας διακρίνεται ο βοσκός / πρωταγωνιστής από το αφηγηματικό εγώ - με υποτιθέμενο «αντικειμενικό» και «απρόσωπο» τρόπο. Περαιτέρω, η μονολογική, αλλά και η διαλογική μορφή του ποιήματος ενισχύουν την ψευδαίσθηση της προφορικής (και

⁵⁴ Οι λυρικοί ομιλητές είναι απροσδιόριστοι και γενικευμένοι – επιδιώκουν τη διαχρονική έκφραση και χαρακτηρισμό ενώ στο χρονότοπο του μυθιστορήματος οι χαρακτήρες είναι άρρηκτα συνδεδεμένοι με την περιγραφή, το χαρακτηρισμό και την τοποθέτηση σε χρόνο και χώρο, ό.π., 695· «Ο αναγνώστης προσλαμβάνει τα λυρικά και αφηγηματικά μέρη της *Opégin* σε δύο διαφορετικά επίπεδα: τα λυρικά ως υποκειμενική έκφραση μιας πραγματικής συνείδησης και τα αφηγηματικά ως την κατασκευή μιας πλαστής πραγματικότητας. Το παράδοξο έγκειται στο εξής: το πλασματικό πρόσωπο, ο χαρακτήρας της αφήγησης εκφέρει έναν υποκειμενικό, μη πλασματικό λόγο. Η αντίφαση αυτή μπορεί να επιλυθεί αν σκεφτούμε ότι ο ποιητής δημιουργεί τη ψευδαίσθηση μιας αυτόνομης συνειδησιακής λειτουργίας των χαρακτήρων του.» ό.π., 690· «Η οπτική στα λυρικά αυτά σημεία είναι υποκειμενική και ο αναγνώστης καλείται να την υιοθετήσει. Οι χαρακτήρες όμως είναι πλασματικοί και βιώνουν τον χρόνο της ιστορίας κτίζοντας τη δική τους βιογραφία.» ό.π., 691.

⁵⁵ «Η δομή του ποιήματος είναι θεατρική, καθώς εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την παράθεση ομιλιών (266 στίχοι). Ο περιορισμένος αριθμός προσώπων – ήρωας, ηρωίδα και πατέρας – φέρνει στο νου τον ανώτερο αριθμό προσώπων που βρίσκονται κανονικά επί σκηνής σε κάθε σκηνή του νεοκλασικού δράματος (εκτός από το φινάλε). Ο πατέρας μοιάζει με τον Μαντατοφόρο της τραγωδίας, ο οποίος εξιστορεί το λυπηρό ή βίαιο γεγονός που επιφέρει τη λύση. Το αποτέλεσμα αυτής της τεχνικής είναι να γίνει η δράση πολύ ζωντανή για τον αναγνώστη. Είναι περισσότερο από πιθανόν ότι ο ποιητής είχε κάποια θεατρική πείρα», Rosemary Bancroft – Marcus, «Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο», ό.π., 123.

⁵⁶ «Μια γενίκευση στην οποία θα μπορούσε κανείς να προχωρήσει είναι ότι το Baroque ως πνεύμα είναι παρυσσότερο δραματικό παρά αφηγηματικό και περιγραφικό (παρά τα αριστουργήματα όπως ο *Δον Κιχώτης* και ο *Χαμένος Παράδεισος*). Η περιγραφή χάριν της ίδιας είναι λιγότερο κυρίαρχη στο Baroque παρά στην Αναγέννηση [...]. Οι διαφορές [των ποιητών του Baroque από προγενέστερους] μπορούν να συνοψιστούν στα ακόλουθα: ενώ σε άλλες περιόδους η περιγραφή συνδέεται με την προσεχτική και υπεύθυνη μίμηση της φύσης και χρησιμοποιείται για χάριν της ίδιας ή για αλληγορικούς ή συμβολικούς σκοπούς, την περίοδο του Baroque αποσπώνται από την παρατηρούμενη φύση αισθητικές ιδιότητες οι οποίες ανασυνδυάζονται σε λεκτικές κατασκευές οι οποίες είναι, στην κυριολεξία, αριστουργήματα.» F. J. Warnke, «Baroque Once More: Notes on a Literary Period», *New Literary History*, Vol. 1, No. 2, A Symposium on Periods (Winter, 1970), 145 – 162, 148· βλ. επίσης, John D. Lyons, «Unseen Space and Theatrical Narrative: The “Récit de Cinna”», *Yale French Studies*, No. 80, Baroque Topographies: Literature / History / Philosophy (1991), 70 – 90.

⁵⁷ «[...] becomes an end in itself», Janice Bercowitz Gross, «A Telling Side of Narration: Direct Discourse and French Women Writers», *The French Review*, Vol. 66, No. 3 (Feb., 1993), 401 – 411.

δημώδους δήθεν) διάστασης του ποιήματος καταστέλλοντας τη γραπτή (και έντεχνη) υπόστασή του. Η ποιητική αυτή σύνθεση παρουσιάζεται ως «παράσταση» και το κείμενό της χαρακτηρίζεται από μια ιδιαίτερη και ιδιάζουσα αφηγηματική αρχιτεκτονική η οποία, συχνά, ανακαλεί, εντέχνως, δομές της προφορικότητας.⁵⁸ Προχωρώντας τον συλλογισμό ένα βήμα πιο πέρα, μπορούμε να πούμε, όσο παράδοξο και αν ακούγεται στην περίπτωση της *Βοσκοπούλας*, ότι η εκτενής χρήση του ευθέως λόγου απελευθερώνει τον ποιητή από τα στεγανά του περιοριστικού μοντέλου του αυταρχικού, παντογνώστη αφηγητή.⁵⁹

Κλείνοντας, προς το παρόν, τη συλλογιστική γύρω από τα θεωρητικά προβλήματα που θέτει η *Βοσκοπούλα*, καταλήγω στο σημείο από το οποίο πρέπει να ξεκινά η προβληματική γύρω από τον ειδολογικό χαρακτήρα του κειμένου: στην έννοια της «μίμησης» και τον τρόπο πρόσληψής της από τον ανώνυμο ποιητή της *Βοσκοπούλας*. Η πρώτη έκδοση του 1627 θέτει τη *Βοσκοπούλα* στα πλαίσια του Baroque (η αναφορά σε περιόδους γίνεται με επιφύλαξη): ο επίλογος του Νικολού Δριμυτηνού αναφέρεται και «σ' άλλες πολλές γραμμένες», και αφού, όπως παρατηρεί ο Στ. Αλεξίου, ένα χρονικό διάστημα είναι αναγκαίο για τη χειρόγραφη διάδοση του κειμένου,⁶⁰ η *Βοσκοπούλα* πρέπει να θεωρηθεί στο πλαίσιο της ποίησης εκείνης που, αν και μεταφέρει τον απόηχο της Αναγέννησης, παρουσιάζει εκείνα τα χαρακτηριστικά που, σύμφωνα με τον F. J. Warnke, την τοποθετούν σε μια μετα – αναγεννησιακή εποχή.⁶¹

⁵⁸ Για την ιδιαίτερη αφηγηματική οργάνωση του ποιήματος βλ. Antonio Garzya, «Observations sur le poème de la Bergère», ό.π., 102 – 107.

⁵⁹ Η χρήση αφηγηματικής ορολογίας γίνεται με φειδώ και επίγνωση των κινδύνων που εμπεριέχει η εφαρμογή της στην ποίηση. Εντούτοις, η περίτεχνη (και περίπλοκη) αφηγηματική δομή της *Βοσκοπούλας* επιτρέπει την ασφαλή χρήση αφηγηματικών εργαλείων ανάλυσης του κειμένου.

⁶⁰ Μπεργαδής, *Απόκοπος: Η Βοσκοπούλα*, ό.π., 54 - 56.

⁶¹ Τα χαρακτηριστικά αυτά είναι τα ακόλουθα: 1. η έντονη μουσικότητα του αναγεννησιακού στίχου αντικαθίσταται από ένα, μιμητικό στη βάση του, χαρακτήρα προφορικότητας, 2. το ειδικό και συμβατικό αναγεννησιακό ποιητικό λεξιλόγιο ανοίγεται προς ένα λεξιλογικό εύρος ταυτόχρονα οικείο και ευρύ αρκετά ώστε να αγκαλιάζει ένα απεριόριστο πλαίσιο ανθρώπινης δράσης, 3. το πλαίσιο απεύθυνσης ενός ομιλούντος υποκειμένου προς ένα ακροατήριο αντικαθίσταται από μια προσωπική, ιδιωτική και ιδιαίτερη ποίηση «την οποία, εμείς, ως ακροατές, έχουμε την εντύπωση ότι δεν ακούμε αλλά κρυφακούμε», 4. η σύνταξη που ανακαλούσε το παρελθόν αντικαθίσταται από μια σύνταξη που επικεντρώνεται στο παρόν, 5. η λυρική ποίηση παίρνει ένα χρώμα δραματοποίησης, F. J. Warnke, «Baroque Once More: Notes on a Literary Period», ό.π., 147 – 148· «Το Baroque είναι, φυσικά, η χρυσή εποχή του Δυτικού Ευρωπαϊκού Δράματος και θα έπρεπε να αναμένεται ότι στην εποχή των Shakespeare, [...], Molière, Racine, [...] η λυρική ποίηση θα αποκτούσε έναν δραματικό χρωματισμό», ό.π., 148· «Μια γενίκευση που θα τολμούσε κανείς για την εποχή του Baroque είναι ότι το πνεύμα του είναι περισσότερο δραματικό παρά αφηγηματικό ή περιγραφικό», ό.π.

Ε. *Ut pictura poesis* – η κυκλική αφήγηση⁶²

Η *Βοσκοπούλα* μοιάζει με έργο των πλαστικών ή εικαστικών τεχνών με εναρμονισμένα μέλη και συμμετρικές αναλογίες. Αναρωτιέται κανείς πόσο βαθιά είναι η σχέση του κρητικού ποιήματος με το θεωρητικό δόγμα της εποχής «ut pictura poesis» καθώς το ποίημα δομείται στη βάση συμμετρικών, μορφολογικών και θεματικών, σχημάτων.⁶³

Εν είδει γεωμετρικού σχεδιασμού το ποίημα δομείται βάση μιας κυκλικής αφήγησης η οποία ξεκινάει από ένα σημείο Α και καταλήγει σε αντίστοιχο σημείο Α. Ανάμεσα στα δύο αυτά άκρα παρεμβάλλονται άλλα σημεία που ακολουθούν τον υποθετικό συμμετρικό σχηματισμό Α,Β,Γ...Γ,Β,Α και συγκλίνουν γραμμικά σε ένα κεντρικό σημείο Χ. Τα δύο σημεία Α ή Β κλπ δεν είναι απαραίτητο να βρίσκονται σε πλήρη ταύτιση αλλά μπορούν να διαλέγονται ακόμη και μέσα από την αντίθεσή τους, θεματική, δομική ή άλλη.

Ξεκινώντας από την αρχή και το τέλος της *Βοσκοπούλας* ο διάλογος των δύο σημείων Α ορίζεται από την αντίθεση ανάμεσα στην αναδρομική αφήγηση και την προληπτική. Η διαλογική αυτή αντίθεση ορίζεται και γραμματικά από τους ρηματικούς χρόνους των δύο κειμένων. Στην αρχή του ποιήματος κυριαρχούν οι παρελθοντικοί χρόνοι ενώ στο τέλος κυριαρχεί η υποτακτική, η προστακτική και ο μέλλοντας στο πλαίσιο της προληπτικής αφήγησης. Οι παράμετροι που ορίζουν αυτό τον διάλογο αντιθέσεων ορίζονται πολλαπλοί και ενδιαφέροντες.

Στο πλαίσιο της μελέτης της κυκλικής δομής του ποιήματος («ring composition») εντυπωσιάζεται κανείς από το διάλογο που αναπτύσσεται ανάμεσα σε θέματα, εκφραστικούς τρόπους, στην παρουσία και λειτουργία των προσώπων, ακόμη και σε μοτίβα.⁶⁴

⁶² Βλ. Μιχάλης Πιερής, «Γραμμικός και κυκλικός χρόνος στον *Ερωτόκριτο*», 10^η ΔιεθνΚρητΣυν (Χανιά 2006) Γ4 (Χανιά 2011) 111 – 182.

⁶³ Wesley Trimpi, «The Meaning of Horace's Ut Pictura Poesis» *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 36 (1973), 1-34· Henryk Markiewicz and Uliana Gabara, «Ut Pictura Poesis... A History of the Topos and the Problem», *New Literary History*, Vol. 18, No. 3, On Poetry (Spring, 1987), 535-558· R.W. Lee, «Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting», *The Art Bulletin*, XXII, 1940, 197–269· R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis, The Humanistic Theory of Painting*, W.W. Norton and Company Inc., London 1967· E. Panofsky, *Idea, A Concept in Art Theory*, University of South Carolina Press, Columbia 1968· Mario Praz, «Ut pictura poesis», στον τόμο *Mnemosyne, The Parallel between Literature and the Visual Arts*, Bollingen Series, Princeton 1970· Dan Pedoc, *Geometry and the Liberal Arts*, Penguin Books, London 1976. Για μια εκτενή βιβλιογραφία βλ. Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, «Ut pictura poesis», *Ο Γελοτοποιός και η αλήθεια του*, Καστανιώτης, Αθήνα 1991, 36–67.

⁶⁴ Βλ. Mary Douglas, *Thinking in Circles: An Essay in Ring Composition*, ό.π.

Η αναδρομική αφήγηση του βοσκού αρχίζει με την περιγραφή του σκηνικού, της βουκολικής «ευτοπίας». Η περιγραφή είναι λιτή: παρατίθενται ουσιαστικά και επίθετα χωρίς εκτενή και λεπτομερή αναφορά στα στοιχεία που συνθέτουν τον χώρο. Η οικειότητα του αφηγητή - ήρωα με το τοπίο εκφράζεται στη χρήση των υποκοριστικών («λαφάκια», «χορταράκια», «πουλάκια»). Ένα συγκεκριμένο επίθετο («τα λαφάκια τα καημένα», στ. 6) μοιάζει να σκιάζει την ευτυχία που υπόσχεται η βουκολική ευτοπία και να προμηνύει το ατυχές τέλος. Η συχνότητα του συγκεκριμένου επιθέτου στο σχετικά μικρό αυτό ποίημα είναι εντυπωσιακή: το ίδιο επίθετο αποδίδεται στο σπήλιο κατά την περιγραφή της πρώτης επίσκεψης του ήρωα εκεί («κ' εμύριζε το σπήλιο το καημένο», 164), χρησιμοποιείται ουσιαστικοποιημένο για να περιγράψει τους δυο νέους κατά τη διάρκεια της ευτυχούς πρώτης νύχτας («συγκερασμένο/ ήτονε το πιτό μας των καημένων», στ. 218), όπως, επίσης, για τον βοσκό, όταν η νέα του ανακοινώνει πως πρέπει να φύγει γιατί επιστρέφει ο πατέρας της («Τη νύχτα εκείνη θέτω ο πρικαμένος/ με λογισμό μεγάλον ο καημένος», στ. 250). Το ίδιο επίθετο χρησιμοποιεί και η κόρη στην απελπισμένη επίκλησή της στη μοίρα όταν ο αγαπημένος της πρέπει να αναχωρήσει: «Ανάθεμά σε, μοίρα μου καημένη» (στ. 273). Το σπήλιο αποκαλείται και πάλι «καημένο» (στ. 339) όταν ο ήρωας επιστρέφει, έχοντας έντονο το προαίσθημα του κακού. «Καημένος» αποκαλείται και ο μαυροφορεμένος πατέρας (στ. 343). «Καημένη» είναι και η νεκρή κόρη στον εγκιβωτισμένο μονόλογο του πατέρα (στ. 390, στ. 395). Το επίθετο αυτό, με τη μεγαλύτερη συχνότητα εμφάνισης στο κείμενο, αποτελεί εξαρχής τον δείκτη του κινδύνου που εγκυμονεί η κατά τα άλλα παραδεισιακή ευτοπία.

Πέραν τούτου, όμως, η πυκνή εμφάνιση του επιθέτου, ήδη από την αρχή του ποιήματος, δημιουργεί ερωτηματικά: γιατί να είναι «καημένα» τα λαφάκια της εισαγωγής; Επίσης, γιατί να ονομάζεται «καημένο» το σπήλιο κατά την πρώτη επίσκεψη των νέων και γιατί να ονομάζονται «καημένοι» και οι ίδιοι σαν τρώνε, πίνουν και διασκεδάζουν;

Η λειτουργία του επιθέτου «καημένος» είναι διττή: από τη μια εμφυτεύει στον αθώο ειδυλλιακό τόπο ένα στοιχείο καχυποψίας. Ο ιδεώδης, για ερωτικές εμπειρίες, *locus amoenus* «μολύνεται» εξαρχής από την παρουσία ενός επιθέτου που παραπέμπει στον τελικό «καημό». Δε γίνεται ο αναγνώστης/ ακροατής του ποιήματος να μην αισθάνεται την σκιά που πλησιάζει επικίνδυνα την ερωτική ιστορία της *Βοσκοπούλας*. Το επίθετο αυτό είναι, σίγουρα, ένας από τους «οιωνοί» στους οποίους αναφέρεται η Bancroft – Marcus.⁶⁵ Από την άλλη, αναρωτιέται κανείς εάν ο πρωταγωνιστής της ιστορίας μπορούσε εξαρχής να προβλέψει την ατυχή εξέλιξη

⁶⁵ «Οι οιωνοί, που μόλις διακρίνονται στην αρχή, γίνονται όλο και πιο κακοί όσο ο βοσκός διανύει τον δρόμο της επιστροφής», Rosemary Bancroft – Marcus, «Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο», ό.π., 123.

της ώστε να αντιμετωπίζει με την συμπονετική αυτή οπτική τον κόσμο της βοσκοπούλας. Μάλλον όχι. Αυτό που συμβαίνει με την παρουσία του επιθέτου αυτού, τουλάχιστον μέχρι την επιστροφή του βοσκού, είναι πως ο αφηγητής εμβολιάζει την αφήγησή του με την εμπειρία του αφού τη βίωσε ήδη. Από απόσταση γνωστική και χρονική μπορεί να διοχετεύσει στην αφήγησή του σήματα που υποδεικνύουν την παρουσία και επέμβαση του ώριμου και πεπειραμένου πια αφηγητή. Δημιουργείται έτσι μια διάσταση ανάμεσα στο παρόν της αφήγησης και το παρελθόν της ιστορίας καθώς το πρώτο επιβάλλεται στο δεύτερο και το ελέγχει. Ή, με άλλα λόγια, το επίθετο αυτό αποτελεί ένδειξη για τη γνωστική διάσταση ανάμεσα στο Εγώ της αφήγησης και το Εγώ της ιστορίας.

Η πετραρχικού τύπου περιγραφή της καταλυτικής επενέργειας της παρουσίας της βοσκοπούλας στην αρχή του ποιήματος («το φως μου και τα μάτια εθαμπώθηκα», στ.27) επαναλαμβάνεται στο τέλος του ποιήματος για να αποδώσει την αντίδραση του γέροντα πατέρα στην απώλεια της θυγατέρας του («μα ο Χάρος την επήρεν απ' ομπρός μου / κ' εθάμπωσε τα μάτια και το φως μου», στ. 355 - 356). Στην πρώτη περίπτωση, το «θάμπωμα» προκαλείται στον αφηγητή - πρωταγωνιστή από τον Έρωτα. Στη δεύτερη περίπτωση, το «θάμπωμα» προκαλείται στον γέροντα πατέρα από τον Θάνατο. Τα δύο βασικά θέματα του ποιήματος, Έρως – Θάνατος, βρίσκονται σε συνεχή διαπλοκή και διάλογο. Επιπλέον, το καθαρό πετραρχικό μοτίβο του «θαμπώματος» χρησιμοποιείται σε συμφραζόμενα που το αποξενώνουν από την πετραρχική παράδοση και του προσδίδουν έναν ανοίκειο χαρακτήρα.

Η βρύση στο πρώτο μέρος παρουσιάζεται ως ζωοδότρα. Το νερό της είναι ένα από τα βασικά στοιχεία της φύσης που χρησιμοποιούνται για να επανέλθει στη ζωή ο λιγόθυμος βοσκός. Η ίδια βρύση, στο τρίτο μέρος, «κλαίγη» (στ. 329) και «λέγη» (στ. 330) στο βοσκό πως «η αρρωστιά κ' η άργητά» του (στ. 331) «κάρβουνα θε να βάλουν στην καρδιά» του (στ. 332). Το κλάμα της βρύσης είναι μια ιδιαίτερα ευρηματική εικόνα για τη ροή του νερού. Η προσωποποιημένη πια βρύση όχι μόνο κλαίει αλλά αθρώνει και λόγο και προειδοποιεί τον βοσκό για τις συνέπειες της αργοπορίας του οι οποίες θα είναι θανάσιμες («Εγροίκου από το δάσο τση να κλαίγη / η καθαρένια βρύση, να μου λέγη / το πώς η αρρωστιά κ' η άργητά μου / κάρβουνα θε να βάλου στην καρδιά μου», 329 - 332).

Το σπήλαιο, του οποίου εμφαιτικά τονίζεται η «ομορφιά», η ευωδία των φυτών, η τάξη και καθαριότητα (στ. 157 - 175) μεταμορφώνεται στο Γ' μέρος σε μια εστία θανάτου: «αραχνιασμένο, / με βούρκα, με πηλά αναμουρδωμένο» (στ. 337 - 338), ονομάζεται πια «καημένο» (στ. 339) και δεν υποδέχεται τον βοσκό με τον ίδιο τρόπο όπως την πρώτη φορά

που το επισκέφτηκε («αλλοιάς λογής μ' εδέχτη το καημένο / παρά που μ' είχε πρώτα μαθημένο», στ. 339 - 340). Στην περίπτωση του σπηλαίου η φθαρτική επενέργεια του θανάτου το έχει, κυριολεκτικά, παραμορφώσει.

Στη δευτεροβάθμια αφήγηση του γέροντα πατέρα εγκιβωτίζεται ο μονόλογος της βοσκοπούλας (στ. 383 - 396) ως μια πλέον τριτοβάθμια αφήγηση. Με τον εγκιβωτισμένο μονόλογο της βοσκοπούλας κλείνει και ο ήδη εγκιβωτισμένος στην πρωτοβάθμια αφήγηση μονόλογος του γέροντα πατέρα. Βασικό θέμα των τελευταίων λόγων της κόρης που αποθαίνει είναι αυτό της «λησμονημένης», της «απαρνημένης». Τα τελευταία λόγια της βοσκοπούλας κατά τον αποχωρισμό της από τον αγαπημένο της στην Β' ενότητα προειδοποιούν τον αφηγητή - πρωταγωνιστή να μην την λησμονήσει («θυμήσου τση, μη την ξαλησμονήσης/ και κάμε το γοργό για να γυρίσης», στ. 287 - 288). Αναφερόμενη στον εαυτό της, χρησιμοποιώντας και πάλι το τρίτο γραμματικό πρόσωπο, προτού αποθάνει, επαναφέρει το θέμα της «λησμονιάς» και καταλογίζει την ευθύνη για το θάνατό της στον ήρωα που δεν υπολόγισε την προειδοποίησή της και δεν επέστρεψε όπως της υποσχέθηκε («Την αφορμή του 'πε, πως την έχασε, / ωσάν είδε το μήνα κ' επεράσε: / ζιμιό αλησμόνησε τη την καημένη· / για κείνο εθανατώθη πρικαμένη.», στ. 393 - 396). Και στις δύο περιπτώσεις, και αυτή του Β' μέρους και αυτή του Γ', τον λόγο της κόρης ακολουθεί είτε ο γεμάτος υποσχέσεις λόγος του βοσκού είτε η αναφορά της κόρης στο συγκεκριμένο δεσμευτικό λόγο του βοσκού που δεν τηρήθηκε. Το ενδιαφέρον σημείο εδώ είναι πως στον μονόλογο του τέλους του βοσκού ο ήρωας ανακαλεί το θέμα της «λησμονιάς» ή της «άρνησης» αποδίδοντας τη συμπεριφορά αυτή στη νεκρή κόρη:

Τώρα θωρώ κι αλήθεια μ' απαρνήθης
στ' αραχνιασμένο στρώμα, που κοιμήθης· (στ. 425 - 426)

Η αποδυνάμωση της φυσιολογίας του βοσκού από το ερωτικό σκίρτημα στο πρώτο μέρος («το φως μου και τα μάτια εθαμπωθήκα», στ. 27, «Κι ομπρός στη βρύση πέφτω λιγωμένος», στ. 29) ταυτίζεται με την αδυναμία που αισθάνεται μόλις πληροφορείται το θάνατο της βοσκοπούλας:

Έκλαιγεν η καρδιά μου κ' εθρηνάτο,
σαν άκουσα τέτοια λογής μαντάτο·
ούδ' έβλεπα ούδ' άκουα ούδ' εθώρου·

στα πόδια μου να στέκω δεν εμπόρου. (στ. 401 - 404)

Αν στην πρώτη περίπτωση την αδυναμία του (και λιγοθυμία) την προκαλεί η ίδια η παρουσία της βοσκοπούλας, στη δεύτερη περίπτωση την τάση για λιγοθυμία προκαλεί η οριστική απουσία της, ο θάνατός της.

Ένα δεύτερο σημαντικό επίθετο στη *Βοσκοπούλα* είναι το επίθετο «δροσερός» με το οποίο κάνει την εμφάνισή του στο κείμενο του υγρό στοιχείο.⁶⁶ Τα καλάμια είναι «δροσερά» και «τρυφερά» (στ. 4) όπως θα ανέμενε κανείς από ένα φυτό το οποίο μεγαλώνει σε κάποιο υγρότοπο. «Δροσερή», επίσης, είναι και η γη (στ. 7) η οποία, πιθανότατα, γειτνιάζει με τον υγρότοπο στον οποίο αναφέρονται τα «δροσερά» και «τρυφερά» καλάμια. Το επίθετο απαντά και με τη μορφή ουσιαστικού στον στ. 98: «και τι δροσιάν, οπού 'δεν το κορμί μου». Με άλλη μορφή το επίθετο «δροσερός» απαντά στον στ. 146: «κι ο άνεμος εφύσαν ο δροσάτος».⁶⁷ «Δροσάτος», λοιπόν, ο άνεμος και «δροσερός» ο άερας στον στ. 219. Εάν η δροσιά είναι βασικό συστατικό της ευτοπίας, ο μονόλογος του τέλους, με τον οποίο μεταφερόμαστε σε μια εφιαλτική «δυστοπία», ορίζει για τον βοσκό, εν είδει αυτοτιμωρίας για τον θάνατο της κόρης, μια ζωή η οποία μοιάζει με την «αιώνια κρίση» (στ. 24) της αρχής του ποιήματος. Υπογραμμίζω, στο σημείο αυτό, μόνο την έκθεση του βοσκού σε συνθήκες καύσωνα, μακριά από κάθε «δροσιό»:

Κι όντεν ο ήλιος καίει πέτρες και ξύλα,
όλοι σιμώνου στου δεντρού τα φύλλα,
τότε πάγει ο βοσκός, δροσιό γυρεύγει,
εγώ νά 'μαι στον ήλιο να με καίγη. (στ. 461 - 464)

Ο μονόλογος του βοσκού στο τέλος κλείνει την κυκλική αφήγηση του ποιήματος. Σύμφωνα με τη Mary Douglas «το τέλος [μιας κυκλικής αφήγησης] πρέπει να ανακαλεί την αρχή» επαναφέροντας κάποιες, έστω, λέξεις.⁶⁸ Ακόμη, το τέλος αυτό μπορεί να είναι «διπλό»: από τη μια, μπορεί να κλείνει την ιστορία, από την άλλη, «μπορεί να θέτει το κείμενο του τέλους σ' ένα ευρύτερο πλαίσιο, πιο “ανοιχτό”, πιο ανθρωπιστικό ή και πιο μεταφυσικό».⁶⁹

⁶⁶ Βλ. «το δροσερό κλωνάρι» στον *Ερωτόκριτο*, Βιτσέντζος Κορνάρος, *Ερωτόκριτος*, ό.π., 13, στ. 57.

⁶⁷ Βλ. τον στίχο του Σολωμού στον «Κρητικό»: «Έτρεμε το δροσάτο φως στη θεϊκιά θωριά της», Διονυσίου Σολωμού, *Ποιήματα και Πεζά*, επιμ. – εισαγωγή Στυλιανός Αλεξίου, Στιγμή, Αθήνα 1994, 226.

⁶⁸ Βλ. Mary Douglas, *Thinking in Circles: An Essay in Ring Composition*, ό.π., 126.

⁶⁹ Ό.π.

Το λεξιλόγιο που ανακαλεί ο μονόλογος του τέλους εντάσσεται σ' ένα πλαίσιο αντίθεσης με τη λειτουργία του πριν τον θάνατο της βοσκοπούλας. Το «σπήλιο» (στ. 413) που ορίζεται ως η μελλοντική κατοικία του βοσκού θα είναι «σκοτεινό» (στ. 413) ώστε να θυμίζει θάνατο. Το «λιβάδι» (στ. 446) θα θεωρείται από τον βοσκό ως τόπος απαγορευτικός και δε θα τον επισκέπτεται. «Τα πρόβατά» του θα τα εγκαταλείψει (στ. 447) επιτρέποντας, όμως, στον εαυτό του να κρατήσει κοντά του «το προβατάκι τ' άσπρο, το πουλιάρι» (στ. 449). Το προβατάκι αυτό είναι το μόνο στοιχείο που διατηρείται αναλλοίωτο από την προηγούμενη στη μελλοντική ζωή του βοσκού. Πιο σημαντικός, όμως, είναι ο τελευταίος στίχος του ποιήματος με τον οποίο ο βοσκός ολοκληρώνει τη σειρά από κατάρες (στ. 465 - 476) με την οποία κλείνει ο μονόλογός του: «κι ας ξεραθούν τα τρυφερά καλάμια» (στ. 476). Τα «δροσερά και τρυφερά καλάμια» (στ. 4), σύμβολο της ζωής στην ευτοπία, γίνονται αποδέχτες της κατάρας του βοσκού που, ουσιαστικά, εύχεται τον θάνατό τους, όπως και όλης της φύσης. Η θετικά σημασμένη εικόνα της ευτοπίας της αρχής του ποιήματος (στ. 1 - 8) προκαλεί τον θυμό του βοσκού που εύχεται την καταστροφή της. Η κατάρα, ως εκφραστικό στοιχείο, είναι ακόμη ένας δείκτης του μεταφυσικού χαρακτήρα του μονολόγου του τέλους.

Στο σημείο αυτό ελπίζω πως η αφηγηματική ανάλυση της *Βοσκοπούλας* προσέγγισε τις αρχικές στοχεύσεις της: αυτές της υπόδειξης:

- i. Της δραματικότητας του ποιήματος, έννοια που άπτεται άμεσα της πυκνής χρήσης του ευθέως λόγου, διαλόγου και μονολόγου.
- ii. Της αφηγηματικής δόμησης του ποιήματος με βάση τις έννοιες της κυκλικής αφήγησης και της επανάληψης, έννοιες οι οποίες πιθανώς να κατευθύνουν την έρευνα και σε θεωρίες προφορικότητας.
- iii. Τέλος, της συχνής χρήσης της εγκιβωτισμένης αφήγησης ως δείγμα μιας γραφής, που αν και αξιοποιεί επιδράσεις από την προγενέστερη και σύγχρονή της προφορική παράδοση, εντούτοις προβάλλει καθεαυτή το λογοτεχνημένο της χαρακτήρα.

Το αφηγηματικό πλαίσιο του ποιήματος το εντάσσει στα είδη που στεγάζει η αριστοτελική έννοια της «διήγησης». Η ισχυρή παρουσία, όμως, του ευθέως λόγου θα μπορούσε δικαίως να το πλησιάσει στα είδη που στεγάζει η αριστοτελική «μίμηση». Σε μια εποχή όπου υπερισχύουν τα δραματικά είδη η *Βοσκοπούλα* δε φαίνεται να αποκλίνει τόσο από

το corpus των κειμένων αυτών αφού μοιάζει να προτείνει ένα μικτό ύφος, αφηγηματικό και, ταυτόχρονα, λυρικό και δραματικό.

ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΠΑΦΙΤΗ

Κεφάλαιο δεύτερο

Ταυτότητες στη Βοσκοπούλα

Δεν είναι βέβαιο ότι πρέπει (και μπορούμε) να προσεγγίσουμε τη *Βοσκοπούλα* με όρους διδακτισμού, όπως προτείνει, με την ανάγνωσή της, η Rosemary Bancroft – Marcus.⁷⁰ Στο ερώτημα εάν ο Δριμητινός, ο εκδότης του ποιήματος, δικαιολογούνταν «να θεωρεί αυτό το ποίημα διδακτική ιστορία» η απάντηση της Marcus είναι καταφατική: «Θα μπορούσε λοιπόν η ιστορία να ερμηνευτεί ως προειδοποίηση [δική μου έμφαση] για τους κινδύνους του απερίσκεπτου ξελογιάσματος».⁷¹ Αν και δεν υιοθετώ την άποψη για τον διδακτικό χαρακτήρα του ποιήματος, οφείλω να αναγνωρίσω ότι οι παρατηρήσεις της Marcus για το έντονα ενοχικό και παράνομο στοιχείο στο ποίημα είναι ιδιαίτερα εύστοχες. Πράγματι η «ακονισμένη κουρτέλλα» (στ. 179) - σύμβολο της παρουσίας ενός αρσενικού - προκαλεί ανησυχίες στον βοσκό, οι εραστές για να ανταμωθούν κάθε βράδυ παίρνουν ιδιαίτερες προφυλάξεις («Και πάλι το βραδύ στον ίδιο τόπο / ευρισκόμεστα με πιδέξιον τρόπο / π' άνθρωπος δεν εμπορεί να γνωρίση / ουδές ποσώς να μάσε μολοήση», στ. 233 – 236),⁷² η αυγή κοκκινίζει μετά την πρώτη ερωτική τους νύχτα και η βοσκοπούλα δείχνει «ελάχιστο σεβασμό» στην «εξουσία του πατέρα της».⁷³ «Τα στοιχεία αυτά», σημειώνει η Marcus, «μιλούν για μια ένοχη σχέση, όχι για ένα ειδύλλιο ανέμελου ανοιξιάτικου έρωτα».⁷⁴

Στο *χρονότοπο* ή *χωροχρόνο* του ερωτικού ειδυλλίου ο έρωτας, τόσο με την αισθηματική όσο και με την αισθησιακή του μορφή, είναι απελευθερωμένος από τα ενοχικά συμπλέγματα και τους κοινωνικούς περιορισμούς που αντιμετωπίζει σ' ένα εξωβουκολικό,

⁷⁰ «Είχε δίκιο ο Δριμητινός να θεωρεί αυτό το ποίημα διδακτική ιστορία; Στην αρχή, διαβάζεται σαν ερωτική φαντασίωση· ο τόνος είναι ελαφρός, καμιά φορά κωμικός. Ήδη στην έκτη στροφή, ωστόσο, οι Έρωτες πιάνουν τα τόξα τους για να επιφέρουν “κρίση την αιώνια” στον ερωτευμένο, που θα αρχίσει από τη στιγμή που ο εραστής αναγνωρίζει ότι ευθύνεται για τον θάνατο της αγαπημένης του [...]. Θα μπορούσε λοιπόν η ιστορία να ερμηνευτεί ως προειδοποίηση για τους κινδύνους του απερίσκεπτου ξελογιάσματος», Rosemary Bancroft – Marcus, «Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο», ό.π., 122.

⁷¹ Ό.π.

⁷² Βλ. και τους στίχους του Ερωτόκριτου: «Ήτονε πρώτη η Αρετή που λέγει: “Ξημερώνει / κι άμε να πηαίνης, μίσηψε, τούτο για δα σε σώνει. / Πάλι αύριο αργά ανιμένω σε σ' τούτο τον ίδιο τόπο, / κουρφά, να μη μας δου ποτέ μάτια αλλωνών ανθρώπω / και μόνο με την εμιλιά να λέγω, να μου λέγης, / αμ' άλλο τίβοτσι από με κάμε να μη γυρεύγης”», Βιτσέντζος Κορνάρος, *Ερωτόκριτος*, ό.π., 216, στ. 623 – 628.

⁷³ Rosemary Bancroft – Marcus, «Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο», ό.π.

⁷⁴ Ό.π.

αστικό περιβάλλον.⁷⁵ Στη *Βοσκοπούλα*, όμως, έστω και αν οι δύο εραστές απολαμβάνουν τον έρωτά τους χωρίς κοινωνικούς και ηθικούς φραγμούς ήδη από την πρώτη συνάντησή τους, εντούτοις τα σημεία που υποδεικνύει η Marcus δημιουργούν ερωτηματικά.

Τι αναγκάζει τους δύο εραστές να συμπεριφερθούν με τη συγκεκριμένη φοβική στάση ώστε να παίρνουν τα μέτρα προφύλαξης που επισημαίνει η Marcus; Αν ο λόγος ήταν η κοινωνική ανισότητα, εφόσον, σύμφωνα με τη Marcus, ανώτερος κοινωνικά είναι ο βοσκός, τότε για ποιο λόγο να φοβάται και να συμμετέχει σ' αυτή τη διαδικασία μυστικότητας και προστατευτικών μέτρων ένας αριστοκράτης ή, έστω, αστός;⁷⁶

Η φοβική αυτή συμπεριφορά θα άρμοζε περισσότερο σε ένα παράνομο ζευγάρι, ένα ζευγάρι που ο ένας εκ των δύο, ή και οι δύο, θα ήταν παντρεμένος και θα διατηρούσε εξωσυζυγική σχέση. Μια τέτοια παράνομη σχέση θα δικαιολογούσε και τις προφυλάξεις και τις ενοχές. Όμως στη *Βοσκοπούλα* οι δύο πρωταγωνιστές είναι ελεύθεροι και αδέσμευτοι και κανένα κειμενικό στοιχείο δεν υπονοεί ότι ο ένας εκ των δύο, τουλάχιστον, είναι παντρεμένος. Τι είναι, τελικά, αυτό που κάνει τη σχέση των δύο πρωταγωνιστών παράνομη;

Η βοσκοπούλα δεν είναι παντρεμένη εφόσον μας το διαβεβαιώνει η ίδια: ο κύρης της, που είναι «γεροντάκι» την άφησε «δίχως άντρα» (στ. 181 - 184). Αν ο βοσκός είναι παντρεμένος, προς τι οι τόσες προφυλάξεις εφόσον βρίσκεται σε μια «μεγάλη εξορία» (στ. 1), μακριά από τον δικό του οικείο χώρο και τη δική του οικεία κοινωνία; Μήπως οι δύο εραστές προφυλάσσονται από τον ίδιο τον πατέρα της βοσκοπούλας; Αυτό θα μπορούσε να ήταν μια πιθανή ερμηνεία εάν ο κύρης της δεν ήταν μια μορφή αποδυναμωμένη από την ίδια την ποιητική σύστασή της. Η υπερήλικη μορφή δε μπορεί να εκπροσωπεί μια ισχυρή αρσενική μονάδα (μιας, έστω, πατριαρχικής κοινωνίας) ακριβώς λόγω της ηλικίας του και της εξασθενημένης, κατά συνέπεια, φυσιολογικής του κατάστασης.

⁷⁵Ο όρος «χωροχρόνος» ή «χρονότοπος» είναι δάνειος από το δοκίμιο του M. M. Bakhtin, «Forms of time and of the chronotope in the novel: notes toward a historical poetics», ό.π., 84 - 85. «Ο χρονότοπος στη λογοτεχνία έχει ειδολογική σημασία. Μπορεί να ειπωθεί ότι είναι ακριβώς ο χρονότοπος που προσδιορίζει τα είδη και τις ειδολογικές διακρίσεις αφού στη λογοτεχνία η πρωταρχική κατηγορία του χρονότοπου είναι ο χρόνος. Ο χρονότοπος, ως πρωταρχική δομική κατηγορία, προσδιορίζει την εικόνα του ανθρώπου στη λογοτεχνία. Η εικόνα του ανθρώπου είναι πρωταρχικά και κατεξοχήν χρονοτοπική». «Ο έρωτας, η γέννηση, ο θάνατος, ο γάμος, η εργασία, το φαγοπότι, τα στάδια ανάπτυξης – αυτές είναι οι βασικές πραγματικότητες της ειδυλλιακής ζωής. Στο ασφυκτικά μικρό πλαίσιο του ειδύλλιου οι πραγματικότητες αυτές έρχονται πολύ κοντά, δεν υπάρχουν τρομερές αντιθέσεις μεταξύ τους, καθώς αξιολογούνται με την ίδια βαρύτητα [...]. Αυστηρά μιλώνοντας, το ειδύλλιο δε γνωρίζει τις φθοροποιές λεπτομέρειες της καθημερινότητας. [...] Αυτές οι βασικές πραγματικότητες της ζωής παρουσιάζονται στο ειδύλλιο όχι με τη γυμνή ρεαλιστική τους φύση (όπως στον Πετρόνιο) αλλά σε μια ήπια και, κατά κάποιον τρόπο, εξιδανικευμένη μορφή. Ακόμη και η σεξουαλικότητα, σχεδόν πάντοτε, ενσωματώνεται στο ειδύλλιο με την ίδια εκλεπτυσμένη μορφή», ό.π., 225 – 226.

⁷⁶«Ο βοσκός φαίνεται να ανήκει σε υψηλότερη κοινωνική τάξη από τη βοσκοπούλα [...].», Rosemary Bancroft – Marcus, «Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο», ό.π., 122.

Η συγκεκριμένη μορφή παρουσιάζει, πάντως, ιδιαίτερες αντιφάσεις. Στην περιγραφή του από τον βοσκό στο τέλος του ποιήματος ο πατέρας ονομάζεται «γεροντάκι», όπως τον αποκάλεσε ήδη η βοσκοπούλα στον στ. 181 («Λέγει μου: “Κύρην έχω γεροντάκι [...]”»), και φέρει τρία χαρακτηριστικά: ονομάζεται «καημένος», είναι «αδύναμος» και «μαυροφορεμένος».

Σ' ενούς βουνού κορφή, σ' ένα χαράκι
ξανοίγω και θωρώ 'να γεροντάκι
κ' έβλεπε κάποια πρόβατα ο **καημένος**,
αδύναμος και **μαυροφορεμένος**. (στ. 341 - 344)

Η σημασία του επιθέτου «καημένος» έχει ήδη επισημανθεί στην ενότητα «Πώς οργανώνεται η *Βοσκοπούλα*;».⁷⁷ Το επίθετο «αδύναμος», όμως, επιδέχεται περαιτέρω συζήτησης. Το «αδύναμο» αυτό γεροντάκι συνήθιζε να πηγαίνει στο «χαράκι» για «να κόψη πέτρα» ώστε «κτίση μάντρα» (στ. 182 - 184). Για τη δραστηριότητά του αυτή μας ενημερώνει η βοσκοπούλα η οποία, επίσης, μας πληροφορεί ότι θα την επαναλάμβανε σε ένα μήνα (στ. 247 - 248). Ένα αδύναμο γεροντάκι, λοιπόν, ασχολείται με χειρωνακτικές εργασίες που απαιτούν τη δύναμη ενός άντρα, ενός υγιούς και ισχυρού άρρενος προσώπου. Πόσο πιο αντιφατική θα μπορούσε να ήταν η σύσταση της συγκεκριμένης ποιητικής μορφής; Όταν ο βοσκός παρατηρεί στο σπήλιο την «ακονισμένη κουρτέλλα» (στ. 179), «που υποδηλώνει την ύπαρξη ενός απόντος και ενδεχομένως εκδικητικού άρρενα προστάτη»,⁷⁸ η βοσκοπούλα διασκεδάζει τις ανησυχίες του βεβαιώνοντάς τον πως ο «κύρης» της δεν είναι παρά ένα «γεροντάκι» (στ. 181) ο οποίος την άφησε «δίχως άντρα» (στ. 184). Άρα, ο «άντρας» δεν είναι παρά το καημένο και αδύναμο γεροντάκι το οποίο εγκατέλειψε την κόρη του χωρίς την προστασία ενός ανδρός, στην προκειμένη του ιδίου. Πόση, όμως, δύναμη χρειάζεται για να

⁷⁷ Το ίδιο επίθετο αποδίδεται στο σπήλιο κατά την περιγραφή της πρώτης επίσκεψης του ήρωα εκεί («κ' εμόριζε το σπήλιο το καημένο», 164), χρησιμοποιείται ουσιαστικοποιημένο για να περιγράψει τους δυο νέους κατά τη διάρκεια της ευτυχούς πρώτης νύχτας («συγκερασμένο/ ήτονε το πιτό μας των καημένων», στ. 218), όπως, επίσης, για τον βοσκό, όταν η νέα του ανακοινώνει πως πρέπει να φύγει γιατί επιστρέφει ο πατέρας της («Τη νύχτα εκείνη θέτω ο πρικαμένος/ με λογισμό μεγάλον ο καημένος», στ. 250). Το ίδιο επίθετο χρησιμοποιεί και η κόρη στην απελπισμένη επίκλησή της στη μοίρα όταν ο αγαπημένος της πρέπει να αναχωρήσει: «Ανάθεμά σε, μοίρα μου καημένη» (στ. 273). Το σπήλιο αποκαλείται και πάλι «καημένο» (στ. 339) όταν ο ήρωας επιστρέφει, έχοντας έντονο το προαίσθημα του κακού. «Καημένος» αποκαλείται και ο μαυροφορεμένος πατέρας (στ. 343). «Καημένη» είναι και η νεκρή κόρη στον εγκιβωτισμένο μονόλογο του πατέρα (στ. 390, στ. 395).

⁷⁸ Rosemary Bancroft – Marcus, «Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο», ό.π., 122.

ακονιστεί μια «κουρτέλλα»; Το «αδύναμο» γεροντάκι μοιάζει να μπορεί να ανταποκρίνεται με μεγάλη ευκολία σε εργασίες που χρειάζονται ιδιαίτερη δύναμη.

Η ποιητική μορφή του συγκεκριμένου ήρωα δομείται επάνω σε μια σειρά από αντιθέσεις: νεότητα – γήρας και δύναμη – αδυναμία. Πρόκειται για μια ποιητική μορφή με σκοτεινή ταυτότητα, προσδιορισμένη και, ταυτόχρονα, αποσυντεθειμένη, καθώς καμία συνέπεια δεν υπάρχει στην αφηγηματική της σύσταση. Μοιάζει ο κυκλικός χρόνος του ειδυλλίου, η ζωή/νεότητα και ο θάνατος/γήρας να συνυπάρχουν σε μια και μοναδική μορφή. Πρόκειται, ουσιαστικά, για την πιο αμφιλεγόμενη μορφή του ποιήματος. Ερωτηματικά προκαλεί ο τρόπος με τον οποίο το γεροντάκι υποδέχεται τον βοσκό στο τέλος του ποιήματος:

Και από τα σουσούμια εκείνος είσαι
και κλαίγει σε η καρδιά μου και πονεί σε,
γιατί 'θελα παιδί μου να σε κάμω
κ' είχαμε μιλημένα για το γάμο. (στ. 397 - 400)

Ένας πατέρας, ο οποίος μόλις έχασε την κόρη του λόγω ερωτικής απογοήτευσης, υποδέχεται τον υπαίτιο χωρίς να του καταλογίζει καμία ευθύνη για τον θάνατο του παιδιού του. Αντίθετα, του εκφράζει τη συμπόνια του αλλά και την απογοήτευσή του που δεν κατάφερε να γίνει «παιδί» του. Η συμφωνία του γέροντα πατέρα με την κόρη για τον γάμο ακούγεται εντελώς παράδοξη. Μια σχέση η οποία διήρκησε μικρό χρονικό διάστημα και τηρήθηκε σε μυστικό πλαίσιο αποκτά ξαφνικά τις διαστάσεις μιας δέσμευσης που θα οδηγούσε σε γάμο. Ο βοσκός επιστρέφει μετά από δυο μήνες (στ. 317). Δυο μήνες δεν είναι τόσο μεγάλη απουσία για να προκληθούν όσα δραματικά γεγονότα πληροφορούμαστε από τον γέροντα πατέρα.

Ένας ήρωας με δύο φύσεις, από τη μια δυναμικός προστάτης της οικογένειας και του σπηλαίου, από την άλλη ένα καταβεβλημένο και συντετριμμένο, από το θάνατο της κόρης του, γεροντάκι. Μια ηρώίδα με δύο όψεις, από τη μια η «πανώρια λυγερή» της αρχής του ποιήματος με την υπερβατική φύση και τη φιλελεύθερη ερωτική συμπεριφορά, από την άλλη η «κυρά» του σπηλαίου με συμπεριφορά που αρμόζει σε ένα γήινο θηλυκό με ήθος της επαρχίας. Μια ηρώίδα ταυτόχρονα «εξωτική» και «οικόσιτη»⁷⁹. Διότι εξίσου αντιφατική ηρώίδα είναι και η ίδια η πρωταγωνίστρια του ποιήματος. Μια γυναικεία μορφή η οποία

⁷⁹ Για την ορολογία που χρησιμοποιείται βλ., Νόρα Σκουτέρη – Διδασκάλου, « “Γυναίκες εξωτικές” και “γυναίκες οικόσιτες” (Σκέψεις για τις ιδεολογικές εκκρεμότητες του μέσα και του έξω)», ό.π.

ακολουθεί δύο ποιητικές παραδόσεις που στη σύνθεσή τους προκαλούν αντιφάσεις. Η αρχική της εμφάνιση εμαρμονίζεται πλήρως με τις αντίστοιχες δυτικές περιγραφές πλασμάτων που ομοιάζουν σε νεράιδες και νύμφες και απολαμβάνουν τον έρωτα ελεύθερα και χωρίς ενοχές. Από την άλλη, η στάση της όταν ο βοσκός πρέπει να την εγκαταλείψει, ο γοερός θρήνος, η ασθένεια και το παραλήρημα όταν ο βοσκός δεν τηρεί την υπόσχεσή του για επιστροφή σε ένα μήνα, εν τέλει ο θάνατός της, διότι αισθάνθηκε προδομένη και εξαπατημένη, αναγκάζουν να αναζητήσουμε συγγενείς της λογοτεχνικές μορφές σε ποιητικά είδη που περιέχουν το τραγικό στοιχείο, όπως, για παράδειγμα, στο δημοτικό τραγούδι.

Το γεγονός ότι η βοσκοπούλα ασθενεί και πεθαίνει διότι ο βοσκός την «αλησμόνησε» δε μπορεί παρά να ανακαλέσει το θέμα της απαρνημένης ή απολησμονημένης των δημοτικών τραγουδιών. Ήδη προτού αποχωριστούν η βοσκοπούλα είχε προειδοποιήσει τον βοσκό να μην τη «ξαλησμονήσει»:

Τση ποθητής, που σ' είχε σαν το φως τση
κ' edιάλεξε να σ' έχει σύντροφό τση,
θυμήσου τση, μη την ξαλησμονήσης
και κάμε το γοργό για να γυρίσης. (στ. 285 - 288)

Ο βοσκός, όμως, δεν επιστρέφει, όπως υποσχέθηκε στον ένα μήνα, αλλά στους δύο. Το γεγονός ότι ο βοσκός δεν επέστρεψε εγκαίρως, ώστε να τηρηθεί η υπόσχεση που έδωσε, παρερμηνεύεται από την κόρη που πεθαίνει θεωρώντας ότι λησμονήθηκε

Την αφορμή του 'πέ, πώς την εχάσε
ωσάν είδε τον μήνα κ' επεράσε:
ζιμιό αλησμόνησέ τη την καημένη
για κείνο εθανατώθη πρικαμένη. (στ.393 – 396)

Το χρονικό διάστημα της απουσίας του βοσκού (δύο μήνες) μπορεί να θεωρηθεί υπερβολικά μικρό αν συγκριθεί με το μεγάλο χρονικό διάστημα της απουσίας του «απλησμονιάρη» στο δημοτικό τραγούδι:

*Τρεις χρόνοι πάνε σήμερα, τέσσερις περπατούνε,
καλήν καρδιά δεν έκαμα, μηδέ και θέλω κάμει,*

γιατί ξένο μ' εφίλησε κ' εδιάβη κι' άφηκέ με.
Είπε. «Το Μάρτη θάρθω γω με τα χελιδονάκια.»
Θωρώ το Μάρτη και περνά, Απρίλη και διαβαίνει.⁸⁰

Ο «απολησμονιάρης» είναι ο «αρνηστής», ο «ψεύτης της αγάπης» ο οποίος εκμεταλλεύεται την ηρωίδα, ή έτσι, τουλάχιστον, πιστεύει η ίδια και την προδίδει εγκαταλείποντάς την:

Φεγγάρι μου, πού σαι ψηλά και χαμηλά λογιάζεις,
πουλάκια, που είστε 'ς τα κλαριά και 'ς τοις κοντοραχούλαις,
και σεις περιβολάκια μου, με το πολύ το άνθι,
μην είδατε τον αρνηστή, τον ψεύτη της αγάπης;
οπού μ' εφίλειε κ' όμονε, ποτέ δε μ' απαρνιέται,
και τώρα μ' απaráτησε σαν καλαμιά 'ς τον κάμπο·
σπέρνουν, θερίζουν τον καρπό κ' η καλαμιά απομένει,
βάνουν φωτιά 'ς την καλαμιά κι' άπομαυρίζει ο κάμπος.
Έτσι είναι κ' η καρδούλα μου μαύρη, σκοτεινιασμένη. [...] ⁸¹

Μια άλλη, όμως, ηρωίδα του δημοτικού τραγουδιού «βαριαρρωστά» και πεθαίνει, όπως ακριβώς η βοσκοπούλα:

Μια λυγερή βαριαρρωστά, μια λυγερή πεθαίνει
για ενός αγούρου αγκάλιασμα, για ενός αγούρου αγάπη,
για ενός σγουρού, για ενός ξανθού, για ενός αγγελομάτη.
[...]

- Κάτω 'ς τους κάμπους που θωρείς, 'ς τα πράσινα λιβάδια,
που ναι τα δέντρα ολόχρυσα κ' οι ρίζες ασημένιαις,
εκειδά μέσα κάθεται ο απολησμονιάρης,
*οπού μ' απολησμόνησε και πιο δε με θυμάται.*⁸²

⁸⁰ Ν. Γ. Πολίτη, *Εκλογαί από τα τραγούδια του Ελληνικού λαού*, Ιστορική Έρευνα, Αθήναις χχ, 164.

⁸¹ Ο.π., 160.

⁸² Ο.π., 115.

Θα ήταν πολύ εύκολο να θεωρήσουμε το δημοτικό τραγούδι ως την πηγή προέλευσης του θέματος της απαρνημένης ή λησμονημένης εάν δεν υπήρχε ένα ποιητικό κείμενο που φωτίζει το συγκεκριμένο θέμα στη *Βοσκοπούλα* από μια άλλη σκοπιά. Ένα φιλολογικό εύρημα του Ν. Γ. Πολίτη φωτίζει την έρευνα στο σκοτεινό μονοπάτι των λογοτεχνικών προδρόμων της *Βοσκοπούλας* και οδηγεί σε ένα άγνωστο, κατά πολύ, ποίημα, την «Απαρνημένη των Χανίων».⁸³ Τη σύνδεση ανάμεσα στα δύο ποιητικά έργα, «Απαρνημένη» και *Βοσκοπούλα*, κάνει ο Λίνος Πολίτης και, χωρίς να προβαίνει σε περαιτέρω σχολιασμό και ανάπτυξη, τη στηρίζει, όπως προκύπτει, σε ειδολογικά κριτήρια: η «Απαρνημένη» είναι η «πρώτη προσπάθεια, που έμεινε όμως ατελής, να γραφτεί ένα “ειδύλλιο”» ένα αιώνα περίπου πριν τη *Βοσκοπούλα*.⁸⁴ Η συνδετική γέφυρα που υψώνεται από τον Λ. Πολίτη μπορεί να μην τεκμηριώνεται επαρκώς – και δεν είμαι σίγουρη για το πόσα άλλα σχετικά θα μπορούσε να πει κανείς – είναι, όμως, αρκετά προκλητική για περαιτέρω διερεύνησή της. Το κείμενο που παρατίθεται είναι το προϊόν της φιλολογικής έκδοσης στην οποία προχώρησε ο Λ. Πολίτης:

«Η απαρνημένη των Χανίων»

Αλέμονον η τάλαινα, πώς άρξομαι του λόγου
της τύχης μου της πονηράς το πάν ειπείν καθ' όλου;
Τίς μου την θλίψην εξελεί, τίνος αυτό θαρρέσω
και τις ακούσαι δύναται, και τούτω μεν αρέσω;
Την φλόγαν, την πολλήν πυράν, την έχει η καρδιά μου,
τίς να την σβέση δυνηθή και νά 'ν' παρηγοριά μου;
Τίς να γιατρεύση την πληγήν, την έχ' ο απατός μου,
την μόδωκεν, αλίμονον, κι' έσφαξε τα εντός μου;
Ουδέν ηξεύρω ή και ζω ή ζωντανή δεν είμαι·
από τον πόνον τον πολύν δεν ξεύρω πόθεν κείμαι.
Πληγήν μεγάλην μόδωκεν ο νέος οπού ηγάπων,

⁸³ Ν. Γ. Πολίτης, «Ανέκδοτον κρητικόν ποίημα», *Κρητικός Λαός* 1 (1909) 97 – 99. Βλ. επίσης Gareth Morgan, «Three Cretan Manuscripts», *Κρητικά Χρονικά* Η' (1954) 61 – 71.

⁸⁴ «Νομίζω μάλιστα πως έχουμε να κάνουμε με μια συνειδητή προσπάθεια διασκευής του Β' ειδύλλιου του Θεοκρίτου: διασκευής και όχι μετάφρασης, ακριβώς όπως συνηθιζόταν στα χρόνια της Αναγέννησης. Κάπου εκατό χρόνια δηλ. πριν από τη “Βοσκοπούλα” έχουμε μια πρώτη προσπάθεια, που έμεινε όμως ατελής, να γραφτεί ένα “ειδύλλιο”, σαν τα τόσα όμοια που γράφονταν στην Ιταλία (λατινικά πρώτα, ιταλικά υστερότερα), με πρότυπο το Β' ειδύλλιο του Θεοκρίτου (ή τουλάχιστον τους πρώτους στίχους του) και με συνειδητή προσαρμογή στη σύγχρονη ζωή (*εις των Χανίων την χώραν*). Από μια τέτοια άποψη το μικρό ποίημα του κώδικα Βαροσσί παίρνει κάποια ιδιαίτερη σημασία», Λίνος Πολίτης, «Παρατηρήσεις σε κρητικά κείμενα», *Κρητικά Χρονικά*, Έτος ΙΒ', τχ 2 (Μάιος – Αύγουστος 1958) 300 – 320, 305.

οπού ἔχα πάντα μετ' εμού, και τούτον πάντ' εθάλπων.
Δώδεκα μέρες αριθμώ, αφ' ου κείνος ουκ ήλθεν
εις το ισπίτιν το εμόν, και φαίνεται και απήλθεν.
Πορεύσομαι λοιπόν εγώ εκείνον να βρώ τώρα,
νά ἴρθη στο σπίτι και καλά, εις των Χανίων την χώρα,
και να ἴδω τούτον να μεμφθώ και να κατηγορήσω
εις ά μοι κάμνει ο άθλιος, και να τον ονειδίσω.⁸⁵

Η πιθανή κρητική προέλευση του ποιήματος αυξάινει, όπως επισημαίνει και ο Λ. Πολίτης, το μέγεθος της σημασίας του συγκεκριμένου ευρήματος.⁸⁶ Το μικρό σε μέγεθος ποίημα της «Απαρνημένης» είναι σημαντικό ως μαρτυρία για την ποιητική δημιουργία πριν τη μεγάλη κρητική αναγεννησιακή ποιητική παραγωγή. Όπως επισημάνθηκε τόσο από τον Ν. Γ. Πολίτη πρώτα όσο και τον Λίνο Πολίτη αργότερα, η «Απαρνημένη» διαλέγεται ποιητικά με το θεοκρίτειο Β' ειδύλλιο.⁸⁷ Εντούτοις η συνομιλία αυτή εγγράφεται στο πλαίσιο ενός δημιουργικού διαλόγου που αξιοποιεί το κλασικό πρότυπο χωρίς να προσκολλάται σ' αυτό. Σημαντικό, επίσης, είναι το γεγονός ότι επιλέγεται ως πρότυπο ένα ειδύλλιο στο οποίο το ποιητικό υποκείμενο είναι γυναικείο. Σε αντιδιαστολή με τη *Βοσκοπούλα*, όπου προκρίνεται ένα δυτικής προέλευσης μετρικό σχήμα, στην «Απαρνημένη», παρά την αρχαιοπρεπή γλώσσα, χρησιμοποιείται ο δεκαπεντασύλλαβος στίχος. Παρατηρείται στο μικρό αυτό ποίημα μια μορφική αντίφαση. Από τη μια, το περιεχόμενο συνάδει απόλυτα με την επιλογή της γλώσσας ως προς τον κλασικιστικό και αρχαιοπρεπή προσανατολισμό· από την άλλη, η επιλογή του δεκαπεντασύλλαβου απομακρύνεται από τη δυτική παράδοση προς νεοελληνικούς ποιητικούς δρόμους.

Η σημασία του συγκεκριμένου ποιήματος έγκειται κυρίως στο γεγονός ότι διαφοροποιεί την εικόνα που έχουμε για την περίοδο της κρητικής ακμής. Η κρητική ποιητική παραγωγή προϋποθέτει ποιητικές δοκιμές σαν αυτή της «Απαρνημένης των Χανίων». Το ότι δεν έχουμε τεκμήρια δε σημαίνει ότι δεν υπήρξε ποιητική δραστηριότητα. Μικρές σε έκταση ποιητικές συνθέσεις, όπως αυτή της «Απαρνημένης», πιθανώς δεν είχαν την τύχη να διασωθούν. Συνέβαλαν όμως στη δημιουργία μεγαλύτερων ποιητικών συνθέσεων,

⁸⁵ Ο.π., 301 – 302.

⁸⁶ Με γλωσσικά κριτήρια, ο Λ. Πολίτης, συμφωνεί με τους Ν. Γ. Πολίτη και Gareth Morgan και μας διαβεβαιώνει πως το ποίημα είναι «σίγουρα κρητικό, αφού αναφέρεται ρητά η *σούδα* και η *χώρα των Χανίων*, όσο κι αν η λογιότερη γλώσσα του δεν παρέχει καθαρά κρητικά στοιχεία», ό.π., 302.

⁸⁷ Λίνος Πολίτης, «Παρατηρήσεις σε κρητικά κείμενα», ό.π.

όπως αυτής της *Βοσκοπούλας*. Η «Απαρνημένη» αποκτά περαιτέρω σημασία για την παρούσα εργασία καθώς αποδεικνύει την επίδραση των κλασικών στην παραγωγή του πρωτονεοελληνικού ποιητικού λόγου και υποδεικνύει, ίσως, τις καταβολές του ποιητικού εκείνου περιβάλλοντος του οποίου άρτιο δείγμα είναι η *Βοσκοπούλα*.

Πάντως, τόσο η πρωταγωνίστρια της «Απαρνημένης», όσο και η πρωταγωνίστρια του ομώνυμου δημοτικού τραγουδιού εκδηλώνουν μια κοινή αντιδραστική και τιμωρητική συμπεριφορά απέναντι στον «απολησμονιάρη» και «αρνηστή της αγάπης». Η πρώτη αποφασίζει να λάβει δραστικά μέτρα: θα πάει να βρει τον «άθλιο» και θα τον φέρει στο σπίτι «εις των Χανίων την χώρα» για να τον «ονειδίσει». Η «Φαρμακεύτρια» του Θεόκριτου, εξίσου αποφασιστική ηρωίδα και επίσης δώδεκα μέρες εγκαταλελειμμένη, επιλέγει τη μαγεία για να φέρει κοντά της, ως άλλη Κίρκη, τον άπιστο εραστή.⁸⁸ Πιο πολύ με τη θεοκρίτεια ηρωίδα μοιάζει η πρωταγωνίστρια στο δημοτικό τραγούδι που καταγράφει στις *Εκλογές* του ο Ν. Γ. Πολίτης με τίτλο «Η κατάρα της απαρνημένης».⁸⁹ Η ηρωίδα, την οποία ο «αρνηστής», ο «ψεύτης της αγάπης» «απαράτησε σαν την καλαμιά 'ς τον κάμπο»,⁹⁰ καταριέται τον άπιστο εραστή με ένα, όμως, απρόσμενο τέλος στην κατάρα:

Σε κυπαρίσσι ν' ανεβή, να μάση τον καρπό του,
το κυπαρίσσι να είν' ψηλό, να λυγιστή να πέση.
Από ψηλά να γκρεμιστή και χαμηλά να πέση
σαν το γυαλί να ραγιστή, σαν το κερί να λειώση·
να πέση εις τούρκικα σπαθιά, εις φράγκικα μαχαίρια.
Πέντε γιατροί να τον κρατούν και δέκα μαθητάδες,
και δεκαοκτώ γραμματικοί τα πάθη του να γράφουν.
Κ' εγώ διαβάτρα να γενώ και να τους χαιρετήσω.
«Καλώς τα κάνετε γιατροί, καλώς τα πολεμάτε,
αν κόβουν τα ψαλίδια σας, κορμί μη λυπηθήτε,
έχω κι εγώ λινό παννί σαρανταπέντε πήχαις,
όλο μουρτάρια και ξαντά 'ς του δίγνωμου τη σάρκα·
κι' α δε σας φτάσουνε κι' αυτά κόβω και την ποδιά μου,
πουλώ και τα μεταξωτά τα ρημοσκοτεινά μου,

⁸⁸ Χατζηκώστα, Σ. Γ., *Θεοκρίτου Ειδύλλια*. Εισαγωγή, Μετάφραση, Σχόλια. Ειδύλλια I-VII, Καρδαμίτσα, Αθήνα 2005, 20 – 21.

⁸⁹ Ν. Γ. Πολίτης, *Εκλογαί από τα τραγούδια του Ελληνικού λαού*, ό.π., 160 – 161.

⁹⁰ Ό.π., 160.

κι' α θέλη γαίμα γιατρικό, πάρετε οχ την καρδιά μου.

Ονειδισμοί, μάγια και κατάρες από τη μια, ασθένεια και θάνατος από την άλλη. Ηρωίδες που αντιδρούν και παίρνουν τον έλεγχο της κατάστασης στα χέρια τους και ηρωίδες που πεθαίνουν λιώνοντας σαν το κερί:

*Ολημερνίς κι οληνυχτίς να κλαίγη,
χίλια κακά τση μοίρας τση να λέγη,
σαν το κερί ελίγαινε, όνταν άφτη,
ώστε που διάβην εις τη γη κ' εθάφτη.* (στ. 361 - 364)

Ποια είναι, όμως, η ταυτότητα του αφηγητή - βοσκού; Η Rosemary Bancroft - Marcus, σχολιάζοντας την ταυτότητα του βοσκού, υποστηρίζει ότι «ο βοσκός φαίνεται να ανήκει σε υψηλότερη κοινωνική τάξη από τη βοσκοπούλα» ενώ η σχέση των δύο ηρώων περιγράφεται «σαν σχέση αφέντη και κολίγου, με την κοπέλα να τονίζει κάθε τόσο την υποταγή της στη θέλησή του».⁹¹ Ένα από τα βασικά επιχειρήματα της Marcus, για την αριστοκρατική καταγωγή του βοσκού, είναι «ο όλος έκπληξη θαυμασμός του για την καθαριότητα και την τάξη της κατοικίας της βοσκοπούλας».⁹² Η έκπληξη και ο θαυμασμός αυτός ταιριάζουν, καταλήγει η Marcus, «περισσότερο σ' έναν ιδιότροπο αριστοκράτη ή αστό παρά σ' έναν νεαρό από το ίδιο κοινωνικό πλαίσιο με την αγαπημένη του».⁹³ Η συζήτηση γύρω από την ταυτότητα του βοσκού δεν πρέπει (και δε μπορεί) να εξαντληθεί εύκολα. Έχω την εντύπωση ότι η πρόταση «ο βοσκός φαίνεται να ανήκει σε υψηλότερη κοινωνική τάξη από τη βοσκοπούλα» είναι η ίδια οξύμωρο σχήμα. Ο ίδιος δεν φαίνεται να προσδιορίζει τον εαυτό του διαφορετικά από έναν βοσκό. Τα ενδοκειμενικά στοιχεία για την ποιμενική ταυτότητά του είναι σαφέστατα:

⁹¹ Rosemary Bancroft - Marcus, «Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο», ό.π. Την άποψη της Marcus υποστηρίζει και ο Μιχάλης Λασιθιωτάκης: «Άλλωστε, όπως έδειξε η Rosemary Bancroft - Marcus, μπορεί ίσως να συμπεράνει κανείς από την συμπεριφορά του βοσκού και από τα λόγια του, καθώς και από μερικές άλλες λεπτομέρειες, ότι ο αφηγητής ανήκει σε υψηλότερη κοινωνική τάξη, ότι πρόκειται για έναν αστό [...]», Μιχάλης Λασιθιωτάκης, «Οι σχέσεις της *Βοσκοπούλας* με τη δυτική ποιμενική λογοτεχνία: μερικές σκέψεις και προτάσεις», στον σύμ. τόμο: *Κρήτη και Ευρώπη: Συγκρίσεις, συγκλίσεις και αποκλίσεις στη λογοτεχνία*, Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας, Βαρβάροι Κρήτης 2001, 53.

⁹² Ο.π.

⁹³ «Ο όλος έκπληξη θαυμασμός του για την καθαριότητα και την τάξη της κατοικίας της βοσκοπούλας, τον μυρωμένο αέρα της σπηλιάς, ταιριάζουν περισσότερο σ' έναν ιδιότροπο αριστοκράτη ή αστό παρά σ' έναν νεαρό από το ίδιο κοινωνικό πλαίσιο με την αγαπημένη του. Το γεγονός ότι ο πατέρας της κοπέλας δεν τον επιπλήττει ποτέ που την αποπλάνησε και για το ότι δεν φαίνεται να της είχε υποσχεθεί γάμο, ίσως υποδεικνύει ότι ο λεγόμενος βοσκός σημαίνει έναν άρχοντα με όλα τα δικαιώματα του είδους του», ό.π., 122 - 123.

Αφήνω πάσα ένα να λογιάση,
πόση χαρά επήρα κει στα δάση
μιλώντας τσι καημούς μου και τα πάθη,
κ' η συνοδείά μου στα 'πεθύμου νά 'ρθη.

Σαν τι χαρά 'τον τότες η δική μου,
και τί δροσιάν, οπού 'δεν το κορμί μου,
π' άλλος βοσκός στον κόσμο δεν τη χάρη
ουδέ κ' εις το γιαλό χαιρέται ψάρι! (στ. 93 - 100)⁹⁴

Κι ας είναι μοναχό του το κουράδι
κι ας βόσκεται σ' αυτόνο το λιβάδι.

Κι ας είναι το κουράδι μοναχό του
κι ας χαιρέται κι αυτό **για το βοσκό του** (στ. 127 - 130)

μιαν ταχινήν επήγα στο κουράδι (στ. 2)

Τα πρόβατά μου πλιό να μην αρμέξω (στ. 447)

Εντούτοις, ο βοσκός αυτός δεν ανήκει στον ίδιο κόσμο με τον κόσμο της βοσκοπούλας καθώς ο ίδιος εξαρχής ομολογεί ότι πήρε τα πρόβατά του για βοσκή «'ς μεγάλην εξοριά» (στ. 1). Είναι σαφές ότι ο βοσκός του ποιήματος εισέρχεται σε έναν κόσμο διαφορετικό του δικού του, τουλάχιστον λόγω γεωγραφικής απόστασης, και ως τέτοιος διαφέρει ποικιλοτρόπως – δεν τίθεται θέμα κοινωνικών τάξεων αλλά ενός κόσμου που βρίσκεται μακριά από κάποιον άλλο. Η απόσταση την οποία διανύει ο βοσκός για να εισέλθει στον κόσμο της βοσκοπούλας δεν ακυρώνει τη βουκολική του ιδιότητα: παραμένει, ρητά, βοσκός, έστω και αν δεν ανήκει στον δικό της κόσμο τον οποίο αντιμετωπίζει με την οπτική του άγνωστου επισκέπτη ο οποίος τον

⁹⁴ Το συγκεκριμένο κείμενο είναι το μοναδικό στο ποίημα το οποίο διακόπτει την αναδρομική αφήγηση και αφήνει να ακουστεί η φωνή του παροντικού Εγώ του αφηγητή. Η απεύθυνση αυτή προκύπτει αίφνης και αναστατώνει την αφηγηματική συνέπεια του κειμένου. Στο κείμενο αυτό ο αφηγητής διανοίγει διάυλο επικοινωνίας με το κοινό του («Αφήνω πάσα ένα να λογιάση») και χρησιμοποιεί το μοναδικό ρήμα στον ενεστώτα ο οποίος δεν είναι ιστορικός/αφηγηματικός («αφήνω»).

εξερευνά. Ο κόσμος της βοσκοπούλας είναι άγνωστος για τον ξένο που τον επισκέπτεται· εξ ου και η περιηγητική του στάση και η διερευνητική οπτική του. Αν ο βοσκός ήταν μόνος στην περιπέτεια αυτή, αν δεν υπήρχε έντονη η παρουσία του κοπαδιού του, ίσως να μπορούσαμε να αμφισβητήσουμε τη βουκολική του ταυτότητα και να ελέγχαμε το ενδεχόμενο μιας διαφορετικής κοινωνικής καταγωγής. Το κείμενο, όμως, δε μας επιτρέπει να παραβλέψουμε το σημαντικό αυτό στοιχείο που οριοθετεί την ερμηνεία μας.

Ως προς τον θαυμασμό με τον οποίο ο βοσκός αντιμετωπίζει το σπήλιο της ηρώιδας, την τάξη και την καθαριότητά του δεν δηλώνει υποχρεωτικά την αριστοκρατική ή αστική καταγωγή του. Πράγματι, η περιγραφή του σπηλαίου είναι η μεγαλύτερη περιγραφική ενότητα στο ποίημα (στ. 149 - 176). Βασικό ρήμα στην περιγραφή αυτή είναι το «εσυντήρου» το οποίο επαναλαμβάνεται δις (στ. 157, 166) και συνδέεται άμεσα με το δεύτερο βασικό ρήμα (άπαξ στο ποίημα), το «ξενίζουμου» (στ. 167):

Πιδέξια και πιτήδεια ήσα βαλμένα,
που 'στεκα κ' εσυντήρουν ένα ένα
και μέσα μου ξενίζουμου την τόση
διάρμηση και την πάστρα και τη γνώση (στ. 165 - 168)

Η τάξη η οποία κυριαρχεί στο σπήλιο προκαλεί τον θαυμασμό και όχι την απορία του ξένου. Η ευκολία με την οποία αναγνωρίζει τα επιμέρους στοιχεία του περιβάλλοντος στο οποίο βρίσκεται, η λεπτομερής περιγραφή τους και η χρήση εξειδικευμένου λεξιλογίου δεν αρμόζουν σε έναν «αδιότροπο αριστοκράτη» αλλά σε έναν άνθρωπο εξοικειωμένο με τις συγκεκριμένες βουκολικές εικόνες. Η ίδια η Marcus αναφέρεται στην ανησυχία του βοσκού όταν αντικρίζει την «ακονισμένη κουρτέλα» η οποία «υποδηλώνει την ύπαρξη ενός απόντος και ενδεχομένως εκδικητικού άρρενα προστάτη».⁹⁵ Ένας άρχοντας, όμως, «με όλα τα δικαιώματα του είδους του» δε θα στεκότανε στη λεπτομέρεια αυτή ούτε θα του προκαλούσε ανησυχία.

Θα μπορούσε η παρατήρηση της Marcus ότι η «ακονισμένη κουρτέλα» (στ. 179) «υποδηλώνει την ύπαρξη ενός απόντος και ενδεχομένως εκδικητικού άρρενα προστάτη»⁹⁶ να συνδεθεί με τις παρατηρήσεις της μελετήτριας για την ενοχική και παράνομη σχέση του ζευγαριού. Θα μπορούσαμε να σταθούμε λίγο ακόμα στην περιγραφή του σπήλιου και να

⁹⁵ Rosemary Bancroft – Marcus, «Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο», ό.π.

⁹⁶ Ο.π.

παρατηρήσουμε τα εξής. Η «πανώρια κόρη» (στ. 9) της αρχής του ποιήματος, με τα ξανθά μαλλιά και την άσπρη φορεσιά (στ. 15 - 16), μοιάζει εδώ να προσ – γειώνεται. Το αιθέριο αυτό πλάσμα μεταμορφώνεται, ουσιαστικά, σε ένα πιο οικείο πλάσμα, σε μια απλή οικοκυρά η οποία έχει σε απόλυτη τάξη το σπιτικό της και φροντίζει ιδιαίτερα την καθαριότητά του. Και όπως όλα ήταν «πιδέξια και πιτήδεια βαλμένα» (στ. 165) έτσι «πιτήδεια» ήταν στρωμένο και το (ένα και, μάλλον, μοναδικό) «κλινάρι» (στ. 173). Το σημαντικό, όμως, ήταν πως το φτωχό στρώμα ήταν στρωμένο «πιτήδεια / ωγιά καλές καρδιές και για παιγνίδια» (στ. 175 - 176). Το σπήλιο αποκτά τον χαρακτήρα της ερωτικής φωλιάς ενός ζεύγους. Η βοσκοπούλα περιγράφεται ως η ιδανική σύζυγος και ο «νοικοκύρης» του σπήλιου έχει αφήσει την «ακονισμένη κουρτέλλα» να θυμίζει στη σύντροφό του την ύπαρξή του μέχρι να επιστρέψει – και αυτό το ισχυρό αρσενικό σίγουρα δε θα μπορούσε να ήταν το «γεροντάκι»:

Λέγει μου: «**Κόρην έχω γεροντάκι**
κι από τα ψες επήγε στο χαράκι
να κόψη πέτρα, ωγιά να κτίση μάντρα
και μ' άφηκεν, ως βλέπεις, **δίχως άντρα**». (στ. 181 - 184)

Ο μοναδικός άντρας στη ζωή της βοσκοπούλας είναι ο πατέρας της. Δεν τίθεται θέμα ύπαρξης άλλου αρσενικού στη ζωή της. Η στροφή υπογραμμίζει την αντιφατικότητα που χαρακτηρίζει τη μορφή του «κύρη», όπως περιγράφηκε στην αρχή της ενότητας αυτής: το «γεροντάκι» υπερβαίνει τα όρια του γήρατος και μπορεί να λειτουργήσει ως «άντρας» κόβοντας πέτρες για να χτίσει μάντρα και ακονίζοντας την «κουρτέλλα».

Το ερώτημα παραμένει: γιατί οι δύο πρωταγωνιστές βιώνουν την ερωτική τους σχέση ως παράνομη; Από πού προκύπτει η ενοχική συμπεριφορά τους, όπως την ονόμασε η Marcus;

Το γεγονός ότι μια μονοσήμαντη προσέγγιση της δυναμικής της σχέσης των δύο εραστών με όρους ταξικούς δεν ισχύει το αποδεικνύει η πρώτη οπτική επαφή των δύο ηρώων η οποία ορίζει ως πηγή εξουσίας τη βοσκοπούλα (και, μετωνυμικά, τα μάτια της τα οποία, με τους Έρωτες σημαδεύουν και τοξεύουν τον ήρωα, εν τέλει αιχμαλωτίζουν τον βοσκό):

Στρέφομαι και θωρώ τη μες στα μάτια
κ' ερράγην η καρδιά μου τρία κομμάτια,
γιατί Έρωτες είχαν κ' εδοξεύγα
και να με σαϊττέψουν εγυρεύγα.

Κι ως μ' είδασιν οι Έρωτες κοντά τως,
με προθυμιάν απλώστα στ' άρματά τως
και πιάνουσι σαΐττες και βερτόνια,
για να μου δώσουν κρίση την αιώνια.

Και στην καρδιά τους η σαΐττα τως με σώνει·
είπα και το κορμί μου δε γλυτώνει
το φως μου και τα μάτια εθαμπωθήκα
και σε καημόν αρίφνητον εμπήκα. (στ. 17 - 28)

Οπότε, εάν ελέγχουμε τη σχέση αυτή με όρους εξουσίας τότε οφείλουμε να σημειώσουμε ότι παραδοχή και ήττα πρώτος δηλώνει ο βοσκός και, ακολούθως, η βοσκοπούλα. Το ενδιαφέρον είναι ότι ο ήρωας υποτάσσεται δια της όψης της ηρώιδας ενώ η βοσκοπούλα χρειάζεται κάτι βαθύτερο για να υποταχθεί, γεγονός που επιτελείται διαμέσου του λόγου του ήρωα. Ο λόγος στη *Βοσκοπούλα* προβάλλεται εξαρχής ως βασικό θεματικό στοιχείο το οποίο, μάλιστα, κινεί τη δράση και την εξέλιξη της πλοκής. Μετά το επεισόδιο της λιποθυμίας ο βοσκός, αφού συνέρχεται, αναλογίζεται με ποιο τρόπο θα μπορούσε να ευχαριστήσει τη βοσκοπούλα που τον συνέφερε:

Σ' έγνοια πολλήν εμπήκα πώς ν' αρχίσω
κ' εις ίντα μόδο να τση φχαριστήσω
το σπλάχνος το πολύ, την καλωσύνη,
οπού 'δειξε σ' εμέ την ώρα κείνη. (στ. 49 - 52)

Εάν προσέξουμε τη δομή του λόγου αυτού θα δούμε ότι παρουσιάζει μια ισχυρή ρητορική δομή καθώς συντίθεται από σειρά ρητορικών (αυτοαναφορικών) ερωτημάτων τα οποία καταλήγουν στην αυτοακύρωση:

«Σ' είντα μόδο να γυρέψω
το σπλάχνος το πολύ να σ' αντιμέψω;
και πώς να διάξω'ς τούτο το γομάρι,
ανέγνωρος να μη φανώ στη χάρη;

Το αίμα τση καρδιάς μου κι ά σου δώσω,
δεν ημπορώ το χριός μου να πλερώσω
ουδέ την καλοσύνη σου την τόση
ο λόγος μου μπορεί να την πλερώση» (στ. 53 – 60)

Ούτε μια πράξη υπερβολικής ευγνωμοσύνης θα μπορούσε να επαρκέσει ως ευχαριστία («Το αίμα τση καρδιάς μου κι ά σου δώσω, / δεν ημπορώ το χριος μου να πλερώσω») αλλά ούτε και ο ίδιος ο απλός λόγος θα ανταποκρινόταν σε μια τέτοια πρόθεση («ουδέ την καλωσύνη σου την τόση / ο λόγος μου μπορεί να την πλερώση»). Η ανταπόδοση της χάρης δε μπορεί να πραγματωθεί ούτε με το ακραίο σενάριο της θυσίας του βοσκού ούτε, όμως, μέσω του λόγου του. Θάνατος και λόγος συνδέονται ως οι δύο πόλοι αναφοράς με τους οποίους ορίζεται εξαρχής το πλαίσιο σχέσης των δύο νέων. Το ερώτημα που θέτει το συγκεκριμένο κείμενο (στ. 49 - 60) αφορά στην ίδια την ποιητική του λειτουργία: θεματοποιώντας την ίδια τη φύση του (*λόγος για τον λόγο*) ο λόγος καταλήγει στην αυτοακύρωσή του - προβάλλεται ανεπαρκής να εξυπηρετήσει οποιαδήποτε πρόθεση του ομιλούντος υποκειμένου. Η αυτοακύρωση αυτή αποδεικνύεται στη συνέχεια καταλυτική στη στάση της ηρωίδας και την επιλογή της να συναινέσει στην ερωτική σχέση:

«Μ' απού τη φχαριστιά, βοσκέ, την τόση,
απού μιλείς και δίδεις μου με γνώση,
σ' αγάπη περισσή βαλμένη μ' έχεις
κ' εις τα θελήματά σου, να κατέχης.» (στ. 85 - 88)

Το ενδιαφέρον στο σημείο αυτό είναι πως ο λόγος ευχαριστίας του βοσκού κρίνεται ως λόγος «γνώσης». Το είδος της «γνώσης» αυτής δεν αναφέρεται σε κανένα γνωστικό περιεχόμενο του προαναφερθέντος λόγου του βοσκού (στ. 49 - 60) αλλά στην ίδια την ποιότητά του ως λόγου συγκινησιακού αρκετά ώστε να επηρεάσει τον ψυχισμό της βοσκοπούλας και να προκαλέσει τον έρωτά της προς τον ήρωα:

«Τση ζας μου πλιο δεν είν' τα λογικά μου
να πάγω ν' ακλουθώ στα πρόβατά μου,
μά 'χω χαρά να στέκω στο λιβάδι,
συντροφιασμένοι να 'μεσταν ομάδι» (στ. 89 - 92)

Κι έτσι προκύπτει το ερώτημα: ο λόγος αυτός ο οποίος είναι τόσο αυτοδύναμος όσο χρειάζεται για να υποτάξει την ηρωίδα στον έρωτα του βοσκού, τι είδους λόγος είναι; Είναι μόνο ένας ευγενικός λόγος ευχαριστιών, όπως τον περιγράφει η Marcus;⁹⁷ Ποιο είναι εκείνο το στοιχείο του συγκεκριμένου λόγου (στ. 49 - 60) το οποίο λειτουργεί καταλυτικά στη συμπεριφορά της βοσκοπούλας ώστε να ομολογήσει πως δεν έχει εξουσία στη λογική της πια; Ανατρέχοντας πίσω στο λόγο του βοσκού έχω την υποψία πως το εκφραστικό εκείνο στοιχείο που λειτουργεί καταλυτικά στην εξέλιξη της πλοκής είναι το σχήμα της υπερβολής:

«Το αίμα τση καρδιάς μου κι α σου δώσω
δεν ημπορώ το χριος μου να πλερώσω
ουδέ την καλοσύνη σου την τόση
ο λόγος μου μπορεί να την πλερώση» (στ. 57 - 60)

Ένα βασικό ζήτημα που τίθεται με την έκφραση θαυμασμού της βοσκοπούλας για τον λόγο του βοσκού είναι το γεγονός ότι η έκφραση αυτή στερείται αληθοφάνειας και η αξιοπιστία της είναι αμφίβολη: είναι, πράγματι, η βοσκοπούλα που επαίνεσε τον λόγο του βοσκού ή, μήπως, ο έπαινος αυτός είναι το πρώτο στοιχείο που υποδεικνύει την επέμβαση του αφηγητή στην παρατιθέμενη έκφραση της ηρωίδας; Πόσο αξιόπιστη μπορεί να είναι η παράθεση ενός τόσο μακροσκελούς λόγου (στ. 62 - 92); Η αναπαραγωγή του επιδέχεται πολλαπλών ερωτημάτων σχετικά με την αξιοπιστία του.⁹⁸ Μήπως τελικά ο αφηγητής επαινεί

⁹⁷ Η Rosemary Bancroft – Marcus συνδέει το στοιχείο της ευγένειας του λόγου του βοσκού με την υπόθεσή της για την αριστοκρατική καταγωγή του: «Ο βοσκός φαίνεται να ανήκει σε υψηλότερη κοινωνική τάξη από τη βοσκοπούλα, η οποία εντυπωσιάζεται αρχικά από την ευγένεια των ευχαριστιών του», Rosemary Bancroft – Marcus, «Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο», ό.π., 122.

⁹⁸ Τις ίδιες αμφιβολίες προκαλεί και το κείμενο του λόγου της ηρωίδας στο νεκροκρέβατο ο οποίος αναπαράγεται διπλά καθώς είναι εγκιβωτισμένος σε ήδη εγκιβωτισμένο λόγο και με τον οποίο η βοσκοπούλα, ετοιμοθάνατη, περιγράφει στον γέροντα πατέρα της τον βοσκό ώστε ο πατέρας της να είναι σε θέση να τον αναγνωρίσει όταν ο βοσκός επιστρέψει για να την βρει:

«Επά στα δάση
ένας καλός βοσκός θέλει περάσει,
μελαχρινός, λιγνός και γελασιάρης,
νέος και μαυρομάτης, διωματάρης,
και θέλει σε ρωτήξει, ωγιά να μάθη
για κείνην, όπου απόθανε κ' εχάθη» (στ. 383 - 388)

Η έμφαση στην ομορφιά του βοσκού είναι, επίσης, ένα θέμα προς συζήτηση αφού θα μπορούσε και πάλι να πρόκειται για ανάλογη επέμβαση του αφηγητή στον παρατιθέμενο λόγο. Επτά συνολικά επίθετα συσσωρεύονται

τον ίδιο του τον λόγο ως το καταξοχόν ισχυρό όπλο του με το οποίο γοητεύει και κερδίζει τη βοσκοπούλα; Ή μήπως έχουμε εξαρχής ένα ποιητικό σήμα το οποίο προσδιορίζει τη διπλή ταυτότητα του βοσκού - ποιητή;

Σε καμία, όμως, περίπτωση η σχέση βοσκού και βοσκοπούλας είναι «σαν σχέση αφέντη και κολίγου»⁹⁹ επειδή η βοσκοπούλα «τονίζει κάθε τόσο την υποταγή της στη θέλησή του [του βοσκού]».¹⁰⁰ Μια περιγραφή της ερωτικής σχέσης με όρους ταξικούς δε μπορεί να αιτιολογηθεί επαρκώς. Εντούτοις, η ηρωίδα, πράγματι, επαναλαμβάνει συνεχή δήλωση υποταγής στο πρόσωπο και τη θέληση του αφηγητή - βοσκού:

«Μ' αφού τη φχαριστιά, βοσκέ, την τόση,
απού μιλείς και δίδεις μου με γνώση,
σ' αγάπη περισσή βαλμένη μ' έχεις
κ' εις τα θελήματά σου, να κατέχης.

Τση ξας μου πλιό δεν είν' τα λογικά μου
να πάγω ν' ακλουθώ στα πρόβατά μου,
μά 'χω χαρά να στέκω στο λιβάδι,
συντροφιασμένοι νά 'μεстан ομάδι» (στ. 89 - 96)

Μα λέγω τση: «Κερά, κρασί δεν πίνω,
δεν τρώγω από το κριάς το κρυόν εκείνο,
ά δε θεληματέψη η ομορφιά σου,
νά 'ναι με το φιλί το κάλεσμά σου.»

Ως ήκουσ' είντα τση 'πα, άφτει και σβήνει
ωσάν το σφακολούλουδο εγίνη
τα ρόδα τση επληθύνασι και εφάνη
ωσάν εις το σκοτειδί πυροφάνι.

Τα μάτια χαμηλώνει και μιλεί μου:
«Δεν ήτονε πρεπόν ουδέ τιμή μου

σε τρεις στίχους. Η πυκνότητα αυτή είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα άμα προσέξει κανείς πως οι δύο στίχοι συντίθενται μόνο από επίθετα (τρία επίθετα ο καθένας).

⁹⁹ Rosemary Bancroft – Marcus, «Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο», ό.π.

¹⁰⁰ Ο.π.

τέτοιας λογής αδιάντροπα να διάξω,
μα σένα πρέπει να καταδικάσω.

Εσύ έχεις εξουσία και πιά και δώσ' μου
και θεληματικώς και στανικώς μου
και θέλω άθές εσύ κι ωσάν ορίζεις,
γιατί ποσώς δε σου 'φταισα γνωρίζεις» (στ. 205 - 216)

Η ομολογία υποταγής δεν αφορά σε κοινωνικές τάξεις αλλά παραδοχή υποταγής στην εξουσία του έρωτα όπως αυτός εκφράζεται στο πρόσωπο του βοσκού και στον λόγο του.¹⁰¹ Η επενέργεια του λόγου του επάνω στη βοσκοπούλα είναι το μέσο με το οποίο την κατακτά ερωτικά. Η ίδια αναγνωρίζει στο λόγο του βοσκού στοιχεία τα οποία, εκ πρώτης όψεως, δε συνυφαίνονται με την ποιμενική του ιδιότητα: ο λόγος του βοσκού είναι ένας ιδιαίτερος λόγος, γεμάτος «γνώση», ο οποίος, αρχικά, δε φαίνεται να αντιστοιχεί στο μορφωτικό επίπεδο ενός βοσκού. Τα ερωτήματα για την κοινωνική θέση του βοσκού δεν επιλύονται θεωρώντας τον ως αριστοκράτη εφόσον στο κείμενο ο ήρωας ονομάζεται ρητά και κατ' επανάληψη βοσκός. Ο βοσκός αυτός δεν προσδιορίζει τον τόπο προέλευσής του· είναι, όμως, σαφές ότι προέρχεται από έναν άλλο κόσμο μακριά από τον συγκεκριμένο της βοσκοπούλας.

Ο Μιχάλης Λασιθιωτάκης ήδη τοποθετήθηκε στο θέμα της ταυτότητας του αφηγητή της βοσκοπούλας και η θέση του είναι ιδιαίτερα εύστοχη:

¹⁰¹ «Λέγεται λοιπόν ο amor heroicus τρόπον τινά δεσποτικός, όχι μόνο γιατί οι δεσπότες υποφέρουν απ' αυτόν, αλλά γιατί αυτός εξουσιάζει υποτάσσοντας την ψυχή και κατευθύνοντας την καρδιά των ανθρώπων, ή και γιατί η συμπεριφορά αυτών των ερωτευμένων ως προς το αντικείμενο του πόθου είναι όμοια με τον τρόπο που συμπεριφέρονται οι υπήκοοι στους δεσπότες τους», Massimo Peri, *Τον πόθου αρρωστημένος. Ιατρική και Ποίηση στον «Ερωτόκριτο»*, μτφ. Αφροδίτη Αθανασοπούλου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999, 43. Βλ. ενδεικτικά τους στίχους στον *Ερωτόκριτο* που δηλώνουν όμοια παραδοχή απώλειας της κρίσης λόγω έρωτα και υποταγής στην εξουσία του:

- α) «κ' ήχασα το λογαριασμό και πλιο μου νου δεν έχω», Α158
- β) «Πλιο μόρεση ο λογαριασμός δεν έχει να βοηθήσει
εκεί όπ' αγγίξη η πεθυμιά και τσ' ερωτιάς η κρίση», Α267 – 268
- γ) «οπού μου πήρεν την εξά και δίχως νου μ' αφήνει», Α316
- δ) «Πάσχω, βοηθούμαι όσο μπορώ, το σφάλμα μου γνωρίζω
μα την εξά μου επήρανε και πλιο δεν την ορίζω», Α959 – 960
- ε) «Κ' ίντα δεν κάνει ο Έρωτας σε μια καρδιά π' ορίζει
σαν τη νίκηση, ουδέ καλό ουδέ πρεπό γνωρίζει», Α1037 – 1038
- στ) «ενίκησε την Αρετή, εσκόρπισε το νου της», Α1057

Σε συνδυασμό με το γεγονός ότι, στη *Βοσκοπούλα* όπως και στα περισσότερα ποιμενικά ειδύλλια, η ιστορία παρουσιάζεται από την οπτική γωνία του βοσκού που αφηγείται τα γεγονότα σε πρώτο πρόσωπο, το λυρικό ύφος που χαρακτηρίζει λ.χ. όλη τη σκηνή του αποχαιρετισμού και, φυσικά, τον θρήνο του βοσκού στο τέλος του ποιήματος, δημιουργεί την εντύπωση ότι ο ήρωας ταυτίζεται με τον ποιητή.[...] αυτό το εντελώς συμβατικό και παραδοσιακό τέχνασμα – η ταύτιση του αφηγητή με τον ποιητή και η μεταμπίση του αφηγητή σε βοσκό – επιτρέπει στον συγγραφέα, σύμφωνα με τους κανόνες της αφηγηματικής βουκολικής ποίησης, να μεταφέρει μιαν απλή ερωτική ιστορία σ’ ένα φανταστικό και “εξωτικό” για τους κατοίκους των πόλεων ποιμενικό πλαίσιο. Ανάλογη είναι η θέση και ο ρόλος του ποιητή – βοσκού σε πάμπολλα ποιμενικά κείμενα του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα [...].¹⁰²

Ο ποιητής της *Βοσκοπούλας* συνθέτει μια αφηγηματική persona με διπλή ταυτότητα: ένας βοσκός διαθέτει ένα ιδιαίτερο χάρισμα, το ποιητικό ταλέντο. Δεν είναι υποχρεωτικό ο βοσκός αυτός να έχει αριστοκρατική ή αστική καταγωγή – πώς θα μπορούσε άλλωστε; - για να έχει το ποιητικό χρίσμα. Κι αυτό ακριβώς πιστεύω ότι είναι και το δραματικό εύρημα του ανώνυμου ποιητή: η κατασκευή μιας αφηγηματικής persona που εισέρχεται στον ποιμενικό κόσμο της βοσκοπούλας με τη βουκολική του ιδιότητα, η οποία του δίνει την ευχέρεια να πλησιάσει, με οικειότητα και αμεσότητα, την ηρωίδα την οποία κατακτά με τον ιδιαίτερα ποιητικό λόγο του.¹⁰³ Στον κόσμο της *Βοσκοπούλας* οι βοσκοί είναι μορφές ιδιαίτερες και χαρισματικές. Ούτε ο βοσκός αλλά ούτε και η βοσκοπούλα ανταποκρίνονται σε οποιαδήποτε ρεαλιστική εικόνα: είναι και οι δύο πλάσματα εξιδανικευμένα και μυθοποιημένα ή, πολύ απλά, λογοτεχνημένα. Όπως ήδη υπογράμμισε ο Στυλιανός Αλεξίου «τίποτε δεν είναι τόσο συμβατικό και τόσο ξένο προς τον πραγματικό ποιμενικό βίο της Κρήτης όσο η “Βοσκοπούλα”» και «ο τόπος όπου “ζουν”, δεν είναι η Κρήτη ούτε κανένας άλλος: ο τόπος τους είναι το βιβλίο».¹⁰⁴

Το θέμα της ταυτότητας του αφηγητή στη *Βοσκοπούλα* και η θέση ότι αυτός δεν είναι παρά ένας ποιητής – βοσκός ισχυροποιήθηκε στη συνείδησή μου όταν προσπάθησα να διερευνήσω πώς η ζωγραφική αναπαριστά βουκολικά θέματα. Η μελέτη αυτή με οδήγησε σε

¹⁰² Μιχάλης Λασιθιωτάκης, «Οι σχέσεις της *Βοσκοπούλας* με τη δυτική ποιμενική λογοτεχνία: μερικές σκέψεις και προτάσεις», ό.π., 53. Διαφωνώ, όμως, με τη σύνδεση της άποψης της Bancroft – Marcus για την αριστοκρατική καταγωγή του ποιητή με την ποιητική ταυτότητα του βοσκού. Το ότι ο αφηγητής θα μπορούσε να έχει, όπως υποστηρίζει η Marcus, αριστοκρατική καταγωγή δε σημαίνει αυτόματα ότι ορίζεται και ποιητής., ό.π.

¹⁰³ Καθώς θα αναφέρομαι, εφεξής, στον «ποιητή – βοσκό» πρέπει να υπογραμμίσω ότι αναφέρομαι στο αφηγηματικό προσωπείο που χρησιμοποιεί ο ανώνυμος ποιητής της *Βοσκοπούλας* και σε καμία περίπτωση δεν ταυτίζω το ενδοκειμενικό αυτό υποκείμενο με τον εξωκειμενικό δημιουργό. Όπως σημειώνει ο Μ. Λασιθιωτάκης η ταύτιση αυτή είναι ένα «συμβατικό και παραδοσιακό τέχνασμα» το οποίο «δημιουργεί την εντύπωση ότι ο ήρωας ταυτίζεται με τον ποιητή», ό.π.

¹⁰⁴ *Η Βοσκοπούλα. Κρητικό ειδύλλιο του 1600*, ό.π., λη’ – λθ’.

έναν αναγεννησιακό πίνακα ο οποίος συγκλίνει με τη *Βοσκοπούλα* στο θέμα που ενδιαφέρει την ενότητα αυτή, στο θέμα δηλαδή του βοσκού – ποιητή. Ο πίνακας αυτός είναι ο πολύ γνωστός *La Tempesta* του μεγάλου Ιταλού καλλιτέχνη Giorgione. Ο πίνακας χρονολογείται στα 1504 – 1512 (;) και βρίσκεται στην Gallerie dell'Accademia της Βενετίας.¹⁰⁵ Χωροχρονικά και πολιτισμικά η *Βοσκοπούλα* και ο πίνακας του Giorgione γειτνιάζουν, συνεπώς η συνεξέτασή τους είναι νόμιμη.¹⁰⁶ Από την άλλη, δεν επιδιώκεται εδώ να συνδεθούν τα δύο έργα κάτω από την ομπρέλα της «επίδρασης» καθώς η ανωνυμία του ποιητή που συνέθεσε τη *Βοσκοπούλα* είναι το φράγμα στην προσπάθεια διατύπωσης οποιασδήποτε υπόθεσης για τη σχέση του ποιήματος με το συγκεκριμένο εικαστικό έργο. Η μόνη πρόταση που μπορεί να συνταχθεί αφορά στο γεγονός ότι ο ήρωας - αφηγητής της *Βοσκοπούλας* και η άρρεν μορφή στον πίνακα του Giorgione προκύπτουν σε ένα κοινό πολιτισμικό περιβάλλον και δεν είναι καθόλου απίθανο ο ανώνυμος ποιητής να γνώριζε τον συγκεκριμένο πίνακα.

Σημαντικό μελέτημα το οποίο θα βοηθήσει στην κατανόηση της σύνθεσης της διπλής ταυτότητας του ποιητή - βοσκού της *Βοσκοπούλας* είναι το δοκίμιο του Rudolf Schier «Giorgione's *Tempesta*: a Virgilian pastoral».¹⁰⁷ Το μελέτημα αυτό υπήρξε βασικό έναυσμα για την επίλυση της αντίφασης που προκύπτει στο κρητικό ποίημα εν σχέσει με την ταυτότητα του βοσκού. Ουσιαστικά υπήρξε η αφορμή για μια δεύτερη ανάγνωση του ποιητικού κειμένου υπό το πρίσμα μιας συνθετότερης προσέγγισης όλης της αφηγηματικής δομής του ποιήματος.

¹⁰⁵ <http://www.gallerieaccademia.org/>.

¹⁰⁶ Φυσικά, όπως σημειώνει ο Δημ. Αγγελάτος «δεν “απαγορεύονται” ανάλογες συνθεωρήσεις έργων τα οποία παρουσιάζουν μεν πραγματολογικές και θεματικές συγκλίσεις, απέχουν όμως πολύ μεταξύ τους στο χώρο και τον χρόνο [...]», Δημ. Αγγελάτος, «Αναπαριστώντας το υψηλό: η (αφήγηση στη) ζωγραφική και η (ζωγραφική στην) ποίηση (Th. Géricault και Διον. Σολωμός)», *Κονδυλοφόρος* 8 (2009) 39 – 45, 2.

¹⁰⁷ Rudolf Schier, «Giorgione's *Tempesta*: a Virgilian pastoral», *Renaissance Studies*, τμ. 22, τχ. 4, 476 – 506. Για άλλες ενδιαφέρουσες αναγνώσεις του πίνακα βλ. Dan Lettieri, «Landscape and Lyricism in Giorgione's *Tempesta*», *Atribus et Historiae*, vol. 15, no. 30 (1994) 55 - 70· Giancarlo Maiorino, «Narration or Description? Giorgione's dilemma in the *Tempesta*», *Rivista di Studi Italiani*, Anno XXXI, no 1(Giugno 2013) 1 – 22.



Ο Schier υποστηρίζει ότι η συγκεκριμένη εικαστική σύνθεση του Giorgione μπορεί να κατανοηθεί καλύτερα μέσα από την οπτική του ποιμενικού κόσμου, όπως αυτός περιγράφεται στις *Εκλογές* του Βιργιλίου, και συγκεκριμένα μέσα από τη σχέση του εικαστικού έργου με την 4^η *Εκλογή*.¹⁰⁸ Η σύνδεση αυτή, κατά τον Schier, υποστηρίζεται από τον μεγάλο αριθμό εκδόσεων του έργου του Βιργιλίου από το 1469 ως το 1600 (τουλάχιστον 251 εκδόσεις στη Βενετία μόνο) στην ποίηση του οποίου το βουκολικό ιδεώδες είναι κεντρικό.¹⁰⁹ Στην ευρύτερη προβολή του ιδεώδους αυτού συνέβαλε η *Arcadia* του Sannazaro.¹¹⁰ Ο Schier υιοθετεί το κοινό αξίωμα ότι αν και ο Θεόκριτος είναι ο ποιητής που θεωρείται ως ο πρώτος βουκολικός, εντούτοις είναι ο Βιργίλιος ο ποιητής εκείνος ο οποίος μεταφύτευσε το ποιμενικό τοπίο από τη Σικελία του Θεόκριτου στην «απομονωμένη, σχεδόν φανταστική τοποθεσία της Αρκαδίας στην χερσόνησο της Πελοποννήσου».¹¹¹ Έτσι, σημειώνει ο Rudolf Schier, «ο Βιργίλιος εισήγαγε στην Δυτική λογοτεχνία, σκέψη και εικονογραφία τον κοινό τόπο ενός

¹⁰⁸ Ο.π., 478.

¹⁰⁹ Ο.π., 482 – 483.

¹¹⁰ Ο.π., 479.

¹¹¹ Ο.π., 481.

ιδεώδους βουκολικού ποιητικού τοπίου στο οποίο οι ποιητές εμφανίζονται με τη μεταμφίεση του βοσκού».¹¹²

Η προβληματική του άρθρου αφορά στη μορφή του νεαρού άντρα στον πίνακα του Giorgione η οποία προκαλεί απορία ως προς την ταυτότητά της: «Σ' ένα μεγάλο βαθμό, η αβεβαιότητα για την ταυτότητα του νεαρού άνδρα σχετίζεται με την ενδυμασία του».¹¹³ Αν και η υπόλοιπη ενδυμασία και η μαγκούρα μπορεί να παραπέμπουν σε μορφή βοσκού, παρατηρεί ο Schier, το μοντέρνο, της εποχής του Giorgione, παντελόνι δυσχεραίνει την άμεση απόδοση της ποιμενικής ταυτότητας στον νεαρό:¹¹⁴

«Υπάρχει μια εγγενής αντίφαση στην ενδυμασία του νεαρού ο οποίος φαίνεται να ανήκει σε δύο διαφορετικούς και ασύμβατους κοινωνικούς κόσμους. Κατά το ήμισυ βουκόλος και κατά το άλλο ήμισυ κάτι διαφορετικό. Ένας βοσκός μεταμφιεσμένος; Κάποιος άλλος μεταμφιεσμένος σε βοσκό; Όσο δύναμαι να προσδιορίσω, η διπλή ταυτότητα του νεαρού άντρα δεν έχει επισημανθεί ποτέ ως δομικό στοιχείο της μορφής του και, επιπλέον, η πρόκληση που δημιουργείται από την αμφισημία αυτή δεν έχει επιλυθεί. [...] Εντούτοις, είναι ακριβώς στις *Εκλογές* που εμφανίζεται μια τέτοια μορφή με διπλή ταυτότητα: ο ποιητής μιλά μεταμφιεσμένος σε βοσκό».¹¹⁵

¹¹² Ο.π., 481 – 482.

¹¹³ Ο.π., 482.

¹¹⁴ Ο Stephen J. Campbell ερμηνεύει διαφορετικά τη μορφή του νέου άντρα στον πίνακα του Giorgione: «[...] η ανδρική μορφή στον πίνακα του Giorgione δεν είναι στρατιώτης. Ούτε υπάρχει πιθανότητα αυτός να είναι βοσκός: η μορφή μοιάζει σ' ένα νεαρό αριστοκράτη της εποχής του Giorgione. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι η ενδυμασία πρωταρχικά στοχεύει στο να προσδιοριστεί η μορφή αυτή ως κάτοικος της πόλης ο οποίος περιπλανάται μακριά από την πόλη», Stephen J. Campbell, «Giorgione's Tempest, studiolo Culture, and the Renaissance Lucretius», *Renaissance Quarterly*, vol. 56, no. 2 (Summer 2003) 299 – 332, 309. Η εικόνα του «περιπλανώμενου», έστω με διαφορετική άποψη για την ενδυμασία του, επανέρχεται στο μελέτημα του Campbell, ό.π., 320. Η ανάγνωση του πίνακα από τον Campbell δεν απέχει πολύ από εκείνη στην οποία προβαίνει ο Dan Lettieri ο οποίος συνδέει τον πίνακα του Giorgione με το ποιητικό έργο *Arcadia* του Sannazaro και την ανδρική μορφή του πίνακα με τον Sincero: ο Sincero, λόγω ερωτικής απογοήτευσης, εγκαταλείπει την πόλη και αποφασίζει να ζήσει ως απλός βοσκός στην Αρκαδία. «Αν και», σημειώνει ο Lettieri, «η λεπτή ξύλινη βέργα στο δεξί χέρι [του νεαρού άντρα] θα μπορούσε να ανήκε σ' ένα βοσκό, η πλούσια ενδυμασία του – η οποία περιλαμβάνει ένα εφαρμοστό χρυσοκόκκινο καλσόν και ασορτί κοντό ως το γόνατο παντελόνι – δείχνει ότι δεν πρόκειται για συνηθισμένο χωριάτη», Dan Lettieri, «Landscape and Lyricism in Giorgione's *Tempesta*», ό.π., 58. Είτε, λοιπόν, πρόκειται για βουκόλο – ποιητή, όπως υποστηρίζει ο Schier, είτε για «περιπλανώμενο» όπως τον περιγράφει ο Campbell ή για την εικαστική ανάπλαση του λογοτεχνικού Sincero, ο οποίος εγκαταλείπει την πόλη και καταφεύγει στην Αρκαδία, και στις τρεις περιπτώσεις οι μελετητές αναγνωρίζουν τη διάσταση ανάμεσα στα δύο τοπία του πίνακα και την καταφυγή του νεαρού άντρα στο βουκολικό τοπίο. Από αυτή την άποψη όλες οι αναγνώσεις συγκλίνουν σε ένα κοινό, με τη *Βοσκοπούλα*, θέμα: ο βοσκός βρίσκεται σε «'Σ μεγάλην εξορία» έχοντας αφήσει πίσω του τον δικό του τόπο διαμονής: ο άνδρας στον πίνακα του Giorgione, είτε είναι αστός ή ευγενής, είτε εν μέρει βουκόλος, δεν παύει να βρίσκεται, επίσης, σ' ένα βουκολικό περιβάλλον το οποίο αντιδιαστέλλεται με το εκπολιτισμένο αστικό περιβάλλον που εικονίζεται στον πίνακα.

¹¹⁵ Rudolf Schier, «*Giorgione's Tempesta: a Virgilian pastoral*», ό.π., 482 – 483.



Η μορφή αυτή, υποδεινύει ο Schier, στις διάφορες προσεγγίσεις της, εικονογραφικές, μυθολογικές ή βιογραφικές, παρουσιαζόταν πάντοτε μονοδιάστατη: «Εντούτοις, είναι ακριβώς στις *Εκλογές* που μια τέτοια μορφή εμφανίζεται με διπλή ταυτότητα: το ποιητικό υποκείμενο μεταμφιεσμένο σε βοσκό».¹¹⁶ Η ερμηνεία του Schier για την διπλή ταυτότητα της νεαρής αντρικής μορφής ως του ποιητή – βοσκού των *Εκλογών* υποστηρίζεται και από ένα άλλο στοιχείο, αυτό της γέφυρας στο τοπίο του πίνακα:

«Στην πραγματικότητα, η επόμενη ακριβώς λεπτομέρεια επιβεβαιώνει την άποψη ότι η σκηνή τοποθετείται στο κέντρο ενός αρκαδικού κόσμου ο οποίος αντανακλά τον κόσμο των *Εκλογών* του Βιργιλίου: η γέφυρα η οποία κυριαρχεί στον πίνακα και φανερά τον μοιράζει στα δύο. Γιατί, όπως θα δειχθεί και πιο κάτω, είναι σημαντικό χαρακτηριστικό του βουκολικού τοπίου η απόστασή του και ο διαχωρισμός του τόσο από την πόλη όσο και από τις έμφυτες απειλές που εγκυμονούν έξω από τα όρια του α – πολιτιστού φυσικού κόσμου».¹¹⁷

¹¹⁶ Ο.π., 483.

¹¹⁷ Ο.π.



Οι απειλές αυτές, κατά τον Schier, μορφοποιούνται στο σύμβολο της αστραπής η οποία, επίσης, ανάγεται στη βιργιλιανή ποίηση: «Στον πίνακα, η βουκολική γαλήνη παρουσιάζεται κάτω από τη διαχωριστική γραμμή την οποία μορφοποιεί η γέφυρα. Η πόλη και η αστραπή τοποθετούνται πάνω από την οριακή αυτή γραμμή».¹¹⁸ Έτσι, ο πίνακας αναπαράγει τη βιργιλιανή διάκριση ανάμεσα στην πόλη και τις αδάμαστες δυνάμεις της φύσης: στον πίνακα η βουκολική ευτοπία τοποθετείται κάτω από τη γέφυρα ενώ πάνω από αυτήν η πόλη και η αστραπή.¹¹⁹ Σύνδεση με την 1^η *Εκλογή* του Βιργιλίου, υποστηρίζει ο Schier, γίνεται από τον Giorgione μέσω και της ίδιας της εικαστικής απόδοσης της βουκολικής φύσης: ενώ το βουκολικό τοπίο του πίνακα περιέχει τα αναμενόμενα βουκολικά στοιχεία, όπως βλάστηση και νερό, παρατηρεί κανείς και την ύπαρξη στοιχείων απροσδόκητων, όπως οι βράχοι, των οποίων η παρουσία μπορεί να κατανοηθεί μόνο μέσω της περιγραφής του μικτού, ως προς τη σύνθεση του με ειδυλλιακά και μη ειδυλλιακά στοιχεία, βουκολικού τοπίου από τον Βιργίλιο.¹²⁰ Εντούτοις, παρά το γεγονός, σημειώνει ο Schier, ότι ο πίνακας παραπέμπει στη δομή του

¹¹⁸ Ο.π., 487.

¹¹⁹ Μάλιστα, όπως σημειώνει ο Schier, η γέφυρα καταλήγει στην πόλη στη δεξιά πλευρά του πίνακα ενώ στην αριστερή στο μονοπάτι που οδηγεί στο βουκολικό κόσμο, ό.π.

¹²⁰ Ο.π., 489.

βουκολικού τοπίου στην 1^η *Εκλογή*, είναι η 4^η *Εκλογή* που φωτίζει την ερμηνεία του ανδρικού προσώπου.¹²¹ Η 4^η *Εκλογή* αποκλίνει από τη βουκολική παράδοση καθώς περιγράφει το μύθο της Χρυσής Εποχής, μια ειδυλλιακή βουκολική κατάσταση η οποία θα επανέλθει με την έλευση της Χρυσής Εποχής. Όπως υπογραμμίζει ο Schier, η αφομοίωση του βουκολισμού με το μύθο της Χρυσής Εποχής, η οποία ανάγεται στο Βιργίλιο αλλά αναπτύχθηκε ιδιαίτερα στην Αναγέννηση, πραγματώνεται στον πίνακα του Giorgione με ιδιαίτερα έντεχνο τρόπο.¹²²

Ο μελετητής καταλήγει πως, όπως ο Βιργίλιος στην τέταρτη *Εκλογή*, έτσι και ο Giorgione στον πίνακά του «αποτυπώνει το όραμα του ποιητή – βοσκού μιας μητέρας η οποία γαλουχεί το θείο βρέφος που θα φέρει τη Χρυσή Εποχή».¹²³ Όπως υποστηρίζει ο Schier, σε αντίθεση με προγενέστερες προσεγγίσεις του πίνακα που τοποθετούσαν τις δύο μορφές, άντρα και μητέρα, στην ίδια χρονική σφαίρα ύπαρξης, οι δύο μορφές δεν συνυπάρχουν χρονικά αλλά διαφέρουν στον χρόνο και την ουσία ύπαρξής τους:

«[...]ο ποιητής – βοσκός κατοικεί στον φυσικό βουκολικό κόσμο και το όραμά του μετέχει στη σφαίρα του υπερφυσικού. [...] πρέπει να σημειωθεί πως ο νέος άντρας, ενώ βρίσκεται στο φυσικό κόσμο, εντούτοις διατηρεί διπλή σχέση μαζί του. Από τη μια, ως βοσκός, είναι μέρος του ποιμενικού τοπίου, και, από την άλλη, ως οραματιζόμενος ποιητής, βρίσκεται σε απόσταση από αυτό. Αυτή η διπλή ιδιότητα του ποιητή – βοσκού μπορεί να εντοπιστεί στην τέταρτη *Εκλογή*».¹²⁴

Η τέταρτη *Εκλογή* διαφέρει από τις υπόλοιπες, όπως σημειώνει ο Schier, στα εξής:

«Ενώ στην πρώτη και τις άλλες *Εκλογές* ο ποιητής – βοσκός είναι πραγματικός χαρακτήρας της σκηνοθεσίας του ποιήματος και διαλέγεται με άλλους χαρακτήρες, στην τέταρτη *Εκλογή*, η οποία παρουσιάζει το όραμα της Χρυσής Εποχής, δεν είναι παρών στο ποίημα ως χαρακτήρας αλλά παραμένει εκτός του ποιήματος το οποίο αποτελεί, σχεδόν εξ ολοκλήρου, το όραμά του. Συγχρόνως, ταυτίζεται με τον αφηγητή του ποιήματος από την αρχή καθώς επικαλείται τις μούσες και παραπέμπει σε θέματα προηγούμενων ποιημάτων μέσω της αναφοράς στις ορχιδέες, στα αλμυρικά [tamarisks] και στα δάση, όπως, επίσης, μέσω της αναφοράς σε ποιητικό διαγωνισμό στο τέλος της *Εκλογής*».¹²⁵

¹²¹ Ο.π., 492.

¹²² Ο.π.

¹²³ Ο.π., 494.

¹²⁴ Ο.π.

¹²⁵ Ο.π.

Τα στοιχεία που εντοπίζει ο Schier στον πίνακα του Giorgione για να στοιχειοθετήσει την άποψή του, για τη διπλή ιδιότητα της νεαρής αντρικής μορφής ως ποιητή – βοσκού, είναι τα εξής: από τη μια ο νεαρός άντρας τοποθετείται στο βουκολικό σκηνικό ως βοσκός και από την άλλη παραμένει έξω από το όραμά του· ως ποιητής αποστασιοποιείται από την οραματική γυναικεία μορφή και το θείο βρέφος – η απόσταση αυτή οριοθετείται από το μεταξύ τους χάσμα στο έδαφος. Τέλος, το κόκκινο χρώμα που χρησιμοποιείται μόνο στην ενδυμασία της αντρικής μορφής είναι, κατά τον Rudolf Schier, το καταλυτικό εκείνο στοιχείο που διακρίνει τον ποιητή - βοσκό από τη σκηνοθεσία του υπόλοιπου πίνακα.¹²⁶ Περαιτέρω, σημειώνει ο Schier, τις δύο μορφές, τον ποιητή – βοσκό και τη μητέρα του θείου βρέφους διακρίνει η εμφάνιση καθώς ο ποιητής – βοσκός είναι ενδεδυμένος πλήρως ενώ η μητέρα είναι ημίγυμνη: «Ο νεαρός άντρας και η νεαρή μητέρα ανήκουν σε διαφορετικές ιστορικές και κοινωνικές παραδόσεις, όπως οι οραματιστές και τα οράματά τους στις θρησκευτικές εικόνες».¹²⁷

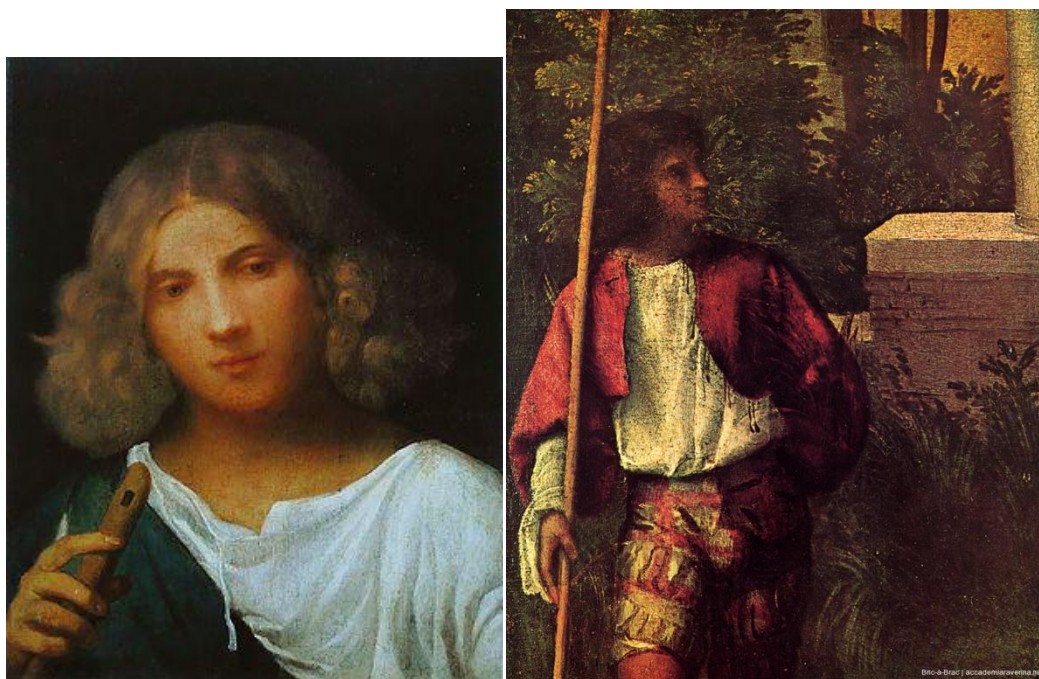
Αν και το θέμα της ενδυμασίας του νεαρού άντρα στον πίνακα του Giorgione και η άποψη του Schier για την, κατά το ήμισυ, βουκολική ταυτότητα του άντρα αυτού θα μπορούσε να προκαλέσει αντιρρήσεις ένας άλλος πίνακας του Giorgione, σύγχρονος του *Tempesta*, θα μπορούσε να παραβληθεί με τον πίνακα που μας απασχολεί και, ίσως, να φωτίσει λίγο καλύτερα το θέμα της νεαρής ανδρικής μορφής στον πίνακα *Tempesta*.¹²⁸ Ο πίνακας αυτός έχει τίτλο «Βοσκός με αυλό» και είναι το πορτραίτο ενός νεαρού, επίσης, βοσκού.¹²⁹

¹²⁶ Ο.π.

¹²⁷ Ο.π., 502.

¹²⁸ Βλ., τις διαφορετικές αναγνώσεις του πίνακα στην υποσημ. 49.

¹²⁹ Ο πίνακας βρίσκεται στο βασιλικό ανάκτορο Hampton, στη βασιλική συλλογή.



Οι δύο μορφές, κατά την άποψή μου, παρουσιάζουν έντονες ομοιότητες σε σημείο που να αισθάνεται κανείς ότι ο «Βοσκός με αυλό» και ο ποιητής - βοσκός στον πίνακα *Tempesta* είναι η ίδια μορφή. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου είναι ίδια, το ίδιο και η περίτεχνη κόμη. Ίδιο είναι, επίσης, το λευκό πουκάμισο. Εάν ο νεαρός άντρας του *Tempesta* είναι, όπως υποστηρίζω, ίδιος ο «Βοσκός με αυλό» τότε δε θα δυσκολευόμασταν να δεχθούμε την υπόθεση του Schier ότι ο νεαρός άντρας στον πίνακα *Tempesta* είναι, επίσης, μια μορφή με βουκολικά χαρακτηριστικά και ταυτότητα. Οι βοσκοί της εποχής που μας ενδιαφέρει δεν απεικονίζονται πάντοτε με ρεαλιστικό τρόπο. Αντίθετα, τόσο στην ποίηση όσο και στη ζωγραφική, οι ποιμένες αποδίδονται συχνά ως μορφές εξιδανικευμένες και ιδιαίτερα όμορφες. Οι πιο κάτω πίνακες αναπαριστούν βοσκούς και βοσκοπούλες με περίτεχνη ενδυμασία και με ιδιαίτερη ομορφιά. Στους πίνακες που οι βοσκοπούλες κρατούν «μαγκούρα», αν μπορούμε να ονομάσουμε έτσι τη μακρόστενη βέργα που βλέπουμε ως εξάρτημα δεικτικό της ποιμενικής ταυτότητας των μορφών, μπορεί κανείς να δει την ομοιότητα με τη «μαγκούρα» που κρατά ο βοσκός στον πίνακα του Giorgione:



Jan Van Bijlert, *Shepherd holding a flute*, c. 1630 - 1635



Paulus Moreelse, *The Beautiful Shepherdess*, 1630



Claude Duret, *Duchesse de Monatusier as a Shepherdess*, 1630



Claude Deruet, *Portrait of a Lady as a Shepherdess*, c. 1630

Η πιο πάνω ανάγνωση του πίνακα του Giorgione μπορεί να επιλύσει την απορία που προκαλεί η αινιγματική ταυτότητα του βοσκού στη *Βοσκοπούλα*. Ο αφηγητής της *Βοσκοπούλας* φέρει μια διττή ταυτότητα η οποία εμπεριέχει τόσο τα γνωρίσματα ενός πρωταγωνιστή - βοσκού όσο και ενός αφηγητή - ποιητή.

Οι αυροί τρόποι του αφηγητή, με τους οποίους κερδίζει, εν τέλει, τη βοσκοπούλα, είναι στίγμα αυτοαναφορικό. Ο αφηγητής αυτοπροσδιορίζεται ως φορέας πολιτισμού. Πρόκειται για έναν «ευγενή» βοσκό – ποιητή ο οποίος μετέχει με την ποιμενική του ιδιότητα του βουκολικού κόσμου αλλά, ταυτόχρονα, απέχει από τον κόσμο που ο ίδιος περιγράφει τοποθετώντας τον σε μια «εξορία», μακριά από τον δικό του κόσμο και διαφοροποιημένο. Το περιβάλλον που ζει η βοσκοπούλα αντιδιαστέλλεται αμέσως με ένα άλλο περιβάλλον, εκείνο από το οποίο προέρχεται ο βοσκός και για το οποίο δεν έχουμε καμία πληροφορία. Εντούτοις, υφίσταται νοερά ως διαφορετικό και, σίγουρα, εκπολιτισμένο εφόσον από αυτό προέρχεται ο «ευγενής» βουκόλος – ποιητής. Να είναι αστικό το περιβάλλον καταγωγής του βουκόλου – ποιητή δεν φαίνεται στο ποίημα. Μια τέτοια υπόθεση θα συμφωνούσε μόνο με την ποιητική ιδιότητα του αφηγητή. Λόγω, όμως, της διπλής του ταυτότητας δε μπορεί να προσδιοριστεί αφού ένα αμιγώς αστικό περιβάλλον θα υπονόμεινε τη βουκολική του ιδιότητα όσο κι αν

υποστήριζε την ποιητική. Το βέβαιο είναι ότι το περιβάλλον προέλευσης του βοσκού αντιδιαστέλλεται από αυτό της βοσκοπούλας. Και σίγουρα είναι ένας άλλος κόσμος που βρίσκεται στον ορίζοντα του κόσμου της βοσκοπούλας και στον οποίο ζουν, επίσης, βοσκοί.

Επανερχομαι στον πίνακα του Giorgione και στην ανάγνωση του Rudolf Schier:

«Στον πίνακα, η βουκολική γαλήνη παρουσιάζεται κάτω από τη διαχωριστική γραμμή την οποία μορφοποιεί η γέφυρα. Η πόλη και η αστραπή τοποθετούνται πάνω από την οριακή αυτή γραμμή».¹³⁰

«Έτσι, ο πίνακας αναπαράγει τη βιργιλιανή διάκριση ανάμεσα στην πόλη και τις αδάμαστες δυνάμεις της φύσης: στον πίνακα η βουκολική ευτοπία τοποθετείται κάτω από τη γέφυρα ενώ πάνω από αυτήν η πόλη και η αστραπή. Ενώ το βουκολικό τοπίο του πίνακα περιέχει τα αναμενόμενα βουκολικά στοιχεία, όπως βλάστηση και νερό, παρατηρεί κανείς και την ύπαρξη στοιχείων απροσδόκητων, όπως οι βράχοι, των οποίων η παρουσία μπορεί να κατανοηθεί μόνο μέσω της περιγραφής του μικτού, ως προς τη σύνθεσή του με ειδυλλιακά και μη ειδυλλιακά στοιχεία, βουκολικού τοπίου από τον Βιργίλιο».¹³¹

Ποια είναι η διαχωριστική γραμμή στη *Βοσκοπούλα*; Η γραμμή αυτή είναι ορατή από τον 1^ο στίχο του ποιήματος: «Ψ μεγάλην εξορία». Ο αφηγητής δηλώνει με έμφαση ότι έχει απομακρυνθεί από τον δικό του κόσμο, ότι έχει μετακινηθεί, ότι έχει αλλάξει γεωγραφική χώρα και ότι έχει βρεθεί σε μια «εξορία» η οποία είναι μάλιστα «μεγάλη». Το ερώτημα είναι τι υπάρχει πίσω από τη διαχωριστική γραμμή; Είναι μια πόλη όπως στον πίνακα του Giorgione; Ένα αμιγώς αστικό περιβάλλον; Είναι ο αφηγητής αστός; Και μάλιστα ένας αστός βοσκός; Το τελευταίο ακούγεται αντιφατικό. Αισθάνομαι ότι πίσω από τη διαχωριστική γραμμή βρίσκεται κάτι ευρύτερο του άστεως, κάτι που εμπεριέχει και την πόλη, βρίσκεται ο ανθρώπινος πολιτισμός με όσα σημαίνει αυτός. Και το σημείο το οποίο μαρτυρεί τον πολιτισμικό χαρακτήρα του κόσμου αυτού είναι ο ίδιος ο λόγος του βοσκού, η ίδια η αφήγησή του. Στον κόσμο πέρα από τη διαχωριστική γραμμή, στον κόσμο όπου ζει ο αφηγητής, βασικό στίγμα πολιτισμού είναι ο ίδιος ο ποιητικός λόγος: «ο λόγος» που αδυνατεί να εκφράσει επαρκώς την ευχαριστία (στ. 60), ο ίδιος λόγος που κερδίζει την αγάπη της βοσκοπούλας (στ.

¹³⁰ Ο.π. 487.

¹³¹ Ο.π., 489.

85 - 88). Ο αφηγητής, λοιπόν, φορέας του πολιτισμικού αυτού κώδικα, μετέχει δύο κόσμων, εκείνου από τον οποίο προέρχεται και εκείνου στον οποίο γνωρίζει τη βοσκοπούλα. Βιώνει τη συγκεκριμένη ερωτική εμπειρία όχι λόγω της βουκολικής του ιδιότητας – αυτή του προσφέρει την πρόσβαση στο βουκολικό κόσμο και την επαφή μ' αυτόν – αλλά λόγω της ποιητικής του ιδιότητας. Ο προικισμένος, με ποιητικό ταλέντο, βουκόλος είναι σε θέση να βιώσει μια ιδιαίτερη ερωτική εμπειρία επειδή είναι ο ίδιος ιδιαίτερος, ένας βοσκός ο οποίος έχει διπλή ταυτότητα, βουκολική από τη μια, ποιητική από την άλλη.

Η διπλή, ποιητική και βουκολική, ταυτότητα του αφηγητή αποκαλύπτεται ξεκάθαρα στο μονόλογο του τέλους του ποιήματος (στ. 409 - 476). Ο μονόλογος του τέλους (στ. 429 - 476) παρουσιάζει μια ιδιαίτερη τάση προς αυτονομία από την αφήγηση που προηγήθηκε. Την αυτονόμηση αυτή την υποστηρίζει η παραπομπή σε μια συγκεκριμένη ποιητική παράδοση, προγενέστερη του ποιήματος και πρόγονή του. Ο συγκεκριμένος μονόλογος παρουσιάζει χαρακτηριστικά που δε μπορούν παρά να ανακαλέσουν την ποιητική εκείνη παράδοση την οποία προϋποθέτει η *Βοσκοπούλα*: τη βουκολική ποίηση του Θεόκριτου και του Βιργίλιου, κυρίως του τελευταίου καθώς στην Αναγέννηση ο Βιργίλιος ήταν ένας από τους πολυδιαβασμένους κλασικούς ποιητές. Σύμφωνα με τον David Scott Wilson - Okamura την περίοδο που εξετάζει στο βιβλίο του *Virgil in the Renaissance*, ανάμεσα δηλαδή στα έτη 1469 (edition princeps του έργου του Βιργιλίου στη Ρώμη) και 1599 (που τελειώνει η έρευνα του David Scott Wilson- Okamura) κυκλοφορούσαν 750 εκδόσεις του βιργιλιανού έργου και σχόλια σε αυτό¹³². Η επίδραση του Λατίνου ποιητή στην Αναγεννησιακή ποίηση θεωρείται πλέον δεδομένη: «Τι ήξεραν οι ποιητές της Αναγέννησης – ή νόμιζαν πως ήξεραν – για τον Βιργίλιο, και πώς ερμήνευαν τα σπουδαία ποιήματά του; Είναι ένα σημαντικότερο ερώτημα για τους σπουδαστές του Spenser, του Tasso, του Ronsard και του Ariosto καθώς ο Βιργίλιος ήταν ο ποιητής που όλοι μιμήθηκαν».¹³³

Αν ο ανώνυμος ποιητής της *Βοσκοπούλας* διάβαζε τον Βιργίλιο ή όχι, δε μπορούμε να το ξέρουμε. Σίγουρα, όμως, διάβαζε τους μεγάλους Ιταλούς ποιητές μέσα από το έργο των οποίων ερχόταν σε επαφή, έστω διαμεσολαβημένα, με τα κλασικά πρότυπά τους.

Το πρώτο θέμα το οποίο παραπέμπει άμεσα στη θεοκρίτεια και βιργιλιανή ποίηση είναι η παραδοχή εκ μέρους του βοσκού της διπλής, ποιμενικής και μουσικής (ποιητικής ή, απλά, καλλιτεχνικής), ιδιότητάς του:

¹³² David Scott Wilson-Okamura, *Virgil in the Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, 23.

¹³³ Ο.π., 1.

Παντούρα να μην παίζω ουδέ φιαμπόλι,¹³⁴

ς' λιβάδι να μη μπω ουδ' εις περβόλι.¹³⁵

Τα πρόβατά μου πλιό να μην αρμέξω,

μα να περνώ κακόν καιρό κι αδέξο. (στ. 445 - 448)

Δηλώνοντας ρητά τη μουσική (ποιητική) ιδιότητά του, αφού γνωρίζει να παίζει το κατεξοχήν βουκολικό μουσικό όργανο, τον αυλό, ο αφηγητής συνδέει εαυτόν με την αρχαία ελληνική και, κυρίως, ελληνιστική βουκολική ποιητική παράδοση. Το γεγονός πως η μουσική του αυτή ιδιότητα αποκαλύπτεται στο πλαίσιο του μονολόγου με τον οποίο ανακοινώνει την απόφασή του να εγκαταλείψει τα εγκόσμια και να απομονωθεί δε μπορεί παρά να προκαλέσει απορία αφού στο προηγούμενο κείμενο τέτοια ρητή αναφορά σε συγκεκριμένη μουσική δραστηριότητα του αφηγητή δεν υπάρχει.¹³⁶ Εντούτοις, στο συγκεκριμένο μονόλογο η μουσική ιδιότητα του βοσκού συγκρίνεται και αποκτά την ίδια βαρύτητα με την ποιμενική του ταυτότητα («Παντούρα να μην παίζω ουδέ φιαμπόλι [...]. Τα πρόβατά μου πλιό να μην αρμέξω», στ. 445, 447) γεγονός που της αποδίδει την ίδια σημασία.

Με βάση τον διακειμενικό διάλογο, που αναπτύσσεται στο μονόλογο αυτό, με την πρώιμη βουκολική ποιητική παράδοση θα αναμέναμε ο αυλός να συνοδεύει τον βοσκό στον σκοτεινό τρόπο ζωής που επιλέγει και να τον παρηγορεί, εν είδει ερωτικής θεραπείας, όπως συμβαίνει συχνά με τους ήρωες του Θεόκριτου και του Βιργίλιου. Εντούτοις, η απόρριψή του τον αναδεικνύει ως στοιχείο το οποίο δε συνδέεται με τον καινούριο κόσμο τον οποίο οραματίζεται ο ήρωας, τη *δυστοπία*, και, κατά συνέπεια, προβάλλεται ως μέρος του κόσμου στον οποίο ο ήρωας ανήκε πριν την απόφασή του να απομακρυνθεί, δηλαδή την *ευτοπία*.

Οι βιργιλιανοί στίχοι που έδωσαν το έναυσμα για την αναγωγή στην ελληνιστική ποίηση και τη διερεύνηση πιθανού διαλόγου ανάμεσα στη *Βοσκοπούλα* και την πρώιμη βουκολική ποίηση είναι οι κάτωθι:¹³⁷

¹³⁴ Βλ. τον στίχο του Σολωμού στον «Κρητικό»: «Δεν είν' φιαμπόλι το γλυκό οπού τ' αγρίκαα μόνος», Διονυσίου Σολωμού, *Ποήματα και Πεζά*, ό.π., 227.

¹³⁵ Η σύνθεση στον ίδιο στίχο του λιβαδιού με το «περβόλι» δε μπορεί να μην προκαλέσει απορία καθώς το «περβόλι» προϋποθέτει την ανθρώπινη εργασία ώστε να δημιουργηθεί. Το λιβάδι είναι ένα φυσικό δημιούργημα, το περιβόλι είναι προϊόν της ανθρώπινης δραστηριότητας.

¹³⁶ Η μόνη αναφορά που μπορεί να συνδεθεί με το σημείο αυτό είναι η υπόσχεση της βοσκοπούλας για τη διασκέδαση που τους περιμένει στο σπήλαιο: «Και θέλομε χαρή και ξεφαντώσει / με τα τραγούδια, με ψωμί και βρώση [...]», στ. 125 – 126.

¹³⁷ «Η γνωριμία με το έργο του Βιργίλιου στη βενετοκρατούμενη Κρήτη δεν πρέπει βέβαια να μας εκπλήσσει. Ο Βιργίλιος μαζί με τον Κικέρωνα κατείχαν κεντρική θέση στην εκπαίδευση, ήδη από την εποχή του Μεσαίωνα, σε ολόκληρο το δυτικό κόσμο. Το ίδιο ασφαλώς ίσχυε και στην Κρήτη του δεύτερου μισού του 16^{ου} αιώνα, όπου η διδασκαλία της λατινικής γλώσσας, με βάση τα κείμενα των Λατίνων κλασικών, ήταν οργανωμένη και

Επήρα την απόφασή μου: στα σπήλαια των θηρίων και στα δάση
θα δοκιμαστώ, σε τρυφερούς κορμούς τον έρωτά μου θα χαράξω·
θα μεγαλώσουν οι κορμοί κι εσείς θα μεγαλώνετε, Έρωτές μου.
Στο μεταξύ ανάμεσα σε Νύμφες θα περιπολώ το Μαίναλο
ή θα θηρεύω άγριους κάπρους. Δε θα με σταματήσει η παγωνιά,
με τα σκυλιά θα ζώσω τα ρουμάνια του Παρθένιου.
Θαρρώ πως κιάλας περπατώ σε βράχια και πολύβουα δάση·
το τόξο απ' την Παρθιά με ευφραίνει και τα κρητικά μου
βέλη – λες κι είναι αυτό το φάρμακο για την παραφορά μου
λες κι ο θεός αυτός θα μαλακώσει απ' των ανθρώπων τα δεινά.
Κι εσείς δάση, απ' τη σκηνή αποχωρήστε¹³⁸ (η έμφαση δική μου)

Ο βιργιλιανός ήρωας επιλέγει να «δοκιμαστεί» σε ένα περιβάλλον που μοιάζει με τη δυστοπία που οραματίζεται ο βοσκός στη *Βοσκοπούλα*. Τα «δάση» τα οποία οραματίζονται οι δύο ήρωες ως τον τόπο που θα τους φιλοξενήσει («και νά'ναι η κατοικιά μου μές στα δάση», στ. 440) είναι κατοικημένα από θηρία («να κάμω τα θεριά να μ' ακλουθούσι», στ. 443) και οι κλιματικές συνθήκες που επικρατούν είναι ακραίες. Τόσο ο Γάλλος όσο και ο βοσκός κάνουν λόγο για «παγωνιά» («Δίχως γαμπά, ξεπόδητος να πηαίνω / 'ς τόπον αγκαθερό και χιονισμένο», στ. 417 – 418).¹³⁹

Ο Θεόδωρος Παπαγγελής σχολιάζοντας τη 10^η *Εκλογή* σημειώνει:

εδραιωμένη από καιρό. [...] Στα εκπαιδευτικά προγράμματα των σχολείων του Χάνδακα οι στίχοι του Βιργίλιου θα είχαν πρωτεύουσα θέση, όπως άλλωστε συνέβαινε την ίδια εποχή και στη μητρόπολη Βενετία. Και πέρα όμως από τις αίθουσες των σχολείων, οι μορφωμένοι άνθρωποι της Κρήτης, επηρεασμένοι ευρύτερα από το πνεύμα της Αναγέννησης, ασφαλώς ήταν απόλυτα εξοικειωμένοι με τα έργα του μεγάλου Ρωμαίου ποιητή, που δεν έπαυαν να τα διαβάζουν και να τα αγαπούν», Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης, «Βιργίλιος και Ελληνική Ανθολογία», *Ο ποιητής του "Ερωτόκριτου" και άλλα βενετοκρητικά μελετήματα*, Βικελαία Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο 1989, 250 – 251.

¹³⁸ Θεόδωρος Παπαγγελής, *Από τη βουκολική ευτοπία στην πολιτική ουτοπία. Μια μελέτη των Εκλογών του Βιργιλίου*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1995, 77.

¹³⁹ Η αποστροφή του Γάλλου προς την Λυκωρίδα στη 10^η *Εκλογή* μπορεί μεν να εξυπηρετεί άλλη ποιητική σκηνοθεσία, εντούτοις η εικόνα του χιονιά και των ποδιών που υποφέρουν θα μπορούσε να είναι ο πρόγονος αυτής στη *Βοσκοπούλας*.

Βλ. ό.π., 68:

«Εσύ μακριά στα ξένα (πώς να το πιστέψω;), σκληρή,
τον χιονιά στις Άλπεις και τον παγωμένο Ρήνο βλέπεις –
κι εγώ δεν είμαι πλάι σου. Κακό μην πάθεις απ' την παγωνιά!
Τα τρυφερά σου πόδια ο κοφτερός πάγος να μη τα βλάψει!»

«Η απόφαση του Γάλλου να υπομείνει το ερωτικό του πάθος “στα δάση, ανάμεσα σε σπηλιές όπου φωλιάζουν θηριά” εισάγει μια σύνθετη, και περίπου οξύμωρη, ιδέα ερωτικού ασκητισμού, εγκράτειας και πείσματος που θυμίζει τόσο τον κλασικό Ιππόλυτο όσο και τη διάθεση του θεοκρίτειου Δάφνι. Ανεξάρτητα από αυτό φαίνεται ότι έχουμε να κάνουμε με ένα τυπικό ελεγειακό μοτίβο “ερωτικής μοναξιάς στο δάσος” [...]».¹⁴⁰

Και πάλι σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή τόσο το άνωθεν βιργιλιανό κείμενο (όσο και η ελεγεία του Προπέρτιου που προϋποθέτει η συγκεκριμένη *Εκλογή*) νοθεύουν τη βουκολική Αρκαδία με εικόνες «αλλότριες» οι οποίες «συνδηλώνουν τη σκληρότητα που συχνά χαρακτηρίζει τον ελεγειακό έρωτα»:¹⁴¹

«Έτσι η περιγραφή του αρκαδικού τοπίου σ’ αυτό το τελευταίο χωρίο συνιστά, σύμφωνα με τον βουκολικό Βιργίλιο, *παρερμηνεία της αυθεντικής Αρκαδίας*, αφού αυτή δεν είναι χώρος ερωτικής δοκιμασίας και οδύνης αλλά, αντίθετα, απρόσκοπτης και “καταστηματικής” ηδονής που περιλαμβάνει, ανάμεσα σε άλλα, και την ερωτική αναψυχή. Νομίζω ότι αυτή την *ελεγειακή παρερμηνεία* ή/και παρανόηση της Αρκαδίας υπαινίσσεται ο Βιργίλιος όταν, αναφερόμενος στην απόφαση του Γάλλου, συμπαραθέτει στον στ. 52 το *in silvis* και το *inter spelaea ferarum*. Η λέξη *silvae* είναι περίοπτη στον βουκολικό θυρεό του Βιργίλιου, και όταν απαντά στις *Εκλογές* είναι εξαιρετικά πιθανό να διαθέτει ειδικό βάρος. Ο αναγνώστης, ακόμη και αν παραμείνει στα όρια της δέκατης *Εκλογής*, μπορεί να θυμηθεί το *respondent omnia silvae* (8) των προλογικών στίχων: μια αγαστή ευτοπία που απηχεί πρόθυμα το βουκολικό τραγούδι και συμβολίζει την αλληλεγγύη και την εναλλαγή βουκολικών πομπών και δεκτών. Με την συμπάρθεση: *in silvis – inter spelaea ferarum* ο Γάλλος δείχνει ότι παραμένει αμήντος και ξένος στα Αρκαδικά δάση [...]. Είναι ένας ελεγειακός που διακουβολείται μάλλον παρά βουκολικοποιείται».¹⁴²

Διαβουκολείται μάλλον παρά βουκολικοποιείται και ο βοσκός στη *Βοσκοπούλα*. Εγκλωβισμένος σ’ ένα κόσμο που δεν τον γνωρίζει επαρκώς δομεί με τον θρηνητικό μονόλογο του τέλους την παραμορφωτική εικόνα μιας *δυστοπίας* η οποία απέχει κατά πολύ

¹⁴⁰ Ο.π., 79. Ο Παπαγγελής συνδέει το πιο πάνω κείμενο με την ελεγειακή ποίηση του Προπέρτιου: «Το χωρίο του Προπέρτιου αφορά στην ερωτική ιστορία του Μιλανίωνα, ο οποίος υπομένει μόχθους για χάρη της Ατλάντης σ’ ένα αφιλόξενο και τραχύ αρκαδικό τοπίο (*Arcadiis turibus*, 14) και αντιμετωπίζει δασύτριχα θηρία περιπλανώμενος μέσα σε σπηλιές: «[...] “ήταν στιγμές που αλλόφρων περιφέρονταν στα σπήλαια του Παρθένιου, / κι έρχονταν καταπρόσωπο με τα δασύτριχα θηριά”», ό.π.

¹⁴¹ Ο.π., 80.

¹⁴² Ο.π., 80.

από την *ευτοπία* στην οποία ζούσε η βοσκοπούλα εν πλήρει αρμονία: ο αγκαθερός και χιονισμένος τόπος (στ. 79), η εικόνα του εαυτού του ως «δαιμονιάρη» («να με θωρού γδυμνό κι αναμαλλiάρη / κι όλοι να με κρατούσι δαιμονιάρη», στ. 419 - 420), τα όρη και τα χαράκια που μεταμορφώνονται σε ανθρωποφάγα τέρατα («τα όρη, τα χαράκια να με φάσι», στ. 440), και τα θεριά (στ. 443) που θα συμπάσχουν, η παραίτηση από οποιαδήποτε ποιμενική και μουσική ασχολία και δραστηριότητα (στ. 445, 447), η απαγόρευση εις εαυτόν εισόδου σε «λιβάδι» ή «περβόλι» («'ς λιβάδι να μη μπω ουδ' εις περβόλι», στ. 446), οι βροντές, οι αστραπές και το χιόνι (στ. 418, 457), η έκθεση στον ήλιο που κατακαίει σε αντιδιαστολή με την ανακούφιση στο δρόσος (στ. 461 - 464): όλα αυτά συστήνουν ένα εφιαλτικό σκηνικό το οποίο συνάδει απόλυτα με τον ελεγειακό θρήνο και το ελεγειακό ποιητικό ήθος σε αντιδιαστολή με το βουκολικό, αρκαδικού τύπου, τοπίο του ποιήματος πριν τον θάνατο της ηρώιδας. Ο θάνατος λειτουργεί στο ποίημα ειδολογικά: *επιτρέπει τη μεταμόρφωση του ποιήματος από ένα ποιμενικό ειδύλλιο σε μια θρηνητική elegεία*. Η ειδολογική ταυτότητα του ποιήματος νοθεύεται και αλλοιώνεται από τον συμφυρμό δύο κόσμων: του ειδυλλιακού και του ελεγειακού. Όπως ο Γάλλος έτσι και ο βοσκός μιλούν για δύο διαφορετικές Αρκαδίες:

στην πρώτη «ο έρωτας είναι απλώς ένας από τους συντελεστές της αισθησιακής ησυχίας: στη δεύτερη είναι μια μεταμφιεσμένη, ίσως, αλλά και κυριαρχική και ανίατη, τελικά “μανία”. Αλλά η δεύτερη Αρκαδία δεν είναι τίποτε περισσότερο από μια ελεγειακή παρερμηνεία».¹⁴³

Οι στίχοι του τέλους συνιστούν ουσιαστικά το θρηνητικό ξέσπασμα με το οποίο ολοκληρώνεται ο μονόλογος του βοσκού:

Να μην εβγή βοσκός από το σπήλιο,
τα νέφη να σκεπάσουσι τον ήλιο
και να ψυγούν τα χόρτα στο λιβάδι
κι από τη μάντρα να μη βγη κουράδι.

Ουδέ πουλί στο δάσο μην πετάξη
και την αυγήν ο πετεινός μην κράξη·
και τ' αηδονάκι πλιο μην κελαδήση
κι ο αετός ας τυφλωθή, μην κυνηγήση.

¹⁴³ Ο.π., 83.

Τη νύχτα μην προβάλη το φεγγάρι
εις το γιαλό να μη βρεθή πλιό ψάρι
κι ας αποφρύξου βρύσες και ποτάμια
κι ας ξεραθούν τα τρυφερά καλάμια. (στ. 465 - 476)

Η «κατάρα» που υποκρύβεται των τελευταίων αυτών στίχων μπορεί να σημαίνει ότι ο «δαιμονιάρης» βοσκός είναι ήδη επί σκηνής και ότι η μεταμόρφωσή του έχει ήδη λάβει χώρα. Όλα τα στοιχεία της ευτοπίας, ταυτόσημης με τον έρωτα του ήρωα για τη βοσκοπούλα, συνυπάρχουν στους πιο πάνω στίχους: ιδανικές καιρικές συνθήκες, ποιμενικές ασχολίες και κοπάδια, πουλιά που κελαηδούν, υγρό στοιχείο και δρόσος, τα «τρυφερά καλάμια» της πρώτης στροφής του ποιήματος. Ως να μέμφεται την ευτοπία για το θάνατο της βοσκοπούλας ο βοσκός επιθυμεί την αφάνειά της, το θάνατο του ίδιου του τόπου (και κόσμου) που φιλοξένησε τον έρωτά τους. Το πένθος γίνεται θυμός του οποίου αποδέχτης είναι ο ίδιος ο κόσμος της βοσκοπούλας.

Έχω την εντύπωση ότι ο μονόλογος αυτός δεν είναι τόσο «αθώο» κείμενο όσο θα μπορούσε να είναι μια ελεγεία στο μνήμα της αγαπημένης. Κατ' αρχήν είναι ένα ιδιαίτερα εκτεταμένο κείμενο του οποίου το μέγεθος (77 στίχοι) είναι υπερβολικό τόσο ιδωμένο ως ελεγεία όσο και ως κλείσιμο της αφήγησης και του ποιήματος. Τουλάχιστον, ως προς την τελευταία θεώρηση του, δηλαδή ως δομικό τέλος, φαίνεται να αντιστέκεται και να αρνείται να συμπεριφερθεί ως τέτοιο. Οι λόγοι που καθιστούν τον συγκεκριμένο μονόλογο προβληματικό ως τέλος του ποιήματος είναι δύο: η αλλαγή του ύφους του ποιήματος, από τον στ. 443 και έπειτα, και η τελευταία στροφή (στ. 473 - 476). Ως προς την αλλαγή του ύφους από τον στ. 433 και μετά παρατηρεί κανείς την κυριαρχία μελλοντικών χρόνων και της υποτακτικής έγκλισης στο πλαίσιο ενός υποθετικού σεναρίου για τη μέλλουσα ζωή που υπόσχεται στον εαυτό του ο βοσκός ως τιμωρία για την ευθύνη που φέρει για τον θάνατο της ηρωίδας.

Ως προς την τελευταία στροφή μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι δε φέρει κανένα σήμα που να οριοθετεί το τέλος του ποιήματος: θα μπορούσαν κάλλιστα να ακολουθήσουν αμέτρητες παρόμοιες στροφές χωρίς να αλλάζει η δομή του κειμένου. Εντούτοις, μια φράση, τα «τρυφερά καλάμια» του τελευταίου στίχου μπορούν να εκληφθούν στο πλαίσιο μιας κυκλικής αφήγησης η οποία ανοίγει με τα «δροσερά και τρυφερά καλάμια» (στ. 4) και κλείνει μ' αυτά:

Τη νύχτα μην προβάλη το φεγγάρι

εις το γιאלό να μη βρεθή πλιο ψάρι
κι ας αποφρύξου βρύσες και ποτάμια
κι ας ξεραθούν τα τρυφερά καλάμια. (στ. 473 - 476)

Τα «τρυφερά καλάμια» είναι το μόνο σημείο που θα μπορούσε να επικαλεστεί κανείς για να υποστηρίξει ότι η στροφή αυτή κλείνει πραγματικά το ποίημα.

Θα μπορούσε κανείς να προχωρήσει την ανάγνωση της εικόνας των «τρυφερών καλάμιών» που θα ξεραθούν και να τα συνδέσει με τη μουσική ασχολία του βοσκού, με την «παντούρα» και το «φιαμπόλι» του («Παντούρα να μην παίξω ουδέ φιαμπόλι», στ. 445). Τα δύο μουσικά όργανα είναι πνευστά και όμοια στον τρόπο κατασκευής τους. Αν και το φιαμπόλι μπορεί να κατασκευαστεί από διάφορα υλικά, ανάμεσά τους και το καλάμι, η παντούρα κατασκευάζεται κατεξοχήν από καλάμια.¹⁴⁴ Αν, λοιπόν, η κατάρα του βοσκού «να ξεραθούν τα τρυφερά καλάμια» (στ. 476) συνδυαστεί με τη μουσική του δραστηριότητα τότε ο στίχος αποβάλλει τη μονοσημία του και αποκτά διπλό σημασιολογικό φορτίο. Η κατάρα γίνεται αυτόματα η προϋπόθεση για την κατασκευή των αγαπημένων μουσικών οργάνων και ο στίχος αποβάλλει τις αρνητικές συνδηλώσεις του που αφορούν στην καταδίκη εις θάνατον όλης της φύσης, άρα την επιβολή του θανάτου στη ζωή. Ο θάνατος που προσκαλεί ο βοσκός με την κατάρα του ακυρώνεται και γίνεται ευχή για δημιουργία, έστω μουσική ή ποιητική, ευχή για συνέχεια και ζωή. Εάν η ανάγνωσή μου δεν παραβιάζει τα όριά της, τολμώ να πω ότι το ποίημα δεν κλείνει, όπως ακριβώς δεν κλείνει ο κύκλος της ζωής και ότι από τις στάχτες και τη φθορά γεννιέται, εν τέλει, η ζωή, στην προκειμένη περίπτωση η καλλιτεχνική δημιουργία.

Δεν είμαι, όμως, βέβαιη αν η κοινή αυτή εικόνα ανάμεσα στις δύο στροφές είναι αρκετή για να θεωρηθεί ως το ποιητικό εκείνο μέσο που δύναται να υποβάλει την αίσθηση ενός ποιητικού τέλους. Πάντως, το τέλος της *Βοσκοπούλας* δε μπορεί να περιγραφεί ως ένα «τέλος» που πείθει ως τέτοιο. Και ενώ ένα αναμενόμενο «τέλος», μετά την ανακοίνωση του θανάτου της κόρης, θα μπορούσε να ήταν η ελεγεία του βοσκού (στ. 413 - 432) ο μονόλογος

¹⁴⁴ Σάττα Κασίμη, «Τα λαϊκά μουσικά όργανα της Κρήτης», *Χορεύω*, τχ. 8 (Μάρτιος – Απρίλιος 2009). Βλ. επίσης, τα πολύ ενδιαφέροντα video για το φιαμπόλι και την παντούρα, www.youtube.com/watch?v=sxI2sd25x7I, <http://www.youtube.com/watch?v=M1zYIysuABk>.

Ακόμη, στο Διεθνές Συνέδριο «Ο λαϊκός πολιτισμός της Κύπρου και της Κρήτης» (22 – 24 Ιουλίου 2011), που οργάνωσε στον Πύργο Αλικιανού η *Εταιρεία Κρητικών Σπουδών - Ίδρυμα Καψωμένου*, ο μουσικός και τραγουδιστής Μιχάλης Τερλικκιάς παρουσίασε το κυπριακό πνευστό όργανο “πιθκιαύλιν” (: φιαμπόλι), τον τρόπο κατασκευής του σε συσχέτισμό με τις ιδιότητες, τη μουσική ποιότητα και τη λειτουργία του.

δεν τελειώνει στο σημείο αυτό και εκτείνεται θέτοντας ως κέντρο του ποιήματος τον ίδιο τον ήρωα και το μέλλον του με αποτέλεσμα ο θάνατος της ηρωίδας να μετακινείται από το κέντρο της αφήγησης και να περιθωριοποιείται μπροστά στην ανάπτυξη του οράματος της μελλοντικής ζωής του βοσκού. Έχω την αίσθηση πάντως ότι το κείμενο της *Βοσκοπούλας* αρνείται να κλείσει παραμένοντας εγκλωβισμένο σε μια αέναη υποτακτική έγκλιση και μελλοντικούς χρόνους.

Αν και ειδολογικά διάφορη η *Βοσκοπούλα* από το έργο του Chaucer *Canterbury Tales* εντούτοις μπορούμε να δικαιολογήσουμε τις αναλογίες που ανιχνεύονται στη συνέχεια ανάμεσα στα δύο κείμενα με βάση τη χρονική τους γειτνίαση αφού τα *Canterbury Tales* γράφτηκαν στο τελευταίο τέταρτο του 14^{ου} αιώνα.¹⁴⁵ Κυρίως, όμως, τα δύο κείμενα συνομιλούν από αφηγηματική σκοπιά: το έργο του Chaucer δομείται με βάση το σχήμα *διήγηση – ακρόαση*, ένα αφηγηματικό σχήμα το οποίο λειτουργεί κατεξοχήν και στη *Βοσκοπούλα*. Στο συγκεκριμένο έργο του Chaucer μια συλλογή ιστοριών εγκιβωτίζεται στη μητρική αφήγηση: 30 προσκυνητές, ταξιδεύοντας προς το Canterbury της Αγγλίας, διηγούνται ιστορίες ο ένας στον άλλο για να σκοτώσουν τον χρόνο τους καθώς ταξιδεύουν. Συνεπώς, υπάρχουν πάντα ένας ενδοκειμενικός αφηγητής και ένας ενδοκειμενικός ακροατής, όπως ακριβώς και στη *Βοσκοπούλα*.

Η αναγωγή στο συγκεκριμένο έργο του Chaucer γίνεται ακριβώς λόγω του τέλους του το οποίο χαρακτηρίζεται ανοιχτό, ανολοκλήρωτο και ατελείωτο. Στο μελέτημά της «Discourse and the Problem of Closure in the *Canterbury Tales*» η Michaela Passche Grudin διερευνά τους λόγους για τους οποίους στο έργο του Chaucer η αφήγηση παραμένει «ανοιχτή» («unfinished»), ανολοκλήρωτη και «ατελείωτη», γεγονός που περιγράφηκε από τη φιλολογική κριτική ως παραβίαση των αρχών της μεσαιωνικής ρητορικής.¹⁴⁶ Σύμφωνα με την Grudin το συμβατικό κλείσιμο – «τέλος» του ποιήματος «υπονοεί ότι ο λόγος [discourse] διευθετεί βασικά ανθρώπινα θέματα – το ιδεώδες όνειρο της φιλοσοφίας και της πολιτικής».¹⁴⁷ Η ίδια η Grudin ερμηνεύει το φαινόμενο αυτό, με μπαχτιανή ορολογία (και φιλοσοφία), ως άρνηση του ποιητή να δώσει κλείσιμο στα έργα του «επικεντρώνοντας το

¹⁴⁵ Για το ηλεκτρονικό κείμενο των *Canterbury Tales* βλ. <http://www.canterburytales.org/>.

¹⁴⁶ Michaela Passche Grudin, «Discourse and the Problem of Closure in the *Canterbury Tales*», PMLA, vol. 107, no. 5 (Oct., 1992), 1157- 1167. «Γιατί, όμως, ένας ποιητής βαθιά σχετισμένος με την παράδοση να παραβιάζει μια απλή και βασική αρχή της;», ό.π., 1157. Η φιλολογική κριτική περιγράφει ως «ενοχλητικό, μη ικανοποιητικό, αμφιλεγόμενο, προβληματικό, ανολοκλήρωτο» το τέλος στα έργα του Chaucer, ό.π.

¹⁴⁷ «Conventional closure implies that discourse can settle some vivid issues of human experience - the result dreamed of in philosophy and politics generally», ό.π., 1157.

ενδιαφέρον μας στην επικοινωνιακή διαδικασία, στη δυναμική του λόγου ως δύναμη κοινωνικής αλληλεπίδρασης».¹⁴⁸

Η οργανική σχέση μεταξύ δομής και τέλους θεωρείται δεδομένη στη μεσαιωνική ρητορική, όπως και στην αναγεννησιακή:¹⁴⁹

«Άσε την αρχή του ποιήματός σου, ως να ήταν ευγενικός υπηρέτης, να καλωσορίσει στο κυρίως θέμα. Άσε το μέσο, ως να ήταν ευσυνειδητός οικοδεσπότης, να προσφέρει ευγενικά φιλοξενία. Άσε το τέλος, ως να ήταν κήρυκας που ανακοινώνει τη λήξη μιας ιπποδρομίας, να κλείσει με τον οφειλόμενο σεβασμό. Σε κάθε μέρος, άσε τα πάντα με τον δικό τους τρόπο σεβόμενος το ποίημα: μην αφήσεις τίποτα σε κάθε μέρος να βυθιστεί ή να εκλείψει με κανέναν τρόπο».¹⁵⁰

Η «προφανής ανικανότητα [του Chaucer] να κλείσει [το κείμενο]» μπορεί να οφείλεται, σημειώνει η Grudin, σε μια έντεχνα συνειδητοποιημένη μίμηση της πραγματικότητας η οποία, προφανώς, είναι, επίσης, ατελής.¹⁵¹ Ως παράδειγμα της αντίστασης της ποίησης του Chaucer στο κλείσιμο η Grudin φέρει τις 12 στροφές που ακολουθούν το τέλος της ιστορίας στο «Clerk's Tale». Το κείμενο που ακολουθεί το τυπικό τέλος της ιστορίας θα μπορούσε, σύμφωνα με την Grudin, να ερμηνευτεί στο πλαίσιο της μεσαιωνικής ηθικοδιδασκτικής διάθεσης.¹⁵² Εντούτοις, κατά την ίδια, η φανταστική συνομιλία του αφηγητή με ποικίλους, εντός της αφήγησης, ακροατές,¹⁵³ η οποία θα μπορούσε να θεωρηθεί με όρους ηθικοδιδασκτικούς, αποδεικνύεται ως ένας αυτοαναφορικός αφηγηματικός διάλογος ο οποίος

¹⁴⁸ Ο.π.

¹⁴⁹ Για τον Δάντη (*Convivio*, c. 1294 - 96) «ο ομιλητής πρέπει να δώσει μεγαλύτερη έμφαση στο τέλος του ποιήματος γιατί αυτό που λέγεται στο τέλος είναι και αυτό που μένει στο μυαλό του ακροατή· ο Πετράρχης σε επιστολή του στον Βοκάκιο για το *Decameron* ομολογεί ότι διάβασε προσεχτικότερα την αρχή και το τέλος», ό.π.

¹⁵⁰ «Let the beginning of your poem, as if were a courteous servant, welcome in the subject matter. Let the middle, as if were a conscientious host, graciously provide it hospitality. Let the ending, as if it were a herald announcing the conclusion of a race, dismiss it with due respect. In each section, let everything in its own way do honor to the poem; Neither let anything in any section sink or in any way suffer eclipse», Geoffrey of Vinsauf, *The New Poetics*, transl. Jane Baltzell Kopp, *Three Medieval Rhetorical Arts*, ed. James J. Murphy, Berkeley: U of California P., 1971, 27 – 108· παράθεμα και παραπομπή, ό.π., 35.

¹⁵¹ Ο.π., 1159· Αν και «η αίσθηση του για το τέλος των έργων του Chaucer βρίσκεται σε απόλυτη συνάρτηση με την ιδέα της ανταπόκρισης στην ίδια την αφηγηματική δομή» και παρά το ότι «το συμβατικό δομικό τέλος βρίσκεται παντού στα *Canterbury Tales*», υπογραμμίζει η Grudin, «ο Chaucer φαίνεται ελάχιστα ευχαριστημένος μ' αυτό», ό.π.

¹⁵² Ο.π., 1160. Μια εξήγηση για την καθυστέρηση στο κλείσιμο των ποιημάτων του Chaucer είναι, σημειώνει η Grudin, η χρήση αποφθεγματικών λόγων (*sententiae*, *gnomai*) στην αρχή και στο τέλος των έργων, συνήθεια η οποία ανάγεται στη μεσαιωνική προτροπή για διδασκισμό. Στόχος των *sententiae* ήταν η ανακεφαλαίωση του μηνύματος του έργου και η έμφαση στο κλείσιμό του, ό.π., 1159.

¹⁵³ «In all these closures, Chaucer moves consistently - and sometimes abruptly - from speaker to listener, performer to audience», ό.π., 1162.

αντιστέκεται στο κλείσιμο ή τέλος, και μας εμπλέκει (ως αναγνώστες) στη διαλογική αυτή διαδικασία η οποία εντάσσεται σ' ένα ευρύτερο κοινωνικό και ψυχολογικό πλαίσιο:¹⁵⁴

«Τα *Canterbury Tales* δείχνουν ποικιλία τρόπων με τους οποίους ο Chaucer αγνοεί, αποφεύγει, υπερβαίνει ή και, ακόμη, προλαβαίνει το δομικό τέλος υπέρ ενός διαλόγου μεταξύ αφήγησης και κοινού ο οποίος λειτουργεί εναντίον του τέλους αυτού».¹⁵⁵

Παρά τη συγγένεια των αφηγηματικών χαρακτηριστικών του ποιητικού έργου του Chaucer με τρόπους της προφορικής παράδοσης, η Grudin υπγραμμίζει πως το έργο αυτό «δεν ακολουθεί τόσο την προφορική παράδοση όσο τη μιμείται έντεχνα».¹⁵⁶ Αν και το διηγητικό πλαίσιο εντείνει τη ψευδαίσθηση της προφορικής παράδοσης – ένταση η οποία προκύπτει από τις συνεχείς αφηγηματικές παρεκβάσεις του αφηγητή και τις αποστροφές του στους ακροατές – μέσω μιας συνεχούς προσοχής στον ακροατή και στην ακροαματική διαδικασία, εντούτοις, καταλήγει η Grudin, πρόκειται για μια συνειδητή μίμηση προφορικών διαδικασιών η οποία δείχνει «το ενδιαφέρον του Chaucer για την κοινωνική διάδραση [social interactions] του λόγου και των ψυχολογικών και κοινωνικοπολιτικών προεκτάσεών του».¹⁵⁷ Πέρα από το γεγονός ότι ο αναγνώστης ταυτίζεται με τους ενδοκειμενικούς ακροατές, η αφηγηματική αυτή ταχτική δείχνει μια συνειδητοποιημένη χρήση των διαδικασιών γενέσεως του λόγου.¹⁵⁸ ο Chaucer, σημειώνει η Grudin, βρίσκει εξίσου ενδιαφέρουσα την *παρεξήγηση* με τη *διευκρίνηση* στην περίπτωση που η αφήγηση τείνει προς την πρώτη τότε το κείμενο κλίνει προς την «ανοιχτότητα» [“aperture”] και όχι το κλείσιμο.¹⁵⁹ Ο λόγος γίνεται αντιληπτός ως διάλογος, σημειώνει η Grudin, ως συνεχής (και δημιουργική) ανταλλαγή ομιλούντων υποκειμένων και ακροατών, μια αμοιβαία επικοινωνία η οποία ομοιάζει (και πλησιάζει) στο φυσικό λόγο.¹⁶⁰ Η ποικιλία φωνών που διακόπτουν για να μιλήσουν και να ακουστούν υποκινείται από, αντίστοιχα, ποικίλους ψυχολογικούς και κοινωνικούς μηχανισμούς οι οποίοι

¹⁵⁴ Ο.π. 1160.

¹⁵⁵ «Το παιχνίδι του Chaucer με το κλείσιμο προσθέτει περιπλοκότητα στις ιστορίες και βάθος στην ειρωνεία και σημασία των *Canterbury Tales*. Στην “Ιστορία του Summoner” το δομικό τέλος αδυνατεί να προσδιοριστεί. Η ιστορία λέγεται ξανά και σχολιάζεται τουλάχιστον τρεις φορές πριν το δομικό τέλος. [...] Σε κάθε περίπτωση ένα ακροατήριο εντός της «Ιστορίας» σχολιάζει τα γεγονότα της αφήγησης και δίνει στην ιστορία ένα πιθανό τέλος», ό.π., 1160.

¹⁵⁶ Ο.π., 1163.

¹⁵⁷ Ο.π.

¹⁵⁸ Ο.π.

¹⁵⁹ Ο.π., 1164.

¹⁶⁰ Ο.π.

αντιστέκονται στην απλή λύση.¹⁶¹ Ολοκληρώνοντας η Grudin ονομάζει το *Canterbury Tales* «δράμα της πρόσληψης του λόγου» στο οποίο ο Chaucer δημιουργεί πληθώρα ακροατών με τους οποίους ταυτίζεται ο αναγνώστης.¹⁶²

«[...] παρουσιάζει ένα αντίγραφο (μια copia) των ανθρώπινων κινήτρων - κοινωνικών, ψυχολογικών και πολιτικών - τα οποία κινητοποιούν την ανθρώπινη επικοινωνία και παρεξήγηση. Ο χειρισμός του τέλους είναι μόνο ένα χαρακτηριστικό μιας ποιητικής κατά βάση διαλογικής και κοινωνικής. Η άρνησή του απέναντι στο δομικό κλείσιμο η οποία εμφανίζεται κατ' επανάληψη στο *Canterbury Tales* αντιπροσωπεύει τη στάση του απέναντι στον λόγο και, κατά συνέπεια, απέναντι στη γνώση και την απορία. Στην επιστημολογία του, τίποτα δεν ολοκληρώνεται ποτέ. Ο κόσμος του χαρακτηρίζεται από την αλληλεπίδραση, τις διαλεκτικές σχέσεις και την ανοιχτή διαδικασία. Η θεώρηση αυτή υποβάλλεται όχι τόσο από την άμεση δήλωση όσο από τη γεωγραφία του λόγου του Chaucer ο οποίος αρνείται να σταθεροποιήσει συμπεράσματα και αναζητά την ανοιχτή διάδραση».¹⁶³

Το τέλος της *Βοσκοπούλας*, σε περίπτωση φυσικά που το παραδεδομένο κείμενο δεν είναι κολοβό, δύσκολα μας πείθει ως δομικό και ουσιαστικό κλείσιμο της ιστορίας και του ποιήματος. Με τον στίχο «Μάτια μου, αφόντ' εχάσετε το φως σας» (στ. 429) ο λόγος του ήρωα μεταμορφώνεται σε λυρικό, εγω - κεντρικό, αυτοαναφορικό λόγο. Η παραπομπή στον Πετράρχη είναι σαφής και ρητή. Εντούτοις, ο πετράρχιστικός λυρικός λόγος είναι απλά μια μεταβατική ποιητική γέφυρα προς μια άλλη ποιητική παράδοση. Από τον στίχο «Φίλους και συγγενείς θέλω μισήσει...» (στ. 433) και εξής ο αφηγητής εγκαταλείπει την πετράρχιστική persona για χάρη μιας άλλης, εκείνης του βουκόλου - αοιδού ο οποίος θεματοποιεί την κατεξοχήν τραγουδιστική ιδιότητά του την ίδια στιγμή που την ακυρώνει: «Παντούρα να μην παίζω ουδέ φιαμπόλι» (στ. 445). Απαρνούμενος την ιδιότητα του βουκόλου - αοιδού τη θεματοποιεί συνθέτοντας κι εκφέροντας ένα βουκολικό άσμα εγκιβωτισμένο στην ποιητική αφήγηση: το βουκολικό αυτό άσμα περιγράφει τη ζωή του βοσκού μετά τον θάνατο της βοσκοπούλας. Έστω και αν η ζωή αυτή περιγράφεται με μελανά χρώματα δεν παύει να είναι ζωή και υπέρβαση του θανάτου (της βοσκοπούλας) αλλά και του τέλους (του ποιήματος). Το

¹⁶¹ Ο.π., 1165.

¹⁶² Ο.π.

¹⁶³ Η τελευταία πρόταση στο πρωτότυπο «This view is suggested not so much by direct statement as by the geography of Chaucer's discourse, which denies stabilizing conclusions and seeks open interactions», ό.π.

αρχικό ζεύγμα θάνατος – λόγος (στ. 57 – 60) επανέρχεται στο τέλος του ποιήματος με μια βασική διαφορά: ο μεταφορικός λόγος είναι τώρα κυριολεκτικός αφού ο θάνατος έχει επέλθει πραγματικά.

Κεφάλαιο τρίτο

Από την Arcadia στην Ίδα:

Πιστικός Βοσκός, Ερωτόκριτος, Βοσκοπούλα

«Ο έρωντας εφύτρωξε στον Δία το Μιτάτο,
γι' αυτό 'ναι όμορφο φυτό, λουλούδι μυρωδάτο».

Σύμφωνα με τη Rosemary Bancroft – Marcus terminus post quem της κρητικής μετάφρασης του *Πιστικού Βοσκού* πρέπει να θεωρείται το 1590, χρονολογία της πρώτης έντυπης έκδοσης του ιταλικού *Il Pastor Fido*, και πιθανό terminus ante quem το 1611, χρονολογία που την ορίζει ένα ποίημα στην προμετωπίδα ενός χειρογράφου των *Rime Amorse* του Ανδρέα Κορνάρου και το οποίο αναφέρεται σε παράσταση του *Πιστικού Βοσκού* στο Κάστρο.¹⁶⁴ Γνώριζε, λοιπόν, ο Κορνάρος το κείμενο της κρητικής μετάφρασης του *Il Pastor Fido* του Guarini; Αν και δε μπορούμε να απαντήσουμε καταφατικά με βεβαιότητα, λόγω του προβλήματος της χρονολόγησης του *Ερωτόκριτου*,¹⁶⁵ είναι, εντούτοις, πολύ πιθανό.¹⁶⁶ Με μεγαλύτερη βεβαιότητα, όμως, μπορούμε να πούμε ότι ο Κορνάρος γνώριζε το ιταλικό πρότυπο της κρητικής μετάφρασης, το *Il Pastor Fido* του Guarini. Έτσι, η σχέση του *Ερωτόκριτου* με το πρωτότυπο ιταλικό κείμενο, το *Il Pastor Fido* του Guarini, δε μπορεί να

¹⁶⁴ Rosemary Bancroft – Marcus, «Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο», ό.π., 113 – 114.

¹⁶⁵ Ο Κορνάρος, σύμφωνα με τον Ν. Παναγιωτάκη, έγραψε τον *Ερωτόκριτο* γύρω στα 1600, Ν. Μ. Παναγιωτάκης, «Ο ποιητής του *Ερωτοκρίτου*», *Κρητική Αναγέννηση. Μελετήματα για τον Βιτσέντζο Κορνάρο*, Στιγμή, Αθήνα 2002, 275. Ο Στυλιανός Αλεξίου θεωρεί πιθανή, για τη χρονολόγηση του *Ερωτόκριτου*, την πρώτη δεκαετία του ΙΖ' αιώνα, Βιτσέντζος Κορνάρος, *Ερωτόκριτος*, ό.π., ρ'. Ο David Holton χρονολογεί το κορναρικό ποίημα στα 1590 – 1610, David Holton, «Μυθιστορία», *Λογοτεχνία και Κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, ό.π., 262.

¹⁶⁶ Η Νίκη Παπατριανταφύλλου – Θεοδωρίδη υποστηρίζει ότι η κρητική μετάφραση ανήκει στον Χορτάτση και ότι χρονικά η συγγραφή του κειμένου τοποθετείται στα χρόνια της ποιητικής ακμής του Χορτάτση, πριν από τον Κατζούρμπο (1595 - 1600), Νίκη Παπατριανταφύλλου – Θεοδωρίδη, «Ομοιότητες ανάμεσα στον Πιστικό βοσκό και τον Κατζούρμπο», *Ελληνικά*, 24 (1971) 374 – 378. Της ίδιας, «Ο Πιστικός βοσκός και τα έργα του Χορτάτση», *Θησαυρίσματα*, 15 (1978) 80 – 97.

αμφισβητηθεί με χρονολογικά κριτήρια και η συνανάγνωση που επιχειρείται πιο κάτω νομιμοποιείται.¹⁶⁷

Εντούτοις, στη σύγκριση αυτή χρησιμοποιείται κατεξοχήν το κρητικό κείμενο του *Πιστικού Βοσκού* στο πλαίσιο της ανάγνωσης του συγκεκριμένου κειμένου ως ενός από τα σημαντικά ποιμενικά δράματα της ποίησης της κρητικής Ακμής¹⁶⁸ και ως ενός κρητικού δραματικού έργου που μπορεί να φωτίσει όψεις της ποιητικής του *Ερωτόκριτου*, έστω αν η υπόθεση ότι ο Κορνάρος γνώριζε το συγκεκριμένο κείμενο μπορεί να αμφισβητηθεί.

Στην έβδομη σκηνή της τέταρτης πράξης του *Πιστικού Βοσκού* ο Σύλβιο προβαίνει σε ένα κατηγορητήριο για τα δεινά που προκαλεί η θεά Αφροδίτη στους ανθρώπους όταν τους βάζει στη διαδικασία να ερωτευτούν.¹⁶⁹ Η Αφροδίτη είναι η «θεά των τυφλωμένων» (στ. 2), των ανθρώπων που είναι «άνεργοι» και «λωλοί» και «εύκαιροι» (στ. 3).¹⁷⁰ Οι άνθρωποι αυτοί τιμούν και προσκυνούν τη θεά του έρωτα «μόνο για να σκεπάζουν σκεπασμένες / τόσες αδιαντροπιές τώνε περισσιες» (στ. 10 - 11). Η δε θεά αφήνει ανεξέλεγκτο «το χαλινάρι» «του μόδου τους» (στ. 18 - 19) μόνο και μόνο για «να φαίνονται λιγώτερα οι εντροπιές» (στ. 15) οι δικές της. Η διαδικασία μύησης στον έρωτα παρουσιάζεται από τον Σύλβιο σαν μια παγίδα: στην αρχή οι άνθρωποι θέλγονται από την γλυκύτητα του έρωτα μα στη συνέχεια βυθίζονται σ' ένα φαύλο κύκλο «κλαημάτων» (στ. 33) κι «αναστεναμάτων» (στ. 35). Το συμπέρασμα στο οποίο καταλήγει ο ήρωας για τη θεά Αφροδίτη και τον τρόπο με τον οποίο ο κόσμος την αντιμετωπίζει είναι πως:

[...] ο κόσμος
δίκαια μπορεί να σε λέγει
μάννα του πόνου, και όχι
της αγάπης και του πόθου. (στ. 37 - 40).

¹⁶⁷ «Το έργο αυτό του Guarini ήταν ήδη φημισμένο τον καιρό που δημοσιεύτηκε, στα 1589/90. Γράφτηκε στα 1581 - 4 και διαβάστηκε και συζητήθηκε δημοσίως στη Φερράρα.», Rosemary Bancroft - Marcus, «Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο», ό.π., 111.

¹⁶⁸ «Η κρητική μετάφραση που ξεπερνά το ιταλικό πρότυπο σε λυρισμό και θεατρική τέχνη, είναι πολύ εκτενής [...]. Πρόκειται για μετάφραση αξιοσημείωτης ακρίβειας, που μαρτυρεί την ευκρίνεια και το σφρίγος της κρητικής διαλέκτου ως λογοτεχνικού οργάνου, και για πρότυπο μετρικής δεξιοτεχνίας», Rosemary Bancroft - Marcus, «Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο», ό.π., 111. «Ο Κρητικός συγγραφέας δείχνει ότι έχει ανώτερη αισθητική αντίληψη παραλείποντας σκηνές ή χωρία αμφίβολης λογοτεχνικής ή θεατρικής αξίας [...], ό.π., 112.

¹⁶⁹ Ρ. Joannou, *Ο πιστικός βοσκός*, Βερολίνο 1962.

¹⁷⁰ Ο αριθμός στην παρένθεση σημαίνει στην προκειμένη περίπτωση «πράξη 4, σκηνή 7, στίχος 2». Για λόγους οικονομίας αναγράφεται σε παρένθεση ο στίχος μόνο αφού η πράξη και η σκηνή ονομάζονται στο κυρίως σώμα της εργασίας.

Πενήντα, λοιπόν, στίχοι αφιερώνονται στην καταδίκη της θεάς του έρωτα για να ακολουθήσει στη συνέχεια ο έπαινος της θεάς της αρετής και του κυνηγιού, της Άρτεμης:

Χαριτωμένη μέρα
και πλίσια καλορρίζικη για μένα
που 'τονε κείνη, Αρτέμη μου, θεά μου,
οπού σε σένα μόνον την καρδιά μου
πάντα τιμητικήν 'θελα χαρίζει. (στ. 51 - 55)

Η Άρτεμη είναι η θεά «των προκομμένω ανθρώπων» (στ. 58) των οποίων «οι πράξεις / και τα καμώματά τους / βρίσκονται τιμημένα» (στ. 63 - 65) σε αντιδιαστολή με «κείνα / των κακομοιριασμένων / δούλων της ντροπιασμένης Αφροδίτης...» (στ. 67 - 69).

Όπλο στα χέρια του αφοσιωμένου στην Άρτεμη ήρωα είναι το δοξάρι και οι σαΐττες:

**Ω δυνατόν μου και όμορφον δοξάρι,
μπόρεση και ξεφάντωση γλυκειά μου·
σαΐττες γλήγορές μου
χαρές και δύνამες μου·** (στ. 73 - 76)

Τον μονόλογο του Σύλβιο στην έναρξη της έβδομης σκηνής της τέταρτης πράξης ακολουθεί ένας διάλογος ιδιαίτερα ευρηματικός ανάμεσα στον ήρωα και τον αντίπαλό του ο οποίος είναι ουσιαστικά η προφητική φωνή του Έρωτα ή, αλλιώς, του Πόθου, όπως ονομάζεται κατεξοχήν στο κείμενο ο έρωτας (στ. 88). Η στάση του ήρωα απέναντι στο «αψηφιστο κοπέλλλι» (στ. 83) όπως το ονομάζει είναι απαξιωτική και υβριστική: το αποκαλεί «μπάσταρδο» (στ. 99), αμφισβητεί τη θεία καταγωγή του (στ. 101) και τη δύναμή του επάνω στους ανθρώπους (στ. 104 – 106).

Και μένα τι θες δώσει,
που δεν ψηφώ ποτέ την δύναμή σου,
και την καρδιά σκληρή έχω
σαν πέτρινη στον πόθο;

- Πόθο. -

Πόθον εμέ να δώσεις;

Λωλό κοπέλι είσαι, αν το λογιάζης. (στ. 111 - 116)¹⁷¹

Στη συνέχεια ο Σύλβιο μαθαίνει από την προφητική φωνή του Πόθου πως θα ερωτευτεί τη Ντορίντα (στ. 124 - 125) και μάλιστα αυτό θα συμβεί με μέσο το ίδιο το δικό του το δοξάρι (στ. 129 - 130). Αμφισβητώντας την προφητεία («Κ' εγώ μισεύω τώρα / και θώρειε πως θες μείνει / **ψοματινός προφήτης**», στ. 140 - 142) ο Σύλβιο αντιλαμβάνεται την κίνηση ενός ζωντανού στα κλαδιά το οποίο υπολογίζει να είναι λύκος:

Μα βλέπω, και πως βλέπω φαίνεται μου
μέσα σε κείνα τα κλαδιά σαν κάποιο
τίβοτας που σαλεύγει
λύγκος λογιάζω νά 'ναι, λύγκος είναι. (στ. 143 - 146)

Μέσα σε κείνα τα κλαδιά δεν είναι λύκος αλλά η Ντορίντα. Ήδη στο σημείο αυτό η σύνδεση του *Πιστικού Βοσκού* με το ποιμενικό ειδύλλιο του Κρητικού στον *Ερωτόκριτο*

¹⁷¹ Βλ. το μελέτημα του Wim F. Bakker, «Ο Κυπρίδημος και η Αρετούσα. Μια δεύτερη ανάγνωση της γκιόστρας στο δεύτερο βιβλίο του *Ερωτόκριτου*», στον τόμο *Τ' αδόνιν κείνον που γλυκά θλιβάται. Εκδοτικά και ερμηνευτικά ζητήματα της δημόδους ελληνικής λογοτεχνίας στο πέρασμα από τον Μεσαίωνα στην Αναγέννηση (1400 - 1600)*, Πρακτικά του 4^{ου} Διεθνούς Συνεδρίου Neograeca Medii Aevi, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002, 485 – 499. Σύμφωνα με τον Bakker ο Κυπρίδημος «μπαίνει στα κονταροκτυπήματα να νικήσει και έτσι να δείξει το δικό του (B1533 – 36)» και «υποστηρίζει την αντίθετη άποψη του ηττημένου Έρωτα, που τιμωρείται κάτω από το αμάξι για τα κατώματά του. Τον λέγει και τυφλό: στο στ. 514 μιλάει για το κοπέλι το τυφλό και στο στ. 1551 για ένα τυφλό κοπέλι», ό.π., 486. Βλ. τους στίχους του *Ερωτόκριτου* που παραθέτει ο Bakker:

Στην περικεφαλαία του ήτο σγουραφισμένο
αμάξι κ' εκωλόσυρνε τον Έρωτα δεμένο
κ' είχε και γράμματα αργυρά και κάθε είς τα γροίκα
πως το κοπέλι το τυφλό ποτέ δεν τον ενίκα:
«τον νικητήν, τον κερδετή στα πάνω κ' εις τα κάτω
δεμένο κωλοσύρνω τον στ' αμάξι [μ]ου αποκάτω». (B511 - 16)

Επίσης:

Μ' όλο τον κόσμο επαίρνετον ογιά να πολεμήση,
να δείξη πως ο Έρωτας δεν κάνει δίκια κρίση,
γιαύτος στ' αμάξι μ' εντροπή δεμένο τότε σύρνει,
και προς αυτόνον ήκαμε σα ρήγας δικιοσύνη. (B1533 - 36)

Ακόμη:

...Εγώ 'καμα καλά, αμ' όχι εσείς οι άλλοι·
βρίσκεστε εις λάθος φανερό και σ' εντροπή μεγάλη
να λέτε πως σάσε νικά ένα τυφλό κοπέλι
και πως έχει από λόγου σας εκείνον οπού θέλει.
Ετούτος εγεννήθηκεν εις τα δικά μου μέρη
κ' επάσκισε πολλές φορές σε τούτα να με φέρη,
Μα εμέ ποτέ δε μου 'ρεσε, μ' όσα πολλά κατέχει·
η πράξη του είναι βλαβερή και σφαίνει οπού την έχει. (B1545 - 52)

Wim F. Bakker, «Ο Κυπρίδημος και η Αρετούσα. Μια δεύτερη ανάγνωση της γκιόστρας στο δεύτερο βιβλίο του *Ερωτόκριτου*», ό.π., 486, 488.

Η μεταμόρφωση της ηρώιδας σε θεριό, εξαιτίας της επιθυμίας να είναι κοντά στον αγαπημένο της, είναι το δραματικό εύρημα το οποίο δίνει την ευκαιρία στον ποιητή να δομήσει μια σειρά από αλληλένδετα μοτίβα. Ο ανικανοποίητος έρωτας της Ντορίντα και η ανάγκη της να πλησιάσει τον αγαπημένο της την οδηγούν στην άρνηση της γυναικείας της υπόστασης και στην επικίνδυνη, για τη ζωή της, υιοθέτηση μιας ανοίκειας ταυτότητας, ενός θηράματος, η οποία, όμως, είναι και το μέσο της για να πλησιάσει τον κυνηγό Σύλβιο. Το θεριό, όμως, δεν υπάρχει μόνο ως οντότητα φυσική, είτε είναι ο ερυμάνθιος κάπρος είτε η μεταμφιεσμένη Ντορίντα, αλλά υπάρχει και εσωτερικευμένο, στη ψυχή της ηρώιδας ως ο ίδιος ο έρωτας που της τρώει την καρδιά:

Λύνκο, ανισώς και μπόρειες
μέσα το πρικαμμένον
το στήθος μου να θώρειες
θεριόν δειν είχες ένα αγριωμένον
να τρώγη δίχως λύπην την καρδιά μου. (στ. 40 - 44)

Και όταν ο Λύνκο επιβεβαιώνει το γεγονός, ότι το θεριό αυτό είναι ο Σύλβιο, αναφωνεί με απορία:

Για τούτο, απείς θεριό 'ναι,
θεριού θωριάν να πιάσης,
πειδή ποτέ σε πόθον
με την ανθρώπινήν σου δεν κινάται,
κίας με ταυτήν να κάμης,
πτωχή να σ' αγαπήση;
Μα τούτο το δερμάτι πόθεν τό 'βρες; (στ. 49 - 55)

Η Ντορίντα εξηγεί στον γέροντα Λύνκο ότι, αφού δανείστηκε το λυκίνο δερμάτι, μπόρεσε να παρακολουθήσει τη μάχη που έδωσε ο αγαπημένος της με τον ερυμάνθιο κάπρο:

Ντορίντα [...] και το ζιμιόν να βάλω
 τα ρούχα του μου φέρνει ο Λουπινός μου
 για να μπόρου, **χωσμένη**
 στην φορεσιάν ετούτην

καθώς βοσκός σε τόσων
βοσκών ανάμεσά τως,
τον Σύλβιο να θωρώ τον όμορφόν μου. (στ. 107 - 113)

Λύνκος Και με θωριάν νους λύνκου στο κυνήγι
επήγες κει δά συ, σε τόσοι σκύλοι,
και πάλι ζωντανή ῥθες;
Πράγμα **περίσσιον** έκαμες, Ντορίντα. (στ. 114 - 117)

Η μεταμφίση της Ντορίντα, η οποία συντελείται σε επίπεδο εξωτερικής εικόνας, είναι το απότοκο μιας άλλης, εσωτερικής, μετάλλαξης: το «περίσσιον πράγμα» που υπογραμμίζει ο Λύνκος δηλώνει την υπέρβαση την οποία κάνει η ηρωίδα σε επίπεδο ψυχισμού. Το δειλό «κινάκι» (στ. 14), η «μικρή κοπελιά» (στ. 13 - 14), μεταμορφώνεται κυριολεκτικά και μεταφορικά. Ξεπερνά τα όρια της γυναικείας ευαισθησίας με τον ίδιο τρόπο που απαρνείται τη θηλυκή της εικόνα. Η συμπεριφορά της δε συγκρίνεται με ενός άνδρα αλλά με την ίδια την εικόνα που επέλεξε να ενδυθεί, με αυτήν ενός θεριού.

Το μοτίβο του «θεριού» γύρω από το οποίο δομείται ολόκληρη η σκηνή (η μεταμφίση της ηρωίδας σε θερίο, ο έρωτας ως θερίο, η δύναμη και η τόλμη του ερωτευμένου «θεριού», το θερίο που σκοτώνει ο Σύλβιο) επανέρχεται και στο τέλος της σκηνής με την ηρωίδα να εκφράζει ζήλεια για το θερίο που σκότωσε ο αγαπημένος της θεωρώντας το μεγάλη τύχη:

**Ω καλορριζικότατον θεριόν παρ' άλλον
θεριόν από τον κείνον,
τον θάνατον να πάρη
απού τη χέρα εκείνην, που με τόσην
γλυκότην των ανθρώπων
σηκώνει τις καρδιές και παίρνει τίσε.** (στ. 213 - 218)

Η σκηνή κλείνει με την Ντορίντα να παρακαλεί το Λύνκο να βρει τον Λουπινό που κρατάει τα ρούχα της και, στο μεσοδιάστημα, αυτή θα ξεκουραστεί και, μάλλον, θα κοιμηθεί «ανάμεσα σε κείνα τα κλαδάκια»:

[...] κι εγώ στο μέσος τούτο

ανάμεσα σε κείνα τα κλαδάκια
θα πάγω ν' ακουμπήσω,
γιατ' είμ' απού την στράτα
περίσσια κουρασμένη
και αδυνατά νυστάζω· μα να στρέψω
δεν θέλω μετά τούτην την φορεσιάν στο σπίτι. (στ. 235 - 242)

Επιστρέφουμε ξανά στην έβδομη σκηνή της τέταρτης πράξης και στο σημείο που ο Σύλβιο αντιλαμβάνεται την ύπαρξη ενός ζωντανού «μέσα σε κείνα τα κλαδιά» το οποίο υποπτεύεται να είναι «λύκος»:

Μα βλέπω, και πως βλέπω φαίνεται μου
μέσα σε κείνα τα κλαδιά σαν κάποιον
τίβοτας που σαλεύγει·
λύνκος λογιάζω νά 'ναι, λύνκος είναι.
Ω πόσον είν μεγάλος.
Ω μέρα καλορρίζικη για μένα
μελετισμένη μόνον σε κυνήγια. (στ. 143 - 149)
[...]

Μα γιάντα αργώ; **Ω θεά μου**
στ' όνομα το δικόν σου
διαλέγω τη απ' την σπούρδα
την κάλλια μου σαίττα,
κ' εις τ' όνομά σου κιόλας
την βάνω στο δοξάρι, και απολώ την,
τάσσοντας να σου φέρω το δερμάτι
τ' άγριου τουνού του λύνκου,
αν τότε θανατώσω. (στ. 154 - 162)
[...]

Ω Σύλβιο κακομοίρη
κ' ίντά 'πιασες να κάμης;
Ένα βοσκό επλήγωσες ντυμένο
με λύκινο δερμάτι. (στ. 166 - 168)

Η ειρωνεία είναι πια διάχυτη. Η «καλορρίζικη» μέρα για τον Σύλβιο αποδεικνύεται κακορίζικη και ο ίδιος «κακομοίρης». Ο λύκος που κρυβόταν ανάμεσα στα κλαδιά δεν ήταν παρά ένας άνθρωπος με «κλύκινο δερμάτι». Η σαΐττα του γίνεται «θανάσιμη» (στ. 175), η θεά του αποδεικνύεται «άπονη πλίσια» (στ. 176) και το σημάδι είναι πια «πικραμμένον» (στ. 180). Η ανατροπή έχει επέλθει. Ο Σύλβιο, ως άλλος τραγικός ήρωας, καταρρέει ψυχολογικά καθώς συνειδητοποιεί το μέγεθος του σφάλματός του:

Φταίστης λοιπόν θα μείνω
σήμερον και **φονιάς** 'ς **αίμα ανθρώπου**,
γεγώ, που μπήκα, οϊμένα, μοναχός μου
για των άλλων τη ζήσην
λίγο 'ναι 'ς τέτοιον κίνδυνο **μεγάλον...**
Ανέμοιρε δοξιώτη, τ' άρματά σου
ρίξε τα πρικαμένα
και ζηέ δίχως τιμήν και δίχως δόξαν. (στ. 181 - 188)

Η ζήλεια που εξέφρασε η Ντορίντα για το θάνατο του θεριού από τα χέρια του αγαπημένου της και η επιθυμία της να ήταν η ίδια στη θέση του γίνεται πραγματικότητα. Στα χέρια του Λύνκο, στην όγδοη σκηνή της τέταρτης πράξης, αναρωτιέται:

Ντορίντα	Λοιπό έτσι μου τυχαίνει να ποθάνω με δίχως να κατέχω ποιος μ' έχει θανατώσει;
Λύνκος	Ο Σύλβιος μόνος σ' είχε θανατώσει. (στ. 60 – 63) [...]
Ντορίντα	Ω θάνατε γλυκό μου, αν είναι απαρθενά το πως μου πήρε ο Σύλβιος τη ζωή μου. (στ. 66 – 68)

Όταν ο Σύλβιο πλησιάζει τη Ντορίντα και τον Λύνκο ο τελευταίος οργισμένος του καταλογίζει έλλειψη υπευθυνότητας και ανωριμότητα:

Ξεύρω πως θέλεις λέγεις
πως έσφαλες θαρρώντας να δοξένης
λύνκον κανένα άγριον,
σαν να μην είχεν είσθαι φταίσιμόν σου¹⁷²
να πέμπης όπου φτάξης την σαίττα
σαν πελελό κοπέλι,
δίχως καλά να ξεύρης
ή άνθρωπος ή θεριό 'ναι οπού δοξεύνης·
για πέ μου, ποιος βοσκός στα μέρη τούτα
ντυμένος δε γυρίζει
με λύκino δερμάτι; (στ. 91 - 101)

Ο γέροντας Λύνκο καταλήγει στο μονόλογό του πως το συμβάν αυτό δεν ήταν τυχαίο αλλά «θέλημα των θεών» οι οποίοι δεν ανέχονται προσβλητικές συμπεριφορές από τους θνητούς και τους τιμωρούν. Η έπαρση και η αλαζονεία του ήρωα, η καταφρόνια του έρωτα και της θεάς του, είναι οι λόγοι που επέτρεψαν να συμβεί το γεγονός αυτό:

Θαρρείς, λολό κοπέλι,
πως ήτον ένα λάχεμα της τύχης
το κάμωμα ετούτο;
Τέτοια ποτέ καμώματα τς ανθρώπους
δεν έρχονται με δίχως
θέλημα των θεών μας·
τον ουρανόν δεν βλέπεις
πως εβαρέθηκέ σε μετά κείνην
τς αγάπης και του κόσμου
την ανεψηφισάν την μεγάλην;
Δεν θέλουσι οι θεοί στην συντροφιάν τους
νά 'χουν, ουδέ να βλέπουν τους αρέσει
'ς τς ανθρώπους τους ψηλούς και προκομμένους
περηφανειάν ετόση. (στ. 106 - 119)

¹⁷² Το θέμα της ευθύνης είναι ήδη έντονο στο τέλος του μονολόγου του Σίλβιο όταν ο ήρωας προβλέπει τις συνέπειες της πράξης του: «Φταίστης λοιπόν θα μείνω» (στ. 181). Ο Σίλβιο αναφέρεται στον εαυτό του ως «φταίστη» ενώ ο Λύνκο κάνει λόγο για σφάλμα («έσφαλες», στ. 92) και «φταίσιμο» (στ. 94). Στο θέμα θα επανέλθω πιο κάτω.

Στο τέλος της σκηνής ο Σύλβιο συνειδητοποιεί πως είναι ερωτευμένος με τη Ντορίντα την οποία, όμως, έχει πληγώσει διπλά. Λαβώνοντας τη Ντορίντα με τα βέλη του ουσιαστικά έχει ο ίδιος μεταμορφωθεί στο κοπέλι εκείνο που με τη σαϊττα του τοξεύει τους ανθρώπους με τον έρωτα. Μόνο που στην περίπτωση του Σύλβιο τα βέλη επέστρεψαν πίσω και λάβωσαν τον ίδιο:

Σύλβιος

Ντορίντα μου... Μα γιάντα

“Ντορίντα μου” σε κράζω,

αν είναι και δική μου

δεν είσαι παρά μόνο όντα σε χάσω

και όντ’ από με εσκοτώθης,

μα τότες ειδική μου

δεν ήσουν, οπού μπόρου

ζήσην πολλά γλυκειάν να σου χαρίσω;

(στ. 174 - 181)

Ο Σύλβιο ζητά από την Ντορίντα να εκδικηθεί τα δεινά που εκείνος της προκάλεσε με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Επειδή την περιφρόνησε στο παρελθόν σκύβει και την προσκυνά για να ταπεινωθεί (στ. 197 - 207) και ζητά να υποφέρει και ο ίδιος ως αντίτιμο για το θανάσιμο βέλος που της έριξε:

Πιάσε, κυρά μου, πιάσε

πιας τούτες τις σαϊττες τς άπονές μου

[...]

μα τ’ άπονον ετούτο

το στήθος δόξεψέ μου·

δόξεψε, αμίρισά μου

τούτον τον όφιν πούρι,

της λύπης, και τς’ αγάπης

τον άπονον εχθρόν·

(στ. 208 - 218)

Επανερχομαι στην εικόνα του Σύλβιο: «ανέγνωρο κοπέλι» (στ. 115), «ασύστατο κοπέλι» (στ. 120) και «αλύπητο κοπέλι» (στ. 205) είναι οι φράσεις που χρησιμοποιεί η ίδια η Ντορίντα όταν συναντά τον Σύλβιο στη δεύτερη σκηνή της δεύτερης πράξης. Ο Σύλβιο έχει

χάσει τον αγαπημένο του σκύλο, τον Πετρίτη. Η Ντορίντα συναντά το σκυλί και το κρύβει έτσι ώστε να μπορέσει να το χρησιμοποιήσει για να κερδίσει την αγάπη του Σύλβιο. Δυστυχώς οι προσπάθειές της δεν αποδίδουν το επιθυμητό αποτέλεσμα. Επιστρέφει το σκυλί στο αφεντικό του και, στην τρίτη σκηνή της δεύτερης πράξης, ο Σύλβιο της ζητά να του επιστρέψει και το ελάφι που λάβωσε στο κυνήγι και θεωρεί πως είναι, επίσης, στην κατοχή της. Εκείνη τον ρωτάει αν το θέλει ζωντανό ή σκοτωμένο, ερώτηση που προκαλεί την απορία του Σύλβιο:

Σύλβιο: Και πιάσεν τ'ο Πετρίτης
δίχως ναν το σκοτώση; (στ. 14 - 15)

Ντορίντα: Με μιαν πληγή 'ναι μόνο το καημένον
στη μέση της καρδιάς του δοξεμένον. (στ. 16 - 17)¹⁷³

**Το λάφι, Σύλβιο αλύπητε, το λάφι
τούτο 'μαι γω, από σένα
δίχως να με ζυγώνης
πιασμένη και δεμένη·** (στ. 22 - 25)

Η ηρωίδα χρησιμοποιεί την, θελκτικότετη για τον Σίλβιο, εικόνα του τοξεμένου ελαφιού ως μεταφορά για τον ίδιο της τον εαυτό. Η σκηνή προοικονομεί την εξέλιξη της πλοκής όταν η μεταφορική εικόνα της δοξεμένης Ντορίντα θα γίνει πραγματικότητα. Η τρίτη σκηνή της δεύτερης πράξης τελειώνει με την εικόνα της Ντορίντα να προθυμοποιείται να γίνει το κυνήγι που διακαώς ο Σύλβιο αναζητά για να σκοτώσει. Η ηρωίδα προσφέρει τον εαυτό της ως ένα άλλο θεριό για να μπορεί ο Σύλβιο να ασκεί την αγαπημένη του ασχολία:

Και αν ένα κ' εκ τα δάση
τ' αγρίμια και τ' αλάφια ξεφληθούσι,
**θέλεις δοξεύγει εμένα, πεθυμιά μου·
και'ς τούτην την καημένη την καρδιά μου
θες παίζεις το δοξάρι, να μαθαίνης
το χέρι τ' όμορφό σου να δοξεύγη·** (στ. 61 - 66)

¹⁷³ Βλ. τους στίχους στον *Ερωτόκριτο*: «Γ' άλογο δεν τον ωφελά, γεράκι δεν τ' αρέσει, / γιατί 'χε η δόλια του καρδιά τη σαϊτιά στη μέση», Βιτσέντζος Κορνάρος, *Ερωτόκριτος*, ό.π., 125, Α 133 – 134.

Κι όπως είδαμε πιο πάνω η Ντορίντα γίνεται, τελικά, το θηρίο που διακαώς αναζητούσε ο Σύλβιο να σκοτώσει. Η πληγή της, όμως, όπως μαθαίνουμε στην έβδομη σκηνή της πέμπτης πράξης δεν ήταν «θανατηρή» (στ. 30). Ο διάλογος ανάμεσα στον Λύνκο και την Κορίσκα αποκαλύπτει τον τρόπο με τον οποίο γιατρεύτηκε η «δοξεμένη» (στ. 16) Ντορίντα. Η Ντορίντα ζητά να την περιθάλλει ο ίδιος ο Σύλβιο:

το χέρι οπού μ' ήθελε δοξέψει,
μόνον την ώραν τούτη ας με γιατρέψη» (στ. 45 - 46)

Ο Σύλβιο αποπειράται ν' αφαιρέσει τη σαΐττα από την πληγή της Ντορίντα αλλά ενώ «το ξύλο εβγήκε» το «ξιφάρι» έμεινε μέσα στην πληγή (στ. 59 -61). Ο Σύλβιο, όμως, δεν παραιτείται:

«Και με το στανικό σου
θες έβγει από δω, **κακόν ξιφάρι,**
και κιόλας με λιγώτερο από κείνο
τον πόνο που λογιάζεις·
εκείνος οπού δω σ' ήθελε βάλει
μπόρεσην νά 'χη κιόλας,
κάτεχε, να σε βγάλη.
Έναν αναστορούμαι χορταράκι
πολλά καλά εκ το λάφι γνωρισμένον,
όντα με την σαΐττα
βρίσκεται στα πλευρά του καρφωμένη·
το λάφι των ανθρώπων
τ' αρμήγεψε, και η φύση
τό 'δειξεν εκεινού· και δω κοντά 'ναι». (στ. 75 - 88)

Και το ζιμιόν μισεύγει και εις ολίγον
γιαγέρνει κ' ένα βαστά
δεμάτι από κείνο.
και ευθός το κοπανίζει
και βγάνει το ζουμί του

και μ' αλλονών χορτώ τ' ανακατόνει
κ' εις την πληγή το χύνει· και τα χόρτα
έκαμεν έν' αμπλάστρι
και απάνω της το βάνει.

(στ. 89 - 97)

Το δίκταμο, λοιπόν, είναι το βότανο που ο κυνηγός Σύλβιο χρησιμοποιεί για να γιατρέψει την πληγή της δοξεμένης Ντορίντα.

Με την ίαση της Ντορίντα με το δίκταμο, ή έρωντα, ολοκληρώνεται η εικόνα της δοξεμένης ηρωίδας ως ελαφιού. Ως άλλο λαβωμένο ελάφι η Ντορίντα δέχεται την περιποίηση από τα «πιδέξια» χέρια (στ. 103) του «πιδέξιου» κυνηγού ο οποίος χρησιμοποιεί στην ίασή της το κατεξοχήν φάρμακο για τα δοξεμένα ελάφια.

Στο σημείο αυτό δε μπορεί κανεί να μην ανακαλέσει την ιμπρέζα του αφεντόπουλου της Μυτιλήνης στον *Ερωτόκριτο*:

«κ' εις τ' άρματα τση κεφαλής είχε σγουραφισμένο
ψηλό βουνί κ' εις την κορφή λαφάκι δοξεμένο·
κ' εφάινετό σου, εστρέφετο, και τη σαΐτα εθώρει
και να τη βγάλη εξάμωνε κ' εκείνο δεν εμπόρει.
Στο λάφιν αποκατωθιό ελέγαν τα γραμμένα:
«Δέτε και λυπηθείτε με εις τά 'χω παθωμένα·
ίδρωσα κ' επαράδειρα έτσι ψηλά να σώσω
κι ως ήσωσα, ελαβώθηκα, στέκω να παραδώσω».

(στ. 149 - 156)¹⁷⁴

Σχολιάζοντας την *impresa* του Δημοφάνη, του αφεντόπουλου της Μυτιλήνης, η Σταματία Λαουμτζή σημειώνει:

«Το δοξεμένο ελάφι, το οποίο σύμφωνα με τις πραγματείες για τις *imprese* συμβολίζει τον ερωτευμένο, και εμφανίζεται με διάφορες απεικονίσεις: πληγωμένο μέσα στο δάσος, δοξεμένο να κοιτάζει το τόξο που το πλήγωσε, με τον Έρωτα παρόντα να το κοιτάζει ενώ αυτό τρώει βοτάνι για να θεραπευτεί (κυρίως το δίκταμο),

¹⁷⁴ Βιτσέντζος Κορνάρος, *Ερωτόκριτος*, ό.π., 102. Για το συγκεκριμένο έμβλημα βλ. Gareth Morgan, «Τα εμβλήματα του “Ερωτόκριτου”», στο Ν. Μ. Παναγιωτάκης, Κρητική *Αναγέννηση. Μελετήματα για τον Βιτσέντζο Κορνάρο*, ό.π., 260 – 261. Βλ. επίσης, Σταματία Λαουμτζή, «Η μονομαχία Κρητικού – Καραμανίτη: σχόλιο στην ποιητική του Ερωτόκριτου», στον τόμο *Ζητήματα ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, επιμ. Στέφανος Κακλαμάνης, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο 2006, 164 – 166.

με τον ίδιο τον Έρωτα να το πληγώνει κ.ά. Την *impresa* όμως αυτή, του Δημοφάνη, θα μπορούσε κάλλιστα να τη διεκδικήσει και ο Χαρίδημος καθώς:

α) το πληγωμένο ελάφι ή αγρίμι (που συνήθως τρώει τον δίκταμο για να επούλωθούν οι πληγές του και με τους στίχους από τον Οβίδιο: “*hei mihi quod nullis amor est medicabilis herbis*”), αποτελεί γνωστό έμβλημα της Κρήτης και ίσως δεν είναι τυχαίο ότι στο νησί αποκαλούν το βοτάνι αυτό αλλιώς ‘έρωτα’

και β) όταν ο Χαρίδημος λαβώνει στα δάση τη “λυγερή” που κρύβεται πίσω από τα δεντρολάκια, λογιάζει ότι:

λάφι γη αγρίμι [...] πως νά ’τονε σ’ εκείνα (B700).

Παρουσιάζει λοιπόν ιδιαίτερο ενδιαφέρον το κυκλικό σχήμα στην αφηγηματική δομή της γκιοστρας ανάμεσα στην *impresa* του αφεντόπουλου της Μυτιλήνης, που ανοίγει την ‘παρέλαση’ και στη δραματική ιστορία του ρηγόπουλου της Κρήτης που ‘κλείνει’ τον κατάλογο των συμμετεχόντων καθώς η εικόνα της λαβωμένης σαν το λάφι αγαπημένης του Χαρίδημου ψηλά στην Ίδα ανακαλεί την εικόνα του πληγωμένου στην κορυφή του λόφου ελαφιού από την *impresa* του Δημοφάνη. Μεταβαίνουμε λοιπόν, συνειρμικά από την εικόνα του τοξότη – κυνηγού – Έρωτα, στον τοξότη – κυνηγό – Κρητικό για να εισχωρήσουν με αυτό τον παλίμνηστο τρόπο στην περσόνα του Χαρίδημου οι ιδιότητες Έρωτας – τοξότης - κυνηγός.¹⁷⁵

Η Ντορίντα, φυσικά, δεν πεθαίνει διότι δεν το επιτρέπουν οι ειδολογικές συμβάσεις της *tragicommedia pastorale*. Η ποιμενική τραγικωμωδία πλησιάζει το θάνατο, τον αγγίζει αλλά δεν του επιτρέπει να ανατρέψει το εξαρχής δεδομένο ευτυχές τέλος. Εάν το «σφάλμα» στον *Πιστικό Βοσκό* δεν ήταν μοιραίο, δε συμβαίνει το ίδιο με τον Χαρίδημο στο ποιμενικό επεισόδιο του *Ερωτόκριτου*. Μόλις ο ήρωας αντιλήφθηκε ότι από δικό του σφάλμα πέθανε η αγαπημένη του αντιδρά εκφράζοντας την ίδια επιθυμία που είχε ο Σύλβιο να πεθάνει:

Να δη τέτοιο **ανεπόλπιστον**, ετρόμαξε κ' εχάθη
και **μοναχός του να σφαγή** κείνη την ώρα εβάλθη·
και τόσα η πρίκα κι ο καημός τον κρίνει και παιδεύγει,
οπού να πάρη θάνατο με τ' άρματα γυρεύγει
και τόσα τό 'πιασε βαρύ το πράμαν οπού γίνη,
που δίχως άλλο **να σφαγή θέλει** την ώρα κείνη.
Μά 'ρθαν και τον ευρήκασιν οι **μπιστικοί** του φίλοι,

¹⁷⁵ Σταματία Λαουμτζή, «Η μονομαχία Κρητικού – Καραμανίτη. Σχόλιο στην ποιητική του Ερωτόκριτου», Πρόγραμμα της παράστασης *Ερωτόκριτος του Βιτσέντζου Κορνάρου*, επιμ. Μιχάλης Πιερής, Σεπτέμβριος 2005, 210 – 211· Βλ. επίσης, Σταματία Λαουμτζή, «Η μονομαχία Κρητικού – Καραμανίτη: σχόλιο στην ποιητική του Ερωτόκριτου», στον τόμο *Ζητήματα ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, ό.π., 164 – 166.

πριχού να κάμη η χέρα του ό,τι 'πασι τα χείλη
κι ως είδαν το **ανεπόλπιστον**, εκλάψα, ελυπηθήκα
κι αρχίσα να παρηγορού του φίλου τως την πρίκα
και ξόμπλια μυριαρίφνητα πολλά 'μορφα του λέσι,
καταδικάζουσί τονε, **να βλέπεται μη φταίση**,
μηδέ θελήση να σφαγή, μη βουληθή έτοιο πράμα,
μ' ας δείξη στ' **ανεπόλπιστον** ωσάν και κι άλλοι εκάμα. (B, στ. 721 - 734)¹⁷⁶

Ποιοι είναι οι άλλοι οι οποίοι βρέθηκαν στην ίδια θέση με τον Χαρίδημο; Ποιοι άλλοι αντιμετώπισαν με σθένος τέτοιο «ανεπόλπιστον»¹⁷⁷ και κατάφεραν να επιβιώσουν χωρίς να επιρρίπτουν ευθύνες στον εαυτό τους; Οι «μπιστικοί» φίλου του Χαρίδημου είναι αυτοί οι οποίοι αποτρέπουν την αυτοκτονία του ήρωα και οι οποίοι αναλαμβάνουν να τον απαλλάξουν από τις ενοχές του, «να βλέπεται μη φταίση». Ο Χαρίδημος αισθανόταν, όπως ο Σίλβιο στον *Πιστικό Βοσκό*, «φταίστης».¹⁷⁸ Την ίδια ενοχική συμπεριφορά εκφράζει και ο βοσκός στη *Βοσκοπούλα*: «για σφάλμα και για πάθητα δικά μου / έβαλα εις τον Άδη την κερά μου» (στ.421 - 422). Τρεις ήρωες που είναι υπαίτιοι για τη μεγαλύτερη συμφορά, το φονικό της ίδιας της αγαπημένης τους. Επειδή στον *Πιστικό βοσκό* η Ντορίντα, τελικά, δεν πεθαίνει τραγικοί μπορούν να ονομαστούν μόνο οι άλλοι δύο ήρωες. Από τους δυο τους τραγικότερος είναι ο Χαρίδημος ο οποίος έχει άμεση ευθύνη για τον θάνατο της αγαπημένης του, εξ ου και το ρήμα 'φταίω' («να βλέπεται μη φταίση») που χρησιμοποιεί ο Κορνάρος σε αντίθεση με τον ανώνυμο ποιητή της *Βοσκοπούλας* που χρησιμοποιεί το ηπιότερο ουσιαστικό 'σφάλμα'.¹⁷⁹

¹⁷⁶ Βιτσέντζος Κορνάρος, *Ερωτόκριτος*, ό.π., 125. Εφεξής οι παραπομπές στο Β' μέρος του *Ερωτόκριτου*, το οποίο απασχολεί την ενότητα αυτή, θα γίνονται εντός παρένθεσης στο κυρίως σώμα της εργασίας.

¹⁷⁷ Το «ανεπόλπιστον» επαναλαμβάνεται τρεις φορές ως το κατεξοχήν επίθετο που θα μπορούσε να περιγράψει το ατυχές συμβάν.

¹⁷⁸ Βλ. και όσα του καταλογίζει ο Λύνκο ο οποίος υπογραμμίζει στο Σύλβιο πως ό,τι έγινε δεν ήταν επειδή απλά «έσφαλε» αλλά «φταίσιμο». Το «φταίσιμο» είναι λέξη με βαρύ σημασιολογικό περιεχόμενο ενώ το σφάλμα περιέχει, εν μέρει, τον παράγοντα 'ατυχία' ή 'λάθος'.

«Ξεύρω πως θέλεις λέγεις

πως έσφαλες θαρρώντας να δοξένης

λύνκον κανένα άγριον,

σαν να μην είχαν είσθαι φταίσιμόν σου

να πέμπης όπου φτάξης την σαίττα

σαν πελελό κοπέλι,

δίχως καλά να ξεύρης

ή άνθρωπος ή θεριό 'ναι οπού δοξεύνης», Πράξη τέταρτη, σκηνή όγδοη, στ. 91 – 98.

¹⁷⁹ Βλ. όσα σημειώνει ο David Holton συγκρίνοντας τον Κρητικό με τον βοσκό της *Βοσκοπούλας* ως προς την αντίδρασή τους στο θάνατο της αγαπημένης τους, «Ερωτόκριτος και *Βοσκοπούλα*: Μια συγκριτική ανάλυση», στο *Ζητήματα Ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, ό.π., 279 – 280.

Το ερώτημα που προκύπτει από την προηγούμενη εξέταση είναι καταπόσον το ποιμενικό ειδύλλιο του *Ερωτόκριτου* θα μπορούσε να είναι μια ανάγνωση του κειμένου του *Πιστικού Βοσκού*, έστω του ιταλικού *Il Pastor Fido* του Guarini.¹⁸⁰ Να μη γνώριζε ο Κορνάρος το έργο, στην ιταλική, τουλάχιστον, εκδοχή του δε γίνεται. Το γεγονός ότι η Ντορίντα και η αγαπημένη του Κρητικού κρύβονται στα κλαδιά αντιμετωπίζοντας τον θάνατο θα μπορούσε να είναι διάλογος ανάμεσα σε δύο μεγάλους δημιουργούς και όχι απλά μια τυχαία σύμπτωση. Εάν η υπόθεση αυτή ευσταθεί τότε ο Κορνάρος αναγνωρίζει την ποιητική αξία του *Πιστικού Βοσκού* και την ιδιαίτερη ευρηματικότητα της συγκεκριμένης σκηνής της τόξευσης του αγαπημένου θηράματος.

Το βέβαιο είναι ότι πίσω από τα δύο έργα, το *Il Pastor Fido* του Guarini (ή τον κρητικό *Πιστικό Βοσκό*) και τον *Ερωτόκριτο* υπάρχει μια κοινή πηγή την οποία η κριτική έχει ήδη επισημάνει: ο μύθος του Κέφαλου και της Πρόκριδος από το Έβδομο Βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου. Στο συγκεκριμένο μύθο ο Κέφαλος τρέφει ιδιαίτερη αδυναμία στο κυνήγι κι έχει ιδιαίτερη εμπιστοσύνη στις κυνηγετικές του δεξιότητες. Καθώς, όμως, κυνηγούσε είχε μια αγαπημένη συνήθεια: να επικαλείται την «αύρα» για να τον δροσίσει όταν οι θερμοκρασίες ανέβαιναν. Συνήθιζε, λοιπόν, να φωνάζει το όνομά της και να την καλεί να τον ανακουφίσει από τον καύσωνα. Η σύζυγός του, όμως, η Πρόκρις, όταν πληροφορείται τη συνήθεια αυτή του συζύγου της την παρερμηνεύει. Θεώρησε, λοιπόν, ότι επρόκειτο για μια νύμφη με την οποία ο Κέφαλος την απατούσε. Έτσι αποφασίζει να τον παρακολουθήσει και να εξακριβώσει η ίδια τι συνέβαινε. Κρύβεται, λοιπόν, στα κλαδιά και ο Κέφαλος, εν αγνοία του, αφού ακούει ένα κλαδάκι να πέφτει, θεωρεί ότι εκεί κρυβόταν ένα θηρίο και το στοχεύει με το ακόντιό του. Το ακόντιο βρίσκει τον στόχο του, την Πρόκριδα και τη θανατώνει.¹⁸¹

¹⁸⁰ Ο όρος «ποιμενικό ειδύλλιο» χρησιμοποιείται για την ιστορία του Κρητικού από τον Στ. Αλεξίου, *Η Βοσκοπούλα, Κρητικό ειδύλλιο του 1600*, ό.π., μ' – μα'. Ο Λίνος Πολίτης το ονομάζει «παρένθετο ειδύλλιο», στο Βιτσέντζου Κορνάρου *Ερωτόκριτος*, ανατύπωση από την έκδοση Στ. Ξανθουδίδης, εισαγωγή Λ. Πολίτη, Αθήνα 1952, 38. Κιόλας ο Ξανθουδίδης επισήμανε την άμεση σχέση με τον αρχαίο μύθο του Κεφάλου και της Πρόκριδος, Βιτσέντζου Κορνάρου, *Ερωτόκριτος*, έκδοσις κριτική έκδοση Στέφανος Α. Ξανθουδίδης, τόμος Α', Δωρικός, Αθήνα 1991, LXI – LXIV. «Η ιστορία περιέχεται στις Μεταμορφώσεις του Οβιδίου, που υπήρξαν πηγή ακένωτη για τους Ιταλούς της Αναγέννησης. Πιστεύω πως το πρότυπο θα είναι κάποιο ιταλικό ειδύλλιο που θα εκμεταλλευόταν το μύθο αυτόν. Κι ας μην αναφέρονται καθόλου τα ονόματα στη διασκευή του Κορνάρου», Λίνος Πολίτης, «Ποιμενική ποίηση και δράμα στην Κρήτη, ομοιότητες και διαφορές με τα ιταλικά», στο *Θέματα της λογοτεχνίας μας*, Θεσσαλονίκη, Κωνσταντινίδης, 1961, 389 – 396, 390 [(Πολίτης, Λίνος, «Ποιμενική ποίηση και δράμα. Ομοιότητες και διαφορές με τα ιταλικά», *Θέατρο*, τόμ. 5, 27-28 (1969), 32-34].

¹⁸¹ *Οβιδίου μεταμορφώσεων τα οκτώ πρώτα βιβλία : μετά βιογραφίας του ποιητού*, Μεταφρασθέντα και δι' αναλύσεων διασαφηνισθέντα υπό Α. Παπά Γεωργίου και Γ. Παπά Φωτίου, εκδότης Ανέστης Κωνσταντινίδης, Αθήνα 1886, 139 – 141. Το βιβλίο είναι διαθέσιμο σε ηλεκτρονική μορφή στην Ανέμη, http://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/8/b/4/metadata-425-

Αυτό είναι, λοιπόν, το κοινό μυθολογικό πλαίσιο του ιταλικού ποιμενικού δράματος, της κρητικής διασκευής του και του *Ερωτόκριτου*. Το ερώτημα είναι καταπόσον τα δύο έργα, ο *Il Pastor Fido* και ο *Ερωτόκριτος*, αντλούν κατευθείαν από αυτήν την κοινή πηγή ή μήπως ο Κορνάρος, γνωρίζοντας έστω τις *Μεταμορφώσεις*, χρησιμοποιεί το μύθο μέσω του ιταλικού, και πιθανόν του κρητικού, δράματος του *Πιστικού Βοσκού*.¹⁸²

Σίγουρα ένας άλλος, πολύ γνωστός στην εποχή του, τραγικός τοξευτής, που μπορούμε να τον διακρίνουμε πίσω απ' τον Κρητικό του Κορνάρου, είναι ο Σύλβιο του *Il Pastor Fido* και του *Πιστικού Βοσκού*.¹⁸³ Με τα ίδια όπλα και την ίδια αφοσίωση στο κυνήγι οι δύο ήρωες κατορθώνουν να τοξεύσουν το ποθητό θήραμα. Η πρόθεση των δύο ηρωίδων, της Ντορίντα και της αγαπημένης του Κρητικού, που τις οδηγεί να κρυφτούν στα κλαδιά είναι διαφορετική. Η πρώτη καταφεύγει στα «κλαδάκια» για να ξεκουραστεί και να κοιμηθεί λιγάκι. Η δεύτερη κρύβεται εκεί, συνειδητά, για να διαπιστώσει, ως άλλη Πρόκρις, εάν ο αγαπημένος της την απατά. Στο σημείο αυτό ο διάλογος των δύο κειμένων δεν είναι τόσο προφανής. Εντούτοις,

0000031.tkl&do=72618.pdf&lang=el&pageno=1&pagestart=1&width=328.8%20pts&height=546.24%20pts&maxpage=180

¹⁸² «Και ο μύθος του Κεφάλου, του οποίου αναμφισβήτητον μίμησιν έχομεν εις το επεισόδιον του Κρητός Χαρίδημου (B630 εξ.) έγινε γνωστός εις την Ιταλίαν κατά τον ΙΕ' αιώνα, ιδίως από της μεταφράσεως του Auiguillara κατά το 1561 [...]. Παλαιότερα είναι η δραματική επεξεργασία του μύθο υπό του Nicolo da Corregio "Fabula di Cefalo", και τέλος ανάλογον υπόθεσιν έχει ο Pastor Fido του Guarini έργον περιφημον, το οποίο ήτο έτοιμον κατά το 1554», Βιτσέντζος Κορνάρος, *Ερωτόκριτος*, κριτική έκδοση Στέφανος Α. Ξανθουδίδης ό.π., XLIV, LXI – LXII. «Πολλές από τις παρατηρήσεις αυτές του Δεινάκι και του Ξανθουδίδα για τις επί μέρους πηγές [του *Ερωτόκριτου*] είναι σωστές. Έτσι η ιστορία του Κρητικού (B595 - 738) είναι χωρίς αμφιβολία εμπνευσμένη από το μύθο του Κεφάλου όπως τον δίδει ο Οβιδίος: ο Κεφαλος σκότωσε με δόρυ τη γυναίκα του Πρόκρι, που τον παρακολουθούσε γιατί τον ζήλευε, παίρνοντάς την για θήραμα. (Met. VII 795 - 861) Ο Κορνάρος έχει υπ' όψει του μια από τις ιταλικές μεταφράσεις του Οβιδίου, από τις οποίες η πιο γνωστή ήταν του Anguillara», Στυλιανός Αλεξίου, «Εισαγωγή», Βιτσέντζος Κορνάρος, *Ερωτόκριτος*, ό.π., ξ'. Για την επεξεργασία του μύθου του Κεφάλου και της Πρόκριδος από τον Κορνάρο βλ. Anna Di Benedetto Zimbone, «Κεφαλος e Χαρίδημος. Il mito di Cefalo e il Principe di Creta (*Ερωτόκρ.* II 581 - 786), *Θησαυρίσματα*, 26 (1996), 178 - 195· της ίδιας, «Il mito di Cefalo fra Ariosto e Kornaros», *Il viaggio dei testi. III Colloquio Internazionale Medioevo Romanzo e Orientale*, Venezia, 10 - 13 ottobre 1996, Soveria Manneli 1999, 283 - 290· της ίδιας, «Υπαινημοί και λειτουργίες αρχαίων μύθων στον *Ερωτόκριτο*», στον τόμο *Ζητήματα Ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, ό.π., 227 - 236· Για το ίδιο θέμα βλ. επίσης, David Holton, «Η λειτουργία του μύθου στην κρητική αναγεννησιακή ποίηση: οι περιπτώσεις του Κορνάρου και του Αχέλη», στο David Holton, *Μελέτες για τον Ερωτόκριτο και άλλα νεοελληνικά κείμενα*, ό.π., 159 - 177· Σημαντική είναι η παρατήρηση του Μιχαήλ Πασχάλη για τη χρήση ακοντίου κι όχι τόξου στις πρώτες εκδοχές του μύθου: «Στα κείμενα αυτά ο Κεφαλος δεν έχει καν [132] μεταμορφωθεί σε τοξότη, όπως στον Βοκκάκιο και τον Κορνάρο, αλλά χειρίζεται ένα θαυμαστό κυνηγετικό ακόντιο», Μιχαήλ Πασχάλης, «Ο Χαρίδημος του Ερωτόκριτου: Μια νέα ερμηνευτική προσέγγιση», στον τόμο *Ζητήματα Ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, ό.π., 131 - 132.

¹⁸³ Εξετάζοντας τις αναλογίες ανάμεσα στον *Κρητικό* του Σολωμού και το ποιμενικό επεισόδιο του Κρητικού στον *Ερωτόκριτο* ο Μιχάλης Πιερής διακρίνει ως κοινό σημείο ανάμεσα στα δύο κείμενα «το θέμα της ανίδεης "χαράς" ως ύψιστη μορφή τραγικής ειρωνείας». Σημειώνει πως «το ποιητικό αυτό τέχνασμα, της απότομης μεταστροφής της χαράς σε πόνο, αποτελεί το σημείο της τραγικής κορύφωσης και στα δύο αντίστοιχα περιστατικά. Ο Χαρίδημος σπεύδει "με χαρά" να πιάσει το θήραμα που σκότωσε για να συναντήσει σκοτωμένη από το δικό του χέρι την κόρη· ο Κρητικός του σολωμικού ποιήματος απιθώνει "με χαρά" την κόρη "στο γαλό" για να διαπιστώσει το θάνατό της [...]. Μιχάλης Πιερής, «Ο "Κρητικός" του Σολωμού και ο "Κρητικός" του Κορνάρου», *Η λέξη* 142 (Νοέμβρης - Δεκέμβρης 1997) 770 - 783, 778 - 789.

δεν μπορούμε να παραβλέψουμε ότι, παρά το διαφορετικό κίνητρο των δύο ηρωίδων, το αποτέλεσμα είναι το ίδιο: η επιλογή να κρυφτούν στα κλαδιά δεν είναι παρά μια αυθόρμητη και απερίσκεπτη έκθεση στον θηρευτικό κίνδυνο:

[...] κι εγώ στο μέσος τούτο

ανάμεσα σε κείνα τα κλαδάκια

θα πάγω ν' ακουμπήσω,

γιατ' είμ' απού την στράτα

περίσσια κουρασμένη

και αδυνατά νυστάζω· μα να στρέψω

δεν θέλω μετά τούτην την φορεσιάν στο σπίτι. (Δ2, στ. 235 - 242)

Λέγει: **«Ας μακρύνω κι ας χωστώ εις τα κλαδιά, στα δάση,**

κι ωσάν ξυπνήση θέλω δη τα ζάλα του πού πάσι·

νά 'μαι χωσμένη σιγανά, με δίχως να μιλήσω,

κι ως σηκωθή, να δω από κει, σημάδι να γνωρίσω».

Εμπήκε μέσα στα κλαδιά, τινάς δεν την κατέχει,

εχώστη, δεν φαίνονται, μεγάλην έγνοιαν έχει· (στ. 679 - 684)

Τα δύο, όμως, κείμενα πλησιάζουν το ένα το άλλο στο σημείο της τόξευσης των δύο γυναικών. Και στις δύο περιπτώσεις, τόσο ο Σύλβιο όσο και ο Χαρίδημος, δεν υποψιάζονται ότι, πιθανότατα, πίσω από τα κλαδάκια να μην κρύβεται θεριό αλλά άνθρωπος. Και στις δυο περιπτώσεις οι άριστοι κυνηγοί και τοξευτές λειτουργούν αυθόρμητα και παρορμητικά. Με σπουδή και βιασύνη αρπάζουν το τόξο τους και ρίχνουν το θανάσιμο βέλος, όπως ακριβώς έκανε ο μυθολογικός πρόγονός τους, ο Κέφαλος.

Εκείνο που με οδηγεί στην υπόθεση ότι ο Κορνάρος θα μπορούσε είχε υπόψη του την κρητική διασκευή είναι οι φραστικές και λεκτικές αντιστοιχίες ανάμεσα στα δύο κείμενα στο σημείο της περιγραφής της τόξευσης των δύο γυναικών.

Μα βλέπω, και πως βλέπω φαίνεται μου

μέσα σε κείνα τα κλαδιά σαν κάποιο

τίβοτας που σαλεύγει·

λύνκος λογιάζω νά 'ναι, λύνκος είναι.

Ω πόσον είν μεγάλος.

Ω μέρα καλορρίζικη για μένα
μελετισμένη μόνον σε κυνήγια. [...] (Δ7, στ. 143 - 149)

*Θωρεί εσαλεύγαν τα κλαδιά, τα δεντρουλάκια εκλίνα·
λάφι γη αγρίμι ελόγιασε πως νά 'τονε σ' εκείνα* (στ. 697 - 698)

Και οι δύο ήρωες βλέπουν μια κίνηση στα κλαδιά και πιθανολογούν πως κάποιο άγριο ζώο, λύκος, ελάφι ή αγρίμι, κρύβεται πίσω από κείνα. Χωρίς να αργούν κι οι δυο τους, αρπάζουν το δοξάρι τους και ρίχνουν τη σαϊττα στα κλαδιά.

*Μα γιάντα αργώ; Ω θεά μου
στ' όνομα το δικόν σου
διαλέγω τη απ' την σπούρδα
την κάλλια μου σαϊττα,
κ' εις τ' όνομά σου κιόλας
την βάνω στο δοξάρι, και απολώ την,
τάσσοντας να σου φέρω το δερμάτι
τ' άγριου τουνού του λύνκου,
αν τότε θανατώσω. (στ. 154 - 162)*
[...]

*και τη σαϊτα εκόκιασε ζιμιό την ώρα εκείνη.
ώφου κακόν οπού 'καμε, ώφου αδικία που εγίνη!
Ήτονε τόσο γλήγορος να σύρη το βελτόνι
και να το πέψη στο κλαδί που τέτοια κάλλη χώνει,
οπού δεν είχε η λυγερή καιρό σκιάς να γυρέψη
παρέκει τόπο να χωστή και να μετασαλέψη. (στ. 701 - 706)*

Η αντίδραση των δύο ηρώων τη στιγμή της αποκάλυψης της πραγματικής ταυτότητας του κυνηγιού που σημάδεψαν και σκότωσαν – ο Σύλβιο νομίζει πως σκότωσε ένα βοσκό με λύκινο δερμάτι – είναι διαφορετική. Ο Κρητικός βρίσκεται μπροστά στη θέα της νεκρής αγαπημένης και, φυσιολογικά, θέλει να σκοτωθεί και ο ίδιος. Ο Σύλβιο, δεν πλησιάζει αμέσως το θήραμά του, αλλά, εξ αποστάσεως, βλέπει τον Λύνκο να παίρνει στα χέρια του την πληγωμένη Ντορίντα η οποία συνεχίζει να είναι μεταμφιεσμένη στον βοσκό με το λύκινο

δερμάτι. Το σοκ δεν είναι το ίδιο για τους δύο ήρωες και για αυτό είναι διαφορετική η αντίδρασή τους. Ο Σύλβιο θα αντιληφθεί το μέγεθος της τραγωδίας όταν πλησιάσει τη Ντορίντα και συνειδητοποιήσει ότι «έχει σκοτώσει» το πλάσμα που αγαπά χωρίς να το έχει συνειδητοποιήσει. Ο θάνατος του βοσκού για τον Σύλβιο είναι τραγικός μόνο με την έννοια ότι αυτός, ο παινεμένος δοξαστής που σκότωσε τον ερυμάνθιο κάπρο, θα ταυτιστεί με τον δολοφόνο ενός ανθρώπου, ενός βοσκού.

Ω Σύλβιο κακομοίρη
κ' ίντά 'πιασες να κάμης;
Ένα βοσκό επλήγωσες ντυμένο
με λύκινο δερμάτι. (Δ7, στ. 106 - 108)

**Φταίστης λοιπόν θα μείνω
σήμερον και φονιάς 'ς αίμα ανθρώπου,**
γεγώ, που μπήκα, οϊμένα, μοναχός μου
για των άλλων τη ζήσην
λίγο 'ναι 'ς τέτοιον κίνδυνο μάλλον...
*Ανέμοιρε δοξιώτη, τ' άρματά σου
ρίζε τα πρικαμένα
και ζήε δίχως τιμήν και δίχως δόξαν.* (Δ7, στ. 181 - 188)

Ο Χαρίδημος, όμως, έρχεται αντιμέτωπος με μια πραγματικότητα ανείπωτη και «ανεπόλπιστη». Το θήραμά του ήταν η ίδια η αγαπημένη του η οποία, σαν μια άλλη Πρόκρις, πλήρωσε το τίμημα της καχυποψίας και της ζήλειας της. Ο θάνατος εδώ είναι γεγονός. «Κρυά» και «ματωμένη» (στ. 717) η αγαπημένη του ξεψυχά και ο ήρωας αυτόματα επιρρίπτει την ευθύνη στον εαυτό του και αποζητά το θάνατο για τιμωρία.

κ' εγλάκησε με τη χαρά και μπαίνει μες στα δάση
και το κυνήγι εγύρευσε να σώση, να το πιάση.
Ηύρηκε το δεν ήθελεν, είδε το δεν εθάρρει·
για το κυνήγι οπού 'καμε θάνατο θε να πάρη·
ηύρηκε την πολυαγαπά **κρυά και ματωμένη**·
είχε πνοή κ' εμίλησε κ' είπε του κι αποθαίνει
κ' επήρε τέτοιο θάνατο για ν' αγαπά περίσσα·

Η Πρόκρις, η Ντορίντα και η λυγερή του Κρητικού μεταμορφώνονται, συνειδητά ή ασύνειδα, σε θήραμα. Συνειδητά η πρώτη και η τελευταία, άθελά της η Ντορίντα, μπαίνουν στη θέση του θεριού που ο άρρεν ήρωας, και στις τρεις περιπτώσεις, ευτυχής για την τύχη του, προχωρεί στο φόνο του. Η τύχη αυτή αποδεικνύεται, όμως, τραγική ατυχία. Το θεριό δεν είναι παρά η γυναίκα που τους αγάπησε πιο πολύ. Σκοτώνοντας ο Κρητικός την αγαπημένη του σκοτώνει, ουσιαστικά, την ίδια του τη ζωή. Και αν δεν αυτοκτονεί, επειδή τον συγκρατούν οι φίλοι του, η ζωή που τάσσει στον εαυτό του δεν είναι παρά ένα διαρκές μνημόσυνο αφιερωμένο στη νεκρή, πια, αγαπημένη του. Ο Στυλιανός Αλεξίου ονόμασε τον Κρητικό «πενθών ιππότη» εντάσσοντας την εικόνα αυτή στο πλαίσιο της ιταλικής ποιητικής παράδοσης των ιπποτών που πενθούν¹⁸⁴. Ο Μιχάλης Πιερής, συγκρίνοντας τους δύο «Κρητικούς», κάνει λόγο για ήρωες που παραμένουν πιστοί στη μνήμη της νεκρής αγαπημένης «αναμένοντας τη μεταθανάτια ένωση μαζί της»:

«Και οι δύο ήρωες [ο Κρητικός του Σολωμού και ο Κρητικός του Κορνάρου] [...] ζουν μια τραγική ιστορία: χάνουν το “τρυφερό” ή “δροσερό κλωνάρι”, την “αρραβωνισμένη” ή το “ταίρι”, εν μέρει και από δική τους ατυχία ή αδεξιότητα. Αυτοεξόριστοι εν συνεχεία, ο ένας αφηγείται ως ψωμοζήτης – ποιητής την ιστορία του, ο άλλος την περιφέρει ως έμβλημα του ριψοκινδυνεύοντας από μονομαχία σε μονομαχία. Και οι δύο μένουν πιστοί στο όραμα της κόρης, αναμένοντας τη μεταθανάτια ένωση μαζί της. Στο βάθος της ιστορίας των δύο “Κρητικών” (του κορναρικού και του σολωμικού) διαφαίνεται το ίδιο νόημα. Η ζωή ως προετοιμασία θανάτου προκειμένου ο επιζών ήρωας να ενωθεί ξανά με την αγαπημένη του».¹⁸⁵

Στο σημείο αυτό θα μπορούσαμε να διαβάσουμε το επεισόδιο της τόξευσης της Ντορίντα από τον Σύλβιο στο ιταλικό κείμενο και να πάρουμε μια γεύση για τον τρόπο με τον οποίο μεταφράζει, καλύτερα διασκευάζει, ο ανώνυμος κρητικός ποιητής του *Πιστικού Βοσκού* το πρότυπό του:

Μα βλέπω, ή μου φαίνεται πως βλέπω,
εκεί, να κρύβεται στο θάμνο εκείνο,
κάτι μα δε ξέρω τι, γκρίζο,

¹⁸⁴ Στυλιανός Αλεξίου, «Ο χαρακτήρ του Ερωτοκρίτου», *Κρητικά Φιλολογικά. Μελέτες*, Στιγμή, Αθήνα 1999, 41

¹⁸⁵ Μιχάλης Πιερής, «Ο “Κρητικός” του Σολωμού και ο “Κρητικός” του Κορνάρου», ό.π., 773.

που με λύκο μοιάζει.
Καλά μου φαίνεται τέτοιο και στα σίγουρα λύκος είναι.
Ω, πόσο τεράστιος είναι! Ω μέρα
που με προορίζεις για θηράματα! Ω βγενική θεά,
μα τι χάρες είν' αυτές; Σε μια μέρα μόνο
θρίαμβος με δυο θηράματα;
Μα γιατί αργώ, θεά μου;
Λοιπόν, στο όνομά σου τη σαίττα αυτή
διαλέγω αφού'ναι η πιο γρήγορη κι η πιο θανάσιμη
απ' όσες στη φαρέτρα μου έχω μέσα.

Σε σένα τη συστήνω:
απ' το χέρι της τύχης πάρ' την εσύ,
αιώνια τοξεύτρα, και με την αλάθητη σοφία σου
στο θήραμα οδήγησέ την με ακρίβεια,
κι εγώ στη θεία χάρη σου
ορκίζομαι ν' αφιερώσω το κυνήγι ετούτο
και στ' όνομά σου τη σαίττα αμολώ.
Ω, πανέμορφη βολή,
βολή που βρήκε τον στόχο της
εκεί που το μάτι και το χέρι την είχαν προορισμένη!

Αχ, τα βέλη μου να είχα,
αμέσως να τού 'ριχνα
προτού φύγει και στο δάσος επιστρέψει!
Μα αφού άλλο όπλο δεν έχω
θα το κτυπήσω με της γης τα όπλα.
Πολύ σπάνιες είν' οι πέτρες στην γη ετούτη
που με δυσκολία βρίσκω μία.
Μα γιατί ψάχνω όπλα

1108

αφού αρματωμένος είμαι;
Αυτό το άλλο τόξο
φονικό θα είναι... Αλίμονο! Τι βλέπω;
Αλίμονο! Δυστυχή Σίλβιο,
αλίμονο, τι έκανες;
Πλήγωσες έναν βοσκό που φορούσε το δερμάτι
ενός λύκου. Ω φοβερή στιγμή! Ω πικρή στιγμή,

1118

δυστυχισμένος και πικραμένος πάντοτε θα ζω!
Μου φαίνεται να τον γνωρίζω τον φτωχό·
κι ο Λύνκο είναι μαζί του,
τον κρατά και τον βαστάζει.
Ω θανατερή σαΐττα! Ω καταραμένε όρκε!
Κι εσύ που τη σαΐττα είδες
κι εσύ που τον όρκο έκανες πράξη
θεία δύναμη, από το τόξο πιο θανατερή και πιο καταραμένη!
Είμαι, λοιπόν, ένοχος για το αίμα κάποιου άλλου;
Είμαι, λοιπόν, η αιτία για τον θάνατο ενός άλλου;
Εγώ που κάποτε ήμουνα, για την υγεία των άλλων,
αρνηστής της ίδιας μου της ζωής,
αρνηστής του δικού μου αίματος;
Πήγαινε, τα όπλα πέταξε και χωρίς δόξα ζήσε,
βλάσφημε κυνηγέ, βλάσφημε τοξότη!
Μα ιδού εκεί ο δυστυχής,
κι όμως, από σένα λιγότερο είναι δυστυχής!¹⁸⁶ (στ. 1085 – 1137)

Οι στίχοι 1108 – 1118 που υπογραμμίζονται στη μετάφραση του ιταλικού κειμένου απουσιάζουν από την κρητική μετάφραση. Για ποιο λόγο ο Κρητικός ποιητής αποκλείει από το έργο του την εικόνα του Σίλβιο που ξεχνά πως είναι οπλισμένος για να αποτελειώσει το κυνήγι και ψάχνει πέτρες για να το λιθοβολήσει; Δραματουργικά η συγκεκριμένη εικόνα δεν εξυπηρετεί τίποτα, εφόσον το θήραμα έχει ήδη τοξευτεί, παραμόνο προσθέτει κωμικότητα στη σκηνή. Ένας ήρωας που αυτοεπαινείται συνεχώς για τις κυνηγετικές του ικανότητες ξαφνικά ξεχνάει πως κουβαλά όπλα για να αποτελειώσει το θήραμά του! Αυτό μάλλον ενόχλησε τον κρητικό δραματουργό και αποφάσισε να αφαιρέσει το κωμικό στοιχείο από μια σκηνή συγκινησιακά φορτισμένη. Με την επιλογή του αυτή ο κρητικός ποιητής δίδει έμφαση στην τραγικότητα μιας από τις σημαντικότερες σκηνές του έργου και αρνείται να προσδώσει στον τραγικό του ήρωα κωμικό χρώμα. Πρόκειται για μια στιγμή τραγικής κορύφωσης την οποία το ιταλικό κείμενο υπονομεύει με την αστεία εικόνα του κυνηγού που δε θυμάται πως

¹⁸⁶ Η μετάφραση του ιταλικού κειμένου στη νέα ελληνική είναι δική μου. Προσπάθησα να παραμείνω όσο γίνεται πιο πιστή στο νόημα του ιταλικού κειμένου ώστε να μπορέσω να ελέγξω τυχόν σημαντικές αποκλίσεις του κρητικού *Πιστικού Βοσκού* από το πρότυπό του. Το ιταλικό κείμενο που χρησιμοποιήθηκε είναι από την έκδοση Battista Guarini, *Il Pastor Fido*, a cura di Elisabetta Selmi, introduzione di Guido Baldassarri, Marsilio, Venezia 1999, 220 – 221.

κρατά όπλα ενώ μόλις έχει τοξεύσει το θήραμα. Ο κρητικός δραματογράφος αντιλαμβάνεται την υπονόμηση και δεν την υιοθετεί προστατεύοντας το κείμενό του από αχρείαστα αστειολογήματα.

Αντιλαμβάνεται κανείς πως το κρητικό κείμενο είναι περισσότερο διασκευή παρά μετάφραση του ιταλικού κειμένου εφόσον ο κρητικός ποιητής προβαίνει σε αφαιρέσεις ολόκληρων χωρίων που δεν ανταποκρίνονται στο δικό του δραματικό αισθητήριο. Ο ανώνυμος ποιητής του κρητικού *Πιστικού Βοσκού* έχει, όπως υπογραμμίζει η Bancroft – Marcus, «ανώτερη αισθητική αντίληψη» καθώς παραλείπει «σκηνές ή χωρία αμφίβολης λογοτεχνικής ή θεατρικής αξίας» αφού στο μυαλό του έχει την παράσταση και όχι την ανάγνωση του δικού του κειμένου.¹⁸⁷

Ο *Πιστικός Βοσκός* ξεκινάει με ένα διάλογο ανάμεσα στο Σίλβιο και τον γέροντα δούλο του, τον Λύνκο. Με αφορμή την εξαγγελία της απόφασης του νεαρού ήρωα να σκοτώσει το άγριο θηρίο που σκορπούσε τον τρόμο και την καταστροφή, δηλαδή τον ερυσάνθιο κάπρο, (πράξη πρώτη, σκηνή πρώτη, στ. 1 - 38) ο γέροντας δούλος του αναρωτιέται:

Ω Σύλβιο, Σύλβιο γιάντα
’ς τσι πλιά γλυκιούς σου χρόνους
τέτοιο ανθό τση ομορφιάς η φύση
να θε να σου χαρίση, αν εν κ’ εσύ ’σαι
τόσα προθυμερός ναν τότε ρίχνης
χαμαί, ναν τον πατής, ναν τότε χώνης;
Αν ήθελά ’χει εγώ το πρόσωπό σου
τ’ όμορφο, το γλυκό και τ’ αθισμένο,
“γεια σας αφήνω δάση
πειν είχα και κυνήγι”
και άλλα θηριά ξετρέχοντας ’χα στήσει,
πάσ’ ώρα σε ξεφάντωση και σκόλη
περνώντας του χειμώνα την κρυάδα
γλυκά εις την φωτιά καιρόν περίσσιον

¹⁸⁷ «Όλα αυτά αποδεικνύουν ότι, αντίθετα με τον Guarini, ο οποίος έγραφε από τη θέση του λογίου και του αναγνώστη, ο Κρητικός συγγραφέας είχε διαρκώς στο νου του τον αντίκτυπο στο ακροατήριο», Rosemary Bancroft – Marcus, «Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο», ό.π., 112.

και όλο το καλοκαίρι
σε δροσερή κ' εις όμορφη σκιανάδα. (στ. 53 - 68)

Η νουθέτηση αυτή αφήνει αδιάφορο τον Σύλβιο με αποτέλεσμα ο γερο – Λύνκος να αναφωνήσει για πρώτη φορά «Ω πελελό κοπέλι» (στ. 78):

Ω πελελό κοπέλι
για ποια 'φορμή μακρά να θα γυρεύης
θεριά με τόσα κίνδυνα στα δάση
μέσα να κυνηγεύγης,
αν εν κ' εσύ έχεις ένα
θεριό άγριο πλιά σιμά σου. (στ. 78 - 83)

Το άκουσμα της λέξης «θεριό» και, μάλιστα, «σιμά» ερεθίζει τη φαντασία του Σύλβιο και προκαλεί την απορία του. Η απάντηση, όμως, του Λύνκο εισάγει αυτόματα στο κείμενο τη διπλή συνδήλωση της λέξης:

Σύλβιο, εσύ 'σαι ο δάσος,
και το θεριό είναι τ' άγριο η γιαπωνιά σου. (στ. 89 - 90)

*Μια τόσα βγενική και όμορφη τόσα
νεράιδα – μα γιατί ναν τήνε κράζω
νεράιδα και όχι θεά χαριτωμένη –
πλιά δροσερή από ρόδο
ταχυτερνό, και πλια άσπρη παρά χιόνι·
για την οποιάν δεν είναι
βοσκός ανάμεσά μας
στην Αρκαδιά τόσ' άξιος
να μην αναστενάζη
με δίχως, να φελάται, κ' εις εσένα
νά 'ναι μελετισμένη
και από τον ουρανόν και από τς ανθρώπους!
και συ κοπέλι άνξιο τέτοιας χάρης,
να μην τηνε ψηφάς, να μην τη θέλεις.*

και να μην πω πως έχεις

θεριού καρδιά και στήθος σιδερένιο; (στ. 92 - 107)

Το θεριό, λοιπόν, δεν είναι στα δάση αλλά στη ψυχή του ήρωα ο οποίος ως τώρα έχει χαρακτηριστεί «πελελό κοπέλι» διότι αρνείται να γευτεί τις χαρές της νιότης και της ομορφιάς του και «κοπέλι άνξιο» (δηλ., ανάξιο) της αγάπης της όμορφης Ντορίντα. Η απάντηση του Σύλβιο συντελεί στο να ολοκληρωθεί η εικόνα ενός πολεμιστή κατά του έρωτα και της αγάπης:

Αν ένα και απονιά 'ναι

πόθο κιανείς και αγάπη να μην έχη,

η γιαπονιά αρετή 'ναι· και ποτέ μου

δε θέλω μεταγνώσει πως την έχω·

γιατί έχοντάς τη μόνο

ενίκησα τον πόθο,

θεριό άγριο πλιά πο κείνη. (στ. 108 - 114)

Θεριό λοιπόν η απονιά, σύμφωνα με τον Λύνκο, πιο μεγάλο θεριό ο πόθος τον οποίο δηλώνει πως νίκησε ο Σύλβιο χωρίς να συνειδητοποιεί ότι βλασφημεί και θα προκαλέσει την οργή των θεών. Ο γέροντας συνεχίζει να τον παρακαλεί να εγκαταλείψει τη στάση του αυτή με ένα δίστιχο το οποίο επανέρχεται σαν ρεφραίν στο κλείσιμο τριών λόγων του Λύνκο (το «λωλό κοπέλι» συμπληρώνει τον κατάλογο αρνητικών αναφορών στο πρόσωπο του Σύλβιο):

Άφης τα δάση και άφης,

λωλό κοπέλι, τα θεριά και αγάπα.

(στ. 129 – 130, στ. 193 – 194, στ. 274 - 275)

Το «πελελό» και «λωλό κοπέλι» είναι, επίσης, «τυφλωμένο» (στ. 301). Και σαν ο Λύνκο του υπενθυμίζει τον αρραβώνα του με την Ερωπρικούσα και κείνος αρνείται ότι ο αρραβώνας τους ευλογήθηκε τότε ο γέροντας τον προειδοποιεί:

Βλέπε, **υπερηφανιάρικο** κοπέλι,

τον ουρανό μην κάμης και μανίσεις. (στ. 365 - 366)

«Πελελός» και «λωλός», «τυφλωμένος», «υπερηφανιάρικος» με τη σημασία του υπερόπτης και του αλαζόνας. Η πρώτη σκηνή κλείνει με τον Σύλβιο να δηλώνει «Στον κόσμο εγεννήθηκα για νά 'μαι / στα δάση κυνηγός και όχι ποτέ μου / κοράσιω αγαφτικός» (στ. 383 - 385).

Με την πρώτη σκηνή το ήθος του Σύλβιο ολοκληρώνεται: ένας νέος άντρας ο οποίος έχει μια ιδιαίτερη αγάπη στο κυνήγι – μια αγάπη που αγγίζει τα όρια της υπερβολής και της εμμονής – και καμία διάθεση να εγκαταλείψει τη μοναξιά του για να δεσμευθεί με μια κοπέλα.

Με ένα δίστιχο ο Κορνάρος συμπυκνώνει όλο το πνεύμα που αναπτύσσει ο Σύλβιο στην πρώτη σκηνή του *Πιστικού Βοσκού*:

Ελέγαν του να παντρευτή, δεν ήθελε ποτέ του
και τη ζωή τση μοναξιάς αγάπα κ' ήρεσέ του· (στ. 601 - 602)

Η πρόβλεψη του γέροντα Σύλβιο («Μα πίστεψέ μου πως καιρός θέλει έρθει / του πόθου τη φωτιά και συ να γνώσης, / με δίχως να μπορείς να ξεγλυτώσης», Α1, 142 - 145) μοιάζει να ακούγεται να πραγματώνεται στην αφήγηση του *Ερωτόκριτου*:

μα, σαν οπού πολλές φορές αυτείνοι **οι περισσάροι**
κομπώνονται και πιάνονται στο δίκτυ σαν το ψάρι,
περνώντας μιά ταχτερινή, θωρεί μιάν πλουμισμένη,
μιαν αγγελοσυράφιστη, ροδοπεριχυμένη (στ. 603 - 606)

και του εφανίστη ως τήνε δη και σαϊτιά του δώκα
κ' είχε τον πόθο στο χωνί, τον έρωτα στην κόκα.

Πάραυτα η γνώμη του ήλλαξε και τη βουλή την πρώτη
ήριξε, κ' εσκλαβώθηκεν η τρυφερή του νιότη· (στ. 613 - 616)

Ποιοι είναι οι «περισσάροι» του στ. 604;¹⁸⁸ Ανάμεσά τους σίγουρα είναι και το «υπερηφανιάρικο κοπέλι», ο Σύλβιο του *Πιστικού Βοσκού*. Ήρωες και οι δύο που περιφρονούν

¹⁸⁸ Οι «περισσάροι» δεν είναι οι «καλύτεροι», όπως μεταφράζει τη λέξη η Anna di Benedetto Zimbone όταν σχολιάζει το συγκεκριμένο δίστιχο: «[...] presentato come colui che inganna sempre I migliori», Anna Di Benedetto Zimbone, «Κέφαλος e Χαρίδημος. Il mito di Cefalo e il Principe di Creta (*Ερωτόκρ.* II 581 - 786)», ό.π., 187.

τον έρωτα και αρνούνται να εγκαταλείψουν τη ζωή «τση μοναξιάς». Ο απρόβλεπτος θεός του έρωτα τους «κομπώνει» και τους «σκλαβώνει» τιμωρώντας τους έτσι για την καταφρόνια που επέδειξαν και την αλαζονική τους στάση.

Οι «περισσάροι», μια λέξη με αρνητικό σημασιολογικό φορτίο, προσδιορίζει και χαρακτηρίζει τον άνθρωπο που υπερβαίνει το μέτρο, που αγγίζει την υπερβολή. Στην περίπτωση του Κρητικού η υπέρβαση αφορούσε την αδιαφορία και την περιφρόνια που έδειχνε στον έρωτα. Η λέξη αυτή συνδέει τον Κρητικό με το άλλο σημαντικό πρόσωπο της ιστορίας, την αγαπημένη του. Εν τέλει και αυτή τιμωρήθηκε για μια ανάλογη συμπεριφορά της. Η υπέρβαση του μέτρου είναι, ουσιαστικά, ο λόγος που οδηγεί τη σύντροφο του Κρητικού στο θάνατο και το ομολογεί η ίδια καθώς εκπνέει:

είχε πνοή κ' εμίλησε κ' είπε του κι αποθαίνει
κ' επήρε τέτοιο θάνατο για ν' αγαπά **περίσσα**: (στ. 718 - 719)

Το επίρρημα «πάραυτα» του στ. 613 δεν πρέπει, μάλλον, να το προσπεράσουμε χωρίς σχολιασμό. Ο Χαρίδημος, υπέρμαχος της μοναξιάς, περνάει από το ένα στάδιο στο άλλο «πάραυτα» («Πάραυτα η γνώμη του ήλλαξε και τη βουλή την πρώτη / ήριξε», στ. 603 - 604). Πόσο ακίνδυνη είναι η απότομη μετάβαση του ήρωα από την εργένικη ζωή στη συντροφικότητα και τη δέσμευση; Μάλλον ο Κορνάρος αντιλαμβάνεται τους κινδύνους που εγκυμονεί ο κεραυνοβόλος έρωτας καθώς πίσω από το επίρρημα αυτό κρύβεται η αντίστιξη με ένα άλλο επίρρημα το οποίο σηματοδοτεί τη σταδιακή και αβίαστη ανάπτυξη ερωτικών συναισθημάτων ανάμεσα στον Ρωτόκριτο και την Αρετούσα: το επίρρημα «αγάλι αγάλι» (ή «αγάλια αγάλια»)¹⁸⁹.

Ήδη ένα δίστιχο στον πρόλογο του *Ερωτόκριτου* μπορεί να ερμηνευθεί ως αξιολογικό των ερωτικών σχέσεων που αναπτύσσονται σε ένα πλαίσιο που απαιτεί χρόνο, όπως ακριβώς συμβαίνει στη σχέση του Ρωτόκριτου και της Αρετούσας. Μια σχέση η οποία στην αρχή αντιμετωπίζει δυσκολίες ως προϋπόθεση για το καλό της τέλος:

«γιατί όποιος δίχως πιβουλιά τον πόθο του ξετρέχει,

¹⁸⁹ «Άλλη χαρακτηριστική αναφορά στη ροή του γραμμικού χρόνου αποτελεί η φράση «αγάλια – αγάλια», η οποία προσδιορίζει τον ρυθμό με τον οποίο ο έρωτας αρχίζει να κυριαρχεί τους δύο ήρωες [τον Ερωτόκριτο και την Αρετούσα]. Αυτό δε γίνεται ξαφνικά (σε μία μέρα ή μία στιγμή), δεν πρόκειται επομένως για τον λεγόμενο κεραυνοβόλο έρωτα. Αλλά, αντιθέτως, γίνεται αργά – αργά και σχεδόν ανεπαισθήτως: αγάλι - αγάλι σ' ερωτιά και πόθον εκινάτο, Α93», Μιχάλης Πιερής, «Γραμμικός και κυκλικός χρόνος στον *Ερωτόκριτο*», ό.π., 126 – 127.

Για να διεξέλθει των δυσκολιών αυτών η ερωτική σχέση πρέπει να έχει καποια χρονική διάρκεια και όχι να συμβαίνει «πάραυτα», όπως στην περίπτωση της σχέσης του Κρητικού η οποία, επιπλέον, δεν αντιμετωπίζει καμία δυσκολία και κανένα βάσανο, άρα δεν είναι σχέση δοκιμασμένη για να μπορέσει να διαρκέσει. Πρόσθετα, αν η σχέση του Κρητικού είχε δοκιμαστεί τότε η σύντροφός του δε θα είχε κανένα λόγο να μην τον εμπιστεύεται και να φοβάται ότι θα την προδώσει. Η ερωτική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στον Χαρίδημο και την αγαπημένη του είναι μια σχέση που δημιουργείται εύκολα και ανεμπόδιστα, όπως ακριβώς δημιουργείται η σχέση των δύο πρωταγωνιστών στη *Βοσκοπούλα*.¹⁹⁰ Αυτό το μοτίβο ερωτικής σχέσης που προκαλείται από κεραυνοβόλο έρωτα ορίζεται από το επίρρημα «πάραυτα» ενώ το μοτίβο σχέσης που προκρίνεται από τον Κορνάρο είναι αυτό που προσδιορίζει το επίρρημα «αγάλι – αγάλι». Ο έρωτας στο ποιμενικό ειδύλλιο, τόσο στη *Βοσκοπούλα* όσο και στον Κρητικό, «πάραυτα» αρχικά και «πάραυτα» τελειώνει εφόσον σε καμία από τις δύο σχέσεις δεν έχουν αναπτυχθεί δεσμοί εμπιστοσύνης οι οποίοι προϋποθέτουν καιρό και δοκιμασίες. Ανάμεσα στον Ρωτόκριτο και την Αρετούσα, όμως, που είναι οι πρωταγωνιστές μιας μυθιστορίας, και όχι ενός ποιμενικού ειδυλλίου, δομείται μια σχέση ισχυρής εμπιστοσύνης αφού τίποτα δεν προέκυψε «πάραυτα» αλλά «αγάλι – αγάλι»:

Αρχή ήτονε **πολλά μικρή** κι **άφαντη** δίχως άλλο,
μα το μικρό με τον καιρόν εγίνηκε **μεγάλο**·
 ελόγιασα να τη θωρώ κι ως τη θωριά να σώνω
 και μετά κείνη να περνώ και να μηδέν ξαπλώνω·
κι αγάλια-αγάλια η πεθυμιά **μ' ήβανεν** εις τα **βάθη**,
 κ' ήκαμε ρίζες και κλαδιά, βλαστούς και φύλλα κι άθη·
 κ' **επλήθαινε** την πεθυμιά το πελελό μου αμμάτι
 κ' ήρχιζεν κ' εστρατάριζε κ' **εσιγανοπορπάτει**.
Το σιγανό, με τον καιρό προθυμερόν εγίνη
 κ' ήβανε ο Έρωτας κρουφά τα ξύλα στο καμίνι.
Κι ωσάν από μικρόν αβγό **πουλί μικρόν** εβγαίνει,
τρεμουλιασμένο κι **άφαντο** και **με καιρόν** πληθαίνει,
 κάνει κορμί, κάνει φτερά, **κάθ' ώρα** **μεγαλώνει**

¹⁹⁰ David Holton, «*Ερωτόκριτος* και *Βοσκοπούλα*: μια συγκριτική ανάλυση», ό.π., 279 – 280.

και πορπατεί, χαμοπετά, φτερούγια του ξαπλώνει,
κι απ' άφαντο κι από μικρό πού 'τον, όντεν εφάνη,
κορμί, φτερά, και δύναμη, και μεγαλότη κάνει,
το ίδιο εγίνη κ' εις εμέ, στην άπραγή μου νιότη:
αρχή μικρή κι αφήφιστη ήτον από την πρώτη,
μα εδά 'χει τόση δύναμη κ' έτσι μεγάλη εγίνη,
οπού μου πήρεν την εξά και δίχως νου μ' αφήνει.
Κ' η αγάπη, που στα βάσανα αντρεύει και πληθαίνει
κι οπού με τους αναστεναμούς θρέφεται χορταίνει,
θάμασμα πούρι το κρατούν όλοι, μικροί μεγάλοι,
πως στην αρχή τση ανήμπορη γεννάται, στην αθάλη:
σπίθα μικρή κι αφήφιστη, δε λάμπει μηδέ βράζει,
και πως να κάμει αναλαμπήν κιανείς δεν το λογιάζει·
και αγάλια-αγάλια θρέφεται, σαν το καμίνι ανάφτει,
κεντά και καίγει **δυνατά,** και το κορμί μας βλάφτει. (Α, στ. 297 -324)

Το κείμενο αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η συμπύκνωση των πεποιθήσεων του Κορνάρου για τη σταδιακή ανάπτυξη των ερωτικών συναισθημάτων ως της ιδεώδους συνθήκης η οποία καταλήγει στην ισχυροποίηση των δεσμών ανάμεσα σε ένα ζευγάρι και στο ωρίμασμα της αγάπης. Η προμετωπίδα της θεωρίας αυτής, όπως διατυπώνεται στον πρόλογο («εις την αρχή α βασανιστή, καλό το τέλος έχει», Α16) επαναλαμβάνεται στα λόγια του Ρωτόκριτου: η αγάπη «αντρεύει και πληθαίνει» στα «βάσανα» και «θρέφεται χορταίνει» με τους «αναστεναμούς» (Α317 - 318). Η αγάπη αυτή δε γίνεται αντιληπτή ως τέτοια από την αρχή· βασική προϋπόθεση για να ανθίσει είναι ο καιρός και η σταδιακή, και όχι βιαστική ή πρόωρη, ωρίμανσή της («αγάλια – αγάλια», Α301, Α323).¹⁹¹ Το κείμενο δομείται επάνω στην αντίθεση «αρχή» - «τέλος» και γύρω από το αντιθετικό αυτό δίπολο περιστρέφονται όλες οι λέξεις και οι εικόνες του κειμένου. Ο πίνακας που ακολουθεί συγκεντρώνει όλες τις λέξεις και φράσεις του κειμένου που οργανώνονται γύρω από το αντιθετικό δίπολο αρχή - τέλος:

¹⁹¹ Μιχάλης Πιερίης, «Γραμμικός και κυκλικός χρόνος στον *Ερωτόκριτο*», ό.π.

«αρχή»	καιρός «αγάλια – αγάλια»	Τέλος
Αρχή ήτονε πολλά μικρή κι άφαντη		
μα το μικρό	με τον καιρόν	εγίνηκε μεγάλο
	κι αγάλια-αγάλια η πεθυμιά	μ' ήβανεν εις τα βάθη
	Επλήθαινε	
κ' ήρχιζεν κ' εστρατάριζε κ' εσιγανοπορπάτει		
Το σιγανό,	με τον καιρό	προθυμερόν εγίνη
Κι ωσάν από μικρόν αβγό πουλί μικρόν εβγαίνει		
τρεμουλιασμένο	και με καιρόν	πληθαίνει,
κι άφαντο		
	κάθ' ώρα μεγαλώνει	
κι απ' άφαντο κι από μικρό πού 'τον, όντεν εφάνη,		κορμί, φτερά, και δύναμη, και μεγαλότη κάνει,
το ίδιο εγίνη κ' εις εμέ, στην άπραγή μου νιότη		
αρχή μικρή κι απήφιστη ήτον από την πρώτη,		μα εδά 'χει τόση δύναμη κ' έτσι μεγάλη εγίνη,
πως στην αρχή τση ανήμπορη γεννάται,		
σπίθα μικρή κι απήφιστη		
	και αγάλια-αγάλια θρέφεται, σαν το καμίνι ανάφτει,	κεντά και καίγει δυνατά

Περιγράφεται, έτσι, η αδυναμία και η ατονία της γενέσεως του ερωτικού συναισθήματος το οποίο, με τον καιρό και «αγάλια – αγάλια», εξελίσσεται σε «δύναμη και μεγαλότητα». Όπως ακριβώς η εικόνα του νεοσσού που σταθερά, αργά και σιγανά μεταμορφώνεται, με την πάροδο του χρόνου, σε ένα πουλί μεγάλο και δυνατό – εν αντιθέσει με το «μικρό», «τρεμουλιασμένο» και «άφαντο» νεογέννητο πουλάκι. Όπως ακριβώς η «μικρή», «αψηφιστή» και «ανήμπορη» σπίθα η οποία «αγάλια – αγάλια» μεγαλώνει και γίνεται «καμίνι» που καίγει «δυνατά». Έτσι και το ερωτικό συναίσθημα, με βάση τους νόμους της γενέσεως και της εξελίξεως, «ανήμπορο» στην αρχή, αναπτύσσεται και εδραιώνεται ακλόνητο και πανίσχυρο.

Από την ερωτική αυτή διαδικασία, η οποία είναι οδυνηρή, δεν πέρασε κανένα από τα δυο ζευγάρια των ποιμενικών ειδυλλίων που μας απασχολούν. Ο έρωτάς τους προέκυψε «πάραυτα» και ολοκληρώθηκε «πάραυτα». Συνέπεια της ανώδυνης αυτής ερωτικής εμπειρίας ήταν οι ήρωες, τόσο ο Χαρίδημος και η αγαπημένη του, όσο ο βοσκός και η βοσκοπούλα, να μην έχουν προλάβει να θεμελιώσουν μια αγάπη «μπιστική» (A21), όπως του Ρωτόκριτου και της Αρετούσας, που «εγράφτη μέσα στην καρδιά κι ουδέ ποτέ τση ελειώθη» (A22). Εμπιστοσύνη δεν είχε ούτε η αγαπημένη του Κρητικού στο σύντροφό της ούτε η βοσκοπούλα στον δικό της. Για τον λόγο αυτόν η πρώτη θεώρησε πολύ πιθανή την περίπτωση ο Κρητικός να την απατά και η δεύτερη πολύ πιθανή την περίπτωση ο βοσκός να την εξαπάτησε και να τη λησμόνησε.

Ας επιστρέψουμε, όμως, στον *Πιστικό βοσκό* και το ποιμενικό ειδύλλιο του Κρητικού. Το επίθετο «ροδοπεριχυμένη» και η σύνδεση της ομορφιάς της λυγερής του Κρητικού με θείο έργο («αγγελοσγουράφιστην») θα μπορούσε να συγκριθεί με την περιγραφή της Ντορίντα από τον Λύνκο:

Μια τόσα βγενική και όμορφη τόσα

νεράιδα – μα γιατί ναν τήνε κράζω

νεράιδα και όχι θεά χαριτωμένη –

πλιά δροσερή από ρόδο

ταχύτερνό, και πλια άσπρη παρά χιόνι·

(A1, στ. 92 - 96)

«Νεράιδα», όμως, αποκαλείται και η αγαπημένη του Κρητικού: «εκείνος δεν ορέγετον άλλης νεράιδας κάλλη» (στ. 649).

Οι δύο ήρωες, πολέμοι του έρωτα στην αρχή, με μια «σαϊτιάν», μεταφορικά στην περίπτωση του Χαρίδημου, κυριολεκτικά στην περίπτωση του Σύλβιο, ερωτεύονται. Στο τέλος ο Χαρίδημος φονεύει με μια «σαϊτιάν» τον έρωτα αυτόν, ο Σύλβιο – και στην περίπτωση αυτή οι ειδολογικές συμβάσεις δε θα επέτρεπαν άλλο τέλος – μια μια σχεδόν θανατερή «σαϊτιάν» συνειδητοποιεί την αγάπη του για την Ντορίντα.

Η δεινή δοξευτική ικανότητα του Χαρίδημου έχει επισημανθεί ως ένα από τα βασικά, ίσως το βασικότερο, γνώρισμά του.¹⁹² Αυτό που θα μπορούσαμε να προσθέσουμε είναι ότι ο έρωτας δεν υπήρξε αρκετά σθεναρός ώστε ο ήρωας να εγκαταλείψει την αγαπημένη του ασχολία – ασχολία και ικανότητα που είδαμε να είναι, επίσης, το κύριο χαρακτηριστικό της προσωπικότητας του Σύλβιο.

ο οποιος με το δοξάρι του εγύρευγε κυνήγι
κι ως του 'χε λάχει να το δη, δεν τ' άφηνε να φύγη·
αγρίμια, λάφια και λαγούς ήφερνεν εις το σπίτι
κι όμοιο του δοξαράτορα δεν ήκαμεν η Κρήτη. (στ. 643 - 646)

Οι δοξευτικές ικανότητες του Χαρίδημου τον ακολουθούν σ' όλη του τη ζωή. Ήδη τα «άρματα» είναι μέρος της αγωγής του καθώς μεγαλώνει:

Ετούτος εκατέβαινε από ρηγάδων αίμα,
κύρη είχεν οπού στην αντρείαν παντόθες τον ετρέμα,
κι απόθανε κι αφήκε τον τριών ημερών παιδάκι
κι ανάθρεψέ το η μάνα του δίχως κυρού κανάκι·
ανάθρεψέ το σ' αρετές, **σ' άρματα** κ' εις-ε γράμμα·
ρηγόπουλο το εκράζασι στες πράξεις κ' εις το πράμα. (στ. 595 – 600)

¹⁹²Η Σταματία Λαουμτζή επισημαίνει με έμφαση την ικανότητα του Χαρίδημου στο κυνήγι και τη «χάρη» του στο «δοξάρι». Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η παρατήρηση της μελετήτριας πως «οι μόνοι κάτοχοι της τέχνης του τοξεύματος» είναι ο Έρωτας και ο Χαρίδημος ενώ ανάμεσα στα «δοξεμένα θύματα» είναι τόσο η Αρετή και ο Ρωτόκριτος, όσο και ο ίδιος ο Χαρίδημος, Σταματία Λαουμτζή, «Η μονομαχία Κρητικού – Καραμανίτη: σχόλιο στην ποιητική του Ερωτόκριτου», *Ζητήματα Ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, ό.π., 162 – 163· «Η τοξευτική του δεινότητα αποτελεί στοιχείο στο οποίο η αφήγηση επανέρχεται επίμονα. Αυτή ακριβώς η “χάρη”, δηλαδή η δεξιότητα, του Χαρίδημου προκαλεί τον θάνατο της ανώνυμης αγαπημένης του, με την έννοια ότι η εξαιρετική γρηγοράδα του στον χειρισμό του τόξου δεν δίνει στην κόρη χρόνο να αλλάξει θέση και να γλιτώσει [...]. Η λεπτομέρεια αυτή αποτελεί ιδιαιτερότητα της αφήγησης του Ερωτόκριτου.», Μιχαήλ Πασχάλης, «Ο Χαρίδημος του Ερωτόκριτου: Μια νέα ερμηνευτική προσέγγιση», ό.π., 134.

Πιθανότατα ανάμεσα στα «άρματα» αυτά είναι και το τόξο, το «δοξάρι». Στη νεότητά του συνεχίζει να επιδίδεται στο αγαπημένο του άθλημα και δεν το εγκαταλείπει ακόμη και όταν ερωτεύεται. Με τη συντροφιά της αγαπημένης του ο Χαρίδημος ανεβαίνει συχνά στην Ίδα για να κυνηγήσει. Προτού συμβεί το μοιραίο ο Χαρίδημος και η αγαπημένη του ξαπλώνουν να ξεκουραστούν. Το περίεργο στη συγκεκριμένη σκηνή είναι ότι ο Χαρίδημος δεν αφήνει από το χέρι του το «δοξάρι»:

Και μίαν απογοηματινήν εις ένα κουτσουνάρι
επήγε και τ' αντρόγυνον ύπνο γλυκύ να πάρη·
κ' οι φίλοι του παραμεράς επαίζαν κ' εγελοῦσα,
γιατί δεν εσιμώνασι σ' κείνο τον τόπο οπού 'σα.
Εβάστα το δοξάρι του, δε θέλει να τ' αφήσει,
μήπως και λάχη τίβοτσι άγριο, και κυνηγήσει·
εκούμπισ' ο Χαρίδημος σ' ένα δεντρό αποκάτω·
το χτύπο του κουτσουναριού, θωρώντας, αφουκράτο·
ήβαλε κ' εις το πλάγι του γεμάτο το δοξάρι
(σ' τούτη την τέχνη άλλος κιανείς δεν είχεν έτοια χάρη)
Κι ο νόστιμος κιλαδισμός που τα πουλάκια εκάνα
και το μουρμούρι του νερού σ' γλυκότη τον εβάνα·
κ' ύπνος τον αποκοίμισε [...] (στ. 663 - 675)

Κι ενώ θα ανέμενε κανείς η αφήγηση να μας μεταφέρει την τρυφερότητα που, κανονικά, θα έπρεπε να εκφράζεται ανάμεσα σε ένα ανδρόγυνο που ξαπλώνει να κοιμηθεί στον ειδυλλιακό τόπο της Ίδας η έμφαση του ποιητή επικεντρώνεται εμμονικά στο δοξάρι που ο Χαρίδημος «εβάστα» και «δε θέλει να τ' αφήσει» και, σαν να ήταν το δοξάρι η γυναίκα του, το «ήβαλε κ' εις το πλάγι του γεμάτο». Ποιο είναι, τελικά, το «αντρόγυνο» στο πιο πάνω χωρίο; Μήπως η αγάπη του Κρητικού για το «δοξάρι» είναι μεγαλύτερη από την αγάπη του για τη σύντροφό του;

Και στη συνέχεια, σαν ξυπνά τρομαγμένος από το όνειρο και δε βλέπει τη σύντροφό του δίπλα του, «στ' άρματα επαπαδόθη» και «το δοξάρι παρευθύς επιάσεν εις τη χέρα». Τη λυγερή δεν τη βρίσκει και, αν και αυτό τον «σιγοτρομάσσει», «λογιάζει» πως επέστρεψε στο σπίτι, πράγμα που έκανε συχνά. Και ευθύς προχωρεί στα δάση «ο-για να βρει άγριο τίβοτσι,

να κάμει το κυνήγι». Η αφοσίωσή του λοιπόν, η εμμονική μάλλον, στο κυνήγι καταφέρνει και καταστέλλει οποιαδήποτε ανησυχία του προκάλεσε το όνειρο ή η απουσία της συντρόφου του.

Τρομάμενος εξύπνησε, με φόβον εσηκώθη,
το ταίρι του αναζήτησε, στ' άρματα επαραδόθη
και το δοξάρι παρευθύς επιάσεν εις τη χέρα,
δειλιά ίντα να του μέλλεται εκείνην την ημέρα.
Δεν ηύρηκε τη λυγερή κι όλος σιγοτρομάσσει,
μα ελόγιασε πως νά 'τονε στο σπίτιν οπού πράσσει·
και προς τα δάση πορπατεί, τοπώνει και ξανοίγει
ογια να βρη άγριο τίβοτσι, να κάμη το κυνήγι. (στ. 691 - 698)

Η δε αγαπημένη του Χαρίδημου έχει ήδη κρυφτεί «εις τα κλαδιά». Ο ποιητής τονίζει με έμφαση το γεγονός ότι η κόρη κατάφερε να κρυφτεί πολύ καλά ώστε να μη φαίνεται: «εχώστη», «δεν εφάινουντον» και κανείς δε μπορούσε να αντιληφθεί την ύπαρξή της («τινάς δεν την κατέχει»):

Λέγει· «Ας μακρύνω κι ας χωστώ εις τα κλαδιά, στα δάση,
κι ωσάν ζυπνήση θέλω δει τα ζάλα του πού πάσι·
νά 'μαι χωσμένη σιγανά, με δίχως να μιλήσω,
κι ως σηκωθή, να δω από κει, σημάδι να γνωρίσω».
Εμπήκε μέσα στα κλαδιά, τινάς δεν την κατέχει,
εχώστη, δεν εφάινουντο, μεγάλην έγνοιαν έχει·
και με τρομάμενη καρδιάν ήστεκε να γνωρίση
αν είναι αλήθεια τα πονεί και τα τση δίδουν κρίση. (στ. 679 - 686)

Απ' ό,τι φαίνεται, όμως, στη συνέχεια της αφήγησης, το κρύψιμο της κόρης δεν ήταν επιτυχές αφού ο θηρευτής Χαρίδημος αντιλαμβάνεται κίνηση στα κλαδιά την οποία εκλαμβάνει ως τη γνωστή κίνηση των ζώων που είναι κρυμμένα στους θάμνους.

Θωρεί, εσαλεύγαν τα κλαδιά, τα δεντρουλάκια εκλίνα·
λάφι γη αγρίμι ελόγιασε πως νά 'τονε σ' εκείνα (στ. 699 - 700)

Η κόρη δεν κατάφερε να ξεγελάσει τον Χαρίδημο και η επιλογή της να κρυφτεί στους θάμνους σαν ένα άλλο ελάφι ή αγρίμι θα την προδώσει και θα της κοστίσει τη ζωή. Το θηρευτικό ένστικτο του Χαρίδημου αντιλαμβάνεται αμέσως την κίνηση και η άμεση αντίδρασή του συνάδει απόλυτα μ' αυτήν της εικόνας του ως δεινού τοξευτή:

Ήτονε τόσο γλήγορος να σύρη το βελτόνι
και να το πέψη στο κλαδί που τέτοια κάλλη χώνει,
οπού δεν είχε η λυγερή καιρό σκιάς να γυρέψει
παρέκει τόπο να χωστή και να μετασαλέψη· (στ. 703 - 706)

κ' εγλάκησε με τη χαρά και μπαίνει μες στα δάση
και το κυνήγι εγύρευε να σώση, να το πιάση.
Hύρηκε το δεν ήθελεν, είδεν το δεν εθάρρει·
για το κυνήγι οπού 'καμε θάνατο θε να πάρη· (στ. 713 - 716)

Μάλλον αυτό είναι και το τέλος της κυνηγετικής ασχολίας του Χαρίδημου. Η υπόλοιπη ζωή του αφιερώνεται στη μνήμη της αγαπημένης του. Ήταν, λοιπόν, τόσο δυνατός ο έρωτας του Χαρίδημου για τη σύντροφό του η οποία παραμένει σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης του ποιμενικού ειδυλλίου ανώνυμη; Μήπως η ανωνυμία αυτή είναι δείκτης της σημασίας του γυναικείου αυτού προσώπου στη ζωή του Χαρίδημου; Πόσο μας πείθει, εν τέλει, ο αφηγητής όταν δηλώνει ότι «στον κόσμον έτοια πεθυμιά και σμίξη δεν εγίνη» (στ. 630);

Τελευταίο και μεγάλο ερωτηματικό στο «ποιμενικό ειδύλλιο» του Κρητικού είναι η ίδια η μορφή της βοσκοπούλας της οποίας η παρουσία πυροδοτεί την έκρηξη ζήλειας της συντρόφου του Χαρίδημου. Μορφή σκιώδης και αινιγματική η βοσκοπούλα γίνεται το δραματικό πρόσωπο που επινοεί ο Κορνάρος για να συστήσει ένα ερωτικό τρίγωνο του οποίου η δυναμική οδηγεί κατευθείαν στον θάνατο. Η «aura» της ιστορίας του Κέφαλου και της Πρόκριδος δε φαίνεται επαρκής δραματική λύση για τον ποιητή Κορνάρο. Η βοσκοπούλα, όμως, ένα πλάσμα πραγματικό, μοιάζει να είναι πιο σύνθετη δραματική λύση για την παρένθετη ιστορία του Κρητικού:

μα πλιά συχιά παρά ποθές, στην Ίδα εκατοικούσαν,
κεΐνον τον τόπο ορέγουνταν, εκείνον αγαπούσαν.
Εκεί ήσαν κάμποι και βουνιά, και δάση και λαγκάδια,
χορτάρια, λούλουδα, φυτά, και βρύσες και πηγάδια,
δέντρη μ' ανθούς και με καρπούς, και δροσερά λιβάδια,
μετόχια με πολλούς βοσκούς κι αρίφνητα κουράδια.
Κι απ' όλους κείνους, που'σανε εκεί κατοικημένοι,
μιά βοσκοπούλα ευρίσκουντον ομορφοκαμωμένη.
Κι ο κύρης τση την ήπεμπε κ' ήβλεπε το κουράδι,
συχνιά-συχνιά απαντήχασι μ' αυτόν το νιόν ομάδι.
Ο οποιός με το δοξάρι του εγύρευγε κυνήγι,
κι ως τού 'χε λάχει να το δει, δεν τ' άφηνε να φύγει.
Αγρίμια, λάφια και λαγούς ήφερνεν εις το σπίτι,
κι όμοιον του δοξαράτορα δεν ήκαμεν η Κρήτη.
Ποτέ του δεν ηθέλησεν, όντε κι αν του απαντήξει,
να τση μιλήσει όντε τη δει, και σπλάχνος να τση δείξει.
Εκείνος δεν ορέγετον άλλης νεράιδας κάλλη,
γιατ' είχε με το ταίρι του Φιλιά πολλά μεγάλη.
Μ' ανάθεμά την, τη ζηλειά με τα καλά τά κάνει,
πόσους καημένους λογισμούς στο νουν του ανθρώπου βάνει!
Ήρχισεν η εφόρεση τα μέλη να πληγώνει,
τα λογικά να τυραννά, και στην καρδιά να σώνει.
Ελόγιαζεν η λυγερή, πως ν' αγαπά άλλην κόρη
το ταίρι τση, γιατί συχνιά τη βοσκοπούλα εθώρει.
Κ' εις αφορμήν την ήριχτεν εκείνο τό λογιάζει,
εμπήκε σε πολλή ζηλειά, γιατί το πράμα μοιάζει.
Επλήθαινε τση ο λογισμός, επλήθαινε η οδύνη,
τη βοσκοπούλα ελόγιαζε πως φίλαινα τού γίνη.
Κ' εβάλθη με την πονηριά να δει και να γνωρίσει,
αν είναι πούρι απαρθινό, γ-ή να το λησμονήσει. (στ. 633 - 662)

Αναρωτιέται κανείς ποια είναι η σχέση των δύο γυναικείων μορφών, της αγαπημένης του Κρητικού και της βοσκοπούλας. Στην περιγραφή της πρώτης («περνώντας μία ταχτερινή,

θωρεί μίαν πλουμισμένην, μίαν αγγελοσγουράφιστην, ροδοπεριχυμένην», Β607) ξεχωρίζουν τα δύο σύνθετα επίθετα «αγγελοσγουράφιστη» και «ροδοπεριχυμένη» τα οποία είναι και τα δύο επτασύλλαβα:

A – γγε – λο – σγου – ρά – φι – στη
1 2 3 4 5 6 7

Po – δο – πε – ρι – χυ – μέ - νη
1 2 3 4 5 6 7

Ένας υπόγειος δεσμός αναπτύσσεται ανάμεσα στις δύο γυναικείες μορφές όταν κανείς προσέξει πως το μοναδικό επίθετο που περιγράφει τη βοσκοπούλα είναι, επίσης, σύνθετο και, επίσης, επτασύλλαβο:

O – μορ – φο – κα – μω – μέ - νη
1 2 3 4 5 6 7

Μοιάζει να δομείται μια σχέση ισοτιμίας ανάμεσα στις δύο ηρωίδες, τουλάχιστον στο θέμα της ομορφιάς τους. Και την υπόθεση αυτή επιβεβαιώνει ο στίχος «Εκείνος δεν ορέγετον **άλλης νεράιδας κάλλη**». Με τον στίχο αυτό η ομορφιά των δύο γυναικών εξισώνεται αφού και οι δυο ονομάζονται «νεράιδες».

Συνεπώς, η σύντροφος του Χαρίδημου είχε κάθε λόγο να ζηλέψει την «ομορφοκαμωμένη» βοσκοπούλα αφού ήταν εξίσου εξαιρετικά όμορφες, έστω αν η μια φέρει την ταπεινή ιδιότητα της βοσκοπούλας. Από την άποψη αυτή, της κοινωνικής ταυτότητας, δεν υπερείχε η σύντροφος του Χαρίδημου. Αν και πανέμορφη, δεν προερχόταν από αριστοκρατικό ή αρχοντικό γένος ισότιμο του Χαρίδημου («και μ' όλο που στην αρχοντιάν και πλούτη δεν του μοιάζει», στ. 623) ώστε να μπορεί να αισθάνεται ανώτερη της βοσκοπούλας. Άρα, εάν η αντιπαλότητα ανάμεσα στις δύο γυναικείες μορφές ορίζεται με βάση την ομορφιά τους το κείμενο φαίνεται να τις αντιμετωπίζει ισότιμα.

Στο βουκολικό τοπίο της Ίδης με τα «μετόχια, τους πολλούς βοσκούς και τα «αρίφνητα κουράδια» η μόνη ποιητική επιλογή για τη μορφοποίηση ενός γυναικείου προσώπου στη θέση της «aura» του Οβιδίου ήταν αυτή της βοσκοπούλας. Μια βοσκοπούλα

«ομορφοκαμωμένη» η οποία συνδέεται στο κορναρικό κείμενο με ένα άλλο πρόσωπο, τον κύρη της:

Κι ο κύρης τση την ήπεμπε κ' ήβλεπε το κουράδι,
συχνιά-συχνιά απαντήχνασι μ' αυτό το νιόν ομάδι, (στ. 641 - 642)

Το «κουράδι», λοιπόν, είναι ο λόγος που φέρνει τους δύο ήρωες, τον Κρητικό και τη βοσκοπούλα, «ομάδι». Οι συναντήσεις αυτές είναι συχνές με αποτέλεσμα να γεννήσουν υποψίες στη σύντροφο του Κρητικού:

ελόγιασεν η λυγερή πως ν' αγαπά άλλη κόρη
το ταίρι τση, γιατί **συχνιά** τη βοσκοπούλα εθώρει, (στ. 655 - 656)

Και όσο και αν ο Χαρίδημος είναι αθώος,¹⁹³ ο αφηγητής διακρίνει μόνο δύο επιλογές στον τρόπο συσχέτισης του ήρωα με τη βοσκοπούλα: καμία λεκτική επικοινωνία και κανένα «σπλάχνος», όπως επέλεξε ο Χαρίδημος, ή λεκτική επικοινωνία και «σπλαχνική» συμπεριφορά. Οι δύο επιλογές είναι εξίσου ακραίες και αποκλείουν το ενδεχόμενη μέσης λύσης. «Μιλώ» στη βοσκοπούλα, στη συγκεκριμένη περίπτωση, σημαίνει και ερωτική σχέση μαζί της. Προϋπόθεση για να μην υπάρξει ερωτική σχέση είναι η επιλογή καμίας λεκτικής επικοινωνίας. Μοιάζει να είναι υποχρεωτική η συνεπαγωγή «μιλώ στη βοσκοπούλα» σημαίνει αυτόματα δείχνω «σπλάχνος» στη βοσκοπούλα:

Ποτέ του δεν ηθέλησεν, όπου την απαντήζη,
να της μιλήση, όντε τη δη, και σπλάχνος να τση δείξει· (στ. 647 - 648)

Ιδιαίτερα υποψιασμένη είναι η ανάγνωση του Μιχάλη Πιερή ο οποίος κάνει λόγο για «τον πειρασμό» που συναντά ο Χαρίδημος στο ειδυλλιακό περιβάλλον της Ίδας «στη μορφή μιας “ομορφοκαμωμένης βοσκοπούλας” η οποία θα γίνει αφορμή για το θάνατο της γυναίκας του»:

¹⁹³ Σύμφωνα με την Anna Zimbone « η ζήλεια που σε κάποιο σημείο καταλαμβάνει τη γυναίκα δεν έχει κανένα κίνητρο: δεν υπάρχει κάποιος πληροφοριοδότης που να την ενημερώνει για την υποτιθέμενη προδοσία και η συμπεριφορά του Χαρίδημου είναι άμεμπτη: δε δείχνει κανένα ενδιαφέρον για τη βοσκοπούλα που συχνά συναντά στο λιβάδι», Anna Di Benedetto Zimbone, «Κέφαλος e Χαρίδημος. Il mito di Cefalo e il Principe di Creta (Ερωτόκρ. II 581 - 786)», ό.π.

Αυτή η “ομορφοκαμωμένη” κορασιά (στ. 640) που μοιάζει με “νεράιδα” (“εκείνος δεν ορέγετον άλλης νεράιδας κάλλη”, στ. 649) [...]. Στον Ερωτόκριτο πάντως ξεκαθαρίζεται ότι ο Χαρίδημος ποτέ δεν “ηθέλησε να μιλήσει” και να “δείξει σπλάχνος” σε αυτή τη νεράιδα. Το θέμα όμως της ερωτικής ζήλειας εμφανίζεται με ένταση από τη σκοπιά της “λυγερής” (γυναίκας του Χαρίδημου). Και μπορεί βέβαια να μην έχουμε καμία άμεση νύξη περί “κρυφού έρωτα” της βοσκοπούλας προς τον Χαρίδημο, όμως ο τελευταίος περιγράφεται – στο ίδιο χωρίο που γίνεται αναφορά στις συμπτωματικές συναντήσεις με τη βοσκοπούλα – ως ο καλύτερος δοξαράτορας της Κρήτης.¹⁹⁴

Ο Μιχάλης Πιερής τολμά και υπαινίσσεται τον «κρυφό έρωτα» της βοσκοπούλας για τον Χαρίδημο.¹⁹⁵ Αναρωτιέμαι, όμως, αν ο έρωτας αυτός ήταν πράγματι μονόπλευρος. Στη διαβεβαίωση του ποιητή («Ποτέ του δεν ηθέλησεν, όπου την απαντήξη, / να της μιλήση, όντε τη δη, και σπλάχνος να τση δείξει», στ. 647 - 648) μπορεί να κρύβεται η άλλη μισή αλήθεια: εάν ο λόγος, στην περίπτωση του Κρητικού και της βοσκοπούλας, σημαίνει «σπλάχνος» τότε ο Κορνάρος μας παραπέμπει έμμεσα στο πρωταγωνιστικό ζευγάρι του ποιήματός του το οποίο ορίζεται ως το ποιητικό αρχέτυπο του σιωπηλού έρωτα. Η αμηχανία λεκτικής έκφρασης είναι το βασικό χαρακτηριστικό της πρώτης συνάντησης του Ρωτόκριτου και της Αρετούσας:

Εφανερώσαν το κ' οι δυο πως είναι εκεί σωσμένοι
κι απόκει στέκου σα βουβοί κ' η γλώσσα τως σωπαίνει.
Ήτρεμ' εκείνη σ' μια μερά κ' εκείνος εις την άλλη
κι ο γείς τον άλλο ενίμενε την εμιλιά να βγάλη
μιαν ώρα εστέκα αμίλητοι και τα πολλά οπού χώνα,
εχάσαν τα, σου φαίνεται, την ώρα που εσιμώνα.
Δεν είχαν την αποκοτιά στα θέλου να μιλήσου,
δεν ξεύρουν από ποια μερά τα πάθη τως ν' αρχίσου. (Γ, στ. 583 - 590)

εδέτσι εμοιάσασι κι αυτοί κ' ήσα γεμάτοι πάθη,
η αποκοτιά τως να τα πουν, ως εσιμώσα, εχάθη

¹⁹⁴ Μιχάλης Πιερής, «Ο “Κρητικός” του Σολωμού και ο “Κρητικός” του Κορνάρου», ό.π., 776.

¹⁹⁵ «Επιπλέον, είναι και το θέμα του νερού με το “κουτσουναρι” [=βρύση] του Ερωτόκριτου (που συνδέεται αφηγηματικά με την υποψία για τον “κρυφό έρωτα” της βοσκοπούλας). Καθώς μάλιστα και η κορασιά στον Κρητικό του Σολωμού τραγουδά “τον κρυφό της έρωτα” σε “βρύση” που πιθανόν να βρίσκεται στον Ψηλορείτη, αξίζει νομίζω, σε μια προωθημένη συνανάντηση των δύο κειμένων, να εξεταστεί η πιθανή σχέση τους και από αυτή τη σκοπιά», ό.π., 777.

και θέλοντας να πουν πολλά, τα λίγα δεν μπορούσι·
το στόμα τως εσώπαινε, με την καρδιά μιλούσι. (Γ, στ. 597 - 600)

Οι συναντήσεις του Χαρίδημου με τη βοσκοπούλα δεν είναι σποραδικές αλλά το αντίθετο:

κι ο κύρης τση την ήπεμπε κ' ήβλεπε το κουράδι·
συχνιά συχνιά απαντήχνασι μ' αυτό το νιόν ομάδα, (Β, στ. 641 - 642)

Το επίρρημα «συχνιά», επαναλαμβανόμενο, προκαλεί απορία: τόσο πυκνοκατοικημένη ήταν η Ίδα (στ. 638) ώστε ο Χαρίδημος δε μπορούσε να αποφύγει τη συνάντησή του με τη βοσκοπούλα ή τόσο μικρός ήταν ο τόπος οπότε δεν είχε άλλη επιλογή παρά να τη βλέπει; Ο ποιητής πάντως τη συχνότητα αυτή την υπογραμμίζει ως το αίτιο της έκρηξης της ζήλειας της λυγερής:

ελόγιασεν η λυγερή πως ν' αγαπά άλλη κόρη
το ταίρι τση, γιατί **συχνιά** τη βοσκοπούλα εθώρει, (στ. 655 - 656)

Μια αδικαιολόγητη, λοιπόν, συχνότητα συναντήσεων ανάμεσα στον Χαρίδημο και τη βοσκοπούλα και μια ύποπτη σιωπή, που αν έσπαζε θα προκαλούσε «σπλάχνος», είναι τα δύο βασικά σημεία που καθοδηγούν την ανάγνωσή μου για την υπόγεια σύσταση μιας τριγωνικής σχέσης ανάμεσα στη λυγερή, τον Χαρίδημο και τη βοσκοπούλα. Την υπόθεση αυτή ενισχύει ακόμη ένα στοιχείο: όταν το «αντρόγυνον» πάει να ξεκουραστεί και «ύπνο γλυκύ να πάρη» (στ. 663 - 664) η βοσκοπούλα είναι κοντά:

γιατί παρέκει του νερού σε δροσερό λαγκάδι
η βοσκοπούλα μοναχή ήβλεπε το κουράδι. (στ. 677 - 678)

Ενώ, λοιπόν, οι φίλοι του ζευγαριού απομακρύνονται (στ. 665 - 666) δημιουργώντας ένα πλαίσιο προσωπικού χώρου για το «αντρόγυνον» μια άλλη παρουσία είναι πολύ κοντά ώστε να είναι ορατή. Η εισβολή στον προσωπικό χώρο είναι, επίσης, φανερή και η λυγερή δικαιολογημένα ενοχλημένη.

Αν και τα πιο πάνω σημεία είναι αρκετά προκλητικά ώστε να υποθέσει κανείς ότι ο ποιητής «δε γνωρίζει καλά» την ιστορία του Χαρίδημου ή ότι μας «αποκρύβει στοιχεία» και

προσπαθεί να μας αποπροσανατολίσει, το κείμενο δε μου επιτρέπει να προχωρήσω την ανάγνωσή μου περισσότερο. Μου επιτρέπει, όμως, να αμφισβητήσω την ειλικρίνεια του αφηγητή όταν δηλώνει πως ο Χαρίδημος «δεν ορέγεται άλλης νεράιδας κάλλη» (στ. 649) γιατί είχε «με το ταίρι του φιλία πολλά μεγάλη» (στ. 650).

Το προφίλ της βοσκοπούλας του Κορνάρου, με βάση τις παρατηρήσεις που έγιναν ως εδώ, μας οδηγεί σε μια άλλη βοσκοπούλα, στην ομώνυμη πρωταγωνίστρια της *Βοσκοπούλας* που είναι το αντικείμενο της διατριβής αυτής. Η μια βοσκοπούλα είναι «ομορφοκαμωμένη» ενώ της άλλης «έλαμπε σαν τον ήλιο η ομορφιά τση» (στ. 12). Και οι δύο συνδέονται με μια μόνο οικογενειακή μορφή, τον «κύρη». Το σημείο αυτό πρόσεξε πρώτος ο David Holton: «Γιατί όμως ο Κορνάρος αναφέρει τον πατέρα της δικής του βοσκοπούλας, ο οποίος δε συμμετέχει καθόλου στην ιστορία, αντίθετα με τον πατέρα στο ποίημα της *Βοσκοπούλας*;¹⁹⁶ Μήπως για να βεβαιωθεί πως η δική του βοσκοπούλα παραπέμπει άμεσα και ευδιάκριτα στην άλλη *Βοσκοπούλα*; Και αν στη *Βοσκοπούλα* η ηρώιδα ομολογεί ρητά την απώλεια των υπολοίπων μελών της οικογένειάς της και υπογραμμίζει το υπερήλικο του πατέρα της, η κορναρική μορφή μοιάζει να έχει παρόμοιο οικογενειακό υπόβαθρο. Εάν το «κουράδι» είναι δική της ευθύνη μήπως είναι επειδή ο «κύρης» της δε μπορούσε να το φροντίσει («Κι ο κύρης τση την ήπεμπε κ' ήβλεπε το κουράδι», στ. 641); Και μήπως δεν είχε άλλα αδέρφια για να το αναλάβουν;

Ένα ακόμη στοιχείο που θα μπορούσε να συνδέσει την αγαπημένη του Κρητικού, την Πρόκριδα και τη βοσκοπούλα είναι ο λόγος των τριών γυναικών λίγο πριν ξεψυχήσουν. Της Πρόκριδος ο λόγος είναι συνέχεια της υπερβολικής της ζήλειας και της πίστης πως ο Κέφαλος την απατούσε με την «aura»:

«per nostri foedera lecti
perque deos supplex oro superosque meosque,
per si quid merui de te bene perque manentem
nunc quoque, cum pereo, causam mihi mortis amorem,
ne thalamis Auram patiare innubere nostris!» (στ. 852 - 856)¹⁹⁷

Στο όνομά του σμιξίματός μας,
στους θεούς που μας βλέπουν από ψηλά

¹⁹⁶ David Holton, «Ερωτόκριτος και *Βοσκοπούλα*: Μια συγκριτική ανάλυση», ό.π., 277.

¹⁹⁷ *Metamorphoses*, Ovid in six volumes, III, with an English translation by Frank Justus Miller, vol. 1, Harvard University Press, London 1971, 403.

και στους θεούς τους δικούς μου,
σ' όσα κι αν έκανα καλά για να σ' αξίζω
και στην αγάπη που σου 'χω
ακόμα κι αυτή τη στιγμή που φεύγω,
κι εξαιτίας της πεθαίνω,
σε ικετεύω
στο νυφικό κρεβάτι μας την Aura μην αφήσεις νά 'μπει!¹⁹⁸

Ο λόγος, όμως, της αγαπημένης του Κρητικού, λιτός και σύντομος, είναι δήλωση αναγνώρισης του αίτιου του θανάτου της που ήταν η υπερβολική αγάπη της με τους όρους που σχολιάστηκαν πιο πάνω:

είχε πνοή κ' εμίλησε κ' είπε του κι αποθαίνει
κ' επήρε τέτοιο θάνατο για ν' αγαπά **περίσσα**: (στ.718 - 719)

Τα τελευταία λόγια της βοσκοπούλας συνδέονται με αυτά των δύο ηρωίδων, της Πρόκριδος και της αγαπημένης του Κρητικού, ως προς το ότι εκθέτουν, επίσης, την «αφορμή» (στ. 393) που οδήγησε στο θάνατό της. Αν η αγαπημένη του Κρητικού αντιλαμβάνεται τη δική της ευθύνη – και την εκφράζει σε μια προσπάθειά της να απαλλάξει τον Χαρίδημο από οποιοδήποτε πλέγμα ενοχών – η βοσκοπούλα είναι ρητή και κατηγορηματική: πέθανε επειδή ο αγαπημένος της την «αλησμόνησε» (στ. 395).

«Ποια λοιπόν είναι η σχέση μεταξύ της Βοσκοπούλας και της ιστορίας του Κρητικού»;¹⁹⁹ Ήδη τη σύνδεση ανάμεσα στα δύο κείμενα έκανε ο David Holton στο μελέτημά του «Ερωτόκριτος και Βοσκοπούλα: Μια συγκριτική ανάλυση»²⁰⁰ στο οποίο προβαίνει σε μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα παρατήρηση: αμέσως μετά την περιγραφή του ειδυλλιακού *Iocus amoenus*, και στα δύο κείμενα, παρουσιάζεται η βοσκοπούλα.²⁰¹ Θεωρώ ότι η παρατήρηση αυτή είναι αποφασιστικής σημασίας για τη σύνδεση την οποία επιχειρώ να

¹⁹⁸ Η μετάφραση είναι δική μου. Οποιοδήποτε λάθος οφείλεται αποκλειστικά σε μένα.

¹⁹⁹ «Ποια λοιπόν είναι η σχέση μεταξύ της Βοσκοπούλας και της ιστορίας του Κρητικού; Όσον αφορά τη σχετική χρονολόγηση, μπορούμε να είμαστε αρκετά βέβαιοι ότι η Βοσκοπούλα προηγείται του *Ερωτόκριτου*», David Holton, «Ερωτόκριτος και Βοσκοπούλα: Μια συγκριτική ανάλυση», ό.π., 287.

²⁰⁰ Ο.π. 273 – 290. «Όταν ο Στυλιανός Αλεξίου μίλησε για «τολμηρή ανάμειξη των ειδών» στον Ερωτόκριτο, είχε υπόψη του κυρίως την ενσωμάτωση στοιχείων του νεοκλασικού δράματος [...] σε ένα έργο που ανήκει στο είδος της αφηγηματικής ποίησης, της έμμετρης μυθιστορίας. Εμφανίζονται όμως στο ποίημα και χαρακτηριστικά θεματικά στοιχεία ενός άλλου λογοτεχνικού είδους, δηλαδή του ποιμενικού ειδυλλίου: πρόκειται για την ιστορία του Κρητικού Χαρίδημου, που καταλαμβάνει τους στίχους 581 – 744 του Δεύτερου Μέρους», ό.π., 273.

²⁰¹ Ο.π., 276.

κάνω. Η βοσκοπούλα έχει καθιερωθεί στη συνείδηση του Κορνάρου ως πλάσμα κυρίαρχο στο βουκολικό τοπίο. Η επιλογή του να παρουσιάσει τη βοσκοπούλα του αμέσως μετά την περιγραφή του τοπίου (στ. 633 - 640) δείχνει ότι ο ποιητής επέλεξε να συστήσει έναν *locus amoenus* του οποίου συστατικό μέρος είναι η παρουσία μιας, ή της, βοσκοπούλας. Μιας βοσκοπούλας, όμως, που κουβαλεί μαζί της το τραγικό λογοτεχνικό παρελθόν της, εκείνο της ηρωίδας της *Βοσκοπούλας* που έχει ταυτιστεί με τον θάνατο. Συνεπώς, η εμφάνιση της βοσκοπούλας στο ποιμενικό ειδύλλιο του Κρητικού δε θα μπορούσε να μην ανακαλεί εικόνες θανάτου στον ακροατή ή αναγνώστη που γνώριζε ακόμη μια ανώνυμη βοσκοπούλα η οποία είχε τραγικό τέλος. Έτσι, δύο μύθοι συναντώνται στο ποιμενικό ειδύλλιο του Κορνάρου: ο μύθος του Κέφαλου και της Πρόκριδος και ο μύθος της *Βοσκοπούλας*. Δύο τραγικοί μύθοι που, όταν συναντώνται στο ποιμενικό επεισόδιο του *Ερωτόκριτου*, ορίζουν εξαρχής την τραγική έκβασή του.²⁰² Στη θέση της «αυγα» ο Κορνάρος επιλέγει να χρησιμοποιήσει στην αφήγησή του μια οικεία στον αναγνώστη/ακροατή μορφή, εκείνη της «ομορφοκαμωμένης» βοσκοπούλας της οποίας η παρουσία συστήνει ένα αληθοφανές και πειστικό ερωτικό τρίγωνο στο οποίο η καχυποψία και η ζήλεια δικαιολογούνται εφόσον η σύντροφος του Κρητικού δεν αντιμετωπίζει, όπως η Πρόκρις, την επίκληση ενός ονόματος αλλά τη φυσική παρουσία ενός ιδιαίτερου θηλυκού.²⁰³

²⁰² Ο Μιχάλης Πιερής κάνει λόγο για «το θέμα της “ανίδειες χαράς” ως ύψιστη μορφή τραγικής ειρωνείας. Το θέμα αυτό προκαταβάλλεται στο *Ιντερμέδιο* που αφορά στην ιστορία του Χαρίδημου, ως προεισαγωγική νύξη στο θέμα του δίδυμου ζεύγους Έρωτας – Θάνατος:

Έρωτας ήτον η αρχή, το τέλος πάλι εγίνη
από το Χάρο που ποτέ χαρά δε μας αφήνει.»

Μιχάλης Πιερής, «Ο “Κρητικός” του Σολωμού και ο “Κρητικός” του Κορνάρου», ό.π., 778· Η Σταματία Λαουμτζή σημειώνει πως «Οι κρίσιμοι στίχοι είναι αυτοί που δείχνουν ότι ο έρωτας και ο θάνατος ορίζουν απόλυτα τον κύκλο της ζωής, είναι η αρχή και το τέλος της χαράς και της λύπης:

Έρωτας ήτον η αρχή, το τέλος πάλι εγίνη
από το Χάρο που ποτέ χαρά δε μας αφήνει.

(B593 – 594)

Εδώ είναι σαφές ότι όλες οι τεχνικές λεπτομέρειες υπηρετούν την πρόθεση του ποιητή να συνδυάσει στο επεισόδιο της ζωής του ήρωα, ως αρχή και τέλος, τον έρωτα και τον θάνατο», Σταματία Λαουμτζή, «Η μονομαχία Κρητικού – Καραμανίτη: σχόλιο στην ποιητική του *Ερωτόκριτου*», ό.π., 158 – 159.

²⁰³ «Το πρώτο συμπέρασμά μας είναι λοιπόν ότι ο Κορνάρος γνώριζε τη *Βοσκοπούλα*, όπως τη γνώριζε, πιθανόν, και ο Χορτάσης. Δεύτερον τα δύο ποιμενικά ειδύλλια φανερώνουν ενδιαφέρον για έναν τύπο της ποιμενικής ποίησης που δεν είναι τόσο συνηθισμένος στην ιταλική λογοτεχνία: πρόκειται για την αφήγηση μιας ερωτικής ιστορίας με τραγική έκβαση. Ο έρωτας δεν είναι ανανταπόδοτος, όπως είναι τόσο συχνά στη συμβατική ποιμενική ποίηση, στις *εκλογές*, αλλά αμοιβαίος, και οι ήρωες προκαλούν την τραγωδία παρά τη θέλησή τους. Θα μπορούσαμε να αναφέρουμε και άλλα κοινά σημεία: ο μικρός αριθμός προσώπων που εμφανίζονται στη δράση (μόνο τρία στη *Βοσκοπούλα*, και μόνο τρία επίσης στην ιστορία του Κρητικού, εκτός από τους «μπιστικούς φίλους» του Χαρίδημου)· η απόλυτη απουσία κυρίων ονομάτων, με μοναδική εξαίρεση τον Χαρίδημο, και στις δύο ιστορίες: [...].», David Holton, ό.π., 290.

Θα κλείσω την ενότητα αυτή με μια τελευταία παρατήρηση. Το πρώτο δίστιχο στη βοσκοπούλα («'Σ μεγάλην εξοριά, σ' ένα λαγκάδι, / μian ταχινή επήγα στο κουράδι», στ. 1 - 2) θέτει σε ομοιοκαταληξία δύο βασικές εικόνες του ποιήματος: το «λαγκάδι» (τοπογραφικός προσδιορισμός) και το κουράδι (βιοποριστικός προσδιορισμός). Ποιος αναγνώστης/ακροατής της εποχής δε θα είχε απομνημονεύσει το εισαγωγικό δίστιχο της *Βοσκοπούλας*; Η αγαπημένη του Κρητικού αποφασίζει να κρυφτεί και να παρακολουθήσει τον Χαρίδημο έχοντας ήδη αντιληφθεί την παρουσία της βοσκοπούλας «παρέκει»:

κ' ύπνος τον αποκοίμισε κ' η λυγερή της φάνη
πως είν' καιρός να τότε δη ξυπνώντας ίντα κάνει,
γιατί παρέκει του νερού **σε δροσερό λαγκάδι**
η βοσκοπούλα μοναχή ήβλεπε το κουράδι. (στ. 675 - 678)

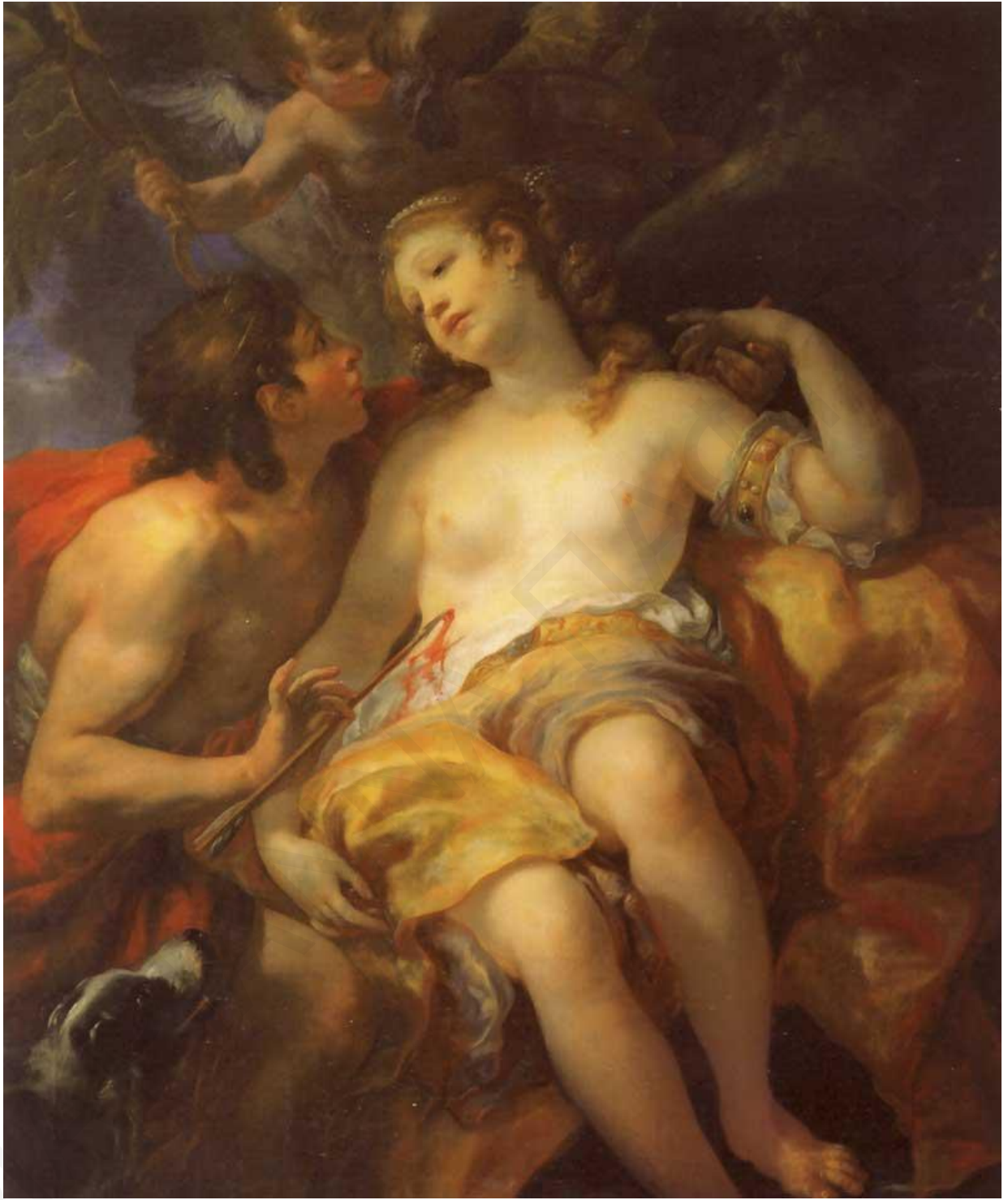
Το επίθετο «δροσερός» είναι το πρώτο επίθετο που απαντά στη *Βοσκοπούλα* («δροσερά και τρυφερά καλάμια», στ. 4). Η βοσκοπούλα, που στο κορναρικό κείμενο «μοναχή ήβλεπε το κουράδι», στη *Βοσκοπούλα* «έβλεπε κάποια πρόβατα δικά τση» (στ. 11), επίσης μοναχή. Όλα αυτά όμως θα μπορούσαν να ήταν συμπτώσεις αν η βοσκοπούλα του Κορνάρου δεν έβλεπε «το κουράδι» σε «δροσερό λαγκάδι». Θα μπορούσε, λοιπόν, μια ηχηρή ρίμα να υποδηλώνει τη σχέση των δύο κρητικών κειμένων;



Piero di Cosimo, Morte di Procri, c. 1500



Abraham Janssens, Cephalus grieving over the Dying Procris, c. 1610



Johann Michael Rottmayr, Cephalus and Procris, 1706



Pieter van Lint, Silvio and Dorinda, c.1650



Guercino, Silvio Finding Dorinda Wounded, c. 1646 – 47

Κεφάλαιο τέταρτο

Οι δημώδεις παραλλαγές της *Βοσκοπούλας*
και το δημοτικό τραγούδι - Η ποιητική του θανάτου

Η έκδοση της *Βοσκοπούλας* το 1627, με χορηγία από τον Νικόλαο Δριμυτινό, θα μπορούσε να θεωρηθεί *το κλείσιμο* του ποιητικού κειμένου εάν ο ίδιος ο Δριμυτινός, στον επίλογο που ακολουθεί το ποίημα, δεν παραδεχόταν πως το κείμενο της έκδοσης είναι το αποτέλεσμα προσωπικής επιλογής από τα διάφορα κείμενα της *Βοσκοπούλας* που κυκλοφορούσαν την ίδια χρονική περίοδο.²⁰⁴ Η επιλογή του κειμένου προς έκδοση από τον Δριμυτινό γίνεται με κριτήρια τα οποία, μάλλον, συνάδουν με το συντηρητικό προφίλ του ίδιου όπως αυτό προκύπτει από τον «άτεχνο», πράγματι, επίλογό του.²⁰⁵ Χωρίς το αυτόγραφο της *Βοσκοπούλας* και με τη διαβεβαίωση του Δριμυτινού ότι υπήρχαν και άλλες «παραλλαγές» του κειμένου που εκδίδει, αναρωτιέται κανείς αν υπήρξε εκδοτική παρέμβαση σε ένα κείμενο το οποίο εκδίδεται με σκοπό να νουθετήσει.²⁰⁶

Κι' ως εδεπά τελειών' η βοσκοπούλα
ιστόρια τζη, καμόματά της ούλα,
κι' αν ευρεθούν άλλες πολλαίς γραμμέναις
ας ξεύρη πάσα εις πως είναι σφαλμέναις.
Μόνον πως αυτή είναι η καλυτέρα

²⁰⁴ Μπεργαδής, *Απόκοπος, Η Βοσκοπούλα*, ό.π., 81. Βλ. την ενότητα «Τυπογραφία, χώρος και κειμενικό κλείσιμο», Walter J. Ong, *Προφορικότητα & Εγγραμματοσύνη*, μτφ. Κώστας Χατζηκυριάκου, επιμ. Θεόδωρος Παραδέλλης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005, 167 - 197.

²⁰⁵ «Άτεχνο» χαρακτηρίζει τον επίλογο του Δριμυτινού ο Στ. Αλεξίου, ό.π., 55: «Ίσως άλλωστε και μια γνήσια θρησκευτική προδιάθεση να υπαγόρευσε στον Δριμυτινό τους στίχους αυτούς [του επίλογου]», Μπεργαδής, *Απόκοπος· Η Βοσκοπούλα*, ό.π., 56. Βλ. τους στ. «διά πάσα ένα που θέλει να μάθη / να φύγη τζ' έρωταις και σαρκός τα πάθη. / Διότι απαντήνη υμπορεί να βγάλη / ρόδον σαν απ' αγκάθη, και να πάρη, / ξόμπλησι, της ζωής της πρικαμένης / και τέλους της Βοσκοπούλας της καϊμένης. / Όμως αφίνοντας αυτά τα παραμύθια / θέλ' αποκτήσει τον χν βοήθεια», ό.π., 81.

²⁰⁶ «Ο ίδιος ο Δριμυτινός (που είναι πιθανώτατα και ο στιχουργός του εξωφύλλου) μιλεί σε πρώτο πρόσωπο στον άτεχνο επίλογο που πρόσθεσε στο έργο και μας κάνει γνωστό ότι “διάλεξε με περίσσο κόπον” το καλύτερο (δηλαδή το πιο πιστό) χειρόγραφο της “Βοσκοπούλας” απ' όσα κυκλοφορούσαν», ό.π., σ. 55: «Ο Δριμυτινός, ασφαλώς σε συνεννόηση με τον εκδότη [τον Βενετό Antonio Pinelli], θεώρησε μάλιστα καλό ίσως από κάποια σκοπιμότητα (για να εγκριθή το βιβλίο από τη βενετική λογοκρισία και να κυκλοφορήσει ευκολώτερα) να δη στο ποίημα μια πρόθεση ηθικοπλαστική, άσχετη βέβαια με τη σκέψη του συγγραφέα», ό.π., 55 - 56.

απ' όσαις κι' αν βρεθούν την σήμερον ημέρα,
έτζ' από με τον αποκορωνίτη
Νικόλαον δρυμητινόν από την κρήτην,
διαλεγμένη με τον περίσιον κόπον
και τυπωμένη εις βενετιάς τον τόπον.
διά πάσα ένα που θέλη να μάθη
να φύγη τζ' έρωταις και σαρκός τα πάθη.
Διατί απαυτήνη υμπορεί να βγάλη
ρόδον σαν απ' αγκάθη και να πάρη,
ξόμπλησι, της ζωής της πρικαμένης
και τέλους της Βοσκοπούλας της καϊμένης.
Όμως αφήνοντας αυτά τα παραμύθια
θέλ' αποκτήσει τον χν βοήθεια.

Εις τους χίλιους εξακόσιους κ' εικοστή εβδομή
το τέλος έλαβεν η δική μου η γνώμη
και αν διαβάζοντας τινάς δεν ήθελε παινέση
την καλήν γνώμην ας ιδή και ας μου συγχωρέση.²⁰⁷

Από την άλλη, πλην της παραλλαγής που δημοσιεύει ο Θωμάς Παπαδόπουλος,²⁰⁸ άλλες σύγχρονες παραλλαγές της έκδοσης του 1627 δεν καταγράφηκαν, ή δεν διασώθηκαν, παραμόνο μεταγενέστερες οι οποίες συνθέτουν την προφορική παράδοση του κειμένου που εκδίδει ο Δριμυτινός.

Η ενασχόληση με τις δημοσιευμένες παραλλαγές της *Βοσκοπούλας* αποβλέπει μόνο στη συζήτηση θεμάτων που άπτονται της προφορικής τύχης ενός λόγιου και έντεχνου – έστω με δημώδεις ζυμώσεις και απηχήσεις – κειμένου. Για τα κείμενα της *Βοσκοπούλας* που παραδίδονται ως παραλλαγές ο Puchner σημειώνει πως «είναι προϊόντα μιας μεικτής παράδοσης, παράδοσης προφορικής και παράδοσης ανάγνωσης».²⁰⁹ Για το πώς

²⁰⁷ Μπεργαδής, *Απόκοπος, Η Βοσκοπούλα*, ό.π., 81.

²⁰⁸ Θωμάς Παπαδόπουλος, «Νέα παραλλαγή της “Βοσκοπούλας”», *Πεπραγμένα Β' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμ. Δ', Αθήνα 1969, 353 – 378.

²⁰⁹ «Με το έργο *Η Εύμορφη Βοσκοπούλα* [...] μπαίνουμε στον κύκλο των δημοδών βιβλίων, που τυπώνονταν και επανεκδίδονταν απανωτά στη Βενετία και κυκλοφόρησαν σε ευρύτατες περιοχές της νοτιοανατολικής Ευρώπης. Η κακή έκδοση αυτού του βουκολικού ειδυλλίου, σε σχεδόν 500 ενδεκασύλλαβους στίχους, επαναλήφθηκε στα 1638, 1666, 1699, 1754, 1755, 1780 κλπ., και επίσης σε πολλές “φιλολογικές” εκδόσεις τον 19^ο και 20^ο αιώνα. Το έργο αυτό ήταν τόσο γνωστό και δημοφιλές στους λόγιους ώστε υπάρχει ακόμα και λατινική μετάφρασή του (Παρίσι 1698). Όμως αυτό το αναγεννησιακό βουκολικό έργο τραγουδήθηκε και από τους λαϊκούς ανθρώπους

«πραγματοποιήθηκε αυτή η μεταβίβαση λογοτεχνικών πονημάτων στον λαϊκό πολιτισμό» ο Puchner υποθέτει πως αυτή οφείλεται στην «εκτεταμένη αντιγραφική δραστηριότητα και κυκλοφορία των χειρογράφων πριν από την άλωση της Κρήτης».²¹⁰ Η άλωση του Χάνδακα ορίζεται από τον μελετητή ως το χρονικό εκείνο σημείο εκκίνησης μιας διαδικασίας «αναπαραγωγής (ή μεταφοράς) τέτοιων λογοτεχνικών κειμένων σε λαϊκές εκδόσεις και της προσαρμογής και δημιουργικής τροποποίησης των θεμάτων στην προφορική και ημιπροφορική παράδοση».²¹¹

Στην παρούσα ενότητα προτείνεται μια διάκριση ανάμεσα σε τρεις κατηγορίες παραλλαγών της *Βοσκοπούλας*.

- i. Η πρώτη κατηγορία περιλαμβάνει τα κείμενα εκείνα που ακολουθούν το κείμενο της έκδοσης του 1627 με ελάχιστες αποκλίσεις ή αποκλίσεις οι οποίες δεν καταργούν την ταύτιση με το κείμενο του 1627. Διαβάζοντας τις συγκεκριμένες παραλλαγές, ακόμη και αν εντοπίζονται αποκλίσεις από τον αρχικό μύθο της *Βοσκοπούλας*, είναι σαφές πως τα κείμενα αυτά διατηρούν τα στοιχεία εκείνα που τα συνδέουν με το κείμενο της έκδοσης του 1627.
- ii. Στη δεύτερη κατηγορία εντάσσονται κείμενα τα οποία ονομάζονταν έως τώρα παραλλαγές της *Βοσκοπούλας* αλλά στην ουσία πρόκειται για «ψευδοπαραλλαγές» εφόσον το κυρίως σώμα της δήθεν παραλλαγής είναι ένα άλλο τραγούδι, αλλότριο και ξένο προς το κείμενο του 1627, το οποίο αναπτύσσει ένα μύθο που δε θυμίζει σε τίποτα τη *Βοσκοπούλα*. Το μοναδικό στοιχείο που συνδέει τα τραγούδια αυτά με τη *Βοσκοπούλα* είναι μνήμες στίχων, φράσεων και λέξεων οι οποίες χρησιμοποιούνται σε ένα καινούριο κειμενικό περιβάλλον ή διάφοροι συμφυρμοί οι οποίοι δεν έχουν αφομοιωθεί δημιουργικά.
- iii. Η τρίτη κατηγορία είναι, ίσως, η πιο ενδιαφέρουσα με την έννοια ότι τα κείμενα που περιλαμβάνει αυτή βρίσκονται σε μια μεταίχμακή κατάσταση: αν και διατηρούν δεσμούς με το κείμενο της *Βοσκοπούλας* κλίνουν προς το δημοτικό τραγούδι και

που προσάρμοσαν τους εντεκασύλλαβους σε “πολιτικούς” στίχους. Τέτοιες λαϊκές παραλλαγές γνωρίζουμε από την Κρήτη, τη Μήλο, τη Νάξο, τη Χίο και άλλα νησιά του Αιγαίου», Puchner Walter, «Επιβιώματα της κρητικής αναγεννησιακής λογοτεχνίας στον ελληνικό και βαλκανικό λαϊκό πολιτισμό. Παρατηρήσεις πάνω στην αλληλεξάρτηση της προφορικής και της γραπτής παράδοσης», στο *Η λαϊκή λογοτεχνία στη Νοτιοανατολική Ευρώπη (19ος και αρχές 20ού αι.): συνάντηση εργασίας (21-22 Απριλίου 1988)*, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, 1995, 53 – 65, 58.

²¹⁰ Ο.π., 64.

²¹¹ Ο.π., 53.

συνθέτουν σε ένα ιδιαίτερο κράμα δομές του έντεχνου κειμένου και της δημοτικής παράδοσης. Από το σύνολο των παραλλαγών της *Βοσκοπούλας* έχουν επιλεγεί εκείνες που θεωρούνται, κατά την κρίση μου, σημαντικές για να υποστηρίξουν την πιο πάνω διάκριση.²¹²

Πάντως ο Κ. Θ. Δημαράς κάνει σαφέστατα λόγο για δημοτικοποίηση του λόγιου έργου περιγράφοντας σύντομα και τις βασικές αλλαγές που επιφέρει η μεταβολή αυτή:

«Το ποίημα άρεσε πολύ στον ελληνικό λαό και διαδόθηκε πολύ με τις επανειλημμένες εκδόσεις του, ύστερα από την πρώτη, του 1627. Έτσι, μεγάλα κομμάτια απομνημονεύθηκαν και τα βρίσκουμε σε συλλογές δημοτικών τραγουδιών. Ο Σολωμός γύρω στα 1824 μαρτυρεί ότι “δεν είναι γυναικά να μη γνωρίζη” το έργο. Χαρακτηριστική όμως είναι η μεταβολή που υφίσταται τούτο για να υιοθετηθεί από τον λαό. Ο στίχος, που δεν του είναι οικείος, έχει την τάση είτε να γίνει τροχαϊκός είτε ν’ αναπτυχθεί σε δεκαπεντασύλλαβο. Από την άποψη της ουσίας, η διάθεση είναι να διατηρηθεί το δραματικό στοιχείο και να συντομευθεί το περιγραφικό. Η θηλυκή χάρη του πρωτοτύπου πάει να δώσει την θέση της σε μια αντρικία εμορφιά, η μαλακή διάχυτη μελωδία του, σε τόνους ηχηρούς και καθαρούς. Η μετάβαση λοιπόν από το λόγιο στο λαϊκό, που την βλέπουμε μαρτυρημένη από αφορμή το σύντομο τούτο αριστούργημα, και την ξαναβρήκαμε στον

²¹² Ως δημόδεις παραλλαγές της *Βοσκοπούλας* έχουν καταγραφεί τα πιο κάτω κείμενα:

- i. Αντώνιος Ν. Γιάνναρης, *Ασματα Κρητικά μετά διστίχων και παροιμιών*, Leipzig, 1876, 129 – 130, αρ. 131. Το ίδιο κείμενο και στο Αριστείδου Κριάρη, *Πλήρης Συλλογή Κρητικών ασμάτων : ηρωικών, ιστορικών, πολεμικών, του γάμου, της τάβλας, του χορού κλπ κλπ. και απασών των κρητικών παροιμιών διστίχων και αιγιμάτων μεθ’ ερμηνευτικών υποσημειώσεων*, Αθήνα, 1920, 210 – 212.
- ii. Μ. Λιουδάκη, *Ανέκδοτα τραγούδια, παραλογές*, 1938, 283 – 285.
- iii. Μαρίνου Παπαδοπούλου Βρετού, *Εθνικόν Ημερολόγιον του έτους 1968*, Αθήνα 1868, 13 – 15.
- iv. Κωνστ. Ν. Κανελλάκη, *Χιακά Ανάλεκτα*, Αθήνα 1890, 113 – 128
- v. Hubert Pernot, «Le poème crétois de la Belle Bergère» (*Mélanges offerts à Emile Picot*), Paris 1913, τ. II, 89 – 102.
- vi. Γερασίμου Δ. Δρακίδου, *Ροδιακά*, Αθήνα 1937, 49 – 50.
- vii. Θωμά Παπαδοπούλου, «Νέα παραλλαγή της “Βοσκοπούλας”», *Πεπραγμένα Β’ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμ. Δ’, Αθήνα 1969, 353 – 378.
- viii. Νίκος Κεφαλληνιάδης, «Άγνωστος ναξιακή παραλλαγή της όμορφης Βοσκοπούλας», *Παρνασσός*, τόμ.3 (1968) 288 – 290.
- ix. Π. Μαρκάκη, «Το μεσαιωνικό ειδύλλιο “Η εύμορφη Βοσκοπούλλα” σαν δημοτική παραλλαγή στην Απέιρανθο [Νάξου]», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*, τόμ.4 (1947) 137 – 144.
- x. Ε. Δουλγεράκης, «Ανέκδοτοι Δημοτικά Παραλλαγαί της Ερωφίλης και της Βοσκοπούλας», *Κρητικά Χρονικά*, τόμ.10 (1956) 241 – 272.
- xi. Δύο, επίσης, παραλλαγές δημοσιεύονται στο *Μουσική Καταγραφή στην Κρήτη 1953 – 1954. Υλικό από την εθνομουσικολογική έρευνα του Samuel Baud – Bony σε συνεργασία με την Αγγλαία Αγιουτάντη και τη Δέσποινα Μαζαράκη*, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπωσ Μερλιέ, τόμ. Β’, Αθήνα 2006, 71, 75.

Διγενή Ακρίτη, είναι ένα φαινόμενο που πρέπει να το παραδεχθούμε και να το εγγράψουμε μέσα στην ιδιομορφία της λογοτεχνίας μας».²¹³

Με αφορμή την αναφορά του Κ. Θ. Δημαρά στην παρουσία αποσπασμάτων της *Βοσκοπούλας* σε συλλογές δημοτικών τραγουδιών θα ξεκινήσουμε τη διερεύνησή μας με ένα ιδιαίτερο και ιδιάζον δημοτικό τραγούδι το οποίο φέρει τον τίτλο «Ο κυρφός έρωντας»²¹⁴. Το συγκεκριμένο τραγούδι αναφέρεται ως μια ακόμη παραλλαγή της *Βοσκοπούλας* από τον Εμμ. Ι. Δουλγεράκη στο μελέτημά του «Ανέκδοτοι δημοτικά παραλλαγαί της “Ερωφίλης” και της “Βοσκοπούλας”».²¹⁵ Προτού ελέγξουμε την ταυτότητα του συγκεκριμένου κειμένου οφείλω να σημειώσω δύο βασικά κοινά στοιχεία του «Κυρφού Έρωντα» και της *Βοσκοπούλας* που αφορούν στην κοινή χρήση του ενδεκασύλλαβου στίχου και στο ίδιο αφηγηματικό μοντέλο. Και στα δύο ποιήματα η αφήγηση είναι πρωτοπρόσωπη και αναδρομική ενώ ο αφηγητής είναι ομοδιηγητικός. Με βάση αυτά τα βασικά κοινά σημεία ως σημείο αφετηρίας οφείλουμε να διερευνήσουμε τη σχέση των δύο κειμένων και να εξετάσουμε καταπόσον τα δύο κείμενα διαλέγονται στο πλαίσιο ενός αρχέτυπου και της παραλλαγής του.²¹⁶

«Ο κυρφός έρωντας»

1. Ακούσετ' εσείς φίλοι κ' εδικοί μου²¹⁷
2. Να σας πω την παραπόμεσί μου·
3. Να σας πω τον πόνο μ' ο καϋμένος²¹⁸
4. Για μιαν αγάπ' απού 'μ' απορπισμένος.
5. Απού 'χα μιαν αγάπη μπιστεμένη,
6. 'Στα φύλλα τση καρδιάς μου στερεμμένη.
7. **Μιαν ταχινή** την είδα 'ς την αυλή τση,

²¹³ Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, Ίκαρος, Αθήνα 1980, 97 – 98.

²¹⁴ Αντώνιος Ν. Γιάνναρης, *Άσματα Κρητικά μετά διστίχων και παροιμιών*, ό.π., 129 – 130, αρ. 131· Το ίδιο κείμενο και στη συλλογή του Αριστείδου Κριάρη, *Πλήρης Σύλλογή Κρητικών ασμάτων : ηρωικών, ιστορικών, πολεμικών, του γάμου, της τάβλας, του χορού κλπ κλπ και απασών των κρητικών παροιμιών διστίχων και αιγιμάτων μεθ' ερμηνευτικών υποσημειώσεων*, ό.π., 210 – 212.

²¹⁵ Εμμ. Ι. Δουλγεράκη, «Ανέκδοτοι δημοτικά παραλλαγαί της “Ερωφίλης” και της “Βοσκοπούλας”», ό.π., 255.

²¹⁶ Αν και ο όρος «αρχέτυπο» θα χρησιμοποιούνταν ορθότερα στην περίπτωση που είχαμε το αυτόγραφο του ποιητή της *Βοσκοπούλας*, τον χρησιμοποιώ μόνο για να αναφερθώ στην έκδοση της *Βοσκοπούλας* του 1627 που είναι και το μοναδικό αρχέτυπο για το οποίο μπορούμε, προς το παρόν, να κάνουμε λόγο.

²¹⁷ Η αρίθμηση των στίχων είναι δική μου και επιβάλλεται για να διευκολυνθούν οι παραπομπές στο κείμενο.

²¹⁸ Η πλάγια γραμματοσειρά χρησιμοποιείται στα σημεία του κειμένου που ενδιαφέρουν και θα συζητηθούν στη συνέχεια.

8. **Σταθώρι και πρεπειά τον το κορμί τση.**
9. Παπούτσια και καρτσόνια η σκύλα ἔφορειε,
10. Και μέσα τσ' ομορφιαίς τση ποιός τση θώριε;
11. **Και η ποδιά που ἔφοριε είχε σύρμα**
12. **Κ' ἔφεγγε ἄσαν του ἡλίου την αχτίδα.**
13. Κ' ἐσίμωσα κοντά να τση μιλήσω
14. Και εθάρρεψε πως θα τήνε φιλήσω.
15. Ἄγρια φωνήν την ἔσυρεν η σκύλα
16. Η πέτραις ἐρραΐσαν και τα ξύλα.
17. Μπαίνω καλημερίζω και τση λέω·
18. - Δε με λυπάσ' ἀγάπη μου να κλαίω;
19. Ἐνα φιλ' ἦρθα ἄγω για να μου δώσης,
20. Κ' ἐμένα το φτωχό να ἄλευτερώσης.
21. - Γλήγορα να μισέψεις ἀπ' ομπρός μου,
22. Μη βάλω να σε δείρη ἀδερφός μου.
23. - Δε με λυπάσαι, πετροπέρδικά μου,
24. Να κλαίσινε τ' ἀμμάθια τα δικά μου;
25. - Γλήγορα να μισένης δίχως λόγια,
26. Μη βάλω να σου κόψουνε τα πόδια.
27. - Λυπήσου με, λιγνό μου κυπαρίσσι,
28. Ἰδέ πως τ' ἀμματάκια μ' τρέχου βρύσι.
29. - Λέω σου να πηγαίνεις ἔς τη δουλειά σου,
30. Μη βάλω να σου σπάσουν τα πλευρά σου.
31. Ἐς τη στράτα όπου πα ο νούς του βάνει·
32. «Για ἰδέ τη λυγερή κακό μου κάνει.»
33. Τα γόνατάν του δέρνει με τση πέτραις
34. Τα δάκρυάν του σφουγγίζει με τση πέτσαις.
35. Τα γόνατάν του δέρνει με τα χέρια
36. Και την καρδιάν του σφάζουνε μαχαίρια.
37. «Ἀνάθεμά σε, κόρ', ἀνάθεμά σε,
38. Ἀν πορπατής, ἀν στέκης κι' ἀν κοιμάσαι.
39. **Ὡς ἄψα το κερί να μου το σβύσης,**
40. **Μέσα ἔς τη σκοτεινάγρα να μ' ἀφήσης.»**
41. **Πάει ἔς το σπίτι, πέφτει λγωμένος,**
42. **Θαρρούσανε πως εἶν' ἀποθαμένος.**

43. Κάνει σαράντα 'μέραις να μιλήση
 44. Κι' άλλαις σαράνταπέντε να γυρίση²¹⁹.
 45. Κι' απάνω 'ς τση πενήντ' **αναντρανίζει**,
 46. Τη μάνα και τον κύρη δε γνωρίζει.
 47. Κι' αποκοτά ο νιος και τώνε λέει.
48. «Μηνύσετε τσ' αγάπης μου να κλαίη
49. Κι' όμορφα μοιρολόγια να μου λέη.
 50. Ποιος θα τηνε χαρή την ομορφιάν τση
 51. Και τα σγουροπλεμμένα τα μαλλιάν τση;»
 52. Και παρευτύς επήγε το μαντάτο,
 53. Κ' η κόρη το μαλλιάν τση ρίχνει κάτω
 54. Και παίρνει τση βαγίτσαις τση και πάει.
 55. Βαστά και γιατρικά να τονε γιάνη.
 56. - Δε μου 'μιλείς γαρόφαλό μ' αφράτο,
 57. Πριχού να γυρίσ' ο κόσμος άνω κάτω;
 58. Δε μου μιλείς λιγνό μου κυπαρίσσι;
 59. Σήμερο η καρδιά μου θα ραΐση.
 60. Καλώς την τη μηλιά μου με τα μήλα,
 61. Μά 'καψες τση καρδούλας μου τα φύλλα. –
 62. Κι 'όντεν αλλάσσανε το νιο 'ς το στρώμα
 63. Ξεψύχα και η κόρη 'ς την καριόλα.
 64. Μαζί μαζί τσοι 'βάλαν 'ς ένα μνήμα
 65. Ιδέ καϋμός απού 'σαν κ' ιδέ κρίμα.

Το συγκεκριμένο δημοτικό τραγούδι δε μπορεί να θεωρηθεί ως μια παραλλαγή της *Βοσκοπούλας*. Ανήκει στη δεύτερη κατηγορία, εκείνη των δημοτικών τραγουδιών των οποίων ο μύθος είναι ουσιαστικά διάφορος του μύθου της *Βοσκοπούλας* και μια προσεκτική ανάγνωσή τους αποκαλύπτει ότι, άλλοτε φανερά και άλλοτε όχι και τόσο ευδιάκριτα, κρύβουν μέσα τους μνήμες από τη *Βοσκοπούλα*. Κι αναφέρομαι σε μνήμες διότι, πέραν των λέξεων, φράσεων και στίχων που προέρχονται σαφώς από το λόγιο ποίημα, δεν υπάρχει καμία άλλη ουσιαστική σχέση ανάμεσα στα δύο κείμενα που να μας επιτρέπει να εντάξουμε το συγκεκριμένο τραγούδι στο σώμα των κειμένων που ονομάζονται δημώδεις παραλλαγές της

²¹⁹ Βλ. «Επέρασεν ο μήνας πρί να θέσω / κ' εδιάβη κι άλλος πρίχου να μπορέσω / να πορπατήσω, να σαλευνοδίσω», 313 - 315

Βοσκοπούλας. Εντούτοις, θεωρώ ότι οι μνήμες αυτές παρουσιάζουν ενδιαφέρον εφόσον, ίσως, υποδεικνύουν ποια σημεία της *Βοσκοπούλας* καταγράφησαν στη λαϊκή μνήμη και ενεργοποιούνταν στη συνέχεια, ως μνήμες παλαιές, στη σύνθεση άλλων ασμάτων.

Ήδη από την εισαγωγή του τραγουδιού το επίθετο «καϋμένος» (στ.3) δημιουργεί την υποψία ότι η ερωτική ιστορία του δημοτικού άσματος μπορεί να περιέχει απόηχους από το ποιμενικό ειδύλλιο. Ο αυτοπροσδιορισμός «καϋμένος» του ποιητικού υποκειμένου στο δημοτικό τραγούδι είναι ένα από τα βασικά λεκτικά σήματα στη *Βοσκοπούλα* που παραπέμπουν εξαρχής στο τραγικό τέλος και στο θάνατο. Θυμίζω «τα λαφάρια τα καημένα» της 2^{ης} στροφής (Βοσκ., στ. 6) και «το πιτό μας των καημένων» (Βοσκ., στ. 218), κυρίως, όμως, το δίστιχο «Τη νύχτα κείνη θέτω πρικαμένος / με λογισμό μέγαλον ο καημένος» (Βοσκ., στ. 249 - 250). Το ενδιαφέρον είναι ότι και στο δημοτικό τραγούδι το λεκτικό αυτό σήμα παραπέμπει, εν τέλει, στο τραγικό και θανάσιμο τέλος.

Η αφήγηση ξεκινάει, επίσης, με τοποθέτηση στο χρόνο και το χώρο: «*Μιαν ταχινή την είδα 'ς την αυλή τση*» (στ.7) Αν και λιτός ο προσδιορισμός του τόπου, εντούτοις το 1^ο ημιστίχιο του ανακαλεί τον 2^ο στίχο της *Βοσκοπούλας*: «*Μιαν ταχινή επήγα στο κουράδι*». Ο συγκεκριμένος, όμως, χρονικός προσδιορισμός δεν αποτελεί ισχυρό τεκμήριο για τη σύνδεση των δύο κειμένων. Εκείνο, όμως, που παρουσιάζει μεγαλύτερο ενδιαφέρον από τα προηγούμενα είναι η περιγραφή της λυγερής του συγκεκριμένου τραγουδιού:

*Μιαν ταχινή την είδα 'ς την αυλή τση,
Σταθώρι και πρεπειά τον το κορμί τση.
Παπούτσια και καρτσόνια η σκύλα 'φόρειε,
Και μέσα τσ' ομορφιαίς τση ποιός τση θώρειε;
Και η ποδιά που 'φόρει είχε σύρμα
Κ' έφεγγε 'σαν του ήλιου την αχτίδα. (στ. 7 - 12)*

Στον στίχο 8 («*Σταθώρι και πρεπειά τον το κορμί τση*») υποψιάζομαι ότι συμφύρονται δύο στίχοι της *Βοσκοπούλας*. Ανακαλείται η αναφορά «στα θώρη» («*ωσάν καλή καρδιά κι' ωραία στα θώρη*», Βοσκ., στ. 10) ενώ το 2^ο ημιστίχιο (και πρεπειά τον *το κορμί τση*) ανακαλεί τον 14^ο στίχο της *Βοσκοπούλας*: «*καμάρι και στολίδι το κορμί τση*». Έτσι, τα «θώρη» και «το κορμί τση» αποτελούν τα δύο πρώτα στοιχεία που υποστηρίζουν την υπόθεση ότι το συγκεκριμένο σημείο της περιγραφής της αγαπημένης στο δημοτικό τραγούδι διαλέγεται, έστω ασύνειδα, με το αντίστοιχο περιγραφικό χωρίο στη *Βοσκοπούλα*. Και ο διάλογος αυτός

ολοκληρώνεται με τη συντακτική, κυρίως, ομοιότητα που παρουσιάζει το τελευταίο δίστιχο της περιγραφής στα δύο κείμενα:

11. *Και η ποδιά που 'φόριε είχε σύρμα*
12. *Κ' έφεγγε 'σαν του ήλιου την αχτίδα.*

Και στη *Βοσκοπούλα*:

- κ' η φορεσιά, που φόρειεν, ήτον άσπρη
- κ' έλαμπε σαν τον ουρανό με τ' άστρη.

(Βοσκ., στ. 15 - 16)

Η ομοιότητα στη συντακτική δομή των δύο ενοτήτων είναι ολοφάνερη. Το 1ο ημιστίχιο και των δύο ποιητικών ενοτήτων αναφέρεται σε ενδυματολογικό στοιχείο· «ποδιά» στο δημοτικό τραγούδι, «φορεσιά» στη *Βοσκοπούλα*. Μετά το κοινό αυτό περιγραφικό σημείο ακολουθεί και στις δυο ενότητες το ίδιο ακριβώς ρήμα «που 'φόριε» / «που φόρειεν». Η διαφοροποίηση επέρχεται στο 2ο ημιστίχιο με το οποίο ο προσδιορισμός («είχε σύρμα» / «ήτον άσπρη») φανερώνει απόκλιση ανάμεσα στα δύο κείμενα.

Ο δεύτερος στίχος και στις δύο ενότητες παρουσιάζει σαφέστερη συντακτική και νοηματική ομοιότητα:

- κ' έλαμπε σαν τον ουρανό με τ' άστρη. (Βοσκ., στ. 16)

- Κ' έφεγγε 'σαν του ήλιου την αχτίδα.* («Ο κυρφός έρωντας», στ. 12)

Πιστεύω ότι η παραβολή των δύο στίχων φωτίζει με ακρίβεια τη σχέση τους. Ο στίχος από το δημοτικό τραγούδι είναι παραλλαγή του στίχου της *Βοσκοπούλας*. Η συντακτική δομή είναι κοινή και το σημαινόμενο ίδιο: τονίζεται και στις δύο περιπτώσεις η λάμψη του ενδυματολογικού στοιχείου.²²⁰

²²⁰ Υπόψη μου στην αντιπαραβολή των στίχων από τα δύο ποιητικά κείμενα και στην εξέταση των σχέσεων τους έχω τις ενότητες «Αλλόμορφα και παραλλαγές», «Συμφυρμός συνειρμών» και «Μακρινοί συγγενείς» από το βασικό εγχειρίδιο του Γ. Μ. Σηφάκη, *Για μια Ποιητική του Ελληνικού Δημοτικού Τραγουδιού*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1998, 112-133. Η σχέση των δύο στίχων θα ονομαζόταν από τον Γ. Μ. Σηφάκη «αλλόμορφα του ίδιου σημείου» τα οποία, όπως σημειώνει, «έχουν κοινό σημαινόμενο και κοινή συνταγματική δομή.», ό.π., 129.

Ο διάλογος των δύο κειμένων γίνεται πολύ πιο ενδιαφέρον στο τετράστιχο που ακολουθεί την περιγραφή της κόρης στο δημοτικό τραγούδι. Το όλο ενδιαφέρον έγκειται στον τρόπο με τον οποίο τα δύο κείμενα αποκλίνουν ιδεολογικά και, εάν η υπόθεση ότι «Ο κυρφός έρωντας» προϋποθέτει τη *Βοσκοπούλα* ευσταθεί, πώς το δημοτικό τραγούδι αλλοιώνει το ήθος του έντεχνου κειμένου για να το προσαρμόσει στα νέα ποιητικά δεδομένα. Χωρίς να υποστηρίξω ότι η αλλοίωση αυτή γίνεται συνειδητά, εντούτοις αποκαλύπτει τον τρόπο με τον οποίο το έντεχνο κείμενο, αποθηκευμένο στη συλλογική μνήμη όπως μαρτυρεί και ο Σολωμός, ανακαλείται και καλείται να προσαρμοστεί στα νέα υφολογικά και ιδεολογικά δεδομένα του καινούριου τραγουδιού:

«Ανάθεμά σε, κόρ', ανάθεμά σε,
Αν πορπατής, αν στέκης κι' αν κοιμάσαι.
Ως ήσα το κερί να μου το σβύσης,
Μέσα 'ς τη σκοτεινάγρα να μ' αφήσης.»

(«Ο κυρφός έρωντας», στ. 37 - 40)

«Ανάθεμά σε μοίρα μου καϊμένη
που μου την είχες τούτη φυλαμένη·
ως ήσα το κερί, να μου το σβήσης,
σε μεγάλη σκοτάγρα να μ' αφήσης!»

(Βοσκ., στ. 273 – 276)

Η ηρωίδα στο «Κυρφός έρωντας» επιδεικνύει μια πρωτοφανή, σε σχέση πάντοτε με τη *Βοσκοπούλα*, επιθετική στάση απέναντι στον «φτωχό», όπως αυτοπροσδιορίζεται, ομιλητή. Στην άρνησή της να ανταποκριθεί στο ερωτικό αίτημα του ήρωα, άρνηση οποία συνοδεύεται με πληθώρα απειλών,²²¹ ο ομιλητής αντιδρά με έναν, επίσης, πρωτοφανή, όχι εν σχέσει με τη

²²¹ Μπαίνω καλημερίζω και τση λέω·
- Δε με λυπάσ' αγάπη μου να κλαίω;
Ένα φιλ' ήρθα 'γω για να μου δώσης,
Κ' εμένα το φτωχό να 'λευτερώσης.
- Γλήγορα να μισέψεις απ' ομπρός μου,
Μη βάλω να σε δείρη αδερφός μου.
- Δε με λυπάσαι, πετροπέρδικά μου,
Να κλαίσινε τ' αμμάθια τα δικά μου;
- Γλήγορα να μισέψης δίχως λόγια,
Μη βάλω να σου κόψουνε τα πόδια.
- Λυπήσου με, λιγνό μου κυπαρίσσι,
Ιδέ πως τ' αμματάκια μ' τρέχου βρύσι.
- Λέω σου να πηγαίνεις 'ς τη δουλειά σου,

Βοσκοπούλα μόνο αλλά και με το δημοτικό τραγούδι γενικότερα, τρόπο: ασκεί σωματική βία στον ίδιο του τον εαυτό!

Ύσ τη στράτα όπου πα ο νούς του βάνει
«Για ιδέ τη λυγερή κακό μου κάνει.»
Τα γόνατάν του δέρνει με τση πέτραις
Τα δάκρυάν του σφουγγίζει με τση πέτσαις.
Τα γόνατάν του δέρνει με τα χέρια
Και την καρδιάν του σφάζουνε μαχαίρια.
«Ανάθεμά σε, κόρ', ανάθεμά σε,
Αν πορπατής, αν στέκης κι' αν κοιμάσαι.
Ως ήψα το κερί να μου το σβύσης,
Μέσα 'ς τη σκοτεινάγρα να μ' αφήσης.» (στ. 31 - 40)

Η σκληρή, λοιπόν, απόρριψη που δέχεται ο ήρωας προκαλεί δικαιολογημένα το αναθεμάτισμα. Η *Βοσκοπούλα*, αν και απογοητευμένη από την αθέτηση της υπόσχεσης, ανάγει την ανατροπή των δεδομένων της ζωής της στη μοίρα την οποία και αναθεματίζει:

«Ανάθεμά σε μοίρα μου καυμένη
που μου την είχες τούτη φυλαμένη
ως ήψα το κερί, να μου το σβήσης,
σε μεγάλη σκοτάγρα να μ' αφήσης!»
(Βοσκ., στ. 273 – 276)

Όσο αφορά το δεύτερο δίστιχο («ως ήψα το κερί, να μου το σβήσης, / σε μεγάλη σκοτάγρα να μ' αφήσης!»), σχεδόν πανομοιότυπο στα δύο κείμενα, δικαιολογείται η παρουσία του στη *Βοσκοπούλα*, εφόσον η ηρωίδα γεύτηκε τον έρωτα και τον βίωσε για κάποιο χρονικό διάστημα, η πλοκή όμως του δημοτικού τραγουδιού δε δικαιολογεί σε καμία περίπτωση την παρουσία του. Ο ήρωας δε βίωσε καμία ερωτική εμπειρία ώστε να αναθεματίζει την ηρωίδα επειδή του την στερεί στη συνέχεια.

Και τα πράγματα γίνονται πιο πολυσύνθετα, πάντοτε ως προς τη σχέση των δύο κειμένων, στη συνέχεια του δημοτικού τραγουδιού. Η αφήγηση, ξαφνικά, από πρωτοπρόσωπη γίνεται τριτοπρόσωπη:

*Πάει 'ς το σπίτι, πέφτει λιγωμένος,
Θαρρούσανε πως είν' αποθαμένος.
Κάνει σαράντα 'μέραις να μιλήση
Κι' άλλαις σαράνταπέντε να γυρίση.
Κι' απάνω 'ς τση πενήντ' αναντρανίζει,
Τη μάνα και τον κύρη δε γνωρίζει.
Κι' αποκοτά ο νιος και τώνε λέει.
«Μηνύσετε τσ' αγάπης μου να κλαίη
Κι' όμορφα μοιρολόγια να μου λέη.
Ποιος θα τηνε χαρή την ομορφιάν τση
Και τα σγουροπλεμμένα τα μαλλιάν τση;» (στ. 41 - 51)*

Το δίστιχο «Πάει 'ς το σπίτι, πέφτει λιγωμένος, / Θαρρούσανε πως είν' αποθαμένος» δε μπορεί παρά να ανακαλέσει το επεισόδιο της λιγοθυμίας του βοσκού στη *Βοσκοπούλα*:

*«Κι ομπρός στη βρύση πέφτω λιγωμένος
κ' η κόρη εθάρρειε κ' είμαι αποθαμένος.» (Βοσκ., στ. 29 - 30)*

Ο διάλογος των δύο κειμένων συνεχίζεται με την εικόνα του ήρωα που ξεψυχά, ακριβώς όπως και η *Βοσκοπούλα*, λόγω ερωτικής απογοήτευσης. Το μαντάτο προς το αγαπημένο πρόσωπο από τον ήρωα/την ηρωίδα που ξεψυχά είναι, επίσης, κοινό:

*«Την ώρα, που ξεψύχα, εμίλησέ μου
παραγγελιά μ' αφήκε [...]» (Βοσκ., στ.382 - 383)*

Το μαντάτο αφορά σε μια μεταθανάτια παράκληση: «όμορφα μοιρολόγια» ζητά ο ετοιμοθάνατος από την αγαπημένη του στο δημοτικό τραγούδι, να «τηνέ λυπηθή» και να «τηνέ κλάψη, τα ρούχα του για λόγου τση να βάψη» (Βοσκ., στ. 391 - 392) ζητά η βοσκοπούλα από τον βοσκό της. Πένθος, θρήνος και μοιρολόι είναι το κοινό αίτημα των δύο ηρώων. Από το σημείο αυτό και μετά η πλοκή του δημοτικού τραγουδιού αποκλίνει από αυτή

της *Βοσκοπούλας* καθώς η ηρωίδα στο «κυρφός έρωντας» πεθαίνει μαζί με τον αγαπημένο της! Αν και αντιφατικό το τέλος του δημοτικού τραγουδιού, άμα αναλογιστεί κανείς την ιδιόμορφη σχέση των δύο ηρώων, εντούτοις οφείλει κανείς να αναζητήσει τις πηγές του τέλους του τραγουδιού σε άλλα δημοτικά τραγούδια καθώς ο συμφυρμός με άλλα δημοτικά κείμενα είναι εμφανέστατος.

Και παρευτός επήγε το μαντάτο,
Κ' η κόρη το μαλλιάν τση ρίχνει κάτω
Και παίρνει τση βαγίτσαις τση και πάει.
Βαστά και γιατρικά να τονε γιάνη.
- Δε μου 'μιλείς γαρόφαλό μ' αφράτο,
Πριχού να γυρίσ' ο κόσμος άνω κάτω;
Δε μου μιλείς λιγνό μου κυπαρίσσι;
Σήμερο η καρδιά μου θα ραΐση.
Καλώς την τη μηλιά μου με τα μήλα,
Μά 'καψες τση καρδούλας μου τα φύλλα. –
Κι 'όντεν αλλάσσανε το νιο 'ς το στρώμα
'Ξεψύχα και η κόρη 'ς την καριόλα.
Μαζί μαζί τσοι 'βάλαν 'ς ένα μνήμα
Ιδέ καϊμός απού 'σαν κ' ιδέ κρίμα.

Συνοπτικά, παρά τις μνήμες από τη *Βοσκοπούλα* που ανιχνεύσαμε στο δημοτικό τραγούδι, «ο κυρφός έρωντας» δε μπορεί να θεωρηθεί δημόδης παραλλαγή της *Βοσκοπούλας* καθώς ο μύθος είναι διάφορος. Το συγκεκριμένο δημοτικό τραγούδι ανήκει στη δεύτερη κατηγορία των παραλλαγών της *Βοσκοπούλας*, σε εκείνες που ονομάσαμε «ψευδοπαραλλαγές».

*

Ένα άλλο, μεταγενέστερα καταγεγραμμένο, δημοτικό τραγούδι φαίνεται να συνεχίζει τον ιδιόμορφο μύθο του πιο πάνω δημοτικού τραγουδιού. Φέρει ως τίτλο «Σ' ώριο περιβολάκι» και, σύμφωνα με τον εκδότη του, κυκλοφορούσε κυρίως στην Πόλη και τη Βιθυνία.²²²

Σ' ώριο περιβολάκι

1. **Σ' ώριο περιβολάκι** μέσα μπαίνω²²³
2. Με δάφνες, με μηλιές **περιπλεγμένο**
3. Με δάφνες, με μηλιές, με κυπαρίσσια
4. Τρέχουν τα ματάκια μου περίσσια.

5. **Θωρώ μια λυγερή κ' αποκοιμούνται**²²⁴
6. Υπό κάτω του κυπαρισσιού τη φούντα
7. **Κ' η φορεσιά της που (ε)φόρει ήτον άσπρη**
8. **Έλαμπε η σκύλα σαν ουρανός με τ' άστρι.**

9. 'Φόρει και φέσι με τα μαργαριτάρια
10. Τρέλανε η σκύλα όλα τα παλικάρια
11. Μαργαριταρένιο ζωνάρ' είχε στη μέση
12. Έβαλ' η σκύλα το φέσ' στραβά να πέσει.

13. Δεν θυμάσαι σκύλα που σ' έστειλα εκείνα
14. Τα διαμαντικά και τα φλουριά στα σκρίνια;

²²² «Ηχογραφήθηκε από το Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο το 1962 από απογόνους προσφύγων από τη Μηχανιώνα», Μάρκου Φ. Δραγούμη, *Η παραδοσιακή μας Μουσική*, τόμ. 2, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Αθήνα 2009, 117.

²²³ Η αρίθμηση των στίχων είναι δική μου και επιβάλλεται για να διευκολυνθούν οι παραπομπές στο κείμενο. Η έντονη και η πλάγια γραμματοσειρά χρησιμοποιείται στα σημεία του κειμένου που ενδιαφέρουν και θα συζητηθούν στη συνέχεια.

²²⁴ Βλ. την εικόνα της βοσκοπούλας που κοιμάται («Βρίσκω μια Βοσκοπούλα κι' εκοιμάτο / σε μια χρυσομηλίτσα από κάτω», στ. 7 - 8) στην πρώτη από τις παραλλαγές της *Βοσκοπούλας* που δημοσιεύει ο Εμμαν. Ι. Δουλγεράκης, «Ανέκδοτοι δημοτικά παραλλαγαί της “Ερωφίλης” και της “Βοσκοπούλας”», ό.π., 256 – 257.

15. Δεν μου μιλείς ξαφούντωνόν μου ρόδον
16. Που εγώ για σένα στερεύομαι τον κόσμον;

17. Δεν μου μιλείς ψηλό μου κυπαρίσσι
18. Οπού δι' εσέ η καρδιά μου θα ραΐσει;
19. Δεν μου μιλείς ω χείλη μου **δροσάτο**
20. Που εγώ για σένα γίνομ' άνω κάτω;

Αν στον «κυρφό έρωντα» ο τόπος θέασης της ηρωίδας ήταν η «αυλή», ένας χώρος - προέκταση της πατρικής οικείας, άρα και της ασφάλειας και προστασίας, στο μικρασιατικό τραγούδι ο τόπος συνάντησης είναι εξοχικός, ένα «ώρηο περιβολάκι» (στ. 1). Το περιβόλι είναι μια λέξη που συναντούμε απροσδόκητα στη *Βοσκοπούλα*: «'ς λιβάδι να μη μπω ουδέ εις περβόλι». ²²⁵ Εάν ο στίχος του ποιμενικού ειδυλλίου εξισώνει τους δύο χώρους, το λιβάδι και το περιβόλι, ως χώρους υποδοχής ενός ειδυλλιακού έρωτα, τότε το «ώρηο περιβολάκι» είναι επίσης ερωτικό αφού προσδιορίζεται από ένα επίθετο που παραπέμπει στο ποιμενικό ειδύλλιο και συντίθεται από στοιχεία τα οποία, επίσης, ανακαλούν εικόνες από τη *Βοσκοπούλα*. ²²⁶ Το «περιπλεγμένο» με διάφορα φυτά «περβολάκι» θυμίζει το δίστιχο που περιγράφει το σπήλιο της βοσκοπούλας:

«απ' όξω είχε κισσό, περιπλοκάδι
 οπού το περιπλέξασιν ομάδι» (Βοσκ., στ. 159 - 160)

Η μετοχή «περιπλεγμένο» ανακαλεί τόσο το «περιπλοκάδι» όσο το ρήμα «περιπλέξασιν» της *Βοσκοπούλας*. Αν και η φράση «θωρώ μια λυγερή», καθώς κοινότυπη, δεν παραπέμπει υποχρεωτικά στην «πανώρια λυγερή» (στ. 9) ²²⁷ βοσκοπούλα, εντούτοις οφείλουμε να το σημειώσουμε. Εάν το επίθετο αυτό συνδεθεί με το δίστιχο που ακολουθεί τότε η παραπομπή στη βοσκοπούλα γίνεται πιο ισχυρή:

Κ' η φορεσιά της που (ε)φόρει ήτον άσπρη
 Έλαμπε η σκύλα σαν ουρανός με τ' άστρι.

²²⁵ Το «περβολάκι» απαντά στη *Βοσκοπούλα* και στη διαδρομή προς το σπήλιο: «Τη στράτα επορπατούμα: 'ς περβολάκι», *Μπεργαδής, Απόκοπος, Η Βοσκοπούλα*, ό.π., 69, στ. 137.

²²⁶ Βλ. «ωραία στα θώρη», ό.π., 65, στ. 10.

²²⁷ Ο.π., 65.

Το δίστιχο της *Βοσκοπούλας* στο οποίο γίνεται η παραπομπή είναι ολοφάνερο:

κ' η φορεσιά, που φόρειεν, ήτον άσπρη
κ' έλαμπε σαν τον ουρανό με τ' άστρη (Βοσκ., στ. 15 - 16)

Οι δύο ηρωίδες, τόσο στον «κυρφό έρωντα» όσο και στο «ώρηο περιβολάκι», ονομάζονται «σκύλες». Ο προσδιορισμός αυτός είναι το σημείο που διαφοροποιεί τον μύθο της *Βοσκοπούλας* από τον μύθο των δύο δημοτικών τραγουδιών που, παρά το γεγονός ότι το δεύτερο τραγούδι είναι συντομότερο, είναι και τα δύο συγγενή: ο ήρωας – αφηγητής συναντά μια όμορφη κοπέλα η οποία επιδεικνύει μια ιδιαίτερα σκληρή στάση απέναντί του καθώς είτε τον αποπαίρνει με λόγια σκληρά και απειλές είτε αρνείται να του μιλήσει. Αν στον «κυρφό έρωντα» η σκληρή στάση της αγαπημένης, της «σκύλας», που οδηγεί τελικά τον ήρωα στο θάνατο – έστω αν μαζί του πεθαίνει και η άσπλαχνη αγαπημένη – είναι ρητή και λεκτικοποιημένη, στο συντομότερο «ώρηο περβολάκι» η ίδια σκληρή στάση κρύβεται πίσω από τον προσδιορισμό «σκύλα» και την άρνηση της τελευταίας να μιλήσει στον ήρωα – αφηγητή. Αν και δεν πεθαίνει ο τελευταίος, εντούτοις πληγώνεται ψυχικά:

Δεν μου μιλείς ψηλό μου κυπαρίσσι
Οπού δι' εσέ η καρδιά μου θα ραΐσει;
Δεν μου μιλείς ω χείλη μου **δροσάτο**
Που εγώ για σένα γίνομ' άνω κάτω; (στ. 17 - 20)

Κλείνω το θέμα της σχέσης του δεύτερου δημοτικού τραγουδιού με τη *Βοσκοπούλα* υπογραμμίζοντας την παρουσία του επιθέτου «δροσάτος» του οποίου η σημασία στη *Βοσκοπούλα* υποδεικνύεται σε άλλη ενότητα.

*

Το 1956 ο Εμμαν. Ι. Δουλγεράκης δημοσιεύει δύο παραρραλλαγές της *Βοσκοπούλας*.²²⁸ Στην πρώτη παραρραλλαγή η κρίσιμη λέξη (και έννοια) «εξορία» διατηρείται συνδέοντας το κείμενο της παραρραλλαγής με τη *Βοσκοπούλα*. Στη δεύτερη, όμως, παραρραλλαγή η «εξορία» μεταμορφώνεται «σε μεγάλη εξοχή» (στ. 1).²²⁹ Η επιλογή της λέξης «εξοχή», αντί της «εξορίας», ίσως δείχνει την απορία, και την αμηχανία, του λαϊκού ποιητή απέναντι σε μια λέξη που στο μυαλό του είναι αρνητικά νοηματοδοτημένη και έτσι επιλέγει να την αντικαταστήσει με μια λέξη που ταιριάζει με το ειδυλλιακό τοπίο της εισαγωγής της *Βοσκοπούλας*.

Ενώ οι πρώτοι στίχοι (στ. 1 – 14) της δεύτερης παραρραλλαγής ακολουθούν πιστά το κείμενο του 1627,²³⁰ από τον στίχο 15 και μετά, όπως σημειώνει και ο μελετητής, η παραρραλλαγή εγκαταλείπει τελείως τον μύθο της *Βοσκοπούλας* ακολουθώντας τους δρόμους της δημοτικής παράδοσης και συνθέτοντας, ουσιαστικά, ένα άλλο κείμενο.²³¹ Στο κείμενο αυτό ο νέος εκφράζει τον ερωτικό πόνο του στην αγαπημένη του η οποία τηρεί αρνητική στάση. Η άρνηση αυτή τον οδηγεί κοντά στο θάνατο αφού δεν τρώει. Στις σαράντα μέρες στέλνει μήνυμα στην αγαπημένη του ότι πεθαίνει:

²²⁸ Εμμαν. Ι. Δουλγεράκης, «Ανέκδοτοι δημοτικά παραρραλλαγαί της “Ερωφίλης” και της “Βοσκοπούλας”», ό.π., 241 – 272.

²²⁹ «Η παραρραλλ. αυτή είναι η καταγραφείσα υφ’ ημών εις το χωρίον Ζαρός από στόματος της μάμμης ημών Μαρ. Ν. Δουλγεράκης. Αντιπροσωπεύει την μορφήν Β’ των παραρραλλαγών της Βοσκοπούλας», Εμμαν. Ι. Δουλγεράκης, «Ανέκδοτοι δημοτικά παραρραλλαγαί της “Ερωφίλης” και της “Βοσκοπούλας”», ό.π., 259, υποσημ. 95.

²³⁰ Σε μεγάλη εξοχή, σ’ ένα λαγκάδι,
μιαν ταχινή επήγα στο κοπάδι.
Σε δέντρα, σε λειβάδια, σε ποτάμια,
σε δροσερά και τρυφερά καλάμια.
Εκεί στα δέντρα ’κεινα τ’ ανθισμένα,
που βόσκαν τα ’λαφάκια τα καϊμένα.
Εκεί στα δροσερά τα χορταράκια,
που γλυκοκελαηδούσαν τα πουλάκια.
Πανώρια λυγερή, πανώρια κόρη,
ωσάν καλή καρδιά κι’ ωραία στα θώρη,
έβλεπε κάποια πρόβατα δικά της,

κι’ έλαμπε σαν τον ήλιο η ομορφιά της. [...], ό.π., 259.

²³¹ «Από τούδε (στ. 15) η υπόθεσις αλλάσσει και οι λοιποί στίχοι της παραρραλλ. είναι λαϊκά δημιουργήματα», ό.π., 260, υποσημ. 99.

Καλημερίζω τηνε και τση λέω:

- Δεν με λυπάσαι, αγάπη μου, να κλαίω;
δεν με λυπάσαι, κιτρολεμονιά μου,
που ράησε για σένα η καρδιά μου;
Εσύ θαν' είσαι αιτία να ποθάνω,
για σένα τον απάνω κόσμο χάνω·
γιατί σα σ' είδα, μπήκες στην καρδιά μου,
και καίονται για σε τα σωθικά μου.
Παίρνει τότε το παράπονο και πάει,
σαράντα 'μέρες ήκαμε να φάη.
Κι' απάνω τσι σαράντα τωσέ λέει:
μηνύσετε τσ' αγάπης μου να κλαίη,
κι' όμορφα μοιρολόγια να μου λέη.
Μονομερής η σκύλα το μαθαίνει,
και παίρνει τση βαλίτσες τση και πιαίνει.
Κι' ως ήπιασε τση πόρτας το κερκέλι,
- δεν μου μιλείς, γλυκότατό μου ταίρι;
δεν μου μιλείς, λιγνό μου κυπαρίσσι,
για σένα η καρδιά μου θα ραήση.
Δόστε μου το βιολί μου να το παίζω,
τον πόνο της καρδιάς μου να γιατρέψω.
Δόστε μου το βιολί μου να σενιάρω,
κι' απόψε τον απάνω κόσμο χάνω.
Φωνιάξετε τση μάνας μου να κλαίη
κι' όμορφα μοιρολόγια να μου λέη.
Εκάτσαν οι μανάδες τως κι' εκλαίγαν,
κι' όμορφα μοιρολόγια τωσέ λέγαν. (στ. 15 - 41)

Αν και ο Δουλγεράκης υποστηρίζει ότι το δίστιχο της παραλλαγής «μηνύσετε τσ' αγάπης μου να κλαίη, / κι' όμορφα μοιρολόγια να μου λέη» (στ. 26 - 27) πιθανώς προέρχεται από το κείμενο της *Βοσκοπούλας* ή οπωσδήποτε σχετίζεται με συγκεκριμένους στίχους²³²

²³² Ο.π., 260, υποσημ. 102.

προσωπικά θεωρώ ότι το κείμενο της παραλλαγής από τον στ. 15 και κάτω δεν έχει καμία σχέση με τη *Βοσκοπούλα*. Τα μοτίβα της άσπλαχνης κόρης, του θανάτου με την εικόνα της εγκατάλειψης του «απάνω κόσμου», των σαράντα ημερών, της αποστολής μηνύματος στο αγαπημένο πρόσωπο για να θρηνήσει, της «σκύλας», της επιστροφής της αγαπημένης «μονημερής», της επίκλησης του προσώπου της μάνας για να μοιρολογήσει, όλα αυτά απομακρύνουν το κείμενο της παραλλαγής από την έντεχνη ποίηση της *Βοσκοπούλας* και το οδηγούν στον κόσμο του δημοτικού τραγουδιού. Όπως πολύ σωστά έθεσε το ζήτημα ο ίδιος ο Δουλγεράκης:

«Η διαφορά εις την εξέλιξιν του μύθου ενισχύει την άποψιν, ότι πιθανόν εις την μορφήν αυτήν να έχωμεν συμφυρόν του θέματος της “Βοσκοπούλας” με έν άλλον θέμα, το οποίο αποτέλεσε την υπόθεσιν ενός ανεξαρτήτου του ειδυλλίου δημοτικού τραγουδιού. Πάντως βέβαιον είναι, ότι απομακρύνεται πολύ η μορφή αυτή (Β) και τα λαϊκά στοιχεία είναι πολλά εις τας παραλλαγάς, αι οποίαι την σχηματίζουν».²³³

Το μικρό αυτό ποίημα δεν παρουσιάζει καμία ιδιαίτερη πλοκή. Θα υπήρχε λόγος να μελετηθεί περισσότερο αν είχε οποιαδήποτε συνάφεια με τη *Βοσκοπούλα*. Πρόκειται, όμως, για ένα άλλο κείμενο στο οποίο η εισαγωγή της *Βοσκοπούλας* συμφύρεται με ένα δημοτικό τραγούδι του οποίου τον μύθο είδαμε τόσο στον «κυρφό έρωντα» όσο και στο «ώρηο περβολάκι». Η διαφορά ανάμεσα στα τρία κείμενα είναι ότι τα δύο πρώτα τραγούδια έχουν αφομοιώσει δημιουργικά τα διάφορα στοιχεία από τη *Βοσκοπούλα* ενώ το τελευταίο ποίημα δεν κατόρθωσε να απορροφήσει κανένα τέτοιο στοιχείο. Και στις τρεις όμως περιπτώσεις είμαστε πολύ μακριά από το κείμενο και τον μύθο της *Βοσκοπούλας*.

²³³ Ο.π., 261.

*

Η πρώτη παραλλαγή της *Βοσκοπούλας* που δημοσιεύει ο Εμμαν. Ι. Δουλγεράκης ανήκει στην τρίτη κατηγορία των παραλλαγών, όπως οι κατηγορίες αυτές περιγράφηκαν πιο πάνω.²³⁴ Ο μύθος της παραλλαγής ακολουθεί ως ένα σημείο τη *Βοσκοπούλα* ενώ στοιχεία της δημοτικής ποίησης συμφύρονται με το έντεχνο κείμενο. Το αποτέλεσμα είναι ένα κείμενο μεταιχμιακό του οποίου η ταυτότητα είναι ένα κράμα έντεχνης και δημοτικής ποίησης.

Η παραλλαγή αυτή ξεκινά με το, συχνό στη δημοτική ποίηση, επίρρημα «κάτω», το οποίο επαναλαμβάνεται στα τρία πρώτα δίστιχα:²³⁵

Κάτω σε μιαν 'ξοριά, σ' ένα λιβάδι,
μιαν ταχυνή επήγα στο κοπάδι.
Κάτω 'κειά, που 'ν' τα δέντρα, τα ποτάμια,
τα δροσερά, τα τρυφερά καλάμια.
Κάτω 'κειά, που 'ν' τα δέντρα τ' αθισμένα,
που βόσκονται τα λάφια τα καημένα. (στ. 1-6)²³⁶

Απρόσμενη αλλά ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η εικόνα που ακολουθεί τους πιο πάνω στίχους: της βοσκοπούλας που κοιμάται:

**Βρίσκω μια Βοσκοπούλα κι' εκοιμάτο
σε μια χρυσομηλίτσα από κάτω. (στ. 7 - 8)**

Η πρωτότυπη εικονογραφία συνεχίζεται με την περιγραφή, με όρους της δημοτικής, επίσης, ποίησης, της ανάπτυξης των ερωτικών αισθημάτων του βοσκού. Η περιγραφή της

²³⁴ Ο.π., 256 – 259.

²³⁵ «Είναι η μία εκ των δύο παραχωρηθεισών εις ημάς υπό του κ. Μανούσακα [...]», ό.π., 256, υποσημ. 13. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της παραλλαγής αυτής είναι οι επαναλήψεις σε επίπεδο φραστικό· φαίνεται πως με αυτόν τον τρόπο υποβοηθάται η απομνημόνευση του ιδιαίτερα μακροσκελούς ποιήματος.

²³⁶ Ο.π., 256.

βοσκοπούλας ακολουθεί τα δημοτικά πρότυπα: τα μάτια, τα φρύδια, τα χείλη, τα δόντια κι ο λαιμός αποτελούν τα σημεία εστίασης της περιγραφής:

Στέκω και συντηρώ τηνε **στα αμμάθια**,
κι' εγίνηκ' η καρδιά μου κομμάθια.
Στέκω και συντηρώ τηνε **στα φρύδια**,
κρεμάστηκ' η καρδιά μου σαν τα φύλλα.
Τα χείλια τζη, τα μερτζανοβαμμένα
τα ντόδια τζη, τα πυκνοφυτεμένα
και **ο λαιμός τση**, το χρυσό λαήνι,
που βάνει ο βασιλιάς νερό και πίνει.

Το κείμενο αυτό, το οποίο αντικαθιστά την παρουσία των αρματωμένων Ερώτων της *Βοσκοπούλας* με τα χαρακτηριστικά του προσώπου της, απέχει από το κείμενο της έκδοσης του 1627 όσο ακριβώς ένα δημοτικό τραγούδι από ένα λόγιο και έντεχο ποίημα. Η επενέργεια του δημοτικού τραγουδιού στην παραλλαγή αυτή συνεχίζει με την παρουσία της επανάληψης σε λεκτικό και νοηματικό επίπεδο, όπως επισημαίνει και ο Δουλγεράκης:²³⁷

- **Μ' αργά 'ναι 'δά, βοσκέ**, και πού θα πάμε;
κι' ας θέσωμε επά στα χόρτα χάμαι²³⁸.
- **Αργά 'ναι 'δά, βοσκέ**, και πού θα μείνης;
Βάλε με στ' αγκαλάκια σου να μείνω. (στ. 17 - 20)

Με την πρόσκληση της κόρης να περάσουν το βράδυ στο σπήλιο να απουσιάζει από τους στίχους της παραλλαγής περιγράφεται στη συνέχεια, στο ίδιο ύφος, η πορεία των δύο νέων προς το σπήλιο με τη διαφορά ότι η αφήγηση μετατρέπεται ξαφνικά σε τριτοπρόσωπη:²³⁹

*Στον κάμπο – κάμπο, φως μου, περπατούσαν
και 'νους τ' άλλου τη χέραν εκρατούσαν.*

²³⁷ Ο.π., 257, υποσημ. 24.

²³⁸ Στο κείμενο της *Βοσκοπούλας* η πρόταση αυτή ανήκει στο βοσκό και μάλιστα πραγματώνεται με τον ίδιο στίχο: «μ' ας θέσωμεν επά στα χόρτα χάμαι», *Μπεργαδής, Απόκοπος, Η Βοσκοπούλα*, ό.π., 68, στ. 112.

²³⁹ Εμμαν. Ι. Δουλγεράκη, «Ανέκδοτοι δημοτικά παραλλαγαί της “Ερωφίλης” και της “Βοσκοπούλας”», ό.π., 257, υποσημ. 22.

Στον κάμπο – κάμπο, φως μου, επηγαίνα,

και σαν τ' αδέρφια ήσ' αγκαλιασμένα.

Στον κάμπο – κάμπο, φως μου, περπατούσαν

κι' όλοι οι νερατζανθοί τση λαντουρούσαν. (στ. 21 - 26)

Μνήμη από τη *Βοσκοπούλα* είναι η εικόνα των δύο ερωτευμένων που περπατούνε πιασμένοι χέρι – χέρι («τα χέρια ενούς τ' αλλού μας εκρατούμα, / πασίχαροι τη στράτα επορπατούμα», στ. 135 - 136)²⁴⁰ ενώ το δίστιχο με τους ανθούς που πέφτουν επάνω τους πλουμίζοντας τα κάλλη της αφέντρας («επέφτασιν οι ανθοί κ' επεριχούσα, / τα κάλλη της αφέντρας μου επλουμούσα», στ. 143 - 144)²⁴¹ συμπυκνώνεται στον τελευταίο στίχο του αποσπάσματος με τους «νερατζανθούς» να κυριαρχούν ως εικόνα. Οι «νερατζανθοί» (στ. 144) συμπληρώνουν τη φυτολογία της παραλλαγής· πιο πάνω έγινε αναφορά στη «χρυσομηλίτσα» (στ. 8).

Η παρομοίωση «και σαν τ' αδέρφια ήσ' αγκαλιασμένοι» (στ. 24) συγκλίνει με το κλίμα της συγκεκριμένης παραλλαγής από την οποία απουσιάζει το ερωτικό στοιχείο το οποίο κυριαρχεί στη *Βοσκοπούλα*.

Σε σχέση με το σύνολο των στίχων της παραλλαγής (55 στο σύνολο) η έμφαση στην προετοιμασία του δείπνου είναι δυσανάλογη του μεγέθους της. Και το πιο ενδιαφέρον στο σύνολο των στίχων αυτών (8 στίχοι, 31 - 38) είναι το γεγονός ότι οι μισοί από αυτούς είναι προσθήκη.

Κύριο ρήμα το οποίο επαναλαμβάνεται σ' όλη τη διάρκεια της περιγραφής είναι το ρήμα «βγάνει»:

Βγάνει ξερή, **βγάνει** χλωρή μαλάκα,

Βγάνει κι' έναν αρνί πάνω στην πλάκα.

Βγάνει κι' ένα φλασκάκι πλουμισμένο,

γλυκόξινο κρασάκι γεμισμένο.

Βγάνει κ' ένα ποτήρι πλουμισμένο,

που το 'χαν οι βοσκοί πελεκημένο.

Βγάνει κι' ένα σπαθάκι πλουμισμένο,

με κόκκινο κορδέλι κρεμασμένο.

(στ. 31 - 38)

²⁴⁰ Μπεργαδής, Απόκοπος, *Η Βοσκοπούλα*, ό.π., 69.

²⁴¹ Ο.π.

Ενδιαφέρουσα είναι η επανάληψη της μετοχής «πλουμισμένος» αντί του επιθέτου «πλουμιστός» («Είχε και ξειδωτό κρασί δαμάκι / σ' ένα μικρό και πλουμιστό φλασκάκι», στ. 197 - 198) του κειμένου της *Βοσκοπούλας*. Ακόμη το «ξειδωτό» κρασί απλοποιείται στο κείμενο της παραλλαγής και γίνεται «γλυκόξινο».

Στο αίτημα του βοσκού για φιλί η βοσκοπούλα της παραλλαγής αρνείται δύο φορές. Την πρώτη ο βοσκός εκφράζει την επιθυμία του, όπως ακριβώς και στη *Βοσκοπούλα*, αφού έχει ετοιμαστεί το δείπνο:

- Δε θέλω 'γω ξερή, γλωρή μαλάκα,
μηδέ αρνί, φως μου, απά στην πλάκα
μα θέλω, φως μου, νάρθ' η όρεξή σου,
αν είναι, μ' ορισμό σου, το φιλί σου. (στ. 39 - 42)²⁴²

Η απάντηση της βοσκοπούλας («Δεν τόχω τσ' ανθρωπιάς και τση τιμής μου, / έθoιας λοής να διάξω το κορμί μου», στ. 43 - 44) παραπέμπει στη *Βοσκοπούλα* με μια μεγάλη διαφορά: η ομώνυμη ηρωίδα της *Βοσκοπούλας* παραδίδεται στην επιθυμία του βοσκού επιρρίπτοντας του όλη την ευθύνη για όσα θα επακολουθήσουν.²⁴³ Η βοσκοπούλα της παραλλαγής δεν διαπραγματεύεται την απόφασή της. Προτάσσοντας τις αρετές της ανθρωπιάς και της τιμής αντιστέκεται σθεναρά και δεν αφήνει κανένα περιθώριο ή άλλη επιλογή στο βοσκό.

Η παραλλαγή τελειώνει με το επεισόδιο της λιποθυμίας της βοσκοπούλας όταν ο βοσκός αποφασίζει να φύγει. Το επεισόδιο αυτό, που απαντά στην αρχή της *Βοσκοπούλας* και στο οποίο λιποθυμά ο βοσκός, χρησιμοποιείται για να δώσει λύση στην πλοκή της ιστορίας της παραλλαγής. Είναι ενδιαφέρον πως η λαϊκή μούσα «αντιλαμβάνεται» πόσο σημαντικό είναι το επεισόδιο αυτό το οποίο ουσιαστικά οριοθετεί τη «δέση» στην ιστορία της *Βοσκοπούλας* του 1627. Στο τέλος η παραλλαγή επαναφέρει την τριτοπρόσωπη αφήγηση για να περιγράψει το επεισόδιο της λιποθυμίας της βοσκοπούλας (η οποία λιποθυμά διότι φεύγει ο βοσκός και πιστεύει πως δε θα επιστρέψει):²⁴⁴

²⁴² Βλ. τους αντίστοιχους στίχους στη *Βοσκοπούλα*: «Μα λέγω τση: “Κερά, κρασί δεν πίνω, / δεν τρώγω από το κριάς το κρυόν εκείνο, / α δε θεληματέψη η ομορφιά σου / νά 'ναι με το φιλί το κάλεσμά σου”», ό.π., στ. 201 – 204.

²⁴³ «Δεν ήτονε ουδέ πρεπόν ουδέ τιμή μου / τέτοιας λογής αδιάντροπα να διάξω», ό.π., 72, στ. 209 – 210.

²⁴⁴ «Συγγέεται ενταύθα το επεισόδιον της λιποθυμίας του βοσκού και αντ' αυτού λιποθυμεί η κόρη», Εμμαν. Ι. Δουλγεράκη, «Ανέκδοτοι δημοτικά παραλλαγαί της “Ερωφίλης” και της “Βοσκοπούλας”», ό.π., 258, υποσημ. 33.

Παίρνει ο βοσκός τη βούργιαν του, μισεύγει
κι' η κόρη τότες θάρρειε δε γιαέρνει,
κι' ομπρός στη βρύση πέφτει λιγωμένη.²⁴⁵
Παίρνει ο βοσκός νερό απού τη βρύση,²⁴⁶
και πάει προς τσ' αγάπης να το χύση.²⁴⁷
Και ξαναλαντουρά τη, φως μου, πάλι,²⁴⁸
και συνιφέρ' ο νους τσ' απού τη ζάλη.²⁴⁹
Κερά μου, το μιστό σου τ' αρχισμένο
νά 'τον απού το θιό ξετελειωμένο.²⁵⁰

**Δεν τόχω τσ' ανθρωπιάς και τση τιμής μου,
κι' ετσά μου παραγγείλαν οι γονείς μου.**

(στ. 45 - 55)

Η βοσκοπούλα της παραλλαγής δεν ενδίδει στην ερωτική επιθυμία του βοσκού ούτε όταν στο τέλος της παραλλαγής ο βοσκός, αφού τη συνεφέρει από τη λιγοθυμία, διεκδικεί την ολοκλήρωση του έρωτά τους. Η παραλλαγή κλείνει με παρόμοιο δίστιχο μ' εκείνο στο οποίο η βοσκοπούλα αρνείται να ενδώσει στην επιθυμία του βοσκού. Μόνο που η αναφορά στους γονείς χρησιμοποιείται από τη βοσκοπούλα ως το στοιχείο εκείνο το οποίο θα ενδυναμώσει την άρνησή της και θα την υποστηρίξει με την επίκλησή του:

**Δεν τόχω τσ' ανθρωπιάς και τση τιμής μου,
κι' ετσά μου παραγγείλαν οι γονείς μου.**

Για το επεισόδιο της λιγοθυμίας ο Δουλγεράκης κάνει λόγο για «σύγχιση».²⁵¹ Προσωπικά δε θεωρώ ότι υπάρχει καμία σύγχιση στο συγκεκριμένο κείμενο αλλά ότι πρόκειται για μια διαφορετική ιστορία με διαφορετικό τέλος. Στην περίπτωση αυτή αντιμετωπίζουμε ένα αυτόνομο και αυτοτελές κείμενο, μια αυθεντική παραλλαγή η οποία

²⁴⁵ «Κι ομπρός στη βρύση πέφτω λιγωμένος», *Μπεργαδής, Απόκοπος, Η Βοσκοπούλα*, ό.π., 66, στ. 29.

²⁴⁶ «Και παίρνει κρυόν νερόν από τη βρύση», ό.π., στ. 37.

²⁴⁷ «κ' έρχεται προς εμένα να το χύση», ό.π., στ. 38.

²⁴⁸ Στον στίχο αυτό συμφύρονται δύο στίχοι της *Βοσκοπούλας*: «ραίνει και λαντουρά το πρόσωπό μου», ό.π., στ. 39· «Το πρόσωπό μου ξαναραίνει πάλι», ό.π., στ. 41. Από τα δύο ρήματα, «λαντουρά» και «ξαναραίνει» πιστεύω ότι προέκυψε το ρήμα «ξαναλαντουρά» της παραλλαγής.

²⁴⁹ «ωγιά να με συφέρη από τη ζάλη», ό.π., στ. 42.

²⁵⁰ «Μ' ας ήτο μπορετό ξετελειωμένο / να γίνη το μιστό σου τ' αρχισμένο», ό.π., 68, στ. 105 – 106.

²⁵¹ Εμμαν. Ι. Δουλγεράκη, «Ανέκδοτοι δημοτικά παραλλαγαί της “Ερωφίλης” και της “Βοσκοπούλας”», ό.π., υποσημ. 13.

χρησιμοποιεί τον μύθο της *Βοσκοπούλας*, στίχους και εικόνες για να συνθέσει ένα άλλο κείμενο με διαφορετικό ήθος: Ένας βοσκός συναντά μια βοσκοπούλα που κοιμάται κάτω από μια χρυσομηλίτσα, την ερωτεύεται, καταφεύγουν στο σπήλιο της όπου δειπνούν και την ώρα που ο βοσκός ετοιμάζεται να φύγει η βοσκοπούλα λιποθυμά και εκείνος τη συνεφέρει. Η ηρωίδα της παραλλαγής διαφέρει πολύ από τη βοσκοπούλα του κειμένου του 1627: επανειλημμένα αντιστέκεται στην ερωτική επιθυμία του βοσκού προβάλλοντας ως προστατευτική ασπίδα την τιμή και τους γονείς της. Η παραλλαγή έχει αποβάλει το ερωτικό στοιχείο το οποίο εκφράζεται ως επιθυμία από τον βοσκό αλλά καταδικάζεται από τη βοσκοπούλα.

Τέλος, ένα ποίημα 55 στίχων, όπως είναι η συγκεκριμένη παραλλαγή, δε θα μπορούσε να συγκριθεί με τους 476 στίχους της *Βοσκοπούλας* ώστε να μπορούμε να μιλούμε για στίχους που παραλείφθηκαν στο κείμενο της παραλλαγής εφόσον μια τέτοια σύγκριση δε θα εξυπηρετούσε καθόλου. Αντίθετα, ποιοι στίχοι από τη *Βοσκοπούλα* χρησιμοποιήθηκαν είναι η μέθοδος διερεύνησης της σχέσης των δύο κειμένων που αποδίδει καρπούς. Πιστεύω ότι το κείμενο της συγκεκριμένης παραλλαγής μας επιτρέπει να μιλάμε για τον τρόπο με τον οποίο ένα έντεχνο ποιητικό έργο μεταμορφώνεται σε δημοτικό τραγούδι. Να δημιουργήθηκε το κείμενο αυτό με τις διαδικασίες παραγωγής ενός δημοτικού τραγουδιού μου φαίνεται αμφίβολο έως και απίστευτο. Η συγκεκριμένη παραλλαγή μοιάζει να είναι το έργο ενός εμπνευσμένου λαϊκού ποιητή ο οποίος, με τα εργαλεία της δημοτικής ποιήσεως, τόλμησε και διασκεύασε το έντεχνο ποίημα δημιουργώντας μια άλλη *Βοσκοπούλα* η οποία, χωρίς να καταργεί τις λόγιες καταβολές της, είναι ένα άλλο, αυτοτελές και αυθύπαρκτο, δημοτικό ποίημα.

*

Η παραλλαγή της *Βοσκοπούλας* που δημοσιεύει στα 1913 ο Hubert Pernot έχει χιώτικη προέλευση και, όπως ο ίδιος δηλώνει, του την απήγγειλε μια κάτοικος του χωριού Αγ. Γεώργιος η οποία είχε μάθει το τραγούδι από μια γερόντισσα.²⁵² Όπως έχει ήδη επισημάνει ο Pernot το κείμενο παρουσιάζει αποκλίσεις τόσο ρυθμικές όσο και λεκτικές ενώ το μέγεθός του έχει συμπυκνωθεί δραματικά (73 στίχοι):²⁵³ διατηρείται το δραματικό στοιχείο του ποιήματος αλλά μειώνεται σημαντικά το περιγραφικό.²⁵⁴

Το ποίημα ξεκινά με μια εικόνα που παρακολουθεί το κείμενο του 1627 με ένα διαφορετικό τρόπο:

1. Κάτω σε βρύση και σε ποτάμνια
2. σε βρυσερά, σε τρυφερά καλάμια
3. εκεί μια λλυγερή, πανώρια κόρη
4. σαν καλή καρδιά κι ωργικός τα θώρη

Δύο τοπικά επιρρήματα συνηθισμένα στη δημοτική ποίηση, «κάτω» και «εκεί», προσπαθούν να προσδιορίσουν το αόριστο τοπίο. Τα «ποτάμνια» και τα «τρυφερά καλάμια» είναι μνήμες από τα στοιχεία που συνθέτουν το τοπίο της εισαγωγής της *Βοσκοπούλας*. Κυρίαρχο, όμως, στοιχείο στην περιγραφή της παραλλαγής είναι η «βρύση». Το επίθετο «βρυσερά» του δεύτερου στίχου θα μπορούσε να εκληφθεί ως παράγωγο του ουσιαστικού «βρύση», αν και δεν είναι απολύτως κατανοητή η εικόνα των «βρυσερών καλαμιών».²⁵⁵ Το

²⁵² «Elle m' a été dite en 1910, au village du Saint – Georges (Chio), par une femme d' environ quarante – cinq ans, qui m' a declare l' avoir apprise d' une vieille et pour qui elle ne se distinguait en rien des autres chansons anonymes connues dans la vilage», Hubert Pernot, «Le poème crétois de la belle bergère», στον τόμο *Mélanges offerts à M. Émile Picot: membre de l' Institut*, vol. 2, 1913, 89 – 102, 97.

²⁵³ «Οι διαλεκτικοί όροι δεν έτυχαν κανενός σεβασμού. Δεν πρόκειται για σκόπιμη κατάργηση του ιδιοματικού λεξιλογίου αλλά για μια ασύνειδη αντικατάστασή του [...]. Χιώτικα χνάρια υπάρχουν τόσο στο λεξιλόγιο, όσο και στη φωνητική και μορφολογία», ό.π., 100 – 101· Η ρίμα συχνά είναι κατά προσέγγιση ή απουσιάζει εντελώς, ό.π., 100.

²⁵⁴ Ό.π., 101.

²⁵⁵ Εξ όσων γνωρίζω τα «Βρυσερά» είναι χωριό της Βορείας Ηπείρου. Εάν το επίθετο της παραλλαγής συνδέεται με το όνομα αυτό τότε ο στίχος αποκτά άλλες ερμηνευτικές διαστάσεις.

σημαντικό είναι ότι στο πρώτο δίστιχο βασικό στοιχείο του τοπίου είναι το νερό είτε στην εικόνα της βρύσης είτε των ποταμών ή ακόμη και των καλαμιών. Η επανάληψη του επιθέτου «πανώρια» στον τρίτο στίχο αίρεται ενώ η λέξη «ωργκιός» διασαφηνίζεται από τον ίδιο τον Pernot: πρόκειται για την τοπική μορφή του επιθέτου «ωριός».²⁵⁶

Η εικόνα του ερωτοκτυπήματος του βοσκού, η λιγοθυμία του και η διαδικασία ανάνηψής του συμπυκνώνονται σε επτά στίχους:

9. Κ' εγ' ως την ιδώ το καημένο
10. πέφτω στη βρύσιν αποθαμμένο.²⁵⁷
11. Πιάνει νεράκι απ' τη βρύση,²⁵⁸
12. σε μένα τον καημένο να πα να το χύση,²⁵⁹
13. ξενεπιάννει, ξενερώννει μου το πάλι,²⁶⁰
14. για να με συνεφέρη από την ντζάλη²⁶¹
15. εκείνο μου φανίστηκε πως ήτα γιατρικόμ μου.²⁶²

Το επίθετο «καημένος» στην έκδοση του 1627 προσδιορίζει στην αρχή του ποιήματος τα λαφάρια («που βόσκαν τα λαφάρια τα καημένα», Βοσκ., στ. 6). Στην παραλλαγή το επίθετο μετατίθεται στο πρόσωπο του βοσκού ο οποίος πέφτει μπροστά στη βρύση όχι «λιγωμένος» αλλά «αποθαμένος», όπως ακριβώς ερμήνευσε τη λιγοθυμία του βοσκού η βοσκοπούλα στο κείμενο του 1627. Η έμφαση της παραλλαγής στη διαδικασία ανάνηψης του βοσκού από τη λιποθυμία επικεντρώνεται και πάλι στη βρύση και το νερό: το «νεράκι» γίνεται το «γιατρικό». Τα βότανα και τα λούλουδα της *Βοσκοπούλας* είναι αχρείαστα εφόσον το νερό γίνεται το ιαματικό στοιχείο το οποίο προσφέρει η βρύση, το κυρίαρχο στοιχείο στο τοπίο της παραλλαγής.

Με τον στίχο 16 εισέρχεται στο κείμενο της παραλλαγής ένας τριτοπρόσωπος αφηγητής:

²⁵⁶ Hubert Pernot, «Le roème crétois de la belle bergère», ό.π., 101.

²⁵⁷ «Κι ομπρός στη βρύση πέφτω λιγωμένος / κ' η κόρη εθάρρει κ' είμαι αποθαμένος», *Μπεργαδής, Απόκοπος, Η Βοσκοπούλα*, ό.π., 66, στ. 29. - 30

²⁵⁸ «Και παίρνει κρυό νερόν από τη βρύση», ό.π., στ. 37.

²⁵⁹ «κ' έρχεται προς εμένα να το χύση», ό.π., στ. 38.

²⁶⁰ «ραίνει και λαντουρά το πρόσωπό μου», ό.π., στ. 39· «Το πρόσωπό μου ξαναραίνει πάλι», ό.π., 41.

²⁶¹ «ωγιά να με συφέρη από τη ζάλη», ό.π., στ. 42.

²⁶² «Με το νερόν εκείνο μου φανίστη / το πως ο λογισμός μου εξεζαλίστη», ό.π., στ. 43 - 44· «λογιάζοντας πως νά 'ναι γιατρικό μου», ό.π., στ. 40.

16. Σαν εσυνέφερε, την ερώτησε·
17. «Δεν έχεις μάννα, δεν έχεις κύρη;
18. – Είχα και μάννα, είχα και κύρη,
19. μάμ' πολλός καιρός οπού πεθάνα,
20. έχω το σπήλιο νοικοκύρη·
21. έχω να γέρο γεροντάκι
22. και λείπει απέ χτες στο χαράκι,
23. πα πελεκήση να κάμη μάντρα,
24. και βρίσκεις μοναξάδα όλην την εβδομάδα.»

Ο διάλογος αυτός στο κείμενο της *Βοσκοπούλας* γίνεται αφού οι δυο ήρωες φθάνουν στο σπήλιο και ο βοσκός βλέπει την ακονισμένη «κουρτέλλα». ²⁶³ Αν και η μετάθεση αυτή δεν είναι τόσο σημαντική, παρατηρεί κανείς μια αμηχανία του κειμένου της παραλλαγής όταν πρέπει να αναφερθεί στο «γεροντάκι». Η απάντηση της κόρης ότι πέθαναν και οι δύο γονείς της αφήνει εκτεθειμένο το «γεροντάκι» και την ταυτότητά του· δεν είναι πια ο κύρης της βοσκοπούλας αλλά ένα αφηγηματικά μετέωρο πλάσμα.

Με τριτοπρόσωπη αφήγηση περιγράφεται η πορεία των δύο νέων προς το σπήλιο:

25. Πλακώννου εις το σπήλιον αιφνίδια,
26. με (γ)έλοια, με χαρές και με παιχνίδια·
27. βρίσκουβ βαγιό, κόβγουν κλαδάκι,
28. κάμνου γιωργκιό πιτήδειοδ δαχτυλίδι,
29. κ' ερρεβωνιαστήκαν τα δυο των εις το δρόμο.

Ο αρραβώνας δεν ονομάζεται ρητά στη *Βοσκοπούλα* αλλά υπάρχει στην εικόνα της ανταλλαγής δαχτυλιδιών. ²⁶⁴ Η ονοματοθεσία, όμως, της ενέργειας αυτής της προσδίδει κύρος και το γεγονός της δέσμευσης μοιάζει να επισημοποιείται. Η εικόνα της ανταλλαγής των δαχτυλιδιών στη *Βοσκοπούλα*, καθώς συμπληρώνεται «με γέλια, με χαρές, με τα παιχνίδια» (Βοσκ., στ. 148), εγγράφεται σ' ένα πλαίσιο παιγνιδίσματος ανάμεσα στους ήρωες και δεν ακούγεται τόσο έγκυρη ως πράξη όσο το «αρραβωνιάστηκαν» της παραλλαγής.

Εντός του σπήλιου η βοσκοπούλα της παραλλαγής προσφέρει στον ήρωα κρασί και με αφορμή την προσφορά αυτή ο βοσκός της ζητά, με ιδιαίτερη αμεσότητα, να πάνε στο κλινάρι:

²⁶³ Ο.π., 70 – 71, στ. 176 – 192.

²⁶⁴ Ο.π., 69, στ. 139 – 140.

37. Πιάνει γλυκύν γλυκύν κρασάκι και κερνά με.
38. «Εγώ, κόρη κρασί δεν πίννω,
39. μόνο να μου κάμης μιαχ χάρη,
40. να πάμεν τα δυό μαζζί στο κλινάρι.
41. Ωστεμ που πήγεν ο ήλιος ο κκλινάρι,
42. εν εσηκωθήκαν απέ το μαξιλλάρι.
43. Γειάτ σ' αφίννω να την έχης,
44. και τούτον τον μήνα να μ' απαντέχης,
45. νάρτω ναύρω τα νόστιμα τα όμορφά σου κάλλη».

Εννέα στίχοι συμπυκνώνουν γεγονότα της αφήγησης της *Βοσκοπούλας* τα οποία καταλαμβάνουν 108 στίχους (στ. 193 - 300): το δείπνο, η ερωτική διαδικασία για να καταλήξουν οι ήρωες στο κλινάρι, οι επαναλήψεις των ερωτικών συναντήσεων, η ανακοίνωση για την επιστροφή του πατέρα και η αναγκαιότητα αποχωρισμού, οι όρκοι και οι θρήνοι, όλα αυτά κωδικοποιούνται και παρουσιάζονται ως γεγονότα απαλλαγμένα από οποιαδήποτε συναισθηματική εμπλοκή των ηρώων.

Η τριτοπρόσωπη αφήγηση ενεργοποιείται και πάλι για να περιγράψει την ασθένεια του βοσκού που τον κράτησε μακριά από τη βοσκοπούλα πέντε (!) μήνες και όχι δύο. Στην περιγραφή, όμως, της επιστροφής επανέρχεται και πάλι το πρώτο πρόσωπο:

46. Κ' εθέλησεν η μοίρα του ταντζάκη²⁶⁵
47. και πέφτει αρρωστημένο στο κρεββατάκι,
48. και μπαίννει ο μήνας και βγαίν' ο άλλος
49. και δεν εμπόρε το κορμάκιν του νανεσάνη.
50. Στους πέντε μήνες κινώ και πάω,
51. και παίρνω το βεργάκιμ μου για να κκουμπάω·
52. σε κάθε τόσον εκάθιντζα κομμάτι,
53. για νάρτη το κορμάκιμ μου για νανεσάνη.

²⁶⁵ Για τη λέξη «αντζάκη» ο Pernot σημειώνει πως είναι τοπική μορφή της λέξης «αζάκη» που χρησιμοποιεί η παραλλαγή στη θέση της λέξης «αζάπη» της *Βοσκοπούλας*, Hubert Pernot, «Le poème crétois de la belle bergère», ό.π., 101.

Από το υπόλοιπο κείμενο της παραλλαγής θεωρώ σημαντικό ότι διατηρείται η εικόνα του «αραχνιασμένου» σπήλιου («Πάω και βρίσκω το σπήλιο ραχνιασμένο», στ. 54), την ιδιαιτερότητα της περιγραφής του «ψυχομαχισμού» («Στο ψυχομαχισμόν της ήλεέν μου», στ. 63) της βοσκοπούλας με τα «πουλλάκια» που «κιλαδούσαν στο προσκέφαλό της» (στ. 62) και την περιγραφή του βοσκού απ' την αγαπημένη του την ώρα που η κόρη άφηνε την τελευταία παραγγελιά στο γεροντάκι (το οποίο ανακτά τη χαμένη ιδιότητα του κύρη και γονιού):

63. Στο ψυχομαχισμόν της ήλεέν μου·
64. «Κύρη, γονιέ, να ντζήσης αφεντάκι,
65. εδώ κάποιος βοσκός θει να περάση,
66. μαυριδερός είναι κι αδυνασιάρης,
67. ντζαχαροκουρβομμάτης και ντζαφισσιάρης.²⁶⁶

Τέλος το κείμενο κλείνει με ένα μονολογικό τετράστιχο το οποίο ανακαλεί εικόνες από τον μονόλογο του βοσκού στο τέλος της *Βοσκοπούλας*:

70. Λύρα να μην παίζω πλιά, μηδέ παγιαύλι
71. σε περιβόλι να μην έμπω πλιά, μηδέ σε λιβάδι,²⁶⁷
72. σ' αγκαθερόν τόπο να πηγαίνω,²⁶⁸
73. να τυραννιεύμαι, να σύρνω πόνο.

Η «παντούρα» και το «φιαμπόλι» μεταμορφώνονται σε λύρα και «παγιαύλι», οι απαγορεύσεις αφορούν τη μουσική ενασχόληση του βοσκού και την αποστασιοποίησή του από χώρους ειδυλλιακούς, όπως είναι το περιβόλι και το λαγκάδι. Ο «αγκαθερός τόπος» της *Βοσκοπούλας* διατηρείται, αντιστιχτικά με το περιβόλι και το λιβάδι, ως το σύμβολο του πόνου που δηλώνεται στον τελευταίο στίχο.

Αν και πολύ μικρό σε σχέση με τη *Βοσκοπούλα*, το κείμενο που δημοσιεύει ο Pernot δεν ανήκει σε άλλη κατηγορία παραλλαγών πλην της πρώτης, των κειμένων εκείνων που παραμένουν πιστά στο μύθο της *Βοσκοπούλας*. Η πλοκή δε μας επιτρέπει να προσδιορίσουμε το χιώτικο κείμενο άλλως παρά ως μια συμπυκνωμένη απόδοση του λόγιου κειμένου. Η

²⁶⁶ «Επά στα δάση / ένας καλός βοσκός θέλει περάσει, / μελαχρινός, λιγνός και γελασιάρης, / νέος και μαυρομάτης, διωματάρης», *Μπεργαδής, Απόκοπος, Η Βοσκοπούλα*, ό.π., 77, στ. 383 – 386.

²⁶⁷ «Παντούρα να μην παίζω ουδέ φιαμπόλι / 'ς λιβάδι να μη μπω ουδ' εις περβόλι», ό.π., 79, στ. 445 – 446.

²⁶⁸ «Δίχως γαμπά, ξεπόδητος να πηαίνω / 'ς τόπον αγκαθερό και χιονισμένο», ό.π., 78, στ. 417 – 418.

συμπύκνωση αυτή δεν οφείλεται σε τίποτα άλλο παρά στους μηχανισμούς που ενεργοποιεί η λαϊκή μνήμη για να αποδώσει την ιστορία της *Βοσκοπούλας*.

*

Στην εισαγωγή του μελετήματός του «Η “Βοσκοπούλα” σαν δημοτική παραλλαγή στην Απείρανθο (Νάξου)» ο Πέτρος Μαρκάκης θέτει ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον ερώτημα: πώς η *Βοσκοπούλα* επιβάλλεται «πάνω στον ελληνικό λαό» ενώ «η μορφή του [του ποιήματος] κάθε άλλο, παρά μπορεί να συντείνει στην εκλαϊκευσή του». ²⁶⁹ Σύμφωνα με τον ίδιο, ο λόγος για τον οποίο το συγκεκριμένο λόγιο κείμενο γίνεται κτήμα του λαού, παρά τον ξενικό του στίχο, είναι το περιεχόμενό του:

«Την έσωσε το περιεχόμενό της. Η απλότητά του, η απέριτη συγκίνηση που αναδίνει, η φυσιολατρεία που κυριαρχεί απ’ άκρη σ’ άκρη, η ειλικρίνεια της αφήγησης και η αγνή ποιμενική ζωή, που τόσο μας θυμίζει Θεόκριτο· όλα αυτά μαζί συντάραζαν, αλλά και γαλήνευαν την θερμή κι ευαίσθητη ελληνική ψυχή. Τι κι αν το τραγούδι αυτό είχε ένα ρυθμό ξένο; Ο Έλληνας δεν τ’ άκουγε με τις αισθήσεις του αλλά με τη ψυχή». ²⁷⁰

Ο συγκεκριμένος τρόπος αντιμετώπισης της *Βοσκοπούλας*, συγκινησιακός και, συνάμα, θα λέγαμε, ρομαντικός, προδίδει μια συγκεκριμένη στάση απέναντι στο κείμενό μας ακόμη και στα μέσα του 20^{ου} αιώνα. Η ρομαντική θεώρηση της *Βοσκοπούλας* με όρους σχεδόν θεολογικούς («ειλικρίνεια της αφήγησης» και «αγνή ποιμενική ζωή») σήμερα θεωρείται απλά παρωχημένη.

Ο μελετητής σημειώνει εξαρχής την ένστασή του για τη χρήση του όρου *παραλλαγή* ²⁷¹ στην περίπτωση του απεραθίτικου κειμένου καθώς αυτό δεν πληρεί μια βασική, όπως

²⁶⁹ Πέτρου Μαρκάκη, «Η “Βοσκοπούλα” σαν δημοτική παραλλαγή στην Απείρανθο (Νάξου). Μελέτη», ό.π., 137.

²⁷⁰ Ο.π., 138 – 139.

²⁷¹ «Αν θελήσουμε ν’ ακριβολογήσουμε στον όρο *παραλλαγή*, που δίνουμε στην “Εύμορφη Βοσκοπούλα” που μας παραδίνουν σήμερα οι Απεραθίτες στοματικά, δεν τον βρίσκουμε και τόσο δόκιμο. Οι παραλλαγές των άλλων τραγουδιών, μπορεί να είναι συντομότερες ή εκτενέστερες από το αρχικό κείμενο, μπορεί να έχουν μεταβάλει το μέτρο, μπορεί να έχουν προσαρμοσθεί στις τοπολαλίες που τραγουδιούνται, κι’ ένα σωρό άλλες μεταβολές μπορεί νάχουν πάθει, ωστόσο όμως, όσο κι’ αν διαφέρουν απ’ τ’ αρχικό ή τα ομοειδή τους κείμενα,

υπογραμμίζει ο ίδιος, προϋπόθεση: «Σαν ποίημα δεν στέκεται μόνο, δεν έχει αυτοτέλεια. Μα μόνο αυτό; Δεν είναι ούτε τέλειο, ούτε ολοκληρωμένο».²⁷² Και καθώς το κείμενο της απεραθίτικης παραλλαγής, υπογραμμίζει ο Μαρκάκης, δε διαφοροποιείται από το αρχικό κείμενο που εκδίδει ο Δριμυτινός «η Απεραθίτικη παραλλαγή της *Βοσκοπούλας* δεν είναι τίποτ' άλλο παρά 93 αποσπασματικοί στίχοι, που διασώθηκαν στην λαϊκή μνήμη της Απειράνθου, από κάποιο κείμενο της *Βοσκοπούλας*, που οι Απεραθίτες κάποτε στα παλιά χρόνια το ξέραν όλοι απ' έξω».²⁷³

Το ενδιαφέρον σημείο στη δημοσίευση της «παραλλαγής» αυτής έγκειται στην πρόταση του Μαρκάκη ότι «τα δύο αυτά κείμενα [το κείμενο της ναξιακής παραλλαγής και το κείμενο της *Βοσκοπούλας* του 1627] δεν ήταν το ίδιο ποίημα, αλλά δύο διάφορες λόγιες παραλλαγές».²⁷⁴ Αρχικό επιχείρημα που υποστηρίζει την υπόθεση του μελετητή είναι η ομολογία του Δριμυτινού στον επίλογο πως εκδίδει την παραλλαγή της *Βοσκοπούλας* που θεώρησε καλύτερη.²⁷⁵ Πέρα, όμως, από την παραδοχή αυτή του Δριμυτινού, ο Μαρκάκης παραθέτει μια σειρά από άλλα επιχειρήματα που υποστηρίζουν την υπόθεσή του:

κατά την μορφήν κι' ακόμα κατά την έννοια, σαν τραγούδια ανεξάρτητα είναι τέλεια κι' ολοκληρωμένα», ό.π., 139.

²⁷² Ο.π., 139. «Οι αποσπασματικοί αυτοί στίχοι, μη έχοντας καμιά ενότητα, αλλά χωρισμένοι μεταξύ τους από μικρά ή μεγάλα χάσματα σαν πούπαμε πιο πάνω, δεν μπορούν ποτέσ ν' αποτελέσουν ένα τραγούδι, έστω και παραλλαγή που νάναι τέλειο κι' ολοκληρωμένο. Κι' ούτε καν είναι τουλάχιστο μια παραλλαγή, που να διατηρεί κάποια ανεξαρτησία από το αρχικό κείμενο, αφού το αποτελούν αποσπάσματα του πρωταρχικού κειμένου χωρίς καμιά πρόσθετη συμπλήρωση, που μπορούσε να του προσδώσει κάποια ενότητα», ό.π., 139 – 140.

²⁷³ «Η συγκριτική εξέταση των 93 στίχων της Απεραθίτικης *Βοσκοπούλας* με άλλους τόσους και πλέον στίχους από το μοναδικό αρχικό κείμενο που μας διέσωσε ο *Νικόλαος Δριμυτινός* μας αποδείχνει τόσο μεγάλη την ομοιότητα των αντιστοιχών χωρίων και τόσο μηδαμινές τις διαφορές, έτσι που αδίσταχτα μπορούμε να ισχυριστούμε, πως ακόμα διατηρείται η λογία μορφή του» «Οι αποσπασματικοί αυτοί στίχοι, μη έχοντας καμιά ενότητα, αλλά χωρισμένοι μεταξύ τους από μικρά ή μεγάλα χάσματα σαν πούπαμε πιο πάνω, δεν μπορούν ποτέσ ν' αποτελέσουν ένα τραγούδι, έστω και παραλλαγή που νάναι τέλειο κι' ολοκληρωμένο. Κι' ούτε καν είναι τουλάχιστο μια παραλλαγή, που να διατηρεί κάποια ανεξαρτησία από το αρχικό κείμενο, αφού το αποτελούν αποσπάσματα του πρωταρχικού κειμένου χωρίς καμιά πρόσθετη συμπλήρωση, που μπορούσε να του προσδώσει κάποια ενότητα», ό.π., 139 – 140.

²⁷⁴ «Και τώρα γεννιέται ένα σοβαρό ζήτημα. Το αρχικό κείμενο της *Ναξιακής* παραλλαγής ήταν το ίδιο με το γνωστό κείμενο που μας διέσωσε ο *Ν. Δριμυτινός*; [...] τα δύο αυτά κείμενα δεν ήταν το ίδιο ποίημα, αλλά δύο διάφορες λόγιες παραλλαγές», ό.π., 140.

²⁷⁵ «Ο ίδιος ο *Ν. Δριμυτινός* στον απειρόκαλό του επίλογο (στ. 489 - 492) μας πληροφορεί, πως εκτός από την παραλλαγή της *Βοσκοπούλας* που αυτός εξέδωσε, υπήρξαν κι άλλες, αλλά πούντουσαν “σφαλμένες”. Η δική του ήταν η “καλλιωτέρα”. Δεν είναι λοιπόν καθόλου απίθανο, πρόσφυγες κρητικοί, από τα Σφακιά κι' από τ' άλλα μέρη της δυτικής μεριάς της Κρήτης, που κατατρεγμένοι από τους Τούρκους, ζητώντας καταφύγιο στη Νάξο κι' ειδικά στην Απειράνθο μετέφεραν μαζί τους και διέσωσαν καμιά από τις “σφαλμένες” παραλλαγές της *Βοσκοπούλας*», ό.π.

1. «Η υπόθεση της ναξιακής παραλλαγής, όπως αφήνεται να διαφαιίνεται μέσα από τα χάσματα των 93 της στίχων, **διαφέρει κάπως ελαφρά** από την υπόθεση του κειμένου του Ν. Δριμυτινού. (Κοίτα τους στίχ. 30 – 31 και τη σχετική σημείωση)». ²⁷⁶
2. «Στο κείμενο του Δριμυτινού απ' αρχής μέχρις το τέλος διηγείται μονάχα ο Βοσκός. Στην παραλλαγή της Νάξου πρώτα κάνει κάποια εισαγωγή ο ποιητής (στ. 1 - 9), και μετά αρχίζει να διηγείται τα παθήματά του ο βοσκός. Αλλά και σ' αυτή τη διήγηση που και που παραμπαιίνει πάλι ο ποιητής (στ. 88 – 89)». ²⁷⁷
3. «Ορισμένοι στίχοι της παραλλαγής (π.χ. οι στ. 30, 31, 34, 41, και 90 – 93) δεν κρατάνε την ίδια θέση μεσ' όλο το κείμενο που κατέχουν οι αντίστοιχοί τους στο κείμενο του Δριμυτινού. **Η μετάθεση αυτή φαίνεται να μην έγινε τυχαία, αλλά, γιατί έτσι το απαιτούσε η τροποποιημένη υπόθεση της παραλλαγής**». ²⁷⁸

Ως προς το θέμα της γλώσσας της ναξιακής παραλλαγής, η ταύτισή της με την κρητική διάλεκτο δεν ακυρώνει την πιθανότητα το κείμενο αυτό να ανήκει σε άλλη παράδοση κειμένων της *Βοσκοπούλας* καθώς, όπως υπογραμμίζει ο Μαρκάκης, «η τοπολαλιά της Νάξου και πιο ειδικά, της Απειράνθου, μοιάζει καταπληκτικά μ' αυτό το ιδίωμα». ²⁷⁹

Συνοπτικά, τα στοιχεία που οδηγούν τον μελετητή στο συμπέρασμα ότι η συγκεκριμένη παραλλαγή ακολουθεί άλλη παράδοση λογίου κειμένου είναι μια «ελαφριά» διαφοροποίηση της πλοκής της ναξιακής παραλλαγής από την πλοκή του κειμένου που εξέδωσε ο Δριμυτινός, η παρουσία μιας δεύτερης αφηγηματικής φωνής και η μετάθεση στίχων. Οι παρατηρήσεις, όμως, αυτές δεν ερμηνεύονται αποκλειστικά και μόνο από την ύπαρξη ενός άλλου πρότυπου λογίου κειμένου και ούτε οδηγούν υποχρεωτικά σε μια τέτοια υπόθεση. Πρόσθετα, η επιχειρηματολογία υπέρ της ύπαρξης ενός άλλου προτύπου – οδηγού, πέρα από το κείμενο του 1627, δεν τεκμηριώνεται επαρκώς. Η επιχειρηματολογία υπέρ της υπόθεσης ότι το συγκεκριμένο κείμενο δεν ακολουθεί το κείμενο της έκδοσης του 1627 εντοπίζεται διάσπαρτη στο κριτικό υπόμνημα του μελετήματος του Μαρκάκη. Τα πρόσθετα σημεία της επιχειρηματολογίας συγκεντρώνονται πιο κάτω και είναι τα εξής:

²⁷⁶ Ο.π. Η έμφαση δική μου.

²⁷⁷ Ο.π.

²⁷⁸ Ο.π. Η έμφαση δική μου.

²⁷⁹ Ο.π.

1. Η απουσία των 9 στίχων που στο κείμενο του Δριμυτινού λειτουργούν ως σημαίνουσα, για την πλοκή, εισαγωγή καθώς με αυτήν τοποθετείται η ιστορία στον ειδυλλιακό χώρο.²⁸⁰
2. Το χάσμα των 95 στίχων της παραλλαγής που δημοσιεύει ο Μαρκάκης.²⁸¹
3. Το χάσμα στο οποίο το αρχικό κείμενο περιγράφει τον χρόνο που περνά στο σπήλιο το ζευγάρι.²⁸²
4. Ένα υποθετικό χάσμα, κατά τον Μαρκάκη, θα προηγούνταν του δίστιχου της παραλλαγής: «Εγώ δεν είμαι με τα λογικά μου / Αν δε θα πα να βρω πρόβατά μου» (στ. 30 - 31).²⁸³
5. Βασικός λόγος για τον οποίο ο Μαρκάκης θεωρεί πως η παραλλαγή που δημοσιεύει δεν ακολουθεί την έκδοση του Δριμυτινού είναι το δίστιχο 69 - 70²⁸⁴ με το οποίο ο πατέρας της *Βοσκοπούλας* αρνείται, χωρίς όμως να δικαιολογεί την άρνησή του, να εισακούσει την παράκλησή του βοσκού να πάνε στο μνήμα της κυρά του.²⁸⁵ Ο Μαρκάκης θεωρεί την προσθήκη αυτή αρκετή για να οδηγήσει στο συμπέρασμα πως η παραλλαγή αυτή ακολουθεί άλλο λόγο πρότυπο.

Ξεκινώντας από το τελευταίο επιχείρημα του Μαρκάκη πράγματι στο κείμενο της *Βοσκοπούλας* ο γέροντας δεν απαντάει στην παράκληση του βοσκού για να πάνε στο «μνημούρι» της «κεράς» του. Ο μονόλογος του βοσκού στο τέλος της *Βοσκοπούλας* δημιουργεί ερωτηματικά ως προς τον τόπο εκφοράς του. Από την παράκληση του βοσκού περνάμε κατευθείαν στον μονόλογο με τον οποίο περιγράφεται το ζοφερό μέλλον του

²⁸⁰ «Στο κείμ του Δριμυτ. προηγούνται 9 στίχοι που μ' αυτούς ο ποιητής βάζει τον βοσκό του να μας διηγηθεί για το τοπείο», ό.π., 141, υποσημ. 1.

²⁸¹ «Το χάσμα αυτό αντιστοιχεί με 95 περίπου στίχους του κειμένου της *Βοσκοπούλας* του Δριμυτινού. Σ' αυτούς τους στίχους ο χαροκαμένος Βοσκός μας διηγείται πώς τάφτιαζε με τη *Βοσκοπούλα* και επειδής τους πήρε το βράδυ αποφασίσανε αντί να πάει αυτός στο μαντρί του, πούταν μακρυνά, να πάνε στη σπηλιά εκείνης», ό.π., υποσημ. 4.

²⁸² «Στο χάσμα αυτό το πρωτότυπο έχει την αισθηματικότερη σκηνή του όλου έργου. [...]», ό.π., 142, υποσημ. 1.

²⁸³ «Όπως διαφαίνεται, κατά την γνώμη μας, από τους αμέσως πιο κάτω στίχους (30 - 31) η περικοπή που γιόμιζε αυτό το χάσμα φαίνεται νάχε κάπως διάφορη υπόθεση, απ' εκείνη πούχει η αντίστοιχη του πρωτοτύπου. Η υπόθεση θάταν πάνω κάτω η εξής: Ο Βοσκός ξετρελαμένος από έρωτα για την *Βοσκοπούλα* παρατάει σύζυλα και στο έλεος του Θεού, πρόβατα και μαντρί κι ακολουθάει την αγάπη του· αφού την χαρεί, επί τέλους κάποια μέρα θυμάται και το έχει του. Τότες με τη συγκατάθεση και της *βοσκοπούλας* αποφασίζει να χωρίσουν προσωρινά για ένα μήνα, για να φροντίσει κι' αυτός για τα ζώα του», ό.π., 141, υποσημ. 2.

²⁸⁴ «Δεν ημπορώ ο φτωχός να σου το δείξω, / Ούτε κοντά (γ)ια να σε οδη(γ)ήσω», ό.π., 143, στ. 69 - 70· «Το δίστιχο αυτό (69 - 70) είναι εκπεσμένο από το κείμενο του Δριμυτινού και το κενό π' αφήνει εκεί (στ. 413 επ.) είναι ολοφάνερο, αφού ο χαροκαμένος πατέρας δεν δίνει καμία απάντηση στην παράκληση του Βοσκού. Ένας λόγος βασικός πως η παραλλαγή μας δεν προέρχεται από το κείμενο του Δριμυτινού», ό.π., υποσημ. 2.

²⁸⁵ «Παρακαλώ σε τώρα (γ)εροντάκι, / Μην βαρεθείς την στράταν ολι(γ)άκι. (Γ)ια δείξε μου το μνήμα τση κυράς μου, / Κι' εκεί να κάνω τα θέλει η καρδιά μου», ό.π., 45, στ. 66 - 69.

μετά τον θάνατο της βοσκοπούλας.²⁸⁶ Εντούτοις, η ακόλουθη απεύθυνσή του στη νεκρή προϋποθέτει την εικόνα ενός ανθρώπου που θρηνεί πάνω στον τάφο του αγαπημένου προσώπου:

«Τώρα θωρώ κι αλήθεια μ' απαρηγήτης
στ' αραχνιασμένο στρώμα που κοιμήθης;
και δε μπορώ ο φτωχός να σε ξυπνήσω,
να μου συντύχης και να σου μιλήσω» (Βοσκ., στ. 425 - 428).

Παρά το γεγονός ότι μπορεί να υπήρξε κείμενο της *Βοσκοπούλας* το οποίο στο συγκεκριμένο σημείο να ήταν σαφέστερο ως προς τον τόπο εκφοράς του τελικού μονολόγου, που μοιάζει να είναι επιτάφιος, εντούτοις δε θεωρώ ότι το δίστιχο με το οποίο απαντά ο γέροντας πατέρας στη ναξιακή παραλλαγή θα μπορούσε, όπως υποστηρίζει ο Μαρκάκης, να ανήκει στο κείμενο που εκδίδει ο Δριμυτινός αποτελώντας λειτουργικό αφηγηματικό στοιχείο. Διότι μια τέτοια άρνηση πώς θα δικαιολογούσε, στη συνέχεια, τον επιτάφιο μονόλογο του βοσκού στο κείμενο του 1627; Αυτό που πρέπει να σημειωθεί είναι ότι τα δύο κείμενα, η ναξιακή παραλλαγή και η *Βοσκοπούλα* διαφοροποιούνται στην πλοκή στο σημείο αυτό. Ο βοσκός στην παραλλαγή, αφού έχει εισπράξει την (αδικαιολόγητη) άρνηση στην παράκλησή του να επισκεφτεί το μνήμα της κεράς του, επιστρέφει παραδόξως στο σπήλιο:

«Ξαναπερνά από το σπήλιο το καμένο,²⁸⁷
Με βούρκα και πηλά πασαλημένο» (στ. 71 - 72)

Μετά το δίστιχο αυτό ο Μαρκάκης θεωρεί ότι υπάρχει χάσμα το οποίο ακολουθούν κάποιοι στίχοι από τον τελικό μονόλογο του βοσκού. Το κείμενο της παραλλαγής τελειώνει με μια ξαφνική εισβολή της τριτοπρόσωπης αφήγησης²⁸⁸ και κλείνει με ένα τετράστιχο που μετατίθεται από άλλο μέρος του αρχικού κειμένου της *Βοσκοπούλας*:

²⁸⁶ «Κύρη γονή, να ζήσης, αφεντάκι, / μη βαρεθείς τη στράτα καμποσάκι / να πάμε στο μνημούρι τση κεράς μου, / να κάνω το κοντέντο τση καρδιάς μου.», *Μπεργαδής, Απόκοπος, Η Βοσκοπούλα*, ό.π., 78, στ. 409 – 412.

²⁸⁷ Πιθανότατα το «καμένο» σπήλιο της παραλλαγής είναι το «καημένο» σπήλιο της έκδοσης. Βλ. «Φτάνω, θωρώ το σπήλιο αραχνιασμένο / με βούρκα και πηλά αναμουρδωμένο / αλλοιάς λογής μ' εδέχτη το καημένο [...]», ό.π., 76, στ. 337 – 339.

²⁸⁸ Οι δύο αυτοί στίχοι («Κι' εμοιολό(γ)α τσα μέσα στα δάση, / Απ' όποιο μέρος ήθελε περάσει.) είναι, πράγματι, όπως σημειώνει ο Π. Μαρκάκης, πρωτότυποι και δεν υπάρχουν στο κείμενο της έκδοσης του 1627,

«Κι' εμοιολό(γ)α τσα μέσα στα δάση,

Απ' όποιο μέρος ήθελε περάσει.

- «Ανάθεμά σε μοίρα μου καμένη

Που μου την είχες τούτη φυλαμένη.

Να(ν)άψω το κερί και να μου σβήσει,

Και στο σκοτίδι πάλι να μ' αφήσει». (στ. 90 - 93)

Όπως παρατηρεί και ο ίδιος ο Π. Μαρκάκης, στο κείμενο του 1627 «τα λόγια αυτά λέγονται από την Βοσκοπούλα»:²⁸⁹

«Ανάθεμά σε, μοίρα μου καμένη,²⁹⁰

Που μου την είχες τούτη φυλαμένη·

Ως ήψα το κερί να μου το σβήσης,

Σε μεγάλη σκοτάγρα να μ' αφήσης!» (Βοσκ., στ. 273 - 276)

Αν προσέξουμε, όμως, τους στίχους της παραλλαγής που μεσολαβούν ανάμεσα στο υποτιθέμενο έκπτωτο δίστιχο της άρνησης του πατέρα και το τέλος του κειμένου παρατηρούμε ότι αυτοί δεν είναι παρά μνήμες από τον μονόλογο του βοσκού στο τέλος του κειμένου της *Βοσκοπούλας*:

Ξαναπερνώ από το σπήλιο το καμένο,	71
Με βούρκα και πηλά πασαλημένο.	72
.....	
1. « - Τα πρόβάτά μου πια δε θε ν' αρμέξω,	74
(Γ)ια να περάσω κακό καιρό κι' αδέξο.	75
2. Κι' όταν στράφτει και βρέχει και χιονίζει,	76
Κανείς βοσκός κει πέρα θα (γ)υρίζει.	77

Πέτρου Μαρκάκη, «Η “Βοσκοπούλα” σαν δημοτική παραλλαγή στην Απειρανθο (Νάξου). Μελέτη», ό.π., 144, υποσημ. 4.

²⁸⁹ Ό.π. Τα λόγια αυτά, σημειώνει ο Μαρκάκης, «μπαίνουν φυσιολογικά στο στόμα του βοσκού, και μάλιστα στο τέλος», ό.π.

²⁹⁰ Και όχι «καμένη» όπως περιγράφεται στην παραλλαγή.

3. Μα (γω) θα να (γ)υρίζω μέσ' τα δάση,	78
(Γ)ια να βγούνε τα φίδια να με φάσι.	79
4. Όταν ο ήλιος θα καίει τις πέτρες,	80
Κι' οι πέτρες θε να καιν [αυτές] τα ξύλα,	81
Κι' όλοι θα σιμώνουν στου δενδριού τα φύλλα,	82
Ε(γ)ώ θάμαι στον ήλιο να με καίει	83
Και η καρδιά μου μέσα θε να κλαίει.	84
5. Και μόνον ένα ρίφι θα κρατήσω,	85
Να κλαι τη μάννα του και (γ)ω την κόρη	86
Να περπατούμε τα βουνά και σ' όρη.»	87
Κι' εμοιρολό(γ)α τσα μέσα στα δάση [...]	

Στη συνέχεια παρατίθενται οι στίχοι από το κείμενο της *Βοσκοπούλας* τους οποίους η παραλλαγή χρησιμοποιεί άλλοτε αυτούσιους και άλλοτε αλλοιωμένους:

1. Τα πρόβατά μου πλιο να μην αρμέξω,
μα να περνά κακόν καιρό κι αδέξο. (Βοσκ., στ. 447 - 448)
2. Κι όντε βροντά κι αστράφτει και χιονίζει,
κανείς βοσκός στα όρη δε γυρίζει, (Βοσκ., στ. 457 - 458)
3. τα όρη, τα χαράκια να με φάσι
και να 'ναι η κατοικιά μου μες στα δάση. (Βοσκ., στ. 439 - 440)
4. Κι όντεν ο ήλιος καίει πέτρες και ξύλα
όλοι σιμώνου στου δεντρού τα φύλλα,
τότες πάγει ο βοσκός, δροσιό γυρεύγει,
εγώ νά 'μαι στον ήλιο να με καίγη. (Βοσκ., στ. 461 - 464)
5. Να κλαίγη εμέ τ' αρνί κ' εγώ την κόρη,
να πορπατούμε στα βουνά, στα όρη (Βοσκ., στ. 453 - 454)

Θεωρώ, λοιπόν, ότι το κείμενο της ναξιακής παραλλαγής, παρά τις οποιεσδήποτε μικρές διαφορές, στους στίχους αυτούς δεν αποκλίνει από το κείμενο της έκδοσης του 1627.

Όσον αφορά το δίστιχο 30 – 31 (- « [E(γ)ώ] δεν είμαι με τα λο(γ)ικά μου, / A(v) δε θα πα να βρω να πρόβατά μου»), το οποίο εκφέρεται στην παραλλαγή από τον βοσκό, θεωρείται από τον Μαρκάκη ως μια από τις μεταθέσεις που δεν «τυχαία, αλλά, γιατί έτσι το απαιτούσε η τροποποιημένη υπόθεση της παραλλαγής»:²⁹¹

«Όπως διαφαίνεται, κατά την γνώμη μας, από τους αμέσως πιο κάτω στίχους (30 - 31) η περικοπή που γιόμιζε αυτό το χάσμα φαίνεται να 'χε κάπως διάφορη υπόθεση, απ' εκείνη πούχει η αντίστοιχη του πρωτοτύπου. Η υπόθεση θάταν πάνω κάτω η εξής: Ο Βοσκός ξετρελαμένος από έρωτα για την Βοσκοπούλα παρατάει σύζυλα και στο έλεος του θεού, πρόβατα και μαντρί κι' ακολουθάει την αγάπη του· αφού την χαρεί, επί τέλους κάποια μέρα θυμάται και το έχει του. Τότες με τη συγκατάθεση και της βοσκοπούλας αποφασίζει να χωρίσουν προσωρινά για ένα μήνα, για να φροντίσει κι' αυτός για τα ζώα του.»²⁹²

Πρώτα πρέπει να σημειωθεί ότι το δίστιχο αυτό στο κείμενο της έκδοσης του 1627 εκφέρεται, με το ακριβώς αντίθετο νόημα, από τη βοσκοπούλα στο πλαίσιο της δήλωσης της υποταγής της στον έρωτα του βοσκού:²⁹³

²⁹¹ Πέτρου Μαρκάκη, «Η “Βοσκοπούλα” σαν δημοτική παραλλαγή στην Απειρανθο (Νάξου). Μελέτη», ό.π., 140.

²⁹² Ο.π., 142, υποσημ. 2

²⁹³ Την παρουσία του συγκεκριμένου διστίχου στο κείμενο της *Βοσκοπούλας* έχει ήδη εντοπίσει ο Εμμαν. Ι. Δουλγεράκης ο οποίος σχολιάζει την άποψη του Π. Μαρκάκη για το συγκεκριμένο δίστιχο ως ισχυρό στοιχείο που να αποδεικνύει πως η ναξιακή παραλλαγή ακολουθεί άλλη παράδοση κειμένου της *Βοσκοπούλας*: «Μεθοδικώς τουλάχιστον η αρχή του, να βασίζεται εις δύο στίχους μιας ατελέστατης παραλλ., είναι απαράδεκτος. [...] Εξάλλου αν τους δύο αυτούς στίχους δεν τους λέγη η “Βοσκοπούλα” αλλά ο “Βοσκός”, ως θέλη ο Μαρκάκης, αυτομάτως ο πατήρ της ηρωίδος παύει να παίξει τον ρόλον σπουδαίου προσώπου, το οποίον επηρεάζει την εξέλιξιν του μύθου· διότι εις το ειδύλλιον η επιστροφή του πατρός αναγκάζει τους δύο ήρωας να αποχωρισθούν αλλήλους (στ. 237 - 258) και να αναμένουν την έλευσιν ενός μηνός, διά να συναντηθούν πάλι, μόνον όταν ο γέρον πατήρ της κόρης θα απουσιάση. Αντί του γέροντος όμως ο Μαρκάκης πιστεύει, ότι αιτία της αναχωρήσεως του ήρωος είναι η απόφασις, την οποίαν εξαίφνης έλαβεν, να έλθη εις τα λογικά του και να επιστρέψη εις τα πρόβατά του, “με τη συγκατάθεση της Βοσκοπούλας”. Όταν όμως η “Βοσκοπούλα” λέγη: Ναξ. Παραλλ., 32 – 33

Άντε, βοσκέ, στη μάντρα τη δική σου
και σ' ένα μήνα πάλι μου θυμήσου.

Ναξ. Παραλλ., 32 – 33

Άντε, καλέ βοσκέ μου, νάχεις χάρη,
εσύ καμάρι και χαρά με(γ)άλη.

δεν συγκατατίθεται απλώς, αλλά παρακαλεί τον “Βοσκόν” να φύγη. [...] Αλλά και αν, προς στιγμήν, δεχθώμεν ότι ο ήρωας συνελθών λέγει τους στίχους αυτούς, τότε πρέπει να συμφωνήσωμεν, ότι η διαφορά μεταξύ του αγνώστου λογίου προτύπου της Ναξ. παραλλ. και της γνωστής “Βοσκοπούλας” δεν θα είναι “κάπως ελαφρά” αλλά ουσιώδης, αφού ολόκληρον το μέρος περί του πατρός, της επιστροφής του, της ανάγκης αποχωρισμού των

«Τση ξάς μου πλιό δεν είν’ τα λογικά μου
να πάγω ν’ ακλουθώ στα πρόβατά μου»

(Βοσκ., στ. 89 - 90)

Εάν το συγκεκριμένο δίστιχο, με το οποίο ο βοσκός δηλώνει την απόφασή του να επιστρέψει στα πρόβατά του, θεωρηθεί ως έκπτωτο του αρχικού κειμένου τότε, όπως υπογραμμίζει ο Εμμαν. Ι. Δουλγεράκης, η αφήγηση της ιστορίας θα αντιμετώπιζε σοβαρά προβλήματα:²⁹⁴ θα αποδυναμώνονταν τελείως η παρουσία του πατέρα ο οποίος είναι ο λόγος που το ζευγάρι οδηγείται στον αποχωρισμό και τη διευθέτηση μελλοντικής συνάντησης όταν ο πατέρας θα έφευγε και πάλι. Το πιθανότερο είναι πως το απεραθίτικο κείμενο μας παραδίδει αλλοιωμένο, ως προς το πρόσωπο και τον χρόνο εκφοράς του, το δίστιχο. Με την μετάθεση αυτή αυτόματα αλλάζει η πλοκή του ποιήματος και το απεραθίτικο κείμενο αποκλίνει από το μύθο της *Βοσκοπούλας*. Το ερώτημα είναι εάν η συγκεκριμένη αλλοιωμένη παράδοση του ναξιακού κειμένου μπορεί να αποδοθεί σε μια άλλη λόγια παράδοση κειμένων της *Βοσκοπούλας*, όπως υποστηρίζει ο Μαρκάκης, ή απλά αντιμετωπίζουμε ένα κείμενο φθαρμένο που δε μπορεί καν να ονομαστεί παραλλαγή.

Κανένα ουσιαστικό στοιχείο δεν οδηγεί με ασφάλεια στο συμπέρασμα ότι το ναξιακό κείμενο ακολουθεί άλλο λόγο κείμενο πέρα από εκείνο της έκδοσης του 1627. Μάλλον το ατελές αυτό κείμενο διασώζει αποσπασματικά μέρη του αρχικού κειμένου της *Βοσκοπούλας* με άλλοτε ασήμαντες και άλλοτε πιο σημαντικές προσθήκες και μεταθέσεις στίχων. Το γεγονός ότι στο ναξιακό κείμενο υπάρχουν μεγάλα χάσματα, όπως η «αισθηματικότερη σκηνή του όλου έργου»²⁹⁵ ή η σκηνή της αναχώρησης του βοσκού επειδή επιστρέφει ο πατέρας της βοσκοπούλας, δεν δηλώνει αναγκαστικά την ύπαρξη μιας άλλης παράδοσης κειμένων την οποία ακολουθεί το ναξιακό κείμενο. Τα χάσματα αυτά δεν μπορούν να ερμηνευθούν στο πλαίσιο της παράδοσης ενός άλλου λόγιου προτύπου αλλά ως η απώλεια χωρίων του κειμένου τα οποία η μνήμη δεν μπόρεσε να απομνημονεύσει και να τα διατηρήσει ζωντανά.²⁹⁶

προς τούτο κ.λ.π. θα έχη παραληφθή. Τοιαύτη όμως διαφορά θα ήτον αφύσικος [...]], Εμμαν. Ι. Δουλγεράκη, «Ανέκδοτοι δημοτικά παραλλαγαί της “Ερωφίλης” και της “Βοσκοπούλας”», ό.π., 264 – 265.

²⁹⁴ Ο.π.

²⁹⁵ Πέτρου Μαρκάκη, «Η “Βοσκοπούλα” σαν δημοτική παραλλαγή στην Απειρανθο (Νάξου). Μελέτη», ό.π., 142

²⁹⁶ «Οι μετατιθέντες στίχοι και τα χάσματα, δεν δύνανται να αποτελέσουν, ως εκ του ασταθούς χαρακτήρος των, θετικά στοιχεία διά την εξαγωγήν τοιούτων συμπερασμάτων, ως εκ του ασταθούς χαρακτήρος των, θετικά στοιχεία διά την εξαγωγήν τοιούτων συμπερασμάτων. Τοιούτους στίχους και τοιαύτα φαινόμενα παρουσιάζουν

Οι εννέα πρώτοι στίχοι της παραλλαγής διαφοροποιούνται από το υπόλοιπο κείμενο αποδίδοντας συνοπτικά και σε τριτοπρόσωπη αφήγηση τους πρώτους 40 στίχους του κειμένου της έκδοσης του Δριμυτινού:

Πανώρια λι(γ)ερή, πανώρια κόρη
[Ένας] καλός βοσκός τη νύχτα θώρρει.
Πέφτει στη βρύση κάτω λι(γ)ωμένος,
Κι' η κόρη θάρρει κι' είν' αποθαμμένος.
Παίρνει κρύ(γ)ιο νερόν από τη βρύση,
Κι' έρχεται το βοσκό (γ)ια να γνωρίσει,
Πως είναι λι(γ)ωμένος, ν' αρχινήσει
Να λαντουρά νερό το πρόσωπό του,
Και κείνον ήτανε το (γ)ιατρικό του.

Εντούτοις, η αφηγηματική επιλογή του τρίτου προσώπου δεν είναι συνεπής, και μάλλον καθόλου συνειδητή, παρά δηλώνει την αμηχανία επιλογής αφηγηματικού προσώπου για την έναρξη της αφήγησης. Το γεγονός αυτό προδίδει όχι μόνο η συνέπεια στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση που ακολουθεί στη συνέχεια του κειμένου αλλά ένας στίχος της εισαγωγής του οποίου το γραμματικό πρόσωπο διορθώνεται από τον εκδότη της παραλλαγής και σημειώνεται στο υπόμνημα. Ο στίχος «να λαντουρά νερό το πρόσωπό του» δεν είναι γνήσιος αλλά η διορθωμένη μορφή του αρχικού στίχου της παραλλαγής «Παίρνει νερό και λαντουρά το πρόσωπό μου».²⁹⁷ Το τρίτο γραμματικό πρόσωπο εισέρχεται ξανά στην αφήγηση στο τέλος, πράγμα που σημειώνει και ο Μαρκάκης: :«Κι' εμοιρολό(γ)α τσα μέσα στα δάση, / Απ' όποιο μέρος ήθελε περάσει» (στ. 88 - 89).²⁹⁸

άπειρα αι δέκα γνωσταί δημοτικά παραλλ. της “Βοσκοπούλας” και είναι εύκολον να φαντασθώμεν εκ τούτου, εις ποίαν αδιέξοδον θα ωδηγείτο η έρευνα, αν βάσει των αρνητικών αυτών στοιχείων, ανηγόμεθα εις ισαριθμούς λογίας παραλλ. του ειδυλλίου», Εμμ. Ι. Δουλγεράκη, «Ανέκδοτοι δημοτικά παραλλαγαί της “Ερωφίλης” και της “Βοσκοπούλας”», ό.π., 266.

²⁹⁷ Πέτρου Μαρκάκη, «Η “Βοσκοπούλα” σαν δημοτική παραλλαγή στην Απειρανθο (Νάξου). Μελέτη», ό.π., 141, υποσημ.3. Ο γνήσιος στίχος της παραλλαγής συνθέτει στοιχεία από το πρωταρχικό κείμενο της έκδοσης του 1627, βλ. στ. 37 – 40, «Και παίρνει κρυό νερόν από τη βρύση / κ' έρχεται προς εμένα να το χύση / ραίνει και λαντουρά το πρόσωπό μου / λογιάζοντας πως νά 'ναι το γιατρικό μου», Μπεργαδής, *Απόκοπος, Η Βοσκοπούλα*, ό.π., 66· Την εκδοτική αυτή επέμβαση επισημαίνει και ο Εμμ. Ι. Δουλγεράκης και την καταδικάζει, Εμμ. Ι. Δουλγεράκη, «Ανέκδοτοι δημοτικά παραλλαγαί της “Ερωφίλης” και της “Βοσκοπούλας”», ό.π.

²⁹⁸ Πέτρου Μαρκάκη, «Η “Βοσκοπούλα” σαν δημοτική παραλλαγή στην Απειρανθο (Νάξου). Μελέτη», ό.π., 140.

Η αρχική περιγραφή του *Locus amoenus* με την οποία τοποθετείται στο χώρο η δράση του ποιήματος – περιγραφή η οποία έχει λειτουργικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής δηλώνοντας ταυτόχρονα και το λόγιο στίγμα του ποιήματος – παραλείπεται στην παραλλαγή αυτή με την έμφαση να τοποθετείται στα πρόσωπα και όχι στον χώρο. Αν δούμε πιο προσεκτικά τους εννέα αυτούς στίχους θα δούμε ότι η παραλλαγή παίρνει σχεδόν αυτούσιους στίχους από τη *Βοσκοπούλα* γεγονός που το σημειώνει και ο Μαρκάκης ταυτίζοντας τους ίδιους στίχους των δύο κειμένων.²⁹⁹

Οι εννέα πρώτοι στίχοι της παραλλαγής θα μπορούσαν να θεωρηθούν στο πλαίσιο μιας συμπυκνωμένης απόδοσης του λόγιου κειμένου που το πλησιάζει στη λιτή δημοτική ποίηση. Θα μπορούσαν, αν η αφηγηματική αυτή επιλογή είχε συνέχεια και συνέπεια, να θεωρούνταν ως η πρώτη σοβαρή απόκλιση από το έντεχνο κείμενο: ένας τριτοπρόσωπος αφηγητής αναλαμβάνει να διηγηθεί την ιστορία της *Βοσκοπούλας*. Το γεγονός ότι η εκτεταμένη, στο αρχικό κείμενο, περιγραφή της βοσκοπούλας, περιορίζεται στον πρώτο στίχο του ποιήματος, ως ένδειξη ότι θεωρείται ο πιο σημαντικός, συνηγορεί σε μια τέτοια θεώρηση του ναξιακού κειμένου. Δεν είναι τυχαίο ότι διατηρήθηκε ο στίχος που στη δομή του μοιάζει πιο πολύ με στίχο της δημοτικής ποίησης καθώς δύο ημιστίχια επαναλαμβάνουν το ίδιο νόημα: «Πανώρια λιγερή, πανώρια κόρη» (στ.1). Πρόκειται, όμως, για μια τέτοια περίπτωση; Πρόκειται για την περίπτωση ενός λόγιου κειμένου το οποίο «οικειοποιείται ο λαός» όπως διερωτάται ο Μαρκάκης;

Σύμφωνα με τον Γ. Μ. Σηφάκη οι παραλλαγές είναι «ποιητικά σημεία» που «έχουν μεταξύ τους σχέσεις συνωνυμίας, έχουν δηλαδή το ίδιο περιγραφικό ή αφηγηματικό νόημα» και «παρόμοια σύνταξη».³⁰⁰ Υπό το πρίσμα αυτό η άρνηση του πατέρα να οδηγήσει τον νέο στο μνήμα, προσθήκη της παραλλαγής και όχι έκπτωτο δίστιχο από το πρωτότυπο, συνιστά σοβαρή απόκλιση η οποία αλλοιώνει τον μύθο της *Βοσκοπούλας*. Ακριβώς όπως συμβαίνει και με το δίστιχο με το οποίο ο βοσκός ανακοινώνει στη βοσκοπούλα την απόφαση να επιστρέψει στο μαντρί του, γεγονός που οδηγεί στον αποχωρισμό τους. Αυτά τα δύο ποιητικά σημεία έχουν αλλάξει λειτουργία στο κείμενο, όπως στην περίπτωση του διστίχων 30 – 31, ή έχουν αλλάξει τη λειτουργία του κειμένου, όπως στην περίπτωση του διστίχου 69 – 70. Οι μεταβολές όμως των ποιητικών σημείων στις παραλλαγές δε γίνεται, υπογραμμίζει ο

²⁹⁹ Ο.π.

³⁰⁰ «Προσοχή όμως, η σύνταξη για την οποία μιλούμε δεν είναι η σύνταξη των λέξεων στο εσωτερικό της πρότασης, αλλά η άρθρωση των τμημάτων της ποιητικής ενότητας μέσα στο πλαίσιο της ως συνθέτου [...] ποιητικού σημείου», Γ. Μ. Σηφάκης, *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*, ό.π., 60.

Σηφάκης, να αγγίζουν τη λειτουργία τους και την ταυτότητά τους (ή «αλλιώς το περιγραφικό ή αφηγηματικό τους νόημα»)³⁰¹ Και αν ο αριθμός των ενοτήτων μιας παραλλαγής δεν είναι, σύμφωνα πάντα με τον Σηφάκη, κριτήριο για τη συγγένεια των παραλλαγών με το υποτιθέμενο αρχέτυπό τους, η σειρά και η τάξη των ενοτήτων αυτών είναι ισχυρό κριτήριο αφού για να συνδεθεί μια παραλλαγή με τον τύπο στον οποίο ανήκει πρέπει να αναγνωρίζεται σε αυτή «το ίδιο βασικό σχήμα συνδυασμού ποιητικών σημείων».³⁰² Εάν στην περίπτωση που εξετάζουμε το ποιητικό σημείο των στίχων 30 – 31 αλλοιώνει την αφηγηματική σειρά και τάξη του ποιήματος τότε το κείμενο που δημοσιεύει ο Μαρκάκης δε μπορεί να οριστεί ούτε ως παραλλαγή όπως εισηγείται ο Δουλγεράκης.³⁰³

Προσωπική μου άποψη είναι ότι βρισκόμαστε μπροστά σε ένα κείμενο το οποίο στο μεγαλύτερό του μέρος είναι το ίδιο το κείμενο της έκδοσης του 1627 και όχι κείμενο το οποίο ακολουθεί άλλη παράδοση κειμένου της *Βοσκοπούλας*. Τα χάσματα και οι μεταθέσεις οφείλονται στον τρόπο λειτουργίας της λαϊκής μνήμης η οποία στην προσπάθειά της να αποδώσει μια ιστορία με αρχή, μέση και τέλος αλλοιώνει το αρχικό λόγιο κείμενο.

Σύμφωνα με τον Μαρκάκη η ναξιακή παραλλαγή, γεμάτη «κενά, χάσματα, ασάφειες και παρανοήσεις»³⁰⁴ μάλλον δεν πρέπει καν να ονομάζεται «παραλλαγή»³⁰⁵ εφόσον δεν πληρεί τα κριτήρια που θεωρεί ο ίδιος πρωταρχικά για να ονομαστεί ένα κείμενο δημοτική παραλλαγή.³⁰⁶ Συνεπώς, η σύγκριση της Ναξιακής παραλλαγής με τη *Βοσκοπούλα* δεν

³⁰¹ Ο.π., 62 – 63.

³⁰² Ο.π., 64.

³⁰³ «Το ουσιώδες όμως σφάλμα του Μαρκάκη είναι ότι, ενώ υπάρχει λογικωτάτη και ασφαλεστάτη εξήγηση των διαφορών της παραλλαγής του, από την έκδοσιν του Δριμυτινού, απορρίπτει αυτήν, άγνωστον διατί, και προτείνει αυθαίρετους και αστηρίκτους εξηγήσεις. Έχει διαπιστωθή ότι τα λόγια κείμενα, οσάκις γίνονται κτήμα του λαού, υφίστανται πολλάς και ποικίλας αλλαγάς, οφειλομένας εις γνωστούς λόγους. Ούτω παρατηρούμεν συχνάκις εις τας δημοτ. παραλλ. λογίων έργων συντημήσεις, χάσματα, μεταθέσεις και πλείστας αλλαγάς εις στίχους, εις νοήματα, εις ολοκλήρους υποθέσεις. Λογικώτερον, φυσικώτερον και ασφαλέστερον θα ήτο όλα αυτά τα φαινόμενα να εξηγηθούν ως αποτέλεσμα πολλών ψυχολογικών παραγόντων, π.χ. αδυναμίας προς απομνημόνευσιν, τάσεως προς διόρθωσιν και προσαρμογήν εις την ατμόσφαιραν του λαού κ.λ.π. παρά ως κριτήρια βάσει των οποίων πρέπει, να αναζητώμεν διάφορα, από τα γνωστά των, πρότυπα. Εν τη Ναξ. παραλλαγή είναι πλείστα τα φαινόμενα αυτά και ουδέν εν αυτή πείθει ότι πρέπει να εξαιρέσωμεν το δημοτ. τούτο κείμενον του κανόνος εξετάσεως, εκτιμήσεως και εξηγήσεως των δημοτ. παραλλ. λογίων έργων», Εμμαν. Ι. Δουλγεράκη, «Ανέκδοτοι δημοτικά παραλλαγαί της “Ερωφίλης” και της “Βοσκοπούλας”», ό.π., 266 – 267.

³⁰⁴ Πέτρου Μαρκάκη, «Η “Βοσκοπούλα” σαν δημοτική παραλλαγή στην Απειρανθο (Νάξου). Μελέτη», ό.π., 139.

³⁰⁵ «Η ναξιακή παραλλαγή, σαν σύνολο δεν πλησιάζει, ούτε το πιο μέτριο δημοτικό τραγούδι. [...] Το όλο κείμενο είναι γιομάτο κενά, χάσματα, ασάφειες. Νομίζει κανένας πως είναι δίστιχα ριγμένα όπου τύχει. Κοντολογής δεν είναι παρά ράκη της “Εύμορφης Βοσκοπούλας” [...]», ό.π.: «Αν θέλουμε να ακριβολογήσουμε, στον όρο *παραλλαγή*, που δίνουμε στην “Εύμορφη Βοσκοπούλα” που μας παραδίνουν σήμερα οι Απεραθίτες στοματικά, δεν τον βρίσκουμε και τόσο *δόκιμο*», ό.π.

³⁰⁶ «Οι παραλλαγές των άλλων τραγουδιών, μπορεί νάναι συντομότερες ή εκτενέστερες από τ’ αρχικό κείμενο, μπορεί να έχουν μεταβάλει το μέτρο, μπορεί να έχουν προσαρμοσθεί στις τοπολαλίες που τραγουδιούνται, κι’ ένα σωρό άλλες μεταβολές μπορεί νάχουν πάθει, ωστόσο όμως, όσο κι’ αν διαφέρουν απ’ τ’ αρχικό ή τα ομοειδή

αποδεικνύει παρά το γεγονός ότι το συγκεκριμένο κείμενο δεν είναι παρά ό,τι διασώθηκε στη μνήμη του λαού από το έντεχνο ποίημα της *Βοσκοπούλας*.³⁰⁷ Ο προσδιορισμός, όμως, του ναζιακού κειμένου ως παραλλαγή θυσιάζεται από τον μελετητή για να υποστηρίξει την άποψή του για το ναζιακό κείμενο ως τεκμήριο της ύπαρξης μιας άλλης ποιητικής παράδοσης της *Βοσκοπούλας*

Θα συμφωνήσω με τον Μαρκάκη μόνο στο σημείο ότι το ναζιακό κείμενο δεν είναι «τίποτ' άλλο παρά 93 αποσπασματικοί στίχοι, που διασώθηκαν στη μνήμη της Απειράνθου» όχι «από κάποιο κείμενο της Βοσκοπούλας», όπως υποστηρίζει ο Μαρκάκης,³⁰⁸ αλλά από την ίδια τη *Βοσκοπούλα* που εκδίδει ο Δριμυτινός το 1627 η οποία φθάνει στη Νάξο αλλοιωμένη και, εν μέρει, παραμορφωμένη.³⁰⁹

τους κείμενα, κατά την μορφή κι' ακόμα κατά την έννοια, σαν τραγούδια ανεξάρτητα είναι τέλεια κι' ολοκληρωμένα. Αυτό ακριβώς λείπει από την Βοσκοπούλα της Απειράνθου. Σαν ποίημα δεν στέκεται μόνο, δεν έχει αυτοτέλεια. Μα μόνο αυτό; Δεν είναι ούτε τέλειο, ούτε ολοκληρωμένο.», ό.π.

³⁰⁷ «Αυτό μας φέρνει το συμπέρασμα πως η Απεραθίτικη παραλλαγή της “Βοσκοπούλας” δει είναι τίποτα άλλο παρά 93 αποσπασματικοί στίχοι, που διασώθηκαν στην λαϊκή μνήμη της Απειράνθου, από κάποιο κείμενο της Βοσκοπούλας, που οι Απεραθίτες κάποτε στα παλιά χρόνια το ξέραν όλοι απ' έξω.», ό.π.

³⁰⁸ Δυστυχώς, στην ίδια γραμμή με τις απόψεις του Π. Μαρκάκη τοποθετείται και ο Γιάννης Δάλλας, «Γύρω από τη Ναζιακή παραλλαγή της “Όμορφης Βοσκοπούλας”», *Ναζιακόν Αρχείον*, Έτος Α, τχ. 4 (Απρίλιος 1947) 46 – 52. Τις απόψεις του Γ. Δάλλα ανασκευάζει ο Εμμ. Ι. Δουλγεράκης, «Ανέκδοτοι δημοτικά παραλλαγαί της “Ερωφίλης” και της “Βοσκοπούλας”», ό.π., 267 – 271.

³⁰⁹ «Το συμπέρασμα του Π. Μαρκάκη είναι ορθόν ως προς το ότι η απεραθίτικη “Βοσκοπούλα” προήλθεν από “κάποιο κείμενο” δεν είναι όμως ορθόν να λέγεται ότι “στα παλιά τα χρόνια το ξέραν όλοι (οι Απεραθίτες) απ' έξω”, διότι τούτον είναι αναπόδεικτον. [...] Η “Εύμορφη Βοσκοπούλα”, εκδοθείσα πολλάκις κατά το παρελθόν, εγένετο γνωστή και εις μερικούς από τους κατοίκους του χωρίου Απεράθου της Νάξου εκ των εντύπων αυτής εκδόσεων. Ως ο ίδιος ο Ισίδωρος Δελλαμάνης μου είχε πει, την “Εύμορφη Βοσκοπούλα” είχε μάθει “παλαιό βιβλιάρικι”. [...] Δια να αποδειχθή η διάφορος της ναζιακής προέλευσις, θα απαιτείτο να βρεθούν εις αυτήν ωρισμένα στοιχεία, τα οποία, ενώ θα απεκλείετο τελείως να ερμηνευθούν με την παραφθοράν του κειμένου της εντύπου εκδόσεως από τον λαόν, να πείθουν αντιθέτως ότι ούτω θα τα είχε γράψει αυτός ο ποιητής, τα ηγήνησεν όμως η έκδοσις του Δριμυτηνού. [...] Τοιαύτα όμως στοιχεία ελλείπουν από την ναζιακήν παραλλαγήν, την δημοσιευθείσαν υπό του Π. Μαρκάκη και τόσον επαινεθείσαν υπό του Γ. Δάλλα. Όθεν εκ τούτου συνάγεται ότι η ναζιακή παραλλαγή των 93 στίχων είναι ελλιπεστάτη προελθούσα εκ κακής απομνημονεύσεως εξ εντύπου του έργου εκδόσεως», Δημ. Οικονομίδου, «Τρία έργα της κρητικής λογοτεχνίας εν Απειράνθου Νάξου», *Κρητικά Χρονικά*, τ. Ζ' (1953) 110 – 118, 116 – 118.

*

Πιο ενδιαφέρουσα, πιστεύω, από όλες τις παραλλαγές της *Βοσκοπούλας* που συζητούνται στην παρούσα ενότητα είναι αυτή που δημοσιεύει ο Θωμάς Παπαδόπουλος.³¹⁰

Σύμφωνα με τον Παπαδόπουλο, στο χέρι που κατέγραψε την παραλλαγή αναγνωρίζεται η γραφή του Χιώτη λόγιου Λεόντιου Αλλάτιου.³¹¹ Η ανορθογραφία του κειμένου, η οποία δεν δικαιολογείται από ένα λόγιο καταγραφέα όπως ο Αλλάτιος, οδηγεί τον μελετητή σε μια υπόθεση: ότι ο Αλλάτιος δεν καταγράφει μια παραλλαγή που του υπαγορεύεται, διότι σε αυτήν την περίπτωση θα υπήρχε ορθογραφική επιμέλεια, αλλά αντιγράφει την παραλλαγή στο χειρόγραφό του από άλλη πηγή η οποία, κατά τη γνώμη του μελετητή, δεν ανήκει στον κύκλο των έντυπων ανατυπώσεων αλλά στην χειρόγραφη παράδοση καταγραφής παραλλαγών.³¹² Το γεγονός ότι παρατηρούνται στη συγκεκριμένη παραλλαγή επαναλήψεις ερμηνεύεται ως το αποτέλεσμα συμπλήματος περισσοτέρων της μιας παραλλαγών οι οποίες υπαγορεύονται στον πρώτο καταγραφέα από «περισσότερα του ενός πρόσωπα».³¹³ Η υπόθεση αυτή οδήγησε τον Παπαδόπουλο στην εκδοτική πρακτική του εξοβελισμού στο κριτικό υπόμνημα των στίχων που θεώρησε ά - χρηστους ως επανάληψη.³¹⁴

³¹⁰ Θωμάς Παπαδόπουλος, «Νέα παραλλαγή της “Βοσκοπούλας”», *ό.π.*, 353 – 378: «Εκ των πολλών ανατυπώσεων που είχε το ποίημα ε γνώρισε η λαϊκή μουσα την συγκινητική ιστορία ενός ατυχούς ποιμενικού έρωτος, την μετέπλασε και εδημιούργησε διάφορους άλλας του ειδυλλίου μορφάς», *ό.π.*, 353.

³¹¹ «Εις τας μέχρι σήμερον γνωστάς ποιητικάς μορφάς της «Βοσκοπούλας» προσθέτομεν και την παρούσαν, η οποία, σημειωτέον, δεν προέρχεται από έντυπον αλλ’ από χειρόγραφον, που εγράφη και διωρθώθη υπό της χειρός του Λέοντος Αλλάτιου.», *ό.π.*, 353· «Το όνομα του γράψαντος Λέοντος Αλλάτιου ουδαμού αναφέρεται και εις τα τρία φύλλα. Δεν υπάρχει όμως αμφιβολία ότι πρόκειται περί της χειρός του. Η γραφή είναι η χαρακτηριστική ιδική του και ο γνωρίζων αυτήν πείθεται ευκόλως. Εξ άλλου περί της συμπαθείας του προς τα έργα της κρητικής λογοτεχνίας έχομεν και μαρτυρίας.», *ό.π.*, 354.

³¹² «Εν τούτοις η ορθογραφική ακαταστασία του χειρογράφου ξενίζει. Σπανίως λέξις εγράφη εις αυτό ορθώς, τα δε ολισθήματα δεν είναι συνήθη, αλλά μαρτυρούν παντελή σχεδόν άγνοιαν των γραμματικών κανόνων της γλώσσης». «Ευρισκόμεθα βεβαίως εις εποχήν, που η δημοτική ελληνική δεν έχει ακόμη μορφολογικώς τακτοποιηθή και οι λόγιοι μικράν σημασίαν δίδουν εις την ορθογραφικήν τάξιν, όταν γράφουν εις αυτήν [...]. Ο Αλλάτιος όμως, όταν έγγραφεν ακόμη και εις την δημοτικήν ελληνικήν γλώσσαν (έχομεν υπ’ όψιν επιστολάς του προς συγγενείς του συνταχθείσας εις χιακήν διάλεκτον), επρόσεχε να είναι ορθογραφικώς άμογος. Πώς λοιπόν άνευ απορίας να δεχθώμεν εκ της χειρός του τύπους ως “λαβόνη, κορμή, διαλογούμουν, νηκοκίρη” κ.ά.» «Εν πρώτοις μάλλον αδύνατον ο Αλλάτιος να αντέγραψε το ποίημα από έντυπον. Γνωρίζομεν πολλάς ανατυπώσεις του ειδυλλίου. Δεν φαίνεται να ομοιάζει με κάποιαν εξ αυτών. Δυνατόν να αντέγραψε εκ μιας απολεσθείσης, η οποία μάλιστα να είχε τόσας από τας άλλας διαφοράς; Εις τα ανωτέρω συνηγορεί και το γεγονός ότι εις το παρόν χειρόγραφον συχνά δεν υπάρχει σεβασμός εις τον ενδεκασύλλαβον στίχον, η δε ομοιοκαταληξία των διστίχων χαλαίνει ενίοτε, πράγμα που δε θα συνέβαινε αν αντεγράφετο έντυπον, οπότε θα υπήρχε φροντίς εξομαλύνσεως υπό του εκδότου», *ό.π.*, 354 - 355.

³¹³ «Ομιλούμεν διά περισσότερα εκ του ενός πρόσωπα, διότι προσεκτικώτερα του χειρογράφου θεώρησις μας έδωκε την εντύπωσιν ότι το παρόν δεν απετέλει ενιαίον σύνολον μιας και μόνης παραλλαγής. Συχνά δίστιχα

Μια ακόμη εκδοτική τακτική που τηρήθηκε είναι η επιλογή των γραφών που διόρθωσε ο Αλλάτιος στο κείμενο που αντιγράφει.³¹⁵ Οι διάφορες αυτές γραφές αφορούν, πιθανώς, σε διορθώσεις,³¹⁶ όπως υποθέτει ο μελετητής, από κάποια άλλη έντυπη μορφή που κρατούσε ο Αλλάτιος, σε συμπληρώσεις και διπλές γραφές: οι τελευταίες σημειώνονται με μελάνι διαφορετικού χρώματος πάνω από την λέξη.³¹⁷

Η καταγωγή της παραλλαγής, σημειώνει ο Παπαδόπουλος, είναι, μάλλον, χιώτικη καθώς η γλώσσα του κειμένου αποκλίνει από την κρητική διάλεκτο και κλίνει προς το χιακό ιδίωμα.³¹⁸ Σημαντική είναι η παρατήρηση ότι «το ποίημα αρχαίζει περισσότερο των εντύπων και των παραλλαγών».³¹⁹

Προτού επιχειρηθεί ανάγνωση της παραλλαγής, αξίζει να παρατηρηθεί ότι η διαφοροποίηση του κειμένου της από την *Βοσκοπούλα* του 1627 ερμηνεύεται με όρους ηθικής από τον ίδιο τον μελετητή που τη δημοσιεύει. Η ένταση των απόψεών του στο θέμα της

λογικώς έλεγαν ό,τι και τα επόμενα. Ηναγκάστημεν ένεκα τούτου να εξοβελίσωμεν μερικούς στίχους και εις το κριτικόν υπόμνημα ν' αναφέρωμεν απλώς την ύπαρξίν των ως μίαν άλλην μορφήν των αναλόγων στίχων της ενιαίας σειράς, χωρίς να είμεθα απολύτως βέβαιοι αν εις την παραλλαγήν ανήκουν οι περιληφθέντες ή οι εν υπομνήματι», ό.π., 357.

³¹⁴ Για παράδειγμα εξοβελίζεται ένα εξάστιχο, μετά τον στ. 86 της παραλλαγής, το οποίο επαναλαμβάνει το νόημα των στίχων 83 – 88:

Μα 'θελα να 'τον μπορετό ξετελειωμένο
να 'χης και το μισθόν καμωμένο,
να 'ναι με θέλημα της ομορφιάς σου
απόψε να κοιμήθηκα κοντά σου».
Γλυκειά και ζαχαριένα μ' απηλογήθη
Σ' εκείνο που της είπα μ' απεκρίθη.

Το κείμενο, όμως, αυτό είναι πολύ πιο κοντά στη *Βοσκοπούλα* από ό,τι το κείμενο που υιοθετείται. Στη *Βοσκοπούλα* το συγκεκριμένο χωρίο είναι το εξής:

Μ' ας ήτο μπορετό ξετελειωμένο
να γίνη το μιστό σου τ' αρχισμένο·
να το θεληματέψη η ομορφιά σου
απόψε να κοιμήθηκα κοντά σου.

Μπεργαδής, *Απόκοπος, Η Βοσκοπούλα*, ό.π., 68, στ. 105 – 108,

³¹⁵ «Εκ των διαφόρων γραφών προετιμήσαμεν την διορθωμένην πάντοτε, χωρίς να παραλείψωμεν να αναφέρωμεν και τας άλλας, όπου, παρά την απόσβεσιν, καθίστατο η ανάγνωσις των δυνατή», Θωμάς Παπαδόπουλος, «Νέα παραλλαγή της “Βοσκοπούλας”», ό.π., 364.

³¹⁶ Ο μελετητής σημειώνει πως ο Αλλάτιος, αφού αντέγραψε πιστά το κείμενο, προσέθεσε στη συνέχεια τις διορθώσεις του οι οποίες ακολουθούν τους ορθογραφικούς κανόνες, ό.π., 357.

³¹⁷ «Ίσως μόνον αι διορθώσεις ή συμπληρώσεις και αι διπλαί γραφαί να προήλθον από κάποιαν έντυπον έκδοσιν, μίαν εκ των οποίων ασφαλώς ο Αλλάτιος θα είχεν εις την ιδιαιτέραν βιβλιοθήκην του. Τας έγγραφεν, ενίοτε της μιας περισσοτέρας επί του αυτού σημείου, ο αυτός πάλιν Αλλάτιος. Ευτυχώς ότι, παρά ταύτας, σπανίως δεν διακρίνεται η πρώτη γραφή. Τούτο διότι εγράφοντο υπεράνω των προϋπαρχουσών λέξεων και διά μελάνης διαφόρου εις απόχρωσιν», ό.π., 359.

³¹⁸ Ό.π., 368.

³¹⁹ Ό.π., 360.

«ηθικότερης» παραλλαγής ξενίζει τον σύγχρονο αναγνώστη. Κατά τη γνώμη του Παπαδόπουλου, το πιο «συντηρητικό ήθος» της παραλλαγής αυτής οφείλεται στο πλησίασμά της στη δημοτική ποίηση.³²⁰ Η, κατά τον μελετητή, οικειότερη στο δημοτικό συναίσθημα ηθική της συγκεκριμένης παραλλαγής θα συζητηθεί εκτενέστερα πιο κάτω αλλά μπορεί να ειπωθεί προκαταβολικά ότι αυτό το δήθεν πιο συντηρητικό ήθος δεν προκύπτει από την ανάγνωση της παραλλαγής. Πρόκειται, μάλλον, για προβολή του μελετητή επάνω στο συγκεκριμένο κείμενο και μπορεί να ερμηνευθεί στο πλαίσιο της προσπάθειάς του να αναδείξει το κείμενο που δημοσιεύει διατηρώντας, πολλάκις, απαξιωτική στάση απέναντι στις άλλες δημοσιευμένες παραλλαγές και, κυρίως, απέναντι στο κείμενο της έκδοσης του 1627.³²¹

Παρά τις όποιες επιφυλάξεις για τον τρόπο με τον οποίο συνετέθη το κείμενο τις παραλλαγής που δημοσιεύει ο Παπαδόπουλος, είναι, εντούτοις, σημαντικό καθώς χρονικά είναι το πλησιέστερο, ως παραλλαγή, στη συγγραφή της *Βοσκοπούλας*: σύμφωνα με τον Παπαδόπουλο ο γραφικός χαρακτήρας του χειρογράφου ανήκει στην ώριμη φιλολογική ζωή του Αλλάτιου και, επιπλέον, κείμενα στον ίδιο κώδικα είναι χρονολογημένα στα μέσα του 17^{ου} αιώνα.³²²

Η σημαντικότερη, ίσως, συμβολή της παραλλαγής αυτής στην παρούσα εργασία, είναι ο στίχος «και όταν αποφρύξη της Δαμάς η βρύση...». Το συγκεκριμένο τετράστιχο (στ. 241 - 244) είναι προσθήκη της παραλλαγής και ολοκληρώνει το κείμενο με το οποίο ο βοσκός, χρησιμοποιώντας το σχήμα του αδυνάτου, ορκίζεται ότι θα τηρήσει την υπόσχεσή του, ότι δε θα ξεχάσει την αγαπημένη του και θα επιστρέψει:

Βοσκός δίχως μαντρί, δίχως κουρτέλλα,
παρά ν' απαρνηθώ τέτοια κοπέλλα.

³²⁰ «Όλα αυτά φαίνονται προσθήκαι μεταγενέστεραι, προσαρμογαί εις την ηθικὴν τάξιν του λαοῦ. Δεν ἠδύνατο ο λαός να τραγουδᾷ ἄθλους βοσκοπούλας, που παρασύρει τον εραστήν ἔχουσα αὐτὴ την πρωτοβουλία και που μετὰ το ερωτικόν πανηγύρι τον προσκαλεῖ δι' ἐπιστροφὴν παράνομον ἐπίσης», ὁ.π., 362: «Ἐν συμπεράσματι δυνάμεθα να εἰπώμεν ὅτι ἡ παρούσα παραλλαγή ἀκολουθοῦσα εις την ἐκθεσιν των γεγονότων εν γενικαῖς γραμμῆς τας ἐντύπους ἐκδόσεις, παρουσιάζει εν τούτοις αἰσθητὰς διαφορὰς ἀπὸ ἀπόψεως περιεχομένου και εις μερικὰ σημεῖα εἶναι περισσότερον λογικοφανὴς και συμφωνοῦσα με τας περὶ ἔρωτος ἀντιλήψεις των ἀπλῶν ἀνθρώπων του ἑλληνικοῦ λαοῦ», ὁ.π., 363.

³²¹ «Και ἄλλαι ἀκόμη διαφοραὶ παρατηροῦνται. Δεν μακρηγορεῖ το ποίημα εις την σκηνὴν του ἀποχωρισμοῦ, ἡ οποία εἶναι ὀλιγότερον σπαραξικάρδιος, οὔτε ὑπάρχει παράπονον του νέου προς τον ἥλιον, ἀναθεματισμὸς της βοσκοπούλας διὰ την μοῖραν της και λαϊκὸς ὄρκος του βοσκῦ πως θα γυρίση ἄλιν. Εἰς την ἐπιστροφὴν του ἐξ ἄλλου δεν ἔχει ἀνάγκην εις «ραβδάκι», διὰ να στηρίζεται, ὅπως εις τας ἐκδόσεις. [...] Ἐν συμπεράσματι δυνάμεθα να εἰπώμεν ὅτι ἡ παρούσα παραλλαγή ἀκολουθοῦσα εις την ἐκθεσιν των γεγονότων εν γενικαῖς γραμμαῖς τας ἐντύπους ἐκδόσεις, παρουσιάζει εν τούτοις αἰσθητὰς διαφορὰς ἀπὸ ἀπόψεως περιεχομένου και εις μερικὰ σημεῖα εἶναι περισσότερον λογικοφανὴς και συμφωνοῦσα με τας περὶ ἔρωτος ἀντιλήψεις των ἀπλῶν ἀνθρώπων του ἑλληνικοῦ λαοῦ», ὁ.π., 363.

³²² Ὁ.π., 353 – 356.

Κι όταν αποφρύξη της Δαμάς η βρύση,

τότες εγώ σε θέλω απολησμονήσει.

Η ονομαστική αναφορά «της Δαμάς» που παραδίδει το χειρόγραφο της παραλλαγής διορθώνεται σε «τς' Ίδα[ς] μας η βρύση» αφού, όπως πολύ εύστοχα αναφέρει ο μελετητής,³²³ τέτοια τοπωνυμική αναφορά δεν εντοπίζεται στην Κρήτη.

Η ακουστική πιθανώς παρανόηση του ονόματος «Ίδα» είναι σημαντικότερη αφού απαντά άπαξ στο σύνολο των παραλλαγών και ονομάζει το ανώνυμο, κατά τ' άλλα, τοπίο της *Βοσκοπούλας* με την κατεξοχή ονομασία του ελληνικού locus amoenus. Η άπαξ αυτή ονομαστική αναφορά δίνει στοιχεία και για την τότε πρόσληψη του ιδιωματικού κειμένου της *Βοσκοπούλας* που, πέρα από την έκδοση του 1627, ταξίδευε προφορικά παραδίδοντάς μας σήμερα ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον πλέγμα παραλλαγών. Η συγκεκριμένη παραλλαγή καταγράφει την ταύτιση του αρχικού ανώνυμου τοπίου με τον τόπο στον οποίο αναφέρεται από τη φύση της και η ίδια η γλώσσα του κειμένου, μια εξέλιξη – στην περίπτωση που η ονοματοθεσία είναι προϊόν παραλλαγής κι όχι του ίδιου του αυτόγραφου – φυσικότερη για το κρητικό ιδιωματικό κείμενο.³²⁴ Ενώ ότι με απόλυτη φυσικότητα ο ακροατής/αναγνώστης του κρητικού ποιήματος θα ταύτιζε, νοερά έστω, το τοπίο της *Βοσκοπούλας* με την Ίδα, ακόμη και αν δε μπορούμε να ισχυριστούμε ότι υπάρχει πραγματολογική σύνδεση ανάμεσα στο κείμενο και τη συγκεκριμένη οροσειρά.

Το κείμενο της παραλλαγής αποκλίνει εξαρχής από το κείμενο της έκδοσης του 1627:

Εισέ μεγάλην εξορίαν, σ' όρη ε λαγκάδι
η μοίρα μου κι ο έρωτας αμάδι
με φέρνει εις λογισμόν το ριζικό μου
λογιάζοντας τι είναι διά κακόν μου.³²⁵

³²³ «Τοπωνυμική ένδειξις, πρώτη εδώ απαντωμένη και εις ουδεμίαν από τας γνωστάς παραλλαγάς, ίσως και αυτή ενθυμίζει Κρήτην. Λέγει ο στίχος 242:

Και όταν αποφρύξη της Δαμάς η βρύση...

Τοπωνύμιον η Δαμά, της Δαμάς, δεν υπάρχει εις Κρήτην. [...] Πρόκειται μάλλον δι' εσφαλμένην ακουστικήν κατανόησιν της κρητικής φράσεως:

“τς' Ίδα[ς] μας η βρύση”, ό.π., 357.

³²⁴ Αν και, όπως επισημαίνει ο Θ. Παπαδόπουλος, η γλώσσα της συγκεκριμένης παραλλαγής δεν παρουσιάζει βασικά χαρακτηριστικά του κρητικού ιδιώματος αλλά γλωσσικούς τύπους χιακής προέλευσης, ό.π., 358: «Ποία όμως η ιδιαίτερα πατρὶς του πρώτου καταγράψαντος; Να ήτο η Κρήτη; Γλωσσικώς πολλά οδηγούν εις αυτήν. Δεν υπάρχουν όμως αρκετοί ιδιωματισμοί εις το κείμενον, που διά της πρώτης αναγνώσεως να καθορίζουν την τοπικήν προέλευσιν του στιχουργήματος», ό.π., 357.

³²⁵ Στ. 1 – 4, ό.π., 365. Εφεξής οι στίχοι από το κείμενο της παραλλαγής θα αναφέρονται σε παρένθεση στο ίδιο το κείμενο της ενότητας αυτής.

Ο πρόλογος αυτός εξαγγέλλει τα τρία βασικά θέματα της *Βοσκοπούλας*. Το θεματικό ζεύγος «μοίρα – έρωας» είναι ευδιάκριτο ήδη από τον 2^ο στίχο. Το τρίτο θέμα, τον θάνατο, μπορούμε να το διακρίνουμε στο «κακό» του 4^{ου} στίχου. Η αλήθεια είναι ότι το νόημα του δεύτερου διστίχου δεν είναι καθόλου σαφές: «Το ριζικό μου με φέρνει εις λογισμόν λογιάζοντας τι είναι δια κακόν μου»; Σύμφωνα με το λεξικό του Ε. Κριαρά ο «λογισμός» μπορεί να είναι α) ο νους, το μυαλό, το λογικό, β) η σκέψη, ο συλλογισμός, η γνώμη, γ) ο σκοπός, το σχέδιο, δ) η έγνοια, η στενοχώρια, ε) ο φόβος, στ) η διαίσθηση, ζ) οι αισθήσεις, η) η αιτία, ο λόγος, θ) ο υπολογισμός, το συμφέρον.³²⁶ Μήπως όμως ο στίχος θα 'χε πιο οικεία και γνώριμη μορφή αν διαβάζαμε «με βάνει εις λογισμόν το ριζικό μου», δηλαδή σε σκοτούρες και έγνοιες; Και έτσι αποκτάει νόημα όλο το δίστιχο καθώς το ριζικό φέρεται να έχει «λογιάσει» και προσχεδιάσει τη συμφορά που θα προκαλέσει στον αφηγητή – ήρωα ώστε αυτός να δυστυχήσει.

Εξαρχής λοιπόν η παραλλαγή προδιαθέτει τον αναγνώστη (και ακροατή) για την τραγική εξέλιξη της ιστορίας της *Βοσκοπούλας*. Μοιάζει να αντιμετωπίζουμε εδώ συμπυκνωμένη, εν είδει προμετωπίδας, τη βασική κοσμοθεωρία της *Βοσκοπούλας*: ο ατυχής έρωτας του βοσκού οφείλεται στο ριζικό και μόνο. Η συγκεκριμένη στροφή, ονοματίζοντας εξαρχής το τρίπτυχο «μοίρα – έρωας – θάνατος», αφαιρεί από την πλοκή του ποιήματος το στοιχείο της αγωνίας προσφέροντας στο κοινό ένα κείμενο απλοποιημένο και, ίσως, πιο οικείο. Τέλος, είναι ενδιαφέρουσα η γειννίαση των λέξεων «μοίρα» και «ριζικό».

Αινιγματικό είναι, επίσης, το δίστιχο 9 – 10:

Σε κάποια δάση πού 'τανε ώρια βρύσες,
που 'πηγαν να μου δώσουν πλήσιες κρίσες.

Το δίστιχο αυτό εντάσσεται στο κείμενο της περιγραφής του τοπίου όπου ο βοσκός συναντά τη βοσκοπούλα και η περιγραφή της παραλλαγής, πλην των μεταθέσεων στίχων, δεν αποκλίνει ιδιαίτερα από το κείμενο της έκδοσης του 1627.³²⁷ Αναρωτιέται, όμως, κανείς αν

³²⁶ *Επιτομή του Λεξικού της Μεσαιωνικής Ελληνικής Δημόδους Γραμματείας του Εμμανουήλ Κριαρά*, τόμ. Β', Θεσσαλονίκη 2003, 72.

³²⁷ «Στην γην την δροσερήν στα χορταράκια, / που γλυκοκελαηδούσαν τα πουλάκια, / και κάποια δένδρα πού 'τανε ανθισμένα, / που 'τρέχαν τα λαφάκια τα καημένα, / σε κάποια δάση πού 'τανε ώρια βρύσες, / που 'πήγαν να μου δώσουν πλήσιες κρίσες, βλέπω μία λυγερή πανώριαν κόρη [...].», Θωμάς Παπαδόπουλος, «Νέα παραλλαγή της “Βοσκοπούλας”», ό.π., 365, στ. 5 – 11.

μια ρίμα όπως αυτή είναι δημιούργημα της προφορικής παράδοσης του κειμένου ή η επέμβαση ενός (δημιουργικού;) καταγραφέα. Το δίστιχο αυτό παρουσιάζει ιδιαίτερο αφηγηματικό ενδιαφέρον αφού δεν απαντά σε κανένα άλλο κείμενο της *Βοσκοπούλας*, ούτε στην έκδοση του Δρυμιτινού ούτε στις άλλες παραλλαγές.

Η παρουσία της βρύσης στη *Βοσκοπούλα* είναι σημαντική καθώς είναι ένα από τα στοιχεία που σημαίνουν την επερχόμενη τραγωδία:

Εγροίκου από το δάσο τση να κλαίγη
η καθαρένια βρύση, να μου λέγη
το πώς η αρρωστιά κ' η άργητά μου
κάρβουνα θε να βάλου στην καρδιά μου.³²⁸

Ποιες είναι, όμως, οι «πλήσιες κρίσεις» της παραλλαγής; Σίγουρα παραπέμπουν στην «κρίση την αιώνια» της *Βοσκοπούλας*³²⁹ αλλά δεν έχουν ακριβώς το ίδιο νόημα. Περισσότερο οι πληθυντικές «κρίσεις»³³⁰ σημαίνουν τα πολλαπλά βάσανα και μαρτύρια που θα υποστεί, όπως ήδη δήλωσε στο προοίμιο του ποιήματος, ο ήρωας – αφηγητής. Και πάλι η παραλλαγή βιάζεται να προδικάσει την ατυχή έκβαση της ιστορίας. Το ερώτημα που παραμένει αναπάντητο είναι πώς οι «ώρια βρύσες» προκάλεσαν το μαρτύριο αυτό στον ήρωα – αφηγητή και πώς αυτές αποδεικνύονται, τελικά, επικίνδυνες. Ο συνδυασμός του ωραίου και του νερού που εγκυμονεί κίνδυνο στο μέγιστο βαθμό – οι «κρίσεις» είναι ο μέγιστος – υπονοείται στο κείμενο του Δρυμιτινού· αφήνεται, όμως, στην ερμηνευτική ικανότητα του αναγνώστη να αισθανθεί τον καταλυτικό ρόλο της παρουσίας της βρύσης με την προφητική φωνή. Συνεπώς, η παραλλαγή του Παπαδόπουλου, καθώς προϋποθέτει το κείμενο της έκδοσης, το «διαβάζει» αποκαλύπτοντάς μας τα ερμηνευτικά του κλειδιά. Αν θεωρήσουμε ότι στο κείμενο της έκδοσης του 1627 το τραγικό τέλος μπορεί να κρύβεται πίσω από το επίθετο «καημένος» της εισαγωγής αυτή είναι μια ερμηνεία που προκύπτει στο τέλος της ανάγνωσης του κειμένου. Στην παραλλαγή, όμως, ήδη το τέλος της ιστορίας, όπως υποστηρίχτηκε πιο πάνω, ομολογείται εξ αρχής.

Το κείμενο της παραλλαγής διαφοροποιείται ριζικά στον πρώτο διάλογο των δύο νέων, αφού ο βοσκός συνέρχεται από τη λιποθυμία (στ. 46 - 82). Ο βοσκός απευθύνεται στη

³²⁸ Μπεργαδής, *Απόκοπος, Η Βοσκοπούλα*, ό.π., 76, στ. 329 – 332.

³²⁹ «για να μου δώσουν κρίση την αιώνια», ό.π., 65, στ. 24.

³³⁰ Για τη σημασία της «κρίσης» ως βασανιστήριο, βάσανο, και μαρτύριο βλ. Εμμ. Κριαράς, ό.π., 622, λήμμα «κρίσις – ση».

βοσκοπούλα με τέσσερις στίχους οι οποίοι αφορμώνται από έναν στίχο που στο κείμενο του 1627 εκφέρεται από τον αφηγητή και αναφέρεται στη βοσκοπούλα καθώς προσπαθεί να συνεφέρει τον βοσκό («Έρχεται προς εμένα και γνωρίζει/ πως είμαι λιγωμένος κι αρχινίζει / να παίρνη ωσάν καλή καρδιά κι αέρα / η πλουμιστή μου κι άσπρη περιστέρα», Βοσκ., στ. 33 – 36). «Η πλουμιστή κι άσπρη περιστέρα» του κειμένου του 1627 δίνει την αφορμή για να αναπτυχθεί το πιο κάτω τετράστιχο της παραλλαγής:

- Ω αχολή μου κι άσπρη περιστέρα,
γλυκειά και νόστιμή μου ποταμίδα,
ωραίον πλουμισμένη κορασίδα
και πόσα ρόδ', αφέντριά μου, να δώσω
την χάριν οπού μου 'καμες να σε πλερώσω; (στ. 46 – 50)

Οι λόγιοι γλωσσικοί τύποι που ακολουθούν τον «δάνειο» από τη *Βοσκοπούλα* στίχο αλλάζουν υφολογικά το κείμενο και του δίνουν μια αρχαιοπρεπή κατεύθυνση – ίσως γιατί ο καταγραφέας πιστεύει πως έτσι ενισχύει το κύρος του ειδυλλίου, ενός ποιητικού είδους που είναι γέννημα της κλασικής ελληνικής γλώσσας. Το παράδειγμα που δίνεται είναι χαρακτηριστικό της όλης προσπάθειας που γίνεται σε όλο το κείμενο.

Οι 12 στίχοι του κειμένου της έκφρασης της αδυναμίας ευχαριστίας της βοσκοπούλας για τη σωτήρια επέμβασή της περιορίζονται σε ένα τετράστιχο που πέρα από το γεγονός ότι αποκλίνει γλωσσικά, παρουσιάζει και μια τάση αυστηρής, θα λέγαμε, συμπύκνωσης:³³¹

και πόσα ρόδ', αφέντριά μου, να δώσω
την χάριν οπού μου 'καμες να σε πλερώσω;
Γιατί τα λόγια δεν πλερώνουν χάρη
κ' έχω στην καρδιά βαρύ γομάρι. (στ. 49 - 52)

Αφού ο βοσκός εκφράσει την ευγνωμοσύνη του για τη σωτηρία του προς τη βοσκοπούλα ακολούθως αναρωτιέται, παραδόξως, πώς αυτή βρέθηκε «στα όρη» ενώ ήδη από την αρχή του ποιήματος, επαναλαμβάνοντας το κείμενο της έκδοσης του 1627, δηλώνεται

³³¹ Μπεργαδής, *Απόκοπος, Η Βοσκοπούλα*, ό.π., 66, στ. 49 – 60.

ξεκάθαρα η ιδιότητά της ως βοσκοπούλας.³³² Από τον στίχο 54 και μέχρι τον στίχο 82 το κείμενο της παραλλαγής αποκλίνει ολοκληρωτικά από τη *Βοσκοπούλα*. Ο διάλογος που παρατίθεται αφορά, κυρίως, στην απάντηση της βοσκοπούλας στην απορία του βοσκού για την παρουσία της στα όρη. Εκείνη απαντάει εκθέτοντας τη φοβία της για το ποιόν του αγνώστου και την πιθανότητα δολοφονίας της: η περιγραφή του υποθετικού δολοφονικού σεναρίου αγγίζει τα όρια του γκροτέσκο:

Τότες αναντρανίζω προς την κόρη.

- Λέγω της: «πώς ευρέθης εις τα όρη,
ανόλπιστα κι αξάφνου να λογιάσω
κυρά ωσάν εσένα εδώ στο δάσο»;
- «Έτζι και 'γω σας είδα εξαφνικά μου,
πολλήν τρομάραν πήρεν η καρδιά μου
και διαλογούμουν να κρυφτώ, να γλύσω
και το μαντρί στο δάσος να τ' αφήσω.
Είπα στο λογισμόν θέλεις με σφάξης
κ' εδώ στα δάση μέσα να με θάψης,
ή να μ' αφήσης έτζι να με φάσι
τα όρνια κι όλα τα θηρία εδώ στα δάση
και να χαθούν τα πρόβατα που βόσκω
και να διασκορπισθούν μέσα στο βόσκο,
τ' αρνία, τα ρίφια να θρηνούν, να κράζουν,
εμένα να θυμούνται και ν' αναστενάζουν.
Μα εγνώρισα και βόσκεις σαν κι εμένα
κι **ελίγεψεν ο φόβος** απ' εμένα
κ' ήρθα κοντά σου διά να σε γνωρίσω,
να 'δω τίς είσαι εσύ να σου μιλήσω.
Κ' είδα σε κ' ήσουν με την λιγωμάρα
κ' εγώ εις την καρδίαν είχα τρομάρα,
μήπως και ξεψυχήσης στο λειβάδι
εις μίο που καταλάχαμεν αμάδι» (στ. 53 – 76)

³³² -Λέγω της: «πώς ευρέθης εις τα όρη,/ ανόλπιστα κι αξάφνου να λογιάσω/ κυρά ωσάν εσένα εδώ στο δάσο;»
«Βλέπω μια λυγερήν πανώριαν κόρη,/ ωσάν καλή καρδιά κι ώριο σταθιόρι/ κ' ήβοσκε κάποια πρόβατα δικά της/
κ' ήλαμπε σαν τον ήλιο η ομορφιά της», Θωμάς Παπαδόπουλος, «Νέα παραλλαγή της “Βοσκοπούλας”», ό.π.,
365 - 366, στ. 54 – 56, στ. 11 – 14.

Ο Παπαδόπουλος, ήδη σημειώνοντας τη διαφορά των δύο κειμένων στο σημείο αυτό, θεωρεί το ήθος που προβάλλει η ηρωίδα της παραλλαγής ηθικότερο: «Δεν είναι λόγιοι ελευθεριαζούσης νέας, αλλά πλήρεις αιδούς, φιλανθρωπικών συναισθημάτων και αρετής».³³³ Το ήθος της ηρωίδας απασχολεί έντονα τον μελετητή ο οποίος προσπαθεί να εντοπίσει στο κείμενο της παραλλαγής τα σημεία εκείνα που υποστηρίζουν την άποψή του για μια βοσκοπούλα πιο συνετή και ηθική. Ο πιο πάνω μονόλογος, ένα από τα σημεία αυτά, δε συνθέτει την εικόνα μιας βοσκοπούλας ηθικότερης αλλά μιας βοσκοπούλας τρομαγμένης όχι επειδή ανταμώνει έναν άντρα αλλά επειδή ανταμώνει έναν άντρα που φοβάται ότι μπορεί να τη δολοφονήσει! Το σενάριο που υποθέτει η ηρωίδα δεν παραπέμπει σε ένα ήθος συντηρητικότερο της αντίστοιχης ηρωίδας της *Βοσκοπούλας* αλλά σε μια γραφή (ταινία θα λέγαμε σήμερα) τρόμου!

Το βέβαιο είναι ότι στο τελευταίο δίστιχο (στ. 75 -76) αναγνωρίζουμε ανάμνηση από τον μονόλογο της βοσκοπούλας του κειμένου της έκδοσης του 1627. Το τελευταίο δίστιχο των δύο μονολόγων χρησιμοποιεί την ίδια ομοιοκαταληξία:

μήπως και ξεψυχήσης στο λειβάδι
εις μίο που καταλάχαμεν αμάδι (παραλλαγή, στ. 75 – 76)

μά 'χω χαρά να στέκω στο λιβάδι
συντροφιασμένοι να 'μεσαν ομάδι (Βοσκ., στ. 91 - 92)

Με το δίστιχο αυτό τα δύο κείμενα συναντώνται ξανά για να συνεχίσουν τον ιδιαίτερα ενδιαφέροντα διάλόγο τους. Αν και αισθητικά κατώτερο του κειμένου του 1627, το κείμενο της παραλλαγής παρουσιάζει ενδιαφέρουσες αποκλίσεις. Ένα ακόμη παράδειγμα είναι η προσθήκη των στίχων 205 – 210 με τους οποίους η βοσκοπούλα υπόσχεται ότι θα προσπαθήσει να πείσει τον πατέρα της να αποδεχτεί τον βοσκό ως γαμπρό του:

Κι αν εμπορέσω θέλω κάμει τον κύρη
να σ' έχωμε στο σπήλιο νοικοκύρη,
παιδί του να σε κάμη σαν κι εμένα,
να ζήσω, να ποθάνω μετά σένα

³³³ Ο.π., 362.

σε μίαν καρδίαν σ' ένα προσκεφαλάκι
την νεότην να τελέψωμεν αμάδι.

(στ. 205 - 210)

Το χωρίο αυτό μπορεί να επιλύει ένα ερμηνευτικό πρόβλημα στο κείμενο της *Βοσκοπούλας*. Όταν ο βοσκός συναντά τον πατέρα της βοσκοπούλας εκείνος του λέει πως ήθελε να τον κάνει παιδί του και πως τα είχε «μιλημένα» με την κόρη του για το γάμο:

Και από τα σουσούμια εκείνος είσαι
και κλαίγει σε η καρδιά μου και θρηνεί σε
γιατί 'θελα παιδί μου να σε κάμω
κ' είχαμε μιλημένα για το γάμο. (Βοσκ., στ. 397 - 400)

Στην αφήγηση, όμως, που προηγείται δεν υπάρχει καμία νύξη για επισημοποίηση της σχέσης η οποία να εμπλέκει και τον πατέρα της βοσκοπούλας. Συνεπώς ο λόγος του πατέρα μοιάζει να προκύπτει παράδοξα και γεννά ερωτηματικά εφόσον δε μας πληροφορεί για την πρόθεση αυτή ούτε καν στην αναδρομική αφήγηση που ο ίδιος κάνει για τις τελευταίες μέρες και ώρες της βοσκοπούλας.

Αν και ο Παπαδόπουλος δεν ταυτίζει στο πιο πάνω χωρίο κανένα στίχο με το κείμενο της *Βοσκοπούλας*, εντούτοις ο στίχος 208 δεν είναι παρά παραλλαγή του στίχου 284 της *Βοσκοπούλας*:

Και λέγει μου: «Βοσκέ, άμε, που νά'χης
καμάρι και χαρές, όπου κι α λάχης·
κι όπου κι αν είσαι, ο νους μου εις τα ξένα
να ζήσω, να τελειώσω μετά σένα. (Βοσκ., στ. 281 - 284)

Η συγκεκριμένη στροφή στην παραλλαγή φέρεται ως εξάστιχος διάλογος ανάμεσα στους δύο ερωτευμένους:

- «Άμε, βοσκέ μου, εκεί όπου καμάρι νά'χης
χαρές μεγάλες όπου λάχεις».
- «[Ο]που κι αν είσαι κι εγώ μετά σένα,
διατί τα μέλη μου έχεις σκλαβωμένα».
- Λέγη μου: «να βαστάξη η όρεξή σου

να μη μ' αλησμονήση το κορμί σου (στ. 225 - 230)

Ένα άλλο ενδιαφέρον χωρίο της παραλλαγής αναπτύσσει περαιτέρω την περιγραφή της επιστροφής του βοσκού στη βοσκοπούλα μετά την ασθένειά του:

*Και αγάλια αγάλια επήγαινα στη στράτα
εγροίκουν στο κορμί μου κακά μαντάτα.
Σαν να μου 'μίλει μέσα η καρδιά μου
το πως τίποτε κακό έχει η κιουρά μου.
Τα περιβόλια εκείνα και το δάσο
εσπούδαξα πολλά να τα περάσω,
να πα' να βρω τον τόπον που 'πεθύμου,
όπου 'τονε η αγάπη κι η πνοή μου.
Κι εκείνην την ημέρα ήμουν πικραμένος
κι εισέ μεγάλους λογισμούς βαλμένος.
Κι εφάνη μου το πως το δάσος κλαίει
και μια κατάκρυα βρύση να μου λήη
το πως η αρρώστεια μου κι η άργητά μου
κάρβουνα θε να βάλη στην καρδιά μου.
Και τόσον τον φόβον είχα περίσσιο,
που δεν εμπόρουν να καλοκαρδίσω,
διατί ήπεσεν κι ερράγη το σπαθί μου
κι εδείλιασεν να κλαίη το κορμί μου
κι έσυρεν τρεις φωνές κι εξύπασέ με
κι οπού γλυκό εκοιμούμουν ξύπνησέ με.
Ηλθασιν και τρεις σκύλλοι πνιγάροι
κι επνίζασιν τ' αρνί μου το χουλιάρι.*

(στ. 259 - 280)

Στη *Βοσκοπούλα* το κείμενο αυτό εκτείνεται σε 16 στίχους (Βοσκ., στ. 321 - 336) και είναι, ίσως, το σκοτεινότερο, από την άποψη της νοηματικής σαφήνειας, χωρίο στο ποίημα. Το έντονο προαίσθημα του βοσκού στην παραλλαγή (1^ο τετράστιχο) για την επερχόμενη τραγωδία δε δηλώνεται τόσο ρητά στη *Βοσκοπούλα*. Επίσης, η έμφαση της παραλλαγής στη διαδρομή προς τον «τόπο» απουσιάζει παντελώς από το κείμενο του 1627. Η «καθαρένια»

βρύση της *Βοσκοπούλας* μεταμορφώνεται στην παραλλαγή σε «κατάκρυα», μια γραφή την οποία σχολιάζει θετικά ο Στ. Αλεξίου.³³⁴ Ακόμη, η εικόνα των σκυλιών που στη *Βοσκοπούλα* δεν πνίγουν το αρνί το «μπολιάρι» στην παραλλαγή το «επνίζασιν» το αρνί το «χουλιάρι».³³⁵

Άλλη μια ενδιαφέρουσα απόκλιση παρατηρείται στο μονόλογο του βοσκού στο τέλος του ποιήματος, ο οποίος, λόγω φθοράς του χειρογράφου, δεν παραδίδεται ολόκληρος. Η εικόνα του βοσκού που «από τον κόπον τον περίσσιο» πέφτει και ξεψυχάει για να καταλήξει στον Άδη όπου συναντά την αγαπημένη του παραπέμπει στον *Απόκοπο* του Μπεργαδή:

Κι αν τύχη **από τον κόπον τον περίσσιο**³³⁶
μη πέσω πούποτε και ξεψυχήσω
και πάγω κι εύρω την την λυγερήν στον Άδη
συντροφιασμένοι να' μεστεν **ομάδι.**³³⁷

(στ. 340 – 344)

Ανάθεμά σε, μοίρα μου καημένη,
φωτιά που μ' ήψες τόσο φωτημένη.
Έρωτα, φτερά του καταραμένου,
πού 'σουν ο χαλασμός μου του καημένου.
Μα 'γω 'μοιασα του δαμαλιού ο καημένος,
όταν ο λύχνος ήτον αφομένος.
Που 'χει χαρά να πα' να τριγυρίζη,
μα τα ύστερά του δεν γνωρίζει.
Ανάθεμά σε, μοίρα, ανάθεμά σε,
σαν πορπατής, σαν λύεσαι, σαν κοιμάται
και 'μέ τον ποκραμένον δεν θυμάσαι,
μα θέλεις πάντα διά να μ' απαρνάσαι.
Βοσκός μην κανακίση πλεία κοράσι,
μηδέ παραδιαβάση πλεία στα δάση,
μηδέ να πη, μηδέ να τραγουδήση,
μηδέ να 'δή, μηδέ ν' αναντρανίση
σαν την χαράν εκείνην την δική μου

³³⁴ Ο Στ. Αλεξίου ονομάζει «προβληματικό» το επίθετο «καθαρένια», Στυλιανός Αλεξίου, «Συμπληρωματικά στη *Βοσκοπούλα*», στον τόμο *Φίλτρα. Τιμητικός τόμος Σ.Γ.Καψωμένου*, Θεσ/κη 1975, 223-226, 225.

³³⁵ Ο Αλεξίου διαπιστώνει πως η παραλλαγή «δίνει σαν επίθετο αρνιού τον περίεργο τύπο *χουριάρι*, που ίσως κρυβει κάποιον ποιμενικό όρο [...]», ό.π.

³³⁶ «Μιαν από κόπου ενύσταξα, να κοιμηθώ εθυμήθην·», *Μπεργαδής, Απόκοπος, Η Βοσκοπούλα*, ό.π., 19.

³³⁷ Ο στίχος στη *Βοσκοπούλα*: «μά 'χω χαρά να στέκω στο λιβάδι, / συντροφιασμένοι να' μεσταν ομάδα», ό.π., 68.

**και την δροσιάν οπού 'χεν το κορμί μου,
π' άλλος βοσκός στον κόσμον δεν τη 'χάρη.**

Μηδέ στη θάλασσαν χαρή το ψάρι (στ. 345 – 363)

Ο μονόλογος αυτός διαφοροποιείται ριζικά από τον μονόλογο του βοσκού στο τέλος της *Βοσκοπούλας*. Το αναθεμάτισμα είναι το βασικό συναίσθημα που κυριαρχεί στο κείμενο αυτό:

Ανάθεμά σε, μοίρα μου καημένη,
Φωτιά που μ' ήψες τόσο φωτημένη.

Το δίστιχο ανακαλεί το δίστιχο της *Βοσκοπούλας*:

«Ανάθεμά σε, μοίρα μου καημένη
που μου την είχες τούτη φυλαμένη [...]»

(Βοσκ., στ. 273 - 274)

Η παρομοίωση με το δαμάλι που περιτριγυρίζει τη φωτιά αγνοώντας τι το περιμένει είναι ίσως το αισθητικά αρτιότερο πρωτότυπο τετράστιχο της παραλλαγής:

Μα 'γω 'μοιασα του δαμαλιού ο καημένος,
όταν ο λύχνος ήτον αφομένος.
Που 'χει χαρά να πα ' να τριγυρίζη,
μα τα ύστερά του δεν γνωρίζει.

Το αναθεμάτισμα της μοίρας επαναλαμβάνεται σε ακόμη ένα τετράστιχο («Ανάθεμά σε, μοίρα, ανάθεμά σε, / σαν πορπατής, σαν λύεσαι, σαν κοιμάται / και 'μέ τον ποκραμένον δεν θυμάσαι, / μα θέλεις πάντα διά να μ' απαρνάσαι») και, ακολούθως, ο βοσκός ολοκληρώνει την κατάρα του απευθυνόμενος στο σύνολο των βοσκών:

Βοσκός μην κανακίση πλεία κοράσι,
μηδέ παραδιαβάση πλεία στα δάση,
μηδέ να πη, μηδέ να τραγουδήση,
μηδέ να 'δή, μηδέ ν' αναντρανίση
σαν την χαράν εκείνην την δική μου

και την δροσιάν οπού 'χεν το κορμί μου,
π' άλλος βοσκός στον κόσμον δεν τη 'χάρη.
Μηδέ στη θάλασσαν χαρή το ψάρι

Τους στίχους με το κείμενο της *Βοσκοπούλας* έχει ήδη ταυτίσει ο Θ. Παπαδόπουλος:

Αφήνω πάσα ένα να λογάση,
πόση χαράν επήρα κει στα δάση [...].
Σαν τι χαρά 'τον τότες η δική μου,
και τι δροσιάν, οπού 'δεν το κορμί μου,
π' άλλος βοσκός στον κόσμο δεν τη χάρη
ουδέ κ' εις το γιαλό χαιρέται ψάρι! (Βοσκ., στ. 93 – 100)

Εντούτοις, στο κείμενο της παραλλαγής η ερωτική εμπειρία του βοσκού, που κατέληξε στο θάνατο της κόρης, γίνεται η αφορμή για να καταραστεί την πιθανότητα άλλος βοσκός να βιώσει ανάλογη ερωτική εμπειρία. Αυτό που είναι σημαντικό στους άνωθεν στίχους της παραλλαγής είναι ο τρόπος με τον οποίο δομείται η ταυτότητα των βοσκών: οι βοσκοί «περιδιαβάζουν» στα δάση, τραγουδάνε και συναντούν κορίτσια τα οποία «κανακίζουν». Τραγουδι και έρωτας, λοιπόν, οι βασικές ασχολίες των βοσκών σύμφωνα με την παραλλαγή και στο μυαλό μας έρχονται ξανά ο Θεόκριτος και ο Βιργίλιος.

Ως προς τις αφηγηματικές αποκλίσεις το κείμενο που δημοσιεύει ο Παπαδόπουλος μπορεί να θεωρηθεί μια ιδιαίτερη παραλλαγή της *Βοσκοπούλας*. Δε συμφωνώ, όμως, με την άποψη του Στ. Αλεξίου ότι το κείμενο που δημοσιεύει ο Παπαδόπουλος είναι ανάλογο των δημοτικών παραλλαγών που σώθηκαν προφορικά και καταγράφηκαν τα τελευταία χρόνια.³³⁸ Πρόκειται για ένα κείμενο το οποίο, παρά τις ιδιαίτερες αποκλίσεις του και τις ενδιαφέρουσες

³³⁸ «Το κείμενο αυτό ορθά χαρακτηρίζεται από τον κ. Παπαδόπουλο ως “παραλλαγή” – ανάλογη με τις νεώτερες δημοτικές παραλλαγές της *Βοσκοπούλας*, που σώθηκαν προφορικά και καταγράφηκαν από λογίους στα νεώτερα χρόνια και οι οποίες αποτελούν μόνο παραφθορές του αρχικού κειμένου. Μια παραλλαγή όμως τόσο παλιά όσο αυτή που μας εγνώρισε ο κ. Παπαδόπουλος και μάλιστα χειρόγραφο, και που δεν προέρχεται από τις έντυπες εκδόσεις της Βενετίας, αλλά από κάποιο άλλο άγνωστο χειρόγραφο, όπως σωστά παρατήρησε ο ίδιος, είναι χρήσιμη, γιατί μπορεί, με περισσότερες πιθανότητες, να έχει σώσει ορθές γραφές και να βοηθήσει έτσι στην αποκατάσταση του κειμένου. Γι' αυτό μάλιστα θα έπρεπε η νέα παραλλαγή να εκδοθεί διπλωματικά, χωρίς εξοβελισμούς ή άλλες μεταβολές και με ακριβή δήλωση όλων των διορθώσεων που πρόσθεσε πάνω από το κείμενο ο Αλλάτιος. Πραγματικά το χειρόγραφο αυτό της *Βοσκοπούλας*, παρά τα μειονεκτήματά του, τη χαμηλή αισθητική του ποιότητα και την απόκλιση του από το πρωτότυπο, δίνει, όπως νομίζω, τη σωστή λύση σε μερικά από τα περισσότερα φθαρμένα και προβληματικά ως σήμερα χωρία του έργου», Στυλιανός Αλεξίου, «Συμπληρωματικά στη *Βοσκοπούλα*», ό.π., 223.

προσθήκες του, βρίσκεται πολύ πιο κοντά στο κείμενο της έκδοσης του 1627 – ακόμη και ως προς την έκτασή του (369 τουλάχιστον στίχοι καθώς δε σώθηκαν όλοι) – από όλα τα κείμενα που είδαμε και ονομάζονται «δημώδεις παραλλαγές» της *Βοσκοπούλας*. Αν η εκτίμησή μου ευσταθεί το κείμενο που δημοσιεύει ο Παπαδόπουλος δε μπορεί να ονομαστεί «δημώδης παραλλαγή» της *Βοσκοπούλας* και διαφοροποιείται σαφέστατα από όλο το corpus των δημωδών παραλλαγών της. Στο συμπέρασμα αυτό με οδηγεί το γεγονός ότι χρονικά το κείμενο αυτό είναι πολύ κοντά στην έκδοση του 1627, η οποία τεκμηριώνει την κυκλοφορία πολλών άλλων χειρογράφων της *Βοσκοπούλας* – και ίσως το κείμενο που δημοσιεύει ο Παπαδόπουλος αντιγράφει ένα ή πολλά από αυτά – και το γεγονός ότι οι προσθήκες δε μοιάζουν προϊόν προφορικού λόγου αλλά γραπτού. Όπως και να έχουν τα πράγματα, η σημασία του συγκεκριμένου κειμένου είναι μεγάλη, όπως ακριβώς την υπογραμμίζει ο Στ. Αλεξίου:

«Μια παραλλαγή όμως τόσο παλιά όσο αυτή που μας εγνώρισε ο κ. Παπαδόπουλος και μάλιστα χειρόγραφο, και που δεν προέρχεται από τις έντυπες εκδόσεις της Βενετίας, αλλά από κάποιο άλλο άγνωστο χειρόγραφο, όπως σωστά παρατήρησε ο ίδιος, είναι χρήσιμη, γιατί μπορεί, με περισσότερες πιθανότητες, να έχει σώσει ορθές γραφές και να βοηθήσει έτσι στην αποκατάσταση του κειμένου».³³⁹

Τέλος, στο μελέτημα του Παπαδόπουλου γίνεται μια συνεχής προσπάθεια να συνδεθεί η συγκεκριμένη παραλλαγή με τη δημοτική ποίηση και το λαϊκό αίσθημα. Στον γκροτέσκο μονόλογο της βοσκοπούλας ο μελετητής διαβλέπει μια προσαρμογή του ήθους της βοσκοπούλας – και της παραλλαγής – στην «ηθική τάξιν του λαού».³⁴⁰ Ο μονόλογος της παραλλαγής (στ. 57 - 76) δεν είναι «λόγοι ελευθεριαζούσης νέας, αλλά πλήρεις αιδούς, φιλανθρωπικών συναισθημάτων και αρετής».³⁴¹ Το ήθος της βοσκοπούλας της παραλλαγής εξάιρεται και αντιδιαστέλλεται συνεχώς από το ελευθεριάζον ήθος της βοσκοπούλας της έκδοσης του 1627. Παραλλαγή στίχων όπως των 179 – 180 («και με το παίξε γέλασε αρχινίζει / η κόρη να ροδοκοκκινίζει») ερμηνεύονται ως έκφραση «παρθενικής συστολής» και «πρώτης ερωτικής ερυθρίασης»³⁴² ενώ η προσθήκη με την πρόταση για επισημοποίηση της σχέσης των

³³⁹ Στυλιανός Αλεξίου, «Συμπληρωματικά στη *Βοσκοπούλα*», ό.π.

³⁴⁰ Θωμάς Παπαδόπουλος, «Νέα παραλλαγή της “Βοσκοπούλας”», ό.π., 362.

³⁴¹ Ο.π.

³⁴² Ο.π.

δύο όταν επιστρέψει ο βοσκός (στ. 205 - 210) θεωρείται ακόμη ένα αποδεικτικό στοιχείο για την προσαρμογή του ποιήματος στην «ηθικήν τάξιν του λαού».³⁴³

«Δεν ηδύνατο ο λαός να τραγουδά άθλους βοσκοπούλας, που παρασύρει τον εραστήν έχουσα αυτή την πρωτοβουλίαν και που μετά το ερωτικόν πανηγύρι τον προσκαλεί δι' επιστροφήν παράνομον επίσης. Το στοιχείον αυτό της ελευθεριότητας, θεμελιακόν εις τας μέχρι τούδε μορφάς του ποιήματος [...]. Όπως και αν έχη το πράγμα, εις μίαν ακόμη περίπτωσιν διαπιστούται η προσαρμοστική δύναμις και ενέργεια του λαού εις ποιήματα λογίων εισελθόντα εις τον κύκλον του».³⁴⁴

Η αλήθεια είναι πως το κείμενο του μονολόγου της βοσκοπούλας της παραλλαγής είναι πολλαπλώς αινιγματικό. Θεωρώ ότι είναι η σημαντικότερη απόκλιση της παραλλαγής από την έκδοση του 1627 και πως η προσθήκη αυτή αλλοιώνει, πράγματι, το ήθος, όχι της βοσκοπούλας, αλλά του κειμένου κατευθύνοντας το προς μια διήγηση ενός υποθετικού φόνου και ενός σκηνικού όπου επικρατεί ο τρόμος και το σενάριο για το φρικιαστικό έγκλημα. Η γνώμη μου είναι ότι η προσθήκη αυτή, πολύ κατώτερη αισθητικά του μονολόγου της έκδοσης του 1627, υπάρχει μάλλον λόγω απώλειας του αρχικού πρωτότυπου κειμένου. Ο καταγραφέας δημιούργησε ένα κείμενο για να γεμίσει το πιθανό χάσμα. Η έκταση του μονολόγου αυτού (στ. 53 – 76), ο οποίος είναι μοναδικός στην παράδοση των παραλλαγών της *Βοσκοπούλας*, δεν πιστεύω ότι θα επέτρεπε να υποθέσουμε ότι είναι δημιούργημα της λαϊκής φαντασίας με τους μηχανισμούς που χρησιμοποιεί η δημοτική ποίηση για να πληρώσει κενά και χάσματα στην πλοκή ενός τραγουδιού.

Η σημασία της συγκεκριμένης παραλλαγής για το κείμενο της *Βοσκοπούλας* είναι ιδιαίτερη. Όπως ήδη δείχθηκε πιο πάνω πολλά από τα χωρία που παραδίδει το κείμενο αυτό φωτίζουν ερμηνευτικά προβλήματα της έκδοσης του 1627. Το μελέτημα του Παπαδόπουλου είναι, επίσης, σε πολλά σημεία διαφωτιστικό ως προς την ταυτότητα της συγκεκριμένης παραλλαγής. Η μόνη μου ένσταση αφορά στο θέμα της συγγένειας της παραλλαγής με το δημοτικό ήθος το οποίο, ουσιαστικά, προσδιορίζεται από τον μελετητή στη συντηρητικότερη φυσιογνωμία της βοσκοπούλας της παραλλαγής. Από τα δύο κείμενα, τη *Βοσκοπούλα* του 1627 και την παραλλαγή του Παπαδόπουλου, πιο κοντά στο δημοτικό ήθος δεν είναι η παραλλαγή του Παπαδόπουλου αλλά η *Βοσκοπούλα* του 1627. Και δεν είναι πιο κοντά στο δημοτικό ήθος με κριτήριο το πόσο ερωτική είναι η πρωταγωνίστρια αλλά με βάση το

³⁴³ Ο.π.

³⁴⁴ Ο.π.

διάλογο που ανοίγει το κείμενο του 1627 με τη δημοτική παράδοση, θέμα που συζητώ σ' άλλη ενότητα της εργασίας μου.

*

Η παραλλαγή της *Βοσκοπούλας* που δημοσιεύει στα 1966 ο Θωμάς Ι. Παπαδόπουλος παραδίδει ένα δίστιχο το οποίο τοποθετεί το κρητικό ποίημα στην Ίδη.³⁴⁵ Το δίστιχο αυτό βρίσκεται στο τέλος του σχήματος του αδύνατου με το οποίο ο βοσκός προσπαθεί να πείσει τη βοσκοπούλα πως δεν υπάρχει περίπτωση να μην τηρήσει την υπόσχεσή του και να μην επιστρέψει:

Κι όταν αποφρύξη της Δαμάς η βρύση,
τότες εγώ σε θέλω αλησμονήσει. (στ. 243 - 244)³⁴⁶

Όπως σημειώνει ο Παπαδόπουλος τοπωνύμιο «η Δαμά» και «της Δαμάς» στην Κρήτη δεν υπάρχει: «Πρόκειται μάλλον δι' εσφαλμένην ακουστικήν κατανόησιν της κρητικής φράσεως: “τσ’ Ίδα[ς] μας η βρύση”».³⁴⁷

Σχολιάζοντας τον ίδιο στίχο ο A. L. Vincent θεωρεί πολύ πιθανή την υπόθεση που πρώτος διατύπωσε ο Μενέλαος Παρλαμάς: ότι η γραφή αυτή («της Δαμάς η βρύση») «προέρχεται από παρανάγνωση ενός χειρογράφου γραμμένου στο λατινικό αλφάβητο, που θα είχε εδώ, πιθανώς, τη φράση *cidhamas I urissi* ή κατι παρόμοιο [...]».³⁴⁸

Ξεκινώντας από την παρατήρηση του A. L. Vincent, ότι «η αποβολή του τελικού [s] πριν από [m] είναι γνωστό φαινόμενο στο ιδίωμα της δυτικής Κρήτης»,³⁴⁹ τείνω να πιστεύω ότι δε χρειάζεται, χωρίς να είναι απίθανη φυσικά, η παρανάγνωση ενός γραμμένου με λατινικό αλφάβητο χειρογράφου για να μαντέψουμε τον τρόπο με τον οποίο πέρασε στη χειρόγραφη παράδοση της βοσκοπούλας το συγκεκριμένο σφάλμα.

³⁴⁵ Θωμάς Ι. Παπαδόπουλος, «Νέα παραλλαγή της “Βοσκοπούλας”», ό.π..

³⁴⁶ Ο.π., 372.

³⁴⁷ Ο.π., 357· «Υπάρχουν “η Δαμάστα” και “τα Δαμάτσα” [...] αλλά δεν φαίνονται να έχουν σχέσιν με το υπό συζήτησιν», ό.π.

³⁴⁸ L. A. Vincent, «Τραγούδια στο βουνό του Δία. Ο Ψηλορείτης σε έργα της Βενετοκρατίας στην Κρήτη», *Δάφνη. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Ευαγγελάτο*, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, Παράβασις-Μελετήματα [1], Ergo, Αθήνα 2002, 387.

³⁴⁹ Ο.π.

Αν υποθέσουμε, λοιπόν, ότι η αρχική γραφή ήταν «τς' Ίδας μας η βρύση» μπορεί να υπήρξε μια σειρά από λαθεμένες αντιγραφές.³⁵⁰ Όπως μας βεβαιώνει ο Παπαδόπουλος το κείμενο της συγκεκριμένης παραλλαγής βρίθκει ανορθογραφιών. Έτσι, με τη γραφή χωρίς διαστήματα ανάμεσα στις λέξεις, η φράση «τς' Ίδας μας η βρύση» μπορεί πολύ εύκολα να διαβαστεί ως «τσηδασμάσηβρύση». Εάν η πρώτη συλλαβή εκλήφθηκε ως το κρητικό θηλυκό άρθρο «τση» («τση Ίδας μας») τότε αυτόματα απομένουν δύο συλλαβές, «δας» - «μας», οι οποίες μάλλον θεωρήθηκαν ως ένα κύριο όνομα, τση Δα(ς)μας. Η υπόθεση μπορεί να συνεχίσει με έναν δεύτερο ή επόμενο αντιγραφέα να διορθώνει το κρητικό άρθρο «τση» σε «της» κι έτσι να καταλήγουμε στην εσφαλμένη φράση («της Δαμάς η βρύση») που παραδίδει η παραλλαγή.

Εάν, λοιπόν, οι πιο πάνω υποθέσεις ευσταθούν και η Ίδη είναι ο τόπος όπου διαδραματίζεται η *Βοσκοπούλα*, έστω σε μια παραλλαγή της, τότε, όπως σημειώνει ο A. L. Vincent, «θα είχαμε ακόμη ένα έργο που [...] τοποθετούνταν στον Ψηλορείτη».³⁵¹ Και τότε η εισαγωγή του μελετήματος του A. L. Vincent θα αφορούσε και τη *Βοσκοπούλα*:

«Σε όσα από τα ποιητικά και θεατρικά έργα της Κρητικής Αναγέννησης ανήκουν στο “ποιμενικό είδος”, διακρίνουμε ένα χαρακτηριστικό στοιχείο που τα διαφοροποιεί από πολλά κείμενα του ίδιου είδους που γράφτηκαν στην Ιταλία. Στην Κρήτη το σκηνικό δεν είναι συνήθως κάποια μακρινή, μυθική χώρα, κάποια Αρκαδία· είναι οι πλαγιές του βουνού Ψηλορείτη [...]».³⁵²

Εντούτοις, το σκηνικό της *Βοσκοπούλας*, σημειώνει ο A. L. Vincent, «είναι κάπως αόριστο, εξιδανικευμένο βέβαια και με στοιχεία που θυμίζουν το επεισόδιο με τον Χαρίδημο, αν και εδώ βρισκόμαστε σε λαγκάδι και μάλιστα κοντά σε νερό με καλάμια».³⁵³ Για του λόγου το αληθές ο μελετητής παραθέτει τις δύο πρώτες στροφές του ποιήματος.

Πράγματι, το σκηνικό στις πρώτες δύο στροφές είναι αόριστο κι εξιδανικευμένο:

Ύσ μεγάλην εξορία , σ' ένα λαγκάδι,
μιαν ταχινήν επήγα στο κουράδι,
σε δέντρη, σε λιβάδια, σε ποτάμια,

³⁵⁰ Θωμάς Ι. Παπαδόπουλος, «Νέα παραλλαγή της “Βοσκοπούλας”», ό.π., 354 – 355, 357

³⁵¹ L. A. Vincent, «Τραγούδια στο βουνό του Δία. Ο Ψηλορείτης σε έργα της Βενετοκρατίας στην Κρήτη», ό.π., 387.

³⁵² Ο.π., 375.

³⁵³ Ο.π., 386.

σε δροσερά και τρυφερά καλάμια.

Μέσα στα δέντρη κείνα τ' ανθισμένα,
που βόσκαν τα λαφάκια τα καημένα,
στη γη τη δροσερή, στα χορταράκια,
που γλυκοκιλαδούσαν τα πουλάκια,

(στ. 1 - 8)

Ένα λαγκάδι, μια κοιλάδα ανάμεσα σε βουνά, η οποία είναι αρκετά μεγάλη ώστε να την καλύπτουν δέντρη και λιβάδια και να τη διαπερνούν ποτάμια στα οποία φυτρώνουν καλάμια, ανθισμένα δέντρα, χορτάρι και ήχος γλυκός συνθέτουν ένα ιδεώδες ειδυλλιακό σκηνικό το οποίο, όμως, εγγράφεται σε μια και μόνη περιοχή, την περιοχή της ποιμενικής ποίησης και των ειδολογικών συμβάσεων της.

Η πιθανότητα ο Ψηλορείτης να είναι ο τόπος όπου τοποθετείται η δράση της *Βοσκοπούλας* δε θα αποτελούσε καθόλου έκπληξη. Η συγκεκριμένη τυπολογική διάπλαση του τοπίου του Ψηλορείτη δε θα ήταν μοναδική στην περίπτωση της *Βοσκοπούλας*. Ακόμη και στην *Πανώρια* η ρητή αναφορά στην Ίδη δεν είναι αρκετή για να διαταράξει τη συμβατικότητα της βουκολικής «ευτοπίας». Στους στίχους της *Πανώριας* οι κάμποι, τα λιβάδια, τα δάση, οι γκρεμοί, τα όρη και τα λαγκάδια εναλλάσσονται αδιάκριτα και παρατίθενται ως να εικονογραφείται σε ένα δίστιχο η μικρογραφία ενός ολόκληρου κόσμου. Η αναφορά στα στοιχεία αυτά με τη χρήση του πληθυντικού αριθμού δηλώνει ρητά τη συμβατική, απρόσωπη και σχεδόν αδιάφορη φύση τους:

μέρα και νύχτα πορπατώ σε κάμπους, σε λιβάδια,
σε δάσητα κ' εισέ γκρεμνά, σε όρη, σε λαγκάδια.

Ακόμη και στο επεισόδιο του «Κρητικού» στον *Ερωτόκριτο* την αναφορά στην Ίδα ακολουθεί η περιγραφή ενός πανομοιότυπου πληθυντικού και συμβατικού τόπου:

Εκεί ήσα κάμποι και βουνιά και δάση και λαγκάδια,
χορτάρια, λούλουδα, φυτά και βρύσες και πηγάδια

(B635 - 636)

Τη συμβατικότητα της φύσης στη *Βοσκοπούλα* υπογραμμίζει ο Στυλιανός Αλεξίου: «Συμβατικό είναι και το φυσικό περιβάλλον της “Βοσκοπούλας”, τα δάση, τα θηρία, τα ελάφια [...]».³⁵⁴ Το ίδιο συμβατική με το φυσικό περιβάλλον της *Βοσκοπούλας* είναι για τον Αλεξίου και η «γεμάτη δέντρα, λιβάδια, νερά» ειδυλλιακή Ίδα στην *Πανώρια* και στον *Ερωτόκριτο* «χωρίς πολλή σχέση με το ομώνυμο βουνό, τον ξερό Ψηλορείτη».³⁵⁵ Στο μελέτημά του για τη χρήση της «ευτοπίας» στον Κορνάρο και στον Σολωμό ο Μιχάλης Πιερής παρατηρεί πως η αναφορά στην Ίδα και στον Ψηλορείτη από τους δυο ποιητές «δεν στηρίζεται σε επιτόπια αυτοψία, επομένως δεν τίθεται θέμα αντικειμενικής αποτύπωσης του συγκεκριμένου επίγειου “παραδείσου”» και ότι «πρόκειται για τον πλαστό χώρο του ειδυλλίου, τον λογοτεχνημένο “πανάδεισο”, όπως αυτός ταξιδεύει ως κοινός τόπος» από την αρχαιότητα στην αναγεννησιακή λογοτεχνία.³⁵⁶

Η *Πανώρια* πιθανότατα «ολοκληρωνόταν όταν δημοσιεύτηκε ο *Pastor Fido* του Guarini (1589/90)».³⁵⁷ Η *Βοσκοπούλα* κυκλοφορούσε σε χειρόγραφα πολύ πριν τυπωθεί πρώτη φορά το 1627. Τα δύο έργα, η *Πανώρια* και η *Βοσκοπούλα*, χρονολογούνται αρκετά κοντά ώστε να είναι δυσδιάκριτο πιο είναι προγενέστερο και πιο μεταγενέστερο. Εντούτοις, μπορούμε προχωρήσουμε σε συνανάγνωσή τους εφόσον οι παρατηρήσεις που θα προκύψουν δεν αφορούν κανένα θέμα επιγονικότητας.³⁵⁸

Στην αφιέρωση του ποιητή διαβάζουμε ήδη στον πρώτο στίχο δύο ονόματα: της πρωταγωνίστριας («Πανώρια») και του τόπου («Ίδα») όπου γεννήθηκε.³⁵⁹

³⁵⁴ Στυλιανός Αλεξίου, «Η “Βοσκοπούλα” ειδύλλιο ποιμενικό», εισαγωγή στο *Μπεργαδής, Απόκοπος, Η Βοσκοπούλα*, ό.π., 48· *Η Βοσκοπούλα. Κρητικό ειδύλλιο του 1600*, ό.π., λη' – μα'.

³⁵⁵ Ο.π., 50.

³⁵⁶ Μιχάλης Πιερής, «Η χρήση της “ευτοπίας” στον Σολωμό και στον Κορνάρο», *Πόρφυρας*, ΚΑ', 95 – 96 (Ιούλιος – Σεπτέμβριος 2000), 257 – 262, 259. Το σίγουρο είναι ότι ακόμη κι αν η αναφορά προϋπόθετε την επιτόπια αυτοψία, οι στίχοι του Χορτάτση και του Κορνάρου δεν θα διέφεραν. Όπως σημειώνει ο Andrew V. Ettin: «[...] το ποιμενικό τοπίο δεν έλκει την προσοχή σ' αυτό. Ακόμη κι αν υπάρχει κάποιο διακριτικό χαρακτηριστικό, ή κάποιο στοιχείο αξιοπρόσεχτο για τις συνδηλώσεις του, δεν αποσπά τόσο την προσοχή ώστε να γίνεται το επίκεντρό της», Andrew V. Ettin, *Literature and the Pastoral*, Yale University Press, New Haven 1984, 129.

³⁵⁷ Rosemary Bancroft – Marcus, «Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο», ό.π., 106.

³⁵⁸ Τον όρο «επιγονικότητα» εισάγει στην ελληνική φιλολογία, εξ όσων γνωρίζω, ο Θεόδωρος Αχ. Αντωνιάδης με την πρόσφατα δημοσιευμένη διδακτορική διατριβή του *Η ρητορική της «επιγονικότητας»*. *Ερμηνευτικός Σχολιασμός των Amores του Οβιδίου*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή – Ενωτάλειο Κληροδότημα, Θεσσαλονίκη 2009.

³⁵⁹ Γεωργίου Χορτάτση, *Πανώρια*, Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σχόλια και λεξιλόγιο Εμμανουήλ Κριαρά, αναθεωρημένη με επιμ. Κομνηνής Δ. Πηδώνια, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 2007, 149. Στην έκδοση αυτή θα γίνονται εφεξής οι παραπομπές στο κείμενο της *Πανώριας*. Οι αριθμοί των στίχων θα αναφέρονται σε παρένθεση εντός του κυρίως σώματος της εργασίας μου. Όπως πρώτη επεσήμανε η Rosemary Bancroft – Marcus «Το όνομα “Πανώρια” σχετίζεται με το επίθετο “πανώρια” (πβ. Στ. 9 της *Βοσκοπούλας*: “πανώρια λυγερή, πανώρια κόρη”», ενισχυμένο πιθανώς από το όνομα “Panurgia” στο άλλο ποιμενικό δράμα του Grotto *Pentimento Amorososo* [...]», Rosemary Bancroft – Marcus, «Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο», ό.π., 106.

Πανώρια, θυγατέρα μου, **στην Ίδα γεννημένη**,
με πόθον εκ τον κύρη σου κι έγνοια αναθρεμμένη,
εις τα βουνά δεν πρέπει πλιο κι εις δάση να γυρίζης,
να μη θωρής τσι λυγερές, τσι νιους να μη γνωρίζης,
να μη δουλεύης κορασιώ, να μη τζι συντροφιιάζης
κι εις τό μπορείς κιαμιά φορά να τσι περιδιαβάζης.
Έβγα λοιπό εκ τα δάσητα και απού τις αγριγιάδες,
απού τσι κάψες μίσσεψε, λείψε απού τσι κρυγιάδες
και πήγαινε σπουδακτική 'ς μια χώρα τιμημένη,
τση Κρήτης ομορφότερη, του κόσμου ζηλεμένη,
Κυδώνια τήνε κράζουσι κι οι χώρες την τιμούσι
οι άλλες όλες του νησιού κι ως θεά την προσκυνούσι
για τσι πολλές τση χάριτες, *μα πλια, γιατί σ' εκείνη*
η φρονιμάδα κατοικά και στέκ' η καλοσύνη. (στ. 1 – 14)

Η Ίδα στους πιο πάνω στίχους δεν εικονογραφείται με όρους ειδυλλιακούς. Η προτροπή του ποιητή στη «θυγατέρα» του να επισκεφτεί τα Χανιά, την αρχαία Κυδωνία, συνοδεύεται από μια σαφή και έντονη διάκριση ανάμεσα σε δύο τόπους: την Ίδα και την πόλη, στη συγκεκριμένη περίπτωση τα Χανιά. Αν ο πληθυντικός «βουνά» και «δάση» δε ξενίζουν, οι «αγριγιάδες» από τις οποίες η κόρη καλείται να βγει και οι «κάψες» και οι «κρυγιάδες» από τις οποίες καλείται να απομακρυνθεί δε μπορούν παρά να προκαλέσουν απορία. Έστω και αν ο ποιητής προβαίνει στη σκοτεινή αυτή αναπαράσταση του όρους της Ίδης για να εξευμενίσει, μέσα από την αντίστιξη με το όρος, την πόλη των Χανίων (που είναι «τιμημένη», «ομορφότερη» και «ζηλεμένη»), την πόλη του ευγενούς άρχοντα Μαρκαντώνιο Βιάρο προς τον οποίο απευθύνεται η αφιέρωση, δεν παύει να συνθέτει μια εικόνα ενός όρους αφιλόξενου το οποίο, όμως, θα φιλοξενήσει, στη συνέχεια, την ερωτική ιστορία της πρωταγωνίστριας. Η αντίφαση αυτή επιλύεται μόνο αν ληφθεί υπόψη η πρόθεση του ποιητή να παρουσιάσει μια εξιδανικευμένη εικόνα της Κυδωνίας. Η Κυδωνία μετουσιώνεται σε εστία πολιτισμού (αφού σε εκείνη κατοικούν η «φρονιμάδα» και η «καλοσύνη») ενώ η Πανώρια καλείται να εξέλθει του σκοτεινού τόπου και να πάψει να συναναστρέφεται τους κατοίκους του («εις τα βουνά δεν πρέπει πλιο κι εις δάση να γυρίζεις, / να μη θωρής τσι λυγερές, τσι

νιους να μη γνωρίζεις, / να μη δουλεύεις κορασιώ, να μη τζι συντροφιάζεις [...]. / Έβγα λοιπό εκ τα δάσητα [...]», στ. 3 - 7).

Ένα δεύτερο σημαντικό στοιχείο στην αφιέρωση είναι η αναφορά στο πλήθος των κατοίκων της Ίδας: λυγερές, νιοι, κοράσια. Το πλήθος αυτό μπορεί να δικαιολογήσει την παρουσία μιας ολόκληρης ανθρώπινης κοινωνίας την οποία η βοσκοπούλα στην ομώνυμη *Βοσκοπούλα* επικαλείται για να δικαιολογήσει τη σωτήρια πράξη της στον πρώτο μονόλογό της. Είτε ο τόπος της ιστορίας της *Βοσκοπούλας* είναι η Ίδη είτε όχι, είναι δεδομένη η παρουσία μιας οργανωμένης κοινωνίας ανθρώπων η οποία ασκεί πίεση στα μέλη της και τους θέτει απαγορευτικά όρια. Η κοινωνία αυτή φαίνεται, μάλιστα, να διαθέτει τους λειτουργικούς εκείνους μοχλούς της ηθικής καταδίκης και του κοινωνικού στιγματισμού οι οποίοι βρίσκονται εν ενεργεία σε κλειστές και παραδοσιακές κοινότητες ανθρώπων:

Απιλογάται τότες το κοράσο,
λέγει μου: «Το κορμί σου επά στο δάσο
ευρέθηκε σε κίντυνο περίσσο
και θέλεις να το δω να μη βοηθήσω;

Ποιος άνθρωπος μου τό'θελε παινέσει
και ποιος θεός μου τό'χε συγχωρέσει;
Ποια λυγερή δε μ' είχε κατακρίνει,
άσπλαχνη να φανώ την ώρα κείνη;

Κ' οι πέτρες μου το θέλασι γογγύσει,
με δίχως πλερωμή να σ' είχ' αφήσει.
Ως και η ασκιά μου μ' ήθελε μισήσει,
α δεν ήθελα κάμει δίκια κρίση.

Άσπλαχνη και κακή μ' ήθελαν κράζει·
όλοι, μικροί μεγάλοι, μ' ατιμάζει·
τα πρόβατά μου εθέλασινε φύγει
κι ουδ' άνθρωπος ποτέ μου 'θελε σμίγει.

(στ. 61 - 76)

Έτσι, ο μονόλογος της βοσκοπούλας αποκτά και ένα άλλο λογοτεχνικό διακείμενο, ίδιας πολιτισμικής καταγωγής, που μας επιτρέπει να ελέγξουμε ξανά ερωτήματα που απασχολούν την παρούσα εργασία. Ο μονόλογος της ηρώιδας δεν είναι προϊόν ρητορικής επιδείξεως, έστω και αν υπάρχουν σημεία υπερβολής, αλλά η προσπάθεια του ποιητή να συγκροτήσει μια ηρώίδα με ολοκληρωμένο ήθος. Όσο μου επιτρέπουν τα κείμενα που μελέτησα καμία άλλη ηρώίδα της δυτικής ποιμενικής ποίησης δεν εκφράζει το ήθος αυτό, ένα ήθος με το οποίο θα ταυτιζόταν το κρητικό κοινό της εποχής.

Συνεπώς, στην αφιέρωση που συντάσσει ο Χορτάσης ενδιαφέρουν τόσο η σκοτεινή όψη της Ίδας όσο και η παρουσία μιας κοινωνίας ανθρώπων. Τα δύο αυτά σημεία διαλέγονται με τη *Βοσκοπούλα* και τη φωτίζουν περαιτέρω.

Στο μονόλογο του βοσκού στο τέλος οι «αγριγιάδες» της *Πανώριας*, οι οποίες κρύβονται στα δάση, μπορούν να αναγνωριστούν στην εικόνα του βοσκού που «παραδέρνει» στα όρη, τα χαράκια και τα δάση:

Μα θε να ζιώ και θε να παραδέρνω,
χίλιες φορές την ώρα ν' αποθαίνω·
τα όρη, τα χαράκια να με φάσι
και νά 'ναι η κατοικιά μου μέσ στα δάση. (στ. 437 - 440)

Οι δε «κάψες» και οι «κρυγιάδες» εντοπίζονται στις εικόνες του βοσκού που εκτίθεται, κατ' επιλογήν, σε ακραία καιρικά φαινόμενα εν είδει τιμωρίας:

Κι όντε βροντά κι αστράφτει και χιονίζει,
κανείς βοσκός στα όρη δε γυρίζει,
τότες εγώ στα βουνά και στα όρη
να κλαίγω αυτείνη την πανώρια κόρη.

Κι όντεν ο ήλιος καίει πέτρες και ξύλα,
όλοι σιμώνου στου δεντρού τα φύλλα,
τότες πάγει ο βοσκός, δροσιό γυρεύγει,
εγώ νά 'μαι στον ήλιο να με καίγη. (στ. 457 – 464).

Με τον μονόλογο του τέλους της *Βοσκοπούλας* (στ. 413 - 476) θα μπορούσε να παραλληλιστεί ο μονόλογος του απογοητευμένου Γύπαρη στην αρχή της *Πανώριας*:

**Ω δάση μου πυκνότατα, φύγετ' από σιμά μου,
μη σάσε κάψου σήμερα τ' αναστενάματά μου,
γιατί γροικώ στο στήθος μου καμίνιν αφτωμένο
και λάβρ' απού το στόμα μου βγαίνει το πρικαμένο
και δε μπορεί παρ' ό,τι βρει ν' άψει και να φλογίσει
κι όλο τον κόσμο κάρβουνα φοβούμαι μη γεμίσει.**
**Βρύσες, τα πλήσα σας νερά τα δροσερά 'ς συρθούσι
κι εις τη βαθύτερη μερά κάτω 'ς τη γη ας χωστούσι,
μην τ' αποφρύξ' η λόχη μου· κι εσείς κατακαημένα
πρόβατα, εκεί απού πορπατώ χόρτο μη φάτε ουδ' ένα,
γιατί τα φαρμακεύγουσι τα δάκρυα τα δικά μου,
τόσα πρικιά οπού βγαίνουσι μέσα από την καρδιά μου.**
Ίδα μου ευγενικότατη, που 'σαι συνηθισμένη
από χαιράμενους βοσκούς να 'σαι κατοικημένη,
**σήμερα θα σε στερευτώ κι εις τόπο θε να πάω
οπού νερό δε βρίσκειται, ουδέ ψωμί να φάω·
οπού 'ναι δάση και γκρεμνά και δίχως χόρτα οι κάμποι
κι οπού 'ναι σπήλια σκοτεινά θέλω γυρέψει να 'μπει
για να μηδέ θωρούσι φως τα μάτια τα δικά μου,
μα να 'ν' κι εκείνα σκοτεινά σαν και τα σωθικά μου·** (στ. 1 - 20)

Πρώτος συνδέει τον στίχο 18 («κι οπού 'ναι σπήλια σκοτεινά θέλω γυρέψει να 'μπει») με τον στίχο 413 της *Βοσκοπούλας* («σε σπήλιο σκοτεινό να κατοικήσω») ο Στυλιανός Αλεξίου.³⁶⁰ Και στις δύο περιπτώσεις οι ήρωες δηλώνουν την πρόθεσή τους να αυτοεξοριστούν σε έναν τόπο εχθρικό και άγριο λόγω της ερωτικής απογοήτευσης, είτε αυτή προκαλείται από την αδιαφορία, όπως στην περίπτωση του Γύπαρη, είτε από την απουσία και το θάνατο του αγαπημένου προσώπου, όπως στην περίπτωση του βοσκού.³⁶¹ Ο τόπος στον οποίο θα καταφύγει ο Γύπαρης είναι ένας τόπος άνυδρος και άγονος, γυμνός από ζωή και

³⁶⁰ *Η Βοσκοπούλα. Κρητικό ειδύλλιο του 1600*, ό.π., μη'.

³⁶¹ Βλ. όσα σημειώνονται για το «τυπικό *ελεγειακό* μοτίβο “ερωτικής μοναξιάς στο δάσος”» στην ενότητα της εργασίας μου «Ταυτότητες στη Βοσκοπούλα».

πράσινο, ένας τόπος σκοτεινός, όμοιος με τον τόπο στον οποίο σκοπεύει να καταφύγει ο βοσκός της *Βοσκοπούλας*. Ο τόπος αυτός ονομάζεται «δυστοπία», όχι ως αντώνυμο της λέξης «ουτοπία» - όπως είναι η συνηθισμένη σημασία και χρήση της λέξης - αλλά της «ευτοπίας» όπως την περιέγραψε ο Μιχάλης Πιερής. Είναι ένας τόπος αρνητικά σεσημασμένος, φορτισμένος με εικόνες σκοτεινές αντίστοιχες του ψυχισμού του απογοητευμένου ήρωα που αναζητά ένα καταφύγιο όμοιο με τον Κάτω Κόσμο. Αν η «ευτοπία» είναι, όπως επισημαίνει ο Μιχάλης Πιερής, ένας συγκεκριμένος λογοτεχνικός τόπος με βασικά τυπολογικά του γνωρίσματα την πλούσια βλάστηση, το νερό και τους νόστιμους ήχους τότε η «δυστοπία» βρίσκεται στον αντίποδα της πρώτης και ως συγκεκριμένος, επίσης, λογοτεχνικός τόπος φέρει, επίσης, ιδιάζοντα τυπολογικά γνωρίσματα.³⁶²

1. Για να οριστεί η δυστοπία πρέπει να υπάρχει ήδη μια ευτοπία για την απαραίτητη αντιδιαστολή. Τόσο στη *Βοσκοπούλα* όσο και την *Πανώρια* οι δύο ήρωες δηλώνουν την πρόθεσή τους να εγκαταλείψουν την «ευτοπία» και να καταφύγουν σε έναν άλλο τόπο, διάφορό της, τη «δυστοπία».
2. Ο τόπος αυτός είναι αφιλόξενος και επικίνδυνος. Τα «δάση και γκρεμνά» στην *Πανώρια* είναι το ίδιο επικίνδυνα με τα «όρη», τα «χαράκια» και τα «βουνά» στη *Βοσκοπούλα*.
3. Στον τόπο αυτό οι συνθήκες διαβίωσης είναι οι χειρίστες. Στη δυστοπία της *Πανώριας* «νερό δε βρίσκεται, ουδέ ψωμί» ενώ οι συνθήκες στη *Βοσκοπούλα* είναι σαφώς δυσχερέστερες και η περιγραφή τους εκτενέστερη.
4. Οι δύο ήρωες, ο βοσκός και ο Γύπαρης, δηλώνουν, επίσης, την πρόθεσή τους να κατοικήσουν σε «σπήλιο σκοτεινό». Το επίθετο «σκοτεινός» είναι ενδεικτικό της σχέσης του σπήλιου αυτού με έναν χώρο όπου όχι μόνο θα βιώνεται εγκλεισμός και απομόνωση αλλά οι συνθήκες θα ομοιάζουν με την κατεξοχή σκοτεινή κατοικία, τον Άδη.
5. Κατά συνέπεια, η δυστοπία είναι χώρος καταφυγής όσων επιθυμούν να αποφύγουν τη ζωή και τις χαρές της, κυρίως τον έρωτα, και όσων έχουν απωλέσει, κυριολεκτικά ή μεταφορικά, το αγαπημένο τους πρόσωπο. «Η ζωή», όπως σημειώνει ο Μιχάλης Πιερής για τον Κρητικό του Σολωμού και τον Κρητικό του Κορνάρου, γίνεται

³⁶² Μιχάλης Πιερής, «Η χρήση της “ευτοπίας” στον Σολωμό και τον Κορνάρου», ό.π., 259.

«προετοιμασία θανάτου προκειμένου ο επιζών ήρωας να ενωθεί ξανά με την αγαπημένη του».³⁶³

Ο Μιχάλης Λασιθιωτάκης, σχολιάζοντας την πρώτη φράση της *Βοσκοπούλας* («'Σ μεγάλην εξορία», στ. 1), σημειώνει πως η λέξη «εξορία» δεν αποκλείεται να «είναι δισημάντη, διφορούμενη, και να συνυποδηλώνει την *ερημιά* και την *εξορία*»³⁶⁴. Μια τέτοια διπλή σημασία της λέξης, υπογραμμίζει ο Λασιθιωτάκης, «αν πράγματι υπήρχε στο κείμενο, θα μας επέτρεπε να συσχετίσουμε την πλοκή του έργου, και το βαθύ νόημά του, με εκτενέστερες ποιμενικές μυθιστορίες όπως η *Arcadia* [...] στις οποίες [...] ο ήρωας ή κάποια από τα κύρια πρόσωπα, ζουν στην εξορία».³⁶⁵ Ακόμη, «θα μας επέτρεπε να κατανοήσουμε καλύτερα τη στενή συγγένεια που υπάρχει ανάμεσα στον αφηγητή της *Βοσκοπούλας* και σ' έναν άλλο, θλιμμένο, αυτοεξόριστο και περιπλανώμενο ήρωα, τον Χαρίδημο του *Ερωτόκριτου*».³⁶⁶

Δεν είμαι βέβαιη ότι μπορούμε, έστω και αν η λέξη *εξορία* του πρώτου στίχου φέρει ηθελημένα και συνειδητά δύο σημασίες, να κάνουμε λόγο εξαρχής για έναν «εξόριστο ποιητή», έναν «ποιητή που ζει στην εξορία τις ποιμενικές του περιπέτειες».³⁶⁷ Ο αφηγητής, δηλώνοντας πως μετέβη «'ς μεγάλην εξορία» στον πρώτο στίχο του ποιήματος δεν εννοεί την εξορία στην οποία εξαναγκάζει εαυτόν τόσο ο ίδιος στο τέλος του ποιήματος όσο και ο «Κρητικός» του Κορνάρου. Δεν περιγράφει μιαν αυτόβουλα εξαναγκαστική φυγή από τον τόπο του σε ένα άλλο μέρος, όπως ξεκάθαρα δηλώνει στο τέλος του ποιήματος αφού έχει πεθάνει η αγαπημένη του. Με το μονόλογο του τέλους μπορούμε, πράγματι, να μιλήσουμε για τη συγγένεια του αφηγητή και πρωταγωνιστή της *βοσκοπούλας* με τον «άλλο θλιμμένο, αυτοεξόριστο και περιπλανώμενο ήρωα, τον Χαρίδημο του *Ερωτόκριτου*».³⁶⁸ Το παράδοξο

³⁶³ «Και οι δύο ήρωες [ο Κρητικός του Σολωμού και ο Κρητικός του Κορνάρου] [...] ζουν μια τραγική ιστορία: χάνουν το “τρυφερό” ή “δροσερό κλωνάρι”, την “αρραβωνισμένη” ή το “ταίρι”, εν μέρει και από δική τους ατυχία ή αδεξιότητα. Αυτοεξόριστοι εν συνεχεία, ο ένας αφηγείται ως ψωμοζήτης – ποιητής την ιστορία του, ο άλλος την περιφέρει ως έμβλημά του ριψοκινδυνεύοντας από μονομαχία σε μονομαχία. Και οι δύο μένουν πιστοί στο όραμα της κόρης, αναμένοντας τη μεταθανάτια ένωση μαζί της. Στο βάθος της ιστορίας των δύο “Κρητικών” (του κορναρικού και του σολωμικού) διαφαίνεται το ίδιο νόημα. Η ζωή ως προετοιμασία θανάτου προκειμένου ο επιζών ήρωας να ενωθεί ξανά με την αγαπημένη του», Μιχάλης Πιερής, «Ο “Κρητικός” του Σολωμού και ο “Κρητικός” του Κορνάρου», ό.π., 773.

³⁶⁴ Μιχάλης Λασιθιωτάκης, «Οι σχέσεις της *Βοσκοπούλας* με τη δυτική ποιμενική λογοτεχνία: μερικές σκέψεις και προτάσεις», στο σύμ. τόμ.: *Κρήτη και Ευρώπη: Συγκρίσεις, συγκλίσεις και αποκλίσεις στη λογοτεχνία*, ό.π., 55 – 56.

³⁶⁵ Ο.π., 56.

³⁶⁶ Ο.π.

³⁶⁷ Ο.π., 55.

³⁶⁸ Ο.π., 56.

είναι ότι στο μονόλογο του τέλους δε χρησιμοποιείται η λέξη «εξορία» ενώ χρησιμοποιείται στην αρχή του ποιήματος. Πιθανότατα ο ποιητής της *Βοσκοπούλας*, ο οποίος επιλέγει κάθε λέξη του ποιήματος του με μεγάλη προσοχή, υποδηλώνει εξαρχής ένα από τα βασικά θέματα του ποιήματός του, που είναι η εξορία του ήρωα του στο τέλος, ανοίγοντας έτσι έναν αφηγηματικό κύκλο: από την εξορία, με τη σημασία της απομάκρυνσης από το οικείο περιβάλλον και της μετάβασης σε ένα άλλο απομακρυσμένο, καταλήγει στην περιγραφή της εξορίας, χωρίς να την ονομάζει, στο τέλος του ποιήματος. Η λέξη στην αρχή δε φέρει κανένα αρνητικό πρόσημο, δεν είναι η εξορία του «Κρητικού» του Κορνάρου. Η αρνητική ανάγνωσή της προκύπτει μόνο αναδρομικά, αφού η βοσκοπούλα πεθάνει και ο βοσκός αποφασίσει να αυτοτιμωρηθεί περιπλανώμενος σε μια «εξορία» που είναι, ουσιαστικά, η δυστοπία όπως αυτή περιγράφηκε πιο πάνω. Ο μονόλογος του τέλους κλείνει την κυκλική αφήγηση: η «εξορία» του πρώτου στίχου, με τη διπλή σημασία, περιγράφεται ως εξορία στο τέλος έστω κι αν δε δηλώνεται με το όνομά της.

Ήδη ο Massimo Peri στην εισαγωγή του «Lettura della Voskopula» στην ιταλική έκδοση της *Βοσκοπούλας*³⁶⁹ αφιερώνει ένα μεγάλο μέρος στην ιστορία της λέξης «εξορία/εξορία», στο αρχικό της νόημα και στη μεταγενέστερη χρήση και σημασία της. Σύμφωνα με τον Peri η δευτερογενής σημασία της λέξης αποδίδεται πολύ ορθά στην επιλογή της γραφής «Remotos in locos» από τον μεταφραστή της *Βοσκοπούλας* στα λατινικά το 1698.³⁷⁰ Η μεταφραστική αυτή επιλογή, σημειώνει ο Peri, αποδίδει πλήρως το νόημα της πρώτης φράσης της *Βοσκοπούλας* («'Σ μεγάλην εξορία...»). Το νόημα αυτό δεν έχει καμία σχέση με την «εξορία» αλλά με τον «απομακρυσμένο και απομονωμένο τόπο»: «Πρόκειται για μια δευτερογενή σημασία [...] η οποία έχει ιδιαίτερη σημασία για τη δομή του ειδυλλίου διότι εισάγει το θέμα της μοναξιάς το οποίο, όπως σημειώνει ο Αλεξίου, είναι αναγκαίο για την πλοκή της ιστορίας».³⁷¹ Η παρουσία της λέξης «εξορία» δίπλα από το «λαγκάδι» («'Σ μεγάλην εξορία, σ' ένα λαγκάδι», στ. 1) θα μπορούσαν να ερμηνευθούν ως μια μετάβαση από το απροσδιόριστο της πρώτης λέξης στο προσδιορισμένο της δεύτερης· η εντύπωση αυτή διαλύεται με την παράθεση των ουσιαστικών που ακολουθούν την πρόθεση «σε» στον τρίτο

³⁶⁹ Anonimo Cretese, *La Voskopula*, a cura di S. Alexiu, A. Gentilini, M. Peri, F. M. Pontani, Università di Padova 1975, Istituto di Studi bizantini e neogreci diretto da Filippo Maria Pontani, Quaderni 9, 9 – 25. Οι μεταφράσεις των χωρίων από την εισαγωγή του M. Peri είναι δικές μου και οποιαδήποτε παρερμηνεία οφείλεται σε μένα.

³⁷⁰ Ο.π., 9. Βλ. και υποσημ. 1.

³⁷¹ Ο.π., 9· «Καμιά άλλη ψυχή δεν κατοικεί το απόκοσμο δάσος της “Βοσκοπούλας”. Η συμβατική αυτή ερμηνεία εμποδίζει κάθε μήνυμα, κάθε συνεννόηση των δύο προσώπων από μακριά και τούτο είναι βασική προϋπόθεση για την πλοκή: η βοσκοπούλα πεθαίνει, γιατί δεν ξέρει πως ο βοσκός της είναι άρρωστος, βέβαιη πως την ξέχασε», *Η Βοσκοπούλα. Κρητικό ειδύλλιο του 1600*, ό.π., μδ'.

και τέταρτο στίχο («σε δέντρη, σε λιβάδια, σε ποτάμια, / σε δροσερά και τρυφερά καλάμια», στ. 3 - 4).³⁷² Η παράθεση αυτή, υπογραμμίζει ο Peri, είναι απλά μια συσσώρευση ουσιαστικών η οποία ακυρώνει τον οποιοδήποτε συγκεκριμένο χαρακτήρα του τοπίου.³⁷³ «Μετά την ανάγνωση των δύο πρώτων στροφών της *Βοσκοπούλας* η εικόνα της “εξορίας” διατηρεί άθικτο το κενό περιεχόμενό της».³⁷⁴ Εν τέλει, συνοψίζει ο Peri, «η διάσταση του τόπου που εισάγει η λέξη “εξορία” παραμένει αναλλοίωτη καθόλη τη διάρκεια της αφήγησης».³⁷⁵ Η πρωτογενής σημασία της λέξης “εξορία” ανάγεται, σύμφωνα με τον μελετητή, στα βιβλικά και λειτουργικά κείμενα και καθώς αυτή η παράδοση συνεχίζει να είναι ζωντανή «το καινούριο νόημα που προσδίδεται στη λέξη [η «εξορία» ως «τόπος απομακρυσμένος και απομονωμένος»] δε μπορεί να ακυρώσει το παλαιό».³⁷⁶

Διερευνώντας την παρουσία της λέξης στα *Ιντερμέδια της Ερωφίλης* ο Peri παρατηρεί πως ο Χορτάσης χρησιμοποιεί τη λέξη «εξορία» τόσο με την πρωτογενή σημασία της «εξορίας» όσο και με τη δευτερογενή σημασία του «απομακρυσμένου και απομονωμένου τόπου».³⁷⁷ Η αμφισημία του όρου «εξορία» (εξορία – τόπος απομακρυσμένος και απομονωμένος), συμπεραίνει ο Peri, είναι ελάχιστη στη *Βοσκοπούλα*:

³⁷² «Η πρώτη λέξη της *Βοσκοπούλας* μπορεί να είναι ενδιαφέρουσα ακόμη κι αν τη δούμε στο πλαίσιο της: Ή μεγάλην εξορία, σ' ένα λαγκάδι. Το σχήμα αυτό φαίνεται να είναι δομημένο στη βάση μιας λογικής σειράς και υφολογικής ακρίβειας η οποία οδηγεί από το απροσδιόριστο στο προσδιορισμένο: το λαγκάδι είναι ένας συγκεκριμένος προσδιορισμός του αόριστου και απροσδιόριστου χώρου της “εξορίας”. Ωστόσο, οι επαναλήψεις του “σε” στον τρίτο και τέταρτο στίχο διαλύουν την εντύπωση αυτή», Anonimo Cretese, *La Voskopula*, ό.π., 9.

³⁷³ «Δεν πρόκειται για σύμβολα τα οποία προσδιορίζουν προοδευτικά το κενό της “εξορίας”, αλλά για στοιχεία που συσσωρευμένα εισάγουν τον αναγνώστη σ' ένα τοπίο χωρίς σταθερά όρια επιβεβαιώνοντας, έτσι, το κενό», ό.π., 10.

³⁷⁴ «Το ίδιο συμβαίνει και στη δεύτερη στροφή: σε δύο πολύ γενικούς τοπικούς δείκτες (Μέσα στα δέντρη κείνα τ' ανθισμένα – στη γη τη δροσερή, στα χορταράκια) αντιστοιχούν δύο εμφανείς προσδιορισμοί του τόπου οι οποίοι στην πραγματικότητα είναι απλά διακοσμητικοί (που βόσκαν τα λαφάρια τα καημένα – που γλυκοκυλαδούσαν τα πουλάκια)», ό.π.

³⁷⁵ «[...] το τοπίο στη *Βοσκοπούλα* δεν περιέχει κανένα ρεαλιστικό στοιχείο και τα συστατικά του μέρη δεν είναι παρά ψυχολογικά και συναισθηματικά σύμβολα από τα οποία απουσιάζει οποιαδήποτε περιγραφική και αντικειμενική διάσταση», ό.π.

³⁷⁶ Ό.π., 12· «Το καινούριο νόημα προστίθεται στη λέξη χωρίς αυτό να σημαίνει ότι το παλαιό νόημα πεθαίνει»· «Στην ιδέα του “απομακρυσμένου και απομονωμένου τόπου” συνεχίζει να υπάρχει η αρνητικά προσδιορισμένη σημασία της εξορίας», ό.π.

³⁷⁷ «Η μεγάλη ευκολία με την οποία ο Χορτάσης χρησιμοποιεί τον ίδιο όρο (“εξορία, ξορίζω) με τις δύο αντίθετες σημασίες του, της εξορίας (οι άγγελοι ξορισμένοι στον Άδη) και του “απομακρυσμένου και απομονωμένου τόπου” (το μαγικό βασίλειο της Αρμίδα) μου φαίνεται ενδεικτική της σχέσης ανάμεσα στις δύο σημασίες [...]», ό.π., 13.

Ως παραδείγματα της χρήσης της λέξης ο Massimo Peri παραθέτει τους πιο κάτω στίχους:

Πνέματα από τον ουρανό στον Άδη ξορισμένα (Ιντερμ. I, 1)

΄ς τούτη τη μακρά ΄ξοριά μ' έκαμε να περάσω

μαζί σας, κ' έναν όμορφο περιβόλι ναρδινιάσω (Ιντερμ. I, 51 - 52), ό.π.

«[...] η αμφισημία του όρου “εξορία” προκύπτει από το γενικότερο πλαίσιο των *Ιντερμεδίων*: σ' αυτό ο κήπος της Αρμίδα παρουσιάζεται σαν ειδυλλιακή απόδραση· συγχρόνως παρουσιάζεται σαν συνειδητή απόδραση, σαν εξορία του Ρινάλδο από την κοινωνία ως έργο των δυνάμεων του κακού», ό.π., 14.

«[...]το πρωταρχικό νόημα, η ετυμολογική καταγωγή του όρου δεν παίζει πια κανένα ρόλο· έχει αντικατασταθεί, χωρίς κατάλοιπα, από την καινούρια σημασία. Η λέξη “εξοριά” παρουσιάζει εδώ ένα πραγματικό φαινόμενο απο – σημασιοδότησης, μιας σημασιολογικής αναίρεσης».³⁷⁸

Όπως έχω ήδη σημειώσει η «εξοριά» του πρώτου στίχου της *Βοσκοπούλας* δηλεί, πράγματι, τον απομακρυσμένο και απομονωμένο τόπο που περιγράφει ο Massimo Peri ως τη δευτερογενή και νεοαποκτηθείσα σημασία της λέξης στη *Βοσκοπούλα*. Δεν είμαι, όμως, σίγουρη ότι η λέξη έχει απωλέσει εντελώς το πρωταρχικό της νόημα και ότι ο ανώνυμος ποιητής δεν την επιλέγει ως πρώτη λέξη του ποιήματός του ακριβώς λόγω της αμφισημίας της. Πιστεύω ότι η παρουσία της λέξης αυτής στον πρώτο στίχο δεν είναι καθόλου αθώα αλλά συνδέεται, νοηματικά και αφηγηματικά, με τον μονόλογο του τέλους στον οποίο ο βοσκός δηλώνει ρητά την πρόθεσή του να αυτοεξοριστεί και, παρά το γεγονός ότι δεν την ονομάζει, την περιγράφει σε ένα σύνολο 56 στίχων (στ. 413 – 420, στ. 433 - 476). Ο μονόλογος του τέλους της *Βοσκοπούλας* δεν απέχει καθόλου από τον μονόλογο του Γύπαρη στον οποίο έγινε αναφορά πιο πάνω:

Ίδα μου ευγενικότατη, που 'σαι συνηθισμένη
από χαϊράμενους βοσκούς να 'σαι κατοικημένη,
σήμερα θα σε στερευτώ κι εις τόπο θε να πάω
οπού νερό δε βρίσκεται, ουδέ ψωμί να φάω·
οπού 'ναι δάση και γκρεμνά και δίχως χόρτα οι κάμποι
κι οπού 'ναι σπήλια σκοτεινά θέλω γυρέψει να 'μπει
για να μηδέ θωρούσι φως τα μάτια τα δικά μου,
μα να 'ν' κι εκείνα σκοτεινά σαν και τα σωθικά μου· (στ. 13 - 20)

«Σε σπήλιο σκοτεινό να κατοικήσω» (στ. 413) είναι ο στίχος με τον οποίο αρχίζει ο μονόλογος του βοσκού στο τέλος της *Βοσκοπούλας*. Αν θέλουμε να ελέγξουμε τη σχέση της *Βοσκοπούλας* με το δημοτικό τραγούδι οφείλουμε τότε να ξεκινήσουμε από το μονόλογο του τέλους ως το κατεξοχήν κείμενο που, κατά τη γνώμη μου, διαλέγεται με τη δημοτική παράδοση και συγκεκριμένα το μοιρολόι. Σε ένα πρώτο επίπεδο προσέγγισης ο μονόλογος

³⁷⁸ Ο.π.

παρουσιάζει πρωτογενείς συγγένειες με τη δημοτική ποίηση και οι ομοιότητες αυτές ανιχνεύονται κυρίως σε επίπεδο εικονοποιίας και μοτίβων.

Σε σπήλιο σκοτεινό να κατοικήσω,
ποτέ παρηγοριά να μη γροικήσω,
μα πάντα μοναχός μου να γυρίζω
ουδέ να δω ουδέ ν' αναντρανίζω.

Δίχως γαμπά, ξεπόδητος να πηαίνο
'ς τόπον αγκαθερό και χιονισμένο,
να με θωρού γδυμνό κι αναμαλλιάρη
κι όλοι να με κρατούσι δαιμονιάρη.

(στ. 413 - 420)

[...]

Φίλους και συγγενείς θέλω μισήσει.
Δε θέλω να σφαγώ, μα θέλω ζήσει,
για νά 'χω πόνους, πρίκες και λαχτάρες,
καθημερινό καημούς και λιγωμάρες.

Μα θε να ζιώ και θε να παραδέρνω,
χίλιες φορές την ώρα ν' αποθαίνω·
τα όρη, τα χαράκια να με φάσι
και νά 'ναι η κατοικιά μου μες στα δάση.

Μέρα νύχτα να κλαίω, να θρηνούμαι,
τα πάθη μου στα όρη να δηγούμαι·
να κάμω τα θεριά να μ' ακλουθούσι,
να κλαίου μετά μένα, να πονούσι.

Παντούρα να μην παίζω ουδέ φιαμπόλι,
'ς λιβάδι να μη μπω ουδ' εις περβόλι.
τα πρόβατά μου πλιό να μην αρμέζω,
μα να περνώ κακόν καιρό κι αδέξο.

Το προβατάκι τ' άσπρο, το πουλιάρι,
σπού 'χα τση κεράς μου αμπολιάρι,
εκείνο μόνο νά 'χω μετά μένα,
να πηαίνωμε τα δυο συντροφιασμένα.

Να κλαίγη εμέ τ' αρνί κ' εγώ την κόρη,
να πορπατούμε στα βουνά, στα όρη
στην αγκαλιά μου να τ' αποκοιμίζω,
το ριζικό μου το κακό να βρίζω.

Κι όντε βροντά κι αστράφτει και χιονίζει,
κανείς βοσκός στα όρη δε γυρίζει,
τότες εγώ στα βουνά και στα όρη
να κλαίγω αυτεινή την πανώρια κόρη.

Κι όντεν ο ήλιος καίει πέτρες και ξύλα,
όλοι σιμώνου στου δεντρού τα φύλλα,
τότες πάγει ο βοσκός, δροσιό γυρεύγει,
εγώ νά 'μαι στον ήλιο να με καίγη.

Να μην εβγή βοσκός από το σπήλιο,
τα νέφη να σκεπάσουσι τον ήλιο
και να ψυγούν τα χόρτα στο λιβάδι
κι από τη μάντρα να μη βγη κουράδι.

Ουδέ πουλί στο δάσο μην πετάξη
και την αυγήν ο πετεινός μην κράξη
και τ' αηδονάκι πλιο μην κελαδήση
κι αετός ας τυφλαθή, μην κυνηγήση.

Τη νύχτα μην προβάλη το φεγγάρι
εις το γιαλό να μη βρεθή πλιό ψάρι
κι ας αποφρύξου βρύσες και ποτάμια
κι ας ξεραθούν τα τρυφερά καλάμια»

(στ. 433 – 476)

Ο μονόλογος του τέλους συντίθεται στη βάση κατεξοχήν «σκοτεινών» εικόνων που παραπέμπουν στο θάνατο. Ο βοσκός οραματίζεται για τον εαυτό του έναν διαρκή, εν ζωή, θάνατο εν είδει αυτοτιμωρίας. Απαρνείται όλα όσα συνθέτουν τη ζωή και επιλέγει όλα όσα θα τον καταστήσουν έναν περιπλανώμενο νεκροζώντανο, όπως ακριβώς περιγράφει τους δύο «Κρητικούς» ο Μιχάλης Πιερίης:³⁷⁹

Μα θε να ζιώ και θε να παραδέρνω,
χίλιες φορές την ώρα ν' αποθαίνω· (στ. 437 – 438)

Απαρνιέται το φως και επιλέγει το σκοτάδι («σε σπήλιο σκοτεινό να κατοικήσω», στ. 413), αποσύρεται από το κοινωνικό σύνολο και επιλέγει τη μοναξιά και την απομόνωση («μα πάντα μοναχός μου να γυρίζω», στ. 415), επιβάλλει στον εαυτό του συνεχή μαρτύρια («ξεπόδητος πηαίνω / 'ς τόπον αγκαθερό και χιονισμένο», στ. 417 - 418 - «για να 'χω πόνους, πρίκες και λαχτάρες, / καθημερινό καημούς και λιγωμάρες», στ. 435 – 436 / «να περνώ κακόν καιρό κι αδέξο», στ. 448), παραμορφώνεται με στόχο η αποκρουστική μορφή του να υποστηρίξει τις επιλογές του («να με θωρού γδυμνό κι αναμαλλιάρη / κι όλοι να με κρατούσι δαιμονιάρη», στ. 419 - 420) και, εν τέλει, ορίζει αυτοσκοπό τον αέναο θρήνο της νεκρής («μέρα νύχτα να κλαίω, να θρηνούμαι / τα πάθη μου στα όρη να δηγούμαι», στ. 441 - 442).

Από πού, όμως, αντλεί ο ανώνυμος ποιητής την εικονοποιία του θανάτου; Το ίδιο το κείμενο μας οδηγεί στην υπόθεση ότι, έστω ασύνειδα, ο ποιητής της *Βοσκοπούλας* στρέφεται στην παράδοσή του, στην ελληνικότητα και στο δημοτικό τραγούδι, πιο συγκεκριμένα στο κατεξοχήν θρηνητικό ποιητικό είδος, το μοιρολόι.

Τα στοιχεία που συγκροτούν τη σχέση του ποιήματος με το μοιρολόι είναι τα εξής:

1. Η απομόνωση του ήρωα από το κοινωνικό περιβάλλον
μα πάντα **μοναχός μου** να γυρίζω (στ. 415)
φίλους και συγγενείς θέλω μισησει (στ. 433)
2. Ο διαρκής θρήνος και το κλάμα για την νεκρή κόρη
Μέρα – νύχτα να κλαίω, να θρηνούμαι

³⁷⁹ Μιχάλης Πιερίης, «Ο “Κρητικός” του Σολωμού και ο “Κρητικός” του Κορνάρου», ό.π., 773.

τα πάθη μου στα όρη να δηγούμαι. (στ. 441 – 442)

Να κλαίγη εμέ τ' αρνί και γω την κόρη (στ. 453)

τότες εγώ στα βουνά και στα όρη

να κλαίγω αυτείνη την πανώρια κόρη. (στ. 459 – 460)

3. Η αποχή από δραστηριότητες που παραπέμπουν σε ενεργό και δραστήριο ζωντανό πλάσμα (εργασία και διασκέδαση)

Παντούρα **να μην παίζω** ουδέ φιαμπόλι,

᾽ς λιβάδι **να μη μπω** ουδέ περβόλι.

Τα πρόβατά μου πλιό **να μην αρμέξω** (στ. 445 - 446)

4. Η συμμετοχή της φύσης στον διαρκή αυτό θρήνο

Μέρα – νύχτα να κλαίω, να θρηνούμαι

τα πάθη μου στα όρη να δηγούμαι·

να κάμω τα θεριά να μ' ακλουθούσι,

να κλαίου μετά μένα, να πονούσι. (στ. 441 - 444)

Να κλαίγη εμέ τ' αρνί και γω την κόρη (στ. 453)

Η ζωή που υπόσχεται ο βοσκός στον εαυτό του έχει όλα εκείνα τα στοιχεία που τη μεταμορφώνουν σε ένα διαρκή θάνατο, έναν άλλο Κάτω Κόσμο όπως εκείνο των μοιρολογιών. Αυτοεξόριστος ο ήρωας καταδικάζει ή καλύτερα τάζει εαυτόν σε ένα εφόρου ζωής πένθος. Ο κόσμος στον οποίο θα ζει θα είναι σκοτεινός όπως ακριβώς ο σκοτεινός Άδης: «σε σπήλιο σκοτεινό να κατοικήσω» (στ. 413). Η εξαγγελία αυτή έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον αφού απαντάται ίδια σε δημοτικά τραγούδια στα οποία η ποιητική persona, η οποία πενθεί την απώλεια αγαπημένων προσώπων, θέτει, όπως ο βοσκός, περιορισμούς στη ζωή που ακολουθεί τον θάνατο οικείων προσώπων:

Δεν πρέπ' εγώ να χαίρομαι ουδέ κρασί να πίνω,

μόν' πρέπει εγώ να 'μ' σ' ερημιά σ' ένα μαρμαροβούνι

να κείτομαι το πίστομα, να χύνω μαύρα δάκρυα

να γίνω λίμνη και γυαλί, να γίνω κρύα βρύση [...] ³⁸⁰

³⁸⁰ G. Saunier, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Τα μοιρολόγια*, Νεφέλη, Αθήνα 1999, 436.

Δεν πρέπ' εγώ να χαίρομαι, μηδέ κρασί να πίνω,
μόν' πρέπει νά 'μαι σ' ερημιά, σ' ένα βαθύ σκοτάδι
να κείτομαι τ' απίστομα, να κλαίω να μη λαρώνω
γιατ' έχασα καλά παιδιά, παιδιά της αρρεβόνας, [...] ³⁸¹

Δε μού 'πρεπε να τραγουδώ μηδέ κρασί να πίνω,
μόνο σε σπήλιο σκοτεινό να χύνω μαύρα δάκρυα
κόρην και μάναν έχασα και δυ' αδερφούς στραθιώτες [...] ³⁸²

Δέμ πρέπ' γώ να χαίρουμ' δεμ' πρέπ' να καμαρώνου,
μούμ' πρέπει να είμι σ' ερημιά, σ' ένα βαθύ λαγγάδι
να 'ρθουν οι λύκοι να μι φαν, πουτάμι να μι πάρει. ³⁸³

Σε τούτηνε τη γειτονιά δεν πρέπει να 'ν' φεγγάρι
μόν' πρέπει νά 'ναι συγγεφιά κ' ένα βαρύ σκοτάδι [...] ³⁸⁴

Οι περιορισμοί που επιβάλλουν στον εαυτό τους οι φωνές στα πιο πάνω δημοτικά τραγούδια και ο τρόπος με τον οποίο περιγράφουν τη μετέπειτα ζωή τους ανακαλούν τις απαγορεύσεις που θέτει στον εαυτό του ο βοσκός και τον τρόπο με τον οποίο εκείνος οραματίζεται τη ζωή του μετά την απώλεια της αγαπημένης του. Τόσο στα πιο πάνω δημοτικά τραγούδια όσο και στον μονόλογο του βοσκού η χαρά και το τραγούδι αποκλείονται από την πένθιμη ζωή που επιλέγουν οι ήρωες, το κλάμα και ο θρήνος είναι διαρκή και απαρηγόρητα, ο τόπος διαμονής οφείλει να είναι σκοτεινός και ερημικός – απομονωμένος από την ανθρώπινη κοινότητα, το σκοτάδι κυριαρχεί στη ζοφερή ζωή ως το βασικό στίγμα του θανάτου που σκίασε τη ζωή των ηρώων τόσο του δημοτικού τραγουδιού όσο και της *Βοσκοπούλας*:

α) Σε σπήλιο σκοτεινό να κατοικήσω,
ποτέ παρηγοριά να μη γρικήσω, (στ. 413 - 414)

³⁸¹ Ο.π., 438 – 441.

³⁸² Ο.π., 438. Το συγκεκριμένο τραγούδι στο οποίο εμφανίζεται το «σκοτεινό σπήλιο» είναι κρητική παραλλαγή και αυτό το κάνει πολύ πιο ενδιαφέρον, ό.π., 439.

³⁸³ Ο.π., 438. Το ποιητικό υποκείμενο, τόσο στο συγκεκριμένο δημοτικό τραγούδι, όσο και στη *Βοσκοπούλα* («τα όρη, τα χαράκια να με φάσι», στ. 439), επιλέγει έναν τόπο διαμονής όπου ο κίνδυνος για τη ζωή είναι ιδιαίτερα αυξημένος με την ελπίδα ότι ο τόπος θα επιφέρει τον θάνατο τον οποίο ο ήρωας επιθυμεί.

³⁸⁴ G. Saunier, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Τα μοιρολόγια*, ό.π., 440. Για περισσότερες παραλλαγές του ίδιου θέματος βλ., ό.π., 442.

**β) Δε θέλω να σφαγώ, μα θέλω ζήσει,
για να 'χω πόνους, πρίκες και λαχτάρεις,
καθημερινό καημούς και λιγωμάρες.** (στ. 434 - 436)

**γ) Μα θε να ζιώ και θε να παραδέρνω,
χίλιες φορές την ώρα ν' αποθαίνω
τα όρη, τα χαράκια να με φάσι** (στ. 437 - 439)

Το θέμα του σκοταδιού και της επιθυμίας έλευσης και κυριαρχίας του επανέρχεται στο μονόλογο του βοσκού σε δύο ακόμη στίχους:

- α) «τα νέφη να σκεπάσουσι τον ήλιο»
- β) «Τη νύχτα μην προβάλη το φεγγάρι»

Το σκότος είναι βασικό συστατικό της ζωής των «πικραμένων» του δημοτικού τραγουδιού εφόσον αυτό ταυτίζεται με τον θάνατο.³⁸⁵

- α) «Στων πικραμένων την αυλή **ήλιος να μη φωτίζει
μόν' ν' ανατέλλει συγνεφιά να βασιλεύ' αντάρα**»
- β) «Στων πικραμένων την ναυλήν **ήλιος δεν ανατέλλει,
μόν' είναι πάντα συγνεφιά κ' ένα βαρύ σκοτάδι**»

Το ήθος του μονολόγου του βοσκού μοιάζει ταυτόσημο με το ήθος του μοιρολογιού στο οποίο ο επιζών ήρωας προσπαθεί να επιβεβαιώσει το νεκρό πρόσωπο στο οποίο απευθύνεται πως δεν πρόκειται να το λησμονήσει συνεχίζοντας τη ζωή του και συμμετέχοντας στις χαρές της. Απόρροια της προσπάθειας να εφησυχαστεί ο νεκρός και να μην παραπονεθεί πως λησμονήθηκε είναι η αποχή από κάθε χαρά, ο συνεχής θρήνος, οι πράξεις αυτοτιμωρίας και αυτοβασανισμού. Μέσω των πράξεων αυτών εκφράζεται η επιθυμία το πένθος να συνεχίζεται

³⁸⁵ Ο.π., 442 - 443

επ' άπειρον.³⁸⁶ Ακριβώς πράξεις αυτοτιμωρίας και βασανισμού είναι τα δεινά στα οποία ο βοσκός δεσμεύεται να υποβάλλει τον εαυτό του:

**Σε σπήλιο σκοτεινό να κατοικήσω,
ποτέ παρηγοριά να μη γρικήσω,
μα πάντα μοναχός μου να γυρίζω
ουδέ να δω ουδέ ν' αναντρανίζω.** (στ. 413 - 416)

**Δίχως γαμπά, ξεπόδητος να πηαίνω
'ς τόπον αγκαθερό και χιονισμένο,
να με θωρού γδυμνό κι αναμαλλιάρη
κι όλοι να με κρατούσι δαιμονιάρη.** (στ. 417 - 420)

**Δε θέλω να σφαγώ, μα θέλω ζήσει,
για να 'χω πόνους, πρίκες και λαχτάρες,
καθημερινό καημούς και λιγωμάρες.** (στ. 434 - 436)

**Μα θε να ζιώ και θε να παραδέρνω,
χίλιες φορές την ώρα ν' αποθαίνω
τα όρη, τα χαράκια να με φάσι** (στ. 437 - 439)

μα να περνώ κακόν καιρό κι αδέξο. (στ. 448)

**Κι όντε βροντά κι αστράφτει και χιονίζει,
κανείς βοσκός στα όρη δε γυρίζει,
τότες εγώ στα βουνά και στα όρη
να κλαίγω αυτείνη την πανώρια κόρη.** (στ. 457 - 460)

**Κι όντεν ο ήλιος καίει πέτρες και ξύλα,
όλοι σιμώνου στου δεντρού τα φύλλα,
τότες πάγει ο βοσκός, δροσιό γυρεύγει,
εγώ νά 'μαι στον ήλιο να με καίγη.** (στ. 461 - 464)

³⁸⁶ Ο.π., 418 - 419.

Η εικόνα του μεταμορφωμένου βοσκού, του «γδυμένου» κι «αναμαλλιάρη», ο οποίος θα κυκλοφορεί προκαλώντας στους ανθρώπους δέος αφού θα τον «κρατούσι δαιμονιάρη» - εικόνα σκοτεινή και πένθιμη η οποία συνυφαίνεται απόλυτα με το φοβερό τοπίο – συνάδει απόλυτα με την εικόνα του νεκρού που κατοικεί τον Κάτω Κόσμο των μοιρολογιών. Σύμφωνα με τον G. Saunier:

«Η διάλυση των σωμάτων, η ασκήμια των νεκρών, αφαιρεί κάθε νόημα από την προσπάθεια επαφής. Είναι η απτή απόδειξη ότι ο νεκρός έγινε *άλλος* – άλλος από τον εαυτό του, άλλος από τους ζωντανούς – ότι ανήκει πια στον άλλο κόσμο, ότι έγινε ανεπανόρθωτα ξένος».³⁸⁷

Όχι μόνο θα είναι αλλοιωμένη η μορφή του βοσκού αλλά θα προκαλεί κιόλας την αποστροφή της ανθρώπινης κοινότητας εφόσον η όψη αυτή θα προκαλεί τρόμο στο πλήθος που θα θεωρεί τον βοσκό «δαιμονιάρη»:

Δίχως γαμπά, ξεπόδητος να πηαίνω
’ς τόπον αγκαθερό και χιονισμένο,
να με θωρού γδυμνό κι αναμαλλιάρη
κι όλοι να με κρατούσι δαιμονιάρη. (στ. 417 – 420)

Η εικόνα του βοσκού με τα «όμορφα κάλλη» (στ. 81) που μεταμορφώνεται σε ένα δαιμονισμένο πλάσμα δε μπορεί παρά να ανακαλέσει την αλλοιωμένη όψη των νεκρών στα μοιρολόγια:³⁸⁸

να με ρωτήσεις να σου πω τι κάνει ο κάτω κόσμος
που οι άσπροι μαύροι γένονται κ’ οι ροδινοί χλωμιάζουν,
κ’ εκείν’ οι μορφοσούσουμοι αλλαξομουσουδιάζουν [...]³⁸⁹

οι άσπροι μαύροι γίνονται και οι ροδινοί βλωμαίνουν

³⁸⁷ Ο.π., 144.

³⁸⁸ Δε μπορούμε στο σημείο αυτό να μην ανακαλέσουμε αντίστοιχες εικόνες από τον *Ερωτόκριτο*. Στο Δ’ μέρος ο Ρωτόκριτος, ο οποίος «γυρίζει στα ξένα», παρουσιάζεται, επίσης, με αλλοιωμένη όψη: «Μακραίνου γένια και μαλλιά, **αλλάσει η στόρησή του**, κάνει **άλλην όψη ασούσουμη** και λειώνει η εδική του· **εμαύρισεν, ασκήμισε** στα ξένα που γυρίζει κι όποιος κι αν τον εκάτεχε, πλιο δεν τότε γνωρίζει», Βιτσέντζος Κορνάρος, *Ερωτόκριτος*, ό.π., 293, Δ 841 – 844.

³⁸⁹ G. Saunier, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Τα μοιρολόγια*, ό.π., 152.

και οι άσπροι και ροδοκόκκινοι μαυρίζουν κι αραχνιάζουν.³⁹⁰

Στην άκρη του Παράδεισου είναι ένα περιβόλι,
Στη μέση του περιβολιού είναι ένα κυπαρίσσι,
Στη ρίζα του κυπαρισσιού μια κρουσταλλένια βρύση
Πόχουν οι νέοι το μπερμπεργιό, πόχουν οι νιες λεκάνες
Και κλαιν οι νέοι τα κάλλη των και οι νιες την εμορφιά τους.³⁹¹

Ο «χιονισμένος» (στ. 418) τόπος στον οποίο ο βοσκός θα περπατεί «ξεπόδητος» και «δίχως γαμπά» (στ. 417) παραπέμπει στα «κρυοπαγωμένα» μέρη του Κάτω Κόσμου:

Εσείς δειπνάτε με το φως, κοιμάστε στα στρωμένα,
μα 'γώ μαι στα σκοτεινά, **στα κρυοπαγωμένα,**
χωρίς παχειά παπλώματα, δίχως παχειά στρωσίδια.³⁹²

Κάτω στα Τάρταρα της γης τα κρυοπαγωμένα
εκεί κάθονται πέντε νιες και πέντε παλλικάρια [...]³⁹³

Το επίθετο «αραχνιασμένος» που χρησιμοποιείται στη μεταφορά του θανάτου ως ύπνου («Τώρα θωρώ κι αλήθεια μ' απαρνήθης / στ' αραχνιασμένο στρώμα που κοιμήθης», στ. 425 - 426) είναι ένα από τα χαρακτηριστικά επίθετα που είτε περιγράφουν τον ίδιο τον Άδη, όπως στο πρώτο παράδειγμα που ακολουθεί, είτε την επενέργεια του Άδη/ θανάτου στους νεκρούς, όπως στο δεύτερο παράδειγμα:

πως θα με βάλουνε στη γη, σ' **αραχνιασμένο** Άδη³⁹⁴

οι άσπροι μαύροι γίνονται και οι ροδινοί βλωμαίνουν
και οι άσπροι και ροδοκόκκινοι μαυρίζουν κι **αραχνιάζουν**³⁹⁵

³⁹⁰ Τραγούδια του Κάτω Κόσμου. Μοιρολόγια της Μεσσηνιακής Μάνης, συλλογή του ακαδημαϊκού Σωκράτη Κουγέα κατά τα έτη 1901 - 1904, Το Ροδακίό, Αθήνα 2000, 49.

³⁹¹ Ο.π., 32.

³⁹² G. Saunier, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Τα μοιρολόγια*, ό.π., 326.

³⁹³ Ο.π., 328.

³⁹⁴ Ο.π., 228.

³⁹⁵ Τραγούδια του Κάτω Κόσμου. Μοιρολόγια της Μεσσηνιακής Μάνης, ό.π., 49.

Όταν ο βοσκός επιστρέφει για να βρει τη βοσκοπούλα ένα σύνολο στοιχείων προοικονομούν τον θάνατο της βοσκοπούλας. Ένα τέτοιο σημείο είναι και η περιγραφή του σπήλιου:

Φτάνω, θωρώ το σπήλιο αραχιασμένο,
με βούρκα, με πηλά αναμουρδωμένο
αλλοιάς λογής με δέχτη το καημένο
παρά που μ' είχε πρώτα μαθημένο. (στ. 337 - 340)

Σ' ένα πρώτο επίπεδο ερμηνείας των σημείων της περιγραφής αντιλαμβάνεται κανείς ότι τα σημεία αυτά δηλώνουν ρητά εγκατάλειψη και απουσία ανθρώπινης παρουσίας. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, όμως, τα σημεία αυτά υποδηλώνουν και προαναγγέλουν τον θάνατο. Η σύνδεση του επιθέτου «αραχιασμένος» με τον Άδη έχει ήδη επισημανθεί. Συνεπώς, το «αραχιασμένο» σπήλιο δεν δηλεί μόνο εγκατάλειψη και απουσία αλλά και θάνατο. Η ερμηνεία αυτή υποστηρίζεται και από το δεύτερο στίχο της στροφής. Το σπήλιο, εκτός από «αραχιασμένο», είναι και λερωμένο με «πηλά» και «βούρκα». Η περιγραφή αυτή μεταμορφώνει το σπήλιο σ' εστία θανάτου και το ταυτίζει με τον Άδη:

Ακούσεν' ίντα 'μήνυσε γει νιός από το Νάδη.
Χαρήτε σεις οι ζωντανοί εις τον απάνω κόσμιο,
Γιατί επά οπού 'μασταν στενός μας είν' ο τόπος.
Δεν έχει ο Νάδης κοπελαιάς μηδέ καν χαροκόπους
Μηδέ και σημαδότοπους να σημαδεύγουν οι γι' άντρες
Μηδέ και βόλι δε χωρά γιατί είν' πηλά και βούρκα.³⁹⁶

Έτσι, το σπήλιο, από τόπος υποδοχής του έρωτα και, άρα της ζωής, μεταμορφώνεται σε τόπο θανατερό.

Η ζωή που τάσσει στον εαυτό του ο βοσκός έχει όλα εκείνα τα στοιχεία που θα του θυμίζουν συνεχώς την αγαπημένη του αφού δε θα τον αφήσουν να παρασυρθεί από καμιά χαρά ώστε να την λησμονήσει. Η δυστοπία είναι ένας τόπος διαρκούς ανάμνησης και θρήνου. Η λησμονιά των νεκρών θα μπορούσε να συμβεί μόνο στο πλαίσιο μιας ευτοπίας η οποία, στο πιο κάτω τραγούδι, έχει ως βασικό χαρακτηριστικό της τη «δροσιά»:

³⁹⁶ Αριστείδου Κριάρη, Πλήρης Συλλογή Κρητικών ασμάτων: ηρωικών, ιστορικών, πολεμικών, του γάμου, της τάβλας, του χορού κλπ κλπ. και απασών των κρητικών παροιμιών διστίχων και αιγιμάτων μεθ' ερμηνευτικών υποσημειώσεων, ό.π., 286.

Τ' ακούς μανούλα τι σου λέω και τι σου παραγγέλνω;
ψηλό βουνό μην ανεβείς κάμπους μην αγναντέψεις
τι τα βουνά 'χουν τη δροσιά κ' οι κάμποι τα λαλούδια
και πέσ' ο νους σου στη δροσιά και λησμονήσεις μένα.³⁹⁷

Εάν η «δροσιά» και το μοτίβο του «δροσερού» συμβολίζουν τη ζωή, στο μονόλογο του ο αφηγητής της *Βοσκοπούλας* οραματίζεται για τη μετέπειτα ζωή του μια πύρινη κόλαση:

Κι όντεν ο ήλιος καίει πέτρες και ξύλα,
όλοι σιμώνου στου δεντρού τα φύλλα,
τότες πάγει ο βοσκός, δροσιό γυρεύγει,
εγώ να 'μαι στον ήλιο να με καίγη. (στ. 461 – 464)

Το θέμα του καύσωνα, σε αντίστιξη με την εικόνα της δροσιάς – ζωής, απαντά στον Κάτω Κόσμο του δημοτικού τραγουδιού:

Έχετε γεια ψηλά βουνά και **δέντρα με τους ίσκιους**
στον ήσκιο σας δεν κάθομαι μάλιστα και στη δροσιά σας
κατέβηκα στη μαύρη γης στον πικραμένον Άδη.³⁹⁸

Σαν τι παράπονο έχετε από τους αποθαμένους,
που οι πεθαμένοι βρίσκονται σ' ένα βαθύ σκοτάδι
και κλαιν τη νύχτα για το φως και το πρωί για ήλιον
και τη τάλα του καλοκαιριού για μια σβελάδα αέρα [...]³⁹⁹

Σαν τι βαργόμια έχετε στους μαυροπεθαμένους
που με τον Ήλιο βγαίνουμε και με το φως δειπνάμε,
στον Άδη αέρας δε φυσά και Ήλιος δεν φωτάει.
Που κλαιν τη νύχτα για το φως και την αυγή για μέρα,
στη ντάλα του μεσημεριού για μια σβιλάδα αέρα.⁴⁰⁰

³⁹⁷ G. Saunier, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Τα μοιρολόγια*, ό.π., 122.

³⁹⁸ Ο.π., 40.

³⁹⁹ *Τραγούδια του Κάτω Κόσμου. Μοιρολόγια της Μεσσηνιακής Μάνης*, ό.π., 50.

Στο μελέτημά του «Ο θάνατος στο δημοτικό τραγούδι»⁴⁰¹ ο Ερατοσθένης Καψωμένος περιγράφει ένα σχήμα διχοτομιών που ορίζουν τη διάκριση του κόσμου σε Απάνω και Κάτω κόσμο:

«Το γεγονός του θανάτου συνδέεται με μια χωροταξική διαίρεση του Κοσμικού σύμπαντος σε *Απάνω* (επίγειο) και *Κάτω* (υπόγειο) *κόσμο*. [...] Στη λαϊκή φαντασία η εικόνα του Κάτω κόσμου συλλαμβάνεται ως η αντιστροφή του Απάνω κόσμου, τόσο σε φυσικό όσο και σε κοινωνικό επίπεδο. Έτσι η διαίρεση σε Απάνω και Κάτω κόσμο συνοδεύεται από τις ακόλουθες διχοτομίες:

Απάνω κόσμος	Κάτω κόσμος
ζωή	θάνατος
φως (ήλιος)	σκοτάδι (νύχτα)
ζέστη – θαλπωρή	κρύο – παγωνιά
ομορφιά (βουνά, κάμποι, λουλούδια)	ασκήμια (βούρκα, φίδια, σκουλήκια)
χαρά – ευδαιμονία	λύπη – δυστυχία
πληρότητα	στέρηση
ακεραιότητα	ακρωτηριασμός
συντροφιά	απομόνωση κτλ.

Ο Κάτω κόσμος περιγράφεται κατά κανόνα με αρνητικές εκφράσεις, όχι με βάση το τι είναι αλλά το τι δεν είναι:

Ο Κάτω κόσμος είν' κακός γιατί δεν ξημερώνει,
γιατί δεν κράζει ο πετεινός, δεν κελαδεί τ' αηδόνη.
Εκεί νερό δεν έχουσι και ρούχα δε φορούσι,
μόνο καπνό μαιρεύουσι και σκοτεινά δειπνούσι.»⁴⁰²

Στα πιο πάνω πρέπει να προσθέσουμε πως «τα Τάρταρα της γης» μπορεί να είναι «κρυοπαγωμένα» αλλά στα μανιάτικα μοιρολόγια, που είδαμε προηγουμένως, οι ακραίες

⁴⁰⁰ Ο.π., 51.

⁴⁰¹ Ερατοσθένης Καψωμένος, «Ο θάνατος στο δημοτικό τραγούδι», *Αρχαιολογία*, τχ. 11 (Μάιος 1984) 64 – 72.

⁴⁰² Ο.π., 65.

καιρικές συνθήκες που βασανίζουν τους νεκρούς μπορεί να μην αφορούν σε ψύχος αλλά σε καμίνι:

Σαν τι παράπονο έχετε από τους αποθαμένους,
 που οι πεθαμένοι βρίσκονται σ' ένα βαθύ σκοτάδι
 και κλαίν τη νύχτα για το φως και το πρωί για ήλιον
και τη τάλα του καλοκαιρίου για μια σβελάδα αέρα [...]⁴⁰³

Πέρα, όμως, από την παρατήρηση αυτή, η διαίρεση που περιγράφει ο Καψωμένος ανταποκρίνεται πλήρως στην αντίθεση ανάμεσα στους δύο πόλους που ορίζουν τη *Βοσκοπούλα*, την ευτοπία και τη δυστοπία. Με βάση όσα ήδη αναφέρθηκαν δε θα ήταν αβάσιμη η αντιστοιχία ευτοπία – Απάνω κόσμος και δυστοπία – Κάτω κόσμος. Αν προσπαθήσουμε να καταγράψουμε τις διχοτομίες που ορίζουν το δίπολο ευτοπία - δυστοπία στη *Βοσκοπούλα* καταλήγουμε στα πιο κάτω ζεύγη αντιθέσεων:

Ευτοπία	Δυστοπία
Ζωή	Θάνατος («χίλιες φορές την ώρα ν' αποθαίνω)
Ειδυλλιακό τοπίο (δέντρη, λιβάδια, ποτάμια)	Εφιαλτικό τοπίο («τα όρη, τα χαράκια να με φάσι»)
Δρόσος (δροσερά καλάμια, δροσερή γη, δροσάτος άνεμος)	Καμίνι («εγώ νά'μαι στον ήλιο να με καίγη»)
Έρωτας	απόρριψη έρωτα (Μάτια μου ... πλιό λυγερή μηδέν ιδήτε ομπρός σας)
Συντροφιά	Μοναξιά και απομόνωση
Χαρά (με γέλια, με χαρές με τα παιγνίδια)	κλάμα και θρήνος («Μέρα – νύχτα να κλαίω, να θρηνούμαι)

⁴⁰³ Τραγούδια του Κάτω Κόσμου. Μοιρολόγια της Μεσσηνιακής Μάνης, ό.π., 50.

Αν συγκρίνουμε τα αντιθετικά ζεύγη που συγκροτούν το δίπολο ευτοπία – δυστοπία με εκείνα που συνθέτουν το δίπολο Απάνω κόσμος – Κάτω κόσμος, όπως τα περιγράφει ο Καψωμένος, θα συμπεράνουμε ότι η ευτοπία της *Βοσκοπούλας* δεν είναι παρά ο ειδυλλιακός Απάνω κόσμος των δημοτικών τραγουδιών και, αντίστοιχα, η δυστοπία ταυτίζεται με τον μαύρο Άδη των δημοτικών τραγουδιών. Η ταύτιση αυτή δε μπορεί παρά να μας οδηγήσει στο συμπέρασμα πως ο ανώνυμος ποιητής της *Βοσκοπούλας* γνωρίζει σε βάθος τον κόσμο των δημοτικών τραγουδιών και επιτρέπει στο έργο του να απορροφήσει και να αφομοιώσει στοιχεία της δημοτικής ποίησης. Η *Βοσκοπούλα* δεν είναι ένα ποίημα για την συνάντηση μιας βοσκοπούλας με έναν βοσκό και την ερωτική συνεύρεσή τους. Είναι ένα ποίημα για τον έρωτα και τον θάνατο, για την απώλεια του αγαπημένου προσώπου. Και αυτή είναι η υπέρβαση που κάνει ο Κρητικός ποιητής και ξεπερνά την δυτική ποίηση, έστω και αν αυτή υπήρξε η πηγή της έμπνευσής του.

Άφησα για το τέλος μια παρατήρηση η οποία μπορεί να είναι εξίσου ενδιαφέρουσα με τις πιο πάνω. Όταν η βοσκοπούλα ζητά από το βοσκό να επιστρέψει γρήγορα (στ. 281 – 288) εκείνος, για να είναι πειστικός, χρησιμοποιεί στο λόγο του το σχήμα του αδύνατου· δεν υπάρχει περίπτωση να μην επιστρέψει κοντά της:

- «Όνταν ιδής τον κόρακα ν' ασπρίση

και τον αυγερινό ν' αποσπερίση,

κορμί δίχως ψυχή να πορπατήση,

τότες κ' εγώ θέλω σ' αλησμονήσει.

Πια γλήγορα στη γη να ζήση ψάρι

κι ο Έρωτας να χάση το δοξάρι

κ' η νύχτα δίχως άστρα και δροσούλα

παρά ν' αφήσω τέτοια βοσκοπούλα» (στ. 289 – 296)

Η παραπομπή στο δημοτικό τραγούδι είναι σαφέστατη και δεδομένη. Σε μια πρώτη ανάγνωση το συγκεκριμένο κείμενο λειτουργεί, όπως και το σχήμα του αδύνατου στο δημοτικό τραγούδι, ως διαβεβαίωση του γεγονότος ότι ποτέ δεν πρόκειται να συμβεί κάτι παρά μόνο αν αναστραφεί η φυσική τάξη των πραγμάτων. Η δεύτερη, όμως, ανάγνωση που θα επιχειρήσω πρέπει να προσληφθεί ως μια υπόθεση εργασίας η οποία μπορεί να μην τεκμηριώνεται απόλυτα στο παρόν στάδιο αλλά, αν ισχύει, αποδεικνύει την εγγενή σχέση της *Βοσκοπούλας* με το είδος του μοιρολογιού το οποίο ο ανώνυμος ποιητή κατέχει τόσο καλά όσο και τη δυτική λόγια ποίηση.

Ένα μανιάτικο μοιρολόι υπήρξε η αφορμή για να ξαναδώ με άλλη οπτική το κείμενο με το σχήμα του αδύνατου και να αναθεωρήσω τη λειτουργία του στο ποίημα. Αν ισχύουν τα παρακάτω τότε το κείμενο αυτό δε λειτουργεί μόνο σε ένα επίπεδο, αυτό της επιβεβαίωσης της επιστροφής, αλλά λειτουργεί και σε ένα δεύτερο επίπεδο το οποίο αντιλαμβάνεται μόνο ο αναγνώστης που έχει υπόψη του συγκεκριμένα δημοτικά τραγούδια. Το δεύτερο αυτό επίπεδο ακυρώνει το πρώτο και λειτουργεί ως ακόμη ένα σημείο με το οποίο ο θάνατος δηλώνει την παρουσία του και προδιαθέτει την ακόλουθη εμφάνισή του. Ας δούμε πρώτα το κείμενο του δημοτικού τραγουδιού:

- Χρυσή γαστέρα κομπωτή, με τ' ασημένιο χέρι,

όπου κρατείς το κρύο νερό χειμώνα καλοκαίρι,

γαριφαλιά μου πράσινη πότε θα κοκκινίσεις,

πότε θά 'ρθεις στο σπίτι σου να περισεργιανίσεις;

- Άκου, μητέρα μου, να σου πω το πότε θέλω νά 'ρθω:

οπότεν ασπρίσει ο κόρακας και γίνει περιστέρι,

όταν στερέψ' η θάλασσα και **βγουν τα ψάρια έξω,**

όταν χαμηλώσει ο ουρανός και **πέσουν τ' άστρια κάτω,**

τότε να φτιάσεις δείπνο ορεχτικό, για νά 'ρθω να δειπνήσω,

τότε θά 'ρθω στα σπίτια μας να περισιργιανίσω. [...]»⁴⁰⁴

Χωρίς να ισχυρίζομαι ότι ο άγνωστος ποιητής μας ήξερε το συγκεκριμένο μοιρολόι εντούτοις η εικονοποιία των δύο κειμένων μοιάζει αρκετά ώστε να υποστηριχθεί ότι τα δύο κείμενα συνομιλούν:

1. Το άσπρισμα του κόκορα ώστε να γίνει περιστέρι
2. Τα ψάρια στη στεριά
3. Η εξαφάνιση των αστέρων

Ο νεκρός στο μοιρολόι χρησιμοποιεί στο λόγο του το σχήμα του αδύνατου ώστε η μάνα του να πάψει να ελπίζει στην επιστροφή του. Τις ίδιες εικόνες χρησιμοποιεί ο βοσκός για να πείσει τη βοσκοπούλα ότι θα επιστρέψει. Αν ο στίχος «κορμί δίχως ψυχή να πορπατήση» (στ. 291) παραπέμπει στις έννοιες της απώλειας και του θανάτου, και συνειρμικά σε αυτές του θρήνου και του μοιρολογιού, τότε μπορούμε να υποθέσουμε ότι το κείμενο του λόγου του βοσκού δεν είναι καθόλου αθώο και ότι μπορεί να προϋποθέτει κείμενα σαν το μανιάτικο μοιρολόι. Εάν η υπόθεση αυτή ευσταθεί τότε πίσω από το κείμενο του βοσκού και την υπόσχέσή του να επιστρέψει μπορούμε να διαβάσουμε την ατυχή εξέλιξη της ιστορίας της *Βοσκοπούλας* και μπορούμε να διακρίνουμε ένα από τα πολλά εμβόλιμα και πρώιμα σήματα του επερχόμενου θανάτου. Μια τέτοια συνομιλία θα σήμαινε ότι η υπόσχεση του βοσκού είναι εξαρχής ακυρωμένη και ότι ο θάνατος θα μεσολαβήσει ώστε αυτή η υπόσχεση να μην πραγματοποιηθεί ποτέ. Έστω και αν αυτή που θα πεθάνει είναι η βοσκοπούλα ο βοσκός ταυτίζεται με τον νεκρό του μοιρολογιού, κυρίως αν συλλογιστεί κανείς την εικόνα του νεκροζώντανου στο τέλος του ποιήματος η οποία ανταποκρίνεται πλήρως στον στίχο «κορμί δίχως ψυχή να πορπατήση». Ως ένας άλλος νεκρός ο βοσκός ορίζει για τον εαυτό του ένα μέλλον ζοφερό όπου «θε να ζει και θε να παραδέρνει / χίλιες φορές την ώρα ν' αποθαίνει».

⁴⁰⁴ *Τραγούδια του Κάτω Κόσμου. Μοιρολόγια της Μεσσηνιακής Μάνης*, ό.π., 102 – 103. Βλ., επίσης, «Καυμένα νιάτα και καιροί οπούστε περασμένα, / Τάχα θε να γυρίσετε καυμένα νιάτα πίσω; / Όταν θ' ασπρίσ' ο κόρακας να γίνη περιστέρι, / Τότε θε να γυρίσουνε τα μαύρα νιάτα πίσω. / Έχετε γεια ψηλά βουνά κ' ελάτια με τους ίσκιους, / Κ' εγώ πάγω να παντρεφτώ να πάρω μια γυναίκα, / Πήρα την πλάκα πεθερά, τη μαύρη γη γυναίκα / Κι αυτά τα λιανολίθαρα όλα γυναικαδέφια», Α. Pssow, *Ρωμαίικα Τραγούδια*, Ελληνική Παιδεία Α. Ε., Αθήνα 2007, 261· «Η μάνα πάχει δυο παιδιά, που ψαροκνηγούνε, / Πες της να μην τα καρτερή, ν' μην τ' απαντυχαίνη / [...] Φόντας θ' ανθίς' ο ξέρακας, να βγάλη για βλαστάρια. / Φόντας ασπρίσ' ο κόρακας, να γίνη περιστέρι, / Τότε θα σμίξωμε κ' ημείς, θα ματανταμωθούμε, / Να πάμε ζητ'η μανούλα μας τα δυο ανταμωμένα», ό.π., 273

Ότι το θέμα του θανάτου αναφαίνεται στη σκηνή του αποχωρισμού και αποχαιρετισμού των δύο εραστών μπορεί να υποστηριχθεί και από δύο άλλα σημεία:

1. Την υπόθεση στον στίχο 267: «κι α ζήσω, μες στο μήνα έρχομαι πάλι»
2. Την υπερβολή στην αντίδραση της βοσκοπούλας στους στίχους 269 – 280.

Την υπόθεση ότι η ευτοπία της *Βοσκοπούλας* εμπεριέχει τον θάνατο ως την άλλη όψη του ίδιου νομίσματος και ότι το νερό και ο δρόσος είναι στοιχεία τα οποία μπορούν να μεταμορφωθούν από ζωοφόρα σε θανατηφόρα, όλα αυτά τα δίσημα στοιχεία απαντούν σε ένα τραγούδι που ενστερνίζεται και προβάλλει αυτή τη διττή θεώρηση των προαναφερθέντων στοιχείων. Το συγκεκριμένο βρίσκεται στη συλλογή *μανιάτικων μοιρολογιών του Σωκράτη Κουγέα*:

Τη νύχτα που κοιμόμουνα

και γλυκονειριαζόμουνα

είδα σε πύργο ανέβαινα

σε περιβόλι έμπαινα

κι είχε και πανεθύρια δυό

και δυό βρυσούλες με νερό

- μάνα μου ξήγα τ' όνειρο

που είδα το κακόμοιρο

ο πύργος είν' ο άντρας σου

το περιβόλι ο γάμος σου

κι οι δυό βρυσούλες με νερό

κρασί για το συμπεθεριό

- όχι μανούλα μου γλυκιά

δε μου το ζήγησες καλά
ο πύργος είν' ο χάρος μου
το περιβόλι ο τάφος μου
κι οι δύο βρυσούλες με νερό
είναι τα μάτια σου τα δύο⁴⁰⁵

Η σκηνοθεσία απλή: ένα όνειρο και η ερμηνεία των συμβόλων του. Η ερμηνεία αυτή είναι διπλή, πρώτα από τη μάνα και, εν τέλει, από την κόρη που είδε και το όνειρο. Δύο φωνές και δύο θεωρήσεις. Τα σύμβολα που μας ενδιαφέρουν είναι το περιβόλι και οι δύο βρυσούλες. Και τα δύο είναι σύμβολα τα οποία ερμηνεύονται με θετικά πρόσημα από τη μάνα. Το περιβόλι είναι ο γάμος της κόρης και οι δύο βρυσούλες το κρασί. Εικόνες απόλυτα θετικές που παραπέμπουν στη χαρά και τη συνέχεια της ζωής. Εντούτοις, η κόρη δε συμμερίζεται τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνει η μάνα το όνειρο και με τη δική της ερμηνεία ακυρώνει οποιαδήποτε έννοια θετικότητας προσέδωσε η μάνα σε αυτό ερμηνεύοντάς το η ίδια ως ένα εφιαλτικό σενάριο. Το περιβόλι, στην οπτική της κόρης, μεταμορφώνεται απροσδόκητα σε τάφο και οι βρυσούλες στα μάτια της μάνας που κλαίει σαν πεθάνει η κόρη της.

Γιατί μας ενδιαφέρει το συγκεκριμένο τραγούδι; Γιατί με λιτό και μεστωμένο τρόπο αποδίδει συμπυκνωμένο τον κεντρικό θεματικό πυρήνα της *Βοσκοπούλας* γύρω από τον οποίο δομείται όλη η ποιητική σύνθεση: η ευτοπία της *Βοσκοπούλας*, ή το περιβόλι του δημοτικού τραγουδιού, ενέχει τον θάνατο, άρα η εδεμική μορφή του τοπίου μπορεί εύκολα να μεταμορφωθεί σε μια εφιαλτική δυστοπία. Το περιβόλι του δημοτικού τραγουδιού είναι, επίσης, διπλό στην πρόσληψή του, ταυτόχρονα προάγγελος χαράς και θανάτου. Στο σημείο αυτό ακριβώς συναντιούνται και συνομιλούν τα δύο κείμενα. Χωρίς να υποστηρίζω ότι υπάρχει άμεση σχέση ανάμεσα στα δύο, εντούτοις, μέσα από διαφορετικές παραδόσεις, περιγράφουν την ίδια μεταμόρφωση του τοπίου: πώς ένα αθώο περιβόλι που υπόσχεται ζωή

⁴⁰⁵ *Τραγούδια του Κάτω Κόσμου. Μοιρολόγια της Μεσσηνιακής Μάνης, ό.π., 17.*

και γάμο, άρα ευφορία και ευγονία, αποδεικνύεται, εν τέλει, να είναι το περιβόλι του Χάρου.⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ Τη σύνδεση θανάτου / μεταθανάτιας ζωής, περιβολιού και βρύσης απαντούμε και σε μια άλλη σειρά μοιρολογιών που αρχίζουν με τον στίχο «Ατην άκρη της Παράδεισος»: «Στην άκρη της Παράδεισος είναι ένα περιβόλι, / στην μέση του περιβολιού είναι ένα κυπαρίσσι, / στην ρίζα του κυπαρισσού είναι μια κρύα βρύση [...]», ό.π., 31 – 36, 31.

Κεφάλαιο πέμπτο

Οι δυτικές λογοτεχνικές «ανταποκρίσεις» της *Βοσκοπούλας*

Η *Βοσκοπούλα* μπορεί να θεωρηθεί ένα από εκείνα τα ποιητικά έργα στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας που βασάνισαν κυριολεκτικά τη φιλολογική σκέψη καθώς αυτή προσπαθούσε να απαντήσει στο ερώτημα «του λαϊκού ή έντεχνου χαρακτήρα του ανώνυμου κρητικού ποιήματος». ⁴⁰⁷ Δημοτική προφορική ποίηση και υποψίες για πραγματικό ερωτικό συμβάν («η παλιά εκείνη ρομαντική και λαογραφική αντιμετώπιση του ποιήματος» όπως αναφέρεται σε αυτήν και την περιγράφει ο αείμνηστος Μιχάλης Λασιθιωτάκης) από τη μια και από την άλλη η επανένταξη του ποιήματος «στα πραγματικά πολιτισμικά και γραμματολογικά συμφραζόμενά του, δηλαδή στη δυτική ποιμενική ποίηση του ύστερου Μεσαίωνα και της Αναγέννησης» υπήρξαν οι δύο πόλοι ανάμεσα στους οποίους ταλαντευόταν, άλλοτε αμήχανα και άλλοτε καχύποπτα και διστακτικά, στον προηγούμενο αιώνα, ο κριτικός στοχασμός. ⁴⁰⁸ Η τελευταία θέση, της ένταξης του ποιήματος στα πραγματικά πολιτισμικά και γραμματολογικά συμφραζόμενά του, με βρίσκει σύμφωνη μόνο μέχρι του σημείου που δε σημαίνει την άσκοπη, κατ' εμένα, αναζήτηση ενός δήθεν υπαρκτού ξένου προτύπου. ⁴⁰⁹ Πάντως, όπως σημείωσε ο Στυλιανός Αλεξίου για τον ποιητή του *Απόκοπου*, έτσι και ο ποιητής της *Βοσκοπούλας* «εργάστηκε σκληρά αφομοιώνοντας στο έργο

⁴⁰⁷ Μιχάλης Λασιθιωτάκης, «Οι σχέσεις της Βοσκοπούλας με τη δυτική ποιμενική λογοτεχνία: Μερικές σκέψεις και προτάσεις», ό.π., 41.

⁴⁰⁸ Ο.π., 42. Βλ. στο ίδιο μελέτημα τις υποσημ. 1 – 7 για παραπομπή στις εργασίες που επισκόπησαν τόσο το, παρωχημένο πια, θέμα της σχέσης της *Βοσκοπούλας* με δήθεν πραγματικά γεγονότα, την πιθανή σχέση της με τη δημοτική ποίηση και την ευρωπαϊκή ποίηση γενικότερα, την ιταλική ειδικότερα. Κυρίως, βλ. την ενότητα «VI. Γραμματολογικός χαρακτήρας και αξία της “Βοσκοπούλας”» στην «Εισαγωγή» του Στυλιανού Αλεξίου στο *Η Βοσκοπούλα. Κρητικό ειδύλλιο του 1600*, ό.π., λε' – μς'.

⁴⁰⁹ Ο.π. Σημειώνω ενδεικτικά τη γνώμη του Κ. Θ. Δημαρά: «Η *Βοσκοπούλα* είναι χωρίς αμφιβολία μίμηση ενός ιταλικού ειδυλλίου. Δυστυχώς ως τώρα δεν εβρέθηκε το πρότυπό της για να μπορέσουμε να μελετήσουμε τον τρόπο με τον οποίο μεταχειρίστηκε ο κρητικός ποιητής για να αποδώσει το ξένο κείμενο και για να μπορέσουμε να σταθμίσουμε το ενδεχόμενο ποσοστό της πρωτότυπης προσφοράς του κρητικού ποιητή.», Κ. Θ. Δημαράς, «Σημείωμα για τη Βοσκοπούλα», ό.π., 29. Ο Στυλιανός Αλεξίου σημειώνει πως «Η “Βοσκοπούλα” γραμματολογικά είναι “ποιμενικό ειδύλλιο”» και «συνδέεται άμεσα με την ιταλική ποιμενική ποίηση» στην οποία πρέπει «ν' αναζητηθεί το ιταλικό πρότυπό της», *Η Βοσκοπούλα. Κρητικό ειδύλλιο του 1600*, ό.π., μ', μγ'.

του ποικίλης επιρροές» πράγμα «σύμφωνο με τις τάσεις των ποιητών της πρώιμης [νεοελληνικής] περιόδου».⁴¹⁰

Σε ομιλία του στο πλαίσιο των colloquia του Τμήματος Νεοελληνικών και Βυζαντινών Σπουδών του Πανεπιστημίου Κύπρου ο Δημήτρης Μαρωνίτης έκανε πρόσφατα μια ενδιαφέρουσα ομιλία με τίτλο «Ανταποκρίσεις του σοφόκλειου Αίαντα αφενός προς την ομηρική Ιλιάδα και αφετέρου προς τον Αίαντα του Γιάννη Ρίτσου».⁴¹¹ Η ανακοίνωση αυτή μου προσέφερε το μεθοδολογικό εκείνο εργαλείο που χρειαζόμουνα για να περιγράψω τους δείχτες συνομιλίας της *Βοσκοπούλας* με συγγενή ειδολογικά ποιήματα τα οποία μπορεί να προϋποθέτει καθεαυτού μπορεί και όχι. Ο Μαρωνίτης πρότεινε τη χρήση του όρου «ανταποκρίσεις», αντί του δόκιμου όρου «διακειμενικότητα», σε μια προσπάθεια να προσδιορίσει τον όρο εκείνο που θα περιέγραφε, ακριβώς, τη συνομιλία κειμένων και την επικοινωνία τους σε ένα πλαίσιο πιο φιλελεύθερο και δημοκρατικό αντί της, συχνά, καταπιεστικής και, πιο συχνά, περιοριστικής διακειμενικής προσέγγισης. Στην περίπτωση της *Βοσκοπούλας* θα χρησιμοποιούσαμε τον όρο διακειμενικότητα μόνο αν είχαμε την ασφάλεια της εξακριβωμένης γνώσης των υποτιθέμενων πηγών της. Οι «ανταποκρίσεις», όμως, περιγράφουν τον διάλογο που αναπτύσσεται ανάμεσα σε κείμενα και συγγραφείς σε ένα πλαίσιο ευρύτερο του διακειμενικού, όπως είναι, ακριβώς, το φιλελεύθερο πολιτισμικό περιβάλλον της ευρωπαϊκής Αναγέννησης όπου η έννοια του λογοτεχνικού δανεισμού τυγχάνει άλλης πρόσληψης και εκτίμησης. Ένα κείμενο, τόνισε στην ομιλία του ο Δ. Μαρωνίτης, μπορεί να ανταποκρίνεται τόσο σε προγενέστερα όσο και σε μεταγενέστερα κείμενα ή να προκαλεί το ίδιο τις ανταποκρίσεις αυτές. Μακριά, λοιπόν, από περιοριστικές θεωρήσεις, στο πλαίσιο της ανίχνευσης άμεσων επιδράσεων και της διακειμενικότητας, το φαινόμενο της λογοτεχνικής επικοινωνίας διευρύνεται και ανταποκρίνεται επαρκέστερα στο πνεύμα της ευρωπαϊκής αναγεννησιακής ποιητικής νοοτροπίας.

Η *Βοσκοπούλα* μοιάζει πραγματικά ένα ποιητικό έργο ορφανό από συγγενή κείμενα στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Υποχρεωτικά η εργασία έπρεπε να διερευνήσει

⁴¹⁰ Μπεργαδής, *Απόκοπος, Η Βοσκοπούλα*, ό.π., 13.

⁴¹¹ «Ο όρος “ανταπόκριση” δεν είναι αποκλειστικά δημοσιογραφικός. [...] Τα σημαντικά έργα της λογοτεχνίας (της τέχνης γενικότερα) δεν ξεφυτρώνουν εκ του μηδενός και δεν σκοπεύουν στην αυτάρεσκη αυτονομία. Ομολογούν ευθαρσώς τις οφειλές και τις αφορμές τους, από όπου πιάνονται, για να κάνουν το δικό τους βήμα, που μπορεί να είναι και άλμα.», Δ. Μαρωνίτης, «Ανταποκρίσεις», *Το Βήμα*, 23 – 10 – 2011.

πιθανές ειδολογικές συγγένειες της *Βοσκοπούλας* με την ευρωπαϊκή ποιμενική ποίηση στην οποία παραπέμπει άμεσα ο τίτλος του νεοελληνικού ποιήματος: η προβηγκιανή *pastorela*, η γαλλική *pastourelle* και η ιταλική *pastorella* είναι η πρώτη οικογένεια κειμένων στην οποία οφείλει κανείς να αναζητήσει τυχόν ειδολογικές σχέσεις. Συγκλίσεις και, κυρίως, αποκλίσεις της *Βοσκοπούλας* από την προβηγκιανή *pastorela*, τη γαλλική *pastourelle* και την ιταλική *pastorella* είναι το θέμα που διερευνάται στην ενότητα αυτή.

Η *pastourelle* εμφανίζεται στη Γαλλία στα τέλη του 12^{ου} αιώνα, 40 περίπου χρόνια μετά την πρώτη γνωστή ολοκληρωμένη *pastorela* του Marcabru «L' autrier jost una sebissa». ⁴¹² Όπως σημειώνει η Catherine Léglu σώζονται 30 περίπου *pastorelas* στην προβηγκιανή, ή άλλως οξιτανική, γλώσσα («langue d' oc») ενώ από την αρχαία γαλλική 160 *pastourelles*. Το corpus των κειμένων αυτών χρονολογείται από τα μέσα του 12ου αιώνα και φθάνει τον 15ο αιώνα. ⁴¹³ Οι διαφορές ανάμεσα στα δύο «είδη», όπως χαρακτηρίζει η Léglu τη γαλλική *pastourelle* και την προβηγκιανή *pastorela*, παρά το γεγονός ότι και τα δύο «παρουσιάζουν ένα διάλογο πλαισιωμένο από αφήγηση σε ένα βουκολικό τοπίο», εντοπίζονται «σε θέματα βίας και κοινωνικής ιεραρχίας όπως αυτά εκφράζονται μέσα από την κατάχρηση εξουσίας» ενώ το οξιτανικό σώμα κειμένων χαρακτηρίζεται ως πιο έντεχνο και λόγιο ποιητικό είδος. ⁴¹⁴ Την ίδια άποψη υποστηρίζει και ο Christopher Callahan ο οποίος, επίσης, επισημαίνει ότι η γαλλική *pastourelle* διακρίνεται από τις οξιτανικές *pastorelas* κυρίως λόγω της έμφασής της στην πολεμική ανάμεσα στην αριστοκρατική φωνή του αφηγητή και τη λαϊκή φωνή της βοσκοπούλας. ⁴¹⁵ Αντίθετα η προβηγκιανή *pastorela* δεν επεδίωξε να αναπαραστήσει την

⁴¹² Christopher Callahan, «Hybrid Discourse and Performance in the Old French *Pastourelle*», *French Forum* 27.1 (2002) 1 – 22, 1. Με τον όρο «*pastorela*» αναφέρομαι, όπως και η αντίστοιχη βιβλιογραφία, στην ποίηση που είναι γραμμένη στη *langue d' oc*, δηλαδή την προβηγκιανή ποίηση, ενώ με τον όρο «*pastourelle*» στην ποίηση σε γαλλική γλώσσα που εμπνέεται από την προβηγκιανή προγενέστερή της. Τέλος, *pastorella* ονομάζεται η ιταλική εκδοχή του είδους.

⁴¹³ Catherine Léglu, «Identifying the *Toza* in Medieval Occitan *Pastorela* and Old French *Pastourelle*», *French Studies*, LII, 2 (April 1998) 129 – 141, 129.

⁴¹⁴ Ο.π.

⁴¹⁵ Στη γαλλική *pastourelle* η κοινωνική αντίστιξη μεταξύ των πρωταγωνιστών είναι σαφής και ευδιάκριτη:

«La Pastourelle est une chanson dialoguée dans laquelle un galant d' une classe élevée tente, avec ou sans succès, de séduire une bergère» [«Η Pastourelle είναι ένα διαλογικό τραγούδι στο οποίο ένας αριστοκράτης ανώτερης κοινωνικής τάξης προσπαθεί, ανεπιτυχώς, να αποπλανήσει μια βοσκοπούλα»], E. Piquet, *L' evolution de la pastourelle du XIIe siècle à nos jours*, Bâle, 1927, 9. Η μετάφραση των παραθεμάτων είναι δική μου και οποιαδήποτε σφάλματα ή παρανοήσεις οφείλονται σε μένα.

κοινωνική αυτή αντιπαλότητα.⁴¹⁶ Κινητήρια δύναμη για τη γαλλική *pastourelle* είναι, κατά τον Callahan, η ταξική αλλά και διαφυλική αντιπαλότητα.⁴¹⁷

Δεύτερο βασικό χαρακτηριστικό της γαλλικής *pastourelle* ορίζεται η ειδολογική ανάμειξη αφηγηματικού και λυρικού λόγου: το ποίημα είναι κατεξοχήν αφηγηματικό, πλαισιωμένο, όμως, από ένα ρυθμικό λυρικό refrain στο οποίο επαναλαμβάνεται το τραγούδι της βοσκοπούλας το οποίο είναι, συνήθως, το σκηνοθετικό εύρημα για τη συνάντηση των δύο πρωταγωνιστών.⁴¹⁸

Στην πολύ γνωστή *pastorela* του Marcabru, «L' autrier jost' una sebissa...», ένας άνδρας, το υποκείμενο της ποιητικής αφήγησης, συναντά μια βοσκοπούλα πολύ διαφορετική: «πανέξυπνη όμως και μαζί γεμάτη χάρη περισσή».⁴¹⁹ Της εκφράζει την ανησυχία του για τη βαρυχειμωνιά και την υγεία της και όταν εκείνη τον αποπαίρνει, ο ομιλητής προφασίζεται άλλη δικαιολογία για την παρουσία του, ότι τάχα άλλαξε δρόμο και την πλησίασε γιατί «δεν είναι φρόνιμο» «να κάθεται στη μοναξιά και τη βαρυχειμωνιά, δίχως παρέα τρυφερή, σ' αυτή την άγρια ερημιά».⁴²⁰ Η απάντηση της βοσκοπούλας είναι αποστομωτική και δεικτική του ύφους που επιλέγει ο ποιητής να χρησιμοποιήσει για την ηρωίδα του:

«Αφέντη», μου 'πε τότε αυτή, «είμαι χωριάτα μα μπορώ
Να ξεχωρίσω μια χαρά τι είναι σωστό και τι λωλό.
Και την παρέα που θες εσύ να μου κρατήσεις τώρα εδώ
Να πας αλλού να την πουλάς, γιατί σ' εμένα, αφεντικό,
Τέτοιες παρέες δεν περνούν, άκου με που στο λέω 'γώ.
Πολλές νομίζουν έτσι δα πως θα 'βρουν άντρα, μα θαρρώ
Πως ίσκιους άντρα μοναχά πλάθουν στο σκάρτο τους μυαλό».⁴²¹

⁴¹⁶ Christopher Callahan, «Hybrid Discourse and Performance in the Old French *Pastourelle*», ό.π., 1.

⁴¹⁷ Ό.π., 2. Στο κέντρο του ορισμού της Ada Biella βρίσκεται, κυρίως, η ταξική διαφορά των δύο πρωταγωνιστών:

«Ένας τύπος αφηγηματικό – δραματικής σύνθεσης που αναπαριστά τη συνάντηση του ποιητή με μια βοσκοπούλα ανάμεσα στους οποίους διεξάγεται ένας διάλογος για τον έρωτα. Η συνάντηση είναι τυχαία, τόπος είναι η εξοχή, εποχή η άνοιξη. Βασική είναι η διαφορά στην κοινωνική τάξη των πρωταγωνιστών λόγω της οποίας προκύπτει μια ένταση που διατηρείται καθ' όλη τη διάρκεια της συζήτησης (βασικός μοχλός της ποιητικής σύνθεσης) η οποία διεξάγεται βάση συγκεκριμένου ύφους. [...] Οι συνθέσεις που αποκλίνουν από τον αρχικό τύπο της *pastourelle* αποτελούν μόνο μια προσπάθεια ανανέωσης ενός είδους φθαρμένου από τις απομιμήσεις και δεν προσφέρουν καμία άλλη προοπτική σε σχέση με το αρχικό ποιητικό πρότυπο», Ada Biella, «Considerazioni sull' origine e sulla diffusione 'pastorella'», *Cultura neolatina*, 25 (1965) 236 – 267, 256.

⁴¹⁸ Christopher Callahan, «Hybrid Discourse and Performance in the Old French *Pastourelle*», ό.π., 2 – 3.

⁴¹⁹ *Τροβαδούροι. Προβηγκιανοί τραγουδιστές του Μεσαίωνα*, επιμ. – μτφ. Σπύρος Σκιαδαρέσης, Γαβριηλίδης, Αθήνα 1999, 62.

⁴²⁰ Ό.π.

⁴²¹ Ό.π. Όλο το ποίημα, ό.π., 62 – 64.

Σύμφωνα με τον Edmond Faral θεματικός πυρήνας του ποιήματος του Marcabru είναι «η αντίθεση ανάμεσα στην αριστοκρατία και την ύπαιθρο [«rusticité» στο πρωτότυπο], θέμα το οποίο αποτελεί την ίδια πηγή για όλη την ποίηση, για όλο τον πολιτισμό της Προβηγκίας».⁴²² Στο ποίημα ακούμε δύο φωνές που αντιπροσωπεύουν δύο κόσμους. Από τη μια ακούμε τη φωνή του ποιητή που εκπροσωπεί την αυλή και τα ήθη της και από την άλλη ακούμε μια χωριατοπούλα: «με μέσο τον διάλογο» ο ποιητής αναπαριστά «τη σύγκρουση δύο μορφών ευαισθησίας και παιδείας».⁴²³

Ο Jean Audiau σημειώνει στο κλασικό του έργο *La Pastourelle dans la poésie occitane du Moyen – Age*: «Μου φαίνεται, όμως, ο Marcabru να είναι αρκετά κοντά στην πραγματικότητα».⁴²⁴ Με την πρόταση αυτή ο Audiau υπογραμμίζει μια αντίθεση ανάμεσα στην ποίηση των τροβαδούρων και αυτή του Marcabru. Έστω αν η βοσκοπούλα, και στις δύο περιπτώσεις, είναι μια ποιητική μορφή απομακρυσμένη από την πραγματικότητα, καθώς είναι ιδιαίτερα πνευματώδης, πιο πολύ από ό,τι αρμόζει σε μια κοπέλα που ζει στην ύπαιθρο, εντούτοις η ποίηση του Marcabru, σημειώνει ο Audiau, είναι ζωντανή και η ζωντάνια αυτή οφείλεται κυρίως στην εξίσου ζωντανή γλώσσα της ποίησης του.⁴²⁵

Αν και το ποίημα του Marcabru θεωρείται ως η πρώτη pastourelle,⁴²⁶ ένας από τους βασικούς σύγχρονους μελετητές του είδους, ο William D. Paden, αμφισβητεί την κοινώς αποδεχτή θεώρηση του συγκεκριμένου ποιήματος υποστηρίζοντας ότι πρόκειται απλά για μια μεταγενέστερη ένταξή του στο είδος η οποία οφείλεται στο μεγάλο πλήθος κειμένων που αντέγραψαν το ποίημα αυτό.⁴²⁷

⁴²² Edmond Faral, *La Pastourelle*, Honoré Champion, Paris 1923, 208.

⁴²³ Ό.π.: «Εκτός αυτού, η πιο γνωστή αρχαία pastourelle, η pastourelle Just' una sebissa δεν είναι, όπως εμφανίζεται, η πιο αρχαία που υπήρξε. Παρατηρεί κανείς ότι η βοσκοπούλα στο ποίημα αυτό εμφανίζεται σε πλεονεκτική θέση σε σχέση με τον ιππότη και ότι τον νικάει θριαμβευτικά αφού κατέχει το νικηφόρο δίπολο “αρετή – πνεύμα”. Η επιλογή αυτή, αντίθετη με τους κανόνες του είδους, επιτρέπει να σκεφτούμε, όπως σημείωσε ο M. Jeanroy, ότι το ποίημα είναι ένα είδος αστεϊσμού, ή ότι το παράδοξο και σαρκαστικό humor του Marcabru προτίμησε να αντιστρέψει τις παραδοσιακές αξίες και τους ρόλους του ιππότη και της βοσκοπούλας. Η κακόβουλη αυτή επινόηση του ποιητή προϋποθέτει ότι, ενώ έγραφε, το είδος είχε ήδη συγκροτηθεί έτσι ώστε αυτός να μπορεί να το αποκωδικοποιήσει και να ξεκλειδώσει τους νόμους του: το γεγονός αυτό επιβεβαιώνει ότι [...] οι τροβαδούροι, πριν τον Marcabrun, είχαν ήδη συνθέσει pastourelles», ό.π., 241.

⁴²⁴ Jean Audiau, *La Pastourelle dans la poésie occitane du Moyen – Age*, ed. E. De Boccard, Paris 1923, XVII.

⁴²⁵ Ό.π.: «Αριστοκρατικό πνεύμα, αυλικό τραγούδι, ιδού τις προϋποθέσεις της αρχαιότερης pastourelle που είναι γνωστή από την προβηγκιανή ποίηση», ό.π., 209.

⁴²⁶ «Marcabru's poem is the earliest surviving example of the kind», Charles Fantazzi, «*Marcabru's Pastourelle; Courtly Love Decoded*», *Studies in Philology*, LXXI, 4 (October, 1974) 385 – 403, 388.

⁴²⁷ William D. Paden, «Reading Pastourelles», *Tenso*, Volume 4, Number 1, Autumn 1988, 1-21, 3.

«Εάν, όμως, η μορφή της βοσκοπούλας είναι ο πυρήνας γύρω από τον οποίο δομήθηκε ολόκληρο το είδος, τότε το “L’ autrier jost’ una sebissa...” δεν είναι μια pastourelle αφού η ηρωίδα του δεν ονομάζεται ρητά βοσκοπούλα παρά μόνο χωριατοπούλα».⁴²⁸

Παρά τις ενστάσεις του Paden για την ένταξη του ποιήματος «L’ autrier jost’ una sebissa...» στο είδος της pastourelle, δε μπορούμε παρά να διακρίνουμε σε αυτό βασικά ειδολογικά χαρακτηριστικά της γαλλικής pastourelle όπως τα περιγράφει στον ορισμό του είδους ο Charles Fantazzi: «Στην ουσία η pastourelle είναι η λεκτική αντιπαράθεση ενός άντρα και μια γυναίκας διαφορετικής κοινωνικής προσέλευσης σε ένα εξοχικό τοπίο».⁴²⁹

Διακρίνοντας τη γαλλική pastourelle από την προβηγκιανή pastorela ο Callahan τονίζει πως η pastorela είναι ένα αμιγώς αφηγηματικό ποίημα από το οποίο απουσιάζει οποιοδήποτε ίχνος λυρισμού.⁴³⁰ Εκτός αυτού, υπογραμμίζει ο μελετητής, «η βοσκοπούλα [στις οξιτανικές pastorelas] δεν αποπλανάται ποτέ πραγματικά [όπως στις γαλλικές pastourelles] και, μάλλον, δεν είναι καν βοσκοπούλα».⁴³¹ Η πρωταγωνίστρια του Marcabru δε μοιάζει να είναι μια ανυπεράσπιστη βοσκοπούλα η οποία αντιμετωπίζει φοβισμένη τον ιπότη. Αντίθετα, ο ίδιος ο ιπότης προσπαθεί συνεχώς να ανυψώσει τη βοσκοπούλα στο ίδιο κοινωνικό επίπεδο με εκείνον. Αυτό το επιτυγχάνει «αποκαλώντας την "toza de gentil affaire" (κορίτσι ευγενούς καταγωγής), επιμένοντας ότι ο πατέρας της θα ήταν ιπότης και η μητέρα της σίγουρα μια "corteza vilana" (ευγενής χωριάτισσα)».⁴³²

Στο μελέτημά του *The Medieval French Tradition* ο Geri L. Smith χαρακτηρίζει το είδος της pastourelle ως «tricky»:

«Εάν το “είδος” είναι μια ολισθηρή και μεταβαλλόμενη έννοια, και ειδικά το μεσαιωνικό είδος λόγω των πρόσθετων πολιτισμικών, γλωσσολογικών και πραγματολογικών προκλήσεων που θέτει στο σύγχρονο αναγνώστη, η pastourelle είναι το κατεξοχήν ειδολογικό πρόβλημα. Η πολλαπλότητα των παραλλαγών αποκλείει οποιοδήποτε απλό, καθόλα περιεκτικό ορισμό».⁴³³

⁴²⁸ Ο.π., 4. Εντούτοις, παρατηρεί ο William D. Paden, βοσκοπούλα ονομάζεται η πρωταγωνίστρια σε ένα άλλο ποίημα του Marcabru, το «L’ autrier a l’ issida d’ abriu», το οποίο δυστυχώς δε μας παραδόθηκε ολοκληρωμένο, ό.π.

⁴²⁹ Charles Fantazzi, «Marcabru’s Pastourelle; *Courtly Love Decoded*», ό.π., 389.

⁴³⁰ Christopher Callahan, «Hybrid Discourse and Performance in the Old French», ό.π.

⁴³¹ Ο.π., 3.

⁴³² Ο.π.

⁴³³ Geri L. Smith, *The Medieval French Pastourelle Tradition. Poetic Motivation and Generic Transformations*, University Press of Florida, 2009, 7

Εξίσου προβληματικός, τονίζει ο Smith, είναι και ο προσδιορισμός της καταγωγής του είδους. Οι μελετητές διαφωνούν και σε αυτό το σημείο. Η συνηθέστερη άποψη συνδέει τη γαλλική *pastourelle* με την προβηγκιανή ποίηση και με το ποιητικό έργο του Marcabru. Εντούτοις, υποστηρίζει ο Smith, η γαλλική και προβηγκιανή *pastourelle* διαφέρουν μεταξύ τους:

«Παρά το γεγονός ότι και στις δύο περιπτώσεις η πρωτοπρόσωπη αφήγηση σηματοδοτείται κοινωνικά ως αριστοκρατική, η προβηγκιανή ποίηση τείνει να θεωρείται πιο εκλεπτυσμένη καλλιτεχνικά και θεματικά και τείνει λιγότερο προς το προσβλητικό χιούμορ και τις αποκλίσεις από τον συμβατικό αριστοκρατικό λόγο και την αντίστοιχη συμπεριφορά».⁴³⁴

Ο ορισμός της *pastourelle* από τον Smith είναι αρκετά σαφής ως προς τα χαρακτηριστικά του είδους:

«Συνήθως συμβαίνει μια όμορφη ανοιξιάτικη μέρα. Ένας αριστοκράτης ιπεύει στην εξοχή και συναντά μόνη της μια βοσκοπούλα καθώς προσέχει τα πρόβατά της, τραγουδώντας, ίσως, ένα απλό τραγούδι ή κυματίζοντας ένα στεφάνι λουλούδια. Σχεδόν πάντοτε της κάνει ερωτική πρόταση και η επακόλουθη συζήτηση περιέχει σε διάφορους βαθμούς αντίσταση καταλήγοντας σε τέλος που κυμαίνεται από την επιτυχή αποπλάνηση μέχρι μάταιες απόπειρες, ακόμη και βιασμό. Την ιστορία διηγείται σε πρώτο πρόσωπο ο ίδιος ο *chevalier – poète* [ιππότης – ποιητής] σε έναν ελαφρύ τόνο που έρχεται σε αντίθεση με την παρουσία οποιασδήποτε βίας η οποία, όμως, υποβόσκει, ενώ η επιθυμία, η εξουσία, το φύλο και η κοινωνική ετερότητα συγκρούονται μεταξύ τους με ιδιαίτερη ένταση».⁴³⁵

⁴³⁴ Ο.π., 8.

⁴³⁵ Ο.π., 1· Συγκρίνοντας τον ορισμό που δίνει ο Smith με τον ορισμό του Paden, ο τελευταίος δεν είναι τόσο σαφής και περιεκτικός ορισμός όσο ο πρώτος: «μια λυρική σύνθεση με ποιμενικό τρόπο στην οποία πρωταγωνιστούν ένας άνδρας και μια γυναίκα – η οποία είναι συνήθως νεαρή και βοσκοπούλα, μια πλοκή στην οποία κυριαρχούν οι έννοιες της ανακάλυψης και της απόπειρας αποπλάνησης, η αφήγηση συνδυάζεται με τον διάλογο και η οπτική γωνία είναι αυτή του άρρενα πρωταγωνιστή», William D. Paden, «Reading Pastourelles», *Tenso*, vol. 4, no. 1 (Autumn 1988) 1-21, 1

Στους ορισμούς των Paden και Zink ο αφηγητής δεν είναι ιππότης όπως, συνήθως, ονομάζεται σε άλλους ορισμούς του είδους, σαν αυτό του Alfred Jeanroy:⁴³⁶

«Ένας ιππότης - ο οποίος δεν είναι άλλος παρά ο ποιητής - περιπλανιέται στην εξοχή την ώρα της ανατολής του ήλιου [...]. Κατά τη διάρκεια της περιπλάνησής του συναντά μια όμορφη βοσκοπούλα η οποία, συνήθως, ασχολείται με το πλέξιμο ενός λουλουδέσιου στεφανιού ή τραγουδά κάποιο τραγούδι ενώ ο ιππότης θαυμάζει την ομορφιά της. Κατεβαίνει από το άλογο και της προσφέρει την αγάπη του με τρόπο λίγο ή πολύ διακριτικό. [...] Συχνά [...] η βοσκοπούλα αρνείται να πιστέψει αυτό το τόσο ξαφνικό πάθος και προβάλλει ως αντεπιχείρημα την ταπεινή της καταγωγή και την απλή ενδυσία της [...] ή επικαλείται την κοντινή παρουσία του πατέρα της ή την ύπαρξη του φίλου της. [...] Ο ευγενής, όμως, ιππότης απαντά σε όλα: υπερασπίζεται τον έρωτά του, αν και ξαφνικός καθόλου λιγότερο ένθερμος, επαινεί την ομορφιά της. [...] Της προτείνει να την οδηγήσει στο κάστρο του ορκιζόμενος ότι αφού την παντρευτεί θα ζήσουν σ' ένα παλάτι, ότι ο γιος του βασιλιά θα ήταν ευτυχής να την έχει για φίλη. [...] Συχνά ο ιππότης δεν αναλώνεται σε κούφια υποσχέσεις και αρκείται στο να της προτείνει ένα δώρο, όπως για παράδειγμα ένα φόρεμα από πορφύρα [...]. Όταν αυτή επιμένει στην άρνησή της ο ιππότης δε διστάζει να πάρει με τη βία αυτό που δεν κατορθώνει να πάρει με πειθώ. [...] η βοσκοπούλα φωνάζει για να τη σώσουν. Ο πατέρας της, τα αδέρφια της ή ο σύντροφός της εμφανίζονται από ένα γειτονικό δάσος και προστατεύουν δυναμικά την αρετή της. Όταν ο ιππότης αντιλαμβάνεται ότι πρέπει να φύγει δε διστάζει να το κάνει».⁴³⁷

Αν και ο ορισμός του Jeanroy περιγράφει με λεπτομέρεια την υπόθεση των πιο πολλών ποιημάτων που ανήκουν στο είδος της γαλλικής *pastourelle*, εντούτοις η λεπτομερής αυτή περιγραφή περιορίζει τα όρια του είδους μόνο σε συγκεκριμένα δείγματά του. Βασικό χαρακτηριστικό των ποιημάτων αυτών, όπως τα περιγράφει ο Jeanroy, και όπως επισημαίνει ο Claudio Franchi, αναλύοντας τον πιο πάνω ορισμό, είναι «η αντιπαράθεση» (όπως μεταφράζω το γαλλικό *débat* ή το ιταλικό *contrastò*) που ως ποιητική φόρμα ανάγεται, σημειώνει ο

⁴³⁶ «Qu' est-ce qu' une pastourelle? C' est un poème à la fois lyrique, narratif et dramatique dans lequel le narrateur raconte son enterprise de séduction auprès d' une bergère rencontrée dans la campagne.», Michel Zink, *La Pastourelle. Poésie et Folklore au Moyen Âge*, Paris – Montréal, Bordas, 1972, 9.

⁴³⁷ Jeanroy, Alfred, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge. Études de la littérature française et compare*, Paris, Champion, quatrième éd., 1969, 2 – 5.

Franchi, στον Cielo d' Alcamo και, πιο πίσω, στον Θεόκριτο.⁴³⁸ Με θέμα του διαλόγου, ανάμεσα στους δύο πρωταγωνιστές, τον έρωτα και με χώρο υποδοχής της συνάντησης την εξοχή ολοκληρώνεται η περιγραφή του είδους της *pastorella* από τον Jeanroy.

Με βάση τα πιο πάνω μπορεί κανείς να δει ποιες οδηγίες δίνονται για τη σύνθεση μιας *pastorela* στην ανώνυμη μεσαιωνική πραγματεία *Doctrina de compondre dictatz*:

«Si vols far pastora, dues parlar d' amor en aytal semblan com eu te ensenyaray, ço es a saber, si.t acostes a pastora e la vols saludar o enquirer o manar o corteiar, o de qual razo demanar o dar parlar li vullas. E potz li metre alter nom de pastora, segons lo bestiar que guardara; e aquesta manera es clara assatz d' entendre. E potz li fer .vj. o .viij. cobles, e so novell o so estrayn ia passat».⁴³⁹

«Εάν θέλεις να συνθέσεις μια «pastora», πρέπει να μιλήσεις για τον έρωτα στο ύφος που θα σου διδάξω, σε περίπτωση δηλαδή, που συναντήσεις μια βοσκοπούλα και θες να τη χαιρετήσεις, ή να την παρακαλέσεις, ή να την διατάξεις, ή να τη φλερτάρεις, ή να επιχειρηματολογήσεις μαζί της, ή να της χαρίσεις κάτι, ή απλά επιθυμείς να μιλήσεις μαζί της. Και μπορείς να της δώσεις όνομα βοσκοπούλας ανάλογο των ζώων που θα προσέχει. Και αυτός ο τρόπος είναι πολύ εύκολος να τον ακολουθήσεις. Και μπορείς να φτιάξεις 6 ή 8 στροφές σε μοντέρνο ύφος ή ανοίκειο, του παρελθόντος».

Όπως παρατηρεί η Légli το ενδιαφέρον σημείο στο πιο πάνω κείμενο έγκειται στον σαφή προσδιορισμό του είδους μέσω της αποσαφήνισης της κοινωνικής ταυτότητας της ηρωίδας σε αντίθεση με αυτή του συνομιλητή της η οποία μπορεί να παραμείνει απροσδιόριστη ή να ταυτιστεί με τον ίδιο τον ποιητή.⁴⁴⁰

Σύμφωνα με την ίδια μελετήτρια τα χαρακτηριστικά μιας *pastorela* μπορούν να συνοψιστούν στα κάτωθεν:

1. Λυρική μορφή η οποία δανείζεται μετρικά σχήματα από τον λυρικό μονόλογο.
2. Αφηγηματικοί παρελθοντικοί χρόνοι ήδη από την έναρξη του ποιήματος.

⁴³⁸ Claudio Franchi, *Trobei Pastora. Studio sulle pastorelle occitane*, Edizioni dell' Orso, 2006, 36.

⁴³⁹ Catherine Légli, «Identifying the *Toza* in Medieval Occitan *Pastorela* and Old French *Pastourelle*», *French Studies*, LII, 2 (April 1998) 129 – 141, 139.

⁴⁴⁰ Ο.π., 130.

3. Πρωτοπρόσωπος αφηγητής ο οποίος προσδιορίζεται ως άρρεν.
4. Τοποθεσία σε κοινό ή ανοιχτό χώρο: ανοχύρωτη (χωρίς περίφραγμα) περιοχή χωρίς ιδιοκτήτη.
5. Δεύτερος χαρακτήρας ο οποίος μπορεί και να διαλέγεται με τον αφηγητή, ο οποίος είναι, συνήθως, θηλυκό, και, συνήθως, ασχολείται με κοπάδι. Ο χαρακτήρας αυτός απευθύνεται στον αφηγητή με την τιμητική προσφώνηση «senher».
6. Διάλογος ο οποίος μπορεί να καταλήξει σε αφηγηματικό τέλος.⁴⁴¹

Το γεγονός ότι η *pastorela* θεωρείται από τη φιλολογική κριτική ως ένα είδος το οποίο ασχολείται με μια γυναικεία φωνή, ταπεινής καταγωγής, η οποία, με σατιρικό τρόπο, επιτίθεται στις αυλικές κολακείες ενός ιππότη στο πλαίσιο μιας ερωτικής σκηνοθεσίας οφείλεται, κατά την L'églu, στην προβολή της ανάγνωσης της πρώτης εκτενούς *pastorela*, «L' autrier jost una sebissa» του Marcabru, επάνω σε όσες ακολούθησαν:

«Κατακρίβειαν, μεγάλο μέρος της κριτικής αξιολόγησης του [προβηγκιανού] corpus βασίζεται στο “L' autrier jost una sebissa” του Marcabru· το τραγούδι αυτό έχει το προτέρημα να είναι ολοκληρωμένο, εύκολα προσβάσιμο, πολύ γνωστό και η πρώτη σωζόμενη *pastorela*. Έχει, όμως, το μειονέκτημα να παρουσιάζει ένα πρότυπο σενάριο: ένας άντρας που μπορεί να ονομαστεί ιππότης προσπαθεί να αποπλανήσει μια *toza* [νεαρά] που τον απορρίπτει με ένα μίγμα εμπαιγμού και ηθικολογίας».⁴⁴²

Εκτός όμως από το σενάριο αυτό που παρουσιάζεται στις 9 από τις 30 σωζόμενες *pastorelas* οι άλλες 21, σημειώνει η L'églu, δεν ακολουθούν το μύθο αυτό αλλά παρουσιάζουν «*tozas*» που ασκούν κοινωνική κριτική και προσπαθούν να αποπλανήσουν άντρες που είναι είτε ιππότες ή χωριάτες, ή παρουσιάζουν διάλογο ανάμεσα σε ένα βοσκό και ένα τροβαδούρο με θέμα την ειλικρίνεια ενός ερωτικού ποιητή.⁴⁴³ Με βάση τις αποκλίσεις αυτές ανάμεσα στις *pastorelas* του προβηγκιανού ποιητικού corpus η L'églu προτείνει, αντί της προσέγγισης των

⁴⁴¹ Ο.π., 130 – 131· Στην προσπάθειά του να προσδιορίσει το είδος της *pastorella* ο Zumthor επισημαίνει ποια χαρακτηριστικά αφορούν σε κείμενα που δεν ανήκουν στο είδος αυτό: όταν η συνάντηση δεν είναι με μια βοσκοπούλα αλλά με μια κυρία («*dame*») ή δεσποινίδα («*demoiselle*»)· όταν τα δύο πρόσωπα εμπλέκονται σε δημόσιο διάλογο· το τρίτο στοιχείο, το οποίο απαντά σε λιγότερα, και αστεία, κείμενα παρουσιάζει την συνάντηση με ένα γυναικείο πρόσωπο το οποίο, διαμαρτυρόμενο, δηλώνει ότι θα κλειστεί σε μοναστήρι, Zumthor, Paul, *Essai de poésie médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 301.

⁴⁴² Catherine L'églu, «Identifying the *Toza* in Medieval Occitan *Pastorela* and Old French *Pastourelle*», ό.π., 131.

⁴⁴³ Ο.π.

ποιημάτων αυτών από τη σκοπιά του ερωτικού διαλόγου, μια πορεία ανάγνωσης των pastorelas με βάση το ερώτημα «What is about the *toza* that makes her the focus of the narrator's interest?». ⁴⁴⁴

Όπως έγινε ήδη αντιληπτό η φιλολογία που αναπτύχθηκε γύρω από το θέμα της διάκρισης της προβηγκιανής pastorela από τη γαλλική pastourelle δεν καταλήγει σε οριστικά συμπεράσματα ως προς τα διαφοροποιητικά στοιχεία των δύο συγγενών ποιητικών ειδών. Ως προς το θέμα της χρονικής εξέλιξης του είδους ο Faral σημειώνει πως «η γαλλική pastourelle δεν είναι η αδελφή αλλά η κόρη της προβηγκιανής pastorela και ότι, αναμφισβήτητα, ήκμασε πριν από τη λατινική pastourelle». ⁴⁴⁵ Στη γαλλική pastourelle ο Faral διακρίνει ένα βασικό μύθο και παραλλαγές του:

«Ένας ευγενής ιππέυει στην εξοχή, συναντά μια βοσκοπούλα η οποία είναι μόνη κι όμορφη, την ποθεί ερωτικά και ζητά την αγάπη της/ τον έρωτά της. Εκείνη αντιστέκεται, εκείνος της υπόσχεται γάμο και, ευνοημένος από την απάτη αυτή, επιτυγχάνει τον σκοπό του. Η ίδια αυτή ιστορία, ή ανάλογη, λειτουργεί ως το πρότυπο 50 περίπου ποιημάτων του είδους[...].Ενίοτε – και συχνά – ο ιπποτης χρησιμοποιεί με βία τη δύναμή του. Άλλες πάλι φορές χρησιμοποιεί πιο γλυκά μέσα: της υπόσχεται γάμο ή μια ζωή γεμάτη πλούτη, της τάξει διάφορα δώρα, ένα πορτοφόλι, μια κοσμημένη ζώνη. [...] Σε όλα τα ποιήματα αυτής της κατηγορίας υποβόσκει μια περιφρόνηση προς το γυναικείο πρόσωπο και ένας ισχυρός κυνισμός από την πλευρά του ιππότη». ⁴⁴⁶

Ως προς το πνεύμα των πρωταγωνιστριών της ποίησης αυτής ο Faral υπογραμμίζει την αντίθεση ανάμεσα στα χαρακτηριστικά της «dame» και της βοσκοπούλας. Στα canso που εξυμνείται η «dame», η πρωταγωνίστρια παρουσιάζεται «πάντα ευγενική και αξιοπρεπής. Γεμάτη χάρες και αρετές εμπνέει μια αγάπη διάχυτη με σεβασμό. [...] Βασίλισσα της ομορφιάς, ταυτόχρονα αγνή και ακτινοβολώντας πνευματικότητα, απαιτεί τη λατρεία». ⁴⁴⁷ Αντίθετα, η βοσκοπούλα «έχει αγνή και ακατέργαστη ψυχή»:

«Φοβάται την κακή γλώσσα του κουτσομπολιού, την κατσάδα των γονιών της, την κυκλοθυμία του ιππότη· κανένα ίχνος, όμως, για σοβαρούς

⁴⁴⁴ Ο.π.

⁴⁴⁵ Edmund Faral, *La pastourelle*, ό.π., 238.

⁴⁴⁶ Ο.π., 210 – 211.

⁴⁴⁷ Ο.π., 226.

ενδοιασμούς. Σχεδόν δεν αντιστέκεται καθόλου [...]. [...] όταν ο ιππότης έχει χρησιμοποιήσει βία, η βοσκοπούλα δεν του λέει πως έκανε κακό, αλλά το αντίθετο: η ηδονή έχει καταλάβει την καρδιά της. [...] Οι χωριατοπούλες αυτές είναι ελεύθερες να απολαύσουν την ηδονή».⁴⁴⁸

Σύμφωνα με τον Smith το βασικότερο στοιχείο της *pastourelle* είναι ο τόπος δράσης. Ο τόπος αυτός είναι «οριακά μεταίχμιακός, εντοπίζεται στην άκρη του πολιτισμού και όχι στα λιμέρια της βαρβαρότητας και της αγριότητας που θα συνιστούσε ένα τοπίο που προκαλεί φόβο».⁴⁴⁹ Από τη μια ο τόπος δράσης δεν είναι εντός του πολιτισμένου κόσμου, από την άλλη δεν είναι και εκτός τόσο όσο να παρουσιάζει χαρακτηριστικά πρωτογονισμού. Είναι ένας τόπος «τεταμένος, προσδιορισμένος κι απροσδιόριστος ταυτοχρόνως, είναι κάπου αλλά και πουθενά», είναι ο ποιητικός *locus amoenus* ο οποίος, στη γαλλική *pastourelle*, υποδέχεται τον κατεξοχήν εκπρόσωπο του πολιτισμού, τον αριστοκράτη «*Senher*» ο οποίος, με τις προθέσεις και τη συμπεριφορά του, μπορεί να αναστατώσει το *otium* που χαρακτηρίζει τον παραδοσιακό *locus amoenus*:⁴⁵⁰

«Το πιο βασικό στοιχείο της *pastourelle* είναι ο χώρος στον οποίο διαδραματίζεται και ο οποίος χαρακτηρίζεται, κυρίως, από φυσικότητα και απομόνωση από την αυλή. Ενώ, όμως, ο κόσμος της *pastourelle* δεν είναι ο κλειστός, εκπολιτισμένος κήπος του αριστοκρατικού περιβάλλοντος, από την άλλη δεν είναι και το σκοτεινό και άγριο δάσος όπου ο ποιητής θα ανησυχούσε πιο πολύ για την επιβίωσή του παρά για τυχαίες ερωτοτροπίες. Βοσκοτόπια και δενδρόκηποι μπορεί να βρίσκονται στα σύνορα με την άγρια φύση, φέρουν, εντούτοις, το σήμα του πολιτισμού. Με την αυλή στον ορίζοντα του τοπίου της *pastourelle* ως το σημείο εκκίνησης του ευγενούς περιπλανητή, η ένταση ανάμεσα στους δύο κόσμους εγγράφεται στο ίδιο το τοπίο».⁴⁵¹

⁴⁴⁸ Ο.π., 226 – 227, 229· «[...] μπορεί η *pastourelle* να μη χρωματίζεται με τον ίδιο τρόπο κάθε φορά αλλά το πνεύμα είναι το ίδιο», ό.π., 230.

⁴⁴⁹ Geri L. Smith, *The Medieval French Pastourelle Tradition. Poetic Motivation and Generic Transformations*, ό.π., 20 – 21.

⁴⁵⁰ «Όπως τα περιβόλια φέρουν το αποτύπωμα του πολιτισμού, το ποίημα φέρει το αποτύπωμα των ποιητικών συμβάσεων της αυλής καθώς ανακαλεί τον παραδοσιακό λυρικό *locus amoenus* με τα πουλιά που κελαηδούν, τα ανθισμένα λουλούδια και τα ανοιξιάτικα πρωινά [...]», ό.π., 19.

⁴⁵¹ Ο.π., 18 – 19· «Ένα άλλο χαρακτηριστικό του τοπίου αυτού που επιβεβαιώνει τον απόκοσμό του χαρακτήρα είναι το γεγονός ότι είναι ακαθόριστο. Είναι ένα μονοπάτι κατά μήκος ενός δάσους, ένα σκιερό δάσος κοντά σε ένα λιβάδι. Όταν ο ποιητής δηλώνει “Πήγα στο δάσος μου τις προάλλες / για να χαρώ και να διασκεδάσω” αυτόματα φέρει τον τόπο της *pastourelle* κοντά στον δικό του οικείο χώρο και επιβάλλει την κυριότητά του τόσο στο ποίημα όσο και στον χώρο· εντούτοις, η τοποθεσία παραμένει αδέσμευτη από οποιοδήποτε σημείο

Όπως ο τόπος της *pastourelle* είναι απροσδιόριστος γεωγραφικά, έστω και αν κάποτε ονοματίζεται, έτσι και ο χρόνος, σε απόλυτη συνάρτηση με το τοπίο, μοιάζει να είναι στατικός, αναλλοίωτος, καθόλου εξελιξίμος:

«Κενό γεωγραφικά, το μέρος αυτό είναι, επίσης, αποστασιοποιημένο από τον ιστορικό χρόνο. Παρόλο που η αφήγηση στην *pastourelle* είναι γραμμική, δεν αναπαριστά τον χρόνο εν προόδω αλλά, μάλλον, λειτουργεί ως η αποτύπωση ενός μοναδικού γεγονότος».⁴⁵²

Αυτός ο απροσδιόριστος και απομονωμένος τόπος, υποστηρίζει ο Smith, γίνεται ένα μέρος ιδανικά κατασκευασμένο «για την εμπειρία του “άλλου”», ένας κόσμος πέρα από κάθε κοινωνική σύμβαση και κοινωνικό περιορισμό στον οποίο ο ιππότης που εισέρχεται μπορεί να εκφράσει συμπεριφορές που σε άλλο πλαίσιο δε θα ήταν αποδεχτές αλλά σαφώς καταδικαστέες:

«Ο ιππότης δεν εισέρχεται μόνο σε ένα καινούριο τοπίο αλλά και σε μια καινούρια από την άποψη των ηθών περιοχή. Μερικές φορές ο ποιητής τονίζει εμφαντικά την απομόνωση η οποία σημαίνει απόσταση από του κοινωνικούς περιορισμούς αλλά και από οποιοδήποτε μάρτυρα: “Τις προάλλες ίππευα ... πίσω από ένα πράσινο δάσος, κοντά σ’ ένα τόπο μακριά από τους ανθρώπους”».⁴⁵³

Ενδιαφέροντα είναι, επίσης, όσα ο Smith επισημαίνει για τη σχέση του τόπου όπου διαδραματίζεται η *pastourelle* και του χώρου όπου ανθούσε η πορνεία στον Μεσαίωνα: η επιλογή του τόπου αυτού, στο μεταίχμιο της ανθρώπινης κοινωνίας και της άγριας φύσης, δεν

αναφοράς. Περιστασιακά, εμφανίζονται πραγματικά γεωγραφικά ονόματα [...]. Οι τόποι αυτοί, όσο συγκεκριμένοι και να είναι, παραμένουν, εντούτοις, άσχετοι με την ιστορία που ακολουθεί. [...] Για τις *pastourelles* του 13^{ου} αιώνα μπορεί η γεωγραφική ονομασία να ενδιέφερε προωπικά τον ποιητή ή το κοινό μιας συγκεκριμένης παράστασης, η ιστορία, όμως, που ακολουθεί είναι, απλά, θέμα απλών συμβάσεων», ό.π., 20 – 21.

⁴⁵² Ο.π., 21. Σημαντικά είναι, επίσης, όσα σημειώνει ο Maciej Abramowicz για τον χρόνο και τον τόπο: «Ο χρόνος των ποιημάτων αυτών καθώς επαναλαμβάνεται ο ίδιος – χωρίς καμία σήμανση διάρκειας – αναρείται και καταργείται με την ίδια τη μεθοδική επανάληψη της αρχής του (αρχή της ημέρας – αρχή της άνοιξης). Ο χρόνος στις *pastourelles* αποδομείται, αρπάζεται από οτιδήποτε τον περιβάλλει που θα επιτρέψει να συγκροτήσει ένα πριν και ένα μετά». Abramowicz, Maciej, «Le lieu commun et l’ imaginaire: exordes des *pastourelles* et des *chansons de toile*», *Romania*, 109 (1988) 472 – 501, 477.

⁴⁵³ Geri L. Smith, *The Medieval French Pastourelle Tradition. Poetic Motivation and Generic Transformations*, ό.π., 21.

είναι άσχετη με το γεγονός ότι στον Μεσαίωνα η πορνεία ανθούσε έξω από τα τείχη της πόλης. Κατά συνέπεια, η πρόσληψη της *pastourelle* από το κοινό δε θα γινόταν εν αγνοία του γεγονότος αυτού. Στη μυθιστορία, επίσης, οι αποκλίσεις από τον αριστοκρατικό κώδικα τιμής συμβαίνουν μόνο μακριά από την αυλή, γεγονός που υποδηλώνει την εγγενή ακύρωση των κανόνων ηθικής σε απομονωμένα μέρη. Πρόσθετα, σημειώνει ο Smith, μόνο σε λίγες *pastourelles* εμφανίζεται κίνδυνος με τη μορφή του λύκου που επιτίθεται στο κοπάδι. Στις πιο πολλές *pastourelles* η προφανέστερη προσωποποίηση του κινδύνου είναι ο ίδιος ο ιπότης ο οποίος εισβάλλει και διαταράσσει τον τόπο αυτό μόνο για να φύγει ξανά, συχνά ή πάντα, ικανοποιημένος.⁴⁵⁴

Το «ομορφότερο» τοπίο, που «με την πένα του ο Πλάτων δεν ιστόρησε ποτέ του» έχει ως βασικά χαρακτηριστικά του στοιχεία που επαναλαμβάνονται όλα, ή κατ' επιλογή, σε όλες τις *pastourelles*:⁴⁵⁵

Το δεντράκι αυτό βρισκόταν

σ' ανθοστόλιστο λιβάδι

που το αυλάκωναν **ρυάκια,**

σε χαριτωμένο τόπο,

πλουμισμένο από τη χλόη,

σκιερό και αεράτο.

Με την πένα του ο Πλάτων

δεν ιστόρησε ποτέ του

ομορφότερα τοπία.

Έχει ακόμα μια **πηγούλα**

με κελαρυστό ρυάκι

μ' αηδονιών γλυκό τραγούδι

κι άσματα των **Ναιιάδων.**

Θα 'λεγες ίσως πως είναι

ο παράδεισος ο ίδιος·

μέρη πιο όμορφα στον κόσμο

σίγουρα **άλλα** δεν υπάρχουν.

⁴⁵⁴ Ο.π., 21 – 22. «Εν τέλει, οι ποιμένες βόσκουν τα κοπάδια τους σε έναν κόσμο κάπου ανάμεσα στην αυλή και την άγρια φύση, ευάλωτοι και από τις δύο πλευρές. Ο κίνδυνος παραμονεύει εκεί, ιδίως για τις μοναχικές γυναίκες», ό.π.

⁴⁵⁵ Στέλλα Γεωργιάδου – Πριοβόλου, *Carmina Burana. Veris et Amoris*, Παπαδήμας, Αθήνα 2009, 65.

Και καθώς απολαμβάνω
που ευφραίνομαι εδώ πέρα
κι ευχαρίστηση μου φέρνει
η ομορφιά όλη τριγύρω
κι ανακούφιση απ' τη ζέστη,
**βλέπω να μαζεύει μούρα
μια πεντάμορφη στην όψη
βοσκοπούλα δίχως ταίρι.**⁴⁵⁶

Επέλεξα ένα ποίημα από τη συλλογή *Carmina Burana* το οποίο θεωρώ ότι συγκεντρώνει όλα εκείνα τα στοιχεία που συνθέτουν τον παραδοσιακό *locus amoenus*: το γεμάτο άνθη λιβάδι, νερό (ρυάκια, πηγούλα με κελαρυστό νερό), χλόη, σκιά και δροσιά, πουλιά που κελαηδούν.⁴⁵⁷ Στη συγκεκριμένη συλλογή είναι πολλά τα ποιήματα που εντάσσονται στο είδος που μας ενδιαφέρει και φέρουν πολλά από τα βασικά τυπολογικά χαρακτηριστικά του. Για παράδειγμα, στο πιο πάνω ποίημα η *persona* του ποιητή προσεγγίζει τη βοσκοπούλα, η οποία στο πρωτότυπο κείμενο ονομάζεται ρητά *pastorella*, προσπαθώντας να διασκεδάσει τους φόβους της όταν τον αντικρίζει. Εκείνη δε προβάλλει ως ασπίδα προστασίας την αρετή της και την αυστηρότητα των γονέων της, ιδίως της μητέρα της:

«Έλα λέω, ληστής δεν είμαι,
ούτε κλέβω ούτε πειράζω.
Τον εαυτό μου σου χαρίζω
ομορφότερη απ' τη Φλώρα!».

Ολιγόλογα εκείνη
μ' αποκρίθηκε και μου 'πε:
**«Είμαι άμαθη ακόμη
στα παιχνίδια με τους άντρες.
Είναι αυστηροί οι γονείς μου
και θα οργιστεί η μητέρα,**

⁴⁵⁶ Ο.π., 63 – 67.

⁴⁵⁷ *Carmen – inis* = ποίημα – τραγούδι, ό.π., 15. Η Πριοβόλου μας πληροφορεί, επίσης, πως το όνομα *Carmina Burana* οφείλεται στο ηγουμενείο όπου βρέθηκε το χειρόγραφο και το οποίο ονομαζόταν *Benediktbeuern*, άλλως *Burana*, ό.π.

που 'ναι ηλικιωμένη,
μ' ελαφρότητες παρόμοιες!
Για την ώρα συγκρατήσου!»⁴⁵⁸

Σχεδόν πανομοιότυπη στην ανάπτυξη της ερωτικής ιστορίας είναι η πιο κάτω ανώνυμη γαλλική *pastourelle* στην οποία συγκεντρώνονται πολλά από τα χαρακτηριστικά του είδους. Ο μύθος είναι απλός: ο αφηγητής, ένα πρωινό, συναντά σε ένα περιβόλι μια βοσκοπούλα. Αφορμή για τη συνάντηση είναι το τραγούδι της βοσκοπούλας η οποία προσέχει το κοπάδι της. Ο αφηγητής ονομάζεται ρητά «ιππότης». Για να κερδίσει τον έρωτα της βοσκοπούλας της προσφέρει καλοραμμένα φορέματα και νομίσματα. Εκείνη, όμως, αρνείται προβάλλοντας ως επιχειρήματα την πρόθεσή της να παντρευτεί, έχοντας διαφυλάξει την τιμή της, αλλά και την παρουσία του πατέρα της. Ο αφηγητής, όμως, δεν αποθαρρύνεται, την υποχρεώνει στα φιλιά του μέχρις ότου εκείνη παραδοθεί άνευ όρων στην ερωτική συνεύρεση.

Pastourelle

Η αγάπη με γεμίζει χαρά
κι όσο θα ζω
αφοσιωμένος θα 'μαι
στην Κυρά
τ' Όμορφο Σώμα.

Ξύπνησα ένα όμορφο πρωινό
και αλαφροπατώντας
ολόισια πήγα σ' ένα περιβόλι
για να μαζέψω βιόλες.

Από μακριά άκουσα
ένα πολύ ευχάριστο τραγούδι
και μια όμορφη βοσκοπούλα συνάντησα
που πρόσεχε τ' αρνιά της.

«Ο Θεός να σας προσέχει βοσκοπούλα

⁴⁵⁸ Ο.π., 67.

με το ροδαλό χρώμα.
Είμαι πολύ έκπληκτος
που σας βλέπω μόνη.
Θα έχετε φορέματα
αν αυτό θέλετε,
καλοραμμένα
και πολλά νομίσματα».

«Πρέπει να 'στε τρελλός, ιππότη,
υπερβολές γεμάτος,
αφού μου ζητήσατε
κάτι που δεν μ' ενδιαφέρει.
Έχω πατέρα και μητέρα
και θα παντρευτώ.
Κι αν ο Θεός θέλει
θα με τιμήσουν πολύ.

Αντίο, αντίο ιππότη,
ο πατέρας μου με φωνάζει.
Τον βλέπω εκεί να δουλεύει
με τα βόδια στ' άροτρο.
Φυτεύουμε πολύ σιτάρι
θα έχουμε σοδειά μεγάλη
κι αν θέλετε κι εσείς
θα έχετε σιτάρι».

Αλλά όταν αυτός τη βλέπει να φεύγει
ξοπίσω της τρέχει
την πιάνει από το άσπρο χέρι
τη ξαπλώνει στο χορτάρι
τη φιλά τρεις φορές
χωρίς αυτή να πει λέξη.
Αλλά όταν ήρθε η τέταρτη φορά

«Κύριε, σε σας παραδίδομαι» είπε.⁴⁵⁹

Ο Audiau σημειώνει πως με την ποίηση του Giraut de Bornelh (1138 – 1212) το είδος έχει ήδη εξελιχθεί σε μια ποίηση συμβατική η οποία επαναλαμβάνει τον εαυτό της από ποίημα σε ποίημα και από ποιητή σε ποιητή.⁴⁶⁰

«Η βοσκοπούλα ασκεί κριτική στις αρχόντισσες [nobles Dames] [...]. Όλοι οι βοσκοί είναι ιδιαίτερα τυποποιημένοι, και οι προσπάθειες των τροβαδούρων να τους προσδώσουν αληθοφάνεια παρέμειναν κενές: [...] η σκηνή και τα πρόσωπα διατηρούν πάντα κάτι συμβατικό. Οι Τροβαδούροι υπήρξαν ανίκανοι να ανανεώσουν την pastourelle».⁴⁶¹

Στο ποίημα που ακολουθεί είναι εμφανής η απουσία οποιασδήποτε ευρηματικότητας της ποιητικής σκηνοθεσίας ή ανατροπής στην εξέλιξη της ιστορίας. Η πλοκή είναι σχεδόν ανύπαρκτη, τα πρόσωπα άτονα και ο λόγος τους πληθωρικός χωρίς, όμως, ιδιαίτερη ουσία. Το ποίημα ανήκει στον Giraut de Bornelh ο οποίος ήταν γνωστός στους σύγχρονούς του ως ο «master των τροβαδούρων».⁴⁶²

L' autrier, lo premier jorn d' aost

Τις προάλλες, την πρώτη μέρα τ' Αυγούστου
πήγα στην Προβηγγία, πέρα από το Alais,
κι ενώ ίππευα κι ο αέρας ήταν πικρός
- αφού μέσα μου, βαθιά, μεγάλη θλίψη ένιωθα -
το τραγούδι άκουσα μιας βοσκοπούλας,
σ' ένα φράχτη κοντά.
Και τόσο γλυκιά ήταν η φωνή
που πλανιόταν στον κάμπο.
Και γω, γεμάτος έκπληξη,
προς τα κει πήγα

⁴⁵⁹ Η μετάφραση είναι δική μου και σε μένα οφείλονται τυχόν λαθεμένες μεταφραστικές επιλογές. Το πρωτότυπο κείμενο είναι διαθέσιμο στην ιστοσελίδα <http://www.comeloi.com/Poesies/troubadours.html>.

⁴⁶⁰ Jean Audiau, *La Pastourelle dans la poésie occitane du Moyen – Age*, ό.π., XVIII

⁴⁶¹ Ό.π., XVIII - XIX

⁴⁶² Sharman, Ruth Verity, *The Cansos and Sirventes of the Troubadour Giraut de Borneil: A Critical Edition*, Cambridge University Press, Cambridge: 1989.

όπου εκείνη μάζευε φτέρες.

Και, παρόλο που αυτή την κάπα της έπρεπε να κρατάει σφικτά,

- επειδή τα μικρά κλαδιά την εμπόδιζαν -

προτού τη ρωτήσω «από πού είσαι;»

κράτησε τη σέλα μου να με βοηθήσει να κατέβω

κι ύστερα μου είπε: «Από ποιο τόπο έρχεστε

και πού πηγαίνετε; Μου φαίνεται πως είστε παντρεμένος...

Μη με κατηγορείτε πως μιλάω πολύ·

από τη στιγμή που είστε μόνος κι έρμος,

έχω κάθε δικαίωμα να σας ερωτήσω».

- «Νεαρά, από τι στιγμή που εσείς τόσο ευγενικά το ρωτάτε,

θέλω να σας πω αυτό που με βασανίζει

ποια είναι η μοίρα που με θλίβει...

Μου λείπει μια φίλη καλή, ειλικρινής κι ελεύθερη,

γιατί τώρα μακριά είμαι από την άπιστη πλανεύτρα

που μ' έκανε τον δρόμο μου ν' αλλάξω

κι η οποία θα μ' είχε άρχοντα και προστάτη

αν τόσο άπιστη δεν ήταν».

- «Γλυκέ μου Κύριε, κανείς ποτέ δε θεώρησε, για όνομα του Θεού,

ότι μια Κυρία της υψηλής κοινωνίας δεν αξίζει το παράπονο!

Πολλά έχουμε δει και πολλά έχουμε ακούσει!

Γιατί μια ευγενής Κυρία θέλει να της κάνουν τις χάρες όλες

μα θέλει κιόλας να ξεχνιέται το κακό που κείνη έκανε.

Μην είστε πρόθυμος το καπρίτσιο της να ικανοποιήσετε,

πηγαίνετε κει με οποιοδήποτε άλλο τρόπο!

Αυτά τα παράλογα σας οδήγησαν σ' άλλο δρόμο!

- «Νεαρά μου, ο Θεός θέλησε η Κυρά μου να μου φέρει το κακό

που τόσο πόνο μου προκαλεί και μου στερεί την όρεξη και τον ύπνο.

Αλλά εσείς, στο μελαχρινό σας πρόσωπο,

μην πιστέψετε ότι ζητώ από σας περισσότερα!

Από τη στιγμή που μ' έχετε καλωσορίσει φιλικά

θα πρέπει να είμαι ευχάριστος κι ευγενικός μαζί σας,

Γιατί πρέπει ν' ανταποδώσω χάρη σε σας
που δεν μ' έχετε εγκαταλείψει αφού από μακριά,
στην πραγματικότητα εσείς μ' έχετε δει πρώτη».

- «Κύριε, κι εγώ θα χρειαζόμουν ένα φίλο
που θα μου έδινε λίγο χρόνο
προτού πλησιάσουμε ο ένας τον άλλο
διότι είμαι νέα κι έχω αγνή ψυχή
(έστω κι αν σας δίνω την εικόνα μιας νέας τολμηρής).

Γιατί πιστεύω ότι η φτώχεια μου έναν καλό σύζυγο θα μου φέρει.
Αλλά από τη στιγμή που τόσο λίγα ζητάτε από μένα
κι εγώ τότε θα πράξω με το μέτρο αυτό
έστω σαν επιπόλαιη.
Με πίστη κι ειλικρινείς όρκους
τη φίλια μου θα έχετε όλη.

- «Νεαρά, θα 'μουνά πολύ ευτυχής,
αλλά τόσο δυνατή είναι μέσα μου η ρίζα του κακού,
που, εκεί, πέρα από το Louviere,
φοβάμαι ότι το κακό που με βασανίζει,
αφού θα 'χει γαληνέψει,
πιο σκληρά θα μου φερθεί από ποτέ».

- «Κύριε, δεν είστε καθόλου τολμηρός,
αφού πιστεύετε ότι το κακό που 'ναι μακριά από σας,
θα σας ψάξει ποτέ ξανά.
Μ' αφού εσείς με παρακαλάτε,
ας ξεκουραστούμε κάτω από αυτή τη σκιά».

- «Νεαρά, η Κυρία Escaruenha είναι ο δρόμος μου προς την ευτυχία,
αυτή που μου δίνει ευγενική συντροφιά και πιστή αγάπη·
είμαι, όμως, λυτρωμένος πια από το κακό που με κατατρώει».

- «Κύριε, με παρεξηγείτε λιγάκι, γιατί είπατε
ότι σας προσφέρθηκε άλλη συντροφιά,

παρόλο που αυτή μάταιες ελπίδες σας υπόσχεται».⁴⁶³

Η ανάγνωση μιας και μόνο γαλλικής *pastourelle* είναι αρκετή για να διασκεδάσει οποιαδήποτε υποψία συσχετισμού με τη *Βοσκοπούλα* εφόσον η συγκεκριμένη ομάδα κειμένων αποκλίνει πολλαπλώς από το ποίημά μας. Το ερώτημα που παραμένει αναπάντητο αφορά στις ιταλικές *pastorallae*.

Στο κεφάλαιο «Από τη βοσκοπούλα στην αγγελική γυναίκα», στον τόμο *Ιστορία της Ομορφιάς*, ο Ουμπέρτο Έκο εξιστορεί, μέσα από πλειάδα ποιημάτων, πώς γίνεται η μετάβαση από το ταπεινό πρόσωπο της βοσκοπούλας στην «αγγελική μορφή» της Βεατρίκης του Δάντη.⁴⁶⁴ Το κεφάλαιο ξεκινά με το πασίγνωστο απόσπασμα «Όμορφη που είσαι αγαπημένη...» από το *Άσμα Ασμάτων* του Σολομώντα, την πρώτη ποιητική αποτύπωση μιας βοσκοπούλας με εξάισια ομορφιά και έντονο ερωτισμό.⁴⁶⁵ Το «ιδεώδες κάλλος» για το οποίο κάνει λόγο ο Έκο, εντοπίζοντάς το στην ποίηση των τροβαδούρων, στις *pastorallae*, στα *Carmina Burana*, στα αγγλικά ιπποτικά μυθιστορήματα, στην ποίηση του *dolce nuono*, στον Βοκάκκιο και τον Δάντη, είναι το ποιητικό απότοκο του «αγνού και ύψιστου έρωτα», του «επιθυμητού και απροσπέλαστου».⁴⁶⁶ Αν και στην περίπτωση της ιταλικής *pastorella* ο έρωτας δεν παραμένει ούτε αγνός, ούτε απλά επιθυμητός και, καθόλου, απροσπέλαστος, το πλαίσιο εξιδανίκευσης της γυναικείας ομορφιάς μοιάζει να είναι το ίδιο. Η βοσκοπούλα με τους τραχείς τρόπους και την ταπεινή καταγωγή μεταμορφώνεται, στην ιταλική *pastorella*, σε ένα πλάσμα που δεν έχει τίποτα να ζηλέψει από την γυναίκα που υμνεί στις *Ρίμες* του ο Βοκάκιος:

«Ολόλευκα, πρωτόφαντα μαργαριτάρια απ' την Ανατολή καθάρια,
πορφυρά τα ρουμπίνια αστραποβολούν, εκεί βλέπω το αγγελικό της
γέλιο ν' ανθεί, και τα μαύρα τα ματόκλαδα να φορούν της Αφροδίτης
την ομορφιά που φεγγοβολεί, τα ρόδα τα πορφυρά και τα λευκά τα
κρίνα να σμίγουν το χρώμα τους στο κάθε της βήμα, κι όλες οι τέχνες
μαζί στη χάρη της αναριγούν: τα χρυσαφένια σγουρά μαλλιά της
σκορπίζουν φως σ' αυτό το πρόσωπο το χαμογελαστό, ακόμη και ο

⁴⁶³ Ο.π., 10 – 15. Η μετάφραση του ποιήματος είναι δική μου και φέρω την ευθύνη για οποιαδήποτε ασάφεια ή μεταφραστικό λάθος. Η ίδια ευθύνη με βαραίνει και για όσα κείμενα μεταφράζω στη συνέχεια.

⁴⁶⁴ *Ιστορία της Ομορφιάς*, επιμ. Ουμπέρτο Έκο, μτφ. Δήμητρα Δότση – Χρίστος Ρομποτής, Καστανιώτης, Αθήνα 2004, 154 -

⁴⁶⁵ Ο.π., 156.

⁴⁶⁶ Ο.π., 161.

Έρωσ μπρος σ' αυτό το θαύμα θα 'στεκε βουβός. Και καθετί πάνω της είναι τόσο ταιριαστό κι όλα τ' άλλα σαν κόσμος θαλερός κι εκείνη ίδια μ' άγγελο αληθινό».⁴⁶⁷

Με τον ίδιο τρόπο που η γυναικεία μορφή εξαυλώνεται και ανάγεται σε ιδεώδες αντικείμενο της ερωτικής επιθυμίας, έτσι και η διεκδίκηση του προσώπου αυτού απαλλάσσεται από το στοιχείο της ανδρικής επιβολής. Η ερωτική πράξη είναι πια προϊόν αμοιβαιότητας και για να συναινέσει το θηλυκό ταίρι προηγείται μια διαδικασία προσέγγισής του, εξοικείωσης και έκφρασης θαυμασμού για την εξάισια ομορφιά του. Στην ιταλική *pastorella* το αρσενικό ποιητικό υποκείμενο μπορεί ακόμη και να υποφέρει από τον έρωτά του, έστω και αν αυτός είναι κεραυνοβόλος και δεν έχει μεγαλύτερη χρονική διάρκεια από μια συνάντηση. Η δε βοσκοπούλα, παρά το γεγονός ότι διατηρεί την ποιμενική ιδιότητά της, δεν έχει πια καμία σχέση με τη βοσκοπούλα της προβηγκιανής και γαλλικής ποίησης. Στην ποιητική σύστασή της είναι περισσότερο μια «*donna angelicata*» παρά μια «*pastorella*», μια Βεατρίκη και μια Laura που βρίσκονται στον *locus amoenus* για να ενσαρκώσουν τον ερωτισμό του. Όπως η «*donna angelicata*» έτσι και η σύγχρονή της βοσκοπούλα μεταφέρει κάτι από τη θεία ομορφιά, έστω και αν αυτή η ομορφιά δεν παραμένει άσπιλη και αμόλυντη. Αυτή είναι η διαφορά της βοσκοπούλας από την αγγελική «*donna*». Η δεύτερη δεν παραδίδεται, η πρώτη ενδίδει. Η έμφαση στην επενέργεια της παρουσίας της, κυρίως του βλέμματός της, είναι το στοιχείο εκείνο που την εξαυλώνει και της προσδίδει μια μεταφυσική χροιά και έναν εξωκοσμικό χαρακτήρα. Το μυθολογικό στοιχείο που εισάγεται στην ποιμενική ποίηση της Αναγέννησης εντείνει τον εξωραϊσμό της ιταλικής «*pastorella*» αφού εγκαθίσταται πια σε ένα ειδυλλιακό περιβάλλον στο οποίο, ανάμεσα στα πολλά πλάσματα που το κατοικούν, ζουν και νύμφες. Έτσι, η ομορφιά της βοσκοπούλας δε συγκρίνεται μόνο με αυτή της «*donna angelicata*» της ιταλικής λυρικής ποίησης αλλά και με εκείνη μιας νύμφης της ποιμενικής ποίησης. Καθώς, λοιπόν, περιβάλλεται από πλάσματα «θεία» η βοσκοπούλα μεταμορφώνεται σε ένα πλάσμα που η ομορφιά του μπορεί να συγκριθεί μαζί τους.

Στη συλλογή του Giovambattista Marino *La Sampogna* (1620/1) μία βοσκοπούλα ξεχωρίζει γιατί είναι «*bruna*» («μελαχρινή»). «*La bruna pastorella*» είναι ο τίτλος του ένατου ειδυλλίου της ενότητας «*Idilli Pastoralis*» της συγκεκριμένης συλλογής. Το ποίημα είναι ο διάλογος ανάμεσα σε δύο ήρωες, τη βοσκοπούλα Lilla και τον βοσκό Lidio.

⁴⁶⁷ Ο.π., 160.

Lilla

Από πού έρχεσαι τόσο αργά
αγαπημένε μου Lidio και πού πας;
Θά 'ταν πολύ πιθανό εγώ να σε περιμένω
ανάμεσα στις δύο βρύσες στην κουλάδα με τα έλατα.

Lidio

Lilla μου, πίστεψέ με
ότι όταν μακριά σου είμαι για λίγο
κι η απόσταση μας χωρίζει
τα δάκρυά μου τρέχουν πιο πολύ
από τις βρύσες που είπες πιο πριν.
[...]
Αλλά κάθε φορά που θα φεύγω από σένα
θ' αφήνω την καρδιά μου αιχμάλωτη
στα όμορφα σου μάτια.
Πώς να ζήσω δε ξέρω! Αυτό το λένε Έρωτα!

Lilla

Γιατί, λοιπόν, δε φέρνεις πια το δικό σου κοπάδι
να βόσκει μαζί με το δικό μου αργά τ' απόγευμα;
Οι δυο μας θα βοσκούσαμε τ' αρνάκια
με δροσερό χορτάρι και λουλούδια
κι εμείς θα βοσκούσαμε τη ψυχή και την καρδιά μας
με γλυκό έρωτα
μακριά από τον καλοκαιρινό ήλιο
κάτω από τη σκιερή πλευρά τ' όμορφου βουνού
ο ένας κοντά στον άλλο, απ' όλους κρυμμένοι.

Lidio

[...]

Μα τώρα ας πούμε για πράγματα πιο όμορφα
και με γλυκό τρόπο την τρυφερότητα
και την απόλαυση της αγάπης θα ιστορήσω.

Κι αφού ακόμη πολεμώ τον Έρωτα

- δε μιλώ για νυχτερινούς έρωτες -
θα περάσω στο ευγενικό τραγούδι
που μ' αυτό εκείνος θρηνεί την όμορφη χήρα.

Δε θα μιλήσω για το δάσος ή το βουνό, το ποτάμι ή τη βρύση
που δε μουρμουράνε πια, που πια δεν αντηχούνε.

Λοιπόν, το θαυμάσιο αυτό επίγραμμα

(το οποίο ξέρω πολύ καλά) μου το υπαγόρευσε ο πόθος.

Άκουσε πως αρχίζει:

Μελαχρινή ναι, αλλά είσαι όμορφη.

Ω της φύσης εσύ υπέροχο πλάσμα,

ανάμεσα στις όμορφες γυναίκες

του Έρωτα!

[...]

Να τραγουδώ προτιμώ τα σκούρα σου μάγουλα

παρά τα λευκά κι αγνά μάγουλα

λέγοντας ότι δεν είναι τριαντάφυλλο ή ηλιοτρόπιο σαν αυτά

κι ότι από τις όμορφες σου βιόλες δε μπορεί να χαθεί η αγνότητα κι η αλήθεια.

[...]

Αν και το μάτι που κοιτάζει να το παραδεχτεί δε θέλει,

η καρδιά, όμως, η οποία καίγεται, το νιώθει.

Βάσανο είναι η φωτιά που για σένα με σκοτώνει.

Και το μελαχρινό πρόσωπο από την όμορφη ερωτική αιθάλη

πιότερο λαμπερό και γαλήνιο είναι κι από τον ίδιο τον ουρανό.

Βάσανο κι η καρδιά που φλόγες βγάζει.

Εγώ δεν ήξερα πως το μελαχρινό σου χρώμα είναι της φύσης δώρο.

Καλύτερα θα πίστευα πως ο καπνός των δικών μου βαθιών αναστεναγμών

μ' αυτό το χρώμα σ' έβαψε.⁴⁶⁸

Το ποίημα του Marino είναι διαλογικό χωρίς ίχνος αφηγηματικού στοιχείου. Το συγκεκριμένο ποιητικό μοντέλο ακολουθείται σε όλα τα «Idilli Pastorali» της συλλογής *La Sampogna*. Ο τίτλος του ποιήματος οριοθετεί μια pastorella ιδιαίτερη: μια μελαχρινή βοσκοπούλα προτείνεται από τον ποιητή ως ισότιμη, ως προς το κάλλος της, με τις ξανθές βοσκοπούλες της ποίησης της εποχής. Η σκουρόχρωμη επιδερμίδα – και αυτό είναι το ευφύεστατο ποιητικό εύρημα – συνδέεται με τον καπνό που εκπέμπει η φλόγα της καρδιάς. Η μελαχρινή βοσκοπούλα δε στερείται καθόλου τις λάμψεις των αντίστοιχων λαμπερών πρωταγωνιστριών. Πρόσθετα πρέπει να σημειωθεί η άνεση που επιδεικνύει η ηρωίδα απέναντι στον έρωτα και η ετοιμότητά της να βιώσει την ερωτική εμπειρία.

Μια ποίηση η οποία εξαντλεί τα όρια του ρητορικού λόγου (για παράδειγμα η εικόνα της βοσκής του έρωτα σε αντίστιξη με την εικόνα της βοσκής των ζώων) και της οποίας ο ρυθμός είναι εξίσου αργός δε θα μπορούσε να συγκριθεί με το γοργό βάδισμα του ποιητικού λόγου της *Βοσκοπούλας*, όσο και αν το κρητικό ποίημα έχει συνδεθεί με τις έννοιες της απλοϊκότητας και της αφέλειας. Στην ουσία η απλοϊκότητα και η αφέλεια αυτή δεν είναι παρά η επιλογή ενός ποιητή που συνειδητοποιημένα επιλέγει να μη φλυαρήσει αλλά να δομήσει μια αφήγηση στην οποία η κάθε λέξη έχει τη δική της βαρύτητα. Οι λέξεις αυτές, λέξεις καθημερινές και οικείες, απομονωμένες μπορούν να παραπλανήσουν τον αναγνώστη και να θεωρήσει πως ο ποιητής της *Βοσκοπούλας* είναι ένας ποιητής ελάσσων.⁴⁶⁹ Ο ποιητής της *Βοσκοπούλας*, όπως έχει ήδη σημειώσει ο Κ. Θ. Δημαράς, κτίζει μια «σοφά απλοϊκή εικόνα» με βάση ένα μύθο «απλό και καθαρό» και μια πλοκή «λιτή και αδρή».⁴⁷⁰ Τον «πλατυασμό», όμως, που διακρίνει ο Δημαράς στη *Βοσκοπούλα*, προσωπικά δεν τον αισθάνομαι και ούτε τον συμερίζομαι, έστω και αν μπορούμε να τον διακρίνουμε σε άλλα κρητικά ποιητικά έργα της εποχής.⁴⁷¹ Υποθέτω πως ανάμεσα στα χωρία που προκάλεσαν τη συγκεκριμένη αίσθηση στον

⁴⁶⁸ Giovambattista Marino, *La sampogna*, Biblioteca di scrittori italiani, U. Guanda, 1993, 463 – 473. Η μετάφραση δική μου. Για λόγους οικονομίας της ενότητας μεταφράζονται από το ποίημα μόνο οι σίχοι που αφορούν το ήθος της ηρωίδας και η περιγραφή της.

⁴⁶⁹ «Οι πινελιές είναι συνήθως ελαφρές, τα επίθετα κοινά, ανάλογα μ' εκείνα που μεταχειρίζεται ο καθημερινός άνθρωπος σε παρόμοιες περιστάσεις. [...] Οι μετοχές και τα ρήματα, συνηθισμένα και χωρίς ιδιαίτερο χρώμα». Αν και οι σημειώσεις αυτές θεωρούνται, αρχικά, αρετές του ποιήματος, στη συνέχεια ο μελετητής ακυρώνει τη θετική πρόσληψή τους καθώς κάνει λόγο για «κάποια φτώχεια στο λεξιλόγιο» («αρκεί να μετρήσει ο αναγνώστης πόσα πράγματα είναι δροσερά μέσα στο κείμενο τούτο και πόσα άλλα είναι καημένα»), Κ. Θ. Δημαράς, «Σημείωμα για τη Βοσκοπούλα», ό.π., 24 - 25

⁴⁷⁰ Ο.π., 24.

⁴⁷¹ «Ίσως η συνθετική ικανότητα του ποιητή να μην είναι πολύ μεγάλη: μερικά μέρη μας φαίνονται σήμερα επεξεργασμένα σε έκταση μακρότερη από όση θα ευχόμασταν· αλλά την πρώτη μας αντίδραση την καλύπτει

Δημαρά είναι και οι τρεις εκτενείς μονόλογοι της βοσκοπούλας στην αρχή του ποιήματος, του γέροντα πατέρα και του βοσκού στο τέλος. Ελπίζω ότι η ερμηνεία των χωρίων αυτών στη συγκεκριμένη διατριβή έπεισε για τους λόγους επιλογής των «μονολογικών» αυτών κειμένων και τη λειτουργικότητά τους στην ποιητική αφήγηση της *Βοσκοπούλας*. Εάν τα συγκεκριμένα μονολογικά χωρία προκαλούν την αίσθηση του «πλατυασμού», αυτή δεν οφείλεται στην έλλειψη «συνθετικής ικανότητας» του ποιητή, όπως υποστηρίζει ο Δημαράς, αλλά στην μη κατανόηση της λειτουργικότητάς τους στην αφήγηση της *Βοσκοπούλας*. Τα τρία αυτά μονολογικά κείμενα λειτουργούν σε πολλαπλά επίπεδα: συστήνουν ήρωες με διακριτό ήθος, περιπλέκουν τον αφηγηματικό ιστό και οργανώνουν ένα πλαίσιο διακειμενικών αναφορών και ποιητικού διαλόγου τόσο με τη δυτική ποιμενική ποίηση όσο και με το δημοτικό τραγούδι.

Ότι η *Βοσκοπούλα* είναι «χωρίς αμφιβολία μίμηση ενός ιταλικού ειδύλλιου», όπως πιστεύει η φιλολογία που αναπτύχθηκε γύρω από το ποίημά μας, θεωρώ ότι είναι μια κρίση που δε μπορούμε πια να την αποδεχτούμε αναντίρρητα.⁴⁷² Και μόνο η σχέση της *Βοσκοπούλας* με το δημοτικό τραγούδι μπορεί να υποστηρίξει τη θέση πως το ποίημα είναι πρωτότυπο και κανένα δυτικό πρότυπο δεν πρόκειται ποτέ να ανακαλυφθεί.⁴⁷³ Ούτε είμαι βέβαιη πως «η *Βοσκοπούλα* είναι ένα τυπικό ειδύλλιο της ευρωπαϊκής Αναγέννησης» αλλά αυτό θα αποτελούσε υπόθεση εργασίας για μια άλλη, εμπειριστατωμένη μελέτη.⁴⁷⁴ Ως προς τα

αμέσως η ανάμνηση των παραμυθιών με το αργό τους και συχνά ακατάστατο βάδισμα, και παράλληλα η ανάμνηση πως η κρητική λογοτεχνία δεν αποκρούει τον πλατυασμό», ό.π., 25.

⁴⁷² Την πίστη πως υπάρχει κάποιο ιταλικό πρότυπο το οποίο οφείλουμε να ανακαλύψουμε διατύπωσαν ξεκάθαρα τόσο ο Κ. Θ. Δημαράς όσο ο Λ. Πολίτης, Κ. Θ. Δημαράς, «Σημείωμα για τη “Βοσκοπούλα”», ό.π., 29· Λ. Πολίτης, «Ποιμενική ποίηση και δράμα στην Κρήτη. Ομοιότητες και διαφορές με τα ιταλικά», *Θέματα της λογοτεχνίας μας*, ό.π., 391.

⁴⁷³ Η σχέση της *Βοσκοπούλας* με το δημοτικό τραγούδι, όπως περιγράφεται στην παρούσα εργασία, δεν επιτρέπει να ισχυριζόμαστε πως «η γένεσή του [του ποιήματος] δεν οφείλεται σε τοπικούς όρους αλλά σε μίμηση ή μετάφραση ξένου προτύπου», Κ. Θ. Δημαράς, «Σημείωμα για τη Βοσκοπούλα», ό.π., 30.

⁴⁷⁴ Ο.π. Ο Στυλιανός Αλεξίου συμμερίζεται την άποψη του Κ. Θ. Δημαρά για την ειδολογική ταυτότητα της *Βοσκοπούλας*: «Στην Ελλάδα πρώτος είδε σωστά τη “Βοσκοπούλα” ο Κ. Θ. Δημαράς [...] που τη χαρακτήρισε ως λόγιο έργο, τυπικό αναγεννησιακό ειδύλλιο, με τις χαρακτηριστικές υπερβολές ενός είδους γεννημένου από τη νοσταλγία του αστού για τη φυσική ζωή. Ακόμη ακριβέστερα το προσδιορίζει “μίμηση ενός ιταλικού ειδύλλιου”. Ο ποιητής είναι κατά τον Δημαρά μεγάλος δημιουργός που “χειρίζεται αριστοτεχνικά το στοιχείο της αφέλειας. Τα ήθη δεν είναι στην πραγματικότητα ούτε αγροτικά, ούτε αστικά, είναι τα συμβατικά είδη που επιβάλλει το “είδος”.» [...] Η “Βοσκοπούλα” γραμματολογικά είναι “ποιμενικό ειδύλλιο” [...]. Της ίδιας κατηγορίας μικρά αφηγηματικά έργα δεν ξέρομε άλλα στην Κρήτη, αν και πιθανότα υπήρξαν», Στυλιανού Αλεξίου στο *Η Βοσκοπούλα. Κρητικό ειδύλλιο του 1600*, ό.π., λς’ – λς’, μ’. Ο Λίνος Πολίτης διατυπώνει την υπόθεση πως το «άμεσο πρότυπο» της *Βοσκοπούλας* «ήταν ασφαλώς κι αυτό κάποιο από τ’ αναρίθμητα της εποχής [...]. Ωστόσο η υπόθεσή του δεν μπορεί να ήταν τόσο αφελής και απλοϊκή όπως του κρητικού έργου. Σε τέτοιες απλότητες δεν μας έχει συνηθίσει η επιτηδευμένη και εξεζητημένη δυτική ποιμενική ποίηση. [...] Κι ακόμα αυτή η σήμερα τόσο απλοϊκή βοσκοπούλα, θα ήταν ασφαλώς στο ιταλικό πρότυπο κάποια Νύμφη πάνω στις βουνά της Αρκαδίας – όπως τόσες άλλες ηρωίδες των δυτικών ειδυλλίων. [...] Το ιταλικό πρότυπο λοιπόν, το ειδύλλιο για το οποίο μιλήσαμε μεταφερόμενο στην ελληνική ποίηση παθαίνει βασικές και ουσιαστικές αλλοιώσεις», Λ. Πολίτης, «Ποιμενική ποίηση και δράμα στην Κρήτη. Ομοιότητες και διαφορές με τα ιταλικά», ό.π.· Ως προς το θέμα της ειδολογικής ταυτότητας του ποιήματος ο Antonio Garzya επισημαίνει πως το ποίημα

χαρακτηριστικά του ειδυλλίου της Αναγέννησης τα οποία ο Δημαράς βρίσκει «με ασφάλεια και στο δικό μας ειδύλλιο» δε μπορούμε να τα αγνοήσουμε καθώς οι παρατηρήσεις του μελετητή ευσταθούν αλλά μόνο ως ένα βαθμό.⁴⁷⁵ Ο ποιητής της *Βοσκοπούλας* θέτει ένα μέτρο στον δικό του «ειδυλλιακό» ποιητικό λόγο, ένα μέτρο που η αντίστοιχη ιταλική ποίηση της εποχής δεν διατηρεί καθόλου. Πέρα από το μέτρο αυτό ο κρητικός ποιητής αντιμετωπίζει τα τυπολογικά θέματα και μοτίβα του είδους με μια διάθεση που θα μπορούσε να ενταχθεί στο πλαίσιο μιας ειρωνικής αποστασιοποίησης από το είδος, ενός ποιητικού «παιγνιδιού» με όσα μέσα θέτει στην ποιητική ικανότητά του τόσο το είδος του ειδυλλίου όσο και της *pastorella*. Αν δεχθούμε, λοιπόν, υπερβολική την πραγματική λιποθυμία του βοσκού, η υπερβολή αυτή υποσκάπτεται και υπονομεύεται από το εξαιρετικό δίστιχο με το οποίο η βοσκοπούλα παραδέχεται τη μεταφυσική δύναμη και επενέργεια των ματιών της. Αν, επίσης, δεχθούμε ως υπερβολική τη μακρά περιγραφή της ιατρικής περίθαλψης του βοσκού, η υπερβολή αυτή ακυρώνεται όταν αναλογιστούμε πόσα στοιχεία προσθέτει στο «ξεκλείδωμα» του κειμένου το συγκεκριμένο χωρίο: εμφανίζεται ως ζωοδότρα πηγή η βρύση και, συνακόλουθα, το νερό· δομείται η φυσιογνωμία μιας βοσκοπούλας που ζει σε πλήρη αρμονία και επικοινωνία με το φυσικό περιβάλλον –εξ ου και οι ειδικές της γνώσεις για τα «βότανα» και τα «λούλουδα»τα μυρισμένα· η θανατηφόρος δράση της βοσκοπούλας ισορροπεί με την άκρως αντίθετη ιαματική της δράση· η ανάνηψη του βοσκού γίνεται ο λόγος για να συνεχιστεί η πλοκή του ποιήματος, άλλως θα είχαμε ένα ποίημα ισομεγέθους της «*Pastorella*» του Cavalcanti. Η «εκζήτηση της αντίδρασης του βοσκού όταν μαθαίνει τον θάνατο της αγαπημένης του», η «αφόρητα εξεζητημένη απόφαση του βοσκού να ζήσει, “για νά ’χει πόνους, πίκρες και λακτάρες”» είναι η ανατιολόγητη κρίση του Δημαρά για τον ιδιαίτερο μονόλογο του βοσκού στο τέλος.⁴⁷⁶ Όπως ήδη υποδείχθηκε ο λυρικός αυτός μονόλογος δεν είναι απλά ένα διακοσμητικό στοιχείο του ποιήματος αλλά μια καίρια ποιητική απόληξη η οποία

δομείται αφηγηματικά περιέχοντας δραματικά και λυρικά στοιχεία: «Μπορούμε, συνεπώς, να συνεχίσουμε να χρησιμοποιούμε, για προσδιορισμό, τον όρο “ειδύλλιο”, με την προϋπόθεση, όμως, να μη χάσουμε την οπτική του σύνθετου και ιδιαίτερα ξεχωριστού χαρακτήρα [ενν. του ποιήματος]», Garzya, A., «Observations sur le poème de la bergère», ό.π., 102-104. Τέλος, ο Μιχάλης Λασιθιωτάκης αναφέρεται στο «μεικτό είδος» στο οποίο ανήκει η *Βοσκοπούλα*: «Μπορούμε να θεωρήσουμε πιθανότερο ότι, ενώ άντλησε στοιχεία της πλοκής από το λογιότερο είδος των ειδυλλίων, προσπάθησε συγχρόνως να μιμηθεί, με τις δυνατότητες που του παρείχε το κρητικό ιδίωμα, το μεικτό, “χαμηλό” ύφος της “rusticale” παράδοσης. Η Βοσκοπούλα μοιάζει λοιπόν να ανήκει σε ένα μεικτό είδος, που χαρακτηρίζεται από ένα ύφος απλούστερο, “ταπεινότερο” από εκείνο του ειδυλλίου και της *egloga*», Λασιθιωτάκης, Μιχάλης, «Οι σχέσεις της Βοσκοπούλας με τη δυτική ποιμενική λογοτεχνία: μερικές σκέψεις και προτάσεις», ό.π., 50.

⁴⁷⁵ «Το ειδύλλιο της Αναγέννησης χαρακτηρίζεται από την υπερβολή στην έκφραση του πάθους, από την εκζήτηση στην ψυχολογία των ηρώων και από την αγάπη προς τα μυθολογικά πλάσματα. [...] Νομίζω λοιπόν ότι και τα τρία αυτά χαρακτηριστικά μπορούμε να τα ξαναβρούμε με ασφάλεια και στο δικό μας ειδύλλιο», ό.π.

⁴⁷⁶ Ο.π., 30.

μεταμορφώνει, διά της δημοτικής οδού, τόσο τον ήρωα όσο και το κείμενο. Το ειδυλλικό τοπίο, ο «locus amoenus» γίνεται ένα επικίνδυνο και εχθρικό τοπίο, ένας «locus infestus», μια «δυστοπία» ταυτισμένη με τον Κάτω Κόσμο των δημοτικών τραγουδιών. Όσα καταλογίζει ο Δημαράς στην ποίηση της *Βοσκοπούλας* δε μπορούν πια να καθορίζουν την ανάγνωσή μας.⁴⁷⁷ Εάν δεν αντιληφθούμε με ποιο τρόπο λειτουργεί στο ποίημα η οποιαδήποτε «υπερβολή» - υπερβολή με βάση τη σημερινή αναγνωστική πρόσληψη του ποιήματος – τότε πώς πρέπει να αντιδράσουμε απέναντι στα κατεξοχήν «πλαδαρά» κείμενα της ιταλικής Αναγέννησης;

Σε 314 στίχους, σχεδόν όσο και η *Βοσκοπούλα*, ο Giambattista Marino συνθέτει τη δική του, εκτενέστατη, «La Pastorella». Στο ποίημα περιγράφεται η συνάντηση ενός βοσκού, που φέρει το βουκολικό όνομα Θύρης, με μια βοσκοπούλα. Το ποίημα περιγράφει μια και μοναδική συνάντησή τους η οποία καταλήγει στην ερωτική συνεύρεσή τους και στον αποχωρισμό.

LA PASTORELLA DEL CAVALIER MARINO

Εκεί, στην καρδιά των σκιών, στον κόλπο των λουλουδιών
μια πηγή αναβλύζει νερό αργυρό.

Για ν' αντέξει τη ζέση την οδυνηρή
η βοσκοπούλα η δικιά μου, που βλέπει τα πρόβατά της,
σε κείνα τα κρύα και κρυστάλλινα νερά
με προθυμιά βυθίζει τα φλογερά και πορφυρά της χείλη,
δίνοντας απαλά, λίγο λίγο,
στην παγωμένη πηγή θερμά φιλιά.

Κι εγώ, χωρίς εκείνη να δει πως κάθομαι εκεί,
απολαμβάνω στην πηγή εκείνη μια δροσιά πιο μεθυστική.

Στα πορφυρά ρόδα του όμορφου προσώπου της
σταγόνες παγωμένες τινάζει.

Μετά, την εικόνα της κοιτάζει εκστατικά, και σαν τον Νάρκισσο,
από την ίδια της την ομορφιά γοητευμένη μένει
και με το λευκό της χέρι μοιράζει τέχνη και κόπο
στην εξαίσια χρυσή της χαίτη.

Έπειτα, με το δεξί της χέρι τα πιο όμορφα λουλούδια μαζεύει

⁴⁷⁷ Ο.π.

από τις σειρές με τα πιο ξεχωριστά και ντελικάτα.
Και γυμνώνοντάς τα απ' τα πράσινά τους φύλλα
γλυκά μ' αυτά στεφανώνει τα μαλλιά της.
Ω τυχερό συ λουλούδι που το γυμνό του κεφαλιού της αγγίζεις!
Τυχερό λουλούδι πióτερο απ' όλα τα νιογέννητα άνθη,
λουλούδι που ανέβηκες απ' το κοτσάνι σου στο πρόσωπό της,
στη γη πρότερα ήσουνα ριζωμένο και τώρα ο ουρανός σε καλωσόρισε!
Κι έπειτα, διπλώνοντας το τραχύ ρούχο του μανδύα της
μια τσέπη φτιάχνει και διάφορα λουλούδια μαζεύει
απ' τη χλόη τη χλωρή.
Κι έχοντας στην κοιλιά της τον καρπό της χαράς της,
προς εμένα, πού 'μαι κρυμμένος, τα βήματά της γοργά στρέφει,
και σκορπώντας τ' άνθη στη μυρισμένη τσέπη
διαλέγει τα πιο όμορφα και τέλεια από αυτά!
Κι έτσι, εν τω μεταξύ, μοιράζει, σαν καθήκον,
το δεξί χέρι στα λουλούδια, στον γλυκύ αέρα το τραγούδι.
Τότες εγώ φώναξα λέγοντας: «Δε θα 'ταν δυνατό
νά 'χα από σένα, άνθος της ομορφιάς, ένα λουλούδι;»
Κι εκείνη κοκκίνισε και, κοκκινίζοντας,
η ομορφιά της πιο μεγάλη έγινε.
Και μετά είπε: «Ω, ποιος θα το νόμιζε
πως κρυμμένος εδώ θα 'ταν ο Θύρσης ο βοσκός;
Λυπάμαι που δε σε είδα αλλά μπορείς
να πάρεις απ' τα λουλούδια μου όσα εσύ θέλεις».
Παίρνω κι εγώ ένα λουλούδι απ' τα τολμηρά εκείνα χέρια,
που κι ένα άγριο λιοντάρι θα μπορούσαν να μερώσουν,
κι απάντησα έτσι: «Σ' ευχαριστώ τόσο πολύ».
Και στο χορτάρι επάνω, στραμμένος σ' αυτή, κάθισα.
Ποικίλα πράγματα, σεμνά κι άλλα πιο χαριτωμένα,
ρωτάει, απαντάει, με γοητευτική μιλιά.
Κι όταν η ώρα το επιτρέπει, Νύμφη εσύ σοφή,
κάνει αστεία, γελά, διασκεδάζει, μιλά, και σιωπά.
Άλλοτε της μιλώ κι άλλοτε σιωπώ.
Αναστενάζω, χλωμιάζω, και τον ουρανό κοιτώ
σαν άντρας ερωτευμένος και δυστυχημένος

που η ακριβή του είναι μακριά και κείνος με μάρτυρα ομοιάζει.
Εκείνη το καταλαβαίνει και ανήσυχο βλέποντάς με,
με ρωτά τον λόγο που με κάνει ν' αναστενάζω.
Τότες εγώ, μ' αυτή την τέλεια αφορμή,
σκαρφίστηκα ένα ψέμα, κι ιδού τι της είπα:

«Μάθε λοιπόν ότι κάποτε στα δάση ετούτα
μια βοσκοπούλα βγενική, περνώντας, μου πλήγωσε την καρδιά.
Μα μόνο κοιτώντας τη βαθιά, σα σιωπηλός εραστής,
φανέρωσα την μυστική μου αγάπη.
Εκείνη, χωρίς να το καταλαβαίνει, ή από απροσεξία,
έκανε τρελή την επιθυμία και μάταιη τη χαρά.
Κι αφού η γυναίκα τον άντρα τον θέλει τολμηρό
από τη σιωπή μου έμεινα ηττημένος και ρεζίλεμένος.
Και, νικημένος από τον φόβο, τις σκέψεις μου
να ομολογήσω σ' αυτήν δε μπόρεσα ποτέ.
Κι ακόμη, μια μέρα σ' αυτά τα έρημα τα μονοπάτια
ήμouνα μαζί της καθώς τώρα είμαι μαζί σου.
Αμοιβαίες κι ειλικρινείς υπήρξαν μεταξύ μας οι σχέσεις
κι όπως κάνω μαζί σου τώρα, έτσι έπραξα και τότε.
Κι ήμouνα και τότε, όπως και τώρα, κουρασμένος
και ξάπλωσα στη σκιά το ταλαιπωρημένο σώμα.
Κι ενώ βρίσκομαι δω, ανάμεσα στα κρίνα και τις βιόλες,
Να διώξω προσπαθώ από την καρδιά μου το τόσο πάθος.
Φθάνει εκείνη, που να με καίει έχει συνήθειο,
και τότε η φωτιά μου αμέσως ανάβει και πάλι.
Σκέφτηκα να φύγω μακριά απ' τον ήλιο, να πάω στη σκιά·
μα ακόμη και τότε, ο δύστυχος εγώ!, ανάμεσα στις σκιές τον ήλιο συναντώ και πάλι.
Και σε κείνον τον υγρό, κρύο και σκοτεινό τόπο
ανατέλλει, κοντά σε μια πηγή, η δική μου μεγάλη φωτιά.
Αχ δόλιε φόβε, για τον οποίο μόνο
χιλιάδες θνητοί στην απελπισιά καταλήγουν.
Πες μου, ποιος είναι αυτός που για χάρη σου
δεν αισθάνεται πόνο, δε νιώθει οδύνη;
Εσύ που ολονών τη σκέψη βασανίζεις,

τα δικά μου τα βάσανα πότε θα τελειώσουν,
αφού ό,τι με ευχαριστεί και ό,τι αγαπώ
εδώ δίπλα μου είναι μα εγώ δεν το απολαμβάνω;
Αυτό που πεθυμώ βρίσκεται δω και γω στη θλίψη ζω.
Εδώ η υγεία μου ξαπλώνει και ξεκουράζεται,
μα με τις πληγές εγώ ζω· κι όμως, πίσω απ' την ταπεινή θωριά της,
το φάρμακο κρύβεται καλά κρυμμένο.
Θαυμάζουν τα μάτια αυτό που η ψυχή λαχταρά,
ένα λουλούδι ζητώ κι έχω δίπλα μου το τριαντάφυλλο.
Και διστακτικός και δυστυχισμένος,
δεν τολμώ και ποθώ, αγαπώ και δεν προσπαθώ.
Γεννημένος για τον πόνο, πιστός στην οδύνη,
και για την τόση της ταπεινοσύνη μαζί μου γίνεται σκληρή.
Με τη θέλησή μου, ανάμεσα σε παγίδες κι αλυσίδες,
πόνεσα, σιώπησα κι ήλπιζα πάντοτε πιστός.
Απεχθής και παρεξηγημένος, τώρα πια δε μ' απομένει
παρά να κλαίω και να φωνάζω το παράπονό μου.
Θά 'πρεπε να πεθάνω αφού δεν αξίζει
τη ζωή και τον οίκτο αυτός που πεθαίνει μα δε μιλά».

Στο σημείο αυτό σιωπώ και τη ζεστή επιθυμία
μέσα της ξυπνώ το κρυφό όνομα να μάθει.
Σκέφτεται, συλλογιέται και δεν το βρίσκει, καθώς στο μυαλό της
χιλιάδες και παραπάνω ονόματα στριφογυρίζουν,
κάποιες πιο νεαρές στην ηλικία και κάποιες πιο χαμογελαστές,
κάποιες με πρόσωπο ροδαλό και κάποιες με χρυσή την κόμη.

[...] ⁴⁷⁸

Στο τέλος, με τόλμη με ρωτά: «Βοσκέ,
μα την ευγένεια που μέσα σου λάμπει,
πες μου ποια είναι αυτή που με κάθε τρόπο
πάντα την ακολουθείς, πάντα την επιθυμείς
μα δική σου δεν την κάνεις».

⁴⁷⁸ Δε μεταφράζονται οι στ. 111 – 132.

«Εκείνη», είπα γω, «που η σκέψη μου εκλιπαρεί
πιο φανερό είναι σε σένα παρά στα ίδια μου τα μάτια·
πιο πιστή συντροφιά και πιο αγαπημένη φίλη
εκείνη δεν έχει από σένα κι ούτε και συ από κείνη.
Τις χαρές, την ανάπαυση μα και την κούραση
μαζί τις μοιράζεστε πάντα,
τις επιθυμίες σου και τις συμβουλές σου περιμένει,
κι η δική της θέληση απ' τη δικιά σου εξαρτάται.
Κι αν εσύ, αφού με τη δική σου η δική της θέληση δεμένη είναι,
υπόσχεση μου 'χεις δώσει τον πόνο μου να βοηθήσεις,
αυτό που 'χα κρυφό αμέσως θα σου φανερώσω.
Και πράγματι, τη στιγμή κείνη καταλαβαίνω
πως δίπλα στ' όνομά της την εικόνα της κουβαλώ
αφού μαζί μου πάντοτε την έχω
ανάμεσα στον τραχύ μανδύα και το θερμό στήθος.

[...] ⁴⁷⁹

Ποια άλλη νόμιζες, είπα, θα με πλήγωνε εκτός από σένα, ψυχή μου;
Συ 'σαι κείνη για την οποία έκλαιγα και τραγουδούσα,
συ 'σαι κείνη που η καρδιά μου ψάχνει και πεθυμά.
Μονάχα εσένα υπηρέτησα, μονάχα εσένα αγάπησα,
σε σένα μόνο την καρδιά και τη ψυχή μου έδωσα.
Ας θυμηθούμε τώρα τη συμπόνοια που μου 'ταξες.
Από τη θάλασσα που λύπες είν' γεμάτη
τον δρόμο για το λιμάνι της καρδιάς σου να βρω προσπαθώ.
Τις χάρες ν' αρνηθεί και γεμάτη περιφρόνια νά 'ναι
δε μπορεί μια που το πρόσωπό της αγάπη 'ναι γεμάτο.
Να μ' αρνηθείς δε γίνεται, δώρο εσύ του πόθου,
φωτιά στη φωτιά μου που μέσα της καίγομαι πάντα.
Και μια που στα μάτια της τη φωτιά έχει
να κρύβει παγωμένη καρδιά δε γίνεται».

⁴⁷⁹ Στους στίχους 153 – 160 η βοσκοπούλα προσφέρεται να τον βοηθήσει. Στους στίχους 161 – 168 ο βοσκός της δείχνει τον καθρέφτη ώστε αυτή να αντιληφθεί ότι πρόκειται για την ίδια. Στους στίχους 169 – 176 εκείνη, αναστατωμένη από την αποκάλυψη, νομίζει ότι ο βοσκός την πειράζει και του ζητάει να της δείξει την πραγματική εικόνα της αγαπημένης του. Η σκηνή της προκαλεί σύγχυση και αρχίζει να κλαίει.

Ροδαλό χρώμα, σαν της πρωινής αυγής τα μάγουλά της ζωγραφίζει
και το βλέμμα της προς τα κάτω στρέφει.
Γεμάτη αμφιβολία περιμένει και γυρνά γύρω γύρω
και χαμογελώντας με το βλέμμα της με πολεμάει.
Να πει δε ξέρει τι, να κάνει τι δε ξέρει
κι από το φόβο στην ελπίδα προχωρά
κι απ' την ελπίδα στο φόβο πάει.
Να μιλήσει θέλει μα δεν τολμά και ολοκόκκινη γίνεται από ντροπή.
Τον πόθο νιώθει, φοβάται, κοκκινίζει,
και να τη θέλω πιο πολύ με κάνει.
Και καθώς γλυκά χαμογελούσε και τ' όμορφο στόμα ανοίγει
τη φιλό και κείνη πίσω κάνει, μακριά της με σπρώχνει.
Και γω με την αγκάλη μου τη σταματώ.
και τότε της είπα: «Προς εμένα γύρνα αγαπημένη
αφού εκεί που σε φίλησα την καρδιά μου άφησα.
Κι αν την αγάπη δεν περιφρονείς
δωσ μου πίσω το φιλί και την καρδιά μου σου αφήνω.
Στόμα του ήλιου του λαμπερού, αυγή εσύ πρωτοφανέρωτη,
που μέσα σου κλείνεις θησαυρούς μαργαριτάρια και ρουμπίνια.
Εσύ που της θάλασσας τις καταιγίδες και τις μανίες
με το φωτεινό το πρόσωπό σου γαληνεύεις.
Εσύ, της αγάπης το καμίνι, των ψυχών ο μαγνήτης
και των καρδιών το δόλωμα.
Εσύ που ξέρεις με τα πιο τρυφερά σου χάρδια
τα πάθη να ξυπνάς και μέλι να στάζεις.⁴⁸⁰

Τα θέματα που ανιχνεύονται στο ποίημα του Marino «La bruna pastorella», στο ποίημα «La pastorella» αναπτύσσονται πιο πολύ. Το αισθησιακό στοιχείο είναι ιδιαίτερα έντονο από την αρχή του ποιήματος. Τα φλογερά χείλη που βυθίζονται στο νερό και ο τρόπος με τον οποίο η ηρωίδα αντικρίζει τον ίδιο της τον αντικατοπτρισμό στο υγρό στοιχείο δημιουργούν μια ατμόσφαιρα τεταμένου ερωτισμού. Η εξιδανίκευση του προσώπου της βοσκοπούλας εντοπίζεται στο φως που την περιβάλλει μέσω της εικόνας της χρυσής κόμης. Η σύγκριση με το μυθικό πρόσωπο του Νάρκισσου είναι, πέρα από το γεγονός ότι εισάγεται στο

⁴⁸⁰ *Il Libro del perchè, la Pastorella del Marino, la Novella dell'Angelo Gabriello, e la Puttana errante di Pietro Aretino*, Molini Pietro, 1784, 67 – 80. Η μετάφραση δική μου.

ποίημα ένα μυθολογικό στοιχείο, μια ιδιαίτερα ευρηματική παραπομπή σε ένα ποιητικό αρχέτυπο ομορφιάς. Το στεφάνωμα της χρυσής κόρης είναι, επίσης, μια εικόνα που ενισχύει το αγγελικό προφίλ της κόρης με τη λευκή επιδερμίδα. Το φως του χρυσού και το λευκό παραπέμπουν σε ένα ήθος αγνότητας. Την ίδια, όμως, στιγμή το αγγελικό αυτό πλάσμα φέρει έντονα σήματα ερωτισμού. Η εικόνα της πτύχωσης του μανδύα στο μέρος της κοιλιάς, όπου η βοσκοπούλα τοποθετεί τα άνθη που μαζεύει, παραπέμπει σε εικόνα κυοφορίας, άρα και ερωτικής πράξης. Η έμφαση στα πορφυρά και φλογερά χείλη που δίνουν θερμά φιλιά συστήνει εξαρχής ένα πλάσμα ερωτικό και ο ερωτισμός αυτός γίνεται πιο ισχυρός επειδή αυτό το πλάσμα φέρεται συνεσταλμένα και με αιδώ. Η ερυθρίαση της κόρης είναι μια εικόνα παράλληλη με τα ροδαλά μάγουλα και τα πορφυρά χείλη. Η *pastorella* του Marino είναι μια ηρωίδα η οποία απέχει κατά πολύ από τις αντίστοιχες πρόγονες βοσκοπούλες της προβηγκιανής και γαλλικής ποίησης. Παρά τον εκφραστικό πλουραλισμό του Marino αναγνωρίζουμε στην ποίησή του μια *pastorella* πολυπλοκότερη στην ποιητική σύνθεσή της, μια βοσκοπούλα που φέρει χαρακτηριστικά δύο γυναικείων μορφών από δύο διαφορετικές ποιητικές παραδόσεις. Συντίθεται σε ένα πρόσωπο η ομορφιά και η ερωτική διάθεση μιας νύμφης της ποιμενικής ποίησης και η αγνότητα και συστολή (η οποία συχνά σημαίνει αποστασιοποίηση του ποθητού προσώπου από τον επίδοξο εραστή) της λυρικής ποίησης της εποχής.

Στο λυρικό δράμα *Fabula di Orfeo* του Angelo Poliziano (1454-1494), που ολοκληρώθηκε το 1480, η περιγραφή της νύμφης Ευρυδίκης θα μπορούσε να παραβληθεί με τη *pastorella* του Marino:

Μα γω είδα μια βγενική κόρη

που, καθώς περπατούσε στο βουνό, μάζευε λουλούδια.

Δεν πιστεύω η θεά Αφροδίτη πιο όμορφη νά 'ναι,

πιο χαριτωμένη στην κίνηση ή πιο θαυμάσια στην όψη:

μιλά και τραγουδά με τόσο γλυκιά φωνή

που ακόμη και τα ποτάμια σαν την ακούνε αλλάζουνε ροή·

χιόνι και τριαντάφυλλα το πρόσωπό της, χρυσό το κεφάλι

ολομόναχη ήτανε και στα λευκά ήταν ντυμένη.⁴⁸¹

Οι δύο ηρωίδες, η βοσκοπούλα του Marino και η Ευρυδίκη του Poliziano έχουν ακριβώς τα ίδια χαρακτηριστικά: πλάσματα ευγενικά, ιδιαίτερα όμορφα, με λευκή επιδερμίδα και ροδαλά μάγουλα, χρυσή κόμη που φωτίζει σαν στεφάνι την αγγελική όψη. Και οι δύο μαζεύουν αμέριμνες λουλούδια στο βουνό και συνοδεύουν τη δραστηριότητά τους αυτή με το γλυκό τραγούδι. Τα δύο πορträίτα πανομοιότυπα και ο συμφυρμός των χαρακτηριστικών τους αναμενόμενος στο πλαίσιο της μετακένωσης ιδεών και εικόνων της εποχής της Αναγέννησης. Τα τυπολογικά χαρακτηριστικά της προβηγκιανής και γαλλικής βοσκοπούλας έχουν υποχωρήσει μπροστά στην κυριαρχία της donna angelicata στο ιταλικό ποιητικό τοπίο. Ήδη η «αγγελολογούραφιστη» ηρωίδα εμφανίζεται στην ιταλική ποίηση από τον 13^ο αιώνα και είναι σύγχρονη της άνθισης της pastorella. Τα «αγγελικά, όμορφα κάλλη» (στ. 268) της πρωταγωνίστριας της *Βοσκοπούλας* έχει προσέξει και υπογραμμίσει πρώτος ο Ερατοσθένης Καψωμένος.⁴⁸² Ο συνδυασμός «όμορφο και αγγελικό», σημειώνει ο μελετητής, επανέρχεται συχνά στην *Πανώρια* και στο δημοτικό τραγούδι, κυρίως στα δίστιχα.⁴⁸³

⁴⁸¹ *Opere del Poliziano: L' Orfeo e Le stanze*, J.H.E. Heitz (Heitz & Mündel), Strasburgo 1911, 92. Η μετάφραση δική μου.

⁴⁸² Ερατοσθένης Καψωμένος, «Η ταύτιση του κάλλους με το αγαθό: ένας νεοελληνικός αξιακός κώδικας στη μεταβυζαντινή λογοτεχνία», *Αφιέρωμα στον Σπύρον Αντ. Ευαγγελάτον. Κεφαλληνιακά Χρονικά*, τόμ. 12 (2010), 111-127 [και Ανάτυπο: Αργοστόλι, Εταιρεία Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών, 2010]: διαθέσιμο, επίσης, στην ιστοσελίδα: <http://www.eks-ik.eu/dimosieyseis-ekdoseis/arthra-meletes/52-i-taytisi-tou-kallous-me-to-agatho-enas-neoellinikos-aksiakos-kodikas-sti-metavyzantini-logotexnia>.

⁴⁸³ «Και πρώτα απ' όλα, ο κώδικας του κάλλους και του αγαθού εμφανίζεται στο δημοτικό τραγούδι, όπου εκφράζεται με μια σειρά υπερθετικές ταυτότητες. Ιδιαίτερα, στην πλούσια κατηγορία των δημοτικών διστίχων η σχετική εικονοπλασία βασίζεται σε μια μεταφορά που τη συναντήσαμε στη μεταβυζαντινή λογοτεχνία: όμορφη κόρη = άγγελος:

Άγγελος είσαι, μάτια μου, κι αγγελικά χορεύεις
κι αγγελικά πατείς στη γης και μένα με παιδεύεις

(Μ. Λιουδάκη, Λαογραφικά Κρήτης, τόμ. Α'. Μαντινάδες, 24.1)

Ο άγγελος προσφέρει το πληρέστερο πρότυπο για σύγκριση, καθώς ο άγγελος συνδυάζει αζεχώριστα το αγαθό με το κάλλος. Την αντίληψη αυτή εκφράζουν πολλά δίστιχα που έχουν θέμα τον ύμνο της ομορφιάς. Όταν ο λαϊκός ποιητής θέλει να εξάρει την ομορφιά σε υπερθετικό βαθμό, τότε την ταυτίζει με τη θεότητα:

Όντεν περάσω και σε δω στο παραθύρι απάνω,
θαρρώ πως είσαι Παναγιά και το σταυρό μου κάνω.

(Μ. Λιουδάκη, Μαντινάδες, 6:77)

Στη γειτονιά που κάθεσαι δεν πρέπει μοναστήρι
γιατί 'σαι συ το κόνισμα και το προσκυνητήρι.

(προφορική παράδοση) [17]

Στο ποίημα του Lapo Gianni, με τον τίτλο «Donna angelicata», η αγγελική μορφή παρουσιάζει ένα χαρακτηριστικό που στο ποίημα του Marino η «pastorella angelicata» δε διαθέτει καθόλου, παρά τη συστολή και τη ντροπαλοσύνη της. Η donna του Gianni, αν και ταυτίζεται με τον ίδιο τον έρωτα και τα μάτια της τοξεύουν και σκλαβώνουν τον ποιητή, είναι, εντούτοις, μια donna που η θέασή της και η θεία μορφή της ταυτίζονται με τον άγγελο του θανάτου. Ο ποιητής, δέσμιος του έρωτά του για το αγγελικό πρόσωπο, παραδίδει τη ψυχή του και «πεθαίνει». Αν και, όπως σημειώνει ο Έκο, η ποίηση αυτή συνδέθηκε με θρησκευτικές αιρέσεις και αλληγορικές ερμηνείες, θα ήταν θεμιτό να διαβάσουμε τον «θάνατο» αυτόν στο πλαίσιο μιας μεταφοράς για τον ανικανοποίητο και ανεκπλήρωτο έρωτα του ποιητή για μια donna άσπλαχνη και σκληρή.⁴⁸⁴

«Αγγελική μορφή που ῥθες ξανά
απ' τον ουρανό ν' απλώσεις τα φτερά σου,
τη φλόγα του ο θεός του έρωτα
όλη σε την έχει βάλει.
Μες στην καρδιά ο φτερωτός Έρωσ
τρύπωσε
από τα μάτια βγήκε και στην καρδιά
μου μπήκε
το πρόσωπό σου το γλυκό σαν είδα·
Κι ήτον γοργός κι ανήλεος
που ῥκλεψε την καρδιά και την ψυχή
κι εκείνες περίφοβα αποκοιμήθηκαν·
και μόλις τον είδα να ῥχεται με τέτοια
περηφάνια
που σύψυχα τις τάραξε
σκιάχτηκα πως ο Θάνατος
ήρθε για να τις πάρει.
[...]
Κι έτσι η μορφή μου έσβησε

Έτσι από την ταύτιση του κάλλους με το αγαθό περνούμε στην ταύτιση του κάλλους με το ιερό και το θείο. Και η έκφραση της λατρείας του θείου μεταφέρεται στον φορέα του κάλλους. Η ομορφιά της κόρης γίνεται αντικείμενο λατρείας, ωσάν αυτόνοδη το κάλλος να σημασιοδοτεί τη θειότητα», ό.π.

⁴⁸⁴ *Ιστορία της Ομορφιάς*, επιμ. Ουμπέρτο Έκο, ό.π., 169 – 171.

οιμέ, κι εγώ ήμουν ένας άλλος
σαν η καρδιά μου πέταξε να πάει στα
ουράνια·
εκείνη που κάθε τόσο μου 'λεγε:
«Ω, δύστυχε Έρωτα, ποτέ μου δεν το
ήξερα πως θά'σουν εναντίον μου
τόσο ανελεήμων!»
Ω, τι άδικο σκληρό και τι μεγάλο κρίμα
γιατί να τύχει αυτό σε με, τον πιο πιστό σου
σκλάβο; Τη λύπησή σου δε ζητώ,
μη με βασανίζεις άλλο».⁴⁸⁵

*

Το 1956 ο ποιητής Άρης Δικταίος δημοσιεύει στο περιοδικό *Νέα Εστία* ένα μελέτημα με τίτλο «Η “Εύμορφη Βοσκοπούλα” και το πρότυπό της».⁴⁸⁶ Βασικό θέμα του Δικταίου, όπως δηλώνει ο τίτλος της μελέτης του, είναι το ιταλικό πρότυπο της *Βοσκοπούλας* το οποίο ο ποιητής αναγνωρίζει στο γνωστό ποίημα του Cavalcanti «In un boschetto trovai pastorella».⁴⁸⁷ Η δημοσίευση αυτή γίνεται αίτιο φιλολογικής διαμάχης αφού ο Μ. Ι. Μανούσακας, στο αμέσως επόμενο τεύχος του περιοδικού, με το κείμενό του «Το δήθεν πρότυπο της “Βοσκοπούλας”», ανασκευάζει την υπόθεση του Δικταίου αντιτάσσοντας επιχειρήματα τα οποία διαμόρφωσαν την έως τώρα γνώμη μας για τη σχέση της *Βοσκοπούλας* με το μικρό ιταλικό ποίημα του Cavalcanti.⁴⁸⁸ Στο ίδιο κείμενο ο Μανούσακας σημειώνει πως τη σύνδεση

⁴⁸⁵ Ο.π., 170.

⁴⁸⁶ Άρης Δικταίος, «Η “Εύμορφη Βοσκοπούλα” και το πρότυπό της», *Νέα Εστία*, τχ. 685 – 686 (1956) 126 – 134.

⁴⁸⁷ «Η μπαλλάντα της “Βοσκοπούλας” υπήρξε το πρότυπο της “Εύμορφης Βοσκοπούλας” του κρητικού ποιητή», ό.π., 130.

⁴⁸⁸ «Η σύντομη, από 26 στίχους μπαλλάντα του Cavalcanti δεν ήταν – ούτε μπορούσε με κανένα τρόπο να είναι – το «περιπόθητο», το αληθινό πρότυπο της “Βοσκοπούλας” με τους 476 σωστούς στίχους. Μονάχα οι πέντε πρώτοι στίχοι της Pastorella παρουσίαζαν αληθινά αξιοπρόσεχτη ομοιότητα με τους στίχους (κατά σειρά) 1, 12, 13, 19, και 11 της “Βοσκοπούλας”. Μα κι’ αν ακόμη η ομοιότητα αυτή δε μπορούσε να θεωρηθή τυχαία, αυτό δε σημαίνει πως η ιταλική μπαλλάντα είναι το βασικό και το αναμφισβήτητο πρότυπο του Κρητικού ποιήματος, όπως πίστεψε τόσο ανεπιφύλακτα πάνω στον ενθουσιασμό του ο κ. Δικταίος. [...] Είναι κανόνας απαράβατος, ως τώρα τουλάχιστο, τα ποιητικά κείμενα της Κρητικής Λογοτεχνίας να έχουν την ίδια πάνω – κάτω έκταση με τα ιταλικά πρότυπά των. Οι προσθαφαιρέσεις στίχων, οι συμπτύξεις ή αναπτύξεις περικοπών απαντούν σε πολύ μικρή πάντα κλίμακα και συνήθως μάλιστα αλληλοεξουδετερώνονται. Αντίθετα, η ομοιότητα των παράλληλων

της *Βοσκοπούλας* με τη «Ballata» του Cavalcanti την είχε κάνει 100 περίπου χρόνια πριν τον Δικταίο ο λόγιος Ηπειρώτης Χριστόφορος Φιλητάς (1787 - 1867).⁴⁸⁹

Την υπόθεση του Δικταίου για το πρότυπο της *Βοσκοπούλας* δεν αποδέχθηκε ούτε ο Κ. Θ. Δημαράς ούτε ο Λίνος Πολίτης.⁴⁹⁰ Την απορρίπτει, επίσης, ο Στυλιανός Αλεξίου ενώ ο Μιχάλης Λασιθιωτάκης, χωρίς να κάνει λόγο για πρότυπο, επισημαίνει απλώς την ομοιότητα της αρχής των δύο ποιημάτων.⁴⁹¹

Η θέση του Δικταίου για τη σχέση της *Βοσκοπούλας* με το ποίημα του Cavalcanti, ξεπερασμένη και ήδη αποδεδειγμένη ως εσφαλμένη, δεν υιοθετείται από την εργασία μου με τους όρους που προτείνει ο Δικταίος. Εντούτοις μια σημερινή ανάγνωση της σχέσης των δύο κειμένων θα μπορούσε να προσφέρει καινούρια στοιχεία στη διερεύνηση του θέματος των «ανταποκρίσεων» της *Βοσκοπούλας* με τη δυτική, στην προκειμένη ιταλική, ποίηση της εποχής. Υπάρχουν θέματα που αφορούν τη σχέση των δύο ποιημάτων τα οποία αξίζει να συζητηθούν, έστω και αν η απόσταση που χωρίζει τα δύο ποιήματα μάλλον είναι μεγαλύτερη της συγγενείας τους. Το ποίημα στην ελληνική έχει ως εξής:

στίχων είναι τόσο μεγάλη, που να καταντά τις περισσότερες φορές σχεδόν πιστή μετάφραση. [...] Όσο «φλύαρο» λοιπόν κι' αν υποθέτη τον ποιητή της “Βοσκοπούλας” ο κ. Δικταίος, είναι αδύνατο να δεχτούμε πως οι αντίστοιχοι σε νόημα 230 αρχικοί στίχοι της δεν αποτελούν παρά ανάπτυξη και διασκευή των 26 στίχων της ιταλικής μπαλλάντας. Μα κι' από άποψη περιεχομένου υπάρχουν σημαντικές διαφορές ανάμεσα στα δύο ποιήματα. Στις γενικότητες βέβαια η υπόθεση, που είναι κοινός τόπος, άλλωστε, στη βουκολική ποίηση, φαίνεται η ίδια: Ένας βοσκός συναντά μια βοσκοπούλα και δεν αργή να την κατακτήσει. Στις λεπτομέρειες όμως τα πράγματα εξελίσσονται στο καθένα εντελώς διαφορετικά. Στη μπαλλάντα του Cavalcanti η εξέλιξη είναι απότομη και απλοϊκή: Ο ποιητής ρωτά την κόρη αν έχει συντροφιά (στ. 9 - 10) κι' αυτή του λέει πως είναι μόνη και πως θα ποθούσε φίλο την ώρα που θα κελαηδήσουν τα πουλιά (στ. 11 - 14)· αυτός, μόλις φτάση αυτή η ώρα, της ζητά να την αγκαλιάσει (στ. 15 - 20) και η νέα τον οδηγεί κάτω από δροσερή σκιάδα και του προσφέρει τη χαρά του έρωτα (στ. 21 - 26). Αντίθετα, στη “Βοσκοπούλα” η πορεία είναι αβίαστη και φυσική και περιλαμβάνει σκηνές που η μπαλλάντα τις αγνοεί: ο βοσκός λιγοθυμά μπροστά στην ομορφιά της κόρης κι' αυτή τον συνεφέρει (στ. 1 - 48). [...] Καθώς βλέπομε, ομοιότητες στις λεπτομέρειες δεν υπάρχουν σχεδόν καθόλου», Μ. Ι. Μανούσακας, «Το δήθεν πρότυπο της “Βοσκοπούλας”», *Νέα Εστία*, τχ. 687 (1956) 263 – 265, 264· «Η “Pastorella” λοιπόν του Cavalcanti δεν είναι το ζητούμενο βασικό πρότυπο της “Βοσκοπούλας”. [...] Το αληθινό πρότυπο – κι' αν υπάρχη – δε βρέθηκε ακόμη», ό.π., 256.

⁴⁸⁹ Ό.π., 263.

⁴⁹⁰ «Ωστόσο, παρά τις κάποιες ομοιότητες των δύο ποιημάτων, φανερό είναι ότι η πηγή έμπνευσης του ελληνικού έργου μένει ακόμη να βρεθεί», Κ. Θ. Δημαράς, «Σημείωμα για τη “Βοσκοπούλα”», ό.π., 29, υποσημ. 2.

«Η “μπαλλάτα” του Cavalcanti, σαν μικρό λυρικό ποίημα, αναπτύσσει λυρικά αυτό το μοτίβο [της συνάντησης και της ερωτικής συνεύρεσης] και τίποτα περισσότερο. Αλλά η “Βοσκοπούλα” είναι “ειδύλλιο” – και “ειδύλλιο”, κιόλας από τον καιρό του Θεόκριτου, θα πη (και στην Αναγέννηση τονίζεται περισσότερο η ιδιαίτερη αυτή σημασία) μικρό αφηγηματικό ποίημα με υπόθεση ποιμενική», Λίνος Πολίτης, «Το πρότυπο της “Βοσκοπούλας”», *Νέα Εστία*, τχ. 688 (1956) 298 – 300.

⁴⁹¹ *Η Βοσκοπούλα. Κρητικό ειδύλλιο του 1600*, ό.π., μ' – μγ'. Βλ. επίσης, Μιχάλης Λασιθιωτάκης, «Οι σχέσεις της Βοσκοπούλας με τη δυτική ποιμενική λογοτεχνία: μερικές σκέψεις και προτάσεις», ό.π., 51 – 52.

Σ' ένα δάσος αντάμωσα μια βοσκοπούλα
πιο όμορφη, μου φάνηκε, από όλα τ' άστρα

Μαλλιά είχε ξανθά και κατσαρά,
και μάτια γεμάτα έρωτα, μάγουλα ροδαλά
Με το ραβδί καθοδηγούσε τ' αρνιά της
και τα γυμνά της πόδια απ' τη δροσιά ήταν υγρά.
Τραγουδώντας σαν νά 'ταν ερωτευμένη
μ' όλες τις χάρες ήταν στολισμένη.

Με λόγια αγάπης τη χαιρέτησα αμέσως
και ρώτησα αν είχε συντροφιά.
Κι εκείνη μ' αποκρίθηκε γλυκά
πως ολομόναχη στο δάσος ήταν.
Κι είπε: «ξέρεις, όταν γλυκολαλούν τα πουλιά
η καρδιά μου τότε γυρεύει συντροφιά».

Καθώς μου ξηγούσε την πεθυμιά της αυτή
όλα τα πουλιά του δάσους κηλαδούσαν.
Κι είπα ο ίδιος στον εαυτό μου: τώρα είν' η στιγμή
από τη βοσκοπούλα αυτή χαρά ν' αδράξω.
Μετά τη ρώτησα αν ήθελε
την αγκαλιά μου και τα φιλιά μου.

Από το χέρι με πήρε με πεθυμιά ερωτική
και μού 'πε πως μου έδινε την καρδιά της όλη.
Και μ' οδήγησε κάτω από μια δροσερή φυλλωσιά
όπου είδα λούλουδα των χρωμάτων όλων.
Και τόσο πολύ ένιωσα τη χαρά και τη γλυκάδα
που μου φάνηκε πως είδα τον ίδιο τον θεό του έρωτα.⁴⁹²

Οι διαφορές και οι ομοιότητες ανάμεσα στα δύο ποιήματα είναι εμφανείς και έχουν
επαρκώς επισημανθεί.⁴⁹³

⁴⁹² *An Anthology of Italian Poems 13th-19th Century*, selected and translated by Lorna de' Lucchi, Alfred A. Knopf, New York 1922, 32-38, 37. Η μετάφραση δική μου.

Την παρούσα ενότητα ενδιαφέρει το ήθος και η ποιητική συγκρότηση των δύο γυναικείων φυσιογνωμιών. Τόσο η πρωταγωνίστρια της *Βοσκοπούλας* όσο και του ποιήματος του Cavalcanti περιγράφονται ως μορφές που, έστω και αν ονομάζονται βοσκοπούλες, δεν ανταποκρίνονται στο μοντέλο ενός απλού και ταπεινού πλάσματος όπως θα αναμέναμε από μια βοσκοπούλα. Η βουκολική τους ιδιότητα δεν είναι καθόλου πρωτεύουσα αλλά ακολουθεί δύο βασικά τυπολογικά χαρακτηριστικά. Πρώτον, τα πλάσματα αυτά είναι εξαισίας ομορφιάς η οποία ταυτίζεται με ουράνια αστρικά σώματα («άστρα» στην «Pastorella» του Cavalcanti, «ήλιος» στην περίπτωση της *Βοσκοπούλας*). Η ταύτιση με το φως (η εικόνα συνεχίζεται με τα «ξανθά» μαλλιά και στις δύο περιπτώσεις) εξυπηρετεί την ποιητική πρόθεση το γυναικείο αυτό πλάσμα να αποστασιοποιηθεί από την εικόνα μιας απλής και απλοϊκής βοσκοπούλας και να αναχθεί στη σφαίρα μιας μεταφυσικής γυναικείας ομορφιάς. Οι βοσκοπούλες του Cavalcanti και του ανώνυμου Κρητικού ποιητή δεν ανακαλούν κανένα ρεαλιστικό στοιχείο και το γεγονός αυτό συνδέεται με το δεύτερο τυπολογικό γνώρισμά τους. Και οι δύο είναι πλάσματα που χαρακτηρίζονται από έντονο ερωτισμό («μάτια γεμάτα έρωτα» στο ποίημα του Cavalcanti, «Ερωτες» μέσα στα μάτια της *Βοσκοπούλας* που «δοξεύγουν» και «σαϊττεύουν», στ. 17 - 25) και είναι πρόθυμες να βιώσουν τον έρωτα που τους προσφέρει το αρσενικό υποκείμενο χωρίς αναστολές και αντιστάσεις. Η μοναξιά τους είναι βασική συνθήκη για την ετοιμότητά τους να βιώσουν την ερωτική εμπειρία. Δύο βοσκοπούλες, λοιπόν, εξιδανικευμένης και εξαύλωμένης ομορφιάς, μόνες στο ειδυλλιακό τοπίο, έτοιμες να γευτούν τον έρωτα χωρίς να τίθεται θέμα καμίας απαγορευτικής ηθικής.

Η πρωταγωνίστρια στη *Βοσκοπούλα* δεν περιγράφεται σαν μια χωριατοπούλα αλλά σαν μια παρουσία εξωκοσμική η οποία, ακριβώς λόγω της ιδιαίτερης φύσης της, κατέχει δυνάμεις που υπερβαίνουν την ανθρώπινη φύση και θα μπορούσαν, εύλογα, να δεικνύουν μια νύμφη ή αντίστοιχο πρόσωπο. Η δύναμη των ματιών της, της ίδιας της παρουσίας της είναι τόση ώστε να προκαλέσει τον υποτιθέμενο «θάνατο»/λιγοθυμία του βοσκού. Αν και στην *pastorella* του Cavalcanti η περιγραφή είναι σχετικά λιτή, εντούτοις είναι και αυτή δεικτική ενός πλάσματος που βρίσκεται στα όρια της εξαύλωσης αφού η ερωτική εμπειρία μαζί της είναι ικανή να αποκαλύψει στο αρσενικό υποκείμενο τον ίδιο τον θεό του έρωτα:

⁴⁹³ Μ. Ι. Μανούσακας, «Το δήθεν πρότυπο της “Βοσκοπούλας”», ό.π.: Λίνος Πολίτης, «Το πρότυπο της “Βοσκοπούλας”», ό.π.: Μιχάλης Λασιθιωτάκης, «Οι σχέσεις της Βοσκοπούλας με τη δυτική ποιμενική λογοτεχνία: μερικές σκέψεις και προτάσεις», ό.π.

Σ' ένα δάσος αντάμωσα μια βοσκοπούλα
πιο όμορφη, μου φάνηκε, από όλα τ' άστρα

Μαλλιά είχε ξανθά και κατσαρά,
και μάτια γεμάτα έρωτα, μάγουλα ροδαλά
Με το ραβδί καθοδηγούσε τ' αρνιά της
και τα γυμνά της πόδια απ' τη δροσιά ήταν υγρά.
Τραγουδώντας σαν νά 'ταν ερωτευμένη
μ' όλες τις χάρες ήταν στολισμένη.

Και η αντίστοιχη περιγραφή της βοσκοπούλας:

πανώρια λυγερή, πανώρια κόρη
ωσάν καλή καρδιά κι' ωραία στα θώρη,
έβλεπε κάποια πρόβατα δικά τση
κ' έλαμπεν σαν τον ήλιο η ομορφιά τση.

Ξανθά 'σαν τα μαλλιά τση κεφαλής τση,
καμάρι και στολίδι το κορμί τση·
κ' η φορεσιά που φόρειεν, ήτον άσπρη
κι' έλαμπε σαν τον ουρανό με τ' άστρη. (στ. 9 - 16)

Τα ξανθά μαλλιά της *pastorella* του Cavalcanti και της πρωταγωνίστριας της *Βοσκοπούλας*, η σύγκριση της ομορφιάς των δύο με ουράνια σώματα (άστρη - ήλιος), η οποία στη *Βοσκοπούλα* είναι πιο ενισχυμένη καθώς η γυναικεία μορφή εκπέμπει λάμψη τόσο με την ομορφιά της όσο και με τη φορεσιά της, αλλά και η ιδιαίτερη σχέση τους με τον έρωτα και τη φύση, όλα αυτά συστήνουν ένα πρόσωπο διάφορο των γυναικείων μορφών που συνήθως απαντάμε στην προβηγκιανή και γαλλική παράδοση του είδους. Ως προς το θέμα της σχέσης των δύο γυναικείων μορφών με τον έρωτα παρατηρούμε μια ελευθερία στην αποδοχή του η οποία, όμως, δεν είναι αήθης αλλά εγγράφεται σε ένα πλαίσιο φυσιολογικής θεώρησης της ερωτικής συνεύρεσης. Ο έρωτας για τις βοσκοπούλες αυτές, με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά,

δεν είναι παρά άλλη μια όψη της σχέσης τους με τη φύση. Τα πλάσματα αυτά, έξω από κοινωνικούς θεσμούς και απαγορεύσεις, αντιλαμβάνονται τον έρωτα με την ίδια λογική που αντιλαμβάνονται όλες τις πλευρές της ζωής τους στο φυσικό περιβάλλον του *locus amoenus*. Η *pastorella* του Cavalcanti δηλώνει ρητά τον φυσιολογικό τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζει τον έρωτα:

Κι είπε: «ξέρεις, όταν γλυκολαλούν τα πουλιά
η καρδιά μου τότε γυρεύει συντροφιά».

Καθώς μου ξηγούσε την πεθυμιά της αυτή
όλα τα πουλιά του δάσους κηλαδούσαν.
Κι είπα ο ίδιος στον εαυτό μου: τώρα είν' η στιγμή
από τη βοσκοπούλα αυτή χαρά ν' αδράξω.
Μετά τη ρώτησα αν ήθελε
την αγκαλιά μου και τα φιλιά μου.

Από το χέρι με πήρε με πεθυμιά ερωτική
και μού 'πε πως μου έδινε την καρδιά της όλη.
Και μ' οδήγησε κάτω από μια δροσερή φυλλωσιά
όπου είδα λούλουδα των χρωμάτων όλων.
Και τόσο πολύ ένιωσα τη χαρά και τη γλυκάδα
που μου φάνηκε πως είδα τον ίδιο τον θεό του έρωτα.

Η ίδια οδηγεί τον εραστή της σε ένα χώρο ιδανικό για να εκπληρώσουν την ερωτική τους επιθυμία. Ο χώρος αυτός, ο δροσερός και γεμάτος άνθη *locus amoenus* που υποδέχεται και φιλοξενεί τους δύο εραστές, γίνεται ο κατάλληλος τόπος για να βιώσουν μια εμπειρία η οποία πλησιάζει το θείο.

Στο σημείο αυτό δε μπορώ παρά να θυμηθώ την «κωμική απόχρωση» που διακρίνει ο M. Peri στην πρόταση που κάνει ο βοσκός στη *Βοσκοπούλα* να ξαπλώσουνε «επά στα χόρτα χάμα» (στ. 112).⁴⁹⁴ Αναρωτιέμαι αν την ίδια κωμική απόχρωση έχει και η «δροσερή φυλλωσιά» στην οποία βρίσκει ερωτική φωλιά το ζευγάρι στο ποίημα του Cavalcanti. Η «*freschetta foglia*» του ιταλικού ποιήματος δεν ακούγεται καθόλου κωμική. Θα μπορούσε η

⁴⁹⁴ M. Peri, "Lettura della Voskopula", εισαγωγή στο *Anonimo Cretese, La Voskopula*, ό.π., 23 – 24.

ανάγνωση της συγκεκριμένης φράσης («επά στα χόρτα χάμαι», στ. 112) ως κωμικής να είναι απλά η προβολή της δικής μας αναγνωστικής εμπειρίας επάνω στο ιδιοματικό κρητικό κείμενο. Θα μπορούσε, ακόμη, τα «χόρτα» του κρητικού ποιητή να αποτελούν παραπομπή στην ερωτική εικόνα του Cavalcanti. Το ότι η βοσκοπούλα αρνείται την πρόταση του βοσκού να ξαπλώσουνε «επά στα χόρτα χάμαι» δε σημαίνει ότι αρνείται την ίδια την ερωτική πρόταση αφού αμέσως αιτιολογεί την απόρριψη της πρότασης και προβαίνει σε μια άλλη. Εισηγείται στο βοσκό να μεταβούν στο χώρο που θα φιλοξενήσει τον έρωτά τους: «Μ' ακλούθα μου λοιπό να πα να βρούμε / επά κοντά το σπήλιο να μου, να μπούμε» (στ. 121) . Είναι σημαντικό να δούμε λίγο τον λόγο για τον οποίο η βοσκοπούλα αρνείται την αρχική πρόταση:

Λέγει: «Το φως της μέρας λιγοσταίνει
κι ο ήλιος άγουρέ μου, θε να πηαίνη·
τση νύχτας το σκοτάδι μας σιμώνει
κ' η κρυότητα του δάσου μας πλακώνει. (στ. 117 - 120)

Το δάσος στη *Βοσκοπούλα* δεν είναι καθόλου αθώο και ακίνδυνο. Εγκυμονεί κινδύνους. Ο ποιητής δε μιλά πια για τη «δροσερή γη» αλλά για την «κρυότητα του δάσου». Σε συνδυασμό με «τση νύχτας το σκοτάδι» ο locus amoenus αλλάζει μορφή και πρόσωπο και η βοσκοπούλα αυτό το ξέρει. Το τετράστιχο αυτό (στ. 117 - 120) είναι το ποιητικό εύρημα του ανώνυμου κρητικού για να προχωρήσει η πλοκή του ποιήματός του. Αυτή ακριβώς η εκτενής πλοκή είναι το σημείο που απομακρύνει τη *Βοσκοπούλα* από την «Pastorella» του Cavalcanti.

Αν και ο Cavalcanti γράφει την ποίησή του στα τέλη του 13^{ου} αιώνα και ο Marino στις αρχές του 17^{ου} αιώνα μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η ποίηση του Cavalcanti βρίσκεται πολύ πιο κοντά στη *Βοσκοπούλα* παρά τη μικρή έκταση της «Ballata». Ο απλός και απέριτος λόγος του Cavalcanti, σε αντίθεση με τον πληθωρικό ποιητικό λόγο του Marino, υψώνει μια γέφυρα διαλόγου με τη *Βοσκοπούλα* πιο άμεση από ότι η ποίηση του Marino, έστω και αν ανάμεσα στη «Ballata» και τη *Βοσκοπούλα* μεσολαβούν 300 περίπου χρόνια. Ο εκτενής ρητορικός λόγος του βοσκού του Marino, η ατέρμονη προσπάθεια του ήρωα να εκφράσει το ερωτικό του ενδιαφέρον, η περίπλοκη αντίδραση της βοσκοπούλας στην ερωτική του επιθυμία, όλα αυτά είναι όσα απομακρύνουν τη *Βοσκοπούλα* από την «Pastorella» του Marino και την πλησιάζουν στην «Ballata» του Cavalcanti.

Όσο αφορά, λοιπόν, τη σχέση της *Βοσκοπούλας* με το είδος της *pastorella*, παρά την ομοιότητα σε επίπεδο εικονοποιίας, το κρητικό ποίημα αποτελεί μια τομή στο ευρωπαϊκό είδος. Η απόφαση του Κρητικού ποιητή να συνθέσει μια αφήγηση η οποία υπερβαίνει τον καθιερωμένο χρόνο της μιας συνάντησης είναι το δομικό εκείνο στοιχείο που καθιστά το κρητικό ποίημα μοναδικό. Οι ήρωες της *Βοσκοπούλας* όχι μόνο συναντιούνται κατ' επανάληψη, όσο διάστημα λείπει ο πατέρας της, αλλά προγραμματίζουν επόμενη συνάντηση σε ένα μήνα. Ο μήνας αυτός γίνεται, εν τέλει, δύο μήνες λόγω της ασθένειας του βοσκού η οποία ερμηνεύεται από τη βοσκοπούλα ως αθέτηση της υπόσχεσής του και η αιτία για τον θάνατό της. Η «πολλή αγάπη» (στ. 308) είναι ένας από τους λόγους που καθιστούν κινήρη τον βοσκό και τη *Βοσκοπούλα* ένα ποίημα που υπερβαίνει τον επιφανειακό έρωτα του είδους της. Η σύνθετη πλοκή είναι το στοιχείο που καθιστά το κρητικό ποίημα καινοφανές και το ξεχωρίζει τόσο από τις προβηγκιανές *pastorelas* και τις γαλλικές *pastourelles* όσο και από τις ιταλικές *pastorellae*. Τόσο η «Ballata» του Cavalcanti όσο και η «Pastorella» του Marino αποτυπώνουν ουσιαστικά μια και μόνη εικόνα. Αντίθετα, η *Βοσκοπούλα* αποκλίνει από το τυπολογικό αυτό μοντέλο και ακολουθεί ένα δρόμο μοναχικό που περισσότερο την πλησιάζει στην αφηγηματική δομή του *Απόκοπου* παρά στο είδος που προϋποθέτει. Από την άποψη αυτή θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Κρητικός ποιητής συνειδητά προϋποθέτει ένα είδος, το οποίο είχε πια εξαντληθεί σε μια ατελείωτη περιττολογία και στομφώδη ρητορεία, και καθυποτάσσοντάς το σε ένα καινούριο αφηγηματικό μοντέλο το επεξεργάζεται ανανεώνοντάς το. Το τελικό αποτέλεσμα της δημιουργικής αυτής διαδικασίας δεν είναι πια μια *pastorella* αλλά ένα ποιητικό έργο που συντίθεται στη βάση μιας αφήγησης εμπεριέχοντας ταυτόχρονα έντονο το δραματικό και λυρικό στοιχείο. Η ειδολογική αυτή μίξη μας επιτρέπει να κάνουμε λόγο για ένα ποίημα που στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας θα μπορούσε να συγκριθεί ωφέλιμα, ως προς το θέμα της μείξης των ειδών, μόνο με τον «Κρητικό» του Σολωμού.⁴⁹⁵

⁴⁹⁵ «Μα είναι ή δεν είναι ποιμενικό ειδύλλιο Η Βοσκοπούλα; Βεβαίως και είναι – και από αυτήν την άποψη, θεματικά, συγγενεύει περισσότερο με την Πανώρια παρά με τον Ερωτόκριτο. Μορφολογικά, όμως, υπάγεται στο Αφηγηματικό γένος, και όχι στο Δραματικό, για τους ίδιους λόγους για τους οποίους ο Ερωτόκριτος [...] παρά τον έντονα δραματικό του χαρακτήρα, δεν υπάγεται στο Δραματικό γένος, αλλά, και αυτός, στο Αφηγηματικό», Γ. Π. Σαββίδης, «Κρητική λυρική ποίηση στην ακμή της Βενετοκρατίας», στον τόμο *Αριάδνη*, Αφιέρωμα στον Στυλιανό Αλεξίου, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης, 5, 1989, 325-330, 327. Αν και η άποψη του Σαββίδη δε φαίνεται να συμφωνεί με όσα υποστηρίζω πιο πάνω, εντούτοις είναι σαφές ότι τον απασχόλησε η ειδολογική ταυτότητα της *Βοσκοπούλας*. Αν ο ποιμενικός χαρακτήρας της *Βοσκοπούλας* την πλησιάζει στην *Πανώρια*, θεωρώ ότι δεν είναι τόσο ισχυρός ώστε να σκιάζει το βασικό θεματικό δίπολο που ορίζει την πλοκή της, αυτό δηλαδή του θεματικού ζεύγους Έρωτας – Θάνατος. Από την άποψη αυτή η *Βοσκοπούλα* είναι εγγύτερη στον *Ερωτόκριτο* από ότι στην *Πανώρια*. Ως προς το θέμα του καταπόσον η *Βοσκοπούλα* είναι περισσότερο αφηγηματική παρά δραματική πιστεύω ότι ο αφηγηματικός ιστός

*

Επιστρέφοντας στο θέμα των προφυλάξεων που το ζευγάρι παίρνει για να συναντηθεί κάθε βράδυ και τις οποίες η Rosemary Bancroft - Marcus ερμηνεύει ως δείχτη μιας ένοχης σχέσης θα ήθελα να αναφερθώ σε ένα άλλο ποιητικό είδος στο οποίο η *Βοσκοπούλα* πιθανότατα ανταποκρίνεται.⁴⁹⁶ Όταν ο ήλιος ανατείλει το ζευγάρι χωρίζει για να πάρει καθένας το δρόμο του («περιλαμπάς τον ήλιο χαιρετούμε / και πάμε τα κουράδια μας να βρούμε», στ. 231 - 232) ενώ οι επόμενες τους συναντήσεις γίνονται βράδυ και «με πιδέξιον τρόπο» ώστε κανείς να μην είναι σε θέση να τους αναγνωρίσει και να τους μαρτυρήσει:

Και πάλι το βραδύ στον ίδιον τόπο
ευρισκομέστα με πιδέξιον τρόπο,
π' άνθρωπος δεν εμπορεί να γνωρίση
ουδέ ποσώς να μάσε μολοήση. (στ. 233 - 236)

Αν ο λόγος που αναγκάζει το ζευγάρι στη φοβική αυτή συμπεριφορά είναι η κοινωνική ανισότητα, εφόσον ανώτερος κοινωνικά, σύμφωνα με τη Marcus, είναι ο βοσκός, τότε για ποιο λόγο να φοβάται και να συμμετέχει σ' αυτή τη διαδικασία μυστικότητας και προστατευτικών μέτρων ένας «αριστοκράτης ή αστός»;⁴⁹⁷ Η φοβική αυτή συμπεριφορά, όπως υπογραμμίστηκε ήδη στην ενότητα «Γαυτότητες στη *Βοσκοπούλα*», θα άρμοζε περισσότερο σε ένα παράνομο ζευγάρι, ένα ζευγάρι που ο ένας εκ των δύο, ή και οι δύο, θα ήταν παντρεμένος και θα διατηρούσε εξωσυζυγική σχέση. Μια τέτοια παράνομη σχέση θα δικαιολογούσε και τις προφυλάξεις και τις ενοχές. Όμως στη *Βοσκοπούλα* οι δύο πρωταγωνιστές είναι ελεύθεροι και αδέσμευτοι και κανένα κειμενικό στοιχείο δεν υπονοεί ότι ένας εκ των δύο, τουλάχιστον, είναι παντρεμένος.

διαρρηγνύεται με τόση ένταση από τα διαλογικά χωρία και τα μονολογικά κείμενα που η άποψη για ένα μεικτό, αφηγηματικό και δραματικό, είδος να μπορεί να υποστηριχθεί με ασφάλεια.

⁴⁹⁶ «[...] οι προφυλάξεις που παίρνουν οι εραστές για να μην τους ανακαλύψουν, γλιστρώντας κάθε βράδυ στη σπηλιά από διαφορετικούς δρόμους: [...] το κοκκίνισμα της ανατολής μετά την πρώτη τους ερωτική νύχτα – όλα αυτά τα στοιχεία μιλούν για μια ένοχη σχέση, όχι για ένα ειδύλλιο ανέμελου ανοιξιιάτικου έρωτα», Rosemary Bancroft – Marcus, «Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο», ό.π., 122.

⁴⁹⁷ Σύμφωνα με τη Bancroft - Marcus τα πιο πάνω δεικνύουν ένα βοσκό που «φαίνεται να ανήκει σε υψηλότερη κοινωνική τάξη από τη βοσκοπούλα», άποψη την οποία συζητώ σε άλλη ενότητα της εργασίας μου., ό.π.

Η συγκεκριμένη υπόθεση, ότι οι δύο εραστές συμπεριφέρονται ως παράνομο ζευγάρι, με την έννοια ότι ένας εκ των δύο είναι παντρεμένος, ή, τουλάχιστον δεσμευμένος, με οδήγησε σε ένα συγκεκριμένο είδος της ποίησης των τροβαδούρων, την *alba* («αυγή»).⁴⁹⁸ Η ποίηση αυτή περιγράφει το ερωτικό σμίξιμο ενός παράνομου ζευγαριού. Από τους δύο εραστές παντρεμένη είναι η πρωταγωνίστρια η οποία προβαίνει στη μοιχεία λόγω της δυσαρέσκειάς της από τη συμπεριφορά του συζύγου της. Ο εραστής είναι, συνήθως, άνδρας κατώτερης κοινωνικής τάξης, γεγονός, όμως, που δε θεματοποιείται και ούτε απασχολεί την ποίηση αυτή. Το θέμα της ποίησης είναι ο αποχωρισμός του ζευγαριού όταν έρθει η αυγή (η «*alba*»). Το ζευγάρι, για να συναντηθεί, έχει πάρει όλες τις προφυλάξεις ώστε να μην εκτεθεί η παράνομη αυτή σχέση στο κοινωνικό σύνολο.⁴⁹⁹ Τα μεσαιωνικά τραγούδια της «αυγής» είναι, σημειώνει ο Gale Sigal, «ένας θρήνος για τη σύντομη διάρκεια της ανθρώπινης αγάπης και ένας εορτασμός της ακατανίκητης ορμής της».⁵⁰⁰ Η «*alba*», υπογραμμίζει ο Sigal, «μνημονεύει και συντηρεί ένα ερωτικό δεσμό ενώ θέμα της είναι το τέλος της σχέσης αυτής».⁵⁰¹

Το πρώτο σημείο που με οδήγησε στη συνανάντηση αυτή είναι η εμφάνιση της ανατολής μετά την πρώτη ερωτική βραδιά του ζευγαριού στη *Βοσκοπούλα*:

Προθυμερά σιμώνομε στην κλίνη,
θέτομε αγκαλιασμένοι εγώ κ' εκείνη·
και με το παίξε – γέλασε αρχινίζει
όλη η ανατολή να κοκκινίζει. (στ. 225 - 228)

⁴⁹⁸ «An *alba* is so called because the song takes its name from the hour at which it is sung and because it is better sung at dawn than during the day», Jofre de Foixà (?), *Doctrina de compondre dictats*: το παράθεμα στο J. H. Marshall, *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London, New York, Oxford University Press, 1972. 96· «The Old Provençal word *alba* (white) evokes the white brightness of dawn and stands, synecdochically, for dawn itself», Gale Sigal, *Erotic Dawn – Songs of the Middle Ages. Voicing the Lyric Lady*, University Press of Florida, Gainesville, Florida, 1996, 1.

⁴⁹⁹ Βλ τον ορισμό: «The word *alba* means “dawn” in Old Provençal, and refers to a particular type of love poem introduced by the TROUBADOURS that concerned the parting of lovers at dawn. As this “dawn song” trope spread to northern France, it was called an *aubade*, and in Germany became known as a *tagelied*. There are some 11 dawn songs surviving from Provence, six or so from Old French, and well more than 100 from German lyric poetry dating from the end of the 12th century to the end of the 14th. [...] The dawn song typically depicts a dramatic situation in which a pair of lovers, having secretly spent the night together, are awakened at dawn, usually by a watchman who is their ally. Sometimes the lady argues that it cannot be dawn and is therefore not time to part. The lovers take turns chiding the night for not staying longer and the day for arriving too soon», στην ιστοσελίδα

http://medieval_literature.enacademic.com/14/alba .

⁵⁰⁰ Gale Sigal, *Erotic Dawn – Songs of the Middle Ages.*, ό.π.

⁵⁰¹ Ο.π.

Αν και, εκ πρώτης όψεως, η στροφή αυτή δεν είναι επαρκές στοιχείο για την αναγωγή στο συγκεκριμένο ποιητικό είδος, εντούτοις, άμα συνδυαστεί με άλλα στοιχεία του κρητικού ποιήματος, μοιάζει να αρθρώνεται, έστω υπογείως, ένας ειδολογικός διάλογος ανάμεσα στη *Βοσκοπούλα* και την «alba». Ερωτήματα της μορφής «Ήξερε ο ποιητής της *Βοσκοπούλας* τόσο καλά την ποίηση των τροβαδούρων ώστε να γνωρίζει και την “alba”»; δε μπορούν να απαντηθούν εφόσον δε ξέρουμε ποιος είναι ο ποιητής και πόσο ευρύ ήταν το πολιτισμικό υπόβαθρό του. Συνεπώς μοναδικός οδηγός της εργασίας αυτής είναι το κείμενο και το ίδιο το κείμενο μας οδηγεί στην «alba».

Ένα δεύτερο σημείο στη *Βοσκοπούλα*, που μπορεί να υποστηρίξει ότι το κρητικό ποίημα διαλέγεται με την ποίηση αυτή, είναι η μυστικότητα με την οποία οι δύο εραστές προστατεύουν τη σχέση τους. Ήδη η πρώτη ερωτική συνεύρεσή τους συμβαίνει στο σκότος της νύχτας όπως, ακριβώς, η νύχτα είναι καταφύγιο για τους εραστές της «alba»: «Και πάλι το βραδύ στον ίδιον τόπο» (στ. 233).

Στα τραγούδια της «alba» το παράνομο ζευγάρι παίρνει αντίστοιχα μέτρα προφύλαξης:

«Επειδή ο έρωτας είναι παράνομος, οι εραστές πρέπει να περιορίσουν τις συναντήσεις τους τόσο σε χρόνο όσο και τόπο: χρειάζονται τη θωράκιση και το καταφύγιο του σκότους, της μυστικότητας. [...] Η αυγή σημαίνει τον χωρισμό, [...]. Οι εραστές, απρόθυμοι αλλά συνετοί, εκφράζουν το έντονο παράπονό τους, την alba. [...] Το τραγούδι της “αυγής” είναι το τελευταίο θέμα της συνάντησης των δύο εραστών: μέσα απ’ αυτό ακούγεται ηχηρά το έντονο και ικανοποιημένο πάθος του οποίου το τραγούδι είναι το αδιάγευστο μνημείο».⁵⁰²

Η γυναικεία μορφή στα ποιήματα αυτά διαφέρει κατά πολύ τόσο από τις σιωπηλές, αλλά εξιδανικευμένες στην ποιητική αναπαράστασή τους, ηρωίδες των μεσαιωνικών *canso* όσο και από τις δυναμικές αλλά ταπεινές βοσκοπούλες των *pastourelles*.⁵⁰³ Σύμφωνα με τον Gale Sigal η φωνή της ηρωίδας των *alba* είναι πιο αυθεντική και από τη φωνή της *domna* των *canso* αλλά και της βοσκοπούλας των *pastourelles*:

«Είναι διαφορετική τόσο από την ειλικρινή, αμυνόμενη (μα συχνά ανυπεράσπιστη) βοσκοπούλα των *pastourelles* όσο και από την απομονωμένη και σιωπηλή *domna* των *canso*. Η μεγαλοπρέπεια της *domna* των *canso* εξαρτάται από την απόλυτη σιωπή της»

⁵⁰² Gale Sigal, *Erotic Dawn – Songs of the Middle Ages.*, ό.π.

⁵⁰³ Ο.π., 13.

η βοσκοπούλα των pastourelles, μια απλή χωρική, δεν έχει κανένα μεγαλείο για να χάσει. Όπως η ηρωίδα στην alba η βοσκοπούλα είναι, επίσης, μορφή ζωντανή και προσιτή. [...] Το ποίημα, όμως, είναι η εκδοχή της αλήθειας του άρρενος αφηγητή – πρωταγωνιστή, είναι η δική του ιστορία, η δική του διήγηση. Η φωνή της [βοσκοπούλας] μοιάζει να ακούγεται δυνατή και καθαρή, στην πραγματικότητα, όμως, είναι διαμεσολαβημένη. Η φωνή της ηρωίδας των alba [...] δεν είναι διαμεσολαβημένη από έναν άρρενα αφηγητή. Τόσο διαυγής και αυθεντική είναι η φωνή της ηρωίδας των alba. [...] Στην alba ο ποιητής εξανθρωπίζει την αμεγάδιαστη donna των canso. Της επιτρέπει να έχει δική της αυτόνομη φωνή [...]».⁵⁰⁴

Σημαντικό, υπογραμμίζει ο Sigal, είναι το γεγονός ότι στην «alba» οι δύο εραστές είναι ίσοι μεταξύ τους. Η ισότητα αυτή είναι πιο περίπλοκη από την υπόθεση ότι απλά ανήκουν στην ίδια τάξη. Δεν επιβάλλεται από εξωτερικά, κοινωνικά κριτήρια αλλά πηγάζει εκ των έσω, από την ίδια τη στάση των εραστών μεταξύ τους, από την αμοιβαιότητα των αισθημάτων τους. Η δύναμη που προκαλεί αυτή την ισότητα στη μεταξύ τους αντιμετώπιση δεν είναι η κοινωνική θέση αλλά ο αμοιβαίος έρωτας.⁵⁰⁵ Αντίθετα, στα τραγούδια που ανήκουν στο είδος του μεσαιωνικού canso, του είδους που κατεξοχήν καλλιέργησαν οι τροβαδούροι, η γυναικεία μορφή, ευγενής στην καταγωγή, είναι κοινωνικά ανώτερη του εραστή της. Στην κοινωνική αυτή ανωτερότητα οφείλεται και το περιεχόμενο του τραγουδιού, ο έπαινος και ο εκθειασμός της αγαπημένης.⁵⁰⁶

Ο Bernart de Ventadorn, σε ένα από τα canso του, εκφράζει την αφοσίωσή του στην αγαπημένη του με όρους φεουδαρχικής υποτέλειας:

Κεχαριτωμένη κυρία, σας ευχαριστώ
για την ευγενική σας αγάπη.
Σας ορκίζομαι, μ' αμέριστη πίστη κι ειλικρίνεια,
πως ποτέ δεν αγάπησα άλλη τόσο όσο εσάς.
Με τα χέρια δεμένα, το λαιμό χαμηλώνω κι υποκλίνομαι
παραδίδοντας τον εαυτό μου στις εντολές σας.⁵⁰⁷

Στη *Βοσκοπούλα* τη δήλωση υποταγής την κάνει η ομώνυμη πρωταγωνίστρα. Οι όροι μάλλον είναι ανεστραμμένοι: τη δήλωση αυτή θα ανέμενε κανείς από τον άρρενα εραστή.

⁵⁰⁴ Ο.π., 27, 29.

⁵⁰⁵ Ο.π., 94.

⁵⁰⁶ Ο.π., 96.

⁵⁰⁷ «Pois preyatx me, senhor», II, ό.π., 46 – 51. Η μετάφραση δική μου.

Όπως, όμως, υπογραμμίζεται και σ' άλλη ενότητα της εργασίας αυτής, η δήλωση αυτή δε σχετίζεται με ταξικούς κοινωνικούς όρους αλλά με το πρόσωπο του βοσκού στο οποίο η βοσκοπούλα αναγνωρίζει (και γνωρίζει) τον έρωτα.

Εσύ έχεις εξουσία και πε και δώσ' μου
και θεληματικώς και στανικώς μου
και θέλω άθες εσύ κι ωσάν ορίζεις,
γιατί ποσώς δε σου 'φταισα γνωρίζεις. (στ. 213 - 216)

Ο συσχετισμός της στροφής αυτής με ταξικά δεδομένα μάλλον αίρεται άμα προσέξει κανείς την πρώτη λέξη του διαλόγου στο σπήλιο:

Μα λέγω τση: «**Κερά**, κρασί δεν πίνω,
δεν τρώγω από το κριάς το κρυόν εκείνο,
α δε θεληματέψη η ομορφιά σου,
νά 'ναι με το φιλί το κάλεσμά σου.» (στ. 201 - 204)

Η «κερά» η οποία «θεληματεύγει» είναι η βοσκοπούλα. Με την αναφορά αυτή στο πρόσωπο της βοσκοπούλας η τελευταία υψώνεται στο επίπεδο της ηρωίδας που ελέγχει και εξουσιάζει την εξέλιξη της ερωτικής ιστορίας. Στην εντολή του βοσκού η βοσκοπούλα «άφτει και σβήνει» (στ. 205), «ωσάν το σφακολούλουδον εγίνη» (στ. 71). Η γυναικεία αυτοπεποίθηση μάλλον ενισχύεται αφού «τα ρόδα τση επληθύνασι κ' εφάνη / ωσάν εις το σκοτίδι πυροφάνι» (στ. 207 - 208). Με τα μάτια χαμηλωμένα («τα μάτια χαμηλώνει και μιλεί μου», στ. 210) απεκδύεται κάθε δικής της ευθύνης για την εξέλιξη της σχέσης κι επιρρίπτει την ευθύνη ολόκληρη στον σύντροφό της:

Δεν ήτονε πρεπόν ουδέ τιμή μου
τέτοιας λογής αδιάντροπα να διάξω,
μα σένα πρέπει να καταδικάσω. (στ. 210 - 212)

Η «αδιάντροπη» συμπεριφορά αναφέρεται στην υπακοή στο κάλεσμα για φιλί. Υπάρχει εδώ ένας κώδικας τιμής και ηθικής στον οποίο (υποτίθεται ότι) η ηρωίδα υπακούει και τον οποίο επικαλείται για να «καταδικάσει» την πρόταση αυτή. Ο κώδικας όμως αυτός παραβιάζεται

τάχιστα καθώς η ηρωίδα αναγνωρίζει την «εξουσία» του βοσκού στην οποία εν τέλει υπακούει:

Εσύ έχεις εξουσία και πε και δώσ' μου
και θεληματικώς και στανικώς μου
και θέλω άθες εσύ κι ωσάν ορίζεις,
γιατί ποσώς δε σου 'φταισα γνωρίζεις. (στ. 213 - 216)

Ο κώδικας ηθικής παραβιάζεται για χάρη μιας ανώτερης «εξουσίας» στην οποία ουσιαστικά η βοσκοπούλα παραδίδεται άνευ όρων («και θεληματικώς και στανικώς μου»). Έχοντας, όμως, η ίδια προσκαλέσει τον βοσκό στο σπήλιο ο λόγος της στις δυο αυτές στροφές (στ. 209 - 216) μάλλον στερείται ειλικρίνειας και το ερωτικό παιγνίδι έχει αρχίσει με το θηλυκό μέλος να παίρνει την παραδοσιακή στάση υποταγής απέναντι στο αρσενικό που την καλεί σ' ένα παιγνίδι «ερωτικής εξουσίας». Ότι υπάρχει ισότητα ανάμεσα στους δύο εραστές φαίνεται στην επόμενη στροφή: «με τα φιλιά στο δροσερόν αέρα / **και με το πιάσε ενούς τ' αλλού τη χέρα**» (στ. 219 - 220). Ισότιμοι είναι οι δύο παίχτες στο ερωτικό τους παιγνίδι εφόσον στη συνέχεια ο πληθυντικός δηλεί και την ίση συμμετοχή και αμοιβαιότητα:

Προθυμερά σιμώνομε στην κλίνη,
θέτομε αγκαλιασμένοι εγώ κ' εκείνη· (στ. 225 - 226)

Ο στίχος «**Κερά**, κρασί δεν πίνω» (στ. 202) θα μπορούσε να θεωρηθεί η ελληνική απόδοση του «domna» (χωρίς φυσικά να αγνοούμε την ελληνική παράδοση των «κυράδων»). Η βοσκοπούλα αυτή δεν έχει σχέση με τις χωριατοπούλες των προβηκιανών *pastorelas* και των γαλλικών *pastourelles*. Είναι μια «κερά» και τον τίτλο αυτό, την προσφώνηση αυτή την έχει κερδίσει από την αρχή του ποιήματος καθώς αποδεικνύει με τη συμπεριφορά της ένα ήθος ολοσδιόλου διαφορετικό.⁵⁰⁸

«Σ' έγνοια πολλήν εμπήκα πώς ν' αρχίσω
κ' εις ίντα μόδο να τση φχαριστήσω

⁵⁰⁸ «The lady's superior virtue is obvious regardless of her precise social rank. While she may be subordinate to her husband, she is superior to her wooer in ethical and moral, if not social, rank», ό.π., 97.

το σπλάγχθος το πολύ, την καλοσύνη,
σπού 'δειξε σ' εμέ την ώρα κείνη.» (στ. 49 - 52)

Ο βοσκός αναγνωρίζει την ποιότητα του ήθους της βοσκοπούλας και η ίδια στο μονόλογο που ακολουθεί επιβεβαιώνει την αναγνώριση αυτή. Το ήθος της είναι αυτό που την ανάγει σε «κερά». Η «κερά» είναι αυτή που, επίσης, αποφασίζει τη διακοπή του ερωτικού ειδυλλίου λόγω της επιστροφής του πατέρα της και δείχνει στο βοσκό τον δρόμο του γυρισμού στη δική του «μάντρα»:

και λέγει μου αποσπεράς η κερά μου:
«Ταχιά, βοσκέ, να σέ 'χα συντροφιά μου!

Τον κύρη μου ταχιά τον ανιμένω
κι από το σπήλιο ουδέ ποσώς εβγαίνω·
άμε και συ στη μάντρα τη δική σου
και μες στο μήνα πάλι μου θυμήσου.» (στ. 239 - 244)

Κεντρικό παράπονο των εραστών στην «alba» είναι ο ερχομός της αυγής, του φωτός, της μέρας, που σημαίνει υποχρεωτικά και τον αποχωρισμό τους. Το τελευταίο βράδυ που μοιράζεται το ζευγάρι στη *Βοσκοπούλα* δέχεται, επίσης, το παράπονο του βοσκού καθώς ο ίδιος αισθάνεται ότι ο χρόνος περνάει πιο γρήγορα, το σκοτάδι της νύχτας φεύγει και το φως της ημέρας, που θα σημαίνει τον χωρισμό τους, έρχεται πιο γρήγορα από ό,τι θα έπρεπε:

Μα λέγω τσ' αχολής μου περιστέρας:
«Πολλά βαραίνω προς το φως τση μέρας,
γιατί παρά ποτέ τούτο το βράδυ
εβιάστη να μη μείνωμεν ομάδι»

Και προς τον ήλιο, που 'χα πάντα θάρρος,
κλαίω με παραπόνεση και βάρος:
«Ω ήλιε μου, πολλή χαρά που φέρνεις,
για ποια αφορμήν εμένα τήνε παίρνεις;» (στ. 253 - 260)

Ο ήλιος, το φως, ενώ προκαλεί «πολλή χαρά», την ίδια αυτή χαρά τη στερεί από τον βοσκό ο οποίος εκφράζει το παράπονό του. Η έλευση της μέρας δε σημαίνει χαρά αλλά πόνο.

Το ποίημα «Cant voi l' aube dou jor venir ...», του τροβαδούρου Gace Brulé (12^{ος} αι.), περιέχει όλα τα χαρακτηριστικά στοιχεία της ποίησης της «alba». ⁵⁰⁹ Η γυναικεία φωνή τραγουδά με θλίψη τον αποχωρισμό της από τον εραστή της εκφράζοντας τον θυμό και την απογοήτευσή της για την έλευση της μέρας. Η αυγή σημαίνει την ανάγκη το ερωτικό ζευγάρι να προστατέψει τη σχέση του από τη «μοχθηρία» και τον «φθόνο» της ανθρώπινης κοινωνίας. Ανάμεσα στο ζευγάρι δεν υπάρχει μόνο έρωτας αλλά και αγάπη η οποία διαπιστώνεται στη συνέχεια και τη διάρκεια της σχέσης αυτής. Στην πρώτη στροφή η πρωταγωνίστρια κάνει λόγο για τον «αγαπημένο» σε αντιδιαστολή με την υπονομευτική ονομασία «εραστές» που θα χρησιμοποιούσε η ανθρώπινη κοινωνία αν μαρτυρούσε την παράνομη αυτή σχέση. Στην τελευταία στροφή μπορεί κανείς να διακρίνει την ανασφάλεια που προκαλεί ο αποχωρισμός στην ηρωίδα, όπως ακριβώς αισθάνεται και εκφράζει η βοσκοπούλα. Ο φόβος της μη επιστροφής του αγαπημένου, ο φόβος της ερωτικής προδοσίας και της απάρνησης καταλαμβάνουν τις ηρωίδες ακριβώς επειδή αυτή η ερωτική σχέση είναι μυστική και ζει στο σκοτάδι.

Σαν την αυγή της μέρας νά 'ρχεται θωρό

Τίποτα πιο πολύ εγώ τότες δε μισώ

Αφού μ' αναγκάζει να μακριά να πάω

Από τον αγαπημένο μου που αγαπάω.

Τώρα πιο μεγάλος εχθρός μου είν' η μέρα,

Που την Αγάπη, την στέλνει μακριά, στα πέρα.

Τη μέρα να ιδωθούμε δεν τολμώ

Τα βλέμματα φοβούμαι των ανθρώπων

Που με μοχθηρία και φθόνο θα μας δουν

“οι εραστές που τόλμησαν στο φως να βγουν”

Τώρα πιο μεγάλος εχθρός μου είν' η μέρα,

Που την Αγάπη, την στέλνει μακριά, στα πέρα.

Όταν το σώμα στο στρώμα απλώνω

⁵⁰⁹ Toribio Fuente Cornejo, *La canción de alba en la lírica románica medieval: contribución a un estudio tipológico*, Universidad de Oviedo 2000, 118.

Και δίπλα μου εκείνον δε βλέπω
Μόνο το κενό της αγάπης μου νιώθω
Σ' όλους τους αληθινά ερωτευμένους λέγω:
Τώρα πιο μεγάλος εχθρός μου είν' η μέρα,
Που την Αγάπη, την στέλνει μακριά, στα πέρα.

Αγαπημένε μου φίλε να φύγεις τώρα πρέπει
Μα το Θεό την καρδιά μου σου χαρίζω
Μη με ξεχάσεις σ' εξορκίζω
Χωρίς εσένα τίποτα δεν αξίζω!
Τώρα πιο μεγάλος εχθρός μου είν' η μέρα,
Που την Αγάπη, την στέλνει μακριά, στα πέρα.

Τώρα όσους αγαπούν στ' αλήθεια παρακαλώ
Το τραγούδι αυτό να τραγουδούν
Τις κακές γλώσσες να μην ακούν
Των κακών συζύγων που φθονούν.
Τώρα πιο μεγάλος εχθρός μου είν' η μέρα,
Που την Αγάπη, την στέλνει μακριά, στα πέρα.⁵¹⁰

Εάν η υπόθεσή μου ευσταθεί το συγκεκριμένο επεισόδιο της τελευταίας νύχτας που μοιράζεται το ζευγάρι στη *Βοσκοπούλα* είναι μια παραπομπή στο τραγούδι της «alba» στο πλαίσιο των πολλαπλών «ανταποκρίσεων» του κρητικού ποιήματος. Καλύτερα θα λέγαμε πως ο ανώνυμος κρητικός ποιητής ενσωματώνει στο ποίημά του στοιχεία από ένα είδος, την «alba», το οποίο είναι τυπολογικά προσδιορισμένο και εύκολα αναγνωρίσιμο. Η απορία που προκύπτει αφορά στους ποιητικούς σκοπούς που θα μπορούσε να εξυπηρετήσει η συμπεριφορά του ζευγαριού της *Βοσκοπούλας* ως να ήταν πρωταγωνιστές σε μια «alba». Πολύ ορθά η Marcus εντοπίζει και υπογραμμίζει τον έντονα ενοχικό χαρακτήρα της σχέσης αυτής ο οποίος αναγκάζει τους ήρωες να λαμβάνουν μέτρα προστασίας και προφύλαξης για τις ερωτικές τους συναντήσεις. Εάν, όμως, θεωρήσουμε ότι οι «ανταποκρίσεις» της *Βοσκοπούλας* με την «alba» ισχύουν τότε ο Κρητικός ποιητής εσκεμμένα και συνειδητά

⁵¹⁰ Η μετάφραση δική μου. Προσπάθησα να διατηρήσω το ρυθμικό βάδισμα του πρωτότυπου και να μεταφέρω τις εικόνες του παρά τις δυσχέρειες στην αποκωδικοποίηση της δύσκολης γλώσσας των τροβαδούρων.

καλύπτει τις συναντήσεις αυτές με ένα σκοτεινό πέπλο που υπαινίσσεται ότι η σχέση αυτή δεν ήταν αθώα και ειλικρινής αλλά, τουλάχιστον, μυστηριώδης. Επειδή, όμως, ο πατέρας της *Βοσκοπούλας* κάνει λόγο «για το γάμο» (στ. 400) η υπόθεση, για μια σχέση παράνομη και, για αυτό, μυστική, κλονίζεται έστω αν η απορία για τον ενοχικό και παράνομο χαρακτήρα της παραμένει άλυτη. Το θέμα της σχέσης της *Βοσκοπούλας* με την «alba» φωτίζει την προβληματική έως ένα σημείο. Από το σημείο αυτό και πέρα, ακόμη και αν δεχθούμε πως ο ποιητής γνωρίζει και χρησιμοποιεί την παράδοση των τραγουδιών της «alba», οφείλουμε να αναρωτηθούμε σε τι εξυπηρετεί μια τέτοια παρουσίαση της σχέσης των δύο νέων. Προσωπικά, και στο παρόν στάδιο, αισθάνομαι ότι ο ποιητής της *Βοσκοπούλας* αρέσκεται στο να δημιουργεί ερωτηματικά στον αναγνώστη, να του θέτει αινίγματα και δυσεπίλυτα προβλήματα. Όπως είδαμε στην ενότητα «Γαυτότητες στη *Βοσκοπούλα*» κανένας από τους τρεις ήρωες του ποιήματος δεν έχει μια και μονοσήμαντη μορφή. Ήρωες «διπλοί», με δύο «φύσεις», βιώνουν μια ιστορία η οποία, επίσης, παρουσιάζει μια εξίσου αξιοπρόσεκτη διπλότητα. Τολμώ να πω ότι στη *Βοσκοπούλα* τα πράγματα δεν είναι καθόλου απλά. Απλές είναι μόνο οι ψηφίδες του λόγου που χρησιμοποιούνται για να δομηθεί ένα μωσαϊκό παλίμψηστο, πολυσύνθετο και αινιγματικό.

*

Τέλος, ένα αινιγματικό κείμενο που προσδιορίζει το ήθος της βοσκοπούλας είναι ο μονόλογός της ακριβώς μετά τη λιγοθυμία και την ανάνηψη του βοσκού (στ. 61 - 92).⁵¹¹ Ονομάζω το κείμενο αυτό αινιγματικό διότι α) είναι εκτενέστατο, β) μοιάζει να μη συνάδει με το προφίλ της αρχικής περιγραφής της «πανώριας» βοσκοπούλας, γ) εμπλέκει ζητήματα που αφορούν σε κοινωνική συμπεριφορά και ηθική, δ) ορίζεται εξ αρχής ως μια «απολογία» (στ. 61).

Όταν ο βοσκός συνέρχεται από τη λιγοθυμία εκφράζει την έκπληξή του για «το σπλάχνος το πολύ, την καλοσύνη» (στ. 51) που του έδειξε η βοσκοπούλα και ζητά να μάθει

⁵¹¹ Το κείμενο που ακολουθεί πρωτοπαρουσιάστηκε στο συνέδριο *Neograeca Medii Aevi VII: «Χαρτογραφώντας τη δημόδη λογοτεχνία (12ος-17ος αι.)»* (01-04/11/2012) με τίτλο «Είναι τελικά η Βοσκοπούλα μια άλλη *pastorella*;».

πώς μπορεί να ανταποδώσει τη χάρη αυτή.⁵¹² Η απάντηση της βοσκοπούλας, που είναι και το κείμενο που μας ενδιαφέρει στο παρόν στάδιο, εκτείνεται σε 32 στίχους (στ. 61 – 92). Το κείμενο το ονομάζω «απολογία» από το πρώτο κύριο ρήμα του στ. 61:

Απιλογάται τότες το κοράσο,
λέγει μου: «**Το κορμί** σου επά στο δάσο
ευρέθηκε σε κίντυνο περίσσο
και θέλεις να το δω να μη βουηθήσω;

Ποιος άνθρωπος μου τό'θελε παινέσει
και ποιος θεός μου τό'χε συγχωρέσει;
Ποια λυγερή δε μ' είχε κατακρίνει,
άσπλαχνη να φανώ την ώρα κείνη;

Κ' οι πέτρες μου το θέλασι γογγύσει,
με δίχως πλερωμή να σ' είχ' αφήσει.

⁵¹² Όπως έδειξε ο Ερ. Καψωμένος ο αξιακός κώδικας της ταύτισης του κάλλους με το αγαθό «Ως συνεπής [...] εμφανίζεται στα έργα της Κρητικής αναγεννησιακής λογοτεχνίας, από το β' μισό του 16ου αιώνα, με αφετηρία το ποιμενικό ειδύλλιο “Η βοσκοπούλα”.

Στη “Βοσκοπούλα”, όταν πρόκειται για την περιγραφή των προσώπων η έμφαση δίνεται στην ομορφιά:

Πανώρια λυγερή, πανώρια κόρη...
ωσάν καλή καρδιά κι ωραία στα θώρη
έβλεπε κάποια πρόβατα δικά τση
κι έλαμπε σαν τον ήλιο η ομορφιά τση.

(65. 9-12)

Ξανθά 'σαν τα μαλλιά τση κεφαλής τση,
καμάρι και στολίδι το κορμί τση

(65.14-15)

Όταν πρόκειται για την αφήγηση της δράσης, η έμφαση δίνεται στο ήθος των προσώπων:

το σπλάγχος το πολύ, την καλωσύνη
οπού 'δειξε σ' εμέ την ώρα κείνη.

(66.51-52)

Παράλληλα υπάρχει κι ο συνταγματικός συνδυασμός του αγαθού με το κάλλος (“γεις φρόνιμος βοσκός μ' όμορφα κάλλη), κάποτε σε ρητή αλληλοσυνάρτηση: “ωσάν καλή καρδιά κι ωραία στα θώρη” δηλ. όπως ήταν καλή στην καρδιά, έτσι ήταν κι όμορφη στην όψη. Εδώ θα βρούμε και το συνδυασμό “αγγελικά κι όμορφα κάλλη” (73.268), που συνδέει την ομορφιά με τη θεϊκή ιδιότητα», Ερ. Καψωμένος, «Η ταύτιση του κάλλους με το αγαθό: ένας νεοελληνικός αξιακός κώδικας στη μεταβυζαντινή λογοτεχνία», ό.π.

Ως και η ασκιά μου μ' ήθελε μισήσει,
α δεν ήθελα κάμει δίκια κρίση.

Ασπλαχνη και κακή μ' ήθελαν κράζει·
όλοι, μικροί μεγάλοι, μ' ατιμάζει·
τα πρόβατά μου εθέλασινε φύγει
κι ουδ' άνθρωπος ποτέ μου 'θελε σμίγει. (στ. 61 - 76)

1. Στην 1^η στροφή λεκτικοποιείται η ύπαρξη του κυριολεκτικού, άρα πραγματικού, κινδύνου. «Το κορμί» βρέθηκε σε «κίντυνο περίσσο» και η πολυχρησιμοποιημένη εικόνα της λιγοθυμίας του ήρωα, λόγω της έκθεσης στο βλέμμα της αγαπημένης, παίρνει εδώ άλλες διαστάσεις.⁵¹³
2. Στις επόμενες τρεις στροφές περιγράφονται οι συνέπειες μιας πιθανής αδιαφορίας της βοσκοπούλας απέναντι στο γεγονός της λιγοθυμίας:

⁵¹³ Στρέφομαι και θωρώ τη μες στα μάτια
κ' ερράγην η καρδιά μου τρία κομμάτια
γιατί Έρωτες είχαν κ' εδοξεύγα
και να με σαϊτέψουν εγυρεύγα.

Κι ως μ' είδασιν οι Έρωτες κοντά τως,
με προθυμιάν απλώσα στ' άρματά τως
και πιάνουσι σαϊττες και βερτόνια,
για να μου δώσουν κρίση την αιώνια.

Και στην καρδιά η σαϊττα τως με σώνει·
είπα και το κορμί μου δε γλυτώνει·
το φως μου και τα μάτια μου εθαμπωθήκα
και σε καημόν αρίφνητον εμπήκα.

**Κι ομπρός στη βρύση πέφτω λιγωμένος
κ' η κόρη εθάρρειε κ' είμαι αποθαμένος.** (17 - 30)

Το σχήμα γνωστό και πετραρχικό: το βλέμμα της κόρης είναι θανατηφόρο. Μόνο που στη *Βοσκοπούλα* η απειλή του θανάτου ξεφεύγει από το πλαίσιο της μεταφοράς και γίνεται κυριολεξία: ο κίνδυνος του θανάτου είναι ορατός και πραγματικός. Για να μπορέσει να ανακτήσει τις αισθήσεις του ο βοσκός χρειάζεται ολόκληρη διαδικασία ανάνηψής του. Βλ. όσα σημειώνει στο μελέτημά της η Τίνα Λεντάρη, «Το decorum του βλέμματος», *Ο κόσμος του Ερωτόκριτου και ο Ερωτόκριτος στον κόσμο, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου* (Σητεία, 31 / 7 – 2 / 8 / 2009), επιμ. Τασούλα Μ. Μαρκομχελάκη, Ηράκλειο 2012, 89 – 103. Πολύ εύστοχα η μελετήτρια σημειώνει πως «η ίδια η βοσκοπούλα, με τη χάρη της (μάλλον τεχνητής) α-φέλειας με την οποία χρωματίζεται το ποίημα, δηλώνει ρητά ότι έχει επίγνωση της δύναμης των βελών που εκτοξεύουν τα μάτια της.», ό.π., 98.

α. Στη 2^η στροφή γίνεται αναφορά στην καταδικαστική αντίδραση της ανθρώπινης κοινωνίας και του θείου την οποία λαμβάνει υπόψη της η βοσκοπούλα για να δράσει βοηθώντας το βοσκό που κινδυνεύει.

β. Στην 3^η στροφή η υποθετική καταδίκη της βοσκοπούλας αφορά στη στάση της φύσης απέναντί της σε μια ενδεχόμενη αδιαφορία της και κορυφώνεται με την περιγραφή της ίδιας της συνειδησιακής της αντίδρασης.

3. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα ρήματα που περιγράφουν τις αντιδράσεις των διαφόρων υποκειμένων σε περίπτωση που η βοσκοπούλα αγνοούσε τον κίνδυνο στον οποίο βρισκόταν ο βοσκός:

Ποιος άνθρωπος μου τό 'θελε **παινέσει**

Ποιος θεός μου τό 'χε **συγχωρέσει**

Ποια λυγερή δε μ' είχε **κατακρίνει** (στ. 65 - 67)

Κ' οι πέτρες μου το θέλασι **γογγύσει** (στ. 69)

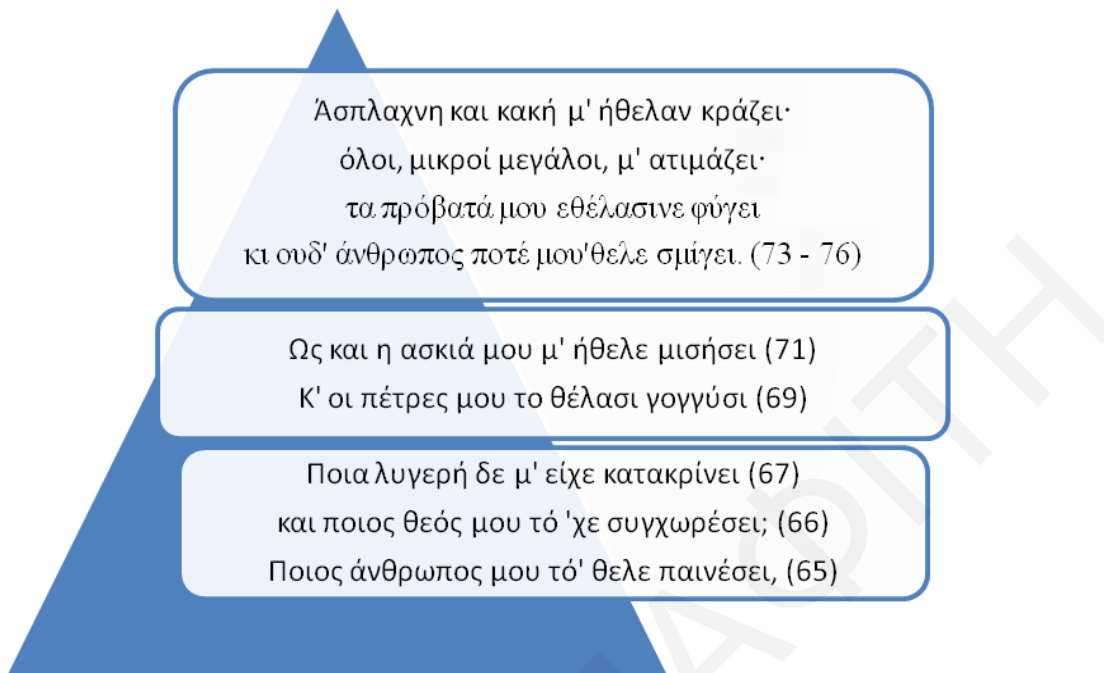
Ως και η ασκιά μου μ' ήθελε **μισήσει** (στ. 71)

Άσπλαχνη και κακή μ' ήθελαν **κράζει**

όλοι, μικροί μεγάλοι, μ' **ατιμάζει**

τα πρόβατά μου **εθέλασινε φύγει**

κι ουδ' άνθρωπος ποτέ μου **'θελε σμίγει**. (στ. 73 - 76)



4. Είναι εμφανής στον πίνακα η κορύφωση από ήπιες αντιδράσεις σε πιο δραστικές και σκληρές. Ο έπαινος ακυρώνεται (στ. 65) και γίνεται κοινωνική ατίμωση (στ. 67, στ. 73 - 74), το θείο στερεί τη συγχώρεση (στ. 66) ενώ τιμωρία επιβάλλει τόσο η φύση (στ. 69) όσο και η ίδια η δική της συνείδηση (στ. 71). Η στροφή 73 – 76 μπορεί να επαναλαμβάνει στο πρώτο δίστιχο το θέμα της κοινωνικής ατίμωσης αλλά η ένταση με την οποία δίνονται οι εικόνες οδηγεί σε ένα *crescendo*: μοιάζει να ακούμε τις φωνές ολονών, μικρών και μεγάλων, να κράζουν τη βοσκοπούλα «άσπλαχνη» και «κακή» και να την ατιμάζουν. Απόληξη όλης αυτής της αντίδρασης είναι η εγκατάλειψη της βοσκοπούλας τόσο από τα πρόβατά της όσο και από τους ανθρώπους:

«τα πρόβατά μου **εθέλασινε φύγει**
κι ουδ' άνθρωπος ποτέ μου **'θελε σμίγει.**» (στ. 75 - 76).

Η επανάληψη του επιθέτου «άσπλαχνη» (στ. 68) – και στο μικρό σε μέγεθος ποίημα της *Βοσκοπούλας* μια τέτοια επανάληψη δεν είναι ποτέ αθώα αλλά σημαίνει πάντα πολλά – ως το κατεξοχήν επίθετο που θα χρησιμοποιούσε η ανθρώπινη κοινωνία για να καταδικάσει τη

συμπεριφορά της δε μπορεί να μη συνδυαστεί με τον στ.76 («κι ούδ' άνθρωπος ποτέ μου 'θελε σμίγει») σε ένα πλαίσιο ερωτικών συνδηλώσεων.⁵¹⁴

Η τιμωρία που θα επιβληθεί στην ηρωίδα έχει δύο σκέλη:

α. Τη δυσφήμισή της («άσπλαχνη» – «κακή») και την κοινωνική ατίμωσή της («όλοι, μικροί μεγάλοι, μ' **ατιμάζει**», στ. 74).

β. Την, επίσης κοινωνική, απομόνωσή της («τα πρόβατά μου **εθέλασινε φύγει** / κι ουδ' άνθρωπος ποτέ μου **'θελε σμίγει**», στ. 75 - 76). Στο σημείο αυτό η καταδίκη της Φύση εξισώνεται, ξανά, με την ανθρώπινη αντίδραση (ακόμη και το κοπάδι της θα την εγκαταλείψει).⁵¹⁵

5. Μετά την «απολογία» (διότι το κείμενο αυτό είναι ουσιαστικά μια απολογία – «απιλογάται τότες το κοράσο», στ. 61) που αφορά την πιθανότητα καταδίκης της βοσκοπούλας και τις πηγές από τις οποίες προέρχεται η καταδίκη αυτή, η βοσκοπούλα αποκαλύπτει το σημαντικότερο κίνητρο που την ώθησε στη σωτηρία του βοσκού:

«Δεν ήτο μπορετό κι αλλιώς να κάμω» (στ. 77)

«παρά **τέτοιο βοσκό** να μη βοηθήσω» (στ. 80)

Γεις φρόνιμος βοσκός, μ' όμορφα κάλλη

ευρέθηκε **σε παιδωμή μεγάλη**

κ' ήμουνε κρατημένη να βοηθήσω,

κόπο να βάλω να τον αναστήσω.(στ. 81 - 84)

⁵¹⁴ Αν και η ίδια συμμετέχω στην παράσταση του *Χρονικού* του Λεοντίου Μαχαιρά από τότε που πρωτοανέβηκε από το Θ.Ε..ΠΑ.Κ., σε διασκευή και σκηνοθεσία του Καθηγητή Μιχάλη Πιερή, δε σκέφτηκα ποτέ μου με ποιο νόημα χρησιμοποιείται η λέξη αυτή στο κείμενο του Μαχαιρά. Ο επόπτης της διατριβής μου, Καθηγητής Μιχάλης Πιερής, τον οποίο ευχαριστώ θερμά για την υπόδειξη, μου θύμισε ότι εγώ η ίδια, υποδύομενη την ερωμένη του Ρήγα, την Τσίβα τε Σκαντελίε, τονίζω στον τελευταίο ότι «Λαλούν πως στην Ρόδο η κυρά η Τζουάνα της Ανάπολης καρτερά να σε προσδεκτεί πολλά **σπλαχνικά** [...]» και ότι η λέξη στον Μαχαιρά έχει και τη σημασία του «ερωτικός». Η υπόδειξη του κ. Πιερή μπορεί να είναι ακόμη ένα κλειδί για να κατανοήσουμε την ερωτική συμπεριφορά και συγκαταβατικότητα της πρωταγωνίστριας της *Βοσκοπούλας*.

⁵¹⁵ Άξιο παρατήρησης είναι το γεγονός ότι οι αντιδράσεις της Φύσης και της Συνείδησης συγκρίνονται και αξιολογούνται ως ισότιμες στη στροφή 69 – 72. Το γεγονός ότι η Φύση τοποθετείται στην ίδια βαθμίδα με τη Συνείδηση της ηρωίδας δε μπορεί παρά να μη μαρτυρεί πόσο σημαντική είναι η θέση της φύσης στον κόσμο του ποιμενικού ειδυλλίου και πόσο αξεχώριστη η σχέση της με τους ήρωες του και τη Συνείδησή τους.

Αποκαλύπτεται, εν τέλει, ότι πέρα από οποιαδήποτε μορφή καταδίκης η κινητήρια δύναμη που ώθησε τη βοσκοπούλα στη σωτηρία του βοσκού ήταν η ερωτική επιθυμία. Η ανάσταση του βοσκού αιτιολογήθηκε με επιχειρήματα από τα οποία ισχυρότερο αποκαλύπτεται ο έρωτας. Μια ερωτική επιθυμία που δεν προκλήθηκε μόνο από τα «όμορφα κάλλη» αλλά, κυρίως, από ένα χαρακτηριστικό της προσωπικότητας του βοσκού, τη φρονιμάδα («Γεις φρόνιμος βοσκός...»).

Τριάντα δύο στίχοι σε σύνολο 476 (500 ας πούμε με τη στροφή που υποτίθεται ότι εξέπεσε) είναι περίπου το 1 / 15 του συνολικού μεγέθους του ποιήματος. Γιατί τόσο εκτενής ο συγκεκριμένος μονόλογος; Τι εξυπηρετεί η έμφαση στην υποθετική καταδίκη της βοσκοπούλας ή η αιτιολόγηση της σωτηρίας του βοσκού του οποίου η λιγοθυμία παρουσιάζεται πραγματική και εξισώνεται με τον θάνατο; Το συγκεκριμένο κείμενο υπήρξε για μένα ένα από τα πιο αινιγματικά χωρία του ποιήματος.

Όλη η απολογία της ηρωίδας καταλήγει στην επιθυμία της να αποφύγει την κοινωνική κατακραυγή και ατίμωση («**Άσπλαχνη και κακή μ' ήθελαν κράζει**», στ. 73). Και στο σημείο αυτό δε μπορεί κανείς παρά να ανακαλέσει μια άλλη νεαρή κοπέλα, έστω μη βοσκοπούλα, και πάλι, όμως, χωριατοπούλα, η οποία πρωταγωνιστεί στο γνωστό μεσαιωνικό ποίημα *Contrasto*, το *Rosa Fresca Aulentissima* του Σικελού Cielo d' Alcamo το οποίο μεταφράστηκε στα ελληνικά και εκδόθηκε με εισαγωγή και σχόλια από την Στέλλα Πριοβόλου.⁵¹⁶ Το ποίημα έχει αμιγώς διαλογική μορφή, το γνωστό ως *contrasto* ή *débat amoureux*, είδος που θεωρείται συγγενές με την *pastourelle*. Το σημαντικό στοιχείο του συγκεκριμένου ποιήματος είναι τα χαρακτηριστικά της γυναικείας φωνής που ακούμε: παρά την ταπεινή καταγωγή της δε διστάζει να ορθώσει το ανάστημά της ως «μια σύγχρονη γυναίκα», όπως σημειώνει η Πριοβόλου, και να υποστηρίξει με σθένος την αυτονομία και αυτοδυναμία της γυναίκας η οποία «δεν είναι πειθήνιο όργανο του άνδρα, αλλά αντίθετα μπορεί μόνη της να παίρνει αποφάσεις και να προστατεύει τον εαυτό της».⁵¹⁷

Η εκτενέστατη απολογία της *Βοσκοπούλας* είναι μια από τις ερμηνευτικές προκλήσεις που θέτει το κρητικό ποίημα. Ίσως το κλειδί ερμηνείας του συγκεκριμένου κειμένου να

⁵¹⁶ «Στη στροφή (20) η νέα, οργισμένη από την ξεκάθαρη σεξουαλική πρόταση, επιτίθεται με βαριές εκφράσεις στον νέο. Θα προτιμούσε να τον έβλεπε να σωριάζεται στη γη και να αδιαφορεί ακόμη κι αν της το ζητούσε ο κόσμος γύρω. Δε θα καταδεχόταν να τον βοηθήσει ακόμη κι αν είχε όλα τα πλούτη και τα αγαθά του Πάπα και του Σουλτάνου Στέλλα Πριοβόλου», *Rosa Fresca Aulentissima. Το μεσαιωνικό ερωτικό ποίημα με το μάτι των φιλόλογων και του νομπελίστα Dario Fo*, Περίπλους, Αθήνα 2009.

⁵¹⁷ Ο.π., 83.

βρίσκεται στην «ανταπόκρισή» του στο μεσαιωνικό ποίημα αλλά και στην ποίηση εκείνη στην οποία πρωταγωνιστεί μια «άσπλαγχη και κακή» ηρωίδα η οποία απολαμβάνει τα δεινά που προκαλεί ο έρωτας στο αρσενικό υποκείμενο. Ιδιαίτερα ενδιαφέρει η στροφή 20 του ιταλικού ποιήματος:⁵¹⁸

Μακάρι και αναίσθητος στη γη να σωριαζόσουν
από παντού θα έτρεχαν τα πλήθη και θα λέγαν:
«Προστάτευσε το δύστυχο!» Μα εγώ δε θα δεχόμουν
το χέρι να σου έδινα κι ας είχα όλα τα πλούτη
ας είχα όλα τα αγαθά του Πάπα, του Σουλτάνου.⁵¹⁹

Στην ακόλουθη απάντηση του νέου εικονοποιείται η καταδικαστική στάση του πλήθους, της ανθρώπινης κοινωνίας η οποία, μαρτυρώντας την αδιάφορη στάση της νέας απέναντι στον κίνδυνο θανάτου που περιβάλλει τον νέο, εκφράζεται με επιθετικούς προσδιορισμούς που δε μπορούν παρά να ανακαλέσουν τους αντίστοιχους «άσπλαγχη και κακή» της *Βοσκοπούλας*:

Ζωή μου αν το 'θελε ο Θεός, στα χέρια σου να μείνω!
Ο μίσχος μου μαραίνεται και νύχτα και ημέρα
από εσέ αναζητά παρηγοριά να πάρει.
Το πλήθος θα σου φώναζε: «**Ω κατεργάρα, ψεύτρα,**
που μες το σπίτι σκότωσες τον άνθρωπο προδότρα!»
το νήμα κόψε της ζωής χωρίς να με λαβώσεις. (στροφή 21)⁵²⁰

Το θέμα της λιγοθυμίας, ενδεχόμενο στη *Rosa Fresca*, γεγονός στη *Βοσκοπούλα*, συνδέει τα δύο κείμενα και τα θέτει σε έναν ιδιαίτερα ενδιαφέρον διάλογο. Στη *Rosa Fresca* η πρωταγωνίστρια, στο πλαίσιο της αδιάλλακτης στάσης της, τονίζει πως ακόμη και στην περίπτωση μιας ενδεχόμενης λιποθυμίας του ήρωα εκείνη θα αρνούσαν να του προσφέρει τη βοήθειά της έστω και αν «τα πλήθη» φώναζαν «Προστάτευσε το δύστυχο!». Η κοινωνική πίεση δε θα ήταν αρκετή ώστε η συγκεκριμένη ηρωίδα να δώσει χείρα βοήθειας στον ήρωα

⁵¹⁸ Ο.π., 87.

⁵¹⁹ Ο.π., 75.

⁵²⁰ Ο.π. Και το ιταλικό κείμενο: «Dio lo volesse, vita mia, che io morissi in casa tua! L' arma ne sarebbe consolata, poiché delira giorno e notte. La gente ti chiamerebbe: “**O malvagia spergiura, ché hai ucciso l' uomo in casa, traditora!**” Invece mi togli la vita senz'alcun bisogno di ferita», ό.π., 68.

του οποίου η ζωή απειλείται. Το θέμα της στάσης του «πλήθους» περιγράφεται και από τον ήρωα ο οποίος επισημαίνει ότι μια τέτοια αδιάφορη συμπεριφορά εκ μέρους της ηρωίδας θα προκαλούσε την κοινωνική κατακραυγή και καταδίκη: «Το πλήθος θα σου φώναζε: “Ω κατεργάρα, ψεύτρα, που μες το σπίτι σκότωσες τον άνθρωπο προδότρα”».

Εάν στην περίπτωση της *Rosa Fresca* το θέμα της λιγοθυμίας εγγράφεται στο πλαίσιο των ειδολογικών στερεοτύπων και κοινών τόπων της ποίησης της εποχής, στη *Βοσκοπούλα* ο βοσκός παρουσιάζεται να κινδυνεύει πραγματικά και να αντιμετωπίζει την πιθανότητα να πεθάνει. Κατακρίβεια η βοσκοπούλα θεωρεί πραγματικότητα τον θάνατο του βοσκού και προβαίνει στη σωτηρία του προβάλλοντας ως βασική αιτιολογία την αντίδραση του κόσμου απέναντι σε ενδεχόμενη αδιαφορία της.⁵²¹ Στη *Rosa Fresca* η νέα συμπεριφέρεται ως να είναι, πράγματι, «άσπλαχνη και κακή» και δηλώνει ξεκάθαρα τόσο την αδιαφορία της για την τύχη του νέου όσο και για την κοινωνική καταδίκη και ατίμωση που θα επέφερε η επιλογή της.⁵²²

Ο διάλογος που αναπτύσσεται ανάμεσα στα δύο κείμενα, συνειδητός ή συμπτωματικός, προσφέρει στον μελετητή την ευκαιρία να διαπιστώσει την ιδεολογική απόσταση που τα χωρίζει. Το διαμετρικά αντίθετο ήθος των δύο πρωταγωνιστριών συνυφαίνεται με μια σειρά από αποκλίσεις που αφορούν στο συνολικότερο ύφος των δύο ποιητικών κειμένων αλλά και στον ειδολογικό προσδιορισμό τους.

Τον ίδιο διάλογο της *Βοσκοπούλας* μπορούμε να ανιχνεύσουμε στη σχέση της και με συγγενέστερα, ειδολογικά, κείμενα όπως, για παράδειγμα, το πρώτο δείγμα του είδους της *pastourelle*, το πολύ γνωστό «L'autrier jost' una sebissa» του Marcabru:

⁵²¹ «Κι ομπρός στη βρύση πέφτω λιγωμένος / κ' η κόρη εθάρρει κ' είμαι αποθαμένος. Λέγει: “Των αμματιώ μου τα παιγνίδια / εθανατώσαν τον βοσκό αφνίδια”», *Απόκοπος, Η Βοσκοπούλα*, ό.π., 66, στίχοι 29 – 32.

⁵²² Για το θέμα του έρωτα στη δυτική ποίηση της εποχής του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης σημαντικότετη είναι η μονογραφία του Denis de Rougemont *Ο Έρωτας και η Δύση*. Ο μελετητής σημειώνει πως «ο θανάσιμος έρωτας» είναι «ό,τι το πιο συγκινητικό υπάρχει στις λογοτεχνίες μας παγκοσμίως» ενώ «ο ευτυχισμένος έρωτας δεν έχει ιστορία», Denis de Rougemont, *Ο Έρωτας και η Δύση*, μτφ. Μπάμπης Λυκούδης, επιμ. Ντίνα Σαμοθράκη, Ίνδικτος, Αθήνα 2002, 15. Ο Rougemont υπογραμμίζει πως «Κανείς δεν μπορεί πια να αμφιβάλει για το ότι ολόκληρη η ευρωπαϊκή ποίηση προήλθε από την αντίστοιχη των τροβαδούρων του 12^{ου} αιώνα», ό.π., 88 - 89. «Τι είναι η ποίηση των τροβαδούρων; Η έξαρση του κακότυχου έρωτα. Σε ολόκληρη την οξιτανική λυρική ποίηση καθώς και στη λυρική ποίηση του Πετράρχη και του Δάντη δεν υπάρχει παρά μόνο ένα θέμα: ο έρωτας· και όχι ο ευτυχής έρωτας, ο πλήρης και ικανοποιημένος [...] αλλά αντιθέτως ο διηνεκώς ανικανοποίητος έρωτας [...]», ό.π., 89. Η πρωταγωνίστρια του *Rosa Fresca Aulentissima* ανταποκρίνεται στο νέο γυναικείο ποιητικό πρότυπο που ο Rougemont ονομάζει «ωραία που λέει πάντα όχι» και το οποίο η ποίηση των τροβαδούρων εκθειάζει με όρους υποτέλειας: «η γυναίκα ανυψώνεται πάνω από τον άνδρα, του οποίου γίνεται το νοσταλγικό ιδεώδες», ό.π., 90. Ως παράδειγμα διαβάζουμε τους εξής στίχους: «Δεχθείτε την υποτέλεια της ζωής μου, σκληρόκαρδη ωραία, αρκεί / να συγκατατεθείτε να με ανεβάσετε σεις στον ουρανό!», ό.π., 147.

«Μικρούλα μου, ως τα τώρα εγώ δεν έχω δει πιο πονηρό
μουτράκι απ' το δικό σου, ακούς; Ούτε κανένα θηλυκό,
που **άκαρδο** να 'ναι σαν κι εσέ κι έτσι ανελέητα **σκληρό**». ⁵²³

Δεν είναι όμως μόνο οι πιο πάνω ηρωίδες σκληρές κι άσπλαχνες την εποχή που μας ενδιαφέρει. Ίσως η πιο γνωστή ποιητική μορφή που φέρει ως ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της την σκληρότητα απέναντι στον ερωτευμένο νέο είναι η Laura του Πετράρχη:

Πικρή κι ανήμερη καρδιά, κι άσπλαχνη επιθυμία
για τη γλυκιά, σεμνή, αγγελική μορφή·
εάν **το βάσανό μου** κρατήσει για πολύ
δέσμιός τους θα καταντήσω χωρίς εκτίμηση καμία.

Γιατί όπως οι ανθοί και τα λούλουδα γεννιούνται και πεθαίνουν,
όπως η μέρα πάντα ξημερώνει κι η νύχτα πάντα ξοπίσω ακολουθεί
έτσι **κι εγώ δε σταματώ να κλαίω**: ο καθένας να με λυπηθεί πρέπει
που **η Τύχη, η Κυρά μου κι ο Έρωτας μαζί με σέρνουν**.

Ζω μόνο για να ελπίζω, έχοντας στο νου μου πάντα
ότι μια σταγόνα τόση δα που συνεχώς κυλούσε
το μάρμαρο και τον βράχο να κατατρώει είδα.

Δεν είναι πουθενά καρδιά τόσο σκληρή που το κλάμα,
το παρακάλιο κι η αγάπη να μην τηνε ταράζουνε·
δεν υπάρχει πουθενά πόθος κρύος τόσο που να μην παίρνει φωτιά. ⁵²⁴

⁵²³ Τροβαδούροι. Οι προβηγκιανοί τραγουδιστές του Μεσαίωνα, ό.π., 64.

⁵²⁴ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Arnoldo Mondadori, Milano 2008, 1069. Η μετάφραση του ποιήματος (αρ. 265) δική μου.

Και η κερά στο ποιμενικό ειδύλλιο *La Nencia da Barberino* του Lorenzo Il Magnifico είναι εξίσου σκληρή και έχει χαρακτηριστικά που μοιάζουν πολύ στη Laura του Πετράρχη παρά τη διαφορετική ειδολογική ταυτότητά της.⁵²⁵

Έχει μάτια που τις καρδιές κλέβουν
κι είν' ικανά ακόμη και τοίχο να τρυπήσουν.
Όποιος την κοιτάζει την ερωτεύεται
αλλ' η καρδιά της μοιάζει με βράχο σκληρό.
Και πάντοτε την ακολουθούν χιλιάδες ερωτευμένοι
σκλαβωμένοι όλοι απ' τη ματιά τη δική της.
Αυτή κοιτά τον έναν και τον άλλο και τους μιλά
κι εγώ, για να την κοιτώ, χαλάω το μυαλό μου.⁵²⁶

Οι «ανταποκρίσεις» της απολογίας της ομώνυμης ηρωίδας της *Βοσκοπούλας* ανακαλούν γυναικείες μορφές της μεσαιωνικής και αναγεννησιακής ποίησης που έχουν κοινό χαρακτηριστικό την περιφρόνηση του ερωτευμένου ανδρικού υποκειμένου. Αυτό το ήθος καταδικάζει η κρητικιά βοσκοπούλα προβάλλοντας μια αρετή η οποία μπορεί ακόμη και «να επαινεθεί» («Ποιος άνθρωπος μου τό 'θελε παϊνέσει», στ. 65). Η αποδοχή από τον κοινωνικό περίγυρο είναι επιθυμητέα και επιδιώκεται. Ο έρωτας του βοσκού γίνεται εύκολα αποδεκτός

⁵²⁵ «[...] a Pastoral by Lorenzo, "La Nencia da Barberino", is looked upon as a masterpiece of true genius and humour, full of vivid imagery, showing intimate acquaintance with rustic life in the neighborhood of Florence, and making use of the dialect of the Tuscan peasants», Christopher Hare, *Life and Letters in the Italian Renaissance*, Stanley Paul & Co, London 1915, 30.

⁵²⁶ Lorenzo il Magnifico, *Poesie*, Introduzione e note di Federico Sanguineti, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1992. Το κείμενο της συγκεκριμένης έκδοσης είναι διαθέσιμο στην ιστοσελίδα <http://www.classicitaliani.it/lorenzo/nencia03.htm>.

Από το ποίημα μεταφράζω τη στροφή V:

Ell' à quegli occhi tanto rubacuori,
che la trafiggere' con egli un muro;
chiunch'ella guata convien che 'nnamori,
ma ella à 'l cuore com'un ciottol duro,
e sempre à drieto un migliaio d'amadori,
che da quegli occhi tutti presi furo;
la se rivolge e guata questo e quello:
i', per guatalla, me struggo el cervello.

Η μετάφραση δική μου.

αφού προέρχεται από έναν άντρα ο οποίος συνδυάζει στο πρόσωπό του τα δύο ιδανικά, το κάλλος και την αρετή, τα οποία χαρακτηρίζουν και την ίδια την ηρωίδα μας:⁵²⁷

Γεις φρόνιμος βοσκός μ' όμορφα κάλλη
ευρέθηκε σε παιδωμή μεγάλη
κ' ήμουνε κρατημένη να βουθήσω,
κόπο να βάλω να τον αναστήσω. (στ. 81 - 84)

Όπως ήδη σημειώθηκε στον μονόλογο της βοσκοπούλας εμφανίζεται δύο φορές το επίθετο «άσπλαχνη»

Ποια λυγερή δε μ' είχε κατακρίνει,
άσπλαχνη να φανώ την ώρα κείνη; (στ. 67 - 68)

Άσπλαχνη και κακή μ' ήθελαν κράζει·
όλοι, μικροί μεγάλοι, μ' ατιμάζει· (στ. 73 - 74)

Εάν το «σπλάχνος», το οποίο επικαλείται ο βοσκός («το σπλάχνος το πολύ, την καλοσύνη», στ. 51) ως λόγο ευχαριστίας της βοσκοπούλας, αφορά το ήθος της ηρωίδας αφού, όπως επισημαίνει ο Καψωμένος, η σημασία της λέξης στο σημείο αυτό αφορά το ήθος των προσώπων, δεν μπορούμε να πούμε το ίδιο και για τις δύο εμφανίσεις του επιθέτου στο μονόλογο.⁵²⁸ Στη δεύτερη περίπτωση (στ. 73) η χρήση της λέξης είναι πιο ξεκάθαρη: όπως στο σύνταγμα «το σπλάχνος το πολύ, την καλοσύνη» οι δύο λέξεις αποδίδουν το ίδιο νόημα, έτσι και στο σύνταγμα «άσπλαχνη και κακή» οι δύο λέξεις είναι συνώνυμες και αφορούν το ήθος της ηρωίδας. Τα δύο ποιητικά συντάγματα συνομιλούν μεταξύ τους ορίζοντας τους δύο

⁵²⁷ «Υπάρχει στη νεοελληνική λογοτεχνία ένας σημασιακός κώδικας σύμφωνα με τον οποίο η συνάρτηση του κάλλους με το αγαθό εμφανίζεται σταθερά ως σχέση ισοδυναμίας ή ταυτότητας, η οποία λειτουργεί σε πολλά επίπεδα και παίρνει διάφορες ισότιμες εκφράσεις: κάλλος = αγαθό, ομορφιά = καλοσύνη, ηθικές αξίες = αισθητικές αξίες.», Ερ. Καψωμένος, «Η ταύτιση του κάλλους με το αγαθό στην Ελληνική λογοτεχνία. Ένας πολιτισμικός κώδικας», *Διάλογοι καταλλαγής*, 58 (Ιούλ. - Αύγ. - Σεπτ. 2000), 514-518, 514. Το κείμενο είναι διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: http://www.survey.ntua.gr/environ/keimena/kapsomenos_k.pdf.

Ο ίδιος μελετητής σε συναφές κείμενο σημειώνει: «Η σύνθεση της ομορφιάς με την αρετή ορίζει, καθώς είπαμε, το ανθρώπινο ιδεώδες. Οι πιο στερεότυποι και χαρακτηριστικοί συνταγματικοί συνδυασμοί είναι: ομορφιά και χάρη, χάρες κι αρετές. Η ομορφιά αντιστοιχεί στις φυσικές αξίες, η αρετή στις ηθικές. Και με μια εύλογη αναγωγή, οι φυσικές αξίες συνοψίζονται στο κάλλος και οι ηθικές στο αγαθό.», Ερ. Καψωμένος, «Η ταύτιση του κάλλους με το αγαθό: ένας νεοελληνικός αξιακός κώδικας στη μεταβυζαντινή λογοτεχνία», ό.π.

⁵²⁸ Ερ. Καψωμένος, «Η ταύτιση του κάλλους με το αγαθό: ένας νεοελληνικός αξιακός κώδικας στη μεταβυζαντινή λογοτεχνία», ό.π.

ακραίους πόλους μιας ηθικής συμπεριφοράς: από τη μια ο βοσκός εκθειάζει την καλοσύνη της βοσκοπούλας και, από την άλλη, η βοσκοπούλα καταδικάζει την κακία που θα σήμαινε η άρνησή της να βοηθήσει τον λιγόθυμο βοσκό. Τόσο σαφές, όμως, δεν είναι το σημασιολογικό περιεχόμενο του επιθέτου στην πρώτη χρήση του:

Ποια **λυγερή** δε μ' είχε κατακρίνει,
άσπλαχνη να φανώ την ώρα κείνη; (στ. 67 - 68)

Όπως ήδη σημειώθηκε η επανάληψη του επιθέτου δε μοιάζει καθόλου αθώα, όπως κάθε επανάληψη στο μικρό ποίημα της *Βοσκοπούλας*, και δε μπορεί να μη συνδυαστεί με τον στ.76 («κι ούδ' άνθρωπος ποτέ μου 'θελε σμίγει») σε ένα πλαίσιο ερωτικών συνδηλώσεων. Εντούτοις, η υποψία ότι το επίθετο στον στ. 68 σημαίνει και την έλλειψη «σπλάχνους» με την ερωτική σημασία του τελευταίου υποστηρίζεται και από την παρουσία της «λυγερής» στον ακριβώς προηγούμενο στίχο. Η «λυγερή» που κατακρίνει την «άσπλαχνη» βοσκοπούλα θα μπορούσε να την καταδικάζει τόσο για την έλλειψη καλοσύνης όσο και για την έλλειψη «σπλαχνικής», ερωτικής συμπεριφοράς.

Εάν η πιο πάνω ανάγνωσή μου ισχύει τότε στο μονόλογο της βοσκοπούλας εξισώνονται δύο ήθη: το αγαθό («η καλωσύνη») και το ερωτικό («το σπλάχνος»). Το «σπλάχνος», τότε, με τη διπλή σημασία (το αγαθό και ο έρωτας) εμφανίζεται να κυριαρχεί στον κόσμο της *Βοσκοπούλας* όπου οι «άσπλαχνες» δεν είναι καθόλου καλοδεχούμενες. Συνεπώς, η κοινωνία της *Βοσκοπούλας* υποδεικνύει (και επιβάλλει) στην ηρωίδα ένα συγκεκριμένο τρόπο συμπεριφοράς: «σπλαχνικό» με τη διττή του σημασία. «Όλοι, μικροί μεγάλοι» (στ. 74) παροτρύνουν την ηρωίδα στη μεγαλοθυμία αλλά και στον έρωτα ως συνώνυμες εκφάνσεις του ίδιου ήθους, του ήθους που επαινείται (στ. 65).

Και πάλι εάν η ανάγνωσή μου ευσταθεί, με τον μονόλογο της βοσκοπούλας ουσιαστικά στοιχειοθετείται ο κόσμος της *Βοσκοπούλας* και το ήθος του. Ορίζεται εξ αρχής ως ένας κόσμος στον οποίο ο έρωτας είναι συνώνυμο της καλοσύνης και οποιαδήποτε συμπεριφορά αποκλίνει από το αξιακό αυτό σύστημα καταδικάζεται, ατιμάζεται και αποβάλλεται.

Στη *Βοσκοπούλα* το τρίπτυχο «λιποθυμία – σωτηρία – πλήθος» μορφοποιείται σε ένα κείμενο έκτασης 55 στίχων (29 - 84) γεγονός που υποδηλώνει και τη σημασία του για την εξέλιξη της ιστορίας του ποιήματος. Η λιποθυμία στη *Βοσκοπούλα* είναι γεγονός το οποίο

αιτιολογείται κιόλας: είναι το αποτέλεσμα της ερωτικής έντασης που αισθάνεται ο βοσκός όταν πρωταντικρίζει τη βοσκοπούλα και, πιο συγκεκριμένα, προκαλείται από την επενέργεια του βλέμματός της πάνω του. Η επιλογή της βοσκοπούλας να συνεφέρει τον βοσκό προκύπτει απόλυτα φυσιολογικά μόλις εκείνη αντιλαμβάνεται ότι ο βοσκός έχασε τις αισθήσεις του. Η διαδικασία της ανάστασής του περιγράφεται διεξοδικά. Η υπερβολή χαρακτηρίζει όλο το συγκεκριμένο κείμενο και, μάλλον, καθόλου τυχαία. Όταν συνέρχεται ο βοσκός:

Σ' έγνοια πολλήν εμπήκα πώς ν' αρχίσω
κ' εις είντα μόδο να τση φχαριστήσω
το σπλάχνος το πολύ, την καλωσύνη,
σπού 'δειξε σ' εμέ την ώρα κείνη.

Λέγω τση: «Σ' είντα μόδο να γυρέψω
το σπλάχνος το πολύ να σ' αντιμένω;
και πώς να διάξω'ς τούτο το γομάρι,
ανέγνωρος να μη φανώ στη χάρη;

**Το αίμα τση καρδιάς μου κι α σου δώσω,
δεν ημπορώ το χριός μου να πληρώσω
ουδέ την καλωσύνη σου την τόση
ο λόγος μου μπορεί να την πλερώση.»** (στ. 49 - 60)

Σημειώνω με έμφαση όσα λέγονται στην τελευταία στροφή. Ο βοσκός δε μπορεί να ξεπληρώσει το χρέος του ούτε με το αίμα της καρδιάς του αλλά, και κυρίως, ούτε με τον λόγο του. Ο λόγος του παρουσιάζεται ανεπαρκής να εκφράσει την ευχαριστία και την ευγνωμοσύνη. Και ταυτόχρονα ο ίδιος αυτός λόγος, που αυτοακυρώνεται, λειτουργεί ως το κατεξοχήν εργαλείο με το οποίο κερδίζει εν τέλει τη βοσκοπούλα:

**Μ' απού τη φχαριστιά, βοσκέ, την τόση,
απού μιλείς και δίδεις μου με γνώση,
σ' αγάπη περισσή βαλμένη μ' έχεις
κ' εις τα θελήματά σου να κατέχης.** (στ. 85 - 88)

Θυμίζω ότι τη φωνή της βοσκοπούλας την ακούμε διαμεσολαβημένη μέσα από την αναδρομική οπτική του αφηγητή - βοσκού. Συνεπώς, όσα ακούμε από το στόμα της πρωταγωνίστριας είναι όσα ο ποιητής της επιτρέπει να πει.⁵²⁹ Και στο σημείο αυτό της παραδοχής της βοσκοπούλας στον έρωτα του βοσκού λόγω της ομιλίας του δε μπορούμε παρά να αναγνωρίσουμε τον ποιητή - βουκόλο του οποίου ο λόγος είναι αρκετά ισχυρός ώστε να κατακτήσει τον έρωτα της βοσκοπούλας. Το παιγνίδι αυτό του ανίσχυρου (ποιητικού) λόγου που δε μπορεί να αρθεί στο μέγεθος της προσφοράς της βοσκοπούλας και, από την άλλη, η ομολογία της βοσκοπούλας ότι ο ίδιος ακριβώς αυτός λόγος την υπέταξε ερωτικά έχει μία και μοναδική στόχευση: τον έπαινο, εν τέλει, του ίδιου του ποιητικού λόγου από τον δημιουργό του, δηλαδή, τον αυτοέπαινο.

Η *Βοσκοπούλα* του ανώνυμου ποιητή αθρώνει λόγο και μάλιστα λόγο εκτενή. Έστω και αν ο άμεσος λόγος της *Βοσκοπούλας* συνοδεύεται από υποψίες που αφορούν σε ερωτήματα του τύπου «Πόσο αυθεντικός και γνήσιος μπορεί να είναι ο λόγος μιας ηρωίδας ο οποίος παρατίθεται, ως να είναι αυτούσιος, στο πλαίσιο μιας αναδρομικής ποιητικής αφήγησης;», εντούτοις η προσωπικότητά της είναι ρεαλιστικότερη και πιο πειστική σε σχέση με τις *pastorellae* που είδαμε. Η απολογία της *Βοσκοπούλας* εκτείνεται σε 32 στίχους ενώ στη συνέχεια του ποιήματος η ηρωίδα μιλά ακόμη 6 φορές: 16 – 12 – 6 – 4 – 8 – 20 στίχοι κάθε φορά (σύνολο 66 στίχοι). Συνεπώς, η συγκεκριμένη βοσκοπούλα διαφοροποιείται κατά πολύ από τις υπόλοιπες συγγενισσές της, κυρίως ως προς τούτο: έχει φωνή και την ακούμε. Ζωντανεύει και εκφράζει άποψη. Το κείμενο της απολογίας της είναι ένας μονόλογος με αρχή, μέση και τέλος. Ο λόγος που εκφέρει είναι δραματοποιημένος και ο πρώτος εγκιβωτισμένος μονόλογος που απαντά στη *Βοσκοπούλα* ανήκει στην ομώνυμη ηρωίδα. Το περιεχόμενο του μονολόγου της θα συνεχίσει να με απασχολεί καθώς το μεγαλύτερο μέρος του αφορά μια κοινωνία ανθρώπων από την οποία κανονικά η ποίηση αυτού του είδους είναι απομακρυσμένη. Το ήθος μιας βοσκοπούλας που σκέπτεται και δρα σε σχέση με ένα κοινωνικό πλαίσιο είναι, επίσης, καινοφανές για το είδος της με την έννοια ότι ειδολογικά η παρουσία της κοινωνίας λειτουργεί ανασταλτικά στη γυναικεία ερωτική επιθυμία.

⁵²⁹ «Η μεγαλοπρέπεια της *domna* των *canso* εξαρτάται από την απόλυτη σιωπή της: η βοσκοπούλα των *pastourelles*, μια απλή χωρική, δεν έχει κανένα μεγαλείο για να χάσει. Όπως η ηρωίδα στην *alba* η βοσκοπούλα είναι, επίσης, μορφή ζωντανή και προσιτή. [...] Το ποίημα, όμως, είναι η εκδοχή της αλήθειας του άρρενος αφηγητή – πρωταγωνιστή, είναι η δική του ιστορία, η δική του διήγηση. Η φωνή της [βοσκοπούλας] μοιάζει να ακούγεται δυνατή και καθαρή, στην πραγματικότητα, όμως, είναι διαμεσολαβημένη», Gale Sigal, *Erotic Dawn – Songs of the Middle Ages. Voicing the Lyric Lady*, ό.π., 27.

Εάν η ερμηνεία μου της απολογίας της βοσκοπούλας ευσταθεί τότε το συγκεκριμένο κείμενο της απολογίας μπορεί να θεωρηθεί ως μια δήλωση ποιητολογικής και ειδολογικής τάξεως. Η *Βοσκοπούλα* δεν είναι ένα απλό ποίημα κι ούτε ο ποιητής της ένας ποιητής τυχαίος. Το ποίημά του εμπνέεται από μια ολόκληρη ποιητική παράδοση την οποία έχει αφομοιώσει δημιουργικά. Η απολογία της βοσκοπούλας δεν είναι μόνο η απολογία μιας ηρωίδας αλλά η απολογία ενός νέου ποιητικού συστήματος που δομείται πάνω στο ήδη υπάρχον για να το ανατρέψει και να αναθρέψει μια άλλη *Βοσκοπούλα*, τολμώ να πω πότερο κρητικοπούλα παρά ευρωπαϊά.

Επιλογικά
στη *Βοσκοπούλα*

Η *Βοσκοπούλα* είναι ένα ποίημα το οποίο, στην ιστορία της φιλολογικής του προσέγγισης, δεν εκτιμήθηκε όσο του αξίζει. Ένας βασικός λόγος που το ποίημα αγνοήθηκε κατά πολύ είναι η παραπομπή σε εικόνες αγροτικές και ποιμενικές. Αν και ο έντεχνος χαρακτήρας του ποιήματος σημειώθηκε και υπογραμμίσθηκε πολύ νωρίς από τους Κ. Θ. Δημαρά και Στυλιανό Αλεξίου, εντούτοις, ακόμη και σήμερα, στις συνειδήσεις των αναγνωστών η *Βοσκοπούλα* δε θα μπορούσε να σταθεί επάξια δίπλα στον *Απόκοπο* ή την *Πανώρια* ή σε άλλο γνωστό έργο της κρητικής λογοτεχνίας. Εάν κρίνουμε από τον όγκο της βιβλιογραφίας που αφορά στα υπόλοιπα ποιήματα της κρητικής αναγεννησιακής ποίησης τότε δικαιολογούμαστε να μιλούμε για μια *Βοσκοπούλα* σχετικά αδικημένη.

Σκοπός της παρούσας διατριβής είναι να πείσει πως η εικόνα για την απλοϊκή και αφελή *Βοσκοπούλα* είναι ολοσδιόλου εσφαλμένη. Αν ο τίτλος του ποιήματος ανακαλούσε εικαστικά έργα όπως τα πιο κάτω του William - Adolphe Bouguereau, τότε έως τώρα διαβάζαμε τη *Βοσκοπούλα* προβάλλοντας στο κείμενό της αναγνώσεις που διαμορφώθηκαν αφού η ηθογραφία εισέβαλε στην νεοελληνική λογοτεχνία και κυριάρχησε πιο πολύ από έναν αιώνα. Οι λαογραφικές εικόνες στο μυαλό του Έλληνα αναγνώστη είναι πιθανότατα αυτές στις οποίες οφείλεται η παραγνώριση της *Βοσκοπούλας*.



William-Adolphe Bouguereau, (1825 - 1905), Νεαρή Βοσκοπούλα, 1868



William-Adolphe Bouguereau, Βοσκοπούλα (Pastourelle), 1873

Η *Βοσκοπούλα* του ανώνυμου Κρητικού ποιητή δεν αποτυπώνει λογοτεχνικά μια μορφή όπως τις πιο πάνω από τους νεοκλασικούς πίνακες του William-Adolphe Bouguereau. Όσο απλά είναι τα εργαλεία της ποίησής του, άλλο τόσο σύνθετη είναι η μορφή της πρωταγωνίστριάς του και του ποιήματός του.

Η αφηγηματική οργάνωση του ποιήματος υποδεικνύει μια τριμερή διαίρεση. Τα τρία αυτά μέρη συντίθενται στη βάση επεισοδίων ή υποενοτήτων. Κάθε μέρος από τα τρία παρουσιάζει μια σχετική αυτονομία, γεγονός που υποστηρίζει την τριμερή οργάνωση του αφηγηματικού υλικού. Από την άλλη, τα τρία αυτά μέρη συνδέονται υπογείως με ένα κοινό, κεντρικό στη *Βοσκοπούλα*, θεματικό ζεύγος, αυτό του «Έρωτας - Θάνατος». Χωρίς να προτίθεμαι να υπερβάλω, το ποίημα μοιάζει να είναι η ανάπτυξη του πολύ γνωστού διστίχου από το ποιμενικό επεισόδιο του Κρητικού στον *Ερωτόκριτο* «Έρωτας ήταν η αρχή, το τέλος πάλι εγίνη / από το Χάρο που ποτέ χαρά δε μας αφήνει.», (B593 – 594). Στο πρώτο μέρος (στ. 1 - 148) βασικό θέμα είναι η λιγοθυμία του βοσκού η οποία προσλαμβάνεται ως θάνατος. Ο «θάνατος» αυτός γίνεται η αιτία να ανθίσει και ο έρωτας ανάμεσα στους δύο ήρωες. Στο δεύτερο μέρος (στ. 149 - 304) ο έρωτας ολοκληρώνεται και καθορίζει πλέον τους δύο ήρωες. Ο θάνατος στο δεύτερο μέρος κάνει την εμφάνισή του τόσο στην υπόσχεση του βοσκού να επιστρέψει «α ζήσει» (στ. 267) όσο στον εκτενή και θρηνητικό αποχαιρετιστήριο λόγο της βοσκοπούλας με το έντονο ελεγειακό στοιχείο. Στο τρίτο μέρος (στ. 305 – 476) η κυριαρχία του θανάτου είναι ήδη εμφανής στην εικόνα της βρύσης που κλαίει. Έρωτας και θάνατος στο μέρος αυτό γίνονται ουσιαστικά οι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος. Από τον έρωτά της πεθαίνει κυριολεκτικά η βοσκοπούλα και από τον έρωτά του ο βοσκός αποφασίζει να καταδικάσει τον εαυτό του σε έναν διαρκή εν ζωή «θάνατο».

Στην ποιητική αφήγηση της *Βοσκοπούλας* έντονη είναι η παρουσία του μονολόγου και του διαλόγου. Σημαντικότεροι θεωρούνται οι τρεις εκτενέστεροι μονόλογοι: ο μονόλογος της βοσκοπούλας στο πρώτο μέρος (στ. 61 - 92) και οι δύο μονόλογοι του τρίτου μέρους, του γέροντα πατέρα (στ. 351 – 400) και του βοσκού (στ. 409 – 476) . Στο δεύτερο μέρος του ευθέως λόγου υπερισχύει η παρουσία της λεπτομερέστατης περιγραφής του σπήλιου (στ. 149 - 176). Η αφηγηματική αυτή παύση δίνει την ευκαιρία στον ποιητή να χρησιμοποιήσει ένα έντονα ιδιωματικό λεξιλόγιο στην περιγραφή των φυτών που περιβάλλουν το σπήλιο αλλά και των σκευών στο εσωτερικό του. Επιπλέον, στο δεύτερο μέρος εισάγεται στην ιστορία του ποιήματος μια τρίτη μορφή, αυτή του πατέρα της βοσκοπούλας, η οποία θα παίζει καταλυτικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής αφού η επερχόμενη επιστροφή του είναι ο λόγος που αναγκάζει

τους δύο ήρωες να αποχωριστούν. Από αφηγηματική σκοπιά μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο μονόλογος του γέροντα πατέρα (στ. 351 – 400). Εγκιβωτισμένος στην πρωτοβάθμια αφήγηση ο μονόλογος αυτός, ως δευτεροβάθμια αφήγηση, παραθέτει τον λόγο της κόρης στο νεκροκρέβατο ως τριτοβάθμια πια αφήγηση. Ο μονόλογος αυτός είναι ένα εξαιρετικό δείγμα εγκιβωτισμού («Chinese box») το οποίο δεν έχω συναντήσει σε άλλο ποιητικό έργο της εποχής. Πρόκειται για μια πολύ προωθημένη αφηγηματική δομή που υποδεικνύει πόσο μεγάλος τεχνίτης της αφήγησης ήταν ο Κρητικός ποιητής. Ο μονόλογος του βοσκού στο τέλος υπήρξε ένα κείμενο το οποίο, όπως ο μονόλογος της βοσκοπούλας στο πρώτο μέρος, απασχόλησε ιδιαίτερα την παρούσα διατριβή. Με βάση τη σχέση του με το δημοτικό τραγούδι, πιο συγκεκριμένα το μοιρολόι, υποδείχθηκε ο τρόπος με τον οποίο ο ανώνυμος ποιητής συνθέτει το όραμα μιας «δυστοπίας» ταυτόσημης με τον Κάτω Κόσμο. Έτσι το ποίημα, με βάση τις έννοιες της κυκλικής αφήγησης και της επανάληψης, ξεκινά ορίζοντας ένα ειδυλλιακό τοπίο, μια «ευτοπία», και καταλήγει σε ένα εφιαλτικό τοπίο, μια «δυστοπία».

Η ισχυρή παρουσία του ευθέως λόγου, με τη μορφή δραματικού μονολόγου ή διαλόγου, καταστέλλει όλα τα ίχνη της αφηγηματικής παρουσίας δραματοποιώντας την ποιητική αφήγηση της *Βοσκοπούλας*. Με τον ευθύ λόγο παρατίθεται η φωνή του «Άλλου» με υποτιθέμενο «αντικειμενικό» και «απρόσωπο» τρόπο. Περαιτέρω, η μονολογική, αλλά και η διαλογική μορφή του ποιήματος ενισχύουν την ψευδαίσθηση της προφορικής (και δημόδους δήθεν) διάστασης του ποιήματος καταστέλλοντας τη γραπτή (και έντεχνη) ταυτότητά του. Προχωρώντας τον συλλογισμό ένα βήμα πιο πέρα, μπορούμε να πούμε, όσο παράδοξο και αν ακούγεται στην περίπτωση της *Βοσκοπούλας*, ότι η εκτενής χρήση του ευθέως λόγου απελευθερώνει τον ποιητή από τα στεγανά του περιοριστικού μοντέλου του αυταρχικού, παντογνώστη αφηγητή.

Στο πλαίσιο της μελέτης της κυκλικής δομής του ποιήματος («ring composition») εντυπωσιάζεται κανείς από το διάλογο που αναπτύσσεται ανάμεσα σε θέματα, μοτίβα και εκφραστικούς τρόπους, ακόμη και στην ίδια την παρουσία και λειτουργία των προσώπων. Τα δύο βασικά θέματα του ποιήματος, Έρως – Θάνατος, βρίσκονται σε συνεχή διαπλοκή και διάλογο.

Οι ταυτότητες των ηρώων στη *Βοσκοπούλα* μπορούν να θεωρηθούν πολυπλοκότερες του ονόματός τους. Η βοσκοπούλα δεν είναι μια απλή ηρωίδα. Αν και η αρχική της περιγραφή εγγράφεται στο πλαίσιο της τυπολογίας του είδους και της ιταλικής λυρικής ποίησης, η συνειδητότητα την οποία παρουσιάζει η ηρωίδα (με το εξαιρετικό δίστιχο της επίγνωσης της «θανατηφόρας» παρουσίας της) δεν επιτρέπει να τη θεωρήσουμε ως μια συμβατική μορφή. Η «εξωτική» ηρωίδα της αρχής του ποιήματος μεταμορφώνεται στη συνέχεια σε μια «οικόσιτη» ηρωίδα η οποία καταλήγει σε τραγικό πρόσωπο. Η τραγικότητά της εντείνεται λόγω της ταύτισής της με την «Απαρνημένη» του δημοτικού τραγουδιού. Η γυναικεία αυτή μορφή συνιστά, ουσιαστικά, τη μικρογραφία της ποιητικής της *Βοσκοπούλας*: το έντεχνο λογοτεχνικό παρελθόν της και η σύγχρονή της δημοτική ποίηση δημιουργούν μια μορφή μοναδική και ανεπανάληπτη, όπως ακριβώς το ποίημα είναι ένα κράμα πολιτισμών, δυτικού και ανατολικού, ευρωπαϊκού και ελληνικού.

Επίσης διπλή είναι η ποιητική ταυτότητα του γέροντα πατέρα. Ένα γεροντάκι, του οποίου ο ρόλος μοιάζει να εξαντλείται στη μαντατοφορία, παρουσιάζει χαρακτηριστικά τα οποία δεν συνάδουν με την ηλικία του και όσα αυτή συνεπάγεται. Ο ρόλος του ως προστάτη του σπηλαίου και ως του άρρενος που εκτελεί σκληρές χειρωνακτικές εργασίες δημιουργούν ερωτηματικά για τη φύση του ήρωα ο οποίος υπερβαίνει, σαν άλλος υπερήρωας, την αδυναμία του που δηλώνεται ρητά (στ. 344).

Απορίες για την ταυτότητά του προκαλεί και ο βοσκός. Ένας ήρωας ο οποίος προβάλλει την ποιμενική του ιδιότητα και τονίζει τη βουκολική ταυτότητά του κατέχει ένα μοναδικό εκφραστικό χάρισμα ικανό να γοητεύσει και να κατακτήσει τη βοσκοπούλα. Ο ιδιαίτερος ποιητικός του λόγος δεν αρμόζει σε έναν απλό βοσκό αλλά σε έναν ποιητή – βουκόλο ο οποίος συνεχίζει την παράδοση των ελληνιστικών προγόνων του. Η υπερβολή είναι το βασικό εκφραστικό μέσο με το οποίο δομείται η ποιητική του ταυτότητα η οποία συνοδεύεται και από την κλασική σύμβαση του είδους, τη μουσική έκφραση των βουκόλων. Ο μονόλογος του τέλους είναι το κείμενο το οποίο επιβεβαιώνει τη διπλή αυτή ταυτότητα του αφηγητή. Η παραπομπή τόσο σε εικόνες της ελληνιστικής ποίησης όσο και στο δημοτικό τραγούδι θα μπορούσαν να ερμηνευθούν ως ο τρόπος με τον οποίο ο αφηγητής εκφέρει το ύστατο άσμα, το άσμα εκείνο με το οποίο θρηνεί την απώλεια της αγαπημένης του και συστήνει την ύπαρξη ενός άλλου κόσμου, ενός κόσμου στην αντίπερα όχθη της «ευτοπίας», μιας «δυστοπίας» η οποία, όπως υποδείχθηκε, ταυτίζεται με τον Κάτω Κόσμο του δημοτικού τραγουδιού, κυρίως του μοιρολογιού. Έαν η κατάρα να «ξεραθούν τα τρυφερά καλάμια»

παραπέμπει στο υλικό από το οποίο κατασκευάζονται τα μουσικά όργανα που ο βοσκός χρησιμοποιεί (την «παντούρα» και το «φιαμπόλι») τότε επιβεβαιώνεται η υπόθεση ότι ο μονόλογος του τέλους είναι το κύκνειο άσμα με το οποίο ολοκληρώνεται (το ποίημα της *Βοσκοπούλας*) και δηλώνεται ότι πεθαίνει ένας έρωτας και οι πρωταγωνιστές του (αφού ουσιαστικά και ο βοσκός δηλώνει πια «νεκρός»).

Η βοσκοπούλα στον *Ερωτόκριτο* συνδέεται, στην παρούσα εργασία, με την ομώνυμη πρωταγωνίστρια της *Βοσκοπούλας*. Η σκιώδης και αινιγματική μορφή της βοσκοπούλας στο ποιμενικό επεισόδιο του Κρητικού δημιουργεί διάφορα ερωτήματα καθώς η παρουσία της είναι ισχυρή και η υπόγεια σχέση της με την αγαπημένη του Χαρίδημου δομείται έτσι ώστε να υπονομεύονται τα θεμέλια της ερωτικής σχέσης του ζευγαριού. Στη θέση της «αυγα» το πραγματικό γυναικείο πρόσωπο της βοσκοπούλας είναι το δραματικό εύρημα του Κορνάρου που δικαιολογεί την καχυποψία της λυγερής και τη ζήλεια που την καταλαμβάνει. Όσο και αν ο ποιητής διαβεβαιώνει για την μεγάλη αγάπη του Χαρίδημου και της λυγερής, όσο, επίσης, και αν υπογραμμίζει την απόλυτη αφοσίωση του Κρητικού στη γυναίκα του, η διαρκής παρουσία της βοσκοπούλας και οι συναντήσεις της με τον ήρωα αμφισβητούν την ειλικρίνεια της αφήγησης και την υπονομεύουν. Εάν ισχύει η υπόθεση ότι ο *Ερωτόκριτος* προϋποθέτει τη *Βοσκοπούλα* τότε ο Κορνάρος παραπέμπει ρητά στο μύθο του κρητικού ειδυλλίου με το τραγικό τέλος και συγκεράζει στο ποιμενικό του επεισόδιο τον μύθο του Κέφαλου και της Πρόκριδος με έναν άλλο ατυχή και τραγικό έρωτα, αυτόν της *Βοσκοπούλας*.

Ως προς τις δημόδεις παραλλαγές της *Βοσκοπούλας* η παρούσα εργασία προτείνει τη διάκρισή τους σε τρεις κατηγορίες: στα κείμενα εκείνα που ακολουθούν το κείμενο της έκδοσης του 1627 και οι αποκλίσεις τους δεν είναι τόσο ισχυρές ώστε να μας επιτρέπουν να κάνουμε λόγο για άλλη παράδοση κειμένου· τις δήθεν παραλλαγές, τις «ψευδοπαραλλαγές», οι οποίες είναι κείμενα με διαφορετικό μύθο στα οποία εντοπίζονται μνήμες στίχων και εικόνων της *Βοσκοπούλας*, και, τέλος, κείμενα τα οποία φανερώνουν την πορεία μεταμόρφωσης του έντεχνου ποιητικού λόγου της *Βοσκοπούλας* σε δημοτικό τραγούδι και είναι τα κείμενα εκείνα που μας επιτρέπουν να μιλούμε για τη δημοτικοποίηση, όπως την όρισε ο Κ. Θ. Δημαράς, της *Βοσκοπούλας*. Η τρίτη κατηγορία είναι και η πιο ενδιαφέρουσα καθώς μπορεί να παρατηρήσει κανείς τις μεταβολές που επιβάλλει στο έντεχνο ποίημα η δημοτική μούσα για να το καταστήσει κτήμα της. Κείμενα κατά πολύ μικρότερα από το λόγιο ποίημα χρησιμοποιούν τον αρχικό μύθο της *Βοσκοπούλας* για να δημιουργήσουν ένα τραγούδι μταιχμιακό το οποίο, όμως, κλίνει πιο πολύ στην παράδοση της δημοτικής ποίησης. Από την

πρώτη κατηγορία εξετάζεται διεξοδικά το κείμενο της *Βοσκοπούλας* που δημοσιεύει ο Θωμάς Παπαδόπουλος καθώς το συγκεκριμένο κείμενο καταγράφει χωρία που απουσιάζουν από την έκδοση του 1627 αλλά, εάν ληφθούν σοβαρά υπόψη ως γραφές του πρωτότυπου κειμένου, επιλύουν ερμηνευτικά προβλήματα του ποιήματος που επιλέγηκε να εκδοθεί το 1627.

Πολύ σημαντικό είναι το δίστιχο που παραδίδει η συγκεκριμένη παραλλαγή («Κι όταν αποφρύξη της Δαμάς η βρύση,/ τότες εγώ σε θέλω αλησμονήσει») και το οποίο μάλλον είναι παρανάγνωση της φράσης «τσ' Ίδας μας η βρύση». Ακόμη, όμως, και αν ονοματίζεται το τοπίο της *Βοσκοπούλας* δεν αίρεται ο τυπολογικός του χαρακτήρας. Το τοπίο αυτό, ειδυλλιακό στην εισαγωγή του ποιήματος, είναι, όπως και οι ήρωες του ποιήματος, επίσης διπλό. Η προτροπή της βοσκοπούλας προς τον βοσκό να καταφύγουν στο σπήλιο της για να διανυχτερεύσουν υποστηρίζεται από αυτήν ακριβώς τη σκοτεινή όψη του ειδυλλιακού τόπου. Μετά τον θάνατο της αγαπημένης του ο βοσκός δηλώνει ρητά την πρόθεσή του να αυτοεξοριστεί σε έναν τόπο εχθρικό και αφιλόξενο στον οποίο οι συνθήκες διαβίωσης θα είναι τέτοιες που η μέλλουσα ζωή του θα μοιάζει με ένα διαρκή θάνατο. Ο τόπος αυτός ονομάζεται «δυστοπία» σε αντίστιξη με την ειδυλλιακή «ευτοπία» και ταυτίζεται με τον Κάτω Κόσμο των δημοτικών τραγουδιών, κατεξοχήν των μοιρολογιών. Ο λογοτεχνικός αυτός τόπος περιγράφεται στη *Βοσκοπούλα* εκτενώς: είναι ένας τόπος αφιλόξενος και επικίνδυνος στον οποίο οι συνθήκες διαβίωσης είναι οι χειρίστες σε σημείο που να απειλείται η ίδια η ζωή του ήρωα. Ο τόπος αυτός είναι μακριά από την κοινωνία των ανθρώπων και κατεξοχήν χαρακτηριστικά του είναι το σκοτάδι, η αγριότητα, ο καύσωνας, η απουσία ζωής και δημιουργίας. Η αυτόβουλη «εξορία» του τέλους ανακαλεί την πρώτη λέξη του ποιήματος «ς μεγάλην εξορία». Έστω και αν η πρώτη λέξη δεν παραπέμπει άμεσα στη δυστοπία του τέλους του ποιήματος, έστω και αν δεν προσδιορίζεται από αρνητικό σημασιολογικό φορτίο, δε μπορεί να μη συνδεθεί με την εξορία του τέλους στο πλαίσιο της κυκλικής δόμησης της ποιητικής αφήγησης. Ουσιαστικά η πρώτη αυτή λέξη είναι και το πρώτο σήμα που προειδοποιεί για τους κινδύνους που εγκυμονεί το ειδυλλιακό περιβάλλον της ευτοπίας. Η συμπαράθεση της λέξης αυτής με τα υπόλοιπα τυπολογικά στοιχεία του *locus amoenus* είναι η ποιητική επιλογή που εφησυχάζει τον αναγνώστη και καθηλώνει τις υποψίες για οποιαδήποτε αρνητική εξέλιξη της ερωτικής ιστορίας. Όλα μοιάζουν αθώα και ακίνδυνα, κανένα όμως δεν είναι.

«Σε σπήλιο σκοτεινό να κατοικήσω» (στ. 413) είναι ο στίχος με τον οποίο αρχίζει ο μονόλογος του βοσκού στο τέλος της *Βοσκοπούλας*. Ο μονόλογος του τέλους συντίθεται στη

βάση κατεξοχήν «σκοτεινών» εικόνων που παραπέμπουν στο θάνατο. Ο βοσκός οραματίζεται για τον εαυτό του έναν διαρκή, εν ζωή, θάνατο εν είδει αυτοτιμωρίας. Απαρνείται όλα όσα συνθέτουν τη ζωή και επιλέγει όλα όσα θα τον καταστήσουν έναν περιπλανώμενο νεκροζώντανο. Απαρνείται το φως και επιλέγει το σκοτάδι («σε σπήλιο σκοτεινό να κατοικήσω», στ. 413), αποσύρεται από το κοινωνικό σύνολο και επιλέγει τη μοναξιά και την απομόνωση («μα πάντα μοναχός μου να γυρίζω», στ. 415), επιβάλλει στον εαυτό του συνεχή δεινά («ξεπόδητος πηαίνω / 'ς τόπον αγκαθερό και χιονισμένο», στ. 417 - 418 - «για να 'χω πόνους, πρίκες και λαχτάρες, / καθημερινό καημούς και λιγωμάρες», στ. 435 - 436 / «να περνώ κακόν καιρό κι αδέξο», στ. 448), παραμορφώνεται με στόχο η αποκρουστική του μορφή να υποστηρίζει τις επιλογές του («να με θωρού γδυμνό κι αναμαλλιάρη / κι όλοι να με κρατούσι δαιμονιάρη», στ. 419 - 420) και, εν τέλει, ορίζει αυτοσκοπό τον αέναο θρήνο της νεκρής αγαπημένης («μέρα νύχτα να κλαίω, να θρηνούμαι / τα πάθη μου στα όρη να δηγούμαι», στ. 441 - 442). Η απομόνωση του ήρωα από το κοινωνικό περιβάλλον, ο διαρκής θρήνος και το κλάμα για την απώλεια της αγαπημένης, η συνειδητή αποχή από δραστηριότητες που παραπέμπουν σε ενεργό και δραστήριο ζωντανό πλάσμα (εργασία και διασκέδαση) και η συμμετοχή της φύσης στον διαρκή αυτό θρήνο, είναι τα στοιχεία εκείνα που συνδέουν τον μονόλογο του τέλους με το μοιρολόι. Η ζωή που υπόσχεται ο βοσκός στον εαυτό του έχει όλα εκείνα τα στοιχεία που τη μεταμορφώνουν σε ένα διαρκή θάνατο, έναν άλλο Κάτω Κόσμο σαν εκείνο των μοιρολογιών. Αν συγκρίνουμε τα αντιθετικά ζεύγη που συγκροτούν το δίπολο ευτοπία - δυστοπία με εκείνα που συνθέτουν το δίπολο Απάνω κόσμος - Κάτω κόσμος, όπως τα περιγράφει ο Ε. Καψωμένος, θα συμπεράνουμε ότι η ευτοπία της *Βοσκοπούλας* δεν είναι παρά ο ειδυλλιακός Απάνω κόσμος των δημοτικών τραγουδιών και, αντίστοιχα, η δυστοπία ταυτίζεται με τον μαύρο Άδη των δημοτικών τραγουδιών. Η ταύτιση αυτή δε μπορεί παρά να μας οδηγήσει στο συμπέρασμα πως ο ανώνυμος ποιητής της *Βοσκοπούλας* γνωρίζει σε βάθος τον κόσμο των δημοτικών τραγουδιών και επιτρέπει στο έργο του να απορροφήσει και να αφομοιώσει στοιχεία της δημοτικής ποίησης. Η *Βοσκοπούλα* δεν είναι ένα ποίημα για την συνάντηση μιας βοσκοπούλας μ' έναν βοσκό και την ερωτική συνεύρεσή τους. Είναι ένα ποίημα για τον έρωτα και τον θάνατο, για την απώλεια του αγαπημένου προσώπου. Και αυτή είναι η υπέρβαση που κάνει ο Κρητικός ποιητής και ξεπερνά την δυτική ποίηση έστω και αν αυτή υπήρξε η πηγή της έμπνευσής του.

Η *Βοσκοπούλα* μοιάζει πραγματικά ένα ποιητικό έργο ορφανό από συγγενή κείμενα στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Υποχρεωτικά η εργασία έπρεπε να διερευνήσει

πιθανές ειδολογικές συγγένειες της *Βοσκοπούλας* με την ευρωπαϊκή ποιμενική ποίηση στην οποία παραπέμπει άμεσα ο τίτλος του νεοελληνικού ποιήματος: η προβηγκιανή *pastorela*, η γαλλική *pastourelle* και η ιταλική *pastorella* είναι η πρώτη οικογένεια κειμένων στην οποία οφείλει κανείς να αναζητήσει τυχόν ειδολογικές σχέσεις. Αν και το είδος ξεκινά με την προβηγκιανή *pastorela* στις αρχές του 12^{ου} αιώνα την οποία, λίγο αργότερα, ακολουθεί η γαλλική *pastourelle* η *Βοσκοπούλα* δε φαίνεται να έχει καμία ουσιαστική σχέση με το σύνολο των συγκεκριμένων ποιημάτων που προβάλλουν κατεξοχήν την αντιπαράθεση ανάμεσα στην αριστοκρατία και τον επαρχιωτισμό. Η *Βοσκοπούλα* συναντά την ιταλική *pastorella* στον τρόπο με τον οποίο η πρωταγωνίστρια δεν είναι ένα πλάσμα ταπεινό αλλά μια μορφή εξιδανικευμένη και εξαύλωμένη. Τα τυπολογικά χαρακτηριστικά της προβηγκιανής και γαλλικής βοσκοπούλας έχουν υποχωρήσει μπροστά στην κυριαρχία της *donna angelicata* στο ιταλικό ποιητικό τοπίο. Η βοσκοπούλα της προβηγκιανής *pastorela* και της γαλλικής *pastourelle*, με τους τραχείς τρόπους και την ταπεινή καταγωγή, μεταμορφώνεται, στην ιταλική *pastorella*, σε μια «*pastorella angelicata*» που δεν έχει να ζηλέψει σε τίποτα την «*donna angelicata*» της λυρικής ποίησης. Με τον ίδιο τρόπο που η γυναικεία μορφή εξαυλώνεται και ανάγεται σε ιδεώδες αντικείμενο της ερωτικής επιθυμίας, έτσι και η διεκδίκηση του προσώπου αυτού απαλλάσσεται από το στοιχείο της ανδρικής επιβολής. Η ερωτική πράξη είναι πια προϊόν αμοιβαιότητας και για να συναινέσει το θηλυκό ταίρι προηγείται μια διαδικασία προσέγγισής του και γήτευσής του. Η εξάισια αυτή μορφή με τη διάχυτη ερωτική διάθεση αποτυπώνεται με ευκρίνεια στη ζωγραφική της εποχής. Ο Ολλανδός Paulus Moreelse αποτυπώνει στα έργα του βοσκοπούλες οι οποίες δεν έχουν καμία σχέση με τις εικόνες που ανακαλούμε στο άκουσμα του ονόματός τους.



Paulus Moreelse (1571-1638), *The Beautiful Shepherdess* (1630)

Η «εύμορφη» βοσκοπούλα του Moreelse είναι ενδεδυμένη με μια περίτεχνη ενδυμασία που μόνο σε μια donna θα άρμοζε. Η ξανθιά κόμη, η λευκή επιδερμίδα και το χρυσό φως του ενδύματός της είναι τα χαρακτηριστικά που μας επιτρέπουν να μιλάμε για την «pastorella angelicata». Μια «pastorella angelicata» που δε διστάζει να αποκαλύψει ένα βασικό ερωτικό σημείο του σώματός της, το στήθος της. Ο ερωτισμός και η σεξουαλικότητα είναι χαρακτηριστικά στοιχεία της μορφής αυτής η οποία επιδίδεται στο ερωτικό παιχνίδι χωρίς αναστολές και φραγμούς. Αν στον πίνακα του Moreelse η βουκολική ταυτότητα της γυναικείας μορφής υποστηρίζεται από το ξύλινο ραβδί που κρατάει – στοιχείο ικανοποιητικό για την εποχή – και το όνομα του εικαστικού έργου, στη *Βοσκοπούλα* η ταυτότητα αυτή προκύπτει, επίσης, από το όνομα της ηρωίδας (που ουσιαστικά είναι απλά η ιδιότητά της) και την απλή αναφορά στο κοπάδι της που η παρουσία του στο ποίημα είναι τόσο διακοσμητική όσο και η βέργα στον πιο πάνω πίνακα.

Αυτό που διακρίνει τη *Βοσκοπούλα* από τις ιταλικές pastorellae είναι το απλό και απέριτο ύφος σε αντίθεση με τον εκφραστικό πλουραλισμό και την υπερβολή που χαρακτηρίζει την ιταλική pastorella. Όσο και αν το κρητικό ποίημα έχει συνδεθεί με τις

έννοιες της απλοϊκότητας και της αφέλειας στην πραγματικότητα τα χαρακτηριστικά αυτά δεν είναι παρά η επιλογή ενός ποιητή που συνειδητοποιημένα επιλέγει να μη φλυαρήσει αλλά να δομήσει μια αφήγηση στην οποία η κάθε λέξη έχει τη δική της βαρύτητα. Οι λέξεις αυτές, λέξεις καθημερινές και οικείες, μπορούν να παραπλανήσουν τον αναγνώστη και να θεωρήσει πως ο ποιητής της *Βοσκοπούλας* είναι ένας ποιητής ελάσσων. Ο ποιητής της *Βοσκοπούλας* είναι ένας ποιητής ο οποίος αντιτάσσει το δικό του οικείο και απλό ύφος στον ανεξέλεγκτο πλατυασμό της ιταλικής ποίησης.

Η σύγκριση της *Βοσκοπούλας* με τις *pastorellae* των Marino και Cavalcanti στοιχειοθετεί την άποψη ότι η ποίηση του Cavalcanti βρίσκεται πολύ πιο κοντά στη *Βοσκοπούλα*, παρά τη μικρή έκταση της «Ballata». Ο απλός και απέριτος λόγος του Cavalcanti, σε αντίθεση με τον πληθωρικό ποιητικό λόγο του Marino, υψώνει μια γέφυρα διαλόγου με τη *Βοσκοπούλα* πιο άμεση από ότι η ποίηση του Marino, έστω και αν ανάμεσα στη «Ballata» και τη *Βοσκοπούλα* μεσολαβούν 300 περίπου χρόνια. Ο εκτενής ρητορικός λόγος του βοσκού του Marino, η ατέρμονη προσπάθεια του ήρωα να εκφράσει το ερωτικό του ενδιαφέρον, η περίπλοκη αντίδραση της βοσκοπούλας στην ερωτική επιθυμία, όλα αυτά είναι όσα απομακρύνουν τη *Βοσκοπούλα* από την «Pastorella» του Marino και την πλησιάζουν στην «Ballata» του Cavalcanti.

Όσο αφορά, λοιπόν, τη σχέση της *Βοσκοπούλας* με το είδος της *pastorella*, παρά την ομοιότητα σε επίπεδο εικονοποιίας, το κρητικό ποίημα αποτελεί μια τομή στο ευρωπαϊκό είδος. Η απόφαση του Κρητικού ποιητή να συνθέσει μια αφήγηση η οποία υπερβαίνει τον καθιερωμένο χρόνο της μιας συνάντησης είναι το δομικό εκείνο στοιχείο που καθιστά το κρητικό ποίημα μοναδικό. Οι ήρωες της *Βοσκοπούλας* όχι μόνο συναντιούνται κατ' επανάληψη, όσο διάστημα λείπει ο πατέρας της, αλλά προγραμματίζουν επόμενη συνάντηση σε ένα μήνα. Ο μήνας αυτός γίνεται, εν τέλει, δύο μήνες λόγω της ασθένειας του βοσκού η οποία ερμηνεύεται από τη βοσκοπούλα ως αθέτηση της υπόσχεσής του και γίνεται η αιτία για τον θάνατό της. Η «πολλή αγάπη» (στ. 308) είναι ένας από τους λόγους που καθιστούν κλινήρη τον βοσκό και τη *Βοσκοπούλα* ένα ποίημα που υπερβαίνει τον επιφανειακό έρωτα του είδους της. Η σύνθετη πλοκή είναι το στοιχείο που καθιστά το κρητικό ποίημα καινοφανές και το ξεχωρίζει τόσο από τις προβηγκιανές *pastorellas* και τις γαλλικές *pastourelles* όσο και από τις ιταλικές *pastorellae*. Τόσο η «Ballata» του Cavalcanti όσο και η «Pastorella» του Marino αποτυπώνουν ουσιαστικά μια και μόνη συνάντηση. Αντίθετα, η *Βοσκοπούλα* αποκλίνει από το τυπολογικό αυτό μοντέλο και ακολουθεί ένα δρόμο μοναχικό που περισσότερο την πλησιάζει

στην αφηγηματική δομή του *Απόκοπου* παρά στο είδος που προϋποθέτει. Από την άποψη αυτή θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Κρητικός ποιητής συνειδητά προϋποθέτει ένα είδος, το οποίο είχε πια εξαντληθεί σε μια ατελείωτη περιττολογία και στομφώδη ρητορεία, και καθυποτάσσοντάς το σε ένα καινούριο αφηγηματικό μοντέλο το επεξεργάζεται ανανεώνοντάς το. Το τελικό αποτέλεσμα της δημιουργικής αυτής διαδικασίας δεν είναι πια μια *pastorella* αλλά ένα ποιητικό έργο που συντίθεται στη βάση μιας αφήγησης εμπεριέχοντας ταυτόχρονα έντονο το λυρικό και δραματικό στοιχείο. Η ειδολογική αυτή μείξη μας επιτρέπει να κάνουμε λόγο για ένα ποίημα που στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας θα μπορούσε να συγκριθεί μόνο με τον «Κρητικό» του Σολωμού.

Βιβλιογραφία

Κείμενα – εκδόσεις

1. Anonimo Cretese, *La Voskopula*, a cura di S. Alexiu, A. Gentilini, M. Peri, F. M. Pontani, Università di Padova 1975, Istituto di Studi bizantini e neogreci diretto da Filippo Maria Pontani, Quaderni 9.
2. *An Anthology of Italian Poems 13th-19th Century*, selected and translated by Lorna de' Lucchi, Alfred A. Knopf, New York 1922.
3. Βιτσέντζος Κορνάρος, *Ερωτόκριτος*, επιμέλεια Στυλιανός Αλεξίου. Ερμής, Αθήνα 1994.
4. *Η Βοσκοπούλα. Κρητικό ειδύλλιο του 1600*, κριτική έκδοση Στυλιανού Αλεξίου, Ηράκλειο 1963.
5. Γιάνναρης, Αντώνιος Ν., *Άσματα Κρητικά μετά διστίχων και παροιμιών*, Leipzig 1876.
6. Διονυσίου Σολωμού, *Ποιήματα και Πεζά*, επιμ. – εισαγωγή Στυλιανός Αλεξίου, Στιγμή, Αθήνα 1994.
7. Δραγούμη Μάρκος, Φ., *Η παραδοσιακή μας Μουσική*, τόμ. 2, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Αθήνα 2009.
8. Guarini, Battista, *Il Pastor Fido*, a cura di Elisabetta Selmi, introduzione di Guido Baldassarri, Marsilio, Venezia 1999.
9. *Il Libro del perchè, la Pastorella del Marino, la Novella dell'Angelo Gabriello, e la Puttana errante di Pietro Aretino*, Molini Pietro, 1784.
10. Joannou, P., *Ο πιστικός βοσκός*, Βερολίνο 1962.
11. Κριάρης, Αριστείδου, *Πλήρης Συλλογή Κρητικών ασμάτων : ηρωικών, ιστορικών, πολεμικών, του γάμου, της τάβλας, του χορού κλπ κλπ. και απασών των κρητικών παροιμιών διστίχων και αιγιμάτων μεθ' ερμηνευτικών υποσημειώσεων*, Αθήνα, 1920.
12. Λιουδάκη, Μ., *Ανέκδοτα τραγούδια, παραλογές*, 1938.
13. Lorenzo il Magnifico, *Poesie*, Introduzione e note di Federico Sanguineti, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1992.
14. Marino, Giovambattista, *La sampogna*, Biblioteca di scrittori italiani, U. Guanda, 1993.

15. *Metamorphoses*, Ovid in six volumes, III, with an English translation by Frank Justus Miller, vol. 1, Harvard University Press, London 1971.
16. *Μουσική Καταγραφή στην Κρήτη 1953 – 1954. Υλικό από την εθνομουσικολογική έρευνα του Samuel Baud – Bony σε συνεργασία με την Αγγλαΐα Αγιουτάντη και τη Δέσποινα Μαζαράκη*, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπως Μερλιέ, τόμ. Β', Αθήνα 2006.
17. *Μπεργαδής, Απόκοπος, Η Βοσκοπούλα*, επιμ. Στυλιανός Αλεξίου, Εστία, Αθήνα 2007.
18. *Οβιδίου μεταμορφώσεις τα οκτώ πρώτα βιβλία : μετά βιογραφίας του ποιητού, Μεταφρασθέντα και δι' αναλύσεων διασαφηνισθέντα υπό Α. Παπά Γεωργίου και Γ. Παπά Φωτίου*, εκδότης Ανέστης Κωνσταντινίδης, Αθήνα 1886.
19. 36. *Opere del Poliziano: L' Orfeo e Le stanze*, J.H.E. Heitz (Heitz & Mündel), Strasburgo 1911.
20. Passow, A., *Ρωμαίικα Τραγούδια*, Ελληνική Παιδεία Α. Ε., Αθήνα 2007.
21. Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Arnoldo Mondadori, Milano 2008.
22. Πολίτη, Ν. Γ., *Εκλογαί από τα τραγούδια του Ελληνικού λαού*, Ιστορική Έρευνα, Αθήναις 1914.
23. Saunier, G., *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Τα μοιρολόγια*, Νεφέλη, Αθήνα 1999.
24. Σιαπκαρά – Πιτσιλίδου, Θ., *Ο Πετρραρχισμός στην Κύπρο. Ρίμες Αγάπης από χειρόγραφο του 16^{ου} αιώνα με μεταφορά στην κοινή μας γλώσσα*, Αθήνα 1976.
25. *Τραγούδια του Κάτω Κόσμου. Μοιρολόγια της Μεσσηνιακής Μάνης*, συλλογή του ακαδημαϊκού Σωκράτη Κουγέα κατά τα έτη 1901 - 1904, Το Ροδακίό, Αθήνα 2000.
26. *Τροβαδούροι. Προβηγκιανοί τραγουδιστές του Μεσαίωνα*, επιμ. – μτφ. Σπύρος Σκιαδαρέσης, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 1999.
27. Χατζηκώστα, Σ. Γ., *Θεοκρίτου Ειδύλλια. Εισαγωγή, Μετάφραση, Σχόλια. Ειδύλλια I-VII*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 2005.
28. Χορτάτση, Γεωργίου, *Πανώρα*, Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σχόλια και λεξιλόγιο Εμμανουήλ Κριαρά, αναθεωρημένη με επιμ. Κομνηνής Δ. Πηδώνια, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 2007.

1. Αγγελάτος, Δημ., «Αναπαριστώντας το υψηλό: η (αφήγηση στη) ζωγραφική και η (ζωγραφική στην) ποίηση (Th. Géricault και Διον. Σολωμός)», *Κονδυλοφόρος* 8 (2009) 39 – 45.
2. Αλεξίου, Στυλιανός, «Συμπληρωματικά στη *Βοσκοπούλα*», στον τόμο *Φίλτρα. Τιμητικός τόμος Σ.Γ.Καψωμένου*, Θεσ/κη 1975, 223 - 226.
3. Αλεξίου, Στυλιανός, «Ο χαρακτήρ του Ερωτοκρίτου», *Κρητικά Φιλολογικά. Μελέτες*, Στιγμή, Αθήνα 1999, 23 – 73.
4. Αντωνιάδης, Θεόδωρος Αχ., *Η ρητορική της «επιγονικότητας». Ερμηνευτικός Σχολιασμός των Amores του Οβιδίου*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή – Ενυάλειο Κληροδότημα, Θεσσαλονίκη 2009.
5. Αποσκήτη, Μάρθα, «Παρεμβάσεις του αφηγητή στον *Ερωτόκριτο*», *Κρητολογικά, Αναγεννησιακά και Νεώτερα*, Στιγμή, Αθήνα 2003, 145 – 152.
6. Bakker, Wim F., «Ο Κυπρίδημος και η Αρετούσα. Μια δεύτερη ανάγνωση της γκιάστρας στο δεύτερο βιβλίο του *Ερωτόκριτου*», στον τόμο *T' αδόνιν κείνον που γλυκά θλιβάται. Εκδοτικά και ερμηνευτικά ζητήματα της δημόδους ελληνικής λογοτεχνίας στο πέρασμα από τον Μεσαίωνα στην Αναγέννηση (1400 - 1600)*, Πρακτικά του 4^{ου} Διεθνούς Συνεδρίου Neograeca Medii Aevi, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002, 485 – 499.
7. Bancroft – Marcus, Rosemary , «Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο», *Λογοτεχνία και Κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, επιμ. David Holton, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002, 95 – 124.
8. Bot, Arthur , «Δυναμικές - διαλογικές σχέσεις στην ποιητική και αφηγηματολογική οργάνωση του *Ερωτόκριτου*», στο *Prosa y verso en griego medieval. Rapports of the international congress "Neograeca Medii Aevi III"* (Vitoria 1994), J.-M. Egea – J. Alonso (Eds.), Adolf M. Hakkert, Amsterdam 1996, 88 – 103.
9. Bot, Arthur , «Πώς μεταδίδεται ο ευθύς λόγος των προσώπων του *Ερωτόκριτου*;», *Cretan Studies* 6 (1998) 427 – 439.

10. Βρετός, Μαρίνος Παπαδόπουλος, *Εθνικόν Ημερολόγιον του έτους 1968*, Αθήναι 1868, 13 – 15.
11. Δάλλας, Γιάννης, «Γύρω από τη Ναξιακή παραλλαγή της “Όμορφης Βοσκοπούλας”», *Ναξιακόν Αρχείον*, Έτος Α, τχ. 4 (Απρίλιος 1947) 46 – 52.
12. Δημαράς, Κ. Θ., «Σημείωμα για τη Βοσκοπούλα», *Τετράδιο*, 2 (1945), 71-81, (= Κ.Θ.Δ., *Φροντίσματα. Πρώτο μέρος: από την Αναγέννηση στον Διαφωτισμό*, Αθήνα, 1962, 24-38).
13. Δημαράς, Κ. Θ., *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, Ίκαρος, Αθήνα 1980.
14. Δικταίος, Άρης, «Η “Εύμορφη Βοσκοπούλα” και το πρότυπό της», *Νέα Εστία*, τχ. 685 – 686 (1956) 126 – 134.
15. Δουλγεράκης, Ε., «Ανέκδοτοι Δημοτικά Παραλλαγαί της Ερωφίλης και της Βοσκοπούλας», *Κρητικά Χρονικά*, τόμ.10 (1956) 241 – 272.
16. Δρακίδου, Γεράσιμος Δ., *Ροδιακά*, Αθήνα 1937.
17. *Επιτομή του Λεξικού της Μεσαιωνικής Ελληνικής Δημόδους Γραμματείας του Εμμανουήλ Κριαρά*, τόμ. Β’, Θεσσαλονίκη 2003.
18. Zimbone, Anna Di Benedetto, «Κέφαλος e Χαρίδημος. Il mito di Cefalo e il Principe di Creta (Ερωτόκρ. II 581 - 786)», *Θησαυρίσματα*, 26 (1996), 178 – 195.
19. Zimbone, Anna Di Benedetto, «Il mito di Cefalo fra Ariosto e Kornaros», *Il viaggio dei testi. III Colloquio Internazionale Medioevo Romanzo e Orientale*, Venezia, 10 - 13 ottobre 1996, Soveria Manneli 1999, 283 – 290.
20. Zimbone, Anna Di Benedetto, «Υπαινιγμοί και λειτουργίες αρχαίων μύθων στον *Ερωτόκριτο*», στον τόμο *Ζητήματα Ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, επιμ. Στέφανος Κακλαμάνης, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο 2006, 227 – 236.
21. Holton, David, «Πώς οργανώνεται ο *Ερωτόκριτος*;», *Μελέτες για τον Ερωτόκριτο και άλλα νεοελληνικά κείμενα*, μτφ. Μαρία Αθανασοπούλου, Καστανιώτης, Αθήνα 2001, 87 – 102.
22. Holton, David, «Η λειτουργία του μύθου στην κρητική αναγεννησιακή ποίηση: οι περιπτώσεις του Κορνάρου και του Αχέλλη», στο David Holton, *Μελέτες για τον Ερωτόκριτο και άλλα νεοελληνικά κείμενα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2001, 159 – 177.

23. Holton, David, «Μυθιστορία», στον τόμο *Λογοτεχνία και Κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, επιμ. David Holton, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002, 254 – 291.
24. Holton, David, «Ερωτόκριτος και *Βοσκοπούλα*: Μια συγκριτική ανάλυση», στο *Ζητήματα Ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, επιμ. Στέφανος Κακλαμάνης, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο 2006, 273– 290.
25. *Ιστορία της Ομορφιάς*, επιμ. Ουμπέρτο Έκο, μτφ. Δήμητρα Δότση – Χρίστος Ρομποτής, Καστανιώτης, Αθήνα 2004.
26. Καραποτόσογλου, Κώστας , «Η ετυμολογία της λέξης *Αγούδουρας* (Hypericum)», *Ελληνικά*, τμ. 34, τχ. 2 (Θεσσαλονίκη 1982 - 1983), 422 – 435.
27. Κασίμη, Σάτσα, «Τα λαϊκά μουσικά όργανα της Κρήτης», *Χορεύω* , τχ. 8 (Μάρτιος – Απρίλιος 2009). [ΣΣ]
28. Κανελλάκη, Κωνστ. Ν., *Χιακά Ανάλεκτα*, Αθήνα 1890.
29. Καψωμένος, Ερατοσθένης, «Ο θάνατος στο δημοτικό τραγούδι», *Αρχαιολογία*, τχ. 11 (Μάιος 1984) 64 – 72.
30. Καψωμένος, Ερατοσθένης, «Η δομή της αφήγησης στον “Ερωτόκριτο”», *Πεπραγμένα του Ε’ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου* (Άγιος Νικόλαος, 25 Σεπτ. – 1 Οκτ. 1981), τόμ. Β’, Ηράκλειο 1985, 164 – 181.
31. Καψωμένος, Ερατοσθένης, «Η ταύτιση του κάλλους με το αγαθό στην ελληνική λογοτεχνία. Ένας πολιτισμικός κώδικας», *Διάλογοι καταλλαγής*, αρ. 58 (Ιούλ. - Αύγ. - Σεπτ. 2000) 514-518.
32. Καψωμένος, Ερατοσθένης, «Η ταύτιση του κάλλους με το αγαθό: ένας νεοελληνικός αξιακός κώδικας στη μεταβυζαντινή λογοτεχνία», *Αφιέρωμα στον Σπύρον Αντ. Ευαγγελάτον. Κεφαλληνιακά Χρονικά*, τόμ. 12 (2010), 111-127 [και Ανάτυπο: Αργοστόλι, Εταιρεία Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών, 2010]· διαθέσιμο, επίσης, στην ιστοσελίδα: <http://www.eks-ik.eu/dimosieyseis-ekdoseis/arthra-meletes/52-i-taytisi-tou-kallous-me-to-agatho-enas-neoellinikos-aksiakos-kodikas-sti-metavyzantini-logotexnia>.
33. Κεφαλληνιάδης, Νίκος, «Άγνωστος ναξιακή παραλλαγή της όμορφης Βοσκοπούλας», *Παρνασσός*, τόμ.3 (1968) 288 – 290.
34. Λαμπράκη-Πλάκα, Μαρίνα, «Ut pictura poesis», *Ο Γελωτοποιός και η αλήθεια του*, Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1991, 36–67.

35. Λασιθιωτάκης, Μιχάλης, «Οι σχέσεις της Βοσκοπούλας με τη δυτική ποιμενική λογοτεχνία: μερικές σκέψεις και προτάσεις», στον τόμο *Κρήτη και Ευρώπη: Συγκρίσεις, συγκλίσεις και αποκλίσεις στη λογοτεχνία*, Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας, Βάρβαροι Κρήτης, 41 – 56.
36. Λαουμτζή, Σταματία, «Οργάνωση και λειτουργία του εξωτικού κόσμου στο δημοτικό τραγούδι της Κύπρου», στον τόμο *Η Ελλάδα των νησιών από τη Φραγκοκρατία ως σήμερα*, Πρακτικά του Β' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Ρέθυμνο, 10 - 2 Μαΐου 2002, 165 – 176.
37. Λαουμτζή, Σταματία, «Η μονομαχία Κρητικού – Καραμανίτη: σχόλιο στην ποιητική του Ερωτόκριτου», στον τόμο *Ζητήματα ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, επιμ. Στέφανος Κακλαμάνης, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο 2006, 151 – 175.
38. Λαουμτζή, Σταματία, «Η μονομαχία Κρητικού – Καραμανίτη. Σχόλιο στην ποιητική του Ερωτόκριτου», Πρόγραμμα της παράστασης *Ερωτόκριτος του Βιτσέντζου Κορνάρου*, επιμ. Μιχάλης Πιερής, Σεπτέμβριος 2005, 207 – 213.
39. Λεντάρη, Τίνα, «Το decorum του βλέμματος», *Ο κόσμος του Ερωτόκριτου και ο Ερωτόκριτος στον κόσμο*, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου (Σητεία, 31 / 7 – 2 / 8 / 2009), επιμ. Τασούλα Μ. Μαρκομιχελάκη, Ηράκλειο 2012, 89 – 103.
40. Μανούσακας, Μ. Ι., «Το δήθεν πρότυπο της “Βοσκοπούλας”», *Νέα Εστία*, τχ. 687, 263 – 265.
41. Μαρκάκης, Π., «Το μεσαιωνικό ειδύλλιο “Η εύμορφη Βοσκοπούλα” σαν δημοτική παραλλαγή στην Απέιρανθο (Νάξου)», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*, τόμ.4 (1947) 137 – 144.
42. Μαρκομιχελάκη, Αναστασία Μ., «Ζητήματα χειρισμού του πρέποντος στον Ερωτόκριτο», στον τόμο *Ζητήματα Ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, επιμ. Στέφανος Κακλαμάνης, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο 2006, 355 – 367.
43. Μαρωνίτης, Δ., «Ανταποκρίσεις», *Το Βήμα*, 23 – 10 – 2011.
44. Morgan, Gareth, «Τα εμβλήματα του “Ερωτόκριτου”», στο Ν. Μ. Παναγιωτάκης, *Κρητική Αναγέννηση. Μελετήματα για τον Βιτσέντζο Κορνάρο*, Στιγμή, Αθήνα 2002, 251 – 296.
45. Οικονομίδου, Δημ., «Τρία έργα της κρητικής λογοτεχνίας εν Απειράνθου Νάξου», *Κρητικά Χρονικά*, τ. Ζ' (1953) 110 – 118.

46. Ong, Walter J., *Προφορικότητα & Εγγραμματοσύνη*, μτφ. Κώστας Χατζηκυριάκου, επιμ. Θεόδωρος Παραδέλλης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005.
47. Παναγιωτάκης, Ν. Μ., «Ο ποιητής του Ερωτοκρίτου», *Κρητική Αναγέννηση. Μελετήματα για τον Βιτσέντζο Κορνάρο*, Στιγμή, Αθήνα 2002, 149 – 221.
48. Παναγιωτάκης, Νικόλαος Μ., «Βιργίλιος και Ελληνική Ανθολογία», *Ο ποιητής του “Ερωτόκριτου” και άλλα βενετοκρητικά μελετήματα*, Βικελαία Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο 1989, 246 – 256.
49. Παπαγγελής, Θεόδωρος, *Από τη βουκολική ευτοπία στην πολιτική ουτοπία. Μια μελέτη των Εκλογών του Βιργιλίου*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1995.
50. Παπαδόπουλος, Θωμάς, «Νέα παραλλαγή της “Βοσκοπούλας”», *Πεπραγμένα Β’ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμ. Δ’, Αθήνα 1969, 353 – 378.
51. Παπατριανταφύλλου – Θεοδωρίδη, Νίκη, «Ομοιότητες ανάμεσα στον Πιστικό βοσκό και τον Κατζούρμπο», *Ελληνικά*, 24 (1971) 374 – 378.
52. Παπατριανταφύλλου – Θεοδωρίδη, Νίκη, «Ο Πιστικός βοσκός και τα έργα του Χορτάση», *Θησαυρίσματα*, 15 (1978) 80 – 97.
53. Πασχάλης, Μιχαήλ, «Ο Χαρίδημος του Ερωτόκριτου: Μια νέα ερμηνευτική προσέγγιση», στον τόμο *Ζητήματα Ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, επιμ. Στέφανος Κακλαμάνης, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο 2006, 131 – 149.
54. Peri, Massimo, *Του πόθου αρρωστημένος. Ιατρική και Ποίηση στον «Ερωτόκριτο»*, μτφ. Αφροδίτη Αθανασοπούλου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999.
55. Hubert Pernot, «Le poème crétois de la belle bergère», στον τόμο *Mélanges offerts à M. Émile Picot: membre de l’ Institut*, vol. 2, 1913, 89 – 102.
56. Πιερής, Μιχάλης, «Γύρω από τον Λεόντιο Μαχαιρά. Ιστορική και θρησκευτική συνείδηση, γλώσσα και λογοτεχνικότητα, αφηγηματική και δραματική δομή», Πρακτικά Συμποσίου *Λεόντιος Μαχαιράς – Γεώργιος Βουστρώνιος. Δύο Χρονικά της Μεσαιωνικής Κύπρου*, Χορηγός Ίδρυμα Αναστάσιος Γ. Λεβέντης, Λευκωσία 1996, 35 – 54.
57. Πιερής, Μιχάλης, «Ο “Κρητικός” του Σολωμού και ο “Κρητικός” του Κορνάρου», *Η λέξη* 142 (Νοέμβρης - Δεκέμβρης 1997) 770 – 783.
58. Πιερής, Μιχάλης, «Η χρήση της “ευτοπίας” στον Σολωμό και στον Κορνάρο», *Πόρφυρας*, ΚΑ’, 95 – 96 (Ιούλιος – Σεπτέμβριος 2000), 257 – 262.

59. Πιερός, Μιχάλης, «Γραμμικός και κυκλικός χρόνος στον *Ερωτόκριτο*», 10^η ΔιεθνΚρητΣυν (Χανιά 2006) Γ4 (Χανιά 2011) 111 – 182.
60. Πολίτης, Λίνος, «Παρατηρήσεις σε κρητικά κείμενα», *Κρητικά Χρονικά*, Έτος ΙΒ', τχ 2 (Μάιος – Αύγουστος 1958) 300 – 320.
61. Πολίτης, Λίνος, «Ποιμενική ποίηση και δράμα στην Κρήτη, ομοιότητες και διαφορές με τα ιταλικά», στο *Θέματα της λογοτεχνίας μας*, Θεσσαλονίκη, Κωνσταντινίδης, 1961, 389 – 396 [Πολίτης, Λίνος, «Ποιμενική ποίηση και δράμα. Ομοιότητες και διαφορές με τα ιταλικά», *Θέατρο*, τόμ. 5, 27-28 (1969), 32-34].
62. Πριοβόλου, Στέλλα Γεωργιάδου, *Carmina Burana. Veris et Amoris*, Παπαδήμας, Αθήνα 2009.
63. Πριοβόλου, Στέλλα Γεωργιάδου, *Rosa Fresca Aulentissima. Το μεσαιωνικό ερωτικό ποίημα με το μάτι των φιολόγων και του νομπελίστα Dario Fo*, Περίπλους, Αθήνα 2009.
64. Πολίτης, Ν. Γ., «Ανέκδοτον κρητικόν ποίημα», *Κρητικός Λαός* 1 (1909) 97 – 99.
65. Puchner, Walter, «Επιβιώματα της κρητικής αναγεννησιακής λογοτεχνίας στον ελληνικό και βαλκανικό λαϊκό πολιτισμό. Παρατηρήσεις πάνω στην αλληλεξάρτηση της προφορικής και της γραπτής παράδοσης», στο *Η λαϊκή λογοτεχνία στη Νοτιοανατολική Ευρώπη (19ος και αρχές 20ού αι.): συνάντηση εργασίας (21-22 Απριλίου 1988)*, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, 1995, 53 – 65.
66. Rougemont, Denis de, *Ο Έρωτας και η Δύση*, μτφ. Μπάμπης Λυκούδης, επιμ. Ντίνα Σαμοθράκη, Ίνδικτος, Αθήνα 2002.
67. Σαββίδης, Γ. Π., «Κρητική λυρική ποίηση στην ακμή της Βενετοκρατίας, στον τόμο *Αριάδνη*, Αφιέρωμα στον Στυλιανό Αλεξίου, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης, 5, 1989, 325 - 330.
68. Σηφάκης, Γ. Μ., *Για μια Ποιητική του Ελληνικού Δημοτικού Τραγουδιού*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1998.
69. Σκουτέρη – Διδασκάλου, Νόρα, «“Γυναίκες εξωτικές” και “γυναίκες οικόσιτες” (Σκέψεις για τις ιδεολογικές εκκρεμότητες του μέσα και του έξω)», *Ο Πολίτης*, 96 (Δεκ. 1988), 52 – 56.

70. Vincent, L. A., «Τραγούδια στο βουνό του Δία. Ο Ψηλορείτης σε έργα της Βενετοκρατίας στην Κρήτη», *Δάφνη. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Ευαγγελάτο*, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, Παράβασις-Μελετήματα [1], Ergo, Αθήνα 2002, 375 - 392
71. Χόλτον, Ντέιβιντ, *Μελέτες για τον Ερωτόκριτο και άλλα νεοελληνικά κείμενα*, μτφ. Μαρία Αθανασοπούλου, Καστανιώτης, Αθήνα 2001.

Ξενόγλωσσα μελετήματα

1. Abramowicz, Maciej, «Le lieu commun et l' imaginaire: exordes des pastourelles et des chansons de toile», *Romania*, 109 (1988) 472 – 501.
2. Audiau, Jean, *La Pastourelle dans la poésie occitane du Moyen – Age*, ed. E. De Boccard, Paris 1923.
3. Bakhtin, M. M., «Forms of time and of the chronotope in the novel: notes toward a historical poetics», in *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*, μτφ. Caryl Emerson και Michael Holquist, University of Texas Press, Austin 1996, 84 – 258.
4. Bercowitz Gross, Janice, «A Telling Side of Narration: Direct Discourse and French Women Writers», *The French Review*, vol. 66, no. 3 (Feb., 1993), 401 – 411.
5. Biella, Ada, «Considerazioni sull' origine e sulla diffusione 'pastorella'», *Cultura neolatina*, 25 (1965) 236 – 267.
6. Callahan, Christopher, «Hybrid Discourse and Performance in the Old French Pastourelle», *French Forum* 27.1 (2002) 1 – 22.
7. Campbell, Stephen J., «Giorgione's Tempest, studiolo *Culture*, and the Renaissance Lucretius», *Renaissance Quarterly*, vol. 56, no. 2 (Summer 2003) 299 – 332.
8. Cornejo, Toribio Fuente, *La canción de alba en la lírica románica medieval: contribución a un estudio tipológico*, Universidad de Oviedo 2000.
9. Cravens, Craig, «Lyric and Narrative Consciousness in *Eugene Onegin*», *American Association of Teachers of Slavic and East European Journal*, vol. 46, n. 4 (Winter, 2002) 683 – 709.
10. Damiani, Bruno, Mujica, Barbara, *Et in Arcadia Ego. Essays on Death in the Pastoral Novel*, University Press of America, United States of America 1990.

11. Douglas, Mary , *Thinking in Circles: An Essay in Ring Composition*, Yale University Press, 2007.
12. Eskin, Michael , «Bakhtin on Poetry», *Poetics Today* 21. 2 (2000) 379 – 391.
13. Ettin, Andrew V., *Literature and the Pastoral*, Yale University Press, New Haven 1984.
14. Fantazzi, Charles, «*Marcabru's Pastourelle; Courtly Love Decoded*», *Studies in Philology*, LXXI, 4 (October, 1974) 385 – 403.
15. Faral, Edmond, *La Pastourelle*, Honoré Champion, Paris 1923.
16. Franchi, Claudio, *Trobei Pastora. Studio sulle pastorelle occitane*, Edizioni dell' Orso, 2006.
17. Frye, Northrop , *Anatomy of Criticism*, Princeton 1957.
18. Garzya, A., «Observations sur le poème de la bergère», *Πεπραγμένα του Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου* (Ρέθυμνον, 18-23 Σεπτεμβρίου 1971), τόμ. Β', Αθήνα 1974. 102 – 107.
19. Genette, Gérard, *Narrative Discourse*, μτφ. Jane E. Lewin, Basil Blackwell Ltd, Oxford 1986.
20. Hare, Christopher, *Life and Letters in the Italian Renaissance*, Stanley Paul & Co, London 1915.
21. Jeanroy, Alfred, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge. Études de la littérature française et compare*, Paris, Champion, quatrième éd., 1969.
22. Lee, R.W., «Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting», *The Art Bulletin*, XXII, 1940, 197–269.
23. Lee, R. W., *Ut Pictura Poesis, The Humanistic Theory of Painting*, W.W. Norton and Company Inc., London 1967.
24. Léglu, Catherine, «Identifying the *Toza* in Medieval Occitan *Pastorela* and Old French *Pastourelle*», *French Studies*, LII, 2 (April 1998) 129 – 141.
25. Lettieri, Dan, «Landscape and Lyricism in Giorgione's *Tempesta*», *Atribus et Historiae*, vol. 15, no. 30 (1994) 55 – 70.
26. Lyons, John D. , «Unseen Space and Theatrical Narrative: The “Récit de Cinna”», *Yale French Studies*, no. 80, Baroque Topographies: Literature / History / Philosophy (1991), 70 – 90.

27. Maiorino, Giancarlo, «Narration or Description? Giorgione's dilemma in the *Tempest*», *Rivista di Studi Italiani*, Anno XXXI, no 1 (Giugno 2013) 1 – 22.
28. Marshall, J. H., *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London, New York, Oxford University Press, 1972.
29. Markiewicz, Henryk, Gabara, Uliana, «Ut Pictura Poesis... A History of the Topos and the Problem», *New Literary History*, vol. 18, no. 3, On Poetry (Spring, 1987), 535-558.
30. Morgan, Gareth , «Three Cretan Manuscripts», *Κρητικά Χρονικά Η'* (1954) 61 – 71.
31. Nelles, William, *Frameworks. Narrative Levels and Embedded Narrative*, Peter Lang, New York 1997.
32. Holton, David , «The story – within – a - story», *Erotokritos*, Bristol Classical Press, Bristol 1991, 24 – 27.
33. Paden, William D., «Reading Pastourelles», *Tenso*, vol. 4, no. 1, Autumn 1988, 1-21.
34. Panofsky, E., *Idea, A Concept in Art Theory*, University of South Carolina Press, Columbia 1968.
35. Paxson, James, «Revisiting the deconstruction of narratology: master tropes of narrative embedding and symmetry», *Style*, vol. 35, n. 1 (Spring 2001) 126 – 150.
36. Pedoc, Dan, *Geometry and the Liberal Arts*, Penguin Books, London 1976.
37. Piquet, E., *L' evolution de la pastourelle du XIIIe siècle à nos jours*, Bâle, 1927.
38. Praz, Mario, «Ut pictura poesis», στον τόμο *Mnemosyne, The Parallel between Literature and the Visual Arts*, Bollingen Series, Princeton 1970. [ΣΣ]
39. Schier, Rudolf, «Giorgione's Tempesta: a Virgilian pastoral», *Renaissance Studies*, vol. 22, no. 4, 476 – 506.
40. Sigal, Gale, *Erotic Dawn – Songs of the Middle Ages. Voicing the Lyric Lady*, University Press of Florida, Gainesville, Florida 1996.
41. Sharman, Ruth Verity, *The Cansos and Sirventes of the Troubadour Giraut de Borneil: A Critical Edition*, Cambridge University Press, Cambridge: 1989.
42. Smith, Geri L., *The Medieval French Pastourelle Tradition. Poetic Motivation and Generic Transformations*, University Press of Florida, 2009.
43. *The dialogic imagination. Four essays by M. M. Bakhtin*, ed., Michael Holquist, transl., Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press, 1981, 84 - 258.

44. *Three Medieval Rhetorical Arts*, ed. James J. Murphy, University of California P., Berkeley 1971.
45. Trimpi, Wesley, «The Meaning of Horace's Ut Pictura Poesis» *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 36 (1973), 1-34.
46. Warnke, F. J., «Baroque Once More: Notes on a Literary Period», *New Literary History*, vol. 1, no. 2, A Symposium on Periods (Winter, 1970), 145 – 162.
47. Wilson-Okamura, David Scott, *Virgil in the Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.
48. Zink, Michel, *La Pastourelle. Poésie et Folklore au Moyen Âge*, Paris – Montréal, Bordas, 1972.