

Rideamus igitur: το χιούμορ στη λατινική γραμματεία

Πρακτικά του
Θ' Πανελληνίου Συμποσίου
Λατινικών Σπουδών
Αθήνα, 19-22 Μαΐου 2011



Επιμέλεια:

**ΜΑΡΙΑ
ΒΟΥΤΣΙΝΟΥ-ΚΙΚΙΛΙΑ**
Καθηγήτρια
Λατινικής Φιλολογίας
Ε.Κ.Π.Α.

**ΑΝΔΡΕΑΣ Ν.
ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ**
Αναπλ. Καθηγητής
Λατινικής Φιλολογίας
Ε.Κ.Π.Α.

**ΣΟΦΙΑ
ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ**
Αναπλ. Καθηγήτρια
Λατινικής Φιλολογίας
Ε.Κ.Π.Α.

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Rideamus igitur: **το χιούμορ στη λατινική γραμματεία**

Πρακτικά του
Θ' Πανελληνίου Συμποσίου
Λατινικών Σπουδών
Αθήνα, 19-22 Μαΐου 2011

ΑΘΗΝΑ 2014

ISBN: 978-960-466-138-1

© Copyright: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Τμήμα Φιλολογίας.

Περιεχόμενα

Χαιρετισμός της Προέδρου της Οργανωτικής Επιτροπής του Συμποσίου, Καθηγήτριας κ. Μαρίας Βουτσίνου-Κικίλια	iv
Kirk Freudenburg Greek irony among Roman friends	1
Αντώνιος Η. Σακελλαρίου Μ. Πόρκιος Κάτων, <i>De sumptu suo</i> : μια πρόιμη εκδήλωση του ρωμαϊκού χιούμορ	10
Ελένη Γκαστή <i>Non omnia ridicula faceta</i> : μεταφράζοντας το χιούμορ του Πλαύτου	15
Δημήτριος Ευθ. Κουτρούμπας Όψεις του κωμικού στον Πλαύτο: το παράδειγμα της <i>Mostellaria</i>	27
Στέλλα Πριόβολου Το χιούμορ και η σύνδεσή του με τους Λατίνους συγγραφείς στο έργο του Luigi Pirandello <i>L'umorismo</i>	40
Robert Maltby Making the Romans laugh: some formulaic elements in Plautine comic dialogue	47
Βασιλική Λεοντίδου Η «γλώσσα» του χιούμορ στον Τερέντιο και τον Πλαύτο	56
Χρυσάνθη Δημητρίου Η θεωρητική προσέγγιση της έννοιας του χιούμορ στο υπόμνημα του Δονάτου	66
Μυρτώ Γκαράνη Ένα πλατωνικό παλίμψηστο στην πραγματεία του Λουκρητίου εναντίον του έρωτα (<i>DRN</i> 4.1160-9)	77
Μιχαήλ Πασχάλης Καλλιμαχικά και αντικαλλιμαχικά στοιχεία στο τέταρτο βιβλίο των <i>Γεωργικών</i> του Βιργιλίου	85
Ελένη Περάκη - Κυριακίδου Το γέλιο του ακάνθου: Βιργιλίου, <i>Εκλογή</i> 4.20	91
† Όλγα Βαρτζιώτη Quintus Horatius Flaccus, <i>S.</i> 1.3.63-8 & <i>Erod.</i> 3: δύσπεπτο χιούμορ	100

Παναγιώτα Παπακώστα Τίβουλλος 1.4: μια παρωδία ερωτοδιδασχής και οι χιουμοριστικές πτυχές της	112
Θεόδωρος Αντωνιάδης <i>Me memini numeros sustinuisse novem</i> (Ον. Αμ. 3.7.26) – από τον ερωτικό οργασμό στον ερωτογραφικό κορεσμό: μεταγλωσσικές και μετα-ειδολογικές εκφάνσεις του ρωμαϊκού χιούμορ με επίκεντρο τη σεξουαλική δυσλειτουργία και τα παρεπόμενά της	119
Βάιος Βαϊόπουλος Μεταξύ θρήνου και ειρωνείας: (ξανα)διαβάζοντας τις <i>Ηρωίδες</i> του Οβιδίου (<i>Her.</i> 12)	131
Ανδρέας Ν. Μιχαλόπουλος <i>Orportetne ridere?</i> «Ανοίκειο» χιούμορ στις <i>Μεταμορφώσεις</i> του Οβιδίου	142
Χρυσάνθη Τσίτσιου-Χελιδόνη Οβιδίου, <i>Μεταμορφώσεις</i> 8.329-444: από το ηχηρό γέλιο στο στοχαστικό χαμόγελο	150
Σοφία Παπαϊωάννου Και οι Ρωμαίοι ήρωες έχουν χιούμορ (ο Numa στους <i>Fasti</i>)	158
Στρατής Κυριακίδης <i>Musa iocosa</i> : το παιχνίδι με τις λέξεις στα <i>Tristia</i> του Οβιδίου	170
Βασίλης Φυντίκογλου Ειδολογικός <i>ludus</i> στον <i>Culex</i>	178
Βασίλειος Παππός <i>Florus comicus</i> : χιούμορ και παρωδία στην <i>Επιτομή των Ρωμαϊκών</i>	185
Νίκος Πετρόχειλος <i>Cena Trimalchionis</i> : η κακοποίηση του χιούμορ	194
Ανδρέας Γαβριελάτος Πέρσιος, <i>Sat.</i> I: εκφράσεις του χιούμορ ως μέσου μομφής	198
Τιτίκα Ασλανίδου Χιούμορ, λογιότητα, πολιτική: οι ελληνικές λέξεις στον Ιουβενάλη	208
Mario Citroni <i>Marziale e la logica del comico</i>	214
Γεράσιμος Ν. Φαρακλός Χιουμοριστική επιλογή ονόματος: η περίπτωση του Μίλωνα (Milo) στις <i>Metamorphoses</i> του Απουλήιου	227
Χαρίλαος Ν. Μιχαλόπουλος <i>Insulsissima quid puella rides?</i> Χιούμορ στο <i>Corpus Priapeorum</i> : η περίπτωση των μυθολογικών παραδειγμάτων	237

Σοφία Γεωργακοπούλου Ο “V/Vespa” χιουμορίστας στο <i>Iudicium coci et pistoris</i> : η χιουμοριστική θέαση του εαυτού του και της γλώσσας	247
Γαρυφαλλιά Αθανασιάδου Ρωμαϊκό μετα-χιούμορ στα <i>ex graeco traducta</i> του Αυσονίου	259
Étienne Wolff L’humour chez Martianus Capella et Fulgence	267
Μαρία Βουτσίνου-Κικίλια Βενάντιος Φορτουνάτος: ο πρώιμος τροβαδούρος με το κομψό χιούμορ	276
Δημήτριος Ζ. Νικήτας Αινιγματικό δίγλωσσο χιούμορ: Οπτατιανός Πορφύριος, <i>carm.</i> 23	287
Δημήτριος Μαντζίλας Προσλήψεις της πλαυτιανής <i>Aulularia</i> : <i>Querolus</i> , Vitalis Blesensis και Joannes Burmeister	305
π. Σεβαστιανός Φρέρης <i>Risus Monasticus - Regula Magistri</i>	317
Ρουμπίνη Δημοπούλου Pier Paolo Vergerio: <i>Paulus</i>	325
Φάνης Κακριδής Aegidius Menagius (1613-1692): <i>poemata latina</i>	333
Μαρία Βουτσίνου-Κικίλια Συμπεράσματα Θ’ Πανελληνίου Συμποσίου Λατινικών Σπουδών	337

Χαιρετισμός

Με μεγάλη χαρά σας καλωσορίζω στο ΙΧ Συμπόσιο Λατινικών Σπουδών που οργανώνει ο Τομέας Κλασικής Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Σας ευχαριστώ όλους που μας τιμάτε με την παρουσία σας. Ευχαριστώ τους φίλους συνέδρους των Πανεπιστημίων της Ελλάδας που ανταποκρίθηκαν στην πρόσκλησή μας και συμμετέχουν με ανακοινώσεις στο Συμπόσιό μας. Ευχαριστώ ιδιαίτερα τους διακεκριμένους Καθηγητές των ξένων Πανεπιστημίων, τον Gian Biagio Conte της Scuola Normale di Pisa, τον Kirk Freudenburg του Πανεπιστημίου του Yale, τον Robert Maltby του Πανεπιστημίου του Leeds, τον Étienne Wolff του Πανεπιστημίου Paris X (Nanterre), και τον Mario Citroni του Πανεπιστημίου της Firenze.

Στην εποχή αυτή κατά την οποία όλοι βιώνουμε την δύσκολη κρίση που ζει η χώρα μας, όταν βομβαρδιζόμαστε καθημερινά με αριθμούς, οικονομικά μεγέθη και πεσιμισμό, εμείς με τις δικές μας δυνάμεις αντιστεκόμαστε και πιστεύουμε ότι μπορούμε να δώσουμε μια νότα ελπίδας με τα όπλα που διαθέτουμε: τον πολιτισμό και την παράδοσή μας. *Το χιούμορ στη Λατινική Γραμματεία*, το θέμα του Συμποσίου μας, ευχόμαστε να χαρίσει αυτήν την αισιοδοξία και να μας θυμίσει ότι το γέλιο, το χιούμορ και η χαρούμενη πλευρά της ζωής αποτελεί διαχρονικά αναπόσπαστη εκδήλωση του πολιτισμού και της καθημερινότητάς μας.

Συμπαραστάτες στη δική μας αισιόδοξη προσπάθεια στάθηκε το Πανεπιστήμιο Αθηνών, ο Πρύτανης, Καθηγητής Θεοδόσης Πελεγρίνης, και ο αντιπρύτανης Οικονομικών Αθανάσιος Σφηκόπουλος, οι οποίοι πίστεψαν και στήριξαν οικονομικά την προσπάθειά μας, τους οποίους και ευχαριστώ θερμά.

Ευχαριστούμε τον δήμο Αθηναίων και την Πρόεδρο των Μουσικών Συνόλων του Δήμου Αθηναίων κ. Μπιλιάνη, τον αρχιμουσικό κ. Τσελίκα, τον διευθυντή της χορωδίας κ. Μπερή, τους μουσικούς και την χορωδία του Δήμου Αθηναίων για την ευγενική συμμετοχή τους και την προθυμία τους να μας προσφέρουν το υπέροχο κονσέρτο που θα ακολουθήσει. Ευχαριστώ επίσης τον αγαπητό συνάδελφο Καθηγητή Πάνο Βαλαβάνη για την άμεση ανταπόκρισή του να μας ξεναγήσει την Κυριακή στο Μουσείο της Ακρόπολης. Τους ευχαριστούμε όλους και τους βεβαιώνουμε ότι τα αποτελέσματα του Συνεδρίου θα είναι αντάξια της προσφοράς τους.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την Κοσμήτορα της Φιλοσοφικής Σχολής κ. Θωμαδάκη και την Πρόεδρο του Τμήματος Φιλολογίας, κ. Καραμαλέγκου που στάθηκαν στο πλευρό μας με τη διαρκή ενίσχυσή τους. Πάνω όμως και πέρα από όλους θα ήθελα να ευχαριστήσω τους συναδέλφους μου της Λατινικής Φιλολογίας και μέλη της Οργανωτικής Επιτροπής, την Ελένη Καραμαλέγκου, τον Ανδρέα Μιχαλόπουλο, τη Σοφία Παπαϊωάννου, τη Σοφία Γεωργακοπούλου, τη Μυρτώ Γκαράνη. Ιδιαίτερα θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Διονύση Μπενέτο για τις άοκνες προσπάθειες που κατέβαλε για την οργάνωση αυτού του Συνεδρίου. Ευχαριστώ, τέλος, τους φοιτητές που αγκάλιασαν το Συνεδριό μας και ιδιαίτερα τους εθελοντές που θα βοηθήσουν σε όλη τη διάρκειά του.

Ελπίζω και εύχομαι να περάσετε όλοι καλά και να βρείτε ενδιαφέρον στις ανακοινώσεις των επιστημόνων.

Η κ. Δουλαβέρη θα βρίσκεται κοντά μας όλες τις μέρες των εργασιών για κάθε σας πρόβλημα και για την εξυπηρέτησή σας, και την ευχαριστώ.

Rideamus igitur...

Σας ευχαριστώ πολύ
Μαρία Βουτσίνου-Κικίλια
Καθηγήτρια Λατινικής Φιλολογίας ΕΚΠΑ
Πρόεδρος της Οργανωτικής Επιτροπής του Συμποσίου

KIRK FREUDENBURG
(Yale University)
kirk.freundenburg@yale.edu

GREEK IRONY AMONG ROMAN FRIENDS¹

Εναρκτήρια ομιλία

Near the end of his first hexameter satire, the Neronian satirist, Persius, says of his two predecessors in the genre of formal verse satire (Pers. 1.114-8):

secuit Lucilius urbem,
te Lupe, te Muci et genuinum fregit in illis.
omne uafēr uitium ridenti Flaccus amico
tangit et admissus circum praecordia ludit,
callidus excusso populo suspendere naso.

Lucilius gashed/sliced into² the city—you, Lupus, and you, Mucius—and he broke his molar on men such as these. His friend keeps right on laughing as crafty Flaccus touches his every defect, and once let in he plays around his insides, a man sneaky-smart at dangling a crowd from his well-blown nose.

I could easily devote my entire lecture to this passage. This is Persius, after all, whose every word is overloaded and bursting at the seams—his *satira* ‘crammed to bursting’ in that sense, and that hypersaturation of language is his unique contribution to the genre that he’s not just describing here, but practicing. I cannot get into all that is crammed in here, but let me just point to a couple of the more workable items, some of which are easily skimmed off the surface, others not. First, in the transition from Lucilius to Horace you sense, quite obviously, that names are being lost, as Lupus and Mucius – the big political targets of Lucilius satires 1 and 2 respectively – these give way, in Horace, to an anonymous friend. The location changes, too, from the public space of the city (the *urbs*) to the hidden recesses of a friend’s inner emotional space (his *praecordia*); and not only do places and targets change, but by the time you get to Horace it is the target of the satiric operation, the un-named *amicus*, who is doing the laughing, not the satirist himself: no longer one wolf (Lucilius) attacking another (Lupus), but *Flaccus* playing for laughs in the fuzzy and comical role suggested by his cognomen: ‘flopsy’.

Every word of these lines merits more attention than I can give them here, but I want to look for a moment at the last thing that Persius says about Horace, when he calls him ‘a man sneaky-smart at dangling a crowd (or is it ‘a people’, as in ‘the Roman people’?) from his well-blown nose’. What does that mean? The metaphor is curious and rare. In fact, it occurs only twice in all extant Latin before Persius, both times in the satires of Horace. In the first instance, Horace uses it to describe Maecenas, saying at the beginning of satires 1.6 that his patron does not dangle nobodies from his hooked (which

¹ Special thanks are owed to Professor Maria Voutsinou-Kikilia for kindly inviting me to give the opening lecture of the ‘Rideamus’ conference in the beautiful surroundings of the ceremonial Great Hall of the University of Athens. For their expertise as organizers and gracious hosts, Professor Andreas Michalopoulos and Professor Sophia Papaioannou, are to be warmly thanked for putting together an especially insightful, timely and beautifully organized conference in a wonderful setting.

² *Secare* is used of both animal attack and surgery.

is to say superciliously scrunched up) nose: *nec...naso suspendis adunco ignotos*.³ Although he is descended from those very Etruscan kings who, for the Romans of Horace's day, had long since come to symbolize the stifling arrogance of a nobility over-proud of pedigree and suspicious of distinctions won by the merits of low-born men, Maecenas (says the metaphor) does not peer down at common people, such as Horace, in disgust.⁴ But it is the second time that Horace uses the metaphor that, I think, is the more telling referent here—and unfortunately this second usage has never, to my knowledge, made it into the commentaries of Persius (not Conington, not Jenkinson, Nikitinski, or Barr and Lee; not even Kissel). And I have no idea why. All of them, it seems, are preternaturally interested in telling us about the nose's being 'shot whistle clean' (a note interesting in itself), not about its having people hung from it.

But the metaphor's second occurrence in Horace requires some scene-setting – and let me say up front that I think Persius is here crunching together the two previous uses, teasing out something unique from each of them to form a singular new concept that somehow says more than the sum of its intertextual parts. For more on this particular intertextual practice of Persius, see *The Knotted Thong* of Dan Hooley. 'Suspending from the nose' occurs a second time in the 8th and final satire of Horace's second book. Perhaps you remember the poem: there is an outrageously elegant dinner party hosted by a friend, or someone who very much wants to become a friend, of Maecenas, a man hell-bent on impressing him. He is a man, by name, both snooty and intensely (sniffily) sensitive to matters of elegance and style: Nasidienus ('Mr. Nose') – and here you have to realize that the nose was commonly troped in Latin as an organ of cultural discernment, keenly sensitive to refined fragrances in foods, but also to nuances of class and style. Just as in the fiction of Plato's *Symposium* (Horace's main model for this satire) where the teller of the tale had to be told second-hand of the party where Socrates talked of love and Alcibiades showed up drunk and said rather too much, Horace, in the fiction of this poem, has to be told about the dinner of Nasidienus by a poet friend, a writer of comedies named Fundanius. His friend gives the exact seating arrangement of the dinner—something that you wouldn't expect from the description of a Greek dinner party. But this is a way to send a loud signal up front that this is no egalitarian symposium but a Roman *cena*, where everything is rigidly stratified by social status, and where persons of low status might show up uninvited, brought along by the guest of honor as his 'shadows' (*umbrae*) who could be relied on to keep things chatty and entertaining when they might otherwise turn gloomy, combative or dull.⁵ One of the shadows at the dinner is a man named Servilius Balatro, 'Servile Buffoon,' and just as is true in the case of the host, Nasidienus, he ends up playing the role suggested by his name.

By way of a learned sidekick named Nomentanus, Nasidienus goes on and on about the dishes he has prepared. And as these dishes keep coming, each gushed over by a mini-lecture describing it as a marvel of subtle nuances and unseen innovations, Balatro and his friend Vibidius try to lighten things up by calling for more wine and bigger drinking cups – which is what they're supposed to do, but the host doesn't like it: not because he's cheap – far from it – but because he knows that if people get drunk they will lose the ability to savor his food with knowing and appreciative noses and tongues. Finally the main course arrives: a giant eel, pregnant (thus *satura* in **that** sense), cooked in an elaborate sauce. And the details of the recipe are right there in the satire. The epic monster lies splayed out on its dish, with shrimp splashing in its sauce, when suddenly the awning that hangs above the table comes crashing down and smashes the whole thing. When the dust settles the guests come out from under their couches to survey the damage. They see Nasidienus with his head in his hands, 'wailing', says Fundanius, 'as if his young son had just been cut down before his prime'. The guests see this and react to it.

³ Hor. S. 1.6.1-6: *Non quia, Maecenas, Lydorum quidquid Etruscos / incoluit finis, nemo generosior est te, / nec quod avus tibi maternus fuit atque paternus / olim qui magnis legionibus imperitarent, / ut plerique solent, naso suspendis adunco / ignotos, ut me libertino patre natum* ('Maecenas, even though not one of those Lydians who came to live in Etruria's borders is better born than you, and no matter that your grandfathers, both on your mother's side as well as your father's, once commanded mighty legions, you do not, as so many people do, suspend persons of ignoble stock from a hook-scrunched nosed; people like me, the son of a freed slave').

⁴ On perceptions of Etruscan arrogance, see Dench (2005) 23, n. 61.

⁵ On the elaborate hierarchical arrangements, the codes, and the further social purposes of the Roman *cena*, see D'Arms (1984) and (1990).

Nomentanus, cooking expert and lesser friend of Nasidienus, calls out to the goddess Fortuna and says ‘what god is there crueller than thou?’ as if this really were the gravest of disasters, his friend’s dead son lying crushed on the floor. Varius, the famous tragedian, starts to laugh, but he quickly stifles it with a napkin to the face, as if he were not laughing, but coughing or crying.

And it is here that Balatro, and the nose metaphor of Persius 1, arrive on the scene (Hor. *S.* 2.8.64-74):

Balatro suspendens omnia naso
 "haec est condicio vivendi" aiebat, "eoque
 responsura tuo numquam est par fama labori.
 tene, ut ego accipiar laute, torquerier omni
 sollicitudine districtum, ne panis adustus,
 ne male conditum ius adponatur, ut omnes
 praecincti recte pueri comptique ministrent.
 adde hos praeterea casus, aulaea ruant si,
 ut modo; si patinam pede lapsus frangat agaso.
 sed convivoris, uti ducis, ingenium res
 adversae nudare solent, celare secundae."

“Dangling all of this from his nose (*suspendens omnia naso*), Balatro says ‘Such is the deal that life gives us, and because of it, one’s glory will never be an even match for one’s toil. Just look at you, torturing yourself, so that I might be hosted in high style, wracked with all manner of worry, making sure that the bread isn’t burnt, that the sauce you serve is well seasoned, and that all your slaves are sprightly dressed and combed. And there are other disasters besides: what if the tapestry falls, as happened just now? Or maybe a bumpkin slips and breaks a plate! Still, it’s the tough times that reveal the talents of a feast-marshal, just as they do for a general, while easy times keep them hidden away’.

Upon hearing these words the host picks himself up and says ‘bless you Balatro, you’re such a good man and gracious dinner guest’. Then he puts on his sandals and marches off to the kitchen to see to the cooking of the next dish, and then another, and another; a brave ‘feast-marshal’ (to use Balatro’s funny term) off to do battle against his next foe. More wine is poured, and the party keeps on going.

And that, I think, is the point. Balatro kept this party from breaking apart. And he did so as someone keenly aware of his place at the table, as a lesser friend of Maecenas; thus someone there not for his own sake, but along for the ride, to help Maecenas ‘show’ well as a man of discerning tastes and interesting, well-behaved friends. As such, he cannot blurt out whatever he happens to be thinking. He cannot break out in laughter and deride the host as a fool. And yet, despite all the constrictions that his friendship with Maecenas puts upon his speech, he finds a way to play the satirizing Buffoon and the gracious guest at the same time. Toying with the idea that the smashed eel is the host’s son tragically fallen before his time, he consoles Nasidienus using the words of a formal *consolatio*, and thus he mimicks the highly stylized language of that ritualized practice whereby one noble Roman responded encouragingly, as a well-meaning friend, to the grief of another. He dwells on the many unjust and fickle turns of life in a collection of sad old truisms that were normally reserved for losses both heavy and real: here they are applied to burnt bread and broken plates.⁶ But, as funny and potentially scorching as this seems, the touch is very light, and the criticism hard to detect. For it is delivered not as a blast of abuse, but a humorous discontinuity, an awkwardness to be felt in the mismatch of the consolation’s heavy framework (a dead child) to its frivolous contents (a ruined main course). As such,

⁶ On the basic words of consolation that are supplied by friends in the aftermath of disaster, see esp. Cic. *Tusc.* 3.59: *itaque dicuntur non nulli in maerore cum de hac communi hominum condicione audiissent, ea lege esse nos natos, ut nemo in perpetuum esse posset expers mali.* Even more telling is *Tusc.* 3.77: *erit igitur in consolationibus prima medicina docere aut nullum malum esse aut admodum paruum; altera et de communi condicione uitae et proprie, si quid sit de ipsius, qui maereat, disputandum.* See also Seneca *Epist.* 91.8-15.

the criticism is there to be sensed by Nasidienus, if he has the nose to sense it, and then thought about, and (if all goes well) somehow taken to heart. Packaged this way, the critique does not injure or insult, but encourages Nasidienus to think ‘Yes, my friend, you’re right. This isn’t such a big deal’. And thus back to the kitchen he goes.

That is the back-story of Persius’ rare metaphor. To help us think about how Horace was soft and sneaky compared to Lucilius, Persius has us remember one of that satirist’s sneakiest characters, who is himself a clever practitioner of satire; an inset, self-reflexive model of ironically ‘counterpoised’ speech. For Persius, it seems, Horace is Balatro, the dinner-guest who must mind himself at satire’s outlandish feast. The son of a freed slave and lesser friend of the great, he has much in common with Balatro; he cannot rail and bite, so he speaks in a different mode, carefully ‘weighing’ his words to keep them, like so many fragrant apples in the pans of a scale, counterpoised and dangling. That’s where this metaphor of ‘suspension’ comes from. It has to do with balancing one thing against another in the two pans of a Roman scale. That’s the way Horace’s words are, says the metaphor, doubly loaded so as to keep the listener poised between options, leaning both this way and that, and never quite sure which way to go: does this man actually mean what he says? Does he want to console Nasidienus, or make fun of him?⁷

So much for Horace’s clean-shot nose. But what of his hands? Persius describes his Augustan predecessor as someone who could ‘touch’ the most sensitive and painful moral faults of his target, and yet his friend (the one he touches) would not cry out in pain. He would find it all quite funny, and laugh. The metaphor that Persius uses here comes from medicine, with *uitium* doing double duty as a moral vice, as well as a physical ailment or defect. He is describing Horace as a physician, kind old Dr. Flaccus, who could get into a sick friend’s insides as if by stealth, without inflicting pain as Lucilius had done when he ‘sliced open’ his enemies Lupus and Mucius (*secare* is yet another medical metaphor, actually the main word for surgery in Latin).

Through these images Persius describes a radical makeover in the bedside manner of satire in the transition from Lucilius to Horace. But he is also indicating that at the heart of this makeover was an utterly Roman cultural reality: that of ‘friendship’ (*amicitia*) and the pressures that it brought to bear upon the ‘befriended’ poet’s free speech. That one word, *amico*, I suggest, is the one most sneaky, and telling, word in Persius’ encapsulation of Horace. For it puts a hard Roman limit on what we might otherwise take as a self-consciously Hellenizing endeavor on Horace’s part; that is, his ‘Socratic’ makeover of a genre that was, by reputation, if not in actual fact, ‘entirely Roman’.⁸ Instead the peculiar emphasis given to the word here suggests that, however much room Horace may have made for Greek materials and methods in his refashioned version of satire (this is something that he himself readily acknowledges), his refashioning is to be taken as something other than an attempt to Hellenize the genre, as if thereby to display his learned Greek credentials. Rather, he did so as his way of speaking freely, given who he was. That is, it was his way of being a Roman and the next Lucilius down the line; his way of speaking freely within a Roman cultural milieu wherein he was the lesser friend of the great. To be a Roman, says Persius, a practitioner of that one, library-worthy Roman genre that many critics defined by its very Roman-ness (*tota nostra*), Horace had to Socratize the genre; he had to ‘go Greek’.⁹

As we noted in the 8th satire of Horace’s second book, the social interactions of all who attend Nasidienus’ dinner party are guided by an unseen gravitational force that causes them to be

⁷ The satirist/Balatro resembles Socrates, whom Seneca (*Ben.* 5.6.6) describes as *vir facetus et cuius per figuras* (‘innuendo’ OLD *figura* 11b) *sermo procederet, derisor omnium, maxime potentium, maluit illi nasute* (‘with nose extended’ = ‘with irony’) *negare quam contumaciter aut superbe*. Plin. *Nat. Hist.* 11.158 makes the nose expressive not of derision *per se*, but of *subdola inrisio*, i.e. ironic, understated mockery; cf. Sen. *Suas.* 7.12 *Cestius, homo nasutissimus, dissimulavit*. For other expressive possibilities cf. Quint. *Inst.* 11.3.80 *naribus labrisque non fere quicquam ostendimus, tametsi derisus contemptus fastidium significari solet*. Alex. *De Figuris* 2.23.8 lists *μυκτηρισμός* (‘turning up the nose’, ‘sneering’) as one of the four ‘ironies’. Quint. *Inst.* 8.6.59 defines *mycterismos* as *dissimulatus quidem sed non latens derisus*; cf. A.G. 9.188.5 *Σωκρατικῶ μυκτηῖρι* (‘Socratic irony’), and Lucian *Prom. Es* 1 ‘take care that no one detect in your praise irony and an Attic sneer’ (*εἰρωνείαν... καὶ μυκτηῖρα οἶον τὸν Ἀττικόν*).

⁸ Quint. *Inst.* 10.1.93 *satura quidem tota nostra est*. On which, see Freudenburg (2005) 1-3.

⁹ On the appropriation of Greek cultural materials (specifically Callimachus) as an assertion of Roman authority, see Barchiesi (2011).

circumspect, and to play rather outlandishly according to type: without saying a word, just by being there and taking things in from his high seat of honor, Maecenas affects everything that happens at Nasidienus' dinner party. His presence is sensed, most notably, in the way people speak.¹⁰ You will recall that Horace begins his first satire in the mode of a public preacher, styling himself a Roman Bion, a Teles or Diogenes, haranguing a crowd of onlookers on the folly of *mempsimoiria*, finding fault with one's station in life by wanting the life that someone else has. Or so it might seem. The stylization could be taken as something as simple and known and overtly Hellenizing as that, were it not for the insertion of one word in the poem's first line: Maecenas. *Qui fit, Maecenas, ut nemo quam sibi sortem*: 'how come, Maecenas, no one is content with his lot in life?' Here you have the shortest 'dedication' in all of Latin literature. Just one word. And yet it is, in my reckoning, easily the single most explosive word in the entire book: for it doesn't just dedicate, it puts Maecenas right there in the poem as this haranguing preacher's addressee; the 'friend' (his *amicus*) who finds himself uncomfortably implicated by the philosophical scolding that Horace doles out against others. At the end of this poem Horace reminds us just how touchy this situation is. For there, you will recall, he defines his new mode of satire in terms of a *conviva satur*, a dinner guest who has stayed a long while and who is, by now, stuffed-to-bursting and rather drunk. If he stays any longer he will surely behave disruptively and say things he shouldn't. But the smartly saturated guest described by Horace knows how to ride the edge of his drunkenness just long enough to enjoy himself to the full, then leave. His counter-image is the petulant dinner-guest excoriated in the programmatic 4th satire, the man who piles onto the banquet's lowest seat, squeezing himself in as guest #4 on a 3-man couch.¹¹ This man, says Horace, is so socially reckless that he gets completely drunk and spatters everyone with embarrassing abuse, including even the host. He is thus the very picture of *ineptia* (that is, a failure to 'fit'¹²), a deficiency that shows in this man's every gesture, right down to his cramped, last-minute seat on the couch.

So there it is again: to help us think about good and bad satiric practices, Horace routinely invites us to tag along with him to one of the parties he has been asked to attend, inside a rich man's dining hall, where we see guests drinking themselves silly or maintaining control, using speech that is either combative or restrained. And so on. He draws a clear and hard line, in other words, connecting his satires to his life in Rome, and other ways of satire to the ways of others' lives. And yet there is a sneaky irony to be observed in Horace's use of the Roman *cena* and the controlled enjoyment of inebriation in this way, as symbols of satire, good and bad. For to put his satiric practices in these terms is to recall the cultural-as-aesthetic language of the archaic lyric poets, for whom the codes of social comportment at the symposium came to set the terms of good song versus bad. These codes, as Andrew Ford and others have shown, would eventually come to structure the language of western poetics itself.¹³ Horace is therefore availing himself of a known Greek tropology in troping his generic principles in these same terms. But the vehicle through which he tropes these principles (the Roman *cena*, with dinner-guests behaving according to rank and adapting their behaviors to the unseen

¹⁰ Cf. Cic. *de Orat.* 2.17ff. on 'inept' speech, which is as much (if not actually much more) a social calculation as it is an aesthetic one: *qui aut, tempus quid postulet, nescit, aut plura loquitur, aut se ostendat, aut eorum quibuscum est uel dignitatis uel commodi rationem non habet, aut denique in aliquo genere aut inconcinnus aut multus est, is ineptus dicitur.* Whereas Nasidienus is clearly guilty of ineptitude of *se ostendere*, Balatro is clearly comfortably 'apt' in making calculations about the rank of those who listen to him. See also below, the *chartis ineptis* at the end of Horace's *Epist.* 2.1, perhaps referencing Horace's own failure to keep track of the *dignitas* of his addressee, i.e. in having presumed to address him in such low tones (esp. on the heels of such a lofty and laudatory beginning). Further on the social calculations made by the speakers in *Sermones* 2.8, see Freudenburg (2001) 117-24.

¹¹ Hor. *S.* 1.4. 86-90: *saepe tribus lectis videas cenare quaternos, / e quibus unus amet quavis aspergere cunctos / praeter eum qui praebet aquam; post hunc quoque potus, / condita cum verax aperit praecordia Liber: / hic tibi comis et urbanus liberque videtur* ('Often you can see them at dinner parties sitting four-to-a-couch. One of them loves casting aspersions on everyone there for any reason at all; on everyone, that is, except for the host. But once the man is good and drunk, he splatters him too, after Liber, who's always blurting out the truth, opens up the hidden recesses of his heart. That's your version of someone who is elegant, cultured, and free!').

¹² See above n.10.

¹³ See Ford (2002) 13-45 on 'Archaic appropriateness' and 'Symptotic aesthetics'.

pressures of *amicitia*) is an institution that his Roman audience would recognize not as Archaic Greek, but as ‘totally our own’ (*tota nostra*) and that they would appreciate for its incomparability, and its much too obnoxious Roman-ness. Horace tropes his satires in known Greek terms in order to underscore just how Roman they are.

But back now to Persius. Persius does not say that Horace carefully balanced his words because he was performing under the nose of a friend while poking fun at others. He says that the friend was, in fact, the object of Horace’s satire, the target whose vice was found out and probed into. Scholars often, and I think rightly, take this to imply that Persius is thinking of Horatian *Sermo* very broadly here, in a way that includes the epistles as well as the satires. For Horace’s epistles were, in fact, addressed to friends, several of them to Maecenas himself, and some of them are quite critical of their addressees, riding the edge that separates public criticism from friendly advice. And yet they are always especially critical of the writer himself: Horace, who teaches others about their vices in order to learn for himself. That is most obviously true of the epistles, but I think that much the same can be said of the satires as well; for example, that first Roman diatribe about keeping content with one’s lot in life, avoiding luxury, excess and greed by desiring just enough wealth to get by and no more. Who does Horace think he is saying this to? Luxury, excessive wealth, and an aggressive upward mobility: these are the very terms that came to define Maecenas for his detractors, and even those who did admire the man had to admit that Maecenas was a man of exotic and pricey indulgences, richer than god, and that he had skyrocketed miles above his obscure Etruscan roots, a knight of the Cilnian clan from Arezzo, to wield an amazing amount of ‘unofficial’ political and cultural power that was second only to that of Octavian himself.

It was Oliver Lyne who pointed out just how hazard-laden this particular line of questioning might be for Horace, the first to make the observation not to brush it aside, but to give it some room to mean and disturb. He took this to be Horace’s way of ‘cheekily and cheerfully rib(bing)’ his patron, and I think that’s right.¹⁴ But by a more ‘Persian’ reckoning of the same poem one can see how Horace, like that dinner-guest who symbolizes him at the poem’s end, might be pushing his luck just a bit, teasing right to the edge where he is still convivial and courteous enough, but very close to becoming too personal, too cutting, and saying too much. As I have argued fully elsewhere, the speaker’s criticisms broaden out at the end of the poem, and become more snippy and personal: he takes a funny swipe at Virgil, for example, for being so hotly competitive and, as it were, ‘insatiable’ for *recherché* and pedigreed luxuries in his poems.¹⁵ But it is right here, just as the poet’s criticisms threaten to become overly personal and spin out of control, that his poem comes to an abrupt end, thereby giving us to sense that, by now, he has said enough; that a point of saturation has been reached. Horace, the inebriated *conviva satur*, has the good sense to slip away and stagger towards home.

When Persius thinks back on Horace, he remembers him not as a satirist making enemies, but a friend critiquing, and keeping, a friend. I hope by now to have shown that Persius’ delineation of Horace as a deft handler of friends is a good fit for both the theorization of satire offered up by those poems (Horace routinely undertakes to program his satires in precisely these same terms), as well for their actual practice. But I hope also to have indicated along the way that this refashioning of satire *Graeco ritu* (‘in the Greek style’) is best told not as yet another tired tale that features brutish Romans being made to shave their shaggy beards, dress neatly, and behave; nor is it about how that one last bastion of Roman ferocity, the outpost manned by Italy’s last native insurgent, *Lucilius ardens*, ultimately crumbles before the superior cultural enticements of *Graecia capta*. Rather, this is a story about how Greeks (those Socrateses, Bions, Epicuruses, and other learned friends whom Horace had gotten to know in the travels taken in his books and the books taken in his travels) have been made to speak like Romans by a Roman as part of **their** acculturation, and a basic precondition of their being able to speak meaningfully in Rome at all. It’s about how their entry into Rome was never on the terms that they happen to have set for themselves, whatever we might imagine those terms to be. For these cultured Greeks whom we encounter in and as Roman writings are not, as it were, public intellectuals

¹⁴ Lyne (1995) 139 (cf. p. 142: ‘who is to say that the *te*, etc. of 38, 40, 41, etc...are not addressing Maecenas too?’). See also Sharland (2009) 55-98 on the ‘dialogue of monologue’ in *S.* 1.1.

¹⁵ On the Virgilian intertexts in *S.* 1.1, see Putnam (1995) and Freudenburg (2001) 34-44.

on some ancient goodwill tour, out to convert the unwashed masses of benighted Italians and thus free to traverse the distance from their own ‘there’ to Horace’s ‘here’ without having to pay the price of their translation, or to adjust themselves, their comportment, their purposes and their thinking, all rather radically, to the demands of the local culture. Rather, the terms of their entry into Rome are precisely those that have been set for them by their sponsors, those *auctores* who undertook to bring them to Rome in the first place and to make them speak Latin for whatever reasons that **they** may have had in mind—doing so as so many Roman sackers of foreign citadels, grasping mercenaries, merchants, culture-hounds, proud sponsors of distinguished foreign guests, or whatever.¹⁶

To my students, who tend to think of translation as a fairly simple exercise of plugging words into a Google Translator text box, I like to point out just how aggressively ‘physical’ and (need I say it?) ‘Roman’ the Roman concept of translation actually is: *translatio*, I tell them, has a full and interesting life in Latin writing in a decidedly non-metaphorical usage where it means to ‘bring across’ (*transferre*); that is, as one would a statue sacked from a temple in Greece and brought over on a ship to be re-installed in an atrium, a bath or library in Rome. It is, in other words, a term that applies just as fully and accurately to the activities of those conquering generals who used triumphal ceremony as a means of putting on display what powerful and clever ‘translators’ they were as it does to the works of those poets who (I think not coincidentally) commonly used images of conquering generals to figure **their** poetic ‘triumphs,’ the ones that they won in translating Greek works into Latin. The troping, I say, is not coincidental because in a certain fundamental sense, **in Rome**, it isn’t a trope at all: for being ‘hauled across’ is, in fact, what happens to entire libraries taken from the Greek world and re-installed in Rome, and it is what happens yet again when those same Greek books are ‘brought over’ to the Latin wing of the Roman library by way of translation, where they are set in place as matching, yet often highly ‘metaphorical,’ versions of their Greek originals. In every case these books are physical ‘translations’ (things actually ‘hauled over,’ taken control of, put on triumphal display) as much as they are metaphorical ones.

And yet these same works, as Greekishly stylized and inspired as they are, manage to speak to Romans, and to live fully capable and interesting Roman lives, not just because they are written in Latin, but (more importantly) because they have undergone an elaborate process of acculturation, becoming metaphors of their former selves by way of the translations that they have undergone. Here I am inviting you to observe that the second most prominent of *translatio*’s non-physical meanings in Latin is that of a ‘metaphor’ or ‘trope.’ And this is not without consequence for Roman thinking about what their literature, almost all of it based on Greek models, is. Here again I’d like to suggest that we are dealing with a trope (*translatio* as the basic Latin word **for** trope) that is in some fundamental sense not a trope at all. For to ‘translate’ works of Greek provenance is not, for a Horace or a Virgil or Plautus, to try to get the Latin exactly right, so as to be in keeping with the works’ original Greek reception (whether to adhere to the works’ original form, its linguistic peculiarities, its specific history, cultural function, philosophy, or whatever). Rather, it is to create something **analogous**; something that ‘refers to’ a Greek model (or to several models) not just ‘on its way to’ becoming, but as a singularly Roman ‘means of’ becoming Roman, and thus capable of speaking to Romans about themselves and of constituting a body of writings that they (without even a whiff of irony) consider entirely their own; that is, of their own invention, representing their values, and used to structure their own objectives, institutions and selves. This, I will admit, takes rather a stretch of the imagination. But think here again of those Greek bronzes I mentioned moments ago, artifacts sacked from eastern temples and taken to Rome. Since this is our opening night, and we are working ourselves into a humorous mode, let’s make the statue a gorgeous nude this time, Aphrodite drying her hair as she rises from the sea (*Aphrodite*

¹⁶ The Augustan poets (e.g. in the proem to Virgil, *Georgics* 3, Hor. *Odes* 3.30, or *Epist.* 1.19) routinely invite us to envision their Callimachean achievements as an assertion of Roman power; or, to put this the other way around, to envision Callimachus’ hard-won control over unruly poetic materials and traditions as a hard-won ‘imperial’ achievement (thus locating the Roman in him); cf. Farrell (2002) 38: ‘Just as Fulvius literally brought back in triumph vanquished peoples and plundered wealth...so Ennius figuratively brought the Greek muses back to Rome in his poetic triumph.’

Anadyomene). She may have had a well understood and carefully circumscribed purpose and place back in her original Greek setting, as a much revered cult statue in an ancient seaside shrine – let’s say that that’s the case. But when it comes to her translation to Rome she is at the mercy of her *translator*, someone who may (if she’s lucky) have some knowledge of, and respect for, the earlier life she led in Greece, and thus give her a matching setting and purpose in Rome (many Roman poets try to do this as well). But then again he may not: in fact he may be a funny sort, a self-promoting Trimalchio who chooses to literalize her hair-washing by making her wring it out for all eternity in his private bath, or beside one of his fishponds at his villa in Campania.¹⁷ From a historicizing perspective, one invested in ideas of originary genius, and meanings fixed by origins, this is all very wrong in just about every imaginable way: a reason to scold the Romans yet again for arriving late on the scene, with only their muscles and practical managerial sense to commend them. But from another perspective, to turn Venus into a fountain component or a fellow bather takes a good deal of fearlessness and imaginative energy, and yet this is nothing compared to the catachrestic bravado of Virgil, who turns her from the adulterous and destructive vixen of Homeric epic into the pious and purposeful matron of the *Aeneid*, Rome’s *Venus Victrix* and her *Genetrix*, mother of the Roman people and champion of her imperial cause. The satiric analogue to Virgil’s translational bravado we see in Horace, done up as a Socrates come to Rome and made to take part in Roman dinner parties and to adjust to Roman circumstances, and to suffer all manner of translational insults along the way. To notice that Horace is translating from Greek originals, as admirable and necessary as that is, does not really take us very far in understanding what his translation is all about, especially if it causes you to think that you’ve caught him (Horace, yet another culture-whipped Roman) trying to be Greek; because in fact you haven’t done that at all. What you caught him doing (ever so craftily, as Persius clearly sees) is his asserting himself among his models by laying claim to the idea that his kind of writing is *tota nostra*, and thus his, as a Roman, to do with exactly as he pleased.

Bibliography

- Barchiesi, A. (2011), “Roman Callimachus”, in B. Acosta-Hughes, L. Lehnus, and S. Stephens, (eds). *Brill’s Companion to Callimachus*, Leiden: pp. 505-27.
- D’Arms, J. (1984), “Control, companionship and *clientela*: Some social functions of the Roman communal meal”, *EchCl* 28: 327-48.
- D’Arms, J. (1990), “The roman *convivium* and the idea of equality”, in O. Murray (ed.) *Symptica: A Symposium on the Symposium*, Oxford: pp. 308-20.
- Dench, E. (2005), *Romulus’ Asylum: Roman Identities from the Age of Alexander to the Age of Hadrian*, Oxford.
- Farrell, J. (2002), “Greek Lives and Roman Careers in the Classical *Vita* Tradition,” in P. Cheney and F.A. de Armas (eds.) *European Literary Careers: the Author from Antiquity to the Renaissance*, Toronto: pp. 24-46.
- Ford, A. (2002), *The Origins of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*. Princeton.
- Freudenburg, K. (2001), *Satires of Rome: Threatening Poses from Lucilius to Juvenal*, Cambridge.
- _____ (2005), *The Cambridge Companion to Roman Satire*, Cambridge.
- Hooley, D.M. (1997), *The Knotted Thong: Structures of Mimesis in Persius*, Ann Arbor.
- Lyne, R.O.A.M. (1995), *Horace: Behind the Public Poetry*, New Haven.
- Pollitt, J. (1978), “The Impact of Greek Art on Rome”, *TAPhA* 108: 155-74.
- Putnam, M. (1995), “Pastoral Satire”, *Arion*, Fall 1995/Winter 1996: 303-16.
- Sharland, S. (2009), *Horace in Dialogue: Bakhtinian Readings in the Satires*, Bern.

¹⁷ The famous *apoxyomenos* of Lysippos seems to have been used in this ‘literalizing’ way, installed in Agrippa’s baths in Rome. See Pliny *NH* 34.62. According to Suet. *Caligula* 22.2, Caligula wanted to bring Pheidias’ statue of Zeus at Olympia to Rome and replace the head of Zeus with his own. See Pollitt (1978) 168.

Περίληψη

Ελληνική ειρωνεία μεταξύ Ρωμαίων φίλων

Με αφετηρία το χωρίο 1.114-8 του Πέρσιου, στο οποίο ο σατιρικός της εποχής του Νέρωνα σχολιάζει τους δύο προκατόχους του στη ρωμαϊκή σάτιρα, Λουκίλιο και Οράτιο, και επισημαίνει τις διαφορές τους, διερευνάται η σημασία της μεταφοράς «κρεμάω από τη μύτη» (*suspendere naso*) στις *Σάτιρες* του Ορατίου (1.6.1-6 και ιδιαίτερα 2.8.64-74). Ο Πέρσιος ταυτίζει τον Οράτιο με τον Βαλατρο, ο οποίος ζυγίζει προσεκτικά τα λόγια του κρατώντας τις ισορροπίες, και τον αντιπαραβάλλει με τον περισσότερο οξύ και επιθετικό Λουκίλιο.

Αναδεικνύεται επίσης ο καθοριστικός όσο και επιδέξιος τρόπος με τον οποίο ο Οράτιος επαναδιαμορφώνει τη ρωμαϊκή σάτιρα με ελληνικό τρόπο (*Graeco ritu*) μέσα από μια περίτεχνη διαδικασία πολιτισμικής ώσμωσης και μετάπλασης.

Μ. ΠΟΡΚΙΟΣ ΚΑΤΩΝ, *DE SUMPTU SUO*:
ΜΙΑ ΠΡΩΙΜΗ ΕΚΔΗΛΩΣΗ ΤΟΥ ΡΩΜΑΪΚΟΥ ΧΙΟΥΜΟΡ

Κατά τον ιδρυτή της Κυνικής σχολής Αντισθένη, το πρώτο της επιστήμης είναι η «επίσκεψις των ονομάτων».¹ Ας αρχίσουμε επομένως με τη σημασία της λέξης χιούμορ.

Η λέξη ‘χιούμορ’, ομόρριζη των ελληνικών ‘υγρός, υγρασία’, έχει λατινική προέλευση, χρησιμοποιήθηκε όμως με τη σημασία που τη γνωρίζουμε σήμερα, ή με παραπλήσια, από τους Άγγλους στα τέλη του 16^{ου} αι. με πρώτον τον Μπεν Τζόνσον.² Δηλώνει μια μορφή, ένα είδος του κωμικού. Σχετίζεται με τα άλλα είδη του κωμικού, τη σάτιρα, το πνεύμα, την ειρωνεία και την παρωδία. Κατά την Κωστίου³ «μόνο συμβατικά μπορεί να επιτευχθεί ο διαχωρισμός των εννοιών αυτών». Πρόκειται δηλαδή για έννοιες επαλλάσσουσες, όχι ασύμβατες. Οι παράμετροι, κοινοί σε όλα τα είδη του κωμικού, είναι (κατά τον Ēmelina): η απόσταση του ομιλούντος από τους σχολιαζόμενους, το απροσδόκητο των σχολίων του, η απουσία συνεπειών για ό,τι πει.⁴

Στενότερη όμως σχέση έχει το χιούμορ με την ειρωνεία. Αποτελούν και τα δύο αυτά μορφές άμυνας απέναντι σε κάτι που δεν δέχεται ο ομιλητής. Και στα δύο έχει σημασία όχι μόνο το τι θα ειπωθεί, αλλά και το πώς θα ειπωθεί (= ο τόνος της εκφώνησης). Και τα δύο προκαλούν συνήθως το χαμόγελο (σπανιότερα το γέλιο) των ακροατών, προϋποθέτουν μάλιστα τη νοητική τους ανταπόκριση.⁵ Οι φανερές διαφορές των δύο ίσως είναι: α) Το χιούμορ είναι πιο ήπιο, συνοδεύεται κάποτε με χαμόγελο, ενώ η ειρωνεία εκδηλώνεται κριτικά και συναισθηματικά,⁶ θετικά ή αρνητικά. β) Βαθύτερη ουσία του χιούμορ είναι η διάσταση μεταξύ είναι και φαίνεσθαι.⁷

Ας δούμε όμως στην πράξη το συγκεκριμένο κείμενο: το 164 π.Χ. ο Μ. Πόρκιος Κάτων κατηγορήθηκε ότι διήγε πολυτελή ζωή. Ο Φρόντων (2^{ος} αι. μ.Χ.), δάσκαλος του αυτοκράτορα Μάρκου Αυρηλίου, έσωσε ένα μέρος του λόγου αυτού σε επιστολή του προς τον αυτοκράτορα (2.11).⁸ Ο σύγχρονος του Φρόντων Αύλος Γέλλιος διέσωσε στις *Αττικές Νύκτες* του (13.24.1) ένα μικρότερο απόσπασμα.

Στην απολογία του ο Κάτων εκμεταλλεύεται μια παλαιότερη συμφωνία του με τον Μ. Κορνήλιο, άγνωστον άλλοθεν. Ζητά ο Κάτων από τον γραφέα να διαβάσει τη συμφωνία αυτή, με σκοπό να πάρει ιδέες για την τωρινή απολογία του ενώπιον της Συγκλήτου. Και παράλληλα σχολιάζει στον γραφέα τα χωρία της συμφωνίας αυτής, με το σκοπό ν’ ακούσουν τα σχόλια αυτά οι συγκλητικοί ακροατές του.

Το απόσπασμα του Φρόντωνα:⁹

¹ Επικτ. *Διατρ.* Α. 17.12.

² Escarpit (1963) 12.

³ Κωστίου (2005) 250.

⁴ Κωστίου (2005) 253.

⁵ Κωστίου (2005) 257: «Χιούμορ είναι η ανοικτή ειρωνεία» (Jankéliénitch).

⁶ Κωστίου (2005) 260: «Από τη στιγμή που ο χιουμορίστας αρχίζει να παίρνει κριτική στάση ή να γελά με κάποια κακία, το χιούμορ νοθεύεται» (Clark).

⁷ Κωστίου (2005) 255 (Preisendanz). Βλ. και (σελ. 258, αυτόθι) την άποψη του Bergson για το χιούμορ: παρουσιάζει το όν ως δέον.

⁸ Κατά την έκδοση της Malcovati (1955) απόσπ. 173.

⁹ Βλ. και την έκδοση του Φρόντωνα από τον M. van den Hout (1988) 90-1. Επίσης, M. van den Hout (1999) 234: Ο λόγος *De sumptu suo* πρέπει να εκφωνήθηκε στη Σύγκλητο ή τη Συνέλευση με την επιστροφή του Κάτωνα το 164 π.Χ. από τη Σικελία ή τη Σαρδηνία. Ο αναφερόμενος Μ. Κορνήλιος είναι άγνωστος από αλλού, αλλά το γένος των Κορνηλίων ήταν πολιτικοί αντίπαλοι των Πορκίων.

iussi caudicem proferri, ubi mea oratio scripta erat de ea re, quod sponsionem feceram cum M. Cornelio. tabulae prolatae: maiorum benefacta perlecta: deinde quae ego pro re p. fecissem leguntur. ubi id utrumque perlectum est, deinde scriptum erat in oratione: 'numquam ego pecuniam neque meam neque sociorum per ambitionem dilargitus sum'. attat, noli, noli <s>cribere, inquam, istud: nolunt audire. deinde recitavit: 'numquam <ego> praefectos per sociorum vestrorum oppida imposivi, qui eorum bona liberos diriperent'. istud quoque dele; nolunt audire: recita porro 'numquam ego praedam neque quod de hostibus captum esset neque manubias inter pauculos amicos meos divisi, ut illis eriperem qui cepissent'. istuc quoque dele: nihil <e>o minus volunt dici; non opus est, recitato. 'numquam ego evectionem datavi, quo amici mei per symbolos pecunias magnas caperent'. perge istuc quoque uti cum maxime delere. 'numquam ego argentum pro vino congiario inter apparitores atque amicos meos disdidi, neque eos malo publico divites feci'. enimvero usque istuc ad lignum dele. vide sis quo loco re<s> p. siet, uti quod rei p. bene fecissem, unde gratiam capiebam, nunc idem illud memorare non audeo, ne invidiae siet. ita inductum est male facere in poene, bene facere non in poene licere.

Έδωσα εντολή να μου παρουσιάσουν το βιβλίο όπου είχε γραφεί η συμφωνία μου με τον Μ. Κορνήλιο. Έφεραν τις πινακίδες, διαβάστηκαν οι ευεργεσίες των προγόνων μου. Μετά διαβάζονται όσα υπέρ της πολιτείας έπραξα εγώ. Αφού διαβάστηκαν και τα δύο αυτά, διάβασε μετά (ο γραφέας): στο κείμενο (της συμφωνίας): “Ποτέ δεν διασπάθισα εγώ χρήματα είτε δικά μου είτε των συμμάχων για ψηφοθηρία”. Πω πω! όχι, μην το γράφεις αυτό, είπα, δεν θέλουν να το ακούσουν. Μετά διάβασε: “Ποτέ δεν επέβαλα εγώ φρουράρχους στις πόλεις των συμμάχων σας, που να αρπάζουν τα αγαθά τους και τα παιδιά τους”. Σβήστο κι αυτό, δεν θέλουν να το ακούσουν. Διάβασε παρακάτω: “Ποτέ λάφυρα ούτε ό,τι πήραμε απ’ τους εχθρούς ούτε χρήματα από την πώλησή τους δεν μοιράστηκα εγώ με τους λιγοστούς μου φίλους, αρπάζοντάς τα απ’ όσους τα είχαν συγκεντρώσει”. Σβήστο κι αυτό, διόλου δεν θέλουν ν’ ακουστεί, δεν είναι ανάγκη, διάβασε: “Ποτέ δεν έδωσα εγώ ταξιδιωτική διατακτική, για να εισπράξουν οι φίλοι μου με την υπογραφή μου χρήμα πολύ”. Συνέχισε, σβήστο κι αυτό, εντελώς.¹⁰ “Ποτέ δεν μοίρασα εγώ χρήμα αντί για κρασί δωρεάν στους υπηρέτες μου ή στους φίλους μου, και δεν τους κατέστησα πλούσιους εις βάρος του δημοσίου”. Σβήστο βέβαια κι αυτό, ώσπου να φανεί το ξύλο (της πινακίδας). Δες, σε παρακαλώ, πού έχει φτάσει το πράγμα, ό,τι καλό έκαμα στην πολιτεία, αυτό για το οποίο κέρδισα τις ευχαριστίες (των πολιτών), αυτό ακριβώς να μην τολμώ να το μνημονεύσω τώρα, για να μη με φθονήσουν. Έτσι καταλήξαμε: να κακουργείς ατιμωρητί, να μην μπορείς να ευεργετήσεις ατιμωρητί.

Το απόσπασμα του Αύλου Γελλίου:¹¹

M. Cato consularis et censorius publicis iam priuatisque opulentis rebus uillas suas inexcultas et rudes ne tectorio quidem praelitas fuisse dicit ad annum usque aetatis suae septuagesimum. Atque ibi postea his uerbis utitur: 'Neque mihi' inquit 'aedificatio neque uasum neque uestimentum ullum est manupretiosum neque pretiosus seruus neque ancilla. Si quid est,' inquit 'quod utar, utor; si non est, egeo. Suum cuique per me uti atque frui licet.' Tum deinde addit: 'Vitio uertunt, quia multa egeo; at ego illis, quia nequeunt egere.'

Ο Μ. Κάτων, πρώην ύπατος και πρώην τιμητής, σε εποχή πια που ευπορούσαν τα δημόσια και τα ιδιωτικά πράγματα, λέει πως τα αγροτικά του σπίτια, αστόλιστα και απλά, ούτε καν

¹⁰ Άλλη μετάφραση των υπογραμμισμένων στον Haines (1920) II.45: «με τις εγγυήσεις μου», «το γρηγορότερο».

¹¹ Βλ. την έκδοση του Αύλου Γελλίου από τον Marshal (1968) *ad loc.* και στη Malcovati (1955) απόσπ. 174, το τμήμα σε ευθύ λόγο. Ο λόγος αυτός ήταν γνωστός στον Πλούταρχο· βλ. στο Επίμετρο, το σχετικό απόσπασμα από τον *Bio* του Κάτωνα.

σοβατισμένα¹² δεν ήταν ως τότε, στα εβδομήντα του χρόνια. Και συνεχίζει ως εξής: “Και δεν διαθέτω ούτε σπίτι ούτε οικοσκευή ούτε ρούχο κανένα ακριβούτσικο ούτε δούλο ακριβό ούτε δούλη. Αν έχω κάτι που το χρησιμοποιώ”, λέει, “συνεχίζω να το χρησιμοποιώ. Αν δεν το έχω, το στερούμαι. Επιτρέπω στον καθένα να έχει και να χαίρεται το δικό του”. Στη συνέχεια προσθέτει: “Θεωρούν αυτοί ελάττωμά μου το πως στερούμαι πολλά. Εγώ όμως θεωρώ δικό τους ελάττωμα το ότι δεν ανέχονται να στερηθούν (οτιδήποτε)”.

Ο Φρόντων περιλαμβάνει το απόσπασμα στην επιστολή του, για να διδάξει στον μαθητή του ένα ρητορικό σχήμα (την «*παράλειψιν*») με τη βοήθεια ενός κειμένου που το θεωρεί ιδανικό για την περίπτωση. Λέει ο Φρόντων στον Μ. Αυρήλιο ότι κανείς Έλληνας ή Ρωμαίος συγγραφέας απ’ όσους γνωρίζει δεν μεταχειρίστηκε πιο πετυχημένα το σχήμα αυτό (2.11) και ότι το σχήμα αυτό είναι νέο (2.12). Το τελευταίο βέβαια δεν αληθεύει, γιατί το σχήμα αναφέρεται και στη *Ρητορική προς Αλέξανδρον*¹³ και στη *Rhetorica ad Herennium*.¹⁴ Τον συνοπτικότερο ορισμό της *παράλειψεως* μάς έδωσε ο Μαρτιανός Καπέλλας, 5.523: *παράλειψις est praeteritio, cum quasi praetermittentes quiddam nihilominus dicimus*.¹⁵

Ο Αύλος Γέλλιος χρησιμοποιεί το χωρίο του Κάτων, για να τονίσει την υπεροχή του απλού και ειλικρινούς Ρωμαίου επί των Ελλήνων φιλοσόφων, που μιλούν για στέρηση και επιθυμία και κτητική διάθεση με τρόπο υποκριτικό, ενώ και κατέχουν και επιθυμούν.¹⁶ Η Malcovati και ο Kienast¹⁷ θεωρούν ότι το χωρίο αυτό ανήκει στον προαναφερθέντα λόγο του Κάτων, ενώ οι Sblendorio και Cugusi¹⁸ δεν δέχονται ότι το χωρίο αποτελεί τμήμα του λόγου αυτού. Αν δεχθούμε την άποψη της Malcovati, θα πρέπει να χρονολογηθεί ο λόγος στα 164 π.Χ. (ήταν τότε εβδομηντάρης ο Κάτων) και προφανώς το απόσπασμα 174 (όπως το δίνει σε ευθύ λόγο ο Γέλλιος) δεν θα πρέπει να εκφωνήθηκε στη σειρά του λόγου πριν από το απόσπασμα 173. Το 174 συνεχίζει νοηματικά το 173 και ίσως ανήκει στον επίλογο του εκφωνηθέντος λόγου. Κατά την άποψη των Cugusi-Sblendorio το 174 παραμένει αχρονολόγητο.

Ο Κάτων στην υπεράσπισή του χρησιμοποιεί (τουλάχιστον προσωρινά, στο απόσπ. του Φρόντωνος) σόφισμα «*ετεροζητήσεως*» ή μετάβασης σε άλλο γένος ή άγνοιας / αλλαγής ελέγχου.¹⁹ Αντί δηλαδή να απολογηθεί για την κατηγορία που του απηύθυναν, ότι ζει πολυτελώς, αναφέρει όσα έπραξε υπέρ της πολιτείας και ότι δεν έπραξε κάτι σε βάρος της και τονίζει την αντίθεσή του προς το πνεύμα της εποχής.²⁰ Δεν είναι βέβαιο αν είχε ο Κάτων διδαχθεί ρητορική ή διαλεκτική, αυτός ο εχθρός των Ελλήνων φιλοσόφων.²¹ η «*παράλειψις*» και το «*σόφισμα ετεροζητήσεως*» είναι τρόποι πολύ γνωστοί σήμερα στα δικαστήρια και προσιτοί ως και στον τυχόντα δικηγόρο. Με τη διαφορά ότι σήμερα η αναφορά στον «*πρότερον έντιμον βίον*» του κατηγορουμένου αποτελεί ελαφρυντικό, όχι αθωωτικό επιχείρημα.

Ας δούμε τώρα το στοιχείο του χιούμορ, πώς αναπτύσσεται στον συγκεκριμένο λόγο του Κάτων. Στην εκτίμηση αυτή θα πρέπει να προσέξουμε όχι μόνο τη λεκτική πλευρά (λεξιλόγιο,

¹² Κατά τον Marache (1989) 100, σημ. 2, πρόκειται για τα εσωτερικά λευκά επιχρίσματα που αργότερα επικράτησε να τοιχογραφούνται. Πρβλ. Πλουτάρχου *Κάτων*, 4.5: *τῶν ἐπαύλων αὐτοῦ μηδεμίαν εἶναι κεκοιναμένην*.

¹³ 21.2: *τὸ μὲν οὖν ἐν προσποιήσει παράλειψεως λέγοντα συντόμως ἀναμνησκείν τοιοῦτόν ἐστιν*. Δηλαδή η «*παράλειψις*» είναι μορφή ειρωνείας.

¹⁴ 4.37: *occultatio est, cum dicimus nos praeterire aut non scire aut nolle dicere quod nunc maxime dicimus*. Με τη λ. *occultatio*, «*απόκρυψη*», δηλώνεται η ειρωνεία.

¹⁵ Έκδοση Dick (1925).

¹⁶ A. Gellius 13.24.2 και Marache (1989) 206 σημ. 4.

¹⁷ Βλ. Kienast (1973) 163 απόσπ. 171, 173. Συμφωνεί ο Gratwick, στο Kenney- Clausen (1998) 225. Πρώτος υποστήριξε την άποψη αυτή ο Fraccaro το 1910, βλ. Cugusi – Sblendorio-Cugusi (2001) σελ. 410-1 σημ. 218, και την έκδοση του Αύλου Γελλίου στη σειρά Budé από τον Marache, *ad loc*.

¹⁸ Βλ. Cugusi – Sblendorio-Cugusi (2001) 372-7, απόσπ. 168,169. Αλλά και ο παλαιότερος εκδότης των αποσπασμάτων του Κάτων Jordan (1967) 37, δεν είχε συσχετίσει το απόσπ. του Α. Γελλίου με τον λόγο *De sumptu suo*.

¹⁹ Βλ. Αριστ. *Σοφ. Έλεγχοι*, 166b21-24, 167a21-36, 168a18-20, 168b17-20 και Παπανούτσος (1970) 177-8.

²⁰ Βλ. von Albrecht (2004) 441-2: Ο Κάτων, με «*ιδιαίτερα χιουμοριστικούς τρόπους έμμεσου αυτοχαρακτηρισμού*», προβάλλει «*με ιδιαίτερη ζωντάνια... τη δική του άψογη συμπεριφορά*».

²¹ Βλ. Kennedy (2003) 173, 177. Ξέρουμε πάντως ότι ο Κάτων είχε γράψει περί Ρητορικής, βλ. Kennedy (2003) 178.

φρασεολογία) αλλά και τη δομή, το ύφος, τον τόνο του λόγου.²² Λογικό είναι να έχει προηγηθεί του αποσπάσματος του Φρόντωννα η εκ μέρους του Κάτωνα παρουσίαση της εις βάρος του κατηγορίας. Ο Κάτων χρησιμοποιεί παλαιότερο κείμενό του, τη συμφωνία με τον Μ. Κορνήλιο. Αναφέρεται αρχικά στην προσφορά του και των προγόνων του²³ υπέρ της πολιτείας. Και προχωρεί, αιφνιδιάζοντας το ακροατήριο, στην απαρίθμηση των παρανομιών, στις οποίες θα μπορούσε να είχε υποκύψει, αν δεν επικρατούσε μέσα του το αίσθημα της ευθύνης απέναντι στο κοινωνικό / κρατικό συμφέρον. Σαφώς ο Κάτων ειρωνεύεται τους συγκλητικούς ακροατές και κριτές του – υπαινίσσεται πως πρόθυμα θα έπρατταν όλα όσα ο ίδιος απέφυγε, αν τους δινόταν η ευκαιρία να εκμεταλλευτούν τις περιστάσεις. Δεν τους κατηγορεί ότι έπραξαν κάτι από όσα ο ίδιος δεν έπραξε, αλλά με τον υπαινιγμό του αυτόν²⁴ αντεπιτίθεται κατά των κατηγορών και εχθρών του. Και ξέρουμε πως είχε πολλούς εχθρούς.

Ακριβώς σε αυτή την επιχειρηματολογία ρίχνει το βάρος ο Κάτων. Αναφέρει λεπτομερώς τα όσα απέφυγε με κάποια κλιμάκωση: διασπάθιση δημόσιου χρήματος, εκμετάλλευση επαρχιών,²⁵ λαφυραγώγηση κατακτηθεισών περιοχών, διατακτικές εισπράξεις, διασπάθιση δημόσιων αγαθών. Σε κάθε του πράξη αντίστασης στη διαφθορά παραθέτει την πιθανή αντίδραση / απάντηση των ακροατών του – έτσι τον συμφέρει να μιλήσει, με αντιθέσεις. Η «υποθετική» απάντηση των συγκλητικών παραλλάσσει από παράγραφο σε παράγραφο, με τρόπο κλιμακωτό, χιουμοριστικό: «δε θέλουν να το ακούσουν», «δεν είναι ανάγκη», «εντελώς», «ως το ξύλο».²⁶ Στο τέλος της όλης κλιμάκωσης κάνει λόγο για φθόνο, για ό,τι δηλαδή θεωρεί ως κίνητρο των αντιπάλων του. Και καταλήγει με τη χιουμοριστική αντίθεση της τελικής φράσης: *ita inductum est male facere inproene, bene facere non inproene licere*.

Η αναφορά του Κάτωνα στην προσφορά του προς την πατρίδα και στην ακεραιότητα του χαρακτήρα του ως δημόσιου άνδρα δεν αποδεικνύεται τελικά «σόφισμα ετεροζητήσεως», αλλά προετοιμασία του κλίματος, για να ανασκευάσει την εις βάρος του κατηγορία. Υποστηρίζει (στο απόσπασμα που έσωσε ο Αύλος Γέλλιος) ότι τα στοιχεία της διαβίωσής του (κατοικίες, επίπλωση, ρουχισμός, οικιακό προσωπικό) με κανένα τρόπο δεν δηλώνουν πολυτέλεια. Για να κλείσει με το επιχείρημα ότι έχει μάθει να στερείται αξιοπρεπώς, να μη φθονεί όμως όσους «έχουν και κατέχουν». Για άλλη μια φορά ο Κάτων αιφνιδιάζει τους ακροατές του, μιλώντας για φθόνο ως κίνητρο των εχθρών του.

Χιουμοριστικά στοιχεία στο λόγο του Κάτωνα μπορούν να θεωρηθούν η «παράλειψις», η προσωρινή χρήση του «σοφίσματος ετεροζητήσεως», τα υποκριτικά σχόλιά του στο περιεχόμενο του παλιού του λόγου για την αντίθεση του παρελθόντος του και του παρόντος,²⁷ οι υπαινιγμοί περί φθόνου, η ουσιαστική αντεπίθεσή του στους κατηγορούς – το χιούμορ του Ρωμαίου είναι «νοθευμένο», εκτονωτικό,²⁸ δεν είναι ουδέτερο. Ο Κάτων, εκφραζόμενος σε ύφος απλό και απέριτο,²⁹ επιβεβαιώνει τις γνωστότερες απόψεις για το χιούμορ: αιφνιδιάζει παρά προσδοκίαν τους κατηγορούς του, εκφράζει το αίσθημα της υπεροχής απέναντί τους και – κατά βάθος – εκτονώνεται.

²² Βλ. Kennedy (2003) 173: έλεγχος δραματικής τεχνικής, προσεκτικές μεταβολές στον τόνο της φωνής και στην εκφώνηση.

²³ Πρβλ. τη ρωμαϊκή αρετή του σεβασμού προς τους προγόνους, την *pietas*.

²⁴ Βλ. Κωστίου (2005) 164, για τη σχέση ειρωνείας και υπαινιγμού. Ο υπαινιγμός σκοπεί στην αντίθεση του Κάτωνα ως χαρακτήρα προς τη χαλαρή δημόσια ηθική των αντιπάλων και κατηγορών. Βλ. Κωστίου (2005) 79: ασυμφωνία ύφους και θέματος.

²⁵ Πρβλ. την καταδίκη του Βέρρη, στην οποία πρωταγωνίστησε ο Κικέρων.

²⁶ Βλ. Otto (1890) 177 s.v. *lignum*.

²⁷ Βλ. την άποψη του Bergson (Κωστίου [2005] 258): Όταν ο συγγραφέας περιγράφει την πραγματικότητα και προσποιείται ότι έτσι ακριβώς έπρεπε να είναι, τότε κάνει χιούμορ.

²⁸ Βλ. Κωστίου (2005) 260.

²⁹ Βλ. Gratwick (1998) 225, και Bieler (1965) 92 (Cic. *Brutus* 65).

Βιβλιογραφία

- Albrecht, M. von (2004), *Ιστορία της Ρωμαϊκής Λογοτεχνίας*, τόμ. Ι, μτφρ. Δ. Ζ. Νικήτας, Ηράκλειο.
- Bieler, L. (1965), *Ιστορία της Ρωμαϊκής Λογοτεχνίας*, μτφρ. Α. Σκιαδάς, Αθήνα.
- Cugusi, P. – Sblendorio-Cugusi, M. T. (2001), *Opere di M. P. Catone Censore*. vol. I, Torino.
- Dick, A. (1925), *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (Teubneriana), Leipzig.
- Escarpit, R. (1963), *Το χιούμορ*, μτφρ. Ιω. Γαλανού, Αθήνα.
- Gratwick, A., (1998), στο Kenney, E. – Clausen, W. (επιμ.), *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας*, μτφρ. Θ. Πίκουλας – Α. Σιδέρη-Τόλια, Αθήνα.
- Haines, C.R. (1920), *Fronto: Correspondence*, Loeb, Cambridge, MA - London.
- Hout, M. van den (1988), *M. Cornelius Fronto, Epistulae* (Teubneriana), Leipzig.
- Hout, M. van den (1999), *A Commentary on the Letters of M. Cornelius Fronto*, Mnemosyne Suppl. 190, Leiden.
- Jordan, H. (1967), *M. Catonis praeter librum De re rustica quae extant*, Stuttgart².
- Kennedy, G. (2003), *Ιστορία της Κλασικής Ρητορικής*, μτφρ. Ν. Νικολούδης, Αθήνα.
- Kienast, D. (1973), *Cato der Zensor*, Roma².
- Malcovati, H. (1955), *Oratorum Romanorum Fragmenta*, Torino².
- Marache, P. (1989), *Aulu-Gelle, Les nuits attiques*, τόμ. III (Budé). Paris.
- Marshal, P. K. (1969), *Noctes Atticae* (Oxford Classical Texts), Oxford.
- Otto, A. (1890), *Die Sprichwörter und die sprichwörtliche Redensart der Roemer*, Leipzig.
- Κωστίου, Κ. (2005), *Εισαγωγή στην Ποιητική της Ανατροπής*, Αθήνα².
- Παπανούτσος, Ε. (1970), *Λογική*, Αθήνα.

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

Πλουτάρχου, *Κάτων*, 4.4-5: ἐσθῆτα μὲν γὰρ οὐδέποτε φησι φορέσαι πολυτελεστέραν ἑκατὸν δραχμῶν, πιεῖν δὲ καὶ στρατηγῶν καὶ ὑπατεύων τὸν αὐτὸν οἶνον τοῖς ἐργάταις, ὄψον δὲ παρασκευάζεσθαι πρὸς τὸ δεῖπνον ἐξ ἀγορᾶς ἄσσαριων τριάκοντα, καὶ τοῦτο διὰ τὴν πόλιν, ὅπως ἰσχύοι τὸ [5] σῶμα πρὸς τὰς στρατείας, ἐπίβλημα δὲ τῶν ποικίλων Βαβυλώνιον ἐκ κληρονομίας κτησάμενος εὐθὺς ἀποδόσθαι, τῶν δ' ἐπαύλεων αὐτοῦ μηδεμίαν εἶναι κεκονιαμένην, οὐδένα δὲ πώποτε πρίασθαι δοῦλον ὑπὲρ τὰς χιλίας δραχμᾶς καὶ πεντακοσίας, ὡς ἂν οὐ τρυφερῶν οὐδ' ὠραίων, ἐργατικῶν δὲ καὶ στερεῶν οἶον ἵπποκόμων καὶ βοηλατῶν δεόμενος· καὶ τούτους δὲ πρεσβυτέρους γενομένους ᾤετο δεῖν ἀποδίδοσθαι καὶ μὴ βόσκειν ἀχρήστους.

Summary

M. Porcius Cato, *De sumptu suo*: An earliest sample of Roman humor

One of the earliest Roman prose writers and orators was M. Porcius Cato, the so-called Censorius. Once he was accused in the Senate of living sumptuously, and he answered with a speech entitled *De sumptu suo* (= on his sumptuousness). In this speech he used the fallacy known as *Ignoratio elenchi* (= ignoring the charge to be refuted). In an ironical way, he compared himself and his life to the life of his accusers. He also used the rhetorical device of *praeteritio* (*παράλειψις*, in Greek).

A part of this speech is quoted in a letter of Cornelius Fronto to his pupil, the Emperor Marcus Aurelius; a smaller passage is recorded in the text of Aulus Gellius, *Noctes Atticae*. In this second passage (known also to Plutarch) Cato presented his own way of life. Cato's speech reflects the style and mentality expected from a character held to epitomize the ideal Republican Roman citizen.

NON OMNIA RIDICULA FACETA:
ΜΕΤΑΦΡΑΖΟΝΤΑΣ ΤΟ ΧΙΟΥΜΟΡ ΤΟΥ ΠΛΑΥΤΟΥ¹

Το μεγαλύτερο εμπόδιο σε κάθε μετάφραση από μια γλώσσα σε άλλη είναι η γλωσσική σχετικότητα, δηλαδή η αλληλεξάρτηση σκέψης και γλώσσας. Όπως πολύ σωστά επισημαίνει ο Γρηγόρης Σηφάκης “οι λέξεις κάθε γλώσσας έχουν ποικίλες αποχρώσεις, συσχετισμούς και συνδηλώσεις, οι οποίες εξαιτίας της διαφοράς των πολιτισμών, δεν συμπίπτουν ποτέ από γλώσσα σε γλώσσα”.² Στην περίπτωση της μετάφρασης του χιούμορ ισχύει *mutatis mutandis* η διατύπωση του Κικέρωνα *non omnia ridicula faceta*, ότι δηλαδή κατά τη διαδικασία μεταφοράς από το ένα πολιτιστικό περιβάλλον σε ένα άλλο “καθετί γελοίο δεν είναι απαραίτητα και διασκεδαστικό” ή και το αντίστροφο “καθετί το διασκεδαστικό δεν προκαλεί απαραίτητα το γέλιο”.

Το χιούμορ ως κοινωνικό φαινόμενο³ με ποικίλες εκδηλώσεις σε διαφορετικούς πολιτισμούς είναι δυσκολομετάφραστο.⁴ Ειδικά στην περίπτωση του Πλάτου, που το βασικό του ενδιαφέρον ήταν να προκαλέσει το γέλιο με κάθε δυνατό μέσο⁵ στρέφοντας διαρκώς την προσοχή μας στον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί ο κωμικός μηχανισμός, η επιτυχής απόδοση του χιούμορ αποτελεί βασικό μέλημα του κάθε μεταφραστή.⁶

Η διάκριση που επιχειρεί ο Τερέντιος στον πρόλογο του *Ευνούχου bene vortendo scribendo male* (στ. 7) θέτει τις προϋποθέσεις της μεταφραστικής ιδεολογίας των Ρωμαίων κωμωδιογράφων, αλλά ταυτόχρονα καθορίζει και τον ιδεώδη στόχο του σύγχρονου μεταφραστή: το έργο του δεν αποσκοπεί στην πιστή ακριβολογία⁷ και στην κυριολεκτική απόδοση του περιεχομένου (στο *vortere bene*), αλλά κυρίως εντοπίζεται στη δημιουργική παρέμβαση του μεταφραστή που αναδεικνύει το πνεύμα του μεταφραζόμενου κειμένου και τη λογοτεχνική του αξία αναπαράγοντας αποτελεσματικά τις κλίμακες του κωμικού ύφους.⁸

¹ Είναι αυτονόητο ότι η εξ ανάγκης σύντομη εισήγησή μου περιορίζεται στην εξέταση κάποιων περιπτώσεων που παρουσιάζουν ενδιαφέρον και είναι διαφωτιστικές για τη μεταφραστική πρακτική του Πλάτου καθώς και για το χιούμορ ως μεταφραστικό πρόβλημα.

² (1985) 14.

³ Στο κοινωνικό και πολιτιστικό πλαίσιο εξετάζει το χιούμορ ο Halliwell (2008), όπως δηλώνει προγραμματικά, σε αντίθεση με την “universalising theory” των Bergson και Freud (σ. VIII).

⁴ Το χιούμορ έχει μελετηθεί από πολλές απόψεις και η σχετική βιβλιογραφία είναι πλούσια. Ενδεικτικά αναφέρω Morreall (1983), Cameron (1993), Critchley (2002) και βέβαια το βιβλίο του Attardo (1994) που περιέχει μια πολύ χρήσιμη επισκόπηση των θεωριών για το χιούμορ από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Επίσης βλ. Bremmer – Roodenburg (2005) και ειδικά για το ρωμαϊκό χιούμορ Graf (2005). Ωστόσο, όπως επισημαίνει η Spanakaki (2007) το χιούμορ σπάνια έχει μελετηθεί ως μεταφραστικό πρόβλημα.

Μεγαλύτερο μεταφραστικό πρόβλημα αποτελούν οι βωμολοχίες και το σεξουαλικό χιούμορ της κωμωδίας. Βλ. τον προβληματισμό του Σηφάκη (1985) 30-1 σχετικά με τα όρια κοινωνικής ανοχής ανάμεσα στο ανεπίτρεπτο και το ανεκτό στο νεότερο θέατρο καθώς και Roberts (2009). Σημαντική είναι και η συμβολή της Τασούλας Καραγεωργίου (2011) που εξετάζει τα ποικίλα μεταφραστικά προβλήματα που θέτει το αριστοφανικό έργο μέσω της διερεύνησης επιλεγμένων μεταφραστικών δειγμάτων.

⁵ Βλ. Batstone (2005) 13: “Plautus liked his comedy broader, his colors brighter, and was willing to sacrifice art (that is, subtlety, consistent characterization, coherent design, integrated vision) for a laugh” και σημ. 3, όπου παραθέτει τη σχετική βιβλιογραφία που τεκμηριώνει αυτή του τη θέση.

⁶ Για μια ανάλυση της κωμικότητας στον Πλάτο βλ. Sander-Pieper (2007). Το 3ο κεφάλαιο της εργασίας της είναι αφιερωμένο στις θεωρίες του κωμικού και στην τυπολογία του καθώς και στο πώς προκαλείται το κωμικό αποτέλεσμα.

⁷ Για το εννοιολογικό περιεχόμενο των όρων *vorto* και *scribo* καθώς και την προγραμματική τους αξία βλ. Κοντογιάννη (2003) 81-82.

⁸ Βλ. Τρομάρας (2003) 52-4.

Στη διαδικασία μεταφοράς των ελληνικών προτύπων στα λατινικά το *barbare vertere* δεν εξαντλείται στη γλωσσική σημασία του *barbare*, αλλά επεκτείνεται στη γκροτέσκα διακωμώδηση των ελληνικών στοιχείων και ηθών,⁹ εντοπίζοντας το βασικό πεδίο του πλαυτιανού χιούμορ¹⁰ στη θεατρική αναπαραστατικότητα.¹¹

Η απόδοση του κωμικού ύφους του προτύπου με λεκτικά και θεατρικά μέσα αφορά ένα πεδίο μελέτης που συναρτάται με την “κοινωνιολογία της μετάφρασης”, δηλαδή πώς μια μεταφρασμένη κωμωδία λειτουργεί στην κοινωνία-αποδέκτη.¹²

Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του προγραμματικού προλόγου του δούλου Παλαιστρίωνα στην κωμωδία *Miles Gloriosus*, που τοποθετείται στην αρχή της 2^{ης} πράξης του έργου και όπου, σύμφωνα με τις συμβάσεις του είδους, μνημονεύεται ο τίτλος του ελληνικού προτύπου. Ο τίτλος του έργου και η λατινική του απόδοση συνιστά ένα μικροκείμενο όπου εγγράφεται ένας σημαντικός κώδικας επικοινωνίας με το κοινό,¹³ καθώς έλκει την προσοχή του, το προετοιμάζει για το θέμα και το καθοδηγεί σε ζητήματα αποτίμησης του χιούμορ.¹⁴

Ο τρόπος με τον οποίο ο ποιητής “συστήνει” το βασικό ήρωα της κωμωδίας στο θεατή είναι πολύ σημαντικός. Η “φράση αναγνώρισης” (Identifizierungssatz)¹⁵ περιέχει τον ελληνικό τίτλο του προτύπου (*Αλαζών*)¹⁶ καθώς και τη λατινική του απόδοση *id nos Latine “gloriosum” dicimus* (στ. 87),¹⁷ ενώ και στους στίχους 89-90 ο ποιητής δίνει τα τυπολογικά χαρακτηριστικά του ήρωά του: *qui hinc ad forum abiit, gloriosus, impudens, / stercoreus, plenus periuri atque adulteri*. Η διπλή επανάληψη του όρου *gloriosus* (στ. 87 και 89) προβάλλει εμφατικά την κωμική αλαζονεία του ήρωα που συνδυάζεται με την κωμική έλλειψη αυτογνωσίας¹⁸ (λέει ότι ξοπίσω του τρέχουν ουρές οι γυναίκες, αλλά στην ουσία αποτελεί αντικείμενο διακωμώδησης από μέρους τους, στίχοι 91 και 93-4).¹⁹

⁹ Βλ. Petrone (2002-2003) 164-5. Ο Παναγιωτάκης (2004) στο εισαγωγικό του σημείωμα εύστοχα συνοψίζει το πώς ο Πλαύτος επιτυγχάνει την κραυγαλέα αλλαγή του ήπιου τόνου των προτύπων του με την παράταση των κωμικών στιγμιότυπων και το ζωντανό χαρακτήρα της γλώσσας του (στ. 31).

¹⁰ Κλασικό παραμένει το βιβλίο του Fraenkel, *Plautinisches im Plautus* (από το 2007 κυκλοφορεί και σε αγγλική μετάφραση) όπου προσδιορίζεται το περιεχόμενο του “πλαυτιανού χιούμορ” με βάση μια σειρά κριτηρίων που αφορούν το ύφος, την έκφραση, τη δομή και τη διαγραφή των κωμικών χαρακτήρων χωρίς να υποτιμάται η δυσκολία που απορρέει από την ελλιπή γνώση μας για τα ελληνικά πρότυπα.

¹¹ Βλ. Slater (2000) 6: “In transforming Greek New Comedy by the process he describes as *vortere*, then, Plautus knew he had not merely to translate but to re-theatricalize an alien drama for his Roman audience”. Βλ. επίσης Τρομάρας (2003) 50, όπου επισημαίνει πως ο Πλαύτος “μετατρέπει την Μενάνδρεια *urbanitas* και *elegantia*, σε μια γλωσσικά μεν χοντροκομμένη αλλά σπαρταριστή, σχεδόν μουσική, ρωμαϊκή κωμωδία φεστιβαλικού τύπου”.

¹² Ουσιαστικά αυτό εκφράζει η Rosaline στο σαιξπηρικό έργο *Love’s Labour’s Lost* (*Αγάπης αγόνας άγονος*): “A jest’s prosperity lies in the ear / Of him that hears it, never in the tongue / of him that makes it” (5.2. 847-49). Βλ. την ερμηνεία του Sokol (2010) 3 που επισημαίνει ότι ο στόχος είναι να εντοπίσει κανείς το πλαίσιο πρόσληψης ενός αστείου.

¹³ Σε άλλες περιπτώσεις ο Πλαύτος ζητά τη συγκατάθεση του κοινού για το λατινικό τίτλο της κωμωδίας του. Για παράδειγμα *Asinariam volt esse, si per vos licet* (στ. 12), *nomen Trinunno fecit, nunc hoc vos rogat / ut liceat possidere hanc nomen fabulam* (στ. 20-21).

¹⁴ Σχετικά με την ιδιαίτερη σημασία της μετάφρασης του τίτλου βλ. Martínez-Bartolomé (1995) 23. Ο τίτλος, οι πρόλογοι κλπ., αυτά που αποτελούν δηλαδή το «παρα-κείμενο» (paratexte), είναι “έναν από τους προνομιούχους χώρους της πραγματολογικής διάστασης του έργου, δηλ. της δράσης του πάνω στον αναγνώστη”. Σχετικά με το ρόλο και τη λειτουργία του “παρακείμενου” βλ. Delcroix-Hally (1997) 237 και ειδικά για τον έντιμο λόγο 239-47 (ονομαστική και αναφορική – προσδιοριστική λειτουργία του τίτλου). Για τους προλόγους των κωμωδιών του Πλαύτου κλασικό παραμένει το βιβλίο του Leo (1912) 188-247. Βλ. επίσης Abel (1955).

¹⁵ Για τον όρο βλ. Γεωργίου (2006) 3.

¹⁶ Για τη σχέση του πλαυτιανού έργου με το ελληνικό του πρότυπο βλ. Schaaf (1977).

¹⁷ Το κείμενο παρατίθεται σύμφωνα με τους Hammond – Mack – Moskalew (1997).

¹⁸ Βλ. Hubbard (1991) 2-3 και 2 σημ. 2. Βλ. επίσης Miola (1994) 101-39

¹⁹ Αυτή την έλλειψη αυτογνωσίας του *Miles gloriosus* που δεν περιορίζεται μόνο στην απαρίθμηση των πολεμικών κατορθωμάτων του και των υποτιθέμενων πολυάριθμων θυμάτων της ανδρείας του αλλά επεκτείνεται και στον κομπασμό για τα ερωτικά του κατορθώματα που οφείλονται στη «θεϊκή» ομορφιά του προβάλλει ο Roche (1984) με την απόδοση του τίτλου ως *Major Bullshot-Gorgeous*. Συγχρόνως ο τίτλος αυτός επιτελεί μια προσδιοριστική λειτουργία καθώς παρέχει μια σημαντική ένδειξη για το περιεχόμενο: ο ψευτοπαλληκαράς χαρακτήρας (*Major Bullshot*) θα εμπλακεί σε μια ερωτική υπόθεση, όπου η εμπιστοσύνη του στην ομορφιά και στη γοητεία του (*Gorgeous*) θα τον οδηγήσουν στο να πέσει θύμα της απάτης του Παλαιστρίωνα.

Ο *miles gloriosus* που ενσαρκώνει τα τυπολογικά χαρακτηριστικά του αλαζόνα,²⁰ όπως τον ορίζει ο Αριστοτέλης στα *Ηθικά Νικομάχεια* 1127a22-3 (δοκεῖ δὴ ὁ μὲν ἀλαζὼν προσποιητικὸς τῶν ἐνδόξων εἶναι καὶ μὴ ὑπαρχόντων καὶ μειζόνων ἢ ὑπάρχει), προσδιορίζεται ως ο χιουμοριστικός στόχος (92 *is deridiculost quaquia incedit omnibus*)²¹ και καθορίζονται οι περιστάσεις της χιουμοριστικής επικοινωνίας, καθώς είναι σαφής η υποτίμηση του *miles*.²²

Παράλληλα ο κωμικός πυρήνας του χαρακτήρα αυτού εντοπίζεται κυρίως στο λεκτικό χιούμορ, καθώς ο όρος *gloriosus* περιγράφει την τάση του αλαζόνα να εκθειάζει τα προσόντα του παρουσιάζοντάς τα μεγαλύτερα απ' όσο πράγματι είναι, αν βέβαια υπάρχουν και καθόλου. Συνεπώς θα ανέμενε κανείς πως η γενικότερη δραματουργική σύλληψη και κατασκευή του κωμικού έργου θα βασιζόταν πάνω στην αξιοποίηση του *miles*²³ και ότι οι τεχνικές αποδοχής και πρόσληψης του βασικού ήρωα θα στηρίζονταν κυρίως στο λεκτικό επίπεδο.

Η θεματική λειτουργία της λέξης *gloria* τόσο στον τίτλο (*gloriosus*) όσο και στο σχόλιο του παράσιτου Αρτοτρόγου στην εναρκτήρια σκηνή του έργου (στίχοι 21-3 *periuriorem hoc hominem si quis viderit / aut gloriarum pleniorum quam illic est, / me sibi habeto, ego me mancipio dabo*) χαρακτηρίζει τον πομπώδη τρόπο ομιλίας του στρατιώτη και εντοπίζει το κωμικό αποτέλεσμα στη λεκτική υπερβολή του, πράγμα που επισημαίνει και η απόδοση τόσο του Segal²⁴ (“If any of you knows a man more full of bull / Or empty boastings, you can have me – free of tax”) όσο και του Watling²⁵ (“If anyone ever saw a bigger liar or more conceited braggart than this one, he can have me for keeps”).

Σ' αυτή την πρώτη εμφάνιση του *miles*, ο Πλαύτος χρησιμοποιώντας το διάλογο ως μέσο χαρακτηρισμού και υπερτονίζοντας τα διακριτικά γνωρίσματα του στρατιώτη (κομπασμός, καυχησιολογία, ματαιοδοξία, αυτοθαυμασμός για τα πολεμικά και ερωτικά κατορθώματα) μέσω των εσκεμμένα υπερβολικών κολακειών του παράσιτου προβάλλει με ενάργεια τα λειτουργικά χαρακτηριστικά αυτών των δύο κωμικών τύπων.

Η συμπληρωματικότητα των δύο κωμικών χαρακτήρων²⁶ αναδεικνύεται στους στίχους 21-4 και 33-5· εδώ ο Πλαύτος εντοπίζει την κωμικότητα του *miles* στην υπερβολική επίδειξη των αρνητικών του χαρακτηριστικών, ίσως υπό το πρίσμα της ανταγωνιστικής ποιητικής²⁷ (όπως δηλώνει η χρήση των συγκριτικών στους στ. 21-2 *periurior – plenior gloriarum*) σε σχέση με τον τρόπο που χρησιμοποιήθηκε στα έργα της Νέας κωμωδίας²⁸ και αφετέρου σκιαγραφεί τον Αρτοτρόγο ως τυπικό

²⁰ Βλ. Lefèvre (1984) όπου και η παλιότερη βιβλιογραφία σχετικά με το θέμα.

²¹ Στη διατύπωση αυτή θα πρέπει να αναγνωρίσουμε και ένα δείκτη ειδολογικής αυτοσυνειδησίας παρόμοιας μ' αυτήν που μεταφέρει το ρ. *κωμωδεῖν*. Σχετικά με αυτό βλ. Silk (2002) 63.

²² Η αντίληψη αυτή συναρτάται με τη θεωρία της ανωτερότητας (superiority theory). Για μια ευσύνοπτη παρουσίαση των θεωριών για το χιούμορ βλ. Plaza (2006) 6-13.

²³ Ωστόσο η κωμωδία οργανώνεται γύρω από την υποκριτική και την πλαστοπροσωπία που θα έχει ως αποτέλεσμα την εξαπάτηση του *miles*, ο οποίος εμφανίζεται στην πρώτη πράξη και στις δύο τελευταίες πράξεις του έργου (τέταρτη και πέμπτη) και το κοινό μετά την εμφάνιση του *miles* στην εναρκτήρια σκηνή με τον Αρτοτρόγο πρέπει να περιμένει περισσότερο από το μισό έργο για να επανεμφανισθεί. Η Maurice (2007) 409-10 παρέχει μια επισκόπηση των απόψεων για τη δομή του *Miles*, όπου επικρατεί η θέση πως η έλλειψη ενότητας του έργου οφείλεται στην *contaminatio*. Η άποψη της Maurice είναι πως η δομή του έργου αναδεικνύει την ηθοποιία και τη σκηνική πραγμάτωση ως σημαντικά θέματα.

²⁴ Βλ. Segal (1996) 4.

²⁵ Βλ. Watling (1965) 154.

²⁶ Πρόκειται για μια βασική παράμετρο χωρίς την οποία το πρόσωπο του καυχησιάρη στρατιώτη δεν μπορεί να αναδειχθεί. Αυτό γίνεται σαφές και στην περίπτωση του έργου του Corneille *L'illusion comique*, όπου ο Matamore, ως γνήσιος απόγονος του αλαζόνα στρατιώτη του Πλαύτου έχει ανάγκη από τον Clindor, όπως ακριβώς ο ηθοποιός έχει ανάγκη από το θεατρικό κοινό. Βλ. σχετικά Demiri (2008) 46.

²⁷ Όπως έχει υποστηρίξει η Petrone (2002-2003), ο Πλαύτος ακολουθεί την κωμική παράδοση της ανταγωνιστικής ποιητικής.

²⁸ Ο Τρομάρας (2005) 58 επισημαίνει τα εξής σχετικά με τη χρήση του κωμικού τύπου του στρατιώτη από τον Μένανδρο: “Είναι γεγονός ότι ο Μένανδρος χρησιμοποίησε τον στρατιώτη όχι ως στερεότυπο χαρακτήρα και ότι τουλάχιστον τέσσερις από αυτούς εμφανίζονται (*Περικειρομένη*, *Μισούμενος*, *Σικνώνιος*, *Καρχηδόσιος*) με έναν συμπαθητικό τρόπο, αφού στο τέλος οδηγούνται σε γάμο με τις κοπέλες που αγαπούν. Αυτό βεβαίως δεν σημαίνει πως όλοι οι στρατιώτες του Μενάνδρου απέχουν από την άσκηση βίας ή δεν αποτελούν κωμικά πρόσωπα”. Για το ρόλο και τη λειτουργία του στρατιώτη στο Μένανδρο βλ. McCary (1972). Αντίθετα ο στόχος του Πλαύτου είναι η αποδόμηση του προτύπου του και των χαρακτήρων

εκπρόσωπο της παρασιτικής τέχνης της οποίας βασική εκδήλωση είναι η *adsentatio*²⁹ (στ. 35 *et adsentandumst quidquid hic mentibitur*).

Παρόλο που το κωμικό αποτέλεσμα της σκηνης απορρέει από τα λόγια των χαρακτήρων και παρόλο που η λεκτική υπερβολή του *miles* προσδιορίζεται ως ο βασικός μηχανισμός παραγωγής γέλιου, όπως φαίνεται και από το χαρακτηρισμό *magnidicum* που του αποδίδει η Ακροτελεύτιον (στ. 923), το κωμικό περιεχόμενο της σκηνης εμπλουτίζεται από τη βιαιότητα και την ένταση στην κίνηση.

Η αγγλική απόδοση του τίτλου *Miles Gloriosus* ως *The Swaggering Soldier* από αρκετούς μεταφραστές αποδεικνύει πως η κωμικότητα του *miles* πρέπει να αναζητηθεί στη σύζευξη γλωσσικής και μη γλωσσικής συμπεριφοράς.³⁰ Ο Watling, για παράδειγμα, παρά το ότι αναγνωρίζει τη συστατική και προγραμματική λειτουργία του όρου *Αλαζών*–*Miles gloriosus* αποδίδοντάς το στον πρόλογο (στίχοι 86-7) ως *The Braggart*,³¹ τιτλοφορεί τη μετάφρασή του ως *The Swaggering Soldier* για να αναδείξει την ανάγκη αναλογίας μεταξύ χαρακτήρα και εικόνας, που συνεπάγεται πως το γλωσσικό μήνυμα / λεκτικό αστείο διευκρινίζεται από τα παραγλωσσικά φαινόμενα, όπως τον επιτονισμό, τις εκφράσεις του προσώπου, τις χειρονομίες, τη στάση του σώματος.³² Η σκηνοθετική προσέγγιση που εγγράφεται στον τίτλο του Watling επικεντρώνεται στη χειρονομιακότητα, δηλαδή στον *gestus* ως τρόπο ηθοποιίας από την πλευρά των ηθοποιών.³³

Σε αντίθεση με τον Watling, ο Segal τιτλοφορεί το έργο *The Braggart*³⁴ *Soldier* και προσπαθεί, διατηρώντας έστω και κατά προσέγγιση τη μετρική του πρωτοτύπου καθώς και τα ευφυή λογοπαίγνια του, να αναπαραγάγει το λεκτικό χιούμορ που συμβάλλει αποφασιστικά στη δημιουργία του κωμικού πνεύματος. Για τον Segal η κωμικότητα απορρέει κυρίως από τη γλωσσική συμπεριφορά των ηρώων και σ' αυτήν επικεντρώνεται με τον τίτλο που επιλέγει.

Ειδικότερα, στην αρχική σκηνή του έργου ανάμεσα στον *Miles* και τον Αρτοτρόγο, ο Segal, στις σκηνοθετικές οδηγίες που ενσωματώνει στη μετάφρασή του (“*declaiming in heroic fashion*”: το ρήμα *declaim* παραπέμπει στο προσωδιακό χαρακτηριστικό της έντασης,³⁵ στο πόσο δυνατά εκφέρεται το εκφώνημα), επικεντρώνεται κυρίως στην πομπώδη εκφορά του λόγου από τον Πυργοπολυνίκη και στα προσωδιακά χαρακτηριστικά του³⁶ και λιγότερο στη στάση του σώματος που συνοδεύει μια τέτοια λεκτική συμπεριφορά. Βέβαια σχολιάζοντας την είσοδο του *miles* επισημαίνει πως η κίνηση και η στάση του είναι το ίδιο πομπώδης (“*rosing pompously*”) με τον τόνο της φωνής του.³⁷

του. Βλ. σχετικά Albicker (2003) 19. Ειδικότερα ο Mastromarco (2009) εξετάζει την εξέλιξη του κωμικού τύπου του στρατιώτη και ανιχνεύει την καταγωγή του στις ομηρικές μορφές του Πάρη και του Θερσίτη. Εξετάζει τα κωμικά πρότυπα του Πυργοπολυνίκη και τον τρόπο που συμβάλλουν στη συγκρότηση του χαρακτήρα του στον *Miles gloriosus*.

²⁹ Βλ. Τρομάρας (2005) 59 όπου επισημαίνει πως η *adsentatio* και η *laudatio* είναι τα κύρια όπλα ενός γνήσιου κόλακα. Για την καταγωγή του παράσιτου από την ελληνική κωμωδία και τη μετεξέλιξή του στη ρωμαϊκή κωμωδία βλ. Tyllowsky (2002) και Antonsen – Resch (2004). Μια ειδικότερη μελέτη για τον παράσιτο είναι της Damon (1997) η οποία εξετάζει τις ιστορικές και κοινωνικές διαστάσεις που αντανακλώνται στη μορφή αυτού του τυπικού κωμικού χαρακτήρα, αυτό που αποκαλείται “*a pathology of Roman Patronage*”.

³⁰ Το ρήμα *swagger* ερμηνεύεται ως: “*to walk, esp. with a swinging movement, in a way that shows that you are very confident and think that you are important*”.

³¹ Βλ. Watling (1965) 156 “*In the Greek this play is entitled *Alazon-The Braggart*; / Which in Latin we have translated by *Gloriosus*”.*

³² Βλ. Μακελλαράκη (2006) 4, όπου προσδιορίζει τα παραγλωσσικά φαινόμενα. Βλ. επίσης Revermann (2006) 40-43, όπου παρέχει μια ευσύνοπτη παρουσίαση της τυπολογίας των θεατρικών παραγλωσσικών σημείων και του τρόπου λειτουργίας τους στην κωμωδία.

³³ Η Bassnett (1980) 120-32 επισημαίνει πως ο μεταφραστής ενός θεατρικού κειμένου πρέπει να λαμβάνει υπόψη του τη χειρονομιακότητα που ενυπάρχει στο κείμενο και τη σχέση της με το σύγχρονο κοινό. Μ' αυτόν τον τρόπο δηλώνει πως υπάρχει σημαντική διαφορά ανάμεσα σε μια μετάφραση που προορίζεται για παράσταση και σε μια μετάφραση που προορίζεται για ανάγνωση.

³⁴ Η λέξη *braggart* ερμηνεύεται ως εξής: “*braggart is someone who proudly talks a lot about themselves and their achievements or possessions*”. Πρβλ. και την απόδοση του τίτλου από την Deena Berg στο Berg & Parker (1999) ως “*Major Blowhard*”. Η λέξη *blowhard* ερμηνεύεται ως “*a person who likes to talk about how important they are*”.

³⁵ Το ρήμα *declaim* ερμηνεύεται ως “*to express with strong feeling esp. in a loud voice or with forceful language*”.

³⁶ Βλ. Γιακουμέλου (2009) 15 όπου ως προσωδιακά χαρακτηριστικά μιας χιουμοριστικής αφήγησης ορίζονται οι παύσεις, η ταχύτητα εκφοράς του λόγου και η ένταση (δηλαδή κατά πόσο δυνατά ή σιγά εκφέρεται το εκφώνημα).

³⁷ Βλ. Segal (1996) 3.

Στην περίπτωση του Nixon³⁸ παρατηρούμε ότι αποδίδει τους στίχους 86-89 μ' έναν τρόπο που εγγράφει τη μεταφραστική του ιδεολογία η οποία συναρτάται με την “κοινωνιολογία της μετάφρασης”, δηλαδή πώς η μεταφρασμένη κωμωδία λειτουργεί στο νέο πολιτιστικό περιβάλλον της αγγλικής γλώσσας. Όταν απαλείφει το *latine* του πρωτότυπου κειμένου και μεταφράζει τους στ. 86-87 ως “The Greek name of this Comedy is Alazon, a word which we translate as Braggart”, ο μεταφραστής αφενός προβάλλει εμφατικά το βαθμό της προσωπικής του συμβολής (we) στη μεταφραστική διαδικασία και αφετέρου, δίνοντας το προβάδισμα στη μεταφραστική γλώσσα (γλώσσα στόχος: αγγλική) παραπέμπει στη διαδικασία “πολιτογράφησης”³⁹ που θα ακολουθήσει.⁴⁰ Να υποθέσουμε ότι με την έκφραση “we translate” ο Nixon δείχνει πως έχει συναίσθηση της “κοινωνικής” σκοπιμότητας της μετάφρασής του⁴¹ με την έννοια ότι, καθώς το αστείο είναι κοινωνικό προϊόν, η μετάφραση της κωμωδίας πρέπει να συμβάλει κυρίως στην επαφή ανάμεσα στο δημιουργό και το κοινό του στο νέο πολιτιστικό περιβάλλον.⁴²

Ο Nixon μένοντας συνεπής στην προγραμματική λειτουργία των στίχων 86-7 τιτλοφορεί τη μετάφρασή του ως *Miles Gloriosus or the Braggart Warrior*. Ωστόσο στην εναρκτήρια σκηνή με τις σκηνοθετικές του οδηγίες προβάλλει την αναγκαία συνάφεια ανάμεσα στη γλωσσική συμπεριφορά και τη χειρονομακότητα. Ως εκ τούτου ενσωματώνει μια πληθώρα σχολίων που τονίζουν τον τρόπο βαδίσματος του Πυργοπολυνίκη και το πώς η αντιγραφή του τρόπου που κινείται από τον Αρτοτρόγο μπορούν να προκαλέσουν ένα έντονο κωμικό αποτέλεσμα (ο Πυργοπολυνίκης, απευθύνεται στους ακολούθους του “as he struts back and forth, Artotrogus mimicking him at his heels”).⁴³ Τονίζει πως και κατά την είσοδο και κατά την έξοδο του Πυργοπολυνίκη ο επίσημος και πομπώδης βηματισμός του γίνεται αντικείμενο μίμησης – διακωμώδησης από τους ακολούθους του (κατά την έξοδο: “sweeps off, Artotrogus and the orderlies mimicking his stately pace”),⁴⁴ πράγμα που συμβάλλει στην ολοκληρωμένη μιμητική απεικόνιση της κωμικότητας της σκηνής.⁴⁵

Αυτοί οι σκηνοθετικοί δείκτες είναι καθοριστικοί και στην παράσταση της κωμωδίας, όπου ο τόνος της φωνής και η κίνηση του υποκριτή χαρακτηρίζουν μαζί με το λόγο το κωμικό ύφος και ήθος των δραματικών προσώπων και περιστάσεων.⁴⁶

Στην ελληνική απόδοση του *Miles gloriosus* ως το “παλληκάρι της φακής” από το Σιδέρη⁴⁷ σχολιάζεται – νομίζω – ο τίτλος σε σχέση με τις λογοτεχνικές καταβολές του έργου από το ελληνικό

³⁸ Nixon (1924) 132-3.

³⁹ Με τον όρο “πολιτογράφηση” αποδίδεται η τάση μεταφραστικής οικείωσης που συνεπάγεται συντακτική και υφολογική απομάκρυνση από τη γλώσσα και το έργο εκκίνησης. Για το περιεχόμενο του όρου βλ. Μπατσαλιά & Σελλά-Μάζη (1997) 21.

⁴⁰ Ο Ernout (1932) αποδίδει ως εξής: “Cette comédie, en grec, a pour titre Alazôn; c'est ce qu'en latin nous appelons, nous autres, *Le fanfaron*”. Με την προσθήκη της διατύπωσης “nous autres” ο Ernout δικαιολογεί τη διαδικασία πολιτογράφησης του τίτλου στη γαλλική μεταφραστική γλώσσα. Η προσθήκη του Ernout μεταφέρει τη διπλή διαγλωσσική επικοινωνία: από το ελληνικό πρότυπο στη λατινική διασκευή του και από το λατινικό κείμενο στη γαλλική απόδοσή του.

⁴¹ Αυτή η μεταφραστική ιδεολογία του Nixon απεικονίζεται με τον καλύτερο τρόπο στο μεταφραστικό εύρημά του να αποδίδει τις ελληνικές λέξεις που χρησιμοποιεί ο Πλάυτος στα γαλλικά, επιδιώκοντας να ανταποκριθεί στα γλωσσικά-υφολογικά και πραγματολογικά γνωρίσματα του πρωτοτύπου. Μ' αυτόν τον τρόπο διατηρείται στη γλώσσα-στόχο η ιδιομορφία του πρωτοτύπου και μεταδίδεται στο κοινό η αίσθηση του διαφορετικού επιπέδου ύφους που μεταφέρουν τα ελληνικά του πρωτοτύπου. Βλ. Albicker (2003) 23 και σημ. 38 όπου επισημαίνει αυτή τη μεταφραστική πρακτική του Nixon και τη δικαιολογεί με βάση την αντίληψη ότι τα γαλλικά για το σύγχρονο κοινό, όπως και τα ελληνικά για τους Ρωμαίους, αντιμετωπίζονταν ως “higher-status language”. Ωστόσο στις σσ. 50-1 απορρίπτει την άποψη αυτή καθώς και το μεταφραστικό εύρημα του Nixon. Για το μεταφραστικό εύρημα ως «δημιουργία μιας ιδεώδους λύσης που επιδιώκει να ανταποκριθεί στα γλωσσικά, μορφολογικά, υφολογικά και πραγματολογικά χαρακτηριστικά του πρωτοτύπου» βλ. Μπαϊρακτάρη (2010).

⁴² Βλ. σχετικά Τομτσή (2007) 9.

⁴³ Βλ. Nixon (1924) 125. Το ρήμα *strut* ερμηνεύεται ως “to walk in a proud way trying to look important”.

⁴⁴ Βλ. Nixon (1924) 131.

⁴⁵ Η μηχανική επανάληψη της κίνησης ως αιτία πρόκλησης γέλιου επισημαίνεται από τον Bergson.

⁴⁶ Τη διατύπωση δανείζομαι από τον Σηφάκη (1985) 22.

⁴⁷ Η ελληνική σκηνική σταδιοδρομία του Πλάυτου άρχισε με αυτήν τη μετάφραση – διασκευή του Σιδέρη (ανέβηκε το 1925 από το Θίασο των Νέων). Μετά από 12 χρόνια (1937) ο θίασος της Μαρίκας Κοτοπούλη θα ανεβάσει τους *Μεναίχμους* του

πρότυπο *Αλαζών*. Η έκφραση “το παλληκάρι της φακής” που περιγράφει “τον άνθρωπο που, ενώ προσποιείται τον γενναίο, στην πραγματικότητα είναι δειλός”⁴⁸ αποδίδει με ακρίβεια τον ορισμό του *Αλαζόνος*: *δοκεῖ δὴ ὁ μὲν ἀλαζὼν προσποιητικὸς τῶν ἐνδόξων εἶναι καὶ μὴ ὑπαρχόντων καὶ μειζόνων ἢ ὑπάρχει* (Hθ. Νικ. 1127a22-3).

Από τις μεταφράσεις του τίτλου σε διάφορες γλώσσες θα δούμε ότι η κύρια όψη της προσωπικότητας του *miles* που προβάλλεται, επικεντρώνεται στον πομπώδη τρόπο ομιλίας και στη γλωσσική υπερβολή χωρίς να απουσιάζει η αλαζονική έπαρση. Έτσι στα ιταλικά συναντούμε τίτλους όπως *Il militare fanfarone, il milite vanaglorioso, il soldato fanfarone, il militare borioso, il soldato spraccone*. Οι εννοιολογικές προϋποθέσεις που θέτουν όροι όπως “fanfarone”, “vanaglorioso”, “borioso”, “spraccone”⁴⁹ καθορίζουν τις περιστάσεις της χιουμοριστικής επικοινωνίας, στις οποίες ο πρωταγωνιστής υποτιμάται συστηματικά και η ρίζα του γέλιου απορρέει από τις θεωρίες της ανωτερότητας.

Οι προϋποθέσεις της χιουμοριστικής επικοινωνίας που καθορίζουν και το πλαίσιο πρόσληψης του έργου εντοπίζονται και στο λόγο του Περιπλεκτόμενου στους στίχους 213-14 (*euscheme hercle astitit et dulice et comoedice; / numquam hodie quiescet prius quam id quod petit perfecerit*) όπου οι όροι *dulice et comoedice* παρέχουν ένα είδος αυτοαναφορικής “αιτιολογίας”, καθώς αποδίδουν στον Παλαιστρίωνα όλες τις παραδοσιακές ιδιότητες του κωμικού δούλου.⁵⁰ Η πολιτιστική / ιστορική υποδομή του θεατή τον βοηθάει να αναγνωρίσει στους ελληνικούς όρους δύο σήματα της ειδολογικής αυτοσυνειδησίας της λατινικής κωμωδίας:⁵¹ πρόκειται για ένα είδος που αναπαράγει τα τυπολογικά σχήματα της ελληνικής κωμωδίας, όπου ο μηχανορράφος δούλος αποτελεί βασικό μοχλό παραγωγής γέλιου.⁵²

Ο Segal μεταφράζει τους στίχους ως εξής: “Bravo! Molto bello, standing slavewise and theatrically. / He won’t rest at all today until he finds the plan he’s seeking”.⁵³ Εδώ η έμφαση τίθεται στο μεγάλο βαθμό αυτεπίγνωσης της θεατρικότητας που εγγράφεται στη χειρονομιακότητα του “πανούργου δούλου”,⁵⁴ ο οποίος ως *auctor* της κωμωδίας καλείται να συλλάβει την πλοκή και να την πραγματώσει θεατρικά (*perfecerit*).⁵⁵ Το *hodie* (στ. 214) παραπέμπει στο σκηνικό χρόνο και ειδικότερα στην αποφασιστική ημέρα που συνιστά το χρονικό πλαίσιο της δράσης και αποτελεί έναν υπαινιγμό στις πραγματικές συνθήκες της θεατρικής παράστασης. Συνεπώς η επισήμανση του μεταθεατρικού σχολίου στη μετάφραση του Segal αναπαράγει αποτελεσματικά τον αντίστοιχο προβληματισμό του Πλαύτου.

Πλαύτου σε μετάφραση του Σιδέρη. Η ελληνική απόδοση του τίτλου από το Σιδέρη είναι “Ο κόσμος ανάποδα” που περιγράφει ακριβώς την κωμική κατάσταση η οποία απορρέει από το μπερδέμα των ταυτοτήτων. Σχετικά με την πρόσληψη της ρωμαϊκής κωμωδίας από τη νέα ελληνική σκηνή βλ. Διαμαντάκου-Αγάθου (2007) 333-63 και τους πίνακες 433-5.

⁴⁸ Βλ. Μπαμπινιώτης (1998).

⁴⁹ Οι όροι αυτοί περιλαμβάνονται στο *Dizionario degli insulti* του Gianfranco Lotti (1990) και η ένταξή τους σ’ ένα σύστημα αξιών αρνητικό κατευθύνει με ασφάλεια τις αντιδράσεις των θεατών στο πλαίσιο της θεωρίας της ανωτερότητας.

⁵⁰ Τον όρο “αυτοαναφορική αιτιολογία” δανειζομαι από τους Wilson/Tarlin (1993) 169. Ειδικά για το βασικό ρόλο που διαδραματίζει ο κωμικός δούλος βλ. Fraenkel (2007) 159-72. Ειδικότερα για τη θεατρική αυτοσυνειδησία των στίχων 213-4 βλ. Beacham (1991) 35. Η Petrone (1995) 177-8 αναλύει τη σκηνή αυτή ως την πληρέστερη παρουσίαση της “gestualità mimica” και τη θεωρεί ένα είδος “στήλης της Ροζέτας όπου ο λόγος μεταφράζει τη χειρονομιακότητα καθώς τα δύο λεξιλόγια συνυπάρχουν”. Η Petrone σχολιάζοντας το στίχο 213 επισημαίνει πως εδώ ο Πλαύτος προβάλλει το κωμικό / θεατρικό / ποιητικό του πρόγραμμα.

⁵¹ Βλ. σχετικά Wright (1974) 183-96 όπου τονίζει την προσληπτική ικανότητα και ευαισθησία του κοινού και 131: “One would assume, therefore, that the Roman audience was reasonably sophisticated and experienced”.

⁵² Ο Beacham (1991) 36 παραθέτει παραδείγματα από κωμωδίες του Πλαύτου, όπου ο ποιητής αναφέρεται στα ελληνικά του πρότυπα και ανατρέποντας το συμβατικό σχήμα της Νέας κωμωδίας καθορίζει το πλαίσιο πρόσληψης του έργου του από τους θεατές. Ο Moore (1998) επικεντρώνει την έρευνά του στα στοιχεία που επηρεάζουν τη σχέση του Πλαύτου με το κοινό του. Ειδικά στο 10^ο κεφάλαιο εξετάζει πώς στο έργο *Captivi* ο Πλαύτος εκμεταλλεύεται τον ορίζοντα προσδοκιών του κοινού αναφορικά με το ρόλο του κωμικού δούλου και του δούλου γενικότερα, ώστε να επιτύχει ένα χιουμοριστικό αποτέλεσμα. Σχετικά με το δύσκολο τομέα της έρευνας του θεατρικού κοινού της ρωμαϊκής κωμωδίας όσον αφορά τόσο την ιστορική και κοινωνιολογική διάσταση όσο και τη διαδικασία της πρόσληψης βλ. Beacham (1991).

⁵³ Segal (1996) 11.

⁵⁴ Ο Zimmermann (1995) 194 θεωρεί πως η σκηνή αυτή είναι η πιο πρώιμη μαρτυρία για την παρουσία του παντόμιμου στη ρωμαϊκή σκηνή.

⁵⁵ Πρβλ. Τερέντιος *Hecyra* 20 *perfeci ut spectarentur*, όπου το ρήμα *perficere* συναρτάται άμεσα με τη θεατρική πραγμάτωση *ut spectarentur* (= πρόσληψη).

Ο Pasolini⁵⁶ για να κατευθύνει αποτελεσματικά τις αντιδράσεις των θεατών θέτει ως πλαίσιο πρόσληψης της κωμωδίας την *commedia dell'arte*, όπου η μιμική κίνηση έχει ιδιαίτερη σημασία στο κωμικό αποτέλεσμα. Η παραστασιμότητα που εγγράφεται στο λόγο του Περιπλεκτόμενου (200-18)⁵⁷ παρέχει στον Pasolini τη βάση, ώστε να συσχετίσει την τυπολογία της χειρονομακότητας του Παλαιστρώνα με τη σκηνική κίνηση και τα βουβά αστεία του “*servitore classico delle commedie*” (ο Pasolini αποδίδει τους στ. 213-14 ως εξής: “*Bene perdio! Me sembra er servitore classico / delle commedie; certo, l’idea non la lascia / fino che non l’ha presa*”).⁵⁸ Όπως ακριβώς ο Πλάυτος στη διασκευή του ελληνικού προτύπου εκμεταλλεύεται τον ορίζοντα προσδοκιών του κοινού του,⁵⁹ ακριβώς και ο Pasolini με τη μεταφραστική του επιλογή μετατρέπει το περιεχόμενο της φράσης, ώστε να ανταποκρίνεται στον ορίζοντα προσδοκιών του ιταλικού κοινού και στη βαθιά ριζωμένη θεατρική αντίληψη της *commedia dell'arte*.⁶⁰

Οι μεταφραστικές δυσκολίες δεν περιορίζονται μόνο στην αποτελεσματική απόδοση του τίτλου αλλά είναι ακόμη μεγαλύτερες σε ζητήματα μεταφοράς του κωμικού ύφους που εντοπίζεται στα λογοπαίγνια ή στα κωμικά ονόματα.⁶¹

Στα παραδείγματα που ακολουθούν επισημαίνονται τα προβλήματα που θέτει το πλαυτιανό χιούμορ στο μεταφραστή και σχολιάζονται οι μεταφραστικές λύσεις που δίνονται.

(1) αστείο αναπαράγεται ικανοποιητικά.

Στην περίπτωση των ονομάτων των αντιπάλων του *miles* η επιλογή του Segal και του Nixon να δημιουργήσουν δύο νέα λογοτεχνικά προσωπωνύμια βασίζεται στην προσεκτική ανάλυση του σημασιολογικού τους περιεχομένου· το πρώτο, που είναι σύνθετο από τις ελληνικές λέξεις *βόμβος* και *μάχη* και την πατρωνυμική κατάληξη -ίδης,⁶² αποδίδεται από τον Segal ως “*Crash – Bang – Razzle – Dazzle*”, ενώ από τον Nixon ως “*Battleboomski*”. Ο Segal πολλαπλασιάζει το κωμικό αποτέλεσμα πολλαπλασιάζοντας το σημασιολογικό στοιχείο του βόμβου, ενώ ο Nixon αναπαράγει πιστά τα συνθετικά του ονόματος και μιμείται παιγνιδιάρικα τον ήχο (ονοματοποιία του βόμβου -boom) προσδίδοντάς του ένα χαρακτήρα ξένου ονόματος με την προσθήκη της κατάληξης -ski. Η επιλογή του αυτή κρίνεται επιτυχής, γιατί η κωμικότητα του ονόματος

⁵⁶ Ο Pasolini ανέλαβε τη μετάφραση του *Miles Gloriosus* κατόπιν παραγγελίας του Vittorio Gassman για το “Teatro Popolare Italiano”, το 1961. Μέσα σε τρεις μόλις εβδομάδες ο Pasolini ολοκλήρωσε τη μετάφρασή του στο ιδίωμα της Ρώμης (*romanesco*) τιτλοφορώντας την ως “*Il Vantone*”. Ωστόσο τεχνικές και πρακτικές δυσκολίες ανάγκασαν τον Gassman να μην ανεβάσει το έργο, το οποίο δημοσιεύτηκε το 1963 και ανέβηκε την ίδια χρονιά από το θεατρικό σχήμα “*Compania dei Quattro*”. Το έργο έτυχε θερμής υποδοχής από το κοινό, ενώ η κριτική υποδοχή του υπήρξε ψυχρή. Η μετάφραση αυτή χρησιμοποιήθηκε συχνά σε παραστάσεις με πιο πρόσφατη αυτή του Pino Quartullo, τον Ιούλιο του 2001 στο φεστιβάλ του Borgio Verezzi. Βλ. σχετικά Gamberale (2006) 11-19.

⁵⁷ Η Maurice (2007) εξετάζει τους στίχους 156-271 / 518-812 ως ζεύγος παράλληλων σκηνών που περιέχουν τμήματα που λειτουργούν ως “*showcases for theatrical performances*” (414). Ειδικά για τη θεατρική ποιότητα του λόγου του Περιπλεκτόμενου βλ. Frangoulidis (1994) 79.

⁵⁸ Βλ. Pasolini (1963) 26.

⁵⁹ Νομίζω πως στους στίχους 64-6 από την *Casina* (*is, ne expectetis, hodie in hac comoedia / in urbem non redibit: Plautus noluit, / pontem interruptit, qui erat ei in itinere*) καταγράφεται η ηγεμονική κυριαρχία του ποιητή μέσω της «ενδείξεως διαχείρισης» [για τον όρο του G. Blinn βλ. Genette (2007) 332] *Plautus noluit* [πρβλ. von Albrecht (1997) 217, όπου αναφέρεται στην κυριαρχική θέληση και την κατασκευαστική κρίση του Πλάυτου] και συναρτάται με τις “θεατρικές λειτουργίες” του θεατή, έτσι όπως τις έχει προσδιορίσει ο Rabinowitz (1977). Συγκεκριμένα, η γνώση των θεατρικών κωμικών συμβάσεων από την πλευρά του θεατή αποτελεί την πολιτιστική του υποδομή που τον βοηθά στην ορθολογική επίγνωση του μεταθεατρικού σχολίου των στίχων αυτών. Ειδικότερα το *ne expectetis* παραπέμπει στην επικείμενη διάψευση των προσδοκιών των θεατών και ρυθμίζει τη δεκτικότητά τους. Το σχόλιο της Sharrock (2009) 37 είναι αποκαλυπτικό: “*With this neat slip between the play outside the illusion and the plot inside it, the prologue hints at a play that might have been and somehow always is behind this one, but cannot actually come on a stage that is crowded with the messing around of the senex amator and the cross-dressing pseudo-bride*”.

⁶⁰ Για την καταγωγική σχέση της *commedia dell'arte* από τα έργα του Πλάυτου και του Τερέντιου βλ. Beacham (1991) 200.

⁶¹ Για την κωμική λειτουργία που έχουν τα ομιλούντα ονόματα στην εναρκτήρια σκηνή του *Miles* βλ. Petrone (1988) 50-51.

⁶² Βλ. Παπαϊωάννου (2009) 407. Βλ. επίσης το συσχετισμό που επιχειρεί η Petrone (1989) 52 με το βόμβο που κάνουν ενοχλητικά έντομα (βομβύλη ή βομβύλιος).

απορρέει από την ξενικότητά του (πρόκειται για ελληνικό όνομα και όχι λατινικό) και από το ηχητικό αποτέλεσμα της εκφοράς του. Παρόμοια τακτική ακολουθούν και στην απόδοση του άλλου προσωπωνυμίου, εκλαμβάνοντας τη λέξη ως σύνθετη από τα επίθετα *κλυτός* και *μισθαρνικός* (= μισθοφόρος).⁶³ “Mighty – Mercenary – Messup” (Segal), “Mightmerceneri-muddlekin” (Nixon). Το είδος της κωμικότητας που προκύπτει από τη δημιουργική αντικατάσταση και την προσοικείωση του πρωτοτύπου στα δεδομένα της γλώσσας στόχου⁶⁴ δεν είναι όμοιο μ’ αυτό του λατινικού κειμένου, όπου το γέλιο προκαλείται από την ανοικειωτική λειτουργία των ελληνικών προσωπωνυμίων, καθώς ο Πλάυτος εκμεταλλεύεται τις φωνολογικές – ρυθμικές – ηχητικές δυνατότητες της ελληνικής γλώσσας.

- (2) Στον επίλογο του *Miles*, όπου ο Πυργοπολυνίκης απειλείται με ευνουχισμό, ο Πλάυτος βρίσκει την ευκαιρία να εκμεταλλευτεί κωμικά το λογοπαίγνιο που απορρέει από τη διπλή σημασία του όρου *testis* “μάρτυρας” αλλά και “όρχις”. Στους στίχους 1414-28 χρησιμοποιούνται όροι όπως *intestatus – instabilis*⁶⁵ και εκφράσεις όπως *salvis testibus – carebis testibus*. Στη θεωρία της μετάφρασης επικρατεί η άποψη πως τα λογοπαίγνια δεν μεταφράζονται⁶⁶ και πως μόνο η δημιουργική μετατόπιση είναι εφικτή.⁶⁷

Στην περίπτωση του Πλάυτου οι διαφορετικές σημασίες που ανακαλούνται με τη χρήση των λέξεων *intestatus / instabilis*, δηλαδή είτε “αυτός που δεν υποστηρίζεται από μάρτυρα (*testis*) άρα ο αναξιόπιστος και ως εκ τούτου ανίκανος να παρουσιαστεί ως μάρτυρας” είτε “αυτός που ο ανδρισμός του δεν έχει μάρτυρες – όρχις και ως εκ τούτου είναι σεξουαλικά ανίκανος” προκαλούν ένα έντονο κωμικό αποτέλεσμα που συναρτάται με τα πολιτισμικά συμφραζόμενα της λατινικής γλώσσας.

Οι μεταφραστές του λογοπαίγνιου έχουν τις εξής δυνατότητες στην απόδοσή του στη γλώσσα στόχο: α) το λογοπαίγνιο απαλείφεται και ο μεταφραστής αρκείται σε μια κυριολεκτική απόδοση του περιεχομένου. Για παράδειγμα ο Nixon μεταφράζει το *intestatus* “and if I get away from here without losing my power to bear witness as a man” και το *instabilis* σε συνάφεια με το προηγούμενο ως “Then I’ ll promise to live all my life without that power” αφήνοντας ένα υπονοούμενο για τον κίνδυνο του ανδρισμού του με την προσθήκη “as a man”. Το κωμικό αποτέλεσμα δεν βασίζεται πλέον στο λογοπαίγνιο αλλά απορρέει από τη θεατρική πραγμάτωση, όπου οι θεατές θα καταλάβουν πολύ καλά ποιοι είναι αυτοί οι “μάρτυρες” που ο *miles* επιθυμεί να μείνουν άθικτοι (*salvis testibus*: “bearing your witnesses intact” / *carebis testibus*: “you shall lose those witnesses”).⁶⁸ β) Το λογοπαίγνιο αντικαθίσταται από ένα ρητορικό τέχνασμα, όπως π.χ. την παρήχηση. Ο Segal για παράδειγμα αποδίδει το *intestatus* ως “let me leave with testimony to my manhood!” και το *instabilis* ως “Then may I live ... detested” και πετυχαίνει ένα αντίστοιχο κωμικό αποτέλεσμα που προέρχεται από την ηχητική ομοιότητα “testimony – detested”.⁶⁹

⁶³ Βλ. Παπαϊωάννου (2009) 407. Η Petrone (1989) 52 σημ. 38 εξετάζει τα προβλήματα της παράδοσης του κειμένου σε σχέση με τα συγκεκριμένα ονόματα. Σχετικά με την ετυμολογία του προσωπωνυμίου *Clutomistharnikarchides* θεωρεί πως γίνεται αναφορά στη φήμη (*κλυτός*), στον *μισθόν* και στην *άρχήν* ή στην *δυσαρχίαν*, δηλαδή στην αναποτελεσματικότητα άσκησης της.

⁶⁴ Σχετικά με τη μετάφραση των προσωπωνυμίων βλ. Γεωργίου (2006) 9, όπου δίνει ως παράδειγμα δημιουργικής αντικατάστασης τη μεταφορά του λογοτεχνικού προσωπωνυμίου Humpty Dumpty στα ελληνικά (Παφούσκας ή Αυγουλίνος με συνυποδηλώσεις ως προς τη στρογγυλή φιγούρα).

⁶⁵ Βλ. Fontaine (2010) 5: “This facetious sense of *instabilis* shows that, in addition to coining words, Plautus’ characters also misuse the familiar meaning of words to make puns”.

⁶⁶ Delabastita (1997) 10

⁶⁷ Jakobson (1992) 151. Βλ. επίσης Chiaro (1992) 77-99.

⁶⁸ Βλ. Nixon (1924) 283.

⁶⁹ Βλ. Segal (1996) 73. Η επιτυχής απόδοση του λογοπαίγνιου στην περίπτωση αυτή συναρτάται με το γεγονός ότι το κωμικό αποτέλεσμα δημιουργείται από τη γλώσσα και δεν εκφράζεται απλώς από αυτήν (πρόκειται για διάκριση του Bergson). Βλ. σχετικά Duckworth (1994) 305.

Συμπερασματικά:

Οι μεταφράσεις δεν μπορούν να είναι ποτέ αυστηρά ακριβείς “με την έννοια ότι σε κάθε μονάδα μετάφρασης είναι αδύνατον να ληφθούν υπόψη όλες οι παραδηλωτικές και καταδηλωτικές παράμετροι (σύμβολα, συνειρμοί, πολιτιστικές αναφορές, ηχητικοί συνδυασμοί κ.λ.π.)”.⁷⁰ Η γνήσια *plautinitas* της οποίας τα βασικά χαρακτηριστικά είναι οι πνευματώδεις αστεϊσμοί, τα ευφυή λογοπαίγνια και το διαρκές παιχνίδι με τη λατινική γλώσσα δημιουργεί επιπρόσθετα προβλήματα στο μεταφραστή.

Η μετάφραση του πλαυτιανού χιούμορ δεν εξαντλείται στην πιστή απόδοση του περιεχομένου σε μια άχρωμη, ουδέτερη και “πολιτικά ορθή” γλώσσα αλλά απαιτεί δημιουργική μετατροπή⁷¹ ώστε να λειτουργεί στο νέο πολιτισμικό περιβάλλον έχοντας μια αντίστοιχη επικοινωνιακή απήχηση στον αναγνώστη – θεατή.

Βιβλιογραφία

- Abel, K. (1955), *Die Plautusprologe*, Frankfurt.
- Albicker, S.L. (2003), *The Language of Plautus: His Linguistic Methods and their Reflection of Roman Society*, Διδακτορική Διατριβή, Ohio State University, Columbus.
- Antonsen-Resch, A. (2004), *Von Gnathon zu Saturio. Die Parasitenfigur und das Verhältnis der römischen Komödie zur griechischen*, Berlin – New York
- Attardo, S. (1994), *Linguistic Theories of Humor*, Berlin – New York
- Bassnett, S. (1980), *Translation Studies*, London – New York
- Batstone, W.W. (2005), “Plautine Farce and Plautine Freedom: An Essay on the Value of Metatheatre”, στο W.W. Batstone – G. Tissol (επιμ.), *Defining Genre & Gender in Latin Literature. Essays presented to W.S. Anderson on his Seventy-fifth Birthday*, Frankfurt, σσ. 13-46.
- Beacham, R.C. (1991), *The Roman Theatre and its Audience*, Cambridge, MA
- Berg, D. – Parker, D. (1999), *Plautus Terence: Five Comedies. Miles Gloriosus, Menaechmi, Bacchides, Hecyra, Adelphoe*, Indianapolis.
- Bremmer, J. – Roodenburg, H. (επιμ.) (2005), *Πολιτισμική Ιστορία του Χιούμορ από την αρχαιότητα έως τη σημερινή εποχή*, μετάφρ. Γ. Δίπλας, Αθήνα.
- Cameron, K. (επιμ.) (1993), *Humour and History*, Oxford.
- Γεωργίου, Π. (2006) “Η απόδοση των προσωπωνυμίων στο χώρο της λογοτεχνικής μετάφρασης”, στη διαδικτυακή διεύθυνση:
www.frl.auth.gr/sites/trad_congress/PDF/Georgiou.pdf.
- Chiaro, D. (1992), *The Language of Jokes. Analysing Verbal play*, London.
- Γιακουμέλου, Μ. (2009), *Ανάλυση χιουμοριστικών αφηγήσεων με έμφαση στα προσωδιακά χαρακτηριστικά*, στη διαδικτυακή διεύθυνση:
[//nemertes.lis.upatras.gr/dspace/handle/123456789/1564](http://nemertes.lis.upatras.gr/dspace/handle/123456789/1564).
- Connolly, D. (1997), *Μετα-ποίηση. 6(+1) Μελέτες για τη μετάφραση της ποίησης*, Αθήνα.
- Critchley, S. (2002), *On Humour*, London.
- Damon, C. (1997), *The Mask of the Parasite: A Pathology of Roman Patronage*, Ann Arbor.
- Delabastita, D. (1997), *Traductio: Essays on Punning and Translation*, Manchester.

⁷⁰ Την έκφραση στα εισαγωγικά δανείζομαι από τον Connolly (1997) 114.

⁷¹ Διαβάζοντας κανείς τη μετάφραση του *Miles* από τον P. Paolo Pasolini (*Il Vantone*) έχει την αίσθηση ότι το κείμενο “στέκει” στη γλώσσα – στόχο έξω από κάθε σχέση με το πρωτότυπο και μεταδίδει μια γνήσια κωμικότητα, εμπλουτίζοντας το κωμικό περιεχόμενο κάθε σκηνής. Για τα χαρακτηριστικά αυτής της μετάφρασης και τη θέση της στο σύνολο του συγγραφικού έργου του Pasolini καθώς και τη μεταφραστική ιδεολογία που απηχεί βλ. τη μελέτη του Gamberale (2006).

- Delcroix, M. – Hally, F. (1997), *Εισαγωγή στις Σπουδές της Λογοτεχνίας. Μέθοδοι του Κειμένου*, επιμ.-μετάφρ. Ι.Ν. Βασιλαράκης, Αθήνα.
- Demiri, K. (2008), *L'illusion Comique de P. Corneille et l'esthétique du baroque*, Thessalonique.
- Διαμαντάκου-Αγάθου, Κ. (2007), *Περί Τραγωδίας και Τρυγωδίας, Οκτώ Διαδρομές στο Τραγικό και Κωμικό Θέατρο*, Αθήνα.
- Duckworth, G.E. (1994), *The Nature of Roman Comedy: A Study in Popular Entertainment*, Bristol².
- Ernout, A. (1932), *Plaute: Miles Gloriosus (Le soldat fanfaron)*, Paris (στη διαδικτυακή διεύθυνση: [//www.roma-quadrata.com/Plaute_miles_gloriosus.html](http://www.roma-quadrata.com/Plaute_miles_gloriosus.html)).
- Fontaine, M. (2010), *Funny Words in Plautine Comedy*, Oxford.
- Fraenkel, E. (2007), *Plautine Elements in Plautus*, μετάφρ. F. Muecke – T. Drevikovskiy, Oxford.
- Frangoulidis, S. (1994), “Palaestrio as Playwright: Plautus *Miles Gloriosus* 209-212”, στο C. Deroux (επιμ.), *Studies in Latin Literature and Roman History, VII*, Brussels, σσ. 7-86.
- Gamberale, L. (2006), *Plauto secondo Pasolini. Un progetto di Teatro fra antico e moderno (con un capitolo su Salvatore Cognetti De Martiis)*, Urbino.
- Genette, G. (2007), *Σχήματα III*, μετάφρ. Μ. Λυκούδης, επιμ. Ε. Καψωμένος, Αθήνα.
- Graf, F. (2005), “Κικέρων, Πλαύτος και το ρωμαϊκό γέλιο” στο J. Bremmer, – H. Roodenburg (επιμ.), *Πολιτισμική Ιστορία του Χιούμορ από την αρχαιότητα έως τη σημερινή εποχή*, μετάφρ. Γ. Δίπλας, Αθήνα σσ. 51-63.
- Halliwell, S. (2008), *Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge – New York.
- Hammond, M. – Mack, A.M. – Moskalew W. (1997), *Miles Gloriosus ed. with an Introduction and Notes*. Revised edition, Cambridge, MA.
- Hubbard, Th. K. (1991), *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca, NY & London.
- Jakobson, R. (1992), “On Linguistic Aspects of Translation”, στο R. Shulte – J. Binguenet (επιμ.), *Theories of Translation*, Chicago, σσ. 144-51
- Καραγεωργίου, Τ. (2011), “Νεοελληνικές Μεταφράσεις του Αριστοφάνη”, στο Θ.Γ. Παππάς – Α. Μαρκαντωνάντος (επιμ.), *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, Αθήνα, σσ. 814-59.
- Κοντογιάννη, Ε. (2003), “Μεταφραστική ορολογία στην αρχαϊκή γραμματεία”, στα *Πρακτικά του Ζ' Πανελληνίου Συμποσίου Λατινικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 16-19 Οκτωβρίου 2002)*, Θεσσαλονίκη, σσ. 71-84.
- Lefèvre, E. (1984), “Plautus-Studien IV. Die Umformung des Άλαζών zu der Doppel-Komödie des ‘Miles Gloriosus’”, *Hermes* 112: 30-53.
- Leo, F. (1912), *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlin²
- Μακελλαράκη, Β. (2006) “Η θεατρική μετάφραση: θεωρία και πράξη” στη διαδικτυακή διεύθυνση [//my.enl.auth.gr/translation/PDF/Makellaraki.pdf](http://my.enl.auth.gr/translation/PDF/Makellaraki.pdf).
- Martínez-Bartolomé, M.M. (1995), *La Traducción del Humor. Las comedias inglesas en español*, Oviedo.
- Mastromarco, G. (2009), “La maschera del miles gloriosus: dai Greci a Plauto”, στο R. Raffaelli – A. Tontini (eds), *Lecturae Plautinae Sarsinates XII Miles Gloriosus (Sarsina, 27 Settembre 2008)*. Ludus philologiae. Urbino, σσ. 17-40.
- Maurice, L. (2007), “Structure and Stagecraft in Plautus’ *Miles Gloriosus*”, *Mnemosyne* 60: 407-26
- McCary, W. (1972), “Menander’s Soldiers”, *AJPh* 93: 279-98.
- Miola, R.S. (1994), *Shakespeare and Classical Comedy. The Influence of Plautus and Terence*, Oxford.
- Moore, T.J. (1998), *The Theater of Plautus: Playing to the Audience*, Austin, TX.
- Morreall, J. (1983), *Taking Laughter Seriously*, Albany.
- Μπαϊρακτάρη, Μ. (2010), “Μεταφραστικά προβλήματα και ευρήματα. Το παράδειγμα του marivaudage”, *Αηλιώτης, Σεπτ. 2010 Περί μετάφρασης*, στη διαδικτυακή διεύθυνση www.apiliotis.gr/ArticlesList.aspx?C=234&A=229.
- Μπατσαλιά, Φ. – Σελλά-Μάζη, Ε. (1997), *Γλωσσολογική Προσέγγιση στη Θεωρία και τη Διδακτική της Μετάφρασης*, Αθήνα

- Nixon, P. (1924), *Plautus: The Merchant, The Braggart Warrior, The Haunted House, The Persian*, Cambridge, MA.
- Παναγιωτάκης, Κ. (2004), *Τίτου Μάκκιου Πλαύτου Το Παλαμάρι, Εισαγωγή – Κείμενο – Μετάφραση – Σχόλια*, Αθήνα.
- Παπαϊωάννου, Σ. (2009), *Πλαύτος. Ο Καυχησιάρης στρατιώτης. Εισαγωγή – Μετάφραση – Σχόλια*, Αθήνα.
- Pasolini, P. P. (1963), *Il vantone*, Milano.
- Petrone, G. (1988), “Nomen/omen: poetica e funzione dei nomi (Plauto, Seneca, Petronio)”, *MD* 20-21: 33-70.
- _____ (1989), “Campi Curculionii, ovvero il bestiario del parassita (Plauto, *Mi.* 13ss)”, *SIFC* ser. III. 7: 34-55.
- _____ (1995), “Scene mimiche in Plauto”, στο L. Benz – E. Strärk – G. Vogt Spira (επιμ.), *Plautus und die Tradition des Stregreifspiels. Festgabe für E. Lefèvre zum 60. Geburtstag*, Tübingen, σσ. 171-84.
- _____ (2002-2003), “Echi polemici in Plauto”, *Incontri triestini di filologia classica* 2: 161-69.
- Plaza, M. (2006), *The Function of Humour in Roman Verse Satire. Laughing and Lying*, Oxford.
- Rabinowitz, O.R. (1977), “Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences”, *Critical Inquiry* 4: 121-42.
- Revermann, M. (2006), *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford.
- Richlin, A. (2005), *Rome and The Mysterious Orient*, Berkeley & Los Angeles.
- Roberts, D.H. (2009), “Translation and the ‘Surreptitious Classic’: Obscenity and Translatability”, στο A. Lianeri – V. Zajko (επιμ.), *Translation & The Classic. Identity as Change in the History of Culture*, Oxford, σσ. 278- 311.
- Roche, P. (1984), *3 plays by Plautus*, Wauconda, IL.
- Sander-Pieper, G. (2007), *Das Komische bei Plautus. Eine Analyse zur plautinischen Poetik*, Berlin.
- Schaaf, L. (1977), *Der Miles Gloriosus des Plautus und sein griechisches Original. Ein Beitrag zur Kontaminationsfrage*, München.
- Segal, E. (1996), *Plautus. Four Comedies. The Braggart Soldier – The Brothers Menaechmus – The Haunted House – The Pot of Gold*, Oxford.
- Sharrock, A. (2009), *Reading Roman Comedy: Poetics and playfulness in Plautus and Terence*, Cambridge.
- Σηφάκης, Γ. (1985), *Προβλήματα Μετάφρασης του Αριστοφάνη*, Αθήνα.
- Silk, M.S. (2002), *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford.
- Slater, N.W. (2000), *Plautus in Performance. The theatre of the Mind*, Princeton.
- Sokol, B.J. (2010), *Shakespeare and Tolerance*, Cambridge.
- Spanakaki, K. (2007), “Translating Humor for Subtitling”, *Translation Journal* 11.2, στη διαδικτυακή διεύθυνση //accurapid.com/journal/40humour.htm.
- Τομτσή, Αικ. (2007), *Τυπολογία του Κωμικού Στοιχείου στην Αρχαία Κωμωδία: Η περίπτωση των Βατράχων του Αριστοφάνη*, Μ.Δ.Ε. Πάτρα, στη διαδικτυακή διεύθυνση www.theaterst.upatras.gr/el/metaptuxiakes/TOMTSI.pdf.
- Τρομάρας, Λ. (2003), “Μεταφραστικές απόψεις την εποχή του Τερεντίου”, στα *Πρακτικά του Ζ’ Πανελληνίου Συμποσίου Λατινικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 16-19 Οκτωβρίου 2002)*, Θεσσαλονίκη, σσ. 47-58.
- _____ (2005), *P. Terentius Afer Eunuchus. Εισαγωγή, Κείμενο, Μετάφραση, Σχόλια*, Θεσσαλονίκη.
- Tylawsky, E.I. (2002), *Saturio’s Inheritance. The Greek Ancestry of the Roman Comic Parasite*, New York.
- von Albrecht, M. (1997), *Ιστορία της Ρωμαϊκής Λογοτεχνίας. Τόμος 1^{ος}, μετάφρ. – επιμ. Δ. Ζ. Νικήτας, Ηράκλειο.*

- Watling, E.F. (1965), *Plautus. The Pot of Gold, The Prisoners, The Brothers Menaechmus, The Swaggering Soldier, Pseudolus*, Harmondsworth.
- Wilson, P. – Taplin, O. (1993), “The ‘Aetiology’ of Tragedy in the *Oresteia*”, *PCPhS* 39: 169-80.
- Wright, J. (1974), *Dancing in Chains: The Stylistic Unity of the comoedia palliata*, *Papers and monographs of the American Academy in Rome*, τ. 25, Roma.
- Zimmermann, B. (1995), “Pantomimische Elemente in den Komödien des Plautus”, στο L. Benz – E. Strärk – G. Vogt Spira (επιμ.), *Plautus und die Tradition des Stregreifspiels. Festgabe für E. Lefèvre zum 60. Geburtstag*, Tübingen, σσ. 193-204.

Λεξικά

- *Cambridge International Dictionary of English*, Cambridge 1995.
- Lotti Gianfranco, *Dizionario degli insulti*, Milano 1990.
- Μπαμπινιώτης, Γ. *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 1998.

Summary

Non omnia ridicula faceta: Translating Plautus’ humour

The subject of this essay is the translation of Plautine humour, an area which causes particular difficulties such as the rendering of word play, double entendres and puns, obscenity etc. The handful of examples I am considering are all taken from *Miles Gloriosus*, a play which provides us with a rich array of published translations from which to draw examples. The Ciceronian phrase of the title implies that humour is always entirely relative to context and translated jokes don’t “work” equally well with all audiences or in all settings.

In translating the title of the play by the expression “The Swaggering Soldier”, and not the “Braggart Soldier”, Watling knew he had to re-theatricalize an alien drama for his contemporary English audience by giving emphasis to its performability. Nixon’s rendering of verses 86-87 as “The Greek name of this Comedy is Alazon, a word which we translate as Braggart” suggests that the resulting translation is more reflective of the receiving culture (the *latine* of Plautus becomes “which we translate”: It is a sign of the naturalization process). Pasolini, however, in deviating from the dominant linguistic form (his translation of *Miles Gloriosus* is written in the linguistic idiom of “romanesco”) injects a note of “foreignness” into the experience of reading his translation entitled *Il Vantone*.

In this essay I also comment on some of the strategies that translators tend to use when transferring speaking names, such as *in campis Curculioniis* (l. 13) and *Bumbomachides – Clutomistharnikarchides* (l. 14), or when tackling word play such as *intestatus – intestabilis* which puns on the meaning “having no testicles, castrated”. Segal renders this intraslatable verbal joke accessible and enjoyable for his English audience through creative transposition.

ΟΨΕΙΣ ΤΟΥ ΚΩΜΙΚΟΥ ΣΤΟΝ ΠΛΑΥΤΟ: ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΗΣ *MOSTELLARIA*

Από την περιπετειώδη ζωή του Πλαύτου, του μεγαλύτερου και μεγαλοφυούς κωμικού ποιητού της Ρώμης, που είναι γεμάτη από ανέκδοτολογικές διηγήσεις, βέβαιο είναι, ως γνωστόν,¹ μόνον τό έτος του θανάτου του, τό 184 π.Χ., που συμπίπτει μέ τή γέννηση του έτέρου μεγάλου κωμικού ποιητού Τερεντίου. Ακόμη και τό όνομά του σχετικώς πρόσφατα αποκαταστάθηκε σέ *Titus Maccius Plautus* από *Marcus Accius Plautus*, τό όποιο του αποδιδόταν παλαιότερα, προφανώς λόγω έσφαλμένου χωρισμού στό δεύτερο τμήμα του όνόματος του άρχικου Μ από τό υπόλοιπο όνομα του γένους (*nomen gentis*)² στή μεγαλογράμματη γραφή των χειρογράφων. Τό τρίτο όνομά του *Plautus*, δηλαδή τό έπώνυμο (*cognomen*), φαίνεται νά είναι παρωνύμιο, παρατσούκλι, και έσήμαινε περίπου: πλατυπόδης, όπως λ.χ. τό όνομα *Πλάτων* έδήλωνε αυτόν που έχει εύρειες πλάτες, πλατείς ώμους. Άξιοσημείωτο πάντως είναι ότι τό δεύτερο όνομα του Πλαύτου, ό όποιος, ως γνωστόν, δέν ήταν μόνον προικισμένος ποιητής, αλλά και μέγας και δημοφιλής ήθοποιός, θεατράνθρωπος θά λέγαμε, φαίνεται ότι συνδέεται άμεσα μέ τήν κωμωδία και τό θέατρο, στό όποιο κατά τήν παράδοση είχε ένταχθή ως βοηθός από νεανική ηλικία στή Ρώμη. Συγκεκριμένα τό όνομα *Maccius* πιστεύεται ότι σχετίζεται μέ τό κωμικό πρόσωπο-φιγούρα του *Maccus*, του τρελλού και κουτού γελωτοποιού του προσφιλοϋς στην Ίταλία άπελλανού δράματος (*fabula Atellana*). Φαίνεται ότι ό ποιητής υποδυόταν μέ μεγάλη έπιτυχία, εύστροφία και έπινοητικότητα, όπως δείχνουν και τά σωζόμενα δράματά του, τό κωμικό-άστείο αυτό πρόσωπο, ώστε τό όνομά του συνδέθηκε μέ αυτόν τόν τύπο.³

Στήν παρούσα ανακοίνωση προσπαθοϋμε νά ιδούμε κάποιες πλευρές και ψψεις από τήν τέχνη, τά μέσα και τούς τρόπους που χρησιμοποιεί ό μεγάλος κωμικός για νά έπιτύχη τό σκοπό του στήν κωμωδία *Mostellaria*, μία από τίς 20 άκέραιες διασωθεισες κωμωδίες του Πλαύτου,⁴ ή όποία άποτελεί διασκευή και προσαρμογή στά ρωμαϊκά δεδομένα της κωμωδίας *Φάσμα* (= Φά(ντα)σμα)⁵ του μεγάλου ποιητού της νέας κωμωδίας Φιλήμονος του πρεσβυτέρου που έζησε περίπου μεταξύ 365 και 260 π.Χ. και πέθανε σέ ηλικία 100 περίπου ετών. Πάντως ή συγγραφή και ή πρώτη παρουσίαση της ρωμαϊκής κωμωδίας τοποθετείται μετά τό θάνατο του Συρακουσίου Άγαθοκλή, που μνημονεύεται στό στίχο 775 και ό όποιος πέθανε τό 189 π.Χ. Είναι δέ γνωστό ότι όμώνυμη κωμωδία *Φάσμα* είχαν γράψει τόσο ό Μένανδρος όσο και ό Θεόγνητος· του τελευταίου μάλιστα τό έργο είχε θεωρηθή παλαιότερα ως πιθανό πρότυπο του Πλαύτου.

Η υπόθεση της κωμωδίας (*Argumentum*), που φέρει έν αρχή ως άκροστοιχίδα τόν τίτλο του έργου *Mostellaria*, είναι από τίς συνήθεις στήν έλληνική νέα κωμωδία: Ο εύγενικής καταγωγής Αθηναίος νέος Φιλολάχης έπωφελεΐται της τριετούς άπουσίας στήν Αίγυπτο για έμπορικούς σκοπούς του πατέρα του Θεοπροπίδη και μέ τή συνεργασία και παρακίνηση του πανούργου δούλου Τρανίωνος (*Tranio*),⁶ ό όποιος σημειωτέον «έχει πάρει τόν άέρα» του άφεντικού του, περνάει μία *dolce vita* μέ τή φίλη του Φιλημάτιον, τήν όποία άπελευθέρωσε, και όργανώνει συμπόσια μέ τό φίλο του Καλλιδαμάτη

¹ Περισσότερα για τή ζωή και τίς κωμωδίες του Πλαύτου μπορεί νά αναζητήση κανείς πρόχειρα στα έργα: Ribbeck (1897) 85-191· Schanz-Hosius (1966) 55-86· Fuhrmann (1979) 911-916· von Albrecht (1997) 182-230· Kenney-Clausen (1998) 147-174 και 1077-1081· Questa- Scandola (2007) 5-83· Στο τελευταίο έργο ειδική βιβλιογραφία για τήν κωμωδία *Mostellaria* στίς σελίδες 82-83.

² Για τό ρωμαϊκό σύστημα άνθρωπωνυμίων βλ. Κουτρούμπας (1987) 181.

³ Βλ. και Fuhrmann (1979) 912.

⁴ Της εικοστής πρώτης, της *Vidularia*, σώζονται μόνον 100 περίπου στίχοι.

⁵ Βλ. και Questa-Scandola (2007) 26.

⁶ Τά όνόματα είναι έλληνικά και είτε παρελήφθησαν αυτούσια από έλληνικές κωμωδίες είτε υποδηλώνουν τόν χαρακτήρα των προσώπων. Βλ. Ussing (1972) 96-97.

καί τή φίλη ἐκείνου Δέλφιον μέ τή συμμετοχή αὐλητρίδων καί τραγουδιστριῶν. Ἔτσι κατασπατάλησε ὄχι μόνον ὅσα χρήματα ὑπῆρχαν ἀλλά καί ἓνα σοβαρό ποσόν πού δανείστηκε ἀπό τόν τοκογλύφο Μισαργυρίδη. Γιά κακή τύχη ὅμως τῶν διασκεδαζόντων, οἱ ὁποῖοι εἶχαν ξεχάσει ἢ θεωροῦσαν νεκρό τόν γέρο ἔμπορο, ὁ *Tranio* εἶδε ξαφνικά τό ἀφεντικό του Θεοπροπίδη νά ἀποβιβάζεται μέ τό ἐμπόρευμά του ἀπό ἓνα πλοῖο στόν Πειραιᾶ καί ἔντρομος ἔτρεξε νά συστήσῃ κλειδαμπάρωμα τοῦ σπιτιοῦ καί ἄκρα ἡσυχία σέ ὅσους ἦταν μέσα.

Ὁ ἴδιος ἐξαπάτησε καί ἐκφόβισε τό ἀφεντικό του νά μὴν πλησιάσῃ καν καί νά μὴν ἐγγίσῃ τήν πόρτα, διότι δῆθεν ἀναγκάστηκαν πρὶν ἑπτὰ μῆνες νά ἐγκαταλείψουν τό σπίτι τους λόγω τῶν φαντασμάτων πού ἐμφανίζονταν ἐξ αἰτίας τοῦ φόνου καί τῆς ληστείας φιλοξενουμένου, πού εἶχε διαπράξει ὁ προηγούμενος ἰδιοκτήτης. Ὅμως, ὅταν πέφτουν ἐπάνω στό δανειστή, πού ἀπαιτεῖ ἀπό τόν *Tranio* καί τό Φιλολάχη τούς καθυστερούμενους τόκους, ἀναγκάζεται νά σοφιστῇ νέα ἀπάτη, ὅτι δῆθεν ὁ Φιλολάχης δανείστηκε γιά νά ἀγοράσῃ τό σπίτι τοῦ γείτονά τους Σίμωνος, τό ὁποῖο καί ἐπιθεωρεῖ ὁ Θεοπροπίδης περιχαρῆς γιά τό ἐμπορικό πνεῦμα τοῦ γιουῦ του. Ὅταν ὅμως ἀποκαλύπτονται οἱ ἀπάτες καί ἐτοιμάζεται αὐστηρότατη τιμωρία του, ὁ *Tranio* καταφεύγει ἐπάνω στό βωμό, ἀπ' ὅπου ἀπομακρύνεται μόνον μετά τήν ὑπόσχεση ἀτιμωρησίας ὑποκείμενης σέ μελλοντική ἄρση στήν περίπτωση νέου πταίσματος καί ἀφοῦ ὁ πλούσιος φίλος Καλλιδαμάτης ἀναλαμβάνει νά πληρώσῃ ἐξ' ἰδίων ὅλα τά χρήματα πού σπατάλησε ὁ Φιλολάχης στοὺς ἔρωτες καί στά συμπόσια. Ἡ κωμωδία αὐτή ἀποτελούμενη ἀπό 1181 στίχους εἶναι σέ ἕκταση κοντά στό μέσο ὄρο περίπου τῶν στίχων τῶν εἴκοσι ἀκεραίων κωμωδιῶν τοῦ Πλαύτου (1060 στίχοι).⁷ Εἶναι αὐτονόητο ὅτι ἡ ἕκταση ἐξαρτᾶται ἀπό πολλούς παράγοντες: τήν ἕκταση τοῦ πρωτοτύπου-προτύπου, τό θέμα, τήν ἱκανότητα καί ἔμπνευση τοῦ δημιουργοῦ-διασκευαστοῦ, τίς προτιμήσεις τοῦ κοινοῦ κ.λπ. Ἐμεῖς ἐδῶ ἐλλείπει χρόνου θά ἰδοῦμε μερικές μόνο ἀπό τίς πολλές ἐνδιαφέρουσες σκηνές τοῦ ἔργου καθὼς καί τά συμπεράσματα τῆς παρούσας ἔρευνας.

Σημειώνομε γενικῶς ὅτι τό κλίμα καί τά σκηνικά εἶναι κατὰ βάσιν ἐλληνικά, ἀλλά μέ πολλά ἰταλικά καί ρωμαϊκά στοιχεῖα, ὥστε νά δημιουργηθῇ κάποιος ἐνδιάμεσος φανταστικός, ἐλληνο-ρωμαϊκός θά λέγαμε χῶρος.⁸ Ἡ στιχουργική ἀκολουθεῖ τά μέτρα τῆς ἐλληνικῆς κωμωδίας, ἀλλά ὄχι μέ αὐστηρή συνέπεια. Ἐκεῖ πού ὀργιάζει ἡ δημιουργική φαντασία τοῦ Πλαύτου εἶναι ἡ ἐπινόηση ἐπιμέρους λεπτομερειῶν, ἡ γλωσσοπλαστική ἱκανότητα καί ἡ μεταφορά στοὺς στίχους του τῆς καθημερινῆς λαϊκῆς γλώσσας τῆς ἐποχῆς του.

Τά μέσα πού καθιστοῦν ἐνδιαφέρουσα τήν ἀπλῆ κατὰ τά ἄλλα ὑπόθεση καί πλοκή τοῦ ἔργου εἶναι ζωηρές ἀντιθέσεις καί ἀπροσδόκητα, ἔντονοι διάλογοι, εἰρωνεῖες καί λογοπαίγνια, μεταφορές καί παρομοιώσεις, παροιμίες καί γνωμικά, ἀστεῖες ἀναφορές καί ὑπαινιγμοί, μπλεξίματα καί παρανοήσεις, ὑπερβολές καί μεταπτώσεις καί παρουσίαση τῆς ἀστείας πλευρᾶς τύπων καί καταστάσεων τῆς καθημερινότητας.

Στὴν πρώτη ἀπό τίς 5 πράξεις, στίς ὁποῖες διήρσαν ὅλες τίς κωμωδίες τοῦ Πλαύτου οἱ μεταγενέστεροι καί οἱ λόγιοι τῆς Ἀναγέννησης⁹ ἡ σκηνή θά παρουσίαζε τμήμα ὁδοῦ στήν Ἀθήνα μέ τίς γειτονικές διώροφες οἰκίες τοῦ Σίμωνος καί τοῦ Θεοπροπίδη καί τόν πανοῦργο δοῦλο *Tranio* μπροστά στήν πύλη τοῦ ἀφεντικοῦ του καί παραδίπλα ἀπό μικρό βωμό νά διαπληκτίζεται μέ τόν σύνδουλό του *Grumio*, πού εἶχε ἔλθει ἀπό τά ἀγροκτήματα καί χτυποῦσε τήν πόρτα φωνάζοντας καί ἀνησυχώντας τόν ἴδιο καί τό μικρό ἀφεντικό τους Φιλολάχη καί τήν ἀπελεύθερη ἐρωμένη του Φιλημάτιον, ἡ ὁποία μέ τή βοήθεια τῆς γριᾶς ὑπηρετριάς Σκάφης (*Scapha*) ἔκανε τό λουτρό της καί καλλωπιζόταν γιά τό ἐπικείμενο συμπόσιο μέ τόν ἀγαπημένο της καί τό φίλο του Καλλιδαμάτη μέ τή φίλη του Δέλφιον.

Χαρακτηριστική εἶναι ἐδῶ ἡ ζωηρὴ ἀντίθεση καί ἡ ἀντιστροφή τῶν ρόλων ἐν σχέσει μέ τίς τότε κοινωνικές συνθήκες, πού προφανῶς ἐξενίζαν καί θά προκαλοῦσαν τό γέλιο: ὁ δοῦλος *Tranio* παρουσιάζεται σάν ἀφεντικό μέ πλήρεις ἐξουσίες, ἐνῶ τό ἀφεντικό «τά ἔχει χαμένα», ὅπως λέμε, καί βυθισμένο στό ἐρωτικό πάθος ὑπακούει τυφλά στίς ὑποδείξεις καί στά κελεύσματα τοῦ πατρικοῦ δούλου:

TR. *Quid tibi, malum med aut quid ego agam curatiost?*
an ruri, quaeso non sunt quos cures boves?

⁷ Ἡ ἕκτασή τους κυμαίνεται μεταξύ 729 στίχων τῆς βραχύτερης *Curculio* καί 1437 στίχων τῆς ἐκτενέστερης *Miles gloriosus*.

⁸ Βλ. Marti (1969) 341-342.

⁹ Βλ. Kenney-Clausen (1998) 147.

lubet potare, amare, scorta ducere.

mei tergi facio haec, non tui fiducia:

(35-37)¹⁰

[Τί σ' ενδιαφέρει, διάβολε, για μένα ή τί κάνω ἐγώ;

ἼΗ μήπως, παρακαλῶ, δέν ὑπάρχουν στό ἀγρόκτημα γελάδια νά τά φροντίσης;

Γουστάρω νά πίνω, νά ἐρωτεύομαι, νά γλεντάω μέ κοινές γυναῖκες.

Στή δική μου πλάτη βασιζόμενος τά κάνω κι ὄχι στή δική σου].

Μέ τέτοια αὐθάδεια μιλάει ὁ *Tranio* στόν συνεπῆ πρός τήν κοινωνική του θέση καί τά καθήκοντά του σύνδουλό του *Grumio*, πού τοῦ συνιστᾷ νά λογικευθῆ, ἂν θέλῃ νά μήν ἔχῃ δυσάρεστες συνέπειες.

Ὁ Φιλολάχης, τό μικρό ἀφεντικό μέ τήν εὐγενική καταγωγή καί τή σπουδαία μόρφωση, συναισθάνεται τό κατάντημά του, ἀλλά παραλύει, ὅταν κρυφοκοιτάζοντας βλέπῃ τήν ὁμορφὴ ἀγαπημένη του νά λούζεται καί ὁμολογεῖ ὅτι αὐτὴ εἶναι ἡ θύελλα καί ἡ πλημμύρα πού διαβρώνει καί γκρεμίζει τό σπίτι του:

PHILOL.

O Venu' venusta,

haec illa est tempestas mea, mihi quae modestiam omnem

detexit, textus qua fui, quom mihi Amor et Gupido

in pectus perpluit meum, neque iam umquam optigere possum:

mament iam in corde parietes, periere haec oppido aedes. (162-65)

Ἡ μεταφορική χρήση τῶν φυσικῶν φαινομένων, ὅπως ἐδῶ ἡ παρομοίωση τοῦ ἔρωτα μέ καταιγίδα καί πλημμυρίδα, ἀνήκει στά μέσα, πού χρησιμοποιεῖ συχνά ὁ ποιητής εἴτε πρός ἐντυπωσιασμό εἴτε γιά νά συμπλέῃ με τήν κοινὴ ἀντίληψη.

Ὁ ἴδιος ὁ Φιλολάχης ἐμφανίζεται γενναιόδωρος (πῶς νά μήν εἶναι ἄλλωστε γενναιόδωρος καί σπάταλος ὁποῖος δέν ἐργάσθηκε ποτέ του καί δέν ἔχει διόλου πεῖρα τοῦ πῶς βγαίνουν τά χρήματα;) καί ἀποφασισμένος νά δώσῃ μεγάλο φιλοδώρημα στή γριά *Scapha*, ὅταν κρυφακούγοντας τήν ἀκούη νά λέῃ στήν ἀγαπημένη του, πού ἀνησυχεῖ μήπως τό φόρεμά της δέν τῆς εἶναι ἀρκετά ταιριαστό, ὅτι εἶναι τόσο ὁμορφῆ, ὥστε ὅ,τι κι ἂν φορέσῃ, τῆς πηγαίνει θαῦμα καί ὅτι οἱ ἐραστές δέν ἀγαποῦν τά φορέματα τῆς γυναίκας, ἀλλά τό γέμισμα, τό περιεχόμενό τους. Τό τελευταῖο αὐτό καί ὡς γνωμικό ἢ παροιμία θά ἔκανε αἴσθησι καί θά προξενοῦσε τουλάχιστον χαμόγελα στό κοινό:

SC. *Non vestem amatores amant mulieri', sed vestis fartum.* (169)

Παρόμοια γνωμικά καί παροιμίες εἶναι πολύ συχνά τόσο ἐδῶ ὅσο καί στίς ἄλλες κωμωδίες τοῦ Πλαύτου, ὅπως παρακάτω στό στίχο 273 ἐκεῖνο τό περίφημο γιά τά ἀρώματα τῶν γυναικῶν:

SC. *...mulier recte olet ubi nihil olet.*

[Ἡ γυναίκα εὐωδιάζει, ὅταν δέν ἀποπνέῃ καμμία δυσάρεστη ὀσμή.]

Σπαρταριστὴ εἶναι στή συνέχεια ἡ περιγραφή πού κάνει γιά τίς καλλωπιζόμενες μέ σοβατίσματα ξεδοντιάρες καί ἀκάθαρτες γριές, πού ἀναμειγνύουν τήν ἰδρωτίλα τους μέ ἀρώματα καί δέν μπορεῖς νά καταλάβῃς τί εἶδους ὀσμή ἀποπνέουν καί τό μόνο πού καταλαβαίνεις εἶναι ἓνα πρᾶγμα, δηλαδή ὅτι σκυλοβρομᾶνε:

SC. *Nam istae veteres, quae se unguentis unctitant, interpoles,*

vetulae, edentulae, quae vitia corporis fucio occulunt,

ubi sese sudor cum unguentis consociavit, ilico

itidem olent quasi quom una multa iura confudit coquos.

quid olant nescias, nisi id unum ut male olere intellegas.

(274-278)

ἽΌταν στή συνέχεια ὁ Φιλολάχης ἀκούη τήν πολύπειρη γριά ὑπηρέτρια νά δίνῃ στήν ἀγαπημένη του ἀντίθετες καί ἀσύμφορες γι' αὐτόν συμβουλές, ὅπως λόγου χάριν νά σπεύσῃ νά ἐκμεταλλευθῆ τά

¹⁰ Τά λατινικά κείμενα τοῦ Πλαύτου εἶναι ἀπό τὴ στερεότυπη ἔκδοσι τοῦ Lindsay (1963-1966), μέ διάκρισι ὁμως μεταξύ u καί v καί προτίμησι τῆς κατάληξι –es (ἀντὶ –is) στόν πληθυντικό τῶν τριτοκλίτων ὀνομάτων (βλ. Κουτρούμπας (2007) X-Xi).

νιάτα καί τήν ὁμορφιά της, διότι ἀργότερα ὁ ἐραστής της θά τήν βαρεθῆ καί θά τήν ἐγκαταλείψῃ, ἀφοῦ μαζί μέ τή μεταβολή τοῦ χρώματος τῆς γυναικείας κόμης μεταβάλλονται καί οἱ διαθέσεις τῶν ἀνδρῶν, ἢ μέν ἐρωτευμένη νεαρή κοπέλα ἐξανίσταται, ὁ δέ Φιλολάχης βρίζει τή *Scapha* μονολογώντας ὅτι ἔχασε τό φιλοδώρημα πού τῆς ὑποσχέθηκε: «Τί εἶν' αὐτά πού λές, κακούργα; ... Ἀκυρώνω τά δῶρα. Ἐόφλησες: ἔχασες τό δῶρο πού σοῦ ὑποσχέθηκα»:

PHIOL. *Quid ais, scelestā?*

... infecta dona facio.

periisti: quod promiseram tibi dono perdidisti.

(183-185)

Λίγο παρακάτω ὁ ἴδιος ὀρκίζεται νά ἐξοντώσῃ τή γριά *Scapha* γιά τίς πορνικές συμβουλές της μέ πείνα, δίψα καί ξεπάγιασμα:

PHIOL. *Di deaque omnes me pessumis exemplis interficiant,*

nisi ego illam anum interfecero siti fameque atque algu.

(192-193)

Ἡ πολύπειρη γριά φέρνει γιά παράδειγμα στή *Phronesium* τίς δικές της περιπέτειες καί τό πῶς τήν ἐγκατέλειψε ὁ μοναδικός ἐραστής της, ὅταν μέ τα χρόνια ἄσπρισαν τά μαλλιά της:

SC. *Atque uni modo gessi morem:*

qui pol me, ubi aetate hoc caput colorem commutavit,

reliquit deseruitque me. tibi idem futurum credo.

(200-203)

Τόσο οἱ ἀπότομες καί σέ πολύ σύντομο χρόνο μεταβολές τῶν διαθέσεων τοῦ Φιλολάχη ἔναντι τῆς γριάς ὑπέρτριας ὅσο καί οἱ ἔνορκες ἀπειλές του ἀσφαλῶς θά προκάλεσαν αἴσθησι καί μειδιάματα στό κοινό. Σημειωτέον ὅτι καί τό ὄνομα *Scapha*-Σκάφη (τό κοῖλο σκεῦος πού χωράει μέσα πολλά, ἄπλυτα καί πλυμένα, καθαρά καί ἀκάθαρτα) ὅπως καί πολλά ἄλλα ὀνόματα, ὅπως *Philemation*-Φιλημάτιον (= Φιλάκι),¹¹ *Philolaches*-Φιλολάχης (= αὐτός πού ἀγαπάει τούς λαχνούς, τά τυχερά παιγνίδια, ὁ ζαράκιας ἢ ὁ ἱπποδρομιάκιος θά λέγαμε ἐμεῖς), *Misargyrides*-Μισαργυρίδης (αὐτός πού μισεῖ τά ἀργύρια, τό χρῆμα· ὀνομασία κατ' ἀντίφρασιν ἢ εὐφημισμὸν γιά τόν φιλοχρήματο δανειστή-τοκογλύφο) καί πολλά ἄλλα παρόμοια θά προξενούσαν ἀσφαλῶς τό γέλιο στό κοινό, ἀφοῦ ἐκείνη τήν ἐποχή ἡ ἑλληνική γλῶσσα ἦταν διαδεδομένη στή Ρώμη ὄχι μόνον στίς ἀνώτερες κοινωνικές τάξεις, ἀλλά καί στήν ἀγορά καί στίς καθημερινές συναλλαγές, ὅπου συμμετεῖχαν πλήθη αἰχμαλώτων, δούλων, ἐμπόρων, ἀπελεύθερων καί ἐταιρῶν ἑλληνικῆς καταγωγῆς. Ἄλλωστε ἡ ἑλληνική ἦταν ἡ διεθνῆς γλῶσσα τῆς ἐποχῆς ἀπό τό Γιβραλτάρ, τίς Ἡράκλειες στήλες, καί τόν Ἀτλαντικό ὠκεανό μέχρι τήν Κίνα, τίς Ἰνδίες καί τόν Εἰρηνικό ὠκεανό.

Ζωηρό γέλιο θά προξενούσε ἀσφαλῶς ἡ ἐπί σκηνῆς ἐμφάνιση τοῦ τρικλίζοντος μεθυσμένου, τοῦ εὐγενοῦς φίλου τοῦ Φιλολάχη Καλλιδαμάτη (= τοῦ νεαροῦ νέου πού μέ τήν ὁμορφιά του ἐδάμασε καί κατέκτησε τό κάλλος ἢ τοῦ γόη νέου πού κατακτᾷ τίς καλλονές ἢ ἴσως καί τά δύο μαζί σέ αὐτό τό ὄνομα;). Αὐτός τύφλα στό μεθύσι παραπατάει, τραυλίζει καί μέ μεγάλη προσπάθεια τόν συγκρατεῖ ἢ φίλη τοῦ *Delphium*-Δέλφιον (= ἡ *Δελφίς*, ἡ αἰνιγματική σάν τή Δελφική Πυθεῖα ἐταῖρα ἢ αὐτή πού ξεγλιστράει σάν δελφίνο ἀπό ἐραστή σέ ἐραστή ἢ ἀπό τή λέξη *δελφύς*=μήτρα, ὅποτε ἡ λέξη μποροῦσε ἴσως νά σημαίνει: μητρομανῆς, νυφομανῆς, σεξουάλα).¹² Ὁ Καλλιδαμάτης, πού δυσκολεύεται νά θυμηθῆ πού βρίσκεται καί πού θέλει νά πάη, ὑποβασταζόμενος πάντα ἀπό τή φίλη του χαιρετᾷ τόν Φιλολάχη καί πρὶν καλά-καλά ξαπλώσῃ στό τρικλίνιον, ὅπου τό συμπόσιο, ἀποκοιμῆται καί ἴσως ἀρχίζει καί τό ροχαλητό:

CA. *Dormiam ego iam.* (344)

Ὁ ποιητής μπαίνει στή δεύτερη πράξη μέ μιὰ πολύ ζωηρή ἀντίθεση: Ἐνῶ οἱ δύο φίλοι συμποσιάζουν ἀμέριμνοι ὑπὸ τούς ἤχους αὐλητριδῶν καί τραγουδιστριῶν, πέφτει σάν κεραυνός ἡ εἶδησι πού φέρνει ὁ ἀλαφιασμένος *Tranio*: Μᾶς καταράστηκε ὁ Θεός· χαθήκαμε, ἐπέστρεψε τό

¹¹ Τά σὺδέτερα ὀνόματα νεαρῶν γυναικῶν *Delphium*, *Philematium*, *Adelphasium*, *Phronesium* κ.λπ. τοῦ Πλάτου εἶναι κάτι ἀνάλογο πρὸς τά νεοελληνικά ὑποκοριστικά ἢ χαϊδευτικά: τό Μαράκι, τό Φροσάκι, τό Φωφάκι κ.λπ.

¹² Ἀξίζει νά σημειωθῆ ὅτι καί οἱ δύο ἐταῖρες-ἐρωμένες Φιλημάτιον καί Δέλφιον τῆς κωμῶδιος παρουσιάζονται ὡς μορφωμένες καί σωφρονέστερες ἀπὸ τούς δύο νέους ἐραστῆς τους, πρᾶγμα πού ἀποτελεῖ μιάν ἄλλη ἀξιομνημόνευτη ἀνατροπή τῶν κοινωνικῶν ρόλων, πού ἀποσκοπεῖ ἴσως στό νά διδάξῃ τούς ζωηροὺς νέους τῆς ἐποχῆς.

ἀφεντικό, ὁ πατέρας σου· τὸν εἶδα νὰ ἀποβιβάζεται στὸν Πειραιᾶ· δῶσε ἐντολή νὰ σηκώσουν τὰ πάντα καὶ νὰ ἐξαφανιστοῦν ὅλοι ἀπὸ ἐδῶ· ποιὸς κοιμᾶται ἐκεῖ; ζύπνησέ τον *Delphium*:

TR. *Iuppiter supremus summis opibus atque industriis
me periisse et Philolachetem cupit erilem filium·
...erus advenit peregre, periit Tranio*
(348-353)

Ὁ ἀγουροζυπνημένος Καλλιδαμάτης, πού δέν ἔχει ἀκόμη ξεμεθύσει, ἀπαντᾷ στὸν ἔντρομο Φιλολάχη, ὁ ὁποῖος τὸν πληροφορεῖ γιὰ τὴν ἐπιστροφή τοῦ πατέρα του Θεοπροπίδη, τὰ ἀμίμητα καὶ ταιριαστά μέ τό μεθύσι του: «Πές του νὰ ξαναφύγη, τί γύρευε νὰ ἐπιστρέψη πάλι ἐδῶ; δῶστε μου τὰ σαντάλια μου νὰ πάρω τὰ ὄπλα μου γιὰ νὰ σκοτώσω, μὰ τό Θεό, τὸν πατέρα σου»:

CA. *Tuo' venit pater?
iube abire rursum. quid illi reditio etiam huc fuit? ...
Cedo soleas mi, ut arma capiam, iam pol ego occidam patrem.*
(376-384)

Ἐνῶ ὁ Φιλολάχης δίνει ἐντολή στοὺς ὑπηρέτες νὰ τὸν ἀπομακρύνουν σηκωτὸ στὰ χέρια, ὁ Καλλιδαμάτης ξανααποκοιμείται καὶ σέ λίγο ἀπειλεῖ τοὺς μεταφορεῖς του ὅτι θὰ τοὺς κατουρήσει, ἂν δέν τοῦ φέρουν οὐροδοχεῖο:

PHILOL. *Abripite hunc intro actutum inter manus.*
CA. *Iam hercle ego vos pro matula habebo, nisi mihi matulam datis.*
(385-386)

Ἐνῶ ὁ Φιλολάχης βρίσκεται σέ ἀπελπισία, θεωρώντας ὅτι τὰ πάντα ἔχουν χαθῆ, ὁ πανοῦργος *Tranio* τοῦ συνιστᾷ ψυχραιμία καὶ διαβεβαιώνει ὅτι θὰ διορθώσει τὴν κατάσταση μέ τό μεγαλοφυές σχέδιό του νὰ κλειδαμπαρωθῆ τό σπίτι καὶ νὰ φαίνεται σάν ἀκατοίκητο, ὥστε νὰ κρατηθῆ μακριὰ ὁ γέρο Θεοπροπίδης καὶ νὰ μὴν πάρη μυρουδιά γιὰ τίς κραιπάλες τους. Ἐνῶ δέ ὁ Φιλολάχης ἄβουλος καὶ τρομαγμένος ἐπαφίεται στὰ σχέδια τοῦ δούλου του, ὁ τελευταῖος καμαρώνει καὶ καυχᾶται γιὰ τὴν ἐξυπνάδα του, πού θὰ τοὺς βγάλῃ ἀπὸ τὴ δύσκολη κατάσταση, καὶ τὴν τόλμη του, πού ἀποδεικνύουν πόσο ἀνώτερος εἶναι ἀπὸ τοὺς κυρίους του καὶ ὅτι στό πρόσωπό του ἀνατρέπονται τὰ κοινωνικά κετεστημένα:

TR. *Pluma haud interest patronus an cliens probior siet.
Sicut ego ecficiam, quae facta hic turbavimus,
profecto ut liqueant omnia et tranquilla sint
neque quicquam nobis pariant ex se incommodi.*
(407-418)

Στὴ συνέχεια βλέπομε τό γέρο-Θεοπροπίδη νὰ βγαίνει ἀπὸ τό πλοῖο μέ τὴν πραμμᾶτα του εὐχαριστώντας τὸν Ποσειδῶνα πού τὸν γλίτωσε καὶ μέ τὴν ἀπόφαση νὰ μὴν ξαναπατήσῃ τό πόδι του στὴ θάλασσα, ἀλλὰ νὰ ζήσει ἡσυχος κοντὰ στοὺς δικούς του, πού πιστεύει ὅτι περιμένουν μέ λαχτᾶρα τὸν γυρισμό του. Ὁ *Tranio*, πού κρυμμένος τὸν κατασκοπεύει, μονολογεῖ ὅτι ἔσφαλε πολὺ ὁ Ποσειδῶν πού ἄφησε νὰ χαθῆ ἡ εὐκαιρία νὰ τὸν πνίξῃ, διότι κανεὶς δέν θὰ μπορούσε νὰ εἶναι πιὸ εὐπρόσδεκτος στό σπίτι του ἀπὸ ἐκεῖνον πού θὰ ἔφερνε τό μήνυμα τοῦ θανάτου τοῦ κυρίου του:

TH. *Habeo, Neptune, gratiam magnam tibi,
quod med amisisti a te vix vivom domum.*
(431-432)

TR. *Edepol, Neptune, peccavisti largiter
qui occasionem hanc amisisti tam bonam.*
TH. *Triennio post Aegypto advenio domum;
credo exspectatus veniam familiaribus.*
TR. *Nimio edepol ille potuit exspectatior
venire qui te nuntiaret mortuom.*
(438-443)

Όταν ο Θεοπροπίδης φτάνη στήν πόρτα τοῦ κατάκλειστου σπιτιοῦ του καί χτυπᾷ νά τοῦ ἀνοίξουν, ὁ *Tranio* πού τόν κατασκοπεύει ἀπό μακριά, ἐμφανίζεται, τόν χαιρετᾷ καί τοῦ ἐκφράζει τή δῆθεν μεγάλη χαρά του γιά τήν ἐπιστροφή καί τήν καλή του ὑγεία μέ μιᾶ ὑποκριτική εὐγένεια πού ξεχειλίζει ἰδίως στίς σχέσεις μεταξύ ὑποτελοῦς κατωτέρου καί ἰσχυροῦ ἀνωτέρου. Ἐννοεῖται ὅτι μπροστά στή σκηνή αὐτή οἱ θεατές δύσκολα θά μπορούσαν νά συγκρατήσουν τά γέλια τους:

TR. *O Theopropides,
ere, salve, saluum te advenisse gaudeo.
usquin valuisti?* TH. *usque, ut vides.* TR. *factum optime.*
(447-449)

Ἔπεται ἡ πρώτη μεγάλη ἐξαπάτηση καί ὁ ἐκφοβισμός τοῦ γέρου ἀπό τόν δοῦλο του. Ὁ Θεοπροπίδης ἔντρομος ἀπομακρύνεται ἀπό τό σπίτι του, τό ὁποῖο εἶναι δῆθεν κλειστό καί ἐγκαταλειμμένο ἀπό ἑπταμήνου λόγῳ τῶν φαντασμάτων πού ἐμφανίζονταν στό γυῖό του, ἐπειδή ἐκεῖ μέσα ὁ προηγούμενος ἰδιοκτήτης εἶχε σκοτώσει, ληστέψει καί θάψει κάποιον φιλοξενούμενό του:

TR. *Quia septem menses sunt quom in hasce aedes pedem
nemo intro tetulit, semel ut emigravimus.*
(470-471)

TR. *Hospes necavit hospitem captum manu;
iste, ut ego opinor, qui has tibi aedes vendidit,
TH. Necavit? TR. Aurumque ei ademit hospiti
eumque hic defodit hospitem ibidem in aedibus.*
(479-482)

TR. *Quae hic monstra fiunt anno vix possum eloqui*
(505)

Στή δεύτερη αὐτή πράξη τά γέλια τῶν θεατῶν θά προκαλοῦσαν τά χτυπήματα στή πόρτα τοῦ σπιτιοῦ καί οἱ ἀπόπειρες συνεννόησης τῶν ἐντός ὑπηρετῶν μέ τόν *Tranio*, πράγματα τά ὁποῖα ὁ γέρο-Θεοπροπίδης ἐξέλαβε ὡς ἀπειλητικές κινήσεις τῶν νεκρῶν καί τῶν φαντασμάτων ἐναντίον του, ἐνῶ ὁ πανοῦργος δοῦλος πλησίαζε τό σπίτι ἰσχυριζόμενος ὅτι ὁ ἴδιος ἔχει συνάψει εἰρήνη μέ τούς νεκρούς καί δέν τόν πειράζουν.

TH. *Concrepuit foris.*
TR. *Hicin percussit! TH. Guttam haund habeo sanguinis,
vivom me accersunt Acheruntem mortui.*
[Βρόντηξε ἡ ἐξώθυρα. Ἐδῶ μέσα χτύπησε!
Δέν μοῦ μείνε σταγόνα αἵματος (=πάγωσε τό αἷμα μου),
ζωντανό μέ προσκαλοῦν στόν Ἀχέροντα οἱ νεκροί].
(507-509)

TR. *Nihil ego formido, pax mihi est cum mortuis.*
(514)

Ἐδῶ ἡ ἐξαπάτηση, ὁ ἐκφοβισμός τοῦ ἀντιπάλου καί ἡ εὐκολή ἐκμετάλλευση τῆς δεισιδαιμονίας καί τῶν φαντασμάτων, τῶν ἀδικοσκοτωμένων ἰδίως, δείχνει πόσο βαθιά ριζωμένες, ἦταν οἱ πίστεις αὐτές στίς τότε κοινωνίες (ἐλληνική καί ρωμαϊκή), πίστεις ἄλλωστε πού εἶναι διαχρονικές καί πανανθρώπινες καθῶς φαίνεται.

Ἐπάνω σέ αὐτές στηρίζει ὁ *Tranio* τίς ἀπάτες του καί στό τέλος τῆς δεύτερης πράξης καυχᾶται γιά τό μεγάλο ἐπίτευγμά του ἐκείνης τῆς ἡμέρας:

TR. *Pro di immortales, obsecro vostram fidem!
Quid ego hodie negoti confeci mali.*
(530-531)

Στήν τρίτη πράξη καί ἐνῶ ὁ *Tranio* βασανίζεται ἀπό τήν ἀνησυχία ἀποκάλυψης τῆς ἀπάτης καί τῆς ἐνοχῆς του σύμφωνα μέ τό ἐπιγραμματικῶς διατυπωμένο γνωμικό τοῦ Πλαύτου ὅτι τίποτε δέν εἶναι ἀθλιώτερο καί βασανιστικώτερο ἀπό τήν ἔνοχη συνείδηση ἢ τή συναίσθηση τῆς ἐνοχῆς, ἄν προτιμᾶτε (TR. *Nihil est miserius quam animus hominis conscius*, 544) ὁ ἴδιος καί ὁ Θεοπροπίδης πέφτουν ἐπάνω στόν δανειστή – τοκογλύφο πού ἀπαιτεῖ τούς τόκους καί τά χρήματά του. Τότε ὁ δοῦλος ἀναγκάζεται νά ἐπινοήσῃ νέο ψέμα καί νέα ἀπάτη γιά δῆθεν ἀγορά ἀπό τόν Φιλολάχη τῆς

οικίας τοῦ γείτονα Σίμωνος, πρᾶγμα πού ἀρχικῶς ἐνθουσιάζει τόν πατέρα του, πού πιστεύει ὅτι ὁ γυιός του νοικοκυρεύεται καί στρέφεται καί αὐτός στό ἐμπόριο:

DA. *Cedo faenus, redde faenus, faenus reddite.*

(603)

TH. *Responde mihi:*

quid eo est argento factum? ...

TR. *Aedes filius*

tuos emit. TH. Aedes? TR. Aedes. TH. Eugae! Philolaches

patrissat: iam homo in mercatura vortitur.

(635-639)

Γιά τό δανειστή–τοκογλύφο, πού ἀπέρχεται ικανοποιημένος μετά τή διαβεβαίωση τοῦ Θεοπροπίδη ὅτι τήν ἐπομένη θά τοῦ ἐπιστρέψη ὁ ἴδιος τό δάνειο μέ τούς τόκους του ὁ Πλαῦτος βάζει τόν *Tranio* νά πῆ κάτι πού καί σήμερα δυστυχῶς ἰσχύει καί γιά ἐμᾶς ὅλους, ὅτι δηλαδή δέν ὑπάρχει ἀπεχθέστερο καί ἀδικώτερο εἶδος ἀνθρώπων ἀπό τούς δανειστές:

TR. *Nullum edepol hodie genus est hominum taetrius*

nec minú bono cum iure quam danisticum.

(657-658)

Στήν τρίτη πράξη ζωνρό γέλιο στούς θεατές θά προκαλοῦσε ὁ καλοθρεμμένος καί λίγο κοιλαρᾶς ἴσως Σίμων, πού βγαίνοντας ἀπ’τή γειτονική πύλη γιά νά πάη στήν ἀγορά μονολογοῦσε ὅτι, παρόλο πού ἡ γυναῖκα του τοῦ ἔδωσε νά πάρη ἐξαιρετικό πρωῖνό, αὐτός τό ‘σκασε κρυφά, γιατί τοῦ ζήτησε νά πᾶνε νά ξαπλώσουν στό ὑπνοδωμάτιο. Διότι, κανέναν δέν εὐχαριστεῖ καί μᾶλλον εἶναι μισητός ὁ ὕπνος μέ μιά γριά γυναῖκα, πού τήν πῆρε γιά τήν προῖκα της:

SI. *Prandium uxor mihi perbonum dedit,*

nunc dormitum iubet me ire: minime.

(692-693)

SI. *Si qui’ dotatam uxorem atque anum habet,*

neminem sollicitat sopor: [in] omnibus

ire dormitum odio est, velut nunc mihi.

(703-705)

Γιά τό λόγο αὐτό ὁ Σίμων στή συνομιλία του μέ τόν *Tranio*, πού τόν πλησιάζει, καλοτυχίζει ἐκεῖνον καί τό ἀφεντικό του Φιλολάχη πού τά περνοῦν εὐχάριστα καί ὠραῖα, ὅπως ταιριάζει νά ζῆ κανεῖς: μέ κρασί, φαί καί καλό κ’ ἐπιλεκτικό ψάρεμα–καμάκι:

SI. *Musice hercle agitis aetatem, ita ut vos decet,*

vino et victu, piscatu probo, electili

vitam colitis.

(728-730)

Δυστυχῶς αὐτά τά ὠραῖα τελείωσαν, ἀπαντᾷ ὁ *Tranio* καί συνεχίζει παρακάτω μέ μιά μεταφορά ἀπό τίς ναυμαχίες: ἦρθε τό μεγάλο πλοῖο, τό θωρηκτό θά λέγαμε ἐμεῖς, πού θά τσακίση τά πλευρά τοῦ δικοῦ μας πλοιαρίου:

TR. *Immo vita antehac erat...*

SI. *Qui? TR. Quia venit navis nostrae navi quae frangat ratem.*

(730-740)

Ἀξιοσημείωτη εἶναι ἐδῶ, ὅπως καί σέ πολλά ἄλλα σημεῖα τοῦ ἔργου ἡ ζωνρότητα τοῦ διαλόγου καί οἱ πολλαπλές κοφτές ἐναλλαγές τῶν ὁμιλούντων προσώπων, ἐνίοτε ὄχι μόνον δύο ἀλλά καί τρεῖς καί τέσσερες φορές μέσα στόν ἴδιο στίχο.¹³ Ἐτσι ὁ λόγος γίνεται νευρώδης καί ζωνρός ἀντανακλώντας τήν ψυχική κατάσταση τῶν διαλεγομένων. Τό γεγονός αὐτό σέ συνδυασμό μέ τήν χυμώδη πλαστική γλῶσσα τοῦ Πλαῦτου, ἡ ὁποία παρ’ ὅλα τά ἀρχαῖκά της στοιχεῖα εἶναι γεμάτη εἰκόνες, μεταφορές,

¹³ Παραδείγματος χάριν: Τρεῖς φορές ἐναλλαγή στούς στίχους 339, 463, 575, 794, 955, 975, 979. Τέσσερις φορές στούς στίχους 331, 974, 1176.

παρομοιώσεις, γνωμικά, παροιμίες, δηλαδή λαϊκή και λόγια σοφία, καθώς και η εύρηματικότητα επιμέρους σκηνών και επεισοδίων έκαναν πολύ δημοφιλείς τις κωμωδίες του Πλαύτου, οι οποίες συνεχώς διασκευαζόμενες αποτελούσαν επί αιώνες διασκεδαστικώτατο θέαμα, αλλά και ευχάριστο ανάγνωσμα.

Στή συνέχεια ο *Tranio*, αφού μέ περισσή προσποιητή ευγένεια και πλήθος κολακειές έπεισε τον Σίμωνα να μήν τούς προδώσει στο άφεντικό του και να έπιτρέψει στο Θεοπροπίδη να επιθεωρήσει τό σπίτι του, για να πάρη δήθεν σχέδιο για κατασκευές πού θέλει εκείνος να κάνη εν όψει του γάμου του γιου του, θριαμβολογεί και πάλι για τήν ευφυΐα και τά έπιτεύγματά του, θεωρώντας τον έαυτό του στην τρίτη θέση των μεγάλων ανδρών μετά τον Μέγα Αλέξανδρο και τον ήγεμόνα των Συρακουσών Αγαθοκλή. Τό τελευταίο ασφαλώς θα έκανε τό κοινό να μή μπορή να συγκρατήσει τά γέλια:

TR. *Alexandrum magnum atque Agathoclem aiunt maxumas
duo res gessisse: quid mihi fiet tertio,
qui solus facio facinora immortalia?*

(775-777)

Ο τελευταίος στίχος (έγώ πού μόνος δημιουργώ άθάνατα έργα), ο οποίος τίθεται στο στόμα του *Tranio*, νομίζομε ότι υπαινίσσεται και άπηχει τή γνώμη του Πλαύτου για τά δικά του δημιουργήματα. Διότι, όσο μετριόφρων και αν είναι ένας μεγαλοφυής δημιουργός, δέν μπορεί να μή διατυπώσει κάπου έστω και υπαινικτικώς τή γνώμη του για τον έαυτό του.

Σέ ζωηρή αντίθεση μέ τούς κομπασμούς και τήν άλαζονεία του οδηγεί ή άπότομη κατακρήμνιση του *Tranio*, όταν άποκαλύπτονται τά ψεύδη και οι δολοπλοκίες του τόσο από τον Σίμωνα όσο και από δύο δούλους του Καλλιδαμάτη, πού φωνάζοντας τό όνομα του *Tranio* χτυπούν τήν πόρτα του Θεοπροπίδη και ζητούν να συναντήσουν τό άφεντικό τους πού διασκεδάσε στο σπίτι εκείνο. Ο ένας από τούς δούλους όνόματι Φανίσκος (=φαναράκι πού φωτίζει τήν αλήθεια) άποκαλύπτει στον Θεοπροπίδη ότι μέχρι πριν τρεις μέρες γινόταν χαλασμός στο σπίτι εκείνο από συμπόσια, αϋλητρίδες, τραγουδίστριες, έταίρες και κραιπάλες κατά το έλληνικό σύστημα:

PHA. *Pergam pultare ostium.
Heus, reclude, heus Tranio, etiamne aperis?* TH. *Quae haec est fabula?*
PHA. *Etiamne aperis? Callidamati nostro advorsum venimus.*

(936-938)

TH. *Quid ais?* PHA. *Triduum unum est haud intermissum hic esse et bibi,
scorta duci, pergraecari, fidicinas, tibicinas
ducere.* TH. *Quis istaec faciebat?* PHA. *Philolaches.*

(959-961)

Στήν τελευταία, πέμπτη πράξη, όπου μάλιστα συναντώνται έντονότερα καθαρώς ρωμαϊκά στοιχεία, όπως *manuplares, consilium, senatus*, ο *Tranio* πού είχε πάρει έντολή να είδοποίηση τον Φιλολάχη, πηγαίνοντας δήθεν στο αγρόκτημα, για τήν έπιστροφή του πατέρα του, στρίβει από τή γωνία, μπαίνει από τον κήπο στο σπίτι, διώχνει όλους και έμφανίζεται στον Θεοπροπίδη πού εν συνεννοήσει μέ τον Σίμωνα είχε κρυμμένους δύο σωματώδεις δούλους εκείνου έφοδιασμένους μέ χειροπέδες και έτοιμους να αρπάξουν τον *Tranio*, ενώ τό άφεντικό του προσποιήθηκε τον άνίδεο για να μπορέσει να ξεγελάσει και να άγκιστρώσει ευκολότερα τό ψάρι, όπως παρουσιάζεται να λέη:

TH. *Non ego illi extemplo hamum ostendam, sensim mittam lineam
dissimulabo me horum quicquam scire.*

(1070-1071)

Ο ποιητής δηλαδή παρομοιάζει τήν προσπάθεια τιμωρίας του πονηρού δούλου μέ τό ψάρεμα, στο όποιο πρέπει κανείς σιγά-σιγά και ήρεμα να αφήνει τό νήμα, τήν πετονιά, για να μήν κινηθί άπότομα τό άγκίστρι και φύγη τό ψάρι. Η στιχομυθία ή μάλλον ή κλασματική μέσα στον ίδιο στίχο στιχομυθία, αφού σε άρκετούς στίχους έχομε τρεις και τέσσερις φορές έναλλαγή των όμιλούντων, είναι πολύ ζωηρή και φορτισμένη. Ο λόγος γίνεται κοφτός, νευρώδης και άσθματικός, άντανακλώντας έτσι τον κοχλάζοντα έκδικητικό θυμό του πολλαπλώς εξαπατηθέντος Θεοπροπίδη και τή θρασύτητα του δούλου του, πού εξακολουθεί να τον έμπαίζει, βασιζόμενος τώρα στην άσυλία πού του προσφέρει ο βωμός, επάνω στον όποιο έφρόντισε να καθήσει. Στήν άπαίτηση του άφεντικού του να σηκωθεί και να έρθη κοντά για να πάρη δήθεν τή γνώμη του για κάποιο θέμα, ο *Tranio* άπαντá μέ περισσή ειρωνεία

ὅτι εἶναι πολύ σοφώτερος καθιστός παρά ὄρθιος καί ὅτι οἱ γνῶμες καί συμβουλές εἶναι ἀσφαλέστερες, ὅταν δίδονται ἀπό ἱερούς τόπους:

TH. *Surgedum huc igitur. consulere quiddam est quod tecum volo.*

TR. *Sic tamen hinc consilium dedero. nimio plus sapio sedens.*

tum consilia firmiora sunt de divinis locis.

(1102-1104).

Ἡ εἰρωνεία καί τά λογοπαίγνια τοῦ *Tranio* συνεχίζονται. Ὄταν ὁ κύριός του τόν ἀπειλῇ ὅτι θά τόν κάνη παράδειγμα ἀνάμεσα στους δούλους, ἀπαντᾷ: Ἐπειδή σοῦ ἀρέσω; μέ θέλεις γιά παράδειγμα; Καί ὅταν τόν ρωτᾷ: Πές μου σέ τί κατάσταση ἄφησα τό γυιό μου, ὅταν ἔφυγα, ὁ *Tranio* ἀπαντᾷ: Μέ πόδια, μέ χέρια, μέ δάκτυλα, μέ ἄφτια, μέ μάτια, μέ χεῖλη. Ὄταν ὁ κύριός του ἀντιτείνει: ἄλλο σέ ἐρωτῶ, ὁ *Tranio* τοῦ λέει: Καί ἐγώ λοιπόν ἄλλο σοῦ ἀπαντῶ:

TH. *Exempla edepol faciam ego in te.* TR. *Quia placeo, exemplum expetis?*

TH. *Loquere: quous modi reliqui, quom hinc abibam, filium?*

TR. *Cum pedibus, manibus, cum digitis, auribus, oculis, labris.*

TH. *Aliud te rogo.* TR. *Aliud ergo nunc tibi respondeo.*

(1116-1119)

Τελικά ὁ πλούσιος εὐγενής φίλος τοῦ Φιλολάχη Καλλιδαμάτης, ὁ ὁποῖος ἐν τῷ μεταξύ εἶχε συνέλθει ἀπό τήν κραιπάλη καί τό μεθύσι καί ἀποτελεῖ κατά κάποιον τρόπο τόν ἀπό μηχανῆς θεό στή λύση καί τήν εὐτυχῇ κατάληξη τῆς δράσης, ὕστερα ἀπό ἐπίμονες παρακλήσεις καί σκληρή διαπραγμάτευση καί διαβεβαίωση ὅτι ἐκεῖνος θά πληρώσει ἐξ ἰδίων ὅλα τά σπαταληθέντα χρήματα, κατόρθωσε νά πείσει τόν Θεοπροπίδη νά συγχωρήσει τό δοῦλο του, ὁ ὁποῖος παραδέχτηκε τήν ἐνοχή του στή διαφθορά τοῦ Φιλολάχη καί στή σπατάλη τῶν χρημάτων, προσθέτοντας ὁμως ὅτι ὁ γυιός του δέν ἔκανε κάτι διαφορετικό ἀπό ὅ,τι κάνουν οἱ ἄλλοι νέοι τῶν καλῶν οἰκογενειῶν:

TR. *Fateor peccavisse, amicam liberasse apsentem te,*

faenori argentum sumpsisse; id esse apsumptum praedico.

numquid aliud fecit nisi quod [faciunt] summis gnati generibus?

(1139-1141)

Ὁ Καλλιδαμάτης ὡς πρῶτος φίλος τοῦ γυιοῦ του μεταφέρει στόν Θεοπροπίδη καί τή συγγνώμη τοῦ Φιλολάχη, πού ντρέπεται καί φοβᾶται νά ἀντικρύσει τόν πατέρα του, καί παρακαλεῖ νά συγχωρήσει τό παιδί του γιά τά νεανικά σφάλματα πού διέπραξαν μαζί. Ὅσο γιά τά χρήματα, τό δάνειο, τούς τόκους καί ἄλλες δαπάνες, θά τά πληρώσει ὅλα ὁ Καλλιδαμάτης καί ὄχι ὁ Θεοπροπίδης:

CA. *Omnium primum sodalem me esse scis gnato tuo.*

is ad[i]t me, nam illum prodire pudet in conspectum tuum

propterea quia fecit quae te scire scit. nunc opsecro,

stultitiae adolescentiaeque eius ignoscas: tuost;

scis solere illanc aetatem tali ludo ludere.

quicquid fecit, nobiscum una fecit: nos deliquimus.

faenus, sortem sumptumque omnem, qui amica <empta> est, omnia

nos dabimus, nos conferemus, nostro sumptu, non tuo.

(1153-1160)

Γιά τόν φιλοχρήματο ἔμπορο τό παράπτωμα καί τό πρόβλημα ἦταν ἡ μεγάλη σπατάλη καί τό χρέος τοῦ γυιοῦ του. Ἀπό τή στιγμή πού ἄκουσε τό φίλο τοῦ γυιοῦ του νά μιλάει σάν ἐπιδέξιος Ρωμαῖος συνήγορος (*orator idoneus*) καί νά διαβεβαιώνη ὅτι ὅλες τίς δαπάνες τίς πληρώνει ὁ ἴδιος ἠρέμησε πλήρως, ξέχασε τό θυμό του, προθέτοντας μάλιστα ὅτι μποροῦν νά συνεχίσουν καί ἐπί παρουσία του τά φαγοπότια καί τούς ἔρωτες:

TH. *Non potuit venire orator magis ad me impetrabilis*

quam tu; neque sum illic iratus neque quicquam suscenseo

immo me praesente amato, bibito, facito quod lubet:

si hoc pudet, fecisse sumptum, supplici habeo satis.

(1162-1165)

Ἔτσι ἐν τέλει καί ὁ πανοῦργος δοῦλος *Tranio* μετά τίς συνεχεῖς παρακλήσεις τοῦ Καλλιδαμάτη καί ἀφοῦ ζήτησε καί αὐτός συγγνώμη καί πρότεινε ἡ ἀτιμωρησία του νά εἶναι μέ ἀναστολή, δηλαδή σέ περίπτωση μελλοντικοῦ παραπτώματος νά τιμωρηθῇ καί γιά τήν παρούσα παράβαση, φεύγει ἀτιμώρητος ἀπό τό ἀσφαλές καί ἀπαραβίαστο ἄσυλο τοῦ βωμοῦ καί ὅλα εἶχαν κατάληξη εὐτυχῆ καί ἄξια χειροκροτημάτων:

TR. *Quid gravaris? quasi non cras iam commeream aliam noxiam: ibi utrumque, et hoc et illud poteris ulcisci probe.*

CA. *Sine te exorem. TH. Age abi inpune. em huic habeto gratiam. Spectatores, fabula haec est acta. vos plausum date.*

(1178-1181)

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ἐν κατακλεῖδι ἀπό τή σύντομη ματιά στήν κωμωδία αὐτή τοῦ Πλαύτου, πού ἐπιτρέπει ὁ χρόνος μιᾶς ἀνακοίνωσης, νομίζομε ὅτι προκύπτουν τά ἀκόλουθα συμπεράσματα:

1. Ὁ Πλαῦτος χρησιμοποιεῖ ἐδῶ ὅπως καί στά ἄλλα ποιήματά του μέ ἀρκετή ἐλευθερία ὅλες σχεδόν τίς γνωστές στήν ἀρχαία προσωδιακή ποίηση μετρικές μορφές (πλήν τοῦ ἐλεγείου) χωρίς νά τηρῇ πάντοτε τήν κατά διποδίες σύνθεση. Εἶναι ὅμως τόσο μεγάλος ποιητής καί κατέχει τή γλῶσσα σέ τέτοιο βαθμό, ὥστε μέσα στό στίχο του ἀποκτᾶ ρυθμό καί μουσικότητα ἀκόμη καί ὁ καθημερινός πεζός λόγος.
2. Τό ἔργο παρ' ὅλη τήν φαινομενικῶς ἀπλή ὑπόθεσή του καί τά ἀρχαϊκά στοιχεῖα τῆς γλώσσας του εἶναι χαριτωμένο καί κινεῖ τό ἐνδιαφέρον τοῦ κοινοῦ χάρις στήν εὐστροφία καί εὐρηματικότητα τοῦ ποιητοῦ στίς ἐπιμέρους σκηνές, στήν εὐρυθμία καί μουσικότητα τῶν στίχων, στή ζωνρότητα τῶν διαλόγων, στίς ἐκπλήξεις, ἀντιθέσεις καί στήν παρά προσδοκίαν ἐξέλιξη τῆς δράσης, στούς ὑπαινιγμούς καί τίς παρανοήσεις, στήν ἐναργῆ διαγραφή τῶν τύπων καί χαρακτήρων τῶν δρώντων προσώπων καί στήν πλημμυρίδα ζωηρῶν εἰκόνων, μεταφορῶν, παρομοιώσεων, γνωμικῶν καί παροιμιῶν, ἀπότοκων τῆς λαϊκῆς καί λόγιας σοφίας, πού ὀμιλοῦν εὐθέως στήν ψυχή τοῦ λαοῦ. Θετικά συμβάλλει ἐπίσης ἡ ἀπόληξη τῶν πραγμάτων σύμφωνα μέ τά χρηστά ἦθη καί τήν κοινή περί δικαίου ἀντίληψη, δηλαδή ὅπως ἐνδομύχως θά ἐπιθυμοῦσε νά ἐξελιχθοῦν τά πράγματα ὁ κάθε θεατής, ἄν ὁ ἴδιος βρισκόταν στήν ἴδια θέση μέ τοῦς ἥρωες τῆς κωμωδίας.
3. Οἱ κοινωνικοί συμπεριφορικοί κανόνες καί τό δίκαιο δέν εἶναι αὐθαίρετοι καί ἀπότοκοι ἀπλῶς τῆς μακροχρόνιας συμβίωσης τῶν ἀνθρώπων μέσα σέ πόλεις, δηλαδή ἀπότοκοι τοῦ πολιτισμοῦ, ἀλλά ἀπορρέουν ἀπό θεῖους κανόνες καί νόμους. Τοῦτο προκύπτει ὄχι τόσο ἀπό δεισιδαιμονίες καί τό φόβο τῶν νεκρῶν καί τοῦ Κάτω κόσμου, πού ἀναφέρονται στήν κωμωδία, ἀλλά ἀπό πολλές δεκάδες ἐπικλήσεις σέ θεούς καί ἡμιθέους (Δία, Ἀπόλλωνα, Ποσειδῶνα, Ἄφροδίτη, Ἡρακλῆ, Πολυδεῦκη) σέ διάφορες περιστάσεις ἢ πρός ἐπιβεβαίωση ὄρκων, πού συναντοῦμε συχνά μέσα στήν παρούσα κωμωδία, ὅπως καί στά ἄλλα ἔργα τοῦ Πλαύτου καί στά ἔργα πλείστων Ρωμαίων καί Ἑλλήνων κλασσικῶν συγγραφέων.
4. Ἡ κωμωδία μας, ὅπως καί οἱ ἄλλες ὅμοιες εἶναι δράμα, δηλαδή δράση ἢ περιγραφή ἀνθρώπινης δραστηριότητας καί ἐνεργειῶν παιγνιώδους καί ἐλαφρότερης μορφῆς ἀπό ἐκείνη τῶν τραγωδιῶν, ὅπου τά θέματα καί τά πάθη εἶναι σπουδαιότερα, σοβαρότερα καί ἐπικινδυνώδεστερα, προκαλοῦντα σοβαρότερες συνέπειες, φόβο καί συμπαθῆ συμμετοχή, πού ἔχουν ἀνάγκη καθάρσεως κατά τόν Ἀριστοτελικό ὀρισμό. Τοῦτο δέν συμβαίνει στήν κωμική δράση ἢ ὅποια εἶναι, θά λέγαμε, ἀναψυκτικό ἐν συγκρίσει μέ τή βαρυστόμαχη τραγωδία.
5. Ὁ κύριος σκοπός τοῦ ἔργου δέν εἶναι μόνο ἡ διασκέδαση καί ἡ τέρψη τοῦ κοινοῦ, ἀλλά ἡ διδασκαλία μέσῳ παιγνιώδους διασκέδασης. Πρόκειται δηλαδή γιά εὐτράπελη καί σκωπτική διήγηση ἢ περισσότερες μικρότερες παρόμοιες διηγήσεις, πού συνδέονται ἀριστοτεχνικά μεταξύ τους διά νά ψέξουν γελοιοποιώντας διάφορες ἀνόητες πράξεις καί ἀνθρώπινα ἐλαττώματα. Ἀκριβῶς δέ μέσα στό σκῶμμα καί τό εἰρωνικό γέλιο ἐνυπάρχει ὁ πυρήνας τῆς ἠθικῆς διδασκαλίας, πού ἀσυναίσθητα ἐντυπώνεται στήν ψυχή τοῦ θεατῆ ὑπό τόν τύπον παραδειγματικῆς παρομοίωσης, πού ἐπικρίνει καί νοθετεῖ ρίχνοντας ἀνεπαίσθητα τό γνωμολογικό καί συμβουλευτικό σπόρο. Ὁ δημιουργός, υἱοθετώντας τή σκωπτική καί εὐτράπελη διάθεση τοῦ κοινοῦ ἀπέναντι σέ λόγους καί πράξεις ἄτοπες, ἐπιλέγει τόν παραβολικό-παραδειγματικό τρόπο, ὁ ὁποῖος χαρακτηρίζει λόγους καί

πράξεις πολύ ζωνρότερα και είναι άποτελεσματικότερος από τις άφηρημένες και άχρωμες λέξεις ενός ήθικου παραγγέλματος ή ενός σφοδρού ρητορικού λόγου ή λιβέλλου.

6. Ο Πλαύτος και οι δραματικοί ποιητές, όπως και οι περισσότεροι ποιητές και πεζογράφοι της άρχαίας Ελλάδος και της Ρώμης, της έποχής τουλάχιστον της άκμης, ήταν κατά κανόνα άνθρωποι μορφωμένοι και στενά συνδεδεμένοι με την κοινωνία της πόλεως και της πατρίδας τους, της οποίας συμμερίζονταν τις πίστεις και τις ήθικες αντίληψεις και για τό καλό της οποίας ήθελαν νά συνεισφέρουν με τά έργα τους, ιδίως στό θέατρο πού άποτελοῦσε ούσιαστικά τό δημόσιο σχολείο για τόν πολύ λαό πού δέν είχε τή δυνατότητα νά μορφωθῆ σέ ιδιωτικά σχολεία. Γι' αυτό και οι θεατρικές παραστάσεις λέγονταν *διδασκαλίας*, οι δέ ποιητές ήταν οι δάσκαλοι πού κατά τόν Άριστοφάνη ήταν σωστοί, όταν με τήν τέχνη τους νουθετοῦσαν και βελτίωναν τήν κοινωνία στην οποία ζοῦσαν:

*Τίνος οὔνεκα χρή θαυμάζειν άνδρα ποιητήν;
Δεξιότητος και νουθεσίας, ὅτι βελτίους ποιούμεν
τούς άνθρώπους εν ταῖς πόλεσιν.*¹⁴

Ο Πλαῦτος, του οποίου τό έργο διαθέτει με τό παραπάνω τήν δεξιότητα και τήν τέχνη, έμπεριέχει, νομίζομε, και τή νουθεσία και τό σκοπό βελτίωσης της κοινωνίας της πατρίδας του.

Άντιθέτως μεταγενέστεροι και νεότεροι ποιητές, κυρίως σέ έποχές παρακμής, πού άκολουθοῦν τήν άποψη του Έρατοσθένους ὅτι σκοπός της ποίησης δέν είναι ή ήθική διδασκαλία αλλά ή συμμετοχή του κοινου στην ψυχαγωγία,¹⁵ ή τό άξίωμα «ή τέχνη για τήν τέχνη» (*l' art pour l' art*) μοιάζουν και είναι στην πραγματικότητα κοινωνικό σκορποχώρι.

Και τοῦτο είναι και κυριολεξία, άφοῦ ή έννοια της πόλης-κράτους και της πατρίδας έχουν διευρυνθῆ και συχνά αντί μιās σχετικά ὁμοιογενους κοινωνίας περιλαμβάνουν ένα πολυποίκιλο συνονθύλευμα άνθρώπων, πίστewν, αντίληψεων και συμφερόντων σαν αυτό πού θέλουν νά δημιουργήσουν παγκοσμίως ύποκρινόμενοι τούς μεγάλους άνθρωπιστές και δημοκράτες ὅσοι έχουν κομμένη τήν ούρά τους, όπως ή άλεπού του γνωστου μύθου. Οι ποιητές λοιπόν και ὅσοι άλλοι άκολουθοῦν τό άξίωμα αυτό, πού ούσιαστικά σημαίνει τήν άγνόηση του γενικού καλου και τήν περιχαράκωση στον έγωισμό, πού εν ὄνοματι συχνά και της έλευθερίας έφερε τή διάλυση σέ πολλές κοινωνίες, κοιτάζουν μόνον τό ύποτιθέμενο μάλλον άτομικό συμφέρον και πώς θά ύπηρετήσουν τά βίτσια τους, άδιαφορώντας αν έτσι ξεθεμελιώνουν και γκρεμίζουν τήν κοινωνία και τόν κόσμο μέσα στον ὁποιο ζοῦν. Και γιατί αυτό; Διότι κατά τόν Πλαῦτο και τους πλείστους κλασσικούς συγγραφείς είναι *άθεόφοβοι* ή μάλλον παριστάνουν τούς άπελευθερωμένους από δεισιδαιμονίες και τούς άπιστους, επειδή ένδομύχως φοβοῦνται τό θεϊον και τήν τιμωρία της κακότητας και παλιανθρωπιās τους. Άλλοιως δέν εξηγείται τό γεγονός ὅτι Έλληνες, Άθηναίοι, Σπαρτιάτες, Ρωμαίοι, αλλά και άλλοι λαοί επί χιλιετίες δέν άρχιζαν καμμία πράξη χωρίς θυσία, οίωνοσκοπία και επίκληση των θεων, όπως συμβαίνει πολλάκις και στην ύπό εξέταση κωμωδία. Άλλοιως δέν εξηγείται τό καθολικό και πανανθρώπινο φαινόμενο πού περιέγραψε ὁ πολυτίτωρ Πλούταρχος: *Εὔροις δ' αν επίων πόλεις άτειχίστους, άγραμμάτους, άβασιλεύτους, άοίκους, άχρημάτους, νομίματος μή δεομένας, άπίρους θεάτρων και γυμνασίων: άνιέρου δέ πόλεως και άθεου μή χρωμένης εύχαῖς μηδέ ὄρκους μηδέ μαντεῖαις μηδέ θυσίαις επ' άγαθοῖς μηδέ άποτροπαῖς κακων οὔδεις έστιν οὔδ' έσται γεγονως θεατής.*¹⁶

Στοιχειώδης Βιβλιογραφία

- Leo (1895-1896): Fridericus Leo, *Plauti Comoediae*, recensuit et emendavit, tomi I-II, Berolini.
- Lindsay (1963-1966): *Titi Macci Plauti Comoediae*, Recognovit brevique adnotatione critica instruxit W.M. Lindsay, tomi I-II, Oxonii (α' έκδοση 1904-1905).

¹⁴ Άριστοφ. *Βάτρ.* 1007-1009.

¹⁵ Βλ. Pfeiffer (1968) 166-167 Kenney – Clausen (1998) 174.

¹⁶ Πλούτ. *Ηθικά* 1125 E.

- Lodge (1962): Conzalez Lodge, *Lexicon Plautinum*, τόμ. I-II, Hildesheim (Olms Verlag, άνατ.)
- Mosca (1934): Bruno Mosca, *T. Maccio Plauto, Mostellaria, Introduzione e Commento*, Milano (C. Signorelli).
- Ussing (1972): Johan Louis Ussing, *Commentarius in Plauti Comoedias*, curavit Andreas Thierfelder, volumen II, Hildesheim – New York (G. Olms Verlag).

- Ernout (1970): Alfred Ernout, *Plaute*, tome V *Mostellaria – Persa – Poenulus*, Paris (Les Belles Lettres).
- Nixon (1990): Paul Nixon, *Plautus with an English translation*, vol. III *Mercator - Miles gloriosus - Mostellaria - Persa*, London-Cambridge Mass. (The Loeb classical Library).
- Poynton (1973): J.B. Poynton, *Five plays of Plautus, Curculio – Menaechmi – Mercator – Mostellaria, Rudens* translated into verse, Oxford (Blackwell).
- Questa – Scándola (2007): Cesare Questa – Mario Scándola, *Tito Maccio Plauto, La casa del fantasma*, Milano (BUR).

- Kenney – Clausen (1998): E.J. Kenney – W.V. Clausen, *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας*, μετάφραση Θ. Πίκουλα – Α. Σιδέρη – Τόλια, Αθήνα (εκδόσεις Παπαδήμα) [Πλαῦτος σελ. 147-174 καί 1077-1081].
- Ribbeck (1897): Όθωνος Ribbeck, *Ιστορία τής Ρωμαϊκῆς Ποιήσεως*, έξελληνισθεῖσα ὑπό Σ.Κ. Σακελλαροπούλου, Α΄ Ἡ ποιήσις κατά τούς χρόνους τής ἐλευθέρας πολιτείας, (τύποις Π.Δ. Σακελλαρίου), ἐν Ἀθήναις [Πλαῦτος σελ. 85-191].
- Schanz – Hosius (1966): *Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian*, von Martin Schanz, Erster Teil, Die römische Literatur in der Zeit der Republik, Vierte neubearbeitete Auflage von Carl Hosius, München (Verlag C.H. Beck, άνατ. ἔκδοσης τοῦ 1927) [Πλαῦτος σελ. 55-86].
- von Albrecht (1997): Michael von Albrecht, *Ιστορία της Ρωμαϊκής Λογοτεχνίας*, τόμος Α΄, μετάφραση - ἐπιμέλεια Δ.Ζ. Νικήτα (Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 8^η ἔκδοση 2009).

- Duckworth (1952): G. E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton.
- Fraenkel (1962): Eduard Fraenkel, *Plautinisches im Plautus*, Berlin (Weidmann), [άνατ. Hildesheim 2000].
- Fuhrmann (1979): Manfred Fuhrmann, *Plautus στό:Der Kleine Pauly*, Band 4, München (Deutscher Taschenbuch Verlag), στήλ. 911-916.
- Lefèvre (1968): E. Lefèvre, *Das römische Drama*, Darmstadt.
- Lefèvre – Stärk – Vogt – Spira (1991): Eckard Lefèvre – Ekkehard Stärk – Gregor Vogt – Spira, *Plautus Barbarus, Sechs Kapitel zur Originalität des Plautus*, Tübingen (Gunter Narr Verlag).
- Leo (1912²): Friedrich Leo, *Plautinische Forschungen*, Berlin (Weidmann).
- Marti (1969): H. Marti, *Römische Komödie*, στό:dtv-Lexikon der Antike, Philosophie – Literatur – Wissenschaft, Band 2, München (Deutscher Taschenbuch Verlag), s.v. Komödie.
- Paratore (1961): E. Paratore, *Plauto, Firenze*.

- Κουτρούμπας (1987): Δημητρίου Εὐθ. Κουτρούμπα, *Γαῖου Σαλλουστίου Κρίσπου, Η ΣΥΝΩΜΟΣΙΑ ΤΟΥ ΚΑΤΛΙΝΑ*, Ἀθήναι (μέ πολλές ἐπανεκδόσεις).
- Κουτρούμπας (2007): Δημητρίου Εὐθ. Κουτρούμπα, *Κοῖντου Όρατίου Φλάκκου, ΟΡΑΤΙΟΣ: ΩΔΕΣ, ΕΚΑΤΟΝΤΑΕΤΗΡΟΣ ΥΜΝΟΣ, ΕΠΩΔΟΙ*, Ἀθήναι (Εκδόσεις Παπαδήμα).

Summary

Aspects of the comic in Plautus: the example of *Mostellaria*

The greatest Roman comic poet Plautus (died 184 b.C.), an excellent poet, artist, actor and stage-manager, has left us 20 integral charming comedies and about 100 verses of a mutilated one. Although all his works were translations or remodifications - adaptations of generally lost homonymous plays of the Greek New Comedy, the ability and the art of Plautus has transformed them in vivid and charming masterpieces which entertains the spectator and the reader in all times.

The comedy *Mostellaria* (= the Ghost, the Phantom) in spite of its simplicity, is a pleasing work, where the poet uses all the means of his art: simple popular language together with archaic elements, musicality of the verse, vivid dialogues, clear pictures, similes and metaphors, proverbs and *sententiae*, unexpected events, vivid drawing of the acting persons etc.

His comedy is not only an amusing play but also a social and moral lesson at the same time, where gods, justice and ethics have an important role, and reflect the ideas and the beliefs of contemporary Roman society.

ΤΟ ΧΙΟΥΜΟΡ
ΚΑΙ Η ΣΥΝΔΕΣΗ ΤΟΥ ΜΕ ΤΟΥΣ ΛΑΤΙΝΟΥΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ
ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ LUIGI PIRANDELLO *L'UMORISMO*

Το χιούμορ αποτέλεσε αντικείμενο μελέτης ήδη από την εποχή της αρχαιότητας και μάλιστα από πολλές και διαφορετικές απόψεις, ως επί το πλείστον όμως οι ιστορικοί το απέφυγαν ως θέμα. Αυτά αναφέρει, μεταξύ άλλων, ο Jan Bremmer¹ στον πρόλογο του βιβλίου του με τίτλο *Η πολιτισμική ιστορία του χιούμορ*, το οποίο περιλαμβάνει ουσιαστικά τα πρακτικά ενός συνεδρίου, που έγινε στο Άμστερνταμ το 1994 και συγκέντρωσε φιλόλογους, εθνολόγους, ανθρωπολόγους αλλά και ιστορικούς, οι οποίοι πρόσφατα άρχισαν να ενδιαφέρονται, αντιλαμβανόμενοι ότι το χιούμορ είναι μέσο εξήγησης των κωδίκων και των ευαισθησιών του παρελθόντος. Η Λατινική Λογοτεχνία έχει πρωταγωνιστικό ρόλο στις εισηγήσεις του συνεδρίου.

Στην ανακοίνωσή μου θα ασχοληθώ με το χιούμορ στο έργο του Luigi Pirandello *L'Umorismo* και τη σύνδεσή του με τους Λατίνους συγγραφείς, ιδιαίτερα τον Κικέρωνα και τον Πλάυτο.

Ο Luigi Pirandello, ένας από τους σημαντικότερους συγγραφείς του σύγχρονου θεάτρου και Νομπελίστας της Λογοτεχνίας, ήταν άριστος γνώστης της Λατινικής και συνήθιζε να διαβάσει όλα τα κλασικά θεατρικά έργα στην πρωτότυπη μορφή τους.² Είχε διορθώσει μάλιστα τα γλωσσικά λάθη στα οποία είχε υποπέσει ο καθηγητής του Onorato Occioni, μεταφράζοντας το *Miles gloriosus* του Πλαύτου. Οι κατηγορίες, που δέχθηκε για την ενέργειά του αυτή, στάθηκαν αφορμή για να εγκαταλείψει το Πανεπιστήμιο της Ρώμης. Ο Pirandello ήδη από τα φοιτητικά του χρόνια ασχολήθηκε με τη μελέτη της λατινικής κωμωδίας του Πλαύτου και του Τερεντίου και επιχείρησε τη σύγκρισή της με την ιταλική κωμωδία του 16^{ου} αιώνα.³ Ο Pirandello δίδαξε στο Πανεπιστήμιο το μάθημα: «Γλωσσολογία και τέχνη του λόγου. Αισθητική μελέτη των αρχαίων Ελλήνων κλασικών και των Λατίνων σε αντιπαραβολή με τους σύγχρονους κλασικούς και την Ιταλική Λογοτεχνία». Καρπός αυτής της ενασχόλησης και μελέτης είναι και το βιβλίο του *L'Umorismo* με το οποίο κατέλαβε την Έδρα του Τακτικού Καθηγητή στο Πανεπιστήμιο του Παλέρμο. Το έργο αυτό διαφέρει από το γνωστό, τουλάχιστον στη χώρα μας, συνολικό έργο του συγγραφέα. Δεν πρόκειται για θεατρικό κείμενο μυθιστόρημα ή νουβέλα αλλά για ένα δοκίμιο για την αισθητική του χιούμορ. Για το λόγο αυτό πιστεύω ότι η ελληνική μετάφραση αποδίδει τον τίτλο *L'Umorismo* ως *Η Αισθητική του χιούμορ*.⁴

Η λέξη *umore* προέρχεται από τη Λατινική (*umor-oris*) λαμβάνοντας μια διττή σημασία, επισημαίνει στη μελέτη του για το χιούμορ ο Pirandello.⁵ Από τη μία η υλική υπόσταση, η ρευστότητα, ο χυμός, η υγρασία ή ο ατμός, και από την άλλη η πλασματική, η πνευματική παρόρμηση ή το σθένος: *Et ego aliquantum habeo (h)umoris in corpore, neque dum exarui ex amoenis rebus et voluptariis*.⁶ Στους στίχους αυτούς το *umore* δεν έχει προφανώς την έννοια της ύλης, γιατί γνωρίζουμε από τα αρχαία χρόνια ότι κάθε εκδήλωση *umore* του σώματος θεωρείτο σημάδι ή αιτία αρρώστιας.

Ο Pirandello αναφέρεται στη συνέχεια στη θεωρία των τεσσάρων διαθέσεων που ρυθμίζουν την ανθρώπινη ζωή, την οποία ο Ιπποκράτης συσχέτισε με τη θεωρία των τεσσάρων στοιχείων – γη, νερό, αέρας, φωτιά – και των καιρικών συνθηκών – ξηρασία, υγρασία, κρύο, ζέστη – του Εμπεδοκλή.⁷

¹ Bremmer – Roodenburg (1997) 15.

² Pirandello (1992).

³ Zangrilli (1995) 12 σημ. 5.

⁴ Νταρακλίτσα (2005).

⁵ Νταρακλίτσα (2005) 82-3 και Casella (2002) 115-21.

⁶ Plaut. *Mil.* 640-1.

⁷ Νταρακλίτσα (2005) 149.

Οι άνθρωποι – λέει ο Pirandello – έχουν τέσσερις διαθέσεις (*umori*): το αίμα, την οργή, το φλέγμα και τη μελαγχολία. Αυτές ακριβώς οι διαθέσεις είναι που προκαλούν τις ψυχικές και σωματικές ασθένειες των ανθρώπων. Διαφωνεί με άλλους Ιταλούς μελετητές του χιούμορ και ιδιαίτερα με τον Cecco Angiolieri, χιουμορίστα ποιητή του 13^{ου} αιώνα, λέγοντας χαρακτηριστικά: *Εγώ έχω αποδείξει σε άλλες μελέτες μου ότι τα βασικά χαρακτηριστικά του αληθινού χιούμορ απουσιάζουν από το έργο του Angiolieri, όπως επίσης απουσιάζουν και τα γνωρίσματα εκείνα που του αποδίδει ο D'Ancona. Η λέξη μελαγχολία παραδείγματος χάριν, στον Angiolieri δεν έχει την πρωταρχική έννοια που της χάρισε ο Κικέρωνας και ο Πλίνιος. Δεν προσεγγίζει τα λεπτεπίλεπτα συναισθήματα της ψυχής ή το άλγος του πάθους που της αποδίδουμε εμείς. Η μελαγχολία για τον Cecco σημαίνει να μην έχει κανείς χρήματα για να σπαταλήσει, να μην έχει η νεκροπομπή μόνιμη διαμονή, να περιμένει μάταια να πεθάνει ο ηλικιωμένος και πλούσιος πατέρας του.*

Το χιούμορ δεν αποτελεί ένα λογοτεχνικό είδος, όπως επί παραδείγματι συμβαίνει με την ποίηση, την κωμωδία, το μυθιστόρημα, το διήγημα και ούτω καθεξής. Η αλήθεια είναι ότι καθεμιά από τις παραπάνω λογοτεχνικές εκφράσεις μπορεί και να είναι ή να μην είναι χιουμοριστική, σημειώνει ο Pirandello, γιατί το χιούμορ αποτελεί μια ποιότητα έκφρασης. *Για μένα το χιούμορ, υπό οποιοδήποτε πρίσμα και αν τεθεί, αποτελεί πάντοτε μια μορφή συναισθηματισμού, είναι ο ίδιος ο συναισθηματισμός του οποίου το ένα πρόσωπο γελάει και το άλλο κλαίει, συμπληρώνει ο ίδιος.*⁸

Στο δοκίμιο για το χιούμορ του Pirandello αναφέρεται η περίπτωση μιας γηραιάς κυρίας ως αντιπροσωπευτικό παράδειγμα για τη διευκρίνιση του χιούμορ.⁹ Η κυρία είναι ντυμένη με νεανικά ρούχα, μακιγιαρισμένη στο πρόσωπο με αδέξιο τρόπο, ενώ τα μαλλιά της δείχνουν βρώμικα και κακοβαμμένα εξαιτίας ενός έντονου και ψεύτικου χρώματος. Η πρώτη αντίδραση που προκαλεί σε όσους τη συναντούν είναι το γέλιο. Αν όμως κάποιος σταθεί και σκεφθεί τι είναι αυτό που κρύβεται κάτω από το γελοίο προσωπίο της, τότε θα πάψει να γελάει, απεναντίας θα αισθανθεί οίκτο για έναν άνθρωπο που όχι μόνον δεν ανταποκρίνεται στις κοινωνικές συνθήκες της εποχής, αλλά που αδυνατεί να συνυπάρξει με την ηλικία του, τον εαυτό του και τις αδυναμίες που επιφέρει το γήρας. Η γηραιά κυρία υποφέρει γιατί δεν μπορεί να συμβιβαστεί με τον χρόνο. Ίσως ακόμη να έχει καταπέσει ψυχολογικά ή να έχει χάσει τα λογικά της εξαιτίας άλλων παραγόντων. Ποιος έχει το σθένος να εξακολουθεί να γελάει ύστερα από τέτοιου είδους συνειρμούς; Κανείς. Αυτό ακριβώς σημαίνει χιούμορ για τον Pirandello: *η περίσκεψη και ο στοχασμός άμα τη αφίξει της γελοίας – αστείας συμπεριφοράς, εικόνας ή κατάστασης. Είναι ποιότητα έκφρασης, ταυτόχρονα όμως είναι και μια διαδικασία συλλογισμού που γίνεται πριν και μετά την εκτύλιξη του κωμικού, έτσι ώστε να είναι δυνατή η γέννηση του αισθήματος της αντίθεσης και μια μετρημένη αποστασιοποίηση από το γεγονός που μας εμποδίζει να εισδύσουμε σε αυτό, γελώντας με την αστεία του πλευρά και δακρύνοντας με τη δραματική του.*

Συχνές είναι οι αναφορές του Pirandello στον Κικέρωνα, ο οποίος όρισε το χιούμορ σύμφωνα με μια ηθική λειτουργία και το περιόρισε μέσα σε αντίστοιχες διαχωριστικές γραμμές: *γελάμε με αυτό που καταγγέλλει την κακή συμπεριφορά και τη φανερώνει με όχι κακόγουστο τρόπο (haec ridentur quae notant et designant turpitudinem aliquam non turpiter).*¹⁰ Η πρώτη συστηματική πραγματεία για το χιούμορ είναι το έργο του Κικέρωνα *De Oratore* που παρέμεινε ζωντανό στην Αναγέννηση και στις αρχές της σύγχρονης εποχής. Ο Κικέρωνας αποτελεί επίσης σπουδαία πηγή για την ερμηνεία του χιούμορ. Ο ίδιος έκανε τη διάκριση ανάμεσα στη *σπιρτάδα περιεχομένου*, αφήγηση ανεκδότην ή διασκεδαστικών ιστοριών και στη *σπιρτάδα μορφής*, παραγωγή χιουμοριστικών παρατηρήσεων και καλαμπουριών. Ο ίδιος δηλώνει χαρακτηριστικά: *Οι Ρωμαίοι ήταν υπερήφανοι για το χιούμορ τους. Και άλλοι λαοί είχαν χιούμορ – ιδιαίτερα οι διαβόητα περιπαικτικοί Αθηναίοι – αλλά το εκλεπτυσμένο αρχαίο ρωμαϊκό πνεύμα είναι πιο πνευματώδες από το Αττικό.*¹¹ Ο ρήτορας, επισημαίνει ο Κικέρωνας, χρησιμοποιεί το χιούμορ ως μέσο πειθούς, για να κερδίσει το ακροατήριό του και όχι για να το

⁸ Νταρακλίτσα (2005) 147–48 σημ. 257.

⁹ Νταρακλίτσα (2005) 35–7.

¹⁰ Cic. *De Or.* 2.236. Βλ. Bremmer – Roodenburg (1997) 62.

¹¹ Cic. *Ad fam.* 9.15.2. Βλ. Bremmer – Roodenburg (1997) 51.

προκαλέσει. Σκιαγραφεί τα γενικά όρια του χιούμορ τονίζοντας ότι η ευστροφία πρέπει να αποφεύγει τα μεγάλα αδικήματα και τη μεγάλη δυστυχία, γιατί και τα δύο είναι σοβαρά ζητήματα και ο ρήτορας πρέπει να τα αντιμετωπίζει σοβαρά για να φαίνεται αξιόπιστος. Αστεία για γνωστούς εγκληματίες και για μεγάλες συμφορές θα δυσφημίσουν εκείνον που τα κάνει. Εστιάζει κατόπιν σε ένα συγκεκριμένο θέμα, τη σωματική εμφάνιση: *Η δυσμορφία και οι σωματικές ανωμαλίες προσφέρονται ως πεδίο του αστείου, αλλά πάλι πρέπει κάποιος να προσέχει να μην το παρατραβάει, γιατί αλλιώς θα μοιάζει με γελωτοποιό ή ηθοποιό παντομίμας, scurra aut mimus. Επιπλέον, συνιστάται στο ρήτορα να αποφεύγει τις υπερβολές στη μιμητική διακωμώδηση (imitatio depravata) για να μη μοιάζει με μίμο ή ηθοποιό, δηλαδή παρωδό χαρακτήρων, ο οποίος, όπως είναι γνωστό, δεν χαίρει υπολήψεως. Το καλό χιούμορ γνωρίζει τα όριά του και αποφεύγει με κάθε τρόπο τους μιμητισμούς και τα φερσίματα των μίμων και των γελωτοποιών.*¹²

Στο βιβλίο του, *Libro del cortegiano* του 1528, ο Castiglione, συγγραφέας με πλατιά ανθρωπιστική παιδεία, προειδοποιούσε τους αναγνώστες του να μην περιγελούν άνδρες και γυναίκες ευγενούς καταγωγής. Επρόκειτο για μια αρχή την οποία είχε ήδη τηρήσει ο Κικέρωνας, όταν συμβούλευε τους συναδέλφους του συγκλητικούς να μην περιγελούν ο ένας τον άλλον. Ταυτόχρονα επιστούσε την προσοχή στο ότι το κλάμα και το γέλιο ή η μίμηση των χειρονομιών και των στάσεων άλλων ανθρώπων θεωρούνταν απρεπή, το ίδιο όπως και η χοντροκοπιά στα λόγια και τις πράξεις.¹³

Ο Κικέρωνας επιμένει ότι όλοι οι κανόνες και οι κατηγορίες που προέρχονται από τη ρητορική ευστροφία ισχύουν και για τις καθημερινές καταστάσεις: αυτό που απαιτείται είναι η ευτραπελία *urbanitas*, η αβίαστη ετοιμότητα του πνεύματος, η οποία δίνει μια έξυπνη απάντηση σε όλες τις καταστάσεις και η οποία μπορεί να λειτουργήσει ως ευγενική επίπληξη. Το καλύτερο παράδειγμα είναι ένα ανέκδοτο που αναφέρει ο Κικέρωνας: *Κάποτε ο μέγας Μέτελλος θέλησε να επισκεφθεί τον γηραιό Έννιο, τον μεγάλο ποιητή, στο απόμακρο σπίτι του στον Αβεντίνο λόφο. Η υπηρέτρια του είπε ότι έλειπε, ο Μέτελλος όμως, που τον γνώριζε καλά, έφυγε με την πεποίθηση ότι η υπηρέτρια δεν είχε πει αλήθεια. Μερικές μέρες αργότερα, ο Έννιος ήρθε στο σπίτι του Μέτελλου και ζήτησε τον οικοδεσπότη, αλλά ο Μέτελλος φώναξε από μέσα πως δεν ήταν στο σπίτι. Δικαιολογημένα, ο Έννιος θύμωσε, αλλά ο Μέτελλος τον μαλάκωσε λέγοντας: “Την περασμένη φορά, εγώ πίστεψα την υπηρέτριά σου (οι Ρωμαίοι υπηρέτες ήταν διαβόητοι ψεύτες), τώρα λοιπόν εσύ γιατί δεν πιστεύεις εμένα;”*. Οι δύο άντρες, ο ποιητής και ο συγκλητικός, βρίσκονταν σε ισότιμη κοινωνική θέση και το να αποκαλέσουν ανοικτά κάποιον ψεύτη δεν θα ήταν πρόπον.¹⁴

Όλα τα σφάλματα των ανθρώπων, αν τα χειριστείς σωστά, παράγουν γέλιο – πιστεύει ο Κικέρωνας – και παρατηρεί ότι η ασχήμια και τα σωματικά ελαττώματα παρέχουν υλικό και πρόσφορο και άφθονο για αστεία, πλην όμως το ερώτημα που τίθεται είναι: ποια είναι τα κατά περίπτωση όρια τα οποία επ’ ουδενί πρέπει να υπερβούμε; Ο ρήτορας, λοιπόν, που καλείται να σχολιάσει με τρόπο αστείο μια ιδιαίτερα κωμική κατάσταση, δύο πράγματα πρέπει οπωσδήποτε να αποφεύγει: να είναι *scurrilis* και να είναι *mimicus*, που σημαίνει ότι πρέπει να αποφεύγει τόσο τον γελοιασμό που συνδυάζεται με βωμολοχίες όσο και τη μέχρι υπερβολής μίμηση.¹⁵ Οφείλει να διασφαλίζει την υπόληψη, που τρέφει το κοινό για το πρόσωπό του και να αποδεικνύει το λεπτό του γούστο. Αυτό το επιτυγχάνει, όταν αποφεύγει τις αισχρές εκφράσεις και τα χυδαία θέματα, που σε κάνουν να κοκκινίζεις από ντροπή. Στο περί τις λέξεις γελοίο *in dicto ridiculum*, το κωμικό αποτέλεσμα παράγεται από την αιχμηρότητα της έκφρασης ή της σκέψης και απαγορεύεται αυστηρώς στο ρήτορα να γίνεται *dicax scurrilis*, δηλαδή σκέτος πλακατζής, καλαμπουρτζής – επισημαίνει ο Κικέρωνας¹⁶ – και αναφέρει το παρακάτω χαρακτηριστικό περιστατικό: *Σε μια δίκη εμφανίστηκε να καταθέσει ένας εξαιρετικά βραχύσωμος μάρτυρας. “Μπορώ να εξετάσω τον μάρτυρα;” ρώτησε ο Φίλιππος. Ο πρόεδρος του δικαστηρίου, που βιαζόταν να τελειώσει η υπόθεση, του είπε: “ναι, αλλά δια βραχέων”. Οπότε και ο Φίλιππος: “Δεν υπάρχει λόγος να φοβάσαι, διότι θα τον εξετάσω δια βραχυτάτων, αφού βλέπω και το ανάστημά του!” Ωραίο αστείο, δε λέω! Αλλά στην υπόθεση εκείνη ο πρόεδρος του δικαστηρίου ήταν πολύ πιο κοντός από τον εξεταζόμενο μάρτυρα, οπότε τα γέλια και τα χάχανα του ακροατηρίου κατ’ ουσίαν εστράφησαν κατά*

¹² Cic. *De Or.* 2.237-47. Βλ. Bremmer – Roodenburg (1997) 53.

¹³ Bremmer – Roodenburg (1997) 21–22.

¹⁴ Cic. *De Or.* 2.273. Βλ. Bremmer – Roodenburg (1997) 55.

¹⁵ Κεντρωτής (2008) 218.

¹⁶ Cic. *De Or.* 2.244-5. Βλ. Κεντρωτής (2008) 220.

του δικάζοντος δικαστού και έτσι το αστείο του Φιλίππου αποδείχτηκε χλευαστικό για το πρόσωπο του προέδρου του δικαστηρίου. Επομένως ένα αστείο καλό καθαυτό, από τη στιγμή που θίγει ανθρώπους, που επ' ουδενί πρέπει να θιγούν, καταλήγει σε κοροϊδία και χλευασμό.

Είναι αλήθεια ότι μια λέξη μπορεί να λάβει πολλές σημασίες μέσα σε μια πρόταση – επισημαίνει ο Pirandello¹⁷ – άλλωστε, αρκετές από αυτές που χρησιμοποιούμε σήμερα, στην αρχαιότητα σήμαιναν κάτι άλλο. Και αν στη λέξη χιούμορ αλλοιώθηκε η πρωτογενής έννοια με το πέρασμα του χρόνου, δεν έγινε και καμιά συμφορά που στη θέση της βρέθηκε κάποια άλλη, αλλάζοντας έτσι την πορεία της στο βασίλειο των Γραμμάτων. Το χιούμορ έχει ανάγκη από έναν πιο ζωντανό, ελεύθερο, αυθόρμητο και άμεσο ελιγμό της γλώσσας, παρατηρεί ο Pirandello,¹⁸ και συμπληρώνει ότι η κίνηση βρίσκεται αποκλειστικά και μόνον στη ζωντανή και καθημερινή γλώσσα του λαού και στο ύφος που γεννιέται από αυτή με την πάροδο του χρόνου. Το χιούμορ (είτε πρόκειται για την ευρεία του έννοια είτε για την πιο ειδική) δεν θα μπορούσε να επιβιώσει δίχως αυτή. Το συναντούμε στις διάφορες διαλέκτους, στη λατινική μακαρονική ποίηση και στους επαναστάτες συγγραφείς. Η λατινική μακαρονική γλώσσα γεννήθηκε στον ακαδημαϊκό κύκλο των ανθρωπιστών της Πάδοβας στα τέλη του 15^{ου} αιώνα. Αποτέλεσε διαβάθμιση της κλασικής λατινικής γλώσσας, υιοθετώντας γλωσσικά στοιχεία των διαλέκτων και της ομιλούμενης τότε Ιταλικής. Το πρώτο έργο της σχολής είναι η *Macaronea* του Tifi Odasi και γνώρισε το απόγειό της με τα εξπρεσιονιστικού ύφους συγγράμματα του Folengo. Ο καθηγητής Giovanni Zannoni, κριτικός λογοτεχνίας, παρατηρεί σχετικά τα ακόλουθα: *Η περιφρονημένη διάλεκτος θέλει να υπεισέλθει κακοβούλως στη λατινική για να τραυματίσει τη στομφώδη γλώσσα των σοφών και να αντιστρέψει αυτό που μέχρι τότε αποτελούσε ένα μερικό στοιχείο στο βασικό πυρήνα της λαϊκής και φοιτητικής σάτιρας. Επιθυμεί να επιδείξει την ευλυγισία της με την ευκαιρία του γεγονότος ότι η λαϊκή ακαδημαϊκή γλώσσα διακατέχεται ακόμα από μια σεμνότητα και αμηχανία για να μπορεί να ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις του χιούμορ. Για αυτό το λόγο πλάθει μια καινούργια μανιέρα σαρκασμού και, ως εκ θαύματος, γεννάται από δύο αντιθετικές αιτίες η μακαρονική γλώσσα, η πιο χονδροειδής και θορυβώδης πλάκα που έγινε ποτέ στην περίοδο της ιταλικής Ανεξαρτησίας, η πιο βάρβαρη φάρσα στα χρόνια του κλασικισμού που εννόησε – άθελά της – τον τελικό θρίαμβο της λαϊκής καθομιλούμενης.*¹⁹

Αναρωτηθήκαμε – λέει ο Pirandello²⁰ – πόσοι ήταν οι επαναστάτες συγγραφείς για τους οποίους γίνεται λόγος; Ήταν λίγοι ή πολλοί; Δυστυχώς, πολύ λίγοι. Οι μεγάλοι αριθμοί συνηθίζουν να συνοδεύονται από μέτριους, απαντά ο ίδιος, χρησιμοποιώντας την κλασική φράση του Ορατίου: *O imitatores, servum pecus!*²¹ Στη συνέχεια, ο Pirandello αναφέρεται στον Poggio Fiorentino (1380-1459), ψευδώνυμο του Poggio Bracciolini, συγγραφέα του σατιρικού έργου *Facetiae* και μελετητή κλασικών κωδίκων όπως του *L'institutio oratoria* του Κοϊντιλιανού, καθώς και στον Lorenzo Valla, τον γνωστό Ιταλό ανθρωπιστή, που δεν ήταν μιμητές αλλά συγγραφείς με καινούργια αύρα, γεμάτοι με ζωή και τόλμη, που στα λατινικά τους καρδιοχτύπησε και δονήθηκε όλη η ενάργεια της ιταλικής γλώσσας.²²

Ο Pirandello μνημονεύει στο βιβλίο του τον Leopardi και συγκεκριμένα την αναφορά του Leopardi στο παράδειγμα του Λουκιανού, ο οποίος συγκρίνει τους Ολύμπιους θεούς τη στιγμή που βρίσκονται μπλεγμένοι στο αδράχτι της Μοίρας, με τα ψάρια που βρίσκονται αγκιστρωμένα στο καλάμι του ψαρά, και σημειώνει: *Όμως ίσως, ή δίχως το ίσως, επί του παρόντος, και προπαντός στους Γάλλους, θα φανεί ευτελές αυτό που κάποτε ονομαζόταν αττικόν άλας (οζύνοια, ετοιμότητα, πνευματική εγρήγορση) και άρεσε στους Έλληνες, τον πιο πολιτισμένο λαό της αρχαιότητας, και στους Λατίνους. Δεν είναι διόλου απίθανο ο Οράτιος να είχε μια παρόμοια άποψη, πράγμα που διαφαίνεται από το ότι κακολογούσε το άλας του Πλαύτου, καθώς και από το ότι οι Σάτιρες και οι Επιστολές του δεν*

¹⁷ Νταρακλίτσα (2005) 98.

¹⁸ Νταρακλίτσα (2005) 154–5 σημ. 273.

¹⁹ Νταρακλίτσα (2005) 156–7.

²⁰ Νταρακλίτσα (2005) 157 σημ. 279.

²¹ Hor. *Epist.* 1.19.

²² Νταρακλίτσα (2005) 158-9.

διακρίνονταν για το συμπαγές χιούμορ που διείπε τις αρχαιοελληνικές και τις λατινικές κωμωδίες αλλά ούτε και για τη διαχρονικότητα που χαρακτηρίζει τις σύγχρονες.²³

Ο Κικέρωνας είχε παρομοιώσει την ευστροφία του Πλαύτου με εκείνη της αθηναϊκής αρχαίας κωμωδίας, ευστροφία με την οποία ο Αριστοτέλης είχε τις διαφωνίες του: από τη χοντροκοπιά του Αριστοφάνη προτιμούσε τη λεπτότητα του Μενάνδρου και της Νέας Κωμωδίας. Η κριτική αυτή επαναλαμβάνεται και στη Ρώμη – παρατηρεί ο Fritz Graf – και συνεχίζει με τις ακόλουθες επισημάνσεις: *Ενώ για τον Κικέρωνα ο Πλαύτος εκπροσωπούσε τη ρωμαϊκή urbanitas, η εκτίμηση του Ορατίου, που συμμεριζόταν την ίδια θεωρία περί ευστροφίας με τον Κικέρωνα, ήταν εντελώς διαφορετική: ο πρώτος και για ορισμένους ο μεγαλύτερος συγγραφέας ρωμαϊκών κωμωδιών, επιμένει ο Οράτιος, στερείται urbanitas. Η έλλειψη αυτή έχει σχέση με τη licentia, δηλαδή την ελευθεριότητά του, χαρακτηριστικό του οποίου την προέλευση ο Οράτιος αναζητεί σε μια άμεση πηγή του, στα ντόπια Φασκένια αστεία των πρώτων Ρωμαίων χωρικών. Όχι ότι η licentia δεν θα ήταν και για τον Κικέρωνα σημείο αναφοράς· ωστόσο, δεν είναι εντελώς αντίθετος με την ελευθεριότητα στους αστεϊσμούς, με την προϋπόθεση να διατηρείται μέσα στα όρια της κοσμιότητας, όπως συμβαίνει, κατά τη γνώμη του, στον Πλαύτο. Είναι προφανές ότι ο Πλαύτος μπορεί να κριθεί με διαφορετικά μέτρα: η honestas του Κικέρωνα διαφέρει από την urbanitas του Ορατίου. Χρειάζεται να κοιτάξει κανείς πιο προσεκτικά το χιούμορ του και να το συγκρίνει με εκείνο του Κικέρωνα για να κατανοήσει το πρόβλημα.*²⁴

Ο Κικέρων θεωρούσε το χιούμορ στη ρητορική ως μέσο αποδοκιμασίας μέσα στην ίδια την κοινωνική ομάδα. Στην αθηναϊκή αρχαία κωμωδία αυτό το είδος του χιούμορ είναι θεμελιώδες. Ολόκληρη η πλοκή απορρέει από δημόσιες καταστάσεις που απαιτούν αποδοκιμασία και επανόρθωση. Όταν άλλαζαν οι πολιτικές συνθήκες, η Νέα Κωμωδία στράφηκε από την πολιτική προς τα οικογενειακά προβλήματα: νέοι που ερωτεύονται ή αποπλανούν ή βιάζουν κοπέλες χαμηλότερης από τη δική τους κοινωνικής θέσης, χαμένες κόρες που αργότερα ξαναβρίσκονται ως πόρνες κ.ά. Το χιούμορ, η ευστροφία, ακόμα και η απρέπεια εξακολουθούν να αποτελούν μέρος και αυτής της κωμωδίας – και μάλιστα σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό, όπως νέοι πάπυροι μας έδειξαν, απ’ όσο πίστευαν οι μελετητές στις αρχές του εικοστού αιώνα – αλλά δεν υπάρχει κοινωνικός αστεϊσμός. Η αρχαϊκή ρωμαϊκή κωμωδία συνέχισε την ελληνική Νέα Κωμωδία προσαρμόζοντας τα ελληνικά έργα στη ρωμαϊκή σκηνή, οπότε πάλι η άμεση κοινωνική επίκριση δεν είχε θέση. Αυτό δεν συνέβη μόνον επειδή τα ελληνικά πρότυπα στερούνταν πολιτικής διάστασης, αλλά συνέβη κυρίως επειδή ο ρωμαϊκός νόμος απαγόρευε τον εμπαιγμό των πολιτών, που στην ουσία σήμαινε των ευγενών πολιτών. Μολονότι η λεπτή ειρωνεία επιτρεπόταν ανάμεσα στα μέλη της ανώτερης τάξης, ποτέ δεν έδιναν το δικαίωμα της κοροϊδίας ευγενών εκτός του κύκλου τους, και πολύ περισσότερο στο λαϊκό θέατρο. *Ο εντός της ομάδας αστεϊσμός λειτουργούσε ως μέσο συνοχής, οι αστεϊσμοί από τα έξω απειλούσαν το κοινωνικό της γόητρο. Υπαινιγμοί για συγκεκριμένα γεγονότα, οι οποίοι αποδοκιμάζουν τις ρωμαϊκές αρχές ή συγχρόνους του, ουσιαστικά απουσιάζουν από τα έργα του Πλαύτου.*²⁵

Διαφορετικά επίσης είναι τα παραδείγματα του χιούμορ που στόχο έχουν διάφορους λαούς, κυρίως αστεία σε βάρος των Ελλήνων. Συνήθως, ο στόχος αυτών των αστείων δεν είναι η επίκριση, δηλαδή ο σωφρονισμός, αλλά η επιβεβαίωση της ταυτότητας ενός εκάστου μέσω της διαφοροποίησης. Αλλά το εθνικό αυτό χιούμορ του Πλαύτου έχει και μια έξυπνη πλάγια συνιστώσα: όταν αποδίδει στην Αθήνα όλη την ανηθικότητα που μπορεί να φανταστεί, υπονοεί ότι η Ρώμη είναι το ακριβώς αντίθετο, αλλά το ακροατήριο ξέρει καλά ότι αυτό δεν ισχύει. Υπάρχει ωστόσο κάτι με το οποίο η κωμωδία του Πλαύτου έδειχνε να διαφέρει ουσιαστικά από την ελληνική κωμωδία, σύμφωνα τουλάχιστον με την κάπως αμφιλεγόμενη άποψη του Erich Segal.²⁶ Η ελληνική κωμωδία, είτε αρχαία είτε νέα, τοποθετείται στην Ελλάδα, και κυρίως στην Αθήνα. Η ρωμαϊκή κωμωδία δεν μετατοπίζει τον τόπο δράσης στη Ρώμη, αλλά διατηρεί τον ελληνικό. Ο Πλαύτος αυτό το γνωρίζει καλά και στο έργο του *Menaechmi*²⁷ εξηγεί: *Οι ποιητές το συνηθίζουν αυτό στις κωμωδίες τους: πιστεύουν ότι όλα συμβαίνουν στην Αθήνα, για να σας φαίνονται πιο ελληνικά (ακατάληπτα).* Έτσι, καταλήγει ο Segal, ενώ η αθηναϊκή κωμωδία παρέμεινε πλήρως μέσα στα πρότυπα της κοινωνίας της, η ρωμαϊκή δημιούργησε έναν

²³ Νταρακλίτσα (2005) 115-6.

²⁴ Bremmer – Roodenburg (1997) 54-6.

²⁵ Bremmer – Roodenburg (1997) 55-7.

²⁶ Segal (1987).

²⁷ Plaut. *Men.* 7-8.

ανάκατο κόσμο αντεστραμμένης πραγματικότητας, όπου επιτρεπόταν ό,τι κανονικά απαγορευόταν. Η κωμωδία του Πλαύτου ήταν μια αποκριάτικη γιορτή. Το ιδιάζον χιούμορ της ήταν το χιούμορ του καρναβαλιού, όπου αναστέλλονταν οι κανόνες της καθημερινής ζωής.²⁸

Το βασικό πεδίο όμως του πλαυτιανού χιούμορ είναι καθαρά θεατρική σπιρτόζα δράση, διασκεδαστικές φάρσες και λογοπαίγνια κάθε είδους. Υπάρχουν διαφορές ανάμεσα στον Πλαύτο και στα υποτιθέμενα ελληνικά πρότυπά του – παρατηρεί ο Fritz Graf²⁹ – και η λογοτεχνική μελέτη έχει προσπαθήσει για έναν σχεδόν αιώνα να τις αναλύσει, αφού όμως η ελληνική Νέα Κωμωδία ήταν ουσιαστικά άγνωστη μέχρι την έκδοση του *Δύσκολου* του Μενάνδρου το 1958, τα συμπεράσματα ήταν έντονα επηρεασμένα από αργισιό υποθέσεις περί λεπτού χιούμορ της Νέας Κωμωδίας και χονδροειδούς χιούμορ του Πλαύτου. Τα ευρήματα των παπύρων και ιδιαίτερα η έκδοση δύο σκηνών από τον *Δις ἔξαπατῶντα* του Μενάνδρου το 1968, οι οποίες έχουν μετασχηματιστεί από τον Πλαύτο στις *Βακχίδες*, εφοδίασαν με καινούργια τεκμηριωμένη βάση τέτοιους παραλληλισμούς. Το αποτέλεσμα είναι ίσως απογοητευτικό για όσους έψαχναν για ένα ρωμαϊκό χιούμορ κατηγορηματικά διαφορετικό από το ελληνικό. Οι πλαυτιανές αλλαγές εντείνουν την ιλαρότητα και την ευθυμία των σκηνών και δημιουργούν πιο ζωντανή και κωμική δράση. Δεν πρόκειται για ιδιαίτερο και ουσιαστικά διαφορετικό ρωμαϊκό χιούμορ. Είναι το είδος του χιούμορ που ήταν απαραίτητο σε έναν επαγγελματία θεατρώνη, του οποίου το κοινό έχει την τάση να απωθείται από μια ανιαρή παράσταση και να στρέφεται προς τα θεάματα των μονομαχιών στους ιππόδρομους. Η διαφορά της κοινωνικής αποστολής του θεάτρου στη Ρώμη καθόρισε την επιλογή των τεχνικών πρόκλησης γέλιου. Η άμεση επίκριση, τόσο συνηθισμένη στην Αρχαία κωμωδία και τη σάτιρα, σπάνιζε στον Πλαύτο, ενώ η πιο γενική ηθικολογία απαντά ως λειτουργία στην κωμωδία του, αλλά δεν είναι παρά μια λειτουργία που έχει κάθε κωμωδία. Πρόκειται για λειτουργία εγγενή στο λογοτεχνικό αυτό είδος, αφού ουσιαστικά η κωμωδία, όπως και η σάτιρα, είναι πολύ συντηρητική και τείνει πάντα να διορθώνει την παρεκκλίνουσα συμπεριφορά με το να τη γελοιοποιεί – *ridentem dicere verum*,³⁰ κατά τον Οράτιο. Η άμεση επίκριση δεν αποτελεί κεντρικό στοιχείο της κωμωδίας του Πλαύτου. Οι πλαυτιανές κωμωδίες τονίζουν τις θεατρικές πλευρές και διακρίνονται κατά το ότι δημιουργούν ένα σουρεαλιστικό κάποιες φορές κόσμο μουσικής και κεφιού για χάρη της ευθυμίας.

Όπως ήδη αναφέραμε, ο Κικέρων όρισε το χιούμορ σύμφωνα με μια ηθική λειτουργία και το περιόρισε μέσα σε αντίστοιχες διαχωριστικές γραμμές. Ο Fritz Graf παρατηρεί ότι και ο Πλαύτος αποφεύγει την αισχρολογία όπως και τα απερίφραστα σεξουαλικά αστεία. Εξαίρεση αποτελεί η κάπως λάγνα *Casina*, αλλά η *Casina* αποτελεί εξαίρεση από πολλές πλευρές. Ωστόσο δεν χρησιμοποιεί την κωμωδία για τον ίδιο λόγο για τον οποίο χρησιμοποιούσαν το χιούμορ ο Κικέρων ή οι σατιρικοί, δηλαδή για κατάκριση και κατηγορία. Ο Πλαύτος δεν θαυμάζεται για την ηθική του, αλλά για την τέχνη και την πνευματώδη ψυχαγωγία του.³¹

Το χιούμορ – παρατηρεί ο Pirandello – δεν αποτελεί το προνόμιο της μιας ή της άλλης φυλής, της μιας ή της άλλης εποχής, γιατί είναι καρπός μιας εκλεκτής, φυσικής προδιάθεσης μιας εσωτερικής ψυχολογικής διαδικασίας που μπορεί να διαγνωστεί τόσο σε κάποιον από τους σοφούς της αρχαίας Ελλάδας, όπως για παράδειγμα είναι ο Σωκράτης, όσο και σε έναν ποιητή της σύγχρονης Ιταλίας, όπως ήταν ο Alessandro Manzoni.³² Για μένα το χιούμορ –συμπληρώνει ο Pirandello– αποτελεί πάντοτε μια μορφή συναισθηματισμού, και όταν το συναίσθημα απουσιάζει, το εύθυμο ύφος αφομοιώνει σταδιακά ένα άλλο, δριμύ και βίαιο, που θυμίζει τους Λατίνους σατιρικούς Πέρσιο και Ιουβενάλη.³³

Τι είναι τελικά το χιούμορ; Ο Κικέρων δίνει την απάντηση: *Νομίζω ότι για κάποιον που δεν στερείται πνεύματος, είναι ευκολότερο να μιλάει για οτιδήποτε άλλο παρά για χιούμορ.*³⁴

²⁸ Bremmer – Roodenburg (1997) 59.

²⁹ Bremmer – Roodenburg (1997) 59-61.

³⁰ Hor. S. 1.1.24.

³¹ Bremmer – Roodenburg (1997) 62.

³² Νταρακλίτσα (2005) 257.

³³ Νταρακλίτσα (2005) 265.

³⁴ Bremmer – Roodenburg (1997) 51.

Συμπερασματικά, γνωρίζοντας την κλασική παιδεία και ιδιαίτερα τη λατινομάθεια του Pirandello και διαβάζοντας το έργο του *L'Umorismo*, διαπιστώνουμε τη δύναμη των Λατίνων συγγραφέων, που παραμένουν μέχρι σήμερα η βάση για ένα δοκίμιο περί χιούμορ, όπως αυτό του μεγάλου Ιταλού συγγραφέα. Και οι Λατίνοι αυτοί συγγραφείς θεωρούνται σήμερα από το εκπαιδευτικό μας σύστημα *personae non gratae!*

Βιβλιογραφία

- Bremmer, J. – Roodenburg, H. (1997), *A cultural history of humour, from antiquity to the present day*, Cambridge/Oxford (= Bremmer J. – Roodenburg H., (2005), *Πολιτισμική Ιστορία του Χιούμορ*, μετάφρ. Γιώργος Δίπλας, Αθήνα).
- Casella, P. (2002), *L' Umorismo di Pirandello*, Firenze.
- Κεντρωτής, Γ. (2008), *ΚΙΚΕΡΩΝ ο τέλειος ρήτορας De Oratore*, Αθήνα.
- Pirandello, L. (1992), *L' Umorismo*, Milano.
- Νταρακλίτσα, Ε. (μετάφρ) (2005), L. Pirandello, *Η Αισθητική του Χιούμορ*, Αθήνα.
- Segal, E. (1987), *Roman Laughter: the comedy of Plautus*, Oxford.
- Zangrilli, Fr. (1995), *Pirandello e i classici*, Firenze.

Riassunto

L'umorismo e il suo collegamento agli autori latini nell' opera di Luigi Pirandello *L' Umorismo*

Luigi Pirandello, uno degli autori più importanti del teatro contemporaneo e Premio Nobel per la letteratura, era un ottimo conoscitore della lingua latina ed era solito leggere tutte le opere del teatro classico in lingua originale.

Pirandello insegnò all' Università le seguenti materie: Linguistica, Retorica, Estetica degli antichi greci e latini in rapporto ai classici contemporanei mondiali ed italiani. Frutto della sua ricerca in questo campo è anche il libro *L' Umorismo*, attraverso il quale ottenne la cattedra di professore ordinario presso l' Università di Palermo. In questa relazione vengono studiate e interpretate le più rilevanti citazioni di Pirandello sull' umorismo. Inoltre vengono studiati i suoi riferimenti alle opere di Quintiliano, Orazio, Plauto e Plinio e viene altresì esaminata la sua interessante analisi della poesia maccheronica latina.

ROBERT MALTBY
(University of Leeds)
R.Maltby@leeds.ac.uk

MAKING THE ROMANS LAUGH:
SOME FORMULAIC ELEMENTS IN PLAUTINE COMIC DIALOGUE

It is ninety years ago exactly since the publication of Eduard Fraenkel's seminal work on Plautine comedy entitled *Plautinisches in Plautus (Plautine Elements in Plautus)* which was translated into Italian in 1960 and into English in 2007. Since the time of its first publication it has become clear that what Fraenkel described as Plautine elements were in fact features of early and pre-literary Roman drama and mime. If more fragments of Naevius had survived we would no doubt have seen such features as the use of vigorous diction as a source of humour in its own right, particularly in the kind of vaudeville comic dialogue which serves to hold up rather than develop the plot and privileges comic repartee over character and narrative development, as typical of Italian farce in general rather than as characteristically Plautine. It is perhaps only Terence, and possibly playwrights such as Lucius Lanuvinus, who stood outside this broad Italian *palliata* tradition and favoured a closer adaptation of their Attic models, particularly Menander.¹

The argument of this paper will be that many of the comic linguistic elements in Plautus, identified as typically Plautine by Fraenkel, are not distributed evenly through his plays, but are concentrated in certain stylized sections of comic dialogue, resembling the impromptu scenes of Atellan farce. These sections are advertised to the audience by certain key words and phrases at their outset and are given over to a familiar set of formulaic jokes, slapstick and banter between universal comic stereotypes, with slaves and parasites usually playing a key role.

The paper will investigate briefly three such scenes in Plautus in order to identify the formulaic elements which they share before discussing where, if at all, such elements are to be found in Terence. The Plautine comic dialogues analysed are those between (1) Mercury and the slave Sosia in *Amphitruo* 331-400, (2) Menaechmus and his parasite Peniculus at *Menaechmi* 134-80 and (3) the slave Toxilus and the parasite Saturio at *Persa* 99-113.

1. *Amphitruo* 331-400

Until line 331 Mercury and the slave Sosia have been commenting on one another's speech in asides outside Amphitruo's house. The *nescioquis loquitur* formula, spoken by Mercury here

Amph. 331 **MERCURIUS** certe enim hic nescioquis loquitur

is used three times elsewhere by Plautus to bring into conversation two characters who till this time have been speaking in asides or not noticing one another. In all three cases the phrase inaugurates a section of comic banter. So at *Bacchides* 1104 it is followed by a deliberate misunderstanding of the phrase *unde agis?*:

Bacch. 1104 **PHILOXENUS** certo hic prope me mihi nescioquis loqui visust ...

1106 **NICOBULUS** Philoxene, salve. **PHILOXENUS** et tu. unde agis?

NICOBULUS unde homo miser atque infortunus.

¹ This is essentially the argument of Wright (1974).

Philoxenus intends it as a conventional greeting ‘Where have you come from?’, but Nicobulus takes it literally and replies ‘Where a miserable and unfortunate man should come from’.

At *Persa* 99f. it introduces a play on the proper name of the parasite, *Esurio non Saturio*, discussed below:

Persa 99 **TOXILUS** prope me hic nescioquis loquitur ...
 101 O Saturio, opportune advenisti mihi.
 102 **SATURIO** Mendacium edepol dicis, atque haud te decet:
 nam Esurio venio, non advenio Saturio.

At *Rudens* 97 it is followed by Daemones’ joke about Sceparnio being paid for as his slave:

Rudens 97 **PLESIDIPPUS** prope me hic nescioquis loquitur.
DAEMONES heus, Sceparnio.
SCEPARNIO qui nominat me? **DAEMONES** qui pro te argentum dedit.

This formula, then, seems clearly to signal to the audience that a comic dialogue is to follow. In ordinary circumstances Plautus uses the formula *quis hic loquitur prope* and Terence always simply *quis hic loquitur*, clearly identified by Donatus in his comment on *Andria*.267 as a standard formula.² Here in *Amphitruo* the banter begins by Sosia’s playing on the *nescioquis loquitur* formula itself:

Amph. 331-2 **MERCURIUS** certe enim hic nescioquis loquitur.
SOSIA salvos sum, non me videt
nescioquem loqui autumat; mihi certo nomen Sosiaest.

‘I’m safe; he hasn’t seen me. He says *nescioquis* (someone or other) is talking, but my name’s Sosia’. There is a clear reference here to Odysseus’s trick *Od.* 9.366f. where he confuses Polyphemus by saying he is called ‘nobody’.³

This is immediately followed by a comic, in this case mock epic, variation on the Homeric ‘winged words’ idea:⁴

Amph. 333-4 **MERCURIUS** hinc enim mihi dextra vox auris, ut videtur, verberat.
SOSIA metuo, vocis ne vicem hodie hic vapulem, quae hunc verberat.

When Mercury declares ‘a voice on the right here, it seems, is striking my ears’, Sosia the slave picks up on the beating metaphor and comments ‘I’m afraid I’ll be struck instead of my voice, for striking him’.

Now this links with a joke that had been used by Sosia only a few lines earlier at 325-6,

MERCURIUS vox mi ad aures advolavit. **SOSIA** ne ego homo infelix fui,
 qui non alas intervelli: volucrem vocem gestito

playing on the double meaning of *alas* as hair under the arms and wings. Since he had not plucked out the hair from under his arms / cut off his wings his voice had started flying. Such repetitions are a key

² Normal Plautine formula: *quis (hic) loquitur (prope)?* [*Bacch.* 773, *Capt.* 133, *Pseud.* 445, *Rud.* 230, 333, *Stich.* 330, *Truc.* 499]. Normal Terentian formula: *quis hic loquitur?* [*Andr.* 267, 783, *HT.* 517, *Phorm.* 739, *Eun.* 86] Cf. Don. *ad Andr.* 267 *principium Terentianum in iugendis personis.*

³ Parodied at Aristoph. *Wasps* 175-89.

⁴ E.g. Homer *Iliad.* 1.201; cf. Aesch. *PV.* 115.

feature of passages amplified by Plautus. In fact, this same flying voice theme had been used twice in close succession in *Rudens* on the principle that if a joke works well, it is worth repeating:

Rud. 233 **AMPELISCA** certo vox muliebris auris tetigit meas
PALAESTRA mulier est, muliebris vox mihi ad auris venit

Rud. 332-3 **TRACHALIO** (meeting Ampelisca) cuia ad auris / vox mi advolavit?

and once in the *Mercator*:

Mer. 864 **EUTYCHUS** (meeting Charinus) nescio quonia vox ad aures
mi advolavit

This is exactly what we find in 340-1 with the *os exossas* joke (repeated from 318-20):

Amph. 340-1 **MERCURIUS** quo ambulas, tu qui Volcanum in cornu conclusum
geris?
SOSIA quid id exquiris tu, qui pugnīs os exossas hominibus?

First of all Mercury adopts a menacing tone in mock tragic language. Sosia undermines this with verbal parallelism: Mercury's *quo ambulas* is echoed in Sosia's *quid is exquiris* and Mercury's *tu qui Volcanum* with *tu qui pugnīs*. Mercury's metonymy of Vulcanus for 'fire' is mock-elevated.⁵

As mentioned above, the *os exosso* joke is repeated from:

Amph. 318-20 **MERCURIUS** exossatum os esse oportet quem probe percusseris.
SOSIA mirum ni hic me quasi murenam exossare cogitat.
ultra istunc qui exossat homines.

Os exossas is a typically Plautine word-play involving the similar sounding *ōs*, and *os ossis* 'bone'. Here = 'de-bone the faces of men'. At 318 to 20 there is a reference to the technical meaning of *exossare* 'to bone fish' as at *Aulularia* 399 and Terence *Adelphoi* 376-8. This play on *os* and *exossare* occurs only in these two passages of Plautus. Again, if a joke works well, why not use it twice?

At 344 -5 we have another joke based on a double-meaning, as with *alas* in 326:

Amph. 344-5 ... **MERCURIUS** verbero
SOSIA mentire nunc
MERCURIUS at iam faciam ut verum dexas dicere

Here *verbero* is used by Mercury as the vocative of a noun 'scoundrel' i.e. 'one who deserves a beating', but Sosia deliberately misunderstands it as *verbero* the verb 'I am beating you'. Both the noun and the verb are frequent in Plautus but the verb is never used in the first person singular form *verbero*.

⁵ Cf. Enn. *Ann.* 509 (Sk.) *cum magno strepitu Volcanum ventus vegebat*; Naevius *incert.* 30a-c *cocus edit Neptunum Cererem / et Venerem expertam Vulcanum Liberumque absorbit / partiter*; Plaut. *Men.* 330 (Cylindrus, cook) *dum ego haec appono ad Volcani violentiam*; Plaut. *Rud.* 761 (Labrax) *Volcanum adducam, is Venerist advorsarius*.

outdoes this by taking *consutis tunicis* as an ablative of instrument rather than an ablative of accompaniment and accuses him of lying ‘he came on his feet’ not ‘on a tunic’.

At 370-2 the joke based on *profecto* is grammatical rather than lexical:

Amph. 370-2 **SOSIA** ita profecto. **MERCURIUS** nunc profecto vapula ob
mendacium.
SOSIA non edepol volo profecto. **MERCURIUS** at pol profecto
ingratiis.
hoc quidem profecto certum est, non est arbitrarium.

Mercury understands Sosia’s *profecto* in 371 as the object of *volo* instead of as an adverb ‘I don’t want the ‘of course’ instead of ‘of course I don’t want a beating’ This joke in which a word is repeated in a nonsensical way for comic effect is another stock in trade of the comic dialogue, occurring with *censeo* at *Rudens* 1268-79 and with *aio* at *Most.* 975-9.

Finally in the *Amphitruo* passage at 383-4, as Mercury’s bullying succeeds in rendering Sosia uncertain about his own identity he has to admit that he did not say he was Amphitruo’s Sosia but rather his *socius* ‘associate’⁷:

Amph. 383-4 **MERCURIUS** Amphitruonis te esse aiebas Sosiam.
SOSIA peccaveram.
nam Amphitruonis socium ne me esse volui dicere

For the joke to work well *socium* has to be pronounced with a soft *c* *sosium*, as in the Umbrian dialect. It was possible that Plautus was from Sarsina in Umbria and so dialect jokes of this kind cannot be excluded. It would be another feature derived perhaps from native Italian drama, but not unknown in the Old Comedies of Aristophanes.

In order to establish the formulaic nature of such passages of comic banter in Plautus the discussion now moves on to two passages of comic dialogue involving parasites from the *Menaechmi* and the *Persa*. The parasite or flatterer has a long tradition in Graeco-Roman comedy, going back ultimately to Epicharmus.⁸ They may have been a feature of Atellan farce where we hear of such names as Bucco ‘big mouth’, Dossenus ‘glutton’, Manducus ‘chomper’. Some, such as Artotrogus in the *Miles* or Gnatho in Terence’s *Eunuch* are closely related to the Greek tradition of the flatterer *kòlax*. The ones we will be looking at, Peniculus in *Menaechmi* and Saturio in *Persa*, like Ergasilus in *Captivi* and Gelasimus in *Stichus*, concentrate on witty banter like the real-life professional jester with his book of jokes. Their language is full of puns, double-meanings and etymological word-plays and their characters are purpose-built for their contribution to what we have termed formulaic banter with little relevance to the development of the plot⁹.

2. *Menaechmi* 134-80

Menaechmus at 110-133 had entered from his house and now delivers a song back inside to his wife. He tells her he is going out and won’t be back for lunch and when she disappears inside the house he reveals that he has stolen from her a richly embroidered mantle *palla* which he will take to his mistress.

⁷ For this type of pun based on minimal linguistic correspondence, see Duckworth (1952/1994) 354.

⁸ See Lofberg (1920).

⁹ See Maltby (2000).

This monologue is overheard by the parasite Peniculus, who at 135 addresses him with the greeting *heus adulescens*:

Men. 134-6 **MENAECHMUS** avorti praedam ab hostibus nostrum salute socium
PENICULUS heus, adulescens, ecqua in istac pars inest praeda mihi?
MENAECHMUS perii, in insidias deveni. **PENICULUS** immo in
 praesidium, ne time

At the end of his speech Menaechmus had used a military metaphor to refer to his theft of the *palla* ‘I have taken booty from the enemy without loss to our allies’ (134). Peniculus in his opening address (135) picks up the word booty *praeda* and Menaechmus (136) continues the military metaphor with the statement *in insidias deveni* ‘I’ve fallen into an ambush’. Peniculus begins his verbal play, continuing the military tone, with *immo in praesidium* ‘not a trap but your troop’ / ‘not into detection but into protection’. Further on at 138:

Men. 138 **PEN.** salve. **MEN.** quid agis? **PEN.** teneo dextera genium meum.

The simple greeting *quid agis?* ‘how are you?’ is taken literally as ‘what are you doing’ and Peniculus says he is shaking his genius (something like his guardian angel) by the hand. A similar joke based on taking a formal greeting literally occurs at *Bacch.* 1106, as we saw above, where the passage of banter was inaugurated by the formula *nescioquis loqui visust*.

Next in *Menaechmi* 152-3:

Men. 152-3 **MEN.**...hunc comburamus diem.
PEN.... quam mox incendio rogam?

following upon Menaechmus’s metaphor of ‘burning up the day’, Peniculus’ facetious comment ‘how soon shall I light its pyre?’ introduces a typical personification of *dies* as at *Stichus* 435 and *Stichus* 453¹⁰. Next at *Menaechmi* 160-1 we have another so-called riddle joke¹¹:

Men. 160-1 **PEN.** eu edepol ne tu, ut ego opinor, esses agitator probus.
MEN. quidum? **PEN.** ne te uxor sequatur, respectas identidem.

Peniculus: What a good charioteer you would have made? **Menaechmus:** Why so? **Peniculus:** You look back so often to make sure your wife is not catching up with you.

Finally at 178 there follows a double meaning joke:

Men. 178 **MEN.** placide pulta. **PEN.** metuis, credo, ne fores Samiae sient.

Where *fores Samiae* can mean either 1. doors made of Samian ware, i.e. fragile pottery or 2. the doors of a Samian woman i.e. a *meretrix*, a profession in ancient times connected with the girls of Samos. This is an appropriate pun here as the *meretrix* Erotium is about to appear from these doors.

3. *Persa* 99-113

The final passage to be examined is the dialogue between the slave Toxilus and the parasite Saturio at *Persa* 99-113:

¹⁰ *Stich.* 436 **STICH.** (*diem*) *excruciavero*; *Stich.* 453 **STICH.** *ego hunc lacero diem*

¹¹ See above on *Amph.* 357-8 and fn. 5.

- Persa* 99 **TOX.** prope me hic nescio quis loquitur. **SAT.** O mi Iuppiter,
terrestris te coepulonus compellat tuos.
- 101 **TOX.** O Saturio, opportune advenisti mihi.
SAT. Mendacium edepol dicis, atque haud te decet:
- 103 nam essurio venio, non advenio saturio.
TOX. at edes, nam iam intus ventris fumant focula.
calefieri iussi reliquias. **SAT.** pernam quidem
ius est adponi frigidam postridie.
- TOX.** ita fieri iussi. **SAT.** ecquid hallecis? **TOX.** vah, rogas?
- 108 **SAT.** sapis multum ad genium. **TOX.** sed tu, ecquid meministi, here
qua de re ego tecum mentionem feceram?
- SAT.** memini: ut murena et conger ne calefierent;
nam nimio melius oppectuntur frigida.
- 112 sed quid cessamus proelium committere?
dum mane est, omnis esse mortalis decet.

Saturio has been listening to Toxilus, apparently arranging a feast, and commenting on his words in asides. Toxilus, who in fact has merely been putting on a pretence of organising a feast with his fellow servants within the house for Saturio's benefit, pretends at first not to see the parasite, but at 99 with the well-known formula *prope me hic nescio quis loquitur* (see and fn.1 above) a section of comic dialogue begins, just as it had in *Amphitruo* 331. And just as that *Amphitruo* passage begins with a joke concerning Sosia's name: 'I'm safe, he hasn't seen me. He says someone or other is speaking, but my name is Sosia', so here Toxilus names the parasite correctly as Saturio line 101, but Saturio accuses him of lying 102 (as Mercury has accused Sosia of doing in *Amphitruo* 366 and 370 above) for he says he comes as an *Esurio* 'Starveling' rather than a *Saturio* 'Sated' 103 (see p. 2 above). Later Saturio's words *sapis multum ad genium* line 108 recall Peniculus' calling Menaechmus his genius or 'guardian angel' at *Menaechmi* 138 above, though here the phrase means something like: 'you really understand pleasure'. Another link with the *Menaechmi* passage comes finally at line 112 with the application to attacking a meal of the *proelium* metaphor used in *Menaechmi* 185f. above.

4. Comic Dialogue in Terence

Terence avoids developed comic monologue of this type which holds up the narrative. However, truncated examples of what I have referred to as comic formulae occur in cases where we may suspect he is writing independently of his Greek original. So the only example of a so-called riddle joke (see *Amph.* 357-8, *Men.* 160-1 and fn. 5 above) in Terence occurs in the first appearance on stage by the parasite Phormio at *Phorm.* 342:

- Phorm.* 342-3 **PHORMIO** prior bibas, prior decumbas; cena dubia adponitur.
GETA quid istuc verbist?
PHORMIO ubi tu dubites quid summas potissimum.

in a passage which is notable for its other Roman elements, such as military metaphors 318, 321, 346, a Roman legal reference 334, and the adaptation of a passage from another Roman palliata play.¹²

¹² See Donatus ad Ter. *Phorm.* 339-42.

Another formulaic joke, perhaps from native farce, which can be introduced in Terence without interrupting the flow of the narrative, is the literal use of the *quid agis?* formula, e.g. by the slave Parmeno in dialogue with the parasite Gnatho at *Eunuchus* 271:¹³

Eun. 271 **GNATHO** ...quid agitur? **PARMENO** statur.

GnathoHow are you going? **Parmeno** I'm standing.

or the literal use of the *numquid vis* formula¹⁴, as at *Adelphoi* 432:

Adelph. 432 **SYRUS** ...numquid vis? **DEMEA** mentem vobis meliorem dari.

Syrus Anything further you want? **Demea** Yes, for you to get a better mind.

Here Donatus comments on this as an example of Demea's rusticity¹⁵.

As Wright (1974) has shown it is Terence who stands outside the main tradition of Latin *palliata* by avoiding the use of farcical comic dialogue as a source of humour in its own right. Plautine examples, however, abound, as this paper has shown, a clear indication of the continuing and pervasive influence in his works of the native tradition of farce.

Bibliography

- Barsby, J.A. (1986), *Plautus: Bacchides*, Warminster
- _____ (1999), *Terence: Eunuchus*, Cambridge
- Christenson, D.M. (2000), *Plautus: Amphitruo*, Cambridge
- Duckworth, G.E. (1952/1994), *The Nature of Roman Comedy*, Princeton (repr. with bibliographical appendix by Hunter, R.L. Bristol 1994)
- Fraenkel, E. (2007), *Plautine Elements in Plautus*. transl. of *Plautinisches in Plautus* (1922) by T. Drevikovskiy and F. Muecke, Oxford
- Gratwick, A.S. (1993), *Plautus: Menaechmi*, Cambridge.
- Hough, J.N. (1945), “The *numquid vis* formula in Roman comedy”, *AJPh* 66: 282-302.
- Lofberg, O. (1920), “The Sycophant-Parasite”, *CP* 15: 61-72.
- Maltby, R. (2000), “The Language of Plautus’ Parasites” in *Theatre: Ancient and Modern*, ed. C. Gillespie, Milton Keynes: pp. 32-44
- Tromaras, L. (1994), *P.Terentius Afer Eunuchus. Einführung, kritische Text und Kommentar*, Hildesheim.
- Wright, J. (1974), *Dancing in Chains: the Stylistic Unity of the Comoedia Palliata*, *Papers and Monographs of the American Academy in Rome* 25, Rome.

¹³ For this type of joke see *Men.* 138 above and cf. *Most.* 791 and *Pseud.* 457.

¹⁴ Plautine examples at *Epid.* 513, *Men.* 328, *Mil.* 575, 1086

¹⁵ Donatus ad *Adelph.* 432 respondit agresti veritate; nam respondendum erat ‘recte’ aut ‘valeas’

Περίληψη

Κάνοντας τους Ρωμαίους να γελούν: ορισμένα στερεότυπα στοιχεία στον κωμικό διάλογο του Πλαύτου

Η ανακοίνωση υποστηρίζει πως πολλά από τα στοιχεία της κωμικής γλώσσας του Πλαύτου, τα οποία χαρακτηρίζονται ως τυπικά πλαύτεια γλωσσικά χαρακτηριστικά από τον Fraenkel, δεν κατανέμονται εξίσου στα διάφορα έργα του κωμωδιογράφου, αλλά βρίσκονται συγκεντρωμένα σε συγκεκριμένα υφολογικά προσεγμένα τμήματα κωμικού διαλόγου, και ανακαλούν τις αυτοσχέδιες σκηνές της Ατελλανής φαρσοκωμωδίας.

Η «ΓΛΩΣΣΑ» ΤΟΥ ΧΙΟΥΜΟΡ ΣΤΟΝ ΤΕΡΕΝΤΙΟ ΚΑΙ ΤΟΝ ΠΛΑΥΤΟ

Ένα από τα πιο ενδιαφέροντα ζητήματα για όσους ασχολούνται με το χώρο της κωμωδίας είναι η «γλώσσα» του χιούμορ, το «είδος» δηλαδή του χιούμορ που αναπτύσσεται ανάμεσα στον ποιητή-πομπό και στους θεατές-δέκτες των έργων του. Η αντίληψη του χιούμορ είναι συνάρτηση τόσο της κοινωνικής κατάστασης (*status quo*) του ποιητή όσο και των κοινωνικών στερεοτύπων του εποχής του. Στην κωμωδία, ένα θεατρικό είδος στο οποίο τα όρια του θεατρικού και του εξωθεατρικού κόσμου είναι πολλές φορές δυσδιάκριτα, το χιούμορ μπορεί να προέρχεται είτε από τον ένα είτε από τον άλλο χώρο. Στο έργο ενός κωμικού ποιητή το χιούμορ μπορεί να πηγάζει από την προσωρινή ανατροπή των κοινωνικών αξιών και στερεοτύπων που αποκαθίστανται στο τέλος του έργου. Αυτή η προσωρινή ανατροπή των κοινωνικών αξιών και στερεοτύπων και η δημιουργία ενός «ανάποδου κόσμου», όπως είναι ο κόσμος του καρναβαλιού,¹ εκτονώνει τις κοινωνικές εντάσεις και μέσω της καθαρτικής δύναμης του γέλιου ικανοποιεί τις προσδοκίες των θεατών. Στο έργο ενός άλλου κωμικού ποιητή το χιούμορ στα έργα του μπορεί να πηγάζει από τη διάψευση αυτών των προσδοκιών. Οι θεατές, κυρίως οι άνδρες θεατές, οι προσδοκίες των οποίων διαψεύδονται από την πραγματικότητα των έργων, δεν μπορούν παρά να γελάσουν στην περίπτωση αυτή ή να χαμογελάσουν – έστω – με τον εαυτό τους.

Διότι το χιούμορ (σύμφωνα με μία από τις πολλές θεωρίες που έχουν διατυπωθεί γι' αυτό)² παράγεται, προκύπτει – μεταξύ άλλων – από τη διάσταση μεταξύ προσδοκιών και πραγματικότητας, μεταξύ αυτού που προσδοκά κάποιος να συμβεί και αυτού που συμβαίνει στην πραγματικότητα.³ Το χιούμορ επομένως ανατρέπει τις προσδοκίες μας δημιουργώντας μία καινούρια πραγματικότητα και αλλάζοντας την κατάσταση στην οποία βρισκόμαστε και αυτό μας κάνει πολλές φορές να γελάμε. Το χιούμορ συνίσταται επίσης στο να γελά κανείς με τον εαυτό του και αυτό το χιούμορ δεν είναι καταπιεστικό, αλλά αντιθέτως μάς δίνει μία αίσθηση απελευθέρωσης.⁴

Η Κωμωδία (σε πρώτο επίπεδο η Αρχαία και σε δεύτερο επίπεδο η Νέα και η Ρωμαϊκή) είναι το λογοτεχνικό είδος το οποίο θεωρείται ως απολύτως συνδεδεμένο με το χιούμορ. Σε αυτά τα είδη της Κωμωδίας το χιούμορ είναι άλλοτε πιο χοντροκομμένο (π.χ. στην Αρχαία) και άλλοτε πιο λεπτό και εξεζητημένο (π.χ. στη Νέα και Ρωμαϊκή Κωμωδία), προσεγγίζοντας τη σύγχρονη αντίληψη που έχουμε γι' αυτό. Ιδιαίτερος στη Νέα Κωμωδία που είναι αστική κωμωδία (κατά κύριο λόγο τα έργα του Μενάνδρου⁵ σε σύγκριση με την Αρχαία που είναι πολιτική κωμωδία)⁶ αρμόζει αυτό το είδος του χιούμορ, του χιούμορ όπως το προσδιορίζει η λέξη που χρησιμοποιεί ο Κικέρωνας γι' αυτό, όταν αναφέρεται στο χιούμορ του Πλαύτου, η λέξη *urbanitas*⁷ (που σημαίνει τον εν άστει βίο αλλά και την αστειότητα του λόγου).

Η Ρωμαϊκή Κωμωδία βασίζεται σε ένα μεγάλο βαθμό στη Νέα, επομένως είναι λογικό να περιμένουμε και σε αυτήν ένα ανάλογο είδος χιούμορ. Η διαφορά της ωστόσο από τη Νέα Κωμωδία έγκειται στο ότι μεταφέρεται σε ένα διαφορετικό από αυτή ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον. Ο Πλαύτος και ο Τερέντιος, οι δύο βασικοί εκπρόσωποι της Ρωμαϊκής Κωμωδίας, γράφουν τα έργα τους από το τέλος του τρίτου έως το πρώτο μισό του δεύτερου αιώνα π.Χ., σε μία

¹ Σχετικά με τη σχέση μεταξύ κωμικού στοιχείου και καρναβαλιού όπως την ανέπτυξε ο Bakhtin βλ. Bakhtin (1984)-Morson-Emerson (1990) 433-70.

² Clarke (2007) 3-9.

³ Critchley (2002) 1-3· Duckworth (1994) 317-21.

⁴ Critchley (2002) 95.

⁵ Lesky (1988) 909.

⁶ Lesky (1988) 582 -628.

⁷ Critchley (2002) 28.

εποχή κατά την οποία πραγματοποιούνται μεγάλες αλλαγές στη ρωμαϊκή κοινωνία και οικονομία και διαμορφώνονται νέες ισορροπίες δυνάμεων. Κατά την εποχή αυτή αλλάζει επίσης στη Ρώμη ο ρόλος και η θέση της γυναίκας, και ιδιαίτερα της συζύγου. Η παρουσίαση του χαρακτήρα της συζύγου και μητέρας (*matrona*) στα έργα των δύο ποιητών αποτελεί κατά την άποψή μου μία πρόκληση, διότι οι *matronae* αποτελούν στη ρωμαϊκή κοινωνία του δεύτερου αιώνα π.Χ. μία κοινωνική ομάδα χωρίς πολιτικά δικαιώματα αλλά με αυξανόμενη σημασία στο χώρο της κοινωνικής ζωής.

Ο λόγος που έχω επιλέξει να ασχοληθώ με τον τρόπο παρουσίασης της *matrona* στα έργα των δύο Ρωμαίων ποιητών ως χαρακτηριστικό παράδειγμα του διαφορετικού τους χιούμορ είναι το γεγονός ότι, αν και η τελευταία δε συγκαταλέγεται στους τυπικά κωμικούς χαρακτήρες, όπως είναι π.χ. ο *servus currens* και ο *miles gloriosus*, αποτελεί ωστόσο ένα από τα βασικότερα εμπόδια για την ικανοποίηση του ερωτικού πόθου των ηλικιωμένων συζύγων τους (*senes amatores*), τουλάχιστον στις κωμωδίες του Πλαύτου, προκαλώντας έτσι εμμέσως το γέλιο στους θεατές. Επομένως, αυτό που θεωρώ ενδιαφέρον να εξετασθεί είναι, εάν το χιούμορ στην περίπτωση αυτή προκύπτει από το γεγονός ότι ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται οι τελευταίες στα έργα του Πλαύτου ικανοποιεί τις προσδοκίες και την ανάγκη των ανδρών θεατών για εικονική εκδίκηση και διακωμώδηση των δικών τους συζύγων, ανατρέποντας με τον τρόπο αυτό τα κοινωνικά στερεότυπα της ανδροκρατούμενης κοινωνίας του δεύτερου αιώνα π.Χ. Στον αντίποδα αυτών, ο διαφορετικός τρόπος αντιμετώπισης των *matronae* από τον Τερέντιο στα δικά του έργα μπορεί να αποτελεί μία διαφορετική προσέγγιση του χιούμορ από το Ρωμαίο ποιητή, ο οποίος παίζει με τις προσδοκίες των ανδρών θεατών που είναι ήδη εξοικειωμένοι με τα έργα του Πλαύτου, με αποτέλεσμα το αντικείμενο της διακωμώδησης να γίνονται τελικά οι ίδιοι. Ένας από τους παράγοντες στους οποίους πιθανόν να οφείλεται η διαφορετική αντίληψη του χιούμορ των δύο Ρωμαίων ποιητών είναι η διαφορετική κοινωνική τους κατάσταση.

Αυτό που θέλω να δείξω είναι ότι ο Τερέντιος στην προκειμένη περίπτωση παρουσιάζει τις Ρωμαίες *matronae* με έναν απροσδόκητο τρόπο. Αν μία από τις θεωρίες του χιούμορ βασίζεται στην ανατροπή των κοινωνικών αξιών, το δικό του, προσωπικό χιούμορ βασίζεται στην ανατροπή της ανατροπής και στόχος του ποιητή δεν είναι ο φανταστικός κόσμος των έργων του αλλά ο κόσμος των Ρωμαίων θεατών. Υπό την έννοια αυτή το χιούμορ του Τερεντίου είναι περισσότερο «υπερβατικό» από το χιούμορ του Πλαύτου. Από την άλλη πλευρά το χιούμορ στον Πλαύτο προκύπτει από τη διακωμώδηση των κοινωνικών στερεοτύπων της εποχής του, σε συνδυασμό με την παρουσίαση των κωμικών στερεοτύπων που έχει καθιερώσει ήδη η Νέα Κωμωδία.

Το χιούμορ στον Τερέντιο επομένως προκύπτει κατά την άποψή μου από τη διάψευση των προσδοκιών των θεατών, προσδοκιών που έχουν δημιουργηθεί από την παρακολούθηση έργων της Νέας και της Ρωμαϊκής Κωμωδίας. Πρέπει να σημειωθεί ότι η αμφιλεγόμενη εικόνα των γυναικών εντός και εκτός των κειμένων (όπως θα φανεί στη συνέχεια) καθιστά τις τελευταίες το «όχημα» μέσω του οποίου ο άνδρας ποιητής παίζει κάθε φορά ένα παιχνίδι με τους θεατές.

Είναι γνωστό ότι μετά τους Καρχηδονιακούς πολέμους της Ρώμης (ιδιαίτερος μετά το δεύτερο Καρχηδονιακό πόλεμο) συνέβησαν μεγάλες αλλαγές στη ρωμαϊκή κοινωνία, μεταμορφώθηκε ριζικά η οικονομία της ιταλικής χερσονήσου και άρχισε επίσης να αλλάζει η ισορροπία δυνάμεων ανάμεσα στους άνδρες και τις γυναίκες.⁸ Αυτή η ισορροπία άρχισε να αλλάζει κυρίως λόγω του γεγονότος ότι οι γυναίκες, είτε ως χήρες είτε εξαιτίας της μακρόχρονης απουσίας των συζύγων τους στον πόλεμο, υποχρεώθηκαν να αναλάβουν τον έλεγχο τουλάχιστον στο εσωτερικό του οίκου τους. Ήδη στις αρχές του τρίτου αιώνα, το 215 π.Χ., είχαν επιβληθεί φόροι στις περιουσίες των οικονομικά ανεξάρτητων γυναικών, ώστε να συγκεντρωθούν χρήματα για να πληρωθεί ο στρατός. Την ίδια εποχή ένας νέος νόμος λιτότητας, η *Lex Oppia*, έθεσε περιορισμούς στα προσωπικά είδη πολυτελείας των γυναικών και κατήργησε το προνόμιό τους να ταξιδεύουν με άμαξες. Ωστόσο, ήδη το 195 π.Χ. υποστηρίχτηκε η κατάργηση του νόμου αυτού από δυναμικές γυναικείες διαδηλώσεις, οι οποίες κατέδειξαν την καινούργια διάθεση και θέση (ή κατάσταση) των γυναικών.⁹

⁸ Alföldy (1985) 42-64.

⁹ Fantham et al. (2001) 332· Bauman (1992) 25-34· Balsdon (1984) 38-43.

Την εποχή αυτή στη Ρώμη ήταν σε ισχύ δύο μορφές γάμου: ο γάμος *cum manu* (ή *in manu*)¹⁰ (γάμος υπό εξάρτηση) και ο γάμος *sine manu* («ελεύθερος» γάμος). Σε ένα γάμο *in manu* η γυναίκα δεν είχε νομική ανεξαρτησία ούτε δική της περιουσία. Σε ένα γάμο *sine manu* η γυναίκα ήταν νομικά ανεξάρτητη από το σύζυγό της (αν και πιθανώς ήταν ακόμη υπό την εξουσία-*potestas* του πατέρα της) και συνήθως έφερνε μαζί της στο γάμο μία προίκα η οποία μπορούσε να θεωρηθεί ως συνεισφορά από την πλευρά της στα κοινά έξοδα των δύο συζύγων. Το δεύτερο είδος γάμου επέλεγαν οι πλούσιες οικογένειες της Ρώμης ώστε η προίκα να παραμένει στα χέρια της συζύγου και της οικογένειας του πατέρα της. Εξάλλου μία σύζυγος με μεγάλη προίκα συνήθιζε να ασκεί πίεση στο σύζυγό της ώστε να τη συντηρεί με τον ίδιο πλουσιοπάροχο τρόπο με τον οποίο ήταν συνηθισμένη από το πατρικό της σπίτι.¹¹

Η προίκα βεβαίως είχε καθιερωθεί πολύ πριν από το δεύτερο αιώνα, αλλά κατά τη συγκεκριμένη περίοδο εξελίχθηκε σε σημαντικό εργαλείο οικονομικής συναλλαγής. Χαρακτηριστικά ο Κάτων ο Πρεσβύτερος παραπονιέται για το θεσμό της προίκας όταν καταφέρεται εναντίον της ολοένα αυξανόμενης δύναμης των γυναικών. Από την άλλη πλευρά ήταν πολύ εύκολο για το σύζυγο να χρησιμοποιήσει τα χρήματα από την προίκα της γυναίκας του ή τον τόκο τους, και ύστερα να βρεθεί σε δύσκολη θέση, όταν ήταν υποχρεωμένος να τα επιστρέψει σε περίπτωση διαζυγίου.¹² Αυτά όσον αφορά στο οικονομικό μέρος της σχέσης μεταξύ των συζύγων.

Όσον αφορά στο συναισθηματικό μέρος, αρκετοί σύζυγοι της ανώτερης τάξης κατά την εποχή αυτή στη Ρώμη δεν προσδοκούσαν ή δεν κατάφερναν να απολαμβάνουν αμοιβαίως ικανοποιητικές και συναισθηματικά ολοκληρωμένες σχέσεις με τις γυναίκες που παντρεύονταν, σύμφωνα με διάφορες μαρτυρίες.¹³ Η συναισθηματική απόσταση και η έλλειψη ισχυρής αφοσίωσης που χαρακτήριζαν το δεσμό μεταξύ ανδρογύνων είναι επίσης σύμφωνη με τη σχετικά περιορισμένη επιρροή που οι Ρωμαίοι σύζυγοι φαίνεται να ασκούσαν στους συζύγους τους.¹⁴ Η ρωμαϊκή αντίληψη του σχετικά αδύναμου συζυγικού δεσμού και της αποστασιοποιημένης μορφής της συζύγου ήταν αριστοκρατική και δεν πρέπει να ήταν άσχετη με την αύξηση των διαζυγίων μεταξύ ζευγαριών της τάξης αυτής. Από την άλλη πλευρά από την εποχή αυτή, από το δεύτερο αιώνα π.Χ. δηλαδή, είχαν ξεκινήσει ήδη προσπάθειες για την ενδυνάμωση αυτής της σχέσης και την ενίσχυση της αφοσίωσης της γυναίκας στον άνδρα της.¹⁵

Πολύ σημαντικότερη θεωρούνταν από τους Ρωμαίους ωστόσο η ιδιότητα της μητέρας (*mater*) από αυτή της συζύγου όσον αφορά στην επιρροή της πάνω στα παιδιά της. Από σχετικές μαρτυρίες φαίνεται ότι η τελευταία ασκούσε σημαντική επιρροή επάνω τους και ότι απολάμβανε τεράστιο σεβασμό στο γονεϊκό της ρόλο. Η συναισθηματική επένδυση μιας μητέρας στο γιο της και η συναισθηματική δέσμευση ενός γιου στη μητέρα του αναμφίβολα υποθάλπονταν από την πραγματική και αυξανόμενη εξάρτησή της από το γιο της, καθώς αυτός ήταν ο προφανής προστάτης της, διότι ο τελευταίος υπό κανονικές συνθήκες θα επιβίωνε του πατέρα της, του συζύγου της και των αδελφών της.¹⁶ Επίσης, σύμφωνα με διάφορες αρχαίες μαρτυρίες οι Ρωμαίες μητέρες μπορούσαν να βασίζονται στη στήριξη των γιων τους σε ανταπόδοση της προσπάθειας που οι ίδιες κατέβαλλαν τόσο για την ανατροφή τους όσο και στη διάρκεια της ενήλικης ζωής τους για τη βοήθεια που τους προσέφεραν στην επιλογή των συζύγων τους και στην απόκτηση δημοσίων αξιωμάτων.¹⁷

Όσον αφορά στη σχέση μεταξύ μητέρας και κόρης στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα, η μητέρα ήταν πάνω απ' όλα μία μορφή κύρους, η οποία ήταν αντικείμενο σεβασμού ακόμη περισσότερο από την κόρη της απ' όσο ήταν από το γιο της. Η στενή σχέση ανάμεσα σε μία μητέρα και μία κόρη πιθανώς εδραιωνόταν νωρίς, με τη μητέρα να επιβλέπει την εκπαίδευση του κοριτσιού σε ιδιαίτερα γυναικεία ζητήματα, πρακτικά και ηθικά, αλλά και με το να συμμετέχει στο διακανονισμό

¹⁰ Πρόκειται για τρεις ίσως νομικής ισχύος ιεροτελεστίες (*confarreatio, coemptio, usucapio*), που προορίζονταν να δώσουν τη νεαρή γυναίκα *in manum mariti*.

¹¹ Σχετικά με το θέμα του ρωμαϊκού γάμου και ειδικότερα σχετικά με τις δύο αυτές μορφές γάμου βλ. Grimal (1990) 88-94.

¹² Fantham et al. (2001) 336· Hallett (1984) 227-9.

¹³ Fantham et al. (2001) 222.

¹⁴ Fantham et al. (2001) 231-2.

¹⁵ Hallett (1984) 222· 40.

¹⁶ Hallett (1984) 250-1.

¹⁷ Hallett (1984) 246-9.

του γάμου της τελευταίας. Η εξάρτηση της κόρης από τη μητέρα της ενδυναμώνεται περισσότερο από το γάμο της πρώτης. Η κάθε μία πρέπει να βοηθούσε την άλλη σε περίπτωση ανάγκης ή όταν προέκυπταν προβλήματα αλλά υπάρχουν περισσότερες μαρτυρίες μητέρων που προσφέρουν βοήθεια στις κόρες τους παρά το αντίθετο.¹⁸

Όλα τα παραπάνω δίνουν μία συνοπτική αλλά χαρακτηριστική εικόνα του κοινωνικού στερεοτύπου της γυναίκας, και μάλιστα της παντρεμένης γυναίκας (της ανώτερης κοινωνικής τάξης) στην εποχή των δύο Ρωμαίων ποιητών.

Από την άλλη πλευρά, όσον αφορά στο στερεότυπο των παντρεμένων γυναικών (και επίσης μεγαλύτερων σε ηλικία) στα έργα του Μενάνδρου και γενικότερα στα έργα της Νέας Κωμωδίας, οι τελευταίες έχουν σε γενικές γραμμές μία καλή εικόνα, είναι ενάρετες, αξιοσέβαστες μορφές, αφοσιωμένες στην οικογένειά τους και τις οικογενειακές τους υποχρεώσεις και έχουν καλές σχέσεις με τους συζύγους τους. Επίσης έχουν γενικά τις ίδιες ανθρώπινες αδυναμίες με αυτούς [(υπερβολική ευσέβεια/ευλάβεια/δεισιδαιμονία γυναικών και ανδρών στο *Δύσκολο* του Μενάνδρου (260-63, 407-18)] και αντιμετωπίζονται από αυτούς με επιείκεια [όταν π.χ. η Μυρίνη στον *Ηρώα* παραδέχεται ένα σφάλμα της στο σύζυγό της (65 κ.ε.), αυτός την αντιμετωπίζει με σεβασμό και επιείκεια ο δυστυχώς εντελώς αποσπασματικά σωζόμενος διάλογος δείχνει τους δύο ως ζευγάρι, ως συντρόφους].¹⁹

Στη Νέα Κωμωδία (τουλάχιστον στα έργα και αποσπάσματα που μας έχουν σωθεί) οι άνδρες παραπονούνται μεν για τη διάρκεια του γάμου, αλλά τον θεωρούν (ένα) αναγκαίο κακό.²⁰ Όσον αφορά στις πλούσιες συζύγους, οι άνδρες σύζυγοι βρίσκονται βεβαίως και εδώ υπό την εξουσία της συζύγου τους.²¹ Επειδή όμως είναι πιστοί, δεν έχουν να φοβούνται τις γνωστές από τη Ρωμαϊκή κωμωδία τιμωρίες στις οποίες υποβάλλουν οι γυναίκες σύζυγοι τους άνδρες τους (όπως ξυλοφόρτωμα ή απαγόρευση εισόδου ή εξόδου από το σπίτι). Από την άλλη πλευρά οι σύζυγοι κατά κανόνα στα έργα της Νέας Κωμωδίας δεν είναι τόσο κακοί, ώστε να εύχονται το θάνατο της συζύγου τους. Βεβαίως, εντός του σπιτιού ο άνδρας που έχει παντρευτεί μία πλούσια σύζυγο είναι δυστυχής, αλλά για τον έξω κόσμο διατηρεί την καλή του φήμη (δόξα).²²

Παρ' όλα αυτά, ένα παράδειγμα τυραννικής συζύγου επιβιώνει σε αποσπάσματα του έργου του Μενάνδρου *Πλόκιον* που διέσωσε ο Aulus Gellius (*NA* 2.23). Σε αυτά εμφανίζεται η κυριαρχική Κροβούλη, η οποία είναι μία πλούσια κληρονόμος (επίκληρος). Αν και δεν είναι σίγουρο αν εμφανίζεται καν στη σκηνή, έχει σημασία η περιγραφή που κάνει γι' αυτή ο ηλικιωμένος και φτωχός σύζυγός της: είναι άσχημη, απαιτητική και αλαζονική, με άσχημη διάθεση και προς τα παιδιά της και προς τον ίδιο. Γενικά η Κροβούλη λόγω των χρημάτων που διαθέτει συμπεριφέρεται σαν να είναι αυτή η κεφαλή του σπιτιού και να έχει τα προνόμια ενός άνδρα. Αυτό όμως δεν το δηλώνει ρητώς, διότι σύμφωνα με μία από τις κωμικές συμβάσεις των έργων της Νέας Κωμωδίας στους γυναικείους ρόλους δεν δινόταν συνήθως η δυνατότητα να υπερασπιστούν τον εαυτό τους ή να εξαπολύσουν αντικατηγορίες.²³

Γενικά στα έργα της Νέας Κωμωδίας η σύζυγος είναι περισσότερο μία διακριτική παρουσία, μία σκιώδης μορφή. Αντίθετα με τα έργα της Νέας Κωμωδίας στα έργα του Πλαύτου η γυναίκα είναι γενικά μία πιο δυναμική παρουσία. Στις κωμωδίες του το στερεότυπο της Ρωμαίας συζύγου με πλούσια προίκα (*uxor dotata*) κρατά το σπουδαιότερο ρόλο σε σχέση με άλλους γυναικείους ρόλους.²⁴ Η σύζυγος αυτή διαθέτει μία ανεξαρτησία λόγω του ότι συνάπτει ένα γάμο *sine manu* με το σύζυγό της. Η γυναίκα, η οποία διαθέτει περισσότερα χρήματα από το σύζυγό της, αποκτά με τη βοήθεια του

¹⁸ Dixon (1988) 227-8.

¹⁹ Stärk (1990) 75.

²⁰ Schuhmann (1976) 31.

²¹ Webster (1974) 36.

²² Stärk (1990) 72.

²³ Fantham (1975) 73-74· Stärk (1990) 73.

²⁴ Schuhmann (1977) 48.

πλούτου της τη δύναμη, ώστε να κυριαρχεί πάνω του. Το περίφημο *imperium* λοιπόν το έχει τώρα η ίδια.²⁵

Οι γυναίκες σύζυγοι που παρουσιάζονται στα έργα του Πλαύτου (*matronae*) είναι συνήθως μητέρες παιδιών που είναι ήδη σε ηλικία γάμου· συνεπώς οι ίδιες είναι κάποιας ηλικίας και αυτός είναι ο λόγος που δεν ελκύουν πλέον ερωτικά τους άνδρες τους.²⁶ Έτσι οι ηλικιωμένοι σύζυγοι (*senes amatores*) συνάπτουν εξωσυζυγικές σχέσεις με εταίρες ή ερωτεύονται τις νέες με τις οποίες είναι ερωτευμένοι οι γιοι τους. Οι σύζυγοι αυτοί νιώθουν ότι παρακολουθούνται από τις γυναίκες τους, ακόμη και μέσω των πληροφοριών που εκείνες παίρνουν για τις δραστηριότητες αυτές των ανδρών τους από τους παρασίτους. Μόνο όταν δεν παρακολουθούνται από αυτές νιώθουν ελεύθεροι.²⁷ Όταν επισκέπτονται λοιπόν τις εταίρες, οι σύζυγοι το κάνουν κρυφά, διότι φοβούνται την εκδίκηση των γυναικών τους (τιμωρία των συζύγων μέσω πείνας, δίψας, υβριστικών λόγων και άλλων βασανιστηρίων).²⁸

Γενικά ο Πλάυτος στα έργα του κρίνει με μεγάλη αυστηρότητα τις συζύγους αυτής της ομάδας. Μερικοί από τους συζύγους πλούσιων γυναικών παρουσιάζονται ακόμη και να εύχονται το θάνατο της συζύγου τους στο προσεχές διάστημα.²⁹ Ένας επιπλέον λόγος για τον οποίο ο σύζυγος μίας *uxor dotata* στις κωμωδίες του Πλαύτου μισεί τη γυναίκα του είναι η εριστικότητα της.³⁰ Γι' αυτό και είναι συγχή η παρομοίωση αυτών των γυναικών με σκυλιά (ή μάλλον με σκύλες που γαβγίζουν) ή με λέαινες.³¹ Επίσης οι γυναίκες παρουσιάζονται γενικά, ακόμη και στους προλόγους, όπου γίνεται αποστροφή στις γυναίκες που παρακολουθούν από την πλευρά του κοινού τις παραστάσεις των κωμωδιών, ως φλύαρα όντα.³² Εκτός από τον υβριστικό της λόγο ο οποίος χαρακτηρίζει μία *uxor dotata*, η τελευταία χαρακτηρίζεται στα έργα του Πλαύτου και ως *stulta, indomita inposque animi, inportuna, incommode*.³³ Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό των έργων του Πλαύτου είναι η χρήση στρατιωτικού λεξιλογίου, όταν ο ποιητής αναφέρεται στη σχέση ανάμεσα στο ζευγάρι, επιλογή η οποία τονίζει την επικινδυνότητα της γυναίκας.³⁴

Στις κωμωδίες του Πλαύτου απειλούν συνολικά τέσσερις γυναίκες ότι θα ζητήσουν λύση του γάμου (διαζύγιο). Η πρωτοβουλία των γυναικών να πάρουν διαζύγιο από τους συζύγους τους, ακόμη και όταν το δίκιο είναι με το μέρος τους (π.χ. απιστία από τη μεριά του συζύγου, εταιρικές σχέσεις), δεν βρίσκει ωστόσο στα έργα υποστήριξη ούτε καν από τα μέλη της οικογένειάς τους. Εξάλλου δεν βρίσκει απήχηση – κατά πάσα πιθανότητα – ούτε στη ρωμαϊκή κοινωνία της εποχής των δύο ποιητών. Παρ' όλο που για το ρωμαϊκό δίκαιο απαιτείται η συναίνεση και των δύο συζύγων για τη σύναψη ενός γάμου, η πρωτοβουλία για τη λύση ενός γάμου ανήκει μόνο στον άνδρα.³⁵

Τα δύο βασικά αρνητικά χαρακτηριστικά της *matrona* αποτυπώνονται κυρίως σε τέσσερις γυναικείους χαρακτήρες και σε τέσσερα έργα του Πλαύτου (πρόκειται για τα εξής πρόσωπα: την *Artemona* στην *Asinaria*, την *Cleostrata* στην *Casina*, τη *Dorippa* στον *Mercator*, τη *Matrona* στους *Menaechmi*) και είναι τα εξής: *irata* (κατασκοπεύει το σύζυγό της, του μιλά συνεχώς, επιβάλλει τη θέλησή της σε αυτόν, είναι επιθετική, αλαζονική, υβριστική, και πανταχού παρούσα στη ζωή του) και *dotata*. Σε άλλα έργα του Πλαύτου (*Aulularia*, *Miles gloriosus*) οι κάποιας ηλικίας εργένηδες πρωταγωνιστές αναλογίζονται τα κακά μιας τυπικής συζύγου με προίκα. Υπάρχουν ωστόσο και κάποιες συμπαθητικές γυναικείες παρουσίες, κυρίως όταν αυτές λειτουργούν ως μητέρες και αδελφές

²⁵ Schuhmann (1977) 50-1.

²⁶ Schuhmann (1977) 59.

²⁷ Schuhmann (1977) 60.

²⁸ Schuhmann (1977) 57.

²⁹ Schuhmann (1977) 55· Segal (1968) 26.

³⁰ Segal (1968) 24-5, 28-9· Schuhmann (1977) 25-6.

³¹ Schuhmann (1977) 56.

³² Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο πρόλογος του έργου *Poenulus* (32-5), στον οποίο γίνεται αποστροφή του ηθοποιού που τον εκφωνεί στις *matronae* που αποτελούν μέρος του κοινού της παράστασης και σύσταση να σταματήσουν να μιλούν και να γελούν δυνατά για να μην γίνονται ενοχλητικές και στο χώρο αυτό όπως γίνονται στο σπίτι στους άνδρες τους: *matronae tacitae spectent, tacitae rideant, canora hic voce sua tinnire temperent, domum sermones fabulandi conferant, ne et hic viris sint et domi molestiae*.

³³ Schuhmann (1977) 58.

³⁴ Segal (1968) 24-5.

³⁵ Schuhmann (1976) 26-8.

και όχι ως σύζυγοι (Eunomia-αδελφή και μητέρα στην *Aulularia*, η Phanostrata στην *Cistellaria* και η *Philippa* στον *Epidicus*).³⁶

Τα χαρακτηριστικά της *uxor dotata* στα έργα του Πλαύτου αποκτούν ένα ιδιαίτερο βάρος λόγω του αυξανόμενου ρόλου του χρήματος στη ρωμαϊκή κοινωνία κατά την εποχή αυτή, στην οποία η αξία μίας γυναίκας κρίνεται επίσης με οικονομικά κριτήρια και η πολυτελής διαβίωση μίας πλούσιας γυναίκας έρχεται σε αντίθεση με τα ιδεώδη της οικονομίας και της αυτάρκειας των προγόνων. Στη ρωμαϊκή δημόσια ζωή της εποχής εξάλλου διατυπώνονται αρνητικά σχόλια και απόψεις για τις *uxores dotatae*. Πολιτικοί όπως ο Κάτων ο Πρεσβύτερος και ο Γάιος Σεμπρόνιος Γράκχος και νομομαθείς ή νομικοί όπως ο Σέρβιος Σουλπίκιος (Servius Sulpicus) σε λόγους τους καταδικάζουν από κοινού τον πολυτελή τρόπο διαβίωσης αυτών των γυναικών.³⁷

Ο Πλαύτος επιτρέπει λοιπόν στο ρωμαϊκό κοινό να γελά με τους άνδρες, οι οποίοι υποτάσσονται στην εξουσία της (πλούσιας) συζύγου τους (επιδεικνύοντας ενδεχομένως ένα συντηρητισμό ανάλογο με αυτόν του Κάτωνα³⁸) και με αυτό τον τρόπο ικανοποιεί τις προσδοκίες και την ανάγκη για εικονική εκδίκηση και διακωμώδηση των παντρεμένων γυναικών (και ιδιαιτέρως εκείνων που έχουν μεγάλη προίκα) για λογαριασμό του ανδρικού κοινού που υπομένει τις αξιώσεις και τις απαιτήσεις τους επειδή νιώθει οικονομικά εξαρτημένο από αυτές. Ταυτοχρόνως προειδοποιεί τους θεατές ότι δεν επιτρέπεται να καταλήξουν στην εξουσία μίας τέτοιας συζύγου. Συνεπώς ο Πλαύτος, διακωμωδώντας ιδιαιτέρως τον τύπο της *uxor dotata* στα έργα του ασκεί πολεμική σε πρώτο επίπεδο όχι εναντίον της προίκας αυτής καθαυτής αλλά εναντίον της απαίτησης της γυναίκας για ένα πολυτελή βίο και για μεγαλύτερη ελευθερία και δύναμη, αν όχι εξουσία εντός του οίκου, απαίτησης η οποία εκπορεύεται από την κατοχή του πλούτου από αυτήν. Γενικότερα πίσω από την κωμική φιγούρα ή τον κωμικό χαρακτήρα της πλούσιας συζύγου κρύβεται ίσως η προσπάθεια του ποιητή να υποδείξει (τρόπον τινά) τη θέση της γυναίκας στο γάμο (και στην κοινωνία γενικότερα),³⁹ ή έστω να δημιουργήσει ένα προβληματισμό στους θεατές σχετικά με την αρμόζουσα θέση των παντρεμένων γυναικών (ιδιαιτέρως σε έργα όπως η *Casina*), σε μία εποχή κατά την οποία έχουν εκφραστεί δημοσίως αντίθετες απόψεις σχετικά με αυτό το ζήτημα.⁴⁰

Στις τρεις από τις έξι κωμωδίες του Τερεντίου (*Heautontimorumenos*, *Phormio*, *Hecyra*) υπάρχει μία παρουσία, περισσότερο ή λιγότερο περιορισμένη, συζύγων κάποιας ηλικίας (*matronae*). Στο πρώτο έργο (*Heautontimorumenos*) η σύζυγος εμφανίζεται προς το τέλος του έργου και συμφωνεί επιφανειακά τουλάχιστον (ή σε ένα πρώτο επίπεδο) με το στερεότυπο, την παραδοσιακή εικόνα της Ρωμαίας συζύγου που είναι απολύτως υποταγμένη στον άνδρα της και εκπληρώνει τις επιθυμίες του. Δεν πρόκειται στην περίπτωση αυτή για το κωμικό στερεότυπο της πλούσιας συζύγου. Η Σωστράτη,⁴¹ σύζυγος του Χρέμη, γείτονα του αυτοτιμωρούμενου Μενεδήμου, εμφανίζεται μόλις στην τέταρτη πράξη του έργου (Ter. *Ht.* 620-7). Στο σημείο αυτό πληροφορεί το σύζυγό της ότι η Αντιφίλη, αγαπημένη του γιου του Μενέδημου και συνοδός της πραγματικής ερωμένης του γιου της, εταίρας Βακχίδας, φορά το δαχτυλίδι που άφησε στην κόρη της όταν ήταν βρέφος πριν την αφήσει έκθετη, σε σύντομο χρόνο από τη γέννησή της. Λόγω της δεισιδαιμονίας της η Σωστράτη, αν και υπάκουσε αρχικώς στη διαταγή του συζύγου της να αφήσει έκθετο το βρέφος να πεθάνει ως ανεπιθύμητο λόγω του φύλου του (κορίτσι), το έδωσε σε μία άλλη γυναίκα μαζί με το συγκεκριμένο δαχτυλίδι. Έχοντας το δαχτυλίδι αυτό το βρέφος, στην περίπτωση που επιβίωνε, θα είχε μία πιθανότητα αναγνώρισης και αποκατάστασης της ταυτότητάς του, πράγμα το οποίο και συνέβη.

Η Σωστράτη φαίνεται ότι έχει μία σχέση αμοιβαίας στοργής, αγάπης και σεβασμού για το γιο της Κλειτοφόντα, ακόμη και όταν σε εκείνον δημιουργείται η εσφαλμένη εντύπωση ότι η διαταραγμένη του σχέση με τον πατέρα του οφείλεται στο ότι δεν είναι πραγματικό του παιδί (Ter. *Ht.*

³⁶ Raia (1983) 3-4.

³⁷ Hallett (1984) 228-9.

³⁸ Moore (1998) 162.

³⁹ Rei (1998) 92-9.

⁴⁰ Moore (1998) 179-80.

⁴¹ Perelli (1973) 39.

1023-44). Η ίδια μάλιστα προσφέρεται να διαλύσει τις ψευδαισθήσεις του και να αποκαταστήσει την αλήθεια αλλά και να τον αποκαταστήσει κοινωνικά γνωρίζοντάς του μία κοπέλα κατάλληλη για σύζυγο (Ter. *Ht.* 1045-65).

Στην πραγματικότητα η Σωστράτη βοηθά να αποκατασταθεί η τάξη και αποδεικνύει με τις πρωτοβουλίες που παίρνει ότι ο αυστηρός και αυταρχικός σύζυγός της δεν έχει ούτε καν την απόλυτη εξουσία του οίκου του. Η έκθετη κόρη του ζει παρά τις εντολές του, ο γιος του κάνει πράγματα πίσω από την πλάτη του και ο γάμος που εν τέλει κανονίζεται γι' αυτόν δεν είναι με την κοπέλα που εκείνος είχε αρχικώς επιλέξει.

Η Σωστράτη δεν απομακρύνεται εν τέλει από τα κοινωνικά στερεότυπα που τη θέλουν στοργική μητέρα για τα δύο της παιδιά, μία σύζυγο χωρίς στενή σχέση με το σύζυγό της, μία ευλαβή και προληπτική γυναίκα, υποταγμένη στον άνδρα της αλλά και με δική της προσωπικότητα. Επίσης έχει καλύτερη επαφή με την πραγματικότητα από το σύζυγό της.

Στο έργο *Phormio* η σύζυγος Ναυσιστράτη⁴² είναι – εκ πρώτης όψεως – ένα παράδειγμα πλούσιας συζύγου.⁴³ Η Ναυσιστράτη έχει αναθέσει τη διαχείριση των οικονομικών της στο σύζυγό της Χρέμη μη γνωρίζοντας ότι ο τελευταίος στη διάρκεια των συχνών απουσιών του από το σπίτι έγινε δίγαμος και απέκτησε και μία κόρη. Αυτό το μυστικό μοιράζεται ο Χρέμης μόνο με τον αδελφό του Δημοφώντα. Η Ναυσιστράτη, την οποία ο σύζυγός της συστήνει ως *uxor saeva* (Ter. *Ph.* 744: *conclusam hic habeo uxorem saevam*) και την οποία ο ίδιος δηλώνει ότι φοβάται, εμφανίζεται μόλις στην τρίτη και στην ένατη σκηνή της τελευταίας πράξης του έργου. Στην τρίτη σκηνή παρουσιάζεται πρόθυμη να παράσχει οικονομική υποστήριξη στον αδελφό του άνδρα της αλλά και να μεσολαβήσει υπέρ του για ένα προσωπικό του ζήτημα. Εξάλλου έχει γνώση της κακής οικονομικής διαχείρισης που κάνει ο σύζυγός της στην πατρική της περιουσία. Παρ' όλα αυτά δεν είναι ιδιαίτερα αυστηρή αλλά μάλλον συγκαταβατική μαζί του (είναι πολύ χαρακτηριστική και ενδεικτική της αίσθησης του χιούμορ που έχει η ίδια αλλά και ο ποιητής η έκφραση της ουτοπικής ευχής να ήταν άνδρας ώστε να μπορεί να διαχειρίζεται η ίδια τις οικονομικές της υποθέσεις: *virum me natam vellem: ego ostenderem*⁴⁴). Μέχρι στιγμής λοιπόν η Ναυσιστράτη με τη συμπεριφορά της απέναντι στον άνδρα της και στον αδελφό του ανατρέπει το στερεότυπο της καταπιεστικής πλούσιας συζύγου του Πλαύτου, το οποίο έχουν στο νου τους οι θεατές. Εξάλλου στην τελευταία σκηνή του έργου κατά την οποία ο παράσιτος Φορμίων της αποκαλύπτει όλη την αλήθεια για την κρυφή ζωή του άνδρα της, παρά τον εμφανή φόβο του συζύγου της (Ter. *Ph.* 991: *ehem quid nunc obstipuisti?*· 992: *hicine ut tibi respondeat, qui hercle ubi sit nescit?*· 996: *delirat miser timore*) η ίδια δείχνει περισσότερο σοκαρισμένη από τα νέα παρά θυμωμένη με αυτόν (Ter. *Ph.* 1008: *pro di immortales, facinus miserandum et malum!*· 1009: *an quicquam hodiest factum indignius?*). Στην ουσία δεν επιβάλλει καμία τιμωρία στο σύζυγό της, παραπέμποντάς τον στην κρίση του γιου της. Περιορίζεται μόνο στο να φιλοσοφήσει με ένα πνεύμα εγκαρτέρησης και παραίτησης την κατάστασή της, τωρινή και μελλοντική (Ter. *Ph.* 1010: *qui mi, ubi ad uxores ventumst, tum fiunt senes!*), ακόμη και όταν έρχεται αντιμέτωπη με το – κωμικό στην περίπτωση αυτή – στερεότυπο του ηλικιωμένου συζύγου που μεθά και βιάζει μία κοπέλα καθιστώντας την και έγκυο (1021-25). Στην ουσία η Ναυσιστράτη φέρνει στο νου των θεατών το επαναλαμβανόμενο κωμικό μοτίβο του άπιστου ηλικιωμένου συζύγου και της μη ελκυστικής ερωτικά ηλικιωμένης *matrona*.

Τέλος, η *Hecyra* αποτελεί ένα έργο, η πλοκή του οποίου βασίζεται κατά ένα μεγάλο μέρος σε παρεξηγήσεις που οφείλονται στο στερεότυπο της κακής πεθεράς⁴⁵ που δημιουργεί προβλήματα στο γάμο του γιου ή της κόρης της. Το κύριο πρόσωπο είναι η Σωστράτη, μητέρα του νέου Πάμφιλου, η οποία θεωρείται υπεύθυνη για την απομάκρυνση της νύφης της Φιλουμένης από το σπίτι του άνδρα της, κατά κύριο λόγο από τον άνδρα της Λάχη. Για το Λάχη η Σωστράτη μένει πιστή στο στερεότυπο της μητέρας που είναι στενά προσκολλημένη στο γιο της και δεν δέχεται μία άλλη γυναίκα στο σπίτι της, της συζύγου που ζει χωριστά από το σύζυγό της και έχει μία ψυχρή ή τυπική σχέση με αυτόν, της γυναίκας που είναι πολυέξοδη (Ter. *Hec.* 198-241). Αυτά τα στερεότυπα έχουν προφανώς στο νου τους – εκτός από το Λάχη που είναι ένα από τα πρόσωπα του έργου – και οι θεατές, κυρίως ώσπου να πληροφορηθούν ποια είναι η πραγματική αιτία της απομάκρυνσης της νύφης από το σπίτι του άνδρα

⁴² Perelli (1973) 38-9.

⁴³ Martin (2002) 17.

⁴⁴ Ter. *Ph.* 791.

⁴⁵ Perelli (1973) 15-30· Gilula (2001) 224-8.

της. Είναι λοιπόν προφανές ότι πρόκειται για κοινωνικά στερεότυπα με τα οποία είναι εξοικειωμένοι οι θεατές από την καθημερινή τους ζωή αλλά και για λογοτεχνικά στερεότυπα με τα οποία είναι εξοικειωμένοι εξαιτίας της παρακολούθησης έργων της Νέας Κωμωδίας.

Και η Μυρίνη εξάλλου, η πεθερά του Πάμφιλου, «εγκλωβίζεται» στα ίδια ή τουλάχιστον σε παρόμοια στερεότυπα. Ο άνδρας της την κατηγορεί ότι – λόγω της στενής σχέσης που έχει η ίδια με την κόρη της – την επηρεάζει αρνητικά σε σχέση με τον Πάμφιλο, τον οποίο η ίδια αντιπαθεί και λόγω των εταιρικών σχέσεων που είχε ο νέος στο παρελθόν (Ter. *Hec.* 536-40).

Η εξέλιξη της πλοκής και η πραγματικότητα του έργου καταδεικνύουν ότι και η Σωστράτη (Ter. *Hec.* 578-611) και η Μυρίνη (Ter. *Hec.* 516-77) κάνουν ό,τι μπορούν για την ευτυχία των παιδιών τους προτάσσοντας το συμφέρον και την ευτυχία εκείνων. Συνεπώς και σε αυτό το έργο απαντώνται περιπτώσεις ηλικιωμένων γυναικών της αστικής τάξης, ευκατάστατων γυναικών που δεν καταδυναστεύουν ωστόσο τους συζύγους τους «σπάζοντας» τα στερεότυπα αλλά και περιπτώσεις νέων γυναικών που τρέφουν αισθήματα αγάπης και αφοσίωσης στους συζύγους τους.

Στον Τερέντιο επομένως δεν υπάρχει τίποτε αρνητικό στο χαρακτήρα των (πλούσιων) συζύγων. Στα έργα του επίσης δεν εμφανίζεται καμία σύζυγος στη σκηνή, η οποία λόγω της καλής της θέσης να επιχειρήσει να απελευθερωθεί από την εξουσία του συζύγου της.⁴⁶ Στα έργα του Τερεντίου οι *matronae* γίνονται λοιπόν συμπαθητικοί χαρακτήρες μαζί με άλλους στερεοτυπικά (στα έργα του Πλαύτου τουλάχιστον) αντιπαθητικούς γυναικείους χαρακτήρες (π.χ. τις εταίρες).

Όσον αφορά τέλος στη διαφορετική κοινωνική κατάσταση των δύο Ρωμαίων ποιητών, ο Πλαύτος είναι ένας ελεύθερος πολίτης, ο οποίος απευθύνεται σε ένα ανδρικό κοινό, μπροστά στο οποίο διακωμωδεί τη φιγούρα της πλούσιας συζύγου· το κοινό αυτό μέσω του γέλιου επιβεβαιώνει την ανωτερότητά του και τις πατροπαράδοτες αξίες της πατριαρχικής ρωμαϊκής κοινωνίας. Οι προσδοκίες των θεατών επιβεβαιώνονται λοιπόν μέσα στον πλασματικό κόσμο των έργων αλλά και μέσα στο φαντασιακό τους κόσμο οι άνδρες θεατές ταυτίζονται με τον άπιστο ηλικιωμένο, καταπιεσμένο από την πλούσια γυναίκα του σύζυγο και παίρνουν εικονικά την εκδίκησή τους από τις δικές τους καταπιεστικές συζύγους.

Ο ποιητής Τερέντιος από την άλλη πλευρά, σε αντίθεση με τον Πλαύτο που είναι ελεύθερος πολίτης, είναι ένας απελεύθερος (*libertus*). Οι απελεύθεροι στέκονται στο σημείο όπου αρκετές αποκλίνουσες και ακόμη αντιτιθέμενες δυνάμεις διασταυρώνονται. Από τη μια πλευρά δηλαδή έχουν υπάρξει δούλοι, και αυτό δεν μπορούν να το ξεχάσουν ούτε οι ίδιοι ούτε οι άλλοι από την άλλη πλευρά, έχουν το status του απελεύθερου που αποτελεί από μόνο του μία αντιφατική κατάσταση, αφού η απελευθέρωση τους δίνει τα ίδια πολιτικά δικαιώματα με τους πρώην κυρίους τους αλλά επίσης τους υποχρεώνει να τηρούν μία σειρά από κανονισμούς και έθιμα που τους διαχωρίζουν από έναν ελεύθερο πολίτη (*ingenuus*). Οι απελεύθεροι λοιπόν κινούνται συνεχώς μπρος πίσω σαν εκκρεμή ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον, την ιδιότητα του πολίτη και την κατάσταση της δουλείας, την αφομοίωση και την απόρριψη, και λόγω της ιδιόμορφης κατάστασής τους αποτελούν οι ίδιοι ένα δίαυλο για το μεγαλύτερο μέρος των αντιφάσεων και της ανομοιογένειας της κοινωνίας στην οποία ζουν.⁴⁷

Θεωρώ λοιπόν ότι ο Τερέντιος, ευρισκόμενος σε αυτή την ιδιόμορφη κοινωνική κατάσταση μεταξύ δύο κόσμων, παίζει ένα παιχνίδι με τις προσδοκίες των ανδρών θεατών. Παρουσιάζει τις παντρεμένες γυναίκες κάποιας ηλικίας με τέτοιο τρόπο ώστε οι τελευταίες να διαψεύδουν τις προσδοκίες των θεατών που έρχονται να παρακολουθήσουν τα έργα του. Έτσι εκείνοι δεν μπορούν να γελάσουν με τη διακωμώδηση της γυναικείας εικόνας και με τον τρόπο αυτό να καθαρθούν μέσω του γέλιου και να ξεορκίσουν τους φόβους τους για τη νέα δύναμη της γυναίκας, επιβεβαιώνοντας την παραδοσιακή θέση της στη ρωμαϊκή κοινωνία. Στόχος λοιπόν του χιούμορ του ποιητή δεν είναι η γυναίκα ως οικονομική δύναμη αλλά η ίδια η ανδροκρατούμενη κοινωνία.

⁴⁶ Schuhmann (1977) 54.

⁴⁷ Andreau (1993) 175-98.

Συνεπώς, ο Τερέντιος κάνει τους θεατές των έργων του να γελάσουν ή έστω να χαμογελάσουν παρουσιάζοντας ανέλπιστα τις συζύγους (*matronae*) όπως είναι στην πραγματικότητα, σε αντίθεση με τον Πλάυτο που προξενεί το γέλιο υπερτονίζοντας τα αρνητικά τους χαρακτηριστικά.

Βιβλιογραφία

- Alföldy, G. (1985), *The Social History of Rome*, trans. D. Braund and F. Pollock, London-Sydney⁴.
- Andraeu, J. (1993), “The Freedman”, στο A. Giardina (ed.), *The Romans*, trans. L.G. Cochrane, Chicago – London, σσ. 7-15.
- Bakhtin, M. (1984), *Rabelais and his world*, trans. H. Iswolsky, Bloomington.
- Balsdon, J.P.V.D. (1984), *Ρωμαίες γυναίκες. Η ιστορία και τα έθιμά τους*, μετάφρ. Ν. Πετρόχειλος, Αθήνα² [Balsdon, J.P.V.D. (1962), *Roman women. Their history and habits*, London].
- Bauman, R.A. (1992), *Women and politics in ancient Rome*, London – New York.
- Clarke, J.R. (1991), *Looking at laughter. Humor, power and transgression in Roman visual culture, 100 B.C.-A.D. 250*, Berkeley.
- Critchley, S. (2002), *On Humour*, London – New York.
- Dixon, S. (1988), *The Roman Mother*, Norman, OK – London.
- Duckworth, G.E. (1994), *The Nature of Roman Comedy. A study in popular entertainment*, foreword and bibliogr. appendix by R. Hunter, Norman, OK – Bristol.
- Fantham, E. (1975), “Sex, status, and survival in Hellenistic Athens: A study of women in New Comedy”, *Phoenix* 29: 44-74.
- Fantham, E. et al. [Foley, H. – Kampen, N.B. – Pomeroy, S.B. – Shapiro, H.A.] (2001), *Οι γυναίκες στον αρχαίο κόσμο*, μετάφρ. Κ. Μπούρας, επιμ. Ε. Γκαστή, Αθήνα [Fantham, E. et al. (1994), *Women in the classical world: image and text*, Oxford].
- Gilula, D. (2001), “Terence’s *Hecyra*: A delicate balance of suspense and dramatic irony”, στο E. Segal (επιμ.), *Oxford Readings in Menander, Plautus, and Terence*, Oxford – New York, σσ. 224-9.
- Grimal, P. (1990), *Ο έρωτας στην αρχαία Ρώμη*, μετάφρ. Ν.Μ. Τσαγκά, Αθήνα [Grimal, P. (1963), *L’Amour a Rome*, Paris].
- Hallett, J.P. (1984), *Fathers and Daughters in Roman Society. Women and the Elite Family*, Princeton.
- Lesky, A. (1988), *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μετάφρ. Α.Γ. Τσοπανάκη, Θεσσαλονίκη [Lesky, A. (1971), *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern/Muenchen³].
- Martin, R.H.(επιμ.) (2002), *Terence Phormio*, Bristol.
- Moore T.J. (1998), *The Theater of Plautus. Playing to the Audience*, Austin.
- Morson G.S.-Emerson C. (1990), *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Stanford.
- Perelli, L. (1973), *Il teatro rivoluzionario di Terenzio*, Firenze.
- Raia, A.R. (1983), “Women’s roles in Plautine Comedy”, 4th Conference on Greek, Roman, and Byzantine Studies, St. Joseph’s College in North Windham, Maine, σσ. 1-7.
- Rei, A. (1998), “Villains, wives and slaves in the comedies of Plautus”, στο S. R. Joshel – S. Murnaghan, (επιμ.), *Women and slaves in Greco-Roman Culture. Differential Equations*, London and New York, σσ. 92-108.
- Schuhmann, E. (1976), “Ehescheidungen in den Komoedien des Plautus”, *ZRG* 93: 19-32.
- _____ (1977), “Der Typ der *uxor dotata* in den Komoedien des Plautus”, *Philologus* 121: 45-65.
- Segal, E. (1968), *Roman laughter. The Comedy of Plautus*, Cambridge, MA.
- Stärk E. (1990), “Plautus’ *uxores dotatae* im Spannungsfeld literarischer Fiction und gesellschaftlicher Realität” στο J. Blaensdorf (επιμ.) *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum* (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater; Bd. 4) Tübingen, σσ. 69-79.
- Webster, T.B.L. (1974), *An Introduction to Menander*, Manchester.

Summary

The 'language' of humour in Plautus and Terence

One of the proposed theories of humour in literature is based on the subversion of social values and the incongruity between expectations and reality. That is undoubtedly evident in the plays of Old Comedy, i.e. the plays of Aristophanes, where subversion of values and transgression of social rules cause spectators to laugh at this carnivalesque world that is so different from their own. On the other hand, in the more down-to-earth world of New and Roman Comedy, humour is also subdued. In this type of play domestic values rather than political ones are at stake, and a series of comic types that correspond to stereotypical characters (such as the *servus currens*, the *miles gloriosus*) cause the spectators to laugh or just smile at their defaults and intrigues. Among these comic types one can find some typically less funny but also less ridiculed. One such example is the type of the married woman (*matrona*). Married women are in general shadowy figures in the typically male-dominated world of Greek Hellenistic society but are well respected in the plays of New Comedy (and that applies also – to an extent – even to the more authoritative rich wives). On the other hand, in the comedies of Plautus married women – in accordance to their new found power and authority in the Roman society of the 2nd century B.C. – exhibit on stage characters that are much more dynamic. Especially the dowered women (*uxores dotatae*) are presented as powerful figures that are nonetheless being cheated by their amorous husbands (*senes amatores*) who live constantly in fear of being discovered and punished by them. Contrary to that, the *matronae* and even the *uxores dotatae* are presented in a much more favourable light in the plays of Terence, almost as real women of his time, displaying feelings of love for their husbands and affection and concern for their children.

So, in Plautus in the case of *matronae* what makes male spectators laugh is the revenge they subconsciously take from their own women by identifying themselves with the incessantly scheming, infidel old gentlemen of his comedies. That means that Plautine humour is based on the subversion of social values. On the other hand, Terence plays with the expectations of the Roman spectators who are already familiar with the plays of the older poet. By presenting married women in this favourable light the younger Roman poet, being himself a marginalized figure as an ex-slave, sides with the 'silent women of Rome' depriving his male spectators of the opportunity to laugh at the ridiculing of women and exorcise their fears of the new-found power of their spouses. So ultimately the joke is on them!

Η ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ ΤΟΥ ΧΙΟΥΜΟΡ
ΣΤΟ ΥΠΟΜΝΗΜΑ ΤΟΥ ΔΟΝΑΤΟΥ

Το υπόμνημα του Αίλιου Δονάτου στις κωμωδίες του Τερεντίου γράφτηκε στην πρώτη, ολοκληρωμένη του μορφή τον 4^ο αι. μ.Χ. και είχε ως πρωταρχικό στόχο την ανάλυση των έργων του Τερεντίου με ιδιαίτερη έμφαση στη μελέτη της γλώσσας και στη διδασκαλία της ανάγνωσης καθ' υπόκρισιν.¹ Γνωρίζουμε βεβαίως ότι το σωζόμενο κείμενο δεν αποτελεί την πρωτότυπη μορφή του υπομνήματος και ότι το Υπόμνημα που σώζεται στο όνομα του Δονάτου αποτελεί μια σύνθεση από πρωτότυπα σχόλια, συχνά βασισμένα σε προγενέστερες πηγές,² και μεταγενέστερες προσθήκες.³ Το σωζόμενο κείμενο καλύπτει πληθώρα θεμάτων, όπως τη σχέση των κωμωδιών του Τερεντίου με τα ελληνικά πρότυπα, τη χρήση των κωμωδιών σε ασκήσεις ανάγνωσης και την ανάλυση δραματουργικών τεχνικών του Τερεντίου.⁴ Περιέχει επίσης στοιχεία θεωρίας της κωμωδίας τόσο στις αναλύσεις συγκεκριμένων στίχων όσο και στις εισαγωγές σε πράξεις και σκηνές. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι οι δύο εισαγωγικές πραγματείες που παραδίδονται μαζί με το Υπόμνημα (η *De fabula* του Ευάνθιου και η *De comoedia* του Δονάτου) παρουσιάζουν μια θεωρητική προσέγγιση της κωμωδίας σχετικά με την καταγωγή, την εξέλιξή της και τα βασικά χαρακτηριστικά που τη διέπουν.⁵ Δυστυχώς όμως, τα σωζόμενα αποσπάσματα των δύο πραγματειών δεν περιέχουν στοιχεία που αφορούν στη θεωρητική πραγμάτευση της έννοιας του χιούμορ από τον υπομνηματιστή. Ωστόσο, η προσεκτική μελέτη των σωζόμενων σχολίων στις κωμωδίες μπορεί να καταδείξει το θεωρητικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο στηρίζονται οι παρατηρήσεις του Δονάτου.

Ο υπομνηματιστής διατυπώνει παρατηρήσεις σχετικά με την έννοια του χιούμορ όπως αυτή, σύμφωνα με τον ίδιο, συναντάται στον Τερέντιο, υποδεικνύοντας στους αναγνώστες του υπομνήματος τα στοιχεία εκείνα που μπορούν να θεωρηθούν αστεία και με τα οποία ο κωμωδιογράφος προκαλεί το γέλιο του κοινού. Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, τέτοιες αναφορές συναντάμε συχνά στα εισαγωγικά σχόλια στις σκηνές των κωμωδιών, όπου ο υπομνηματιστής μας εξηγεί ποια θα είναι τα σημεία που θα συμβάλουν στην *delectatio spectatoribus*, στην ψυχαγωγία των θεατών. Το στοιχείο αυτό ίσως τονίζει τη διαφοροποίηση του κοινού του Δονάτου από αυτό του Τερεντίου, καθώς καθίσταται εμφανές ότι οι αναγνώστες του Υπομνήματος ενδέχεται να μη συλλάβουν το κωμικό από την πρώτη ανάγνωση και για το λόγο αυτό χρειάζονται υποδείξεις.⁶ Ωστόσο, η προσπάθεια αυτή του υπομνηματιστή συνδέεται και με τη γενική του τάση για ενδελεχή ανάλυση των κωμωδιών ως έργων

¹ Για τους στόχους και το κοινό του Υπομνήματος, βλ. Jakobi (1996) 7-14. Το ενδιαφέρον του υπομνηματιστή για το θέατρο και τον τρόπο εκφώνησης και ερμηνείας των κωμωδιών έχει ερμηνευτεί ως μέρος του επαγγέλματός του, στα πλαίσια της ρητορικής εκπαίδευσης των μαθητών του, π.χ. Hilger (1970) 160, Blundell (1987) 44-5, Maltby (2007) 15. Ωστόσο, αρκετοί μελετητές υποστήριξαν ότι σχόλια σε ερμηνευτικές τεχνικές είναι σε μεγάλο βαθμό επηρεασμένα από τεχνικές θεατρικών παραστάσεων, π.χ. Basore (1908) 1-10, Thomadaki (1989).

² Marti (1974) 163-4. Στο ίδιο το κείμενο έχουμε αρκετές αναφορές σε προγενέστερους του Δονάτου σχολιαστές, βλ. Barsby (2000) 499, 502.

³ Reeve (1983), Grant (1986) 60-96, Barsby (2000) 492-3.

⁴ Για τα κύρια θέματα του Υπομνήματος, βλ. Barsby (2000).

⁵ Γνωστός είναι ο ορισμός της κωμωδίας, τον οποίο ο ίδιος ο υπομνηματιστής αποδίδει στον Κικέρωνα (*De Com. V.1: comoediam esse Cicero ait imitationem uitae, speculum consuetudinis, imaginem ueritatis*). Για την πιθανή σχέση μεταξύ του ορισμού και του έργου του Θεοφράστου, βλ. Janko (1984) 49. Σχετικά με την πραγματεία, το περιεχόμενό της και τις περιπατητικές επιρροές, βλ. Sidnell (1991) 78-9.

⁶ Είναι γενικώς αποδεκτό ότι οι αναγνώστες του πρωτότυπου Υπομνήματος του Δονάτου ήταν οι μαθητές του, καθώς ο ίδιος ήταν *grammaticus*. Για τις πηγές σχετικά με τη ζωή και το έργο του υπομνηματιστή, βλ. Kaster (1988) 275-8.

θεατρικών, στηριγμένων σε συγκεκριμένες αρχές, όπως το διαχωρισμό στα τέσσερα βασικά, δομικά στοιχεία (*πρόλογος, πρότασις, επίτασις, καταστροφή*) που περιγράφουν την εξέλιξη της πλοκής.⁷

Μελετητές του υπομνήματος έχουν επισημάνει ότι τα σχόλια του Δονάτου βρίσκουν απηχήσεις στα σωζόμενα αποσπάσματα του *Tractatus Coislinianus*, της πραγματείας περί κωμωδίας, η οποία στηρίζεται στις αρχές της περιπατητικής σχολής.⁸ Οι τρόποι πρόκλησης του γέλιου εντάσσονται σε δύο κατηγορίες, τη *λέξιν* και τα *πράγματα*, τη χρήση δηλαδή λεκτικών μέσων αλλά και του περιεχομένου της κωμωδίας, με το δεύτερο να παραπέμπει τόσο στην πλοκή όσο και στην παρουσίαση των κωμικών χαρακτήρων.⁹ Φυσικά, είναι γνωστό ότι η διάκριση μεταξύ *λέξεως* και *πραγμάτων* συναντάται και σε ρητορικά κείμενα¹⁰ και είναι κοινώς αποδεκτό ότι το Υπόμνημα του Δονάτου βασίζεται σε μεγάλο βαθμό σε ρητορικές τεχνικές, κυρίως λόγω της χρήσης του ως σχολικού εγχειριδίου.¹¹ Παρόλο που στο Υπόμνημα δεν συναντάμε μια ξεκάθαρη διαίρεση των δύο αυτών κατηγοριών, τα σχόλια εμμέσως αναγνωρίζουν τη βασική αυτή διάκριση, όταν ο υπομνηματιστής, αναφερόμενος είτε σε λόγια χαρακτήρων είτε σε γεγονότα της πλοκής, υποδεικνύει στους αναγνώστες του το κωμικό στοιχείο, χρησιμοποιώντας συνήθως τους όρους *ridiculum* και *facete*.¹²

Το στοιχείο του χιούμορ, όπως αυτό τυγχάνει πραγμάτευσης στο Υπόμνημα, δεν έχει ακόμα μελετηθεί ενδελεχώς. Ωστόσο, υπάρχουν δύο εργασίες οι οποίες αποτελούν μια καλή εισαγωγή στο θέμα. Η πρώτη έχει εκπονηθεί από τον Hilger, ο οποίος μελετά τη θεωρία του αστείου όπως απεικονίζεται στον Δονάτο σε σχέση με το στοιχείο της αληθοφάνειας.¹³ Ο Hilger παρέχει μια σωστή αλλά σύντομη μελέτη των αποσπασμάτων, χωρίς να αναφέρεται σε ενδεχόμενες παράλληλες θεωρίες. Πιο πρόσφατα, ο Jakobí στην εξαιρετική μονογραφία του για το Υπόμνημα ασχολείται μεταξύ άλλων και με το στοιχείο του αστείου, αναφερόμενος στις βασικές κατηγορίες των υποδείξεων των αστείων περιπτώσεων από τον υπομνηματιστή, τονίζοντας τη βασική διάκριση σε *λέξιν* και *πράγματα*.¹⁴

Η παρούσα εργασία, βασιζόμενη στις προϋπάρχουσες μελέτες, επιχειρεί μια εκ νέου θεώρηση του θέματος, με στόχο την, στο μέτρο του δυνατού, συστηματοποίηση των παρατηρήσεων του υπομνηματιστή και την προσέγγιση ενός θεωρητικού υπόβαθρου πάνω στο οποίο βασίζονται τα αρχαία σχόλια. Στο πλαίσιο αυτό θα εξεταστούν επιλεγμένα παραδείγματα από τα σχόλια του Δονάτου σχετικά με το χιούμορ του Τερεντίου, ενώ ιδιαίτερη έμφαση θα δοθεί στα σχόλια που πραγματεύονται την αναπαράσταση των χαρακτήρων.¹⁵ Σκοπός της μελέτης αυτής είναι να καταδείξει ότι πίσω από μεμονωμένα σχόλια κρύβονται οι αρχές μιας θεωρητικής πραγμάτευσης του αστείου, όπως αυτό κυριαρχεί στην κωμωδία του Τερεντίου και ενδεχομένως στα έργα της Νέας Κωμωδίας γενικότερα.

⁷ Για τη σημασία του Υπομνήματος στη μελέτη της ελληνιστικής διαίρεσης της κωμωδίας, βλ. Primmer (2008). Ο Sidnell (1991) 78 επισημαίνει ότι η θεωρία αυτή δέχθηκε επιρροές από τον Θεόφραστο και παρουσιάζει αναλογίες με αριστοτελικές θεωρίες, ενώ η ίδια επέδρασε σε μεταγενέστερα, ιδίως αναγεννησιακά, θεωρητικά κείμενα. Για τα σχόλια σχετικά με τη διαίρεση σε πέντε πράξεις, βλ. Moorhead (1923) 422-3.

⁸ Ο Janko (1984) επιχειρήσει την επαναφορά της χαμένης αριστοτελικής πραγματείας περί κωμωδίας βασισμένος στα αποσπάσματα του *Tractatus Coislinianus*. Από την άλλη, ο Nesselrath (1990) 102-49, ενώ αποδέχθηκε ότι η πραγματεία έχει περιπατητικές επιρροές, απέρριψε την άμεση καταγωγή της από τον Αριστοτέλη. Ο Jakobí (1996) 144-51 τονίζει την ομοιότητα των σχολίων του Υπομνήματος με τις μαρτυρίες στην εν λόγω πραγματεία.

⁹ Jakobí (1996) 145.

¹⁰ Αντιπροσωπευτικά παραδείγματα: Cic. *De or.* 2.239-240 και Quint. *Inst.* 6.3.22, βλ. και Jakobí (1996) 145. Για τη διάκριση *λέξις* – *πράγματα*, βλ. Janko (1984) 190, ο οποίος παραθέτει και αριστοτελικές αναφορές.

¹¹ Για το ρόλο και το κοινό του Υπομνήματος, βλ. υποσημ. 1 και 6.

¹² Αντιπροσωπευτικά παραδείγματα είναι τα σχόλια στα εξής χωρία: *Ad.* 970, *An.* 194, 463, *Eun.* 273, 277, 287, *Phorm.* 35, 36 (για τη χρήση του *facete*), και *Ad.* 356, 397, 399, 773, 945, 967, *Phorm.* 211 (για τη χρήση του *ridiculum*).

¹³ Hilger (1970) 67-71.

¹⁴ Jakobí (1996) 144-51.

¹⁵ Ο υπομνηματιστής συχνά εκφράζει το ενδιαφέρον του για την παρουσίαση των τυπικών χαρακτήρων της κωμωδίας. Για παράδειγμα, αναφέρεται σε μια στερεότυπη σκηνηκή παρουσία του δούλου (ad *An.* 183, 184 και ad *Eun.* 274, βλ. Basore (1908) 38-9), ενώ γνωστή είναι η γνώμη του υπομνηματιστή σχετικά με τον ιδιόμορφο τύπο της ‘καλής’ εταίρας στον Τερέντιο (ad *Eun.* 198), βλ. Barsby (2000) 508.

Ας αρχίσουμε λοιπόν από τις παρατηρήσεις στη γλώσσα των χαρακτήρων, οι οποίες αναφέρονται στον τρόπο με τον οποίο ο Τερέντιος επιλέγει τα λόγια των προσώπων προκαλώντας έτσι το γέλιο.¹⁶ Σύμφωνα με τη βασική διάκριση, τέτοιες περιπτώσεις συγκαταλέγονται στα *πράγματα*, εφόσον αφορούν στην παρουσίαση χαρακτήρων. Η διάκριση μεταξύ *λέξεως* και *πραγμάτων* γίνεται σαφής από τον Jakobi, ο οποίος επικεντρώνεται στα λεκτικά σχήματα που εντοπίζει ο υπομνηματιστής.¹⁷ Ωστόσο, σε αρκετές περιπτώσεις, ο υπομνηματιστής αναφέρεται στα λόγια των χαρακτήρων όχι σε σχέση με τα λεκτικά σχήματα που αυτοί χρησιμοποιούν, αλλά σε σχέση με το ύφος τους και τη χρήση συγκεκριμένου λεξιλογίου. Σε τέτοιες περιπτώσεις, ο Δονάτος επεξηγεί ότι η επιλογή αυτή έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας αστείας κατάστασης. Το πρώτο απόσπασμα¹⁸ προέρχεται από τα σχόλια στον *Ευνούχο*, στη σκηνή όπου ο στρατιώτης Θράσων ετοιμάζει την επίθεσή του εναντίον του σπιτιού της εταιράς Θαΐδας, παρατάσσοντας το στράτευμά του, το οποίο ουσιαστικά απαρτίζεται από οικιακούς δούλους:

775 TV SIMALIO IN SINISTRVM TV SYRISCE IN DEXTRVM C. hic agmen instruitur. facetum autem est, cum a rebus magnis res ridiculae deriuantur.

Ο Δονάτος σχολιάζει την αρχή του επεισοδίου, όταν ο Θράσωνας δίνει εντολές στους στρατιώτες του. Στο επόμενο απόσπασμα, ο υπομνηματιστής σχολιάζει τον τρόπο με τον οποίο, στο τέλος του επεισοδίου, το στράτευμα αποδεσμεύεται:

814.1 IAM DIMITTO E. d i m i t t i exercitus dicitur uel pace facta uel uexatis hostibus. ridicula ergo magnificentia dictorum est, cum sint facta deformia.

Και στα δύο αυτά παραδείγματα, ο Δονάτος όχι μόνο εντοπίζει δύο χιουμοριστικές καταστάσεις αλλά και εξηγεί το λόγο για τον οποίο αυτές προκαλούν το γέλιο.¹⁹ Στο πρώτο, αναφερόμενος στις οδηγίες του στρατιώτη, εντοπίζει το έξυπνο χιούμορ του Τερεντίου στο ότι καταστάσεις που προκαλούν γέλιο προέρχονται από ζητήματα σοβαρά. Κατά τον ίδιο τρόπο, αναφερόμενος στον όρο που χρησιμοποιείται από τον στρατιώτη (*dimitti exercitus*), ο υπομνηματιστής εξηγεί ότι η χρήση υψηλού ύφους στο λόγο που εκφέρεται στα πλαίσια μιας αστείας κατάστασης προκαλεί γέλιο.²⁰ Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι, εφόσον το χιούμορ έγκειται στον παράδοξο συνδυασμό της αστείας κατάστασης και του υψηλού ύφους του λόγου του στρατιώτη,²¹ παρατηρούμε ότι το γέλιο προκαλείται από τον κατάλληλο συνδυασμό γλωσσικού ύφους και *πραγμάτων*. Στα πλαίσια της ίδιας σκηνής, ο Δονάτος σχολιάζει το χαρακτήρα του Θράσωνα, όπως για παράδειγμα στο επόμενο απόσπασμα:

789.1 OMNIA PRIVS EXPERIRI QVAM A. S. D. animaduerte, quantam uim habeant ad delectandum in comoediis seuerae sententiae, cum ab ridiculis personis proferuntur. quale est apud Plautum, ubi miles suam formam admirans ait (Mil. Glor. I 1, 68) 'nimia est miseria nimis pulchrum esse hominem'. 4 Et mire non dixit 'me' sed sapientem': hoc est enim magis ridiculum.

Στο σημείο αυτό, ο Θράσων διακόπτει την επίθεση εναντίον της Θαΐδας εκφωνώντας μια σοφή ρήση, ότι ο σοφός άνδρας πρέπει να εξαντλεί όλες τις δυνατότητες προτού καταφύγει στα όπλα.²² Στην

¹⁶ Ο Δονάτος συχνά προχωρεί σε λεξιλογικό χαρακτηρισμό. Για παράδειγμα, θεωρεί ότι είναι αναμενόμενο ο λόγος της εταιράς να γέμει φιλοφρονήσεων και κολακείας (π.χ. ad *Eun.* 462, 656, 871).

¹⁷ Jakobi (1996) 146-7, σε σχέση με τον *Tractatus Coislinianus*.

¹⁸ Το κείμενο προέρχεται από την έκδοση του Wessner (1902-1905). Οι αριθμοί αντιστοιχούν στους στίχους των κωμωδίων και στην αρίθμηση των σχολίων (όπου υπάρχουν περισσότερες από μία παρατηρήσεις για ένα στίχο).

¹⁹ Ο Barsby (1999) 228-30 εξαιρεί το έντονο χιουμοριστικό κλίμα της σκηνής το οποίο έγκειται στα λόγια όσο και στις πράξεις των προσώπων, καθώς και στο χαρακτηρισμό του στρατιώτη.

²⁰ Ο Jakobi (1996) 151 αναφέρεται στα δύο αυτά αποσπάσματα ως παραδείγματα παρουσίασης αστείων προσώπων.

²¹ Ο Hilger (1970) 68, αναφερόμενος στο σχόλιο του στ. 775, εισηγείται ότι ο Δονάτος τονίζει έτσι την παρωδία του ηρωικού στοιχείου που είναι εμφανής σε ολόκληρη τη σκηνή.

²² Σύμφωνα με τον Barsby (1999) 235, ο Θράσων εδώ ουσιαστικά δικαιολογεί τη δειλία του.

τέταρτη παρατήρηση, ο υπομνηματιστής εξηγεί πως το γεγονός ότι ο στρατιώτης θεωρεί τον εαυτό του σοφό είναι εξίσου αστείο. Ο υπομνηματιστής σημειώνει ότι η κωμική ψυχαγωγία πηγάζει από το ότι σοφές ρήσεις εκφράζονται από αστείους χαρακτήρες.²³ Η εκφορά ενός συγκεκριμένου ύφους προκαλεί κωμικά αποτελέσματα όταν γίνεται από συγκεκριμένα πρόσωπα, στοιχείο που φυσικά συγκαταλέγεται στα *πράγματα*. Συνεπώς, η γλώσσα και τα *πράγματα* δεν προκαλούν το γέλιο με τρόπο ανεξάρτητο, αλλά μέσα από τον κατάλληλό τους συνδυασμό, καθώς τα *πράγματα* αναφέρονται γενικότερα τόσο στους χαρακτήρες όσο και στα γεγονότα της πλοκής. Από την άλλη, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο χαρακτηρισμός του στρατιώτη ως *persona ridicula*, ενός προσώπου που προκαλεί γέλιο. Φαίνεται ότι ο Δονάτος θεωρεί κάποιους συγκεκριμένους κωμικούς χαρακτήρες (π.χ. δούλους, στρατιώτες, προαγωγούς, παράσιτους)²⁴ ως τα κατ' εξοχήν πρόσωπα που προκαλούν το γέλιο. Αυτό ωστόσο δεν σημαίνει ότι δεν έχουμε άλλα πρόσωπα που προκαλούν το γέλιο (πιο κάτω θα δούμε ότι αστείος μπορεί να είναι κι ένας γέροντας). Συνεπώς, ένα πρόσωπο είναι αστείο όχι γιατί κατέχει ένα συγκεκριμένο ρόλο αλλά γιατί υιοθετεί μια συγκεκριμένη μορφή συμπεριφοράς. Με τον ίδιο τρόπο, ο στρατιώτης στον *Ευνούχο* είναι αστείος λόγω της συμπεριφοράς του. Παρόμοια παρατήρηση βρίσκουμε στα σχόλια στον *Φορμίωνα*, σε σχέση με έναν άλλο κωμικό χαρακτήρα:

138.1 *QVOD FORS FERET FEREMVS A. A. hae graues sententiae ex persona seruorum cum dicuntur, ridiculae sunt et eo consilio interponuntur.*

Ο υπομνηματιστής, αναφερόμενος στα λόγια του δούλου Γέτη, εξηγεί ότι οι σοφές ρήσεις προκαλούν γέλιο όταν εκφωνούνται από δούλους.²⁵ Και στις δύο πιο πάνω περιπτώσεις λοιπόν, το στοιχείο του αστείου εντοπίζεται στο ότι τόσο ο στρατιώτης όσο και ο δούλος εκφωνούν λόγια που δεν ταιριάζουν στους ρόλους τους. Συνεπώς, η αντίθεση μεταξύ των χαρακτηριστικών και των λόγων τους προκαλεί γέλιο. Παρόλο που ο Δονάτος σχολιάζει τα λόγια των προσώπων, οι παρατηρήσεις του δεν αφορούν αποκλειστικά στο ύφος αλλά συνδέονται με τη γενικότερη παρουσίαση συγκεκριμένων χαρακτήρων, καθώς, όπως φαίνεται, ο υπομνηματιστής υπονοεί ότι κάθε πρόσωπο της κωμωδίας διαθέτει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που στην περίπτωση αστείων καταστάσεων μπορεί να ανατραπούν. Ωστόσο, μια χιουμοριστική κατάσταση μπορεί να δημιουργηθεί μέσα από την αντίθεση μεταξύ αναμενόμενων καταστάσεων και κωμικών γεγονότων. Ένα καλό παράδειγμα αυτής της αντίθεσης βρίσκουμε στα σχόλια στους *Αδελφούς*:

715.3 *AD LACVM facete poeta memorem inducit senem, quorum minime opus fuit meminisse.*

Το σχόλιο αναφέρεται στο μονόλογο του γέροντα Δημέα, όταν αυτός απαριθμεί όλα τα μέρη που έχει επισκεφθεί προς αναζήτηση του γιου του. Όπως σημειώνει ο υπομνηματιστής, παρόλο που είναι γέροντας, ο ποιητής τον παρουσιάζει να έχει γερή μνήμη. Ο υπομνηματιστής σημειώνει την αντίθεση μεταξύ αυτού που θα αναμέναμε στην πραγματικότητα και αυτού που παρουσιάζεται στην κωμωδία. Είναι λοιπόν φανερό ότι ο κωμωδιογράφος ξεπερνά το όριο της αληθοφάνειας και, στοχεύοντας σε μια έξυπνη και χιουμοριστική κατάσταση, προσδίδει ένα απροσδόκητο χαρακτηριστικό στο γέροντα.²⁶

Το στοιχείο του παράδοξου εντοπίζεται και στη συμπεριφορά κάποιων χαρακτήρων, οι οποίοι δρουν έχοντας ένα συγκεκριμένο σκοπό που όμως δεν επιτυγχάνεται αλλά επιφέρει τα αντίθετα

²³ Βλ. και Jakobi (1996) 151.

²⁴ Hilger (1970) 67, Jakobi (1996) 149.

²⁵ Ο Hilger (1970) 69 παραθέτει το σχόλιο ως παράδειγμα περιπτώσεων στις οποίες τονίζεται το στοιχείο του παράδοξου στη γλώσσα των δούλων. Για τα σχόλια σχετικά με το λόγο των δούλων, βλ. και Duckworth (1994) 319. Ο Jakobi (1996) 151 σημ. 418 παραθέτει το σχόλιο ως παράλληλο στο σχόλιο στον *Eun.* 789.

²⁶ Ωστόσο, αργότερα, ο υπομνηματιστής εισηγείται ότι τα λόγια του Δημέα (στ. 895-7) προετοιμάζουν το κοινό για τις επικείμενες πράξεις του (895.2 ... *non sit absurdum spectatoribus Demeam tam cito esse mutatum*). Για το στοιχείο της αληθοφάνειας βλ. Hilger (1970) 66-7.

αποτελέσματα. Στα σχόλια στην *Εκφορά*, συναντάμε ένα σχετικό σχόλιο, το οποίο αναφέρεται στο δούλο Παρμένωνα:

851.2 *NAM NEQVE IN NVNTIO NEQVE IN ME IPSO TIBI BONI QVID SIT SCIO facete agit Terentius, <ut>, quanto magis Parmeno curiosus est, tanto magis nesciat illa quae cupit.*

Όπως και στις προηγούμενες περιπτώσεις, ο υπομνηματιστής τονίζει ότι η ευφυΐα του κωμωδιογράφου έγκειται στη δημιουργία μιας παράδοξης κατάστασης: όσο πιο προσεκτικός είναι ο δούλος, τόσο λιγότερα μαθαίνει. Ο υπομνηματιστής σχολιάζει τη συμπεριφορά του δούλου και προς το τέλος του έργου, όταν, μετά την αποκάλυψη της αλήθειας, ο δούλος εξακολουθεί να αναζητεί πληροφόρηση:

873 *ERE LICET NE SCIRE EX TE ridicule instat scire ignoraturus Parmeno.*

Ο Δονάτος τονίζει ότι ο Παρμένων επιμένει να μάθει, με τρόπο αστείο. Συνεπώς, σύμφωνα με τον αρχαίο σχολιαστή, η άγνοια του δούλου και συγχρόνως η επιμονή του να μάθει – η οποία τελικά δεν επιφέρει κανένα αποτέλεσμα – αποτελεί στοιχείο κωμικό.²⁷

Το κοινό σημείο σε όλα τα παραδείγματα που έχουμε δει παραπάνω είναι ότι η χιουμοριστική κατάσταση πηγάζει από το στοιχείο του παράδοξου, το οποίο και εντοπίζεται σε δύο διαφορετικές περιπτώσεις. Πρώτον, σε σχέση με τους δραματικούς χαρακτήρες, καθώς υπάρχουν περιπτώσεις στις οποίες ένα θεατρικό πρόσωπο συμπεριφέρεται κατά έναν τρόπο που δεν είναι σύμφωνος με τα χαρακτηριστικά του. Δεύτερον, σε καταστάσεις απροσδόκητες, ακόμα και παράλογες, όπως για παράδειγμα όταν ένας χαρακτήρας προσπαθεί αγωνιωδώς για κάτι αλλά στο τέλος λαμβάνει τα αντίθετα αποτελέσματα. Συνεπώς, στην περίπτωση αυτή, ο Δονάτος τονίζει την αντίθεση μεταξύ των αναμενόμενων γεγονότων από τη μια και των τελικών αποτελεσμάτων από την άλλη.

Είναι πρόδηλο λοιπόν ότι σε αρκετές περιπτώσεις, ο Δονάτος θεωρεί το χιούμορ ως αποτέλεσμα του ανακόλουθου, καθώς τονίζει καταστάσεις στις οποίες η λογική και οι προσδοκίες ανατρέπονται. Η ιδέα ότι το χιούμορ δημιουργείται μέσα από την ανατροπή των λογικών προσδοκιών έχει εκφραστεί από σημαντικό αριθμό Ελλήνων και Ρωμαίων συγγραφέων, όπως για παράδειγμα από τον Αριστοτέλη στη *Ρητορική*:²⁸

1412a: *ἔστιν δὲ καὶ τὰ ἀστεῖα τὰ πλείστα διὰ μεταφορᾶς καὶ ἐκ τοῦ προσεξαπατᾶν· μᾶλλον γὰρ γίνεταί δῆλον ὅ τι ἔμαθε παρὰ τὸ ἐναντίως ἔχειν, καὶ ἔοικεν λέγειν ἢ ψυχὴ “ὡς ἀληθῶς, ἐγὼ δὲ ἤμαρτον”. [...] γίνεταί δὲ ὅταν παράδοξον ᾗ, καὶ μὴ, ὡς ἐκεῖνος λέγει, πρὸς τὴν ἔμπροσθεν δόξαν, ἀλλ’ ὥσπερ ἐν τοῖς γελοίοις τὰ παραπεποιημένα.*

Ο Αριστοτέλης αναφέρεται στην ανατροπή των προσδοκιών ενός ακροατηρίου στα πλαίσια της ρητορικής.²⁹ Εντούτοις, η έμφαση στη δύναμη του λόγου ως καταλυτικού παράγοντα που προκαλεί το γέλιο βρίσκει απήχηση και στις παρατηρήσεις του Δονάτου, ο οποίος επίσης εντοπίζει το στοιχείο του αστείου στο ότι το κοινό γίνεται μάρτυρας ενός παράδοξου γεγονότος. Παρομοίως, ο Κικέρωνας υποστηρίζει ότι ο πιο γνωστός τύπος αστείου προέρχεται από το απροσδόκητο:³⁰

De or. 2.255: Sed scitis esse notissimum ridiculi genus, cum aliud expectamus, aliud dicitur. hic nobismet ipsis noster error risum movet.

Η ιδέα ότι το γέλιο προκαλείται ως αποτέλεσμα της διάψευσης των προσδοκιών είναι ξεκάθαρη στο *De Oratore*,³¹ ενώ το γνωστό κεφάλαιο του Κικέρωνα περί χιούμορ (2.235-289) αντικατοπτρίζεται

²⁷ Ο Κνορτ (2007) 169-72 εντοπίζει στο ρόλο του Παρμένωνα στοιχεία μεταθεατρικού χιούμορ, υποδεικνύοντας ότι ο Τερέντιος ανατρέπει τον στερεότυπο χαρακτήρα του *servus callidus*.

²⁸ Το κείμενο προέρχεται από την έκδοση του Ross (1959).

²⁹ Για το χωρίο και τη σχέση του με τον *Tractatus*, βλ. Janko (1984) 191.

³⁰ Το κείμενο προέρχεται από την έκδοση του Friedrich (1892).

³¹ Βλ. επίσης *De orat.* 2.289.

σε μεγάλο βαθμό στον Κοϊντιλιανό (*Inst.* 6.3).³² Ο Κικέρωνας επηρεάζεται από περιπατητικές θεωρίες περί χιούμορ,³³ οι οποίες, όπως έχουμε αναφέρει, διασώζονται σε μεγάλο βαθμό στα αποσπάσματα του *Tractatus Coislinianus*, πραγματεία που αντικατοπτρίζεται και στα σχόλια του Δονάτου, καθώς οι δύο πηγές παρουσιάζουν κοινά σημεία όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο επιτυγχάνεται το γέλιο στην κωμωδία, όπως για παράδειγμα μέσω του *ανακόλουθου* (VI.4) και του γεγονότος *παρά προσδοκίαν* (VI.5).³⁴ Ο Jakobi θεωρεί ότι το *ανακόλουθον* που αναφέρεται στην περιπατητική αυτή γραμματεία δεν μπορεί να βρει απήχηση στη Νέα Κωμωδία αλλά μάλλον στην Αρχαία, καθώς η δεύτερη, σε αντίθεση με την πρώτη, παρουσιάζει γεγονότα που στηρίζονται στο *άδύνατον* παρά στην αρχή της αληθοφάνειας.³⁵ Ωστόσο, όπως έχουμε δει στα παραπάνω σχόλια, στην περίπτωση της κωμωδίας του Τερεντίου, το *ανακόλουθον*, ή παράλογο, συνδέεται με το αστείο *παρά προσδοκίαν*, με τις αστείες δηλαδή καταστάσεις που προκύπτουν από γεγονότα αντίθετα των λογικών προσδοκιών. Ωστόσο, στόχος της παρούσας εργασίας δεν είναι να υποστηρίξει ότι τα αρχαία σχόλια του Δονάτου είναι άμεσα επηρεασμένα από συγκεκριμένα κείμενα αλλά μάλλον να εισηγηθεί ότι ανήκουν σε μια θεωρητική παράδοση η οποία ορίζει ως μία από τις βασικές πηγές του γέλιου την αναπαράσταση του *ανακόλουθου* και του *απροσδόκητου*.³⁶

Η θεώρηση αυτή μοιράζεται πολλά κοινά με μία από τις βασικότερες θεωρίες περί χιούμορ της νεότερης φιλοσοφίας και ψυχολογίας, της θεωρίας του χιούμορ *παρά προσδοκίαν*.³⁷ Ωστόσο, η θεωρία του χιούμορ που προκύπτει από το *απροσδόκητο* έχει προκαλέσει προβληματισμό αναφορικά με τον ορισμό του παράδοξου και με το ερώτημα του κατά πόσον αυτό που προκύπτει από την παραβίαση των προσδοκιών είναι πάντοτε το γέλιο.³⁸ Παρ' όλα αυτά, η βασική ιδέα όλων των εκφράσεων της θεωρίας αυτής είναι η αρχή ότι η ανθρώπινη συμπεριφορά λειτουργεί με βάση στερεότυπα,³⁹ αρχή που βρίσκουμε και στα σχόλια του Δονάτου, ο οποίος εντοπίζει χιουμοριστικές καταστάσεις σε σημεία όπου τα στερεότυπα, είτε της κωμωδίας είτε της πραγματικότητας, ανατρέπονται.

Ωστόσο, σε κάποιες περιπτώσεις, η ανακόλουθη συμπεριφορά ενός χαρακτήρα συνδέεται με το μοτίβο της εξαπάτησης, καθώς τα έργα του Τερεντίου (όπως τα έργα της Νέας Κωμωδίας γενικότερα) συχνά παρουσιάζουν ένα κωμικό σχέδιο εξαπάτησης το οποίο στρέφεται εναντίον συγκεκριμένων χαρακτήρων που αποτελούν εμπόδιο στα σχέδια των πρωταγωνιστών.⁴⁰ Είναι αξιοσημείωτο ότι ο *Tractatus Coislinianus* παρουσιάζει την *άπατη* ως ένα ακόμα βασικό στοιχείο της κωμωδίας που αποσκοπεί στην πρόκληση γέλιου (VI.1).⁴¹ Στο πλαίσιο αυτό, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ένα άλλο σχόλιο στο στρατιώτη του *Εννούχου*:

446.2 *Et hoc miles ut sapiens locutus est. ergo meminisse conuenit ridiculas personas non omnino stultas et excordes induci a poetis comici, nam nulla delectatio est, ubi omnino qui deluditur nihil sapit.*

³² Για το περιεχόμενο και τη δομή της θεώρησης του Κικέρωνα στο *De or.*, βλ. Rabbie (2007) 208-12. Για την επίδραση του Κικέρωνα στον Κοϊντιλιανό αλλά και τα βασικά σημεία της θεωρητικής προσέγγισης του Κικέρωνα, βλ. Graf (1997). Ο Rabbie (2007) 215-6 παρουσιάζει μια συστηματοποίηση του κεφαλαίου του Κοϊντιλιανού, αναφερόμενος στις διαφορές και τις ομοιότητες με το κείμενο του Κικέρωνα.

³³ Για τις πηγές του Κικέρωνα, βλ. Rabbie (2007) 212-15, ο οποίος επισημαίνει ότι εκτός από περιπατητικά υπάρχουν και ρωμαϊκά στοιχεία.

³⁴ Janko (1984) 36 (για το κείμενο) και 196-7 (για το σχολιασμό του).

³⁵ Jakobi (1996) 147.

³⁶ Για τη θεωρία αυτή στην αρχαιότητα, βλ. Schulten (2002) 222-3. Για το *ανακόλουθο* και το *απροσδόκητο* στις ρωμαϊκές κωμωδίες, βλ. Duckworth (1994) 317-21.

³⁷ Ο Morreall (1987) παραθέτει τους σημαντικότερους εκπροσώπους, π.χ. Καντ (47), Σοπενχάουερ (52), Κίρκεγκααρντ (86-87).

³⁸ Morreall (2009) 12-13.

³⁹ Morreall (2009) 10.

⁴⁰ Για το μοτίβο της εξαπάτησης στη ρωμαϊκή κωμωδία, βλ. Duckworth (1994) 151-67.

⁴¹ Janko (1984) 34-35.

Το σχόλιο αναφέρεται στην εκφώνηση μιας σοφής ρήσης από το στρατιώτη.⁴² Για μια ακόμα φορά ο Δονάτος τονίζει το στοιχείο του ανακόλουθου στην αναπαράσταση των αστείων χαρακτήρων, ενώ προσθέτει μία ακόμα παράμετρο: η ψυχαγωγία του κοινού (*delectatio*) επιτυγχάνεται μέσα από την απεικόνιση χαρακτήρων οι οποίοι, αν και θύματα εξαπάτησης, δεν παρουσιάζονται από τον κωμωδιογράφο με τρόπο μονοδιάστατο. Συνεπώς, αν και το χιούμορ βασίζεται στην ιδέα ότι ένα πρόσωπο συμπεριφέρεται με τρόπο αντίθετο στο θεατρικό χαρακτήρα του,⁴³ συγχρόνως, η παρουσίασή του δεν είναι πλήρως απαλλαγμένη από την αληθοφάνεια, αρχή βασική της κωμωδίας του Τερεντίου.⁴⁴ Επιπλέον, σύμφωνα με τον υπομνηματιστή, η ψυχαγωγία επιτείνεται με την εξαπάτηση ενός σχετικά προσεκτικού χαρακτήρα. Ο Δονάτος επεξηγεί πώς η συμπεριφορά ενός θύματος εξαπάτησης είναι καταλυτική στην ψυχαγωγία των θεατών, όπως για παράδειγμα αυτή του γέροντα Δημέα στους *Αδελφούς*, η οποία τυγχάνει σχολιασμού στο παρακάτω απόσπασμα:

560.1 *NON TV EVM RVS PRODVXE AIEBAS mire Terentius eos ipsos qui falluntur ex aliqua parte cautos facit, ut eo delectabilius spectatoribus procedant doli. nam quae gratia est aut delectatio non <nisi> stultissimum falli?*

Στο σημείο αυτό, ο γέροντας εκφράζει την υποψία του για το ότι ο δούλος Σύρος ψεύδεται. Ο Δονάτος σημειώνει πως το γεγονός ότι τα θύματα εξαπάτησης είναι, τουλάχιστον μέχρι ενός σημείου, ιδιαίτερα προσεκτικά είναι ακόμα πιο διασκεδαστικό για το κοινό. Συνεπώς, οι γέροντες, όπως και οι χαρακτήρες που είδαμε στα προηγούμενα παραδείγματα, μπορεί να παίζουν κεντρικό ρόλο στην κωμική ψυχαγωγία του Τερεντίου, όχι επειδή είναι *personae ridiculae*, αλλά μάλλον επειδή, παρά την σχολαστικότητά τους, αποτελούν συνήθη θύματα εξαπάτησης. Και εδώ ακριβώς έγκειται και το παράδοξο: είναι μεν προσεκτικοί αλλά στο τέλος και πάλι εξαπατούνται από εξυπνότερους και πονηρότερους χαρακτήρες.⁴⁵ Υπάρχει λοιπόν αντίθεση μεταξύ της προσοχής του χαρακτήρα και της επικείμενης εξαπάτησής του, η οποία όπως είδαμε, αποτελεί βασικό στοιχείο της κωμικής ατμόσφαιρας. Εδώ βέβαια πρέπει να διαχωρίσουμε τις δύο σημασίες της *άπατης*: ο Αριστοτέλης στο πιο πάνω παράθεμα αναφέρεται στην εξαπάτηση του ακροατηρίου, στοιχείο το οποίο συνδέεται με την πρόκληση του γέλιου μέσα από το ανακόλουθο και το απροσδόκητο. Από την άλλη, ο συγγραφέας του *Tractatus Coislinianus* και ο Δονάτος αναφέρονται στην εξαπάτηση των ίδιων των κωμικών προσώπων από άλλους χαρακτήρες.⁴⁶

Στην περίπτωση του Δημέα από τους *Αδελφούς*, ο υπομνηματιστής τονίζει ότι το αμάρτημά του, δηλαδή ουσιαστικά το λάθος που διαπράττει λόγω άγνοιας, είναι ευχάριστο για το κοινό:

546.2 *PRIMVS SENTIO MALA ridiculus error Demeae.*

Το σχόλιο αναφέρεται στο λάθος του Δημέα, το οποίο προκαλεί το γέλιο. Ο γέροντας εκφράζει την πεποίθηση ότι είναι ο πρώτος που μαθαίνει για τις συμφορές της οικογένειάς του. Οι θεατές όμως ξέρουν ότι είναι μάλλον ο τελευταίος. Συνεπώς, ο υπομνηματιστής θεωρεί ότι αυτή η έκφραση της πεποίθησής του είναι αστεία. Κατ' ακρίβεια, ο δούλος Σύρος, μέσα στο ίδιο το έργο, απευθυνόμενος στους θεατές, σχολιάζει τα λόγια του Δημέα λέγοντας ότι ο γέροντας τον κάνει να γελά επειδή νομίζει ότι πρώτος μαθαίνει τα γεγονότα (στ. 548). Συνεπώς, εδώ έχουμε και πάλι μια αντιθετική κατάσταση: ο χαρακτήρας είναι πεπεισμένος για κάτι ενώ οι θεατές, όπως και κάποιοι χαρακτήρες του έργου, γνωρίζουν ότι αυτό δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα.

⁴² Ο Jakobi (1996) 150 αναφέρεται στο χωρίο ως παράδειγμα της θεωρίας που ορίζει ότι η κωμωδία παρουσιάζει κατώτερους χαρακτήρες.

⁴³ Hilger (1970) 67.

⁴⁴ Χαρακτηριστικά σχόλια στην αληθοφάνεια έχουμε στα εξής χωρία: *Hec.* 866, *Eun.* 104, *Phorm.* 727. Έμφαση στην αληθοφάνεια έχουμε και όσον αφορά την πρέπουσα συμπεριφορά των χαρακτήρων, π.χ. *ad An.* 447. Βλ. Hilger (1970) 59-67.

⁴⁵ Βλ. Hilger 1970, 71, για παραδείγματα σχολίων σχετικά με την τάση του Τερεντίου να μην παρουσιάζει χαρακτήρες εντελώς ανίδεους σχετικά με το ενδεχόμενο εξαπάτησής τους.

⁴⁶ Για τις δύο διαφορετικές χρήσεις του όρου βλ. και Janko (1984) 191, ο οποίος επιπλέον τονίζει ότι ο Αριστοτέλης αναφέρεται στη λέξιν ενώ ο *Tractatus* στα πράγματα και συγκεκριμένα στην πλοκή.

Τα λάθη των κωμικών προσώπων (*errores*) συχνά αποτελούν για τον υπομνηματιστή αφορμή σχολιασμού κωμικών καταστάσεων.⁴⁷ Στα σχόλια στον *Ευνούχο*, ο Δονάτος αναφέρεται στο λάθος του Φαιδρία, ο οποίος πιστεύει ότι ο ευνούχος Δώρος είναι ο βιαστής της Φιλουμένης, και δηλώνει ότι αυτό το λάθος – η παρανόηση ουσιαστικά – είναι ευχάριστο για τους θεατές:

643.1 *VBI EGO ILLVM SCELEROSVM MISERA ATQVE IMPIVM INVENIAM in hac scaena operae pretium delectatio est spectatoribus ex querela ancillae Thaidis atque errore Phaedriae.*

Παρόμοιο σχόλιο έχουμε για το τέλος του διαλόγου:

668.1 *EXI FORAS SCELESTE AT ETIAM RESTITAS FVGITIVE iucundus error, in quo non dubitat Phaedria ipsum esse qui quaeritur, uerum insuper sic aggreditur, tamquam sciat ipse.*

Όπως και στην προηγούμενη περίπτωση, η ευχαρίστηση του κοινού θα προέλθει από το λάθος του Φαιδρία (*iucundus error*), ο οποίος εξακολουθεί να θεωρεί τον ευνούχο ως το βιαστή της νεαρής κοπέλας και έτσι προβαίνει σε ανάλογες αλλά ωστόσο άτοπες αντιδράσεις.⁴⁸ Συνεπώς, το *error* συμβάλλει στην ψυχαγωγία γιατί και πάλι έχουμε την αντίθεση μεταξύ της συμπεριφοράς ενός χαρακτήρα και της πραγματικότητας, την οποία το κοινό, βρισκόμενο σε πλεονεκτική θέση, γνωρίζει.

Είναι λοιπόν φανερό ότι το λάθος ή αμάρτημα (*error*) αποτελεί, σύμφωνα με τον Δονάτο, ακόμα ένα μέσο το οποίο προκαλεί αστείες καταστάσεις.⁴⁹ Επιπλέον, όπως έχουμε δει στην περίπτωση του χιούμορ που προκύπτει από το *ανάκολουθον* ή *παρά προσδοκίαν* γεγονός, το αμάρτημα αποτελεί βασικό κωμικό στοιχείο και στο θεωρητικό πλαίσιο του *Tractatus Coislinianus* (VIII): *ὁ σκόπτων ἐλέγγειν θέλει ἀμαρτήματα τῆς ψυχῆς καὶ τοῦ σώματος.*⁵⁰ Εκτός από το θέμα της πιθανής σχέσης των σχολίων του Δονάτου και της περιπατητικής αυτής πραγματείας, το ερώτημα που εύλογα προκύπτει εδώ σχετίζεται με την εξήγηση όσον αφορά την πρόκληση της ευχαρίστησης ή ακόμα και του γέλιου του κοινού μέσα από τα λάθη των κωμικών χαρακτήρων. Όπως έχουμε δει, στην περίπτωση του χιούμορ *παρά προσδοκίαν*, έχουμε αρκετές μεταγενέστερες θεωρίες οι οποίες ερμηνεύουν την ψυχολογική αντίδραση του θεατή. Με τον ίδιο τρόπο, στην περίπτωση της έκθεσης ενός λάθους,⁵¹ φαίνεται ότι το αστείο βασίζεται στο είδος του χιούμορ που σχετίζεται με τη θεωρία της υπεροχής.⁵¹ Δηλαδή, το ακροατήριο της κωμωδίας ευχαριστηείται και γελάει με τα λάθη των κωμικών χαρακτήρων επειδή βρίσκεται σε πλεονεκτική θέση.⁵² Με λίγα λόγια, το ακροατήριο γνωρίζει ενώ τα πρόσωπα επί σκηνής όχι.

Ωστόσο, σκοπός της αναφοράς αρχαίων και νεότερων θεωριών σχετικά με το χιούμορ δεν είναι η τοποθέτηση της προσέγγισης του *Commentum Terenti* μέσα σε στενά ερμηνευτικά πλαίσια, αλλά η εισήγηση ότι τα αρχαία σχόλια αντικατοπτρίζουν μια θεωρητική προσέγγιση του χιούμορ εμφανή σε διαφορετικές περιόδους και έργα. Επιπλέον, οι παράλληλες αναφορές αποδεικνύουν τη σημαντική θέση του υπομνήματος ως βασικού εγχειριδίου για τους αναγνώστες της Νέας Κωμωδίας, αρχαίους και σύγχρονους. Άλλωστε, είναι προφανές ότι σκοπός του υπομνηματιστή είναι να εξηγήσει και να αναλύσει περαιτέρω σημεία τα οποία δεν είναι τόσο ξεκάθαρα, ή ίσως είναι και δυσνόητα για τους αναγνώστες των κωμωδιών του Τερεντίου και συνεπώς του υπομνήματος του Δονάτου. Στην

⁴⁷ Για περισσότερα παραδείγματα, βλ. Jakobi (1996) 148-9.

⁴⁸ Το στοιχείο του κωμικού αμαρτήματος είναι έκδηλο και στο πιο κάτω παράθεμα από τα σχόλια στους *Αδελφούς*: 221 *CREDO ISTVC MELIUS ESSE uide comicum errorem utriusque personae, et callidi lenonis et captiosissimi famuli.* Ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση του επιθέτου *comicus*, καθώς αυτό μπορεί να αναφέρεται τόσο στο είδος της κωμωδίας όσο και στο αστείο. Ωστόσο, οι δύο αυτές παράμετροι εδώ αλληλοσυμπληρώνονται, καθώς στόχος της κωμωδίας είναι η πρόκληση του γέλιου.

⁴⁹ Ωστόσο, οι αναφορές του Δονάτου στους *errores* των κωμωδιών συχνά σχετίζονται και με την ανάλυση της πλοκής και γενικά της δομής της κωμωδίας, βλ. Prescott (1929).

⁵⁰ Για το απόσπασμα και παράλληλα κείμενα, βλ. Janko (1984) 208-211, ο οποίος αναφέρεται και στην αριστοτελική σημασία της *ἀμαρτίας*.

⁵¹ Για αρχαίες και νεότερες αναφορές στη θεωρία αυτή, βλ. Morreall (2009) 4-9.

⁵² Για τη σχετική αντίδραση του ακροατηρίου της ρωμαϊκής κωμωδίας, βλ. Duckworth (1994) 314-7.

προσπάθειά του να επαινέσει την τέχνη του κωμωδιογράφου, ο Δονάτος ρίχνει φως στην ερμηνεία του κωμικού στοιχείου στον Τερέντιο, το οποίο ίσως φάνταζε ανοίκειο στους μαθητές του Λατίνου γραμματικού, όπως συχνά προβληματίζει και τους σύγχρονους αναγνώστες των κωμωδιών.⁵³

Σύμφωνα με τον υπομνηματιστή λοιπόν, ένας τρόπος για να προκληθεί το γέλιο είναι η δημιουργία καταστάσεων στις οποίες το κοινό γίνεται μάρτυρας κάποιου απροσδόκητου, παράλογου ή ακόμα και υπερβολικού γεγονότος. Η προσέγγιση αυτή εντοπίζεται σε σχόλια στους κωμικούς χαρακτήρες, καθώς ο Δονάτος εισηγείται πως μερικοί χαρακτήρες παρουσιάζουν ασυνεπή χαρακτηριστικά και έτσι γίνονται αστείοι. Αξιοσημείωτος είναι ο συνδυασμός γλωσσικού ύφους και γεγονότων, καθώς το ύφος στο λόγο προκαλεί το γέλιο όταν εκφωνείται σε αταίριαστες καταστάσεις. Τα σχόλια στα «αστεία» πρόσωπα αφορούν κυρίως στους χαρακτήρες που μετέχουν σε σχέδια εξαπάτησης, είτε ως θύτες είτε ως θύματα, όπως για παράδειγμα οι στρατιώτες, οι δούλοι, οι παράσιτοι και οι γέροντες.⁵⁴ Συνεπώς, ο υπομνηματιστής σκιαγραφεί δύο βασικές ιδέες σχετικά με το χιούμορ που προέρχεται από το χαρακτηρισμό των προσώπων: πρώτον, το αποτέλεσμα έρχεται ως η αντίθεση σε κάτι που είναι λογικά αναμενόμενο, για παράδειγμα, ένας γέροντας είναι προσεχτικός αλλά στο τέλος εξαπατάται, και, δεύτερον, τα πρόσωπα υιοθετούν ένα τύπο συμπεριφοράς η οποία δεν ταιριάζει στο χαρακτήρα τους, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση που ένας απαίδευτος χαρακτήρας εκφωνεί μια φιλοσοφική ρήση. Συνεπώς, ο υπομνηματιστής καταλήγει στο συμπέρασμα ότι οτιδήποτε δεν είναι αναμενόμενο συντελεί στην ψυχαγωγία των θεατών και, εφόσον εδώ έχουμε να κάνουμε με το είδος της κωμωδίας, συχνά προκαλεί και το γέλιο. Από την άλλη, τα συχνά λάθη των χαρακτήρων προκαλούν ένα διαφορετικό είδος αντίδρασης, η οποία όμως και πάλι μπορεί να προκαλέσει το γέλιο του ακροατηρίου. Οι θεατές, βρισκόμενοι σε μια προνομιακή σχέση και συχνά έχοντας περισσότερα δεδομένα από τους κωμικούς χαρακτήρες, γελούν με τις αντιδράσεις τους. Συμπερασματικά, τα παραδείγματα που μελετήθηκαν παραπάνω επιβεβαιώνουν ότι το Υπόμνημα που σώζεται στο όνομα του Δονάτου αποτελεί ένα σημαντικό εγχειρίδιο για τη μελέτη της έννοιας του χιούμορ στην κωμωδία του Τερεντίου, καταδεικνύοντας ότι τα αρχαία σχόλια βρίσκουν παράλληλα σε αρχαίες αλλά και νεότερες θεωρίες περί χιούμορ, ρίχνοντας φως στην πρόσληψη της κωμωδίας του Τερεντίου στην αρχαιότητα και επιβεβαιώνοντας ότι συχνά το στοιχείο του αστείου στον Τερέντιο αποτελεί ένα ευφυές δημιουργήμα του κωμωδιογράφου.

Βιβλιογραφία

- Barsby, J. (επιμ.) (1999), *Terence. Eunuchus*, Cambridge.
- _____ (2000), “Donatus on Terence: The *Eunuchus* Commentary”, στο E. Stärk, G. Vogt-Spira (επιμ.), *Dramatische Wäldchen. Festschrift für Eckard Lefèvre zum 65. Geburtstag*, Spudasmata 80, Hildesheim, σσ. 491-513.
- Basore, J.W. (1908), *The Scholia on Hypokrisis in the Commentary of Donatus*, Baltimore.
- Blundell, J. (1987), *A Commentary of Donatus, Eunuchus 391-453 and 471-614*, London.
- Duckworth, G.E. (1994), *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Norman².
- Friedrich, G. (επιμ.) (1892), *M. Tulli Ciceronis: de Oratore Libri Tres*, Leipzig.
- Graf, F. (1997), “Cicero, Plautus and Roman Laughter”, στο J. Bremmer, H. Roodenburg (eds.), *A Cultural History of Humour*, Cambridge, σσ. 29-39.
- Grant, J. N. (1986), *Studies in the Textual Tradition of Terence*, Toronto – London.
- Hilger, M. J. (1970), *The Rhetoric of Comedy. Comic Theory in the Terentian Commentary of Aelius Donatus*, Lincoln, NE.
- Jakobi, R. (1996), *Die Kunst der Exegese im Terenzkommentar des Donat*, Berlin.
- Janko, R. (1984), *Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics II*, London.

⁵³ Ειδικά για το χιούμορ του Τερεντίου ο Kruschwitz (2004) 190-1 επισημαίνει ότι είναι ένα θέμα που χρήζει περαιτέρω μελέτης, καθώς το χιούμορ του κωμωδιογράφου συχνά δεν είναι «επιφανειακό», αλλά καλά «κρυμμένο», απευθυνόμενο σε ένα υποψιασμένο κοινό.

⁵⁴ Jakobi (1996) 149.

- Kaster, R. A. (1988), *Guardians of Language. The Grammarian and Society in Late Antiquity*, Berkeley.
- Knorr, O. (2007), “Metatheatrical Humor in the Comedies of Terence”, στο P. Kruschwitz, W.-W. Ehlers, F. Felgentreu (επιμ.), *Terentius Poeta*, (Zetemata 127), München, σσ.167-74.
- Kruschwitz, P. (2004), *Terenz*, Hildesheim.
- Maltby, R. (2007), “Donat über die Stegreifelemente in Terenz’ Phormio”, στο P. Kruschwitz, W.-W. Ehlers, F. Felgentreu (επιμ.), *Terentius Poeta*, (Zetemata 127), München, σσ. 15-28.
- Marti, H. (1974), “Zeugnisse zur Nachwirkung des Dichters Terenz im Altertum”, στο U. Reinhardt, K. Sallmann (επιμ.), *Musa iocosa. Arbeiten über Humor und Witz, Komik und Komödie der Antike*, Hildesheim – New York, σσ. 158-78.
- Moorhead, P.G. (1923), *The Comments on the Content and Form of the Comic Plot in the Commentum Terenti Ascribed to Donatus*, Chicago.
- Morreall, J. (επιμ.) (1987), *The Philosophy of Laughter and Humor*, Albany.
- _____ (2009), *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*, Oxford.
- Nesselrath, H.-G. (1990), *Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin – New York.
- Prescott, H.W. (1929), “The Comedy of Errors”, *CPh* 24.1: 32-41.
- Primmer, A. (2008), “Akte und Spannung: zur Hellenistischen Theorie der Komödienstruktur bei Aelius Donatus”, *AAntHung* 48: 405-32.
- Rabbie, E. (2007), “Wit and Humor in Roman Rhetoric”, στο W. Dominik, J. Hall (eds.), *A Companion to Roman Rhetoric*, Oxford, σσ. 207-17.
- Reeve, M.D. (1983), “Aelius Donatus”, στο L.D. Reynolds (ed.), *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, Oxford, σσ. 153-56.
- Ross, W. D. ed. (1959), *Aristotelis Ars rhetorica*, Oxford.
- Schulten, P. (2002), “Ancient Humor”, στο W. Jongman, M. Kleijwegt (eds.) *After the Past. Essays in Ancient History in Honour of H. W. Pleket*, Leiden – Boston – Köln, σσ. 209-34.
- Sidnell, M.J. ed. (1991), *Sources of Dramatic Theory 1: Plato to Congreve*, Cambridge.
- Thomadaki, M. (1989), “La mise en scène du théâtre de Terence dans le commentaire de Donat”, *Dioniso*, 59: 365-72.
- Wessner, P. ed. (1902-1905), *Aeli Donati Quod Fertur Commentum Terenti*, vol. 1-2, Leipzig.

Summary

The Treatment of Humour in Donatus’ Commentary

This paper aims at the study of Donatus’ references to Terence’s humour. Although the ancient commentary’s main purpose is not the examination of the comic, still there are interesting references to what the commentator considers to be laughable, both in introductory comments and in discussions of specific lines. The study examines a selection of passages from the commentary and focuses on the commentator’s discussion of Terence’s comic characters. Characters are funny when delivering words or adopting behaviour against their nature, either in terms of their theatrical, stereotypical role or in regard to what is plausible according to real and logical facts. The paper demonstrates that, since Donatus finds humorous situations in instances in which characters do not behave in an expected way, the ancient *scholia* seem to follow the principle that suggests that laughter derives from the incongruous and unexpected, a doctrine evident in both ancient and modern theories. Related to such motifs are also instances of deception, which can be pleasant for the audience. Thus, the careful examination of the ancient *scholia* suggests that the commentator makes his observations by following a certain pattern in regard to the way the laughable is defined. In conclusion, the commentary proves to be a useful tool in examining Terence’s sophisticated humour from a different perspective, while at the

same time it reveals the ancient readers' understanding of Terence, thus enlightening aspects of the reception of Terence's comedy in antiquity.

ΕΝΑ ΠΛΑΤΩΝΙΚΟ ΠΑΛΙΜΨΗΣΤΟ ΣΤΗΝ ΠΡΑΓΜΑΤΕΙΑ ΤΟΥ ΛΟΥΚΡΗΤΙΟΥ
ENANTION ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ (DRN 4.1160-9)

Ο Λουκρήτιος εξαπολύει μια σφοδρότατη επίθεση εναντίον του έρωτα στο τέταρτο βιβλίο του ποιήματός του (DRN 4.1058-1191).¹ Τέτοια είναι η ένταση με την οποία ο ποιητής απορρίπτει τον έρωτα, που σύμφωνα με την ανεκδοτολογική μαρτυρία του Ιερώνυμου η επίθεση αυτή πρέπει να θεωρηθεί ως σύμπτωμα της υποτιθέμενης παραφροσύνης του ποιητή εξαιτίας ενός μαγικού ερωτικού φίλτρου, που τον οδήγησε και σε πρόωρο θάνατο. Ανάμεσα στα άλλα επιχειρήματα εναντίον του έρωτα, ο Λουκρήτιος εξηγεί πως οι ερωτευμένοι τυφλώνονται, επειδή ερμηνεύουν λάθος τα ατομικά είδωλα, δηλαδή τις εικόνες που εκπέμπονται από το αντικείμενο του πόθου και που οι ίδιοι προσλαμβάνουν με τις αισθήσεις τους. Αυτή η αποτυχημένη γνωστική πρόσληψη έχει ως αποτέλεσμα οι ερωτευμένοι να αντιλαμβάνονται τα γυναικεία ψεγάδια αντιστραμμένα στα αντίστοιχα χαρίσματα. Για να υπογραμμίσει το παράλογο και τη διαστροφή του έρωτα, ο Λουκρήτιος συναρμολογεί μια χιουμοριστική λίστα με δεκατέσσερα γυναικεία ελαττώματα, που μέσα από τα μάτια των ερωτευμένων περιγράφονται με χαϊδευτικά ονόματα (DRN 4.1160-9):²

nigra melichrus est, immunda et fetida acosmos, caesia Palladium, nervosa et lignea dorcas, parvula, pumilio, chariton mia, tota merum sal, magna atque inmanis cataplexis plenaque honoris. balba loqui non quit, traulizi, muta pudens est; at flagrans, odiosa, loquacula Lampadium fit.	1160
ischnon eromenion tum fit, cum vivere non quit prae macie; rhadine verost iam mortua tussi. at tumida et mammosa Ceres est ipsa ab Iaccho, simula Silena ac saturast, labeosa philema.	1165

Εξαιτίας αυτής τους της στρέβλωσης, σύμφωνα πάντα με τον Λουκρήτιο, οι εραστές αλληλοχλευάζονται (*alios alii inrident*, DRN 4.1157), προσκαλώντας έτσι το μαθητή και κατ' επέκταση τον αναγνώστη να υιοθετήσει ανάλογη στάση.

Στους δέκα αυτούς στίχους, στους οποίους τα ζεύγη των χαρακτηρισμών κατανέμονται αντιφωνικά,³ δεσπόζουν δύο χαρακτηριστικές τεχνικές: πρώτον, ενώ η ρεαλιστική περιγραφή του ερωτικού αντικειμένου γίνεται με λατινικές λέξεις, οι αντίστοιχοι ευφημιστικοί χαρακτηρισμοί εκφέρονται με ελληνικές.⁴ Όπως έχει ήδη επισημανθεί, πιθανότατα ο Λουκρήτιος διδάχτηκε την τεχνική αυτή της δίγλωσσης αντιπαράθεσης από τη σάτιρα του Λουκιλίου, όπως τη βλέπουμε για παράδειγμα σε ένα απόσπασμα στο οποίο επικές ηρωίδες επαινούνται με αρχαιοελληνικές λέξεις ομηρικής προέλευσης, ενώ ψέγονται με Λατινικά καθομιλουμένης που απηχούν κωμικά

¹ Brown (1987).

² Για ανάλογες λίστες πρβλ. Hor. Sat. 1.3.38-54, Ov. AA 2.657-62.

³ Lieberg, G. (1962) 292-97, Schrijvers (1970) 130-6, Barone (1978), Plaza (2006) 274.

⁴ 1. *nigra* ≈ *melichrus*; 2. *immunda et fetida* ≈ *acosmos*; 3. *caesia* ≈ *Palladium*; 4. *nervosa et lignea* ≈ *dorcas*; 5. *parvula, pumilio* ≈ *Chariton mia, tota merum sal*; 6. *magna atque inmanis* ≈ *Cataplexis plenaque honoris*; 7. *balba loqui non quit* ≈ *traulizi*; 8. *muta* ≈ *pudens*; 9. *flagrans, odiosa, loquacula* ≈ *Lampadium*; 10. *vivere non quit prae macie* ≈ *ischnon eromenion*; 11. *mortua tussi* ≈ *rhadine*; 12. *tumida et mammosa* ≈ *Ceres ipsa ab Iaccho*; 13. *simula* ≈ *Silena ac Saturast*; 14. *labeosa* ≈ *philema*

συμφραζόμενα (Λουκ. XVII, 540-46 Marx = Νόνιος Μάρκελλος *De compendiosa doctrina* 25,26 Müller):⁵

“Nunc censes calliplocamon callisphyron ulla
non licitum esse uterum atque etiam inguina tangere mammis,
conpernem aut varam fuisse Amphitryonis acoetin
Alcmenam, atque alias, <He>lenam ipsam denique –nolo
dicere; tute vide atque disyllabon elige quodvis-
<κού>ρην eupatereiam aliquam rem insignem habuisse
verrucam, naevum, punctum, dentem eminulum unum?”

Για παράδειγμα ο Λουκίλιος σχολιάζει ότι τίποτα δεν εμπόδιζε την Αλκμήνη (στ. 3), που ο Όμηρος ονομάζει στην *Οδύσσεια* «ἄκοιτιν Ἀμφιτρύωνος» (Ομ. κ 266), να είναι μακρυπόδα ή στραβοκάνα. Πρέπει βέβαια να σημειώσουμε ότι στο συγκεκριμένο απόσπασμα του Λουκίλιου η αντίθεση δεν αφορά σε δύο διαφορετικές οπτικές του ίδιου χαρακτηριστικού της ηρωίδας, αλλά στη δυνατότητα συνύπαρξης προτερημάτων και μειονεκτημάτων στο ίδιο πρόσωπο.⁶

Ένα δεύτερο χαρακτηριστικό που πρέπει να υπογραμμίσουμε είναι η συσσώρευση ελληνικών λέξεων που, όπως έχει παρατηρηθεί, παραπέμπουν στα ερωτικά συμφραζόμενα του ελληνιστικού επιγράμματος και των Λατίνων νεωτερικών ποιητών.⁷ Ενώ για τον Λουκίλιο η χρήση των ελληνικών θα μπορούσε να θεωρηθεί ως φυσική απόρροια της διγλωσσίας του (γι’ αυτό μάλιστα κάποιοι εκδότες δεν τυπώνουν όλες τις ελληνικές λέξεις μεταγραμματισμένες με λατινικούς χαρακτήρες),⁸ όσον αφορά το Λουκρήτιο η τεχνική εντοπίζεται σε χωρία στα οποία ο ποιητής σχολιάζει έννοιες που θεωρεί είτε ότι απέχουν από τη λογική, είτε ότι είναι φιλοσοφικά δυσνόητες σε τόσο μεγάλο βαθμό, όσο είναι και πολιτισμικά απομακρυσμένες οι ελληνικές λέξεις με τις οποίες οι έννοιες αυτές εκφέρονται.⁹

Επομένως, η χρήση της τεχνικής αυτής στο συγκεκριμένο χωρίο πρέπει να θεωρηθεί ως δείκτης διακειμενικού διαλόγου με κάποιο ελληνικό χωρίο. Όπως έχει επανειλημμένα τονιστεί, ως απώτερο διακειμένο της λουκρητιανής λίστας πρέπει να θεωρηθεί ένα χωρίο της πλατωνικής *Πολιτείας*, στο οποίο ο Σωκράτης εξηγεί πως, όταν κάποιος αγαπά κάτι, το αγαπά στο σύνολό του. Για παραδείγματα φέρνει το συνομιλητή του, το Γλαύκωνα, που έχει έναν τρυφερό λόγο για κάθε νεαρό αγόρι (*Πολιτεία* 474d-475a):

“Ἄλλω, εἶπον, ἔπρεπεν, ὦ Γλαύκων, λέγειν ἃ λέγεις· ἀνδρὶ δ’ ἐρωτικῶ οὐ πρέπει ἀμνημονεῖν ὅτι πάντες οἱ ἐν ὥρᾳ τὸν φιλόπαιδα καὶ ἐρωτικὸν ἀμῆ γέ πη δάκνουσί τε καὶ κινουσι, δοκοῦντες ἄξιοι εἶναι ἐπιμελείας τε καὶ τοῦ ἀσπάζεσθαι. ἢ οὐχ οὕτω ποιεῖτε πρὸς τοὺς καλοὺς; ὁ μὲν, ὅτι σιμός, ἐπίχαρις κληθεὶς ἐπαινεθήσεται ὑφ’ ὑμῶν, τοῦ δὲ τὸ γρυπὸν βασιλικὸν φατε εἶναι, τὸν δὲ δὴ διὰ μέσου τούτων ἐμμετρότατα ἔχειν, μέλανας δὲ ἀνδρικοὺς ἰδεῖν, λευκοὺς δὲ θεῶν παῖδας εἶναι· μελιχλώρους δὲ καὶ τούνομα οἶει τινὸς ἄλλου ποίημα εἶναι ἢ ἐραστοῦ ὑποκοριζομένου τε καὶ εὐχερῶς φέροντος τὴν ὠχρότητα, ἐὰν ἐπὶ ὥρᾳ ᾗ; καὶ ἐνὶ λόγῳ πάσας προφάσεις προφασίζεσθῆ τε καὶ πάσας φωνὰς ἀφίετε, ὥστε μηδένα ἀποβάλλειν τῶν ἀνθούτων ἐν ὥρᾳ.

⁵ *calliplocamon* (Ομ. Ξ 326) *callisphyron* (Ομ. Ι 560) ≠ *uterum atque etiam inguina tangere mammis; Amphitryonis acoetin* (Ομ. κ 266) ≠ *Conpernem aut varam; Κούρην eupatereiam* (Ομ. Ζ 292, χ 227) ≠ *Verrucam, naevum, punctum, dentem eminulum unum*

⁶ Για τη μισογόνικη συμπεριφορά του Λουκίλιου πρβλ. επίσης αποσπ. 678-86 Marx. Για τη σχέση Λουκρητίου και σάτιρας πρβλ. Houghton (1912), Murley (1939), Waltz (1948), Dudley (1965) κυρίως σσ. 121-9. Ιδιαίτερη έμφαση έχει δοθεί στην επίδραση που δέχτηκε ο Λουκρήτιος από τη διατριβή και το λεγόμενο ‘σπουδαιογέλοιον’ του Κυνικού Βίωνα του Βορυσθενίτη. Βλ. Oltramare (1926) 111-15, Kenney (1971) 17-20, Wallach (1976), Brown (1987) 137-9. Γενικά για τη χρήση του σπουδαιογελίου στη ρωμαϊκή λογοτεχνία βλ. Giangrande (1972).

⁷ Kenney (1970) 366-92.

⁸ Π.χ. Charpin (1979) τόμος II, 89-90 [Lucil. XVII, αποσπ. 2 (=540-6 Marx)].

⁹ Sedley (1998) 50, 54, 57.

Εκτός από τη δομική ομοιότητα των δύο κειμένων όσο αφορά την αντιπαράθεση ανάμεσα σε υπερβολικούς επαίνους και τα αντίστοιχα ελαττώματα,¹⁰ εύκολα εντοπίζονται στη λουκρητιανή λίστα και κάποιες συγκεκριμένες λεκτικές απηχήσεις του πλατωνικού χωρίου. Να αναφέρουμε για παράδειγμα το επίθετο *melichrus* (4.1160), αντίστοιχο του πλατωνικού «μελιχλώρους» στο οποίο θα επανέλθουμε.¹¹

Το πλατωνικό χωρίο έτυχε ευρύτατης απήχησης στην αρχαιότητα, όχι μόνο χάρη στο χιουμοριστικό του χαρακτήρα, αλλά και ως παράδειγμα στις θεωρητικές συζητήσεις σχετικά με τη χρήση και την κατάχρηση της γλώσσας.¹² Η πρόσληψη της πλατωνικής εικόνας μάλιστα έγινε με τόσο μεγάλη ένταση και σε τόσο μεγάλο διακειμενικό εύρος, ώστε η μήτρα της, δηλαδή η *Πολιτεία*, επισκιάστηκε και η ύπαρξή της ως κειμένου αρχικής προέλευσης σχεδόν ξεθώριασε μέσα στο διακειμενικό ιστό.

Απηχήσεις της πλατωνικής εικόνας έχουν εντοπιστεί σε ένα απόσπασμα του ποιητή της μέσης κωμωδίας Άλεξη, γνωστό με τον τίτλο *Ίσοστάσιον*, στο οποίο ένας ομιλητής, ένας παιδαγωγός ή πιθανότατα ένας πατέρας προειδοποιεί το γιο του να αποφύγει τις παγίδες που στήνουν οι εταίρες, οι οποίες προκειμένου να αποπλανήσουν τους νέους καλύπτουν τα φυσικά τους ελαττώματα με φτιασίδια (Άλεξης απόσπ. 98.5-18 Edmonds = Αθήναιου *Δειπνοσοφιστές* XIII 568a-d):¹³

εὐθὺς ἀναπλάττουσι ταύτας, ὥστε μήτε τοὺς τρόπους 5
μήτε τὰς ὄψεις ὁμοίας διατελεῖν οὕσας ἔτι.
τυγχάνει μικρά τις οὔσα, φελλὸς ἐν ταῖς βαυκίσιν
ἐγκεκάττυται· μακρά τις, διάβαθρον λεπτὸν φορεῖ
τὴν τε κεφαλὴν ἐπὶ τὸν ὄμον καταβαλοῦσ' ἐξέρχεται·
τοῦτο τοῦ μήκουσ ἀφεῖλεν· οὐκ ἔχει τις ἰσχία, 10
ὑπενέδυσ' ἐρραμμέν' αὐτήν, ὥστε τὴν εὐπυγίαν
ἀναβοᾷν τοὺς εἰσιδόντας· κοιλίαν ἀδρᾶν ἔχει,
στηθί' ἔστ' αὐταῖσι τούτων ὧν ἔχουσ' οἱ κωμικοί·
ὀρθὰ προσθεῖσαι τοιαῦτα τοῦνδυτον τῆς κοιλίας
ὥσπερ εἰ κοντοῖσι τούτοις εἰς τὸ πρόσθ' ἀπήγαγον. 15
τὰς ὀφρῦς πυρρὰς ἔχει τις, ζωγραφοῦσιν ἄσβόλω.
συμβέβηκ' εἶναι μέλαιναν, κατέπλασε ψιμυθίω.
λευκόχρως λίαν τίς ἐστι, παιδέρωτ' ἐντρίβεται.

Οι ατέλειες των εταιρών και οι τεχνικές που εφαρμόζονται προκειμένου να καμουφλιστούν δίνονται και στην περίπτωση αυτή με καταλογική δομή. Για να αναφέρουμε ένα παράδειγμα τέτοιου είδους μεταμφίεσης, αν μια κοπέλα δεν έχει όμορφα οπίσθια, η προαγωγός της φροντίζει να της ράψει ένα μαξιλαράκι και να το τοποθετήσει κάτω από το φουστάνι της, ώστε, όσοι τη βλέπουν, να αναφωνούν έκπληκτοι από τις θαυμαστές καμπύλες της (απ. 98.10-12). Η διαφορά, όμως, σε σχέση με τα χωρία του Πλάτωνα και του Λουκρητίου στα οποία μόλις αναφερθήκαμε είναι ότι ο Άλεξης δεν περιγράφει εδώ μια μεταμφίεση με λεκτικούς όρους, αλλά με πραγματικούς.¹⁴ Ένα άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα πλατωνικής μίμησης αποτελεί το δέκατο *Ειδύλλιο* του Θεοκρίτου, γνωστό με τον τίτλο «Έργατίνας ή Θερισταί».

¹⁰ Αντιθετικά ζεύγη χαρακτηρισμών στον Πλάτωνα (υποτιμητικά επίθετα ≠ υπερβολικοί έπαινοι): 1. *σιμός* ≠ *επίχαρις*, 2. *τὸ γρυπὸν* ≠ *βασιλικόν*, 3. *τὸν δὲ δὴ διὰ μέσου τούτων* ≠ *ἐμμετρώτατα*, 4. *μέλανας δὲ* ≠ *ἀνδρικοὺς*, 5. *λευκοὺς δὲ* ≠ *θεῶν παῖδας*; *μελιχλώρους* ≠ *τοῦνομα οἶνε τινὸς ἄλλου ποίημα εἶναι ἢ ἔραστοῦ ὑποκοριζομένου τε καὶ εὐχερῶς φέροντος τὴν ὠχρότητα*.

¹¹ Βλ. επίσης *nigra*, Λουκρ. 4.1160: *μέλανας· simula*, Λουκρ. 4.1169: *σιμός· Palladium*, Λουκρ. 4.1161, *Chariton mia* 1162: *θεῶν παῖδας*.

¹² Πλουτ. *Περὶ τοῦ ἀκούειν* 44 κ.ε., *Πῶς ἂν τις διακρίνει τὸν κόλακα τοῦ φίλου* 56d, Σέξτος Εμπειρικός *Πυρρών. Υποθ.* 1.108, Φιλόστρατος *Εἰκόνες* 1.4.3, Αρισταίνετος *Ἐπιστολαί* 1.18.

¹³ Domenicucci (1981).

¹⁴ Domenicucci (1981), Arnott (1996). Βλ. επίσης την ερωτική πραγματεία *Philaenis* (P. Oxy. 2891 απ. 3 col. 2.3 κ.ε.).

ΒΟ. Μοῖσαι Πιερίδες, συναείσατε τὰν ῥαδινὰν μοι
παῖδ'· ὦν γάρ χ' ἄψησθε, θεαί, καλὰ πάντα ποεῖτε.

Βομβύκα χαρίεσσα, Σύραν καλέοντί τυ πάντες,
ἰσχάν, ἀλιόκαυστον, ἐγὼ δὲ μόνος μελίγλωρον.
καὶ τὸ Ἴον μέλαν ἐστί, καὶ ἅ γραπτὰ ὑάκινθος·
ἀλλ' ἔμπας ἐν τοῖς στεφάνοις τὰ πρᾶτα λέγονται.

Ένας θεριστής, ο Βουκαίος, αδυνατεί να εργαστεί εξαιτίας του έρωτά του για την Βομβύκα, μέσα σε ένα σκηνικό που, όπως έχει ήδη επισημανθεί, είναι εμποτισμένο με κωμικά στοιχεία.¹⁵ Ο συμπρωταγωνιστής του, ο Μίλων, τον προτρέπει να τραγουδήσει για την αγαπημένη του, έτσι ώστε να ανακουφιστεί. Έτσι, ο Βουκαίος συνθέτει ένα τραγούδι στο οποίο ενσωματώνει το πλατωνικό μοτίβο: περιγράφει τη Βομβύκα του με κολακευτικά επίθετα που λειτουργούν παραπληρωματικά με τους αντικειμενικούς χαρακτηρισμούς που αποδίδονται στην κοπέλα από τον περίγυρο με σαφή υποτιμητική χροιά. Ως απάντηση σε αυτό το χιουμοριστικό και γι' αυτό «αποτυχημένο» τραγούδι, ο Βουκαίος εισπράττει το χλευασμό του συνομιλητή του.¹⁶

Μέσα σε αυτό το γενικότερο πλαίσιο, παρά την ταυτοποίηση του πλατωνικού διακειμένου ως αρχικού προτύπου της λουκρητιανής λίστας των υποκοριστικών, η διακειμενική πρόσληψη του πλατωνικού χωρίου που προηγήθηκε του Λουκρητίου έχει υπερτονιστεί σε βάρος του ίδιου του πλατωνικού χωρίου. Αυτή η προσέγγιση είχε ως αποτέλεσμα η ερμηνευτική έμφαση σε σχέση με τη λουκρητιανή λίστα να έχει εστιαστεί κυρίως στο γεγονός ότι το συγκεκριμένο χωρίο απηχεί τους αντίστοιχους χιουμοριστικούς ευφημισμούς έτσι, όπως χρησιμοποιούνται στα μισογύνικα συμφραζόμενα της σάτιρας και της κωμωδίας. Σύμφωνα με την ανάγνωση αυτή, ο Λουκρήτιος αφομοιώνει απλά το *χιουμοριστικό ύφος* του Πλάτωνα, όπως όμως αυτό φιλτραρίστηκε και κωδικοποιήθηκε κυρίως μέσα από τα διαφορετικά ειδολογικά κανάλια της σάτιρας και της κωμωδίας. Κατ' επέκταση, το χιούμορ για τον Λουκρήτιο αποτελεί ένα αναπόσπαστο εργαλείο της διδακτικής πράξης, καθώς του επιτρέπει να περιβάλλει ένα δύσπεπτο μήνυμα με ευχάριστο περίβλημα και έτσι να προσελκύσει την προσοχή του μαθητή. Εξάλλου, σύμφωνα με το *Επικούρου Προσφώνησις* ο ίδιος ο Επίκουρος υποστήριξε ότι «γέλᾶν ἄμα δεῖ καὶ φιλοσοφεῖν» (*Βατ. Δοξ.* 41 van der Mühll).¹⁷

Χωρίς να ανασκευάσω αυτή την τελική διαπίστωση, η παρούσα μελέτη θα επιχειρήσει μια εκ νέου ανάγνωση του λουκρητιανού χωρίου, προσθέτοντας άλλη μια ερμηνευτική διάσταση στη σχετική συζήτηση, δηλαδή την εύλογη πιθανότητα ο Επίκουριος ποιητής να μην προσεγγίζει εδώ το πλατωνικό χωρίο αποκομμένο από τα συμφραζόμενά του, αλλά να προσφέρει μια άμεση απάντηση στις πλατωνικές ιδέες, όπως άλλωστε κάνει και σε άλλα σημεία του ποιήματός του.¹⁸ Με άλλα λόγια, θα υποστηριχτεί ότι ο διακειμενικός διάλογος μεταξύ των δύο φιλοσόφων δεν πραγματώνεται μόνο σε επίπεδο *ύφους*, αλλά και σε αυτό των *φιλοσοφικών επιχειρημάτων*.¹⁹

Επιστρέφοντας στην πλατωνική *Πολιτεία*, ξαναδιαβάζουμε τα λόγια του Σωκράτη και διαπιστώνουμε ότι αποτελούν μέρος μιας ευρύτερης συγκριτικής εικόνας, ενός ρητορικού παραδείγματος σε ένα κομβικό σημείο του πλατωνικού κειμένου.²⁰ Η εικόνα εισάγεται στο κείμενο στο τέλος του πέμπτου βιβλίου, τη στιγμή που ο Σωκράτης καλείται να επιχειρηματολογήσει σχετικά με το βαθμό στον οποίο αυτά που έχει προτείνει μέχρι εδώ για την ιδανική πολιτεία είναι εφικτά. Ο Σωκράτης συνεχίζει, προτείνοντας τη ριζοσπαστικότετη πολιτική ιδέα πως είτε οι φιλόσοφοι πρέπει να γίνουν βασιλείς, είτε οι υπάρχοντες βασιλείς να μάθουν φιλοσοφία (473c11-e5). Έτσι κάνει μια εισαγωγή αναφορικά με όσα πρόκειται να αναλύσει στο έκτο και έβδομο βιβλίο της *Πολιτείας*. Γνωρίζοντας τη δυσκολία του εγχειρήματός του, ο ίδιος ο Σωκράτης σχολιάζει (473c6):

¹⁵ Hunter (1996).

¹⁶ Cairns (1970), Hopkinson (1988), Hutchinson (1988), Hunter (1999) 199-215.

¹⁷ Για τη συμπεριφορά των φιλοσόφων απέναντι στο γέλιο βλ. Stewart (1994).

¹⁸ Shorey (1901).

¹⁹ De Lacy (1983).

²⁰ Halliwell (1993).

Ἐπ' αὐτῷ δὴ, ἦν δ' ἐγώ, εἰμὶ ὁ τῷ μεγίστῳ προσηκάζομεν κύματι. εἰρήσεται δ' οὖν, εἰ καὶ μέλλει γέλῳτι τε ἀτεχνῶς ὥσπερ κῦμα ἐγγελῶν καὶ ἀδοξία κατακλύσειν.

Ποιοί είναι, όμως, οι αληθινοί φιλόσοφοι; Ο βασικός σκοπός του Πλάτωνα εδώ είναι να *ορίσει* τους φιλοσόφους ως «εραστές» της σοφίας και ως κτήτορες ειδικής γνώσης, δηλαδή εκείνης της γνώσης που θα μπορούσε να εγγυηθεί την πολιτική εκπλήρωση της δικαιοσύνης και της ευημερίας. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ο Σωκράτης επιχειρηματολογεί ότι η φιλοσοφία είναι ο έρωτας *ολόκληρης* της σοφίας. Οι φιλόσοφοι δεν είναι εκλεκτικοί. Αντιθέτως, αγαπούν *όλους* τους κλάδους της γνώσης. Για να μπορέσει να εξηγήσει την παράδοξη πρότασή του, ο Σωκράτης εισάγει την εικόνα του πραγματικού εραστή, που δεν αγαπά μόνον το ένα ή το άλλο μέρος του ερωτικού του αντικειμένου, αλλά επιθυμεί το *σύνολο* του.

Παρά το γεγονός πως ο τρόπος με τον οποίο ο Πλάτωνας χειρίζεται το θέμα του έρωτα γενικά στην *Πολιτεία* είναι ιδιαίτερα ακανθώδης, θα αρκεστώ να αναφέρω εδώ ότι η πλατωνική εικόνα που μας απασχολεί έχει χαρακτηριστεί από τους μελετητές ως ένα «*Συμπόσιο* σε μινιατούρα», καθώς επαναλαμβάνει συγκεκριμένες ιδέες αναφορικά με τον έρωτα, οι οποίες κυριαρχούν και στο λόγο της Διοτίμας στο πλατωνικό *Συμπόσιο*. Εκεί, η Διοτίμα συστήνει στο νεαρό Σωκράτη να «γνωρίσει» όσο το δυνατόν περισσότερα όμορφα σώματα, με σκοπό να καταστήσει τον εαυτό του «εραστή» όλων των όμορφων σωμάτων. Μόνον έτσι θα μπορέσει να αναρριχηθεί στην κλίμακα του έρωτα σε υψηλότερα, απρόσωπα αντικείμενα έρωτα (*Συμπ.* 210a-b). Στη θέση του Σωκράτη που παροτρύνεται να περιφέρεται από σώμα σε σώμα, ο Γλαύκων παρουσιάζεται στην *Πολιτεία* ως εραστής όλων των μελών των διαφορετικών αγοριών.²¹

Παρά το χιουμοριστικό χαρακτήρα της πλατωνικής εικόνας, πρέπει να σημειώσουμε ότι οι ευφημιστικοί χαρακτηρισμοί του ερωτικού αντικειμένου επιδοκιμάζονται από το Σωκράτη. Επιπλέον, ο σωματικός έρωτας στη σύγκρισή του με το φιλοσοφικό φαίνεται να χρησιμοποιείται εδώ με θετική αξία, καθώς στοχεύει στο να υποστηρίξει πως και οι δύο μορφές έρωτα οδηγούν σταδιακά στην πραγματική γνώση, αυτή των Ιδεών. Η εικόνα επομένως δεν αποτελεί απλά ένα παράδειγμα, αλλά προτείνεται συγχρόνως στο μαθητευόμενο φιλόσοφο και ως πρώτο στάδιο μύησης στη γνώση.

Πριν επιστρέψουμε στο Λουκρήτιο, αξίζει να θυμίσουμε ότι σύμφωνα με τον Πλούταρχο, ο ίδιος ο Επίκουρος έγραψε ένα έργο με τον τίτλο *Συμπόσιο*,²² στο οποίο φέρεται να υποστηρίζει ότι «η συνουσία ποτέ δεν ωφέλησε. Καλό θα ήταν και να μην έβλαψε» [Διογ. Λαέρτ. 10.119 = Usener 62].²³ Αν και η ρήση αυτή δεν απαγορεύει με τρόπο απόλυτο και κατηγορηματικό την ερωτική πράξη, σίγουρα λειτουργεί ως ισχυρή αποθάρρυνση. Κατά συνέπεια, για τον Επίκουρο η ερωτική συνεύρεση δεν είναι απαραίτητη για την κατάκτηση της ευδαιμονίας. Ο Επίκουρος αντιπροτείνει πως: «Με τον έρωτα για την αληθινή φιλοσοφία διαλύεται κάθε ενοχλητική και επίπονη επιθυμία» (Πορφύριος *Πρ. Μαρκέλλαν* 31.34.9 Röttschen = Usener 457).²⁴

Ας ξαναδιαβάσουμε τώρα το λουκρητιανό χωρίο έχοντας στο νου μας τη φιλοσοφική προοπτική που προσθέτει η πλατωνική *Πολιτεία* και ας εστιάσουμε στο επίθετο *melichrus* με το οποίο μάλιστα ο Λουκρήτιος εγκαινιάζει τη λίστα (στίχ. 4.1160).²⁵ Το επίθετο αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί προγραμματικό του τρόπου με τον οποίο ο Επικούρειος φιλόσοφος απαντά στην πλατωνική ιδέα σχετικά με την αξία του σωματικού έρωτα για την κατάκτηση ολόκληρης της γνώσης, θεωρία που φωτίζεται από την πλατωνική εικόνα. Όπως ήδη ανέφερα, η λέξη έχει καταγραφεί από τους μελετητές ως άμεση απήχηση του πλατωνικού *μελιχλώρους* το οποίο μάλιστα απαντά στην *Πολιτεία* για πρώτη

²¹ Ludwig (2007). Βλ. επίσης Stanley Rosen (1988).

²² Πλουτ. *Συμποσιακά* 3.6 = Usener 61. Βλ. επίσης το χαμένο έργο του Επικούρου *Περί έρωτος*.

²³ Βλ. επίσης Κλήμης Αλεξανδρείας *Τί επαγγέλλεται ὁ παιδαγωγός* II 10, σελ. 84, 41 [= PG 8 στήλη 513], Πορφύριος *Περί ἀποχῆς ἐμψύχων* I 52, Γαληνός *Τέχνη ἰατρική* XXIV, 8 (σελ. 351, 6-7) Boudon = Kühn 1, 371, 14-5. idem *εἰς τὸ τρίτον βιβλίον τῶν ἐπιδημιῶν Ἱπποκράτους ὑπόμνημα πρῶτον* 25, 5-6 Wenkebach (CMG V 10, 2.1) = Kühn 17a, 521, 7-8.

²⁴ Nussbaum (1989).

²⁵ Πρβλ. Μελέαγρος *Παλατ. Ανθ.* 12.165.1 *μελίχρους* (σε αντίθεση με το *λευκανθής*), Στράτων *Παλατ. Ανθ.* 12.5.1 *μελιχρώδης* (σε αντίθεση με το *λευκός*), 12.170.3 *μελίχρους*.

φορά και σημαίνει «ωχρός». Ο ίδιος ο Πλάτωνας πιθανότατα ως «πρώτος ευρετής» της λέξης σχολιάζει τη χρήση της, μεταθέτοντας με τη σειρά του την πατρότητά της στους εραστές που επινοούν υποκοριστικά, «προφάσεις», προκειμένου να μην αφήσουν κανένα νεαρό αγόρι παραπονεμένο στο

περιθώριο. Αυτό που προκαλεί εντύπωση είναι το γεγονός ότι ο Λουκρήτιος τροποποιεί το σημασιολογικό φορτίο της λέξης και τη χρησιμοποιεί με σημασία ακριβώς αντίθετη από αυτή που της προσδίδει ο Πλάτωνας. Έτσι, αντί του «ωχρός», προκρίνει τη σημασία «σκουρόχρωμος στο δέρμα» με την οποία επενδύεται η λέξη *μελίχλωρος* στο δέκατο *Ειδύλλιο* του Θεοκρίτου (10.26-7):²⁶

Βομβύκα χαρίεσσα, Σύραν καλέοντί τυ πάντες,
ίσχνάν, ἀλιόκαυστον, ἐγὼ δὲ μόνος μελίχλωρον.

Ο Βουκαίος αιτιολογεί σε μάκρος γιατί το χαϊδευτικό «*μελίχλωρος*» της Βομβύκας δεν πρέπει να εκληφθεί ως στρέβλωση (10.28-29):

καὶ τὸ ἴον μέλαν ἐστί, καὶ ἄ γραπτὰ ὑάκινθος·
ἀλλ' ἔμπας ἐν τοῖς στεφάνοις τὰ πρᾶτα λέγονται.

Η σημασιολογική ανατροπή στην οποία υποβάλλει ο Θεόκριτος τη λέξη πιθανότατα οφείλεται στη μετάβαση από τον ομοφυλοφιλικό πλατωνικό έρωτα στον ετεροφυλικό, καθώς το μαύρο ως ιδανικό χρώμα επιδερμίδας για τους άνδρες αντιστρέφεται σε λευκό όταν πρόκειται για γυναίκες. Όσον αφορά, όμως, τον Λουκρήτιο θα μπορούσαμε εύλογα να θεωρήσουμε ότι η επιλογή του ανάμεσα στις δύο αντιθετικές σημασίες της ελληνικής λέξης είναι δηλωτική της στάσης που ο ίδιος υιοθετεί απέναντι σε αυτό που αντιλαμβάνεται ως πλατωνική ιδέα, την οποία η λέξη *melichrus* απηχεί.

Με άλλα λόγια, όπως γίνεται φανερό από τον τρόπο που ο Λουκρήτιος αφομοιώνει το *Ειδύλλιο* του Θεοκρίτου, ο Επικούρειος ποιητής αξιοποιεί την ευρύτατη πρόσληψη της πλατωνικής εικόνας από λογοτεχνικά είδη που σχετίζονται με το γέλιο – στη συγκεκριμένη περίπτωση ενός βουκολικού ποιήματος που έχει ενσωματώσει στοιχεία κωμωδίας – προκειμένου να γελοιοποιήσει και να ανατρέψει την πλατωνική ιδέα.

Ακολουθώντας τις διδαχές του δασκάλου του, ο Λουκρήτιος φαίνεται να αντιστρέφει το πλατωνικό μοντέλο της γνώσης. Ενώ ο Πλάτωνας υποστηρίζει πως ο σωματικός έρωτας σταδιακά θα μας οδηγήσει στον έρωτα για ολόκληρη τη σοφία, ο Λουκρήτιος αντιπροτείνει πως ο πραγματικός φιλόσοφος, αν θέλει να ανακαλύψει την αλήθεια, πρέπει να *απορρίψει* κάθε μορφή σωματικού έρωτα. Για τον Επικούρειο φιλόσοφο ο σωματικός έρωτας δεν αποτελεί απεικόνιση του έρωτα για τη σοφία και μέσο για την ανακάλυψη της γνώσης. Αντιθέτως, αυτού του είδους ο έρωτας δεν είναι παρά σύμπτωμα *έλλειψης* σοφίας και τροχοπέδη για την κατάκτησή της. Τα δύο είδη έρωτα δεν αλληλοσυμπληρώνονται, δεν μπορούν να συνυπάρξουν, αλλά αντιθέτως αλληλοαναιρούνται. Επομένως, εκείνος που αφήνεται στην παγίδα του σωματικού έρωτα πλανάται μακριά από την αλήθεια, αφού αδυνατεί να ερμηνεύσει σωστά τα είδωλα που προσλαμβάνει και επομένως την πραγματικότητα που τον περιβάλλει.

Για να ανακεφαλαιώσουμε, το χιούμορ αποτελεί για τον Λουκρήτιο ένα ειδολογικό χαρακτηριστικό της σάτιρας και της κωμωδίας που ο Επικούρειος ποιητής εισάγει στο ποίημα του, καθώς διευρύνει τα όρια του διδακτικού φιλοσοφικού έπους, και το οποίο εναρμονίζει πλήρως με τις αρχές της επικούρειας ηθικής διδασκαλίας. Από την άλλη μεριά, παρά την επιτυχημένη διακειμενική πρόσληψη του πλατωνικού εικονοποιητικού μοτίβου, το παράξενο διανόημα του Σωκράτη, που εν μέρει περιγράφεται με την ερωτική εικόνα, αποδείχτηκε – για να χρησιμοποιήσουμε τα λόγια του ίδιου του Σωκράτη – ένα «πελώριο κύμα που τον περιέλουσε», τουλάχιστον όπως φαίνεται από τα χλευαστικά πυρά που εξαπολύει εναντίον αυτής της πλατωνικής ιδέας ο Λουκρήτιος. Ο Επικούρειος φιλόσοφος κάνει κατάχρηση της επιτυχίας του Έλληνα «συναδέλφου» του, για να τον γελοιοποιήσει.

²⁶ Ο Λουκρήτιος αντιστρέφει τη σημασία και του επιθέτου *ίσχνάν* (*Ειδ.* 10.27) που ο Θεόκριτος χρησιμοποιεί με υποτιμητική χροιά, ενώ ο Επικούρειος ποιητής ως χαϊδευτικό (*Lucr.* 4.1166 *ischnon eromenion*).

Και το πετυχαίνει, στρέφοντας εναντίον του Πλάτωνα το ίδιο του το όπλο, δηλαδή το χιουμοριστικό του ύφος, όπως αυτό αποτυπώνεται στη συγκεκριμένη εικόνα.

Βιβλιογραφία

- Arnott, W.G. (1996), *Alexis, the fragments: a commentary* (Cambridge classical texts and commentaries 31), Cambridge.
- Barone, C. (1978), “Le spese e le illusioni degli amanti (Lucrezio IV, 1123-1130; 1160-69)”, *Studi Urbinati di Storia, Filosofia, e Letteratura* 52: 79-87.
- Brown, R.D. (1987), *Lucretius on Love and Sex: a commentary of De Rerum Natura IV, 1030-1287 with Prolegomena, Text, and Translation*, Leiden.
- Charpin, F. (1978-1991), *Lucilius, Satires*, texte établi, traduit et annoté par François Charpin (3 τόμοι), Paris.
- De Lacy, P.H. (1983), “Plato and Lucretius” στο *Συζήτησις: Studi sull’ epicureismo greco e romano offerti a Marcello Gigante*, Napoli, σσ. 291-307.
- Domenicucci, P. (1981), “Lucrezio IV, 1160sgg. e Alessi, fr. 98 Edmonds”, *A&R* 26: 175-182.
- Dudley, D.R. (1965), “The Satiric Element in Lucretius”, στο D.R. Dudley, (επιμ.), *Lucretius: Studies in Latin Literature and its Influence*, Λονδίνο, σσ. 115-30.
- Giangrande, L. (1972), *The Use of Spoudaiogeloion in Greek and Roman Literature*, Den Haag.
- Halliwell, S. (1993), *Plato: Republic 5 with an introduction, translation, and commentary*, Warminster.
- Houghton, H.P. (1912), “Lucretius as Satirist”, *TAPhA* 43: 34-39.
- Hunter, R. (1996), *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, Cambridge.
- Hunter, R. (1999), *Theocritus: a selection*, Cambridge.
- Kenney, E.J. (1970), “Doctus Lucretius”, *Mnemosyne* 23: 366-92.
- Kenney, E.J. (1971), *Lucretius De rerum natura Book 3*, Cambridge.
- Lieberg, G. (1962), *Puella divina*, Amsterdam.
- Ludwig, P. (2007), “Eros in the Republic”, στο Ferrari, G.R.F. (επιμ.), *The Cambridge Companion to Plato’s Republic*, Cambridge, σσ. 202–31.
- Murley, C. (1939), “Lucretius and the History of Satire”, *TAPhA* 70: 380-95.
- Nussbaum, M. (1989), “Beyond Obsession and Disgust: Lucretius’ Genealogy of Love”, *Apeiron* 12: 1-59.
- Oltramare, A. (1926), *Les origins de la diatribe romaine*, Lausanne.
- Plaza, M. (2006). *The Function of Humour in Roman Verse Satire*, Oxford.
- Rosen, S. (1965), “The Role of Eros in Plato’s Republic”, *The Review of Metaphysics* 18: 452-75, επανεκδ. στο S. Rosen (1988), *The Quarrel Between Philosophy and Poetry*, New York – London, σσ. 102-18.
- Schrijvers, P. H. (1970), *Horror ac Divina voluptas: Études sur la poétique et la poésie de Lucrèce*, Amsterdam.
- Sedley, D. (1998): *Lucretius and the Transformation of Greek Wisdom*, Cambridge.
- Shorey, P. (1901), “Plato, Lucretius, and Epicurus”, *HSCP* 12: 201-10.
- Stewart, Z. (1994), “Laughter in the Greek Philosophers: a Sketch”, στο S. Jakel and A. Timonen (επιμ.), *Laughter down the Centuries I*, Turku, 29-37.
- Wallach, B.P. (1976), *Lucretius and the Diatribe against the Fear of Death (Mnemosyne Suppl. 40)*, Leiden.
- Waltz, R. (1948), “Lucrèce satirique”, *BAGB: Lettres d’Humanité* 8: 78-103.

Summary

A Platonic palimpsest in Lucretius' treatise against love (*DRN* 4.1160-9)

In the fourth book of *DRN* Lucretius harshly attacks the passion of love. In order to underline the absurdity involved in the state of being in love, Lucretius compiles a humoristic list, which contains fourteen female blemishes which are described by lovers with pet names. Lucretius accumulates several transliterated Greek words, which are supposedly used by the sightless lovers and which look back at the erotic Greek epigram as well as the neoteric Latin poetry; these words are juxtaposed with their equivalent Latin words, so as to lay bare the realistic image.

For this specific technique of bilingual comparison, in association with the simultaneous women's praise and disparagement in Greek and Latin correspondingly, Lucilius' satires have been considered Lucretius' intertextual target (cf. especially Luc. XVII, 540-46 Marx). More significantly, Lucretius' main intertext is commonly considered to be a passage from Plato's *Republic* (*Rep.* 474d-475a), in which Socrates explains that, when one loves something, he must love it in its entirety; so, the ideal philosopher should love every branch of knowledge. To draw an example, Socrates refers to Glaukon, who praises every single young boy. Apart from the structural correspondence between the two passages, as far as the juxtaposition between exaggerated compliments and the equivalent drawbacks is concerned, one may also point out specific verbal resonances, such as Lucretius' adjective *melichrus* (*DRN* 4.1160), which look back at the Platonic adjective *μελιχλώρους*.

Thanks to its humoristic style, Plato's image enjoyed already in antiquity a wide intertextual reception. Such an example is the list of the courtesans' transformations within the fragmentary "*Isostasion*" by the poet of Middle Comedy Alexis. Another striking example of such a catalogue can be easily spotted within Theocritus' *10th Idyll*, a bucolic poem which is imbued with comic elements. It is noteworthy that Theocritus employs the word *μελίχλωρος*, which hints at Plato's *μελιχλώρους*. However, Theocritus inverts the semantic weight of the word; whereas in Plato the word means "pale white", Theocritus instead conveys to it the meaning of "the one with dark-coloured skin".

Taking into consideration the fact that Plato's image is associated with his philosophic idea of love and its value for the conquest of wisdom, this paper argues that within the framework of his didactic philosophical project Lucretius does not assimilate just Plato's humoristic style, as this has been filtered through the intertextual channels of satire and comedy; on the contrary, given the fact that Lucretius employs the word "*melichrus*" which is reminiscent of Plato's image, but invests it with Theocritus' opposite meaning, it seems plausible that Lucretius makes abuse of Plato's successful imagery, so as to poke fun at and turn down the latter's philosophical ideas. In other words, contrary to Plato, Lucretius suggests that sexual passion is symptomatic of lack of wisdom and hinders man from disclosing the truth.

MIXAHΛ ΠΑΣΧΑΛΗΣ
(Πανεπιστήμιο Κρήτης)
michael.paschalis@gmail.com

ΚΑΛΛΙΜΑΧΙΚΑ ΚΑΙ ΑΝΤΙΚΑΛΛΙΜΑΧΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΤΟ ΤΕΤΑΡΤΟ ΒΙΒΛΙΟ
ΤΩΝ ΓΕΩΡΓΙΚΩΝ ΤΟΥ ΒΙΡΓΙΛΙΟΥ

Protinus aerii mellis caelestia dona
exsequar: hanc etiam, Maecenas, adspice partem.
admiranda tibi leuium spectacula rerum
magnanimosque duces totiusque ordine gentis
mores et studia et populos et proelia dicam.
in tenui labor; at tenuis non gloria, si quem
numina laeua sinunt auditque uocatus Apollo.¹

Στο προοίμιο του τέταρτου βιβλίου των *Γεωργικών* ο Βιργίλιος δηλώνει έμμεσα ότι η ενασχόλησή του με τον κόσμο των μελισσών αποτελεί μια θεματική εφαρμογή του καλλιμαχισμού. Τα ήθη και τα έργα των μικροσκοπικών μελισσών αποτελούν έκφραση της αισθητικής αρχής της *λεπτότητας* και για την αφήγησή τους ο ποιητής θα καταβάλει τον *labor* που επιβάλλουν η καλλιμαχική και η νεωτερική ποιητική.²

Ταυτόχρονα, όμως, ο ποιητής σπεύδει να προβάλει το *μέγεθος της δόξας* που προβλέπει να κατακτήσει (*at tenuis non gloria*: υπενθυμίζω ότι απευθύνεται στον Μαικήνα), υπονομεύοντας έτσι την προηγούμενη δήλωσή του (*in tenui labor*). Είναι επίσης ορατό δια γυμνού οφθαλμού και αποτελεί κοινή γνώση ότι το προοίμιο περιλαμβάνει θεματικές / αισθητικές αναφορές που αρμόζουν στο ηρωικό / πολεμικό έπος, όπως *magnanimosque duces* και *proelia*, τις οποίες ο Βιργίλιος είχε απορρίψει παλιότερα, τότε που έγραφε το προοίμιο της 6^{ης} *Εκλογής* (1-8) και τηρούσε με ευλάβεια τις υποδείξεις του προοιμίου των καλλιμαχικών *Αιτίων*:

Prima Syracosio dignata est ludere uersu
nostra neque erubuit siluas habitare Thalea.
cum canerem reges et proelia, Cynthius aurem
uellit et admonuit: ‘pastorem, Tityre, pinguis
pascere oportet ouis, deductum dicere carmen.’
nunc ego (namque super tibi erunt, qui dicere laudes,
Vare, tuas cupiant et tristia condere bella)
agrestem tenui meditabor harundine Musam.³

Κατά την κλασική άποψη, τα *Γεωργικά*, καθώς βρίσκονται χρονολογικά και ειδολογικά ανάμεσα στις *Εκλογές* και την *Αινειάδα*, υιοθετούν μιαν ενδιάμεση στάση στην ενασχόλησή τους με το ηρωικό και υψηλό. Στην προκειμένη περίπτωση αναβαθμίζουν την κοινότητα και τα έργα των ταπεινών μελισσών στην περιοχή του ηρωικού και του υψηλού, κάνοντας λόγο για «μεγαλόψυχους βασιλιάδες» και «μάχες». Αυτό το στοιχείο δεν διακρίνει, όμως, μόνον τα *Γεωργικά*. Ήδη στις *Εκλογές* το ταπεινό βουκολικό είδος διευρύνει τον ζωτικό χώρο του προς την περιοχή του υψηλού, ειδικά στις

¹ Για τα έργα του Βιργιλίου όλες οι παραπομπές γίνονται στην έκδοση του Mynors (1977). Για τον σχολιασμό των αποσπασμάτων των *Γεωργικών* βλ. Thomas (1988).

² Η πιο πρόσφατη μονογραφία για τον ρωμαϊκό καλλιμαχισμό είναι του Hunter (2006), με πλούσια βιβλιογραφία. Η κλασική μελέτη είναι του Wimmel (1960). Βλ. επίσης τη γενική μελέτη του Clausen (1964).

³ Βλ. τα σχόλια των Coleman (1977) και Clausen (1994).

τρεις κεντρικές συνθέσεις της συλλογής, τις οποίες εισάγει προγραμματικά ο στίχος «Sicelides Musae, paulo maiora canamus» (4.1).

Το γεγονός ότι το προοίμιο και ολόκληρο το τέταρτο βιβλίο των *Γεωργικών* αποδίδουν στις μέλισσες ανθρώπινες και ειδικότερα ρωμαϊκές αρετές ιδανικού χαρακτήρα έρχεται επιπλέον σε σύγκρουση και με τις αποστάσεις που τηρεί η καλλιμαχική αισθητική από την ηθικοπολιτική στράτευση της ποίησης. Πρόκειται δηλαδή για νόθευση του καλλιμαχισμού, που όμως στη Ρώμη ήταν φαινόμενο διάχυτο, ξεκινώντας με το *De rerum natura* (4.1-9 = 1.926-34). Εδώ ο Λουκρήτιος αξιοποιεί τις καλλιμαχικές μεταφορές για την πρωτοτυπία και τον *labor*, για να αναδείξει όμως το πιο στρατευμένο ποιητικό πρόγραμμα στην κλασική ρωμαϊκή ποίηση και για να προβάλει το μέγεθος και τις δυσκολίες της πρωτοποριακής φιλοσοφικής αποστολής του:

Avia Pieridum peragro loca nullius ante
trita solo. iuvat integros accedere fontis
atque haurire iuvatque novos decerpere flores
insignemque meo capiti petere inde coronam
unde prius nulli velarint tempora musae;
primum quod magnis doceo de rebus et artis
religionum animum nodis exsolvere pergo,
deinde quod obscura de re tam lucida pango
carmina, musaeo contingens cuncta lepore.⁴

Στα *Γεωργικά* η συνύπαρξη του ταπεινού με το υψηλό εγείρει ένα ακόμη ζήτημα, είτε αναφέρεται στην πρόθεση του δημιουργού είτε στην πρόθεση του έργου είτε στην πρόσληψη από τον αναγνώστη. Όταν π.χ. η μικροσκοπική καρδιά των μελισσών εμφανίζεται να δονείται από υψηλό πάθος (83 *ingentis animos angusto in pectore uersant*), η ασυμβατότητα (*incongruity*) ανάμεσα στο ταπεινό και το υψηλό αποτελεί στοιχείο, το οποίο δυνητικά τοποθετείται στην αφετηρία της ειρωνείας αλλά και του κωμικού. Αυτή η ασυμβατότητα διαχέεται σε όλες σχεδόν τις εκδηλώσεις της κοινότητας των μελισσών. Ας δούμε ένα χωρίο που προσφέρεται περισσότερο για τη δημιουργία αυτής της εντύπωσης και παρέχει τη δυνατότητα για συγκριτική αξιολόγηση με το καλλιμαχικό πρότυπο. Πρόκειται για την παρομοίωση της άοκνης, επίμοχθης και συνεργατικής δραστηριότητας των μελισσών με τη δραστηριότητα των Κυκλώπων που δουλεύουν το σίδηρο στις σπηλιές της Αίτνας (161-79):

prima fauis ponunt fundamina, deinde tenaces
suspendunt ceras: aliae spem gentis adultos
educunt fetus, aliae purissima mella
stipant et liquido distendunt nectare cellas.
Sunt quibus ad portas cecidit custodia sorti, 165
inque uicem speculantur aquas et nubila caeli
aut onera accipiunt uenientum aut agmine facto
ignauum fucos pecus a praesepibus arcent.
Fervet opus, redolentque thymo fragrantia mella.
ac veluti lentis Cyclopes fulmina massis 170
cum properant, alii taurinis follibus auras
accipiunt redduntque, alii stridentia tingunt
aera lacu; gemit impositis incudibus Aetna;
illi inter sese magna ui bracchia tollunt
in numerum uersantque tenaci forcipe ferrum: 175
non aliter, si parua licet componere magnis,
Cecropias innatus apes amor urget habendi,

⁴ Για το κείμενο και σχόλια βλ. Bailey (1986).

munere quamque suo. Grandaeuis oppida curae
et munire fauos et daedala fingere tecta.

Οι μέλισσες και οι Κύκλωπες αποτελούν άκρα αντίθετα ως προς το μέγεθος και το είδος της δραστηριότητας. Η σύγκριση που γίνεται ανάμεσά τους είναι τόσο ασύμβατη, που θα μπορούσε, ανάλογα με το έργο στο οποίο ενσωματώνεται, να αποτελέσει τη βάση για κωμική έκφραση κάθε είδους και κάθε διαβάθμισης. Στο 8^ο βιβλίο της *Αινειάδας* (418-25) το βιργιλιανό εργαστήριο των Κυκλώπων θα αναλάβει να κατασκευάσει την ασπίδα του Αινεία – το υπενθυμίζω ως πρόσθετο συγκριτικό στοιχείο για το πόσο δυσανάλογη είναι η παρομοίωση της δραστηριότητας των μελισσών με τη δραστηριότητα των Κυκλώπων.

Ως πρότυπο για τους Κύκλωπες των *Γεωργικών* ο Βιργίλιος είχε κυρίως ένα χωρίο από τον Ύμνο *Εἰς Ἄρτεμιν* του Καλλιμάχου. Σε αυτόν η Ἄρτεμη, παιδούλα ακόμη, κάθεται στα γόνατα του Δία και τον παρακαλεί να της δώσει όλα εκείνα τα χαρίσματα που αργότερα θα τη διακρίνουν ως θεότητα. Τελειώνοντας, προσπαθεί να αγγίξει τη γενειάδα του πατέρα της (26-8), όπως η Θέτιδα στην *Ιλιάδα* (A 500-2), αλλά θα χρειαστεί να τεντώσει πολλές φορές τα χέρια της για να τη φτάσει, προκαλώντας έτσι το γέλιο του πατέρα της. Παραθέτω και τα δύο χωρία:

ὦς ἡ παῖς εἰποῦσα γενειάδος ἤθελε πατρός
ἄψασθαι, πολλὰς δὲ μάτην ἐτανύσσατο χεῖρας
μέχρις ἵνα ψαύσειε. πατὴρ δ' ἐπένευσε γελάσσας.
Καλλ. *Εἰς Ἄρτ.* 26-8

[...]
καὶ ῥα πάροιθ' αὐτοῖο καθέζετο, καὶ λάβε γούνων
σκαίῃ, δεξιτερῇ δ' ἄρ' ὑπ' ἀνθερεῶνος ἐλοῦσα
λισσομένη προσέειπε Δία Κρονίωνα ἄνακτα·
Ιλ. A 500-2

Αργότερα, συνοδευόμενη από τις εννιάχρονες Νύμφες της επισκέπτεται το εργαστήριο των Κυκλώπων, όπως η Θέτιδα επισκέπτεται τον Ἡφαίστο στην *Ιλιάδα*, και τους ζητά να της κατασκευάσουν τόξο, βέλη και φαρέτρα (46-85):

αὔθι δὲ Κύκλωπας μετεκίαθε· τοὺς μὲν ἔτετμε
νήσῳ ἐνὶ Λιπάρῃ (Λιπάρη νέον, ἀλλὰ τότε ἔσκεν
οὐνομά οἱ Μελιγουνίς) ἐπ' ἄκμοσιν Ἡφαίστοιο
ἔσταότας περὶ μύδρον· ἐπείγετο γὰρ μέγα ἔργον·
ἰππεῖην τετύκοντο Ποσειδάωνι ποτίστρην 50
αἰ νύμφαι δ' ἔδδειςαν, ὅπως ἴδον αἰνὰ πέλωρα
πρηόσιν Ὀσσαίοισιν ἐοικότα (πᾶσι δ' ὑπ' ὄφρυν
φάεα μουνόγληνα σάκει ἴσα τετραβοεῖῳ
δεινὸν ὑπογλαύσσοντα) καὶ ὀππότε δοῦπον ἄκουσαν
ἄκμονος ἠχήσαντος ἐπὶ μέγα πουλύ τ' ἤημα 55
φυσάων αὐτῶν τε βαρὺν στόνον· αὔε γὰρ Αἴτνη,
αὔε δὲ Τρινακρὴ Σικανῶν ἔδος, αὔε δὲ γείτων
Ἰταλίη, μεγάλην δὲ βοὴν ἐπὶ Κύρνος αὔτει,
εὔθ' οἴγε ραιστήρας ἀειράμενοι ὑπὲρ ὤμων
ἢ χαλκὸν ζεῖοντα καμινόθεν ἠὲ σίδηρον 60
ἀμβολαδίς τετύποντες ἐπὶ μέγα μυχθίσσειαν.
τῷ σφέας οὐκ ἐτάλασαν ἀκηδέες Ὠκεανῖναι
οὔτ' ἄντην ιδέειν οὔτε κτύπον οὔασι δέχθαι.
οὐ νέμεσις· κείνους γε καὶ αἰ μάλα μηκέτι τυτθαί

οὐδέποτε ἄφρικτι μακάρων ὀρώσι θύγατρες, ἀλλ' ὅτε κουράων τις ἀπειθέα μητέρι τεύχοι, μήτηρ μὲν Κύκλωπας ἤϊ ἐπὶ παιδὶ καλιστρεῖ, Ἄργην ἢ Στερόπην· ὁ δὲ δώματος ἐκ μυχάτοιο ἔρχεται Ἑρμείης σποδιῆ κεχριμένος αἰθῆ·	65
αὐτίκα τὴν κούρην μορμύσσεται, ἡ δὲ τεκούσης δύνει ἔσω κόλπους θεμένη ἐπὶ φάεσι χειῖρας, κουῖρα, σὺ δὲ προτέρω περ, ἔτι τριέτηρος ἐοῦσα, εὗτ' ἔμολεν Λητώ σε μετ' ἀγκαλίδεσσι φέρουσα, Ἥφαιστου καλέοντος ὅπως ὀπήρια δοίη, Βρόντεώ σε στιβαροῖσιν ἐφεσσαμένου γονάτεσσι,	70
στήθεος ἐκ μεγάλου λασίης ἐδράξαι χαίτης, ὄλοπας δὲ βίηφι· τὸ δ' ἄτριχον εἰσέτι καὶ νῦν μεσσάτιον στέρνοιο μένει μέρος, ὡς ὅτε κόρση φωτὸς ἐνιδρυθεῖσα κόμην ἐπενείματ' ἀλώπηξ. τῷ μάλα θαρσαλέῃ σφε τάδε προσελέξαι τῆμος·	75
Ἐκύκλωπες, κῆμοί τι Κυδώνιον εἰ δ' ἄγε τόξον ἠδ' ἰοὺς κοίλην τε κατακληῖδα βελέμων τεύξατε· καὶ γὰρ ἐγὼ Λητωιάς ὡσπερ Ἀπόλλων. αἰ δέ κ' ἐγὼ τόξοις μονιὸν δάκος ἢ τι πέλωρον θηρίον ἀγρεύσω, τὸ δὲ κεν Κύκλωπες ἔδοιεν.	80
	85

Επισημαίνω τρία στοιχεία στην επίσκεψη αυτή σχετικά με το υπό συζήτηση θέμα. Οι μικρούλες Νύμφες τρέμουν τους μονόφθαλμους Κύκλωπες και τους τρομοκρατεί ο βροντερός ήχος του αμονιού, και μάλιστα ο ποιητής προσθέτει πως οι μανάδες, όταν θέλουν να τρομάξουν τις άτακτες θυγατέρες τους, τις απειλούν με τους Κύκλωπες (62-8). Όμως η Άρτεμη δεν τους φοβάται, γιατί όταν ήταν τριών χρονών η μάνα της η Λητώ την πήγε στο εργαστήριο του Ηφαιστου, όπου η μικρούλα κάθισε στα γόνατα του Βρόντη και του ξερίζωσε τις τρίχες από το στήθος, με αποτέλεσμα να μείνει άτριχο ένα μέρος του, σαν να το είχε καταφάει η αλωπεκία (72-9). Με το θάρρος που είχε αποκτήσει από τότε, η μικρούλα Άρτεμη ζήτησε χωρίς περιστροφές τη χάρη που προανέφερα, υποσχόμενη στους Κύκλωπες πως, αν χτυπήσει κανένα θηρίο με τα βέλη που θα της φτιάξουν, θα τους το φέρει να το φάνε (80-5).

Προκειμένου για την παιδούλα Άρτεμη και τις εννιάχρονες συνοδούς της, υπενθυμίζω ότι στα *Αίτια* του Καλλιμάχου το παιδί εισάγεται προγραμματικά ως το ηλικιακό ανάλογο της μικρής έκτασης του κειμένου: *ἔπος δ' ἐπὶ τυτθὸν ἐλίσσω / παῖς ἄτε, τῶν δ' ἐτέων ἡ δεκάς οὐκ ὀλίγη*. Αντίστοιχα στα *Γεωργικά* οι μικροσκοπικές μέλισσες αποτελούν, όπως είδαμε, ενσάρκωση της καλλιμαχικής αρχής του μικρού μεγέθους. Η τεχνική όμως της συνεύρεσης των μελισσών με τους Κύκλωπες είναι διαφορετική, ή μάλλον εντελώς αντίθετη, στις δύο περιπτώσεις. Ο Καλλιμάχος εξανθρωπίζει τους Κύκλωπες και τους εντάσσει στην ανθρώπινη καθημερινότητα (αντί για όπλα, κατασκευάζουν μια ποτίστρα για τα άλογα του Ποσειδώνα), συνδέοντάς τους με τον κόσμο των παιδιών. Με τη σειρά τους τα παιδιά είναι θεότητες που ο ποιητής σμικρύνει και απεικονίζει σε νεαρή ηλικία.⁵ Οι αντιδράσεις, οι πράξεις και η συμπεριφορά των παιδιών προσδίδουν φυσιολογικά έναν ειρωνικό, χιουμοριστικό έως και κωμικό τόνο στην αφήγηση και παράλληλα παρωδούν αφηγήσεις και περιγραφές που τοποθετούνται στην περιοχή του υψηλού. Εδώ υπάρχει σαφώς συγγραφική πρόθεση, και μάλιστα η μικρή Άρτεμη προκαλεί το γέλιο του πατέρα της, όταν τεντώνει τα χέρια της για να φτάσει τη γενειάδα του.

Ενώ, όμως, ο Καλλιμάχος σμικρύνει το ηρωικό και το υποτάσσει στο ταπεινό και το καθημερινό, ο Βιργίλιος κάνει το ακριβώς αντίθετο: διατηρεί το υψηλό στη θέση του (Κύκλωπες) και ανυψώνει το ταπεινό μέχρις εκεί (μέλισσες). Δεν είναι λοιπόν τυχαίο που η μεγάλη πλειονότητα των μελετητών διαβλέπει σοβαρή πρόθεση στον συγγραφέα των *Γεωργικών*, ερμηνεύοντας κατά γράμμα το

⁵ Για την απεικόνιση των θεών σε μικρή ηλικία στους *Υμνους* του Καλλιμάχου βλ. Ambühl (2005) 225-323.

κείμενο ως μία μικρογραφία - πρότυπο της ρωμαϊκής κοινωνίας.⁶ Λιγότερο συχνή είναι η άποψη ότι έχουμε να κάνουμε με παρωδία του υψηλού.⁷

Κατά τη γνώμη μου, η νόθευση της καλλιμαχικής ποιητικής στο τέταρτο βιβλίο των *Γεωργικών* μέσω της ηθικοπολιτικής και της ηρωικής εξιδανίκευσης δεν αφήνει περιθώρια για συστηματική ειρωνική ή χιουμοριστική ανάγνωση, όπως συμβαίνει στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου. Μπορεί ο ποιμένας Αρισταίος να οικειοποιείται στοιχεία του ομηρικού Αχιλλέα, αλλά αυτό δεν τον καθιστά καρικατούρα του ιλιαδικού Αχιλλέα, ούτε επιτρέπει στον αναγνώστη να διαβάσει τη σχετική αφήγηση ως παρωδία της *Ιλιάδας*. Από την άλλη πλευρά, η δήλωση του ποιητή «si parva licet componere magnis», που αναγνωρίζει ότι υπάρχει μεγάλη απόσταση ανάμεσα στις μέλισσες και τους Κύκλωπες, αφήνει στον αναγνώστη το περιθώριο να αξιολογήσει τον κυκλώπειο *labor* των μελισσών με ένα ελαφρό ειρωνικό ή χιουμοριστικό μειδίαμα. Πρόκειται δηλαδή για μια αξιολόγηση κατά περίπτωση. Ο αναγνώστης ενδέχεται επίσης να αξιολογήσει συγκριτικά το γεγονός ότι ο Βιργίλιος των *Εκλογών* (1.51-5), στο χνάρι του Θεόκριτου, και ο Καλλίμαχος στη σφραγίδα του Ύμνου *Εἰς Ἀπόλλωνα* (110-2), είχαν επιφυλάξει στις μέλισσές τους εκλεπτυσμένες ασχολίες: ο πρώτος τους έδωσε μια θέση στον δροσερό *locus amoenus*:

fortunate senex, hic inter flumina nota
et fontis sacros frigus captabis opacum;
hinc tibi, quae semper, uicino ab limite saepes
Hyblaeis apibus florem depasta salicti
saepe leui somnum suadebit inire susurro;

και ο δεύτερος τους κατέστησε περωτούς μεταφορείς της υγροποιημένης αισθητικής του:

Δηοῖ δ' οὐκ ἀπὸ παντὸς ὕδωρ φορέουσι μέλισσαι,
ἀλλ' ἦτις καθαρὴ τε καὶ ἀχράαντος ἀνέρπει
πίδακος ἐξ ἱερῆς ὀλίγη λιβὰς ἄκρον ἄωτον.

Βιβλιογραφία

- Ambühl, A. (2005), *Kinder und junge Helden. Innovative Aspekte des Umgangs mit der Literarischen Tradition bei Kallimachos*, Leuven – Paris – Dudley.
- Bailey, C. (1986), *Titi Lucreti Cari De rerum natura libri sex*. Edited with Prolegomena, Critical Apparatus, Translation, and Commentary, τόμ. 1-2, Oxford.
- Clausen, W. (1964), “Callimachus and Latin poetry”, *GRBS* 5: 181–96.
- _____ (1994), *A Commentary on Virgil: Eclogues*, Oxford.
- Coleman, R. (1977), *Vergil: Eclogues*, Cambridge.
- D’Alessio, G.B. (1997), *Callimaco. Inni, Epigrammi, Ecclae*, Milano.
- Griffin, J. (1979), “The Fourth *Georgic*, Virgil, and Rome”, *G&R* 26: 61-80.
- Harrison, S.J. (2007), *Generic Enrichment in Vergil and Horace*, Oxford.
- Hunter, R. (2006), *The Shadow of Callimachus: Studies in the Reception of Hellenistic Poetry at Rome*, Cambridge.
- Mynors, R.A.B. (1977), *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford.
- Thomas, R.F. (1988), *Virgil: Georgics*, τόμ. 2, Cambridge.
- Wimmel, W. (1960), *Kallimachos in Rom*, Wiesbaden.

⁶ Βλ. π.χ. την κλασική μελέτη του Griffin (1979).

⁷ Βλ. π.χ. Harrison (2007) 156-160, που τοποθετεί τα *Γεωργικά* στην παράδοση της *Βατραχομομαχίας*.

Summary**Callimachean and Anti-Callimachean Poetics in Virgil, *Georgics* 4**

The co-existence in Virgil's *Georgics* 4 of Callimachean and anti-Callimachean elements (tiny bees endowed with a heroic spirit and dedicated to elevated aims) creates an incongruity which is *potentially* ironic or even comic. One way to explore the author's or the work's intent on this matter is by comparing the bees and Cyclopes simile (161-179) with its Callimachean source (*Hymn to Artemis*, 46-85). Virgil handles the matter in a completely different manner. Callimachus downplays the lofty and heroic by reworking it in an everyday, ordinary and familiar context. The reactions and actions of children invest the narrative with a spontaneously ironic, humorous and even comic tone and at the same time parody heroic narratives and descriptions. Virgil does the exact opposite: he raises the low (bees) to the level of the lofty (Cyclopes). Hence the majority of scholars detect a 'serious' authorial intent or in other words they stick to the literal interpretation of the society of bees as a miniature version of the (ideal) Roman society. The contamination of Callimachean poetics with elements of moral, political, and heroic idealization leaves little room for a systematic humorous reading. The poet's statement «si parua licet componere magnis», however, recognizes the distance that separates the bees from the Cyclopes and leaves some room for detecting in the Cyclopean labor of the bees a sense of irony or humor. Similar passages are not that many but they are worth an individual evaluation.

ΤΟ ΓΕΛΙΟ ΤΟΥ ΑΚΑΝΘΟΥ
ΒΙΡΓΙΛΙΟΥ, *ΕΚΛΟΓΗ* 4.20

Οι αναγνώσεις της 4^{ης} βιργιλιακής *Εκλογής* είναι πολλές και ποικίλες. Χαρακτηρίστηκε ‘μεσσιανική’. Αυτό σημαίνει ότι υπάρχει μια κίνηση προς τα εμπρός, μια φυγή του ποιητή προς το μέλλον. Ο *puer* που θα γεννηθεί θα φέρει την Νέα Χρυσή Εποχή.

Η φύση στην 4^η *Εκλογή* παίζει καθοριστικό ρόλο. Η συμμετοχή της, η *εμπάθειά* της, είναι ιδιαίτερα εμφανής σε συγκεκριμένες ενότητες: η πρώτη συνδέεται με τη νηπιακή φάση του *puer* και τα δώρα που η γη (*tellus*) θα δώσει στολίζοντας το περιβάλλον (19-20, [23]). Η δεύτερη (28-30) έρχεται αμέσως μετά την προτροπή του ποιητή προς τον *puer* να διαβάσει (*legere*) τα κλέα των προγόνων και των ηρώων του παρελθόντος και να κατανοήσει τις αρετές που το χαρακτήριζαν (*cognoscere*, 27). Στους στ. 38-45 ως αποτέλεσμα αυτής της ανάγνωσης και αναγνώρισης των στοιχείων του παρελθόντος θα γίνουν φανερά τα σημάδια της Νέας Χρυσής Εποχής στη φύση.

Θα περιορισθούμε στην πρώτη ενότητα (19-20), όπου η γη προσφέρει αφειδώς τα δώρα της στον *puer* (*tibi*, 18, 23) που μόλις έχει γεννηθεί. Η αναφορά στα *cunabula* στο στ. 23 προσδιορίζει την ηλικία του *puer*:

At tibi prima, puer, nullo munuscula cultu
errantis **hederas** passim cum **baccare** tellus
mixtaque ridenti **colocasia** fundet **acantho**. 20
.....
ipsa tibi blandos fundent cunabula flores.¹ 23

Αλλά για σένα, μικρό παιδί, η γη χωρίς καμιά καλλιέργεια θα σκορπίσει τα πρώτα² της δώρα παντού, κισσό γυριστό με βάκκαρη και κολοκάσιο πλεγμένο με τον άκανθο το γελαστό... η ίδια η κούνια σου θα σκορπίσει για σένα λουλούδια γλυκά.

Η γη (κι η κούνια σαν μέρος της φύσης) θα προσφέρει δώρα που θα γεμίσουν και θα στολίσουν το χώρο χωρίς καμιά καλλιέργεια: κισσό γυριστό, βάκκαρη, κολοκάσιο και άκανθο γελαστό. Ποια είναι όμως αυτά τα φυτά που θα δωρίσει η γη και που παρουσιάζονται υπό μορφή καταλόγου;³ Και σε

¹ Το κείμενο του Βιργιλίου ακολουθεί την έκδοση του Mynors (1977). Η κατά Mynors ανάγνωση βρήκε πολλούς οπαδούς, σε ιδιαίτερα σημαντικά έργα Άγγλων μελετητών: π.χ. Coleman (1986) και Clausen (1994), ενώ βρήκε απήχηση και στην Ιταλία, π.χ. Della Corte (1985). Παρόλα αυτά ο Harrison [(2007) 42] διαβάσει τον στ. 23 ως 21. Έτσι η ενότητα των στίχων αυτών – κατά την κρίση μου – αποκτά πολύ πιο ‘δεμένο’ νόημα. Και ο Berg (1974) είχε προκρίνει αυτή τη σειρά των στίχων, εκείνος όμως είχε θεωρήσει ότι το υποκείμενο δεν είναι τα *cunabula*, αλλά ξανά η *tellus*: *ipsa tibi blandos fundet cunabula flores*. Τις σκέψεις του βάσιζε και στο Duckworth (1958), στο οποίο παραπέμπει. Εξάλλου η ανάγνωση του Berg είχε ήδη κάποια ιστορία· βλ. π.χ. την έκδοση Castiglioni – Sabbadini (1944) με το apparatus.

² Η φράση παραπέμπει σ’ αυτό που οι Έλληνες αποκαλούσαν *άπαρχαί*.

³ Κατάλογοι φυτών – συχνά δίστιχοι – είναι συνήθεις ήδη από το ομηρικό έπος. Ο Θεόκριτος έχει ένα σημαντικό αριθμό τέτοιων καταλόγων. Βλ. Peraki-Kyriakidou (*υπό έκδοση* 2). Με τον υπό συζήτηση κατάλογο μεγάλη – δομική τουλάχιστον – ομοιότητα έχουμε στο *Ειδ.* (*Κύκλωψ*) 11.44-46 του Θεόκριτου, όπου ο Κύκλωπας προσκαλεί την Γαλάτεια να βρεθεί στο *άντρον* μαζί του. Η διακόσμηση του *άντρον* συνίσταται κι αυτή σε 4 φυτά με κοινά στοιχεία με τον παραπάνω βιργιλιακό κατάλογο:

ἄδιον ἐν τῶντρον παρ’ ἐμὶν τὰν νύκτα διαζεῖς.
ἐντὶ δάφναι τηνεῖ, ἐντὶ ῥαδιναὶ κυπάρισσοι,
ἔστι μέλας κισσός, ἔστ’ ἄμπελος ἄ γλυκύκαρπος...
(*Κύκλωψ* 11.44-46)

τι αποσκοπεί η εκλογή, δηλαδή η επιλογή τους; Και σε τι ιδιαίτερα αποβλέπει η παρουσία του άκανθου του γελαστού;

Στην προηγούμενη *Εκλογή* (3η) τα προτεινόμενα έπαθλα για τον αμοιβαίο διαγωνισμό ανάμεσα στον Μενάλκα και τον Δαμοίτα είναι κύπελλα του καλλιτέχνη Αλκιμέδοντα.⁴ Στου Μενάλκα η διακόσμηση θα περιλαμβάνει αμπελόκλημα και κισσό:

pocula ponam
fagina, caelatum divini opus Alcimedontis
lenta quibus torno facili super addita **vitis**
diffusos **hedera** vestit pallente corymbos. (*Ecl.* 3.38-9)

Στη μέση θα βάλω ένα ζευγάρι κύπελλα /από βελανιδιά, έργο σκαλιστό του θεϊκού Αλκιμέδοντα, / στο οποίο του τόννου η μαστοριά ευλύγιστο αμπελόκλημα έχει επιθέσει, /και τους σκόρπιους κορύμβους ντύνει με ανοιχτόχρωμο κισσό.

μετφρ. Παπαϊωάννου (2008) 689

Του Δαμοίτα τα κύπελλα που κατασκεύασε πάλι ο Αλκιμέδων στεφανώνονται από τρυφερό άκανθο

et molli⁵ circum est ansas amplexus⁶ **acantho** (*Ecl.* 3.45)

και γύρω-γύρω τις λαβές του αγκαλιάζει τρυφερός άκανθος
μετφρ. Παπαϊωάννου (2008) 690

Στου Μενάλκα τα κύπελλα το αμπελόκλημα συνυπάρχει με τον κισσό, και τα δυο εμβληματικά φυτά του Διονύσου. Στου Δαμοίτα ο άκανθος μόνος του στέφει τα περίτεχνα κύπελλα. Αν, όπως θα δούμε παρακάτω, ο άκανθος θεωρηθεί σύμβολο του Απόλλωνα, τότε η μεταποιητική δυναμική των κυπέλλων του Δαμοίτα δεν ταυτίζεται με τη δυναμική των κυπέλλων του Μενάλκα.⁷

Στην 7η *Εκλογή* τα πράγματα είναι διαφορετικά: Κισσός και βάκκαρη (και αυτή αναγνωρίζεται ως φυτό του Βάκχου)⁸ στεφανώνουν χωριστούς στεφάνους που θα έχουν διαφορετική χρήση, στα πλαίσια όμως των επιλογών του ίδιου χαρακτήρα, του Θύρση (στ.7.25-8) που απευθύνεται στους *pastores*:

Pastores, **hedera** crescentem ornate poetam,
Arcades, invidia rumpantur ut ilia Codro;
aut, si ultra placitum laudarit, **baccare** frontem
cingite, ne vati noceat mala lingua futuro.

Θα περάσεις μαζί μου πιο γλυκά τη νύχτα μέσα στη σπηλιά μου. Υπάρχουν δάφνες, κυπαρίσσια λυγερά, μαύρος κισσός, κι αμπελόκλημα με το γλυκό καρπό του.

Η μείξη του απολλώνιου με το διονυσιακό στοιχείο στον Θεόκριτο είναι εντελώς φανερή. Η δάφνη και το κυπαρίσσι συνδέονται με τον Απόλλωνα. Εξάλλου ο μύθος του Κυπαρίσσου και της σχέσης του με τον Απόλλωνα, όπως εμφανίζεται στις οβιδιανές *Μεταμορφώσεις* (10.107-8), ίσως στηρίζεται σε προηγούμενη πηγή. Στον επόμενο στίχο ο κισσός και το αμπέλι χωρίς καμία δυσκολία συνδέονται με τον Διόνυσο. Βλ. και παρακάτω σημ. 21.

⁴ Βλ. τη μεγάλη ενδιαφέρουσα ανάλυση της Παπαϊωάννου (2008) 689 κ.ε.

⁵ Βλ. παρακάτω σημ. 13.

⁶ Για τη σημασία της πλοκής σε καταλόγους φυτών και λουλουδιών με μεταποιητική συχνά διάσταση, βλ. Peraki-Kyriakidou (υπό έκδοση 2), 13.

⁷ Ο Παπαγγελής [(1995) 102] αναγνωρίζει ότι «αυτά τα πονήματα θα μπορούσαν να προοιωνίζονται την αισθητική των τραγουδιών των οποίων προτείνονται ως αντίδωρα.»

⁸ Το φυτό θεωρείτο *μύρον* (Plin., *NH* 21.29, Αθήν., *Λειπν.* 689f-690d), αν και ο Αθήναιος διατυπώνει επιφυλάξεις, τις οποίες στηρίζει στην *Αμνμώνη* του Αισχύλου, όπου το κείμενο προδίδει διάκριση των δυο (ibid. c)]. Ο Clausen [(1994) 7.27] αναφέρει ότι η *βάκκαρη* ήταν κατάλληλη για στεφάνους. Ο Du Quesnay [(1977) 58] μελετώντας τις πηγές αναγνωρίζει στο φυτό αποτροπαϊκό χαρακτήρα, όπως υπό μία έννοια συμβαίνει στο *Ecl.* 7.27-8· αντιστοιχούσε έτσι στο φυτό *bullia* που εδίδετο στη Ρώμη στα παιδιά κατά τη γέννησή τους για το 'κακό μάτι'. Ο συγκεκριμένος μελετητής – μεταξύ άλλων – συνέδεε την *βάκκαρη* με τον Βάκχο. Βλ. επιφυλάξεις του Coleman (1977, ανατύπωση 1986). Βλ. και Hardie (2009) 35. Ο Αθήναιος πάντως δεν συνδέει το συγκεκριμένο φυτό με τον Διόνυσο. Κατά την κρίση μου έξω από τη (δια)φαινόμενη ετυμολογική συγγένεια ανάμεσα στη λ. *βάκκαρη* και στο όνομα του θεού Βάκχου δεν στοιχειοθετείται εύκολα η σχέση τους.

Βοσκοί, με τον κισσό στολίστε τον αυριανό μεγάλο ποιητή,
για να πλαντάξει, Αρκάδες, από φθόνο ο Κόδρος.
Αν πάλι αυτός το παρακάνει στα παινέματα, ζώστε με βάκκαρι
την κεφαλή μου μη βασκάνει τον μελλοντικό σας βάρδο η γλώσσα του.
μτφρ. Παπαγγελής (1995) 124

Όπως προσπάθησα να δείξω αλλού,⁹ οι ποιητικές προτιμήσεις του Θύρση αναγνωρίζονται ως καθαρά διονυσιακές και ίσως αυτός ο άκρατος διονυσιασμός είναι που τον οδηγεί στην ήττα στον αμοιβαίο διαγωνισμό. Νικητής αναδεικνύεται ο Κορύδωνας με ποιητικό λόγο που προδίδει τις προτιμήσεις του σε ένα κράμα του διονυσιακού με το απολλώνιο στοιχείο.¹⁰

Στην 4^η *Εκλογή* φυτά διονυσιακά και απολλώνια, που καταλογογραφούνται εν είδει ‘στεφάνου’, συνυπάρχουν και αποτελούν τις βασικές πρώτες εμπειρίες που θα αποκτήσει ο *puer*. Λειτουργούν έτσι υπό μια έννοια ως στοιχεία και σύμβολα της ταυτότητάς του.¹¹

Μετά το στίχο με τα δυο ‘διονυσιακά’ φυτά (κισσός και βάκκαρη, στ. 19) ακολουθεί ο στ. 20 με άλλα δυο φυτά που θα προσφέρει ως δώρα η γη: τον άκανθο τον ‘γελαστό’ πλεγμένο με κολοκάσιο (*mixtaque ridenti colocasia fundet acantho*). Για το τελευταίο οι μαρτυρίες στην ελληνική ή λατινική γραμματεία είναι περιορισμένες. Ο Αθήναιος που παραθέτει και αποσπάσματα από τον Νίκανδρο είναι μια σοβαρή πηγή. Εκεί μαθαίνουμε ότι η Αθηνά είχε δικό της ναό στη Σικυώνα με το επίθετο *Κολοκασία* (*Δειπν.* 72b).¹²

Ο άκανθος αντίθετα έχει μεγάλη παρουσία στην κλασική γραμματεία με πολλούς και ποικίλους τρόπους. Συχνά ήταν διακοσμητικό φυτό. Θα ήθελα όμως να σταθώ στην περιγραφή του Αθήναιου (*Δειπν.* 679e-680d) που – μεταξύ άλλων – στο 15ο βιβλίο συζητά για τους *έλικτους* στεφάνους εστιάζοντας στον άκανθο [θηλυκού γένους στον Αθήναιο, όπως και αλλού]. Η συζήτηση προϋποθέτει την εικόνα που μπορεί να έχει ο αναγνώστης ότι τα φύλλα του ακάνθου, το ένα δίπλα στο άλλο, δημιουργούν ένα σχήμα ‘ανοικτό’, ώστε να μπορεί επάνω να ‘δεχθεί’ ένα αντικείμενο, ίσως ένα στεφάνι που ενδεχομένως μάλιστα να *πλέκεται* με τα φύλλα του φυτού. Όσα γράφει ο Αθήναιος είναι ενδεικτικά. Κατ’ αρχήν αναφέρεται στις μαρτυρίες του Ελλάνικου από τα *Αιγυπτιακά* του, ότι στην Αιγυπτιακή πόλη *Τίνδιον* μέσα στον ιερό ναό όπου γινόταν η *θεῶν ὁμήγουρις* εφύοντο άκανθοι επί των οποίων ετοποθετούντο στέφανοι που πλέκονταν με τα άνθη του ακάνθου, ροδιού και αμπέλου (679-80). Μετά σειρά παίρνει ο Δημήτριος στο έργο του *Περὶ τῶν κατ’ Αἴγυπτον* (680) ο οποίος περιγράφει το δένδρο με τον στρογγυλό του καρπό που βγαίνει πάνω σε γυριστούς κλώνους. Δίνει δε την εξής ενδιαφέρουσα πληροφορία: *ὅπου ἀνθεῖ δ’ οὗτος [sc. ὁ καρπός] ὅταν ὥρα ᾗ, καὶ ἐστὶ τῷ χρώματι τὸ ἄνθος καὶ εὐφραγές* (όταν αυτός [sc. ο καρπός] ωριμάζει, βγάζει λουλούδια και το λουλούδι του στο χρώμα είναι λαμπερό). Η αναφορά αυτή του Δημητρίου, όπως την διαβάζουμε στον Αθήναιο, συνοδεύεται από ένα μύθο των Αιγυπτίων ότι, όταν οι Αιθίοπες που στέλλονταν στην Τροία άκουσαν ότι πέθανε ο Μέμνονας, τοποθέτησαν επί τόπου στεφάνους πάνω στους ακάνθους. Η εξήγηση του αρχαίου συγγραφέα είναι ότι τα ίδια τα κλωνάρια του φυτού μοιάζουν με στεφάνια, πάνω στα οποία

⁹ Περάκη-Κυριακίδου (2010).

¹⁰ Το απολλώνιο στοιχείο δεν ήταν πάντα διακριτό στον αρχαίο κόσμο και πολλές φορές, όπως δείχνουν και τα κείμενα αλλά και τα αρχαιολογικά δεδομένα, Απόλλωνας και Διόνυσος συνυπήρχαν /‘συγκατοικούσαν’ ή αντάλασσαν ιδιότητες [στο ζήτημα αυτό έχω αναφερθεί ξανά στο Περάκη-Κυριακίδου (2010)]. Για παράδειγμα στον ίδιο τον Βιργίλιο η *μανία* (ένα είδος βακχικής μανίας) της Σίβυλλας, ιέρειας του Απόλλωνα, ήταν το στοιχείο που της έδινε τη δύναμη να προφητεύσει (*Aen.* 6.100-102: βλ. Hershkowitz (1998) 41κ.ε.). Βλ. Peraki-Kyriakidou (2013) σημ. 7 όπου παράδειγμα εκπληκτικής σύγκλισης των στοιχείων των δυο θεών: Eur. *Τρωάδες* 408 *εἰ μὴ σ’ Απόλλων ἐξεβάκχευσεν φρένας*.

¹¹ Berg (1974) 169· Παπαγγελής (1995) 270· Peraki-Kyriakidou (*υπό έκδοση* 2). Ο Μέγας Κωνσταντίνος – μέσα φυσικά από το δικό του φίλτρο – αντιλαμβάνονταν τη σύνθεση αυτή των φυτών ως την βάση της παιδείας του *puer* (*θανμαστός ἀνὴρ καὶ πάση παιδείᾳ κεκοσμημένος*). Για την ‘ανάγνωση’ της 4^{ης} *Εκλογής* από τον Μ. Κωνσταντίνο βλ. Νικήτας (2007).

¹² Το κολοκάσιο (ή η κολοκασία) και ο άκανθος έχουν σχέση με την Αίγυπτο: Du Quesnay (1977) 58. Κατά τον Servium *auctum* το κολοκάσιο που εφύετο στην Αίγυπτο αντιπροσώπευε ενδεχομένως τιμή στον Αύγουστο. Κατά τον Nisbet [(1978) 65] η αναφορά σε κολοκάσιο και βάκκαρη ίσως δημιουργούσε πολιτικούς συνειρμούς (“possibly with Dionysiac or even Antonian associations”). Βλ. και Thiselton-Dyer (1918). Η σύνδεση πάντως του κολοκάσιου με τον Διόνυσο είναι εντελώς παρακινδυνευμένη. Πρβλ. παραπάνω σημ. 8 για τη δυσκολία που έχουμε στη σύνδεση της βάκκαρης με τον Διόνυσο.

φυτρώνει το άνθος (680b). Αυτό που συνάγεται και από τις δυο περιπτώσεις είναι ότι το ανοικτό σχήμα που δημιουργούσαν τα φύλλα του ακάνθου το ένα δίπλα στο άλλο αφενός έμοιαζε με στεφάνι, αφετέρου διαμόρφωνε ένα κενό όπου μπορούσε να τοποθετηθεί κάτι, για παράδειγμα ένα (άλλο) στεφάνι, στην περίπτωση του Αιγυπτιακού μύθου, ταφικού χαρακτήρα. Ταφικό όμως χαρακτήρα μπορούσε να έχει αυτό καθεαυτό το κενό που τα φύλλα δημιουργούσαν.

Οι μαρτυρίες αυτές φέρνουν στο νου την ιστορία που μας παραδίδει ο Βιτρούβιος (4.1.8-11, ιδιαίτ. 9)¹³ που οδήγησε στη δημιουργία του κορινθιακού κιονόκρανου από το γλύπτη και αρχιτέκτονα Καλλίμαχο. Η ιστορία μιλάει για τις ταφικές φροντίδες της τροφού ενός νεαρού κοριτσιού που είχε πεθάνει. Γέμισε λοιπόν η τροφός ένα καλάθι με τα αγαπημένα κυπελλάκια (*proculis*) της μικρής κοπέλας και το τοποθέτησε πάνω στο ταφικό μνημείο σκεπάζοντάς το με ένα κεραμίδι για να προστατευθεί από τον καιρό. Το καλάθι έτσι ακούμπησε πάνω στη ρίζα του ακάνθου που στόλιζε το μνημείο. Την άνοιξη η ρίζα έβγαλε μίσχους και φύλλα. Οι μίσχοι βγήκαν από το πλάι του μικρού καλάθιού και, καθώς πέζονταν στις γωνίες από το βάρος του κεραμιδιού, διαμόρφωσαν τις κυρτώσεις των ελίκων στα άκρα. Πέρασε και το είδε ο Καλλίμαχος. Του άρεσε πολύ ο συνδυασμός του καλάθιού πάνω στον άκανθο και σκέφτηκε με βάση αυτή την εικόνα να δημιουργήσει το κιονόκρανο – που ονομάστηκε κορινθιακό, αφού το κορίτσι ήταν από την πόλη αυτή.¹⁴ Το κορινθιακό κιονόκρανο ήταν ένα διάσημο αρχιτεκτονικό μέλος σε πολύ γνωστά μνημεία του ελληνο-ρωμαϊκού κόσμου.¹⁵ Η περιγραφή του νεανικού μνημείου, όπως γίνεται από τον Βιτρούβιο, υποσημαίνει τον ταφικό χαρακτήρα που είχε το φυτό. Ο χαρακτήρας αυτός ενισχύεται και από τη μαρτυρία του Αθήναιου που είδαμε πιο πάνω για το θάνατο του Μέμνονα.¹⁶

Σύμφωνα με μια σειρά μαρτυριών ο άκανθος σχετιζόταν ή συμβόλιζε τον Απόλλωνα.¹⁷ Ο Στράβωνας στα *Γεωγραφικά* του γράφει (17.1.42): *περί δε τήν διώρυγα άκανθών Αίγυπτίων άλσος έστιν ιερών τοῦ Απόλλωνος* (γύρω από τη διώρυγα υπάρχει ένα ιερό άλσος του Απόλλωνα από Αιγυπτιακές ακάνθους.) Στα αρχαία σχόλια στα *Αργοναυτικά* του Απολλωνίου του Ροδίου η *άρκευθος* (είδος ακάνθου) θεωρείται *ίδιον* του Απόλλωνα.¹⁸ Στον Κικέρωνα επίσης φαίνεται η σχέση του φυτού με τον Απόλλωνα στο βαθμό που αυτός ταυτιζόταν με τον Ήλιο: *Apollinis nomen est Graecum, quem solem esse volunt*, το όνομα του Απόλλωνα είναι ελληνικό, που λένε ότι είναι ο ήλιος, *ND* 2.68). Γράφει λοιπόν ο Κικέρωνας ότι έναν από τους τέσσερεις Ήλιους (κατά τους ‘θεολόγους’, όπως λέει) τον γέννησε η Ακάνθω στην Ρόδο: *quartus is quem heroicis temporibus Acantho Rhodi peperisse dicitur, τέταρτος λοιπόν είναι ο Ήλιος που λένε ότι κατά τους ηρωικούς χρόνους γέννησε η Ακάνθω στην Ρόδο*, *ND* 3.54).

Τα μεγάλα και όμορφα φύλλα του, όπως είδαμε, έδωσαν έμπνευση στους γλύπτες που με αυτά διακόσμησαν μνημεία, όπως τον περίφημο κίονα με τις τρεις χορεύτριες, αφιέρωμα των Αθηναίων¹⁹ στο ιερό του Απόλλωνα των Δελφών.

¹³ Ο Clausen ([1994] ad 3.45 και 4.20) διακρίνει τους δυο ακάνθους θεωρώντας ότι η *mollis acanthus* είναι το φυτό που χρησιμοποιήθηκε στην τέχνη. Η εκτίμηση αυτή επαναλαμβάνεται στο Hünemörder (2002), 47 ο οποίος μάλιστα γράφει “According to Vitruvius, De arch. 4.1.10, the leaves of *Acanthus mollis* L. were used by the sculptor Callimachus as models for the capitals of Corinthian columns”. Ο Βιτρούβιος όμως δεν χρησιμοποιεί το επίθ. *mollis* για τον άκανθο του κορινθιακού κιονοκράνου σε κανένα σημείο. Γενικώς θα ήθελα να διατηρήσω τις επιφυλάξεις μου για τη διάκριση· σε κάθε περίπτωση πρόκειται για παραλλαγές του ίδιου φυτού.

¹⁴ Βλ. όμως Elderkin (1941) 378.

¹⁵ Π.χ. στο Μνημείο του Λυσικράτη ήδη από τον 4^ο αι. π.Χ. στην Αθήνα, ή στο Ναό του Ολυμπίου Διός στην Αθήνα όπου το 174 π.Χ. ο αρχιτέκτονας Decimus Cossutius άλλαξε τους δωρικούς κίονες σε κορινθιακούς δίνοντας μια νέα διάσταση στην οπτική του ναού. Αλλά και στη Ρώμη ο Ναός του Mars Ultor που κτίστηκε το 42 π.Χ. είχε κορινθιακά κιονόκρανα και ήταν στην κοινή καθημερινή θέα των Ρωμαίων.

¹⁶ Για το ρόλο του ακάνθου σε επιτύμβιες στήλες τον 5^ο αι. π.Χ. βλ. Dinsmoor (1928) 212. Βλ. και άλλα παραδείγματα τέτοιας χρήσης του ακάνθου στον Elderkin (1941). Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της περιγραφής της *άρμαμάξης* που θα έφερε το σώμα του Αλεξάνδρου, όπως μας το περιγράφει ο Διόδωρος ο Σικελός (*Ιστ. Βιβλ.* 18.26.1.5). Στην είσοδο της *καμάρας* ... *ὑπῆρχον λέοντες χρυσοῖ, δεδορκότες πρὸς τοὺς εἰσπορευομένους· ἀνὰ μέσον δὲ ἐκάστου τῶν κίωνων ὑπῆρχε χρυσοῦς ἄκανθος ἀνατείνων ἐκ τοῦ κατ’ ὀλίγον μέχρι τῶν κιονοκράνων* (18.27.2).

¹⁷ Την άποψη αυτή στηρίζει με επιχειρήματα ο Elderkin (1941) και πολύ πιο πρόσφατα ο Castriota (1995) *passim*.

¹⁸ Sch. in Apoll. Rh. Arg. 270.7-8 (Wendel) *ή δὲ ἄρκευθος δένδρον τι ἀκανθῶδες, Απόλλωνος ἴδιον, ὡς ἱστορεῖται ἐν γ τῶν εἰς Μουσαῖον ἀναφερομένων*.

¹⁹ Η χρονολόγηση του κίονα έχει μεγάλη ιστορία. Εμείς εδώ δεν θα υπεισεέλθουμε στη συζήτηση. Φαίνεται όμως ότι είναι του 4^{ου} αι. π.Χ. παρά το ότι το μνημείο παρουσιάζει αρχαϊκά χαρακτηριστικά.



Πρόκειται για έναν μαρμάρινο κίονα ύψους σχεδόν 11 μέτρων. Φύλλα ακάνθου στόλιζαν το κιονόκρανο, ενώ άκανθος υπήρχε και στη βάση των σπονδύλων· ο κίονας έτσι έμοιαζε με το βλαστό του φυτού. Οι τρεις γυναικείες μορφές θεωρήθηκαν ως χορεύτριες από την κίνησή τους. Πάνω από το κεφάλι των γυναικείων αυτών μορφών υπήρχε ένας τρίποδας, προφανές απολλώνιο στοιχείο, που στήριζε χάλκινο λέβητα. Κατά τον Elderkin το μνημείο είχε ταφικό χαρακτήρα. Για λόγους συντομίας εδώ δεν θα παραθέσω τη σχετική επιχειρηματολογία του. Ένα είναι πάντως βέβαιο ότι στο μνημείο αυτό συγκλίνουν και συνυπάρχουν τα δυο στοιχεία με τα οποία συνδέεται το φυτό: ο ταφικός χαρακτήρας και η λειτουργία του ως συμβόλου του Απόλλωνα.

Ο άκανθος λοιπόν 1) φαίνεται να σχετίζεται με τον Απόλλωνα²⁰ που στο μεταποιητικό λόγο των *Εκλογών* μπορεί να αντιπροσώπευε την άλλη όψη της ποιητικής από αυτήν που αντιπροσώπευε ο κισσός²¹ και – πιθανόν – η βάκκαρη,²² της διονυσιακής δηλαδή ποιητικής, και 2) έχει τη δυναμική να αναγνωρισθεί εκτός από απλό διακοσμητικό στοιχείο και ως ταφικό σύμβολο. Ο Βιργίλιος όμως το χρησιμοποιεί σε μια εικόνα χαράς που είναι το γεγονός της γέννησης του *puer*, την εποχή βεβαίως που βασιλεύει ο Απόλλωνας (*tuus iam regnat Apollo*, 10). Πώς ταιριάζει ο χαρακτήρας αυτός του φυτού στα συγκεκριμένα ποιητικά συμφραζόμενα; Και γιατί ο άκανθος προσδιορίζεται ως *ridens*; Ίσως την απάντηση να κρύβει η ίδια η μετοχή *ridenti*. Ας δούμε όμως πώς οι ίδιοι οι βιργιλιανοί σχολιαστές Servius και Servius auctus σχολιάζουν τη μετοχή *ridenti* ως προσδιορισμό του ακάνθου:

Ridenti: *laeto, suavi*²³ *iucundo, fulgenti, ut r i d e t a r g e n t o d o m u s.*²⁴ *vel quod hians et patens*²⁵ *nascitur. Et est herba, quae in Aegypto nascitur.*

Ridenti: **χαρούμενο, γλυκό, χαριτωμένο, λαμπερό, όπως [στη φράση] «γελά απ' το ασήμι το σπίτι», ή επειδή φυτρώνει κι απλώνεται ανοίγοντας.** Και είναι φυτό που φύεται στην Αίγυπτο.

Μια βασική ερμηνεία του *ridenti* είναι το *fulgenti*, το λαμπερό. Δεν είναι μόνο εδώ που συνδέεται το γέλιο με το φως και τη λαμπρότητα. Και ο Ησύχιος (gamma 298) το *γελεῖν* το ερμηνεύει ως *λάμπειν, άνθεῖν*. Αν χαρακτηριστικό του άνθους του ακάνθου είναι το *εὐφεγγές* (Αθήν. *Δειπν.* 680), τότε η μετοχή στο λατινικό κείμενο μοιάζει να απηχεί αυτό το χαρακτηριστικό του. Είναι σαφώς μια εξήγηση. Γέλιο και φως είναι δυο έννοιες στενά συνυφασμένες στην αρχαία γραμματεία σε σημαντικό αριθμό περιπτώσεων. Ο Clarke συνδέει ετυμολογικά το *γελάω* με το *γανόω* (= φωτίζω, γυαλίζω), ρήμα που μαζί με το *γάννυμαι* (= παίρνω φως, χαίρομαι), κινείται εννοιολογικά ανάμεσα στη χαρά και τη φωτεινότητα. Τις διαπιστώσεις του Clarke επιβεβαιώνουν πολλά κείμενα της αρχαίας γραμματείας

²⁰ Ο McGorain (*υπό έκδοση*, 9) βλέπει παρόλα αυτά και διονυσιακό στοιχείο στο συμβολικό δυναμικό του φυτού.

²¹ Ο Servius αναγνωρίζει τον κισσό ως σύμβολο της ποίησης και του ποιητή υπό ευρεία έννοια. Δεν φαίνεται να κάνει διάκριση σε είδη ποιητικής και σε είδη ποιητών: βλ. ad *Ecl.* 4.19: *Nam hederæ indicant futurum poetam* (γιατί ο κισσός δείχνει το μελλοντικό ποιητή) και ad *Ecl.* 8.12-13. Πρόκειται ίσως για σχολιαστική προσέγγιση που προδίδει σε κάποιο βαθμό το ποιητικό έργο του Βιργιλίου.

²² Βλ. παραπάνω σημ. 8.

²³ Οι πλάγιοι χαρακτήρες αφορούν το κείμενο των επαυξημένων σχολίων (Servius auctus).

²⁴ Το παράδειγμα προέρχεται από τις *Ωδές* του Ορατίου (4.11.6).

²⁵ Πρβλ. και Iunius Philargyrius (ad loc.): *ridenti : idest patenti*.

ξεκινώντας από τον Όμηρο (Ιλ. 19.362-3).²⁶ Στον Θέογνη [6^{ος} αι.] η Γη γελά όταν γεννήθηκε ο Φοίβος άναξ, ο θεός του ελληνικού φωτός:

Φοίβε άναξ, ότε μέν σε θεά τέκε πότνια Λητώ /

.....
 πᾶσα μὲν ἐπλήσθη Δῆλος ἀπειρεσίη
 ὀδμῆς ἀμβροσίης, ἐγέλασσε δὲ Γαῖα πελώρη,
 γήθησεν δὲ βαθὺς πόντος ἄλδος πολιῆς.
 Θέογνις, Έλεγ. 1.5-10

Φοίβε βασιλιά, όταν σε γέννησε η σεβάσμια θεά Λητώ ολόκληρη η Δήλος η απέραντη γέμισε από μια θεϊκή μυρωδιά, γέλασε η μεγάλη Γη και χάρηκε η άσπρη θάλασσα στα βάθη της.

Αν η γέννηση του Απόλλωνα, του θεού του φωτός, έφερε ‘γέλιο’ και χαρά στη γη και στη θάλασσα, ο ίδιος ο θεός περιγράφεται στη γραμματεία ως θεός που σε κάποιες περιπτώσεις συνδέεται και με το γέλιο.²⁷ Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Ομηρικού Έγνου εἰς Έρμῆν 281 και 420-1:

τὸν δ’ ἀπαλὸν γελάσας προσέφη ἑκάεργος Ἀπόλλων
 ο ἑκάεργος Απόλλωνας γέλασε ήσυχα και είπε (281)

και πιο κάτω

γέλασσε δὲ Φοῖβος Ἀπόλλων / γηθήσας (420-21)
 γέλασε και χάρηκε ο Φοίβος Απόλλωνας

Οι παραπάνω περιπτώσεις έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για μας, μια και το γέλιο σχετίζεται με τον Απόλλωνα με τον οποίο συνδέεται ο άκανθος.

Πριν όμως το ερμήνευμα *fulgenti* του Servius auctus, στην πρώτη μορφή των σχολίων (Servius) το *ridenti* ερμηνεύεται με το *laeto*. Η χαρά είναι έννοια που στην ανθρώπινη εμπειρία εύκολα συνδέεται με το φως (που συχνά είναι συνώνυμο της ημέρας) και αυτό εύκολα υποστηρίζεται από τα κείμενα. Για παράδειγμα στον Κικέρωνα διαβάζουμε: *laetissimus ille civitati dies illuxisset* (ξημέρωσε η ημέρα εκείνη που έφερε τόσο μεγάλη χαρά, *Brut.* 23.8.3)²⁸ Το επίθετο όμως *laetus*, όπως φαίνεται από το λεξικό του Maltby, θεωρείτο από τους ίδιους τους Λατίνους ότι είχε σχέση με το επίθ. *latus*, ο πλατύς.²⁹ Το *ridenti* λοιπόν εκτός από τη λαμπρότητα και τη χαρά αποδίδει κατ’ επέκταση και μια κίνηση ‘ανοίγματος’, ακριβώς αυτό που ο Servius auctus καταγράφει ως *hians et patens* (ό,τι θα λέγαμε ‘πλατύ χαμόγελο’). Η χρήση αυτή υπάρχει ήδη στην ελληνική γραμματεία. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του επιγράμματος του Μελεάγρου (ΠΑ 5.147), όπου στην περιγραφή ενός στεφάνου καταλέγονται και τα *γελῶντα κρίνα* (2). Έτσι η *μηχ. ridens* για τον άκανθο στην 4^η Έκλογή από τη μια μεριά αποδίδει τη λαμπρότητα του φυτού που προσδίδει χαρούμενη διάθεση στην εικόνα, από την άλλη όμως προβάλλει και το ανοικτό σχήμα που δημιουργούν τα φύλλα του φυτού ή το άνοιγμα του ίδιου του λουλουδιού του.

Το αρχαίο σχόλιο του Servius μας έδωσε μια σειρά ερμηνειών που έχει λογική να συνυπάρχουν· σε λογοτεχνική όμως ανάπτυξη όλα αυτά τα στοιχεία φαίνεται να υπάρχουν ήδη στον Ομηρικό Έγνο εἰς Δήμητραν (6-14).

²⁶ Clarke (2005) 39 κ.ε.· πρβλ. *Oracula Sibyllina* 8.472- 475 *τόδε σὺράνιος δ’ ἐγέλασσε θρόνος καὶ ἀγάλλετο κόσμος* (για τη γέννηση του βρέφους).

²⁷ Πρβλ. και ΠΑ 9.525.1-4 *Υμνέωμεν Παιᾶνα μέγαν θεὸν Ἀπόλλωνα, / ἄμβροτον, ἀγλαόμορφον, ἀκερσεκόμην, ἄβροχαίτην, / βριθύνοον, βασιλῆα, βελεσσιχαρή, βιοδώτην, / γηθόσονον, γελῶντα ... κ.λπ.*

²⁸ Πρβλ. και Cic., *Aratea* τη φράση *laeto cum lumine* (34.458).

²⁹ Π.χ. Varro, *LL* 6.50: *laetari ab eo quod latius gaudium propter magni boni opinionem diffusum*. (Laetor, - ari [χαίρομαι] από το εξής, επειδή η χαρά σκορπίζεται πιο πλατιά, καθώς η σκέψη είναι ότι πρόκειται για μεγάλο καλό.) Βλ. και Isid. *Orig.* 1.27.14: *Laetitia, - ae f. laetus per dipthonga scribitur, quia laetitia a latitudine vocata est, cuius e contrario est tristitia, quae angustiam facit*. (Η λ. laetus γράφεται με δίφθογγο, επειδή η laetitia προέρχεται από τη λ. latitudo· αντίθετη σημασία έχει η λ. tristitia, επειδή δημιουργεί στενωχώρια)· πρβλ. Isid. *Orig.* 10.155 *laetus [a latitudine ...]*

*Δήμητρ' ἠΰκομον σεμνήν θεὰν ἄρχομ' αἰδεῖν,
 αὐτὴν ἠδὲ θύγατρα τανύσφυρον ἦν Αἰδωνεύς
 ἤρπαξεν, δῶκεν δὲ βαρύκτυπος εὐρύοπα Ζεὺς,
 νόσφιν Δήμητρος χρυσαόρου ἀγλαοκάρπου
 παίζουσιν κούρησι σὺν Ὠκεανοῦ βαθυκόλοις,
 ἄνθεά τ' αἰνυμένην ρόδα καὶ κρόκον ἠδ' ἴα καλὰ
 λειμῶν ἄμ μαλακὸν καὶ ἀγαλλίδας ἠδ' ὑάκινθον
 νάρκισσόν θ', ὃν φῦσε δόλον καλυκώπιδι κούρη
 Γαῖα Διὸς βουλῆσι χαριζομένη Πολυδέκτη
θαυμαστὸν γανόωντα, σέβας τότε πᾶσιν ιδέσθαι
 ἀθανάτοις τε θεοῖς ἠδὲ θνητοῖς ἀνθρώποις·
 τοῦ καὶ ἀπὸ ρίζης ἑκατὸν κᾶρα ἐξεπεφύκει,
 κῶξ' ἤδιστ' ὁδμή, πᾶς δ' οὐρανὸς εὐρύς ὑπερθεν
 γαῖά τε πᾶσ' ἐγέλασσε καὶ ἀλμυρὸν οἶδμα θαλάσσης.
 ἠ δ' ἄρα θαμβήσασ' ὠρέξατο χερσὶν ἄμ' ἄμφω
 καλὸν ἄθυρμα λαβεῖν· **χάνε** δὲ χθῶν εὐρύαγυια
 Νύσιον ἄμ πεδίον τῇ ὄρουσεν ἄναξ Πολυδέγμων
 ἵπποις ἀθανάτοισι Κρόνου πολυώνυμος νιός.*

Τη Δήμητρα τη σεβάσμια και την καλλικόμη θεά αρχίζω να τραγουδώ· αυτήν και την κόρη της με τα λυγερὰ της πόδια που ο Αιδωνέας ἄρπαξε κι ο Δίας ο βροντόφωνος κι αλαργοβρόντης – μακριὰ από τη Δήμητρα τη χρυσοδρέπανη με τους καρπούς τους λαμπερούς – την ἔδωσε να παίζει με τις κόρες του Ωκεανού τις βαθύζωνες και να μαζεύει ρόδα και κρόκο και ὁμορφες βιολέτες στον μαλακό λειμώνα και ἱριδες και υάκινθο και νάρκισσο, αξιοθαύμαστο και λαμπερό, που η Γη μ' ἀπόφαση του Δία τον ἐφτιαξε σαν δόλωμα σ' αυτή την κόρη που ἦταν σαν μπουμπούκι κάνοντας χάρη στον Πολυδέκτη. Ὅλοι ἐβλεπαν [τον νάρκισσο] με δέος, θεοὶ ἀθάνατοι και ἄνθρωποι θνητοί. Από τη ρίζα του μπουμπούκια εκατό εἶχαν φυτρώσει και μύριζε τόσο γλυκά και ὅλος ο ουρανὸς ο πλατύς ἐπάνω κι η γη ολόκληρη ἐγέλασσε και το ἀλμυρό κύμα της θάλασσας. Κι αυτή θαμπώθηκε κι ἀπλωσε με τα χέρια της τα δυο να πάρει το ὁμορφο παιχνίδι· κι ἀνοίξε η γη με τους πλατεῖς τους δρόμους ἐκεῖ που εἶναι η πεδιάδα της Νύσας, κι ὄρμησε πάνω της ο βασιλιάς Πολυδέγμων, ο γιος του Κρόνου με τα πολλὰ ονόματα και με τα ἀθάνατα ἄλογα.)

Οι στίχοι ἐρχονται ἀπὸ την ἀρχὴ του Ὑμνου: η Περσεφόνη μαζεύει λουλούδια στο λειμώνα (6-8). Ἀνάμεσα σ' αὐτὰ εἶναι *ρόδα*, *ἴα* κι ο *νάρκισσος* (8), το δέλεαρ της Γης στην ὁμορφη κόρη, *θαυμαστός γανόων* (αξιοθαύματος και λαμπερός, 10). Από τη ρίζα του ἐβγαίνουν εκατό μπουμπούκια (12) και η μυρωδιά του ἦταν πολὺ γλυκιά (*ἤδιστ'* 13). Η εἰκόνα εἶναι πολὺ ζωντανή: Η ὁμορφιά κι η λάμψη του νάρκισσου φέρνει το γέλιο στον πλατὺ ουρανὸ, σ' ολόκληρη τη γη, στη θάλασσα. Ἀμέσως ὁμως πιο κάτω η ἴδια η Γη *χάνε*, ἀνοίξε πλατιά, ὅπως – κατὰ τον Servius – ο ἀκανθος εἶναι *hians* και *patens*, και ἔτσι ο Πλούτωνας πήρε την Περσεφόνη στον Κάτω Κόσμο. Το γέλιο ἔτσι της Γης προοικονομεί την ἐπόμενη φάση της ἀφήγησης, ὅταν ἀνοίγει (*χάνε*) για να 'καταβεῖ' η Περσεφόνη στον Κάτω Κόσμο. Κι αὐτὸ ταιριάζει ἀπόλυτα με τη φύση του *ναρκίσσου*³⁰ που προκάλεσε το γέλιο ἀφοῦ συχνά στην ἀρχαιότητα συνδέθηκε με το θάνατο.

Στην 4^η *Εκλογή* ο χαρακτήρας του γελαστοῦ ἀκάνθου μοιάζει να παραπέμπει σε κάτι ὅμοιο ἀλλὰ και πολὺ διαφορετικό: Στην 4^η *Εκλογή* τα δῶρα της γης που θα στολίσουν τη φύση, θα εἶναι οι πρώτες ἐμπειρίες του *puer*. Κυριαρχοῦν ο ἀκανθος ο γελαστός και ο κισσός καθὼς εἶναι τα δυο φυτὰ που παισιώνουν τον κατάλογο. Και τα δυο φυτὰ εἶναι στην ἐννοιά τους φορτισμένα μεταποιητικά.³¹ Η

³⁰ Για τη σύνδεση του φυτοῦ με το θάνατο βλ. συνοπτικά ἀναφορές στο Barchiesi (2007) ad Ov. *Met.* 3.339-510, ἰδιαίτ. Plin., *NH* 21.128 *et a narce narcissum dictum, non a fabuloso puero* (και ἐπιώθηκε *νάρκισσος* ἀπὸ τη *νάρκη*, ὄχι ἀπὸ το νέο του μύθου). Βλ. και Foley (1993) 34. Πρβλ. την παρουσία του φυτοῦ στο δίδυμο κατάλογο στους στ. 425-431, ὅπου, αν και τα φυτὰ που περιλαμβάνονται ἐκεῖ δεν εἶναι ἀκριβῶς τα ἴδια, ο *νάρκισσος* κατέχει και πάλι την τελευταία θέση – με την ἰδιαίτερη σημασία που ἔχει η θέση αὐτή – και με τον ἴδιο ἀκριβῶς τρόπο.

³¹ Βλ. και Arnold (1994), 147: "The infant will receive an effusion of *flores* (23), a word which by analogy with the Greek *ἄνθος* can allude to poetry. Other gifts which the earth pours fourth, ivy, baccar and 'smiling acanthus' (19-20) are colored by

μείξη του απολλώνιου με το διονυσιακό πνεύμα είναι το πνευματικό υπόβαθρο με το οποίο θα μεγαλώσει ο *puer* είναι η βάση της παιδείας του.³²

Αυτό το μείγμα παιδείας θα αποτελεί τη βάση που θα καθορίσει πώς ο *puer* θα ‘διαβάσει’ και θα αναγνωρίσει τα χαρακτηριστικά των προγόνων και των ηρώων που δεν υπάρχουν πια. Γιατί αυτό θα φέρει την Νέα Χρυσή Εποχή. Η μελέτη αυτή του παρελθόντος, όπως προσπάθησα να δείξω και αλλού³³ συνιστά μια μορφή ‘κατάβασης’. Με αυτήν την ενότητα (26-30) επί συνόλου 63 στίχων ο ποιητής ολοκληρώνει το πρώτο μέρος της *Εκλογής* και ακολουθεί η ενότητα του μέσου (31-36), όπου παλαιά και νέα εποχή συναντώνται και συνυπάρχουν. Στο μέσο λοιπόν της 4^{ης} *Εκλογής*³⁴ ο *puer* εφοδιασμένος με τις αρχές του απολλώνιου και του διονυσιακού πνεύματος θα ‘εμβαπτισθεί’ όπως του ζητάει ο ποιητής, στο ηρωικό παρελθόν και η αναγνώριση των αρετών αυτού του παρελθόντος θα φέρει τη Νέα Χρυσή Εποχή.

Το γέλιο του ακάνθου αφενός – ως θετικό χαρακτηριστικό – τροποποιεί τον ταφικό χαρακτήρα που είχε στην παράδοση το φυτό αφήνοντας ελεύθερη στην *Εκλογή* τη ροπή προς το μέλλον, για την οποία μιλήσαμε στην αρχή, προς την έλευση δηλαδή της Νέας Χρυσής Εποχής, αφετέρου διατηρεί το χαρακτήρα αυτόν προοιωνίζοντας τη διαδικασία της ‘κατάβασης’ του *puer* στο παρελθόν που είναι η προϋπόθεση για την ευτυχισμένη πορεία προς το μέλλον. Ο απολλώνιος χαρακτήρας, κατά την εποχή μάλιστα που κυβερνά ο Απόλλων (10), είναι το συστατικό εκείνο που θα καθορίσει τον τρόπο που θα γίνει η ‘κατάβαση’ του *puer* στο παρελθόν.

Βιβλιογραφία

- Arnold, B. (1994), “The Literary Experience of Vergil’s Fourth *Eclogue*”, *CJ* 90: 143-60.
- Barchiesi, A. – Rosati, G. (2007), *Ovidio Metamorfosi*, vol. II, libri III-IV, Milano.
- Berg, W. (1974), *Early Virgil*, London.
- Cairns, D. (επιμ.) (2005), *Body Language in the Greek and Roman Worlds*, Swansea.
- Castiglioni, L. – Sabbadini, R. (1944), *P. Vergili Maronis Bucolica Georgica*, Corpus Scriptorum Latinorum Paravianum, Paravia, Torino.
- Castriota, D. (1995), *Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in Later Greek and Early Roman Imperial Art*, Princeton.
- Clarke, M. (2005), “On the semantics of ancient Greek smiles”, στο D. Cairns (επιμ.), 37-53.
- Clausen, W. (1994), *Virgil. Eclogues*, Oxford.
- Coleman, R. (1977, ανατύπωση 1986), *Virgil Eclogues*, Cambridge.
- Della Corte, F. (1985), *Le Bucoliche di Virgilio commentate e tradotte*, Genova.
- Dinsmoor, W.B., (1928), *The Architecture of Ancient Greece. An account of its historic development*, New York.
- Duckworth, G.E. (1958), “The Cradle of Flowers”, *TAPA* 89: 1-8.
- Du Quesnay, I. (1977), “Vergil’s Fourth *Eclogue*”, *PLLS* 2: 25-99.
- Elderkin, G.W. (1941), “The Akanthos Column at Delphi”, *Hesperia* 10.4: 373-80.
- Foley H. (1993), *The Homeric Hymn to Demeter, Translation, Commentary, and Interpretive Essays*, Princeton.
- Hardie, P. (2009), *Lucretian Receptions. History, The Sublime, Knowledge*, Cambridge.
- Harrison, S. (2007), *Generic Enrichment in Vergil and Horace*, Oxford.
- Hershkowitz, D. (1998), *The Madness of Epic. Reading Insanity from Homer to Statius*, Oxford.
- Hünemörder, C. (2002), s.v. “Acanthus” στο *Brill’s New Pauly. Encyclopaedia of the Ancient World*, Leiden-Boston.
- Kyriakidis, S. – De Martino, F. (επιμ.) (2004), *Middles in Latin Poetry*, Le Rane, 38, Bari.

more specific literary associations”. Βλ. επίσης Saunders (2008) 146: “poetry is presented to this child in the form of physical objects and in particular as gifts.”

³² Πρβλ. τη φράση του Ευσέβιου στο έργο του *Constantini imperatoris oratio ad coetum sanctorum* 20.2.2: *θαυμαστός ἀνήρ και πάση παιδεία κεκοσμημένος* που αφορά την ερμηνεία των στίχων που μας απασχολούν *Ecl.* 4.19-20 για τον *puer*.

³³ Peraki-Kyriakidou (υπό έκδοση 2).

³⁴ Για τη λειτουργία του μέσου στον Βιργίλιο βλ. Thomas (2004).

- Maltby, R. (1991), *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, (ARCA 25), Leeds.
- Mac Góráin, F. (forthcoming), “Nietzsche and Virgil”.
- Μανακίδου, Φ. – Σπανουδάκης, Κ. (επιμ.) (2008), *Αλεξανδρινή Μούσα. Συνέχεια και νεωτερισμός στην Ελληνιστική ποίηση*, Αθήνα.
- Mynors, R.A.B. (1977), *P. Vergili Maronis opera. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit*, Oxford.
- Νικήτας, Δ. (2007), «Βεργιλίου Μάρωνος περί Χριστού έπη». Η Κωνσταντινεία εκδοχή της τέταρτης Εκλογής”, στο: *Σπουδή στην κατακόρυφη και οριζόντια κοινωνικότητα*. Τιμητικός Τόμος στον Ομότιμο καθηγητή Βασίλειο Τ. Γιούλτση, Θεσσαλονίκη, σσ. 423-42.
- Nisbet, R.G.M. (1978), “Virgil’s Fourth Eclogue: Easterners and Westerners”, *BICS* 25: 59-78.
- Παπαγγελής, Δ. (1995), *Από τη Βουκολική Ευτοπία στην Πολιτική Ουτοπία*, Αθήνα.
- Paranghelis, T. – Harrison, S. – Frangoulidis, S. (επιμ.) (2013), *Generic Interfaces in Latin Literature. Encounters, Interactions and Transformations*, Trends in Classics 20. Berlin-New York.
- Παπαϊωάννου, Σ. (2008), «Το πέρασμα στην Εσπερία», στο Μανακίδου –Σπανουδάκης (επιμ.), 645-99.
- Περάκη-Κυριακίδου, Ε. (2010), «Ο Διόνυσος στην υπηρεσία της βουκολικής ποιητικής του Βιργιλίου», στο Τσιτσιρίδης (επιμ.), σσ. 555-82.
- Peraki-Kyriakidou, E. (2013), “Virgil’s Eclogue 4.60-3: A Space of Generic Enrichment”, στο T. Paranghelis, S. Harrison, S. Frangoulidis (επιμ.), σσ. 217-30.
- _____, (υπό έκδοση 2), “Trees and plants in poetic emulation: From the Homeric epic to Virgil’s Eclogues”.
- Saunders, T. (2008), *Bucolic Ecology: Virgil’s Eclogues and the Environmental Literary Tradition*, London.
- Thiselton-Dyer, W.T. (1918), “On some ancient plant-names: colocasia, Verg. E. 4.20”, *JPh* 34: 299-304.
- Thomas, R. (2004), “Stuck in the Middle with You”, *Virgilian Middles*”, στο S. Kyriakidis – F. De Martino (επιμ.), σσ. 123-50.
- Τσιτσιρίδης, Σ. (2010) (επιμ.), *Παραχορήγημα. Μελετήματα για το αρχαίο θέατρο προς τιμήν του καθηγητή Γρηγόρη Μ. Σηφάκη*, Ηράκλειον.
- Wendel, C. (1974), *Scholia in Apollonium Rhodium vetera*, Berlin³.

Summary

The laughing acanthus (Virgil, Eclogue 4.20)

In Virgil’s *Fourth Eclogue*, the earth presents plants to the *puer*, who will bring to the world the New Golden Era, among them the ‘laughing’ (*ridenti*) acanthus. This paper aims to explore the poetic aim of the presentation and characterization of this plant. In the tradition acanthus is usually connected with Apollo, a relationship which assigns to the plant a metapoetic character; at the same time and in certain instances it has burial associations. The meaning of the plant’s attribute *ridenti* gives a note of optimism as it preludes at the coming of the New Age. For the understanding of the Virgilian phrase, the *Homeric Hymn to Demeter* is of importance. There, the earth ‘laughed’ and ‘opened up’ to receive Persephone in her *katabasis*. The Greek intertext, together with the interpretations of Servius’ – especially of Auctus – which are based on the forms that the leaves of the plant may take when put together, give support to the burial character of the acanthus, thus anticipating the *puer*’s *katabasis* into the heroic past as a prerequisite for his bringing to the world the New Golden Era.

QUINTUS HORATIUS FLACCUS, S. 1.3.63-8 & EPOD. 3:
ΔΥΣΠΕΠΤΟ ΧΙΟΥΜΟΡ

Η τρίτη σάτιρα του Ορατίου ανήκει στον τύπο της (ηθικοφιλοσοφικής) διατριβής με θέμα την έλλειψη ισορροπημένης συμπεριφοράς στις συναναστροφές.¹ Το θέμα αναδεικνύεται (έμμεσα) στην εισαγωγή της σάτιρας με αφορμή τον θάνατο του ποιητή Σάρδου Τιγέλλιου (*Tigellius Sardus*), που χλευάζεται ακριβώς για αυτή την αστάθεια του χαρακτήρα του. Ο Σάρδος Τιγέλλιος, ιστορικό πρόσωπο στο περιβάλλον του Ιουλίου Καίσαρα, και η ομοηχία του ονόματός του (Σάρδος, Σαρδόνιος) με το σαρδόνιο γέλιο ανακαλεί στη μνήμη του υποψιασμένου αναγνώστη το περιστατικό της διένεξης του Καίσαρα με τον Κικέρωνα, που εξόργισε τον πρώτο και ώθησε τον δεύτερο να διατυπώσει με λογοπαίγνιο τις οδυνηρές συνέπειες της πικρόχολης συμπεριφοράς του Τιγέλλιου:² (Cic. *Fam.* 7.25.1) *videris enim mihi vereri ne, si istum (sc. Tigellium) infestum habuerimus, rideamus γέλωτα σαρδόνιον*. Το σαρδόνιο γέλιο – μορφασμός του προσώπου που μοιάζει με χαμόγελο, αλλά οφείλεται στις οδυνηρές επιπτώσεις κάποιας δηλητηρίασης (εφόσον έχει καταναλωθεί "σαρδάνη", φυτό της Σαρδηνίας, βλ. Verg. *Ecl.* 7.41 *Sardonis... herbis*) – διατρέχει και την επίλοιπη σάτιρα του Ορατίου με έναυσμα τη χλευαστική κριτική μεταξύ φίλων (*inter amicos*, Hor. *S.* 1.3.1 & 26) που προκύπτει από τα ηθικά κυρίως ελαττώματά τους (Hor. *S.* 1.3.1 *vitia*). Διαβάζουμε δηλαδή στη σάτιρα του Ορατίου μια χιουμοριστικού τύπου ηθικολογία για τα ανθρώπινα ελαττώματα και τον χλευαστικό τρόπο που αντιμετωπίζονται κατά τη συναναστροφή.³ Αποτελούσε εξάλλου κοινή πεποίθηση ότι τα ελαττώματα, ό,τι δηλαδή αποκλίνει από το μέτρο, παράγουν γέλιο, αν κάποιος τα χειριστεί κατάλληλα κι επιδέξια (πρβλ. Cic. *De or.* 2.238 *eaque [sc. vitia] belle agitata ridentur*).

Το γέλιο, ως πικρόχολη εμπαικτική αντίδραση στα ελαττώματα που οι άνθρωποι αναγνωρίζουν στους οικείους τους, έχει ένα ανάλογο προηγούμενο στον ορισμό του γελοίου που διαβάζουμε στον *Φίληβο* του Πλάτωνα (*Φίλ.* 48a-50a), όταν ο Σωκράτης αναζητεί τη φύση του κωμικού στην έπαρση σοφίας και τη φιλαρέσκεια που χαρακτηρίζει τους ανθρώπους.⁴ Επισημαίνει τότε ότι ο εμπαιγμός δημιουργεί και κάποια αίσθηση αδικίας, η οποία δεν είναι πάντα εύκολο να αντιμετωπιστεί από αυτόν που χλευάζεται. Η κυριότερη αιτία είναι ότι ορισμένα ελαττώματα δημιουργούν την αίσθηση ότι απειλούν τη συνοχή της κοινότητας στο πλαίσιο της συναναστροφής:

Τὰ δέ γε τῶν φίλων ὀρῶντας ἔστιν ὅτε κακὰ μὴ λυπεῖσθαι, χαίρειν δέ, ἄρα οὐκ ἄδικόν ἐστιν; Τὴν οὖν τῶν φίλων δοξοσοφίαν καὶ δοξοκαλίαν καὶ ὅσα νυνδὴ διήλθομεν, ἐν τρισὶν λέγοντες εἶδεις γίγνεσθαι, γελοῖα μὲν ὀπόσα ἀσθενῆ,

¹ Βλ. Kemp (2009) 10-11, επίσης Brown (1993) 114 κ.ε. Τα ανθρώπινα σφάλματα ή ελαττώματα δεν αντιμετωπίζονται ανάλογα με τη διαβάθμισή τους, αλλά μεροληπτικά. Για τον όρο διατριβή, βλ. Brown (1993) 5 & 9, επίσης Oltramare (1926) 15, Wimmel (1962), Schmidt (1966), Schmidt (1979), Kemp (2009) 5 σημ. 30.

² Το 45 π.Χ. ο Κικέρων είχε αρνηθεί (λόγω άλλης σοβαρότερης υπόθεσης) να αναλάβει μια υπόθεση υπεράσπισης του παππού του Σάρδου μουσικού Τιγέλλιου, προσωπικού φίλου του Ιουλίου Καίσαρα, γεγονός που εξόργισε τον Σάρδο – αδικώς κατά τον Κικέρωνα: *iniustissimam iracundiam*, *Att.* 13.49.1 – και δημιούργησε το φόβο ότι ο ρήτορας θα έπρεπε να υποστεί και τη δυσμένεια του Καίσαρα (Cic. *Fam.* 7.24 & 25, *Ad Att.* 13.49, 50, 51, βλ. Tyrrel-Purser (1969) τ.V, σσ.185-94). Φαίνεται ότι εδώ λειτουργεί το *ὀνομαστί κωμωδεῖν* για ένα πρόσωπο που χάρη στον νεωτερικό ποιητή Λικίνιο Κάλβο είχε ήδη αποκτήσει κακή φήμη. Βλ. Hollis (2007) 79-80: fr. 36 (3 Blänsdorf, Courtney), *Sardi Tigelli putidum caput venit*.

³ Για τη διένεξη μεταξύ των ερευνητών σχετικά με τον φιλοσοφικό ή τον χιουμοριστικό χαρακτήρα της σάτιρας που εξετάζουμε, βλ. Turpin (1998) 27-40, Freudenburg (2001) 15-23, Kemp (2009) 8 & 15 σημ.26, πρβλ. και Dufallo (2000) 584.

⁴ Πρόκειται για την αρχαιότερη θεωρία για τη φύση του γέλιου, η οποία συνδέει το κωμικό και με την αρνητική ψυχική διάθεση και ερμηνεύει τη λειτουργία της κωμωδίας στην κοινότητα. Βλ. σχετικά Suess (1969).

μισητὰ δ' ὀπόσα ἐρρωμένα, ἢ μὴ φῶμεν ὄπερ εἶπον ἄρτι, τὴν τῶν φίλων
 ἔξιν ταύτην ὅταν ἔχη τις τὴν ἀβλαβῆ τοῖς ἄλλοις, γελοίαν εἶναι;
 Πλάτ. *Φίληβος* 49d-e

Η διακωμώδηση, ακόμη κι αν είναι δικαιολογημένη, μπορεί να επισύρει φθόνο, οργή ή άλλα συναισθήματα που καθιστούν τη λειτουργία του αστεϊσμού επώδυνη. Σε αυτές τις περιπτώσεις και με κριτήριο την ανακουφιστική διαπίστωση της υπεροχής αυτού που γελάει, ο αστεϊσμός υποκρύπτει και κάποια πικρία, *λύπην ψυχῆς* την ονομάζει ο Πλάτωνας (*Φίληβος* 50a). Η πικρία αυτή, η οποία συχνά εκδηλώνεται με σαρδόνιο γέλιο, μπορεί να συνδέεται και με το αίσθημα της αδιέξοδης καταπίεσης, ειδικά στις περιπτώσεις κατά τις οποίες το περιβάλλον του επώδυνου αστεϊσμού είναι περιβάλλον μεταξύ οικείων ανθρώπων (πρβλ. Hor. S. 1.3.1 *inter amicos*, 1.3.84-6, *οἰκείωσις*⁵).

Σύμφωνα με αυτή την ερμηνεία του γέλιου και σε σχέση με τη σάτιρα που εξετάζουμε, εκείνο που συνήθως λείπει από όσους εμπλέκονται σε τέτοιες περιστάσεις είναι η αυτοκριτική, επισημαίνει ο σατιρικός ποιητής (πρβλ. Hor. S. 1.3.34-6 *denique te ipsum / concute, numquam tibi vitiorum in severit olim / natura, aut etiam consuetudo mala*). Προτείνει επίσης, όταν υπάρχουν προκλήσεις σε σχέση με το χλευασμό ελαττωμάτων, να υπερισχύει η κοινή λογική (*ratio*, Hor. S. 1.3.77-8 *cur non / ponderibus modulisque suis ratio utitur...?*), ώστε να μην υποστεί κάποιος οδυνηρές επιπτώσεις, όπως η οργή (Hor. S. 1.3.76 *vitium irae*).⁶ Αυτή η παρατήρηση λειτουργεί στη σάτιρα που εξετάζουμε αιτιακά σε σχέση με τον σαρδόνιο γέλωτα και την πικρόχολη διάθεση. Η έλλειψη κοινής λογικής στο πλαίσιο της συναναστροφής επισύρει οδυνηρές συνέπειες. Έτσι, προς στο τέλος της σάτιρας γίνεται σαφές ότι τα όρια στον διασυρμό των ελαττωμάτων και τη χλεύη (πρέπει να) συνδέονται με στερεότυπα κοινωνικής συμπεριφοράς.⁷ Τότε, μεταξύ φίλων, σε οικείο περιβάλλον, πρέπει κανείς να είναι βέβαιος ότι δεν θα υπερβεί τα όρια και δεν θα προκαλέσει ή δεν θα υποστεί τον σαρδόνιο γέλωτα, αν τυχόν χλευάσει κάπως πιο έντονα κάποιο ελάττωμά τους (Hor. S. 1.3.140 *amici*).

Σε αυτό το πλαίσιο της επιδέξιας ανάδειξης των ελαττωμάτων, ώστε να προκαλούν γέλιο, συχνά πικρόχολο, θα εξετάσουμε σύμφωνα με το περιεχόμενο της σάτιρας αυτής τις επιπτώσεις που προκύπτουν από την άσκηση του αστεϊσμού.⁸ Αφορμή δίνει ένα επεισόδιο μεταξύ Ορατίου και Μαικήνα, όπως αποτυπώνεται από τον ποιητή. Ο Οράτιος διαπιστώνει ότι η ευθύβολη κριτική του προκαλεί δυσφορία στο φίλο του τον Μαικήνα, ο οποίος βαρυνγκωμά και τον θεωρεί αταίριαστο με τα καθιερωμένα πρότυπα συμπεριφοράς.

⁵ Αυτή είναι η κοινωνική και πολιτική λειτουργία, στην οποία ενέταξε τη σάτιρα ο Λουκίλιος, γεγονός που της έδωσε και τον αμιγώς ρωμαϊκό της χαρακτήρα, βλ. Freudenburg (2005) 1-30.

⁶ Η σατιρική πραγματέυση υπονομεύει με κριτήρια στωικής ηθικής την έλλειψη αυτοκριτικής, καθώς γελοιοποιείται η εικόνα του στωικού σοφού, άριστου και δίκαιου κριτή και τιμωρού όλων (Hor. S. 1.3.118 & 123-4 *aequas poenas & si tibi regnum / permittant homines*). Μόνο η αμοιβαία (*κατά φύσιν*) ανοχή των ελαττωμάτων καθιστά ευχάριστο τον κοινωνικό βίο: *inter amicos* (Hor. S. 1.3.1), πρβλ. και Hor. S. 1.3.139-42 *et mihi dulces / ingonscent ... amici, ...privatusque magis vivam te rege beatus*, ίδ. S. 1.3.54 *haec res et iungit, iunctos et servat amicos*. Αυτή η πραγματέυση (με την ανάδειξη των όρων *ratio* και *sensus*, βλ. Hor. S. 1.3.97) φαίνεται ότι υπονομεύει τα στωικά στερεότυπα συμπεριφοράς με βάση μια καθολικά αποδεκτή έννοια δικαίου, βλ. Kemp (2009) 9-10 “common sense is the best guide to justice (epicurean justice: needs of the society, stoic justice: divine reason)” (σ.10) και επιτρέπει στην κοινή λογική να καθορίζει τα όρια του αστεϊσμού (Bremmer (2005) 38).

⁷ Πρβλ. την αριστοτελική διάκριση μεταξύ *εὐτραπέλειας* και *βαυμολοχίας*, Αριστ. *Ηθ. Νικ.* 4.1128a 4 κ.ε. Βλ. Graf (2005), Cic. *De Off.* 1.103 κ.ε.

⁸ Από τη συστηματική μελέτη του αστεϊσμού στην αρχαιότητα η πιο περιεκτική ερμηνεία που διαθέτουμε σήμερα είναι του Κικέρωνα, *De orat.* 2.216-90 & *Orator* 87-90, και του Κοϊντιλιανού, *Inst.* 6.3.21 (Viljamaa (1994) 83-9), καθώς άλλα έργα, όπως το δεύτερο βιβλίο της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη ή τα *Περὶ Κωμωδίας* και *Περὶ γελοίου* του Θεόφραστου, έχουν χαθεί. Ο Κικέρων ορίζει τη φύση του γέλιου με κριτήριο την ευπρέπεια, *De orat.* 2.236 *haec ridentur quae notant et designant turpitudinem aliquam non turpiter* (μτφ. Κεντρωτής (2008) 217: «διότι το κύριο, αν όχι και το αποκλειστικό μέσο, που μας κάνει να γελάμε, είναι να χαρακτηρίζουμε και να περιγράφουμε κάτι άσχημο με τρόπο που δεν είναι άσχημος», βλ. και *De off.* 1.103-4. Βλ. Bremmer-Roodenburg (2005) 15-21, Lewis (2002) 146.

*simplicior quis et est, qualem me saepe libenter
obtulerim tibi, Maecenas, ut forte legentem
aut tacitum impellat quovis sermone: «molestus⁹
communi sensu plane caret» inquit. eheu,
quam temere in nosmet legem sancimus iniquam!
nam vitiis nemo sine nascitur;*

Hor. S.1.3.63-8

Ο Οράτιος με κάποια επιτηδευμένη «αοριστία» στη σύνταξη αναδεικνύει τον *sermo simplicior* ως εκείνο το ελάττωμά του, το οποίο εξοργίζει τον φίλο του και δοκιμάζει τα όρια της ανοχής του προκαλώντας στην ψυχική του διάθεση δυσφορία όμοια με δυσπεψία (Hor. S. 1.3.65 *molestus*).¹⁰ Αυτό το περιστατικό λειτουργεί στο πλαίσιο της θεματικής της σάτιρας έτσι ώστε εδώ να αναδεικνύεται μια καθιερωμένη χιουμοριστική φρασεολογία, η οποία σχετίζεται με τις επιπτώσεις του χλευασμού των ελαττωμάτων. Αυτή η φρασεολογία, γνωστή από την αλληλογραφία του Κικέρωνα,¹¹ σχετίζεται με την πικρία μιας προσβολής ή τη συγκαλυμμένη αγανάκτηση και συχνά περιλαμβάνει τη λέξη *molestus* (πρβλ. Cic. Att. 13.22.4 *molesto fero*, Fam. 3.6.5 *molestissime fero*) ή ανάλογης σημασίας όρους, όπως λ.χ. *stomachus* (Cic. Fam. 15.16.3 *si stomachabere et molesto feres*), που σημαίνουν κυριολεκτικά και μεταφορικά δυσπεψία.¹² Πρόκειται για μια ρητορική, η οποία στη Ρώμη στοχεύει συχνά στον πολιτικό δεσποτισμό και εκφράζει αγανάκτηση στο πλαίσιο της συναναστροφής (*amici*) για την αδιέξοδη ή άδικη καταπίεση.¹³

Η πιο χαρακτηριστική εξήγηση αυτής της μεταφορικής γλώσσας είναι η αδιαθεσία που προκύπτει, επειδή ο θυμός, αντί να πλήξει το αντικείμενο της οργής, επιστρέφει στον φορέα του. Ο Κικέρων περιγράφει παραστατικά στη σύζυγό του ένα τέτοιο περιστατικό, δυσπεψίας κατά το οποίο «κατάπιε» τον θυμό του, πράγμα που του προκάλεσε «δυσπεψία»: Cic. Fam. 14.7.1, *omnis molestias ...deposui et eieci...χολήν ἄκρατον noctu eieci*, πρβλ. και Hor. S. 1.1.45-51, 1.5.8-9, 1.5.48-9.¹⁴ Πρόκειται για μια από τις στερεότυπες εκφράσεις, τις οποίες συναντούμε ακόμη και στη φιλοσοφική

⁹ Δεχόμαστε τη σύνδεση του *molestus* με τον ευθύ λόγο (Borzak 1984). Αντίθετα, ο Brown (1993) 120 υποστηρίζει ότι πρόκειται για αυτουποτιμητική ειρωνεία του Οράτιου. Ο Brown σωστά επισημαίνει, όπως θα δείξουμε, ότι οι έννοιες *simplicior* και *molestus* λειτουργούν αντιθετικά, ωστόσο δεν είναι απαραίτητο να διαχωριστεί η λέξη *molestus* από τον ευθύ λόγο για να συμβεί αυτό. Όσον αφορά στη διένεξη για τη γραφή *molestus* ή *modestus* νοηματικά υπερισχύει η γραφή *molestus*, επειδή η έννοια της *moderatio* ενυπάρχει ήδη στη φράση *sensus communis* και εκλείπει στη συμπεριφορά που περιγράφει ο ποιητής. Επίσης, υπάρχει νοηματική συνάφεια ανάμεσα στις λέξεις *moles* και *satura*, που σημαίνουν ομοίως την άμορφη, ετερόκλητη ίσως μάζα, το συνονθύλευμα και παραλληλίζουν τη δυσπεψία που προκαλεί η γαστρίμαρμη ποικιλία με τις επιπτώσεις που επιφέρει η καυστική κριτική της σάτιρας. Για τη χρήση του *molestus* στον Οράτιο βλ. *Epist.* 1.1.108, 1.6.10. S. 1.7.5 & 10, 1.6.99.

¹⁰ Για τη χρήση του παραθετικού του επιθέτου και τη σύνδεση με το συναίσθημα της οργής, πρβλ. Hor. *Ars* 109 *iuvat aut impellit ad iram* και Sen. *De ira* 2.16.3 *simplicissimi omnium habentur iracundi*. Εν γένει το επίθετο *simplex* δηλώνει τον ευθύ και ειλικρινή χαρακτήρα (πρβλ. *candidus*) και με αυτή την ιδιότητα αποτελεί αρετή και για την τέχνη του λόγου: ενδεικτικά βλ. Cic. *Rep.* 3.16.26 *cum de viro bono quaeritur, quem apertum et simplicem volumus esse, non sunt in disputando vafri, non veteratores, non malitiosi*, βλ. και Hor. S. 1.3.52; 2.2.68, *Carm.* 2.8.14, *Carm.* 4.4.13 *deiecit acer plus vice simplici*.

¹¹ Υπάρχουν αρκετές ενδείξεις ότι αυτή η σάτιρα βασίστηκε στο επιστολικό ύφος του Κικέρωνα· βλ. Cic. *Ad Fam.* 9.22.4 όπου ο Κικέρων απευθύνεται στον L.Papirius Paetus αξιοποιώντας λεξιλόγιο αστεϊσμού και την ιδέα του στωικού παράδοξου ότι όλοι εκτός από τον σοφό είναι *stulti*, Tyrrell-Purser (1969) τ.V, 138.

¹² Βλ. Hoffer (2007) 87 κ.ε. Ο *stomachosus (stomachari)* συγκρατεί την οργή του και διακρίνεται από τον *rabiosus & clamorosus* (Sen. *De ira* 1.4.2). Βλ. *locus ille animi nostri, stomachus ubi habitabat olim, concalluit (> callidus)*, Cic. *Ad Att.* 4.16.10). Και στον Κοϊντιλιανό συναντούμε τον *stomachus* με διπλή σημασία, ως την έδρα της οργής και ως το όργανο που *καταπέπτει-καταπίνει* μια προσβολή· πρβλ. Quint. *Inst.* 6.3.112 *animo Catonis – Ciceronis stomacho*, βλ. σχετικά Hemerlrijk (2004) 182. Ενδεικτικά παραδείγματα αποτελούν τα Cic. *Verr.* 2.2,20, § 48 *homo exarsit iracundiā ac stomacho*, Q. Fr. 3.8.1 *epistula plena stomachi et querelarum*, *Tusc.* 4.24.53 *intelleges eam (fortitudinem) stomacho non egere*. Για τη χρήση του *stomachari* στον Οράτιο, βλ. *Serm.* 1.4.55 *stomachosus*, *Epist.* 1.15.12 *stomacho*, *Carm.* 1.16.16, S. 2.2.38 & 75, 2.3.154, 2.4.60 & 78.

¹³ Βλ. Hoffer (2007) 87-90, ειδ. 88 σημ. 1. Τέτοιες εκφράσεις έχουν και προγραμματική λειτουργία για τον επιστολικό λόγο, βλ. Cugusi (1983) 83-98, επίσης Iulius Victor *Ars Rhetorica* 27.448 Halm.

¹⁴ Βλ. Schlegel (2005) 23-25, 63, 65-6, 130.

σκέψη και βασίζονται σε ορολογία σχετική με τις εκκρίσεις του σώματος.¹⁵ Η φυσική σύνδεση ανάμεσα στη χολή, ρυθμιστή της πέψης, και τον θυμό, την οργή, έχει αρχαιότατες ρίζες και βασίζεται στην αντίληψη ότι η χολή *καταπέπτει*, δηλαδή καταστέλλει τον θυμό, αλλά προκαλεί δυσπεψία. Το ίδιο φαίνεται ότι συνέβη και στον Μαικήνα, η ευθιξία του στο ελάττωμα του φίλου του (*sermo simplicior*: ευθυρρημοσύνη) τού προκάλεσε εκείνο το οδυνηρό συναίσθημα της δυσπεψίας (*molestus*).

Τέτοια ερεθίσματα και οι επιπτώσεις τους στο περιβάλλον της συναναστροφής αποδίδονται συχνά ως αστεϊσμοί ή προέρχονται από αστεϊσμούς, σύμφωνα με τη μαρτυρία του Κοϊντιλιανού *Inst.* 6.3.112: *Ciceronis stomachus ..ille habet aliquid ioco simile*. Έτσι, στον Κικέρωνα – και με το σκεπτικό ότι λειτουργεί αντιπροσωπευτικά για τα ήθη της εποχής του – η λειτουργία του όρου *stomachus* (συναφής με το επιθ. *molestus*) είναι χαρακτηριστική για να εκφράσει αυτή την αμήχανη δυσφορία που εκτονώνεται με το να ξεσπάσει κάποιος σε γέλια (νευρικά θα τα χαρακτηρίζαμε σήμερα, πρβλ. *Cic. Fam.* 2.16.7 *in stomacho ridere*).¹⁶

Στο ύφος του περιστατικού ανάμεσα στον Οράτιο και τον Μαικήνα, που διαβάζουμε στους στίχους του S. 1.3.63 κ.ε., εκτυλίσσεται και μια παρόμοια σκηνή, στην οποία περιγράφει ο Κικέρων (σε μια επιστολή του προς τον Αττικό, το 50 π.Χ.) τις σχέσεις του με τον Βρούτο.

omnino (soli enim sumus) nullas umquam ad me litteras misit Brutus, ne proxime quidem de Appio, in quibus non inesset adrogans, άκοινωνόητον aliquid. tibi autem valde solet in ore esse “Granius autem / non contemnere se et reges odisse superbos”.¹⁷ in quo tamen ille mihi risum magis quam stomachum movere solet. sed plane parum cogitat quid scribat aut ad quem.

Cic. Att. 6.3.7¹⁸

Ο Κικέρων στην επιστολή του αυτή συγκαλυμμένα αγανακτεί με τον Βρούτο, που τον θεωρεί αυθάδη (*adrogans*) και με συμπεριφορά ασύμβατη με τα πρότυπα κοινωνικής αρετής (*άκοινωνόητον*).¹⁹

¹⁵ Προφανώς συνδέονται με την αριστοτελική ιδέα της μελαγχολίας. Ο Αριστοτέλης παρατηρεί ότι όσοι άνδρες παύουν να θεωρούνται χρήσιμοι στην ενασχόλησή τους με τη φιλοσοφία, την πολιτική, την ποίηση ή τις τέχνες φανερά μελαγχολούν. Πρβλ. 30, 1.953 a10 κ.ε., επίσης *Cic. Tusc.* 1.33.80 *Aristoteles ait omnes ingeniosos melancholicos esse*. Βλ. σχετικά Hoffer (2007) 89 κ.ε., και επίσης τα ομηρικά *χόλος* και *καταπέπτει*.

¹⁶ Το γεγονός μπορεί να εξηγηθεί, αν λάβει κανείς υπόψη ότι ο Κικέρων και οι σύγχρονοί του διασκεδάζουν και με αστεία κακότροπα (*Cic. De orat.* 2.279 *stomachosa et quasi submorosa ridicula*, πρβλ. *Hor. Epist.* 1.8.9 *irascar amicis*, 1.20.25, 1.1.38, πρβλ. και *Cic. Brut.* 95, 326). Στο ίδιο πνεύμα φαίνεται ότι λειτουργεί ο αστεϊσμός και σε περιστάσεις που κάποιος δυσκολεύεται να ανταπεξέλθει, βλ. *Hor. S.* 1.5.98 *dein Gnatia Lymphis / iratis exstructa dedit risusque iocosque*.

¹⁷ Το παράθεμα αυτό του Λουκίλιου (απ. 1182 ed. Marx) βασίζεται στην κατήχηση να έχει κανείς έπαρση για τον εαυτό του και να αποφεύγει όλους τους καταπιεστές.

¹⁸ Πρβλ. και *Cic. Ad Att.* 6.1.7 *ad me autem etiam com rogat (sc. Brutus) aliquid, contumaciter, adroganter, άκοινωνοήτως solet scriber*.

¹⁹ Ο όρος δηλώνει νοηματική συνάφεια με τον *sensus communis*, εδραιωμένη έκφραση στην καθημερινή γλώσσα ήδη κατά την εποχή του Κικέρωνα (πρβλ. *Cic. De prov.* 2, *De orat.* 1.3.12 και 2.16.68), που δήλωνε τις κοινές αντιλήψεις που διέπουν τον κοινωνικό ιστό και δεν αποτελούσε φιλοσοφικό ή τεχνικό όρο, ώστε να αναλυθεί συστηματικά το περιεχόμενο ή η δομή του, βλ. Lewis (2002) 146, Bugter (1987) 83-96. Ο Κικέρων συχνά αντικαθιστά τον όρο με τη λέξη *humanitas* στις φιλοσοφικές του πραγματείες, ενώ στον καθημερινό του λόγο λ.χ. επιστολές χρησιμοποιεί τον όρο *sensus communis*, που ήδη υπήρχε σε χρήση (Bugter (1987) 93). Αν και η φράση *sensus communis* δε φαίνεται να έχει αντίστοιχο στην αρχαία ελληνική, ωστόσο ελληνικοί όροι, όπως *κοινή έννοια* (Στωικοί) και *κοινή αίσθησις* (Αριστοτέλης) μπορούν να θεωρηθούν συγγενείς και να τον υποστηρίζουν ως τη λατινική τους εκδοχή. Σχετικά με τη χρήση του όρου στον Οράτιο ο Brown (1993) 120 ερμηνεύει τη φράση *sensus communis* ως αίσθημα αμοιβαιότητας ή ευγενή αντιμετώπιση, την οποία δε φαίνεται να διαθέτει ο σατιρικός σύμφωνα με την κρίση του Μαικήνα. Με αυτή την ερμηνεία τονίζεται ο επιθετικός χαρακτήρας της σάτιρας (βλ. *Hor. S.* 2.1.1 *nimis acer*), αλλά δεν γίνεται σαφές ότι υπάρχει συσχετισμός της έκφρασης με το καθιερωμένο λεξιλόγιο των αστεϊσμών, στο οποίο αναδεικνύεται η αδιακρισία και οι επιπτώσεις της. Στη δική μας αντίληψη ο όρος *sensus communis* έχει αποκτήσει τεχνικά χαρακτηριστικά, γεγονός που οφείλεται στις συνθήκες αναβίωσής του κατά τον 17^ο αιώνα από τον Giambattista Vico στην Ιταλία και τη σύνδεσή του με τη λέξη χιούμορ (*humour*, τον έμφυτο αστεϊσμό) που δηλώνει πια κάτι αστείο, ενώ σχεδόν αμέσως (1709) στην Αγγλία ο Anthony, Earl of Shaftesbury, άριστος γνώστης της Λατινικής Γραμματείας, τον χρησιμοποίησε σε μια από τις πρώτες πραγματείες που ανέδειξαν τον όρο χιούμορ με τη γνώριμη για μας σημασία: *Sensus communis: an essay on the freedom of wit and humour*, (1709). Έτσι, η χρήση του

Έχει αυτό το ίδιο αίσθημα, όπως εκμυστηρεύεται στον Αττικό, όταν διαβάσει τις επιστολές του Βρούτου, το οποίο νιώθει και ο αμέριμος Μαικήνας, όταν εξοργίζεται και δυσανασχετεί (Hor. S. 1.3.65) με τον *sermo* του Ορατίου, τον οποίο μπορούμε να χαρακτηρίσουμε *simplicior*. Ωστόσο, ο Κικέρων επιλέγει να αστειευτεί (*risum movere*) παρά να δυσανασχετήσει αγανακτισμένος (*stomachum*). Είναι προφανές ότι υπάρχει λεξιλογική, αλλά και νοηματική συνάφεια ανάμεσα στους στίχους του Ορατίου και τον επιστολικό λόγο του Κικέρωνα, όχι μόνο ως προς την εκδήλωση του πικρόχολου αστεϊσμού και τις επιπτώσεις του, αλλά και στη σύνδεσή του με τις συνήθειες της εποχής. Και στις δύο περιπτώσεις δηλώνεται η υπέρβαση των κοινωνικά εδραιωμένων αντιλήψεων με τις φράσεις *άκοινωνόητον* και *sensu commune plane caret*, οι οποίες υπαινίσσονται και την ύπαρξη πολιτικής συμμαχίας ή κοινών αντιλήψεων.²⁰

Στη βάση αυτής της νοηματικής αντιστοιχίας φαίνεται ότι βρίσκεται η συστηματική αντίθεση ανάμεσα στις έννοιες *simplex* και *molestus*, η οποία ανιχνεύεται ήδη στον Κικέρωνα και φαίνεται να την εκμεταλλεύεται επιδέξια εδώ ο Οράτιος. Ο Κικέρων σε μια συζήτηση για τη λειτουργία της ρητορικής τέχνης αντιπαραθέτει την ιδιότητα του *molestus* στον *simplex*, δηλαδή την υπερβολή στην ακρίβεια και τη λεπτότητα των κινήσεων (για ηθοποιούς του μίμου και ρήτορες, Cic. Brut. 116 *simplex in agendo veritas non molesta*). Κριτήριο για να αποδειχτεί κάποιος *molestus* είναι η *adrogantia* (Cic. Brut. 30 *adrogantia verba*²¹). Ο Οράτιος φαίνεται ότι υπαινίσσεται την *adrogantia* με τον αυτοχαρακτηρισμό *simplicior* και έτσι καταλήγει να κριθεί από τον Μαικήνα *molestus*, του προκαλεί δηλαδή δυσφορία, η οποία τον εξοργίζει (*impellat*). Αυτή η θεωρητική προσέγγιση του Κικέρωνα που χαρακτηρίζει τη σύνθεση του υπεροπτικού λόγου έχει προγραμματική λειτουργία στον Οράτιο, ο οποίος ταυτίζει τη συμπεριφορά του προς τον Μαικήνα με τον *sermo simplicior*, δηλαδή τη σατιρική ευθυρρημοσύνη. Ο Οράτιος με τους στίχους αυτούς αναδεικνύει την ποιητική της σάτιρας, αναφερόμενος κυρίως στον τρόπο της πρόσληψής της από τους σύγχρονους Ρωμαίους. Η *adrogantia* του Βρούτου και ο *sermo simplicior* του Ορατίου συμβάλλουν από κοινού στο να προκαλέσουν ενόχληση στον αποδέκτη τους, παραβαίνοντας τους κανόνες της συναναστροφής ή διαταράσσοντας τις ισορροπίες σατιρικού ποιητή – δέκτη (Hor. S. 1.4.33-5 *odere poetas... dummodo risum excutiat sibi, non hic cuiquam parcat amico*, μτφ. «μισούν τους [σατιρικούς] ποιητές... όσο αυτός (δηλ. ο σατιρικός ποιητής) τραντάζεται από τα γέλια, δεν λογαριάζει κανέναν φίλο»). Αυτόν τον στόχο φαίνεται πως έχει το κοινό σχόλιο Κικέρωνα και Ορατίου ότι ούτε ο Βρούτος, ούτε ο ίδιος ο (σατιρικός) Οράτιος υπολογίζουν τι εκφράζουν και προς ποιον, όταν γράφουν.²²

Το σχόλιο του S. 1.3.63-8, όπως και η σχετική παρατήρηση του Κικέρωνα για τον Βρούτο (Cic. Att. 6.3.7), περιλαμβάνουν όλες τις παραμέτρους που καθορίζουν τη διάθεση αστεϊσμού: ποιος και από ποια θέση, προς ποιον και πώς, σε ποιες περιστάσεις και με ποιο αποτέλεσμα; (πρβλ. Quint. Inst. 6.3.28). Από την άποψη αυτή οι στίχοι του Ορατίου, όπως άλλωστε και όλη η σάτιρα στο βαθμό που αναφέρεται στη λειτουργία του αστεϊσμού σε περιβάλλον θυμού ή τεταμένων σχέσεων, έχουν προγραμματικό χαρακτήρα: εντάσσουν συστηματικά θα λέγαμε τον αστεϊσμό στην ποιητική της σάτιρας και τον οριοθετούν (βλ. Hor. S. 1.4, 1.10, 2.1). Προς την κατεύθυνση αυτή είναι εύστοχη η ερμηνεία της E. Gowers²³ ότι η πλοκή των υποθέσεων που εκτίθενται στις σάτιρες του Ορατίου ως περιστατικά για σατιρική εκμετάλλευση έχουν δευτερεύουσα σημασία, ενώ προέχουν οι συμβολισμοί τους, ώστε να αναδειχθεί εν τέλει τι προκαλεί η σάτιρα μέσα από τον κοινωνικό της ρόλο. Στο ίδιο πλαίσιο λειτουργεί και η έμφαση στην ταξική διάσταση και τους αποδέκτες του αστεϊσμού καθώς αναδεικνύει τον *sensus communis* ως το κριτήριο πρόσληψης του σατιρικού λόγου στο περιβάλλον της *amicitia*.²⁴ Το *εὐθυρρημονεῖν* (*sermo simplicior*) του Ορατίου προς τον Μαικήνα και η παρατήρηση του

αστείου συνδέεται με την κοινωνικοποίηση του ατόμου και την ελευθερία της έκφρασής του, κυρίως όμως μέσα σε μια κλειστή ομάδα· βλ. Critchley (2002) 80 κ.ε.

²⁰ *Oikeiōsis*, πρβλ. Cic. Ad Fam.1.9.17, 12.15.2, Ad Att.15.7.1: Tyrrell-Purser (1969) τ.ΙΙ, 200-1.

²¹ Είναι τα υπεροπτικά λόγια, που αξιώνουν κάτι που δεν τους ανήκει ή δεν τους ταιριάζει, για να μετουσιώσουν το ασήμαντο γεγονός, *inferior*, σε σπουδαίο ρητορικό επίτευγμα, *superior oratio*, πρβλ. Cic. Div. in Caecil. 11.36 *arrogantia ingenii atque eloquentiae est multo molestissima*.

²² Για τον Βρούτο στον Οράτιο και την αποτύπωση της πολιτικής τους σχέσης στους στίχους του βλ. Connor (1987) 57 κ.ε., όπου μέσα από την παρωδία διατηρεί δεσμούς (*virtus*) με το δημοκρατικό του παρελθόν.

²³ Gowers (2005) 48-61.

²⁴ Graf (2005) 51 κ.ε.

Κικέρωνα για την αυθάδεια του Βρούτου θυμίζονται τις σκέψεις του Σωκράτη (στον πλατωνικό διάλογο, *Φίληβος* 49d-e) ότι το γελοῖον μπορεί να γίνει επισφαλές, όταν ο διασυρμός των άλλων υπερβαίνει τα όρια ανοχής και γίνεται επικίνδυνος. Τότε η αντίδραση στον αστεϊσμό εκδηλώνεται ως αίσθημα πικρίας και η διάθεση μεταβάλλεται σε φθόνο ή οργή (Πλάτ. *Φίληβος* 49d-e *γελοῖα μὲν ὅποσα ἀσθενῆ, μισητὰ δ' ὅποσα ἔρρωμένα*).

Αυτή η επώδυνη φύση του αστεϊσμού που συνδέει τον χλευασμό των ελαττωμάτων με το αίσθημα πικρίας διατρέχει όλη τη σάτιρα που εξετάζουμε με έναυσμα, όπως παρατηρήσαμε, το λογοπαίγνιο για το σαρδόνιο γέλιο. Ο ποιητής κλιμακώνει την ψυχική διάθεση για αστεϊσμό, την οποία προκαλούν τα ελαττώματα των άλλων, έως την πιο οδυνηρή φύση του γέλιου, τη δυσπεψία. Ο ίδιος και κυρίως τα καυστικά σχόλιά του κρίνονται επαχθή για τον Μαϊκήνα (*molestus*). Αυτή η κλιμάκωση επιτυγχάνεται με τη χρήση ανάλογου με τον όρο *molestus* μεταφορικού λόγου, καθώς οι επιπτώσεις του χλευασμού εκδηλώνονται ως σημάδια σωματικής βεβήλωσης ή δυσφορίας που προκλήθηκαν από υπερβολικό ερεθισμό των αισθήσεων. Διαβάζουμε χαρακτηριστικά:

**Iracundior est paulo, minus aptus acutis
naribus horum hominum; rideri possit eo quod
rusticius tonso toga defluit et male laxus
in pede calceus haeret: at est bonus, ut melior vir
non alius quisquam, at tibi amicus, at ingenium ingens
inculto latet hoc sub corpore.**²⁵

Hor. S.1.3.29-34

Η πρώτη επίπτωση του επώδυνου αστεϊσμού παρομοιάζεται με προσβολή της αίσθησης της όσφρησης, η οποία προκαλεί δυσφορία. Έτσι, πικρόχολα αστεία για την εμφάνιση κάποιου δικαιολογούνται χάριν της οικειότητας του αστειευόμενου χωρίς όμως να αποτρέπεται τελικά κάποια οδυνηρή επίπτωσή τους, η οποία εκδηλώνεται με μορφασμό της μύτης λόγω «κακοσμίας». Αυτός που χλευάζει την κακή εμφάνιση ενός φίλου δικαιολογείται επειδή είναι *vir bonus*, μάλιστα με συγκριτική υπεροχή (Hor. S. 1.3.32-3 *ut melior vir / non alius quisquam*), και φυσικά οικείο πρόσωπο, τονίζει ο σατιρικός ποιητής. Το περιβάλλον της οικειότητας ως ο κατάλληλος χώρος αστεϊσμού για έναν καλοπροαίρετο φίλο αναδεικνύεται εδώ με λογοπαίγνιο που βασίζεται στη στερεότυπη έκφραση *bona dicta*, όταν πρόκειται για την εκδήλωση υγιούς, πλην όμως επώδυνου αστεϊσμού (πρβλ. Cic. *Rep.* 3.16.26 *cum de viro bono quaeritur, quem apertum et simplicem volumus esse*). Κάτω από αυτές τις συνθήκες αναγνωρίζεται ότι οι αστεϊσμοί είναι κάποτε αδέξιοι και μη ανεκτοί, επειδή οι χαρακτήρες και οι ιδιοσυγκρασίες των ανθρώπων έχουν ιδιαιτερότητες. Προς την κατεύθυνση αυτή επισημαίνουμε και τον λειτουργικό ρόλο που μπορεί να έχει η αναφορά στο *ingenium* σε συνθήκες

²⁵ Ακόμη και η παρομοίωση για το ακαλαίσθητο σώμα μπορεί εύλογα να παραπέμπει στη *satura* που σίγουρα έχει και αρετές, όχι όμως μόνο αρετές. Ανατομικά (σωματικά) ελαττώματα και στρεβλώσεις υπηρετούν προγραμματικά τη φύση και τη λειτουργία του σατιρικού λόγου (Barchiesi-Cucchiarelli [2005]), όπως βλέπουμε και σε άλλους στίχους (Hor. S. 1.3.45 κ.ε.). Στο ίδιο κλίμα προγραμματικού λόγου της σάτιρας οι στίχοι θεωρούνται αυτοαναφορικοί (Brown [1993] 117-8) καθώς η οργίλη συμπεριφορά (Hor. *Epist.* 1.20.25, S. 2.3.323), η περιφρόνηση λόγω ταπεινής καταγωγής, η ακαλαίσθησία (Hor. *Epist.* 1.1.94-100), η ηθική διαπαιδαγώγηση και το ταλέντο αποτελούν αναγνωρισμένα χαρακτηριστικά του ίδιου του Ορατίου· βλ. Gowers (2003) 73, “this may be a subtle, self depreciating reference to the irritating nature of his own satire”, και Kemp (2009) 8. Αντίστοιχα, ο κριτής είναι ο Μαϊκήνας, βλ. και Armstrong (1989) 38-9. Οι στίχοι αυτοί μπορεί να συνδέονται νοηματικά και με το σχόλιο στους στίχους S.1.3.63 κ.ε. όπως προκύπτει από τον συντακτικό ρόλο του *et* (Hor. S. 1.3.63), όπως υποστηρίζει ο Brown (1993) 117-8 & 120. Επίσης, ο Brown (1993) 120 σημειώνει ότι το αυτοβιογραφικό σχόλιο κλιμακώνει τα παραδείγματα στρεβλής κριτικής και επιτρέπει στον Οράτιο απευθείας αναφορά στον Μαϊκήνα που «τον ανέχεται», όπως επίσης και απόδειξη ότι επρόκειτο για ισότιμη σχέση. Επειδή αυτοβιογραφικά στοιχεία χρησιμοποιούνται προγραμματικά στη ρωμαϊκή σάτιρα (σατιρική persona και σατιρικός λόγος συχνά ταυτίζονται, βλ. Schlegel (2005) 16, και την ηθικοφιλοσοφική διατριβή, το εν λόγω αυτοαναφορικό σχόλιο συμβάλλει στη μεταβολή της διπολικής σχέσης ego/tu (Hor. S. 1.3.19-23) σε σχέση αμοιβαιότητας (*inter amicos & amici*, Hor. S. 1.3.1 & 140)

αστεισμού.²⁶ Η κλιμάκωση της σάτιρας, ωστόσο, απαιτεί ακόμη πιο αιχμηρές εκδηλώσεις αστεισμού, οι οποίες και πάλι δικαιολογούνται χάριν οικειότητας:

at est **truculentior** atque
plus aequo liber: **simplex fortisque** habeatur;
caldior est: **acris inter** numeretur. opinor,
haec res et iungit, iunctos et servat **amicos**.

Hor. S. 1.3.51-4

Ακόμη πιο επώδυνα αστεία (*truculentior, caldior*) μπορούν να γίνουν ανεκτά με πρόσχημα ότι προέρχονται από κάποιον που ο χαρακτήρας του δικαιολογεί τέτοια συμπεριφορά. Η κορύφωση όλων αυτών των περιγραφών είναι το αίσθημα πικρίας του Μαικήνα (Hor. S. 1.3.65 *molestus*), μόλις αισθανθεί πόσο θίγεται από την ευθύβολη κριτική του φίλου του (Hor. S. 1.3.63-8). Οι διαδοχικοί χαρακτηρισμοί *iracundior, truculentior, caldior, simplicior*, πάνω στους οποίους διαρθρώνεται το κεντρικό μέρος της σάτιρας που πραγματεύεται ελαττώματα κάπως πιο επισφαλή στο πλαίσιο της συναναστροφής²⁷ αξιοποιούν με τη χρήση του συγκριτικού βαθμού το κριτήριο της υπερβολής, και οι επιπτώσεις τους απεικονίζονται μέσα από αισθητηριακές βεβηλώσεις, κατ' αρχήν της όσφρησης, η οποία δηλώνει τη δυσάρεστη συναισθηματική κατάσταση, στη συνέχεια της αφής, με έμφαση σε επώδυνα ερεθίσματα (πρβλ. Hor. S. 2.1.1 *in satura nimis acer*, Ov. *Met.* 13.558 *truculenta loquens*, πρβλ. και Plaut. *Bacch.* 4, 5, 3 *truculentus atque saevus*) και τέλος της δυσπεψίας. Ο όρος *simplicior* είναι ταυτόσημος με τον όρο *iracundior* (βλ. ανωτέρω σημ.12) και οι επιπτώσεις τους εντοπίζονται ως υπερβολικά ερεθίσματα πάνω σε αισθητήρια όργανα με συγγενή λειτουργία, τη μύτη και το στομάχι, το όργανο της πέψης (πρβλ. και τη στωική αντίληψη *χόλος δὲ ὀργή διοιδοῦσα*).²⁸

Για αυτή τη συγγενή λειτουργία διαβάζουμε στον Αριστοτέλη (*Περὶ Αἰσθήσεως καὶ Αἰσθητῶν* 440b 8) *περὶ δὲ ὀσμῆς καὶ χυμοῦ λεκτέον. σχεδὸν γὰρ ἐστὶ τὸ αὐτὸ πάθος* (μτφ.: τώρα πρέπει να πραγματευθούμε σχετικά με την οσμή και τα πεπτικά υγρά, τα οποία δημιουργούν παρόμοια αισθητηριακά συμπτώματα). Στην αριστοτελική σκέψη η αίσθηση της όσφρησης, κυρίως, συνδέεται με την ψυχική διάθεση του λήπτη (Αριστ. *Περὶ ψυχῆς* 421a7): *οὐθενὸς αἰσθάνεται τῶν ὀσφραντῶν ἄνευ τοῦ λυπηροῦ ἢ τοῦ ἡδέος*. (μτφ.: η αίσθηση της όσφρησης συνδέεται με ένα αίσθημα δυσαρέσκειας ή ευαρέσκειας).²⁹ Η σύνδεση των επιπτώσεων του αστεισμού με την αίσθηση της όσφρησης στο λατινικό κείμενό μας (Hor. S. 1.3.29-30) και η ανάδειξη συναισθημάτων που δημιουργούνται από τις αισθήσεις του λήπτη δηλώνουν συνάφεια τόσο με την αριστοτελική όσο και με την πλατωνική σκέψη (η φράση *minus aptus acutis naribus* τονίζει εμφατικά το *λυπηρόν* του Αριστοτέλη και υπαινίσσεται την *λύπην ψυχῆς* του Πλάτωνα, *Φίληβος* 50a, όταν ο αστεισμός εγείρει αίσθημα αδικίας). Στο ίδιο πλαίσιο ερμηνεύεται και η γενικότερη τάση των Ρωμαίων να αρέσκονται σε πικρόχολους αστεισμούς, των οποίων η φρασεολογία ταυτίζεται με τη συγγενή λειτουργία των αισθητηρίων οργάνων της όσφρησης και της πέψης. Σε αυτή τη βάση και με αφορμή την επιμονή του ποιητή στη σάτιρα που εξετάζουμε να αναφέρεται στα υπερβολικά ερεθίσματα που δέχεται μια αίσθηση μέσω του αισθητηρίου οργάνου, εντοπίζουμε και πάλι στον Αριστοτέλη την παρατήρηση ότι τα έντονα ερεθίσματα λειτουργούν καταλυτικά για τη λειτουργία των αισθητηρίων οργάνων και προσβάλλουν την ανοχή τους (πρβλ. Hor. S. 1.3.29-30 *minus aptus acutis naribus*, 1.3.65 *molestus*).³⁰ Καταλυτική είναι τότε και η επίδραση στην ισορροπία των αισθήσεων αυτών, την οποία ο Αριστοτέλης

²⁶ Πρβλ. Lewis (2002) 89 κ.ε.

²⁷ Βλ. Brown (1993) 114-5 & 117.

²⁸ Πρβλ. τον στωικό ορισμό για την οργή: Arnim SVF III απ.397 *Ὀργή μὲν οὖν ἐστὶν ἐπιθυμία τιμωρίας τοῦ ἡδίκηκεναι δοκῶντος* και τις διαβαθμίσεις της ανάλογα με την εκδήλωσή της: Cic. *Tusc.* 4.21 *ira est libido poeniendi, θυμὸς δὲ ὀργῆ ἐναρχομένη, χόλος δὲ ὀργῆ διοιδοῦσα*, πρβλ. και Sen. *De ira* 1.4.2 για τις διαβαθμίσεις της οργῆς *stomachosum rabiosum clamosum*. Για τη σημασία του επιθ. *acer* σε σχέση με αισθητηριακές και ηθικές ὀδνηρές επιπτώσεις βλ. OLD ad loc.

²⁹ Η όσφρηση είναι μια από τις φυσικές πηγές των αισθήσεων: *sensus naturalis*, βλ. Αριστ. *Περὶ ψυχῆς* 424b.3 *τί οὖν ἐστὶ τὸ ὀσμᾶσθαι παρὰ τὸ πάσχειν τι; ἢ τὸ μὲν ὀσμᾶσθαι αἰσθάνεσθαι*.

³⁰ Αριστ. *Περὶ ψυχῆς* 424a17 *ἢ μὲν αἰσθησίς ἐστὶ τὸ δεκτικὸν τῶν αἰσθητῶν εἰδῶν ἄνευ τῆς ὕλης*. Η αριστοτελική αίσθηση εξαρτάται αποκλειστικά από κάποιο εξωτερικό ερέθισμα, πρβλ. 417b2 *διὸ νοῆσαι μὲν ἐπ' αὐτῷ, ὅπῃ βούληται, αἰσθάνεσθαι δ' οὐκ ἐπ' αὐτῷ· ἀναγκαῖον γὰρ ὑπάρχειν τὸ αἰσθητὸν* (μτφ: μπορεί κανείς να σκεφτεί χωρίς ερέθισμα, δεν μπορεί όμως να αισθανθεί χωρίς ερέθισμα) και *ιδ.* 416b32 *ἢ δ' αἰσθησίς ἐν τῷ κινεῖσθαι τε καὶ πάσχειν συμβαίνει*.

προσδιορίζει ως λόγον: *Περὶ ψυχῆς* 424a17, *φανερὸν δ' ἐκ τούτων καὶ διὰ τί ποτε τῶν αἰσθητῶν αἰ ὑπερβολαὶ φθείρουσι τὰ αἰσθητήρια* (ἐὰν γὰρ ἢ ἰσχυροτέρα τοῦ αἰσθητηρίου ἢ κίνησις, λύεται ὁ λόγος - τοῦτο δ' ἦν ἡ αἰσθησις-ὥσπερ καὶ ἡ συμφωνία καὶ ὁ τόνος κρουομένων σφόδρα τῶν χορδῶν (βλ. Hor. S. 1.3.76-8 *ratio*). Αντίστοιχα, στη σάτιρα του Ορατίου η οδυνηρή επίπτωση της προσβολῆς χάριν αστεϊσμοῦ ἀπὸ κάποιον που δεν συγκρατεῖ συνήθως την οργή του (*iracundior, truculentior, caldior, simplicior*) παρομοιάζεται με διαταραχή μιας αίσθησης, δηλαδή ανατρέπει την ισορροπία της. Αυτές οι διαταραχές, τις οποίες προκαλούν τα ακραία ερεθίσματα κατὰ τη συναναστροφή, εκμαιεύουν το σαρδόνιο γέλιο, προϊόν δυσφορίας, και καθιστούν την ψυχική διάθεση του θιγόμενου ἀνάλογη με το *λυπηρόν*.

Η κλιμάκωση των επιπτώσεων του πικρόχολου αστεϊσμοῦ ἀπὸ την εὐθικτη ὄσφρηση ἕως την κρίση δυσπεψίας με ἀφορμὴ το λογοπαίγνιο για το σαρδόνιο γέλιο σε κικερώνιο ὕφος και η συζήτηση για τα ὅρια του αστεϊσμοῦ (*communi sensu plane caret, ἀκοινονόητον*) στοχεύουν να ἀναδείξουν τη διαβάθμιση του ερεθίσματος της οργῆς ἀνάλογα με τη φύση των ελαττωμάτων (Hor. S. 1.3.76-124, βλ. ἀνωτέρω σημ. 27) και προϋποθέτουν ὅτι μόνη η λογική, *ratio* (Hor. S. 1.3.77-8, πρβλ. *λόγος* στον Αριστοτέλη), μπορεί να μετριάσει την υπερβολή. Αυτὴν την πεποίθηση εκφράζει και ο Κικέρων (*Fam.* 2.16.1) *ratio ipsa depulisset omnis molestias*.³¹ Ἔτσι, αν ο Κικέρων στην περίπτωση του Βρούτου ἔδειξε αυτοσυγκράτηση και ἐξέλαβε με διάθεση αστεϊσμοῦ την *adrogantia*, εἶναι ἴσως ἔμμεση η ὑπόδειξη του Ορατίου προς τον Μαϊκήνα να ἀντιδράσει ἀνάλογα, για να μην υποστεί τις οδυνηρές συνέπειες της δυσπεψίας, ὅπως δηλώνει ο χαρακτηρισμὸς *molestus*. Στο πνεῦμα αὐτὸ φαίνεται ὅτι λειτουργεῖ και η ἐπισήμανση ὅτι το γέλιο μπορεί να λειτουργήσει κατευναστικά ἀκόμη κι ὅταν ο υπερβολικὸς αστεϊσμός προσκρούει σε κάποιους κοινωνικούς περιορισμούς (Hor. S. 1.3.30-4, βλ. ἐπίσης 1.5.98, πρβλ. το σχόλιο του Ορατίου για τον Λουκίλιο, S. 1.10.11-2 *sale multo urben defricuit*.³² Προς την κατεύθυνση αὐτὴ λειτουργοῦν τα σχόλια του σατιρικοῦ ποιητῆ για τα ὅρια του αστεϊσμοῦ. Αὐτὰ τα ὅρια δείχνουν να υπερβαίνουν ο Βρούτος και ο Οράτιος κατὰ την κρίση του Κικέρωνα και του Μαϊκήνα ἀντίστοιχα. Ωστόσο, ο σατιρικὸς ποιητῆς προτείνει ὅτι εἶναι ἀδικο μεταξύ οικείων να ἰσχύουν αὐτοὶ οι περιορισμοί, καθὼς καταστρατηγοῦν τη φύση του αστεϊσμοῦ (βλ. Hor. S. 1.3.67 *legem*,³³ πρβλ. και S. 2.1.1 κ.ε. *nimis acer & ultra legem*³⁴).

Η ἐπισήμανση του προγραμματικοῦ χαρακτήρα των σατιρικῶν στίχων S. 1.3.63-8 για αὐτὴν τη λειτουργία και τα ὅρια του αστεϊσμοῦ, οι οποίοι ἐντοπίζουν τις επιπτώσεις του σε ἐκδηλώσεις δυσπεψίας, εγείρει ἐνδιαφέρον και για την περίπτωση του ἰάμβου για τη σκορδοφαγία (Hor. *Epod.* 3). Ο τρίτος ἰάμβος του Ορατίου – ο οποίος συνδυάζει προγραμματικά το ἐνδιαφέρον της σκωπτικῆς λογοτεχνίας για τις γαστριμαργικὲς συνήθειες με την ἀρτία αἰσθητικὴ του καλλιμαχικοῦ ἰάμβου³⁵ – δείχνει να περιγράφει με ἐπικό στόμφο ἓνα ξέσπασμα οργῆς του ποιητῆ για φάρσα που ἔστησε ο Μαϊκήνας «ρίχνοντας υπερβολικὴ ποσότητα σκόρδου» στο «φαγητό» που πρόσφερε.

Parentis olim siquis impia manu
senile guttur fregerit,

³¹ Πρβλ. Hoffer (2007) 97. Ο Κοϊντιλιανός, *Inst.* 6.3.6, ἀναρωτιέται αν η *ratio* ἢ ο *motus animi* εὐθύνονται για το γέλιο.

³² Βλ. Schlegel (2005) 134-5.

³³ Η θέσπιση κανόνων εἶναι ἓνα ἀπὸ τα βασικά θέματα στη σάτιρα που ἐξετάζουμε, βλ. *adsit regula*, Hor. S. 1.3.118), ἐνὼ ὅλη η πραγμάτευση ἐφιστά την προσοχή στη λειτουργία αὐτῶν των κανόνων στο πλαίσιο της συναναστροφῆς (Hor. S. 1.3.36 *consuetudo mala*, 67 *legem iniquam*, 97 *mores*, 98 *utilitas*).

³⁴ Για την *lex satirae*: Tatum (1998), McGinn (2001).

³⁵ Βλ. Ritoók 2005. Τόσο ο ἰάμβος, ὅσο και η σάτιρα ὡς λογοτεχνικά εἶδη ἔχουν ἐνδιαφέρον για τα γαστρονομικά θέματα (West (1974) 31-2, Rudd (1966) 202κ.ε., Muecke (1993) 9-11, Gowers (1993) 109-219) και οι ἐκδηλώσεις δυσπεψίας συχνὰ παραπέμπουν στις ἀντιλήψεις για το χιούμορ (πρβλ. *Ἰπώνναξ* *απ.* 118.9W και τα ἀρχαία σχόλια *ad loc.*, ἐπίσης Αριστοφ. *Πλοῦτος* 1128-31, *Ἀντιφάνης* *απ.* 175.3-4 K-A, Λουκιανός, *απ.* 136 M, βλ. ἐνδεικτικὰ Watson (2003) 125). Κυριολεκτικὴ δυσπεψία ἀπὸ ἀγροτικὴ δίαιτα ἀναφέρει και ο Κικέρων (*Ad Fam.* 7.26), ὅπου τονίζει ἐμφατικά το εἶδος του φαγητοῦ ὡς πρωταγωνιστῆ της περιγραφῆς, κι ὄχι το ἀνθρώπινο θῦμα, ὅπως και ο Πλάυτος, *Pseud.* 810 κ.ε., με ἐμφαση στη θανατηφόρα τοξικότητα.

edit cicutis **alium** nocentius.
 o **dura messorum ilia**.
 quid hoc veneni **saevit** in praecordiis? 5

...
 at siquid umquam tale **concupiveris**,
iocose Maecenas, precor, 20
 manum puella savio opponat tuo,
 extrema et in sponda cubet.

Hor. *Epod.* 31-5 και 19-22

Θα διερευνήσουμε κι εδώ, αν μια ακόμη χιουμοριστική “στιχομυθία” μεταξύ των ίδιων προσώπων, Μαικήνα και Ορατίου, προϋποθέτει κάποιους κανόνες αστεϊσμού (πρβλ. Hor. *S.* 1.3.63 κ.ε., *simplex, libenter, lex, sensus communis*) ή τους παραβαίνει (*molestus, stomachari*) και πώς.³⁶ Διάχυτη στον λόγο του ποιητή είναι η οργή που αισθάνεται για το πλήγμα που δέχθηκε. Το δηλητήριο (του σκόρδου) έχει οδυνηρές επιπτώσεις στα πιο εύθικτα αισθητήρια όργανα (βλ. στ. 4 *ilia*³⁷ πρβλ. Verg. *Ecl.* 7.25 *rumpantur ilia Codro*, επίσης Hor. *Epod.* 3.5 *in praecordiis*) του ιαμβογράφου, ο οποίος ξεσπά ασυγκράτητος, καθώς είναι εύθικτος χαρακτήρας, όπως ο ίδιος παραδέχθηκε (Hor. *S.* 1.3.63 κ.ε). Η τραχύτητα με την οποία το σκόρδο έπληξε το στομάχι του Ορατίου (*Epod.* 3.5 *quid hoc veneni saevit?*) έχει νοηματική συνάφεια ως προς το πλήγμα που επιφέρουν στα αισθητήρια όργανα οι χαρακτηρισμοί της σάτιρας, δηλ. *iracundior, truculentior, caldior, simplicior*.³⁸ Η οργή του εκδηλώνεται δηλαδή ως δυσπεψία και ο ιαμβικός λόγος που διατυπώνεται αντιστοιχεί στους όρους *molestia* και *stomachari* σύμφωνα με το κοινό πρότυπο αστεϊσμού στο πλαίσιο της φιλικής συναναστροφής.

Όσα διαδραματίζονται γίνονται βέβαια χάριν αστεϊσμού, όπως αποκαλύπτεται με την προσφώνηση *iocose Maecenas*, η οποία προσδίδει τελικά ευτράπελο ύφος κι όχι δύσθυμο στο περιστατικό.³⁹ Έχει ήδη επισημανθεί ότι η κωμική υπερβολή που χαρακτηρίζει το ύφος του συγκεκριμένου ιάμβου λειτουργεί ως το μοναδικό παράδειγμα που αναδεικνύει τη στενή σχέση των δύο ανδρών, η οποία βασίζεται στον θεσμό της *amicitia* και επιβεβαιώνει την αμοιβαιότητα στα πρότυπα της *Res Publica* (*οικείωσις*).⁴⁰ Θεωρούμε όμως ότι και το ανάλογο περιστατικό ανάμεσά τους, στον *S.* 1.3.63-8, που είχε σαν συνέπεια να δυσανασχετήσει ο Μαικήνας (*molestus*), μπορεί να λειτουργήσει ως μια ακόμη παράλληλη ένδειξη για τα όρια και τη φύση της σχέσης των δύο ανδρών. Δεν θα ήταν ίσως παρακινδυνευμένο να διατυπώσουμε τη σκέψη ότι ο επιτηδευμένα ασαφής *sermo simplicior* του Ορατίου, δηλαδή η παρρησία της σάτιρας που δεν φείδεται φραστικές ή άλλες ακρότητες και προκαλεί την πικρόχολη διάθεση (*molestus*), αποσαφηνίζεται πλήρως στον συγκεκριμένο ιάμβο με το ξέσπασμα οργής. Ο *sermo simplicior* και οι επιπτώσεις του, δηλαδή ευθιξία για τις συγγενείς λειτουργίες της πέψης και της όσφρησης, βασίζεται σε ευφυείς αστεϊσμούς που συνηθίζονταν, όπως δείχνουν τα σχόλια του Κικέρωνα, στη φιλική συναναστροφή. Ανάλογη συμπεριφορά του Μαικήνα (βλ. Hor. *Epod.* 3.19 κ.ε.) θα μπορούσε να πλήξει ακόμη κι ένα τόσο προσφιλές σε αυτόν πρόσωπο, όπως η *puella* του συγκεκριμένου ιάμβου (πρβλ. και Hor. *Epod.* 3.21 *manum puella savio opponat tuo*). Το σκόρδο δηλαδή και η δυσπεψία που προκαλεί, αν καταναλωθεί

³⁶ Τόσο η σάτιρα, όσο και ο ιάμβος αποτελούν κατεξοχήν εκφράσεις κοινωνικής κριτικής άμεσα συνδεδεμένες με τη λειτουργία του χιούμορ σε ένα περιβάλλον φιλότιτος, βλ. Mankin (1995) 88, Nagy (1979). Ο χιουμοριστικός χαρακτήρας του ιάμβου ανταποκρίνεται σε λογοτεχνικά είδη όπως τα *γέλοια άπομνημονεύματα* του Αριστόδημου (*apud Athen.* 345 B-C, βλ. Watson (2003) 126), ενώ προγραμματικό ρόλο έχουν και οι ελληνιστικές *Αραί*, και τα επιγράμματα ερωτικής ανικανότητας.

³⁷ Gourenvitch (1976) 85-110.

³⁸ Βλ. ανωτέρω, σ. 118.

³⁹ Το επίθετο που αποδίδει ο Ορατίος στον παραλήπτη του ιάμβου, *iocose Maecenas*, έχει προγραμματική λειτουργία, καθώς συνήθως στον Ορατίο το επίθετο με το οποίο χαρακτηρίζεται ο παραλήπτης των ποιημάτων του συνδέεται με το περιεχόμενο του εκάστοτε ποιήματος (Watson (2003) 125 σημ.1· έτσι ο χαρακτηρισμός *iocosus* αποδίδεται πολύ συχνά στον Μαικήνα στα λυρικά ποιήματα του Ορατίου, βλ. Connor (1987) 116-42).

⁴⁰ Βλ. Watson (2003) 129-130, ο οποίος επιπλέον σημειώνει ως παράλληλη τη σχέση Λουκιλίου - Σκιπίωνα (πρβλ. Hor. *S.* 2.1.71-4). Καθώς μάλιστα ο ιάμβος τελειώνει με μια υποθετικής φύσης «κατάρα» προς τον Μαικήνα, στοιχείο που μειώνει την «τοξικότητα» των προηγούμενων μυθολογικών παραδειγμάτων, η ένταση αποκλιμακώνεται.

σε υπερβολική ποσότητα (πρβλ. την υπερβολική οργή), αντιστοιχεί στην ακραία εκδήλωση του αστεϊσμού και τις επιπτώσεις της.

Αυτή η ερμηνευτική προσέγγιση αποκτά μεγαλύτερο ενδιαφέρον, αν αναλογισθούμε ότι υπήρχε η παροιμία *ἴνα μὴ σκόρδα μηδὲ κυάμους* (sc. *φάγης*, βλ. *Pargemoeographi Greci* p.144 Gaisford), την οποία χρησιμοποιούσαν για να προειδοποιήσουν κάποιον να μην εμπλακεί σε στρατιωτικούς ή πολιτικούς κινδύνους, αλλά να ζήσει μια ήσυχη ζωή («μην προκαλείς την τύχη σου» θα λέγαμε σήμερα).⁴¹ Αν ο Οράτιος υπερέβαλε με κάποιον *sermo simplicior*, γεγονός που πιθανώς ενόχλησε τον Μαικήνα, αυτή η παράτολμη ενέργειά του και οι επιπτώσεις της θα μπορούσαν να του εμπνεύσουν ένα αντίστοιχο με την παροιμία ιαμβικό ευφυολόγημα σχετικά με το σκόρδο. Η επικινδυνότητα των πολιτικών πραγμάτων την εποχή εκείνη ευνοούσε, όπως μαθαίνουμε από τον Κικέρωνα, σχέσεις τις οποίες προσδιόριζαν παρόμοιοι πικρόχολοι αστεϊσμοί και επεφύλασσαν ένταση και οργή. Το σαρδόνιο γέλιο ή πάλι κάποια κρίση δυσπεψίας (*stomachari*) από καταπιεσμένο θυμό ανταποκρίνονται σε αυτές τις συνθήκες. Στο πλαίσιο αυτό, η επισήμανση των ολέθριων συνεπειών της σκορδοφαγίας θα μπορούσε να έχει απολογητικό χαρακτήρα στον ίαμβο, να παραδέχεται δηλαδή ο ποιητής ότι υπερέβη τα όρια του αστεϊσμού, αλλά αναμένει από τον φίλο και οικείο Μαικήνα να ανταποκριθεί καλοπροαίρετα με γέλιο (Hor. *Epod.* 3.20 *iocose Maecenas*· επίσης Cic. *Att.* 6.3.7 *risum movere*) κι όχι με δυσθυμία (Hor. *S.* 1.3.63 *molestus*, Cic. *Att.* 6.3.7 *stomachari*). Είτε πρόκειται για πολιτική δυσπραγία ή για ερωτικές σχέσεις, αν λάβουμε σοβαρά το σχόλιο για την ερωτική ζωή του Μαικήνα στο τέλος του ιάμβου, οι εκδηλώσεις αστεϊσμού μεταξύ οικείων πρέπει να υπόκεινται σε περιορισμούς. Στόχος είναι να διασφαλίζεται η αμοιβαία ανοχή και η ισορροπία των σχέσεων, γεγονός που υπαγορεύει κατά την ανταλλαγή αστεϊσμών, αυτοί να υπακούουν εκφραστικά στο εκλεπτυσμένο ύφος του *genus iocandi* (*iocosus Maecenas*· βλ. Quint. *Inst.* 2.5.8 *quanta urbanitas est in iocis*) και να αποφεύγουν τα χονδροκομμένα αστεία της Λουκίλειας σάτιρας, τα οποία ταιριάζουν σε λιγότερο καλλιεργημένους ανθρώπους (πρβλ. Hor. *Epod.* 3.4 *o! dura messorum ilia*).

Συνοψίζουμε. Εξετάσαμε στη σάτιρα ένα περιστατικό ανάμεσα στον Οράτιο και τον Μαικήνα που αναφέρεται στις επιπτώσεις που προκύπτουν από τον πικρόχολο αστεϊσμό και τις παραλληλίζει με τη δυσφορία της δυσπεψίας. Ο *sermo simplicior*, η υπερβολική ανάδειξη ενός ελαττώματος, εν προκειμένω της *ευθυρρημοσύνης*, συντελεί στην κορύφωση μιας ρητορικής που περιγράφει τις καταλυτικές συνέπειες του αστεϊσμού ως υπερβολική διέγερση φυσικών αισθήσεων, όπως η όσφρηση ή η πέψη. Ειδικά αυτές οι αισθήσεις, όταν πλήττονται από υπερβολικά ερεθίσματα, συνδέονται άρρηκτα και με την ψυχική φόρτιση του λήπτη. Ήταν καθιερωμένη στους Ρωμαίους στο πλαίσιο του αστεϊσμού μια χιουμοριστική φρασεολογία σχετική με αυτή την πικρόχολη διάθεση, όμοια με δυσπεψία (*molestus, stomachari, minus aptus acutis naribus*) που φαίνεται ότι προκύπτει από την ιδέα ότι ο αστεϊσμός εγείρει κάποτε και την αίσθηση της αδικίας (Πλάτων) και συνδέεται με τις αριστοτελικές αντιλήψεις για την ισορροπία των αισθήσεων (πρβλ. *aequabilitas*, Hor. *Serm.* 1.3.9). Το περιβάλλον αυτού του αστεϊσμού, οι σχέσεις μεταξύ οικείων (*οικείωσις amicitia*) αποδίδεται γλαφυρά στον επιστολικό λόγο του Κικέρωνα μέσα από παρόμοιες περιγραφές κρίσεων δυσπεψίας. Αυτή η νοηματική συνάφεια που υπαινίσσεται η σάτιρα με τη χρήση αυτής της ρητορικής σε συνθήκες πολιτικής δυσπραγίας στοχεύει να αναδείξει σε προγραμματικό ρόλο για τα λογοτεχνικά είδη που πραγματεύονται το *γελοῖον* τις επιπτώσεις από την οδυνηρή φύση του γέλιου. Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της ρητορικής είναι ο ίαμβος για τη σκορδοφαγία (Hor. *Epod.* 3) που αναδεικνύει την υπερβολή του αστεϊσμού και την απρονοησία να παραβιάσει κάποιος τον *sensus communis*, απρονοησία που μπορεί να του στοιχίσει ένα σαρδόνιο χαμόγελο.

⁴¹ Η παροιμία βασιζόταν στη δοξασία ότι όποιος έτρωγε σκόρδο πριν τη μάχη θα αποκτούσε περισσότερο θάρρος, γεγονός που θα μπορούσε να αποβεί και μοιραίο. Αντίστοιχα, όποιος (δικαστής) είχε μπροστά του πολύωρη δίκη, μπορούσε να φάει φασόλια, για να μείνει άγρυπνος (βλ. Ξενοφ. *Συμπόσιον* 4.9, Αριστοφ. *Αχαρν.* 166, ιδ. *Ιππής* 494). Η παροιμιακή φράση αναφέρεται και στον Κικέρωνα, *Att.* 13.42, *μὴ σκόρδου* (sc. *φάγω*), δηλαδή «ας μην εμπλακώ σε κινδύνους» που διατυπώνεται, όταν ο ίδιος γράφει στον Αττικό για μια ιδιωτική υπόθεση του γιου του, η οποία όμως θα είχε πολιτικό αντίκτυπο και θα τον έφερνε σε αντιπαράθεση με τον Καίσαρα (45 π.Χ., βλ. Tyrrel-Purser (1969) τ. V, 213-4).

Βιβλιογραφία

- Armstrong, D. (1989), *Horace*, New Haven.
- Arnim von, J. (1964), *Stoicorum Veterum Fragmenta*, τόμοι I-IV, Stuttgart⁸.
- Barchiesi A. – Cucchiarelli A. (2005), “Satire and the Poet: the Body as Self-referential Symbol”, στο K. Freudenburg (επιμ.), *The Cambridge Companion to Roman Satire*, Cambridge, σσ. 207-23.
- Bremmer, J. – Roodenburg, H. (επιμ.) (2005), *Η Πολιτισμική Ιστορία του Χιούμορ από την αρχαιότητα έως τη σημερινή εποχή*, μετάφρ. Γ. Δίπλας, Αθήνα.
- Brown, P.M. (1993), *Horace, Satires I, With an Introduction, Text, Translation and Commentary*, Warminster.
- Bugter, S.E.W. (1987), “Sensus communis in the Works of M.Tullius Cicero” στο F. van Holthoon – D.R. Olson (επιμ.), *Common sense: the foundations for social science*, Sources in semiotics 6, Lanham, MD - New York - London, σσ. 83-96.
- Connor P.J. (1987), *Horace’s Lyric Poetry: The Force of Humour*, Berwick.
- Critchley, S. (2002), *On humour*, London.
- Cugusi, P. (1983), *Evoluzione e forme dell’epistolografia latina nella tarda repubblica e nei primi due secoli dell’impero con cenni sull’epistolografia preciceroniana*, Roma.
- Dufallo, B. (1999/2000), “Satis/Satura: Reconsidering the ‘Programmatic Intent’ of Horace’s *Satires* 1.1”, *CW* 93: 579-90.
- Freudenburg, K. (2001), *Satires of Rome: Threatening Poses from Lucilius to Juvenal*, Cambridge–New York.
- _____ . (επιμ.) (2005) *The Cambridge Companion to Roman Satire*, Cambridge
- Gourenvitch, D. (1976), “Les noms latins de l’estomac”, *RPh* 50.3: 85-110.
- Gowers E. (1993), *The Loaded Table: Representations of Food in Roman Literature*, Oxford, 135-79.
- _____ . (2003), “Fragments of Autobiography in Horace *Satires* 1” *ClAnt* 22.1: 55-91.
- _____ . (2005), “The Restless Companion: Horace, *Satires* 1 and 2”, στο K. Freudenburg (επιμ.), *The Cambridge Companion to Roman Satire*, Cambridge, σσ. 48-61.
- Graf, F. (2005), “Κικέρων, Πλαύτος και το ρωμαϊκό γέλιο”, στο J. Bremmer – H. Roodenburg (επιμ.), *Η Πολιτισμική Ιστορία του Χιούμορ από την αρχαιότητα έως τη σημερινή εποχή* (μτφ. Γ. Δίπλας), Αθήνα, σσ. 51-63.
- Hemelrijk, E.A. (1999), *Matrona Docta: Educated Women in the Roman Elite from Cornelia to Julia Domna*, London–New York.
- Hoffer, S.E. (2007) “Cicero’s stomach” στο Morello R. – Morrison A.D. (επιμ.) *Ancient Letters. Classical and late Antique Epistolography*, Oxford, 87-106.
- Hollis, A. S. (2007), *Fragments of Roman poetry, c.60 BC-AD 20*, Oxford.
- Kemp, J. (2009), “Irony and *aequabilitas*: Horace, *Satires* 1.3”, *Dictynna* 6 [URL: <http://dictynna.revues.org/286>].
- Friis-Jensen, K. (2007), “The reception of Horace in the Middle Ages”, στο S. Harrison (επιμ.), *The Cambridge companion to Horace*, Cambridge, σσ. 291-304.
- Κεντρωτής, Γ. (2008), *Κικέρων. Ο τέλειος ρήτορας: De oratore* (εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια), Αθήνα.
- Lewis, C.S. (2002=1960¹), *Studies in words*, Cambridge, 133-65.
- McGinn, T.A.J. (2001), “Satire and the Law: The Case of Horace”, *PCPhS* 47: 81-102.
- Mankin, D. P. (1995), *Horace, Epodes*, Cambridge Greek and Latin Classics, Cambridge.
- Muecke, F. (1993), *Horace, Satires II, With an Introduction, Translation and Commentary*, Warminster.
- Nagy, G. (1979), *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore.
- Oltramare, A. (1926), *Les origines de la diatribe romaine*, Lausanne–Paris.
- Ritoók, Z. (2005), “Dichtkunst und Knoblauch. Zu Horazens 3. Epode”, *AantHung* 45: 329-36.
- Schlegel, C. (2005), *Satire and the threat of speech, Horace’s Satires, Book 1*, Madison, WI
- Schmidt, E.G. (1966), “Diatribes und Satire”, *WSRostock* 15, 507-15.

- Schmidt, P.L. (1979), “Invektive–Gesellschaftskritik–Diatriben? Typologische und gattungsgeschichtliche Vorüberlegungen zum sozialen Engagement der römischen Satire”, *Lampas* 12: 259-81.
- Σακελλαρίου, Α. (2011), *Κ. Οράτιος Φλάκκος, Σάτιρες (Sermones)*, Αθήνα (e book).
- Suess, W. (1969), *Lachen, Komik und Witz in der Antike*, Zurich–Stuttgart.
- Tatum, W. J. (1998), “*Ultra legem: Law and Literature in Horace, Satires II 1*”, *Mnemosyne* 51, 688-99.
- Turpin, W.N. (1998), “The Epicurean Parasite: Horace, Satires 1.1-3”, *Ramus* 27, 127-140.
- Tyrrell, R.Y. – Purser, L.C., (1969³, 1904 1ⁿ έκδ.), *The correspondence of M. Tullius Cicero vol.I-VI*, Hildesheim.
- Viljamaa, T. (1994), “Quintilian’s Theory of Wit”, στο S. Jaekel & A. Timonen (επιμ.), *Laughter down the Centuries*, *Annales Universitatis Turkuensis B*: 208, Turku, 83-93.
- Watson, L.C. (2003), *A Commentary on Horace’s Epodes*, Oxford.
- Wimmel, W. (1962), *Zur Form der horazischen Diatribensatire*, Frankfurt am Main.

Summary

Horace’s indigestible sense of humour (*Serm. 1.3.63-8 & Epod. 3*)

Building on the superiority theory of humor, Horace in his *Serm.*1.3 argues that personal defects attract mockery and cause embarrassment. The satirist makes a pun, laughing sardonically, which alludes to the deeply felt distress resulting from indignation. Cicero, a good example of his era’s habits, frequently put this concept into words describing it figuratively as a stomach upset. This, further, seemingly parallels Aristotle’s doctrine that intense stimuli play a catalytic role in the function of the sensory organs and affect their tolerance and the mood of their possessor. Horace’s *Epod.* 3 can be read as a metonymy for this kind of jesting.

ΤΙΒΟΥΛΛΟΣ 1.4: ΜΙΑ ΠΑΡΩΔΙΑ ΕΡΩΤΟΔΙΔΑΧΗΣ
ΚΑΙ ΟΙ ΧΙΟΥΜΟΡΙΣΤΙΚΕΣ ΠΤΥΧΕΣ ΤΗΣ

Ένα από τα πιο εντυπωσιακά γνωρίσματα της Αυγούστειας Ελεγείας αποτελεί η ερωτοδίδαχή η οποία κυριαρχεί σε μεγάλο μέρος της ποιητικής παραγωγής του Τιβούλλου και του Προπέρτιου και κορυφώνεται στην *Ars Amatoria* του Οβιδίου. Και οι τρεις ποιητές αναλαμβάνουν τον ρόλο του εμπειρογνώμονα *in eroticis* διατυπώνοντας πολυάριθμους ερωτικούς ‘κανόνες’. Μέσω της ερωτοδίδαχης αναδύεται ένα σημαντικό διαφοροποιητικό γνώρισμα της Ρωμαϊκής Ελεγείας, ο υποκειμενικός της χαρακτήρας.¹ Το θέμα του *praeceptor amoris* εμφανίζεται ήδη στην Ελληνική Βουκολική Ποίηση και στη Νέα Κωμωδία. Οι ερωτικές σχέσεις στη Νέα Κωμωδία και στη Ρωμαϊκή Ελεγεία ευνόησαν την επινόηση της συστηματικής διδασκαλίας του πώς να πετυχαίνει κανείς τους στόχους του στον έρωτα. Είναι ιδιαίτερα διασκεδαστικό να παρατηρεί κανείς την πιο ανυπότακτη και απρόβλεπτη απ’ όλες τις συγκινήσεις να καταντά μια τέχνη άξια σπουδής. Στην Κωμωδία αυτή η τέχνη ήταν κατά μεγάλο μέρος γυναικεία. Στην Ελεγεία γίνεται ως επί το πλείστον ανδρική καθώς είναι συνδεδεμένη με τις προσωπικές εμπειρίες και τα αισθήματα του ποιητή ο οποίος αναλαμβάνει τον ρόλο του *praeceptor*.

Εκθέτοντας, λοιπόν, τις ερωτικές του ατυχίες σε φόρμες δανεισμένες από την Κωμωδία, ο Τίβουλλος ‘εφοδίασε’ τον εαυτό του με επιπρόσθετες δυνατότητες για χιούμορ.² Η ερωτοδίδαχή στην 1.4 αποτελεί μια ιδιαίτερα χαρακτηριστική απόδοση του εναγκαλισμού του κωμικού χιούμορ από την ελεγεία. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, το χιούμορ αρχικά εμφανίζεται ως αφελής ειρωνεία για να μετασηματιστεί στη συνέχεια σε διακριτικό αλλά αδιαμφισβήτητο χιουμοριστικό τρόπο έκφρασης. Ο ποιητής προσφεύγει στα τυπικά χαρακτηριστικά του διδακτικού είδους προκειμένου να πραγματευτεί τον έρωτα σύμφωνα με την ελεγειακή θεματική. Αυτή η ‘συνάντηση’ της Διδακτικής Ποίησης με την Ελεγεία αποτελεί ταυτόχρονα μια παρωδία του είδους της διδακτικής διάλεξης. Η τέχνη αυτή δημιουργεί εξάλλου κατάλληλο περιβάλλον για καλλιέργεια κωμικών στοιχείων καθώς συνιστά από μόνη της μια παρωδία. Πιο συγκεκριμένα, ενώ μιμείται τον διδακτικό τόνο και τη φόρμα μιας *ars rhetorica* ή *poetica*, το αντικείμενο της πραγμάτευσής της είναι ‘ελαφρύ’ και παιγνιώδες.³ Όπως θα δείξουμε κατωτέρω, η αντίθεση μεταξύ φόρμας και ουσίας επιτείνει τον ειρωνικό χαρακτήρα της ποιητικής έκφρασης ενώ οι εντολές διαδέχονται η μια την άλλη σαν ένα είδος καταλόγου. Δεν πρέπει να διαφύγει της προσοχής μας ότι εκείνη την εποχή ήταν πολύ διαδεδομένη η τάση να γίνονται αφορμή για *artes* θέματα κάθε είδους, από τα παιχνίδια για ζάρια μέχρι την τέχνη του φτιασιδώματος. Στα *Tristia* 2.472-92 ο Οβίδιος απαριθμεί όλες αυτές τις τέχνες και τις χαρακτηρίζει ως *ludi, ioci*.

Ο ειρωνικός χαρακτήρας αυτής της παρωδίας ενισχύεται από το γεγονός ότι αυτή η διδαχή έρωτος και αποπλάνησης είναι ταυτόχρονα και μια ‘παιδευτική’ *ars*. Μετά από τρεις ελεγείες που πραγματεύονται τη σχέση του Τιβούλλου με τη Δηλία, ο ελεγειακός μας προσφέρει εδώ ένα ευχάριστο ηθοπλαστικό μάθημα για την τέχνη της παιδευαστίας έχοντας την πρόθεση να σκανδαλίσει και να διασκεδάσει. Όλα εκείνα που στην 1.2 ο ποιητής τα βάζει στο στόμα μιας έμπειρης μαστροπού, στη τέταρτη ελεγεία τα διατυπώνει ο δαίμων των αγρών και της γονιμότητας Πρίαπος. Η υιοθέτηση της μορφής του φαλλικού θεού ως αυθεντίας στην τέχνη της αποπλάνησης των αγοριών οφείλεται στο γεγονός ότι αυτός είναι μια θεότητα με έντονες συνεκδοχικές αναφορές στη σεξουαλικότητα και την

¹ Για την ερωτοδίδαχή και τη σχέση της με την ελεγεία βλ. Wheeler (1910) 440-50 και (1911) 56-77.

² Για τη σχέση του Τιβούλλου με την Κωμωδία βλ. Littlewood (1983) 2148-56.

³ Bréguet (1980) 67.

παρωδία.⁴

Η επιλογή του Πριάπου, ο οποίος είχε ήδη γίνει εκπρόσωπος μιας σειράς παρωδιακών ερωτικών επιγραμμάτων, υπογραμμίζει μια ιδιαίτερη πλευρά της ελεγείας, την ειρωνική. Στη Ρώμη ο φαλλικός θεός είναι ένα πρόσωπο που επανέρχεται σε μια σειρά ποιητικών κειμένων, τα οποία αποκαλούνται «*Carmina Priapea*» ή «*Corpus Priapeorum*».⁵ Η σωζόμενη ανθολογία αποτελείται από 85 ποιήματα τα οποία συντέθηκαν κατά τη βασιλεία του Αυγούστου και συλλέχθηκαν τον 1^ο αι. μ.Χ. Περιλαμβάνει πιθανές συμβολές του Κατούλλου, του Βιργιλίου και του Τιβούλλου (δύο ποιήματα στο *Corpus Tibullianum*). Αυτά τα κομψά αλλά άσεμνα μικρά έργα έχουν ως θέμα τον φαλλό του θεού, τις προσφορές που του γίνονται ή τις σεξουαλικές προσβολές με τις οποίες ο Πρίαπος, επιφορτισμένος με την προστασία των κήπων, απειλεί τους τυχόν κλέφτες κάνοντας συχνά νύξη στον επιδεικνυόμενο φαλλό του και στους πόθους που νοιώθει ή που προκαλεί. Η υιοθέτηση του πριαπικού θέματος είναι άμεσα συνδεδεμένη με την ευρύτητα της διάδοσης της φαλλικής λατρείας στη ρωμαϊκή κουλτούρα τόσο στο εσωτερικό των κατώτερων τάξεων (αγροτικών και αστικών) όσο και στο μορφωμένο αστικό περιβάλλον. Σε επίπεδο αστικό χαρακτηρίζεται από την καθαρά ευχαρίστηση του αστείσμου πάνω σε μια πλευρά της πραγματικότητας, στο πλαίσιο της σάτιρας, του χιούμορ και της ευτράπελης ιστορίας, λιγότερο ή περισσότερο άσεμνης και αθυρόστομης. Αυτή η αντισυμβατική επιλογή πριαπικών θεμάτων μπορεί να ερμηνευτεί ως μια προσπάθεια των Λατίνων ποιητών για σοκαριστική καινοτομία, ως μια πεποίθηση ότι μπορούσαν να φέρουν μια νέα πνοή στο λογοτεχνικό σύμπαν μιας Ρώμης έτοιμης να γίνει το κέντρο της αυτοκρατορίας. Έτσι συμβιβάζουν το σοβαρό αντικείμενο της ποίησής τους με στιγμές ξεδιάντροπου και έκλυτου παιχνιδιού.⁶

Η σπουδαιότητα που είχε αποκτήσει ο φαλλικός θεός μέσα στη ρωμαϊκή κουλτούρα ώθησε τον Τίβουλλο να αποδώσει στον Πρίαπο πρωταγωνιστικό ρόλο στην 1.4. Ωστόσο, ο ελεγειακός αποκλίνει ριζικά από τους άλλους ποιητές του *Corpus Priapeorum* και παρουσιάζει τη θεότητα ως ερωτοδιδάσκαλο και μάλιστα στην παιδευαστική σφαίρα. Το θέμα του *amor puerorum* συνδέεται με τον Πρίαπο ήδη από την Αλεξανδρινή εποχή αλλά ο φαλλικός θεός δεν είχε ποτέ εκεί, όπως στην ελεγεία μας, τον ρόλο του *magister amoris*, ο οποίος είχε ανατεθεί στον Πάνα.⁷

Στην 1.4 το χιούμορ εμφανίζεται ήδη από τους εναρκτήριους στίχους. Μέσω μιας αποστροφής στο άγαλμα του Πριάπου (στ. 1-6), ο Τίβουλλος κάνει μια δέηση για την ευεξία του θεού και του εύχεται να είναι προστατευμένος από τους κινδύνους των στοιχείων της φύσης. Η γλώσσα του χωρίου μιμείται το θρησκευτικό τυπικό προσδίδοντας τον χαρακτήρα μιας ψευδο-επισημότητας. Η παρωδία της τελετουργικής προσφώνησης ενισχύεται από τη τριπλή χρήση της αναφοράς (στ. 2 *ne ... ne*, στ. 4 *non tibi ... non tibi* και στ. 5-6 *nudus ... nudus*).⁸ Η προσπάθεια του ποιητή να προστατέψει τον φαλλικό θεό από τις ακραίες καιρικές συνθήκες είναι ειρωνική καθώς το θεϊκό σκιάχτρο είναι απόλυτα φυσικό να βρίσκεται εκτεθειμένο σε αυτές. Στον στίχο 3 ο Τίβουλλος ζητά από τον θεό να του αποκαλύψει τα μυστικά της επιτυχίας στην παιδευαστία κάνοντας ταυτόχρονα με τρόπο ‘σκανδαλιάρικο’ νύξη στο τραχύ και ατημέλητο παρουσιαστικό του θεού ως πιθανό εμπόδιο στις κατακτήσεις του.⁹ Τόσο η γενειάδα του όσο και η κόμη του, δυο παραδοσιακά στοιχεία της ανδρικής καλλονής, είναι

⁴ Fabre-Serris (2004) 33-4. Μια *ars amandi puerilis* παραδίδει και ο Καλλίμαχος στο πρώτο βιβλίο των *Αιτίων* (fr. 41 και 571 Pf.), την οποία δεν αποκλείεται να έλαβε υπόψη του ο Τίβουλλος στη σύνθεση της 1.4. Επ’ αυτού βλ. Puelma (1982) 288.

⁵ Για τα Ελληνικά και Ρωμαϊκά *Πριάπεια* βλ. Parker (1988) 1-30.

⁶ Bianchini (2001) 8-9 και 37.

⁷ Στο 7^ο *Ειδύλλιο* του Θεόκριτου (στ. 103 κ.ε.) ο Σμιχιδας, εκπροσωπώντας τον Θεόκριτο, απευθύνεται στον Πάνα χάρη του φίλου του Άρατου.

⁸ Putnam (1973) 89-90.

⁹ Ο Ball (1983) 67 παρατηρεί μια στενή σχέση μεταξύ του χωρίου μας και της *Sat.* 2.3.16-17 του Οράτιου: ο Τίβουλλος ρωτά τον Πρίαπο πώς να κατακτήσει τις καρδιές των αγοριών ενώ ο Οράτιος τον Δαμάσιππο για τις γνώσεις του σχετικά με το ανδρικό γένος. Και οι δυο ‘εμπειρογνώμονες’ είναι ατημέλητοι, με ακούρευτες γενειάδες και η επαγγελματική τους επιτυχία είναι αμφισβητήσιμη.

αφρόντιστες και το σώμα του είναι γυμνό (στ. 4-5).¹⁰ Η έκθεση του θεού στο χειμωνιάτικο ψύχος και στην καλοκαιρινή ζέστη θα μπορούσε να δικαιολογήσει την παραμελημένη και ατημέλητη όψη του, αν και πίσω από τον τόνο ελαφράς συμπόνιας διαισθάνεται κανείς τη γεμάτη χαμόγελο ειρωνεία του ποιητή.¹¹ Η χωρίς φινέτσα περιγραφή του αρμόδιου στον έρωτα θεού υποδεικνύει μια αναπόφευκτη σύγκριση με τη μορφή του κομψευόμενου ερωτύλου που, πάντα στη μόδα, μπορούσε να διεκδικήσει την αξιοπιστία στις ερωτικές υποθέσεις.¹²

Στο μεταβατικό δίστιχο 7-8 η περιγραφή του Πριάπου γίνεται και πάλι με χιουμοριστικούς όρους. Ενώ ξεκινά με μια επική έκφραση δανεισμένη από τον Βιργίλιο (*sic ego*),¹³ αμέσως μετά ο ελεγειακός παρουσιάζει τον θεό ως μια ψευδο-ηρωική μορφή οπλισμένη με ένα κυρτό δρεπάνι, σαν να μπορούσε να εξισωθεί αυτό το ταπεινό όπλο με τον οπλισμό ενός ισχυρότερου θεού.¹⁴ Το κωμικό αποτέλεσμα ενισχύεται περαιτέρω με την παράθεση του επιθέτου *rustica* δίπλα στο *proles*, μια επίσημη λέξη με αρχαϊκές συνυποδηλώσεις ήδη από την Αυγούστεια περίοδο.¹⁵ Η ηρωική αυτή περίφραση αποκαλύπτει την πρόθεση για αναζήτηση ενός υψηλού εκφραστικού τόνου που, όμως, αναφέρεται σε έναν αγροτικό θεό. Η περιγραφή του φαλλικού σκιάχτρου ολοκληρώνεται με το ψευδο-ηρωικό επίθετο *armatus* που ειρωνικά υπογραμμίζει την ιδιότητα του θεού ως προστάτη των κήπων παρά ως ειδήμονος στην ερωτική σφαίρα.

Η απάντηση του θεού στην ερώτηση που διατυπώθηκε στον τρίτο στίχο είναι απότομη και γίνεται χωρίς περιστροφές: *sic respondit*. Ο ειρωνικός τόνος ενισχύεται σε αυτό το σημείο από το γεγονός ότι το φαλλικό ξόανο αποκτά φωνή και απαντά!¹⁶ Τα αρχικά του λόγια (στ. 9 κ.ε.) εκπλήσσουν καθώς δεν απαντά ευθέως στο ερώτημα περί της επιτυχίας στον παιδευαστικό έρωτα, αλλά επιχειρεί να εκθέσει τους κινδύνους που εγκυμονεί το όλο 'εγχείρημα'. Έτσι ο Πρίαπος αρχίζει την αποστροφή του με ένα ευγενές ύφος, ενίοτε επικό και ποιητικό, προειδοποιώντας τον Τίβουλλο να μην εμπιστεύεται τη συντροφιά των αγοριών: κατά τη συναναστροφή μαζί τους πάντα γεννιέται ένας *iustus amor* (στ. 10), είτε όταν αυτά συγκρατούν το άλογο με σφιχτά ηνία, είτε όταν σχίζουν το νερό με χιονόλευκο στήθος (στ. 11-12), ή όταν πιάνουν στα βρόχια τους τον εραστή με τολμηρή σιγουριά ή τον αιχμαλωτίζουν με την παρθενική σεμνότητά τους (στ. 13-14).¹⁷ Αυτή η πρώτη συμβουλή είναι παράδοξη και ταυτόχρονα ειρωνική, καθώς ο Πρίαπος συμβουλεύει τον ποιητή να αποφεύγει τα αγόρια την ίδια στιγμή που του δίνει αιτίες να τα κυνηγήσει. Έτσι ο ελεγειακός παίζει με την αδιόρθωτη λαγνεία του θεού. Η προσπάθειά του να πετύχει ένα εκλεπτυσμένο είδος χιούμορ τον οδηγεί τόσο στην υιοθέτηση μιας ηρωικής γλώσσας στους στίχους 9 και 12¹⁸ όσο και στη διακωμώδηση της τυπικής δικανικής γλώσσας (στ. 10).¹⁹

Από τον στίχο 15 παρατηρείται μια απότομη αλλαγή στον λόγο. Από την προειδοποίηση να μην ενδίδει κανείς στον *amor puerorum*, ο Πρίαπος προχωρεί στο πραγματικό θέμα της *ars* και εκστομίζει προτροπές στηριζόμενος σε μια λογική σειρά επιχειρημάτων και σε ηθικά διδάγματα τα οποία ενισχύονται από προσεκτικά και κατάλληλα διαχρονικά *exempla*: άνδρες που δαμάζουν λιοντάρια, νερό που φθείρει πέτρες, ήλιος που ωριμάζει καρπούς, χρόνια που περνούν, λουλούδια που μαραίνονται και φύλλα που πέφτουν. Οι διδαχές διαδέχονται η μια την άλλη σαν ένα είδος καταλόγου θυμίζοντας τους *loci* μιας ρητορικής πραγματείας. Ωστόσο, η αντίθεση μεταξύ της έμφασης του τόνου και της ασημαντότητας των λόγων και, σε δεύτερο επίπεδο, μεταξύ της ποιότητας του ομιλητή και των

¹⁰ Παραδοσιακά αποδίδονται στον θεό αυτά τα γνωρίσματα στα *Priapea* 3.10 (*crassa Minerva mea est*) και 68.1-2 (*rusticus indocte si quid dixisse videbor, / da veniam: libros non lego, poma lego*).

¹¹ Pace Pieri (1986) 75-6. Η ερευνήτρια παραλληλίζει τους στίχους 3-4 του Τίβουλλου με τους στ. 3-4 του 4^{ου} *Επιγράμματος* του Θεοκρίτου, όπου παρουσιάζεται η αντίθεση μεταξύ της αγριότητας της όψης και της επιτυχίας στις ερωτικές πρακτικές.

¹² Ο Κικέρωνας ειρωνευόταν συχνά αυτόν τον τύπο στους λόγους του: *Ad Att.* 1.14 και *Catil.* 2.10.22 (*pexo capillo nitidos*).

¹³ *Aen.* 1.142: *sic ait*.

¹⁴ Η αναφορά στο δρεπάνι ανακαλεί τα ψευδο-ηρωικά χαρακτηριστικά με τα οποία ο Πρίαπος είχε παρουσιαστεί στην 1.1.17-18. Ο Τίβουλλος διαφοροποιείται από τους Ρωμαίους ομοτέχνους του, που χρησιμοποιούν άσεμνα λόγια στα *Priapea*, και υπαινίσσεται τη φαλλική πλευρά του θεού μόνο με την αναφορά στο δρεπάνι. Βλ. περαιτέρω Ball (1983) 68.

¹⁵ Ο Κικέρωνας την καταλογοποιεί μεταξύ των αρχαϊσμών στο *De orat.* 3.153.

¹⁶ Το ανεμοδαρμένο άγαλμα του φαλλικού θεού εδώ ανακαλεί το ομιλούν ξύλινο σκιάχτρο του Πριάπου στη *Sat.* 1.8 του Ορατίου, καθώς και το ανεμοδαρμένο άγαλμα του θεού στο 4^ο *Επίγραμμα* του Θεοκρίτου.

¹⁷ Fabre-Serris (2004) 36.

¹⁸ *Aen.* 2.289 ('*heu! fuge, nate dea, teque his*', *ait*, '*eripe flammis*') και *En. Ann.* 7.218 (*pectora pellite*).

¹⁹ Maltby (2002) 218 και Perrelli (2002) 130-1.

λόγων του, διπλασιάζουν το ειρωνικό αποτέλεσμα.

Συνεχίζοντας τη διάλεξη για τη τέχνη της παραπλάνησης, στους στίχους 21-6, ο θεός καλεί τον Τίβουλλο να μην φοβάται να εκφράζει τον έρωτά του με ψεύτικους όρκους.²⁰ Ο σεβασμός αυτών των όρκων δεν είναι αναγκαίος καθώς οι άνεμοι διασκορπίζουν τα ψέματα σε στεριά και θάλασσα (στ. 21-2), ο ίδιος ο Δίας χαρίζει ατιμωρησία στους επίορκους (στ. 23-4) και η Άρτεμη και η Αθηνά επιτρέπουν στους εραστές να ορκίζονται ψεύτικα. Η επιλογή αυτών των τριών θεών σε αυτό το πλαίσιο αντανακλά μια χιουμοριστική στάση του Τίβουλλου προς τους θεούς. Ενώ ο Δίας ξεχωρίζει για τις ερωτικές του επιτυχίες με πολλές γυναίκες, η επιλογή των δυο παρθένων και σεμνόντυφων θεοτήτων, που δηλώνουν ικανοποιημένες να ορκίζεται κανείς ψεύτικα πάνω στα ιερά τους τόξα και στις μπούκλες των μαλλιών τους, ενισχύει την ειρωνική νότα του χωρίου, καθώς αυτές οι δυο είναι σχεδόν απίθανο να παραβλέψουν τέτοιες παραβάσεις.²¹ Παράλληλα, ο διασκεδαστικός τόνος της δήλωσης ολοκληρώνεται από το γεγονός ότι ο Πρίαπος, ένας θεός, θεωρεί την επιορκία ως ευτύχημα μάλλον παρά ως ασέβεια.

Το επόμενο σημείο της διδακτικής διάλεξης ο Πρίαπος το χειρίζεται με μεγάλη διεξοδικότητα. Σε 12 στίχους (στ. 27-38) προειδοποιεί όχι μόνο τον μελλοντικό εραστή αλλά, όπως φαίνεται, ακόμη και το αντικείμενο του πόθου του, να μην αφήσουν να παρέλθει η σωστή χρονική στιγμή, ο 'καιρός'. Αυτό το μοτίβο αναπτύσσεται με διάφορα παραδείγματα παρμένα από τη φύση, ένα από τα οποία, εκείνο του ρωμαλέου αλόγου της Ήλιδας, δημιουργεί μέσα σε ένα τέτοιο υποτονικό πλαίσιο μια εικόνα περισσότερο διασκεδαστική παρά περιπαθή. Η επιλογή του τόπου του αλόγου ταχύτητας που χάνει τις δυνάμεις του γερνώντας αυξάνει τον ειρωνικό χαρακτήρα του χωρίου, καθώς ο ομιλητής πρέπει να απηχεί τον Έννιο ο οποίος συγκρίνει τον εαυτό του με ένα αποστρατευμένο άλογο ιπποδρόμου.²² Στους στίχους 35-8 ο φαλλικός θεός καταλήγει σε μια ρητορική κορύφωση, κατηγορώντας τους 'συναδέλφους' του θεούς, και πρώτα τον γεννήτορά του, τον Βάκχο, ότι αυτοί έχουν τον έλεγχο των *fata* και γι' αυτό τους αποκαλεί «άσπλαχνους». Και πάλι αυτό το σημείο μπορεί να φανεί ειρωνικό τόσο επειδή πριν λίγους στίχους ο Πρίαπος ευχαριστούσε τον πατέρα των θεών (στ. 24) όσο και γιατί ο ίδιος παρασύρεται από το θέμα του σε τέτοιο βαθμό ώστε να ξεχνά τη θεϊκή του καταγωγή.²³

Με την επόμενη συμβουλή (στ. 33-56), ο αγροτικός θεός μπαίνει στην ουσία του θέματος καθώς προτείνει μια σειρά από τρόπους συμπεριφοράς που υπάγονται όλοι στο *obsequium*, την πιο προχωρημένη φάση της ερωτικής 'πολιορκίας'. Ο εραστής, για να ευχαριστήσει το αγόρι, πρέπει αγγύστα να κάνει μια σειρά από αγγαρείες που τον μετατρέπουν σε ένα σκλάβο προκειμένου να κερδίσει ως έπαθλο το ερωτικό σμίξιμο.²⁴ Έτσι μαθαίνουμε ότι ως εραστές πρέπει να είμαστε έτοιμοι να επιδοθούμε σε όλα τα είδη αγωνισμάτων, αν και γνωρίζουμε ότι ο ελεγειακός εραστής κάθε άλλο παρά σωματικά εύρωστος ήταν· ότι πρέπει να μεταφέρουμε τα δίκτυα για κυνήγι, μια εξευτελιστική δουλειά που παραδοσιακά ανατίθεται σε έναν δούλο· ότι πρέπει να αφήνουμε αφύλακτο το πλευρό μας και να ηττηθούμε στην ξιφομαχία, γεγονός που αποτελεί ένα σοβαρό πλήγμα στη ρωμαϊκή υπερηφάνεια. Εύλογα όμως αντιλαμβάνεται κανείς ότι κανένας εραστής δεν έχει αντοχή για τέτοιες ταλαιπωρίες και πολύ περισσότερο ο Τίβουλλος με τα ντελικάτα χέρια του (βλ. 2.3.9-10). Εξάλλου, η έκθεση στον κίνδυνο των *undas* για χάρη του *amor* ειρωνικά αντιφάσκει με την οδυνηρή του εμπειρία στη Φαιακία (όπως βλέπουμε στην τρίτη ελεγεία), εμπειρία που του γέννησε αποστροφή για τις *longae viae*. Ο ηρωικός τόνος που υποκρύπτουν οι λέξεις *caeruleus* και *ruppi* στον στίχο 45 'ξεφουσκώνει' στον επόμενο στίχο όταν διευκρινίζεται ότι πρόκειται μόνο για ένα ταξίδι με κωπήλατο σκάφος. Πριν συνεχίσουμε αξίζει να επισημάνουμε ότι όλος αυτός ο προσεκτικός σχεδιασμός του καταλόγου διδαχών, καθώς και η τελειότητα στις μεταβάσεις από οδηγία σε οδηγία, αποσκοπεί σε μια λεπτή παρώδηση του διδακτικού λόγου και του ζήλου των άλλων για σοβαρή διδασκαλία.

²⁰ Για τον τόπο του όρκου των ερωτευμένων βλ. περαιτέρω Leonotti (1980) 266.

²¹ Putnam (1973) 92 και Ball (1983) 70-1.

²² Ann. 374-375. Βλ. περαιτέρω Perrelli (2002) 139.

²³ Mutschler (1985) 80 και Lee-Stecum (1998) 143 σημ. 27.

²⁴ Για τον συσχετισμό του *obsequium* με το *servitium amoris* στους ελεγειακούς βλ. Wheeler (1911) 62 κ.ε., Copley (1947) 294-5 και Fedeli (1986) 337.

Στους στίχους 57-72, η διάλεξη περί παιδεραστίας κλιμακώνεται με ένα ξέσπασμα του αγροτικού θεού ενάντια στο αμάρτημα εκείνων των αγοριών που γυρεύουν ακριβά δώρα από τους θαυμαστές τους και περιφρονούν τους *poetas doctos*. Πάνω σε αυτά εξαπολύει την πιο φοβερή κατάρα που μπορεί να σκεφτεί κανείς: είτε να εξαναγκαστούν να αυτο-ευνουχισθούν και να εισέλθουν στην υπηρεσία της Κυβέλης, γιατί προχώρησαν άμουσοι στον έρωτα.²⁵ Η κατάρα του Πριάπου πάνω στον αρχέτυπο διαφθορέα μπορεί να θεωρηθεί μια κωμική παραλλαγή του θέματος της κατάρας του *primus inventor* όπως αυτό εμφανίζεται, για παράδειγμα, στις ελεγείες 1.3 και 1.10.²⁶

Καθώς η παιδεραστική διάλεξη λαμβάνει τέλος, από τους στίχους 73 κ.ε. ο Τίβουλλος ξαναπαίρνει τον λόγο και η ελεγεία προχωρά με εκπλήξεις και διακυμάνσεις σε μια σειρά μεταμορφώσεων του τρόπου έκφρασης. Αυτή η μέθοδος σύνθεσης, που συνίσταται στο κλείσιμο ενός ποιήματος μέσω διαδοχικών ‘εφέ έκπληξης’, φέρνει πιο κοντά την ελεγεία μας στο σκωπτικό είδος ποίησης.²⁷ Ο αναγνώστης αποκόμισε ως τώρα την εντύπωση ότι η ελεγειακή *persona* είχε ζητήσει συμβουλή για τον εαυτό της. Μόλις όμως αφεθεί να δελεαστεί από αυτήν την εικασία, μοιάζει να προσκρούει εκ βάθρων στον πρώτο στίχο της κατακλείδας του ποιήματος: «αυτά μου τα παράγγειλε ο θεός για να τα ψάλλω στον Τίτιο» (στ. 73). Όχι ο Τίβουλλος, αλλά κάποιος Τίτιος είναι ο πραγματικός αποδέκτης της διάλεξης που μόλις παρουσίασε ο Πριάπος.²⁸ Φαντάζεται κανείς τον Τίβουλλο να διασκεδάζει επειδή ξεγέλασε τον αναγνώστη του. Στο σημείο αυτό μια δεύτερη έκπληξη μας περιμένει: ο Τίβουλλος αντιλαμβάνεται με χιούμορ ότι ο Τίτιος πρέπει να απορριφθεί ως παραλήπτης των διδασχών γιατί, παντρεμένος καθώς είναι, δεν μπορεί να αξιοποιήσει τις συμβουλές επειδή η σύζυγός του επαγρυπνεί. Έτσι, η ανάμειξη ενός νιόπαντρου ρωμαίου με τις παιδεραστικές *artes* είναι και πάλι μια πονηριά αφού υποτίθεται ότι ο Τίτιος, από τη στιγμή που επέλεξε να παντρευτεί, οφείλει να απαρνηθεί τον έρωτα των όμορφων *pueri*. Ακόμα και αν ο Τίτιος δεν θέλει ή δεν μπορεί να αφεθεί να διδαχθεί, τότε πρέπει αυτόν, τον Τίβουλλο, και μάλιστα όλοι οι καταφρονημένοι εραστές να έρχονται να τον συμβουλευθούν και να τον τιμήσουν. Έτσι η κατάσταση αντιστρέφεται στους στίχους 75-80 και ο *auditor* γίνεται *magister*. Με την ιδιότητά του αυτή ο ποιητής παρωδεί τον *iuris consultus* τον οποίον οι πελάτες του μπορούσαν να συμβουλευτούν για θέματα νομικά. Η αντίθεση μεταξύ της επίκλησης ενός αξιοσέβαστου ρωμαϊκού επαγγέλματος και του αντικειμένου της διδασκαλίας είναι χιουμοριστική. Ο *amoris consultans* βλέπει με προφητικό τόνο τον εαυτό του σε βαθιά γεράματα να περιστοιχίζεται από την *tuba iuvenum* όπως συνήθιζαν οι μεγάλοι Ρωμαίοι ρήτορες και δικηγόροι να συνοδεύονται από τους νεαρούς μαθητευόμενους στο σπίτι τους ή στο Forum.²⁹

Η κατακλείδα του ποιήματος μας φέρνει αντιμέτωπος με μια τελευταία έκπληξη, καθώς μας εισάγει αιφνιδίως το πρόσωπο του Μάραθου και έτσι διασαφηνίζεται πλήρως το αρχικό ενδιαφέρον του ελεγειακού για τον *amor puerilis*.³⁰ Ο ίδιος ο Τίβουλλος είναι ερωτευμένος με ένα αγόρι, τον Μάραθο. Ταλαιπωρούμενος από το πάθος του πρέπει να ομολογήσει ότι όλες οι συμβουλές αποτυγχάνουν και το μόνο που του απομένει είναι να παραδοθεί στη χάρη του αγαπημένου του ελπίζοντας σε μια ‘φειδωλή μεταχείριση’ εκ μέρους του. Ακόμη όμως και σε αυτό το ξέσπασμα της οδύνης γίνεται αισθητή μια πικρή ειρωνεία, εκείνη του γιατρού που αδυνατεί να θεραπεύσει τον ίδιο του τον εαυτό. Έτσι ο *magister*, που πριν λίγους στίχους ήταν δοξασμένος για τη τέχνη του, τώρα βρίσκεται εκτεθειμένος στις κοροϊδίες για τα *vana magisteria*. Η ελεγεία, λοιπόν, σφραγίζεται με το γλυκόπικρο χιούμορ που αναδύεται από τη δραματική αντίθεση μεταξύ της αρχικής δήθεν αυτοπεποίθησής του και της τωρινής του αποτυχίας.³¹ Εν κατακλείδι πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι το χιούμορ στην 1.4 δεν προκύπτει μόνο από τα ξεχωριστά τμήματά αλλά από την αισθητική εντύπωση του μονολόγου ως συνόλου.³² Έτσι προκύπτει μια γενικότερη αντινομία μεταξύ της ποιότητας του ομιλητή και του λόγου του, της έμφασης του τόνου και της ασημαντότητας των λόγων, μεταξύ της παραδοσιακής ακαταλληλότητας του αγροτικού και αμόρφωτου θεού και της εκλεπτυσμένης διδασχής

²⁵ Για τον ρόλο των Μουσών στην ελεγεία 1.4 βλ. Lieberg (1980) 32-41.

²⁶ Putnam (1973) 95-6.

²⁷ Αυτό το στοιχείο της τιβούλλειας ελεγείας θυμίζει τόσο τη *Σάτιρα* 1.8 όσο και την 2^η *Επωδό* του Ορατίου.

²⁸ Για την ‘persona’ του Titius βλ. Bright (1978) 236-8 και Wimmel (1968) 36-7.

²⁹ Βλ. Cic. *De orat.* 3.33 & 133.

³⁰ Για τη σύζευξη του αιφνιδιασμού με το χιούμορ στην 1.4 βλ. Bright (1978) 233-4 και Cairns (1979) 173 κ.ε.

³¹ Bréguet (1980) 68-9.

³² Murgatroyd (1977) 113 και (1980) 132· επίσης Bright (1978) 234-5.

του.

Με την ελεγεία 1.4 ο Τίβουλλος χαρίζει στο ακροατήριό του μια από τις πιο διασκεδαστικές συνθέσεις του, ένα ωραίο και χαριτωμένο ποίημα, έναν αστεϊσμό που μπορούσε αναμφίβολα να διασκεδάσει τον Μεσσάλλα και το σαλόνι του με τους ευγενείς μορφωμένους. Η τολμηρή εισαγωγή του πριαπικού θέματος είχε σχέση πρωτίστως με την επικαιρότητα, καθώς η λατρεία του φαλλικού θεού ανθούσε στην αυγούστεια εποχή και ήταν, θα λέγαμε, του συρμού να έχει κανείς ένα άγαλμα του θεού στον κήπο του.³³ Επομένως, χωρίς το ενδιαφέρον των μορφωμένων Ρωμαίων εκείνης της εποχής για τον Πρίαπο, η ‘αφόρμηση’ αυτή θα ήταν δυσεξήγητη. Αν και η λατρεία του θεού στον ιταλικό χώρο δεν ήταν νέα, ωστόσο για τη μεγαλύτερη σπουδαιότητα που απέκτησε στην αυγούστεια εποχή καταλυτικό ρόλο έπαιξαν οι πεπαιδευμένοι των άστεων. Επιπρόσθετα, ακολουθώντας τους σύγχρονους ομοτέχνους του, κυρίως τον Οράτιο, ο Τίβουλλος εισήγαγε στην ελεγεία του τον Πρίαπο, έναν κωμικό θεό που προκαλεί γέλιο.³⁴ Η ενσάρκωση αυτής της μορφής στον φαλλικό θεό που είχε γίνει ο εκπρόσωπος μιας σειράς παρωδιακών ερωτικών επιγραμμάτων, επέτρεψε στον Τίβουλλο να υπογραμμίσει μια άλλη διάσταση της ελεγείας, την ειρωνική, η οποία αργότερα με την *Ars Amatoria* του Οβιδίου θα εξελιχθεί στον κυνισμό.³⁵ Σε ένα δεύτερο επίπεδο, το εγχείρημα του Τιβούλλου σατιρίζει ενδεχομένως την ιδεολογική στροφή της Αυγούστειας κοινωνίας στα χρηστά ήθη της αγροτικής επαρχίας καθώς προβάλλει τον άξεστο Πρίαπο ως ειδήμονα των συμποσίων και του έρωτα, πτυχές αποκλειστικά συνδεδεμένες με τα εκλεπτυσμένα ήθη της πόλης.

Βιβλιογραφία

- Ball, R.J. (1983), *Tibullus the Elegist: A Critical Survey*, Göttingen.
- Bianchini, E. (2001), *Carmina Priapea. Introduzione, traduzione e note*, Milano.
- Bréguet, E. (1980), “L’élégie 1, 4 de Tibulle”, στο *L’Élégie romaine: enracinement, thèmes, diffusion: actes du colloque international*, Paris, σσ. 65-71.
- Bright, D.F. (1978), *Haec mihi fingebam: Tibullus in His World*, Leiden.
- Cairns, F. (1979), *Tibullus: A Hellenistic Poet at Rome*, Cambridge.
- Copley, F.O. (1947), “*Servitium amoris* in the Roman Elegists”, *TAPhA* 78: 285-300.
- Fabre-Serris, J. (2004), “Tibulle, 1, 4: L’élégie et la tradition poétique du discours didactique”, *Dictynna* 1: 29-43.
- Fedeli, P. (1986), “Le elegie a Marato o dell’accumulazione dei topoi”, στα *Atti del Convegno Internazionale di Studi su Albio Tibullo: Roma-Palaestrina, 10-13 maggio 1984*, Roma, σσ. 331-44.
- Herter, H. (1954), “Priapos”, στην *Paulys Realencyclopädie der Klassischen Altertumswissenschaft*, σσ. 1914-42.
- Lee-Stecum, P. (1998), *Powerplay in Tibullus: Reading Elegies Book One*, Cambridge.
- Leonotti, E. (1980), “Per una interpretazione di tre elegie di Tibullo (I 4, 8, 9)”, *Prometheus* 6: 259-70.
- Lieberg, G. (1980), “Le muse in Tibullo e nel Corpus Tibullianum”, *Prometheus* 6: 29-55 & 138-52.
- Littlewood, J.R. (1983), “Humour in Tibullus”, *ANRW* II 30.3: 2128-2158.
- Maltby, R. (2002), *Tibullus: Elegies. Text, Introduction and Commentary*, Cambridge.
- Murgatroyd, P. (1977), “Tibullus and the *puer delicatus*”, *AClass* 20: 105-19.
- _____ (1980), *Tibullus I: A Commentary on the First Book of the Elegies of Albius Tibullus*, Pietermaritzburg.
- Mutschler, F.-H. (1985), *Die poetische Kunst Tibulls. Struktur und Bedeutung der Bücher 1 und 2 des Corpus Tibullianum*, Frankfurt.

³³ Herter (1954) 1914-1942.

³⁴ Π.χ. ο Πρίαπος του Ορατίου τοποθετείται στον κήπο του Μαικήνα.

³⁵ Fabre-Serris (2004) 43.

- Parker, W.H. (1988), *Priapea: Poems for a Phallic God. Introduced, Translated and Edited, with Notes and Commentary*, London – Sydney.
- Perrelli, R. (2002), *Commento a Tibullo: Elegie, Libro I*, Soveria Mannelli.
- Pieri, M.P. (1986), “Il dio Priapo in Tibullo I, 4. Spunti bucolici d’un elegiaco”, στα *Atti del Convegno Internazionale di Studi su Albio Tibullo: Roma-Palaestrina, 10-13 maggio 1984*, Roma, σσ. 69-88.
- Puelma, M. (1982), “Die Aitien des Kallimachos als Vorbild der römischen Amores-Elegie”, *MH* 39: 221-46 & 285-304.
- Putnam, M.C.J. (1973), *Tibullus: A Commentary*, Norman.
- Wheeler, A.L. (1910), “Erotic Teaching in Roman Elegy and the Greek Sources. Part I”, *CPh* 5: 440-50.
- _____ (1911), “Erotic Teaching in Roman Elegy and the Greek Sources. Part II”, *CPh* 6: 56-77.
- Wimmel, W. (1968), *Der frühe Tibull*, München.

Summary

Tibullus 1.4 : An Erotodidaxis Parody and its humorous aspects

It has been claimed by scholars that Tibullus has shown a great sense of humour and irony in his elegies. We will more particularly examine elegy 1.4 which in its central part deals with the topic of erotodidaxis. *Ars Amatoria* of 1.4 is by itself a parody since it imitates the form and the didactic tone of an *Ars rhetorica* or *poetica* but the subject of this art is light and superficial. However, Tibullus does not teach this *ars* himself, like Ovid, but he formulates it through the sayings of Priapus. Here the irony and the sense of humour, that characterise the priapic epigram, are born from the divergence between Priapus’ real role (as a rural and uneducated god) and the inappropriate role that is assigned to him (as *praeceptor amoris*) between the quality of the speaker and his discourse, between what is expected and what actually occurs. The Hellenistic tradition has shown Priapus responsible *in eroticis* but as he is described by Tibullus, this *rusticus* is totally inappropriate for the role of the *magister*. In a second level, Tibullus’s venture possibly satirises the ideological shift of the Augustan society to the morality of the rural province since he highlights the coarse Priapus as an expert in feasts and love, aspects which were exclusively associated with the morality of the city. Through this elegy in which the ‘mixture’ of humour and ‘blurriness’ highlights the ‘mischievous’ side of the erotic poet, we will try to show that Tibullus likes to banter, which is undoubtedly an essential feature of Roman Elegy.

ME MEMINI NUMEROS SUSTINUISSE NOVEM (AM. 3.7.26) – ΑΠΟ ΤΟΝ ΕΡΩΤΙΚΟ ΟΡΓΑΣΜΟ
ΣΤΟΝ ΕΡΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΟΡΕΣΜΟ:
ΜΕΤΑΓΛΩΣΣΙΚΕΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑ-ΕΙΔΟΛΟΓΙΚΕΣ ΕΚΦΑΝΣΕΙΣ ΤΟΥ ΡΩΜΑΪΚΟΥ ΧΙΟΥΜΟΡ ΜΕ
ΕΠΙΚΕΝΤΡΟ ΤΗ ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΗ ΔΥΣΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΠΑΡΕΠΟΜΕΝΑ ΤΗΣ

Τρεις σχεδόν δεκαετίες έπειτα από τη μελέτη της Amy Richlin *The Garden of Priapus: Sexuality and Aggression in Roman humor* (1983) η γλαφυρή και, ως επί το πλείστον, χιουμοριστική απεικόνιση της σεξουαλικότητας και του ερωτισμού των Ρωμαίων στη λογοτεχνία εξακολουθεί να παραμένει στο επίκεντρο μιας σειράς μελετών που αναζητούν λανθάνουσες μεταποιητικές σημάνσεις στην εκφορά κάθε είδους ερωτογραφικού καλαμπουριού με πριαπικό και αφροδίσιο περιεχόμενο. Τα κείμενα και τα διακείμενά τους είναι ασφαλώς πολλά, από τον Κάτουλλο και τις *Επωδούς* του Οράτιου μέχρι τα ελεγειακά δίστιχα του Οβιδίου και το *Σατυρικόν* του Πετρώνιου. Η παρούσα ανακοίνωση θα επικεντρωθεί κυρίως στην ερωτική γλώσσα και μεταγλώσσα των χωρίων εκείνων που διακωμωδούν τις «ατυχείς στιγμές» της ρωμαϊκής *libido* αναδεικνύοντας το μεταποιητικό τους φορτίο.

Το 1983 έκανε την εμφάνισή της η πρωτοποριακή για την εποχή μελέτη της Amy Richlin,¹ η οποία ανέδειξε το ρωμαϊκό χιούμορ ως βασικό στοιχείο της σεξουαλικότητας, της ερωτικής κουλτούρας δηλαδή των Ρωμαίων, σε μια σειρά από λογοτεχνικά είδη με ερωτικό ή απλώς σκωπτικό περιεχόμενο (λυρική ποίηση, ελεγεία, επίγραμμα, σάτιρα, μυθιστόρημα). Την αφορμή για αντίλογο έδωσε σχεδόν άμεσα η μελέτη ενός όχι «καθαρόαιμου» κλασικιστή, του Michel Foucault, ο οποίος στον τρίτο τόμο της *Ιστορίας της Σεξουαλικότητας* υποστήριξε ότι κατά τη ρωμαϊκή περίοδο τέθηκαν τα θεμέλια ενός ολοένα αυξανόμενου πουριτανισμού στην προσέγγιση του έρωτα.² Παρά το γεγονός ότι πολλοί έσπευσαν να καταλογίσουν στον Foucault άλλοτε σαρωτική και άλλοτε επιλεκτική ερμηνεία των κειμένων, είναι αλήθεια ότι η εφεκτική στάση των Ρωμαίων απέναντι στον έρωτα δεν επιβεβαιώνεται μόνο στα υψηλότερα ποιητικά είδη όπως το έπος και η τραγωδία,³ όπου οι ήδη διαμορφωμένοι νόμοι του ειδολογικού *decorum* και οι «ρεαλιστικές» συμβάσεις κάθε γραμματειακού είδους δεν άφηναν πολλά περιθώρια για αποκάλυπτες σκηνές ερωτικής πράξης ή αναφορές στη σεξουαλικότητα των πρωταγωνιστών.⁴ Αντίθετα, ακόμα και στην περίπτωση των «χθαμαλών» λογοτεχνικών ειδών που μελέτα διεξοδικά η Richlin, θα δούμε ότι το ερωτικό χιούμορ των Ρωμαίων εκπορευόταν συχνά από ένα ποιητολογικό «καλαμπούρι» πάνω σε αναγνωρίσιμους ερωτογραφικούς τύπους που είχε ως αποτέλεσμα οι αναφορές στη σεξουαλικότητα, λανθάνουσες ή μη, να μετατρέπονται τελικά σε άθυρμα μιας κωμικής ανάμειξης συμβάσεων και μοτίβων. Τα χωρία που θα εξεταστούν εδώ εστιάζουν στο θέμα της σεξουαλικής ανικανότητας και παρεμφαίνουν με μεταγλωσσικούς τρόπους και τροπές τον σταδιακό κορεσμό του ερωτικού λόγου που έκανε πολλούς

¹ Richlin (1983).

² Foucault (1985). Προσλαμβάνοντας την ιστορία της σεξουαλικότητας ως μια ιστορία διαμόρφωσης υποκειμένων, όχι μόνο με την πολιτική έννοια της διαμόρφωσης, αλλά και με την ψυχολογική και ηθική, ο Foucault διατείνεται γενικότερα ότι αυτό που σε κάθε εποχή και κοινωνία θεωρείται φυσιολογικό ή νοσηρό στο σεξ συνδέεται πρωτίστως με τον πολιτισμικό και ηθικό κώδικα της συγκεκριμένης εποχής.

³ Παρόμοια εφεκτικότητα απέναντι στον έρωτα εντοπίζεται και στα διδακτικά έπη του Λουκρήτιου και του Βιργίλιου. Βλ. Lucr. *DRN* 4.1037–1191, Verg. *Geo.* 3.209–83. Ανάλογη είναι η προσέγγιση της *libido* από τον Βαλέριο Μάξιμο 6.1. Βλ. Langlands (2006) 1–3.

⁴ Βλ. ενδεικτικά τους *ιερούς γάμους* του Δία και της Ήρας στην *Ιλ.* Ξ 153–351 (βλ. παρακάτω) και την πιο ευσύνοπτη περιγραφή της σύζευξης της Γης με τον Ουρανό στη *Θεογονία* (176–7) του Ησιόδου. Για τους ειδολογικούς κανόνες που διαμόρφωναν το πλαίσιο της ποιητικής σύνθεσης αλλά και της αναγνωστικής πρόσληψης, βλ. γενικά Conte (1997) 115–20. Για την ιδιαίτερη περίπτωση του μυθιστορήματος, που δεν αποτελούσε αναγνωρίσιμο λογοτεχνικό είδος, βλ. Connors (1998) 1–2.

Ρωμαίους να εντείνουν και να επεκτείνουν την αίσθηση και την αισθητική του χιούμορ σε πιο ευαίσθητα «αφροδισιακά ζητήματα» που προσφέρονταν για απολαυστικούς και σκαμπρόζικους λογοτεχνικούς χειρισμούς.⁵

Τα πρώτα ίχνη σεξουαλικότητας εντοπίζονται συνήθως στις μονωδίες της Σαπφώς που με τη γνωστή «φεμινιστική» τους προσήλωση αναδεικνύουν αισθησιακές πτυχές του γυναικείου ερωτισμού δίχως όμως χιουμοριστικές αναδιηρήσεις.⁶ Οι σκωπτικοί ίαμβοι του Αρχίλοχου και του Ιππώνακτα,⁷ τα «αθυρόστομα» ερωτικά επιγράμματα της *Παλατινής Ανθολογίας*⁸ (βλ. παρακάτω), ή ακόμα και η ειρωνική διαπόμπευση ενός σεξουαλικά ανενεργού συζύγου από τη φλογερή ερωτικά σύζυγό του στους στίχ. 841-958 της *Λυσιστράτης*, μαρτυρούν έναν κατεστημένο αρσενικό σοβινισμό γύρω από την απόλαυση του έρωτα που ξεκινούσε από την κοινωνία και έφτανε μέχρι τη λογοτεχνία.⁹ Ως εκ τούτου, κάθε ευτράπελη αναφορά ή υπαινιγμός στην ανδρική ανικανότητα ήταν επόμενο να υπόκειται αυτομάτως στην πουριτανική λογική ή «λογοκρισία» όχι μόνο μιας κοινωνίας που ήθελε τον ρόλο της γυναίκας ταυτισμένο με την παθητικότητα και την αναπαραγωγική διαδικασία, αλλά και μιας λογοτεχνίας που παραγόταν από άνδρες και απευθυνόταν σε μεγάλο βαθμό σε άνδρες.¹⁰

Η εφεκτική στάση της λογοτεχνίας απέναντι στον έρωτα δεν φαίνεται να άλλαξε ούτε στα πιο «ρομαντικά» ελληνιστικά χρόνια ούτε και στη ρωμαϊκή λογοτεχνία των δημοκρατικών χρόνων. Με την ανάδειξη, όμως, ως αυτόνομων προσωπικοτήτων ωραίων και μοιραίων γυναικών, εταιρών πολυτελείας ή και ματρώνων στα ποιήματα των Ρωμαίων «Νεωτέρων» άρχισε να αναδύεται και η σεξουαλικότητα στο πλαίσιο της αστικής κουλτούρας των Ρωμαίων, με σημείο αφετηρίας το κατουλλικό *corpus*, όπου λέξεις όπως *Venus*, *amor* και *voluptas* κάνουν συστηματικά την εμφάνισή τους. Το χιούμορ του Κάτουλλου σχετίζεται συχνά με τη σεξουαλικότητα και τις ερωτικές επιδόσεις, δικές του ή τρίτων, σε αρκετά ποιήματα με πρωταγωνίστρια τη Λεσβία και όχι μόνο.¹¹ Η μοναδική περίπτωση, ωστόσο, όπου γίνεται νύξη σε σεξουαλική ανεπάρκεια είναι το επαρχιακό σκάνδαλο του π. 67, που αποκαλύπτεται από την προσωποποιημένη πόρτα ενός μέχρι πρότινος ευυπόληπτου οίκου της Βερόνας (Κάτουλ. 67.19-28):

'Primum igitur, virgo quod fertur tradita nobis,
falsumst. Non illam vir prior attigerat, 20
languidior tenera cui pendens sicula beta
numquam se mediam sustulit ad tunicam;
sed pater illusi nati violasse cubile
dicitur et miseram conscelerasse domum,
sive quod impia mens caeco flagrabat amore, 25
seu quod iners sterili semine natus erat,
ut quaerendum unde unde foret nervosius illud,
quod posset zonam solvere virgineam.'

Απολογούμενη στις «κακές γλώσσες» που δυσφημούν τα του οίκου της, η πόρτα αποκαλύπτει ότι η νύφη του σπιτιού είχε ήδη έναν γάμο στο ενεργητικό της, και μάλιστα είχε απολέσει την παρθενία

⁵ Για μια συνολική μελέτη της θεματικής σεξουαλικής δυσλειτουργίας στην ελληνορωμαϊκή λογοτεχνική παράδοση βλ. τη διατριβή του McMahon (1998).

⁶ Για τη γυναικεία σεξουαλικότητα, όπως αυτή αναδύεται στον ερωτικό αυτοστοχασμό της Σαπφώς, βλ. Winkler (1990) 162-87 και Wilson (1996) 68-86.

⁷ Βλ. ενδεικτικά Ιπών. 50Dg, 78Dg και 95Dg.

⁸ Βλ. Ρουφίνος *ΠΑ* 5.47, Φιλόδημος *loc. cit.* και 5.120, Αυτομέδων 5.129 and 11.29, Αντιφάνης 10.100, Στράτων 12.11, 216, 240, Σκυθίνος 12.232, 1.46, 2.45, 3.32, 70, 73, 75, 76, 79, 93, 4.5, 50, 6.23, 26, 7.58, 8.31, 9.37, 66, 10.91, 11.25, 29, 40, 46, 61, 71, 81, 97, 12.86, 97, 13.34, 67.

⁹ Οι άτυπες σεξουαλικές επαναστάσεις των γυναικών στις κωμωδίες του Αριστοφάνη (*Λυσιστράτη*, *Θεσμοφοριάζουσες*, *Εκκλησιάζουσες*) υποδηλώνουν ουσιαστικά ότι το δικαίωμα στην ερωτική απόλαυση και οι κανόνες του ερωτικού παιχνιδιού «εκπορεύονταν» από τους άνδρες. Βλ. σχετικά Taafe (1993) 74-6: (*Εκκλησιάζουσες*), 130-1 (*Θεσμοφοριάζουσες*) και 67-9 (*Λυσιστράτη*).

¹⁰ Βλ. και Παπαγγελής (2000) 137-8.

¹¹ Βλ. ειδικά το π. 32.

της όχι από τον προηγούμενο άνδρα της, που ήταν εκ γενετής ανίκανος (*iners sterili semine natus erat*, στ. 26), αλλά από τον πεθερό της. Το σενάριο εντάσσεται προφανώς στις πικάντικες ιστορίες του κατουλλικού *corpus* με πιθανές επιρροές από τη Νέα Κωμωδία και τον Μίμο.¹² Ωστόσο, είναι αξιοπρόσεκτο ότι, ενώ οι αναφορές στο αμαρτωλό παρελθόν της γυναίκας δεν είναι ιδιαίτερα αιχμηρές, η σεξουαλική ανεπάρκεια του συζύγου διακωμωδεύεται στους στ. 19-22 τόσο με ευθύ τρόπο (*non illam vir prior attigerat*, στ. 19) όσο και με μεταφορικό, μέσα από ένα ευανάγνωστο σεξουαλικό *innuendo* (*languidior tenera cui pendens sicula beta / numquam se mediam sustulit ad tunicam*, στ. 21-2). Η άπαξ εμφάνιση του *sicula* αντί του *penis* παραπέμπει στη γνωστή ταύτιση του ανδρικού μορίου με κάποιο αιχμηρό όπλο,¹³ ενώ το αντίστροφο συμβαίνει προφανώς με τον παραλληλισμό του «μαλακού» οργάνου εδώ με τρυφερό τεύτλο (*tenera beta*, 21), που απηχεί πιθανότατα ένα επίγραμμα του Αυτομέδοντα όπου η προσδοκώμενη στύση αποδεικνύεται στην πράξη *λαχάνου σαθρωτέρη*.¹⁴ Το ότι η ιδέα της ανικανότητας του συζύγου δεν είναι ζήτημα μόνο διαδόσεων αλλά και επιδράσεων από παρόμοια σκαμπρόζικα επιγράμματα τουλάχιστον της *Παλατινής Ανθολογίας* υποδεικνύεται εμμέσως από την παρουσία των «σεσημασμένων» μεταγλωσσικών δεικτών *fertur* και *dicitur* στους στ. 19-24 οι οποίοι δεν μεταδίδουν απλώς τον σκανδαλοθηρικό χαρακτήρα των φημών, αλλά δείχνουν να λειτουργούν ήδη ως «αλεξανδρινές υποσημειώσεις».¹⁵ Μπορεί συνεπώς ο Κάτουλλος να ήταν από τους πρώτους που τοποθέτησε την ανδρική ανικανότητα εντός των λογοτεχνικών ορίων της ρωμαϊκής σεξουαλικότητας, είναι προφανές, όμως, ότι ο ατυχής σύζυγος του ποιήματος ήταν ένα από τα πρώτα «θύματα» ενός υπαρκτού πριαπικού καλαμπουριού, το οποίο στους κόλπους της νεωτερικής γραφής βρήκε πρόσφορο έδαφος.

Η περίπτωση του Οράτιου είναι σαφώς πιο ενδιαφέρουσα, αφού το ίδιο το *cognomen* του ποιητή, δηλαδή *Flaccus* («ξεχαρβαλωμένος», πλαδαρός, «πεσμένος»)¹⁶, φαίνεται ότι «υπονόμει» τη σεξουαλική του ορμή.¹⁷ Στη *renuntiatio amoris* της 15^{ης} *Επωδού*, που θυμίζει σε ορισμένα σημεία την αντίστοιχη του π. 8 του Κάτουλλου,¹⁸ ο Οράτιος υπόσχεται στην άπιστη ερωμένη του ότι θα την «πληρώσει με το ίδιο νόμισμα», αρκεί να του έχει μείνει ίχνος ανδρισμού (Οράτ. *Epod.* 15.11-16):

o dolitura mea multum virtute Neaera:
nam siquid in Flacco viri est,
non feret adsiduas potiori te dare noctes
et quaeret iratus parem
nec semel offensi cedet constantia formae, 15
si certus intrarit dolor.

¹² Για την τυπολογία του ποιήματος, που ενώ φαίνεται να προσιδιάζει σε *παρακλαυσίθυρο* συγκεντρώνει περισσότερα στοιχεία μιας *απολογίας*, βλ. Richardson (1967) 424-5.

¹³ Πρβλ. ενδεικτικά την ανάλογη χρήση του *hasta* για το ανδρικό μόριο στα *CP* 43.1-2: *Velle quid hanc dicas, quamvis sim ligneus, hastam, / oscula dat medio si qua puella mihi?*

¹⁴ Βλ. *ΠΑ* 11.29: *Πέμπε, κάλει· πάντ' ἔστιν ἔτοιμά σοι. ἦν δέ τις ἔλθῃ, / τί πρήξεις; στυῶ δὸς λόγον, Αυτόμεδον. / αὕτη γὰρ λαχάνου σαθρωτέρη ἢ πρὶν ἀκαμπῆς / ζῶσα νεκρὰ μῆρῶν πᾶσα δέδυκεν ἔσω. / πόλλ' ἐπὶ σοὶ γελάσουσιν, ἀνάρμενος ἂν παραβάλλῃ / πλώειν τὴν κόπην μηκέτ' ἔχων ἐρέτου.*

¹⁵ Ο όρος «αλεξανδρινή υποσημείωση» («*Hellenistic footnote*») χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Ross (1975) 78. Ωστόσο, ο Hinds (1998) 1-3 ήταν αυτός που μελέτησε διεξοδικότερα τη μεταγλωσσική λειτουργία λέξεων όπως *dicitur*, *memini*, *ferunt*, *fama est*, με τις οποίες οι Ρωμαίοι 'Νεώτεροι' και οι διάδοχοί τους υπαινίσσονταν τις διακειμενικές οφειλές τους.

¹⁶ Βλ. *OLD*, s.v. *flaccus*, a, um: *flabby, hanging down, transf., of persons, flap-eared*: Cic. *N.D.* 1.29.80: *ecquos deos pautulos esse arbitramur? ecquos silos, flaccos, frontones, capiones, quae sunt in nobis?*

¹⁷ Για την αμφισημία των λέξεων *virtute* (ανδρισμός / σεξουαλική ορμή), *Flacco* (πλαδαρός / «ανίκανος») και *potiori* (καλύτερος / «ικανότερος» εραστής) βλ. Fitzgerald (1988) 190 σημ. 7, Watson (1995) 195 και West (1997) 138. Ο Parker (2000) 458-9 υποστηρίζει ότι ο Οράτιος δεν παίζει με το *cognomen* του υπαινισσόμενος κάποια σεξουαλική αδυναμία, αλλά απλώς κάνει λόγο για την ανάγκη διαφύλαξης της ανδρικής τιμής.

¹⁸ Για τις ομοιότητες των δύο ποιημάτων βλ. Parker (2000) 259-60.

Μολονότι δεν είναι καθόλου βέβαιο κατά πόσο έχουμε πράγματι να κάνουμε με την περίπτωση μιας σεξουαλικά ακόρεστης γυναίκας που αναζήτησε έναν καλύτερο (*potiori*, στ. 13) εραστή, όπως έχει υποστηριχθεί,¹⁹ *to siquid in Flacco viri est* (στ. 12), πέρα από τη βούληση του Οράτιου να περισώσει την ανδρική του τιμή, φαίνεται να στοχεύει σε σκαμπρόζικη διεύρυνση της δικής του ερωτικής αποκήρυξης. Ενώ ο Κάτουλλος πασχίζει να υπερβεί την αδυναμία του να αντισταθεί στα κάλλη της «αμαρτωλής» Λεσβίας (πρβ. Κάτουλ. 8.9-11: *tu quoque impotens noli, / nec quae fugit sectare, nec miser vive, / sed obstinata mente perfer, obdura.*), ο Οράτιος παίζει ειρωνικά με την ιδέα μιας εκδίκησης δια της σεξουαλικής ανάκαμψης και ερωτικής προσφοράς σε κάποια άλλη γυναίκα (στ. 14) με μοναδική προϋπόθεση την «κειμενική-γλωσσική» υπέρβαση του σηματομένου του ονόματός του!

Το γεγονός ότι το πρόβλημα του Οράτιου δεν έχει οργανική (ή, καλύτερα, οργασμική) αλλά κειμενική αφετηρία φαίνεται και στην 12^η *Επωδό*, όπου η γραφική φιγούρα μιας αποκρουστικής γυναίκας (*vetula*), της οποίας η υπερβολική επιτήδευση και η έλλειψη καλλιέργειας είχαν ήδη δεχτεί την αρχιλόχεια αισχρολογία και τα νεωτερικά πυρά («*vetula Skoptik*») του ποιητή στην 8^η *Επωδό*,²⁰ κατηγορεί τώρα τον τελευταίο ότι μόνο απέναντί της εμφανίζει συμπτώματα σεξουαλικής αδυναμίας, ενώ ήταν σε θέση να ικανοποιήσει μια άλλη γυναίκα και μάλιστα σε «εντατικούς ρυθμούς» (Οράτ. *Epod.* 12.15-18):

Inachia langues minus ac me; 15
Inachiam ter nocte potes, mihi semper ad unum
mollis opus. pereat male quae te
Lesbia quaerenti taurum monstravit inertem.

Η Ιναχία, εδώ, φαίνεται να διαθέτει ήδη δια του αρχαιοελληνικού ονόματός της τα προσόντα της αρχετυπικής ελεγειακής ερωμένης, που, ως *scripta puella*, αποτελούσε συχνά τη μεταφορά για τις αισθητικές και ειδολογικές επιλογές των ελεγειακών κυρίως ποιητών.²¹ Οι τρεις αλληπάλληλοι οργασμοί που Οράτιου μαζί της θυμίζουν τις ισάριθμες ερωτικές κορυφώσεις του Προπέρτιου με την Κυνθία και ανάλογες επιδόσεις εραστών σε ελληνικά επιγράμματα,²² ενώ, παράλληλα, η διττή σήμανση (*double entendre*) του *unum...opus* (περιορισμένη ερωτική / συγγραφική πράξη), που μετά βίας χορηγεί η «χαμηλή πτήση» με τη *vetula*, θέτει στον πυρήνα της ερωτικής ανορεξίας το ζήτημα της λογοτεχνικής ανάμνησης με γνώμονα την προγραμματική επιλογή της ερωμένης εκείνης που οδηγεί τον ποιητή σε ερωτική αλλά και ερωτογραφική κορύφωση.²³

Αυτό αποτελούσε το κυρίαρχο ζητούμενο για τους Ρωμαίους ελεγειακούς που εμπορούνταν από τον πόθο για την καλλιεργημένη ερωμένη (*docta puella*). Καθώς όμως το ερωτικό ειδύλλιο στα ποιήματά τους παραμένει συμβατικά ανεκπλήρωτο για τις ανάγκες ακριβώς του ελεγειακού *modus operandi*, το θέμα της σεξουαλικής ανεπάρκειας του εραστή-ποιητή δεν προκύπτει κατά κανόνα στα ερωτογραφικά δρώμενα του Προπέρτιου και του Τίβουλλου (όπου οι ερωτικές συνευρέσεις είναι

¹⁹ Βλ. ιδίως Babcock (1966) 413.

²⁰ Βλ. Hor. *Epod.* 8.5-10: *hietque turpis inter aridas natis / podex velut crudae bovis. / Sed incitat me pectus et mammae putres / equina quales ubera / venterque mollis et femur tumentibus / exile suris additum.* Τα επίθετα *aridus* (*aridas*-5), *crudus* (*crudae*-6), *tumens* (*tumentibus*-9), *exilis* (*exile*-10) που αποδίδουν τα ανατομικά χαρακτηριστικά της *vetula* έχει διαπιστωθεί ότι προσιδιάζουν σε ένα πομπώδες πλην άχαρο γλωσσικό ύφος που στερείται πάσης αισθητικής και γούστου, το οποίο καταλόγιζε συχνά στους Στωικούς ο Κικέρωνας (*Or.* 2.38.159). Βλ. αναλυτικότερα Fitzgerald (1998) 180-91 και Clayman (1975) 59.

²¹ Βλ. τη συναγωγή μελετών της Wyke (2002) 46-77 η οποία διαβάσει (με έμφαση στην Κυνθία του Προπέρτιου) τις ελεγειακές πρωταγωνίστριες με ελληνικά ονόματα όχι ως γυναίκες με «σάρκα και οστά» αλλά ως μεταφορές των αισθητικών και ιδεολογικών επιλογών των Ρωμαίων ελεγειακών ποιητών.

²² Πρβ. Prop. 2. 33^A.22: *noctibus his vacui, ter faciamus iter, ΠΑ* (Ρουφίνος) 5.61 αλλά και Ον. *Am.* 3.7.23-6 (βλ. παρακάτω) καθώς επίσης και τις τρεις αποτυχημένες απόπειρες σεξουαλικής ανάκαμψης του Εγκόλπιου με την Κίρκη στο *Σατυρικό* του Πετρώνιου (*Sat.* 132.8, βλ. παρακάτω).

²³ Για τη διττή λειτουργία εδώ του *opus* (ερωτική και συγγραφική πράξη), πρβλ. Ον. *Am.* 2.10. 36: *cum moriar, medium solvar inter opus* και βλ. Αντωνιάδης (2009) 182-7. Για την αισθητική και την ιδεολογία της ποιητικής που ασπάζεται ο Οράτιος, ο οποίος «σεβόταν την κουλτούρα του Νεωτερισμού αλλά απέρριπτε τους κοινούς «κουλτουριάρηδες», βλ. Παπαγγελής (1994) 220.

ούτως ή άλλως σπάνιες), ενώ τα όποια περιστασιακά κρούσματα, αποδίδονται, όπως και στην περίπτωση του Οράτιου, όχι σε «αν-οργανικά αίτια», αλλά στην ανάμνηση προηγούμενων, και τυπολογικά αφεγάδιαστων, ελεγειακών ερωμένων.²⁴ Στους *Amores* του Οβιδίου, αντίθετα, η ερωτική ρητορική έχει ήδη κάνει τον κύκλο της και οι ρεαλιστικές συμβάσεις δείχνουν να καταρρέουν υπό το βάρος ενός πληθωριστικού περί έρωτος λόγου που, εμφανίζοντας έντονα ίχνη κορεσμού, είναι έτοιμος να εξαντλήσει όλες τις τονικότητες της ερωτικής έκφρασης. Προς αυτήν την κατεύθυνση κινείται τόσο η ευθυμογραφική διατράνωση του ακόρεστου και πολυσυλλεκτικού πάθους του εραστή-ποιητή για κάθε λογής γυναίκες (*Am.* 2.4) όσο και η θριαμβολογία για τις ερωτικές του επιδόσεις (*Am.* 2.10) που εμπλέκουν το «διαφημιζόμενο» πλεόνασμα ερωτικής ορμής και «ερωτικής ύλης» σε ένα πυκνό δίκτυο διακειμενικότητας και μεταγλώσσας.²⁵ Ενώ όμως όλοι αυτοί οι σκαμπρόζικοι κομπασμοί προδιαθέτουν τον αναγνώστη για τη δυνατότητα της ερωτικής γραφής να ανανεώνεται και να επαναλαμβάνεται *ad libitum* και *ad infinitum*, στην ελεγεία *Am.* 3.7 του τελευταίου βιβλίου της συλλογής ο Οβίδιος καθιλώνεται από την πιο διάσημη *impotentia* της ρωμαϊκής λογοτεχνίας (*Am.* 3.7.1-4):

*At non formosa est, at non bene culta puella,
at, puto, non votis saepe petita meis!
hanc tamen in nullos tenui male languidus usus,
sed iacui pigro crimen onusque toro;*

Με τον μεταγλωσσικό αναστοχασμό του *puto* (στ. 2) ο οβιδιακός εραστής δείχνει να συνειδητοποιεί ότι η ερωμένη του, όντας *formosa* και *culta* (στ. 1), πληροί και με το παραπάνω τις προδιαγραφές της ελεγειακής *puella* προκειμένου να είναι ερωτικά και ειδολογικά επαρκής, αλλά ο «σωματικός εντολοδόχος» του είναι εκείνος που δεν στέκεται στο «ύψος των περιστάσεων». Οι γαργαλιστικές λεπτομέρειες του παρ' ολίγον συνουσιακού επεισοδίου (στ. 7-13) ξεπερνούν τα συνήθη επίπεδα «φυσικού ρεαλισμού» που συναντούμε στην περιγραφή εξίσου ανάλογων τραυματικών εμπειριών σε παρόμοια επιγράμματα της *Παλατινής Ανθολογίας*,²⁶ καθώς ο Οβίδιος φροντίζει να καταστήσει σαφές ότι η δική του περίπτωση δεν είναι απλώς ένα «νατουραλιστικό» ατύχημα (*Am.* 3.7.23-6):

*at nuper bis flava Chlide, ter candida Pitho,
ter Libas officio continuata meo est;
exigere a nobis angusta nocte Corinnam* 25
me memini numeros sustinuisse novem.

Η αναγνωρισμένη λειτουργία του *memini* στον στ. 26 ως διακειμενικού δείκτη δεν αφήνει καμία αμφιβολία ότι ο εραστής-ποιητής δεν αναπολεί μόνο το δικό του σφρίγος, όπως αυτό αποτυπώνεται ιδίως στην *Am.* 2.10 (βλ. σημ. 23), αλλά παραπέμπει σε εξίσου... ένδοξες στιγμές των «θρυλικών» εραστών του επιγράμματος και των Ρωμαίων «Νεωτέρων». Η ανάμνηση ειδικά των

²⁴ Βλ. Tib. 1.5.39-42: *saepe aliam tenui, sed iam cum gaudia adirem, / admonuit dominae deseruitque Venus. / Tunc me discedens devotum femina dixit / et pudet et narrat scire nefanda meam* και Prop. 4.8.45-6: *Me quoque per talos Venerem quaerente secundam / semper damnosi subsiluisse canes. / Cantabant surdo, nudabant pectora caeco: / Lanuvii ad portas, ei mihi, totus eram;*

²⁵ Βλ. *Am.* 2.4.9-10, 47-8, *Am.* 2.10.19-24. Για τη μεταφορική σήμανση των δρωμένων στις δύο ελεγείες, βλ. Αντωνιάδης (2009) 144 κ.ε. και 180 κ.ε.

²⁶ Πρβλ. *Am.* 3.7.17-18: *Quae mihi ventura est, siquidem ventura, senectus, / cum desit numeris ipsa iuventa suis?* με ΠΑ 11.30 (Φιλόδημος): *Ὅ πρὶν ἐγὼ καὶ πέντε καὶ ἑννέα, νῦν, Ἀφροδίτη, / ἐν μόλις ἐκ πρώτης νυκτὸς ἐς ἡέλιον· / ... / ὦ γῆρας, γῆρας, τί ποθ' ὕστερον, ἦν ἀφίκηαι, / ποιήσεις, ὅτε νῦν ὦδε μαραινόμεθα* και ΠΑ 5. 47 (Ρουφίνος). Βλ. περαιτέρω Αντωνιάδης (2009) 294-5.

τριπλών οργασμών του με την Pitho και την Libas παραπέμπει μέσω της εμφιατικής επανάληψης του *ter* στις ερωτικές επιδόσεις του Οράτιου και του Προπέρτιου για τις οποίες έγινε λόγος

προηγουμένως,²⁷ ενώ οι εννιά οργασμοί με την Κορίννα (*numeros sustinuisse novem*, στ. 26) σε μια «τρυφερή» βραδιά ανακαλούν αβίαστα στη μνήμη του αναγνώστη τα εννιά συνεχή «γεύματα» που είχε ζητήσει ο Κάτουλλος να του «σερβίρει» η Ipsicilla (ή μήπως να της σερβίρει αυτός;) στο π. 32 (*novem continuas fututiones*, στ. 8). Το *angusta nocte* του στ. 25, ωστόσο, απηχώντας το *angusto pectore* με το οποίο ο Προπέρτιος μνημειώνει τον Καλλίμαχο (*intonet angusto pectore Callimachus*: Προπ. 2.1.40) υποδεικνύει ότι για τον εραστή-ποιητή των *Amores* τέτοιου είδους νύκτες ήταν επίσης αγρυπνίες ελλόγιμων λογοτεχνικών ασκήσεων.²⁸ Η ύστατη προσπάθεια ερωτικής ανάκαμψης θα επιφέρει περαιτέρω πύκνωση της ποιητικής μεταγλώσσας, ενισχύοντας την εντύπωση ότι δεν είναι μόνον οι ερωτικές αλλά και οι ερωτογραφικές επιδόσεις του Οβιδίου που τελούν σε ύφεση στο τέλος της συλλογής (*Am.* 3.7.63-64):

*At quae non tacita formavi gaudia mente!
quos ego non finxi disposuique modos!*

Εκτός από την εγνωσμένη μεταγλωσσική χρώση του *ingere* στους *Amores*,²⁹ τα *formare* και *disponere* είναι όροι που προσιδιάζουν στη διαδικασία της γραφής – σύνθεσης, από την έμπνευση (*finxi*, στ. 63) και τη διαμόρφωση (*formavi*, στ. 64) έως την τελική διευθέτηση (*disposui*, στ. 64) του λόγου.³⁰ Οι σεσημασμένες αυτές αμφισημίες αφαιρούν από το χιούμορ και τον νατουραλισμό της σκαμπρόζικης περιγραφής της ερωτικής δυσλειτουργίας του εραστή, υποβάλλοντας την υποψία ότι το πρόβλημα εδώ έχει να κάνει με το «σφρίγος» ή την «ικανότητα» ανανέωσης της ερωτογραφικής ρητορικής που έχει κληρονομήσει ο Οβίδιος, ο οποίος φαίνεται να «αλληγορεί δια της απουσίας ερωτικού *opus* τον κορεσμό και το τέλος του ελεγειακού *opus*».³¹

Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στο τέλος των *Carmina Priapea*, μιας συλλογής ογδόντα «αθυρόστομων» επιγραμμάτων που χρονολογείται την ίδια εποχή με τους *Amores*. Ενώ τα περισσότερα επιγράμματα του *corpus* είναι αφιερωμένα στις ιθυφαλικές επιδόσεις του προστάτη θεού της γονιμότητας, στο ακροτελεύτιο ποίημα της συλλογής η σεξουαλική κατάρρευση του ποιητή απηχεί έντονα την αρχή της *Am.* 3. 7 δίνοντας ίσως ένα σημαντικό έρεισμα σ' όσους είχαν παλαιότερα υποστηρίξει ότι η πατρότητα των περισσότερων επιγραμμάτων της συλλογής ανήκει στον Οβίδιο και όχι σε διαφορετικούς ποιητές (*CP* 80.1-6).³²

*At non longa bene est, at non bene mentula crassa
et quam si tractes, crescere posse putes?
me miserum, cupidus fallit mensura puellas:
non habet haec aliud mentula maius ea.
utilior Tydeus, qui, si quid credis Homero,
ingenio pugnav, corpore parvos erat.*

5

²⁷ Βλ. αναλυτικότερα Sharrock (1995) 169.

²⁸ Πρβλ. επίσης Cic. *Or.* 56.187: *quodsi et angusta quaedam atque concisa et alia est dilatata et diffusa oratio, necesse est id non litterarum accidere natura, sed intervallorum longorum et brevium varietate*. Η Sharrock (1995) 171 αναφέρεται επίσης στην καλλιμαχική αύρα της Libas παραπέμποντας στην ποιητολογική κατακλείδα του καλλιμαχικού *Ύμνου στον Απόλλωνα* (2.110-2).

²⁹ Βλ. τις περιπτώσεις των *Am.* 2.3.31: *figuntur inanes (causae)*, *Am.* 2.8.23: *figis*, αλλά και *Am.* 2.11.53 *omnia pro veris credam, sint ficta licebit* και Αντωνιάδης (2009) *ad loc.*

³⁰ Βλ. Sharrock (1995) 159 και Αντωνιάδης (2009) 296. Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιεί τους ίδιους όρους ο Τάκιτος: *tragoediam disposui iam et intra me formavi (Dial.* 3).

³¹ Βλ. Αντωνιάδης (2009) 297.

³² Για τις διαφορετικές θεωρίες σχετικά με το ζήτημα της πατρότητας του *corpus*, βλ. αναλυτικότερα Parker (1988) 32-5. Την άποψη ότι τα ποιήματα ανήκουν σ' έναν δημιουργό ανέπτυξαν πιο πειστικά οι Buchheit (1997) 367-73 και Holzberg (2005) 368-81.

Ο εσωτερικός μονόλογος των στ. 1-4 παραπέμπει μέσω της διπλής επανάληψης του *at non* στο εισαγωγικό δίστιχο της *Am.* 3.7, όπου είδαμε τον εραστή-ποιητή να ομολογεί την αδυναμία του να ικανοποιήσει την *puella* παρά τα θέληγτρά της. Εδώ ο αναστοχασμός του *puto* (*putes*, στ. 2) στρέφεται στο ίδιο το μόριο (*mentula*, στ. 1) που, ενώ διαθέτει και αυτό όλες τις φυσικές προδιαγραφές για επιμήκυνση, την κρίσιμη στιγμή αδυνατεί να σταθεί στο «ύψος των περιστάσεων» διαψεύδοντας τις προσδοκίες των φλογερών κοριτσιών (*cupidas puellas*, στ. 3). Ο στ. 4 *non habet haec aliud mentula maius ea* θέτει με κυνικό τρόπο το οδυνηρό πρόβλημα του «μεγέθους», στο αμέσως επόμενο δίστιχο όμως υπεισέρχεται ο κρίσιμος παράγοντας της «τεχνικής» με τον πλέον απολαυστικό όσο και απροσδόκητο τρόπο. Τη στιγμή που η περίπτωση του Διομήδη προτείνεται χιουμοριστικά ως η ομηρική εκδοχή του «μικρός το δέμας, δεινός επί κλίνης», είναι βέβαιο ότι αυτή η «ψευδοηρωική» (*mock-heroic*) συμφραστικοποίηση έχει το δικό της μεταποιητικό σφρίγος, ειδικά αν ο *ingenio pugna* πλην *corpore parvus* ιλιαδικός ήρωας παραπέμπει στη στημονική ιδέα των Ρωμαίων «Νεωτέρων» ότι τα μικρά σε όγκο ποιήματα δεν στερούνται ποιητικής εμπνοής.³³ Σε κάθε περίπτωση, το γεγονός ότι ο ποιητής βρίσκει ύστατο καταφύγιο για τη σεξουαλική καχεξία του στο ηρωικό έπος δείχνει πλέον ότι το μέχρι πρότινος απλώς πριαπικό καλαμπούρι, έχοντας κορεστεί μέσα στα δίστιχα του επιγράμματος και της ελεγείας, διέπεται πλέον από φορμαλιστική υπερένταση και είναι έτοιμο να υπεισέλθει σε ειδολογικά απαγορευμένες ζώνες.³⁴

Αυτό θα συμβεί στο *Σατυρικόν* του Πετρώνιου, στο μυθιστόρημα που έμελλε να «ξεμπροστιάσει» τη σεξουαλικότητα των Ρωμαίων της εποχής του Νέρωνα με τους έκφυλους ήρωες και τα ομοφυλόφιλα πάθη τους που δεν θυμίζουν σε τίποτα τις αγνές κόρες, τους θαρραλέους νέους και τις επιστήθιες φίλιες των ελληνιστικών μυθιστορημάτων. Στο τελευταίο μέρος του σωζόμενου έργου, ο Εγκόλπιος, ένας κυνικός ηδονιστής και άσωτος γυρολόγος του έρωτα, καταλήγει με τους συντρόφους του στον Κρότωνα, έπειτα από ναυάγιο. Εκεί, λανσάροντας το προσωνόμιο *Πολύαινος*, που αποδίδεται τέσσερις φορές στον ομηρικό Οδυσσέα για τις ιστορίες που συνδέονται με το όνομά του,³⁵ ανταποκρίνεται στο ερωτικό κάλεσμα που του απευθύνει μέσω της υπηρέτριάς της (*Chrysis*) μια Ρωμαία ματρόνα, η Κίρκη, η οποία διαθέτει εκτός από το όνομα της πλανεύτρας μάγισσας και περισσή «χάρη» (*Sat.* 126.14-15):

Nulla vox est quae formam eius possit comprehendere, nam quicquid dixero minus erit. Crines ingenio suo flexi per totos se umeros effuderant, frons minima et quae radices capillorum retro flexerat, supercilia usque ad malarum scripturam currentia et rursus confinio luminum paene permixta, oculi clariores stellis extra lunam fulgentibus, nares paululum inflexae et osculum quale Praxiteles habere Dianam credidit.

Η έκφρασις του προσώπου της Κίρκης φαίνεται να υπακούει στα εμφανισιακά κάλλη μιας τυπικής ελεγειακής ερωμένης,³⁶ με αποτέλεσμα η αισθησιακή απεικόνισή της να αντισταθμίζεται – όπως συμβαίνει και με την παρτενέρ του Οβιδίου στην *Am.* 3.7 – από την εντύπωση μιας καθαρά κειμενικής κατασκευής που φιλοτεχνείται με το γνωστό μοτίβο «υπέροχη σαν θεά» (*libuit deae nomen*

³³ Βλ. Καλλίμ. *απ.* 465 Pf. Ο Holzberg (2005) 379-80 παραπέμπει στα επιγράμματα 4.49 και 9.50 του Μαρτιάλη, όπου ο τελευταίος διατείνεται ότι τα μικρά του ποιήματα έχουν μεγαλύτερο «βάρος» από τα έπη και τις τραγωδίες που ανήκουν στα υψηλά είδη.

³⁴ Βλ. επίσης το επίγραμμα 68, το μεγαλύτερο της συλλογής, όπου ο Πρίαπος επιχειρεί να εντρυφήσει στα ομηρικά έπη, διαβάζοντας την *Ιλιάδα* και την *Οδύσσεια sub specie mentulae!* Σε μια απολαυστική παρωδία της *Τόξου Θέσεως* της *Οδύσσειας*, οι μνηστήρες ανταγωνίζονται για την ανάδειξη του πιο σφριγηλού *nervus* ενώπιον της Πηνελόπης. Βλ. και Holzberg (2005) 376-7.

³⁵ Πρβ. *Ομ. Ιλ.* I 673 και K 544: *εἴπ' ἄγε μ' ὦ πολύαιν' Ὀδυσσεῦ μέγα κῦδος Ἀχαιῶν*, M 430: *ὦ Ὀδυσσεῦ πολύαινε δόλων ἄτ' ἤδὲ πόνοιο* και *Οδ.* M 184. Βλ. Connors (1998) 39.

³⁶ Πρβλ. τη σκοποφυλική ανατομία της Κορίννας από τον Οβίδιο, *Am.* 1.5.17-22 και τους ηδονικούς στεναγμούς του Προπέρτιου στη θεά της Κυνηθίας, *Prop.* 2.15.3 κ.ε. καθώς και *Hor. Epod.* 8.3 κ.ε., *Mart.* 3.53.

quaerere, Sat. 127.5).³⁷ Η σύγκριση επιπλέον με το άγαλμα της Άρτεμις του Πραξιτέλη (*osculum quale Praxiteles habere Dianam credidit: Sat. 126.15*) φαίνεται να αποθεώνει τα κάλλη της Κίρκης με

τρόπους και τροπές (*mulierem omnibus simulacris emendatiorem: 126.13*) που παραπέμπουν στην «πλαστικότητα και την πλασματικότητα» της γλυπτής καλλονής του οβιδιανού Πυγμαλίωνα στις *Μεταμορφώσεις* (10.243-94), υπονομεύοντας χιουμοριστικά την παραδοσιακή αρχή της «υπεροχής της τέχνης έναντι της φύσης» που διέπει το συγκεκριμένο επεισόδιο.³⁸ Ανάλογη μεταγλωσσική έγκλιση διαπνέει, όμως, και την περιγραφή από την υπηρέτρια της Κίρκης του Εγκόλπιου, τα κάλλη του οποίου αποδίδονται με όρους λογοτεχνικής κριτικής (*Sat. 126.2*).³⁹ Ειδικά το *arte compositus (Sat. 126.2)* υποδεικνύει ότι η ομορφιά Εγκόλπιου (όπως, άλλωστε, και το ψευδοηρωικό προφίλ του στο μυθιστόρημα εν γένει) είναι κατασκευάσμα λογοτεχνικών συμβάσεων που παραπέμπουν χιουμοριστικά σε προϊόν λεπτής, καλλιμαχικού τύπου, ποιητικής επεξεργασίας.⁴⁰ Στη κειμενική εξάρτυση και τη λογοτεχνική κατάρτιση του Εγκόλπιου φαίνεται άλλωστε να υπολογίζει και η Κίρκη αναμοχλεύοντας μνήμες από το «κοινό παρελθόν» τους στην *Οδύσσεια* προκειμένου να «αφυπνίσει» τα ετεροφυλοφιλικά του αισθήματα: *Nec sine causa Polyaeon Circe amat: semper inter haec nomina magna fax surgit (Sat. 127.7)*. Ο Εγκόλπιος ανταποκρίνεται τόσο στα ερωτικά όσο και στα ομηρικά της σήματα αναγνωρίζοντας αυτοστοχαστικά στη φωνή της τους σαγηνευτικούς ήχους των Σειρήνων (*ut putares inter auras canere Sirenum concordiam: Sat. 127.5*), ενώ εγείρει τις δικές του λογοτεχνικές αξιώσεις ανταποδίδοντας τα κομπλιμέντα της σε ελεγειακούς τόνους (*per formam tuam te rogo, ne fastidias hominem peregrinum inter cultores admittere. Invenies religiosum, si te adorari permiseris: Sat. 127.3*)⁴¹ και παραβάλλοντας σ' ένα έμμετρο ιντερλούδιο την περιβάλλουσα ευτοπία με τον οργανισμό της φύσης που αγκαλιάζει τους *ιερούς γάμους* του Δια και της Ήρας στην *Ιλιάδα*.⁴² Με φόντο τους ελλόγιμους μαιάνδρους του μύθου και των διακειμένων, οι δύο εραστές ξαπλώνουν στο γρασίδι ανταλλάσσοντας μερικές χιλιάδες κατουλλικών φιλιών (πρβ. *Cat. 5.7*) και ξεκινούν τα «προκαταρκτικά» (*Sat. 127.1*):

In hoc gramine pariter compositi mille osculis lusimus quaerentes voluptatem robustam.

Το *pariter compositi*, ευθυγραμμιζόμενο με το *arte compositus* (βλ. παραπάνω), δίνει χιουμοριστικά την εντύπωση ότι οι δύο αγγελικοί, κειμενικά πλασμένοι, εραστές προσδοκούν να απολαύσουν τις χαρές του έρωτα δίκην λογοτεχνικής ψευδαίσθησης ή δυνάμει της «ελλόγιμης χημείας» που αναπτύσσεται ανάμεσά τους. Τη στιγμή όμως που τα πάντα δείχνουν να εγγυώνται το *happy end* της ερωτικής «συν-ομιλίας» και έναν επικών διαστάσεων οργανισμό, η ναρκισσιστική και

³⁷ Βλ. αναλυτικότερα Conte (1997) 91-2. Πρβλ. επίσης τα εκθιαστικά σχόλια του Εγκόλπιου στο *Sat. 138.6: quid huic formae aut Ariadne habuit aut Leda simile? quid contra hanc Helene, quid Venus posset? ipse Paris, dearum litigantium iudex, si hanc in comparatione vidisset tam petulantibus oculis, et Helenen huic donasset et deas.*

³⁸ Πρβλ. ιδίως Ον. *Met. 10.247-58, 281-2: ut rediit, simulacra suae petit ille puellae / incumbensque toro dedit oscula: visa tepere est; Όπως ο Εγκόλπιος καθηλώνεται αυτοστοχαστικά από την επίπλαστη ομορφιά της Κίρκης, έτσι και ο Πυγμαλίωνα προσηλώνεται συνειδητά στην πλαστικότητα και, αργότερα, την ένσαρκη πραγματικότητα του φιλντισένιου αγάλματός του. Για την περίπτωση του Πυγμαλίωνα βλ. Παπαγγελής (2009), 268-9 και Hardie (2002) 186-93.*

³⁹ Πρβλ. *Sat. 126.2 [Chrysis ad Polyaeon] Quia nosti venerem tuam, superbiam captas vendisque amplexus, non commodas. Quo enim spectant flexae pectine comae, quo facies medicamine attrita et oculorum quoque mollis petulantia; quo incessus arte compositus et ne vestigia quidem pedum extra mensuram aberrantia, nisi quod formam prostituis ut vendas?* Για τη μεταγλωσσική δυναμική των *facies, attritus, pectine, flexus, pes* και *mensura*, βλ. Rimell (2002) 143.

⁴⁰ Ανάλογη μεταγλωσσική αμφισημία εμπεριέχει η χρήση του *compositam* από τον Οβίδιο στην περιγραφή της Κορίννας, καθώς η τελευταία «επιθεωρεί», συντηρώντας τις ψευδαίσθησεις της, στον καθρέπτη την ομορφιά της, πρβ. *Am. 2.17.9-10: scilicet a speculi sumuntur imagine fastus, / nec nisi conpositam se prius illa videt!* Βλ. αναλυτικότερα Αντωνιάδης (2009) 225-6.

⁴¹ Πρβλ. ενδεικτικά Ον. *Am. 1.3.1-3, 3.11b.13-16.*

⁴² Πρβλ. *Sat. 126.1: Idaeo quales fudit de vertice flores/ terra parens, cum se concessio iunxit amori / Iuppiter et toto concepit pectore flammas: / emicuerunt rosae violaeque et molle cyperon, / albaeque de viridi riserunt lilia prato: / talis humus Venerem molles clamavit in herbas / candidiorque dies secreto favit amori* με *Il. Ξ 347-51: τοῖσι δ' ὑπὸ χθῶν διὰ φύεν νεοθηλέα ποιήν, / λωτόν θ' ἔρσηεντα ἰδὲ κρόκον ἠδ' ὑάκινθον / πυκνὸν καὶ μαλακόν, ὃς ἀπὸ χθονὸς ὑπόσ' ἔεργε. / τῷ ἔνι λεξάσθη, ἐπὶ δὲ νεφέλην ἔσαντο / καλήν χρυσεῖην· στιλπναὶ δ' ἀπέπιπτον ἔερσαι.* Βλ. επίσης τα σχόλια των Conte (1997) 92-3, Rimell (2002) 146 και Connors (1998) 40-1.

αυτοστοχαστική ηδυπάθειά τους προσκρούει στην απροσδόκητη σεξουαλική κατάρρευση του Εγκόλπιου (Sat. 128.2):

perfusus ego rubore manifesto etiam si quid habueram virium perdidī, totoque corpore velut laxato. “Quaesō, inquam, regina, noli suggillare miserias. Veneficio contactus sum”.

Σε πρώτη ανάγνωση, η ερωτική ανεπάρκεια του Εγκόλπιου αποτελεί ένα ισχυρό νατουραλιστικό εφέ που μετατρέπει ευτράπελα την αισθαντική ευτοπία της συνεύρεσης σε συνουσιακή ουτοπία. Την ίδια στιγμή, σε μεταποιητικό επίπεδο, φαίνεται να ακυρώνει τις εκουσίες ψευδαισθήσεις και αυταπάτες των δύο εραστών αναδεικνύοντας αλλά και διευρύνοντας την κατάφωρα ειρωνική παραπομπή των δρωμένων και μη-δρωμένων σε «αλλότρια», ποιητικά κατά κύριο λόγο, διακειμένα. Ο ίδιος ο Εγκόλπιος, ο οποίος εξελίσσεται σταδιακά σ' έναν αρχετυπικό αντήρωα που παρωδεί μέσω των ερωτικών του περιπλανήσεων τις περιπέτειες του Οδυσσέα, αποδεικνύεται ερωτικά όσο και ειδολογικά ανεπαρκής εξαιτίας της μερικής και μόνον ενσωμάτωσής του στον επικο-ηρωικό *modus operandi*.⁴³ Όπως έχει παρατηρηθεί, στην *Οδύσσεια* (στ. ι 299-306) ο Ερμής προειδοποιεί τον Οδυσσέα ότι τα μάγια της Κίρκης μπορούν να τον καταστήσουν *άνηγορα* εφοδιάζοντάς τον με ένα μαγικό βότανο (*φάρμακον*), το *μῶλυ*, για να τον προφυλάξει.⁴⁴ Στο *Σατυρικόν*, απεναντίας, ο Εγκόλπιος όχι μόνον δεν είναι «εξοπλισμένος» με το *μῶλυ*, αλλά φέρεται δηλητηριασμένος (*veneficio contactus sum*), όπως ο οβιδιανός εραστής της *Am. 3.7*, έχοντας καταστεί ασυναίσθητα ο ίδιος *mollis* από την επαφή του με την Κίρκη (*implicitumque me brachiis mollioribus pluma deduxit: Sat. 127*) αλλά και την τρυφερή χλωρίδα που είδαμε να υποδέχεται το πάθος του (*molle cyperon... molles in herbas*).⁴⁵ Διατηρώντας, ωστόσο, ακέραιο τον λογοτεχνικό αναστοχασμό του, προσπαθεί απεγνωσμένα να διατηρήσει τις ζωτικές για τη *libido* του επικές ψευδαισθήσεις ακόμα και όταν συνειδητοποιεί ότι δεν διαθέτει πλέον το απαιτούμενο «επικό δέμας»: *Funerata est illa pars corporis, qua quondam Achilles eram (Sat. 129.1)*. Καθώς οι ψευδοηρωικές εμμονές του γειώνονται στον «φυσικό ρεαλισμό» της ανικανότητας, ο αναγνώστης παρακολουθεί μια μετα-ειδολογική παρωδία, όπου «αλλότριοι» επικοί και ερωτογραφικοί τόποι και λογοτεχνικές αναφορές συγκλίνουν αυθαίρετα και απροσδόκητα πάνω από το πρόβλημα του πρωταγωνιστή.⁴⁶ Σε μια από τις επιστολές που ανταλλάσσουν οι δυο εραστές (*Sat. 129-30*), ο Εγκόλπιος παραδέχεται ότι απώλεσε την πιο κρίσιμη στιγμή τα όπλα του, όπως ένας ελεγειακός *miles amator: Paratus miles arma non habui (Sat. 130.4)*.⁴⁷ Όταν, όμως, έχοντας αποτύχει και στη δεύτερη συνεύρεση να ανακάμψει, επιχειρεί τρεις φορές να ευνουχιστεί με ένα τσεκούρι (!), η τραγελαφική ταλάντευσή του ανάμεσα στην οικεία φιγούρα του άσφαιρου εραστή-ποιητή που είδαμε να αναπολεί τους τριπλούς οργανισμούς του και στον Αινεία που προσπαθεί εξίσου μάταια να αγκαλιάσει τρεις φορές τα φαντάσματα της Κρέουσας (*Birg. Aen. 2.791-3*) και του Αγχίση (*Aen. 6.700-1*), επιταχύνει την προϊούσα επική παρωδία: *Ter corripui terribilem manu bipennem, / ter languidior coliculi repene thyrsο ferrum timui, / quod trepido male dabat usum (Sat. 132.8)*.⁴⁸ Στο

⁴³ Για τα στοιχεία επικής παρωδίας στο *Σατυρικόν* βλ. γενικά Walsh (2000) 72-74 και Connors (1998) 21-9 και, όσον αφορά την *Αινειάδα* ειδικότερα, Paschalis (2011) 77 κ.ε.

⁴⁴ Βλ. Ομ. Οδ. κ 299-306. Για το χωρίο βλ. αναλυτικότερα McMahon (1998) 23-4, 80.

⁴⁵ Βλ. σημ. 45 και πρβλ. Ον. *Am. 3.7.27-30: Num mea Thessalico languent devota veneno / corpora? num misero carmen et herba nocent, / sagave poenicea defixit nomina cera / et medium tenuis in iecur egit acus?* Η σωτήρια επέμβαση του Ερμή δεν θα έρθει παρά την ύστατη στιγμή για τον Εγκόλπιο (*Sat. 140.12*), έπειτα και από τη δεύτερη αποτυχημένη απόπειρα ερωτικής ανάκαμψης. Βλ. Connors (1998) 42.

⁴⁶ Βλ. διεξοδικότερα Conte (1997) 94-5.

⁴⁷ Πρβλ. Ον. *Am. 3.7.71: per te deprensus inermis*. Η Rimell (2002) 151 επισημαίνει επίσης ότι η αντίδραση της Κίρκης όταν ζητά εξηγήσεις από τον Εγκόλπιο (*Sat. 128.1 [Circe ad Polyaeum] 'quid est?' inquit 'numquid te osculum meum offendit?* θυμίζει την αντίστοιχη της Κορίνας στην *Am. 3.7.77: 'quid me ludis?'*

⁴⁸ Βλ. αναλυτικότερα Panayotakis (2009) 56-7. Πρβλ. κυρίως Verg. *Aen. 6.700-1: ter conatus ibi collo dare brachia circum; / ter frustra comprehensa manus effugit imago*, Hor. *Epod. 12*. Ον. *Am. 3.7.23-5* (βλ. παραπάνω) και Prop. 2.33^A.22 (σημ. 22). Οι Connors (1998) 31 και Rimell (2002) 154-5 επισημαίνουν τη μετατροπή των ηρωικών εξαιρέτων της *Αινειάδας* σε «συμπιεσμένους» σωτάδιους που υπονομεύουν την προσδοκώμενη επική «παλινόρθωση» του Εγκόλπιου. Ο

αποκορύφωμά της, ο Εγκόλιπος ζητά εξηγήσεις από το «φάντασμα» της *mentula* του για τη νέα «εξαφάνισή» της, συνεχίζοντας να εκταμιεύει ανάλογες ιερεμιάδες από ερωτικά επιγράμματα, τα *Carmina Priapea* και την *Am.* 3.7 (*Sat.* 132.9-10):⁴⁹

'Quid dicis' inquam 'omnium hominum deorumque pudor? nam ne nominare quidem te inter res serias fas est. Hoc de te merui, ut me in caelo positum ad inferos traheres? Ut traduceres annos primo florentes vigore senectaeque ultimae mihi lassitudinem imponeres?

Η «αντίδραση» της *mentula* είναι η «πληρωμένη» απαξιωτική απάντηση που εισπράττει ο Αινειάς από το φάντασμα της Διδώς κατά τη συνάντησή τους στον Κάτω Κόσμο:

*Illa solo fixos oculos aversa tenebat,
nec magis incepto vultum sermone movetur
quam lentae salices lassove papavera collo.*
Sat. 132.11

*Illa solo fixos oculos aversa tenebat,
nec magis incepto vultum sermone movetur
quam si dura silex aut stet Marpesia cautes*
Aen. 6.469-471

Ακόμα και οι λιγότερο μνημένοι αναγνώστες θα μειδιάσουν όχι μόνο με την επιτυχημένη «αντιγραφή και επικόλληση» του χωρίου της *Αινειάδας* αλλά και με την επιτηδευμένη αντικατάσταση του βιργιλιανού *si dura silex aut stet Marpesia cautes* του στ. 6.471 από το *quam lentae salices lassove papavera collo*, αφού στην περίπτωση του Εγκόλιπου η *mentula* του μόνο με γρανίτη ή βράχο δεν θα μπορούσε να παραβληθεί.⁵⁰ Το εκπληκτικό, όμως, είναι ότι και οι λυγρές ιτιές και οι «γερμένες» παπαρούνες με τις οποίες παραβάλλεται η μαραμμένη *mentula* έχει διαπιστωθεί ότι προέρχονται από ειδολογική διασταύρωση της χλωρίδας τρυφερών βουκολικών στίχων της 5^{ης} *Εκλογής* του Βιργιλίου και ηρωικών εξαμέτρων της *Αινειάδας* με ομηρικό λίπασμα!⁵¹

Συμπερασματικά, αν η ανικανότητα στον Κάτουλλο συνιστά απλώς ένα πριαπικό καλαμπούρι εισαγόμενο από ελληνικά επιγράμματα και τον Μίμο, στον Οράτιο το καλαμπούρι αυτό αποκτά ποιητολογική χρώση ως «φυσική συνέπεια» της αντινεωτερικής δυσωδίας μιας ξεπεσμένης γυναίκας και στον Οβίδιο δηλώνει τον κορεσμό του ελεγειακού είδους, ο Πετρώνιος στο *Σατυρικόν* καθιστά τη σεξουαλική δυσλειτουργία όχημα ενός συγγραφικού ομορτισμού που, ξεπερνώντας τον συμφυρμό πρόζας και ποίησης της Μενίππειας Σάτιρας, αποσκοπεί σε μια ευθυμογραφική διασταύρωση λογοτεχνικών ειδών, επικών και ερωτογραφικών τόπων και μοτίβων. Η αδυναμία ερωτικής κορύφωσης είναι αυτή που οδηγεί στο αποκορύφωμά της την προϊούσα επική παρωδία και την ψύχωση του μυθομανούς αφηγητή (κατά τον Conte) να προσδίδει άλλοτε επικές και άλλοτε ελεγειακές διαστάσεις στις περιπέτειές του, διανθίζοντας με ηρωικούς εξαμέτρους και έμμετρα ιντερλούδια την αφήγησή τους. Το τελικό αποτέλεσμα μπορεί να μην διεκδικεί ποιοτικά χαρακτηριστικά, κάνοντας πολλούς να μιλήσουν όχι άδικα για μια ειδολογική παραφωνία ή κακοφωνία που συχνά «βιάζει» τη μυθιστορηματική πλάνη,⁵² αναμφίβολα όμως καταδεικνύει ότι το ρωμαϊκό ερωτικό χιούμορ δεν παραμένει στατικό και προσαρμοσμένο στις ερωτογραφικές νόρμες και τα όρια της σεξουαλικότητας των Ρωμαίων, αλλά έχει τη δυνατότητα να ελίσσεται σε μεταγλωσσικές και μετα-ειδολογικές ατραπούς με αποτέλεσμα η καθαρά βιολογική όψη του προβλήματος της στυτικής λειτουργίας να μετατρέπεται σε άθυρμα κάθε λογής μεταποιητικών και αισθητικών δοκιμών. Η εμβέλειά του ασφαλώς δεν

Setaioli (2011) 73 κ.ε. προτιμά να παραπέμψει στους στ. 4.690-1 της *Αινειάδας*, όπου η Διδώ επιχειρεί τρεις φορές να σηκωθεί από το κρεβάτι της: *ter sese attollens cubitoque adnixa leuauit, / ter reuoluta toro est oculisque errantibus alto.*

⁴⁹ Πρβλ. *Ον. Am.* 3.7.69-73, *ΠΑ* 5.47.5-6 (Ρουφίνος), 12.232 (Σκυθίνος), *CP* 83.19-20,38-9.

⁵⁰ Βλ. και τα σχόλια των Conte (1997) 199 και Rimell (2002) 156-7.

⁵¹ Πρβλ. Verg. *Ecl.* 5.16-18: *Lenta salix quantum pallenti cedit oliuae, / puniceis humilis quantum saliuunca rosetis, / iudicio nostro tantum tibi cedit Amyntas,* και *Aen.* 9.433-7 (πρόωρος θάνατος του νεαρού Ευρύαλου): *volvitur Euryalus leto, pulchrosque per artus / it cruor inque umeros ceruix conlapsa recumbit: purpureus veluti cum flos succisus aratro / languescit moriens, lassoue papauera collo / demisere caput pluvia cum forte gravantur,* καθώς και *Ομ. Ιλ.* 8.306-7 όπου ο θάνατος ενός στρατιώτη παρομοιάζεται με το κόψιμο ενός λουλουδιού. Βλ. αναλυτικότερα Panayotakis (2009) 57-8, Connors (1998) 32-3 και Rimell (2002) 156-7. Ο Paschalis (2011) 90-2 συσχετίζει το αινιαδικό επεισόδιο του πρόωρου θανάτου του Ευρύαλου και του φίλου του Νίσου με την κωμική απόπειρα αυτοκτονίας του Εγκόλιπου και του Γείτονα (υποτίθεται εξίσου «επιστήθιων φίλων») στο *Sat.* 94.8-15, 95.1.

⁵² Βλ. αναλυτικότερα τα εισαγωγικά σχόλια της Connors (1998) 1-3.

εξαντλείται στα χωρία που εξετάστηκαν στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, αλλά φτάνει σίγουρα μέχρι τον Μαρτιάλη και τον Γιουβενάλη.⁵³ Ας μην ξεχνάμε ότι, αν στην περίπτωση της Ιστορίας τα γεγονότα συχνά επαναλαμβάνονται απλώς σε διαφορετικό χωροχρόνο και με διαφορετικούς πρωταγωνιστές συνιστώντας συχνά μια τραγωδία με ορισμένο τέλος, στη λογοτεχνία η παρωδία κοινών τόπων και θεματικών και η «νεκρανάσταση» επικών ηρώων και μοιραίων γυναικών αποτελεί μια φάρσα χωρίς όρους και χωρίς ορισμένο τέλος, η ποιότητα της οποίας εναπόκειται στην ευρηματικότητα του εκάστοτε δημιουργού.⁵⁴

Βιβλιογραφία

- Babcock, C.L. (1966), “*Si certus intrarit dolor*. A reconsideration of Horace’s Fifteenth Epode”, *AJPh* 87: 400-19.
- Buchheit, V. (1997), “*Varia Priapea*”, *Hermes* 125: 367-373.
- Clayman, D.L. (1975), “Horace’s Epodes VIII and XII: More than Clever Obscenity?”, *CW* 69: 55-61.
- Connors, C. (1998), *Petronius the Poet: Verse and Literary Tradition in the Satyricon*, Cambridge.
- Conte, G.B. (1994), *Genres and Readers*, transl. Gl. W. Most, Baltimore–London
- Conte, G.B. (1997), *The Hidden Author: An Interpretation of Petronius’ Satyricon*, transl. E. Fantham, Berkeley.
- Fitzgerald, W. (1988), “Power and impotence in Horace’s Epodes” *Ramus* 17: 176-91.
- Foucault, M. (1985), *The History of Sexuality*, vol. 3: *The Use of Pleasure*, transl. R. Hurley, New York.
- Hardie, P.R. (2002), *Ovid’s Poetics of Illusion*, Cambridge.
- Hinds, S. (1998), *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge.
- Holzberg, N. (2005), “Impotence? It Happened to the Best of Them! A Linear Reading of the *Corpus Priapeorum*”, *Hermes* 133: 368-81.
- Langlands, R. (2006), *Sexual Morality in Ancient Rome*, Cambridge.
- McMahon, J. (1998), *Paralysin Cave: Impotence, Perception, and Text in the Satyricon of Petronius* (Mnemosyne Suppl. 176), Leiden.
- Panayotakis, C. (2009), “Petronius and the Roman Literary Tradition” στο J. Prag – I. Repath (επίμ.), *Petronius. A Handbook*, Chichester–Malden, σσ.49-64.
- Parker, H. N. (2000), “Flaccus”, *CQ* 50: 455-61.
- Parker, W. H. (1988), *Priapea: Poems for a Phallic God. Introduced, Translated and Edited, with Notes and Commentary*, London–Sydney.
- Paschalis, M. (2011), “Petronius and Virgil: Contextual and Intertextual Readings” στο K. Doulamis (επίμ.), *Echoing Narratives: Studies of Intertextuality in Greek and Roman Prose Fiction* (Ancient Narrative Suppl. 13), Groningen, σσ. 73-98.
- Richardson, L. (1967), “Catullus 67: Interpretation and Form”, *AJPh* 88: 424-5.
- Richlin, A. (1983), *The Garden of Priapus. Sexuality and Aggression in Roman Humor*, New Haven–London.
- Rimell, V. (2002), *Petronius and the Anatomy of Fiction*, Cambridge.
- Ross, D.O. (1975), *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy and Rome*, Cambridge.

⁵³ Στα επιγράμματα του Μαρτιάλη η ανικανότητα εξελίσσεται σε έναν κορεσμένο μοτίβο, με στοιχεία μανιερισμού που αφαιρούν αντί να προσθέτουν στο ευτράπελο του πράγματος. Βλ. Mart. 1.46, 2.45, 3.32, 70, 73, 75-76, 79, 93, 4.5, 50, 6.23, 26, 7.58, 8.31, 9.37, 66, 10.91, 11.25, 29, 40, 46, 61, 71, 81, 97, 12.86, 97, 13.34, 67 και Juv. 10.204 εξξ.

⁵⁴ Βλ. και Conte (1997) 102-3. Ευχαριστώ θερμά τον συνάδελφο Βασίλη Φυντίκογλου για τις παρατηρήσεις του στην πρώτη ανάγνωση του χειρογράφου και τον καθηγητή του Πανεπιστημίου της Κρήτης, κ. Μιχάλη Πασχάλη, για τις καίριες επισημάνσεις του κατά τη διάρκεια της παρουσίασης.

- Setaioli, A. (2011), *Arbitri Nugae: Petronius' Short Poems in the Satyrice* (Studien zur Klassischen Philologie 165), Frankfurt am Main.
- Sharrock, A.R. (1995), "The Drooping Rose: elegiac failure in *Amores* 3.7", *Ramus* 24: 152-80.
- Taaffe, L.K. (1993), *Aristophanes on Women*, London.
- Walsh, P.G. (2000), *Η Ρωμαϊκή Μυθιστορία: Τα Σατυρικά του Πετρώνιου και οι Μεταμορφώσεις του Απουλήγιου*, μτφρ. Κ. και Σ. Παναγιωτάκη, Αθήνα.
- Watson, L.C. (1995), "Horace's Epodes: the impotence of iambos?", στο S.J. Harrison (ed.), *Homage to Horace. A Bimillenary Celebration*, Oxford, σσ. 188-202
- West, D. (1997), *Horace. The Complete Odes and Epodes*, Oxford.
- Wilson, L.H. (1996), *Sappho's Sweetbitter Songs*, New York.
- Winkler, J.J. (1990), *The Constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, New York.
- Wyke, M. (2002), *The Roman Mistress*, Oxford.

- Αντωνιάδης, Θ. (2009), *Η Ρητορική της Επιγονικότητας: Ερμηνευτικός Σχολιασμός των Amores του Οβιδίου*, Θεσσαλονίκη.
- Παπαγγελής, Θ. Δ. (1994), *Η Ποιητική των Ρωμαίων «Νεωτέρων»*, Αθήνα.
- Παπαγγελής, Θ. Δ. (2000), *Οβιδίου Ερωτική Τέχνη*, Αθήνα.
- Παπαγγελής, Θ. Δ. (2009), *Σώματα που άλλαξαν τη Θωριά τους: Διαδρομές στις Μεταμορφώσεις του Οβιδίου*, Αθήνα.

Summary

***Me memini numeros sustinuisse novem (Am. 3.7.26).*- From erotic orgasm to erotographic saturation: Metaliterary and meta-generic manifestations of Roman humor with a focus on sexual dysfunction and its aftermath.**

After almost three decades since the now classic study of Amy Richlin, *The Garden of Priapus: Sexuality and Aggression in Roman humor* (New Haven and London:1983) the humorous depiction of Roman sexuality and eroticism still appears in the core of a number of studies examining the dynamics of appropriation in Latin love poetry. This paper focuses primarily on the sexually charged literary humor of a variety of texts (and their intertexts) treating the male sexual incompetence from Catullus' corpus and Horace's *Epodes* to the elegiac distiches of Ovid and the *Satyricon* of Petronius.

ΜΕΤΑΞΥ ΘΡΗΝΟΥ ΚΑΙ ΕΙΡΩΝΕΙΑΣ:
(ΞΑΝΑ)ΔΙΑΒΑΖΟΝΤΑΣ ΤΙΣ *ΗΡΩΪΔΕΣ* ΤΟΥ ΟΒΪΔΙΟΥ (*HER.* 12)

Οι *Ηρωΐδες* του Οβΐδιου, μια συλλογή που στο παρελθόν είχε συγκεντρώσει πολλές επικρίσεις για μονοτονία και επανάληψη, αλλά που τις τελευταίες δεκαετίες προσελκύει σε μεγάλο βαθμό το ενδιαφέρον των μελετητών και γεννά ευφυείς προσεγγίσεις, διακρίνονται από, διαθέτουν δύο ειδών «πάθη»: πρώτα από όλα είναι φορείς του λυρικού–ελεγειακού πάθους μιας εγκαταλελειμμένης γυναίκας, που σε προγενέστερο στάδιο του λογοτεχνικού της βίου ήταν πρωταγωνίστρια ή δευτερεύων χαρακτήρας της τραγωδίας ή του έπους. Και ταυτόχρονα είναι εξόχως ικανές να γεννήσουν ένα ποιητολογικής υφής πάθος στον αναγνώστη ή το μελετητή. Αυτό που προκύπτει από την παράλληλη μελέτη των λόγων και των έργων τους σε διαφορετικά κειμενικά περιβάλλοντα: στο αρχαϊκό ή το νεωτερικό (το ελληνιστικό ή το ρωμαϊκό) έπος, στην τραγωδία και τελικά στην ενδεδυμένη επιστολιμαία μορφή ελεγεία.

Η γνώση του διακειμένου από το μελετητή αφήνει ευρύ χώρο για τη γέννηση ειρωνείας, μια και ο υποψιασμένος αναγνώστης είναι σε θέση να ερμηνεύει και τον πιο λεπτό υπαινιγμό που επιτρέπει ή σκόπιμα αφήνει κάθε ελεγειακή επιστολή: πολύ συχνά άλλα φέρεται να λέει η ηρωίδα και άλλα δύναται ή ενθαρρύνεται να εννοήσει ο αναγνώστης. Ή, επίσης συχνά, σε άλλον απευθύνει φαινομενικά τα λόγια της η επιστολογράφος, αλλά οι αποδέκτες είναι περισσότεροι από έναν. Και είναι ακριβώς η ειρωνεία, βασισμένη στη γνώση της σχετικής με κάθε ηρωίδα ευρύτερης λογοτεχνικής παράδοσης, που, εκτός των άλλων, αφήνει ευδιάκριτη να ακουστεί η φωνή του ποιητή,¹ πέρα από αυτήν της ηρωίδας του μέσα από την οποία εκφράζεται, καθώς, λόγω της φύσης του είδους, δεν είναι δυνατό ο τελευταίος να παρέμβει ευθέως και να παρουσιάσει ολοκληρωμένη την εκδίπλωση των γεγονότων.² Θα μπορούσε να προστεθεί πως η ειρωνεία αυτή, ανάλογα με το κείμενο που αποτελεί το λογοτεχνικό υπόβαθρο κάθε επιστολής και την κατάληξη κάθε ιστορίας, άλλοτε διαθέτει τραγικές προεκτάσεις (τοποθετημένες ωστόσο εκτός του λογοτεχνικού χρόνου κάθε επιστολής, π.χ. στην περίπτωση της Μήδειας, της Φαίδρας ή της Λαοδάμειας) κι άλλοτε δύναμη απελευθερωτική – λυτρωτική για τον συνήθως συμπάσχοντα αναγνώστη (π.χ. Πηνελόπη, Αριάδνη).³

Συγκεκριμένα, είναι η γνώση μας αναφορικά με την εξέλιξη που η εκάστοτε συντάκτρια επιστολής φέρεται να αγνοεί, ο παράγοντας που γεννάει την ειρωνεία.⁴ Και αυτή η, θεωρητικά τουλάχιστον, συνολικότερη οπτική που διαθέτει ο αναγνώστης, και του επιτρέπει να υπερβαίνει την εκτιθέμενη σε κάθε ελεγειακό μονόλογο στενά υποκειμενική θεώρηση, υπονομεύει εκ των προτέρων τα επιχειρήματα που διατυπώνονται (φαινομενικά με μεγάλη σοβαρότητα), καθώς και την ίδια αυτή τη σοβαρότητα του τόνου των επιστολών ή τη γνησιότητα του θρήνου των συντακτριών τους και αφήνει περιθώριο στην εμφάνιση χιούμορ. Και ιδωμένες όμως καθεμία αποκλειστικά μέσα από το πρίσμα της συλλογής, οι *Ηρωΐδες* του Οβΐδιου μοιάζουν να υποσκάπτουν συστηματικά και σημείο προς σημείο την αυθεντία, κάποτε και τη σοβαρότητα των ίδιων των λόγων τους με τρόπο που γεννά ειρωνεία: από τη μία οι μονόλογοί τους παρουσιάζονται αλληλοσυγκρουόμενοι, ακόμα και όταν συντείνουν στο ίδιο συμπέρασμα και διατυπώνουν τις ίδιες, θεωρητικά υψηλές, «ηθικές αρχές» και κοινότυπα «βιοθεωριακής» βαρύτητας αξιώματα, όπως συμβαίνει στο ζεύγος των επιστολών που έδωσε αφορμή για τις περισσότερες από τις εκτιθέμενες εδώ σκέψεις (*Her.* 6 και 12). Και από την άλλη, αντιφάσεις

¹ Βλ. Bessone (1997) 11.

² Βλ. Rosati (1989) 11.

³ Βλ. Salvadori (1996) XIII-XIV.

⁴ Βλ. Armstrong (2005) 48.

ελλοχεύουν μέσα σε κάθε μονόλογο χωριστά, καθώς εντός τους σημειώνεται και εξέλιξη διάθεσης, τόνων και στόχων: γιατί στο εσωτερικό κάθε επιστολής καθίσταται ορατή μια κυκλική πορεία, σύμφωνα με την οποία οι *Ηρωίδες* ζητούν στην αρχή αμοιβαίο έρωτα, στη συνέχεια εκφράζουν μίσος, έπειτα απόγνωση ακολουθούμενη από ανανεωμένη ελπίδα κ.ο.κ.,⁵ όπως συμβαίνει με τρόπο συνήθη, σε σημείο που καταλήγει να γίνει σύμβαση, στα ελεγειακά συνθέματα εν γένει. Ο Οβίδιος έχει εξάλλου ο ίδιος ενθαρρύνει το μεταλογοτεχνικό προβληματισμό του αναγνωστικού του κοινού, αντλώντας εμφανή απόλαυση από τον τρόπο με τον οποίο οι γυναίκες «του» εμφανίζονται να σχολιάζουν η μία την άλλη, προτρέποντας σε συγκρίσεις και αποκαλύπτοντας το βαθμό στον οποίο ο ποιητής συναρπάζεται να εκθέσει υποκειμενικές οπτικές σε μεγάλο βαθμό αλληλοσυγκρουόμενες μεταξύ τους και αλληλοανααιρούμενες (και ταυτόχρονα αλληλοσυμπληρούμενες) αναφορικά με τον έρωτα και τα παθήματά του εν γένει, αλλά κάποτε και για το ίδιο μυθικό γεγονός.

Η ειρωνική αυτή ένταση, μέσα από διασταυρούμενους υπαινιγμούς, απογειώνεται σε ύψη δυσθεώρητα, γεννώντας υψηλή αισθητική συγκίνηση, και επιτρέποντας και μεταλογοτεχνικό προβληματισμό στην περίπτωση των επιστολών 6 και 12,⁶ που προσφέρουν μοναδική βάση για συγκριτική ανάγνωση, αφού έχουν, αντίθετα με τις λοιπές *Ηρωίδες*, τον ίδιο άντρα ως υποθετικό παραλήπτη.⁷ Ιδιαίτερα, μάλιστα, η φιλοτέχνηση του πορτρέτου της Μήδειας στην επιστολή 6 από την Υψιπύλη, σε αντιπαράθεση με την αυτοπαρουσίαση της Μήδειας στη 12, πέρα από τις ενδεχομένως δραματικές πτυχές που αναπόφευκτα διαθέτει η φιγούρα της Φασίδας, φωτίζει τους μηχανισμούς που ενεργοποιούν την ανθρώπινη υποκειμενικότητα σε όλη την έκταση και τις εκφάνσεις της: οι δύο «υποκειμενικότητες», της Υψιπύλης και της Μήδειας, όχι μόνο δεν επιχειρείται από τον ποιητή να καλυφθούν ή να μεταμφιεστούν, αλλά εκτίθενται με τρόπο απροκάλυπτο και, αντίθετα, βάσιμα μπορεί να υποθεθεί ότι ο ποιητής, που έχει αποφύγει να προβάλλει μια ενοποιητική, «αντικειμενική» αλήθεια⁸ για το μύθο, θα το απολάμβανε ιδιαίτερα, έτσι όπως τις παραδίδει έτοιμες για συγκριτική θεώρησή τους από τον αναγνώστη.⁹

Εντελώς ενδεικτικά θα παρουσιαστούν μερικές περιπτώσεις στις οποίες η ειρωνεία προκύπτει ακριβώς επειδή η (σε πολλά σημεία) κοινή συμπεριφορά και επιχειρηματολογία Υψιπύλης και Μήδειας υποσκάπτει το κύρος των θέσεων και των δύο, και λόγω της συνολικότερης οπτικής που διαθέτει ο αναγνώστης¹⁰ για το μύθο, αλλά και λόγω των γνώσεων που φαίνεται να διαθέτουν οι δύο ηρωίδες για την υπόθεση: αυτές οι γνώσεις εν πολλοίς είναι υπέρτερες εκείνων που με βάση τη λογική θα τους επιτρεπόταν να έχουν, ενώ η εξοικείωση με το διακείμενο και των ίδιων των υποθετικών συντακτριών των επιστολών, ώστε να είναι σε θέση ακόμα και «υποσημειώσεις» αλεξανδρινού τύπου στην προγενέστερη λογοτεχνία να παραθέτουν απερίφραστα, όπως συμβαίνει με τα *fama* (*Her.* 6.9), *narratur* (*Her.* 6.19), *narrat* (*Her.* 6.32, 39), *dicitur* (*Her.* 12.39),¹¹ επιβεβαιώνουν την εντύπωση αυτή.

1. Η έναρξη της επιστολής της Μήδειας, απότομη, συνοψίζοντας το σύνολο του μονόλογου με μια προκαταρκτική έκφραση βασιλικής οργής και υπόμνηση διαφορών καταγωγής, συνυφαίνοντας ανάμνηση και παράπονο,¹² απευθύνεται στον Ιάσονα είτε στο πλαίσιο ενός υποθετικού από ώρα αρχινισμένου διαλόγου / αντιπαράθεσης της Φασίδας μαζί του (αναγωγής ή συνέχειας της ευριπίδειας αντιπαράθεσής της με το Θεσσαλό) είτε συνδέοντας την επιστολή με την έναρξη της ευριπίδειας τραγωδίας, όταν δεν έχει ακόμα υπάρξει συνάντηση των δύο συζύγων.¹³ Με το *At tibi Colchorum, memini, regina vacavi* του πρώτου εξαμέτρου η ηρωίδα μοιάζει να απαντά ή απλώς να απευθύνεται

⁵ Βλ. Brownlee (1990) 31.

⁶ Βλ. *Ov. Her.* 5, 16, 17, 19.177-8, 20.49, αναφορικά με τον τρόπο που η Οινώνη, ο Πάρης, η Ελένη, η Ηρώ και ο Ακόντιος βλέπουν την αρπαγή της Ελένης.

⁷ Βλ. Rosati (1989) 8-9.

⁸ Βλ. Rosati (1989) 8.

⁹ Βλ. Brownlee (1990) 31.

¹⁰ Είναι αλήθεια ότι ανεπαρκής γνώση του μύθου από τους αναγνώστες θα είχε αποτέλεσμα να αντιμετωπίζουν τις επιστολές ως μια βαρετή απαρίθμηση συμβατικών παραπόνων και ως μια δίχως νόημα επανάληψη ελεγειακών τόπων, όπως άλλωστε έβλεπε τη συλλογή η έρευνα πριν από αρκετές δεκαετίες: βλ. Barchiesi (2001) 33.

¹¹ Βλ. Michalopoulos (2004) 97, Casali (2009) 348 αναφορικά με την επιστολή 14, επίσης Ross (1975) 78.

¹² Βλ. Bessone (1997) 61.

¹³ Βλ. Bessone (1997) 64-5.

στον Ιάσονα,¹⁴ αλλά επιπλέον διατυπώνει ένα παράπονο που θυμίζει αυτό της Υψιπύλης προς τον ίδιο άντρα στην αρχή της επιστολής 6: η διαμαρτυρία και των δύο γυναικών αφορά την έλλειψη διαθεσιμότητας του Ιάσονα. Ο τελευταίος δεν «είχε βρει το χρόνο» ούτε μια σύντομη επιστολή να στείλει στην Υψιπύλη πληροφορώντας τη για τη σωτηρία του.¹⁵ Δηλαδή η κατηγορία και της Υψιπύλης προς τον Ιάσονα, κοινή με αυτήν της κατά την οβιδιανή εκδοχή αντιζήλου της, ήταν ουσιαστικά ότι *non vacavit*, επιβεβαιώνοντας ταυτόχρονα την κοινή ελεγειακή ταυτότητα της στατικής / παθητικής ερωμένης για τη βασίλισσα της Λήμνου και τη βασιλοπούλα του Πόντου, αλλά και τα επικού τύπου χαρακτηριστικά ενός ενεργητικού και δραστήριου λογοτεχνικού προσώπου, του Ιάσονα, που δε σταματά ούτε την επική του δράση για να γράψει και να αφηγηθεί κλέα ούτε και την ερωτική του επαναδραστηριοποίηση / πολυπραγμοσύνη αναβάλλει για να ακούσει ή να διαβάσει ελεγειακά παράπονα και παρακλήσεις.

Ο πρώτος πεντάμετρος της *Her.* 12 δείχνει να συνεχίζει το νοερό διάλογο της επιστολής με τη *Her.* 6. Με αυτόν η Μήδεια, ενώ φαινομενικά εξακολουθεί να απευθύνεται στον Ιάσονα, δίνει απάντηση σε όσα έχει εκστομίσει ευθέως εναντίον της η Υψιπύλη στην επιστολή 6,¹⁶ ότι δηλαδή μάγεψε τον Ιάσονα στην κυριολεξία και όχι μεταφορικά, όπως κατά πάγιο τρόπο χρησιμοποιείται το μοτίβο της μαγείας στη συμβατική ερωτολογία, λογοτεχνική ή όχι, ακόμα και στην ίδια την επιστολή της Μήδειας, όπου αυτή τη με μεταφορική έννοια, ερωτική μαγεία, αντίθετα, ασκεί ο Ιάσων πάνω στην άμαθη κόρη: *abstulerant oculi lumina nostra tui*.¹⁷ Η εντύπωση πως πρόκειται για νοερή συνομιλία της Μήδειας και με την Υψιπύλη ενισχύεται με την υπενθύμιση–απάντηση της πρώτης ότι ήταν ο Ιάσων που επιδίωξε τη σχέση κυνηγώντας την για την τέχνη της, και όχι η ίδια που τον κέρδισε με την τέχνη της,¹⁸ όπως ισχυριζόταν με βεβαιότητα η Λήμνια, αξιοποιώντας προσφυώς την υπαρκτή ή φαινομενική ετυμολογική σχέση του όρου *venefica* με τη *Venus* και το ερωτικό πεδίο,¹⁹ θεωρητικολογώντας μάλιστα για τη νομιμότητα (ή όχι) της χρήσης των μαγικών στον ερωτικό αγώνα (συμπλέκοντας το επικού αρώματος ιδανικό της καλοκαγαθίας με τον έρωτα),²⁰ σε τόνους προεξαγγελτικούς της ερωτικής διδασκαλίας που θα διατυπωθεί με παρωδιακή επισημότητα στην *Ars Amatoria* ή παραπέμποντας στα *Medicamina Faciei Femineae*.²¹ Αξίζει να αναφερθεί ως ενισχυτικό της σημασίας της κατηγορίας για χρήση της μαγείας ως ερωτικού όπλου ότι η εκδοχή αυτή αποτελεί πρωτοτυπία του Οβιδίου, μια και ούτε ο Ευριπίδης ούτε ο Απολλώνιος συσχετίζουν τις ομολογημένες ικανότητες της

¹⁴ Που δεν είναι πλέον για την ίδια τη Μήδεια «διαθέσιμος».

¹⁵ *Ov. Her.* 6.3-4 (Goold) *gratulor incolumi, quantum sinis; hoc tamen ipsum/ debueram scripto certior esse tuo, 7-8 quamlibet adverso signatur epistula vento./ Hypsipyle missa digna salute fui.*

¹⁶ Η καινοτομία του Οβιδίου συνίσταται, μεταξύ άλλων, στην παρουσίαση της Υψιπύλης για πρώτη φορά στην ιστορία της λογοτεχνίας ως πλήρως ενήμερης για όλα όσα αφορούν τις περιπέτειες του Ιάσονα μετά τη Λήμνο. Βλ. Michalopoulos (2004) 97, Jacobson (1974) 107, Verducci (1985) 61.

¹⁷ *Ov. Her.* 12.36. Πρβλ. Μητούση (2007) 304-305, που επισημαίνει την κατά βάθος μαγική ερωτική διάσταση της πειθούς, όπως απαντά επίσης στην πινδαρική εκδοχή: η Αφροδίτη, έπειτα από μια μαγική τελετή, διδάσκει τον Ιάσονα την τέχνη της πειθούς (η Πειθώ είναι άλλωστε κόρη της Αφροδίτης). Στην ευριπίδεια *Μήδεια* (Diggle) 579-587 ἢ πολλὰ πολλοῖς εἰμι διάφορος βροτῶν. / ἐμοὶ γὰρ ὅστις ἄδικος ὦν σοφὸς λέγειν / πέφυκε, πλείστην ζημιάν ὀφλισκάνει· / γλώσση γὰρ αὐχῶν τᾶδικ' εὖ περιστελεῖν / τολμᾷ πανουργεῖν· ἔστι δ' οὐκ ἄγαν σοφός. / ὡς καὶ σύ· μὴ νυν εἰς ἔμ' εὐσχήμεων γένη / λέγειν τε δεινός· ἐν γὰρ ἔκτενεῖ σ' ἔπος. / χρῆν σ', εἶπερ ἦσθα μὴ κακός, πείσαντά με γαμεῖν γάμον τόνδ', ἀλλὰ μὴ σιγῇ φίλων, η διαδικασία της πειθούς περιέχει στοιχεία μαγείας σε μεταφορικό επίπεδο· βλ. Απολλ. 3.457-458, όπου ταυτόχρονα αποτελεί τυπικό χαρακτηριστικό της ελεγειακής *fallax puella* και του αρσενικού πρωταγωνιστή των οβιδιακών *Ηρωίδων*.

¹⁸ *Ov. Her.* 12.2 *ars mea cum peteres ut tibi ferret opem.*

¹⁹ Michalopoulos (2004) 98, επίσης Tupet (1976) 57, *OLD* s.v. *veneficus*.

²⁰ *Ov. Her.* 6.93-4 [...] *male quaeritur herbis/ moribus et forma conciliandus amor.*

²¹ Βλ. στο *Ov. Med.* 35-42 (Goold) *Sic potius iungendus amor quam fortibus herbis, / Quas maga terribili subsecat arte manus. / Nec vos graminibus nec mixto credite succo, / Nec temptate nocens virus amantis equae; / Nec mediae Marsis finduntur cantibus angues, / Nec redit in fontes unda supina suos; / Et quamvis aliquis Temesaea removerit aera, / Numquam Luna suis excutietur equis,* τη συμβουλή του Οβιδίου προς τις γυναίκες να φροντίζουν την εμφάνισή τους δίχως να προσφεύγουν στη μαγεία. Βλ. Michalopoulos (2004) 101 σημ. 40, Tupet (1976) 386, και Papanghelis (1987) 28, που επισημαίνει την απουσία αναφορών σε χρήση μαγικών πρακτικών στον έρωτα από τη Μήδεια.

Φασίδας στο μαγικό πεδίο με την ερωτική της σχέση με τον Ιάσονα.²² Η αντιστροφή της παράδοσης από τον Οβίδιο, αυτής που έφερε τον Ιάσονα να έχει μεταχειριστεί μαγικά, για να κατακτήσει την κόρη και όχι το αντίστροφο,²³ επιτρέπει τη συνομιλία της Μήδειας με την υποθετική Λήμνια αντίζηλό της, που, επιλέγοντας να της αποδώσει τη μομφή της μαγείας, την εξισώνει διαμέσου του οβιδιανού λογοτεχνικού υλικού με τη Διψάδα–μεσάζουσα,²⁴ πριν της αποδώσει τον χαρακτηρισμό της *paelex*: η Μήδεια ήδη από την αρχή της επιστολής της απαντά όχι μόνον σε έναν Ιάσονα που απαξιού να της απευθύνει το λόγο και αναμένει στην τραγωδία την τίσση της εν γένει αλαζονικής του στάσης, αλλά και στην επιστολή της Υψιπύλης, την οποία με βάση τη λογική δεν είναι δυνατό να έχει διαβάσει.²⁵

2. Ο διάλογος αυτός της Φασίδας με τη Λήμνια θα συνεχιστεί με την έμπρακτη υιοθέτηση από τη Μήδεια όλης της επιχειρηματολογίας περί *meritum* και αχαριστίας που έχει πρωτύτερα διατυπωθεί από την Υψιπύλη.²⁶ Η φαινομενικά συμπτωματική χρήση από τη Μήδεια αναφορικά με τη νέα αντίζηλο, την Κρέουσα, του ίδιου υποτιμητικού χαρακτηρισμού με τον οποίο η Υψιπύλη είχε περιγράψει την ίδια τη Μήδεια (*paelex*),²⁷ δεν περνάει απαρατήρητη από τον αναγνώστη της συλλογής, που γνωρίζει εν προκειμένω αυτό για το οποίο η Μήδεια παρουσιάζεται ανυποψίαστη: ότι ο χαρακτηρισμός αυτός είχε σε προγενέστερο στάδιο χρησιμοποιηθεί για την ίδια.²⁸ Ούτως ή άλλως, η επανάληψη από τη Μήδεια της ίδιας με την Υψιπύλη επιχειρηματολογίας προς απόδειξη της ανδρικής αχαριστίας υπονομεύει εκ των πραγμάτων τη βαρύτητα και τη σοβαρότητα των θέσεών της, μια και επαναφέρει μια διάσταση που μόνο ο Οβίδιος φέρνει στο λογοτεχνικό προσκήνιο: πριν υπάρξει απατημένη, είχε εις βάρος της Υψιπύλης αποτελέσει την αιτία της απάτης του Ιάσονα. Έτσι, η άγνοια

²² Ο ισχυρισμός της Υψιπύλης ότι η Μήδεια χρησιμοποίησε τη μαγεία για να κατακτήσει τον έρωτα του Ιάσονα αποτελεί μία ακόμα καινοτομία του Οβιδίου, καθώς ούτε ο Απολλώνιος ούτε ο Ευριπίδης παραθέτουν παρόμοιους ισχυρισμούς ή υπαινιγμούς. Η μαγική δύναμη της Μήδειας είχε χρησιμοποιηθεί μόνο για να βοηθήσει τον ήρωα να φέρει σε πέρας τους άθλους του και οι μαγικές δραστηριότητες της Φασίδας ήταν απόλυτα διακριτές από την ερωτική της ιστορία. Αντίθετα, ο Πίνδαρος και ο Υγίνος παρουσιάζουν τον Ιάσονα να προσελκύει τη Μήδεια στον έρωτά του με τη χρήση μαγείας ή χάρη στην παρέμβαση της Αφροδίτης. Θα είναι ο Βαλέριος Φλάκκος (7.488-489) που θα ακολουθήσει την οβιδιανή εκδοχή, παρουσιάζοντας τη Μήδεια να ασκεί τη μαγική της τέχνη για να κάνει τον Ιάσονα να την ερωτευθεί. Βλ. Michalopoulos (2004) 101 και 101 σημ. 46.

²³ Πινδ. Πυθ. 4.216-9 (Maehler) *μαινάδ' ὄρνιν Κυπρογένεια φέρειν / πρώτων ἀνθρώποισι λιτάς τ' ἐπαισιδὰς ἐκδιδάσκησεν σοφὸν Αἰσονίδαν· / ὄφρα Μηδείας τοκέων ἀφέλοιτ' αἰδῶ, ποθεινὰ δ' Ἑλλάς αὐτὰν / ἐν φρασί καιομέναν δονέοι μάλιστα Πειθοῦς*. Πρβλ. Hyg. Fab. 22 (Rose) *itaque cum sciret Iasonem sine Medeae consilio imperata perficere non posse, petit a Venere ut Medeae amorem iniceret. Iason a Medea Veneris impulsu amatus est*.

²⁴ Βλ. Ov. Am. 1.8.5-18 (Goold) *illa magas artes Aeaeaque carmina novit/ inque caput liquidas arte recurvat aquas;/ scit bene, quid gramen, quid torto concita rhombo/ licia, quid valeat virus amantis equae./ cum voluit, toto glomerantur nubila caelo;/ cum voluit, puro fulget in orbe dies./ sanguine, siqua fides, stillantia sidera vidi;/ purpureus Lunae sanguine vultus erat./ hanc ego nocturnas versam volitare per umbras/ suspicor et pluma corpus anile tegi./ suspicor, et fama est. oculis quoque pupula duplex/ fulminat, et gemino lumen ab orbe venit./ evocat antiquis proavos atavosque sepulcris/ et solidam longo carmine findit humum, Met. 7.197-219, Tib. 1.2.45-56. Βλ. Michalopoulos (2004) 107 για σχόλια αναφορικά με τις ειδικές μαγικές ικανότητες της Μήδειας.*

²⁵ Βλ. Jolivet (2001) 279-80.

²⁶ Ov. Her. 6.55 *Urbe virum iuvi, tectoque animoque recepi!*, 73-8 *adde preces castas inmixtaque vota timori—/ nunc quoque te salvo persolvenda mihi./ Vota ego persolvam? votis Medea fruetur!/ cor dolet, atque ira mixtus abundat amor./ dona feram templis, vivum quod Iasona perdo?/ hostia pro damnis concidat icta meis?*, κ.α. Av, όπως φαίνεται, η έναρξη της Ov. Her. 12 συσχετίζεται σκόπιμα με το άνοιγμα της Her. 6, ένας φανταστικός νοερός διάλογος παρουσιάζεται μπροστά στα μάτια του αναγνώστη, και η Μήδεια διαμαρτύρεται που έχασε έναν άντρα που «ανήκε» σε μια άλλη, την Υψιπύλη· και είναι η σειρά της Μήδειας τώρα, μετά την Υψιπύλη, να βρεθεί στη θέση της *puella deserta* εξαιτίας του Ιάσονα, για χάρη μιας άλλης *paelex*, όπως λέει, χρησιμοποιώντας εναντίον της Κρέουσας την ίδια λέξη που η Υψιπύλη είχε χρησιμοποιήσει εναντίον της Μήδειας στην Ov. Her. 6.

²⁷ Ov. Her. 6.81, 149, 12.173· πβ. 5.60, 9.121, 132, 14.95, 108, 19.102, Am. 1.14.39, Ars 1.320, 321, 365, 2.377, 3.677, Prop. 3.22.35. Βλ. OLD s.v. *paelex* (ετυμολογείται από την ελληνική λέξη *παλλακίς*, βλ. Gell. 4.3.3, που επίσης επισημαίνει την κατώτερη κοινωνική θέση μιας *paelex*). Ο όρος, πέρα από την περιγραφή μιας αντιζήλου, υπονοεί επίσης κοινωνική κατωτερότητα, κάτι που αυξάνει την ειρωνεία, καθώς η Υψιπύλη παρουσιάζεται να φοβάται ότι μπορεί να απορριφθεί από τους γονείς του Ιάσονα εξαιτίας της κατώτερης, έναντι των καταγόμενων από το Άργος γυναικών, και η Μήδεια χρησιμοποιεί τον όρο εναντίον της κόρης ενός Έλληνα βασιλιά, την ίδια στιγμή που βρίσκεται στο βασιλείο του. Η χρήση του όρου συντελεί στην de facto υιοθέτηση ενός «χαμηλού» και καθημερινού ύφους για θέματα που προγενέστερα είχαν πραγματευθεί τα «ψηλότερα» είδη της τραγωδίας και του έπους. Σχετλιαστικές εκφράσεις εναντίον αντιζήλων αποτελούν συνήθεις ελεγειακούς τόπους, άλλωστε. Βλ. Μπότγουελ (2004) 60, McKeown (1989) 380, Knox (1995) 154 και 187.

²⁸ Michalopoulos (2004) 98.

(ή η αγνόηση) της Υψιπύλης από τη Μήδεια, καθώς η τελευταία πουθενά δεν δείχνει να αναφέρει ή να γνωρίζει την πρώτη, είναι φαινομενική, μια και αυτή η αθώα άγνοια του «βεβαρυμένου» ερωτικού παρελθόντος του Ιάσονα είναι που επιτρέπει την ειρωνεία, και μάλλον σκόπιμα επιλέγεται από τον Οβίδιο να προβληθεί.²⁹

Η ειρωνεία επιτείνεται και από το γεγονός ότι η ίδια η Υψιπύλη ανεπαίσθητα αναγνωρίζει ή υπενθυμίζει μια μορφή παρουσίας της Μήδειας στον υποτιθέμενο γάμο της με τον Ιάσονα: στους στ. *Ov. Her.* 6.45-6 *at mihi nec Iuno, nec Hymen, sed tristis Erinys / praetulit infaustas sanguinolenta faces*, όταν θυμάται ότι στο γάμο τους δεν ήταν η Ήρα και ο Υμέναιος αλλά η Ερινύα παρούσα, ο επαρκής αναγνώστης μπορεί να εννοήσει την ίδια τη Μήδεια στο πρόσωπο της *Έρινυος*, αν θυμηθεί το ευριπίδειο *Μήδεια* 1258-60, όπου η Μήδεια αποκαλείται *Έρινυς*. Ο διακειμενικός αυτός υπαινιγμός, που είναι δυνατό να επισημανθεί μόνο από τον επαρκή αναγνώστη,³⁰ πέρα από το ότι εξηγεί και τη χρήση ενικού αριθμού στην επιστολή 6 (αντί του συνηθέστερου πληθυντικού για τις *Έρινυς*), λειτουργεί σε πολλά επίπεδα τραγικά ως ειρωνικός, μια και φέρεται να προοικονομεί την καταστροφή του γάμου της Υψιπύλης από τη Μήδεια / Ερινύα, και παρουσιάζει τη Λήμνια υπερβολικά ανυποψίαστη για τις σκοτεινές προοπτικές της σχέσης της με το Θεσσαλό, παρά τα αρνητικά προμηνύματα που μόνο εκ των υστέρων δύναται να ερμηνεύσει ορθά. Η χρήση του χαρακτηρισμού *Έρινυς* και από τη Μήδεια των *Άργοναυτικῶν* στο 3.776 (Fraenkel) αναφορικά με την άφιξη των Αργοναυτών στην Κολχίδα,³¹ επιτείνει την ειρωνεία, καθώς επισημαίνει την εναλλαγή των πρωταγωνιστριών στη θέση του εξαπατώντος και του εξαπατημένου.

3. Οι αντιδράσεις των ηρωίδων των επιστολών 6 και 12 στη θεά αντιζήλου παρουσιάζουν φαινομενικά τυχαίες (για τις ίδιες αλλά όχι για τον αναγνώστη) ομοιότητες που επιτείνουν τη μεταξύ τους σύνδεση, χωρίς να διαφαίνεται διάθεση να αποφευχθούν λεκτικές υπερβολές σαφώς αντιστρατευόμενες τη σοβαρότητα του τόνου άλλων λογοτεχνικών ειδών, που έχουν φιλοξενήσει την ίδια υπόθεση στο παρελθόν.

Η Υψιπύλη δε θα συγκρατούσε την οργή της, αν συναντούσε τη Μήδεια: θα γέμιζε με αίματα το πρόσωπο της Φασίδας, θα γινόταν «μια Μήδεια για τη Μήδεια»,³² ενώ η Μήδεια λέει πως μετά βίας (αυτο)συγκρατείται από το να ορμήσει επάνω στον Ιάσονα, την ώρα που αυτός περπατάει δίπλα στη νέα σύζυγο στη διάρκεια της γαμήλιας πομπής, και να φωνάζει «είναι δικός μου».³³

Οι κατάρες της Υψιπύλης προς τη Μήδεια (ο θρήνος της έχει προηγηθεί³⁴), πολύ σφοδρότερες άλλωστε από αυτές της Μήδειας προς την Κρέουσα,³⁵ αναπληρώνουν την αδυναμία της πρώτης (φαινομενικά λόγω απόστασης) να δράσει βίαια, ενώ ο θρήνος της Μήδειας και η τελευταία απεγνωσμένη παράκλησή της προς τον Ιάσονα να γυρίσει έστω και την ύστατη ώρα προλαμβάνουν τη βίαη, με πράξεις, επίθεσή της προς την αντίζηλο.

²⁹ Πρβλ. την παρατήρηση του Michalopoulos (2004) 99, που απλώς επισημαίνει την άγνοια ή την αγνόηση της οβιδιανής Υψιπύλης από την οβιδιανή Μήδεια και όσων αφορούν την παραμονή του Ιάσονα στη Λήμνο. Θα προσέθετα ότι αυτή η *prima facie* αδιάφορη στάση της Μήδειας έναντι της προκατόχου της επιτρέπει στο λογοτεχνικό διάλογο να παραγάγει αυξημένη ειρωνεία: είναι αυτή η σκόπιμη έμφαση στην άγνοια της Φασίδας που καθιστά δυνατό για την τελευταία να εκμεταλλευθεί την επιχειρηματολογία που πρωτύτερα είχε χρησιμοποιηθεί από την Υψιπύλη εναντίον της, παράγοντας ένα φανταστικό διάλογο μπροστά στα μάτια του αναγνώστη.

³⁰ Michalopoulos (2004) 100.

³¹ Βλ. Michalopoulos (2004) 100 σημ. 39.

³² *Ov. Her.* 6.149-51 *paelicis ipsa meos inplessem sanguine vultus, / quosque veneficiis abstulit illa suis! / Medae Medea forem!*

³³ *Ov. Her.* 12.157-8 *vix me continui, quin dilaniata capillos / clamarem 'meus est!' iniceremque manus.*

³⁴ *Ov. Her.* 6.153 *gemit Hypsipyle, 41-8 heu! ubi pacta fides? ubi conubialia iura / faxque sub arsueros dignior ire rogos? / non ego sum furto tibi cognita; pronuba Iuno / adfuit et sertis tempora vincit Hymen. / at mihi nec Iuno, nec Hymen, sed tristis Erinys / praetulit infaustas sanguinolenta faces. / Quid mihi cum Minyis, quid cum Dodonide pinu? / quid tibi cum patria, navita Tiphys, mea?, και passim.*

³⁵ Πρόκειται για *de facto* εισχώρηση της μαγείας στην επιστολή της Υψιπύλης, μια και, μολονότι δεν ακολουθείται το τυπικό της επίκλησης προς τους θεούς του Κάτω Κόσμου, αλλά η ηρωίδα επικαλείται το Δία, τα λοιπά στοιχεία μένουν και μόνο ο αποδέκτης είναι διαφορετικός. Βλ. Jolivet (2001) 282.

Η ομοιότητα και η υπερβολή των αντιδράσεων των προδομένων από τον ίδιο άντρα γυναικών είναι που γεννά την ειρωνεία και το χιούμορ, καθώς η δεύτερη ηρωίδα μεταμορφώνεται από θύτη της πρώτης σε ερωτικό θύμα του Ιάσονα. Η σταδιακή μεταμόρφωση της βασιλικής Υψιπύλης σε εκδικητική «Μήδεια», που οι κατάρες της μάλιστα επιβεβαιώνονται σύμφωνα με όσα ξέρει ο αναγνώστης, καθιστά τις αναλογίες ακόμα πιο ενδιαφέρουσες, ενώ ο κωμικός χρωματισμός λόγων, θρήνου, αρών και απειλών συντελείται χάρη στη μετατροπή της επικής αξιοπρέπειας της Υψιπύλης και της εκδικητικότητας της υπερκόσμιας, «ημίθεας» Μήδειας της τραγωδίας σε συμπεριφορά πληγωμένων γυναικών όχι ξένη προς τη ρωμαϊκή καθημερινότητα της εποχής του ποιητή.³⁶

Οι επιστολές, με την αφηγηματολογική τους συμπληρωματικότητα, σχολιάζουν, στο περιθώριο της δραματικής πράξης, την ιστορία του Ιάσονα και τα δεινά των δύο συζύγων του, συνεπώς διακρίνονται από στατικότητα, μια και δεν είναι ικανές να μεταβάλουν ως προς τον Ιάσονα την εξέλιξη των πραγμάτων και λειτουργούν λίγο πολύ ως σχόλιο της συμβαντολογικής εξέλιξης. Εντούτοις, λόγω της εντύπωσης που προκύπτει για αιτιολογικό σύνδεσμο ανάμεσα στην κατάρα της Λήμνιας και την «τραγωδία» της Μήδειας, η επιστολή 6 δύναται άνετα να καταγραφεί στο είδος της «ενεργητικής» επιστολής, τύπο στον οποίο η επιστολογραφία είναι, εξισώνεται με δράση και τα γράμματα επιδρούν στην αφηγηματική εξέλιξη ακριβώς όπως τα αποφασιστικά συμβάντα: τα πάντα φαίνεται πως θα συμβούν λες και η επιστολή 6 είχε πράγματι ασκήσει μια πραγματική επίδραση στο μύθο, συμβάλλοντας με την υπερφυσική της αποτελεσματικότητα στην εκκίνηση της τραγικής δράσης και στην έναρξη της τραγωδίας.³⁷ Επομένως, εδώ η ειρωνεία προκύπτει από την ψευδαίσθηση του αναγνώστη ότι τα πάντα θα εξελιχθούν για τη Μήδεια με συγκεκριμένο τρόπο λόγω των αρών της έκτης επιστολής, με άλλα λόγια η ψευδαίσθησή του αυτή, η συμμετοχή του στην «απάτη» του ποιητή (και η εμπλοκή του στη λογοτεχνική αυταπάτη) εν προκειμένω βασίζεται στη συνολική γνώση που διαθέτει για την ιστορία η οποία του καλλιεργεί λόγω της παντογνωσίας του αυτή την ψευδαίσθηση. Και ο Οβίδιος βασίζεται σε αυτή την παντογνωσία του αναγνώστη, για να τον κατευθύνει στο επιθυμητό αποτέλεσμα, τελικά να προβλέψει ή να ορίσει τις αντιδράσεις του, φαινομενικά εντάσσοντας τις εν λόγω επιστολές του στο «ενεργητικό» είδος. Σε διαφορετική περίπτωση, οι επιστολές του μένουν ασύνδετες μεταξύ τους και χωρίς αλληλεπίδραση και διάλογο. Κατά συνέπεια, ο λόγιος ποιητής έχει ανάγκη το λόγιο αναγνώστη για να ολοκληρωθεί το έργο του και ως προς την πρόσληψή του, την οποία ο δημιουργός με τρόπο μοναδικό εμφανίζεται να ελέγχει: ο αναγνώστης εμφανίζεται ως παντογνώστης, ικανός να συλλάβει και να αντιληφθεί αυτή τη σχέση αιτίου – αιτιατού που χτίζεται για τις δύο επιστολές. Και ταυτόχρονα, αν γνωρίζει το διακείμενο και ότι αυτή τους η αιτιώδης σύνδεση είναι πρωτοτυπία του Οβίδιου, αντιλαμβάνεται και το εφήμερο και το βάθος αυτής της αυταπάτης του.³⁸

Μπορούμε να θυμηθούμε πως στην πέμπτη επιστολή η Οινώνη, που οι ομοιοτήτες της με τη Μήδεια, πέρα από την έμμεση ευθύνη για το θάνατο του πρώην αγαπημένου της συμπεριλαμβάνουν και ένα τέκνο από τον Πάρη³⁹ – δυνάμει όπλο πειθούς ή εκδίκησης⁴⁰ –, όταν είχε μια αντίστοιχη με της Μήδειας εμπειρία βλέποντας τους χειρότερους φόβους μιας ερωμένης να επαληθεύονται,⁴¹ τον αγαπημένο της σε μια ξένη αγκαλιά (όταν δηλαδή είχε προ των οφθαλμών της τον Πάρη αγκαλιά με

³⁶ Το κωμικό στοιχείο προκύπτει από την υπερβολή του υιοθετούμενου τόνου, που φέρνει στην επιφάνεια την κατώτερη και «μικρότερου μεγέθους» φύση και της Υψιπύλης και της Μήδειας: αν ο Αριστοτέλης (*Ηθικ. Νικομ.* 1137a) έχει δίκιο για τη συνύπαρξη – σε διαφορετικό βαθμό – δύο αντίθετων, ακραίων και αντιφατικών ποιοτήτων στο ίδιο υποκείμενο (δίκαιο/άδικο, αξιολογικά ανώτερο/κατώτερο, ορθό/λάθος, υψηλό/χαμηλό), η εμφάνιση στο προσκήνιο μιας πιο ανθρώπινης, καθημερινής και γήινης διάστασης των δύο αυτών χαρακτήρων και η αντίθεση αυτής της νέας τους εικόνας προς εκείνη που είχε διαμορφωθεί μέχρι αυτού του σημείου, γεννούν ειρωνεία και χιούμορ. Η εισαγωγή στοιχείων από την καθημερινότητα και τον καθημερινό λόγο ανήκουν στα μέσα με τα οποία συντελείται αυτή η αλλαγή «βάρους» των υποθέσεων αυτών, και τις καθιστά κατάλληλες, ιδανικές πλέον για το πιο «ελαφρό» είδος της ελεγείας.

³⁷ Βλ. Jolivet (2001) 283.

³⁸ Είναι στο πλαίσιο αυτό που η έκτη επιστολή μοιάζει να ανήκει σε εκείνες που δεν είναι απλώς σχολιαστικές, αλλά διαθέτουν επιρροή στις εξελίξεις κινώντας τις. Μοιάζει λες και τα βάσανα της Μήδειας είναι το αποτέλεσμα των αρών της Υψιπύλης. Πρβλ. Jolivet (2001) 283, που αναφέρει δύο τύπους επιστολικής λειτουργίας, έναν ενεργητικό, δραματικό και άμεσο, και ένα δεύτερο τύπο που θεωρεί τα γράμματα ως ένα απλό σχόλιο, στο περιθώριο της συμβαντολογικής εξέλιξης.

³⁹ Παρθ. απ. 34 (Herscher).

⁴⁰ Βλ. Fulkerson (2005) 64, Landolfi (2000) 48 και 60 αναφορικά με τις ομοιότητες της Οινώνης με τη Μήδεια.

⁴¹ Βλ. Ον. *Her.* 19.101-104, όπου η Ηρώ φοβάται (αδικαιολόγητα βεβαίως) μήπως ο Λεάνδρος βρίσκεται στην αγκαλιά μιας *paelex*.

την αντίζηλο⁴²), χωρίς όμως το μαρτύριο του ήχου να συμπληρώνει την εικόνα και να εξακοντίζει πόνο και οργή στα ύψη, όπως συμβαίνει στη δωδέκατη επιστολή,⁴³ η αντίδρασή της είναι επίσης ελεγειακή, δηλαδή στατική: θρήνος και κατάρεις.⁴⁴ Σε καμία από τις περιπτώσεις αυτές δεν έχουμε «εξέλιξη» με πέρασμα στη βίαιη πράξη, στη δράση και στο δράμα, το σοβαρό ή το κωμικό. Η ελεγεία, διατηρώντας τραγικά λόγω των συνεπειών τους ή κωμικά λόγω της υπερβολής τους ξεσπάσματα στο χώρο των προθέσεων ή των εξαγγελιών, προστατεύει και προστατεύεται τόσο από την μετάβαση προς την τραγωδία της παιδοκτονίας ή του φόνου, όσο και από τη μετάπτωση στο μίμο με μια σκηνή / πράξη (*actus*) «ξεμαλλιάσματος». Η (τραγική) πράξη / *actio* (και ο θεατρικός *actus*) θα έρθει στην ώρα της, αφού θα έχει ολοκληρωθεί η επιστολή, όπως προαναγγέλλεται με το *agit* του τελευταίου στίχου,⁴⁵ που διαθέτει και τη βαρύτητα τεχνικού όρου για τη μετάβαση στη θεατρική δράση. Η τελευταία υπονοείται και στο *On. Her.* 12.207-8 *quos equidem actutum—sed quid praedicere poenam / attinet? ingentis parturit ira minas*. Ο μονόλογος της Μήδειας σταματάει σε δύο λέξεις (*actutum* στο στ. 207, *agit* στο στ. 212, τελευταία λέξη της επιστολής της) έμφορτες με πλούσια μεταλογοτεχνική αξία, καθώς και οι δύο υπαινίσσονται τη σκηνική δράση και τη θεατρική πράξη (*actus*): αυτές θα επέλθουν έπειτα από τη θεία καταληψία που ανακοινώνεται στο *On. Her.* 12.211, ένα διακριτικό τραγικών χαρακτήρων και ποιητών. Και, από την άλλη, αυτό το απότομο σταμάτημα προ της δραματικής εξέλιξης την τελευταία λογοτεχνική στιγμή της επιστολής καταγράφει την ελεγειακή άμηχανία να ξεπεράσει ή να παραβιάσει τα θεματικά της σύνορα και περιορισμούς.⁴⁶

Η αποφυγή της δράσης / πράξης και της αναφοράς σε πρακτικές και δράσεις ταιριαστές στην τραγωδία και όχι στην ελεγεία, υπογραμμίζεται και με το σχήμα της παράλειψης (*praeteritio*) ή της αποσιώπησης, ήδη υπαρκτό στον Απολλώνιο (όταν ο ποιητής στο 4.247-50 αποφεύγει να περιγράψει με λεπτομέρεια τις τελετές της Εκάτης),⁴⁷ που μεταχειρίζεται ο Οβίδιος τόσο στην επιστολή της

⁴² Ο όρος *paelex* επαναλαμβάνεται στο *On. Her.* 5.60 σε συνδυασμό και πάλι με το μοτίβο *nunc alter fruitur*, γνωστό από τον Τίβουλλο (Lenz–Galinsky) 1.5.17-18 *Omnia persolvi: fruitur nunc alter amore, / Et precibus felix utitur ille meis*. Στο *On. Her.* 6.73-5 το ίδιο μοτίβο προσλαμβάνει εξόχως ειρωνικό χαρακτήρα: οι θεοί πράγματι ικανοποίησαν τις παρακλήσεις της Υψιπύλης για τη σωτηρία και την επιτυχία του Ιάσονα: έστειλαν τη Μήδεια να τον βοηθήσει. Η παρουσία της Ήρας καθίσταται ιδιαίτερα ειρωνική σε αυτές τις συνθήκες. Η θεά παρευρίσκεται ως μάρτυρας στο γάμο της Υψιπύλης με τον Ιάσονα, αλλά είναι ταυτόχρονα και η θεά/προστάτιδα του Ιάσονα στη διάρκεια των επικών του περιπετειών. Για την ελεγειακή Υψιπύλη η παρουσία της Ήρας συντελεί στη γέννηση της ψευδαίσθησής της και στην εξέφραση της εξαπάτησής της: στα μάτια της η θεά ήταν η εγγυήτρια του γάμου της και η απόδειξη για την ιερότητα και τη σταθερότητά του, αλλά σε επικά συμφραζόμενα η ίδια θεά βρίσκεται στο πλευρό ενός ήρωα, αδιαφορώντας για «παράπλευρες ελεγειακές απώλειες», πιθανά (ελεγειακού τύπου) ερωτικά θύματα. Μέσα από αυτό το πρίσμα το γνωστό ελεγειακό μοτίβο της σωτηρίας (βλ. για παράδειγμα Tib. 1.5, Prop. 2.28) εμπλουτίζεται με ακόμα μεγαλύτερη ένταση και εμβολιάζεται με ειρωνεία που φτάνει στα όρια του κωμικού. Δεν πρόκειται μόνο για την απογοήτευση του ελεγειακού Τίβουλλου, που απλώς βλέπει έναν αντίζηλο να δρέπει τους καρπούς των προσευχών του, τη σώα από την ασθένεια χάρη στις ικεσίες του Δηλία, αλλά εν προκειμένω η αντίζηλος είναι η ίδια η *ιατρός*.

⁴³ *On. Her.* 12.137-40 *ut subito nostras Hymen cantatus ad aures/ venit, et accenso lampades igne micant, / tibiaque effundit socialia carmina vobis, / at mihi funerea flebiliora tuba*.

⁴⁴ *On. Her.* 5.71-6 *tunc vero rupique sinus et pectora planxi, / et secui madidas ungue rigente genas, / inplevique sacram querulis ululatibus Iden/ illuc has lacrimas in mea saxa tuli, / sic Helene doleat defectaque coniuge ploret, / quaeque prior nobis intulit, ipsa ferat!* Βλ. Smith (2006) 231, που σχολιάζει τις επιστολές 5 και 12 επισημαίνει το συγκεκριμένο μοτίβο της παρουσίας της αντίζηλου προ των οφθαλμών της απατημένης, όπως εν προκειμένω, όταν η Υψιπύλη και η Μήδεια βλέπουν τον αγαπημένο τους στην αγκαλιά μιας άλλης. Η επανάληψη του μοτίβου επιβεβαιώνει τη φύση των οβιδιανών ηρωίδων, έτσι όπως εμφανίζονται «ελεγειοποιημένες» στη συλλογή αυτή: η συναισθηματική ένταση και αντίδραση σε παρόμοιες σκηνές εξισώνει τους χαρακτήρες αυτούς με τους *quaevis amantes*, απομακρύνοντάς τους από την επικοτραγική τους *gravitas*.

⁴⁵ Βλ. Jolivet (2001) 279.

⁴⁶ Βλ. Barchiesi (2001) 112, Spoth (1992) 202.

⁴⁷ Βλ. στο Απολλ. 1.648-9 ένα άλλο παράδειγμα εκούσιας διακοπής της αφήγησης, μιας πρακτικής συνηθισμένης στην ελληνιστική ποίηση: βλ. επίσης Thomson (1998) 408, και Michalopoulos (2004) 109, που επισημαίνει ότι η *παράλειψις* ενός πλήρους καταλόγου με τα μαγικά έργα της Μήδειας αφήνει το νου του αναγνώστη ελεύθερο να φανταστεί μια σειρά από απεχθή εγκλήματα, και συνεπώς, χάρη στη χρήση του εν λόγω σχήματος, η εντύπωση για την εγκληματική φύση της Μήδειας ενισχύεται αντί να αποδυναμώνεται. Βλ. ακόμα τις σημ. 89 και 90 για τα μαγικά έργα που η Υψιπύλη θα μπορούσε να συμπεριλάβει στον κατάλογό της, στην περίπτωση που οι ειδολογικές προδιαγραφές της επιστολής της ήταν

Υψιπύλης με το *quae nescierim melius*,⁴⁸ όσο και σε αυτή της Μήδειας με το *nescio quid certe mens mea maius agit*.⁴⁹ Η ηρωίδα της ελεγειακής συλλογής και του ελεγειακού σύμπαντος αγνοεί πράγματι, υποκρίνεται ότι ή είναι καλύτερο να αγνοεί πρακτικές και δράσεις που ανήκουν σε άλλα είδη και βιοθεωρίες. Αυτές τις πρακτικές και τρόπους θα γνωρίσουν και θα κάνουν γνωστές οι ηρωίδες, όταν το πλήρωμα του λογοτεχνικού τους πεπρωμένου θα τις φέρει σε άλλο είδος πρωταγωνίστριες, δρώσες και όχι αναμένουσες και παραπονούμενες. Έτσι, το τέλος της δωδέκατης επιστολής μοιάζει σαν προοίμιο της δράσης που θα επακολουθήσει, αυτής που θα αρχίσει στην ευριπίδεια *Μήδεια* σύμφωνα με το τελευταίο δίστιχο της *Ον. Her. 12: δέδοικα δ' αὐτὴν μή τι βουλευσῆ νέον*,⁵⁰ λες και η οβιδιανή επιστολή ήταν προγενέστερη και προλόγιζε το ευριπίδειο δράμα. Μόνο που τώρα, στην οβιδιανή επιστολή, το *βούλευμα* που γεννιέται στο νου της Μήδειας θα μπορούσε ή θα έπρεπε να υπαινίσσεται επίσης τη διαδικασία της ποιητικής σύνθεσης που ως λογοτεχνικό αποτέλεσμα θα κατέληγε στην παραγωγή δράματος: η Μήδεια / επιστολογράφος διαφημίζει μόνο την οβιδιανή τραγωδία *Medea* που θα ακολουθήσει; Ή απλώς υπενθυμίζει ότι το δράμα και η ελεγεία έχουν διαφορετικούς και αλληλοσυγκρουόμενους κώδικες, και, συνεπώς, τα τελευταία δίστιχα της *Οβ. Her. 12* προσδιορίζουν τα ειδολογικά όρια και τη μετάβαση από την ελεγειακή δικαιοδοσία στη δραματική πράξη, αφού πρώτα η ένθεη έμπνευση λειτούργησε στο νου της Μήδειας και του ποιητή, με το *maius* να αξιοποιεί σαφώς ή υπαινικτικά όλες τις σημασιολογικές αποχρώσεις που η χρήση του διαθέτει ήδη από την ποίηση του Βεργίλιου και του Προπέρτιου;⁵¹ Επιπρόσθετα, μια πλήρης και λεπτομερής απαρίθμηση των δυνάμεων της Μήδειας θα είχε ως αποτέλεσμα πρακτικό μια μακρότερη *narratio*, κατά συνέπεια η νεωτερική απαίτηση για συντομία θα είχε *de facto* αγνοηθεί.⁵² Έτσι, και οι δύο ηρωίδες, Υψιπύλη και Μήδεια, ακολουθούν τον τρόπο διακοπής της αφήγησης που είχε ακολουθηθεί και από την Υπερμήστρα και την Αριάδνη, και αφορούσε και πάλι ποιητολογικής υφής τοποθετήσεις ή διακηρύξεις,⁵³ πάντα όμως αναφορικά με αφήγηση η οποία διακόπτεται και αποτελεί μόνο διάλειμμα περιορισμένης έκτασης και διάρκειας μέσα στο ελεγειακό σύνθεμα.

Είτε πρόκειται για απάντηση – δεύτερο σκέλος σε ένα υποτιθέμενο *debate*, σε έναν αγώνα λόγων με τον Ιάσονα (ενδεχόμενη αναγωγή σε αυτόν του ευριπίδειου έργου;), είτε, παράλληλα, για συνομιλία σε αρκετά σημεία και με την Υψιπύλη, η μνεία της αλχημιστικής δεξιοτήτας (ταυτόχρονα όμως με τη σιωπηρή αλλά σαφή προσπάθεια απενοχοποίησής της δια της αποσύνδεσής της από τα ερωτικά ζητήματα και του περιορισμού της στο πεδίο των *benefacta* προς εραστές αποκλειστικά στο πλαίσιο ενός *servitium amoris* ή παραδοσιακών ερωτικών *labores* για την κατάκτηση του αγαπημένου), συνδεόμενη με την προδοσία του Ιάσονα, επιβαρυνόμενου με μια πρόσθετη κατηγορία παρελθούσας προδοσίας προς την πρώτη «Μήδεια»–Υψιπύλη, που ουσιαστικά υποσκάπτει και της Μήδειας τη θέση και τα δίκια, συνοδεύεται από την υπενθύμιση του επικείμενου γάμου του Ιάσονα, που στήνει το σκηνικό συγγραφής της επιστολής και την τοποθετεί στο χώρο και το χρόνο. Αποκαλύπτονται έτσι, συνακόλουθα, αξιοσημείωτες συνθετικές ικανότητες της συντάκτριας της επιστολής, που μοιάζει να δικαιώνει τον εν πλήρει δόξη εκτεθειμένο στον Ευριπίδη⁵⁴ «ρητορικό»

διαφορετικές και επέτρεπαν κάτι τέτοιο. Βλ. για παράδειγμα *Απολλ.* 3.528-33, *Θεοκρ.* 2.48-9, *Αριστοτ. Περί ζώων ιστορίας* 572a, *Verg. Ecl.* 8.69-71, *Georg.* 3.280-3, *Tib.* 1.8.17-22, 2.4.55-8, *Prop.* 2.28.35, 3.6.25-6, 4.5.13-14, 17-18, *Ον. Am.* 1.8.7-18, 1.14.39-40, 2.1.23-6, *Med.* 37, 38, 39.

⁴⁸ *Ον. Her.* 6.93.

⁴⁹ *Ον. Her.* 12.212. Επίσης, Lipka (2001) 167 (και 72, 79), αναφορικά με τη χρήση του επιθέτου για την περιγραφή του ποιητικού ύψους.

⁵⁰ *Ευρ. Μήδεια* 37.

⁵¹ Βλ. *Verg. Aen.* 7.44-45, *Prop.* 2.34.66 *nescio quid maius nascitur Iliade*. βλ. Barchiesi (2001) 113.

⁵² Βλ. για παράδειγμα Καλλ., *Έπιγρ.* 28 (Pfeiffer), πρβλ. Vaiopoulos (2009) 217, Cameron (1995) 394-9.

⁵³ Πρβλ. στο *Catul.* 64.116-7 (Thomson) *sed quid ego a primo digressus carmine plura/ commemorem, την praeteritio (παράλειψιν) που χρησιμοποιείται στη βίαιη διακοπή της επικής παρέκβασης, του ευλλίου της Αριάδνης και του Θησέα που είναι ενσωματωμένο στο Carmen 64, βλ. Τρομάρας (2001) 479. Επίσης, Ον. Am. 3.6.101-4 Huic ego, vae! demens narrabam fluminum amores!/ iactasse indigne nomina tanta pudet./ nescio quem hunc spectans Acheloon et Inachon amnem/ et potui nomen, Nile, referre tuum!* για τη διακοπή του καταλόγου των ποταμών, *Ον. Her.* 14.109-110 *ultima quid refero, quorum mihi cana senectus/ auctor? dant anni, quod querar, ecce, mei,* την απότομη διακοπή του «ευλλίου της Ιώς». Πρβλ. *Verg. Ecl.* 3.103, 8.108, *Hor. Sat.* 1.9 και *Catul.* 80.5, τέλος το σχόλιο του Lipka (2001) 85, 138, 141 για τον τόνο καθημερινού λόγου της έκφρασης.

⁵⁴ *Ευρ. Μήδεια* 536-8 *πρῶτον μὲν Ἑλλάδ' ἀντὶ βαρβάρου χθονὸς/ γαῖαν κατοικεῖς καὶ δίκην ἐπίστασαι/ νόμοις τε χρῆσθαι μὴ πρὸς ἰσχύος χάριν.*

εαυτό της: κάθε άλλο παρά δικαιολογούνται οι γνωστές από τον Ευριπίδη και υπονοούμενες στον Οβίδιο μομφές για βαρβαρότητα ή για *rusticitas*, που, όταν ανιχνεύονται στο οβιδιανό έργο, αναπαράγουν την ελαφρότητα της ατμόσφαιρας συζυγικού καβγά και δεν εισάγουν κοσμοθεωριακού βάρους διλήμματα και προβληματισμούς για την «ετερότητα», όπως η έρευνα διαβλέπει στον Ευριπίδη με κάθε άλλο παρά μονοσήμαντα υπέρ του ελληνικού στοιχείου πορίσματα.⁵⁵

Με την προσεκτική επιλογή και τη φαινομενικά αθώα αλλά στην πράξη απατηλή παρουσίαση παρόμοιων λεπτομερειών η Μήδεια δικαιώνει τη φήμη της για τις αλχημιστικές της δεξιότητες αλλά όχι μόνο στο υλικό πεδίο, στα βότανα και τα φίλτρα, ούτε μόνο ως προς την εκστόμιση μαγικών επωδών (*carmina*), αλλά και στη σύνθεση ελεγειακού *carmen* έμφορτου από λεκτικές αλχημείες, αφού επιχειρεί ή επιτυγχάνει(;) πλήρως να μεταμορφώσει την πραγματική της και πάντως τη μέχρι τούδε διαμορφωμένη ταυτότητά της,⁵⁶ δικαιώνοντας την καταγωγή της από την ειδικευμένη στις μεταμορφώσεις θεία της, την Κίρκη,⁵⁷ αλλά και τον ίδιο τον δημιουργό της, τον Οβίδιο,⁵⁸ που οι λογοτεχνικές μεταμορφώσεις του μάς και τον συναρπάζουν.⁵⁹ Ο τελευταίος αναδεικνύεται σε επιδέξιο μάγο της ποίησης, καθώς αξιοποιεί προσφυσώς τις δυνατότητες που του παρέχει η διακειμενικότητα, ανασύροντας στο προσκήνιο κάθε φορά τα στοιχεία εκείνα από τη λογοτεχνική παράδοση που το εκάστοτε λογοτεχνικό του θέμα και στόχος απαιτούν.⁶⁰

Αν με όλη αυτή τη συζήτηση το τραγικό βάρος μοιάζει να εκτονώνεται ταχύτατα στη διάρκεια αυτής της εναλλαγής ερωτικών παρτνέρ και αλυσιδωτής ερωτικής απιστίας, τούτο δεν είναι άσχετο προς το είδος που φιλοξενεί τις ιστορίες αυτές εγκιβωτισμένες σε αναδρομές προς τα παρελθόντα ή σε νύξεις για τα επερχόμενα με αφορμή μια επιστολιμαία ανάπαυλα. Πολύ περισσότερο, η ανακούφιση από το τραγικό βάρος δεν είναι ξένη από το δυναμικό εκρωμαϊσμό των γυναικείων αυτών χαρακτήρων, των καταγόμενων (στην πλειονότητά τους) από ελληνικούς μύθους, αλλά τώρα συμπεριφερόμενων με τρόπο οικείο στο σύγχρονο του Οβιδίου Ρωμαίο, αν ο τελευταίος είναι γνώστης, συμμετέτοχος ή συνένοχος στις «Επικίνδυνες σχέσεις» της ρωμαϊκής κοινωνίας στο γύρισμα της χιλιετίας.

Βιβλιογραφία

- Armstrong, R. (2005), *Ovid and His Love Poetry*, London.
- Barchiesi, A. (2001), *Speaking Volumes. Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets*, Edited and Translated by M. Fox and S. Marchesi, London.
- Bessone, F. (1997), *P. Ovidii Nasonis. Heroidum Epistula XII Medea Iasoni*, Firenze.

⁵⁵ Βλ. Rabinovitz (2008) 138, Dihle (1998) 56. Πρόκειται για ανάμνηση και μετασηματισμό του μοτίβου των διατυπωμένων από τον Ιάσονα μομφών για βαρβαρότητα που υπάρχουν στην ευριπίδεια *Μήδεια*. Η επανάληψη των ίδιων κατηγοριών από την Υψιπύλη, όμως, δε συνιστά άκριτη επανάληψη ή υιοθέτηση των θέσεων του ευριπίδειου πρωταγωνιστή, αλλά εντάσσεται σε κλίμα συμβατικής ερωτικής διαμάχης με χαμηλού επιπέδου χαρακτηρισμούς βγαλμένης από τη ρωμαϊκή καθημερινότητα της εποχής του Οβιδίου. Επίσης, Michalopoulos (2004) 98.

⁵⁶ Fulkerson (2005) 54, Brownlee (1990) 32. Για τη Μήδεια ως μάγισσα, πέρα από τον Ευριπίδη, βλ. για παράδειγμα Πινδ. *Πυθ.* 4.233, Θεόκρ. 2.15-16, Απολλ. 3.27, 477-8, 528-30, 4.1677, Ευφορ. 14.2-3, Hor. *Epod.* 5.61-6, *Carm.* 2.13.8, Prop. 2.1.53-4, 2.4.7-8 [και Papanghelis (1987) 31-34], 3.11.9-12, Tib. 2.4.55-60 [και Papanghelis (1987) 38-9], Ov. *Met.* 7.199-219. Βλ. επίσης την αναφορά του Οράτιου στη Μήδεια με την ενδεικτική της άποψής του αντονομασίας *impudica Colchis* στο *Epod.* 16.57-58, όπου η ηρωίδα αποκλείεται από τα *arva beata*, μια και δεν ανήκει στην *pia gens*, έχοντας παραβιάσει τις συμβάσεις της *pudicitia*, της κατεξοχήν γυναικείας αρετής, όταν ακολούθησε τον εραστή της Ιάσονα εγκαταλείποντας και προδίδοντας πατέρα και πατρίδα. Βλ. σχετικά το σχολιασμό στο Πασχάλης (1994) 48-9.

⁵⁷ Βλ. Tib. 2.4.55 για λογοτεχνική συνύπαρξη Μήδειας και Κίρκης, επίσης Michalopoulos (2004) 96 σημ. 5.

⁵⁸ Για το ενδιαφέρον του Οβιδίου στη μαγεία βλ. Michalopoulos (2004) 95 σημ. 1, Pinotti (1993) 167, Tupet (1976) 379-417, Sharrock (1994) 50-86. Για αναφορές και αντιλήψεις του Οβιδίου και των ελεγειακών στη δύναμη της μαγείας στον έρωτα, βλ. για παράδειγμα Prop. 2.1.51, 4.5.5-18, Tib. 1.5.11-16, 1.8.17-24, Ov. *Am.* 1.8.5-18, 2.1.21-8, 3.7.27-36, *Ars* 2.99-108, επίσης Papanghelis (1987) 39-41, που σχολιάζει την ειλικρίνεια της πίστης των ποιητών στη δύναμη της μαγείας.

⁵⁹ Bessone (1997) 14.

⁶⁰ Michalopoulos (2004) 111.

- Brownlee, M. S. (1990), *Ovid's Heroides and the Novela Sentimental*, Princeton.
- Cameron, A. (1995), *Callimachus and his Critics*, Princeton.
- Casali, S. (2009), “Ovidian Intertextuality”, στο P. Knox (ed.), *A Companion to Ovid*, Oxford, σσ. 341-54
- Dihle, A. (1998), *Οι Έλληνες και οι ξένοι*, μετάφρ. Τ. Σιέτη, Αθήνα.
- Fulkerson, L. (2005), *The Ovidian Heroine as Author: Reading, Writing, and Community in the Heroides*, Cambridge.
- Jacobson, H. (1974), *Ovid's Heroides*, Princeton.
- Jolivet, J.-C. (2001), *Allusion et fiction épistolaire dans les Héroïdes. Recherches sur l'intertextualité ovidienne* (Collection de l'École Française de Rome 289), Rome.
- Kenney, E.J. (2002), “Ovid's language and style”, στο B.W. Boyd (ed.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden-Boston-Köln, σσ. 27-87.
- Knox, P. (1995), *Ovid. Heroides. Select Epistles*, Cambridge.
- Landolfi, L. (2000), *Scribentis Imago: Eroine Ovidiane e Lamento Epistolare*, Bologna.
- Lipka, M. (2001), *Language in Vergil's Eclogues*, Berlin-New York.
- McKeown, J.C. (1989), *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary in Four Volumes. Volume II. A Commentary on Book One* (ARCA, Classical and Medieval Texts, Papers and Monographs 22), Leeds.
- Μητούση, Ε. (2007), *De genere: Φύλο και γένος στις Ηρωίδες του Οβιδίου*, Θεσσαλονίκη.
- Michalopoulos, A.N. (2004), “Fighting against a Witch: the Importance of Magic in Hypsipyle's Letter to Jason (Ov., Her. 6)”, *MHNH* 4: 95-122.
- Μπόσγουελ, Τ. (2004), *Γάμοι μεταξύ ανδρών. Οι ομοφυλοφιλικές σχέσεις στην αρχαία Ελλάδα, Ρώμη και μεσαιωνική Ευρώπη*, μετάφρ. Ν. Βλάχος, Αθήνα.
- Papanghelis, Th.D. (1987), *Propertius: a Hellenistic Poet on Love and Death*, Cambridge.
- Πασχάλης, Μ. (1994), «Γυναίκα και aurea saecula: Η θέση της γυναίκας στο 4^ο Βουκολικό του Βιργιλίου και στη 16^η Επωδό του Ορατίου», στο *Η γυναίκα στη λατινική γραμματεία, Δ' Πανελλήνιο Συμπόσιο Λατινικών Σπουδών (Ρέθυμνο 2-4 Νοεμβρίου 1990)*, Ρέθυμνο, σσ. 41-51.
- Pinotti, P. (1993), *P. Ovidio Nasone Remedia Amoris*, Bologna.
- Pomeroy, S. B. (1995), *Goddesses, Wives, Whores, and Slaves. Women in Classical Antiquity*, New York.
- Rabinovitz, N.S. (2008), *Greek Tragedy*, Oxford.
- Rosati, G. (1989), *Ovidio, Lettere di Eroine, Introduzione, traduzione e note, Testo latino a fronte*, Milano.
- Ross, D. O. (1975), *Backgrounds to Augustan Poetry. Gallus, Elegy and Rome*, Cambridge.
- Salvadori, E. (1996), *Publio Ovidio Nasone, Eroidi, introduzione, traduzione e note*, Milano.
- Sharrock, A. (1994), *Seduction and Repetition in Ovid's Ars Amatoria 2*, Oxford.
- Smith, R.A. (2006), “Fantasy, Myth and Love Letters. Text and Tale in Ovid's *Heroides*”, στο P.E. Knox (ed.), *Oxford Readings in Ovid*, Oxford: σσ. 217-37.
- Spoth, F. (1992), *Ovids Heroides als Elegien*, München.
- Thomson, D.F.S. (1998), *Catullus. Edited with a textual and Interpretative Commentary*, Toronto-Buffalo-London.
- Τρομάρας, Λ. (2001), *Κάτουλλος, ο νεωτερικός ποιητής της Ρώμης. Εισαγωγή, κείμενο, μετάφραση, σχόλια*, Θεσσαλονίκη.
- Tupet, A. M. (1976), *La magie dans la poésie latine I: Des origines à la fin du règne d'Auguste*, Paris.
- Vaiopoulos, V. (2009), “Hypermestra as seen by Ovid in *Epist.* 14”, *Eikasmos* 20: 199-222.
- Verducci, F. (1985), *Ovid's Toyshop of the Heart. Epistulae Heroidum*, Princeton.

Summary

In between lament and irony: re-reading Ovid's *Heroides* (*Epist.* 12 and 6)

Regarding the Ovidian collection *Epistulae* a major factor generating irony is the reader's wide knowledge of the course of events that the female writer of each letter seems to ignore. This overall perspective that the reader holds allows him / her to go beyond the highly subjective consideration presented in each elegiac monologue; thus, it undermines in advance the arguments put forward as well as the seriousness of tone in the epistles or the authenticity of their authors' lament and leaves room for the appearance of humor. This ironic tension, through the crossfire of hints, reaches unprecedented heights in the case of epistles 6 and 12, which offer a unique basis for comparative reading as they have, unlike the rest of the *Epistulae*, the same man as their hypothetical recipient. Ovid himself has fostered the post-literary reflection in his readers: his female characters appear to be commenting on each other, prompting comparisons and setting out subjective viewpoints which are, to a great degree, conflicting and mutually refuting.

ΟΡΟΤΕΤΝΕ RIDERE? «ΑΝΟΙΚΕΙΟ» ΧΙΟΥΜΟΡ
ΣΤΙΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΟΒΙΔΙΟΥ

"The one serious conviction that a man should have is that nothing is to be taken too seriously."

Nicholas Murray Butler

Σκοπό του άρθρου αυτού αποτελεί η εξέταση του τρόπου με τον οποίο ο Οβίδιος χειρίζεται και αξιοποιεί το χιούμορ στις ιστορίες των *Μεταμορφώσεων*. Θα επιχειρήσω να διερευνήσω πώς εκδηλώνεται το χιούμορ, ποια λειτουργία αυτό επιτελεί μέσα στα συμφραζόμενά του και τι επιδιώκει να επιτύχει ο ποιητής μέσω του χιούμορ.

Η επιλογή του συγκεκριμένου θέματος προέκυψε από το συνδυασμό δύο βασικών θέσεων, ευρύτατα αποδεκτών στην οβιδιακή βιβλιογραφία:

1) Το χιούμορ αποτελεί βασικό και αναπόσπαστο στοιχείο της τέχνης του Οβιδίου στο σύνολο της ποιητικής του παραγωγής.

2) Οι *Μεταμορφώσεις* συγχωνεύουν και αφομοιώνουν χαρακτηριστικά στοιχεία μιας σειράς ειδών τόσο διαφορετικών μεταξύ τους, όπως είναι το έπος και η ελεγεία, η τραγωδία και η κωμωδία, η βουκολική ποίηση και η ρητορική.¹ Η πληθώρα των αφηγηματικών φωνών επιτείνει την πολυμορφία του ποιήματος, ενώ ο τόνος των ιστοριών εναλλάσσεται με χαρακτηριστική ευκολία και κυμαίνεται από το βαθιά τραγικό και σοβαρό μέχρι το ανάλαφρο και κωμικό.

Φυσικά, δεν κομίζω «γλαῦκα εἰς Ἀθήνας». Το χιούμορ στις *Μεταμορφώσεις* έχει ήδη αποτελέσει αντικείμενο μελέτης με πλούσια και ενδιαφέροντα πορίσματα.² Η δική μου προσέγγιση αξιοποιεί τα συμπεράσματα των μελετών αυτών και αποσκοπεί στο να αναδείξει την παρουσία του χιούμορ στις *Μεταμορφώσεις* εκεί που λογικά δε θα το περίμενε κανείς, αυτό δηλαδή που στον τίτλο του άρθρου μου χαρακτήρισα ως «ανοίκειο χιούμορ». Στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός μου δε θα βρεθούν ιστορίες, στις οποίες λόγω του ανάλαφρου χαρακτήρα τους είναι λίγο ως πολύ αναμενόμενη η παρουσία του χιούμορ, αλλά ιστορίες με τόνο σοβαρό ή ακόμη και τραγικό, όπου λογικά δεν υπάρχει χώρος για χιούμορ. Η εξέταση αυτού του «ανοίκειου» και «άκαιρου» χιούμορ ελπίζω ότι θα επιτρέψει την εξαγωγή χρήσιμων συμπερασμάτων όχι μόνο για τον τρόπο που ο Οβίδιος μεταχειρίζεται το χιούμορ ως στοιχείο της ποιητικής του αλλά και για τον εν γένει τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει τις ιστορίες που αφηγείται.

Προτού ξεκινήσω την παρουσίαση αυτών των περιπτώσεων θεωρώ απαραίτητο να επισημάνω ότι το χιούμορ είναι εν πολλοίς υποκειμενικό. Η αντίληψη του τι είναι χιουμοριστικό και τι όχι ποικίλλει μεταξύ τόπων, λαών και εποχών.³ Ποικίλλει ακόμη και από άτομο σε άτομο, ακόμη και ανάμεσα σε μέλη της ίδιας οικογένειας, ακόμη και ανάμεσα σε αδέρφια. Δε θεωρούμε χιουμοριστικά τα ίδια πράγματα, δε γελάμε με τα ίδια πράγματα. Η αντίληψη του χιούμορ επηρεάζεται από πολλούς παράγοντες, όπως: ο τόπος και η στιγμή που λέγεται ή γίνεται κάτι, η μόρφωση των εμπλεκομένων

¹ Ο Κοϊντιλιανός (*Inst.* 10.1.88) φαίνεται να θεωρεί ότι η *lascivia* του Οβιδίου θα έπρεπε να περιοριστεί στην ελεγεία, όπου και ταιριάζει περισσότερο: *lascivus quidem in herois quoque Ovidius et nimium amator ingenii sui, laudandus tamen partibus*.

² Ενδεικτική βιβλιογραφία για το θέμα: Doblhofer (1960), von Albrecht (1982), Arnaud (1968), Frécaut (1972), Galinsky (1975) ch. 4, Paschalis (1984), Kirby (1989). Γενικότερα για το χιούμορ στην Αυγούστεια ποίηση βλ. Zinn (1960).

³ Σύμφωνα (μεταξύ άλλων) με τους Escarpit (1960) 5-7 και Attardo (1994) 3 κ.ε. το χιούμορ δεν μπορεί να οριστεί. Για την ερμηνεία της λέξης 'humor' βλ. Attardo (1994) 6 με βιβλιογραφία.

ανθρώπων, το πνευματικό τους επίπεδο, η κοινωνική τους θέση, τα βιώματα, η ιδιοσυγκρασία και η ευφυΐα τους.

Για λόγους οικονομίας χώρου θα παρουσιάσω επιλεκτικά δύο περιπτώσεις χιούμορ στις *Μεταμορφώσεις*, καθεμιά από τις οποίες έχει τα δικά της χαρακτηριστικά που θα μας επιτρέψουν να εξαγάγουμε χρήσιμα συμπεράσματα για τον τρόπο με τον οποίο ο Οβίδιος χειρίζεται το χιούμορ στο έργο του.

Α) Ιώ και Δίας

Η πρώτη περίπτωση λαμβάνει χώρα στην ιστορία του Δία και της Ιούς, στο πρώτο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων*. Ο Δίας ερωτεύεται κεραυνοβόλα την Ιώ, κόρη του ποταμού Ίναχου, και τη βιάζει (1.600).⁴ Για να γλυτώσει την αποκάλυψη από τη σύζυγό του, την Ήρα, μεταμορφώνει την Ιώ σε αγελάδα, την οποία στη συνέχεια η Ήρα αναθέτει στην επίβλεψη του Άργου. Αναγκασμένη να ζει ως αγελάδα αλλά διατηρώντας ανθρώπινη συνείδηση και αισθήματα, η Ιώ βρίσκει τις αδερφές της και τον πατέρα της, ο οποίος δε γνωρίζει τίποτα για την τύχη της κόρης του. Χαράζοντας με την οπλή της το όνομά της στο χώμα η Ιώ αποκαλύπτει την πραγματική ταυτότητά της στον πατέρα της, Ίναχο (1.649 κ.ε.), ο οποίος ξεσπά σε γοερό θρήνο για τη συμφορά που βρήκε αυτόν και την κόρη του (1.651-63). Αφού πρώτα οικτρίζει την αδυναμία της κόρης του να μιλήσει με ανθρώπινη φωνή παρά μόνο με μουγκανητά (1.655-7), ο Ίναχος λέει (1.658-660): *at tibi ego ignarus thalamos taedasque parabam, / spesque fuit generi mihi prima, secunda nepotum. / de grege nunc tibi vir, nunc de grege natus habendus*.⁵

Η επιθυμία ενός πατέρα να παντρευτεί η κόρη του, ώστε αργότερα εκείνος να αποκτήσει και εγγονάκια, αποτελεί παραδοσιακό μοτίβο και έχει ήδη κάνει την εμφάνισή του στις *Μεταμορφώσεις*, στην πρώτη ερωτική τους ιστορία, αυτήν μεταξύ Απόλλωνα και Δάφνης (1.452-567). Εκεί ο πατέρας της κοπέλας, ο ποταμός Πηνειός, ζητάει επανειλημμένα από την κόρη του να ανταποκριθεί στον κοινωνικό της ρόλο, να παντρευτεί και να κάνει παιδιά (1.481 κ.ε.): *saepe pater dixit: 'generum mihi, filia, debes,' / saepe pater dixit: 'debes mihi, nata, nepotes'*.⁶ Η επιθυμία του πατέρα της Δάφνης δε θα πραγματοποιηθεί, γιατί εκείνη του ζητάει να μείνει παρθένα ζώντας στα δάση, ένα αίτημα που φυσικά απηχεί το αντίστοιχο αίτημα της θεάς Άρτεμης από τον πατέρα της Δία στον καλλιμαχικό *Ύμνον εις Άρτεμιν* (6): *δός μοι παρθενήν αιώνιον, ἄππα, φυλάσσειν*.

Στην περίπτωση του Ίναχου και της Ιούς ο Οβίδιος παραλλάσσει αυτό το παραδοσιακό μοτίβο, ιδιαίτερα μάλιστα καθώς επιθυμεί να αποφύγει την κουραστική επανάληψή του μέσα σε δύο διαδοχικές ιστορίες. Σ' αυτή την περίπτωση ο πατέρας Ίναχος δε ζητάει από την κόρη του να παντρευτεί και να του χαρίσει εγγονάκια, αλλά διαπιστώνει πόσο διαφορετική πλέον είναι γι' αυτούς η κατάσταση μετά τη μεταμόρφωση της κόρης του σε αγελάδα. Μέσα στο θρήνο του ο Ίναχος αναλογίζεται ότι γαμπρός του θα πρέπει τώρα να γίνει ένας ταύρος και ότι τα εγγονάκια του θα είναι μοσχαράκια!

Το παραδοσιακό μοτίβο έχει παραλλαχθεί και μετουσιωθεί χιουμοριστικά από τον Οβίδιο. Αξίζει να κωδικοποιήσουμε τις πιο σημαντικές παραμέτρους και τα χαρακτηριστικά αυτής της χιουμοριστικής χρήσης:

α) Το χιούμορ προκύπτει μέσα από το παράδοξο και την υπερβολή, μέσα από την εξαντλητική πραγμάτευση αυτού του «τόπου», της επιθυμίας ενός πατέρα να δει εγγόνια από την κόρη του. Η απροσδόκητη μεταφορά αυτού του κλασικού μοτίβου στο ζωικό βασίλειο ξαφνιάζει και είναι εξόχως κωμική. Με βάση τη σύγχρονη θεώρηση του χιούμορ η περίπτωση αυτή φυσικά εντάσσεται ξεκάθαρα στο «χιούμορ διά της ασυμβατότητας», στο «χιούμορ παρά προσδοκίαν».

⁴ Για το θέμα του βιασμού στις *Μεταμορφώσεις* βλ. μεταξύ άλλων Stirrup (1977), Curran (1984), Richlin (1992).

⁵ Μτφ. Παπαγγελής: «Κι εγώ, δίχως να ξέρω, νυφικό και παντρείες για σένα μελετούσα! / Καρτέραγα να φέρεις το γαμπρό, να δω μέσα στο σπίτι μου εγγόνια! / Τώρα θα πάρεις άντρα τον μπουγά, κι οι γόνιοι σου ανάστημα της μάντρας».

⁶ Μτφ. Παπαγγελής: «Κι όλο ο γονιός της έλεγε «γαμπρό θα καρτερώ να φέρεις, θυγατέρα», κι όλο ο γονιός της έλεγε «ξεχνάς που μου χρωστάς εγγόνια, θυγατέρα».

β) Το χιούμορ προκύπτει από τα λεγόμενα όχι του εξωτερικού αφηγητή της ιστορίας, δηλ. του Οβιδίου, αλλά ενός από τους χαρακτήρες της ιστορίας, του Ίναχου.

γ) Ο ίδιος ο Ίναχος δεν έχει σε καμιά περίπτωση σκοπό να κάνει χιούμορ· κάθε άλλο μάλιστα, καθώς τα λόγια που χαρακτηρίζονται ως χιουμοριστικά βρίσκονται στην καρδιά του θρήνου του για τη συμφορά που βρήκε την κόρη του και τον ίδιο. Η τραγικότητα της στιγμής υπονομεύεται από την ασυμβατότητα και την έκπληξη που προξενούν τα λεγόμενα του Ίναχου, τα οποία μπορούν να προκαλέσουν μέχρι και ξέσπασμα γέλιου στον αναγνώστη.

δ) Στο χιούμορ συμμετέχει αφενός ο Οβίδιος, ο οποίος βάζει αυτά τα λόγια στο στόμα του θρηνούτος Ίναχου, και αφετέρου ο αναγνώστης, ο οποίος καλείται ως συνένοχος να πάρει μέρος σε αυτό το καλοπροαίρετο αστείο σε βάρος του βασιλιά του Άργους. Ο αναγνώστης απολαμβάνει την παιχιδιάρικη προσέγγιση του Οβιδίου που του κλείνει πονηρά το μάτι. Αφηγητής και αναγνώστης βρίσκονται σε θέση ισχύος έναντι του Ίναχου, γιατί επιπλέον γνωρίζουν και την αίσια εξέλιξη που θα έχει η ιστορία για την Ιώ. Η κοπέλα θα μεταμορφωθεί εκ νέου, θα αποθεωθεί και θα γίνει τελικά η θεά Ίσιδα (1.738-47).

ε) Ο Οβίδιος εκμεταλλεύεται τις κωμικές δυνατότητες που του δίνει η μεταμόρφωση μιας γυναίκας σε αγελάδα, χωρίς αυτή να συνοδεύεται από αντίστοιχη απώλεια ανθρώπινης συνείδησης και αισθημάτων.⁷ Λίγο πριν τη συνάντηση της Ιούς/αγελάδας με τον πατέρα της Ίναχο και το θρήνο του τελευταίου, ο Οβίδιος περιγράφει τις συνθήκες της ζωής της υπό τη νέα της μορφή: η Ιώ βόσκει σαν/ως αγελάδα (1.630), έχει ένα σχοινί γύρω από το λαιμό της (1.630 κ.ε.), τρέφεται με φύλλα δέντρων και πικρά⁸ χορτάρια (1.632), κοιμάται στο χώμα (1.633 κ.ε.), πίνει νερό από λασπερά ποτάμια (1.634), προσπαθεί να ικετέψει τον αδυσώπητο φρουρό της, Άργο, αλλά δεν έχει χέρια (1.635 κ.ε.), προσπαθεί να παραπονεθεί, αλλά μουγκανίζει και μάλιστα η ίδια τρομάζει από τον ήχο που βγάζει από το στόμα της (1.637 κ.ε., ένα ακόμη χιουμοριστικό στοιχείο της ιστορίας),⁹ κοιτάζει την αντανάκλασή της στο νερό του ποταμού και τρομάζει από την όψη και τα κέρατά της (1.639-41, επίσης χιουμοριστικό στοιχείο για τον αναγνώστη).¹⁰

Όλη αυτή η περιγραφή με τα επιμέρους στιγμιότυπα αναμιγνύει το τραγικό πάθος με το χιούμορ. Ο αναγνώστης αφενός συμπονά την Ιώ για τα άδικα παθήματά της, καθώς η ίδια υπήρξε το αθώο θύμα του σεξουαλικού πόθου και της βίας του Δία και στη συνέχεια της αδυναμίας και του φόβου του απέναντι στη ζηλόφθονη σύζυγό του, Ήρα. Από την άλλη μεριά, ωστόσο, ο αναγνώστης δεν μπορεί παρά να γελάσει με τις χιουμοριστικές διαστάσεις που προκύπτουν από αυτή την ασυμβατότητα, από την παρά προσδοκίαν κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει μια γυναίκα που έχει εξωτερικά τη μορφή ενός ζώου, αλλά διατηρεί την ανθρώπινη συνείδηση και τα συναισθήματά της.

στ) Από γλωσσική άποψη ο Οβίδιος φροντίζει να τονίσει το χιουμοριστικό τόνο του χωρίου με την επανάληψη του βασικού κωμικού στοιχείου (*de grege*), δηλαδή του γεγονότος ότι η Ιώ θα αποκτήσει ταίρι από το κοπάδι, έναν ταύρο, και θα αποκτήσει μαζί του μικρά μοσχαράκια.¹¹ Παράλληλα, η εμφατική επανάληψη της φράσης *de grege* επιτείνει την απόγνωση του πατέρα Ίναχου, ο οποίος προσπαθεί να συνειδητοποιήσει το μέγεθος της συμφοράς που τον βρήκε.

ζ) Πολύ πιθανόν επίσης είναι ότι αυτή η χιουμοριστική αναφορά του Ίναχου/Οβιδίου στη γαμήλια ένωση της Ιούς με έναν ταύρο και στη γέννηση ενός ταυρόμορφου απογόνου αποτελεί υπαινιγμό του ποιητή στο μέλλον της Ιούς, το οποίο δεν περιλαμβάνεται στην αφήγηση της ιστορίας της στις *Μεταμορφώσεις*. Η Ιώ, ως Ίσιδα πλέον, θα γίνει η σύζυγος του Οσίριδος, ο οποίος ταυτίστηκε με τον Άπι που είχε τη μορφή ταύρου.¹²

⁷ Βλ. και Curran (1984) 272 κ.ε.

⁸ Ο χαρακτηρισμός *amara* για το χορτάρι (*herba*) που βόσκει η Ιώ κρύβει επίσης ένα χιουμοριστικό υπαινιγμό. Το χορτάρι φαίνεται πικρό στην Ιώ, επειδή η ίδια είναι άνθρωπος μεταμφιεσμένος σε αγελάδα και όχι αληθινή αγελάδα. Δεν είναι δυνατό να γνωρίζουμε τι γεύση έχουν τα χορτάρια για μία αληθινή αγελάδα!

⁹ Γι' αυτό και όταν πλέον θα ξαναπάρει την ανθρώπινη μορφή της, η Ιώ θα διστάσει στην αρχή να μιλήσει από φόβο μήπως μουγκανήσει (1.745 κ.ε.).

¹⁰ Ανάλογα χιουμοριστική είναι και η παρατήρηση του Οβιδίου για την Καλλιστώ, η οποία, μολονότι έχει πλέον μεταμορφωθεί σε αρκούδα, φοβάται τους λύκους και τις άλλες αρκούδες (2.493-5).

¹¹ Ο Barchiesi (2005) *ad Ov. Met.* 1.658-60 εύστοχα παρατηρεί ότι η επανάληψη της φράσης *de grege* τονίζει επίσης την ειρωνεία ανάμεσα στην κυριολεκτική σημασία του *grex* 'κοπάδι' και τη μεταφορική 'μάζα, όχλος'.

¹² Σύμφωνα με άλλες εκδοχές του μύθου η Ίσιδα ήταν μητέρα του Άπιδος, του θεού-ταύρου, ο οποίος ταυτιζόταν με το γιο της Ιούς από το Δία, τον Έπαφο. Βλ. Barchiesi (2005) *ad Ov. Met.* 1.658-60 για την ειρωνεία αυτού του χωρίου.

Κλείνοντας την πραγμάτευση της συγκεκριμένης περίπτωσης εκδήλωσης «ανοίκειου» και «απροσδόκητου» χιούμορ αξίζει να καταδειχθεί πόσο διαφορετική είναι η στάση και η αντίδραση των ανθρώπων απέναντι στο χιούμορ, πόσο διαφορετική και υποκειμενική είναι η αντίληψη του τι είναι χιουμοριστικό και τι όχι – αντίληψη που αλλάζει από άνθρωπο σε άνθρωπο και από εποχή σε εποχή. Χαρακτηριστικά παραθέτω τη γνώμη του Frécaut¹³ για το συγκεκριμένο σχόλιο του Ίναχου: “Il eût mieux valu passer cela sous silence et laisser à d’autres qu’à Inachus le soin de tirer toutes les conséquences d’une telle métamorphose. Un humoriste doit savoir résister à maintes tentations; on lui pardonnera pourtant aisément quelques fausses notes”.¹⁴ Έχω την αίσθηση ότι εδώ ο σπουδαίος Γάλλος μελετητής αδικεί τον Οβίδιο. Θα τολμούσα μάλιστα να υποστηρίξω ότι στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν είναι ο ποιητής που αστοχεί στο χιούμορ του, αλλά ο Frécaut που αστοχεί στην κριτική του για το χιούμορ του Οβιδίου.

Β) Ποιος, πότε και γιατί γελάει στις Μεταμορφώσεις;

Προχωρώ τώρα στην εξέταση μιας διαφορετικής περίπτωσης χιούμορ, συγκεκριμένα σε μια χαρακτηριστική περίπτωση συνύπαρξης χιούμορ και γέλιου στις *Μεταμορφώσεις*. Ποιος, πότε και γιατί γελάει στις *Μεταμορφώσεις*; Είναι ανάγκη να επισημανθεί ότι χιούμορ και γέλιο είναι έννοιες σαφώς διακριτές. Χιούμορ δε σημαίνει αυτόματα και γέλιο, όπως και το αντίστροφο, γέλιο δε σημαίνει αυτόματα και χιούμορ. Συχνά το χιούμορ προξενεί το γέλιο, όμως εξίσου συχνά το χιούμορ δε συνοδεύεται από το γέλιο, όπως εξίσου συχνά το γέλιο δεν προκαλείται από το χιούμορ.¹⁵

Η ιστορία Καλλιστούς και Δία βρίσκεται στο δεύτερο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* και παρουσιάζει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με την ιστορία της Ιούς και του Δία που μας απασχόλησε μόλις πριν λίγο. Καθώς επιθεωρεί την αγαπημένη του Αρκαδία μετά την καταστροφή που υπέστη από την ξέφρενη πορεία του Φαέθοντα στον ουρανό, ο Δίας βλέπει την Καλλιστώ, κυνηγό και πιστή ακόλουθο της θεάς Άρτεμης, και την ποθεί ερωτικά.¹⁶ Έχοντας πάρει τη μορφή της Άρτεμης¹⁷ ο Δίας προσεγγίζει τη νύμφη (2.425-7): *protinus induitur faciem cultumque Dianae / atque ait: ‘o comitum, virgo, pars una mearum, / in quibus es venata iugis?’*¹⁸ Η Καλλιστώ νομίζοντας ότι έχει μπροστά της την αγαπημένη της θεά τον/την καλωσορίζει λέγοντας (2.428 κ.ε.): *‘salve numen, me iudice’ dixit, / ‘audiat ipse licet, maius Iove.’*¹⁹ Η αντίδραση του Δία/Άρτεμης σε αυτά τα λόγια είναι το γέλιο (2.429 κ.ε.): *ridet et audit / et sibi praeferri se gaudet.*²⁰

Ο Οβίδιος χρησιμοποιεί τον κατεξοχήν λατινικό *terminus technicus* για το γέλιο, το ρήμα *ridēre*. Τι όμως προκαλεί εδώ το γέλιο του Δία; Το γέλιο του είναι άμεση συνάρτηση της χιουμοριστικής κατάστασης που έχει διαμορφωθεί εξαιτίας της μεταμφίεσης του θεού σε Άρτεμη. Χωρίς να το γνωρίζει η ίδια η Καλλιστώ, η υπόθεση που έχει διατυπώσει στα λόγια της – το να ακούσει δηλαδή τα λόγια της ο Δίας – έχει ήδη πραγματοποιηθεί, αφού εκείνος στέκεται μπροστά της με τη μορφή της Άρτεμης.

¹³ Frécaut (1972) 269.

¹⁴ Μετάφραση (δική μου): «Θα ήταν καλύτερο να το περάσει [sc. ο Οβίδιος] αυτό σιωπηρά και να αφήσει σε άλλους, και όχι στον Ίναχο, τη φροντίδα να αναδείξουν όλες τις συνέπειες μιας τέτοιας μεταμόρφωσης. Ένας χιουμορίστας οφείλει να γνωρίζει να αντιστέκεται σε πολλούς πειρασμούς. Θα του συγχωρήσουμε, ωστόσο, άνετα κάποιες παραφωνίες».

¹⁵ Για τη σχέση χιούμορ και γέλιου, για το γέλιο ως κριτήριο για το χιούμορ βλ. Keith-Spiegel (1972) 37-39, Olbrechts-Tyteca (1974), Manetti (1976) 130-52, Attardo (1994) 10-13.

¹⁶ Για τη στενή σχέση ανάμεσα στο κυνήγι και τη σεξουαλική επιθετικότητα στις *Μεταμορφώσεις* βλ. Parry (1964).

¹⁷ Για τη χιουμοριστική μεταμόρφωση του Δία σε Άρτεμη βλ. Dobhofer (1960) 229.

¹⁸ Μτφ. Παπαγγελής: «Και επιτόπου άλλαξε μορφή. Παρόμοιος σε φορεσιά και όψη της Άρτεμης, εσύ, ξεχωριστή απ’ όλες τις συντρόφισσες», της λέει, «πού θήρευες, σε ποιες βουνοπλαγιές;»

¹⁹ Μτφ. Παπαγγελής: «τη Χάρη σου», του είπε, «προσκυνώ, κι αν με ρωτάς, από τον μέγα Δία (κι ας με ακούσει) σ’ έχω πιο ψηλά».

²⁰ Μτφ. Παπαγγελής: «Με προτιμάει», σκέφτηκε, από μένα» και χάρηκε γελώντας ο θεός.»

Ωστόσο, το χιούμορ είναι μονόπλευρο και το αντιλαμβάνεται μόνο ο Δίας, γι' αυτό και είναι ο μόνος που γελάει. Ο Δίας, μεταμφιεσμένος σε Άρτεμη, γελάει και χαίρεται, καθώς ακούει την Καλλιστώ να τον/τη θεωρεί μεγαλύτερη θεότητα από τον εαυτό του. Ενώ τα λόγια της Καλλιστούς είναι αυτά που προκαλούν το γέλιο του Δία, η ίδια δεν τα προφέρει με χιουμοριστική διάθεση και φυσικά δεν μπορεί να αντιληφθεί τη χιουμοριστική διάσταση της υπόθεσης. Η Καλλιστώ δε λέει κάτι εσκεμμένα και συνειδητά χιουμοριστικό, δεν έχει σκοπό να κάνει την Άρτεμη/Δία να γελάσει, αλλά απλώς να κολακέψει την αγαπημένη της θεά εξυψώνοντάς την πάνω από το Δία.

Ο Οβίδιος επιτείνει το χιουμοριστικό στοιχείο και το παράδοξο της κατάστασης με την προσεκτική τοποθέτηση των όρων μέσα στο στίχο, την περίτεχνη σύνταξη και την κατάλληλη χρήση της προσωπικής αντωνυμίας του γ' προσώπου: (2.428-30): *'salve numen, me iudice' dixit, / 'audiat ipse licet, maius Iove.' ridet et audit / et sibi praeferrere se gaudet*. Το πολυσύνδετο σχήμα (*ridet et audit et... gaudet*) ενώνει τα ρήματα που αφορούν το Δία, ενώ το πολύπτυχο *sibi-se* αποδίδει με τον καλύτερο τρόπο το χιουμοριστικό παράδοξο της κατάστασης: ο Δίας/Άρτεμη χαίρεται που η Καλλιστώ τον/την προτιμά από τον πραγματικό του εαυτό! Την ίδια στιγμή ο Οβίδιος αντιστρέφει χιουμοριστικά ένα δικό του αγαπημένο κλισέ, το «τίποτα δεν είναι ανώτερο από το Δία».²¹

Αυτή η περίπτωση χιούμορ εντάσσεται στη θεωρία περί υπεροχής-ανωτερότητας. Ο Δίας γελάει, γιατί χάρη στη μεταμφίεσή του σε Άρτεμη βρίσκεται σε θέση ισχύος έναντι της Καλλιστούς. Έχει τον απόλυτο έλεγχο των πραγμάτων και έχει έρμαιό του την ανήξερη νύμφη. Το γέλιο του συνδέεται με ψυχική ευφορία (*gaudet*) και απόλαυση της κατάστασης. Μαζί με το Δία γελάει και ο εξωτερικός αναγνώστης, ο οποίος και αυτός από τη θέση του παντογνώστη παρατηρητή αναγνωρίζει το κωμικό/χιουμοριστικό στοιχείο της κατάστασης.²²

Στην περίπτωση αυτή το χιούμορ γίνεται σε βάρος της Καλλιστούς, ενώ παραδόξως εκείνη είναι που το προκαλεί, καθώς τα λόγια της προς την Άρτεμη/Δία γυρίζουν μπουμεραγκ εναντίον της. Η ειρωνεία για την Καλλιστώ είναι ότι αρχικά νομίζει πως εκείνη βρίσκεται σε θέση ισχύος έναντι του Δία, καθώς τον υποβιβάζει σε σχέση με τη δική της αγαπημένη θεά, την Άρτεμη. Για κακή της τύχη όμως μπροστά της στέκεται ο ίδιος ο Δίας και όχι η Άρτεμη. Υπό άλλες συνθήκες αυτό το σχόλιο της Καλλιστούς, το οποίο υποβιβάζει το Δία σε σχέση με την Άρτεμη, θα μπορούσε να επισύρει την οργή του θεού. Τώρα όμως ο Δίας όχι μόνο δεν ενοχλείται από την ασέβεια της Καλλιστούς, αλλά επιπλέον γελάει, γιατί ο σκοπός της επίσκεψής του είναι αποκλειστικά ερωτικός/σεξουαλικός και είναι σίγουρος ότι θα τον επιτύχει. Η κατάληξη αυτής της συνάντησης ώρα μεσημβρινή μέσα στο δάσος δεν μπορεί να είναι άλλη από το βιασμό της Καλλιστούς (2.430-8): *et oscula iungit, / nec moderata satis nec sic a virgine danda. / qua venata foret silva, narrare parantem / inpedit amplexu nec se sine crimine prodit. / illa quidem contra, quantum modo femina posset / (adspiceres utinam, Saturnia, mitior esses), / illa quidem pugnat, sed quem superare puella, / quisve Iovem poterat? superum petit aethera / victor Iuppiter*.²³

— ~ —

Από τις ενδεικτικές περιπτώσεις που παρουσιάστηκαν παραπάνω μπορούν να εξαχθούν τα ακόλουθα συμπεράσματα για τον τρόπο με τον οποίο ο Οβίδιος χειρίζεται το χιούμορ στις *Μεταμορφώσεις*:

Αυτό που επιδιώκει ο Οβίδιος στις *Μεταμορφώσεις* μέσω του χιούμορ δεν είναι απαραίτητα το (τρανταχτό) γέλιο του αναγνώστη, όσο η ψυχαγωγία του, μια αίσθηση ευφορίας, η γλυκιά απόλαυση που μπορεί να προκύψει από την ανάγνωση ενός πνευματώδους και ευφούς κειμένου.²⁴ Το επίπεδο

²¹ Πρβλ. *Met.* 2.62 (*et quid Iove maius habemus?*), 11.224 (*ne quicquam mundus Iove maius haberet*), *Fast.* 5.126 (*et invicto nil Iove maius erat*), *Tr.* 2.38 (*iure capax mundus nil Iove maius habet*). Βλ. Barchiesi (2005) *ad Ov. Met.* 2.428-30.

²² Βλ. Frécaut (1972) 251, Doblhofer (1960) 90, 230, Galinsky (1975) 194, von Albrecht (1982) 415 κ.ε.

²³ Μτφ. Παπαγγελής: «Αμέσως την εφίλησε στα χείλη – δεν ήταν κοριτσιίστικο φιλί δοσμένο ντροπαλά, αλλά με πάθος. Πού θήρευε, σε ποιες βουνοπλαγιές έκανε να του πει, όμως εκείνος την πήρε με τη βία αγκαλιά, και σφιγγοντάς την φάνηκε ο σκοπός του. Το πάλεψε η κόρη σθεναρά με όλη τη γυναίκεια δύναμή της (Ηρα θεά, αν το 'βλεπες αυτό, θα μείωνες, πιστεύω, την ποινή της), το πάλεψε η δόλια, αλλά πώς να βγάλει πέρα κόρη τέτοιο αγώνα, και ποιος να υπερिσχύσει του Διός; Ο νικητής εντέλει ανελήφθη». Για τις δραματικές συνέπειες που αυτός ο βιασμός επιφέρει στην Καλλιστώ βλ. Curran (1984) 273.

²⁴ Η *perpetua festivitas* (Cic. *De Or.* 2.218) είναι διάχυτη στις *Μεταμορφώσεις* και αντανακλά το χαρακτήρα του ποιητή. Βλ. Galinsky (1975) 159. Για το χαριτωμένο χιούμορ του Οβιδίου βλ. και Wilkinson (1955) 163.

του χιούμορ που επιδεικνύει ο Οβίδιος στις *Μεταμορφώσεις* είναι εξαιρετικά υψηλό και αποτελεί δείκτη του *ingenium*, της *urbanitas* και της *humanitas* του ποιητή.²⁵ Και στον τομέα του χιούμορ καταδεικνύεται σαφέστατα ότι ο Οβίδιος είναι ένας *amator ingenii sui*, χωρίς όμως τις αρνητικές συνδηλώσεις που εμπεριέχει αυτός ο χαρακτηρισμός.

Το χιούμορ είναι επίσης ένας τρόπος επικοινωνίας του Οβιδίου με τον αναγνώστη. Δημιουργεί συνηγορία και συνέργεια μεταξύ τους, επιφέρει την ενεργότερη συμμετοχή του αναγνώστη στην ιστορία. Εκπλήσσει ευχάριστα και ενεργοποιεί τον αναγνώστη, ανανεώνει το ενδιαφέρον του για την ιστορία, και τον κρατάει σε εγρήγορση για την ανίχνευση χιουμοριστικών νύξεων, φράσεων ή ακόμη και σκηνών μέσα σε ιστορίες που έχουν σοβαρό ή ακόμη και τραγικό τόνο.

Το τι είναι ή δεν είναι χιουμοριστικό εξαρτάται από τη σκοπιά που το προσεγγίζει ο καθένας. Σίγουρα τα δεινά της Ιούς ή της Καλλιστούς δεν είναι κωμικά και χιουμοριστικά για τις ίδιες ή για τα συγγενικά τους πρόσωπα, μπορούν, ωστόσο, να θεωρηθούν κωμικά και χιουμοριστικά για τον αφηγητή Οβίδιο και για τους αναγνώστες του, οι οποίοι βρίσκονται σε πλεονεκτική θέση σε σχέση με τους ήρωες και έχουν μια ευρύτερη αντίληψη των πραγμάτων. Πάντως, σημαντικό ρόλο για τη χιουμοριστική επένδυση της αφήγησης παίζει και το γεγονός ότι και οι δύο αυτές ιστορίες έχουν τελικά αίσιο τέλος. Παρά τα δεινά και τις περιπέτειες που υφίστανται, τελικά και οι δύο ηρωίδες, Ιώ και Καλλιστώ, ανταμείβονται: η Ιώ ανακτά την ανθρώπινη μορφή της, θεοποιείται και γίνεται η θεά Ίσιδα, ενώ η Καλλιστώ καταστερίζεται μαζί με το γιο της Αρκάδα.

Ο Οβίδιος διανθίζει ακόμη και τις πιο τραγικές αφηγήσεις του με χιουμοριστικές πινελιές, δημιουργώντας πολλαπλά επίπεδα ερμηνείας των ιστοριών του και ανοίγοντας παράθυρα για ποικίλες αναγνώσεις τους.²⁶ Τίποτα δεν είναι μονοσήμαντο και μονοδιάστατο στους μύθους των *Μεταμορφώσεων*,²⁷ τίποτα δεν είναι αποκλειστικά τραγικό, όπως και τίποτα δεν είναι αποκλειστικά κωμικό.²⁸ Όπως δεν υπάρχει η απόλυτη τραγωδία, έτσι δεν υπάρχει και η απόλυτη κωμωδία. Αυτή είναι η φιλοσοφία του κόσμου, αυτή είναι η φιλοσοφία των *Μεταμορφώσεων*,²⁹ με την οποία φαίνεται να συντονίζεται το γνωστό, εύστοχο ρητό του Horace Walpole: “Life is a tragedy for those who feel, but a comedy to those who think”. Το κράμα που προκύπτει είναι ιδιαιτέρως γοητευτικό και ελκυστικό. Η καλειδοσκοπική ποικιλία στα είδη που συναπαρτίζουν τις *Μεταμορφώσεις* συνοδεύεται και επενδύεται από μια αντίστοιχη καλειδοσκοπική ποικιλία στους τόνους της αφήγησης.³⁰

Το «ανοίκειο και άκαιρο» αυτό χιούμορ δείχνει πόσο κοντινά και διαπερατά είναι τα όρια μεταξύ σοβαρού και ανάλαφρου τόνου, και εμπλουτίζει την υφή της αφήγησης, η οποία γίνεται πολυφωνική και πολυεπίπεδη. Συνεπώς, όταν μιλούμε για «άκαιρο» ή «ανοίκειο» χιούμορ στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, δεν το εννοούμε με την έννοια του «αποτυχημένου και άσκοπου», αλλά για χιούμορ που ακριβώς χάρη στη φαινομενική ασυμβατότητά του επιτυγχάνει το μέγιστο δυνατό αποτέλεσμα.

²⁵ Για τη *humanitas* του Οβιδίου βλ. Galinsky (1975) 159 κ.ε. Επίσης, ο Vessey (1976) 109 σημειώνει ότι το χιούμορ του Οβιδίου δεν είναι το αποτέλεσμα μιας σατιρικής *saeva indignatio*, αλλά μάλλον πηγάζει από τη *humanitas* του ποιητή και δρα λυτρωτικά.

²⁶ Όπως εύστοχα παρατηρεί η Plaza (2006) 3, το χιούμορ επιτρέπει την ταυτόχρονη διατύπωση πολλών νοημάτων.

²⁷ Ο Galinsky (1975) 204 σημειώνει ότι ο Οβίδιος ξανατόνισε και ξανάδωσε στο μύθο κάποια βασικά του χαρακτηριστικά, το χιούμορ και το παιχνίδισμα.

²⁸ Ο Δημήτριος (*Περὶ ἑρμηνείας* 134-5) επαινεί την ικανότητα ορισμένων συγγραφέων να πραγματεύονται σοβαρά θέματα με χάρη και πνεύμα. Κατά τον Kirby (1989) 237 ο Οβίδιος στις *Μεταμορφώσεις* ουσιαστικά μεταμορφώνει τη λογοτεχνία εμψύχοντας στο έργο του τη *lascivia* και το *ingenium*, που ενοχλούσαν τον Κοϊντιλιανό (βλ. σημ. 1).

²⁹ Ο Galinsky (1975) 132 κάνει λόγο για την “untragic presentation of tragic material” από τον Οβίδιο, ενώ ο Kirby (1989) 246 σωστά παρατηρεί ότι το χιούμορ είναι απαραίτητο ακόμη και σε πολύ τραγικές ιστορίες ως εξισορροπητικός παράγοντας.

³⁰ Βλ. Galinsky (1975) 203 για την ασυμφωνία ανάμεσα στη σοβαρότητα ορισμένων ιστοριών και την αποστασιοποιημένη και ανάλαφρη προσέγγιση του Οβιδίου.

Βιβλιογραφία

- Arnaud, D.F. (1968), *Aspects of Wit and Humour in Ovid's Metamorphoses*, Diss. Stanford
- Attardo, S. (1994), *Linguistic Theories of Humor*, Berlin.
- Barchiesi, A. (2005), *Ovidio: Metamorfosi, Volume I (Libri I-II)*. Traduzione di Ludovica Koch, Milano.
- Curran, L.C. (1984), “Rape and rape victims in the *Metamorphoses*”, στο J. Peradotto – J.P. Sullivan (eds.), *Women in the ancient world*, Albany, σσ. 263-86.
- Doblhofer, E. (1960), “*Ovidius urbanus*. Eine Studie zum Humor in Ovids Metamorphosen”, *Philologus* 104: 63-91, 223-31.
- Escarpit, R. (1960), *L'humour*, Paris.
- Frécaut, J.-M. (1972), *L'esprit et l'humour chez Ovide*, Grenoble.
- Galinsky, G.K. (1975), *Ovid's Metamorphoses: An Introduction to the Basic Aspects*, Oxford.
- Keith-Spiegel, P. (1972), “Early conception of humor: varieties and issues”, στο J.H. Goldstein – P.E. McGhee (eds.), *The psychology of humor*, London-New York, σσ. 3-39.
- Kirby, J.T. (1989), “Humour and the Unity of Ovid's *Metamorphoses*. A Narratological Assessment”, στο C. Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History V*, Brussels (Collection Latomus 206), σσ. 233-251.
- Manetti, G. (1976), “Per una semiotica del comico”, *Il verri* 3: 130-52.
- Olbrechts-Tyteca, L. (1974), *Le comique du discours*, Brussels.
- Παπαγγελής, Θ.Δ. (2009), *Σώματα που αλλάζαν τη θωριά τους*, Αθήνα.
- Parry, H. (1964), “Ovid's *Metamorphoses*: Violence in a Pastoral Landscape”, *TAPA* 95: 268-82.
- Paschalis, M. (1984), “The Demythification of Virtus in Ovid's *Metamorphoses* (Love, Humour, Politics)”, στο Α΄ Πανελλήνιο Συμπόσιο Λατινικών Σπουδών, Ιωάννινα, σσ. 51-66
- Plaza, M. (2006), *The function of humour in Roman verse satire*, Oxford.
- Richlin, A. (1992), “Reading Ovid's rapes”, στο A. Richlin (ed.), *Pornography and representation in Greece and Rome*, Oxford, σσ. 158-79.
- Stirrup, B.E. (1977), “Techniques of Rape: Variety of Wit in Ovid's *Metamorphoses*”, *G&R* 24.2: 170-84.
- Vessey, D.W.T. (1976), “Humor and Humanity in Ovid's *Heroides*”, *Arethusa* 9: 91–110.
- von Albrecht, M. (1982), “Ovids Humor und die Einheit der Metamorphosen”, στο M. von Albrecht – E. Zinn (eds.), *Ovid*, Darmstadt, σσ. 405-437 [= *AU* 6.2 (1963): 42-72].
- Wilkinson, L.P. (1955), *Ovid Recalled*, Cambridge.
- Zinn, E. (1960), “Elemente des Humors in augusteischer Dichtung”, *Gymnasium* 67: 41-56, 152-5.

Summary***Oportetne ridere? “Unseemly” humour in Ovid's Metamorphoses***

Humour is largely subjective. The perception of what is humorous and what is not varies in different places, peoples and ages. It even varies between persons, even between members of the same family, even between brothers. People do not find the same things to be funny, people do not laugh with the same things. The perception of humour is influenced by many factors, such as the place and the moment that something is said or done, the erudition of the people involved, their social status, their experiences, their temperament and intelligence etc.

Ovid's *Metamorphoses* display features from a variety of genres as diverse as epic and elegy, tragedy and comedy, bucolic poetry and rhetoric, to name but a few. The multiplicity of narrative voices accentuates the diversity of the poem, while the tone of the stories ranges from the deeply tragic and serious to the lighthearted and comic. The purpose of this paper is to examine the way in which Ovid handles humour in the *Metamorphoses*. I will try to explore how humour is produced, how it functions within its context and what Ovid seeks to achieve through it. I will not focus on stories where humour is expected to be found due to their light tone, but rather on serious or even tragic stories, in

which humour seems incongruous. As case studies I will treat the story of Io and Jupiter, in particular Inachus' words at lines 1.658-660, and the story of Callisto and Jupiter, with emphasis on the conversation between Callisto and Jupiter at lines 2.428-30. Certainly the plights of Io and Callisto are not comic and humorous to themselves or to their relatives, however, they may appear comic and humorous to Ovid and his readers, who are in a better position than these characters and have a broader understanding of their situation.

The level of humour displayed by Ovid in the *Metamorphoses* is extremely high and speaks for his *ingenium*, *urbanitas* and *humanitas*. Through humour Ovid does not necessarily seek the reader's laughter; he aims at the reader's gentle entertainment, a sense of euphoria and delight arising from reading a witty text. Humour is also a means for Ovid to communicate with his readers and to make them get more actively involved in the story. Humour surprises the readers and kindles their interest in the story.

Ovid embellishes even the most tragic stories with humorous touches, thus opening windows for various readings and creating multiple levels of interpretation. Nothing is entirely tragic and nothing is entirely comic in the *Metamorphoses*. The kaleidoscopic variety of genres that make up the *Metamorphoses* is invested with a corresponding kaleidoscopic variety in tone. Humour shows how permeable the boundaries between comic and tragic are, and enriches the multi-layered texture of the narrative. Therefore, when one speaks of "unseemly" or "unbecoming" humour in Ovid's *Metamorphoses*, one does not mean that this kind of humour is "pointless" or "wrong", but that it is a kind of humour which achieves maximum results exactly because of its apparent incongruity.

ΟΒΙΔΙΟΥ *ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΙΣ* 8.329-444:
ΑΠΟ ΤΟ ΗΧΗΡΟ ΓΕΛΙΟ ΣΤΟ ΣΤΟΧΑΣΤΙΚΟ ΧΑΜΟΓΕΛΟ

Το δεύτερο μέρος του τίτλου της προκείμενης εισήγησης δηλώνει σχεδόν συνθηματικά το θέμα της: στις παραγράφους που ακολουθούν προτείνεται η μετάβαση από μία δημοφιλή μέχρι τις μέρες μας θέση της έρευνας για την οβιδιακή περιγραφή του κυνηγιού του καλυδώνιου κάπρου σε μία σε κρίσιμα σημεία διαφορετική ερμηνευτική πρόταση.¹ Η παλαιότερη και μέχρι σήμερα κρατούσα θέση βλέπει στη συγκεκριμένη αφήγηση μία διασκεδαστική κωμωδία με πρωταγωνιστές κυρίαρχες μορφές της ελληνικής ηρωικής μυθολογίας και με επικίνδυνες για τον ποιητή πολιτικές προεκτάσεις.² Η διαφορετική ερμηνευτική προσέγγιση που προτείνεται εδώ επιμένει στον ακριβέστερο προσδιορισμό του κωμικού χαρακτήρα της συγκεκριμένης αφήγησης και στην αναθεώρηση της πολιτικής σημασίας που συνήθως της αποδίδεται από τους ειδικούς μελετητές του Οβιδίου.

I

Στο όγδοο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* ο ποιητής αφηγείται ανάμεσα σε άλλες ιστορίες και εκείνη του κυνηγιού του καλυδώνιου κάπρου: στην πόλη του Οινέα ένας τρομερός κάπρος, όργανο εκδίκησης της Άρτεμης, προκαλεί τεράστιες καταστροφές. Στην Καλυδώνα συγκεντρώνονται εκλεκτοί Έλληνες ήρωες, ανάμεσά τους και μία γυναίκα, η Αταλάντη, για να αντιμετωπίσουν το θηρίο (Ον. *Met.* 8. 267-317).

Η περιγραφή του κυνηγιού ξεκινά με μία τοπογραφία: ο αναγνώστης κατατοπίζεται για τη θέση των κυνηγών και το λημέρι του κάπρου με τρόπο που διεγείρει το ενδιαφέρον των αναγνωστών και τις προσδοκίες τους για μία σκληρή αναμέτρηση (Ον. *Met.* 8.329-37).³ Το θηρίο πετάγεται από την κρυψώνα του σαν αστραπή (Ον. *Met.* 8.339). Ο τόπος γεμίζει ήχους από το άγριο ποδοβολητό του κάπρου, κραυγές κυνηγών και αλυχτίσματα σκύλων που προσπαθούν μάταια να παγιδέψουν το θήραμα (Ον. *Met.* 8.338-44). Πρώτος ρίχνει το δόρυ του ο Εχίων, βρίσκει όμως τον κορμό ενός δέντρου. Δεύτερος ο Ιάσοντας αστοχεί λόγω υπερβολικής δύναμης (Ον. *Met.* 8.347-9). Ο Μόψος χτυπά στη συνέχεια το θηρίο, που όμως μένει αλώβητο χάρη στην παρέμβαση της Άρτεμης (Ον. *Met.* 8.350-4). Η αντίδραση του κάπρου είναι άμεση και βίαιη: σωριάζει στο έδαφος δύο από τους κυνηγούς (Ον. *Met.* 8.360-1) και σκοτώνει τον Εναίσιμο, τη στιγμή που εκείνος τρομαγμένος ετοιμάζεται να τραπεί σε φυγή (Ον. *Met.* 8.362-4). Αντίθετα, ο Νέστορας διαφεύγει το θάνατο: με ένα θαυματικό άλμα επί κοντώ προσγειώνεται πάνω στα κλαδιά ενός γειτονικού δέντρου (Ον. *Met.* 8.365-8). Ακόμη ένας κυνηγός πέφτει θύμα του κάπρου (Ον. *Met.* 8.369-71). Οι Διόσκουροι καταδιώκουν εις μάτην έφιπποι το θήραμα, που χάνεται μέσα στην πυκνή και αδιαπέραστη ακόμη και από τα δόρατα βλάστηση του δάσους (Ον. *Met.* 8.372-7). Ο Τελαμώνας συνεχίζει την καταδίωξη, απρόσεχτος όμως καθώς είναι πάνω στην ορμή του, σκοντάφτει στη ρίζα ενός δέντρου και πέφτει μπρούμυτα στο έδαφος (Ον. *Met.* 8.378-9). Εκείνη τη στιγμή η Αταλάντη, η γυναίκα συν-κυνηγός, καταφέρνει με το τόξο της μια

¹ Για την πρώτη ανάπτυξη της βασικής ιδέας του προκείμενου άρθρου βλ. Τσίτσιου-Χελιδόνη (2001), Tsitsiou-Chelidoni (2003) 218-59. Για την αρνητική αντίδραση της έρευνας στη συγκεκριμένη θέση βλ. Holzberg (2005) 697, που επιμένει στην υποστήριξη των θέσεων του Horsfall (1979). Για μία θετική αντίδραση βλ. Rosati (2005), Schaffenrath (2005) 176. Μέχρι την ολοκλήρωση αυτού του κειμένου δεν είχα τη δυνατότητα να συμβουλευτώ το πρόσφατο υπόμνημα του E.J. Kenney για το 7^ο, 8^ο και 9^ο βιβλίο των «Μεταμορφώσεων» (*Metamorfosi* / Vol. IV, Libri VII-IX / a cura di Edward J. Kenney. Testo critico basato sull'edizione oxoniense di Richard Tarrant; trad. [dal latino] di Gioachino Chiarini, Milano 2011).

² Βλ. εδώ υπ. 10.

³ Βλ. Tsitsiou-Chelidoni (2003) 218.

εύστοχη σαϊτιά στο θηρίο (Ον. *Met.* 8.380-3). Ο Μελέαγρος, που την έχει κιόλας ερωτευτεί, δεν κρύβει τη χαρά του για το κατόρθωμά της και τη βεβαιώνει, γυναίκα αυτή, για την ανταμοιβή της *ανδρείας* της (“*meritum ... feres virtutis honorem*”, Ον. *Met.* 8.387). Οι άνδρες κοκκινίζουν· εμψυχώνουν εαυτούς και αλλήλους με κραυγές, αλλά οι βολές τους είναι άτακτες· η μια εξουδετερώνει την άλλη κι έτσι στο τέλος μένουν άκαρπες (Ον. *Met.* 8.388-90). Τότε ο Αγκαίος εκστομίζοντας απειλές και ύβρεις ετοιμάζεται να χτυπήσει με το διπλό πελέκι του το ζώο (Ον. *Met.* 8.391-5). Η αντίδραση του κάπρου είναι άμεση και επώδυνη· ο κυνηγός ξεκοιλιασμένος σωριάζεται νεκρός μέσα στο αίμα (Ον. *Met.* 8.399-402). Ο Θησέας προσπαθεί να συγκρατήσει τον ορμητικό Πειρίθου, που ζητά να χτυπήσει το τέρας. «Μπορούμε κι από μακριά» του λέει «να δείξουμε την ανδρεία μας» (Ον. *Met.* 8.405-7).⁴ Το ακόντιο όμως του Αιγείδη θα βρει μόνο το κλαδί ενός δέντρου, ενώ ο Ιάσωνας πετυχαίνει με το κοντάρι του ένα άτυχο σκυλί που καρφώνεται στο έδαφος. Παρά τις ατυχίες των περισσότερων κυνηγών, η προσπάθεια θα έχει, τουλάχιστον ως προς τον στόχο της, αίσιο τέλος: ο Μελέαγρος καταφέρνει να χτυπήσει θανάσιμα τον κάπρο (Ον. *Met.* 8.414-9). Θα θελήσει όμως να παραχωρήσει το δικό του μεγαλοπρεπές μερίδιο από τη λεία στην Αταλάντη, γεγονός που θα προκαλέσει την οργισμένη αντίδραση των θείων του (Ον. *Met.* 8.425-36). Το βασιλόπουλο της Καλυδώνας θα τιμωρήσει την προσβολή με θανάσιμα χτυπήματα (Ον. *Met.* 8.437-44).

II

Οι μελετητές του Οβιδίου εστίασαν συχνά το βλέμμα τους γενικά στην αποτυχημένη εμφάνιση των κυνηγών της Καλυδώνας και ειδικά στο απροσδόκητο άλμα του Νέστορα, στην παράδοση αμυχανία των Διόσκουρων, στην άγαρμπη πτώση του Τελαμόνα, στην άκυρη απειλή του Αγκαίου, στις ύποπτες για θηλυπρέπεια συμβουλές του Θησέα, στην εμφοτική προβολή της Αταλάντης απέναντι στους λίγο έως πολύ ανίκανους αρσενικούς συν-/ανταγωνιστές της.

Είναι αλήθεια πως ένας σύγχρονος αναγνώστης, εύθυμος κατά βάσιν διάθεσης και επαρκούς εξοικείωσης με διασκεδαστικές κωμικές φιγούρες πλατιάς κυκλοφορίας, θα παρομοίαζε πιθανόν εύκολα, για παράδειγμα, τον Νέστορα με τον Ταρζάν, θα αναγνώριζε στους Διόσκουρους διάσημους γκαφατζήδες της μεγάλης οθόνης ή θα έβλεπε σχεδόν αυτόματα στον Τελαμόνα έναν κλόουν ή τον Τομ που κυνηγώντας τον Τζέρρυ σκαλώνει κάπου και γκρεμίζεται. Πώς όμως θα έβλεπε τους ίδιους αυτούς ήρωες το κοινό της εποχής του ποιητή; Μολονότι το ερώτημα οδηγεί αυτόματα στην απολύτως δικαιολογημένη επιφύλαξη ότι η ανασύνθεση της εμπειρίας του παρελθόντος είναι από πολλές απόψεις αδύνατη, δεν μπορεί κανείς να αποφύγει την εύλογη απορία ποιος να είναι άραγε ο ιδιαίτερος στόχος μιας αρχαιογνωστικής επιστήμης, αν όχι τουλάχιστον να προσεγγίσει – αν δεν μπορεί να ανασυνθέσει με ακρίβεια –, αυτήν ακριβώς την αρχαία εμπειρία, την αίσθηση και την αντίληψη του αρχαίου κοινού της ποίησης.

Είναι σαφές ότι η αίσθηση και αντίληψη του αστείου (και των διαβαθμίσεών του) είναι συνάρτηση εσωτερικών και εξωτερικών παραμέτρων και τελικά ένδειξη της συναισθηματικής και πνευματικής⁵ όπως και της πολιτισμικής και ιστορικής ταυτότητας του δέκτη-θεατή.⁶ Ωστόσο, είναι πιθανό ότι η άγαρμπη πτώση του Τελαμόνα προκαλεί διαχρονικά και αυτόματα στο εξωτερικό κοινό του έργου (ή τουλάχιστον σε ένα μέρος του) ένα «χαιρέκακο» γέλιο, που ενδεχομένως πηγάζει από το αίσθημα υπεροχής του ουδέτερου προς τα τεκταινόμενα θεατή του ατυχήματος και έχει φύση αρχετυπική, καταγεγραμμένη και πιστοποιημένη από τον Freud, με ρίζες στη βαθιά και αγνή από

⁴ Η σημασία της φράσης *licet minus esse fortibus* (Ον. *Met.* 8.406-7) προκαλεί τον προβληματισμό. Φαίνονται δυνατές οι ακόλουθες δύο ερμηνείες: 1. μπορεί κανείς να είναι γενναίος και από μακριά (όταν πολεμά από απόσταση), 2. οι γενναίοι μπορούν να κρατούν απόσταση (ενν. γιατί δεν χρειάζεται να αποδείξουν την ανδρεία τους πολεμώντας από κοντά). Για τη δεύτερη απόδοση της φράσης βλ. Hollis (1983) ad loc., για την πρώτη Horsfall (1979) 329.

⁵ Βλ. τις παρατηρήσεις του Bergson (1998) 12 για την ανάγκη να «αποσυνδέσει» κανείς τα συναισθήματά του από τα πρόσωπα και τα πράγματα που αντικρίζει, να τα αντιληφθεί μόνο με την καθαρή του νόηση, για να αισθανθεί την κωμική τους πλευρά.

⁶ Βλ. Bergson (1998) 13, 38.

οποιοσδήποτε ιστορικές ή πολιτισμικές επιρροές και προσμειξείς δομή της ανθρώπινης ύπαρξης.⁷ Προκαλούν όμως σε κάθε περίπτωση το (ηχηρό) γέλιο το σωτήριο άλμα του Νέστορα, ο θάνατος του Αγκαίου, τα άστοχα χτυπήματα των κυνηγών ή η παρέμβαση του Θησέα;

Σε κάθε περίπτωση στη σχετική φιλολογική έρευνα έχει προβληθεί με έμφαση η κωμική (κατά τον τύπο του burlesque),⁸ η επικοσαυτική ή παρωδική έως γκροτέσκα διάσταση που παίρνει η δράση των κυνηγών, αν η περιγραφή της αναγνωσθεί στο φόντο της παλαιότερης επικής ηρωικής παράδοσης, της ποίησης του Ομήρου και του Βιργιλίου.⁹ Και γενικά, στη διεθνή βιβλιογραφία επικρατεί χωρίς λεπτές διαφοροποιήσεις η θέση πως ο ποιητής παρουσιάζει συχνά στις σκηνές μάχης που εντάσσει στις *Μεταμορφώσεις* του (και όχι μόνο σε αυτές τις σκηνές), *γελοίους* αντι-ήρωες που υπονομεύουν τα ηρωικά ιδεώδη και μαζί με αυτά την Αυγούστεια ηθική και πολιτική.¹⁰ Στις παραγράφους που ακολουθούν τίθεται εκ νέου το ερώτημα: πόσο κωμικοί ή αστείοι θα μπορούσαν να φαντάζονται οι κυνηγοί της Καλυδώνας στα μάτια ενός Ρωμαίου αναγνώστη της εποχής του Οβιδίου προχωρημένης εξοικείωσης με την παλαιότερη εκλεκτή λογοτεχνία; Σε ποιο βαθμό αντι-ήρωες και μάλιστα ήρωες «αντι-Αυγούστειοι»;

III

Αν κάθε βίωμά μας φέρει αναπόφευκτα τη σφραγίδα προηγούμενων βιωμάτων μας, είναι λογικό να υποθέσει κανείς ότι ο λογοτεχνικά καλλιεργημένος σύγχρονος με τον ποιητή αναγνώστη θα διάβαζε την περιγραφή του κυνηγιού στο φόντο συγκεκριμένων παλαιότερων αναγνωσμάτων του. Κι αυτό, γιατί σήματα διάσπαρτα στην περιγραφή του Οβιδίου θα οδηγούσαν το λόγο κοινό να εγγράψει την αφήγηση στο πλαίσιο του παλαιότερου ηρωικού έπους και κατ' ανάγκη να την κατανοήσει μέσα από αυτό.¹¹

Ανέπτυξα το θέμα κυρίως σε σχέση με το άλμα του Νέστορα, την αμηχανία των Διόσκουρων και το θάνατο του Αγκαίου σε άλλο τόπο και χρόνο.¹² Στο πλαίσιο αυτής της εισήγησης θα επιμείνω για την ανάπτυξη του προβληματισμού μου και την υποστήριξη της θέσης μου στην «ανάγνωση» της πτώσης του Τελαμόνα (Ον. *Met.* 8.378-9) και της προστατευτικής ρητορικής παρέμβασης του Θησέα με στόχο να αποτρέψει τον Πειρίθου από μία παράτολμη ενέργεια (Ον. *Met.* 8.405-7).

Όπως είναι γνωστό, ούτε οι ήρωες της *Ιλιάδας* ούτε αυτοί της *Αινειάδας* είναι απαλλαγμένοι από πτώσεις. Πρόκειται, όμως, κυρίως για πτώσεις στο πεδίο της μάχης θανάσιμα τραυματισμένων πολεμιστών.¹³ Ωστόσο, μία ενδιαφέρουσα περίπτωση απαντά στην 23^η ραψωδία της *Ιλιάδας* (*Ιλ.* Ψ 773-84): στον αγώνα δρόμου για ένα έπαθλο στη μνήμη του Πάτροκλου ο Αϊάντας γλιστρά (με την

⁷ Βλ. Freud (1970) 182. Βλ. επίσης Jauss (1976α) 103 και τις παρατηρήσεις του Bergson (1998) 15-16 για τους λόγους που η πτώση ή γενικά η αδέξια κίνηση ενός προσώπου προκαλεί το γέλιο.

⁸ Για την έννοια του “burlesque” όπως και του “mock-heroic” βλ. Jump (1972), Loane (1977) s.vv.

⁹ Βλ. π.χ. Otis (1970) 199, 350-1, Bömer (1977) 96, ad Ov. *Met.* 8.273-546, Anderson (1989) 357-8, Horsfall (1979), Mack (1988) 126-7, 140, Fantham (2004) 93-4. Για τον Οβίδιο είναι με ασφάλεια εδραιωμένη η θέση ότι ο ποιητής αναγνωρίζει το «ιδανικό» κοινό του σε λογοτεχνικά ενημερωμένους αναγνώστες (ή ακροατές).

¹⁰ Βλ. π.χ. Lundström (1980) 50-5, Otis (1970) 199, 350-1, Bömer (1976) 231-2, ad Ov. *Met.* 5.1-249, Horsfall (1979), Mack (1988) 126-7, 140-1, Πασχάλης (1984), Holzberg (1997) 12-13, 138-9. Για τον χαρακτηρισμό της αφήγησης της Κενταυρομαχίας από τον Νέστορα στο 12^ο βιβλίο (*Met.* 12, 189-535) ως «φάρσας» βλ. μεταξύ των πιο πρόσφατων δημοσιεύσεων Fantham (2004) 109 για τον χαρακτηρισμό της ως παρωδίας του έπους (mock-epic) βλ. π.χ. Παπαϊωάννου (2000) 189, Παραιοαννου (2007) 98. Διαφορετική άποψη διατυπώνει ο Braun (2009) 97-8, που όμως δεν φαίνεται να κατανοεί σε βάθος τη σχετικά πρόσφατη βιβλιογραφία για το θέμα αλλά και γενικότερα για το ιδίτυπο έπος του Οβιδίου (βλ. π.χ. τη θέση του (ό.π., σελ. 99) „Ich hatte auch sonst nie den Eindruck, daß man bei Ovid Hintersinn und tiefe, verborgene Bedeutung aufspüren müßte. Er entfaltet seinen Reiz ganz an der Oberfläche.“). Για τη σχέση της αφήγησης της Κενταυρομαχίας στο 12^ο βιβλίο με την αφήγηση του κυνηγιού του καλυδώνιου κάπρου στο 8^ο βλ. Τσίτσιου-Χελιδόνη (2001), Τσίτσιου-Chelidoni (2003) 223-7. Η μελέτη της Κατερίνας Κωστήου (2005) με αντικείμενο τον ορισμό και τα χαρακτηριστικά της σάτιρας, της ειρωνείας, της παρωδίας και του χιούμορ, και εφαρμογές σε κείμενα της Νέας Ελληνικής Λογοτεχνίας αναδεικνύει τη δυσκολία αλλά και την ανάγκη διάκρισης των περιπτώσεων αξιοποίησης κωμικών στοιχείων στη λογοτεχνία. Βλ. ακόμη τις παρατηρήσεις του Bergson (1998) 9 για τη δυσκολία προσδιορισμού της ουσίας και σημασίας του αστείου και του γέλιου. Το άρθρο του Jauss (1976β) αναδεικνύει τη δυσκολία της διάκρισης της έννοιας του «γελοίου» από την έννοια του «κωμικού». Βλ. και γενικά τον τόμο Preisendanz – Warning (1976).

¹¹ Βλ. για το θέμα Τσίτσιου-Chelidoni (2003) 218-59.

¹² Βλ. σχ. Τσίτσιου-Χελιδόνη (2001), Τσίτσιου-Chelidoni (2003) 237-43.

¹³ Βλ. για παράδειγμα Ομ. *Ιλ.* Δ 543-4· Ε 58, 533-40· Ζ 306-7· Μ 385-6, 395-6· Ο 543· Π 289-90, 310-1, 413-4, 742-50· Οδ. χ 294-96· Verg. *Aen.* 11.484-5· 12.409-10.

παρέμβαση της Αθηνάς) στην κοπριά των σφαγιασμένων ζώων έτσι που η μύτη και το στόμα του γεμίζουν κοπριές:

*ἀλλ' ὅτε δὴ τάχ' ἔμελλον ἐπαΐζασθαι ἄεθλον,
 ἔνθ' Αἴας μὲν ὄλισθε θεών, βλάψεν γὰρ Ἀθήνη,
 τῇ ῥα βοῶν κέχυτ' ὄνθος ἀποκταμένων ἐριμύκων,
 οὓς ἐπὶ Πατρόκλῳ πέφνεν πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς·
 ἐν δ' ὄνθου βοέου πλήτο στόμα τε ῥῖνάς τε·
 κρητῆρ' αὐτ' ἀνάειρε πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς,
 ὡς ἦλθε φθάμενος· ὁ δὲ βοῶν ἔλε φαίδιμος Αἴας.
 στή δὲ κέρας μετὰ χερσὶν ἔχων βοὸς ἀγραύλοιο
 ὄνθον ἀποπτύων, μετὰ δ' Ἀργείοισιν ἔειπεν·
 ὦ πόποι ἦ μ' ἔβλαψε θεὰ πόδας, ἦ τὸ πάρος περ
 μήτηρ ὡς Ὀδυσῆϊ παρίσταται ἠδ' ἐπαρήγει.
 Ὡς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἐπ' αὐτῷ ἠδὺ γέλασαν.*

(Ομ. Ιλ. Ψ 773-84)

Οι στίχοι αυτοί αποτέλεσαν πιθανότατα το πρότυπο των στίχων της *Αινειάδας* 5.331-8, 348-61: σε αγώνα δρόμου ο Νίσος έχει παρόμοια τύχη με τον Αίαντα· γλιστρά στην κοπριά και το αίμα των σφαγίων και πέφτει. Καθώς όμως σηκώνεται από το έδαφος και προκειμένου να κερδίσει ο σύντροφός του Ευρύαλος, στέκεται σκόπιμα εμπόδιο στον Σάλιο, που σκοντάφτει και κυλιέται στο έδαφος.

Ούτε στην *Ιλιάδα* ούτε στην *Αινειάδα* είναι η πτώση αυτή καθεαυτήν που προκαλεί το γέλιο των θεατών αλλά μόλις το σχόλιο που κάνει για την κακή του μοίρα, την οποία αποδίδει στην παρέμβαση μιας υπερφυσικής δύναμης, εκείνος που ατύχησε. Στις *Μεταμορφώσεις* όμως ο κύριος αφηγητής συνδέει το ατύχημα του Τελαμόνα με την ορμητική και γι' αυτό απρόσεχτη καταδίωξη του κάπρου (Ον. *Met.* 8.378-9): ο Τελαμόνας καταδιώκει το θηρίο και μέσα στη βιασύνη και την ορμή του, χωρίς να προσέξει πού πηγαίνει (*studioque incautus eundi*), σκαλώνει στη ρίζα ενός δέντρου και πέφτει μπρούμυτα (*pronus ab arborea cecidit radice retentus*).

Ο υπερβάλλον ζήλος ήταν άλλωστε που έκανε κιόλας στην αρχή του κυνηγιού το ακόντιο του Ιάσονα να αστοχήσει (Ον. *Met.* 8.347-8: *proxima, si nimis mittentis viribus usa / non foret, in tergo visa est haesura petito*). Αργότερα η πληγωμένη περηφάνια των κυνηγών θα ξυπνήσει το μένος και τη σπουδή τους, γεγονός που θα προκαλέσει έναν καταγισμό βολών με μόνο αποτέλεσμα να ακυρώσει η μια την ισχύ της άλλης (Ον. *Met.* 8.389-90).

Συγκρίσιμο με το ατύχημα του Τελαμόνα – αυτή τη φορά όμως με θανάσιμες συνέπειες – είναι το ατύχημα του Φόρβαντα και του Αμφιμέδοντα στον αγώνα μεταξύ Περσέα και Φινέα, που περιγράφεται στο πέμπτο βιβλίο του έργου: και οι δύο ορμούν με λύσσα στη μάχη και γλιστρούν στο αίμα που έχει ποτίσει το πάτωμα από το αιματοκύλισμα των συμποσιαστών. Ένα θανατηφόρο πλήγμα βρίσκει τον καθένα τους τη στιγμή που επιχειρούν να ανασηκωθούν από το έδαφος:

*Ecce Suenites genitus Metione Phorbas
 et Libys Amphimedon, avidi committere pugnam,
 sanguine quo late tellus madefacta tepebat
 conciderant lapsi; surgentibus obstitit ensis,
 alterius costis, iugulo Phorbantis adactus.*

(Ον. *Met.* 5.74-78)

Στον ίδιο αγώνα ο Εχέμμων έχει παράδοξη τύχη: τη στιγμή που λυσομανά να σκοτώσει τον Περσέα, το ξίφος του χτυπά κατά λάθος μια κολόνα, η λάμα του σπάζει πάνω της, αναπηδά και καρφώνεται στο λαιμό αυτού του ίδιου που επιχειρήσε το χτύπημα (Ον. *Met.* 5.169-73).

Το αρχέτυπο αυτών των ατυχημάτων βρίσκεται πιθανόν στα *Αργοναυτικά* του Απολλώνιου του Ρόδιου: ο Ηρακλής κωπηλατεί με ορμή και δύναμη τόσο μεγάλη που κάποια στιγμή το κουπί του σπάει στα δύο κι ο ίδιος πέφτει στο πλάι κρατώντας στα χέρια του μόνο το ένα κομμάτι. Όταν ξαναπαίρνει τη θέση του στο σέλημα, είναι καταδικασμένος σε ασυνήθιστη για τον ίδιο απραξία: το σιωπηρό του βλέμμα μαρτυρεί έκπληξη και αμηχανία.

*αὐτὰρ ὁ τούσγε
πασσυδίη μογέοντας ἐφέλκετο κάρτεϊ χειρῶν
Ἡρακλῆς, ἐτίνασσε δ' ἀρηρότα δούρατα νηός.
ἀλλ' ὅτε δὴ, Μυσῶν λελημένοι ἠπείροιο,
Ῥυνδακίδας προχοὰς μέγα τ' ἠρίον Αἰγαίονος
τυτθὸν ὑπέκ Φρυγίης παρεμέτρεον εἰσορόωντες,
δὴ τότε, ἀνοχλίζων τετρηχότος οἴδατος ὄλκους,
μεσσοθέν ἄξεν ἐρετμόν· ἀτὰρ τρύφος ἄλλο μὲν αὐτός
ἄμφω χερσὶν ἔχων πέσε δόχμιος, ἄλλο δὲ πόντος
κλύζε παλιρροθίοισι φέρων. ἀνὰ δ' ἔξετο σιγῇ
παπταίνων, χεῖρες γὰρ ἀήθεσον ἠρεμέουσαι.*

(Απολλ. *Αργ.* A 1161-71)

Μεγάλο μέρος της βιβλιογραφίας θέλει τον ήρωα να παρουσιάζεται από τον Απολλώνιο ως καταγέλαστος «μπρατσαράς».¹⁴ Ο Ηρακλής όμως δεν φαίνεται να είναι απαραίτητος ή τουλάχιστον όχι απλώς μία διαστρεβλωτική καρικατούρα του παλαιότερου, υπεράνθρωπου εαυτού του, αλλά μάλλον ένας εξανθρωπισμένος ήρωας που κινείται και δρα μέσα σε περιβάλλον όπου κυριαρχούν πια οι ρεαλιστικοί και περιοριστικοί νόμοι της φύσης και όπου οι αξίες στις οποίες ο ίδιος είναι εκπαιδευμένος να υπακούει, όπως ο ζήλος, η ορμή¹⁵ και η υπεράνθρωπη προσπάθεια αποδεικνύονται προβληματικές, γεγονός που φαίνεται πως είναι και ο ίδιος αναγκασμένος να αναγνωρίσει. Ο κώδικας αξιών του παλαιότερου έπους υπονομεύεται σαφέστατα με οξεία ειρωνική διάθεση. Στη θέση του αναδεικνύεται ένας νέος και για την προβολή του αξιοποιείται, όπως ταιριάζει, μία νεωτερική ποιητική μορφή.

Ήδη λοιπόν στα *Αργοναυτικά* οι παλιές συνταγές φήμης και δόξας των ηρώων, η ορμή, το μένος και η σπουδή δεν εγγυώνται πια την επιτυχία. Προσοχή και αυτοσυγκράτηση ανήκουν προφανώς και αυτές στις προϋποθέσεις της επιτυχημένης δράσης. Αυτή η διδαχή, ελληνικής κοπής, φαίνεται πως βρίσκει στη Ρώμη του 1^{ου} προχριστιανικού αιώνα θερμούς υποστηρικτές. Ο επιφανέστερος ανάμεσά τους είναι ο ίδιος ο Ηγεμόνας.

Αντίθετα προς την ευρέως διαδεδομένη άποψη πως ο Οβίδιος υπονομεύει με τη συγκεκριμένη αφήγησή του και με το αντιαιγουστέιο φρόνημα που υποτίθεται πως αυτή αποπνέει το ιδεώδες της ανδρικής *virtus*, η μαρτυρία που μας προσφέρει ο Σουητώσιος στον σχετικό βίο (*Aug.* 25.4) επιτρέπει να υποθέσουμε ότι η ιστορία των γεμάτων αυτοπεποίθησης και σπουδή κυνηγών που όμως αποτυγχάνουν λόγω και του υπερβολικού τους ζήλου, θα ανταποκρινόταν στις βασικές προτιμήσεις και αξίες του Αυγούστου:¹⁶ ο Αύγουστος, αναφέρει ο Ρωμαίος βιογράφος, πίστευε ότι ο τέλειος ηγέτης δεν θα πρέπει να διακρίνεται από επιπολαιότητα, βιασύνη και απεισκευία: αγαπούσε μάλιστα το απόφθεγμα

¹⁴ Βλ. για παράδειγμα Gleit – Natzel-Gleit (1996) 150 σημ. 26 με παραπομπές στην παλαιότερη βιβλιογραφία.

¹⁵ Το «μένος», ο ζήλος, το πάθος για μάχη, η ισχύς και η ορμή που εκδηλώνεται στην ταχεία κίνηση και τη σύντομη προσπάθεια που καταβάλλει ο πολεμιστής, αναγνωρίζονται στην *Ιλιάδα* κατά βάση ως πολεμικές αρετές. Βλ. για παράδειγμα Ομ. *Ιλ.* Δ 223-5, 232, 418· Ε 1-3, 30, 143, 470, 472, 514-6· Η 208-10. Για τη σύνδεση «μένους» / πολεμικής μανίας (*furor*) και «αφροσύνης» (*dementia*) στην ομηρική *Ιλιάδα* και τη βιργιλιακή *Αινειάδα*, και τις «ιδεολογικές» διαφορές μεταξύ αυτών των έργων από τη μια και της αφήγησης του κυνηγιού στο 8^ο βιβλίο των οβιδιανών *Μεταμορφώσεων* από την άλλη βλ. Tsitsiou-Chelidoni (2003) 236-7. Βλ. και εδώ υπ. 16.

¹⁶ Θα πρέπει να παρατηρήσει κανείς ότι και στην *Αινειάδα* η απεισκευία σε συνδυασμό με τη μανία μπορεί να προκαλέσει τον θάνατο: ο Λαύσος είναι *incautus* και *demens*, όταν βρίσκει τον θάνατο από τον Αινεία (*Verg. Aen.* 10.811-15), η Καμίλλη πολεμά *caeca et incauta*, παρακινήμενη από τον *femineus praedae et spoliolum amor* (*Verg. Aen.* 11.782), όταν σκοτώνεται από τον Άρωνα. Άλλωστε οι *furor caedisque insana cupido* προβάλλουν ως λόγοι για την αποτυχία του Τούρνου (*Verg. Aen.* 9.756-61).

σπεῦδε βραδέως

όπως και το

ἀσφαλῆς γάρ ἐστ' ἀμείνων ἢ θρασὺς στρατηλάτης.

Επιπλέον πίστευε ότι είναι λάθος να αναλαμβάνει κανείς μία επικίνδυνη επιχείρηση, όταν η απώλεια που μπορεί να υποστεί είναι ασυγκρίτως μεγαλύτερη από το κέρδος που μπορεί να έχει.

Είναι ακριβώς η ίδια λογική που οδηγεί τον Θησέα, υποτίθεται μία από τις πιο αντιρωϊκές μορφές του κυνηγιού,¹⁷ να αποτρέψει τον Πειρίθου από μία παράτολμη ενέργεια με αμφίβολο αποτέλεσμα. Ο γιος του Αιγέα, που έρχεται στην Καλυδώνα ως διακεκριμένος κυνηγός άγριων ζώων, δεν είναι κατ' ανάγκην ένας θηλυπρεπής δειλός. Ζητά απλώς από τον αγαπημένο φίλο του¹⁸ να αποφύγει την απερίσκεπτη ανδρεία, την ασυλλόγιστη επίδειξη δύναμης – η αναφορά στην *temeritas* (την απερίσκεψία, την επιπολαιότητα) θυμίζει ακριβώς τη γλώσσα του χωρίου του Σουητώνιου. «Μπορούμε να είμαστε γενναίοι κι από μακριά!» φωνάζει ο Θησέας στον Πειρίθου. «Τον Αγκαίο τον έβλαψε η απερίσκεπτη ανδρεία του». Είναι ανόητο, με άλλα λόγια, να βάζει κανείς σε κίνδυνο τη ζωή του, όταν μπορεί να πετύχει το αποτέλεσμα που επιδιώκει χωρίς να κινδυνεύει. Αυτή η σκέψη σίγουρα δεν είναι ομηρική, είναι όμως βαθιά ρωμαϊκή.

Στην πραγματικότητα ο Αύγουστος συμερίζεται ό,τι θα μπορούσε να θεωρηθεί διαδεδομένη ρωμαϊκή πεποίθηση.¹⁹ Προς αυτή την κατεύθυνση τουλάχιστον μας προσανατολίζουν οι μαρτυρίες των αρχαίων ιστορικών, του Πολύβιου (6.24.9),²⁰ του Σαλλούστιου (*Iug.* 93.1),²¹ του Τάκιτου (*Agric.* 5.1).²² Αλλά και στον Λίβιο συγκρούονται κάποτε δύο τύποι στρατηγών: ο ένας διακρίνεται από *ferocia/ferocitas* (άγρια ορμή, θρασύτητα) και *temeritas* (απερίσκεψία)· επιζητεί ασυλλόγιστα και στα τυφλά την άμεση αποφασιστική αναμέτρηση σε μία ανοιχτή μάχη· παραδίδεται έτσι στην τύχη, στη σύμπτωση και στις ευφυείς παγίδες του αντιπάλου, και γίνεται αιτία να υποστεί βαριά ήττα ο ρωμαϊκός στρατός. Ο αντίθετος τύπος στρατηγού χαρακτηρίζεται από ηρεμία και σύνεση, που σε κρίσιμες στιγμές μπορεί να αποδειχτεί σωτήρια.²³

IV

Μολονότι στις παραγράφους που προηγήθηκαν σχολιάζω την παρουσία στο κυνήγι δύο μόνο ηρώων, θα τολμούσα στο τελευταίο τμήμα της προκείμενης εργασίας να διατυπώσω συμπεράσματα που αφορούν, πιστεύω, το σύνολο της αφήγησης.²⁴ Οι κυνηγοί της Καλυδώνας δεν είναι φυσικά οι εξαιρετικοί ήρωες ούτε της *Ιλιάδας* ούτε της *Οδύσσειας*. Σε αντίθεση με εκείνους αυτοί εδώ πλησιάζουν το κοινό ανθρώπινο μέτρο χωρίς όμως να ταυτίζονται απολύτως με αυτό. Ωστόσο, αν και τοποθετούνται σε σχέση με τα ομηρικά και τα βιργιλιανά ηρωικά πρότυπα χαμηλότερα στην κλίμακα που χωρίζει το άκρως υψηλό, τον θεό και τον υπεράνθρωπο από το άκρως ταπεινό, τον υπάνθρωπο, το ζωώδες, το ανεπαρκές – γεγονός που προκαλεί στον εξοικειωμένο με τα υψηλά ηρωικά πρότυπα του έπους την αίσθηση του κωμικού –, δεν αποτελούν ασύμμετρα παραμορφώματα εκείνων, καρικατούρες

¹⁷ Βλ. Horsfall (1979) 329.

¹⁸ Πρβλ. τα ζεύγη των φίλων στον Όμηρο, στον Απολλώνιο και στον Βιργίλιο: Αχιλλέας – Πάτροκλος, Ηρακλής – Ύλας, Νίσος – Ευρύαλος.

¹⁹ Βλ. Pöschl (1967) 43-44 σημ. 1.

²⁰ Βούλονται δ' εἶναι τοὺς ταξίαρχους οὐχ οὕτως θρασεῖς καὶ φιλοκινδύνους ὡς ἡγεμονικοὺς καὶ στασίμους.

²¹ *At Marius multis diebus et laboribus consumptis anxius trahere cum animo suo, ommitteretne inceptum, quoniam frustra erat, an fortunam opperiretur, qua saepe prospere usus fuerat.*

²² *Nec Agricola licenter, ... neque segniter ad voluptates et commeatu titulum tribunatus et inscitiam rettulit: sed noscere provinciam, nosci exercitui, discere a peritis, sequi optimos, nihil adpetere in iactationem, nihil ob formidinem recusare, simulque et anxius et intentus agere.*

²³ Βλ. σχ. Fuhrmann (1983) 27.

²⁴ Βλ. Τσίτσιου-Χελιδόνη (2001), Tsitsiou-Chelidoni (2003) 218-59.

τους, πρόσωπα *χειρόνα ἢ καθ' ἡμᾶς*, όπως απαιτεί κατά τον Αριστοτέλη για τους πρωταγωνιστές της η αρχαία παρωδία (Ποιητ. 2.1448a11-14: ... οἷον Ὅμηρος μὲν βελτίους, Κλεοφῶν δὲ ὁμοίους, Ἡγήμων δὲ ὁ Θάσιος <ὁ> τὰς παρωδίας ποιήσας πρῶτος καὶ Νικοχάρης ὁ τὴν Δειλιάδα χείρους ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τοὺς διθυράμβους καὶ περὶ τοὺς νόμους, ὥσπερ ῥῆσας ῥ' Κύκλωπας Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος μιμήσαιο ἄν τις. ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγωδία πρὸς τὴν κωμωδίαν διέστηκεν ἢ μὲν γὰρ χείρους ἢ δὲ βελτίους μιμῆσθαι βούλεται τῶν νῦν.). Η εικόνα των ηρώων ομηρικού τύπου υφίσταται αναμφισβήτητα μία ειρωνική παραμόρφωση: ο αναγνώστης που διακρίνει ξεκάθαρα αυτή τη διάσταση από τον κόσμο των ομηρικών επών και των λογοτεχνικών συγγενών τους – ο Βιργίλιος παρά τη «νεωτερικότητά» του ανήκει σε αυτούς – υποβάλλει τα ιδεώδη αυτού του κόσμου στη διαβρωτική δοκιμασία της επιφυλακτικής ή και καχύποπτης σκέψης.²⁵ Ο Οβίδιος σίγουρα δεν είναι ο πρώτος διδάξας – έχει προηγηθεί τουλάχιστον ο Απολλώνιος ο Ρόδιος. Είναι όμως εκείνος που εκρωμαΐζει την ελληνική μυθολογία, στη συγκεκριμένη περίπτωση προκαλώντας τη συνειρμική σύνδεση του Θησέα με ένα συνετό Ρωμαίο στρατιωτικό που ξέρει τι σημαίνει αυτοσυγκράτηση.

Για τον αναγνώστη που θα διάβαζε τους στίχους του Οβιδίου στο φως των διακειμενικών και ενδοκειμενικών σχέσεών τους ακολουθώντας τον τύπο της προηγούμενης ανάγνωσης, η ειρωνική διάθεση του ποιητή απέναντι στον αρχαϊκό ηρωικό επικό κώδικα είναι ευδιάκριτη.²⁶ Αυτή όμως η λόγια ειρωνεία, που δεν ανατρέπει άρδην τον ειδολογικό κώδικα του έπους αλλά τον ανανεώνει δημιουργικά, δεν έρχεται σε αντίθεση με τις αντιλήψεις του Αυγούστου· αντίθετα, τις ενισχύει, ενώ γεννά όχι τόσο το ηχηρό γέλιο όσο το στοχαστικό χαμόγελο. Από την άποψη αυτή οι παράγραφοι που προηγήθηκαν αναδεικνύουν την ανάγκη να προσεγγίσουμε το κείμενο του ποιητή επιδεικνύοντας ακόμη μεγαλύτερη εγρήγορση και προθυμία για λεπτές διακρίσεις.

Βιβλιογραφία

- Albrecht von, M. (1968), „Ovids Humor und die Einheit der *Metamorphosen*“, στο M. v. Albrecht, E. Zinn (επιμ.). *Ovid*, Darmstadt (Wege der Forschung 92), σσ. 405-37.
- Anderson, W.S. (1989), *Ovid's 'Metamorphoses' Books 6-10*, Norman, OK⁴ (πρώτη έκδοση 1972).
- Bergson, H. (1998), *Το γέλιο. Δοκίμιο για τη σημασία του κωμικού*. Μτφρ. Β. Τομανάς, Αθήνα²³ (μετάφραση της έκδοσης του 1924).
- Bömer, F. (1976), *P. Ovidius Naso, Metamorphosen. Kommentar*, Buch IV-V, Heidelberg.
- _____ (1977), *P. Ovidius Naso, Metamorphosen. Kommentar*, Buch VIII-IX, Heidelberg.
- Braun, L. (2009), „Epische Kampfszenen in Ovids *Metamorphosen*“, *WJA* 33: 85-103.
- Fantham, E. (2004), *Ovid's 'Metamorphoses'*, Oxford.
- Freud, S. (1970), *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Studienausgabe Bd. 4, Frankfurt (πρώτη έκδοση 1905).
- Fuhrmann, M. (1983), „Narrative Techniken im Dienste der Geschichtsschreibung (Livius, Buch 21-22). Eine Skizze“, στο E. Lefèvre – E. Olshausen (επιμ.). *Livius. Werk und Rezeption. Festschrift für Erich Burck zum 80. Geburtstag*, München.
- Gleii, R. – Natzel-Gleii, S. (1996), *Apollonios von Rhodos. Das Argonautenepos*. Bd. I: Erstes und zweites Buch, Darmstadt (Texte der Forschung 63).
- Hollis, A.S. (1983), *Ovid, Metamorphoses Book VIII. Edited with an introduction and commentary*, Oxford² (πρώτη έκδοση 1970).
- Holzberg, N. (1997), *Ovid. Dichter und Werk*, München.
- _____ (2005), Review: “C. Tsitsiou-Chelidoni: *Ovid: Metamorphosen Buch VIII. Narrative Technik und literarischer Kontext*. (Studien zur klassischen Philologie 138.) Frankfurt, etc.: Peter Lang, 2003.” *Classical Review* 55: 696-7.
- Horsfall, N. (1979), “Epic and Burlesque in Ovid, *Met.* 8, 260ff.”, *CJ* 74: 319-32

²⁵ Βλ. και τον προβληματισμό του Πασχάλη (1981) 21. Για το χιούμορ στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου παραμένει αξιανάνγνωστη η εργασία του von Albrecht (1968).

²⁶ Βλ. και τις παρατηρήσεις του Jauss (1976a) 105-6 για τις προϋποθέσεις και τη λειτουργία του «κωμικού της αντίθετης απεικόνισης» („Komik der Gegenbildlichkeit“), μια μορφή του «κωμικού της δυσαρμονίας».

- Jauss, H.R. (1976α), „Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden“, στο Preisendanz – Warning (1976), σσ. 103-32.
- _____ (1976β), „Zum Problem der Grenzziehung zwischen dem Lächerlichen und dem Komischen“, στο Preisendanz – Warning (1976), σσ. 361-72.
- Jump, J.D. (1972), *Burlesque*, London.
- Κωστίου, Κ. (2005), *Εισαγωγή στην Ποιητική της ανατροπής. Σάτιρα, Ειρωνεία, Παρωδία, Χιούμορ*, Αθήνα.
- Loane, G.G. (1977), *A Short Handbook of Literary Terms*, New York.
- Lundström, S. (1980), *Ovids „Metamorphosen“ und die Politik des Kaisers*, Uppsala.
- Mack, S. (1988), *Ovid*, New Haven – London.
- Otis, Br. (1970), *Ovid as an Epic Poet. Second Edition*, Cambridge (πρώτη έκδοση 1966).
- Παπαϊωάννου, Σ. (2000), «Κύλλαρος και Υλονόμη: Μία ρομαντική ιστορία και η λειτουργία της στην καρδιά μιας επικής παρωδίας», στο Φ. Ι. Κακριδής, Γ. Μ. Σηφάκης, Ι. Τουλουμάκος, Ο. Τσαγκαράκης (επιμ.). *ΚΤΕΡΙΣΜΑΤΑ. Φιλολογικά μελετήματα αφιερωμένα στον Ιω. Σ. Καμπίση (1938-1990)*, Ηράκλειο, σσ. 183-99.
- Papaioannou, S. (2007), *Redesigning Achilles. ‘Recycling’ the Epic Cycle in the ‘Little Iliad’ (Ovid, Metamorphoses 12.1-13.622)*, Berlin – New York.
- Πασχάλης, Μ. (1981), «Παρωδία του Ομήρου στον Οβίδιο (*Μετ.* 1, 178-180)», *Δωδώνη* 10: 9-22.
- _____ (1984), «Η απομυθοποίηση της *virtus* στις ‘Μεταμορφώσεις’ του Οβιδίου (έρωτας, χιούμορ και πολιτική)», στο *Α΄ Συμπόσιο Λατινικών Σπουδών*, Γιάννενα, 51-65.
- Pöschl, V. (1967), *Grundwerte römischer Staatsgesinnung in den Geschichtswerken des Sallust*, Berlin² (πρώτη έκδοση 1940).
- Preisendanz, W. – R. Warning (επιμ.). (1976), *Das Komische*. (Poetik und Hermeneutik 7), München.
- Rosati, G. (2005), Review: “Chrysanthe Tsitsiou-Chelidoni, *Ovid. Metamorphosen, Buch VIII. Narrative Technik und literarischer Kontext. Studien zur Klassischen Philologie, Bd. 138*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003.”, *Bryn Mawr Classical Review* 2005.07.08 (<http://ccat.sas.upenn.edu/bmcr/2005/2005-07-08.html>)
- Schaffenrath, Fl. (2005), Rezension: „Chrysanthe Tsitsiou-Chelidoni. *Ovid, Metamorphosen Buch VIII. Narrative Technik und literarischer Kontext*. (Studien zur Klassischen Philologie, 138), Frankfurt a. M., Peter Lang, 2003“, *Anzeiger für die Altertumswissenschaft* 58: 176-7.
- Τσίτσιου-Χελιδόνη, Χρ. (2001), «*Αιγύς άγορητής, έχέφρων ήρωας*. Η πρόσληψη του ομηρικού Νέστορα στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου», στο Μ. Παΐζη-Αποστολοπούλου (επιμ.). *ΕΡΑΝΟΣ. Από τα Πρακτικά του Θ΄ Συνεδρίου για την Οδύσσεια (2-7 Σεπτεμβρίου 2000)*, Κέντρο Οδυσσειακών Σπουδών, Ιθάκη, 455-80.
- Tsitsiou-Chelidoni, Chr. (2003), *Ovid, Metamorphosen Buch VIII. Narrative Technik und literarischer Kontext*. (Studien zur Klassischen Philologie 138), Frankfurt a. M.

Resümee

Ovid, *Metamorphosen* 8.329-444: vom lauten Lachen zum nachdenklichen Lächeln

Projiziert man die Erzählung Ovids über die Kalydonische Jagd auf ihren historischen und literarischen Kontext, so erscheint eine Revision ihres stets angenommenen komischen Charakters erforderlich. Ovid fußt hierbei offenbar auf der älteren epischen Tradition – den den *Argonautika* des Apollonios von Rhodos –, für welche das Bild des vermenschlichten Großhelden typisch ist. Darüber hinaus romanisiert der Dichter den griechischen Mythos von der Kalydonischen Jagd auf eine Art und Weise, die – der *opinio communis* in der entsprechenden Sekundärliteratur zum Trotz – den Interessen und Präferenzen des Augustus eher entspricht statt diese zu untergraben.

ΚΑΙ ΟΙ ΡΩΜΑΙΟΙ ΗΡΩΕΣ ΕΧΟΥΝ ΧΙΟΥΜΟΡ
(Ο NUMA ΣΤΟΥΣ *FASTI**)

I. Ημερολογιακή Πολιτική, Αλεξανδρινή Αισθητική και Ανοιχτό Κείμενο

Οι *Fasti* του Οβιδίου όπως και τα υπόλοιπα έργα του ποιητή επενδύουν στην προβολή του χιούμορ ως βασικού στοιχείου της αφήγησης. Υπηρετώντας από μια διαφορετική οπτική τη βασική ιδέα της μεταμόρφωσης των λογοτεχνικών ειδών, η οποία διέπει όλα τα λογοτεχνικά κείμενά του, ο Οβίδιος αναλαμβάνει με τη συγγραφή των *Fasti* ένα λογοτεχνικό εγχείρημα ιδιαίτερα τολμηρό και χωρίς προηγούμενο, τη συγγραφή ανατρεπτικής ελεγείας με θέμα τους ρωμαϊκούς θεσμούς, τη θρησκεία, την ιστορία, τα μνημεία και τον ορισμό του ρωμαϊκού χαρακτήρα – θέματα, δηλαδή, διαχρονικής αξίας για τους Ρωμαίους, αλλά και ιδιαίτερα επίκαιρα στις μέρες του ποιητή στο πλαίσιο της πολιτισμικής πολιτικής του Αυγούστου, πολιτική η οποία περιελάμβανε την εκ νέου οργάνωση και του ρωμαϊκού ημερολογίου.¹

Η δυσκολία του εγχειρήματος είναι συνδεδεμένη με την ιδιαιτερότητα, αν όχι ιδιορρυθμία που ενέχει μια λογοτεχνική σύνθεση ελεγειακού χαρακτήρα για το ρωμαϊκό ημερολόγιο. Δεν είναι εύκολο να συγγράψει κανείς ένα έργο ευχάριστο και διασκεδαστικό με θεματικό σημείο αναφοράς το ρωμαϊκό ημερολόγιο, ένα αντικείμενο φαινομενικά ανιαρό και μη πρόσφορο, αναπόσπαστα δεμένο με τη θρησκεία και την πολιτική, ιδανικό για εγκυκλοπαιδικού τύπου πραγματείες μάλλον παρά για συνθέσεις μεταλογοτεχνικών πειραματισμών. Βασικό κίνητρο για την απόφαση του δημιουργού των *Μεταμορφώσεων* να πειραματιστεί λογοτεχνικά με το ρωμαϊκό ημερολόγιο, επομένως, υπήρξε η πρωτοβουλία του ίδιου του Αυγούστου να αναλάβει την εκ νέου οργάνωση του ημερολογίου.

Δεδομένης της άρρηκτης σύνδεσης ημερολογίου και ρωμαϊκής εθνικής ταυτότητας,² η πρωτοβουλία του *princeps* είχε διττά κίνητρα: κατ' αρχήν, το έργο προβαλλόταν ως συνέχεια και ολοκλήρωση της ριζικής αναδιάρθρωσης του ρωμαϊκού ημερολογίου από τον Ιούλιο Καίσαρα, ο οποίος για πρώτη φορά ύστερα από αιώνες, με στόχο να προβάλλει τον εαυτό του ως μεταρρυθμιστή του ρωμαϊκού έθνους, διάδοχου του Numa ιδεολογικά και πολιτικά, ανέλαβε να επικαιροποιήσει το ημερολόγιο διορθώνοντας τα πολλά προβλήματα ακρίβειας που είχαν στο μεταξύ ανακύψει δεδομένης της χρήσης του σεληνιακού ημερολογίου από τους Ρωμαίους. Επιπλέον, και εξίσου σημαντικό, η αναδιάρθρωση του ημερολογίου αποτελούσε άλλη μια κομβική αλλαγή, με επίκεντρο τη θρησκεία, στο πλαίσιο της πολυδιάστατης πολιτικής του Αυγούστου, η οποία είχε ως σημαία την φαινομενικά ανασύσταση αλλά ουσιαστικά εκ νέου σύσταση του ρεπουμπλικανικού πολιτεύματος ('*respublica restituta*') στο σύνολο της ιδεολογίας του — πρώτιστα στη θρησκεία και την πολιτική, συνακόλουθα στο δίκαιο και διοίκηση, και στο τέλος γενικά, στη ρωμαϊκή καθημερινότητα στο σύνολό της.³ Θέτοντας συστηματικά στο στόχαστρο της ποιητικής του κριτικής την επέμβαση του Αυγούστου στο πολιτισμικό κεφάλαιο της Ρώμης, ο Οβίδιος στους *Fasti* μεταφράζει σε ελεγειακό παιχνίδι με κυρίαρχο

* Τα παραθέματα από το λατινικό κείμενο ακολουθούν την έκδοση των *Fasti* στην Teubner [= Alton/Wormell/Courtney (1985)].

¹ Μελέτες αναφοράς για το ρωμαϊκό ημερολόγιο αποτελούν οι Ruerke (1995) (στις σελ. 191-244 παρατίθεται η ιστορία του ρωμαϊκού ημερολογίου, και στις σελ. 369-425 καταγράφεται η συμβολή του Καίσαρα και οι μετέπειτα αλλαγές από τον Αύγουστο) και Michels (1967): επίσης Feeney (1998) 125 κ.ε.

² Κατά την Beard (1987) 12, το ρωμαϊκό ημερολόγιο αποτυπώνει ανά τους αιώνες "the perfect image of Romanness".

³ Σχετικά με τις πολιτικές και ιδεολογικές σκοπιμότητες του Αυγούστου (και του Καίσαρα) πίσω από τις αντίστοιχες πρωτοβουλίες τους για την επικαιροποίηση του ρωμαϊκού ημερολογίου, βλ. Pasco-Prager (2006) και Herbert-Brown (1994).

στοιχείο το χιούμορ, την κριτική του για την επέμβαση του Αυγούστου στην εκ νέου καταγραφή — και ταυτόχρονα ερμηνεία — του ρωμαϊκού θρησκευτικού και ιστορικού παρελθόντος, ενώ ταυτόχρονα προκαλεί τον Αύγουστο να επιδείξει έμπρακτα την περίφημη ανεκτικότητα του.⁴

Η σύγχρονη έρευνα αντιμετωπίζει τους *Fasti* ως το κατεξοχήν ‘καλλιμαχικό’ ποίημα του Οβιδίου.⁵ Στα συμφραζόμενα της καλλιμάχειας ποιητικής ωστόσο η παρουσία του χιούμορ δεν αιτιολογείται εύκολα. Ακόμη πιο δύσκολη είναι η διατύπωση ενός ορισμού ευρύτερης αποδοχής με στόχο την τυποποίηση της έννοιας του χιούμορ στο πλαίσιο της πολυθεματικότητας των *Fasti*. Μέσα στις επόμενες σελίδες θα ήθελα να περιγράψω κάποιες βασικές πτυχές του φαινομένου του χιούμορ, όπως αυτό αποτυπώνεται στο ειδολογικά ιδιότυπο ποιητικό κείμενο των *Fasti* και πιο συγκεκριμένα στο πλαίσιο ενός ιδιάζοντος ειδολογικού πειραματισμού της καλλιμάχειας ποιητικής με τη λαϊκή μυθιστορία, καθώς παρατηρούνται και στους *Fasti* (όπως και στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου) τα δύο βασικά χαρακτηριστικά των μυθιστοριών: α) το ‘ανοιχτό’ κείμενο και β) η μόνιμη παρουσία του χιούμορ.⁶ Τα δύο αυτά χαρακτηριστικά είναι αδιαχώριστα και μάλιστα η ιδιότητα του κειμένου να είναι και να παραμένει ανοιχτό είναι συνήθως απαραίτητη προϋπόθεση για τη χιουμοριστική διάσταση του και την παραγωγή γέλιου κατά την ανάγνωσή του.

Τι σημαίνει όμως ‘ανοιχτό’ κείμενο στο πλαίσιο των *Fasti*; Σημαίνει πολλαπλά διακείμενα, ταυτοχρόνως ενεργά και αλληλοεπιδρώντα, για την σύνθεση ενός υπερκειμένου το οποίο ερμηνεύει εκ νέου τα πρότυπα. Η επιτυχία αυτού του ιδιόμορφου λογοτεχνικού πειραματισμού δηλώνεται με μια κωμική κατακλειδα η οποία ορίζει εκ νέου τη *gravitas* που αναδίδει μια αφήγηση συνδεδεμένη τη θρησκεία και την πολιτική. Οι πρωταγωνιστές των δρωμένων ήρωες της Ρώμης γελούν μεταλογοτεχνικά, κατά μια έννοια επιδοκιμάζοντας την ευφυΐα με την οποία ο Οβίδιος κριτικάρει τη χειραγώγηση των μύθων προς ανάδειξη της *respublica restituta*. Ένα ενδεικτικό παράδειγμα θα μας επιτρέψει να δούμε την κωμική διάσταση της περισπούδαστης ποιητικής γραφής των *Fasti* και τις διαφορετικές οπτικές μέσα από τις οποίες ερμηνεύεται η έκφραση του γέλιου και του χιούμορ. Το παράδειγμα αφορά ένα περιστατικό με πρωταγωνιστή τον δεύτερο βασιλιά της Ρώμης και σοφό νομοθέτη Numa, ιθύνοντα νου της πολιτειακής και θρησκευτικής οργάνωσης του πρώτου ρωμαϊκού κράτους. Η επιλογή δεν είναι τυχαία, διότι ο Numa αποτελεί στο πλαίσιο της αυγούστειας ιδεολογίας πρότυπο ηγεσίας για τον ίδιο τον Αύγουστο.⁷

Εξίσου σημαντικό στο πλαίσιο των *Fasti*, ο Numa ολοκλήρωσε το πρώτο ρωμαϊκό ημερολόγιο. Ο πρώτος που εισήγαγε στη Ρώμη την έννοια του ημερολογίου ήταν ο Romulus. Το ημερολόγιο του Romulus είχε ως βάση του τους σεληνιακούς μήνες και είχε αρχικά δέκα μήνες συνολικά. Ο Numa διορθώνει τις ατέλειες στο ημερολόγιο του Romulus, προσθέτει άλλους δύο μήνες και έναν αριθμό από εμβόλιμες μέρες κάθε τέσσερα χρόνια. Το κυριότερο, ο Numa εισάγει τις εορτές και τους διάφορους θρησκευτικούς θεσμούς και νόμους, και τους συνδέει με το ημερολόγιο, καθορίζοντας συγκεκριμένες μέρες του έτους για την τέλεση διαφόρων λατρευτικών δρωμένων άμεσα συσχετιζόμενων με την προϊστορία της Ρώμης. Οι εορτές αυτές επανέρχονται σε ετήσια βάση ες αεί, και με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται η απαιτούμενη κοινώς αποδεκτή κανονικότητα στην οργάνωση του δημόσιου βίου ενός λαού, και κατά συνέπεια, το αίσθημα της κοινότητας και η ανάγκη οργάνωσης του χρόνου και του

⁴ Βλ. ενδεικτικά Beard (1987)· Scheid (1992)· Graf (1992)· Feeney (1998) 127–33.

⁵ Μελέτες για το αλεξανδρινό υπόστρωμα των *Fasti* και τον διάλογο του Οβιδίου με την καλλιμάχια ποιητική, και ειδικά με τα *Αίτια* του Καλλιμάχου, βλ. Miller (1982), (1983) και (1991)· Newlands (1995)· Loehr (1996) 87–126· Barchiesi (1997). Λιγότερο συστηματικές είναι οι ερμηνείες των Harries (1989)· Barchiesi (1991)· Hardie (1991)· Newlands (1991)· Williams (1991), οι οποίες εστιάζουν σε μεμονωμένα επεισόδια των *Fasti*. Ειδικά για τη σχέση ανάμεσα στη δομή των *Αιτίων* και την αντίστοιχη των *Fasti*, βλ. Miller (1983) 157–8 σημ. 5· Herbert-Brown (1994) 9. Αποκλειστικά για τη σχέση των *Fasti* με τα *Φαινόμενα* του Αράτου, βλ. Gee (2000) 125–87.

⁶ Newlands (1995) 8–9, προτείνοντας την ανάγνωση των *Fasti* ως κειμένου τύπου λαϊκής μυθιστορίας κατά τον Bakhtin (1981) 7: “more free and flexible... [it becomes] dialogized, permeated with laughter, irony, humor, elements of self parody and finally—and this is the most important thing—the novel [συμπεριλαμβανομένων και των λαϊκών / μυθολογικών αφηγήσεων ανεξαρτήτου λογοτεχνικής μορφής] inserts into these other genres an indeterminacy, a certain semantic openendedness, a living contact with unfinished, still-evolving contemporary reality (the openended present)”.

⁷ Για τη σύνδεση Numa - Αυγούστου με αφορμή ειδικά το επεισόδιο των *ancilia*, βλ. Littlewood (2002).

χώρου στο πλαίσιο δομών. Το ημερολόγιο του Numa παραμένει σε ισχύ σε όλη τη διάρκεια της ρωμαϊκής ρεπουμπλικανικής ιστορίας. Την αναδιάρθρωσή του αναλαμβάνουν, όχι τυχαία όπως ήδη αναφέραμε, πρώτος ο Καίσαρας και ύστερα ο Αύγουστος.⁸

Στην αφήγηση που θα εξετάσω ο Numa διακρίνεται από την αίσθηση του χιούμορ, διανοητική οξύνοια και ετοιμότητα στον χειρισμό του λόγου, ιδιότητες για τις οποίες η ευρύτερα γνωστή, μυθολογική, επική και ιστοριογραφική παράδοση για τον δεύτερο βασιλιά της Ρώμης είναι γενικά σιωπηλή. Στη ρωμαϊκή παράδοση ο Numa αποτελεί μάλλον μια απρόσωπη μορφή στερούμενη της ανεκδοτολογίας που υποβοηθά τη διαγραφή ολοκληρωμένων χαρακτήρων. Η λεκτική αντιπαράθεση του Numa με τον Juppiter η οποία ανέδειξε την ευστροφία του βασιλιά και τον άριστο χειρισμό του λόγου είναι το μοναδικό λεπτομερώς παραδιδόμενο ανέκδοτο για τον Numa, και οι πηγές που το αναφέρουν διαφέρουν ελάχιστα στις λεπτομέρειες της καταγραφής τους, ανεξάρτητα από το αν σχετίζονται ή όχι άμεσα μεταξύ τους.⁹ Αυτό οδηγεί στο συμπέρασμα πως το συγκεκριμένο χωρίο αποτελούσε για τους Ρωμαίους πολύτιμο όσο και σπάνιο δείγμα καταγραφής προσωπικών λεπτομερειών από τη ζωή του απόμακρου Numa, με αποτέλεσμα ο εκάστοτε προσλαμβάνων λογοτέχνης να ενθαρρύνεται να εστιάσει μάλλον στην προσεκτική διατήρηση των παραδεδομένων παρά στην αμφισβήτηση και την ανασκευή τους ή ακόμη και τον εμπλουτισμό τους. Η συγκεκριμένη προσωπογραφία του Numa εξυπηρετεί συγκεκριμένες ιδεολογικές και ποιητικές σκοπιμότητες, η περιγραφή των οποίων θα διανοίξει στον Οβίδιο τον δρόμο για την αποτίμηση αναλόγων ανεκδοτολογικών αφηγηματικών πειραματισμών με το πολιτικό/ιδεολογικό παρελθόν της Ρώμης, ζήτημα ιδιαίτερα επίκαιρο στις μέρες του ποιητή δεδομένης της συστηματικής ανάπλασης και ιδεολογικής φόρτισης της συμπεριφοράς των ηρώων της πρώιμης ρωμαϊκής εποχής από το αυγούστειο καθεστώς.

II. Το Χιούμορ του Numa και το Γέλιο του Juppiter

Η ιστορία αναφοράς μου είναι το επεισόδιο του εξαγνισμού του Juppiter Elicius (3.285 κ.ε.), το οποίο επίσης αποτελεί ένα αίτιο.¹⁰ Βροχή κεραυνών πλήττει τη Ρώμη σε αυτό το επεισόδιο, και ο Numa προσφεύγει στο άλσος της Aricia για να συμβουλευτεί τη μέντορα και σύντροφό του Egeria για το τι πρέπει να κάνει. Η Egeria τον συμβουλεύει πως ο Juppiter είναι οργισμένος, αλλά η οργή του μπορεί να εξυμνευστεί. Σχετικές οδηγίες όμως μπορούν να του δώσουν μόνο οι θεότητες των δασών Faunus και Picus, αλλά θα του μιλήσουν μόνο υπό την πίεση του εξαναγκασμού. Πράγματι, ο Numa αιχμαλωτίζει τους δύο θεούς παίρνει τις πληροφορίες που χρειάζεται και στην συνέχεια αντιμετωπίζει με επιτυχία τον Juppiter. Ο προσεκτικός και κριτικά διακείμενος αναγνώστης του Οβιδίου έχει την ευκαιρία μέσα από την μελέτη της δομής αυτής της ιστορίας να παρακολουθήσει βήμα προς βήμα πως η πολιτική του διαρκώς επαναπροσδιοριζόμενου βασικού διακειμένου κορυφώνεται χιουμοριστικά.

Quis mihi nunc dicet quare caelestia Martis
arma ferant Salii Mamuriumque canant? 260

nympha, mone, nemori stagnoque operata Dianae;

nympha, Numae coniunx, ad tua facta veni.

vallis Aricinae silva praecinctus opaca

est lacus, antiqua religione sacer; 264

.....

defluit **incerto lapidosus murmure rivus**:

saepe, sed **exiguus haustibus**, inde **bibi**.

⁸ Ο ρόλος του Numa (όπως και αυτός του Romulus) στην προϊστορία της ρωμαϊκής πολιτειακής οργάνωσης υπαγορεύει τις λεπτομέρειες της δράσης του στο πλαίσιο των *Fasti*: βλ. σχετικά Hinds (1992) 113-53· επίσης, Pasco-Pranger (2006) 46-8, 65-8, 86.

⁹ Η ιστορία της λεκτικής αντιπαράθεσης του Numa προς τον Juppiter Elicius καταγράφεται ήδη στον Valerius Antias (βλ. Valerius Antias απ. 6 Peter) και εμφανίζεται με τις ίδιες λεπτομέρειες δύο αιώνες αργότερα στον Πλούταρχο (*Num.* 15.5-6), χωρίς απαραίτητα ο τελευταίος να ακολουθεί τον Antias, ενώ και η αφήγηση του Οβιδίου πιθανότατα δεν αντλεί από τον Antias, βλ. σχετικά Bömer (1957-1958) ad *F.* 3.291.

¹⁰ Για τα διάφορα θέματα και επίπεδα ερμηνείας του επεισοδίου, βλ. Pasco-Pranger (2002) 291-312.

Egeria est quae praebet aquas, dea grata Camenis 275

illa Numae coniunx consiliumque fuit.

(*F.* 3.259-64· 273-6)

Η αναγωγή του Οβιδίου στον Καλλίμαχο καταγράφεται με έμφαση ήδη στην αρχή της ιστορίας του Numa και στην παρουσία της Egeria, της ελληνιστικού τύπου Μούσας-συμβούλου του, την οποία μέρος της ρωμαϊκής παράδοσης θεωρεί σύζυγό του.¹¹ Η αρχική προσφώνηση στην Egeria, *nympha, mone* (261), αναπαράγει σαφώς τις επικές επικλήσεις στη Μούσα/έμπνευση, και τον επικό τόνο της προσφώνησης ενισχύει η τοποθέτησή της στην αρχή του εξαμέτρου στίχου, αλλά και η απουσία της ταύτισης της *nympha* με την Egeria. Η αναδίπλωση της κλήσης *nympha* και στον αμέσως επόμενο, πεντάμετρο στίχο, συνοδευόμενη από την παράθεση *Numae coniunx*, μεταμορφώνει το ειδολογικό περιβάλλον του κειμένου, και το πνεύμα της ερωτικής ελεγείας — στην ερωτική ελεγεία τυποποιείται η *docta puella* ως ερωμένη μαζί και μούσα του ποιητή — έρχεται να υποκαταστήσει τη επιβλητικότητα του έπους. Έτσι εξ αρχής η αλεξανδρινή ‘πολυείδια’ σηματοδοτεί τον λογοτεχνικό προσανατολισμό της ιστορίας που επίκειται.¹²

Η λίμνη και το άλσος της Aricia, όπου κατοικεί η Egeria (3.259 κ.ε.), διακρίνονται από στοιχεία τα οποία απαντούν σταθερά στην περιγραφή ενός *locus amoenus*: είναι απομονωμένα και ανέγγιχτα από την ανθρώπινη δραστηριότητα, καλύπτονται από πυκνή σκιά, και στο κέντρο του δάσους υπάρχει μια πηγή με καθαρό νερό-σύμβολο της αυθεντικότητας (3.263-4· 273-6).¹³ Από αυτή την γάργαρα πηγή της Μούσας του Numa ο Οβίδιος ισχυρίζεται πως έχει και ο ίδιος πει, ‘αλλά μικρές γουλιές’ (*sed exiguis haustibus*, 274).¹⁴ Ο όρος *exiguus* απαντά αλλού στους *Fasti* αποκλειστικά και συγκεκριμένα με την καλλιμάχεια σημασία του *λεπταλέου* σε αντίθεση με το βαρύγδουπο και πομπώδες του έπους (π.χ. *Fasti* 2.4· 6.22). Επιπλέον, η αναγωγή στον Καλλίμαχο συνοδεύεται από ταυτόχρονη επίκληση των προδρόμων της ρωμαϊκής ποίησης και ποιητικής, και ειδικότερα των *Annales* του Έννιου. Σε αντιστοιχία, επίσης, με τον χαρακτηρισμό της επιλεκτικής άντλησης νερού από την πηγή έμπνευσης της Μούσας του Numa, ως *exiguus*, ο Έννιος προσδιορίζει τον ήχο της φωνής της ίδιας της Egeria ως *suavis*, ‘μελωδικό, γλυκό’, σε ένα χωρίο, το απ. 113 Skutsch: *Olli respondit suavis sonus Egeriaei*, το οποίο προέρχεται από το σημείο εκείνο των *Annales* όπου ο Έννιος αφηγείται το επεισόδιο των *ancilia* (η ίδια η λέξη *ancilia* εμφανίζεται πιο κάτω στο απ. 144 Skutsch).¹⁵ Ο διακειμενικός διάλογος ανάμεσα στον Οβίδιο και τον Έννιο επιλέγει ως αφηγηματικό πεδίο αναφοράς το επεισόδιο των *ancilia*, διότι αμφότεροι οι πρωταγωνιστές, ο Numa και η Egeria, αποτελούν

¹¹ Η ιδιαίτερη πνευματική σχέση Numa-Egeria σχετίζεται στενά με άλλες παράλληλες αφηγήσεις ποιητικής έμπνευσης, με πιο γνωστή το περίφημο όνειρο του Έννιου, ενώ στη ρωμαϊκή παράδοση η Egeria συνδέεται επίσης με τη λατρεία και την παράδοση των Μουσών της Ιταλίας, των Camenae· βλ. Pasco-Pranger (2002) 291-312 *passim* (οι βασικές ρωμαϊκές πηγές που καταγράφουν τη σχέση Numa-Egeria και τη σχέση της Egeria με τις Camenae αναφέρονται στη σελ. 291 σημ. 1-3.).

¹² Ουσιαστικά η αλεξανδρινή αισθητική ως γνώμονας ερμηνείας της παράλληλης παρουσίας του Numa και της Egeria στους *Fasti* προβάλλεται με χαρακτηριστικό τρόπο στην περιγραφή της πρώτης εμφάνισης του βασιλιά στο κείμενο του Οβιδίου, στο απόσπασμα 3.151-4, όπου και σχετίζεται με τη μεταρρύθμιση του ημερολογίου· στο ίδιο επεισόδιο ο Numa χαρακτηρίζεται *deductus* και *doctus*, επίθετα που αποτελούν τον πυρήνα του τεχνικού λεξιλογίου της αλεξανδρινής ποιητικής στη ρωμαϊκή της έκφραση: *primus, oliviferis Romam deductus ab arvis, / Pompilius menses sensit abesse duos, / sive hoc a Samio doctus, qui posse renasci / nos putat, Egeria sive monente sua*· βλ. π.χ. τα σχετικά σχόλια του Hinds (1987) 119–20 και σημ. 5· και 124 σημ. 9.

¹³ Σύμφωνα με τον Curtius (1953) 195, ο *locus amoenus* ορίζεται ως “a beautiful, shaded natural site. Its minimum ingredients comprise a tree (or several trees), a meadow, and a spring or brook. Birdsong and flowers may be added”· ο αρχέτυπος *locus amoenus* κατοικείται από μια θεότητα και άρα διαπνέεται από ιερότητα, και συχνά, στην προ-οβίδεια εκδοχή τους μοτίβου, αποτελεί τόπο καταφυγής και κοινωνίας με το θείο· για την εξέλιξη του λογοτεχνικού τύπου του *locus amoenus* βλ. Schönbeck (1962) 8-60· Haß (1998) 1-97· Segal (1969) 8-19.

¹⁴ Πρβλ. τον πιθανότατο διάλογο του συγκεκριμένου χωρίου των *Fasti*, με ένα από τα πιο έκδηλα προγραμματικά χωρία του Προπερτίου: *parvaque tam magnis admoram fontibus ora, / unde pater sitiens Ennius ante bibit* [‘Είχα τοποθετήσει τα μικρά μου χείλη στην πηγή τη μέγιστη απ’ όπου είχε πει προηγουμένως, διψασμένος, ο πατέρας Έννιος’] (*Prop.* 3.3.5–6).

¹⁵ Για τον συσχετισμό του έννιου *suavis* και του οβιδίου *exiguus* ως φορέων καλλιμάχειας ποιητικής στο πλαίσιο της αντιλαβής Numa-Juppiter, βλ. Littlewood (2002) 182.

εξιδανικευμένες προσωποποιήσεις της καινοτομίας και της έμπνευσης, πολιτικο-θρησκευτικής ο πρώτος, ποιητικής η δεύτερη. Τις παραπάνω φραστικές και θεματικές απηχήσεις ενισχύουν περαιτέρω σημαντικές ομοιότητες: το ρεύμα της καλλιμάχειας, ως προς την αυθεντικότητα, πηγής της Egeria στη Agricola, χαρακτηρίζεται *lapidosus* και κυλά με *incerto murmure* διατρέχοντας ένα σκοτεινό άλσος εντός του οποίου βρίσκεται ένας χώρος ιερός και αρχαιότατος. Η φρασεολογία αυτή παραπέμπει στον Έννιο, στα απ. 206-10 Skutsch. Τα αποσπάσματα αυτά είναι επίσης φορείς ποιητικής, διότι προέρχονται από το δεύτερο προγραμματικό χωρίο των *Annales*, το προοίμιο στο έβδομο βιβλίο του έπους, όπου προβάλλεται ιδιαίτερα η ελλογιμότητα της γραφής του αρχαίου επικού ποιητή:

scripsere alii rem
vorsibus quos olim Fauni vatesque canebant

[cum] neque Musarum scopulos
nec dicti studiosus [quisquam erat] ante hunc

nos ausi reserare

Η ποίηση την οποία ο Έννιος αποκαλεί «των Φαύνων και των ιερέων», δηλαδή ποίηση άξεστη (όπως οι Fauni, οι αγροτικές τραγόμορφες ή τραγοπόδαρες θεότητες) και απαρχαιωμένη (η γλώσσα των θρησκευτικών ύμνων διακρίνονταν για τον αρχαιοπρεπή της χαρακτήρα) είναι η ποίηση των προγενεστέρων του ποιητών, η οποία γράφτηκε στον σατούρνιο, τον ιταλικό στίχο καθεαυτόν. Ο στίχος αυτός είναι τραχύς και άξεστος, σε σχέση με τον ρυθμικό και μουσικό ελληνικό εξάμετρο, με αποτέλεσμα, οι Μούσες της λατινικής ποίησης να κάθονται επάνω σε «άγρια βράχια», όχι στους μαλακούς απάτητους λειμώνες του Καλλιμάχου — ή στον ανέγγιχτο *locus amoenus* της Agricola όπου κατοικεί η Egeria. Την επική ποίηση των προκατόχων του ο Έννιος απορρίπτει και έμμεσα δηλώνει πως ο ίδιος αποσκοπεί να γίνει ο πρώτος *dicti studiosus* — ‘φιλόλογος’, με την αλεξανδρινή σημασία του όρου — ο οποίος θα κατακτήσει τα απόκρημνα βράχια των Μουσών.¹⁶ Αποδίδοντας στο ρεύμα της πηγής της Agricola τον χαρακτηρισμό *lapidosus* ο Οβίδιος προωθεί ένα λογοπαίγνιο με τους *Musarum scopulos* του Έννιου. Ευφύστερη, όμως, είναι η αναπαραγωγή της φράσης του Έννιου, η οποία περιγράφει τους στίχους των προδρόμων της λατινικής ποιητικής παράδοσης, *vorsibus quos olim Fauni vatesque canebant*, τους ακατάληπτους και πρωτόλειους στίχους των Φαύνων και των ιερέων: ο Numa ύστερα από τη συμβουλή της Egeria (ιέρειας) (F. 3.289 κ.ε.) θα αιχμαλωτίσει τον ίδιο τον Φαύνο (**Faunus**) και τον Picus, οι οποίοι τυγχάνει να έχουν και προφητικές ιδιότητες όπως οι *vates*. Εκείνοι θα αρνηθούν να του αποκαλύψουν την αλήθεια, όμως θα θέσουν στη διάθεσή του τα ακατάληπτα μαγικά τους *carmina*, μέσω των οποίων θα καλέσουν στη γη τον ίδιο τον Juppiter.

Ποιο είναι, ωστόσο, το βασικό υποκείμενο πίσω από τη σκηνοθεσία της συνάντησης του Numa με την Egeria και τη συνακόλουθη δράση του βασιλιά είναι δύσκολο να πει κανείς με βεβαιότητα:¹⁷ η προσφυγή στη νουθεσία μιας αγαπημένης και ταυτόχρονα οικείας και σοφής γυναικείας μορφής θεϊκής υποστάσεως υπαγορεύει ως κατεξοχήν πηγή έμπνευσης το επεισόδιο του Αρισταίου από τα *Γεωργικά* του Βιργιλίου, επίσης μια ιστορία υπερφυσικής καταστροφής με άδηλη αιτία. Όπως η Κυρήνη συμβουλεύει τον Αρισταίο να αναζητήσει τον Πρωτέα για να μάθει τον τρόπο με τον οποίο θα εξευμενίσει τους θεούς και θα ανακτήσει τις μέλισσές του, έτσι η Egeria συμβουλεύει τον Numa (F. 3.289-93) να αναζητήσει ένα ρωμαϊκό αντίστοιχο, τις αγροτικές θεότητες (*numina*) Faunus και Picus. Οι θεότητες αυτές στη λατινική λογοτεχνία παραδίδονται ως κατέχουσες την προφητική τέχνη.¹⁸ Στο πλαίσιο του συγκεκριμένου επεισοδίου των *Fasti*, όμως, ενσαρκώνουν από μια ακόμη οπτική την καλλιμάχεια αισθητική του αυθεντικού και την ποιητική έμπνευση, καθώς τοποθετούνται σε έναν

¹⁶ Για την ερμηνεία των απ. 206-10 Skutsch, βλ. Παπαϊωάννου (2008) 648-9· επίσης Pasco-Pranger (2002) 295-8. Για τις απόψεις του Έννιου σχετικά με την ποίηση των προκατόχων του και ειδικά του Ναίβιου, βλ. Hinds (1998) 56-63.

¹⁷ Την αλληλουχία των διακειμένων πίσω από την αιχμαλωσία των Picus και Faunus από τον Numa, μελετά διεξοδικά ο Ursini (2008) *ad loc.*

¹⁸ Για το επεισόδιο του Αρισταίου ως το κατεξοχήν πρότυπο του Οβιδίου εν προκειμένω, κυρίως εξαιτίας του παραλληλισμού του Αρισταίου με τον Αύγουστο, βλ. Littlewood (2002) 175-97, ιδίως 182 κ.ε.: επίσης Pasco-Pranger (2006) 93-4.

κλασικό *locus amoenus*, ένα ιερό άλσος, σκεπασμένο με τόσο βαθιά σκιά ώστε το φως του ήλιου να μην μπορεί να το διαπεράσει (εξ ου και ο χαρακτηρισμός *niger* στον στ. 295), με καταπράσινο χορτάρι το οποίο τονίζει το απάτητο και παρθενικό του χώρο, και με μια πηγή η οποία αναβλύζει μέσα από ένα βράχο και από την οποία πίνουν αποκλειστικά και μόνο οι δύο προφητικές θεότητες-κάτοικοι του *locus*:

atque ita qua possint edidit arte capi.
lucus Aventino suberat niger ilicis umbra, 295
quo posses viso dicere 'numen inest'.
in medio gramen, muscoque adoperta virenti
manabat saxo vena perennis aquae;
inde fere soli Faunus Picusque bibebant:
(F. 3.294-9)

Όταν όμως στη συνέχεια ο Numa στήνει καρτέρι στη σπηλιά δίπλα στην πηγή όπου συνηθίζουν να προσέρχονται να πιουν οι θεότητες του δάσους, τα λογοτεχνικά πρότυπα έμπνευσης απότομα διευρύνονται. Η ενέδρα του Αρισταίου στον Πρωτέα των *Γεωργικών* (Biryg. *Geo.* 4.387-452) ανακαλεί τη διακειμενική έμπνευση του Βιργιλίου, την ενέδρα του Μενελάου στην *Οδύσσεια* 4.383-470, αλλά και δύο άλλα κείμενα του ίδιου του Οβιδίου τα οποία προέκυψαν εμπνεόμενα από τη βιργίλια αφήγηση της συνάντησης ανάμεσα στον Αρισταίο και τον Πρωτέα, ειδικότερα την ενέδρα του Πηλέα και την συνακόλουθη αιχμαλωσία της Θέτιδας στις *Met.* 11.229-65, και βεβαίως την πραγμάτευση της ίδιας της συνάντησης Αρισταίου-Πρωτέα λίγο ενωρίτερα, στο πρώτο βιβλίο των *Fasti* (1.367-78). Αντίθετα με τα πρότυπά του, όμως, ο Numa για να αιχμαλωτίσει τους Faunus και Picus προσφεύγει στην πονηριά μάλλον παρά στη βία: δίπλα στην πηγή τοποθετεί για τους δύο θεούς δύο κύπελλα με κρασί. Έτσι το επεισόδιο του Πρωτέα των *Γεωργικών* προδίδει τη γνώση ενός άλλου διακειμένου, της αιχμαλωσίας του Σειληνού των *Εκλογών* (6.13-26), και ειδικότερα τη σπηλιά όπου, ενώ κοιμάται και ροχαλίζει ο Σειληνός μεθυσμένος, τον εντοπίζουν και τον ακινητοποιούν με δεσμά παιχνιδιάρης νύμφες και σάτυροι με στόχο να τον αναγκάσουν αργότερα να τους τραγουδήσει και να τους διασκεδάσει. Παράλληλα, η χρήση του κρασιού ως όπλου για την αδρανοποίηση των Faunus και Picus (F. 3.300-5), παραπέμπει στον Οδυσσέα της Κυκλώπειας. Πράγματι, ο Faunus και ο Picus πέφτουν στην παγίδα του Numa ο οποίος αφού τους μεθά τους σφιχτοδένει (F. 3.306-8) υποχρεώνοντάς τους να τον ενημερώσουν για το *ritus piandi*, το δρώμενο που απαιτείται να τελεστεί στη συγκεκριμένη περίπτωση, ώστε να εξευμενιστεί ο Juppiter και να πάψει την εκτόξευση των καταστροφικών κεραυνών (F. 3.309-11).

Οι Faunus και Picus αρνούνται να περιγράψουν στον Numa το *ritus piandi*: αν και το γνωρίζουν δεν έχουν το ελεύθερο να το αποκαλύψουν στον Numa, έναν θνητό – οι ίδιοι μπορούν μόνο να καλέσουν τον Juppiter στη γη για χάρη του βασιλιά (F. 3.313-9). Πράγματι, όταν ο Juppiter εμφανίζεται, οι κορυφές των δέντρων τρέμουν και το έδαφος ζαρώνει (F. 3.329-30). Ο Numa, παρόλο που είναι άσπρος σαν το χαρτί από τον φόβο του, με την καρδιά του να χτυπά δυνατά και τις τρίχες της κεφαλής του σηκωμένες, παραμένει στη θέση του και προσφωνεί τον Juppiter με έναν άψογο τρόπο θεικής επίκλησης θέτοντας στη συνέχεια το αίτημά του (F. 3.331-4). Ο Juppiter δέχεται να απομακρύνει τους κεραυνούς, όμως η απάντησή του είναι επιμελημένα ασαφής και το αντάλλαγμα που ζητά το διατυπώνει με λόγια αμφίσημα: *adhuc oranti, sed verum ambage remota / abdidit et dubio terruit ore virum* (337-8).

Ο Numa, ωστόσο, αντιλαμβάνεται την πρόθεση του θεού, και με ζηλευτή αυτοπεποίθηση και αυτοκυριαρχία αποκρούει επιτυχημένα το αίτημα του Juppiter: γνωρίζοντας ότι δεν μπορεί να παραβεί τις εντολές του θεού, αναλαμβάνει να τις διαμορφώσει ο ίδιος: στις εντολές αυτές τη στιγμή ακριβώς της διατύπωσής τους δίδει την ερμηνεία που επιθυμεί αυτός (F. 3.339-42), διατηρώντας όπου είναι δυνατό το ίδιο ηχητικό αποτέλεσμα στην προφορά των λέξεων ή συμπληρώνοντας τη φράση του

Juppiter, η οποία έτσι αποκτά καινούριο, εντελώς διαφορετικό νόημα, χωρίς όμως να παραβιάζεται η σύνταξή της:

“**caede caput**” dixit: cui rex “parebimus”, inquit
 “**caedenda est hortis eruta caepa** meis.”
 addidit hic “hominis”: “sumes” ait ille “**capillos**.”
 postulat hic animam, cui Numa “piscis” ait.

«Να κόψεις κεφαλή» λέει ο Juppiter· του απαντά ο βασιλιάς «στις προσταγές σου: απ’ τη ρίζα του πρέπει να κοπεί... ένα κρεμμύδι από τον κήπο μου».
 Προσθέτει ο πρώτος, «ανθρώπου»· «θα πάρεις» του λέει ο άλλος «τρίχες».
 Μια ανθρώπινη απαιτεί ο μιν ζωή, «ενός ψαριού» του υπόσχεται ο Numa.

Οι πρώτοι δύο στίχοι στηρίζουν ένα λογοπαίγνιο το οποίο βασίζεται στην επανάληψη λέξεων και ήχων. Η εντολή του Juppiter για προσφορά ανθρωποθυσίας συγκεκριμένα μέσω καρατόμησης δίδεται με σύντομο τρόπο και με ύφος που αποσκοπεί να εμπνεύσει σεβασμό μαζί και φόβο: η εντολή διατυπώνεται με δύο μόνο λέξεις, το κυρίως ρήμα σε προστακτική και με πρώτο κοινό φθόγγο και στις δύο λέξεις το ‘c’, ο στιγμιαίος, κοφτός ήχος του οποίου ανακαλεί συνειρμικά τον ξερό, στιγμιαίο ήχο της καρατόμησης. Ο Numa αναδιπλώνει και ταυτόχρονα διανθίζει περαιτέρω την εντολή του θεού, ακυρώνοντας το περιεχόμενό της και το αφοριστικό του ύφους της, χωρίς ωστόσο να ακυρώνει την ίδια τυπικώς: η απάντηση, η οποία καλύπτει έναν ολόκληρο στίχο, αρχίζει με το ίδιο ρήμα έτσι, ώστε οι πρώτοι φθόγγοι των δύο ρήσεων να είναι όμοιοι — και οι αντίστοιχοι στίχοι ομοιόαρκτοι —, και η αναδίπλωση του ίδιου ρήματος να προσδίδει έναν τελετουργικό τόνο στον διάλογο του θεού με τον βασιλιά. Επιπλέον, η χρήση του ρηματικού επιθέτου του ρήματος, *caedenda*, υποδηλώνει την παραδοχή από μέρος του βασιλιά της υποχρέωσης να εκτελέσει τα εντεταλμένα. Οι επόμενες λέξεις, *eruta caepa*, με τις οποίες ερμηνεύεται εκ νέου η εντολή του θεού, επιμελημένα επαναλαμβάνουν όλους τους φθόγγους του *cap-ut*, της λέξης-κλειδί της αρχικής εντολής, αλλά με αντίστροφη σειρά (πρώτα εκφέρεται το ‘ut’ και αμέσως μετά το ‘ca(e)r’, έτσι ώστε ταυτόχρονα να συμμορφώνεται φαινομενικά με την εντολή του Juppiter και να την ακυρώνει ουσιαστικά: ο Numa δεν παραβαίνει τυπικά την εντολή του θεού, καθώς συμφωνεί να κόψει μια «κεφαλή».¹⁹

Η μονομαχία λόγων συνεχίζεται και στους δύο επόμενους στίχους. Ο Juppiter αντιλαμβάνομενος την πολυσημία που επιτρέπει ένας επιδέξιος φωνητικός πειραματισμός με τον όρο *caput* επιχειρεί στον στ. 341 να ανακτήσει τον έλεγχο του περιεχομένου της εντολής με την προσθήκη μιας τρίτης λέξης, *hominis*, «ανθρώπου», η οποία περιορίζει το σημασιολογικό πεδίο του επίμαχου όρου. Και πάλι ο Numa, όμως, νικά τον θεό στον χειρισμό της γλώσσας. Τα περιθώρια ανανοηματοδότησης της εντολής μέσω ετυμολογικού ή φωνητικού χειρισμού των ίδιων των όρων δεν είναι πλέον δυνατά, ωστόσο, νέο νόημα μπορεί να προκύψει, εάν η νέα προσθήκη του Juppiter αποκοπεί από την αρχική φράση και αποτελέσει μέρος ενός νέου συντάγματος, γίνει προσδιορισμός ενός νέου κατηγορήματος, της φράσης ‘*sumes capillos*’, διατηρώντας παράλληλα την ίδια συντακτική σχέση (γενική κτητική) την οποία είχε με το κατηγορήμα της αρχικής φράσης του Juppiter, ‘*caede caput*’. Παράλληλα, η προσθήκη στον στ. 341 μιας ακόμη, πέμπτης στη σειρά, λέξης που αρχίζει με *cap(illos)*, ενισχύει και επιμηκύνει την παρήχηση των ήχων **c-a-p** που ήδη υπάρχει στους πρώτους δύο στίχους: *caede caput*... / *caedenda*... *caepa* /...*capillos*. Είναι μάλιστα αξιοπρόσεχτο πως η παράθεση των λέξεων δημιουργεί μια αρχιτεκτονικά δομημένη ποικιλία στην εναλλαγή των ήχων: και οι πέντε λέξεις έχουν κοινούς τους δύο πρώτους φθόγγους, c-a· η πρώτη, η τρίτη και η τέταρτη έχουν κοινούς τους τρεις πρώτους φθόγγους, c-a-e· η δεύτερη και η πέμπτη έχουν κοινούς τους τρεις πρώτους φθόγγους, c-a-p· η πρώτη αναδιπλώνεται εξ ολοκλήρου εντός της τρίτης, *caede/caede(nta)*· και η τέταρτη ενέχει και τους τέσσερεις εναρκτήριους φθόγγους, c-a-e-p.

Στον στ. 342 ο Juppiter κάνει μια τρίτη και τελευταία απόπειρα ανάκτησης του ελέγχου του λόγου. Διαπιστώνοντας πως δεν μπορεί να υπερισχύσει μέσω χειρισμού του διαλόγου ως προς τη δομή

¹⁹ Οι Lewis-Short s.v. *caepa*, παραθέτουν την αρχαία ετυμολογία του *caepa* από το *caput*, την οποία ωστόσο δεν θεωρούν πιθανή: etym. dub.; cf.: *et capiti nomen debentia cepa*, v. I. Verg. *M[oretum]* 74.

και τη μορφή του κειμένου, εγκαταλείπει τα λογοπαίγνια και θέτει ρητά με νέο, διαφορετικό σύνταγμα —κάτι που δηλώνεται έμμεσα από την απουσία των εισαγωγικών, *postulat hic animam*— την επιθυμία του να λάβει τη ζωή ενός ανθρώπου (*animam*) ως *ritus piandi*. Η επιλογή του συγκεκριμένου όρου, ωστόσο, επισημαίνει έμμεσα την επιθυμία του Juppiter να μην ξεφύγει από το ελληνιστικό πνεύμα του ανταγωνισμού: ο όρος *anima* πριν από τον Οβίδιο χρησιμοποιείται μετωνυμικά για τον ίδιο τον άνθρωπο, αποκλειστικά στην ποίηση και μάλιστα στα ποιητικά κείμενα της εποχής του Αυγούστου.²⁰ Ο Numa δεν πτοείται: εμμένοντας στην αποτελεσματικότητα του λογοπαίγνιου, οικειοποιείται σημασιολογικά την πιο σημαντική λέξη της εντολής του Juppiter, *animam*, και υιοθετώντας την πρακτική που μόλις στον προηγούμενο στίχο είχε εναγκαλιστεί ο Juppiter, προσθέτει μια γενική κτητική, '*piscis*'. Η προσθήκη, επιπλέον, αφαιρεί το υψηλό αυγούστειο ύφος από τον όρο *anima*, ο οποίος στα νέα δεδομένα της φράσης του Numa παύει να λειτουργεί ως μετωνυμία για τον άνθρωπο και σημαίνει κυριολεκτικά τη ζωή κάθε ζωντανού οργανισμού. Παράλληλα, το λογοπαίγνιο *anima/piscis* διαρθρώνεται ως γλωσσολογικός γρίφος, η λύση του οποίου προϋποθέτει εμπειρία στη διαγλωσσική ετυμολογία. Ο ευφυής αναγνώστης του Οβιδίου αντιλαμβάνεται ότι η επιλογή του *piscis* αντί οποιουδήποτε άλλου ζωντανού οργανισμού δεν είναι τυχαία, αλλά μάλλον το αποτέλεσμα μιας έξυπνης απόπειρας για την κατασκευή ενός γρίφου, δεδομένης μάλιστα της ευρύτατης χρήσης των ετυμολογικών λογοπαίγνιων και ιδιαίτερα των παρηγήσεων και ομοηχιών στους αμέσως προηγούμενους στίχους. Πράγματι, το *piscis* παραπέμπει σε συγκεκριμένο ψάρι, τη *μάινα*, λατινιστί *maena/maina*, λέξη η οποία αποτελεί αναγραμματισμό της λέξης *anima* (an-i-ma ~ **ma-i-na**) — μάλιστα η *maena* αναφέρεται άλλη μια φορά στους *Fasti*, στο δεύτερο βιβλίο (στ. 2.578), λεπτομέρεια την οποία ο Οβίδιος ενδεχομένως αναμένει από τους πιο οξυδερκείς αναγνώστες του να την εντοπίσουν.²¹

Η ετοιμολογία, συμπεριλαμβανομένης της ιδιαίτερης έφησης στην ετυμολογία, και η ευφυΐα του βασιλιά διασκεδάζουν τον Juppiter, ο οποίος αντί να θυμώσει με την ήττα του από έναν θνητό ξεσπά σε γέλια (*risit*, 343), και επικροτεί (344) την ψυχραιμία αλλά και την ευφυΐα του Numa²² που όχι απλά τόλμησε να αμφισβητήσει ευθέως το περιεχόμενο των εντολών του θεού, αλλά με επιμονή επέτυχε τρεις φορές να του δώσει διαφορετικό νόημα και έτσι να το οικειοποιηθεί.

Από μια συμπληρωματική οπτική, το γέλιο του Juppiter υποδηλώνει την παραδοχή της μεταστροφής της αφήγησης όσον αφορά τον ειδολογικό της προσανατολισμό. Από την αρχή του επεισοδίου το ειδολογικό περιβάλλον της αφήγησης είναι σαφώς 'υψηλό': η θεόσταλη σκληρή τιμωρία των κεραυνών, η προσφυγή του Numa στην προφητική γνώση των Picus και Faunus, η θεϊκή επιφάνεια και το αίτημα για προσφορά ανθρώπινης ζωής ως *ritus piandi* παραπέμπουν σε λογοτεχνία υψηλού είδους, έπος (η έναρξη της *Ιλιάδας* έρχεται ευθύς στον νου) ή τραγωδία (η θυσία της Ιφιγένειας). Ωστόσο, ο Numa έχει διαφορετική άποψη, και με επιδέξιους χειρισμούς κατορθώνει να μετατρέψει τη στιχομυθία του με τον Juppiter σε κωμικό διάλογο όπου το ενδιαφέρον για το κοινό εντοπίζεται στον 'αγώνα' των δύο αντιπάλων να αποκτήσουν τον έλεγχο του νοήματος μέσω του ελέγχου της γλώσσας και του ύφους του διαλόγου, σε κάθε μια λέξη και φράση. Τη νίκη του Numa και μαζί της κωμωδίας κηρύσσει ο ίδιος ο Juppiter ξεσπώντας σε γέλια ύστερα από την τριπλή αποτυχημένη απόπειρά του να επιβάλει την επιθυμία του αλλά και τον ειδολογικό χαρακτήρα της αφήγησης. Με την επιλογή του ρήματος *abigo* (344), λέξη της καθομιλουμένης η οποία εμφανίζεται με ιδιαίτερη συχνότητα στην κωμωδία του Πλάτου,²³ για την επιδοκιμασία της διπλωματικής και τυπικά άπογης συμπεριφοράς του Numa την ίδια στιγμή που ο βασιλιάς ακυρώνει τα λόγια του Juppiter και υποχρεώνει τον θεό επανειλημμένα σε αναδιατύπωση (*o vir conloquio non abigende deum* [Άνδρα, που σου δίνεται το ελεύθερο να συνομιλείς με τους θεούς], 344), ο Juppiter έμμεσα συγκαταναύει στην μετατροπή της αφήγησης σε κωμωδία, και επικυρώνει και τη δική του συμμετοχή σε αυτήν.

²⁰ Π.χ. Verg. *Aen.* 11.24· Hor. *S.* 1.5.41· βλ. Lewis-Short, s.v. *anima*, II.C.3.

²¹ Για το διαγλωσσικό γρίφο αναγραμματισμού, βλ. Pasco-Pranger (2006) 98.

²² Η πλειοψηφία των μελετητών ερμηνεύει το γέλιο του Juppiter ως έκφραση ειλικρινούς παραδοχής της ήττας του θεού αλλά και της ευφυΐας του Numa· βλ. Pasco-Pranger (2002) 302.

²³ Βλ. Lewis-Short, s.v. *abigo*.

III. Η Πολιτική Διάσταση του Γέλιου

Το επεισόδιο του Juppiter Elicius αποτελεί αντιπροσωπευτική περίπτωση του τρόπου με τον οποίο ο Οβίδιος στους *Fasti* αφορμάται από την πολιτική κατά βάση διάσταση της εφαρμογής ενός νέου ημερολογίου, για να σχολιάσει κριτικά την αυγούστεια διακυβέρνηση και τις ουσιαστικές επιπτώσεις της στην κοινωνική και πολιτική ζωή της μετεμφυλιακής Ρώμης. Δοκιμάζοντας την ανεκτικότητα του *princeps* και την πολιτική της ελευθερίας του λόγου και της κριτικής, η οποία συνέβαλε στην εκρηκτική λογοτεχνική παραγωγή της εποχής του Αυγούστου, ο Οβίδιος εσκεμμένα περιβάλλει το γέλιο του Juppiter με αμφισημία, ώστε να προκαλέσει σκεπτικισμό, ανάμεικτα συναισθήματα και αντιδράσεις, οι οποίες κατ' αναλογία θα αφορούν και την πολιτική συμπεριφορά του σύγχρονου Juppiter, του Αυγούστου, απέναντι σε ανάλογες περιπτώσεις αμφισβήτησης της αυθεντίας του.

Η αυτοπροβολή του χιούμορ και της ευφυΐας του Οβιδίου στο πρόσωπο του Numa θέτει σε δοκιμασία την ανεκτικότητα του καθεστώτος, καθώς ο Numa, ο υποδειγματικός σοφός ηγεμόνας, καταξιωμένος με περίοπτη θέση στο *Forum Augusti* ως ένας από τους *summi viri*, προβάλλεται ευρέως από το καθεστώς ως πρόδρομος του Αυγούστου. Στο συγκεκριμένο επεισόδιο των *Fasti* όμως ο Numa ταυτίζεται με τον Οβίδιο, καθώς στον κόσμο του Οβιδίου ο Juppiter είναι αυτός που έχει ταυτιστεί με τον Αύγουστο, και μάλιστα με πανηγυρικό τρόπο ήδη στο πρώτο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* (στ. 168-78).²⁴

Το θέμα του ορθόδοξου και αποδεκτού λόγου στους *Fasti*, το τι είναι θεμιτό να πει κανείς (*fas*) και τι αθέμιτο και άφατο (*nefas*), εισάγεται με την άρνηση του Faunus και του Picus να αποκαλύψουν στον θνητό Numa το *ritus piandi*, παρόλο που το γνωρίζουν: δεν είναι *fas* για τους *di agrestes* να αποκαλύψουν σε έναν θνητό το τελετουργικό του εξαγνισμού (*'magna petis, nec quae monitu tibi discere nostro / fas sit: habent fines numina nostra suos'*, 3.313-4), ωστόσο, αυτό μπορεί να συμβεί μόνο εφόσον την αποκάλυψη κάνει ο ίδιος ο Juppiter (3.315-8). Αμέσως μετά, ο ίδιος ο Οβίδιος παίρνει τον λόγο και διακηρύσσει πως θα αναφέρει μόνο ό,τι επιτρέπεται, καθώς αποτελεί *nefas* για τους ανθρώπους η γνώση συγκεκριμένων ιερών πραγμάτων (3.325-6): έτσι, έμμεσα ταυτίζει τον Αύγουστο με τον Juppiter, μέσω του οποίου αποκλειστικά οι θνητοί λαμβάνουν απαγορευμένη γνώση, και, κατ' αναλογία, τον ίδιο του τον εαυτό με τον Numa. Η επιμονή του ποιητή στον ορισμό του *fas* και του *nefas* σχετίζεται με το ζήτημα του προοδευτικά αυξανόμενο ελέγχου από μέρους του Αυγούστου πάνω στην ελευθερία του λόγου κατά την τελευταία δεκαετία της ζωής του ηγεμόνα, περίοδος που συνέπεσε με τη συγγραφή των *Fasti*. Υπό αυτό το δεδομένο, ο αγώνας λόγου ανάμεσα στον Juppiter και τον Numa αποτελεί παραβολή για τον αγώνα του Οβιδίου να εκφραστεί ταυτόχρονα ελεύθερα και με τέτοιο τρόπο, ώστε τα λόγια του να μην προσβάλλουν και εξαγριώνουν τον Αύγουστο. Το πυκνό ύφος και ο πολύσημος λόγος των *Fasti* αντιπροσωπεύεται από τις φράσεις με τις οποίες ο Numa συμπληρώνει και ταυτόχρονα ανανοηματοδοτεί, και άρα, γράφει εκ νέου τα λόγια του Juppiter. Η οξυδέρκεια και η ετοιμολογία που επιδεικνύει στην πράξη τού προσδίδει τη σοφία του ήρωα ενός λαϊκού αναγνώστη, ο οποίος χρησιμοποιεί την ευφυΐα του προς ευεργεσία των συμπολιτών του. Από την άλλη, το γέλιο του Juppiter είναι μόνο φαινομενικά επιδοκιμαστικό και σημάδι ειλικρινούς παραδοχής της νίκης του Numa. Στην πραγματικότητα ο μεγάλος θεός δεν είναι καθόλου ικανοποιημένος που έχασε τον έλεγχο των λόγων του, που οι εντολές του χάρη στην ευστροφία του Numa ερμηνεύονται εκ νέου (χωρίς ωστόσο να παραβιάζονται) με εντελώς αντίθετο περιεχόμενο από αυτό που ο ίδιος επιθυμεί, και χωρίς ο ίδιος να έχει τη δυνατότητα να ανακαλέσει. Η έκφραση της δυσαρέσκειας αυτής σκιάζει τη νίκη του Numa, και, ερμηνευόμενη αλληγορικά, υποδηλώνει αμφιβολία για το πραγματικό καθεστώς της ελεύθερης έκφρασης υπό την αυγούστεια διακυβέρνηση.

²⁴ Βλ. τα σχόλια του Anderson (1997) *ad loc.* Μάλιστα, στα ύστερα έργα του Οβιδίου, η ταύτιση Αυγούστου-Juppiter είναι συχνότατη: βλ. πλήρη κατάλογο των σχετικών χωρίων στους Scott (1930) 52-3, και Bömer (1982) *ad Met.* 15.858-60· πρβλ. Feeney (1991) 214 κ.ε.

Βιβλιογραφία

- Alton, E.H. – Wormell, D.E.W. – Courtney, E. (eds.) (1985), *P. Ovidi Nasonis Fastorum Libri Sex*, Leipzig.
- Anderson, W.S. (ed.) (1997), *Ovid Metamorphoses Books 1-5*, Norman, OK.
- Bakhtin, M.M. (1981), “Epic and Novel”, στο *The Dialogic Imagination: Four Essays*, μετάφρ. C. Emerson – M. Holquist, Austin. σσ. 3-40
- Barchiesi, A. (1991), “Discordant Muses”, *PCPS* 37: 1–21.
- _____ (1997), *The Poet and the Prince. Ovid and Augustan Discourse*, Berkeley.
- Beard, M. (1987), “A Complex of Times: No More Sheep on Romulus’ Birthday”, *PCPS* 33: 1–15.
- Bömer, F. (1957-58), *P. Ovidius Naso, Die Fasten I-II*, Heidelberg.
- _____ (1982), *P. Ovidius Naso, Metamorphosen XIV-XV*, Heidelberg.
- Curtius, E.R. (1953), *European Literature and the Latin Middle Ages*, London.
- Feeney, D. (1991), *The Gods in Epic*, Oxford.
- _____ (1998), *Literature and Religion at Rome: Cultures, Contexts, and Beliefs*, Cambridge.
- Gee, E. (2000), *Ovid, Aratus and Augustus: Astronomy in Ovid’s Fasti*, Cambridge.
- Graf, F. (1992), “Römische Aitia und ihren Riten”, *MH* 49: 13–25.
- Hardie, P. (1991), “The Janus Episode in Ovid’s *Fasti*”, *MD* 26: 47–64.
- Harries, B. (1989), “Causation and the Authority of the Poet in Ovid’s *Fasti*”, *CQ* 38.2: 164–85.
- Haß, P. (1998), *Der locus amoenus in der antiken Literatur: Zu Theorie und Geschichte eines literarischen Motivs*, Bamberg.
- Herbert-Brown, G. (1994), *Ovid and the Fasti: A Historical Study*, Oxford.
- Hinds, S. (1987), *The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the Self-Conscious Muse*, Cambridge.
- _____ (1992), “Arma in Ovid’s *Fasti* — Part 2: Genre, Romulean Rome and Augustan Ideology”, *Arethusa* 25: 113-53.
- _____ (1998), *Allusion and Intertext: The Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge.
- Littlewood, R.J. (2002), “*imperii pignora certa*: The Role of Numa in Ovid’s *Fasti*,” στο: G. Herbert-Brown (ed.), *Ovid’s Fasti: Historical Readings at Its Bimillennium*, Oxford, σσ. 175-97.
- Loehr, J. (1996), *Ovids Mehrfacherklärungen in der Tradition aitiologischen Dichtens*, Stuttgart.
- Michels, A.K. (1967), *The Calendar of the Roman Republic*, Princeton.
- Miller, J.F. (1982), “Callimachus and the Augustan Aetiological Elegy”, *ANRW* 2.30.1: 371–417.
- _____ (1983), “Ovid’s Divine Interlocutors in the *Fasti*”, στο: C. Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History III*, Brussels, σσ. 164–74.
- _____ (1991), *Ovid’s Elegiac Festivals*, Frankfurt am Main.
- Newlands, C. (1991), “Ovid’s Ravenous Raven”, *CJ* 86: 244–55.
- _____ (1995), *Playing with Time: Ovid and the Fasti*, Ithaca, NY.
- Παπαϊωάννου, Σ. (2008), “Το Πέρασμα στην Εσπερία”, στο: Κ. Σπανουδάκης – Φ. Μανακίδου (επιμ.), *Αλεξανδρινή Μούσα: Δημιουργοί και Τάσεις στην Ελληνιστική Ποίηση*, Αθήνα, σσ. 645-99.
- Pasco-Prager, M. (2002), “A Varronian Vatic Numa?: Ovid’s *Fasti* and Plutarch’s *Life of Numa*”, στο: D.S. Levene, D.P. Nelis (eds.), *Clio and the Poets: Augustan Poetry and the Traditions of Ancient Historiography*, Leiden, σσ. 291-312.
- _____ (2006), *Founding the Year and the Poetics of the Roman Calendar*, Leiden – Boston
- Rüpke, J. (1995), *Kalender und Öffentlichkeit: Die Geschichte der Repräsentation und religiösen Qualifikation von Zeit in Rom*, Berlin.
- Scheid, J. (1992), “Myth, Cult and Reality in Ovid’s *Fasti*”, *PCPS* 38: 118–31.
- Schönbeck, G. (1962), *Der locus amoenus von Homer bis Horaz*. Köln.
- Scott, K. (1930), “Emperor Worship in Ovid”, *TAPhA* 61: 43-69.
- Segal, C.P. (1969), *Landscape in Ovid’s Metamorphoses: A Study in the Transformation of a Literary Symbol*, Wiesbaden.

- Ursini, F. (2008), *Ovidio Fasti 3: Commento filologico e critico interpretativo ai vv. 1-516*, Roma.
 – Williams, G. (1991), “Vocal Variations and Narrative Complexity in Ovid’s *Vestalia: Fasti* 6.249–468”, *Ramus* 20.2: 183–204.

Summary

The Roman Heroes Have Humor, Too (Numa in Ovid’s *Fasti*)

The *Fasti*, like all other works attributed to Ovid, emphasize the fundamentality of humor in the narrative. Contemporary criticism reads the *Fasti* as Ovid’s most ‘Callimachean’ composition. Along the parameters of Callimachean poetics, however, the omnipresence of humor that one may identify throughout the *Fasti* is not easily justifiable. Even more challenging is to put together a broadly accepted theory on the formalization of humor in the thematic context of the *Fasti*.

After situating genre transformation at the poetic core of the *Fasti*, as well, Ovid undertakes further to put together a literary experiment without precedent: the composition of unconventional elegy; unconventional because it would be about the Roman institutions, the Roman religion and history, the monuments and the Roman character in general –institutions, in other words, of universal and diachronic validity, core values of the Roman moral and political ideology. The attractiveness of such an initiative, however, was tied to the centrality Roman religion acquired in the context of the multidimensional cultural politics of Augustus’ *respublica restituta*, politics which along with every other major aspect of Roman private and public life aspired to reorganize also the Roman calendar. In treating venerable religious and politically charged institutions with humor, then, Ovid translated into a literary game his criticism of yet another ambitious intervention into the re-collection and re-recording of the Roman past on Augustus’ part.

In this article I describe the essence of the notion of humor as manifested in the *Fasti* in the context of a peculiar genre-determined experimentation that combines Callimachean poetics and popular narrative. My discussion builds on a story about Numa, the second king of Rome, and concerns the episode of the expiation of Jupiter Tonans in *Fasti* 3.285 ff. Once upon a time, when Numa was king, it was raining thunderbolts in Rome; since no end was in sight, Numa goes to the grove of Aricia to ask his muse and wife Egeria what he should do. Egeria tells him that Jupiter is angry, but his anger may be appeased. In order for this to happen, Numa needs information about a specific *ritus piandi*; this ritual only the *di agrestes* Faunus and Picus can disclose to him, and this only under coercion. Indeed, Numa goes and finds the two deities, and by exercising force makes them to give him the information he needs in order to face Jupiter with success. Eventually Numa meets Jupiter, engages in a speech contest of ingenious wordplay, and manages to best the great god.

Callimachean poetics, entwined with considerable intertextuality, is present already in the beginning of our story. For instance, Ovid’s evocation of Callimachus is prominently expressed in the diction he employs to describe the exclusivity and purity of the lake and grove of Aricia, the habitat of Egeria (3.259f.). Ovid claims that he, too, has drunk from the same spring as Egeria, but ‘in little sips’ (*sed exiguis haustibus*, 274). The term *exiguus* occurs elsewhere in the *Fasti* in the sense of the Callimachean *λεπταλέος*, in contraposition to the pomposity and grandeur of epic (as in *Fasti* 2.4, 6.22). At the same time, the route of this spring defined as *lapidosus* and its water that flows with *incerto murmure* running through a dark grove which surrounds an area of ancient sacredness, reproduces the diction of Ennius, who in his *Annales* mentions the encounter between Numa and Egeria in the context of the same episode of the appeasement of Jupiter Tonans.

Numa’s encounter with Jupiter, the culmination of the episode is dominated by wordplay on etymology and para-etymology in which Numa proves smarter and wins. In reality, the verbal combat between Numa and Jupiter transcribes from Ovid’s perspective the sensitive issues of speech control and freedom of speech in the later years of the Augustan regime. The enigmatic, even nebulous meaning of the language of the *Fasti* in the particular episode is transcribed on the phrases with which Numa complements and thus offers new meaning to, and writes anew, Jupiter’s words. From a different perspective, Jupiter’s laughter signals approval of Numa’s wit and the gods admission of defeat by the

Roman king are fake; Jupiter pretends. In reality, the great god is not happy that he lost control of his words, that his commands have been reinterpreted by the mortal Numa and given a whole new meaning, outright contrary to the meaning Jupiter himself desires. This expression of silent disapproval and displeasure casts a shade upon Numa's victory and publicizes the poet's doubts about the actual implementation of true freedom of speech under the Augustan regime.

MUSA IOCOSA:
ΤΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ ΜΕ ΤΙΣ ΛΕΞΕΙΣ ΣΤΑ *TRISTIA* ΤΟΥ ΟΒΙΔΙΟΥ

Τα *Tristia* του Οβιδίου, έργο από την εποχή της εξορίας του ποιητή, διακρίνεται με την πρώτη ανάγνωση¹ από μια ποιητική εμμονή: το διακαή πόθο του ποιητή να πείσει με διάφορους λογοτεχνικούς τρόπους τον Καίσαρα Αύγουστο να ανακαλέσει την απόφασή του και να του επιτρέψει να γυρίσει στην αγαπημένη του Ρώμη. Τούτο θα μπορούσε να θεωρηθεί ως το κυρίαρχο θέμα του έργου, το οποίο ο ποιητής το εκμεταλλεύεται λογοτεχνικά αλλά και φορτικά. Τόσο ο τίτλος του έργου, όσο και η λογοτεχνική μορφή του, το ελεγειακό δίστιχο, προσανατολίζουν τον αναγνώστη σε ένα έργο που θέμα του είναι η θλίψη του ποιητή για όσα αγαπητά πρόσωπα και πράγματα στερήθηκε στην εξορία. Το έργο όμως χαρακτηρίζεται επιπλέον και από την ποιητική τέχνη και ιδιοσυγκρασία του ποιητή, ο οποίος είναι γνωστός από προηγούμενα έργα του για την παιγνιώδη φυσιογνωμία του και την πνευματώδη ρητορική του. Δεν είναι λίγες οι φορές όπου ο Οβίδιος στην άμιλλά του με τη λογοτεχνική παράδοση παρουσιάζει αυτά τα γνωρίσματα και επιπλέον διακατέχεται από μια περιπαικτική και χιουμοριστική διάθεση. Αν κανείς τώρα συνδυάσει αυτά τα γνωρίσματα της ποιητικής του τέχνης με το κυρίαρχο θέμα των *Tristia*, όπως διατυπώθηκε παραπάνω, τότε προκύπτει ένας περίπλοκος συνδυασμός, όπου πολλές φορές ο αναγνώστης διαπιστώνει πως γίνεται μέτοχος σε ένα πνευματώδες παιχνίδι στο οποίο ο ποιητικός λόγος καθίσταται σκόπιμα αμφίσημος. Η αμφισημία αυτή εξυπηρετεί τις συνθήκες που βιώνει ο ποιητής και του επιτρέπει παράλληλα – χωρίς να αποποιείται τις ποιητικές αρχές του – να διατυπώνει κάποιες θέσεις, που διαφορετικά θα μπορούσαν να εκληφθούν ως προκλητικές ή προσβλητικές για το καθεστώς. Παράλληλα όμως το αμφίσημο του έργου – το *ambiguum* των Λατίνων ρητόρων – περιπλέκει τα πράγματα αφήνοντας μια σκόπιμη εκκρεμότητα να αιωρείται μεταξύ σοβαρού και αστείου. Ένα τέτοιο χωρίο βρίσκουμε στο 2^ο βιβλίο της συλλογής που απευθύνεται στο ίδιο τον Αύγουστο και αποτελεί την «απολογία» του ποιητή:

Crede mihi, distant mores a carmine nostri:

vita verecunda est, **Musa iocosa** mea.

magnaue pars **mendax** operum est et **ficta** meorum:

plus sibi permisit compositore suo.

(Tr. 2.353-6)²

Πίστεψέ με, τα ήθη μου διαφέρουν από το ποίημά μου: η ζωή μου είναι αγνή αλλά η Μούσα παιχνιδιάρικη. Ένα μεγάλο μέρος του έργου μου λέει ψέματα και είναι παραπαιστικό· έδωσε μεγαλύτερη ελευθερία στο ίδιο παρά στο δημιουργό του.

Στους παραπάνω στίχους ο ποιητής αποστασιοποιείται από το ίδιο του το έργο. Η ποιητική *persona* – η *Musa iocosa* – δεν ταυτίζεται με τον ποιητή Οβίδιο.³ Γι' αυτό και μας προειδοποιεί: η βιογραφική μέθοδος ανάγνωσης δεν είναι η σωστή, τουλάχιστον όχι πάντα. Άλλος ο ποιητής και ο βίος του, άλλη η ποιητική του έμπνευση και όσα λέει στο έργο του. Αφήνει έτσι στη *Musa* του το περιθώριο

¹ Ο Barchiesi [(1993), ιδιαιτ. σ. 181], όπως και ο Gibson (1999) διαπιστώνουν τη δυναμική του ποιήματος (μέσω της διακειμενικότητας αλλά και των υπαινιγμών) να διαβαστεί και σε ένα άλλο επίπεδο ανάγνωσης «che elude il controllo della politica e della polizia imperiale» (Barchiesi, 181).

² Βλ. Williams (1994) 168-71· Gibson (1999) 36· Ciccarelli (2003), στο 349-52 και 9-10.

³ Βλ. Barchiesi [(1993) 176-8. Ο Ιταλός μελετητής [173 κ.ε.] είναι ένας από εκείνους που σχετίζουν τους στ. 353-54 με το *Rem. Am.* 387-88, διαπιστώνει τις ομοιότητες αλλά και τις διαφορές· Williams (1994) 171· Gibson (1999) 22-3, 26-7.

να ‘αστειευτεί’ και να χειριστεί τα πράγματα μέσω του *iocus*.⁴ Το ‘αστείο’ όμως στο ρητορικό λόγο ή στο λογοτεχνικό έργο πρέπει να διέπεται από κανόνες, ώστε όταν προσλαμβάνεται από τον αναγνώστη με κάποιο γέλιο ή μειδίαμα, αυτό να οφείλεται στο πνευματώδες αλλά και στη ‘σοβαρότητα’ του. Κάπως έτσι τοποθετούνται τα πράγματα και στο κείμενο του *ad Herennium: Iocatio*⁵ *est oratio quae ex aliqua re risum pudentem et liberalem potest comparare*, ‘Ο αστεισμός είναι λόγος ο οποίος μπορεί από κάτι να προκαλέσει συγκρατημένο και κόσμιο γέλιο’ (*ad Her.* 3.23). Οι προϋποθέσεις αυτές για τον ‘αστεισμό’ επιτρέπουν στη *Musa iocosa* να αναμειγνύει το *mendacium* και το *factum* με το *verum* και το *factum*. Ο *iocus* λοιπόν ανάμεσα στο ψέμα και την αλήθεια, το πραγματικό και το μη πραγματικό, συνιστά απόλυτα συνειδητή προσωπική στρατηγική του ποιητή που φέρνει τη *vita verecunda* απέναντι στη *Musa iocosa*, αλλά και υπό μια έννοια ανταποκρίνεται σ’ αυτήν. Αν όμως έτσι έχουν τα πράγματα, τότε διερωτάται κανείς αν ο διαχωρισμός που ο ίδιος ο Οβίδιος κάνει σχετικά με την προσωπική του ζωή (*vita verecunda*), για την οποία διεκδικεί ότι λέει την αλήθεια, οφείλεται στο ψέμα και το παραπλανητικό στοιχείο και ακόμη αν αυτά που ο ίδιος ισχυρίζεται προς τον Αύγουστο είναι όντως η πραγματικότητα.⁶ Με άλλα λόγια ο ποιητής μάς έχει φέρει στην κατάσταση που υπονοεί το λογικό παράδοξο του Επιμενίδη με τη γνωστή του ρήση για τους Κρήτες.⁷ Ο αναγνώστης λοιπόν στέκει δύσπιστος απέναντι σ’ αυτές τις δηλώσεις που δημιουργούν ένα φαύλο κύκλο αναγνωστικής ανασφάλειας για το τι είναι *factum* και τι *verum*. Δεδομένης μάλιστα και της υποκειμενικότητας ως προς το τι μπορεί να θεωρηθεί *iocosum*, δημιουργείται και μια επιπλέον αβεβαιότητα σχετικά με τον προσδιορισμό της Μούσας ως *iocosa*. Υπό αυτή την έννοια, η φιλοπαίγμων Μούσα προκαλούσε τον αναγνώστη να συμμετάσχει σε ένα παιχνίδι, μέρος του οποίου ήταν η διάγνωση των όποιων αμφισημιών με στόχο την καλύτερη ερμηνευτική προσέγγιση. Η αμφισημία πολλές φορές οδηγούσε σε μια πολυεπίπεδη ανάγνωση και θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι τούτο ήταν χαρακτηριστικό του ποιητικού λόγου κατά την αυγούστεια περίοδο και όχι μόνο του Οβιδίου, που έτσι κι αλλιώς το αναγνωρίζει έμμεσα: *sed tu / ingenio verbis concipe plura meis* (αλλά συ, με το νου σου, ανακάλυψε στα λόγια μου περισσότερα, *Rem. Am.* 359-60).

Η *Musa iocosa*, εσφαλμένα – πιστεύω – θεωρήθηκε πως αφορά αυστηρά τον ελεγειακό λόγο και μάλιστα αυτόν της *Ars Amatoria*. Ο στ. *Tr.* 2.355 θα μπορούσε κάλλιστα, κατά τον Williams,⁸ να ισχύει τόσο για τις *Hρωίδες*, τις *Μεταμορφώσεις* και μεγάλο μέρος των *Fasti*, όσο και για τα έργα της εξορίας, τα *Tristia* δηλαδή και τις *Επιστολές από τον Πόντο*. Ο ίδιος ερευνητής υποστηρίζει ότι η εν γένει στάση του Οβιδίου στους στίχους αυτούς στηρίζεται στο λογοτεχνικό προηγούμενο του Κάτουλλου (16.5-6) και κατά συνέπεια ο ποιητής κινείται με γνώμονα τη λογοτεχνική παράδοση. Την ίδια στάση άλλωστε βλέπουμε ότι ακολουθεί στο *Tr.* 1.9.59-60 και *Pont.* 2.7.47-50. Η επανάληψη έτσι του μοτίβου *casta vita – Musa iocosa* μάλλον υποδεικνύει ένα τρόπο ανάγνωσης του οβιδιανού έργου,⁹ αλλά αυτό δεν είναι το θέμα της παρούσας συζήτησης. Αν έτσι έχουν τα πράγματα, τότε θα πρέπει να δούμε στο χαρακτηρισμό της Μούσας τη διάθεση του ποιητή να περιγράψει τον ποιητικό του λόγο με τρόπο που του προσδίδει μια φιλοπαίγμονα διάθεση και που προκαλεί εξ ορισμού κάποιο γέλιο μέσω της αμφισημίας, όπως είχαν οι αρχαίοι ρητοροδιδάσκαλοι ήδη διαπιστώσει και το έργο του Κικέρωνα και του Κοϊντιλιανού είχε επισημάνει. Η ένταξη εξάλλου της ρητορικής στο επιχείρημά μας δεν είναι άκαιρη, καθώς ένα μεγάλο τμήμα της σύγχρονης έρευνας διαβλέπει στα *Tristia* και ιδιαίτερα στο 2 βιβλίο έντονα στοιχεία ρητορικού λόγου.¹⁰

⁴ Για τους παραπάνω στίχους βλ. και Ingleheart (2010).

⁵ Βλ. και παρακάτω 3.25.

⁶ Williams (1994) 168-71. Στα *Tr.* 1.5.79-80 στον προσωπικό τόνο του ελεγειακού λόγου συγκρίνει τη ζωή του Δία, για να αναδείξει τη δική του ‘αλήθεια’, τη βιωματική ‘αλήθεια’ του πόνου και της θλίψης στην εξορία: *adde, quod illius pars maxima ficta laborum, / ponitur in nostris fabula nulla malis* (Και βάλε ότι το πιο μεγάλο μέρος των κατορθωμάτων του [του Δία] είναι μύθος. Στα δικά μου δεινά δεν βρίσκεται κανένας μύθος).

⁷ D.K. 3.1· πρβλ. του Οβιδίου *Am.* 3.10.19: *Cretes erunt testes: nec fingunt omnia Cretes* (οι Κρήτες θα είναι μάρτυρες· δεν πλάθουν [με το νου τους] τα πάντα οι Κρήτες), όπου παραλλάσσει περιπαικτικά το γνωστό γνωμικό.

⁸ Williams (1994) 168-9.

⁹ Mordine (2010) 524, 530 κ.α.

¹⁰ Ingleheart (2010) 15 κ.ε.

Με το ζήτημα της *αμφισημίας* (*ambiguum*) ασχολήθηκαν οι ρητοροδιδάσκαλοι: για να λειτουργήσει το *ambiguum* και η *amphibolia*,¹¹ πρέπει ο αναγνώστης να είναι σε θέση να κάνει διπλούς και τριπλούς συνειρμούς προς διάφορες κατευθύνσεις για να αποκωδικοποιήσει το μήνυμα του ποιητή. Αν με κάτι *αμφίσημο*, *ambiguum*, ο ποιητής μπορούσε να δώσει δυο ή τρεις κατευθύνσεις στο λόγο του, αυτό δεν σημαίνει ότι ο ίδιος προέκρινε και τις δυο ή και τις τρεις ως καθαρά αντιπροσωπευτικές του προσωπικού του μηνύματος. Σ' αυτό το παιχνίδι των πολλαπλών ερμηνειών καλούσε τον αναγνώστη να συμμετάσχει.¹²

Σύμφωνα με το συγγραφέα του *ad Herennium*, το *ambiguum* είναι μια από τις κατηγορίες του λόγου που προκαλεί γέλιο και η χρήση του συνιστάται στο ρήτορα [1.10]. Επίσης ο Κικέρωνας βρίσκει το παιχνίδι με αμφίσημες λέξεις ιδιαίτερα 'οξύ' (= ευφύες): *Ambigua sunt in primis acuta atque in verbo posita, non in re; sed non saepe magnum risum movent, magisque ut belle et litterate dicta laudantur*, 'Οι αμφισημίες είναι κατ' αρχήν πνευματώδεις (*acuta*) και στηρίζονται στις λέξεις, όχι σε εξωτερικά στοιχεία· συχνά όμως δεν προκαλούν πολύ γέλιο αλλά επαινείται ό,τι έχει λεχθεί με κομψό και πνευματώδη τρόπο' (*de Orat.* 2.253). Ο ίδιος ο Κικέρωνας θεωρεί την αμφισημία ως το πνευματώδεςτερο χαρακτηριστικό στο ευφυολόγημα (*ex ambiguo dicta vel argutissima putantur, de Orat.* 2.250). Κανένα όμως είδος αστεϊσμού – πάντα κατά τον ίδιο – δεν στερείται σοβαρότητας: *nullum genus est ioci, quo non ex eodem severa et gravia sumantur* (δεν υπάρχει είδος αστείου, από το οποίο να μην αντλεί κανείς τα αυστηρά και τα σοβαρά, *de Orat.* 2.250). Επισημαίνει επίσης πως ό,τι προκαλεί γέλιο δεν είναι απαραίτητα και πνευματώδες (*atque hoc etiam animadvertendum est, non esse omnia ridicula faceta*, πρέπει να σημειωθεί επίσης τούτο: κάθε τι που προκαλεί γέλιο δεν είναι και πνευματώδες, *de Orat.* 2.251). Οι επισημάνσεις αυτές δείχνουν ότι προϋπόθεση για την κατανόηση και εκτίμηση του αμφίσημου ευφυολογήματος, όπως είδαμε πιο πάνω, είναι η ύπαρξη πεπαιδευμένου κοινού, ειδάλλως το αμφίσημο του αστεϊσμού παραμένει ακατανόητο.

Με το θέμα της *αμφισημίας* και της *αμφιβολίας* ασχολήθηκε και ο Κοϊντιλιανός (6.3.46-8), ο οποίος την θεωρούσε ως στοιχείο αστείου (*ridiculum*), αν και φυσικά δεν επικροτούσε αυτήν που άφηνε αισχρά (*obscena*) υπονοούμενα. Στο ίδιο πλαίσιο της συζήτησης του τι προκαλεί γέλιο, ο Κοϊντιλιανός μιλά μεταξύ των άλλων για τα *verba duos sensus significantia*, 'λέξεις που έχουν δυο σημασίες' (6.3.48) και που μπορεί να προκαλέσουν σε δεδομένη περίπτωση γέλιο· για να βρουν όμως οι λέξεις αυτές 'καλή' ανταπόκριση από τον ακροατή (ο Κοϊντιλιανός χρησιμοποιεί και αυτός το *belle* που χρησιμοποίησε ο Κικέρωνας), πρέπει να 'υποβοηθούνται' από τα ίδια τα πράγματα: (46) *Cum sint autem loci plures ex quibus dicta ridicula ducantur, repetendum est mihi non omnes eos oratoribus convenire; in primis ex amphibolia neque illa obscena ...* (48) *Non quia excludenda sint omnino verba duos sensus significantia, sed quia raro belle respondeant, nisi cum prorsus rebus ipsis adiuvantur*, 'Αν και υπάρχουν πολλά θέματα από τα οποία εξάγονται αστεϊσμοί (*dicta ridicula*), οφείλω να επαναλάβω πως δεν ταιριάζουν όλα στους ρήτορες· κυρίως τα προερχόμενα από διφορούμενα και τα αισχρά ... (48) όχι επειδή πρέπει να αποκλειστούν εντελώς οι λέξεις με διπλή σημασία, αλλά επειδή οι αστεϊσμοί αυτοί σπάνια βρίσκουν απήχηση με κοσμιότητα, εκτός και αν πράγματι βοηθούνται από τις ίδιες τις περιστάσεις' (Quint. 6.3.46-8).

Στην περίπτωση αυτή καταλαβαίνουμε ότι ο αναγνώστης είναι σε θέση με βάση τις γνώσεις του και τις ευαισθησίες του να διαπιστώσει τη διπλή σημασία· αυτό το στοιχείο προϋπέθετε την παιδεία του. Κικέρωνας και Κοϊντιλιανός έμμεσα συγκλίνουν ότι βάση ενός επιτυχημένου αστεϊσμού ήταν η υψηλή αισθητική, και κατά συνέπεια η καλλιέργεια του λήπτη.

Για να επανέλθουμε τώρα στο αρχικό μας θέμα, στα *Tristia*, έρχονται στιγμές που ένας *iocus* με τις λέξεις, ένας αστεϊσμός, προσφέρει διαφορετικές αναγνώσεις, σε μια από τις οποίες προφανώς υπάρχει κάποιο *mendacium* ή τέλος πάντων, κάποια αληθοφανής ανακρίβεια¹³ που φαίνεται να έχει ως

¹¹ Lausberg (1998) παράγρ. 1070.

¹² Η συμμετοχή του αναγνώστη είναι θέμα που απασχολεί τον ποιητή ιδιαίτερα στο *Tr.* 1.1 και 1.7· για το πρώτο βλ. Mordine (2010) *passim*· για το δεύτερο Hinds (1985) και Kyriakidis (2013).

¹³ Ο Williams (1994) θεωρεί ότι υπόκειται κάποια ανειλικρίνεια εκ μέρους του ποιητή (παραπέμπει στον Ford B.B. [1977], *Tristia II: Ovid's Opposition to Augustus*. Diss. Rutgers Univ., 72).

παραλήπτη τον ίδιο τον Αύγουστο.¹⁴ Η άλλη ανάγνωση είναι η *αλήθεια* του ποιητή την οποία δύσκολα θα μπορούσε να την αποκαλύψει με άμεσο τρόπο στον ίδιο τον Αύγουστο που είναι εξάλλου ο υπεύθυνος για την εξορία του. Όπως επισημαίνει η Ingleheart (2010, 27): «το γεγονός ότι απευθύνεται στον πιο ισχυρό άνδρα του κόσμου που έχει ήδη τιμωρήσει τον Οβίδιο για τα διαφαινόμενα σφάλματά του και ο οποίος έχει τη δύναμη να ανακαλέσει την τιμωρία, δείχνει ότι δεν θα ήταν σώφρον για τον Οβίδιο να αποκαλύψει συναισθήματα, όπως είναι η οργή ή η πικρία».

Το παιχνίδι με τις λέξεις και το σημασιολογικό τους βάρος μπορεί να στήνεται σε πολλαπλά επίπεδα με λέξεις ή φράσεις που είναι δυνατόν να έχουν περισσότερες της μιας σημασίες· μπορεί όμως να λειτουργούν και ως υπαινιγμοί σε προγενέστερο κείμενο. Την τέχνη του υπαινιγμού φυσικά δεν ήταν ο Οβίδιος που την πρωτοανακάλυψε. Σε τελευταία ανάλυση, πολύ συχνά ο υπαινιγμός στη λατινική ποίηση, που στην ουσία σχετίζεται άμεσα με την αμφισημία, στηρίζεται στην αρχή ότι κάτι που έρχεται από άλλο κείμενο (λέξη, φράση, χωρίο, ολόκληρο επεισόδιο) εντασσόμενο στο κείμενο υποδοχής μπορεί να λειτουργήσει με διαφορετικό τρόπο από ό,τι στο κείμενο προέλευσης αποκτώντας συχνά μια διαφορετική – ή εν πάση περιπτώσει – αποκλίνουσα σημασία. Δεν παύει όμως στη μνήμη του αναγνώστη να διατηρεί την αρχική του σημασία εμβολιάζοντας έτσι το κείμενο υποδοχής με στοιχεία από το κείμενο προέλευσης.¹⁵ Αυτά είναι γνωστά όχι μόνο σε μας αλλά κυρίως στους αναγνώστες του ποιητικού λόγου των ημερών εκείνων.

Πριν από τα *Tristia* το σημαντικότερο έργο του ποιητή, οι *Μεταμορφώσεις*, ολοκληρώνεται με την περίφημη *σφραγίδα*, όπου ο ποιητής προβάλλει την αντοχή του κειμένου του, του καλύτερου μέρους του εαυτού του, όπως διακηρύσσει, και της φήμης του στο χρόνο.

Parte tamen meliore mei super alta perennis
astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum
quaque patet domitis Romana potentia terris,
ore legar populi, perque omnia saecula fama,
siquid habent veri vatum praesagia, vivam.

Met. 15.875-79

Με το καλύτερο όμως μέρος του εαυτού μου, αιώνιος θα φτάσω πάνω από τα άστρα και το όνομά μου θα είναι ανεξίτηλο και όπου η Ρωμαϊκή κυριαρχία εκτείνεται στις υποταγμένες χώρες, θα διαβάζομαι από τα στόματα του κόσμου και μέσα στους αιώνες, αν τα λόγια των ποιητών έχουν κάποια αλήθεια, με τη φήμη μου θα ζω.

Το θέμα της μελλοντικής φήμης¹⁶ του ίδιου και της επιβίωσης του κειμένου του στο χρόνο απασχόλησε τον ποιητή σε πολλά σημεία του έργου του. Οι σκέψεις του για τη διαιώνιση της ποίησης ήταν βαθειά ριζωμένες. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση στους *Amores* 3.9.28, όπου χρησιμοποιώντας τη γνωστή μεταφορά της νεκρικής πυράς γράφει: *defugiunt avidos carmina sola rogos* (μόνο τα ποιήματα ξεφεύγουν από την άπληστη νεκρική πυρά).

Ας δούμε όμως πώς η *Musa iocosa*,¹⁷ για την οποία ο ίδιος μιλάει στα *Tristia*, μπορεί να ενισχύσει αυτό που η *σφραγίδα* των *Μεταμορφώσεων* διακηρύσσει· ας δούμε πώς δηλαδή η *αμφισημία* και η συνεπαγόμενη *αμφιβολία*, τηρουμένων των προϋποθέσεων που έθεταν ο Κικέρωνας και ο Κοϊντιλιανός, ήταν πιθανό να μην μπορεί να αποκωδικοποιηθεί από έναν αναγνώστη, ο οποίος δεν θα

¹⁴ Για το θέμα του αστείου στα *Tristia* βλ. Amann (2006). Πρόκειται για την αναθεωρημένη μορφή διδακτορικής διατριβής στο Πανεπιστήμιο της Ζυρίχης (2003). Ο μελετητής φαίνεται να πραγματεύεται εκτενώς το θέμα του στα *Tristia*, εκτός του 2 βιβλίου, όπου κι εκεί όμως η *αμφισημία* αποτελεί μια κατηγορία του χιούμορ. Δυστυχώς δεν μπόρεσα να συμβουλευτώ το έργο αυτό και τις πληροφορίες μου άντλησα από τη θετική βιβλιοκρισία του Samuel Husky στο BMCR (13.12.2006).

¹⁵ Κυριακίδης (2003) 178 κ.ε.

¹⁶ Η *σφραγίδα* έχει συζητηθεί αρκετά. Για την ‘επιβίωση’ του ποιητικού έργου βλ. Hardie–Moore (2010). Για το θέμα της υστεροφημίας του οβιδιανού έργου ειδικότερα, βλ. Barchiesi–Hardie (2010) 59–65. Για τη λειτουργία του μοτίβου της Φήμης /φήμης ως μέσου διαιώνισης του ποιητικού έργου βλ. τώρα Hardie (2012).

¹⁷ Βλ. παραπάνω σημ. 1.

ήταν σε θέση ή δεν θα ήθελε να διαγνώσει την παιγνιώδη και χιουμοριστική διάσταση του υπαινιμού και της αμφισημίας, σε αντίθεση με έναν άλλο που θα αντιλαμβανόταν τη λειτουργία της. Ο Οβίδιος στα *Tristia* 2 απευθύνεται – θεωρητικά τουλάχιστον – στον Αύγουστο και ζητά την επιείκειά του και τη συγγνώμη του. Το έργο αυτό της εξορίας είναι και χώρος λογοτεχνικής κριτικής και ερμηνείας που κάνει ο ίδιος ο ποιητής στο δικό του έργο, όπως πολύ σωστά έχει παρατηρήσει τώρα και αρκετά χρόνια ο Hinds.¹⁸ Λίγο μετά την αρχή των *Tristia* 2 ο ποιητής απευθυνόμενος στον Αύγουστο αναφέρεται στο ποίημά του, τις *Μεταμορφώσεις*:

inspice **maius** opus, quod adhuc **sine fine** reliqui¹⁹
in non credendos corpora versa modos.

Tr. 2.63-4

Κοίταξε καλά το πιο σημαντικό μου έργο, για τα σώματα που μεταμορφώθηκαν με απίστευτους τρόπους το οποίο μέχρι τώρα το άφησα ατέλειωτο.

Η μετάφραση αυτή είναι η κοινώς αποδεκτή. Θα ήθελα όμως να προσεγγίσουμε με ακόμη έναν τρόπο το χωρίο – ιδιαίτερα το στίχο 63 – που θα μπορούσε να δώσει μια άλλη διάσταση στο κείμενο. Κύριο σημείο αναφοράς εδώ είναι φράσεις από προηγούμενο κείμενο. Κανείς δεν μπορεί να αγνοήσει ότι το *maius opus*²⁰ και το *sine fine* παραπέμπουν καθαρά το μεν πρώτο στο προοίμιο του 7^{ου} Βιβλίου της *Αινειάδας* (45), στην αρχή δηλαδή του δευτέρου ημίσεος του βεργιλιανού έπους, και το δεύτερο στην ουσία της προφητείας του Δία από το 1^ο Βιβλίο του έπους (*imperium sine fine dedi*, *Aen.* 1.279). Πρόκειται για δυο εμβληματικά χωρία που καθορίζουν τόσο τη συνέχεια της αφήγησης όσο και τη σύνδεσή της με την ιστορική πραγματικότητα. Ενώ όμως το *sine fine* στα *Tristia* 2 αναφέρεται με νόημα σε ποιητικό έργο και μάλιστα στο δικό του ποιητικό έργο που – υποτίθεται – έχει αφήσει ημιτελές, στην προφητεία του Δία η φράση αφορά την υπεσχημένη από το θεό κυριαρχία της Ρώμης, η οποία δεν θα γνωρίσει τέλος. Από την άλλη το καθυστερημένο προοίμιο στο μέσο της *Αινειάδας*, στο οποίο ανήκει η φράση *maius opus*, διαβάζεται με ιδιαίτερα ισχυρούς μεταποιητικούς όρους, όπως έχω προσπαθήσει να δείξω αλλού,²¹ και στον αναγνώστη των *Tristia* είναι φυσικό να μεταφέρεται η προσδοκία μιας ανάλογης ανάγνωσης.²² Στον έμπειρο δηλαδή αναγνώστη ο ποιητής των *Tristia* δημιουργεί τις προϋποθέσεις, ώστε να συλλάβει τι διαλανθάνει κάτω από την ποιητική επιφάνεια. Τέτοιοι υπαινιμοί δεν ήταν πάντοτε εύληπτοι από έναν βιαστικό ή απαίδευτο αναγνώστη, ούτε από κάποιον που θα προσέγγιζε το κείμενο φορτωμένος με τις δικές του εμμονές.

Σε πρώτη ανάγνωση το ελεγειακό δίστιχο αφήνει τον αναγνώστη – κυρίως τον Αύγουστο τον ίδιο – να καταλάβει ότι το *maius opus* είναι ακόμη ανολοκλήρωτο (*sine fine*) και έτσι δημιουργεί την προσδοκία στον Καίσαρα ότι ο ποιητής θα αποκαταστήσει τα σφάλματά του προσθέτοντας περισσότερο έπαινο γι' αυτόν, όταν θα βάλει τις τελευταίες πινελιές στο έργο του. Το παιχνίδι όμως ήδη στην πρώτη ανάγνωση είναι διπλό. Όπως επισημαίνει η Jennifer Ingleheart (ad loc.) με τη φράση αυτή ο ποιητής παίζει και με έναν άλλο τρόπο: ρίχνει την ευθύνη στον Αύγουστο που με το να τον κρατά στην εξορία το μεγάλο αυτό έπος δεν μπορεί να ολοκληρωθεί.²³ Μια διαφορετική ανάγνωση όμως – ιδιαίτερα του στ. 2.63 – μεταθέτει το βάρος από την ημιτελή κατάσταση του έργου στη *διηνεκή επιβίωσή του*, αναδεικνύοντας έτσι τις *Μεταμορφώσεις* σε έργο που μπορεί να αναμετρηθεί στο χρόνο

¹⁸ Hinds (1985) και (1999) 48.

¹⁹ Για την ανάγνωση *reliqui* αντί του *tenetur* βλ. Diggle (1980) 412 και τη σχετική συζήτηση για τη θέση του Luck (1967). Ciccarelli (2003) ad loc. Βλ. και Kyriakidis (υπό έκδοση).

²⁰ Ο Οβίδιος είχε ξαναχρησιμοποιήσει τη φράση αφενός στις *Μετ.* 15.751 για τον Καίσαρα, όπου το σημαντικότερο έργο του – κατά τον ποιητή (15.750 κ.ε.) – ήταν το ότι έγινε πατέρας του Οκταβιανού, αφετέρου στους *Amores* 3.1 όπου η προτροπή της Τραγωδίας στον ποιητή με τη φράση *incipe maius opus* (*Am.* 3.1.24), που ισοδυναμεί με το *cane facta virosum* (*Am.* 3.1.25)· πρβλ. Prop. 2.34.66. Βλ. και Barchiesi–Hardie (2010) 62· Krevans (2010) 206 κ.ε.

²¹ Kyriakidis (1998) 72-4 και 157-8. Για το θέμα βασικό παραμένει το Thomas (1985).

²² Για μια παρόμοια μεταποιητική διάθεση του ποιητή πρβλ. την αρχή των *Amores* και της *Αινειάδας* με τα σχόλια του McKeown (1989) στο *Am.* 1.1.1-8. Βλ. επίσης Ingleheart (2010) 98 κ.ε.

²³ Παρόμοιες αναφορές στην ημιτελή κατάσταση του έργου ο ποιητής έχει κάνει και αλλού, για παράδειγμα πάλι στα *Tristia* στο 1.7.22, 2.555-6 και 3.14.21-2. Για το μοτίβο της νεκρικής κλίνης και του ημιτελούς έργου καθώς και για την εξορία ως θάνατο στα *Tristia* βλ. Barchiesi–Hardie (2010) 62-3 και Krevans (2010) 198-201 και 206-7, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

με την ρωμαϊκή κυριαρχία και εξουσία. Τη δυναμική αυτή η φράση την αντλεί από το βεργιλιανό διακείμενο. Εκεί ο Δίας έδινε στους Ρωμαίους απεριόριστη εξουσία στο χώρο και στο χρόνο: *his ego nec metas rerum nec tempora pono / imperium sine fine dedi* (εγώ σ' αυτούς δεν θέτω ούτε όρια στην εξουσία ούτε στο χρόνο· τους έχω δώσει ατέλειωτη κυριαρχία, 1.278 κ.ε.).²⁴ Έτσι, ενώ στη σφραγίδα των *Μεταμορφώσεων* η πρόκληση για τον ποιητή είναι το έργο του να αναμετρηθεί με την ίδια τη ρωμαϊκή κυριαρχία στο χώρο²⁵ (*quaque patet domitis Romana potentia terris*, 15.878), στα *Tristia* επεκτείνει αυτή την πρόκληση και στο χρόνο, καθώς οικειοποιείται για το έργο του τα συμφραζόμενα και τη φόρτιση του *sine fine* της βεργιλιανής προφητείας. Η πολλαπλή αυτή αναγνωστική δυνατότητα δημιουργείται από την πολυεπίπεδη σημασία της φράσης. Ο αναγνώστης – μέσα από το λεκτικό και φραστικό *iocus* του ποιητή – μένει με την αμφιβολία, μιαν αμφιβολία που του δημιουργεί το *ambiguum*, το αμφίσημο, της φράσης *sine fine*, αφού τον αφήνει μετέωρο ανάμεσα στη σημασία του 'χωρίς τέλος' – δηλαδή 'σε ημιτελή κατάσταση' – και του 'χωρίς τέλος', δηλαδή 'στο διηνεκές'.

Τέτοια παιχνίδια στο ρητορικό λόγο, όπως διαπίστωναν οι μεγάλοι ρητοροδιδάσκαλοι της Ρώμης, σίγουρα προκαλούσαν κάποιο γέλιο· όχι βέβαια κανένα ηχηρό γέλιο, όπως επισημαίνει ο Κικέρωνας.²⁶ αλλά ίσως το απλό εκείνο μειδίαμα της ικανοποίησης του αναγνώστη που μπόρεσε να κατανοήσει την αμφισημία και να γίνει μέτοχος της υποβόσκουσας ποιητικής σκέψης. Άλλωστε, ο Οβίδιος έχει φροντίσει με το *adhuc* (= μέχρι τώρα) να κρατήσει την ανάγνωση στο πρώτο επίπεδο για όποιον δεν θέλει να δει τίποτε άλλο. Γι' αυτού του είδους την αμφισημία, όπου μια ιδέα επικαλύπτεται από μιαν άλλη, θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε τον όρο *παρείσδυσις*, όρο που χρησιμοποιεί ο Καζαντζάκης στη μετάφραση του έργου του Bergson, *Το Γέλιο* (Αθήνα 1914, σ. 74), την οποία ο συγγραφέας θεωρεί ως «αστείου πηγή κωμικών αποτελεσμάτων».

Υπό το πρίσμα αυτής της διαφορετικής ερμηνευτικής προσέγγισης το *sine fine* δεν αναφέρεται πια στην *Romana potentia* αλλά στο *διηνεκές*, το *infinitum*,²⁷ την εσαεί φήμη του ονόματος του ποιητή και του έργου του. Μέσα από τον υπαινιγμό στην προφητεία του Δία το βεργιλιανό διακείμενο εμβολιάζει το κείμενο των *Μεταμορφώσεων* όχι πλέον με την έννοια της επικράτησης της Ρώμης αλλά με αυτήν της επικράτησης του ίδιου του ποιητικού έργου. Έτσι το *perpetuum carmen* του προοιμίου (*Met.* 1.4) από ειδολογικός δείκτης με βάση την καλλιμαχική ποιητική μετατοπίζει το μεταφορικό του φορτίο και χαρακτηρίζει πλέον τη διάρκεια του έργου μέσα στο χρόνο,²⁸ ενώ η φράση *ad mea tempora* αποκτά άλλη διάσταση που ενισχύει την ίδια αντίληψη, αφού τα *tempora* του ποιητή,²⁹ σύμφωνα με τον επίλογο, είναι ένα *continuum*, ένα *διηνεκές*, όπως δείχνουν άλλωστε και τα ρήματα στο μέλλοντα και ιδιαίτερα το *vivam* που τοποθετείται ως ακροτελεύτια λέξη του έργου.³⁰ Ο ίδιος ο ποιητής δήλωνε ότι είχε ήδη ολοκληρώσει το έργο (*iamque opus exegi*, *Met.* 15.871). Με βάση την αντίληψη αυτή το επίθ. *perennis*³¹ στη *σφραγίδα* ορθώς χαρακτηρίζει τη *melior pars* του ποιητή και την ίδια αντίληψη επιβεβαιώνει και το *sine fine* στο 2.63 των *Tristia*. Το έργο θα ζει και θα υπάρχει, θα διαβάζεται, θα

²⁴ Ο Hardie [(1986) 199] συζητώντας το θέμα της αίσθησης που έχει ο Βεργίλιος για το *infinitum* δηλώνει ότι "this infinitude is achieved essentially through enclosure, through the figurative extension of the walls of Rome (*altae moenia Romae*, *Aen.* 1.7) to embrace the whole universe." Barchiesi (2001) 74.

²⁵ Εδώ η έμφαση δίδεται στο χώρο και παρακάμπτεται έτσι η χρονική διάσταση της *urbs aeterna* (*Fasti* 3.72).

²⁶ Cic. *de Orat.* 2.253· βλ. παραπάνω σσ. 3 κ.ε.

²⁷ Να σημειωθεί ότι και ο Λουκρήτιος αναφερόμενος στην αέναη κίνηση των ατόμων 'έν κενῶ' (*per inane vagantur*, *DRN* 2.83), χαρακτηρίζει το χώρο του διαστήματος *sine fine* (*DRN* 2.92) με την έννοια του 'infinitum': Fowler (2002) ad loc.· πρβλ. *DRN* 1.958-64.

²⁸ Barchiesi (2005), στο *Met.* 1.4 (*perpetuum deducite*): σ. 142· επίσης Hardie (2002) 49 κ.ε.

²⁹ Για τη λειτουργία της λ. *tempora* στο ποιητικό έργο του Οβιδίου βλ. Hinds (1999) 48-67. Βλ. επίσης Barchiesi (1994) 49, 254, 270. Wheeler (1999) 24 κ.ε. και σημ. 44 στη σ. 216.

³⁰ Στο θέμα της 'αιωνιότητας' του έργου, όπως υπονοείται στο προοίμιο και περιγράφεται στη *σφραγίδα* των *Μεταμορφώσεων*, βλ. επίσης τα σχόλια της Ingleheart [(2010) 99] στο *sine fine*.

³¹ Ο Λουκρήτιος χρησιμοποιεί το επίθετο ως λογοπαίγνιο στο όνομα του Έννιου στον οποίον αναφέρεται το χωρίο: *detulit ex Helicone perENNI fronde coronam* (έφερε από τον Ελικώνα στεφάνι με αιώνιο φύλλωμα, 1.118)· Harrison (2002) 2 κ.ε.

κρίνεται και θα ερμηνεύεται από τον κάθε αναγνώστη στις εποχές που έρχονται.³² Αυτό εξάλλου το έδειξε καθαρά στο *Tristia* 1.7, όπου – όχι τυχαία – αναφέρεται στο ‘τελειωμένο’ από τον ίδιο έργο του ως *adhuc crescens et rude carmen* (που ακόμη μεγαλώνει και εξακολουθεί να μένει ακατέργαστο, 22), ένα έργο που εξακολουθεί να μεγαλώνει και να μένει συνεχώς χωρίς την τελική του επεξεργασία.³³ Φαίνεται πως, ενώ ο Οβίδιος προσάρμοζε λεκτικά³⁴ την περιγραφή του έργου του στις επιθυμίες του ηγεμόνα,³⁵ την ίδια στιγμή μέσω της *αμφισημίας* και του υπαινιγμού με παιγνιώδη διάθεση έκλεινε το μάτι στον *doctus lector* ότι έμενε αμετακίνητος στα ποιητικά του ‘πιστεύω’· πέρα και έξω από τη βούληση του Αυγούστου³⁶ το έργο του θα επεβίωνε στο χρόνο (*sine fine*) μέσα από τις αλληπάλληλες αναγνώσεις και επανερμηνείες.

Βιβλιογραφία

- Amman, M. (2006), *Komik in den Tristien Ovids*. Schweizerische Beiträge zur Altertumswissenschaft 31. Basel.
- Barchiesi, A. (1994), *Il poeta e il principe, Ovidio e il discorso augusteo*, Roma – Bari.
- _____ (2001), *Speaking Volumes. Narrative and Intertext in Ovid and other Latin Poets*, London.
- _____ (2005), *Ovidio. Metamorfosi* vol. I, libri I-II, Roma-Milano.
- Barchiesi, A. (1993), “Insegnare ad Augusto: Orazio, *Epistole* 2, 1 e Ovidio, *Tristia* II”, *MD* 31, 149-84.
- Barchiesi, A. – Hardie, P. (2010), “The Ovidian career model: Ovid, Gallus, Apuleius, Boccaccio”, στο P. Hardie, H. Moore (επιμ.), σσ. 59-88.
- Ciccarelli I. (2003), *Commento al II Libro dei Tristia di Ovidio*, Bari.
- Diels, H., Kranz, W. (1961), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1, Berlin.
- Diggle, J. (1980), “Notes on Ovid’s *Tristia*, Books I-II”, *CQ* n.s. 30: 401-19.
- Fowler, D. (2002), *Lucretius on Atomic Motion. A Commentary on De rerum natura 2.1-332*, Oxford.
- Gibson B. (1999), “Ovid on Reading: Reading Ovid. Reception in Ovid *Tristia* II”, *JRS* 89, 19-37.
- Hardie, P. (1986), *Virgil’s Aeneid. Cosmos and Imperium*, Oxford.
- _____ (2002), *Ovid’s Poetics of Illusion*, Cambridge.
- _____ (2012), *Rumour and Renown, Representations of Fama in Western Literature*, Cambridge.
- Hardie, P., Barchiesi A., Hinds S. (επιμ.) (1999), *Ovidian Transformations. Essays on Ovid’s Metamorphoses and its Reception*, Cambridge.
- Hardie P., Moore H. (επιμ.) (2010), *Classical Literary Careers and their Reception*, Cambridge.
- Harrison, S.J. (2002), “Ennius and the prologue to Lucretius *DRN* 1 (1.1-148)”, *LICS* 1.4: 1-13.
- Hinds, S. (1985), “Booking the return trip: Ovid and *Tristia* I”, *PCPhS* 31: 13-32
- _____ (1999), “After Exile: Time and Teleology from *Metamorphoses* to *Ibis*”, στο P. Hardie – A. Barchiesi – S. Hinds (επιμ.), σσ. 48-67.
- Husky, S.J. (2006), βιβλιοκρισία στο Amman (2006) *BMCR* (13.12).
- Ingleheart, J. (2010), *A Commentary on Ovid, Tristia, Book 2*, Oxford.
- Krevans, N. (2010), “Bookburning and the poetic deathbed: the legacy of Virgil”, στο P. Hardie – H. Moore (επιμ.), σσ. 197-208.
- Κυριακίδης, Σ. (2003), “Η διαγλωσσική ένταξη αποσπάσματος σε νέο κειμενικό περιβάλλον”, *Πρακτικά Ζ’ Πανελληνίου Συμποσίου Λατινικών Σπουδών*, Θεσσαλονίκη, 16-19, Οκτώβρ. 2002, Θεσσαλονίκη, 175-86.
- Kyriakidis, S. (1998), *Narrative Structure and Poetics in the Aeneid. The Frame of Book 6*, Bari.

³² Κατά τον Gibson (2003) το έργο *Tristia* 2 εστιάζει στο ζήτημα του ‘reader’s reception’ και ‘response’. Χαρακτηριστική είναι η θέση του ότι «Ovid declines the absolutism of a consistent approach, thus illustrating the open-endedness of reception» (σ. 28).

³³ Kyriakidis (2013) 360 κ.ε.

³⁴ Τούτο άλλωστε αναφέρεται με σαφήνεια με τη φράση: [*liber*] *plurima mulcendis auribus apta feret*, [το βιβλίο] θα προσφέρει πάρα πολλά κατάλληλα που θα θέλξουν τα αυτιά, *Tr.* 2.358). Gibson (1999) 27.

³⁵ Gibson (1999) 19 κ.ε.

³⁶ Βλ. και σημ. 1.

- _____ (2013), “The poet’s afterlife: Ovid between epic and elegy”, στο T. Papanghelis – S. Harrison – S. Frangoulidis (επιμ.), σσ. 355-371.
- _____ (υπό έκδοση), “Ovid’s *Metamorphoses*: The text before and after.”
- Lausberg, H. (1998), *Handbook of Literary Rhetoric. A Foundation for Literary Study*, Leiden – Boston – Köln.
- Luck, G. (1967-77), *P. Ovidius Naso, Tristia*, κείμενο, μετάφραση, σχόλια σε δυο τόμους, Heidelberg.
- Mckeown, J.C. (1989), *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary in Four Volumes*, vol. II, *Commentary on Book I*, Leeds.
- Mordine, M.J. (2010), “*sine me, liber, ibis*: The poet, the book and the reader in *Tristia* 1.1”, *CQ* 60: 524-44.
- Papanghelis, T. – Harrison, S. – Frangoulidis, S. (επιμ.) (2013), *Generic Interfaces in Latin Literature. Encounters, Interactions and Transformations*, Trends in Classics 20. Berlin.
- Thomas, R.F. (1985), “From *Recusatio* to Commitment: The Evolution of the Vergilian Programme”, *PLLS* 5: 61-73.
- Wheeler, S. (1999), *A Discourse of Wonders. Audience and Performance in Ovid’s Metamorphoses*, Philadelphia.
- Williams, G. (1994), *Banished Voices. Readings in Ovid’s exile poetry*, Cambridge.

Summary

Musa iocosa*: playing with words in Ovid’s *Tristia

Ovid’s *Tristia* II, being part of the poet’s work in exile, may be considered as one that expresses the sorrow of the poet for his relegation. And yet, Ovid himself insists that his Muse is *iocosa* (2.354). By applying the rules and conditions of the *iocatio* and the *ambiguum* as these terms operate in rhetoric, Ovid discloses another interpretative possibility and, through the allusion and the civilised jest, helps the reader to realise that at *Tr.* 2.63-4 the poet lays the claim for the survival of his greater work, the *Metamorphoses*, since it will be read and interpreted time and again by future readers.

ΕΙΔΟΛΟΓΙΚΟΣ *LUDUS* ΣΤΟΝ *CULEX*

Ο *Culex* είναι ένα ποίημα που λόγω εξωτερικών χαρακτηριστικών διαθέτει περίοπτη πρόσοψη: η μετρική μορφή του τον κατατάσσει στο στερέωμα της επικής ποίησης, ενώ η ένταξή του στην *Appendix Vergiliana* τον εμφανίζει ως έργο του Βιργίλιου. Και αν ως προς το δεύτερο η σύγχρονη κριτική μάλλον ομονοεί ότι το πιστοποιητικό πατρότητας που εξέδωσε ήδη η αρχαιότητα είναι πλαστό,¹ η επική φυσιογνωμία του απαιτεί μία διευκρίνιση: ο *Culex* είναι παρωδία· εμπίπτει σε εκείνες τις ευτράπελες συνθέσεις που μεταποιούν τη σεμνή εξάμετρη ποίηση *ἐπὶ τὸ γελοῖον*, για να επιτύχουν το αστείο και να προκαλέσουν το μειδίαμα ή και τον γέλωτα του δέκτη.² Εδώ θα επιχειρήσω μια επιλεκτική, ή μάλλον ισοπεδωτική, ανάγνωση που προβάλλει τον χιουμοριστικό τόνο του έργου και επιμένει, εξίσου σχηματικά, σε κάποιες όχι τόσο προβεβλημένες όψεις της παρωδικής του λειτουργίας, κυρίως ως προς την επιγλυφική μορφή του και κατ' ανάγκη σε επίπεδο θεματικό και δομικό.

Αυτό που κάποτε ονομάστηκε με τον βαρύγδουπο όρο ‘die Culexfrage’, σε ταιριαστή ομολογουμένως για τον χαρακτήρα του συγκεκριμένου “έπους” αναντιστοιχία με το όντως μείζον, ‘die Homerfrage’, έχει πλέον βρει σχεδόν ομόθυμη λύση. Σήμερα ελάχιστοι θα επέμεναν ότι συγγραφέας του έργου είναι ο Βιργίλιος — αντιθέτως, είναι κυρίαρχη η πεποίθηση ότι ο Βιργίλιος ήταν ο στόχος του ποιητή του *Culex*, με την έννοια ότι αυτός ο τελευταίος έβαλε όλη του την τέχνη για να υποδυθεί έναν νεαρό Βιργίλιο, ο οποίος είχε ήδη σχεδιάσει με κάθε λεπτομέρεια όλη τη μελλοντική ποιητική του σταδιοδρομία, τη σειρά των έργων του και το περιεχόμενό τους.³ Η προφανέστερη λοιπόν ερμηνεία θέλει αυτόν τον *Vergilius personatus* να έχει γράψει μία παρωδία του βιργιλιανού *corpus*.

Θα περίμενε κανείς ότι στόχος όποιου παρωδεί τον εθνικό ποιητή της Ρώμης θα ήταν η *Αινειάδα*, το ηρωικό του έπος. Ο ποιητής του *Culex*, όμως, στήνει τον ποιητικό του *ludus* πάνω στη βουκολική παραγωγή του Βιργίλιου.⁴ Πρωταγωνιστής είναι ένας ανώνυμος *pastor* (στ. 46, στην εναρκτήρια σκηνή της κυρίως αφήγησης, και *passim*), του οποίου παρακολουθούμε την καθημερινότητα με αφορμή ένα ασυνήθιστο, εξαιρετικό πράγματι εικοσιτετράωρο στη μάλλον

¹ Συστηματική παρουσίαση και συζήτηση των αρχαίων μαρτυριών βλ. π.χ. στη Sypniewski (2002) 6-17 και τον Bailey (1995) 37-43.

Δυστυχώς δεν είχα τον χρόνο να συμβουλευθώ την άρτι δημοσιευθείσα σχολιασμένη έκδοση της Sabine Seelentag, *Der pseudovergilische Culex: Text, Übersetzung, Kommentar*, Stuttgart 2012 (*Hermes. Einzelschriften* H. 105).

² Το ευρύτερο επικό γένος, υπό την έννοια της σύνθεσης σε δακτυλικούς εξάμετρους, είναι και πολυειδές και πολύτροπο, ώστε να φιλοξενεί έργα που πραγματεύονται από κλέα ηρώων έως “πράξεις” βουκόλων — για να μείνουμε στις σοβαρές εκδοχές του, που έχουν να επιδείξουν ποίηση ιστορική, μυθολογική, καταλογική, διδακτική. Ο δε εξάμετρος, *τὸ μέτρον τὸ ἠρωικόν* (Αριστ. *Ποιητ.* 1459b 32), ο οποίος σταδιακά κρίθηκε κατάλληλος και για μη επική ποίηση, όπως η σάτιρα και οι ποιητικές επιστολές, είχε αξιοποιηθεί από νωρίς ήδη και για ευτράπελες συνθέσεις, για παρωδίες: *τῶν εξάμετρων τινὲς ἐπὶ τὸ γελοῖον παρωδᾶς εἴρον*, κατά την επιγραμματική διατύπωση του Αριστόξενου που διασώζει ο Αθήναιος (Αθήν. *Δειπν.* 14.42 = Αριστόξ. απόσπ. 136 Wehrli [Fritz Wehrli, *Die Schule des Aristoteles. Texte und Kommentar. Heft II, Aristoxenos*, Switzerland 1945]). Για το χιούμορ ως απαραίτητο παράγοντα της παρωδίας βλ. π.χ. τη συγκριτική μελέτη της Rose (1993) που εξετάζει το φαινόμενο από την αρχαιότητα έως τη σύγχρονη εποχή. Για τον προσδιορισμό και τη λειτουργία της παρωδίας στον *Culex* βλ. κυρίως Ross (1975), Ax (1984), Bailey (1995) 33-7.

³ Οι τελευταίοι υπερασπιστές της βιργιλιανής πατρότητας του *Culex* εντοπίζονται στη δεκαετία του 1970, μολονότι στις αρχές της ο Güntzschel (1972) είχε ήδη συμβάλει αποφασιστικά και πειστικά υπέρ της απόρριψης μιας τέτοιας εκδοχής. Έκτοτε αυτή την άποψη υποστήριξαν ο Most (1987), σε ένα καθοριστικής σημασίας άρθρο όπου έδειξε ότι η δόμηση του *Culex* μιμείται την πορεία των τριών βασικών έργων του Βιργίλιου, *Βουκολικών*, *Γεωργικών* και *Αινειάδας*, ο Ax (1984) και (1992) σε δύο μελετήματα για τη λογοτεχνική φυσιογνωμία του έργου, καθώς και οι Bailey (1995) και Sypniewski (2002) σε δύο υψηλού επιπέδου διδακτορικές διατριβές.

⁴ Την ανάμειξη στοιχείων και από τα τρία έργα του Βιργίλιου ως σημαίνοντα παράγοντα της σύνταξης του *Culex* έχει αναδείξει κυρίως η Sypniewski (2002).

ρουτινιάρικη ζωή του. Μολονότι η εξαίρεση αυτής της ημέρας θα φέρει τον βοσκό μας αντιμέτωπο με δρώμενα επικής τάξης ή προέλευσης, στην πραγματικότητα δεν πρόκειται για την, τυπική στην “υψηλή” παρωδία, παρουσία ενός ασήμαντου πρωταγωνιστή, ο οποίος εμφανίζεται με χαρακτηριστικά αταίριαστα στην ασημαντότητά του και αναλαμβάνει ρόλους ηρωικών απαιτήσεων, ώστε το *γελοῖον* να προκύπτει άμεσα από την απόσταση και αντινομία μεταξύ αφενός των προσδοκιών που γεννά η επική εμπειρία και αφετέρου των πενιχρών δυνάμεων που διαθέτουν οι εκ φύσεως ή εκ θέσεως μικροί, έως και μικροσκοπικοί, ήρωες. Τέτοια είναι, π.χ., η περίπτωση της *Βατραχομομαχίας*, για να ονομάσουμε απερίφραστα ένα ανάλογον χαρακτηριστικών κείμενο της αρχαιότητας, το οποίο ο Στάτιος (*Silv.* 1 praef.) μνημονεύει από κοινού με τον *Culex* ως παιγνιώδεις πειραματισμούς διάσημων επικών ποιητών. Στον *Culex*, ωστόσο, ο βοσκός όχι μόνον δεν διαθέτει οποιοδήποτε ηρωικό χαρακτηριστικό, αλλά σκιαγραφείται ως κωμική καρικατούρα του τυπικού *pastor*: είναι μιας κάποιας ηλικίας (στ. 186 *senioris*, στ. 388 *quantumcumque sibi vires tribuere seniles*) και λίγο τεμπελάκος, δεν τηρεί το συνηθισμένο βουκολικό πρόγραμμα ούτε πολυνοιάζεται για τα ζωντανά του, καθώς είναι απορροφημένος από το τραγούδι του.⁵ Ασφαλώς η ωδική τέχνη είναι μια μορφή αριστείας για τους ήρωες του βουκολικού κόσμου, αλλά τη στιγμή που ο δικός μας πρωταγωνιστής εμφανίζει τον εαυτό του ως επίδοξο Ησίοδο (στ. 96-7, *aemulus Ascreao pastor sibi quisque poetae / securam placido traducit pectore uitam*), το ποιητικό σχόλιο αποκαλύπτει ότι παίζει τη φλογέρα του ... κάπως φάλτσα: *non arte canora / compacta solitum modulatur harundine carmen* (στ. 99-100). Κι όσο για το περιεχόμενο του τραγουδιού του, απλώς προσθέτει στο ήδη βεβαρυμένο από ποικίλες παραβάσεις του βουκολικού κώδικα μητρώο του μια μορφή συνειδητής ειδολογικής και ιδεολογικής αποστασίας, με την οποία θέτει εαυτόν σχεδόν εκτός βουκολικής κοινότητας, διότι το σχετικά μακροσκελές άσμα του (στ. 58-97), που συνιστά μία *laus uitae pastoralis* ή *agrestis* και διαπνέεται από την ηθικολογική αντίστιξη μεταξύ αστικού και υπαίθριου βίου, παραπέμπει ευθέως στα *Γεωργικά* του Βιργίλιου.

Η νέα αυτή τροπή θα μπορούσε να σημαίνει ότι η αρχική εντύπωση για τη βουκολική ταυτότητα του πρωταγωνιστή ήταν εσφαλμένη, ένα ενδιαφέρον, ίσως και ευφυές, παιγνίδι με τις αναγνωστικές προσδοκίες· και ότι τελικά αυτός ο *pastor* είναι ένας εκπρόσωπος του πραγματικού κόσμου της τίμιας ιταλικής γης. Από αυτή την άποψη θα μπορούσε να παραλληλιστεί με τον Σιμύλο του *Moretum*, ενός έργου το οποίο η σύγχρονη έρευνα έχει στοιχίσει πλάι στον *Culex* ως παρωδία (Ross 1975). Ωστόσο, εκείνο το πολύ συντομότερο (και μάλλον πιο ενδιαφέρον) ποιημάτιο της *Appendix Vergiliana* διακρίνεται από έναν ασυνήθιστο ρεαλισμό που μας επιτρέπει να ρίξουμε μια ματιά στις δύσκολες συνθήκες ζωής των κολίγων της ρωμαϊκής υπαίθρου, και γι’ αυτό η όποια παρωδία συνδυάζεται με μια καυστική δόση πικρού χιούμορ που τείνει προς την κοινωνική κριτική. Στον *Culex*, αντίθετα, ένα μέρος του αστείου έγκειται στο ότι δεν είναι σαφής η ταυτότητα ούτε του βοσκού ούτε του κόσμου του, ώστε δύσκολα μπορεί να εκληφθεί στα σοβαρά οτιδήποτε. Αυτό άλλωστε θα γίνει απολύτως σαφές, όταν αποκαλυφθεί ότι αυτός ο βοσκός το μόνο που αποζητεί είναι να παραδίδεται στον ύπνο,⁶ παρερμηνεύοντας ουσιαστικά την έννοια του ήρεμου και γαλήνιου βίου των αγροτών, και διαστρέφοντας μια θεμελιώδη ιδεολογική αρχή των *Γεωργικών*, τον *labor*. Από την άλλη πλευρά ο συνδυασμός κατάκλισης και ωδικής τέχνης ανακαλεί τα ιδεώδη του βουκολικού κόσμου, με τη διαφορά ότι ούτε εκεί ο ύπνος συνιστά το όντως ζητούμενο: οι ήρωες των βιργιλιανών *Εκλογών* μπορεί να ζουν ανέμελα, αλλά μένουν εγρήγοροι και δεν σπαταλούν την ιερή ώρα της

⁵ Ο βοσκός αυτός δεν βγάζει τα ζώα του για βοσκή με το χάραμα αλλά αρκετά αργότερα, όπως τονίζει ο περίτεχνος χρονικός προσδιορισμός των στ. 42-4, *igneus aetherias iam sol penetrabat in arces / candidaque aurato quatibet lumina curru, / crinibus et roseis tenebras Aurora fugarat*. Το βοσκοτόπι που επιλέγει δεν έχει το καλύτερης ποιότητας χόρτο (στ. 47 *lurida gramina*), ενώ φαίνεται να παραμελεί τις κατσίκες του που αφύλαχτες σκορπίζουν εδώ κι εκεί, ακόμη και στην άκρη του γκρεμού (στ. 48-57).

⁶ Η ξεκούραση και ο ύπνος είναι το ιδεώδες που υμνεί με το τραγούδι του (στ. 91-3, *haec cura est subdita cordi, / quolibet ut requie uictu contentus abundet / iucundoque liget languentia corpora somno*) και υλοποιεί δις μέσα στο σύντομο άνυσμα του ποιήματος: τόσο με τη μεσημεριανή του σιέστα στο άλσος της Αρτεμης (στ. 157-60, *pastor, ut ad fontem densa requieuit in umbra, / mitem concepit proiectus membra soporem, / anxius insidiis nullis, sed lentus in herbis / securo pressos somno mandauerat artus*) όσο και το βραδάκι μετά την επιστροφή στο σπίτι του (στ. 204-5, *cum grege compulsos pastor duplicantibus umbris / uadit et in fessos requiem dare comparat artus*).

μεσημβρινής τους ξεκούρασης σε ένα είδος νοητικής σιέστας, παρά την αφιερώνουν σε αισθητικές απολαύσεις που μπορεί να εξελίσσονται και σε μουσικό αγώνα και ανταγωνισμό. Τελικά αυτός ο βοσκός μοιάζει να μετεωρίζεται ανάμεσα σε δύο κόσμους και δεν είναι καθόλου σίγουρο σε ποιον από τους δύο ανήκει. Ή μάλλον, επειδή δεν ξέρει και ο ίδιος πού ανήκει και αμφιταλαντεύεται μεταξύ δύο ειδολογικών παραδόσεων, παρουσιάζεται σαν φαρσοειδής παραμόρφωση.⁷

Έτσι δεν είναι αξιοπερίεργο ότι, όταν ο ήρωάς μας εκπληρώσει τον μεγαλεπήβολο πόθο του, τον ύπνο, στην “ευτοπία” του άλσους της Άρτεμης θα αποδείξει απλώς πόσο απρόσεχτος μαθητής είναι των διδαγμάτων και των *Βουκολικών* και των *Γεωργικών*, καθώς θα παραβιάσει μια γνωστή προειδοποίηση και των δύο έργων που επανειλημμένα επισημαίνουν τον μεγαλύτερο κίνδυνο της φύσης ακόμη και στην καλύτερή της ώρα: το φίδι⁸ — που εδώ παρουσιάζεται σε μια γκροτέσκα μεγέθυνση ως εφάμιλλο γνωστών στην επική γραμματεία τρομακτικών ερπετών, προτού αποδειχθεί ότι μπορεί να το συντρίψει ένα απλός βοσκός χτυπώντας το με ένα κούτσουρο (στ. 189-97). Η ύπουλη επίθεση του ερπετού δίνει την πρώτη ευκαιρία για ηρωική δράση μέσα στο ποίημα, αλλά ούτε η αφύπνιση του υποψήφιου θύματος από το τσίμπημα της σκνίπας και η ενστικτώδης πρώτη αντίδρασή του, να λιώσει το ενοχλητικό έντομο με ένα χτύπημα (στ. 182-9), έχει τίποτα από τη σεμνή δραματικότητα ανάλογων επικών προειδοποιήσεων για επικείμενους κινδύνους, ούτε η εξόντωση του φιδιού μετατρέπει τον βοσκό σε αληθινό ήρωα, αφού ο ποιητής αποκαλύπτει ότι όλο το θάρρος του οφείλεται στο ότι, καθώς δεν είχε καλοξυπνήσει, δεν πρόλαβε να συνειδητοποιήσει το μέγεθος του κινδύνου και να νιώσει φόβο κι όταν πια αντίκρισε το σκοτωμένο φίδι απλώς ... σωριάστηκε κι ο ίδιος — *sedit* για την ακρίβεια (στ. 198-201).⁹

Στο σημείο αυτό τελειώνει η φαρσοκωμωδία της πιο εφιαλτικής ημέρας στη ζωή ενός βοσκού και αρχίζει ο νυχτερινός του εφιάλης που δεν είναι άλλος από την ... “τραγωδία” μιας σκνίπας. Η άτυχη σκνίπα που έπεσε θύμα του αλτρονισμού της εμφανίζεται στο όνειρο του βοσκού για να του επισημάνει την αχαριστία του και να του εξηγήσει το δράμα της: αυτή τον έσωσε κι εκείνος τη σκότωσε, και επειδή στον Κάτω Κόσμο το ενοχλητικό έντομο θεωρείται εξ ορισμού ένοχο, μπορεί να αθωωθεί και να βρει ανάπαυση μόνον αν το θύμα της, ο βοσκός, έμπρακτα δείξει ότι το τσίμπημά της είχε ευγενή κίνητρα και ευεργετικό αποτέλεσμα (στ. 207-231, 372-384). Αν αυτό ήταν όλο το όνειρο, η σκνίπα δεν θα ήταν παρά μια κωμική παραλλαγή του ιλιαδικού Πάτροκλου, όταν νεκρός εμφανίστηκε στον ύπνο του Αχιλλέα. Αλλά η προηγούμενη σύννοψη αποδίδει μόνον την αρχή και το τέλος του ενυπνίου· ενδιάμεσως ο κοιμώμενος βοσκός ακούει τη σκνίπα να του εκθέτει λεπτομερώς τα αξιοθέατα του Άδη (στ. 231-371). Αυτή η επί μακρόν αφήγηση αξιοποιεί ένα προσφιλέξ επικό θέμα, οι πραγματεύσεις του οποίου δίνουν σε διάσημους ήρωες τη δυνατότητα να ρίξουν μια ματιά στη μεταθανάτια κατοικία των ψυχών. Στον *Culex* αξιώνεται αυτή την επική τιμή η σκνίπα, που έτσι προσθέτει ποικίλα διακειμενικά προσωπεία στον ρόλο της. Ο βοσκός, που ακόμη και στον ξύπνιο του μετά βίας κατόρθωσε να αρθεί στο ύψος των περιστάσεων, στον ύπνο του αποδεικνύεται τουλάχιστον εξαιρετικά ανθεκτικός ακροατής μιας μάλλον κοινότοπης διάλεξης που με ρεαλιστικούς όρους θα μπορούσε να ηχεί σαν το επίμονο και άκρως οχληρό βουητό ενός κουνουπιού μέσα στο σκοτάδι. Κι όμως, χάρη σε αυτή τη διάλεξη το επόμενο πρωινό του θα είναι αλλιώτικο από τα άλλα: ευαισθητοποιημένος από το νυχτερινό παράπονο της σκνίπας ο βοσκός ξυπνά νωρίτερα από ό,τι συνήθιζε και, εργαζόμενος σκληρά, υψώνει εις μνήμην της σκνίπας έναν μεγαλόπρεπο τύμβο, τον οποίο στολίζει με κάθε λογής λουλούδια (στ. 385-414). Η καταληκτική σκηνή εμπίπτει απολύτως στο

⁷ Ως προς την εμμονή στην κωμική διάσταση του πρωταγωνιστή του *Culex* ακολουθώ την αναγνωστική έμφαση του Bailey (1995). Δεν βρίσκω ιδιαίτερα πειστική την προσέγγιση της Syrniewski (2002), η οποία τείνει να αμβλύνει τον κωμικό τόνο υπέρ μιας πιο σοβαρής διάθεσης εκ μέρους του ποιητή του *Culex*.

⁸ Για την απορροσσία αυτή είναι χαρακτηριστική η εξ αντιθέτου ομοιότητα ανάμεσα στην εισαγωγή της ενότητας του φιδιού στον *Culex* (στ. 158-67, *pastor, ut ad fontem densa requieuit in umbra, / mitem concepit proiectus membra soporem, / anxius insidiis nullis, sed lentus in herbis / securo pressos somno mandauerat artus. / stratus humi dulcem capiebat corde quietem, / ni Fors incertos iussisset ducere casus. / nam solitum uolvens ad tempus tractibus isdem / immanis uario maculatus corpore serpens, / mersus ut in limo magno subsideret aestu, / obuia uibranti carpens, grauis aere, lingua / squamosos late torquebat motibus orbis*) και στην ευχή του ποιητή των *Γεωργικών* με την οποία κλείνει το διάσημο χωρίο του ποιήματος (3.416-439) για τον κίνδυνο που διατρέχουν κοπάδια και βοσκοί από τα φίδια: *ne mihi tum mollis sub diuo carpere somnos / neu dorso nemoris libeat iacuisse per herbas, / cum positus nouus exuuiis nitidusque iuuenta / uoluitur, aut catulos tectis aut oua relinquens, / arduus ad solem et linguis micat ore trisulcis*. Πρβ. *Εκλ.* 3.93, 8.71.

⁹ Για τον επικό χαρακτήρα της σκηνής του φιδιού και της μάχης του βοσκού με αυτό βλ. Holzer (1952) 27-39.

υπαίθριο σκηνικό, αλλά εμφανώς ανακαλεί και ένα διάσημο αινειαδικό επεισόδιο, την περιγραφή της κηδείας του πρόωρα χαμένου Μάρκελλου στο μαισωλείο του Αύγουστου.¹⁰

Η σχηματική αυτή αναδιήγηση της πλοκής του έργου επιβεβαιώνει ασφαλώς ότι εδώ αξιοποιούνται τα είδη με τα οποία καταπιάστηκε ο Βιργίλιος, αλλά έδειξε, ελπίζω, ότι στο πρώτο μέρος του *Culex* συμβάλλονται από κοινού και σχεδόν αξεδιάλυτα οι *Εκλογές* και τα *Γεωργικά*, ενώ στο τελικό επεισόδιο η όποια ανύψωση του γηραιού πρωταγωνιστή σε άλλον Αγχίση γίνεται επίσης στην ύπαιθρο και με τα μέσα που προσφέρει η ύπαιθρος, ο αυτονόητος χώρος δράσης ποιμένων και γεωργών. Έτσι, η ενότητα του Κάτω Κόσμου μένει απομονωμένη ως το μόνο καθαρά επικό τμήμα του έργου, την ίδια στιγμή που παραμένει και το πιο αυτόνομο τμήμα του, δηλ. αυτό με τη μικρότερη σχέση προς τη συνολική πλοκή. Το δομικό σχήμα κατά το οποίο μια παρένθετη ενότητα ενσωματώνεται απρόσμενα σε ένα ποίημα, χωρίς αμέσως εμφανή λειτουργικότητα μέσα στο σύνολο, παραπέμπει ευθέως στην επυλλιακή τεχνική, και ο *Culex* όχι μόνον αναγνωρίζεται ως επύλλιο αλλά έχει θεωρηθεί επίσης παρωδία του νεοτερικού αυτού είδους ή τρόπου γραφής.¹¹ Στη συνέχεια θα εστιάσω σε αυτήν ακριβώς την ερμηνευτική οπτική και θα προσπαθήσω να προσδιορίσω ακριβέστερα πώς ο *Culex* αντιμετωπίζει παιγνιωδώς την επυλλιακή γραφή και συγκεκριμένα ένα βιργιλιανό παράδειγμα αυτής της γραφής.¹²

Στα χαρακτηριστικά της νεοτερικής και ειδικότερα της επυλλιακής αφήγησης προσγράφεται η διάθεση εξάρθρωσης της συνοχής είτε με παρεκβατικές ενότητες είτε με τη χρήση έντονα στατικών περιγραφών που λειτουργούν φυγόκεντρα και δεν ευνοούν την εξέλιξη της πλοκής. Ο ποιητής του *Culex* εκμεταλλεύεται αυτές τις τεχνικές ως ευκαιρία επίτευξης του αστείου, καθώς τις εξωθεί στην υπερβολή είτε δια της έως κορεσμού εξαντλητικής πραγμάτευσής τους είτε διά της συσσώρευσης — ενός γνωστού εκφραστικού τρόπου της κωμωδίας —, και σε αυτό το πλαίσιο διαστρεβλώνει το πλέον χαρακτηριστικό στοιχείο της επυλλιακής αφηγηματικής τεχνικής, την εκτενή παρένθετη ιστορία που ενσωματώνεται σε αυτά τα σύντομα επικά ποιήματα. Ως παρενθήκη στον *Culex* λειτουργεί η ενότητα του Κάτω Κόσμου, που καλύπτει πάνω από το 40% του έργου και φιλοξενεί ένα πλήθος αναφορών σε ετερόκλητα πρόσωπα και γεγονότα της μυθολογίας ή και της ιστορίας, ώστε να συνιστά ένα είδος υπερ-πραγμάτευσης ενός παραδοσιακού επικού τύπου. Έτσι, αφενός τονίζεται ακόμη περισσότερο ο επικός χαρακτήρας της παρενθήκης και αφετέρου καθίσταται εμφαντικότερη η διαστροφή της αντίστιξης που κανονικά χαρακτηρίζει τα δύο τμήματα του κυρίαρχου δομικού σχήματος ενός επυλλίου: αντί του επικού πλαισίου και της νεοτερίζουσας παρενθήκης, εδώ η πλαισιώνουσα ιστορία κινείται στον, προσφιλή στη νεοτερική ποίηση, ταπεινό κόσμο των βοσκών, ενώ η παρένθετη ιστορία καταπιάνεται με επικό θέμα.

Είναι προφανές ότι η παρενθήκη του *Culex*, λόγω και της ασυνήθιστης επικής της φυσιογνωμίας, παραπέμπει στην αινειαδική Νέκυια, όπου ο Αινείας εκτίθεται σε ποικίλα *exempla* καθ' όλη την περιήγησή του στον Άδη με αποκορύφωμα τη θέαση των μελλοντικών ρωμαίων ηρώων, την οποία ο Αγχίσης με την αφήγηση του μετατρέπει σε μάθημα ιστορίας, την ίδια στιγμή που με τη ρητορική του επισημαίνει διαρκώς τον άκρως διδακτικό χαρακτήρα και του θεάματος και του ακροάματος για τον γιο του (*Aen.* 6.756-852). Η σκνίπα με τη δική της ρητορική, είτε κατά την παθητική αποστροφή της προς τον βοσκό (στ. 223-7) είτε με τα σχόλια που συνοδεύουν την παρουσίαση των νεκρών μορφών, επιμένει σε αξίες όπως η *gratia*, η *pietas*, η *Fides*, η *uirtus*, προσπαθώντας να φέρει τον ακροατή της στο φιλότιμο για να της ανταποδώσει τη χάρη που της χρωστά για τη σωτηρία του. Το γεγονός ότι πετυχαίνει τον στόχο της, και ο βοσκός υψώνει τον *tumulus* σε ανάμνηση του εντόμου, μοιάζει να ολοκληρώνει την παρακολούθηση του αινειαδικού προτύπου, το οποίο καταλήγει στη νοερή συμμετοχή του Αγχίση στην ταφή του Μάρκελλου (*Aen.* 6.868-86). Ωστόσο, στην πράξη του βοσκού δεν διακρίνεται ακριβώς ο πόνος για την απώλεια ενός οικείου προσώπου, έστω και μακρινού απογόνου. Επιπλέον, η πράξη του, που δείχνει μια διάθεση

¹⁰ Τη σχέση με το αινειαδικό επεισόδιο του Μάρκελλου εξετάζει ο Ax (1992).

¹¹ Βλ. Ross (1975) 242, Ax (1984) 238.

¹² Όσα λέγονται κατά την επόμενη συζήτηση με τρόπο αδρό και αφοριστικό για το επύλλιο και την επυλλιακή αφήγηση βασίζονται σε όσα έχω υποστηρίξει στο Φουντίκογλου (2007), ιδίως κεφάλαιο 2.

συμφιλίωσης με την αδικοχαμένη σκνίπα και συμβολής σε ένα είδος μεταθανάτιας δικαιοσύνης για την ψυχή της, συνιστά προφανή απόκλιση από τη συνήθη συμπεριφορά του που, όπως έχει φανεί, αποφεύγει κάθε μόχθο. Τέτοια χαρακτηριστικά παραπέμπουν στη σκηνή νεκρικής προσφοράς που κλείνει μια άλλη βιργιλιανή, επυλλιακού τύπου, αφήγηση, την προσφορά του Αρισταίου στην ψυχή της Ευρυδίκης.

Θα επιμείνω στη διερεύνηση της πιθανότητας να υπάρχει οργανική σχέση μεταξύ των δύο αυτών κειμένων, προτείνοντας ως μήτρα σύλληψης του *Culex* το επύλλιο του Αρισταίου από τα *Γεωργικά* του Βιργίλιου, με την έννοια ότι μπορούν να αναγνωριστούν μεταξύ των δύο κειμένων σημαντικές συγγένειες σε επίπεδο δομικών και θεματικών σχέσεων, καθώς και αναλογίες μεταξύ των πρωταγωνιστών, οι οποίες επιτρέπουν τη δυνατότητα να διακρίνουμε και άλλα “διακειμενικά” προσωπεία του βοσκού ή της σκνίπας πλάι στα ήδη προφανή. Άλλωστε η καλειδοσκοπική εναλλαγή προτύπων δράσης και συμπεριφοράς είναι μία εξόχως σεσημασμένη τεχνική κατασκευής των βιργιλιανών ηρώων, την οποία έχει αφομοιώσει και υιοθετεί ο ποιητής του *Culex*, δικαιώνοντας τον ρόλο του *Vergilius personatus*.

Ο ανώνυμος βοσκός, που αποτελεί κωμική καρικατούρα κάθε ήρωα της βουκολικής ποίησης αλλά και κάθε αγρότη της ιταλικής υπαίθρου, εύλογα μπορεί να αποτελεί παραμόρφωση του *pastor Aristaeus* (*Geo.* 4.317), του κατεξοχήν *pastor*, του απόλυτου και άριστου ήρωα του γεωργικού κόσμου. Το μοιραίο άλσος, όπου απολαμβάνει τη μεσημεριανή του σιέστα ο ήρωάς μας, αφενός δίνει ευκαιρία για μια εκτενή *έκφραση* χωρίς προφανή λειτουργικότητα στην πλοκή του έργου και αφετέρου σημαδεύει την, πρόσκαιρη έστω, μεταστροφή στη ζωή του — και αυτά είναι χαρακτηριστικά κοινά με την περιγραφή του θαλάμου των Νυμφών και την *κατάβαση* του Αρισταίου σε αυτόν (*Geo.* 4.333-86· βλ. Φυντίκογλου [2007] 190-206). Ο βοσκός στη στιγμιαία συνάντησή του με τη σκνίπα έγινε ο αίτιος του θανάτου της, γεγονός που για τον ίδιο πέρασε απαρατήρητο· ο Αρισταίος προκάλεσε κάποια στιγμή τον θάνατο της Ευρυδίκης, σε μια σύντομη συνάντησή τους, αλλά το περιστατικό τον άφησε παντελώς ασυγκίνητο (*Geo.* 4.457-9). Η ολονύχτια ταλαιπωρία που υπέστη ο βοσκός από το θύμα του μπορεί να ωχριά μπροστά στις κατά πολύ σημαντικότερες επιπτώσεις που είχε για τον Αρισταίο το δικό του έγκλημα, αλλά συμπεριλαμβάνει ένα ακρόαμα στο οποίο κατέχει δεσπόζουσα θέση η ιστορία του Ορφέα (στ. 268-95), την οποία είχε ακούσει και ο βιργιλιανός Αρισταίος από το στόμα του Πρωτέα (*Geo.* 4.460-527). Και βέβαια η παρεπόμενη αντίδραση του βοσκού, δεν τον αίρει απλώς σε ένα επίπεδο επικής ευγένειας, αλλά τον οδηγεί σε μια συμπεριφορά διαφορετική από οτιδήποτε φαίνεται να συνήθιζε έως τότε· ο Αρισταίος, αντίστοιχα, για να ανακτήσει το μελίσσι του, μετέβαλε την προηγούμενη άκαμπτη στάση του και συμβιβάστηκε να θυσιάσει ένα μέρος των κεκτημένων του (Φυντίκογλου [2007] 259).

Ο Glenn Most (1987) 209 έχει πιστώσει στον ποιητή του *Culex* αναμφισβήτητες ικανότητες τουλάχιστον σε ό,τι αφορά τη σύλληψη και οργάνωση του ποιήματος, ώστε αυτό να συνιστά επιτυχημένη “παραχάραξη” του βιργιλιανού έργου. Η εύστοχη διαπίστωσή του συνεπάγεται ότι η επιτυχία του *Vergilius personatus* συναρτάται όχι μόνον με την εκμετάλλευση συγκεκριμένων βιργιλιανών σκηνών, ενοτήτων ή στίχων αλλά και τεχνικών που αξιοποίησε στο έπακρο ο εθνικός ποιητής της Ρώμης. Η διασημότερη από αυτές, διαφημιζόμενη ήδη στις πρώτες λέξεις της *Αινειάδας*, *arma uirumque*, είναι η φιλοδοξία του Βιργίλιου να συνδυάσει τα δύο ομηρικά έπη σε ένα· αυτό μπορεί να συνεπάγεται νεοτερικού τύπου σμίκρυνση (οι 48 ραψωδίες της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας* περιορίζονται στο ένα τέταρτό τους), αλλά και δημιουργεί ένα πραγματικά μοντέρνο έπος που καθιερώθηκε αμέσως ως σημείο αναφοράς. Ο ποιητής του *Culex* δεν έχει παρά να ξεπεράσει και αυτόν ακόμη τον Βιργίλιο συνδυάζοντας και τα τρία δικά του έργα σε ένα ποίημα. Και ποια είναι η προσφορότερη μορφή για ένα τέτοιο εγχείρημα από την επυλλιακή φόρμα; Τον καμβά για την υλοποίηση αυτού του σχεδίου, τολμώ να εικάσω, βρήκε στο επυλλιακό παράδειγμα του ίδιου του Βιργίλιου, το επεισόδιο του Αρισταίου, όχι μόνον γιατί αποτελούσε ένα ανάλογο αυτοτελές σύντομο ποίημα, αλλά και γιατί αναγνώρισε σε αυτό ένα κομβικό κείμενο το οποίο συμπυκνώνει τρόπον τινά χαρακτηριστικά από όλη την πορεία του δημιουργού του: μια μυθοπλαστική αφήγηση που αφενός συνδέεται άρρηκτα (και απρόσμενα) με το διδακτικό έπος για τον κόσμο της υπαίθρου, και αφετέρου, όπως γνωρίζει καλά και η σύγχρονη έρευνα, λειτουργεί ως πρόπλασμα του αινειαδικού έπους.

Καίριο ρόλο στο σχέδιο αυτό παίζει η παρενθήκη, η οποία επιτρέπει πολλαπλώς την παραμόρφωση γνωστών επυλλιακών τρόπων. Επιπλέον, με τον μάλλον καταλογικό χαρακτήρα της

στερείται της ενιαίας πλοκής που διαθέτουν οι ομόλογες επυλλιακές ενότητες, οι οποίες μπορούν να διαβαστούν ως αυτόνομες ιστορίες. Ως απόρροια της απουσίας πλοκής εδώ λείπει το χαρακτηριστικό της παραδειγματικότητας, που ο Gian Biagio Conte έχει προτείνει ότι επιτρέπει τη συνύπαρξη της πλαισιώνουσας με την πλαισιούμενη ιστορία των επυλλίων:¹³ η συζυγική σχέση των Πηλέα-Θέτιδας και η παρασυζυγική των Θησέα-Αριάδνης στο κατουλλικό επύλλιο (π. 64) μπορεί όντως να συνιστούν δύο διαφορετικά σημεία ενός παραδειγματικού άξονα, και το ίδιο ισχύει για τις αποκλίνουσες βιοτικές προτεραιότητες και συμπεριφορές των Αρισταίου και Ορφέα στο καταληκτικό επεισόδιο των *Γεωργικών*. Ωστόσο, η τοποθέτηση μιας καταλογικής Νέκυιας στη θέση των επυλλιακών παρενθηκών διασπά την αφηγηματική ενότητα τέτοιων ιστοριών σε πολλαπλά *exempla* και προσδίδει διαφορετική έννοια στον όρο ‘παραδείγμα’, αφού από στοιχείο της γραμματικής του κειμένου μετατοπίζει ευθέως το παράδειγμα στη διδακτική του διάσταση. Προσωπικά βέβαια πιστεύω, και έχω υποστηρίξει (Φυντίκογλου [2007] 255-60), ότι η βιργιλιακή σύνταξη του επυλλίου στα *Γεωργικά* αποδίδει στην ιστορία του Ορφέα αντίστοιχη διδακτική διάσταση, ώστε εύλογα να την εκμεταλλεύεται και ο εμφανιζόμενος ως Βιργίλιος ποιητής του *Culex*. Αυτός, όμως, την αξιοποιεί ως στοιχείο άρθρωσης με την *κατάβασιν* του Αινεία, η οποία προσφέρει το, απαιτούμενο για τον σχεδιασμό του *Culex*, υλικό από το υψηλό αινειαδικό έπος. Και βέβαια συνδυάζοντας τις δύο βιργιλιακές Νέκυιες, του Ορφέα και του Αινεία, ακολουθεί επιτυχώς μία ακόμη γνωστή τεχνική του Βιργίλιου, αυτή της σύμφυρσης δύο προτύπων για τη σύνθεση μίας νέας σκηνής.

Η προηγηθείσα καταγιστική απαρίθμηση αναλογιών και σχέσεων μεταξύ των δύο κειμένων προτείνει μία μάλλον σχηματική ερμηνεία. Ελπίζω ότι τουλάχιστον δεν είναι εκβιαστική και ότι δείχνει πώς η παρωδία στον *Culex* μπορεί να προσδιοριστεί περαιτέρω προς τις δύο κατευθύνσεις που έχει ήδη υποδείξει η έρευνα: τόσο προς τη γενική παρωδία, στον βαθμό που παιγνιωδώς διαστρεβλώνονται χαρακτηριστικά της επυλλιακής τεχνικής, όσο και προς την εξειδικευμένη παρωδία με στόχο τον Βιργίλιο και το έργο του, αν όντως στο επύλλιο του Αρισταίου μπορεί να αναγνωριστεί ένα ακόμη συγκεκριμένο μοντέλο, καθοριστικό για τον τρόπο με τον οποίο σχεδιάστηκε το ποιημάτιο της σκνίπας.

Βιβλιογραφία

- Ax, W. (1984), “Die pseudovergilische „Mücke“ – ein Beispiel römischer Literaturparodie?”, *Philologus* 128: 230-49.
- Ax, W. (1992), “*Marcellus*, die *Mücke*. Politische Allegorien im *Culex*?”, *Philologus* 136: 89-129.
- Bailey, M. (1995), *The pseudo-Virgilian Culex: Translation and Commentary*, Ph.D., University of Colorado (διδ. διατρ. από το UMI).
- Conte, G.B. (2001), “Aristaeus, Orpheus, and the *Georgics*. Once again”, στο Spence, Sarah (επιμ.), *Poets and Critics Read Vergil*, New Haven - London, σσ. 44-63.
- Güntzschel, D. (1972), *Beiträge zur Datierung des Culex*, (*Orbis Antiquus* 27), München.
- Holzer, E. (1952), *Vergleichende Interpretationen zum Culex*, München (διδ. διατρ.).
- Most, G. (1987), “The ‘Virgilian’ *Culex*”, στο Whitby, M. – Hardie, Ph. – Whitby Mary (επιμ.), *Homo Viator: Classical essays for John Bramble*, Bristol, σσ. 199-209.
- Rose, M.A. (1993), *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge
- Ross, D.O. (1975), “The *Culex* and *Moretum* as post-Augustan literary parodies”, *HSPH* 79: 235-63.
- Sypniewski, Holly Marie (2002), *Becoming Vergil: Poetic persona and generic play in the Ps.-Virgilian “Culex”*, Ph.D., The University of Wisconsin – Madison (διδ. διατρ. από το UMI).
- Φυντίκογλου, Β.Α. (2007), *Βιργιλίου Βουγονία – Το επύλλιο του Αρισταίου (Γεωργικών IV 281-558)*, (Βιβλιοθήκη Αρχαίων Συγγραφέων 42), Αθήνα.

¹³ Conte (2001) 49-50: εκτενή παρουσίαση και συζήτηση της άποψής του βλ. Φυντίκογλου (2007) 148-50.

Summary

Generic *ludus* in the *Culex*

It is well-known and almost a common belief that the *Culex* is a parody targeting both Virgil and the neoteric *epyllion*. My aim here is to suggest that a possible matrix of the composition of the *Culex* is the ‘epyllion of Aristaeus’ in *Georgics*. In this key-text, which stands between the earlier production of Virgil and the *Aeneid*, the *Culex*-poet found a perfect model for his own forgery of the Virgilian *oeuvre*.

FLORUS COMICUS:
ΧΙΟΥΜΟΡ ΚΑΙ ΠΑΡΩΔΙΑ ΣΤΗΝ *ΕΠΙΤΟΜΗ ΤΩΝ ΡΩΜΑΪΚΩΝ*

Ο Lucius ή Publius Annaeus ή Annius Florus (ή Iulius Florus), ιστορικός του 2^{ου} αι. μ.Χ., συνθέτει το έργο *Epitome de Tito Livio* ή *Epitome bellorum omnium annorum DCC.*¹ Διάφοροι μελετητές του Φλώρου χρονολογούν το έργο είτε στην εποχή της βασιλείας του Αδριανού,² είτε του Τραϊανού,³ είτε, ακόμη και στην εποχή του Αντωνίνου Πίου.⁴ Στόχος του έργου του είναι πρωτίστως ο έπαινος της *virtus* του ρωμαϊκού λαού⁵ και δευτερευόντως η ιστορική αλήθεια. Με το ρητορικό του ύφος, που πολλές φορές προσεγγίζει ακόμα και την ποιητική έκφραση, ο Φλώρος συνθέτει στην πραγματικότητα έναν πανηγυρικό λόγο υπέρ του ρωμαϊκού έθνους.⁶

Το έργο άσκησε τεράστια επίδραση στους μεταγενέστερους, μεταφράστηκε σε αρκετές γλώσσες και αποτέλεσε αγαπημένο σχολικό εγχειρίδιο κατά το Μεσαίωνα.⁷ Το 1818 μεταφράζεται στην «αιολοδωρική», στην καθομιλουμένη, δηλαδή, ελληνική της εποχής, από τον Μηλιώτη λόγιο Δημήτριο Δανιήλ Φιλιππίδη (τίτλος: *Φλώρου έπιτομή τών Ρωμαϊκών*).⁸ Ο Φιλιππίδης, παράλληλα με τη μετάφραση, σχολιάζει υποσελιδίως αρκετά αποσπάσματα της ιστορίας του Φλώρου. Μέρος αυτού του σχολιασμού θα χρησιμοποιήσουμε και στην παρούσα ανακοίνωση, προκειμένου να διαπιστώσουμε πώς αντιλήφθηκε το χιούμορ του Φλώρου ένας μεταγενέστερος και αλλόγλωσσος μελετητής του.

Το έργο του Φλώρου είναι ιστοριογραφικό και ρητορικό. Ανήκει, λοιπόν, στη σοβαρή και όχι στην «ελαφρά» λογοτεχνία. Μολοταύτα, είναι διανθισμένο από χιουμοριστικά αποσπάσματα. Τα χωρία αυτά, όπως θα αποδείξουμε στη συνέχεια, δεν περιλήφθηκαν τυχαία σε αυτή τη ρωμαϊκή ιστορία. Τα περισσότερα ενισχύουν τον πολιτικό και εθνικιστικό χαρακτήρα του έργου, ενώ άλλα, ανεκδοτολογικού περιεχομένου προσφέρουν έναν τόνο κωμικότητας σε αυτό.

Ο Φλώρος δεν είναι, βέβαια, ο πρώτος ιστορικός συγγραφέας που χρησιμοποίησε το χιούμορ, την παρωδία και την ειρωνεία στην αφήγησή του. Όπως έχουν αποδείξει αρκετοί μελετητές, η χρήση ευφρολογημάτων, ανεκδότων και παρωδίας αποτελούσε μία πάγια τακτική των αρχαίων Ελλήνων⁹ και Ρωμαίων ιστορικών.¹⁰ Κωμικές σκηνές ανεκδοτολογικού περιεχομένου αφθονούν και στο πρότυπο του Φλώρου, Λίβιο.¹¹ Η χρήση του χιούμορ ως όπλου πολιτικής αντιπαράθεσης είναι πολύ διαδεδομένη στον κορυφαίο εκπρόσωπο της λατινικής πεζογραφίας, Κικέρωνα.¹² Το έργο του Φλώρου, λοιπόν,

¹ Βλ. von Albrecht (2002) 2.1620-31.

² Πρβλ. Jal (1967) clv.

³ Πρβλ. Zancan (1942) 66 κ.ε.

⁴ Πρβλ. Havas (1984) 590-98.

⁵ Βλ. Alonso-Núñez (1952) 111-28.

⁶ Βλ. von Albrecht (2002) 2.1623-5.

⁷ Βλ. von Albrecht (2002) 2. 1628-30.

⁸ Για τη μετάφραση του Φλώρου από τον Δανιήλ Φιλιππίδη, αλλά και γι' αυτή του Τρόγου που εκπονήθηκε ένα χρόνο νωρίτερα (1817), βλ. Παππάς (2010).

⁹ Βλ. Darbo-Peschanski (2000), 203-13, όπου πραγματεύεται τα κωμικά χωρία του Εκαταίου και του Ηροδότου. Για άλλους Έλληνες ιστοριογράφους αναφέρει (σ. 206): “Thucydide donc ne rit jamais, ni Denys d’ Halicarnasse dans ses *Antiquités romaines*, ni Diodore de Sicile. Polybe le fait deux fois seulement”. Για το ρόλο του γέλιου στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, βλ. Halliwell (1991) 279-96.

¹⁰ Για τα χιουμοριστικά χωρία στους Τάκιτο, Σαλλούστιο και Σουητόνιο, βλ. Plass (1988).

¹¹ Βλ. Catin (2009) 191-200 και Scafuro (2009) 321-54. Βλ. επίσης Giangrande (1972) 22, όπου δηλώνει: “Cicero, Livy, Martial and Seneca, of course, used anecdotes in their respective writings”.

¹² Βλ. Corbeill (1996) 174-218, όπου μελετά το κικερόνιο χιούμορ έναντι του Πομπηίου Μάγνου και του Ιουλίου Καίσαρα. Επίσης, βλ. Graf (1997) 29-39.

εντάσσεται σε μια ευρύτερη παράδοση που υπαγορεύει την επιλεκτική χρήση του χιούμορ στην ιστοριογραφία (αλλά και στην πεζογραφία, γενικότερα) προκειμένου να επιτευχθούν είτε οι υφολογικοί, είτε οι πολιτικοί στόχοι του εκάστοτε συγγραφέα.

Για τη συστηματικότερη μελέτη των κωμικών αποσπασμάτων της *Επιτομής των Ρωμαϊκών* αποφασίσαμε να τα διακρίνουμε σε δύο κατηγορίες· τιλοφορούμε την πρώτη **Ειρωνικά σχόλια κατά εχθρικών εθνών – πολιτικό χιούμορ**, ενώ τη δεύτερη **Περιστατικά ανεκδοτολογικού περιεχομένου**. Ύστερα από την παράθεση και ανάλυση αυτών των χωρίων, θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε στα εξής ερωτήματα: α) το χιούμορ του Φλώρου ανήκει στον ίδιο ή είναι αποκύημα των προτύπων του;¹³ β) είναι, κατά συνέπεια, ο Φλώρος ένας γνήσιος λογοτέχνης ή ένας απλός *epitomator*; γ) μπορούμε να εντάξουμε το χιούμορ του σε μια από τις θεωρίες του χιούμορ;¹⁴ δ) πού αποσκοπεί ο Φλώρος χρησιμοποιώντας το χιούμορ στο έργο του; και ε) πώς αντιλαμβάνεται αυτό το χιούμορ ο μεταφραστής του, Δανιήλ Φιλιππίδης;

Ειρωνικά σχόλια κατά εχθρικών εθνών – πολιτικό χιούμορ

Σε αυτή την κατηγορία ανήκουν χωρία στα οποία ο Φλώρος σχολιάζει με ειρωνικό τρόπο αντίπαλα των Ρωμαίων έθνη που κατακτήθηκαν από αυτούς. Οι επικρίσεις αυτές αφορούν στη συντριπτική τους πλειοψηφία τα θεωρούμενα τότε «βαρβαρικά» έθνη – μόνο σε μία περίπτωση θεωρούμε ότι ο Φλώρος παρωδεί τους Έλληνες.

Στο 38^ο κεφάλαιο του πρώτου βιβλίου (ή στο τρίτο κεφάλαιο του τρίτου βιβλίου) ο Ρωμαίος ιστορικός περιγράφει τον πόλεμο εναντίον των Κίμβρων, των Τευτόνων και των Τιγουρών. Στο 1.38.40-4 (ή 3.3) σχολιάζει για τους Κίμβρους: *Athesim flumen non ponte nec navibus, sed quadam stoliditate barbarica primum corporibus adgressi, postquam retinere amnem manibus et clipeis frustra temptaverant, ingesta obrutum silva transilvere*. Οι Κίμβροι, λοιπόν, προσπάθησαν να διασχίσουν τον ποταμό Άτεση όχι με γεφύρι ή με πλοία, αλλά πρώτα με τα σώματά τους, έπειτα με τα χέρια και τις ασπίδες τους και στο τέλος τον σκέπασαν με ένα ολόκληρο δάσος. Κατά τον Φλώρο, αυτές οι προσπάθειές τους οφείλονται στη «βαρβαρική ηλιθιότητά τους» (*stoliditate barbarica*). Η αιτιολόγηση αυτή οφείλεται αποκλειστικά στο συγγραφέα μας, δεδομένου ότι το πρότυπό του γι' αυτό το χωρίο, ο Πλούταρχος, απλώς αφηγείται τις προσπάθειες των Κίμβρων χωρίς να τους χαρακτηρίζει ανόητους ή βαρβάρους.¹⁵ Ο Φλώρος διακωμωδεί τους Κίμβρους για τις μάταιες προσπάθειές τους· γι' αυτό εξάλλου χρησιμοποιεί και το σχήμα της παρήχησης με την εναλλαγή των υγρών και ένρινων συμφώνων, που αναπαριστά τέλεια το μόχθο που κατέβαλαν οι βάρβαροι. Με αυτό τον τρόπο υποβιβάζει τους εχθρούς των Ρωμαίων, ενώ, αντιστρόφως, εξυμνεί το ρωμαϊκό *ingenium*.

Στο 45^ο κεφάλαιο του πρώτου βιβλίου (ή 3.10) έχουμε την αφήγηση του πρώτου κελτικού πολέμου. Η μικρής έκτασης γη στην οποία κατοικούσαν οι Ελβετοί (μεταξύ Ρήνου και Ροδανού ποταμού) τους υποχρέωσε, γράφει ο Φλώρος, σε μαζική μετανάστευση προς το νότο. Ο Ιούλιος Καίσαρ απέτρεψε αυτή την κάθοδο και τους ανάγκασε να επιστρέψουν στην πατρίδα τους. Σημειώνει χαρακτηριστικά στο 1.45.10-12 (ή 3.10): *statim bellicosissimam gentem sic in sedes suas quasi greges in stabula pastor reduxit*. Ο Ρωμαίος στρατηγός μετέτρεψε, λοιπόν, ως βοσκός, αυτό το πολεμικότατο έθνος σε ένα κοπάδι από ήρεμα πρόβατα. Και εδώ, ο ιστορικός διακωμωδεί τους βάρβαρους Ελβετούς παρουσιάζοντάς του ως άκακα ζώα που έχουν ανάγκη τον Καίσαρα για να τους επαναφέρει στην τάξη και να τους προσφέρει ξανά την ήρεμη ζωή τους (*quasi greges in stabula pastor reduxit*). Και σε αυτό

¹³ Για τα πρότυπα του Φλώρου και την επίδραση που αυτός άσκησε σε μεταγενέστερους συγγραφείς, βλ. Jal (1967), τόμ. 1, xxix-xxxii.

¹⁴ Για τις θεωρίες του χιούμορ, βλ. Keith-Spiegel (1972), Chapman – Foot (1976), Morreall (1987), Huizinga (1989) και Attardo (1994). Για τις αρχαίες ρητορικές θεωρίες του γέλιου, βλ. Grant (1924). Για μια συνοπτική και περιεκτική παρουσίαση των κυριότερων θεωριών του χιούμορ, βλ. Plaza (2006) 6-13. Για τη σχέση χιούμορ, ιστορίας και πολιτικής στην Ύστερη αρχαιότητα και το Μεσαίωνα, βλ. Halsall (2002).

¹⁵ Πλουτ. Μάρ. 23.3.6-23.4.5: *ἀνωθεν δὲ τοὺς θυρεοὺς πλατεῖς ὑποτιθέντες τοῖς σώμασιν, εἴτ' ἀφιέντες αὐτοὺς, ὑπέφεροντο κατὰ κρημνῶν, ὀλισθήματα καὶ λισσάδας ἀχανεῖς ἔχοντων. Ὡς δὲ παραστρατοπεδεύσαντες ἐγγὺς, καὶ κατασκευάμενοι τὸν πόρον, ἤρξαντο χοῦν καὶ τοὺς περὶξ λόφους ἀναρρηγνύντες, ὥσπερ οἱ γίγαντες, ἅμα δένδρα πρόρριζα καὶ κρημνῶν σπαράγματα, καὶ γῆς κολωνοὺς ἐφόρουσιν εἰς τὸν ποταμόν.*

το χωρίο, λοιπόν, ο Φλώρος χρησιμοποιεί την ειρωνεία προκειμένου να προσδώσει υπεροχή και κύρος στη ρωμαϊκή *virtus*.¹⁶

Στο εικοστό πρώτο κεφάλαιο του δευτέρου βιβλίου (ή στο 4.12) ο Φλώρος αφηγείται τους πολέμους που διεξήγαγε ο Αύγουστος εναντίον διάφορων εξωτερικών εχθρών, που ήταν υποταγμένοι στη ρωμαϊκή εξουσία, αλλά στασίαζαν διαρκώς. Γράφει, λοιπόν, για αυτά τα έθνη στο 2.22.53-4 (ή 4.12): *necdum adsuetae frenis servitutis tumidae gentium inflataeque cervices ab inposito nuper iugo resiliebant*. Παρομοιάζει, έτσι, τους ξένους λαούς με υποζύγια που δεν αντέχουν πλέον το ζυγό της δουλείας και, με πρησμένους και φουσκωμένους αυχένες, αναπηδούν και επιθυμούν να τον αποβάλλουν από πάνω τους. Το σχήμα της παρήχησης (ξανά εναλλαγή υγρών και ένρινων συμφώνων) αναπαριστά την απεγνωσμένη προσπάθεια των υποδουλωμένων εθνών. Και εδώ, λοιπόν, όπως και παραπάνω, ο Φλώρος με εθνικιστικό και ρατσιστικό πνεύμα, παρομοιάζει τους εχθρούς της Ρώμης με ζώα που έχουν ανάγκη διαφύλαξης και προστασίας από τους ανώτερους Ρωμαίους.

Αμέσως παρακάτω, ο ιστορικός αφηγείται τη μάχη των Ρωμαίων κατά των Νωρικών. Για άλλη μια φορά, διακωμωδεί τη βαρβαρότητα ενός έθνους, οι γυναίκες του οποίου μπορούσά στην έλλειψη όπλων χρησιμοποιούσαν ως βλήματα εναντίον των Ρωμαίων τα ίδια τους τα παιδιά. Γράφει, έτσι, στο 2.22.5-7 (ή 4.12): *quae fuerit Alpinarum gentium feritas, facile est vel per mulieres ostendere, quae deficientibus telis infantes suos adflictos humi in ora militum adversa miserunt*. Για άλλη μια φορά παρατηρούμε ότι ο Φλώρος κάνει χρήση του σχήματος της παρήχησης, προκειμένου ο αναγνώστης να αντιληφθεί πλήρως αυτή την τραγελαφική εικόνα. Και εδώ, τονίζεται από τον συγγραφέα η «βαρβαρότητα» αυτού του έθνους (*feritas*), ως αντίβαρο του εξευγενισμένου ρωμαϊκού πολιτισμού.

Στο 29^ο κεφάλαιο του δευτέρου βιβλίου (ή στο 4.12) έχουμε την περιγραφή του δακικού πολέμου. Στο τέλος της αφήγησης (2.29.3 ή 4.12), ο Φλώρος αναφέρει για το δακικό φύλο των Σαρματών ότι ήταν τόσο βάρβαροι που δεν αντιλαμβάνονταν καν την έννοια της ειρήνης: *tanta barbaria est, ut nec intellegant pacem*. Ξανά διακωμωδεί ένα ξένο έθνος υπογραμμίζοντας τη βαρβαρότητά του (*tanta barbaria est*). Ενδιαφέρον παρουσιάζει το σχόλιο του μεταφραστή Δανιήλ Φιλίππιδη γι' αυτό το χωρίο, σχόλιο το οποίο δεν τοποθετείται υποσελιδίως αλλά στο κυρίως κείμενο. Μεταφράζει το απόσπασμα¹⁷ και σημειώνει: *ρήτορικόν σχήμα καὶ τοῦτο*. Ο Έλληνας λόγιος αναγνωρίζει το σχήμα της υπερβολής στα λόγια του Φλώρου και βοηθά τον αναγνώστη του να αντιληφθεί το διττό σκοπό του Φλώρου: από τη μια τη γελοιοποίηση του εχθρικού έθνους· από την άλλη την απόδοση υπεροχής στο ρωμαϊκό.

Στο 30^ο κεφάλαιο του 2^{ου} βιβλίου (ή στο 4.12) ο Φλώρος αφηγείται το γερμανικό πόλεμο. Στο χωρίο 2.30.49-53 (ή 4.12) αναφέρει την απάνθρωπη συμπεριφορά των βάρβαρων Γερμανών έναντι των Ρωμαίων πατρώνων: *nihil insultatione barbarum intolerantius, praecipue tamen in caesarum patronos. aliis oculos, aliis manus amputabant, unius os sutum, recisa prius lingua, quam in manu tenens barbarus "tandem" ait "vipera sibilare desisti"*. Πάλι έχουμε τα «τυπικά επίθετα» των εχθρών της Ρώμης που δηλώνουν τον απολίτιστο χαρακτήρα τους (*barbarum, barbarus*). Το σχήμα της παρήχησης «καθρεπτίζει» την αγριότητα των βαρβαρικών πράξεων. Ο ευθύς λόγος προσφέρει ζωντάνια και αμεσότητα στο χωρίο. Η βία των Γερμανών είναι ωμή· αφαιρούν το στόμα, τα μάτια, τα χέρια και τη γλώσσα από τον εχθρό τους. Αυτό το σύντομο απόσπασμα μάς θυμίζει την «μάχη των Λαπιθών και των Κενταύρων» των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου,¹⁸ όπου και εκεί, πιο εκτενώς βέβαια, έχουμε έκρηξη βίας και αγριότητας. Μελετητές υπέδειξαν ότι ο Οβίδιος σκοπίμως είναι διεξοδικός στις αναλυτικές περιγραφές (βαρείς τραυματισμοί, ακρωτηριασμοί), καθώς επιθυμεί έτσι να παρωδήσει το παραδοσιακό έπος όπου αφθονούσαν οι πολεμικές σκηνές.¹⁹ Θεωρούμε ότι με αυτό το απόσπασμα ο Φλώρος «παραπέμπει» τους πεπαιδευμένους του αναγνώστες στον Οβίδιο. Με αυτό τον τρόπο, ειρωνεύεται τους εχθρούς της Ρώμης παρουσιάζοντάς τους σαν τα τερατόμορφα πλάσματα των

¹⁶ Βλ. Nordh (1952).

¹⁷ *Επιτομή τῶν Ρωμαϊκῶν*, 278: *Τόσον βάρβαροι εἶναι, ὥστε δὲν καταλαμβάνουν τί θάπῃ εἰρήνην*.

¹⁸ *Ov. Met.* 12.210-535.

¹⁹ Βλ. Otis (1970) 349-51 και Galinsky (1975) 126-7.

Μεταμορφώσεων. Δεν είναι τυχαίο, εξάλλου, ότι και στα δύο αποσπάσματα γίνεται λόγος για τα ίδια μέλη του ανθρώπινου σώματος.²⁰

Σε μία και μοναδική περίπτωση, ο Ρωμαίος ιστορικός ειρωνεύεται το έθνος των Ελλήνων. Στο χωρίο 1.23.38-45 (ή στο 2.7) αφηγείται με πομπώδες ύφος και εθνική υπερηφάνεια τον τρόπο με τον οποίο υποδέχτηκαν οι Έλληνες την «ελευθερία» που τόσο γενναιόδωρα τους προσέφεραν οι Ρωμαίοι με υπατική απόφαση. Η είδηση μαθεύτηκε κατά τη διάρκεια των Νεμέων. Η χαρά των Ελλήνων εκδηλώθηκε με χειροκροτήματα, τραγούδια, μουσική και λουλούδια προς τον ύπατο – ευεργέτη: *quae gaudia, quae vociferationes fuerunt, cum hoc forte Nemeae in theatro quinquennialibus ludis a praecone caneretur! Quo certavere plausu! Quid florum in consulem profuderunt! Et iterum iterumque praeconem repetere vocem illam iubebant, qua libertas Achaiae pronuntiabatur, nec aliter illa consulari sententia quam modulatissimo aliquot tiliarum aut fidium cantu fruebantur*. Πρότυπο του Φλώρου είναι εδώ ο Λίβιος, ο οποίος περιγράφει το γεγονός εκτενέστερα μεν, αλλά δεν ισχυρίζεται ότι οι Έλληνες έδειξαν τέτοια υπέρμετρη χαρά και ενθουσιασμό.²¹ Το χιούμορ σε αυτό το απόσπασμα του Φλώρου συνίσταται στη βαθιά ειρωνεία του προς τους Έλληνες, που, εξαντλημένοι από τις εμφύλιες έριδες, προτίμησαν έναν ξένο ζυγό και μια μορφή ψευδούς ελευθερίας. Οι Ρωμαίοι παρουσιάζονται από τον Φλώρο ως οι «λυτρωτές» της Ελλάδας. Η εικόνα αυτή υπαγορεύεται, φυσικά, από τον εθνικιστικό χαρακτήρα του έργου του.²² Ο μεταφραστής Δανιήλ Φιλιππίδης, προκειμένου να απομυθοποιήσει αυτή την χαρούμενη εικόνα που προσφέρει ο Ρωμαίος ιστορικός, αλλά και να ασκήσει οξεία κριτική κατά των Ελλήνων που τραγουδούσαν εορτάζοντας την υποτιθέμενη ελευθερία τους, σχολιάζει υποσελιδιώς με κωμικοτραγικό τρόπο: *Οί πετεινοκέφαλοι δὲν στοχάζονταν ὅτι ὁ ἦχος ἐκεῖνος ἦταν τῶ ὄντι ὁ ἀποτροπαιότερος καὶ ἀπαισιώτερος καὶ πικρότερος ἦχος ὁποῦ ἤχησε εἰς τὴν Ἑλλάδα*.²³

Συμπεράσματα

Ύστερα από την παράθεση αυτών των κωμικών αποσπασμάτων κατά εχθρικών εθνών, είμαστε σε θέση πλέον να απαντήσουμε στα ερωτήματα που θέσαμε στην αρχή της ανακοίνωσής μας.²⁴

Στα δύο από τα επτά αυτά χωρία, κατορθώσαμε να εντοπίσουμε το πρότυπο του Φλώρου. Στην αφήγηση του πολέμου κατά των Κίμβρων, ο Ρωμαίος ιστορικός ακολουθεί τον Πλούταρχο,²⁵ ενώ στην περιγραφή του ενθουσιασμού των Ελλήνων για την προσφορά της «ελευθερίας» τους από τους Ρωμαίους ακολουθεί τον Λίβιο.²⁶ Και στους δύο συγγραφείς – πρότυπα απουσιάζει η διακωμώδηση και η ειρωνεία κατά των δύο αυτών εθνών. Ο Φλώρος στην προσπάθειά του να υποβιβάσει τους αντιπάλους της Ρώμης τους γελοιοποιεί και τους ειρωνεύεται παρουσιάζοντάς τους ως άξεστους και ανόητους. Με αυτό τον τρόπο, εξυψώνει, αντίστροφα, τους κατακτητές Ρωμαίους και τονίζει την υπεροχή του πολιτισμού τους. Επίσης, η απουσία του χιούμορ στα πρότυπα του Φλώρου τον καθιστά γνήσιο λογοτέχνη, καθώς προσθέτει – για τους δικούς του πολιτικούς σκοπούς – και το στοιχείο της κωμικότητας στα λόγια των παλαιότερων συγγραφέων. Έτσι, εμπλουτίζει το προσωπικό του ύφος και μετατρέπεται από ένας απλός *epitomator* σε έναν αυθεντικό συγγραφέα.

²⁰ Βλ. Ον. *Met.* 12.268-9: *figitur hinc duplici Gryneus in lumina ramo, / eruiturque oculos, quorum pars cornibus haeret, 12.294-5: ferox in aperta loquentis / condidit ora viri perque os in pectora flammis*, 12.387: *adfixa est cum fronte manus, 12.434-6: [fracta volubilitas capitis latissima, perque os / perque cavas nares oculosque auresque cerebrum / molle fluit], 12.458: ad mentum lingua mentoque ad guttura fixo*.

²¹ Βλ. Liv. 34.41.1.1-34.41.4.4: *laeta civitas celeberrimum festorum dierum ac nobile ludicrum Nemeorum, die stata propter belli mala praetermissum, in adventum Romani exercitus ducisque indixerunt praefeceruntque ludis ipsum imperatorem ... libertatem ex longo intervallo libertatisque auctores Romanos, quibus causa bellandi cum tyranno ipsi fuissent, cernebant. Testata quoque ipso Nemeorum die voce praeconis libertas est Argivorum. Achaeis quantum restituti Argi in commune Achaiae concilium laetitiae adferebant, tantum serva Lacedaemon relicta et lateri adhaerens tyrannus non sincerum gaudium praebebant*.

²² Βλ. παραπάνω, σ. 1.

²³ *Ἐπιτομή τῶν Ρωμαϊκῶν*, σσ. 97-8, σημ. 6.

²⁴ *Ἐπιτομή τῶν Ρωμαϊκῶν*, σ. 2.

²⁵ *Ἐπιτομή τῶν Ρωμαϊκῶν*, σ. 2.

²⁶ *Ἐπιτομή τῶν Ρωμαϊκῶν*, σσ. 4-5.

Μπορούμε να εντάξουμε τον *Florus comicus* σε μια από τις θεωρίες του χιούμορ; Η απάντηση είναι καταφατική. Πολλά έχουν γραφεί για το χιούμορ, τις κατηγοριοποιήσεις του και τις θεωρίες (αρχαίες και σύγχρονες) γι' αυτό. Οι τρεις βασικές θεωρίες που αναπτύχθηκαν ανά τους αιώνες είναι η θεωρία της υπεροχής (*Superiority theory*), της κάθαρσης (*Relief theory*) και του παραδόξου ή παρά προσδοκίαν (*Incongruity theory*).²⁷ Είναι ολοφάνερο ότι τα χιουμοριστικά σχόλια του Φλώρου κατά των άλλων εθνών εντάσσονται στη θεωρία της υπεροχής. Πρόκειται για την πιο διαδεδομένη και παλαιά θεωρία, δεδομένου ότι υποστηρικτές ήταν ο Πλάτων,²⁸ ο Αριστοτέλης,²⁹ ο Κικέρων,³⁰ ο Κοϊντιλιανός³¹ και από τους σύγχρονους ο T. Hobbes³² και ο H. Bergson.³³ Η θεωρία αυτή υπαγορεύει ότι το χιούμορ θεωρείται ως αποτέλεσμα της ευφορίας που αισθάνεται κάποιος, όταν αντιλαμβάνεται ότι είναι ανώτερος από κάποιον άλλο. Γελάμε με τα ελαττώματα ή τα πάθη κάποιου άλλου· τον θεωρούμε ανόητο και κατώτερό μας καθώς έχει περιπέσει σε αυτή τη δεινή θέση, στην οποία ποτέ εμείς δεν θα βρισκόμασταν. Θεωρούμε, λοιπόν, ότι υπερέχουμε απέναντί του.

Αυτήν ακριβώς την πρακτική ακολουθεί και στο έργο του ο Φλώρος. Παρωδεί τους εχθρούς της Ρώμης. Τονίζει την ανοησία και τη βαρβαρότητα που τους διακρίνει (*stoliditate barbarica, feritas, barbaria, barbarum, barbarus*, χρήση παιδιών ως όπλα, ακρωτηριασμός Ρωμαίων στρατιωτών). Ειρωνεύεται τους Έλληνες που χαίρονται με την «ελευθερία» που τους προσφέρουν απλόχερα οι Ρωμαίοι. Έναντι όλων αυτών των λαών, οι Ρωμαίοι υπερέχουν· ο Ιούλιος Καίσαρ είναι ο καλός βοσκός που οδηγεί τα απολωλότα πρόβατα στη στήνη, ενώ ο ύπατος Φλαμίνιος ο ελευθερωτής της Ελλάδας.

Οι λόγοι που υπαγορεύουν στον Φλώρο τη χρήση του χιούμορ σε αυτά τα αποσπάσματα είναι, φυσικά, πολιτικοί. Το χιούμορ του είναι πολιτικό³⁴ και ειδικότερα εθνικό. Το εθνικό χιούμορ έχει ως στόχο λαούς που θεωρούνται πνευματικά και πολιτιστικά κατώτεροι, επίσης έθνη που θεωρούνται εχθρικά μεταξύ τους και μειονότητες. Συνήθως αυτό το είδος του χιούμορ σχετίζεται με ένα από τα εξής τρία χαρακτηριστικά λαών ή εθνικών ομάδων: α) την ανοησία, β) την τσιγκουνιά και γ) την πανουργία που ίσως τους διακρίνει.³⁵ Πρόκειται για αρχαιότατο είδος χιούμορ που επιβεβαιώνει ακόμα και σήμερα (π.χ. ανέκδοτα για Ποντίους, Εβραίους, Σκωτσέζους κλπ.). Αποτελεί υποκατηγορία της θεωρίας της υπεροχής και στόχο έχει την πρόκληση γέλιου και ταυτόχρονα την εξύψωση του λαού που κάνει χρήση αυτού του χιούμορ εις βάρος άλλων λαών. Το χιούμορ του Φλώρου – όσον αφορά την κατηγορία των ειρωνικών σχολίων κατά εχθρικών εθνών – είναι αμιγώς εθνικό. Επικεντρώνεται στην ανοησία των βαρβαρικών λαών, αλλά και σε αυτή των Ελλήνων, που δεν αντιλαμβάνονται ότι με τη ρωμαϊκή κατάκτηση υποδουλώνονται. Αυτό το είδος του χιούμορ ανταποκρίνεται πλήρως στον εθνικιστικό χαρακτήρα του έργου, δεδομένου ότι ουσιαστικά αποτελεί έναν πανηγυρικό του ρωμαϊκού λαού. Είναι ένα από τα βασικά «εργαλεία» της πολιτικής προπαγάνδας του Φλώρου.

Ο μεταφραστής του Φλώρου, Δανιήλ Φιλιππίδης, σε δύο από τα αποσπάσματα όπου ο Ρωμαίος ιστορικός διακωμωδεί τα αντίπαλα έθνη της πατρίδας του, αντιδρά· με το πρώτο σχόλιό του (στο

²⁷ *Ἐπιτομή τῶν Ρωμαϊκῶν*, σ. 2, σημ. 14.

²⁸ Βλ. Πλ. *Φίλ.* 48-50, όπου ο Πλάτων υποστηρίζει ότι το «γελοῖον» είναι ένα είδος ελαττώματος και ειδικότερα έλλειψη αυτογνωσίας και η διασκέδαση ένα είδος κακίας, μιας και αποτελεί, ουσιαστικά, ηδονή που εκλαμβάνουμε από τα λάθη των άλλων. Βλ. επίσης, *Πολιτεία* 388e, όπου υποστηρίζει ότι οι φύλακες της ιδανικής του πολιτείας πρέπει να αποφεύγουν το γέλιο προς αποφυγή βίαιων αντιδράσεων και ότι η λογοτεχνία επιβάλλεται να λογοκρίνεται, προκειμένου να μην παρουσιάζονται αξιοσέβαστοι χαρακτήρες να γελούν.

²⁹ Βλ. Αριστ. *Ποιητ.* 5.1449^a, όπου ο Αριστοτέλης ορίζει το «γελοῖον» ως κάτι που είναι άσχημο χωρίς να είναι οδυνηρό. Στα *Ἠθικὰ Νικομάχεια* 4.8. υποστηρίζει ότι το χιούμορ πρέπει να το χρησιμοποιούν οι ευγενείς και μορφωμένοι άνθρωποι, ενώ απορρίπτει το υπερβολικό χιούμορ ως χαρακτηριστικό των ανθρώπων κατώτερης πνευματικής και κοινωνικής τάξης.

³⁰ Βλ. Cic. *De Orat.* 2.236: *haec enim ridentur vel sola vel maxime, quae notant et signant turpitudinem aliquam non turpiter*. Για τις απόψεις του Κικέρωνα περί χιούμορ, βλ. Corbeill (1996) 14-56.

³¹ Βλ. Quint. *Inst.* 6.3.

³² Hobbes (1651). Βλ. επίσης, Skinner (2004) 139-66.

³³ Bergson (1919).

³⁴ Για το πολιτικό χιούμορ, βλ. Schutz (1977) 23-48 και Raskin (1985) 222-46.

³⁵ Για το εθνικό χιούμορ, βλ. Raskin (1985) 180-221.

κυρίως κείμενο) επικρίνει τα λόγια του Φλώρου, ο οποίος αναφέρει ότι οι Σαρμάτες ήταν τόσο βάρβαροι, που δεν καταλάβαιναν καν τι σημαίνει ειρήνη. Αμφισβητεί τα λόγια του ιστορικού και τονίζει για τον Έλληνα αναγνώστη του ότι αυτά αποτελούν προϊόν ρητορικής υπερβολής.³⁶ Στο δεύτερο, υποσελίδιο αυτή τη φορά, σχολιό του, επικρίνει με δριμύ και χιουμοριστικό τρόπο τη στάση των Ελλήνων, που ενθουσιάζονταν με την ψευδή τους ελευθερία.³⁷ Παρατηρούμε, λοιπόν, προς το παρόν, ότι σκοπός του Φιλίππιδη είναι η απομυθοποίηση και η ερμηνεία αυτής της χιουμοριστικής στάσης του Φλώρου απέναντι στα ξένα έθνη.

Περιστατικά ανεκδοτολογικού περιεχομένου

Τιτλοφορούμε τη δεύτερη κατηγορία των χιουμοριστικών αποσπασμάτων του Φλώρου ως «περιστατικά ανεκδοτολογικού περιεχομένου»· πρόκειται για σκόρπιες, χιουμοριστικές σκηνές που δεν σχετίζονται σε μεγάλο βαθμό με το εθνικό χιούμορ του Φλώρου. Όπως θα προσπαθήσουμε να αποδείξουμε στη συνέχεια, με αυτά τα χωρία ο ιστορικός σκοπεύει να «ελαφρύνει» το ύφος του και να προσφέρει μια κωμικότητα και συνεπώς μια ζωντάνια στο έργο του.

Στο 13^ο κεφάλαιο του πρώτου βιβλίου (ή στο 1.18) ο Φλώρος αφηγείται τις μάχες των Ρωμαίων κατά του βασιλιά Πύρρου. Εκεί κάνει λόγο για την ύπαρξη ελεφάντων στο στράτευμα των Ηπειρωτών και περιγράφει ένα αστείο περιστατικό· το πώς το στράτευμα του Πύρρου αναστατώθηκε από την αγωνιώδη προσπάθεια μιας μητέρας ελέφαντα να σώσει το τραυματισμένο παιδί της, με συνέπεια το μεγάλο όπλο του ελληνικού στρατεύματος να σταθεί αφορμή για την ίδια του την ήττα. Γράφει χαρακτηριστικά στο χωρίο 1.13.11-12 (ή 1.18): *Exitum, quem datura virtus fuit, casus dedit. Nam provectis in primam aciem rursus elephantis, unum ex eis pullum adacti in caput telli gravis ictus avertit; qui cum per stragem suorum recurrens stridore quereretur, mater agnovit et quasi vindicaret exiluit, tum omnia circa quasi hostilia gravi mole permiscuit. Ac sic eadem ferae, quae primam victoriam abstulerunt, secundam parem fecerunt, tertiam sine controversia tradiderunt.* Η παρήχηση με την εναλλαγή των υγρών και των ένρινων συμφώνων αναπαριστά τέλεια την ένταση που προκλήθηκε στη μάχη. Ο Φλώρος δημιουργεί μια αστεία εικόνα,³⁸ αλλά χωρίς να το αντιλαμβάνεται, αποδίδει την «ηρωική» νίκη των Ρωμαίων, όχι στην ανδρεία τους, αλλά σε ένα τυχαίο περιστατικό (τον τραυματισμό του νεαρού ελέφαντα). Το γεγονός αυτό σπεύδει να το υπογραμμίσει ο μεταφραστής Φιλίππιδης, που σχολιάζει υποσελιδίως και αυτός με τη σειρά του με χιούμορ και ειρωνεία: *Άλλ' ὦ Φλόρε, ὁ ἥρωάς σου εἶναι ἄρα ὑπόχρεως εἰς ἓνα ἐλεφαντάκι διὰ τὴν νίκην.*³⁹ Στο συγκεκριμένο απόσπασμα, λοιπόν, θα λέγαμε, ότι έχουμε διπλή έκφανση χιούμορ: από τη μία, την αστεία ανεκδοτολογική ιστορία του Φλώρου, ενώ από την άλλη, την απομυθοποίηση της ρωμαϊκής ανδρείας από το μεταφραστή με εργαλείο την ειρωνεία.

Ο Φλώρος κλείνει αυτό το κεφάλαιο ξανά με μία αστεία σκηνή ελεφάντων· περιγράφει τα ογκώδη ζώα, που προκαλούσαν πριν τρόμο στους Ρωμαίους, τώρα να ακολουθούν ταπεινά τα νικηφόρα ρωμαϊκά άλογα στον θρίαμβο για την ήττα του Πύρρου. Γράφει στο 1.13.71-2: *cum turribus suis beluas, quae non sine sensu captivitatis submissis cervicibus victores equos sequebantur.* Πρόκειται για μια σκηνή που παράγει ένα παρά προσδοκίαν χιούμορ, καθώς κανείς δεν θα ανέμενε έναν ανώτερο αντίπαλο να υποτάσσεται τόσο ταπεινωτικά από κάποιον κατώτερο. Οι προσωποποιήσεις του αποσπάσματος (*non sine sensu captivitatis submissis cervicibus...sequebantur, victores aequos*) ενισχύουν τον κωμικό του χαρακτήρα, ενώ η παρήχηση του *s* βοηθά στο να αντιληφθεί πιο παραστατικά ο αναγνώστης τον υποτιμητικό χαρακτήρα (σύρσιμο των αιχμαλωτισμένων θηρίων πίσω από τους νικητές ίππους) της πομπής των ελεφάντων.

Στο 24^ο κεφάλαιο του πρώτου βιβλίου (ή στο 2.8) ο Φλώρος εξιστορεί τον πόλεμο κατά του βασιλιά της Συρίας, Αντιόχου. Στο χωρίο 1.24.10-12 (ή 2.8) αναφέρει πως ο θεός Απόλλων ίδρωσε από την αγωνία του στο άκουσμα της έλευσης των Ρωμαίων στην αγαπημένη του Ασία: *cum umore*

³⁶ Βλ. παραπάνω, σ. 3, σημ. 17.

³⁷ Βλ. παραπάνω, σ. 5.

³⁸ Την ιστορία αυτή αναφέρει και ο βυζαντινός ιστορικός Ιωάννης Ζωναράς (βλ. *Ioannis Zonarae epitome historiarum*, 8.6 (εκδ. Ludwig Dindorf), 6 τόμοι, Λειψία 1868–1875).

³⁹ *Ἐπιτομή τῶν Ρωμαϊκῶν*, σ. 50, σημ. 3.

continuo Cumanus Apollo sudaret. Sed hic faventis Asiae suae numinis timor erat. Ο συγγραφέας παρομοιάζει το θεό με έναν αγχωμένο και αδύναμο άνθρωπο, που δεν είναι σε θέση να αντιδράσει μπρος στην ισχύ των ρωμαϊκών όπλων. Διακωμωδεί τον Απόλλωνα παρουσιάζοντάς τον ως μια ανήμπορη καρικατούρα.

Στο 45^ο κεφάλαιο του πρώτου βιβλίου (ή στο 3.10) ο Φλώρος αφηγείται τον πόλεμο του Καίσαρα κατά των Κελτών. Στο χωρίο 1.45.38-41 (ή 3.10) περιγράφει με γλαφυρό τρόπο την αλαζονική απάντηση του Αριοβίστου, ηγέτη των Γερμανών, στην πρόσκληση του Καίσαρα: *cui cum legati dicerent “veni ad Caesarem”, et “quis est Caesar?” et “si vult, veniat” inquit, et “quid ad illum, quid agat nostra Germania? Num ego me interpono Romanis?”*. Η χρήση του ευθέως λόγου και των αλληπάλληλων ερωτήσεων προσφέρει αμεσότητα και ζωντάνια στο κείμενο. Οι «αφελείς» ερωτήσεις του Αριοβίστου (“*quis est Caesar?”*”, “*quid agat nostra Germania?*”, “*Num ego me interpono Romanis?”*”), η πρόσκληση του προς τον Καίσαρα (“*si vult, veniat*”), προσδίδουν κωμικότητα στο χωρίο, δεδομένου ότι διακρίνονται από έντονη ειρωνεία. Ο Φλώρος εδώ βάζει τον ήρωά του να ειρωνεύεται τους Ρωμαίους έχοντας διττό σκοπό: να καταστήσει τον Αριόβιστο όσο το δυνατόν πιο αντιπαθητικό στους αναγνώστες του με αποτέλεσμα αυτοί να εισπράξουν μεγαλύτερη απόλαυση από την επερχόμενη νίκη των Ρωμαίων κατά των Γερμανών.

Στο 13^ο κεφάλαιο του δεύτερου βιβλίου (ή στο 4.2) έχουμε την περιγραφή του πολέμου Καίσαρα – Πομπηίου. Στο χωρίο 2.13.191-3 (ή 4.2) διαβάζουμε ότι ο Καίσαρ προέτρεπε τους στρατιώτες του να χτυπούν αυτούς του Πομπηίου στα πρόσωπα: *voces quoque obequitantis acceptae, altera cruneta, sed docta et ad victoriam efficax “miles faciem feri!”*. Ο Φλώρος, ως υποστηρικτής του Καίσαρα, υπαινίσσεται εδώ ότι οι στρατιώτες του Πομπηίου ήταν τόσο μαλθακοί και ερωτύλοι που, μπροστά σε μια πιθανή πληγή στο πρόσωπο, θα δειλίαζαν και θα τρέπονταν σε φυγή. Αυτό που δεν λέει ξεκάθαρα, όμως, ο Ρωμαίος συγγραφέας, μάς το αποκαλύπτει ο Έλληνας μεταφραστής του και έτσι ενισχύει την κωμικότητα του χωρίου. Ο Φιλίππιδης, αναφέρει μάλιστα και την πηγή του, τον Πλούταρχο:⁴⁰ *Εἰς τὸ στράτευμα τοῦ Πομπηίου πολλοὶ νέοι καλλωπιστὰὶ πλειότερον, παρὰ πολεμιστὰὶ, καὶ φοβοῦνταν πολλὰ ταῖς πληγαῖς εἰς τὸ πρόσωπον· διὰ τί ἔπειτα εἰς τὰ πεδία τῆς Ἀφροδίτης ἔμελλαν νὰ εἶναι κακοὶ στρατιῶται μὲ κολοβωτικαῖς οὐλαῖς εἰς τὰ πρόσωπα. Ἴδὲ τί λέγει δι’ αὐτὸ ὁ Πλούταρχος εἰς τὸν Καίσαρα.*⁴¹

Συμπεράσματα

Αυτή η κατηγορία των χιουμοριστικών αποσπασμάτων θεωρούμε ότι εντάσσεται στο «παρά προσδοκίαν χιούμορ» (ελέφαντες, στρατιώτες στα πεδία της Αφροδίτης, θεός που φοβάται σαν άνθρωπος). Σε μία περίπτωση (μαμά ελέφαντας), ο Φλώρος απομυθοποιεί τη ρωμαϊκή *virtus* χωρίς να το αντιληφθεί. Και αυτά τα κωμικά αποσπάσματα είναι αποκυήματα της δικής του γραφίδας, συνεπώς δεν πρόκειται για έναν απλό *epitomator*, αλλά για ένα γνήσιο συγγραφέα με προσωπικό ύφος.

Γενικά συμπεράσματα

Ο Φλώρος συνδυάζει δύο από τις βασικότερες θεωρίες του χιούμορ (υπεροχής και παρά προσδοκίαν). Ο κυριότερος του σκοπός είναι η εξύμνηση της ρωμαϊκής ανδρείας και του ρωμαϊκού

⁴⁰ Βλ. Πλουτ. *Καισ.*, 45.2.5-45.5.1: *τῶν ὄψεων ἐφιέμενοι καὶ τὰ πρόσωπα συντιτρώσκοντες, ὑπὸ Καίσαρος δεδιδασμένοι τοῦτο ποιεῖν, ἐλπίζοντος ἄνδρας οὐ πολλὰ πολέμοις οὐδὲ τραύμασιν ὀμιληκότας, νέους δὲ καὶ κομῶντας ἐπὶ κάλλει καὶ ὄρα, μάλιστα τὰς τοιαύτας πληγὰς ὑπόψεσθαι καὶ μὴ μενεῖν, τὸν ἐν τῷ παρόντι κίνδυνον ἅμα καὶ τὴν αὐθις αἰσχύνην δεδοικότας. Ὁ δὲ καὶ συνέβαινε. Οὐ γὰρ ἠνείχοντο τῶν ὑσῶν ἀναφερομένων, οὐδ’ ἐτόλμων ἐν ὀφθαλμοῖς τὸν σίδηρον ὀρῶντες, ἀλλ’ ἀπεστρέφοντο καὶ ασυνεκαλύπτοντο, φειδόμενοι τῶν προσώπων.*

⁴¹ *Ἐπιτομὴ τῶν Ρωμαϊκῶν*, σσ. 238-239, σημ. 14.

ingenium (πολιτικός στόχος). Με τα αποσπάσματα ανεκδοτολογικού περιεχομένου έχει διττό στόχο: α) την ελάφρυνση του ύφους και β) την εξύψωση των Ρωμαίων.

Και ο ρόλος του μεταφραστή Φιλιππίδη είναι διττός, καθώς: α) και σχολιάζει χιουμοριστικά αυτά τα χωρία που βρίθουν από εθνική περηφάνια και συνεπώς, β) αποδομεί το χιούμορ του Φλώρου αποκαλύπτοντας στον Έλληνα αναγνώστη το ρόλο του χιούμορ του Ρωμαίου ιστορικού ως εργαλείο προπαγάνδας.

Βιβλιογραφία

- Alonso-Núñez, J. M., (1952), “Die Ideologie der Virtus und der Fortuna bei Florus in Lichte der Inschriften und Münzen”, *BJ* 186: 291-98.
- Attardo, S. (1994), *Linguistic Theories of Humor*, Berlin.
- Bergson, H. (1919), *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris¹⁷.
- Catin, L. (2009), “Comedy, Wit and Humor in Livy”, στο J.D. Chaplin – C.S. Kraus (επιμ.), *Livy*, New York, σσ. 191-200.
- Chapman, A.J. – Foot, H.C. (1976), *Humor and Laughter: Theory, Research, and Application*, London.
- Corbeill, A. (1996), *Controlling Laughter: Political humor in late Roman republic*, Princeton.
- Darbo-Peschanski, C. (2000), “Rire et rationalité: le cas de l’ historiographie grecque” στο M.L. Desclos (επιμ.), *Le rire des Grecs: Anthorpologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, σσ. 203-13.
- Galinsky, G.K. (1975), *Ovid’s Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*, London.
- Giangrande, L. (1972), *The use of Spoudaiogeloion in Greek and Roman Literature*, Paris
- Graf, F. (1997), “Cicero, Plautus and Roman Laughter”, στο J. Bremmer – H. Roodenburg (επιμ.), *A cultural history of Humor*, Cambridge, σσ. 29-39.
- Grant, M. (1924), *The Ancient Rhetorical Theories of the Laughable*, Madison, WI.
- Halliwell S. (1991), “The Uses of Laughter in Greek Culture”, *CQ* 41: 279-96.
- Halsall, G. (2002), *Humor, history and politics in late antiquity and the early Middle Ages*, Cambridge.
- Havas, L. (1984), “Zur Geschichtskonzeption des Florus”, *Klio* 66: 590-8.
- Hobbes, T. (1651), *Leviathan*, London.
- Huizinga, J. (1989), *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι (homo ludens)*, μετάφρ. Στ. Ροζάνης – Γερ. Λυκιαρδόπουλος, Αθήνα.
- Jal, P. (1967), *Florus: Oeuvres, texte établi et traduit*, Paris.
- Keith-Spiegel, P. (1972), “Early Conceptions of Humor: Varieties and Issues”, στο J.H. Goldstein – P.E. McGhee (eds.), *The Psychology of Humor*, New York – London.
- Morreall, J. (1987), *The Philosophy of Laughter and Humor*, New York.
- Nordh, A. (1952), “Virtus and Fortuna in Florus”, *Eranos* 50: 111-28.
- Otis, B. (1970), *Ovid as an epic poet*, Cambridge².
- Παππάς, Β. (2010), *Η λατινομάθεια του Δημητρίου Δανιήλ Φιλιππίδη (†1832): οι μεταφράσεις του Τρόγου και του Φλώρου* (διδακτορική διατριβή), Θεσσαλονίκη.
- Plass, P. (1988), *Wit and the writing of History*, Madison, WI.
- Plaza, M. (2006), *The function of Humor in Roman verse satire: laughing and lying*, Oxford.
- Raskin, V. (1985), *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht (Holland).
- Scafuro, A.C., (2009), “Livy’s Comic Narrative of the Bacchanalia”, στο J.D. Chaplin – C.S. Kraus (επιμ.), *Livy*, New York, σσ. 321-54.
- Schutz, C.E. (1977), *Political Humor: From Aristophanes to Sam Ervin*, Cranbury, NJ.
- Skinner, Q. (2004), “Hobbes and the Classical Theory of Laughter”, στο T. Sorell – L. Foisneau (επιμ.), *Leviathan after 350 years*, Oxford, σσ. 139-66.
- von Albrecht, M. (2002), *Ιστορία της Ρωμαϊκής Λογοτεχνίας*, τόμ. 1-2, μετάφρ. Δ. Νικήτας, Ρέθυμνο.
- Zancan, P. (1942), *Floro e Livio*, Padova.

Summary

Florus comicus: humor and parody in *Epitome rerum Romanarum*

Lucius or Publius Annaeus or Annius Florus (or Iulius Florus) composes the work *Epitome de Tito Livio* or *Epitome bellorum omnium annorum DCC* during the period of either Hadrian or Trajan kingship, or even during the era of Antoninus Pius. His work which had a tremendous effect on the posteriors was translated in several different languages and was one of the most favorite school manuals during the Middle Ages. In 1818, it was translated in «aeolodorique», the colloquial Greek of that period by Demetrius Daniel Philippides who came from Milies. Philippides not only translated this work but also commented with footnotes on many of the extracts of Florus story.

This Latin work is interspersed with humorous parts. In the present paper, the language, as well as the style of these passages is studied while further trying to detect the sources of the Roman historian (Livy, Plutarch).

The humorous parts of Florus story were proven to be figments of his own style rendering him a genuine author and not a simple 'epitomator'. With his national humor, which comprises a blend of the superiority and incongruity theories, Florus aims at exalting the Roman nation by abasing the opponents of Rome and presenting them as barbarians. On the other hand, the aim of the translator – interpreter is double: a. to comment with humor on the parts abounding with national pride and, as a result b. to deconstruct Florus' humor by revealing to the Greek reader the role of the Roman historian's humor as a propaganda tool.

CENA TRIMALCHIONIS: Η ΚΑΚΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΧΙΟΥΜΟΡ

Ο ιστορικός Πολύβιος ο Μεγαλοπολίτης στο τριακοστό πέμπτο βιβλίο των ιστοριών του¹ αλλά και ο Πλούταρχος στο Βίο του Μάρκου Κάτωνα αναφέρονται στη συνηγορία του Τιμητή Μάρκου Πορκίου Κάτωνα για τον επαναπατρισμό των Αχαιών κρατουμένων το 150 π.Χ. Ο ταχύς, εξαιρετικά λεπτός και έντονα διπλωματικός τρόπος, με τον οποίον ο διάσημος Ρωμαίος όχι μόνο εξασφάλισε την τάχιση αναχώρηση από τη Ρώμη των τριών φιλοσόφων της πρεσβείας του 155 αλλά και χειρίστηκε όλη τη συγκλητική συζήτηση επί του επαναπατρισμού των Αχαιών δείχνει, πέρα από τις άλλες διπλωματικές και διαχειριστικές ικανότητές του, και την υψηλή αίσθηση του χιούμορ του, δυσερμήνευτη προφανώς για όσους επιμένουν, και σήμερα ακόμη, να υποστηρίζουν την έλλειψη αυτής της ιδιότητας – ποιότητας του λόγου και της σκέψης, θα έλεγα καλύτερα – από τους αρχαίους Ρωμαίους: «Σαν να μην είχαμε να κάνουμε τίποτα, καθόμαστε εδώ όλη τη μέρα συζητώντας για το αν μερικοί Έλληνες γέροι θα θαφτούν από Ιταλούς ή Αχαιούς εργολάβους κηδειών». Τα λόγια του Ρωμαίου συγκλητικού ήταν ολοφάνερα περιφρονητικά, η πρόθεσή του όμως υπήρξε αναμφισβήτητα θετική, ομοίως και το αποτέλεσμα της. Στη συνέχεια του επεισοδίου, όταν ο Πολύβιος διατύπωσε την παράκληση να επιστρέψει ο Κάτων στη Σύγκλητο και να ζητήσει όχι μόνο την επιστροφή των εξορίστων στην πατρίδα τους αλλά και την αποκατάσταση των προνομίων τους, ο Κάτων χαμογέλασε και επιστρατεύοντας την ίδια διάθεση χιούμορ τού απάντησε ότι αυτό που του ζητούσε ήταν «σαν ο Οδυσσέας να ήθελε να επιστρέψει στη σπηλιά των Κυκλώπων, γιατί είχε λησμονήσει εκεί το σκούφο και τη ζώνη του».

Ανάλογα με το παραπάνω χωρίο κείμενα επίδειξης λεπτού ρωμαϊκού χιούμορ στη ροή του λόγου και της σκέψης θα είχε κανείς να παρουσιάσει πολλά ερευνώντας τα λατινικά και τα αντίστοιχά τους ελληνικά κείμενα. Όπως, βέβαια, παρατηρεί η Irene Nye,² δύσκολα θα έβλεπε κανείς κάτι ανάλογο στα κείμενα του Καίσαρα και του Βιργιλίου, σε άλλα όμως λατινικά κείμενα η εμφάνιση αυτού του είδους του χιούμορ είναι έντονη και συνήθως απολαυστική. Τα κείμενα του Κοϊντιλιανού, του Μακροβίου, των κωμικών Πλαύτου και Τερεντίου (ιδιαίτερα του πρώτου), του Ορατίου, του Κατούλλου, έχουν να επιδείξουν άφθονες τέτοιες περιπτώσεις προβολής πηγαίου χιούμορ, είναι όμως ιδιαίτερα ενδεικτική η παρακάτω πασίγνωστη ιστορία: Λέγεται ότι ο Νασικός πήγε κάποτε να επισκεφθεί τον ποιητή Έννιο. Όταν στην πόρτα του σπιτιού του ζήτησε να τον δει, η υπηρέτρια τον πληροφόρησε ότι ο Έννιος απουσίαζε, ο Νασικός όμως παρατήρησε ότι τού έδωσε αυτή την πληροφορία ύστερα από σχετική εντολή του κυρίου της, ο οποίος ήταν μέσα στο σπίτι. Αποχώρησε χωρίς να αντιδράσει. Λίγες μέρες ύστερα, όταν ο Έννιος πήγε και αυτός με τη σειρά του να επισκεφθεί τον Νασικό και ζήτησε από την πόρτα να τον δει, ο Νασικός τού φώναξε από μέσα ότι δεν ήταν εκεί. Όταν ο Έννιος τότε τού είπε «μα τι πράγματα είναι αυτά; Λες και δεν γνωρίζω τη φωνή σου;», ο Νασικός του απάντησε «τι ξεδιάντροπος που είσαι! Όταν εγώ ήρθα και σε ζήτησα, πίστεψα την υπηρέτριά σου ότι δεν ήσουν στο σπίτι σου και συ δεν πιστεύεις τώρα εμένα;»

Ανάλογα ερεθιστικό ήταν και το χιούμορ του Κικέρωνα, όταν ο συμμαθητής του από τα παιδικά τους χρόνια Βίβιος Κούριος προσπαθούσε να κρύψει την ηλικία του και να παρουσιαστεί πολύ νεότερος, μια απόπειρα καθόλου ασυνήθιστη σε κάθε εποχή. Ο Ρωμαίος ρήτορας και φιλόσοφος τού απάντησε ήρεμα: «Ίσως να έχεις δίκιο. Φαίνεται ότι τότε που ασκούμεθα και οι δύο στις σχολές ρητορικής, συ δεν είχες ακόμη γεννηθεί...». Και με το ίδιο πνεύμα σχολίασε κάποια γνωστή Ρωμαία

¹ Βλ. Πολυβ. 35.6, και Πλουτ. *Μάρκ. Κάτ.* 9.

² Βλ. Nye (1913-4) 154.

οικοδέσποινα, η οποία επέμενε ότι ήταν τριάντα ετών: «Φυσικά, είπε, την έχω ακούσει να επαναλαμβάνει τον ίδιο ισχυρισμό στα είκοσι τελευταία χρόνια...».

Τέτοια και πολλά άλλα ανάλογα θα μπορούσε να παρουσιάσει κανείς ερευνώντας τα λατινικά κείμενα, και ασφαλώς όλοι θα συμφωνούσαμε ότι είναι περιπτώσεις δηλωτικές μιας υψηλής περί χιούμου αντίληψης που χαρακτηρίζει ορισμένα επώνυμα άτομα. Όμως, αυτή είναι η μια μόνο πλευρά της εικόνας, η περισσότερο εκλεπτυσμένη και οπωσδήποτε συνάδουσα με την ιδέα που έχουμε για το χιούμορ ως υψηλό πνευματικό αγαθό ασχέτως εποχής. Στο κείμενο των *Σατυρικών* βιβλίων του Πετρωνίου, του «πρώτου ρεαλιστικού μυθιστορήματος της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας», κατά την εκτίμηση του J.P. Sullivan αλλά και άλλων,³ και ειδικότερα στην περιβόητη *Cena Trimalchionis*, η εικόνα είναι τελείως διαφορετική και ασφαλέστατα οδυνηρή, ακόμη και επαχθής. Το χιούμορ, όπως εμφανίζεται εδώ, δεν έχει καμία απολύτως σχέση με τη λεπτή και υψηλή διεργασία του νου ορισμένων πεπαιδευμένων προσωπικοτήτων του ρωμαϊκού κόσμου, που εμφανέστατα μετείχαν της ελληνικής παιδείας και απολάμβαναν τα αγαθά του ελληνικού στοχασμού.⁴

Και δεν είναι μόνο η εμφάνιση του φαλακρού, ντυμένου με κοκκινωπή ρόμπα γέρου με τις παντόφλες του, που προπονείται με τους μακρυμάλληδες δούλους του πετώντας τους μια πράσινη μπαλίτσα, η εικόνα που προμηνύει, ήδη στο αισθητικό επίπεδο, την έλλειψη κάθε έννοιας χιούμουρ από πρόσωπα, πράγματα και καταστάσεις, δεν είναι μόνο η πάπια εκείνη που ευπειθώς μεταφέρει ο δούλος για να «ανακουφίζεται» ο κύριός του ανά πάσα στιγμή, ούτε τα μαλακότατα μάλλινα υφάσματα, οι πρόδρομοι με τα φάλαρα και τη χειράμαξα, όπου, δίκην πολύτιμου θησαυρού, μεταφέρεται το «κατσιασμένο αμόρε» του Τριμαλχίωνα, ούτε τα εξεζητημένα σπάνια εδέσματα και τα σκεύη, ούτε ο πρασινοφορεμένος θυρωρός με την κερασένια ζώνη, που καθαρίζει μπιζέλια μέσα σε μια ασημένια λεκάνη, ούτε αυτά και αρκετά άλλα ανάλογα είναι εκείνα που αδίστακτα και ανενδοίαστα προκαλούν τον αναγνώστη σε ύψιστη αισθητική ανατριχίλα, ούτε ακόμα και οι τοιχογραφίες με τα βιογραφικά του Τριμαλχίωνα και το χρυσό κουτί με τα γένια του, δεν είναι τίποτε από όλα αυτά και όσα άλλα ακόμη βάρβαρα προκαλούν το θεατή και τον αναγνώστη, όσο τα λόγια, οι γνώσεις και οι «φιλοσοφικές» συζητήσεις και ερμηνείες του οικοδεσπότη εκείνες που πραγματικά «σπάνε κόκαλα» και εξοντώνουν «άπαξ δια παντός» κάθε έννοια χιούμουρ που θα μπορούσε ενδεχομένως το κείμενο των *Σατυρικών* να εμπνεύσει.

Έτσι, ο Τριμαλχίωνας κερνάει τους συνδαιτυμόνες του «φαλερνό οπιμιανό κρασί εκατό χρόνων»⁵ βομβαρδίζοντάς τους με την ακατάσχετη γλωσσαλγία του: «Το κρασί ζει περισσότερο από το κακόμοιρο το ανθρωπάκι. Γι' αυτό να γίνουμε στουπί, το κρασί είναι ζωή. Σας κερνάω αληθινό οπιμιανό κρασί. Χτες δεν έβαλα στα ποτήρια τόσο ωραίο κρασί, κι ας φάγανε εδώ πολύ καλύτεροί σας».⁶ Και λίγο ύστερα, «φιλοσοφώντας» μπροστά σ' έναν ασημένιο σκελετό, που θα χρησιμοποιηθεί εδώ αλλά και αλλού, όπως μας θυμίζει στα εξαιρετικά σχόλιά του ο Martin S. Smith, ως «μία υπόμνηση του πεπερασμένου της ανθρώπινης ζωής»,⁷ θα προσθέσει σε αυτοσχέδιο στίχο «Αλίμονο σε μας τους φουκαράδες, καθέννας μας είναι ένα τίποτε! / Έτσι θα γίνουμε όλοι μας, σαν ο Γέρος θα μας πάρει. / Να ζήσουμε, λοιπόν, όσο μας είναι γραφτό».⁸ Μπροστά στο στρογγυλό τραπέζι με τα δώδεκα ζώδια, διατεταγμένα με βάση τις προσωπικές του τοποθετήσεις επί των ουρανίων φαινομένων, θα περιοριστεί μόνο στην αυτονόητη προτροπή: «Ελάτε, ας φάμε. Τα φαγητά είναι για να τα τρώμε».⁹ Αλλά τα ζώδια είναι μεγάλο θέμα. Δεν θα το αφήσει έτσι να πάει χαμένο. Εξακολουθεί, λοιπόν,

³ Βλ. Sullivan (1981). Πρβλ. και Perry (1967), Walsh (1970), Courtney (1962) κ.α.

⁴ Πρβλ. τη μελέτη του Νίκου Πετρόχειλου (1974).

⁵ Ο Πλίνιος ο Πρεσβύτερος (*N.H.* xiv. 55) αναφέρει ότι μερικά από τα περίφημα κλήματα επί της υπατείας του Οπιμίου (121 π.Χ.) επιβίωσαν μέχρι και τις μέρες του, αλλά μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν μόνο ως μαγιά για νεότερα κρασιά: πρβλ. και Baldwin (1967).

⁶ *S.* 34.

⁷ Βλ. Smith (1975) 74, όπου σε σχόλιο της § 8 υπενθυμίζεται ότι ο Ηρόδοτος (2.78) και ο Πλούταρχος (*Ηθικά*, 357-8) περιγράφουν ένα αιγυπτιακό έθιμο παρουσίας ενός σκελετού ή κάποιου ανάλογου σχήματος σε γιορτές, θέλοντας μ' αυτόν τον τρόπο να δείξουν το πρόσκαιρο της ανθρώπινης ζωής.

⁸ Smith (1975).

⁹ Smith (1975) 35.

μαστιγώνοντας αλύπητα τους καλεσμένους του: «Ετούτος ο ουρανός, όπου ζούνε οι δώδεκα θεοί, είναι χωρισμένος σε άλλες τόσες φιγούρες, και τη μια φορά έρχεται ο Κριός. Όποιος γεννηθεί στον Κριό έχει πολλά κεφάλια ζώα, μαλλί μπόλικο, κι ακόμη χοντρό κεφάλι, κούτελο που δεν κοκκινίζει –και μυτερό κέρατο. Σε τούτο τον αστερισμό γεννιούνται πάρα πολλοί γραμματιζούμενοι και κατεργαράιοι». Μέσα από το ίδιο πνεύμα απουσίας κάθε ίχνους γνώσης και χιούμορ εξακολουθεί και με τα άλλα ζώδια. Η αναφορά θα ήταν απολαυστική, αν δεν ήταν εμετική, καθώς παρελαύνουν μπροστά στους συνδαιτυμόνες αμάξια που τα σέρνουν δύο άλογα (Δίδυμοι), φαγάδες (Λέων), φυγόδικοι δούλοι (Παρθένος), χασάπηδες και μυροπώληδες (Ζυγός), φαρμακευτές και φονιάδες (Σκορπιός), αλλήθωροι (Τοξότης), φουκαράδες που από τις δυστυχίες τούς φυτρώνουν κέρατα (Αιγόκερως), ταβερνιάρηδες και νεροκολόκυθα (Υδροχόος), μάγειροι και δάσκαλοι της ρητορικής (Ιχθείς), ένας απίστευτος αχταρμάς!¹⁰

Η κονιορτοποίηση του χιούμορ αποδεικνύεται θανάσιμα μεταδοτική, αν κρίνουμε όχι μόνο από τον άκριτο θαυμασμό που εκφράζουν οι συνδαιτυμόνες προς τα λεγόμενα του Τριμαλχίωνα, χαρακτηρίζοντάς τον «σοφό» και ορκιζόμενοι πως ούτε αστρονόμοι και ποιητές των ελληνιστικών χρόνων, όπως ο Ίππαρχος και ο Άρατος, θα μπορούσαν να σηκώσουν το ανάστημά τους μπροστά στη δική του μεγαλειότητα,¹¹ αλλά και, εκμεταλλευόμενοι την προσωρινή απουσία του οικοδεσπότη τους, προχωρώντας σε ένα καταιγισμό ανόητης επίδειξης εξωφρενικής γνώσης και αδίστακτης αμπελοφιλοσοφίας, όπως αυτές εκφράζονται με τα λόγια του Δάμα,¹² του Σελεύκου,¹³ του Φιλέρωτα,¹⁴ του Γανυμήδη,¹⁵ και του ραφτάκου Εχίωνα,¹⁶ την ακατάσχετη λογοδιάρροια του οποίου μόνο η επανάκαμψη του Τριμαλχίωνα¹⁷ και η επαναδραστηριοποίησή του στην άμετρη προβολή του ατόμου του και των κατορθωμάτων που επιτέλεσε έχει τη δύναμη να διακόψει. Μέσα σ' αυτό το πνεύμα της αυτοπροβολής και της παχυλής αμάθειας, ο οικοδεσπότης θα κατατοπίσει το «έκπληκτο» ακροατήριο για τις κοιλιακές του ανωμαλίες, μαζί και για τις δεκάδες των μαγείρων που διαθέτει, θα θέσει περισπούδαστα ερωτήματα στον Αγαμέμνονα, όπως το ερώτημα «τι είναι φτωχός», που ο ερωτώμενος δεν θα τολμήσει ούτε καν ακροθιγώς να αντιμετωπίσει, και θα πληροφορήσει τους συνδαιτυμόνες του για τους δώδεκα άθλους του Ηρακλή, για το παραμύθι με τον Οδυσσέα, «που ο Κύκλωπας του έβγαλε το δάχτυλο με μια τσιμπίδα», και για την Κυμαία Σίβυλλα, που άγνωστο πώς βρέθηκε κρεμασμένη μέσα σ' ένα μπουκάλι, ορατή μόνο από τα μάτια του Τριμαλχίωνα και κανενός άλλου.¹⁸ Και μέσα σε όλα αυτά η Κασσάνδρα που «σκοτώνει τους γιους της», ο Δαίδαλος, που «κλείνει τη Νιόβη στο δούρειο ίππο», ο Αννίβας που ο Τριμαλχίωνας τον θέλει στην Τροία να λιώνει όλα τα ασημένια, χρυσά και χάλκινα αγάλματα και να φτιάχνει ένα καινούριο μέταλλο, και ένα σωρό άλλα αξιοθαύμαστα, που ούτε η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων θα τολμούσε να είχε ονειρευτεί.

Συνοψίζω και συμπεραίνω: Το *Satyricon* του Πετρώνιου, και ιδιαίτερα για τη συγκεκριμένη ανακοίνωση η *Cena Trimalchionis*, είναι ένα έργο που, με όπλο την αναμφισβήτητη χιουμοριστική διάθεση και στίλβουσα ευφυΐα του συγγραφέα του, αλλά με στόχο που αναγκαστικά παραμερίζει, ίσως και ηθελημένα αγνοεί και τελικά κακοποιεί το πηγαίο χιούμορ, προσανατολίζεται προς τον σαρκασμό και εξευτελισμό καταστάσεων, προσώπων και αντιλήψεων μιας ασύδοτης εποχής. Έτσι, αγνοείται η εκλέπτυνση και πιστή αποτύπωση ενός υψηλού πνεύματος ευφυΐας και χιούμορ, γνωστού και αποδεκτού από την παιδεύουσα και παιδευομένη ρωμαϊκή κοινωνία, μια και κάτι τέτοιο θα ήταν αντίθετο προς τον θεμελιώδη στόχο του έργου. Η κακοποίηση του χιούμορ παρουσιάζεται έτσι ως κυνικά «αναγκαία», καθώς ο ποιοτικός αποχρωματισμός του κειμένου είναι ο μόνος κατάλληλος για να προωθήσει το κυρίαρχο πνεύμα προβολής (και, κατά τα φαινόμενα, αποδοχής) μιας προϊούσας φθοράς.

¹⁰ Smith (1975) 39. Για συζητήσεις σχετικές με τον αστρολογικό δίσκο, βλ. τις μελέτες των Gaselee (1915) 17 κ.ε., de Vreese (1927) και Rose - Sullivan (1968).

¹¹ Smith (1975) 40.

¹² Smith (1975) 41· πρβλ. Housman (1918) 164.

¹³ Smith (1975) 42.

¹⁴ Smith (1975) 43.

¹⁵ Smith (1975) 44.

¹⁶ Smith (1975) 45 και 46.

¹⁷ Smith (1975) 47.

¹⁸ Smith (1975) 47 κ.ε.

Βιβλιογραφία

- Baldwin, B. (1967), “Opimian wine”, *AJPh* 88: 173-5.
- Courtney, E. (1962), “Parody and Literary Allusion in Menippean Satire”, *Philologus* 106: 86-100.
- Gaselee, S. (1915), *A Collotype Reproduction of that portion of Codex Paris. 7989, commonly called the Codex Traguriensis, which contains the Cena Trimalchionis of Petronius, together with Four poems ascribed to Petronius in Codex Leid. Voss. 111*, Cambridge.
- Housman, A.E. (1918), “Jests of Plautus, Cicero, and Trimalchio”, *CR* 32: 162-4.
- Nye, I. (1913-14), “Humor repeats itself”, *CJ* 9: 154-64.
- Perry, B.E. (1967), *The Ancient Romances*, Berkeley - Los Angeles.
- Πετρόχειλος, Ν. (1974), *Ρωμαίοι και Ελληνισμός - μια διαλεκτική σχέση*, μετάφρ. από την αγγλική Ελένης Περάκη Κυριακίδου και Στρατή Κυριακίδη, Αθήνα.
- Rose, K.F.C. & Sullivan, J.P. (1968), “Trimalchio’s Zodiac Dish”, *CQ* 18: 180-4.
- Smith, M.S. (1975), *Petronius Cena Trimalchionis*, Oxford.
- Sullivan, J.P. (1981), *Petronius Satyricon and Seneca The Apocolocyntosis*, London.
- de Vreese, J.G.W.M. (1927), *Petron 39 und die Astrologie*, Amsterdam.
- Walsh, P.G. (1970), *The Roman Novel*, Cambridge.

Summary

Cena Trimalchionis: The Abuse of Humor

Petronius’ *Satyricon*, and, for the purposes of the present paper, in particular the *Cena Trimalchionis*, is a work oriented towards sarcasm and humiliation for situations, persons and beliefs of an unrestrained age. This it accomplishes largely on account of the unquestionably humorous predisposition and shining intelligence of its author, which are prominent throughout, though in fashion that necessarily evades, perhaps even intentionally shunts and ultimately abuses genuine humor. In this way, the subtlety and fruitful documentation of high-spirited intelligence and humor familiar to Roman intellectuals and accepted by it, is neglected, since such an approach would be at odds with the fundamental aim of the work. The abuse of humor thus presents itself as cynically “necessary”, since the qualitative de-colorization of the text is the only appropriate method for featuring the prevalent spirit in the projection (and, as it seems, acceptance) of a developing decadence.

ΠΕΡΣΙΟΣ, SAT. I: ΕΚΦΡΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΧΙΟΥΜΟΡ ΩΣ ΜΕΣΟΥ ΜΟΜΦΗΣ

Το ερευνητικό ενδιαφέρον γύρω από τις σάτιρες του Πέρσιου στρέφεται κυρίως στον πολυδιάστατο χαρακτήρα των νοημάτων, ο οποίος ενισχύεται από τις διαδοχικές μεταφορές και την πολυπλοκότητα της έκφρασής τους. Στο πλέγμα ιδεών, λογοτεχνικής, ηθικής και κοινωνικής κριτικής, συχνά με στωικές απηγήσεις, που συνδέεται με τις μεταφορές αυτές, το χιούμορ είναι καλά συγκεκαλυμμένο. Σχετικά πρόσφατα η έρευνα αντέκρουσε τον απαξιωτικό χαρακτηρισμό του έργου του Πέρσιου ως «ελλιπούς χιούμορ» αντιμετωπίζοντάς το αντ' αυτού ως ουσιαστικό στοιχείο της δυναμικής του.¹

Η παρούσα μελέτη προσδοκά σε μία ανάγνωση της πρώτης και προγραμματικής σάτιρας του Πέρσιου που θα επιτρέψει να διαφανεί το χιούμορ ως στοιχείο συνεκτικό του έργου. Ως βασική ιδέα που διατρέχει τη σάτιρα θεωρείται ο συσχετισμός της λογοτεχνικής παραγωγής και των ηθικών αξιών της Ρώμης των ημερών της ηγεμονίας του Νέρωνα.² Η απουσία άμεσης επίθεσης προς πρόσωπα σύγχρονα με την εποχή προσδίδει στη σάτιρα, και κατ' επέκταση στο χιούμορ της και στον προαναφερθέντα συσχετισμό, χαρακτήρα διαχρονικό. Επιπρόσθετα, η συγκάλυψη του χιούμορ πίσω από τη θεμελιακή μεταφορά της σάτιρας, αυτή των αυτιών γαιδάρου, διατρέχει τη σάτιρα κατά τρόπο συνεκτικό και το χιούμορ συμβάλλει κατ' αυτό τον τρόπο στον προγραμματικό της χαρακτήρα.

Η εφαρμογή του χιούμορ στην πορεία της σάτιρας

scilicet ³ haec populo pexusque togaque recenti et natalicia tandem cum sardonynche albus sede leges celsa, liquido cum plasmate guttur mobile conlueris, patranti fractus ocello. tunc neque more probo videas nec voce serena ingentis trepidare Titos, cum carmina lumbum intrans et tremulo scalpuntur ubi intima versu. tun, vetule, auriculis alienis colligis escas, articulis quibus et dicas cute perditus “ohe”?	15 20
---	--------------------------

Η επίθεση του Πέρσιου προς τη λογοτεχνική παραγωγή και το κοινό της εποχής ξεκινά με μία εικόνα. Σε αυτήν ο ποιητής επιστρατεύει το χιούμορ, για να περιγράψει την απαγγελία και τους ακροατές της (15-23). Η απαγγελία θα γίνει σε περιβάλλον εντυπωσιασμού και η καλλιπέπια θα μεταλλαχθεί σε επιτηδευμένη εμφάνιση, προσεγμένη και περιποιημένη σε βαθμό εκθηλυσμού (18-19). Η αίσθηση της υγρασίας που περιβάλλει την ατμόσφαιρα προϊδεάζει τη διαστροφή που ο σατιρικός επιθυμεί να ψέξει και της οποίας ο αντίκτυπος γίνεται ορατός μέσα από τους Ρωμαίους οι οποίοι ακούν με ηδονή (20).⁴ Και βεβαίως οι παραπομπές του *Titus* στο ανδρικό μόριο δεν περνούν απαρατήρητες.

Ο Πέρσιος απορρίπτει τα ποιήματα των συγχρόνων του, με την εισαγωγή εικόνων, η περιγραφή των οποίων δίδεται με λεξιλόγιο κατάλληλο να αποδώσει παραστατικά τη ρευστότητα του λόγου και

¹ Βλ. Plaza (2006) 15, με σχετική βιβλιογραφία.

² Για τη σχέση του Πέρσιου με την εποχή και τη στάση του προς τη λογοτεχνική παραγωγή, βλ. Witke (1984) *passim*.

³ Τα παραθέματα του κειμένου ακολουθούν την έκδοση της LOEB (2004) από την S. Morton Braund. Όπου χρησιμοποιείται έντονη γραμματοσειρά, οφείλεται σε επιλογή δική μου.

⁴ Βλ. Keane (2006) 59· Miller (1998) 260 κ.ε.· Anderson (1982) 173.

τη μεγαλοπρέπεια των απαγγελιών, αλλά συνάμα και να παραπέμψει σε εικόνες άκρατου, σχεδόν εκφυλιστικού ηδονισμού. Από την άλλη, η περιγραφή των ακροατών είναι αυτή που αρμόζει στην εκστατική παρακολούθηση των αναγνωσμάτων: στη σαγήνευση που συντελεί σε αποχαύνωση, παθητικότητα των αισθήσεων και του πνεύματος και εν τέλει τον υποβαλλόμενο εκθηλυσμό, ως δύναμη αντίρροπη του υγιούς αρσενικού, γνήσιου χαρακτήρα της Romanitas.⁵

Ένα μεγάλο μέρος της σάτιρας στη συνέχεια δομείται πάνω στις ερωτήσεις του συνομιλητή.⁶ Οι ερωτήσεις του σταδιακά γίνονται περισσότερο περιφραστικές, το ίδιο και οι απαντήσεις που παίρνει από τη σατιρική περσόνα. Όλες οι ερωτήσεις πηγάζουν από τον ίδιο προβληματισμό και αποσκοπούν στο ίδιο αποτέλεσμα. Οι λογοτέχνες αντιμετωπίζονται συνολικά, ως μάζα, και η περσόνα ρητορικά προκαλείται μέσα από την επανάληψη της ερώτησης, με διαφορετική κάθε φορά διατύπωση, να αυτο-ενταχθεί σε αυτό το σύνολο. Γνώρισμα του συνόλου είναι η γοητεία που του ασκεί η αποδοχή του κοινού και η επακόλουθη προσαρμογή της λογοτεχνικής δημιουργίας στις προτιμήσεις του όχλου. Η ειρωνεία του Πέρσιου οδηγεί το συνομιλητή του στην πλάνη ότι η περσόνα ανήκει πράγματι σε αυτή τη μάζα, κάτι που ο συνομιλητής προσπαθεί μάταια να εκμαιεύσει από τον ποιητή, δίχως να λάβει υπόψη του το γέλιο του Πέρσιου που έχει προηγηθεί στο στίχο 12: *cachinno*. Η σχέση της περσόνας με το σύνολο προσδίδει έντονο ενδιαφέρον στην ανάγνωση της σάτιρας. Η αποκάλυψη της αλήθειας, που θα διαφανεί στη συνέχεια ότι διέπει τη σάτιρα, έχει αντίκτυπο πρωτίστως στην ίδια την περσόνα.⁷

“quo didicisse, nisi hoc fermentum et quae semel intus 24
innata est rupto iecore exierit caprificus?”
en **pallor seniumque!** o mores, usque adeone
scire tuum nihil est nisi te scire hoc sciat alter?

Ο Πέρσιος απαντά με χιούμορ στην πρώτη ερώτηση και η αντίδρασή του αποσκοπεί στην κριτική του συνομιλητή του.⁸ Βρίσκει αποκρουστική την ιδέα και τον αποκαλεί *pallor seniumque*. Δύο χαρακτηρισμοί που ενέχουν τη σήψη της εποχής. Η ωχρότητα παραπέμπει σε έκφυλη σεξουαλική ζωή αλλά και σε διαρκή ποιητική σπουδή, η οποία όπως φαίνεται δεν έχει επιφέρει ουσιαστικό αποτέλεσμα.

“at pulchrum est digito monstrari et dicier ‘hic est.’
ten **cirratorum centum dictata fuisse**
pro nihilo pendes?” ecce inter pocula quaerunt 30
Romulidae saturi quid dia poemata narrent.
hic aliquis, cui circum umeros hyacinthina laena est,
rancidulum quiddam balba de nare locutus
Phyllidas, Hypsipylas, vatum et plorabile siquid,
eliquat ac **tenero subplantat verba palato.** 35
adsensere viri: nunc non cinis ille poetae
felix? non levior cippus nunc inprimit ossa?
laudant convivae: nunc non e manibus illis,
nunc non e tumulo fortunataque favilla
nascentur violae? 40

⁵ Βλ. Powell (1992) 157-8.

⁶ Η αναζήτηση της αλήθειας κατά τη διάρκεια της σάτιρας ως την αποκάλυψή της προσλαμβάνει στη συνέχεια μορφή αναμόχλευσης και αυτεπίγνωσης. Ο διάλογος είναι πλασματικός και ο Συνομιλητής απλά συμβάλλει στην πορεία ενός μονολόγου: Hendrickson (1928) 103 κ.ε. Με αυτό το χαρακτήρα θα εξεταστεί ο διάλογος στη συνέχεια της παρούσας εργασίας.

⁷ Plaza (2006) 44-5.

⁸ Βλ. και Hendrickson (1928) 104-5.

Στη δεύτερη ερώτηση ο Πέρσιος θα απαντήσει με σαρκασμό, ο οποίος διατρέχει και τη νέα εικόνα. Στα εκατό σγουρόμαλλα αγόρια αντιτάσσει τους «Ρωμυλίδες». Σε απόλυτα ελληνικό περιβάλλον, ποιητικό και δραματικό, οι απόγονοι των Ρωμαίων έχουν αποκτήσει ελληνική κατάληξη και αντίστοιχα γούστα, υπερβολή που εντυπώνεται σε ένα ολόκληρο πεντάστιχο (30 κ.ε.) και αποτυπώνει την πνευματική και ηθική αλλοτρίωση.⁹ Ο προβληματισμός του εθνικά αλλοτριωμένου κοινού αποφέρει, σε σχέση αιτίου-αιτιατού, την τραγελαφική απαγγελία του εκφυλισμένου βάρδου.

<p style="text-align: center;">“rides” ait “et nimis uncis naribus indulges. an erit qui velle recuset os populi meruisse et cedro ligna locutus linquere nec scombros metuentia carmina nec tus?” quisquis es, o modo quem ex adverso dicere feci, non ego cum scribo, si forte quid aptius exit, quando haec rara avis est, si quid tamen aptius exit, laudari metuam; neque enim mihi cornea fibra est. sed recti finemque extremumque esse recuso “euge” tuum et “belle.” nam “belle” hoc excute totum: quid non intus habet? non hic est Ilias Atti ebria veratro? non siqua elegidia crudi dictarunt proceres? non quidquid denique lectis scribitur in citreis? calidum scis ponere sumen, scis comitem horridulum trita donare lacerna, et “verum” inquis “amo, verum mihi dicite de me.” qui pote? vis dicam? nugaris, cum tibi, calve, pinguis aqualiculus propenso sesquipede extet. o Iane, a tergo quem nulla ciconia pinsit nec manus auriculas imitari mobilis albas nec linguae quantum sitiati canis Apula tantum. vos, o patricius sanguis, quos vivere fas est occipiti caeco, posticae occurrite sannae.</p>	<p>40</p> <p>45</p> <p>50</p> <p>55</p> <p>60</p>
--	---

Εκτενέστερα απαντά ο Πέρσιος στο τρίτο ερώτημα του συνομιλητή. Τα βέλη της σάτιρας στρέφονται στη λογοτεχνική παραγωγή και στις επιδοκίμασιές του κοινού. Επιδοκίμασία και υστεροφημία που θα τον εξισώσει με αυτούς τους λογοτέχνες δεν τον ενδιαφέρει. Αντ’ αυτού, καλεί επειγόντως σε κριτική στάση και αποτίμηση της παραγωγής, ώστε να αποκαλυφθεί ότι η παραγωγή είναι νοθευμένη (50-1) και κατευθυνόμενη από τις προτιμήσεις της όποιου άρχουσας τάξης (51-3).¹⁰ Μόλις τρεις στίχους αργότερα (56 κ.ε.) ο Πέρσιος αρνείται να «χαϊδεύει τα αυτιά» λογοτεχνών και τους κατακεραυνώνει με σκληρές αλήθειες, θέτοντας στο κέντρο της κριτικής του την άκομψη εμφάνισή τους (56-7). Και συνεχίζει αναγνωρίζοντάς τους το ελάττωμα να αγνοούν την αλήθεια που διαδραματίζεται πίσω από την πλάτη τους. Στις θωπείες του εκστασιασμένου κοινού τους ο Πέρσιος αντιπαραβάλλει τα περιγελάσματα που διαδραματίζονται εν αγνοία τους (58-60).¹¹

Το περιεχόμενο και η έκφραση του χιούμορ στη σάτιρα

Η ερμηνεία των χωρίων που αναφέρθηκαν πιο πάνω εκ των πραγμάτων επικεντρώνεται σε δύο ερωτήματα: α) πόσο έντονη μπορούμε να εντοπίσουμε την παρουσία του χιούμορ, και κατ’ επέκταση

⁹ Βλ. Tzounakas (2008b) 2, 7-8.

¹⁰ Βλ. Tzounakas (2008a) 104. *Idem* (2008b) 29. Η απόρριψη ευρείας αποδοχής επακόλουθης κομορμισμού ετοιμάζει το έδαφος για την αποκάλυψη της αλήθειας.

¹¹ Από τις χειρονομίες εκείνη των αυτιών προκαλεί μία νέα, λανθάνουσα ανάγνωση: εκείνος που περιγελά είναι ικανός να διακρίνει τα αυτιά, διαφοροποιείται από τη μάζα, αλλά αυτό που μπορεί να δει δεν το αποκαλύπτει ευθέως. Αυτόματα οδηγούμαστε σε ένα τριπλό διαχωρισμό των Ρωμαίων με γνώμονα τη νόθευση της λογοτεχνικής παραγωγής, η οποία παίρνει μορφή στο γνώρισμα των «γαϊδουρινών αυτιών».

β) πώς επιτυγχάνεται το χιούμορ σε ένα σατιρικό περιβάλλον; Σταθερή παράμετρος της γλώσσας και των εκφραστικών τρόπων είναι ότι έχουν απομακρυνθεί από την κυριολεκτική χρήση, ώστε να συντελούν στην ειρωνεία, και μέσω αυτής στην αλήθεια που πρεσβεύει ο σατιρικός.¹²

Θα πρέπει αρχικά να αναγνωρίσουμε ότι το χιούμορ του σατιρικού δεν είναι αυτοσκοπός, αλλά εργαλείο μομφής.¹³ Ο σατιρικός ποιητής θέτει επιλεκτικά στο στόχαστρό του συγκεκριμένα πρόσωπα, εντοπίζει τα παράδοξα του χαρακτήρα τους ή τις αποκλίσεις τους από τα ιδανικά που ο ίδιος έχει επιλέξει και τα αντιμετωπίζει με χιούμορ. Επιπρόσθετα, στη σάτιρά του αυτή ο Πέρσιος μας παρέχει μία περσόνα, ένα λογοτέχνη, με συγκεκριμένη φιλοσοφία και σκέψη, δίχως οι περιορισμοί του γραμματειακού είδους να μας επιτρέπουν να διαγνώσουμε κάτι άλλο. Είναι ωστόσο αρκετό να πούμε ότι έχουμε ένα σταθερό υπόβαθρο για να τεθούν τα όρια της μομφής και ο χειρισμός της. Η περσόνα αυτή προασπίζει την ιδέα της παράλληλης λογοτεχνικής και ηθικής προόδου ή κάμψης. Άλλωστε ο αντικατοπτρισμός της κοινωνικής ηθικής στη λογοτεχνική παραγωγή αποτελεί κοινή αντίληψη της εποχής.¹⁴ Στο στόχαστρο της σάτιράς του ο Πέρσιος δεν φαίνεται να θέτει την κοινωνία στο σύνολό της, αλλά τον όγλο, τη μάζα στην οποία διακρίνει λογοτεχνική παρακμή συνακόλουθη με την ηθική σήψη. Η παρατήρηση αυτή συνδράμει στην απόπειρα ιεράρχησης του σατιρικού, της περσόνας και του στόχου ως προς τη δυναμική των μεταξύ τους σχέσεων.¹⁵ Το χιούμορ του Πέρσιου φλερτάρει με το παράδοξο και απροσδόκητο. Ο ίδιος άλλωστε μας είπε ότι θα αποκαλύψει αυτό που κανείς δεν περιμένει να ακούσει, την αλήθεια που δε λέγεται ποτέ.

Το χιούμορ του ποιητή χτίζεται πάνω σε εικόνες. Οι περιγραφές των εικόνων ξενίζουν, κυρίως επειδή στόχο δεν έχουν την τέρψη, αλλά το να εμμείνουν σε λεπτομέρειες οι οποίες αποκαλύπτουν τον ψόγο. Ανακαλώντας τα ίδια χωρία, η περιγραφή της απαγγελίας ολοκληρώνεται με το υγρό που ο λογοτέχνης καθαρίζει το λαιμό του (17) για να «ξεφυσήσει» και να «ψευδίσει» αργότερα τις λέξεις που βγαίνουν από το ντελικάτο στόμα του (33-35). Το χιούμορ του γίνεται κατανοητό, όταν δούμε τα υπονοούμενα εκθηλυσμού από κοινού με τη σαρκαστική παρωδία της απαγγελίας και του περιεχομένου της.¹⁶ Στις απευθείας επιθέσεις του ο Πέρσιος δε διστάζει να προσφωνήσει κάποιον με τους δριμείς χαρακτηρισμούς των στίχων 22, 26 ή 56. Αυτό που προκύπτει από αυτές τις αλήθειες είναι το αίσθημα υπεροχής, αίσθημα που οδηγεί στο χιούμορ.¹⁷

Για το κοινό της εποχής ο Πέρσιος τολμά να πει μία αλήθεια που ίσως έχουν προσέξει, αλλά όχι με τη δέουσα σημασία ή δίχως το θάρρος της αναγνώρισης. Ο Πέρσιος παίζει το ρόλο εκείνου που στη σύγχρονη εποχή θα εντόπιζε το γελοίο σε ένα καλλιτεχνικό διαγωνισμό, το οποίο η πλειονότητα έχει αποδεχθεί ως τμήμα της σύγχρονης κουλτούρας.

Εμμένοντας στη μελέτη των εκφραστικών μέσων, αξίζει να παρατηρήσουμε τα ονόματα που χρησιμοποιεί ο ποιητής για να αναφερθεί στους Ρωμαίους: *Polydamas et Troiades* (υπονοώντας τους στο στίχο 4), *Titos* (20), *Romulidae* (31), *Romule* (87). Αν μη τι άλλο, με την επιλογή του αυτή επιτυγχάνει το χιούμορ, ιδιαίτερα αν αναλογιστούμε τα σημασιόμενα των ονομάτων αυτών για τους Ρωμαίους της εποχής του. Ο Πέρσιος επιλέγει από την *Ιλιάδα* που ανεπιτυχώς μετέφρασε στα χρόνια

¹² Miller (2010) 234-41.

¹³ Απαραίτητη είναι εδώ μία διευκρίνιση προς αποφυγή παρεξηγήσεων. Το χιούμορ δεν είναι το μόνο μέσο για την επίτευξη του ψόγου, και η μομφή δεν αποτελεί άμεση συνάρτηση της επίτευξής του. Αντιθέτως, το χιούμορ χρησιμοποιείται προς επίρρωση του σατιρικού σκοπού.

¹⁴ Ενδεικτική της αντίληψης είναι η άποψη του Σενέκα, που ίσως μπορεί να εντοπιστεί συνοπτικά στη φράση: *non potest alius esse ingenio, alius animo color. si ille sanus est, si compositus, gravis, temperas, ingenium quoque siccum ac sobrium est* (Ep. 114.1). Βλ. ακόμα Plaza (2006) 43 και Powell (1992) 165 με περαιτέρω βιβλιογραφία.

¹⁵ Η άποψη του Anderson (1982) 169 για την απόρριψη της κοινωνίας θα πρέπει να μετριάσει· ο Πέρσιος δεν απορρίπτει εξ ολοκλήρου την κοινωνία, αφού αφήνει περιθώρια για ένα κοινό ανάλογο των προσδοκιών του. Αυτό που κατακρίνει και απορρίπτει είναι η μάζα και η αγελοποίηση των συγχρόνων του, λογοτεχνών και κοινού. Εξάλλου, είναι πρόθυμος να 'θεραπεύσει' τα αρρωστημένα αυτιά του αποπροσανατολισμένου κοινού, ώστε το τελευταίο να δεχθεί την αλήθεια στην πιο γνήσια και ειλικρινή μορφή της: Anderson (1982) 175-6. Το κοινό αυτό, με τα 'καλλιεργημένα' αυτιά, ακόμη και αν απαρτίζεται από έναν ή δύο, υπάρχει (στ. 3: *vel duo vel nemo*).

¹⁶ «Η μεταφορά που κυριαρχεί σε αυτή τη σάτιρα εξομοιώνει τους ποιητές κυριολεκτικά και φυσιολογικά με τα ποιήματα που γράφουν»: Dessen (1968) 32-3.

¹⁷ Plaza (2006) 93.

του ο *Labeo*, το πρόσωπο του Πολυδάμαντα και τον Τρωικό λαό, ώστε να ανακαλέσει στη μνήμη των Ρωμαίων την ένδοξη καταγωγή τους από τον Αινεία και τους Τρώες. Άλλωστε, την εποχή που ο Πέρσιος συνθέτει το έργο του παρατηρείται στροφή του ενδιαφέροντος σε θέματα ομηρικά και τρωικές αφηγήσεις.¹⁸ Στις τάσεις αυτές της εποχής του επιτίθεται ο σατιρικός που βλέπει να ευτελίζουν την πατρίδα του ανάξιοι δημιουργοί υποκρινόμενοι σεβασμό στο παρελθόν αλλά αδυνατώντας να μιμηθούν τις ηθικές αξίες και τα κατορθώματα των Τρώων προγόνων τους. Η στροφή της λογοτεχνικής παραγωγής στη θεματολογία και τα είδη του παρελθόντος δεν απορρίπτεται, ομολογουμένως, απόλυτα από τον Πέρσιο. Η λογοτεχνία που προκαλεί τη σάτιρά του είναι εκείνη που επιλέγει πρότυπα και θέματα πρόσφορα για την αφύπνιση ισχυρών παθών (τακτική διόλου σύμφωνη και με το στωικό ιδανικό) αντί για την εξύμνηση υψηλών ιδανικών. Αυτή την τάξη των λογοτεχνικών πραγμάτων της εποχής ο Πέρσιος θεωρεί παρακμή και ανάχωμα της λογοτεχνικής εξέλιξης και προόδου.¹⁹

Συνακόλουθα η ηθική παρακμή εκφράζεται με τη χρήση του θηλυκού γένους για τη δήλωση των σύγχρονών του Ρωμαίων.²⁰ Η χρήση του θηλυκού γένους σε ένα ηρωικό περιβάλλον υπονομεύει τα ηρωικά κατορθώματα, την ανδρεία και τα ιδεώδη όχι των ίδιων των ηρώων αλλά των απογόνων τους.²¹ Τόσο το *Polydamas* όσο και το *Troiades* αποβαίνουν δηλώσεις ενός κομφορμισμού ηθικού και φορμαλιστικού, που έχει επιβάλει παρωπίδες στο πλήθος καθιστώντας το αδύναμο να ασκήσει γόνιμη κριτική και να αντιληφθεί την πραγματικότητα.²²

Τη θέση των *Troiades* παίρνουν στη συνέχεια οι *Titi*. Εξίσου υποτιμητικά, το ρωμαϊκό κοινό τώρα αποκαλείται με τη χρήση ενός ονόματος με σαφείς συνυποδηλώσεις για τον ανδρισμό του.²³ Εντούτοις, η λέξη τοποθετείται σε ένα τρίστιχο με εμφανείς σεξουαλικούς απόηχους και μάλιστα καταλαμβάνει την κεντρική του θέση, αφού τοποθετείται στο ακριβές κέντρο του κεντρικού, δεύτερου στίχου.²⁴ Στις λέξεις που περιβάλλουν τώρα το ακροατήριο υπολανθάνει η σεξουαλική διέγερση, η οποία έχει αναγγελθεί με το *patranti* στο στίχο 18: το *ingentis* φανερώνει μία ηθική χυδαιότητα, το απαρέμφατο *trepidare* που περικλείει και την κίνηση παραπέμπει σε αστάθεια και σε παθητική ομοφυλοφιλία, ενώ ο στίχος ολοκληρώνεται με έναν πλέον εκφραστικό σεξουαλικό όρο, το ουσιαστικό *lumbum*.²⁵ Μέσα σε ένα τέτοιο περιβάλλον το όνομα *Titi* παρωδεύεται, και η παρωδία στηρίζει την επίθεση του σατιρικού στον όχλο και την κριτική που ασκεί στις λογοτεχνικές δημιουργίες των συγχρόνων του.²⁶ Ο όχλος αυτός στηρίζεται στις αισθήσεις και στη διέγερσή τους αδιαφορώντας για τη λογοτεχνική αξία. Κι έτσι σατιρίζεται η θηλυπρέπεια του συνόλου της σύγχρονης λογοτεχνικής παραγωγής, η οποία είναι δυνατό να εντοπιστεί ακόμη και στις επιλογές του λογοτεχνικού είδους.²⁷

¹⁸ Freudenburg (2001) 154 κ.ε.· Mayer (1982) 312.

¹⁹ Βλ. Tzounakas (2006) 123.

²⁰ «Η επίθεση (στη λογοτεχνική παραγωγή) διευρύνεται σε γενικότερη επίθεση στον αμοραλισμό της σύγχρονης κοινωνίας»: Braund (1996) 16.

²¹ Miller (2005) 199· Bramble (1974) 69· Reckford (1962) 501.

²² I. 121: *auriculas asini quis non habet?* Πρβλ. Freudenburg (2001) 155, όπου και μια ενδιαφέρουσα ιδέα για υποτιθέμενη επιλογή του ονόματος λόγω μίας λανθάνουσας ετυμολογίας του από το *poly* (ελληνικό *πολύ*) και το *Dama*, ένα πιθανό όνομα για σκλάβους. Δελεαστική αλλά επίφοβη θα ήταν τότε η υπόθεση ο Πέρσιος να επέλεξε το πρόσωπο όχι μόνο εξαιτίας του ρόλου του στο ομηρικό έπος, αλλά και επειδή στο νου του Ρωμαίου θα έφερνε την ιδέα της ανελευθερίας, μάλιστα της εσωτερικής υποδούλωσης, που συντελεί στην αδυναμία να αντισταθεί στο φόβο. Βλ. επίσης Freudenburg (2001) 158 σημ. 64. Το ιδανικό κοινό για τον σατιρικό είναι αυτό που δύναται να αντισταθεί στο κομφορμισμό μίας *turpidae Romae*: Wehrle (1992) 14-15.

²³ Η χρήση του *Titus* αφήνει σεξουαλικά υπονοούμενα κατανοητά στο ακροατήριο της εποχής. Έτσι δικαιολογείται και η επιλογή του από τον αρχαίο σχολιαστή: *Schol. Pers. I.20, dicit aut generaliter Romanos senatores a Tito Tatio sabinorum rege, aut certe a membri virilis magnitudine dicti titi*. Η δισημία του ονόματος επιτελεί και διπλό ρόλο: αφενός υποστηρίζει την επίθεση προς λογοτεχνικές προτιμήσεις που ακολουθούν τα γούστα της ανώτερης τάξης και αφετέρου δημιουργεί μία έξοχη γεμάτη κίνηση εικόνα σεξουαλικής έκστασης ως αντίδραση στο άκουσμα του ίδιου λογοτεχνικού αναγνώσματος. Βλ. Villeneuve (1918) 25-6. Για την άποψη ότι πρόκειται για χρήση καθημερινού λεξιλογίου, βλ. Adams (1982) 44, 214, όπου είναι δυνατό να διακρίνει κανείς και μία διάθεση κοινωνικού σχολίου στη δισημία του *Titus*. Βλ. και Freudenburg (2001) 167-8.

²⁴ Plaza (2006) 93· Wehrle (1992) 16, 19· Bramble (1974) 78-9.

²⁵ Εδώ επιτείνει την κίνηση του *trepidare* και την αποδίδει σε σεξουαλική διέγερση-επιθυμία, βλ. Adams (1982) 48.

²⁶ Freudenburg (2001) 167.

²⁷ Miller (2005) 200-1.

Ακόμη κι όταν οι Ρωμαίοι της εποχής του Πέρσιου αποκαλούνται απόγονοι του Ρωμύλου (*Romulidae*), το ελληνικό περικείμενο και η ίδια η γλωσσική διάρθρωση της προσφώνησης προσδίδουν υποτιμητικό χαρακτήρα.²⁸ Η μετωνυμική χρήση του ονόματος του ιδρυτή της Ρώμης για τους πολίτες της λίγο αργότερα θα διαγράψει μία εικόνα που αναπόφευκτα παραπέμπει σε εκθηλυσμό: *an, Romule, ceves?* (87). Η εικόνα είναι χιουμοριστική και καυστική συνάμα. Η όποια ηθική ακεραιότητα έχει διασαλευθεί και το ρωμαϊκό κοινό έχει υιοθετήσει στάση παθητικής δεκτικότητας σε ό,τι η λογοτεχνική παραγωγή προβάλλει, με τα όποια συμφραζόμενα ομοφυλοφιλίας να ενισχύονται με τη χρήση του *cevere*.²⁹

Συνοψίζοντας την κριτική που ασκεί στους Ρωμαίους α) σε λογοτεχνικό επίπεδο ανακαλούμε αναπόφευκτα τον πλατωνικό χαρακτηρισμό *ἄμουσοι βοαὶ πλήθους* (Πλατ. *Νόμοι* 700c) και β) σε ηθικό επίπεδο διακρίνουμε τον ψόγο της απαξίωσης του ρωμαϊκού παρελθόντος και της θηλυπρέπειας. Ο συσχετισμός των δύο έχει ήδη επισημανθεί.³⁰

Η προγραμματική δήλωση του χιούμορ

Ο καγχασμός του Πέρσιου είναι αποτέλεσμα του χιούμορ που πηγάζει από την ανολοκλήρωτη ερώτηση του στίχου 8.

nam **Romae quis non**—a, si fas dicere—sed fas
tum cum ad canitiem et **nostrum** istud vivere triste
aspexi ac nucibus **facimus** quaecumque relictis, 10
cum **sapimus** patruos. tunc tunc—ignoscite (**nolo**,
quid faciam?) sed sum petulanti splene—**cachinno**.

Η εικόνα στηρίζεται στην κλιμάκωση που ξεκινά από το γενικό – σχεδόν αφηρημένο – αποδέκτη του *Romae quis non* προς την περισσότερο συγκεκριμένη περιγραφή σε πρώτο πληθυντικό πρόσωπο: *nostrum, facimus, sapimus* και κορυφώνεται στην προσωπική του έκφραση: (*nolo, / quid faciam?*) *sed sum petulanti splene*. Η κλιμάκωση αποτυπώνει μια ψυχολογική, φροϋδική θα έλεγε κανείς, διέγερση που κορυφώνεται θριαμβευτικά. Ο θρίαμβος εκφράζεται με τη δυναμική του *cachinno*, επιλεγμένου αντί του πιο ουδέτερου *rideo*. Η επιλογή θα μπορούσε να δικαιολογηθεί και ως αντίδραση στον αυτοσαρκασμό· ο Πέρσιος δεν εξαιρεί τον εαυτό του από την περιγραφή. Ωστόσο, η ψυχολογική διέγερση δεν έχει ολοκληρωθεί. Η άρνηση του Πέρσιου να αποκαλύψει την πραγματική πηγή του γέλιου του (*nolo*) και η συνέχεια της πρότασης *Romae quis non...* διατηρεί το χιουμοριστικό του τόνο σε διέγερση σε όλη τη σάτιρα.³¹ Στο σημείο αυτό μόνο ο ίδιος γνωρίζει την αλήθεια και μπορεί να γελάσει, ίσως και με μία δόση ειρωνείας.³²

Αναπόφευκτα πρέπει να αναζητήσουμε την αιτία του γέλιου του εκεί όπου η αλήθεια αυτή αποκαλύπτεται, λίγο πριν το τέλος της σάτιρας (119-23).

²⁸ Βλ. Bramble (1974) 101-2.

²⁹ Βλ. Powell (1982) 158· Wehrle (1992) 23, 113· Adams (1982) 136-7· Anderson (1982) 189· Bramble (1974) 126· Reckford (1962) 481.

³⁰ Βλ. ανωτ. σημ. 13 και Dessen (1968) 24 κ.ε.

³¹ Βλ. Cucchiarelli (2005) 65-6 και Relihan (1991) *passim*.

³² Η εσωτερική κλιμάκωση πρέπει να αποτελεί βασική παράμετρο ανάγνωσης του Πέρσιου. Η ιδέα έχει υποστηριχθεί από τον Freudenburg και έχει συνοπτικά αποδοθεί ως πορεία “από θέματα της πολιτείας, τους πολίτες της, την πολιτική, τους ενθουσιασμούς, σε ζητήματα ψυχολογικά”: Freudenburg (2005) 12. Η τρύπα που ο Πέρσιος θα εναποθέσει την αλήθεια δεν είναι παρά η μετάβαση στον ψυχικό του, βαθύτερο κόσμο. Η ίδια η σάτιρα προσλαμβάνει τότε χαρακτήρα κλίμακας προς την ενδοσκόπηση και τον προσωπικό προβληματισμό. Στην ιδέα της κλιμάκωσης από το κοινωνικό περιβάλλον προς τον εσωτερικό κόσμο μέσα από επίπεδα αλληλοεξαρτώμενα διακρίνουμε και στωικές απηγήσεις. Η πολυδιάστατη αυτή ανάγνωση βρίσκει υποστήριξη και στην απομόνωση του Πέρσιου στη σάτιρά του: Ramage (1979) 139. Βλ. επίσης Reckford (2009) 21.

me muttire nefas? nec clam? nec cum scrobe? nusquam?
 hic tamen infodiam. **vidi, vidi ipse, libelle:** 120
auriculas asini quis non habet? hoc ego opertum,
hoc ridere meum, tam nil, nulla tibi vendo
 Iliade. audaci quicumque adflate Cratino
 iratum Eupolidem praegrandi cum sene palles,
 aspice et haec, si forte aliquid decoctius audis. 125

Η ψυχολογική διέγερση εστιάζει ακόμα σε προσωπικό επίπεδο, και η πρώτη άρνηση έχει επιτείνει την έντασή της, η οποία διατυπώνεται μέσα από τις αλληπάλληλες ερωτήσεις του στίχου 119. Η όλη φρασεολογία προσεγμένα επιλεγμένη αποσκοπεί στη δήλωση της προγραμματικής σχέσης του λογοτέχνη με το δημιούργημά του: *vidi, vidi ipse, libelle*. Είναι αδύνατο να προσπεράσουμε τη σχέση αυτή, η οποία είναι μια σχέση σωτηρίας για τον ποιητή: έχοντας απορρίψει τις λογοτεχνικές τάσεις της εποχής, και μαζί την ηθική σήψη και το μαζοποιημένο (αλλά εν δυνάμει) ακροατήριο των ημερών του, ο Πέρσιος αποκαλύπτει το μυστικό του: *auriculas asini quis non habet?* (121) και το κάνει με σχετική ασφάλεια. Ασφάλεια όχι ότι το μυστικό αυτό θα μείνει κρυφό, αλλά ότι θα αποκαλυφθεί. Εναποθέτει τις ελπίδες του στο δημιούργημά του, και ευελπιστεί πως, όπως το δικό του ψυχολογικό ξέσπασμα οδήγησε στην αποκάλυψη, έτσι θα οδηγήσει το προσωποποιημένο του *libellum* να ομολογήσει την αλήθεια.³³ Η επιλογή του στηρίζεται σε έναν γνωστό μύθο: αυτόν του κουρέα του Μίδα, που εμπιστεύτηκε το μεγάλο του μυστικό στην τρύπα κι εκείνη το αποκάλυψε.³⁴ Το χιούμορ του Πέρσιου υπολανθάνει κι εδώ. Την έσχατη λύση του παρέχει ένας μύθος, αλλά η μυθική θεματολογία απορρίπτεται από την ίδια σάτιρά του. Μήπως η επιλογή του είναι μάταιη; Ακόμα κι έτσι, δε θα φταίει ο ίδιος, διότι δεν πρόκειται να υποκύψει σε τεχνάσματα για να τύχει ενθουσιασμού, ούτε είναι δυνατό να κατηγορηθεί το βιβλίο του, διότι δεν υποβαθμίζεται σε εύπεπτο περιεχόμενο, ούτε το προσεκτικά επιλεγμένο κοινό του, διότι δεν υποτάσσει την κρίση του σε λογοτεχνικούς κομφορμισμούς και φαυλότητες.³⁵

Συνεπώς, η γνησιότητα των αρχών του σατιρικού, οι σάτιρες και το κοινό τού παρέχουν την ελευθερία να κάνει χιούμορ και να γελάει με αυτό: *hoc ridere meum* (122). Το χιούμορ του στρέφεται σε όλους όσους έχουν *auriculas asini*, αυτιά γαϊδάρου, διαστρεβλωμένη κρίση και προς όσους βιώνουν τη λογοτεχνική τέρψη εκστατικά, μέσα από δουλικής μίμησης άκομψα τεχνάσματα.³⁶ Έμπνευση για το χιούμορ αυτό αποτελούν ο θαρραλέος Κρατίνος (123), ο θυμωμένος Εύπολις και ο «Γερο-Μαχητής» Αριστοφάνης (124), ο ορμητικός Λουκίλιος (114-5: *secuit Lucilius Urbem, / te Lupe, te Muci, et genuinum fregit in illis*) και ο κατεργάρης Οράτιος (116-7: *omne vafer vitium ridenti Flaccus amico / tangit*).³⁷ Με αυτό τον προσανατολισμό καθορίζει και προγραμματικά το χιούμορ που θα επιστρατεύσει στο έργο του.

Συμπεράσματα

Οι τελευταίοι στίχοι της πρώτης σάτιρας του Πέρσιου οριοθετούν με ακρίβεια το κοινό που ο ίδιος ο ποιητής επιλέγει με ακρίβεια σχετική, αφού είναι συνακόλουθη όσων ο σατιρικός έχει αποκηρύξει με τις ως τώρα μομφές του και εδώ πια καταλήγει στο ποιος αναμένεται να γελάσει.³⁸ Το

³³ Βλ. Miller (2005) 211.

³⁴ Plaza (2006) 43-5· Relihan (1989) 153· Bramble (1974) 136-7.

³⁵ Δε θα ξεπουλήσει το έργο του στη φαύλη αρέσκεια των συγχρόνων του: *nulla tibi vendo Iliade* (I.121-2).

³⁶ Η μεταφορά των αυτιών είναι ευρηματική, αφού παραπέμπει στο μύθο του Μίδα που υπολανθάνει σε όλη τη σάτιρα και κυριολεκτικά αποτελεί το μέσο πρόσληψης της λογοτεχνικής παραγωγής για την εποχή. Βλ. Powell (1992) 159· Jenkinson (1989) 343-4. Για την κορύφωση του χιούμορ εδώ, βλ. Plaza (2006) 43.

³⁷ Η σάτιρά του, ή ίσως η Ρωμαϊκή Σάτιρα εν γένει, συνδέεται άμεσα με την Αττική Κωμωδία: Wehrle (1992) 34. Ωστόσο, ο Πέρσιος δεν αναγνωρίζει την ίδια λειτουργία στα δύο γένη, αλλά πιστεύει ότι ο καλλιεργημένος, ιδανικός αναγνώστης θα μπορέσει να ευχαριστηθεί και τα δύο: Keane (2006) 25.

³⁸ Βλ. Powell (1992) 151-2, 170. Ο Reckford στις διαλέξεις του για τον Πέρσιο εντοπίζει τις δύο ερωτήσεις που καλείται να απαντήσει ο σατιρικός: το αναγνωστικό του κοινό και την αλήθεια, με τη δεύτερη να αποκαλύπτεται στο τέλος και να συντελεί στη διευκρίνιση της πρώτης: Reckford (2009) 20 κ.ε. Επιπλέον, Powell (1992) 155-6 και Dessen (1968) 29. Ο Nisbet (1963) 49 εύστοχα αναγνωρίζει την κριτική ικανότητα του επιδιωκόμενου κοινού.

χιούμορ του είναι καυστικό, αλλά όχι άκομπο, αποτέλεσμα λογοτεχνικής εξέλιξης και όχι δουλικής μίμησης, ανοιχτό σε κριτική, αλλά όχι από μαζοποιημένο κοινό, απόπειρα γόνιμης στηλίτευσης, αλλά όχι κατευθυνόμενης – άρα ούτε υποκειμενικής – άρνησης.³⁹ Η γλώσσα που χρησιμοποιείται για την έκφραση των χιουμοριστικών εικόνων είναι η καθημερινή, γλώσσα όχι δύστροπη, αλλά πρέπουσα σε ένα έργο που ασχολείται με την καθημερινότητα.

Ο Πέρσιος προσκαλεί σε μία συμπόρευση έξοχης εικονοπλασίας στην οποία το χιούμορ χρησιμοποιείται ως μέσο σατιρικού ψόγου και μομφής. Δεν πρόκειται ωστόσο για πρόσκληση ανοιχτή. Το χιούμορ του Πέρσιου είναι υψηλό, προορισμένο για εκλεκτό αναγνώστη, με ανοιχτά αυτιά και καθαρή συνείδηση και μόνο αυτός ο αναγνώστης αναμένεται να γελάσει με την αποκάλυψη του αστείου.⁴⁰ Είναι επομένως άρρηκτα συνδεδεμένο με τον ακροατή, και η λειτουργία του είναι εξαρτώμενη από τα γνωρίσματα αυτού. Ο καθορισμός τους γίνεται μέσα από την εικόνα μίας έξοχης μεταφοράς, διέπουσας όλη τη σάτιρα και καθόλα προγραμματικής. Η ίδια η μεταφορά αποτελεί τον ακρογωνιαίο λίθο για την ανάγνωση της σάτιρας, συντελεί στην κυκλική της σύνθεση και φυσικά, είναι χιουμοριστική. Επιπλέον, η περσόνα υποβάλλει το συνομιλητή της και τον αναγνώστη σε αναμονή για την αλήθεια και κατά τη διάρκεια αυτής της αναμονής προσδοκά να συμφωνήσουν με την κριτική του. Κι ενώ βαυκαλίζονται με το φαινομενικό αυτοπροσδιορισμό τους στο πλευρό του σατιρικού, τελικά δε διαχωρίζονται από το κοινό με τα αλλοτριωμένα αυτιά. Ο Πέρσιος, γνώστης της αλήθειας, γελάει με το τέχνασμα του καθόλη την πορεία της σάτιρας. Αναπόφευκτα, η εσωτερική αμφισβήτηση και η αναζήτηση της αλήθειας που αποτελούν τα ζητούμενα της σάτιρας, ανακαλούν στωικά διδάγματα.⁴¹

Μέσο πρόσληψης του λογοτεχνικού μηνύματος είναι το ανθρώπινο αυτί. Η επιλογή του αυτιού είναι ευρηματική· μόνο έτσι θα βεβαιωθεί ο Πέρσιος ότι ο δέκτης του μηνύματός του, ο ακροατής, δε θα γοητευτεί από πομπώδεις εκφράσεις, μανιερισμούς ή Αλεξανδρινούς στίχους (134: *Callirhoen*).⁴² Το αποδεκτό κοινό έχει αντί καθαρό, όχι φαιδρό που θα παρέπεμπε σε αυτιά γαιδάρου και ανοησία. Είναι επίσης ελεύθερο, γνήσιο Ρωμαϊκό, όχι επιταγμένο από κάποιον Απόλλωνα.⁴³ Το πνευματικά ελιτίστικο κοινό του Πέρσιου όμως, είναι ανώτερο από το Μίδα, δε θαμπώνεται από τη λάμψη του χρυσού ή την εύχρη φωνή και την ψιμυθίωση του λογοτέχνη που απαγγέλλει με στόμφο.⁴⁴ Αντιθέτως, το κοινό του Πέρσιου διακρίνει την κενότητα πίσω από τα εντυπωσιακά καλύμματα αυτών των ποιητάρηδων (Πέρσ., *Prol.* 7: *vatum*). Γελάει μαζί τους. Και αποδεικνύει ότι το χιούμορ του Πέρσιου είναι ειλικρινές και, όπως ο σατιρικός έχει από νωρίς διαπιστώσει, είναι χιούμορ για λίγους.

³⁹ Βλ. ενδεικτικά I.44-53 και 123-6.

⁴⁰ Powell (1992) 152

⁴¹ Reckford (2009) 21.

⁴² Βλ. Korfmacher (1933) 279 κ.ε. Βλ. και Powell (1992) 159 για τη πραγματολογική ερμηνεία της χρήσης.

⁴³ Αν μη τι άλλο, εδώ υπολανθάνει η μομφή προς όσους προσαρμόζουν τα αισθητικά και λογοτεχνικά τους κριτήρια σε ό, τι επιτάσσουν οι επιλογές του Νέρωνα. Το πρόσωπο του Νέρωνα «φλερτάρει» με τη σάτιρα ήδη από την εποχή του σχολιαστή του. Είναι μάλλον φρόνιμο να απορρίψουμε την ταύτιση του αυτοκράτορα με το Ρωμαίο που έχει γαιδουρινά αυτιά που προτείνεται από το σχολιαστή και υποστηρίζεται μεταξύ άλλων από τον Verdière (1956) 341. Αν θα πρέπει να βρει τη θέση του στο μύθο που χρησιμοποιεί ο Πέρσιος, είναι μάλλον αυτή εκείνου που οικειοποιείται το μισητό γνώρισμα. Ο Νέρωνας ταυτίζεται συχνά με το θεό Απόλλωνα, ο οποίος ευθύνεται για το πάθημα του Μίδα, αλλά συχνά και με το Διόνυσο, ο οποίος συμπεριφέρεται ως χορηγός του Μίδα (Ον. *Met.* 11.100-145). Ο αυτοκράτορας είναι εκείνος που με δωρεές καλοπιάνει τον ακροατή (= Διόνυσος) και αυτός που την ίδια στιγμή κατευθύνει/επιβάλλει την κριτική του (= Απόλλωνας) προς το αποτέλεσμα που ο ίδιος επιθυμεί. Ο θεός έδωσε τα αυτιά γαιδάρου στο Μίδα, διότι η αισθητική του «αντικείμενου του μύθου» δεν υπάκουε στις αισθητικές επιταγές της ανώτερης-θεϊκής δύναμης. Ο δε Μίδα, με το υπερφίαλο «εγώ» του, αποδυνάμωσε κάθε ελπίδα αποκάλυψης και παρέμεινε το «αντικείμενο του μύθου». Ο παραλληλισμός με τη δύναμη του αυτοκράτορα και τον -απουσία κριτικής ικανότητας- αγνώμονα ακροατή, είναι προφανής. Βλ. επίσης Freudenburg (2001) 126 κ.ε.

⁴⁴ Βλ. Relihan (1989) 158 για παράγοντες που απομακρύνουν από την αλήθεια.

Βιβλιογραφία

- Adams, J.N. (1982), *The Latin Sexual Vocabulary*, London.
- Anderson, W.S. (1982), *Essays on Roman Satire*, Princeton.
- Bramble, J.C. (1974) *Persius and the Programmatic Satire. A study in Form and Imagery*, Cambridge.
- Braund, S.M. (1996), *The Roman Satirists and their Masks*, London.
- Cucchiarelli, A. (2005), “The Stoic paradoxes of Persius” στο K. Freudenburg (εκδ.), *The Cambridge Companion to Roman Satire*, Cambridge, σσ. 62-80.
- Dessen, C.S. (1968), *‘Iunctura Callidus Acri’: A Study of Persius’ Satires*, Urbana-Chicago-London.
- Freudenburg, K. (2001), *Satires of Rome. Threatening Poses from Lucilius to Juvenal*, Cambridge.
- _____ (2005), “Introduction”, στο K. Freudenburg (εκδ.), *The Cambridge Companion to Roman Satire*, Cambridge, σσ. 1-30.
- Hendrickson, G.L. (1928), “The First Satire of Persius”, *CPh* 23: 97-112.
- Jenkinson, R. (1989), “Impressions Concerning Persius, Style and Content: Dark at First Reading”, στο C. Deroux (εκδ.), *Studies in Latin Literature and Roman History V* (Collection *Latomus* 206), Brussels: σσ. 336-63
- Keane, C. (2006), *Figuring Genre in Roman Satire*, New York.
- Korfmacher, W.C. (1933), “Persius as a Literary Critic”, *CJ* 28: 276-86.
- Mayer, R.G. (1982), “Neronian Classicism”, *AJPh* 103: 305-18.
- Miller, P.A. (1998), “The Bodily Grotesque in Roman Satire: Images of Sterility”, *Arethusa* 31: 257-83.
- _____ (2005), *Latin Verse Satire. An Anthology and Reader*, London – New York.
- _____ (2010), “Persius, Irony and Truth”, *AJPh* 131: 233-58.
- Nisbet, R.G.M. (1963), “Persius”, στο J.P. Sullivan (εκδ.), *Critical Essays on Roman Literature*, London, σσ. 39-71.
- Plaza, M. (2006), *The Function of Humour in Roman Verse Satire*, Oxford – New York.
- Powell, J.G.F. (1992), “Persius’ First Satire. A Re-examination”, στο T. Woodman – J.G.F. Powell (εκδ.), *Author and audience in Latin literature*, Cambridge: σσ. 129-72.
- Ramage, E.S. (1979), “Method and Structure in the Satires of Persius”, *ICS* 4: 136-51.
- Reckford, K.J. (1962), “Studies in Persius”, *Hermes* 90: 476-504.
- _____ (2009), *Recognizing Persius*, Princeton – Oxford.
- Relihan, J.C. (1991), “Pardoning Persius’ laughter”, *Mnemosyne* 44, 433-5.
- _____ (1989), “The confessions of Persius”, *ICS* 14, 145-67.
- Tzounakas, S. (2006), “*Rusticitas* versus *Urbanitas* in the literary programmes of Tibullus and Persius”, *Mnemosyne* 59: 111-28.
- _____ (2008a), “The Reference to Archaic Roman Tragedy in Persius’ First Satire”, *AC* 77: 91-105.
- _____ (2008b), “The Rejections of Graecisms in Persius 1,92-106: From Form to Culture”, *GB* 26: 1-30.
- Verdière, R. (1956), “Notes critiques sur Perse”, στο *Hommages à Max Niedermann* (Collection *Latomus* 23), Brussels: σσ. 339-50.
- Villeneuve, F. (1918), *Les satires de Perse*, Paris.
- Wehrle, W.T. (1992), *The Satiric Voice. Program, Form and Meaning in Persius and Juvenal*, Hildesheim· Zurich – New York.
- Witke, C. (1984), “Persius and the Neronian Institution of Literature”, *Latomus* 43, 802-12.

Summary

Persius, *Sat. I*: expression of humour for censure

The first satire of Persius is a good example of the function of humour in Roman Satire, on account of the criticism the author directs at the literary production and the corruption of public morals of his time. The alternation between the construction of literature and corrupt morals as leading themes is based on the principle that literary production reflects the morality of society. Persius' criticism is built on metaphors expressed with a carefully selected vocabulary; subjected to examination, these metaphors reveal the development of humour in the satire. Examples can be drawn from lines 15-62. Moreover, the programmatic character of the first satire is effectively supported by the function of humour. In particular, the predominant metaphor of the satire which serves its programmatic purposes and indicates the inner search for the truth, is constructed by means of the exploitation of humour. Humour is also identified in the persona's initial incomplete question and the answer at the end of the satire. Therefore, humour plays a significant role in the development of Persius' first satire.

ΧΙΟΥΜΟΡ, ΛΟΓΙΟΤΗΤΑ, ΠΟΛΙΤΙΚΗ. ΟΙ ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΛΕΞΕΙΣ ΣΤΟΝ ΙΟΥΒΕΝΑΛΗ

Στη μελέτη αυτή θα εξετασθεί η θέση των ελληνικών λέξεων στις σάτιρες του Ιουβενάλη, η χρήση και η λειτουργία τους ως εκφραστικών μέσων για το λογοτεχνικό είδος της σάτιρας, για το χιούμορ και την ιδεολογία του συγγραφέα.

Είναι φυσικό βέβαια να υπάρχουν ελληνικές λέξεις στις σάτιρες του Ιουβενάλη, που γράφει στα λατινικά, λόγω της ιστορίας της γλώσσας αυτής και της σχέσης της με την ελληνική. Η εκτεταμένη χρήση τους όμως στο έργο αυτό, δεδομένης της φανεράς αντίθεσης του συγγραφέα προς οτιδήποτε ξένο, μη ρωμαϊκό και δη ελληνικό μας καλεί να τη θεωρήσουμε ένα φαινόμενο προς εξέταση.

Η μελέτη δεν είναι εξαντλητική αλλά αποτελεί μια πρώτη προσέγγιση του θέματος, που μπορεί να εξετασθεί από πάμπολλες απόψεις. Εδώ θα επικεντρωθούμε στο ίδιο το κείμενο του Ιουβενάλη. Η μελέτη διαρθρώνεται σε τρία μέρη: πρώτα θα επιχειρήσουμε μια κατάταξη των χρήσεων των ελληνικών λέξεων στον Ιουβενάλη, έπειτα θα δοκιμάσουμε να φωτίσουμε τη λειτουργία του χιούμορ που εκφέρεται με αυτές και τέλος θα προσπαθήσουμε να συνδέσουμε τη χρήση ελληνικών λέξεων με την ιδεολογία του συγγραφέα και την πολιτική που ασκεί μέσα από το έργο του.

I. Η χρήση των ελληνικών λέξεων.

Η χρήση ελληνικών λέξεων¹ από τον Ιουβενάλη έχει ως αφετηρία τη σχέση μεταξύ ελληνικής και λατινικής γλώσσας και πολιτισμού και τη λογιότητα του συγγραφέα. Αλλά τί κινεί τον Ιουβενάλη να χρησιμοποιήσει ελληνικές λέξεις; Κίνητρό του φαίνεται να είναι:

A. Η λογοτεχνική και καλλιτεχνική κριτική.

Ο Ιουβενάλης υπερασπίζεται την επιλογή του να συγγράψει σάτιρα και την αιτιολογεί παρωδώντας μυθολογικά και επικά θέματα. Αντιπαράκειται σε άλλους συγγραφείς που στρέφονται στο μύθο και αγνοούν την πραγματικότητα, που ενδιαφέρει το σατιρικό ποιητή. Χαρακτηριστική γι' αυτό είναι η πρώτη σάτιρα με τις πολυάριθμες αναφορές (ελληνικών) μυθολογικών ονομάτων, έργων και θεματικών.² Η θέση αυτή εκφράζεται περισσότερο ευθέως στους στίχους 10.173-5: *creditur olim / velificatus Athos et quidquid Graecia mendax / audet in historia*: κατά τον Ιουβενάλη είναι ψευδές οτιδήποτε λέγεται από τους Έλληνες, που τολμούν να ψεύδονται ακόμη κι όταν πρόκειται για ιστορία.

B. Ο συμβολισμός των λέξεων- προσώπων ή εννοιών που αυτές σημαίνουν.

Με τις λέξεις αυτές:

- i. υποδηλώνονται ολόκληρα συστήματα εννοιών που συνδέονται με συγκεκριμένα μυθικά ή ιστορικά πρόσωπα και ονόματα ή με τη γλωσσική σημασία ενός ομιλούντος ονόματος (*nomen loquens*), π.χ. 11.30-1: *neque enim loricam poscit Achillis / Thersites, in qua se traducebat*

¹ Για μια γενικότερη εξέταση των ελληνικών λέξεων στον Ιουβενάλη βλ. Urech (1999) 210-40.

² Για τη λογοτεχνική κριτική στην πρώτη σάτιρα βλ. και Schmitz (2000) 34-50, Freudenburg (2001) 210 κ.ε. Για τη χρήση των ονομάτων βλ. Jones (2007) 56-60, 68-70. Για τη μυθολογία στον Ιουβενάλη βλ. Schmitz (2000) 239-77, Urech (1999) 277-96.

Ulixes, 13.112: *tu miser exclamas, ut Stentora vincere possis*, 11.137: *discipulus Trypheri doctoris*.

- ii. εκφράζονται ποιητικότερα ή μεγαλοπρεπέστερα καθημερινές έννοιες ή έννοιες τόπου και χρόνου, π.χ. 3.24-5: *proponimus illuc / ire, fatigatas ubi Daedalus exiit alas*.

Γ. Η σημασία αντικειμένων και αγαθών ως συμβόλων.

Οι λέξεις αυτές αποτελούν σύμβολα κοινωνικού *status*, ρόλων και κοινωνικής διαστρωμάτωσης, π.χ. 3.142: *quam multa magnaue paropside³ cenat*, 4.108-9: *et matutino sudans Crispinus amomo⁴ / quantum vix redolent duo funera*, 9.52-3: *strata positus longaue cathedra⁵ / munera femineis tractat secreta kalendis*.

Δ. Η σύνδεση λέξεων με συγκεκριμένους συμπεριφορικούς και αξιακούς κώδικες.

Οι λέξεις αυτές εκφράζουν συγκεκριμένες συμπεριφορές και αξίες ή απαξίες, π.χ. *athleta*,⁶ *cinaedus*,⁷ *eunuchus*,⁸ *gymnasium*,⁹ *moechus*,¹⁰ *parasitus*,¹¹ *pathicus*,¹² *zelotypus*¹³ κ.α.

II. Το χιούμορ που εκφέρεται με τις ελληνικές λέξεις.

Οι ελληνικές λέξεις προκαλούν το γέλιο, ή έστω το χαμόγελο του ακροατή ή αναγνώστη, δηλαδή εκφράζουν χιούμορ¹⁴ σε συνδυασμό με κάποια ρητορικά σχήματα.¹⁵ Αυτά είναι κυρίως η υπερβολή¹⁶ (π.χ. 3.102-3: *igniculum brumae si tempore poscas / accipit endromidem;¹⁷ si dixeris 'aestuo', sudat*, 4.108-9: *et matutino sudans Crispinus amomo / quantum vix redolent duo funera*), η συσσώρευση (π.χ. 3.98-100 με απαρίθμηση: *nec tamen Antiochus nec erit mirabilis illic / aut Stratocles aut cum molli Demetrius Haemo: / natio comoeda est*), η μετωνυμία και η αντίθεση (ανάμεσα στο λεκτικό και στη σημασία που εκφράζεται, π.χ. 4.133: *debetur magnus patinae subitusque Prometheus*), η αντονομασία (π.χ. 4.65: *itur ad Atriden*), η περίφραση (5.38: *Heliadum crustas*), η μεταφορά (π.χ. 5.157-8: *nam quae comoedia, mimus / quis melior plorante gula?*) και η ειρωνεία¹⁸ (π.χ. 5.72: *salva sit artoptae¹⁹ reverentia!*).

Οι αναφορές που παραπέμπουν έμμεσα ή άμεσα στο έπος²⁰ και την τραγωδία, τα δύο αυτά σοβάρια λογοτεχνικά-καλλιτεχνικά είδη, ακόμα και όταν δεν έχουν σκοπό την κριτική και τη διακωμώδηση των ειδών αυτών, κατηγοριοποιούνται στο χιούμορ λόγω της αντίθεσής τους προς το

³ Πρβλ. Mart. 11.27.5, 11.31.18.

⁴ Πρβλ. Plaut. *Truc.* 540, Pers. 3.104, Mart. 5.64.3, 8.77.3, 12.17.7.

⁵ Πρβλ. Hor. *S.* 1.10.91, Mart. 1.76.14, 2.14.8 κ.α.

⁶ 6.356.

⁷ 2.10, 4.106, 14.30.

⁸ 6.366, 6.378, 12.35.

⁹ 3.115.

¹⁰ 1.55, 2.27, 2.68, 6.24, 6.42, 6.100, 6.278, 6.464, 6.465 κ.α.

¹¹ 1.139, 5.145, 14.46.

¹² 2.99, 9.130.

¹³ 5.45, 6.278, 8.197, πρβλ. Mart. 1.92.13.

¹⁴ Bremmer - Roodenburg (1997) 1.

¹⁵ Για τα ρητορικά σχήματα στον Ιουβενάλη βλ. Schmitz (2000) 97-109, 127-8, 143 κ.ε., Fredericks (1979).

¹⁶ Marache (1964) 476, 478.

¹⁷ Πρβλ. Mart. 4.19.4.

¹⁸ Marache (1964) 475 κ.ε.

¹⁹ Πρβλ. Plaut. *Aul.* 400.

²⁰ Για τη σχέση έπους-σάτιρας βλ. Connors (2005) ιδίως 142-3.

ίδιο το είδος της σάτιρας.²¹ Έτσι είτε θέλει ο συγγραφέας να περιγελάσει το έπος και την τραγωδία, είτε αναφέρεται σε αυτά με «σοβαρό» τρόπο, το παράταιρο είναι ικανό να προκαλέσει τη θυμηδία, π.χ. 4.34-6: *incipit Calliope. licet et considerare: non est / cantandum, res vera agitur. narrate, puellae / Pierides: prosit mihi vos dixisse puellas*, 6.634-7: *fingimus haec altum satura sumente cothurnum / scilicet, et finem egressi legemque priorum / grande Sophocleo carmen bacchamur hiatu, / montibus ignotum Rutulis caeloque Latino?*²²

Σημαντική είναι λοιπόν η λειτουργία της παράταιρης γλωσσικής έκφρασης: για ασήμαντα ζητήματα χρησιμοποιείται λεξιλόγιο και ύφος που ταιριάζει σε άλλα είδη, στο έπος ή την τραγωδία, π.χ. 4.133: *debetur magnus patinae subitusque Prometheus*. Μια εξεζητημένη ελληνική λέξη προσδίδει στο στίχο παραδοξότητα και προκαλεί έτσι τη θυμηδία, π.χ. 4.64: *exclusi spectant admissa obsonia*²³ *patres*. Συνεπώς η διακειμενικότητα λειτουργεί χιουμοριστικά, όπως με το ομηρικό *αὐτὸς γὰρ ἐφέλκεται ἄνδρα σίδηρος*,²⁴ που ο Ιουβενάλης παραφράζει σε *αὐτὸς γὰρ ἐφέλκεται ἄνδρα κίναιδος*.²⁵

Η συνειρμική σύνδεση²⁶ λέξεων με συμπεριφορές αποτελεί επίσης στοιχείο χιούμορ (π.χ. *cinaedus, moechus, pathicus, eunuchus, athleta, gymnasium, parasitus, zelotypus*). Πρέπει να τονιστεί βέβαια εδώ η χρήση τόπων στη θεματική σάτιρας-κωμωδίας-επιγράμματος.²⁷

III. Η ιδεολογία του συγγραφέα και η χρήση ελληνικών λέξεων.

Ο Ιουβενάλης υποστηρίζει τα πατροπαράδοτα ρωμαϊκά ήθη,²⁸ το *mos maiorum*, και αντιτίθεται στο ξενικό στοιχείο και δη στο ελληνικό. Απερίφραστα εκφράζεται αυτό στις φράσεις *cum posces, posce Latine!*²⁹ και *Graiius nescius mirari artes*.³⁰

Η αντιπαράθεση του ελληνικού προς το ρωμαϊκό και η σύγκρισή τους στόχο και λειτουργία έχει να δείξει την ευτέλεια και φαυλότητα του ελληνικού στοιχείου και την υπεροχή του λατινικού. Έτσι οι ελληνικές λέξεις τονίζουν αντιθετικά την ηθική διάσταση των παραδοσιακών ρωμαϊκών ηθών, το ρωμαϊκό σύστημα αξιών, και συμβάλλουν στη στηλίτευση των ξενόφερτων συνηθειών των Ρωμαίων, βασικό στοιχείο της ιδεολογίας του συγγραφέα. Γλαφυρά εκφράζεται το σημείο αυτό στη φράση *Priari / maenades*,³¹ με την οποία αναφέρεται δηκτικά ο σατιρικός συγγραφέας στις Ρωμαίες ματρόνες. Οι *αχαλίνωτες σεξουαλικές σχέσεις* θεωρείται ότι ανατρέπουν την κοινωνική δομή και τάξη.³²

Στο ίδιο πλαίσιο της στηλίτευσης των ηθών οι ελληνικές λέξεις εκφράζουν την κριτική που θέλει να ασκήσει ο σατιρικός συγγραφέας και εκτονώνουν το αρνητικό συναίσθημα της αγανάκτησης που ώθησε αρχικά, σύμφωνα με τη δήλωσή του,³³ τον Ιουβενάλη στη συγγραφή. Η προβολή του ξενικού στοιχείου, το οποίο έχει διακωμωδήσει ο ίδιος ο συγγραφέας μέσα από τη συσσώρευση ελληνικών λέξεων, είναι ικανή στη συνέχεια να προκαλέσει το (πικρό έστω) χαμόγελο του κοινού, ακόμα κι όταν ελληνικές λέξεις χρησιμοποιούνται μεμονωμένα.

Ανιχνεύεται ωστόσο κάποια ασυνέπεια: τα μυθικά στοιχεία, που απορρίπτει ο σατιρικός συγγραφέας, δεν διστάζει να τα χρησιμοποιήσει προκειμένου να εκφράσει εμφαντικά κάποια

²¹ Πρβλ. Plaza (2006) 4, Jones (2007) 111-6.

²² Πρβλ. Keane (2003) 265-7.

²³ Πρβλ. Plaut. *Aul.* 282, 291, 352 κ.α., Hor. *S.* 1.2.9, 2.2.41, 2.7.106, Mart. 3.23.1.

²⁴ Οδ. π 294, τ 13.

²⁵ 9.37.

²⁶ Πρβλ. Graf (1997) 34.

²⁷ Το εκτενέστατο αυτό θέμα, όπως και οι πηγές του Ιουβενάλη και παράλληλα χωρία δεν εξετάζονται εδώ. Για τις επιρροές που δέχθηκε ο Ιουβενάλης βλ. Highet (1951), Anderson (1961), Jones (2007) 122-31.

²⁸ Πρβλ. Shumate (2006) 19 κ.ε.

²⁹ 11.148.

³⁰ 11.100.

³¹ 6.316-317.

³² Plaza (2006) 127· πρβλ. *ibid.* 146-7. Επίσης, Hopman (2003) 56 κ.ε.

³³ 1.79.

έννοια, π.χ. 5.149-52: *iubebit / poma dari, quorum solo pascaris odore, / qualia perpetuus Phaeacum autumnus habebat, / credere quae possis subrepta sororibus Afris*. Στηλιτεύει τον (κενό) θαυμασμό των Ρωμαίων για τους Έλληνες φιλοσόφους³⁴ αλλά και θαυμάζει το Σόλωνα για τη σκέψη του ως δίκαιο.³⁵ Συνδέει τους μεγάλους ρήτορες Δημοσθένη και Κικέρωνα διαζευκτικά στον ίδιο στίχο,³⁶ την ελληνική ρήση *γνώθι σεαυτόν*³⁷ τη χρησιμοποιεί με θετικό τρόπο θεωρώντας τη θεόσταλη.³⁸ Πώς μπορεί να εξηγηθεί αυτό, πέρα από την ποιητική άδεια;

Οι ελληνικές λέξεις που σημαίνουν ηθικές (ή μάλλον ανήθικες) στάσεις και εκφράζουν συστήματα αξιών και κώδικες συμπεριφοράς βοηθούν να αποστασιοποιηθεί ο συγγραφέας από αυτές και να τις αποδώσει και μέσω του λεκτικού στο ξενόφερτο στοιχείο στη Ρώμη, το οποίο φαίνεται να αναφέρεται ως ελληνικό συλλήβδην, ακόμα κι αν πρόκειται για ανατολίτικα στοιχεία κι όχι ελληνικά. Αυτό δείχνουν οι στίχοι 3.60-80,³⁹ όπου αναμειγνύονται τα ελληνικά με τα ανατολίτικα πολιτισμικά στοιχεία:

<i>non possum ferre, Quirites,</i>	60
<i>Graecam urbem - quamvis quota portio faecis Achaei?</i>	
<i>iam pridem Syrus in Tiberim defluxit Orontes</i>	
<i>et linguam et mores et cum tibicine chordas</i>	
<i>obliquas nec non gentilia tympana secum</i>	
<i>vexit et ad circum iussas prostare puellas.</i>	65
<i>ite, quibus grata est picta lupa barbara mitra!</i>	
<i>rusticus ille tuus sumit trechedipna, Quirine,</i>	
<i>et ceromatico fert niceteria collo.</i>	
<i>hic alta Sicyone, ast hic Amydone relictas,</i>	
<i>hic Andro, ille Samo, hic Trallibus aut Alabandis,</i>	70
<i>Esquillas dictumque petunt a vimine collem,</i>	
<i>viscera magnarum domuum dominique futuri.</i>	
<i>ingenium velox, audacia perdita, sermo</i>	
<i>promptus et Isaeo torrentior: ede quid illum</i>	
<i>esse putes. quemvis hominem secum attulit ad nos:</i>	75
<i>grammaticus rhetor geometres pictor aliptes</i>	
<i>augur schoenobates medicus magus, omnia novit</i>	
<i>Graeculus esuriens: in caelum, iusseris, ibit.</i>	
<i>in summa non Maurus erat neque Sarmata nec Thrax</i>	
<i>qui sumpsit pinnas, mediis sed natus Athenis.</i>	80

Ο Ιουβενάλης δηλώνει έλλειψη ανεκτικότητας προς την «ελληνική πόλη» Ρώμη, για την οποία παραδέχεται όμως ότι είναι μερικώς μόνο «ελληνική πόλη»⁴⁰ (στ. 60-1). Για μη ελληνικά στοιχεία, όπως αναμφίβολα δείχνει ο χαρακτηρισμός *barbara* (στ. 66), χρησιμοποιούνται ελληνικές λέξεις, λόγω βέβαια της διάδοσης της ελληνικής στην Ανατολή: *mitra* (στ. 66), *trechedipna* (στ. 67), *ceromatico*, *niceteria* (στ. 68), παρατίθενται διάφοροι τόποι καταγωγής των ξένων που αποζητούν τη Ρώμη (στ. 69-70), χαρακτηρισμοί κορυφώνονται σε μια σύγκριση με το ρήτορα Ισαίο (στ. 73-4),

³⁴ 2.4-10. Πρβλ. Mayer (2005) 148-50.

³⁵ 10.274-75.

³⁶ 10.114.

³⁷ 11.27.

³⁸ Πρβλ. το σχόλιο του Friedländer (1962) 492 *ad loc.*, ο οποίος συνδέει τη γνωστή ρήση με τον Κάτωνα (Iuv. 2.40). Για τη ρήση πρβλ. και Plaza (2006) 239-40.

³⁹ Για αναλυτικό σχολιασμό του χωρίου βλ. Manzella (2011) 124-55.

⁴⁰ Πρβλ. Friedländer (1962) 198 *ad loc.*, Plaza (2006) 244, Manzella (2011) 125-6.

απαριθμούνται επαγγέλματα που όλα υπόσχεται ότι μπορεί να φέρει εις πέρας ο *Graeculus esuriens* (στ. 76-8), τονίζεται η υπεροψία του ντόπιου, του γηγενούς Αθηναίου, την οποία ο ίδιος στηρίζει στο μύθο (στ. 79-80). Ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται εμφαντικά η αποστροφή που προκαλεί το ελληνικό στοιχείο, στη συνέχεια το ελληνικό στοιχείο αναμειγνύεται με το μη ελληνικό-ανατολίτικο και καταλήγει με κυκλικό σχήμα στο καθαρά ελληνικό-αθηναϊκό, φανερώνει, νομίζω, τη στάση του σατιρικού ποιητή: το ξενικό στοιχείο στη Ρώμη είναι μη αποδεκτό, τα πυρά της σάτιρας όμως δέχεται κυρίως το ελληνικό στοιχείο λόγω της υπεροχής-υπεροψίας του.⁴¹

Οι ελληνικές λέξεις, θα πρέπει να τονιστεί εδώ, εκτός από τις συνυποδηλώσεις τους, δηλώνουν και κάτι άλλο βασικό για το σατιρικό ποιητή, που έχει για θεματική του πραγματικές καταστάσεις και γεγονότα: δηλώνουν ότι ο Ιουβενάλης είναι καλός γνώστης των πραγμάτων, γνωρίζει τα πράγματα με το όνομά τους. Αυτό νομίζω ότι δείχνει η χρήση των ελληνικών λέξεων στους παραπάνω στίχους και ιδιαίτερα στους στίχους 66-8 και 76-7.⁴² Έτσι φαίνεται ότι έχουμε ένα λόγιο δημιουργό με εμπειρίες ζωής, που οπωσδήποτε είναι καλά εξοικειωμένος και με τη λογοτεχνία, τη μυθολογία και τη φιλοσοφία και με όποιο θέμα επιλέγει να θίξει στη σάτιρά του. Από την αφετηρία αυτή ο Ιουβενάλης οδηγείται στη χρήση ελληνικών λέξεων: το λεξιλόγιό του, όπως και ο τρόπος με τον οποίο χειρίζεται το υλικό του, κατατείνει στην έκφραση της πολιτικής⁴³ του υπέρ του λογοτεχνικού είδους της σάτιρας, που ασχολείται με πραγματικά γεγονότα κι όχι με το μύθο, και υπέρ του *mos maiorum* και εναντίον (της ανάρμοστης συμπεριφοράς) των Ελλήνων ή των άλλων ξένων, τους οποίους, όπως δείξαμε, μπορεί να αναφέρει συλλήβδην ως «Ελληνες».

Στον Ιουβενάλη, όπως είναι ίδιον της σάτιρας, κάθε περιγραφή και οποιαδήποτε αναφορά σε πρόσωπα, πράγματα ή καταστάσεις δεν είναι ποτέ αθώα ή τυχαία, αλλά συμβάλλει στην απόδοση της οπτικής γωνίας του σατιρικού ποιητή και στην έκφραση της κριτικής του. Οι ελληνικές λέξεις, με τον τρόπο και τη συχνότητα με την οποία απαντούν στις σάτιρες του Ιουβενάλη, συμβάλλουν με ποικίλους τρόπους στην έκφραση του χιούμορ, του ζωτικού αυτού στοιχείου του σατιρικού είδους. Τα κύρια ρητορικά σχήματα για το σκοπό αυτό είναι η υπερβολή, η συσσώρευση, η μετωνυμία, η αντίθεση, η ειρωνεία. Ο Ιουβενάλης χρησιμοποιεί ελληνικές λέξεις για να παρωδήσει άλλα είδη λογοτεχνίας και τέχνης αλλά και αξίες και συμπεριφορές. Οφειλόμενες στη λογιότητα του συγγραφέα οι ελληνικές λέξεις συμπλέκονται με τη λειτουργία του χιούμορ, εκφράζουν έννοιες, κώδικες συμπεριφοράς και παραδείγματα προς μίμηση ή, συχνότερα, προς αποφυγή και υπηρετούν την πολιτική που ακολουθεί ο σατιρικός ποιητής υπέρ της τέχνης του και υπέρ των πατροπαράδοτων ρωμαϊκών ηθών, υπέρ του *mos maiorum*.

Βιβλιογραφία

- Anderson, W.S. (1961), “*Venusina lucerna: The Horatian Model for Juvenal*”, *TAPhA* 92: 1-12.
- Bremmer, J. – Roodenburg, H. (1997), “Introduction: Humour and History”, στο J. Bremmer, – H. Roodenburg, (επιμ.), *A Cultural History of Humour. From Antiquity to the Present Day*, Cambridge, σσ. 1-10.

⁴¹ Πρβλ. Watts (1976) 85, 96-97, 100.

⁴² Οι λέξεις *alipites* (στ. 76) και *schoenobates* (στ. 77) θα μπορούσαν να αντικατασταθούν από τις αντίστοιχες λατινικές *unctor* και *funambulus*, πρβλ. *schol. vet. (ad loc)*. Εύκολα θα μπορούσε, νομίζω, ο Ιουβενάλης να εντάξει τις λατινικές λέξεις στο μέτρο, αν δεν ήθελε να εκφράσει με τις ελληνικές λέξεις και έναν τρόπο συμπεριφοράς, τον οποίο επικρίνει.

⁴³ Με έμφαση στην πολιτική που εκφράζει ο Ιουβενάλης προσεγγίζει τις σάτιρές του και ο Freudenburg (2001) 209 κ.ε., πρβλ. και Schmitz (2000) 278-80.

- Connors, C. (2005), “Epic Allusion in Roman Satire”, στο K. Freudenburg (επιμ.), *The Cambridge Companion to Roman Satire*, Cambridge, σσ. 123-45.
- Fredericks, S.C. (1979), “Irony of Overstatement in the Satires of Juvenal”, *ICS* 4: 178-91
- Freudenburg, K. (2001), *Satires of Rome. Threatening poses from Lucilius to Juvenal*, Cambridge.
- Friedländer, L. (1962), *D. Junii Juvenalis Saturarum libri V*, Amsterdam (repr. Leipzig 1895).
- Graf, F. (1997), “Cicero, Plautus and Roman Laughter”, στο J. Bremmer – H. Roodenburg (επιμ.), *A Cultural History of Humour. From Antiquity to the Present Day*, Cambridge, σσ. 29-39.
- Highet, G. (1951), “Juvenal’s Bookcase”, *AJPh* 72: 369-94.
- Hopman, M. (2003), “Satire in Green: Marked Clothing and the Technique of *Indignatio* at Juvenal 5.141-145”, *AJPh* 124.4: 557-74.
- Jones, F. (2007), *Juvenal and the Satiric Genre*, London.
- Keane, C.C. (2003), “Theatre, Spectacle and the Satirist in Juvenal”, *Phoenix* 57.3-4: 257-75.
- Manzella, S.M. (2011), *Decimo Giunio Giovenale Satira III*, Napoli.
- Marache, R. (1964), “Rhétorique et humour chez Juvénal”, στο M. Renard – R. Schilling (επιμ.), *Hommages à Jean Bayet*, Bruxelles – Berchem, σσ. 474-8.
- Mayer, R. (2005), “Sleeping with the enemy: satire and philosophy”, στο K. Freudenburg (επιμ.), *The Cambridge Companion to Roman Satire*, Cambridge, σσ. 146-59.
- Plaza, M. (2006), *The Function of Humour in Roman Verse Satire. Laughing and Lying*, Oxford.
- Schmitz, C. (2000), *Das Satirische in Juvenals Satiren*, Berlin-New York.
- Shumate, N. (2006), *Nation, Empire, Decline. Studies in Rhetorical Continuity from the Romans to the Modern Era*, London.
- Urech, H.J. (1999), *Hoher und niederer Stil in den Satiren Juvenals*, Bern.
- Watts, W.J. (1976), “Race Prejudice in the Satires of Juvenal”, *AClass* 19: 83-104.

Summary

Humor, Erudition, Politics. The Greek words by Juvenal

The Greek words by Juvenal are examined with regard to their function within the satires and the author’s purposes. Their use is linked to their symbolism, to the concepts, social *status*, social roles, social stratification and behavioral code which they express, or to Juvenal’s literary criticism. Juvenal expresses his humor through Greek words in combination with rhetorical figures of speech, mainly hyperbole, accumulation, metonymy, metaphor, contrast and irony. An examination of the passage 3.60-80 shows that under “Greek” should be understood all that is not Roman, as the Greek influence overshadows all else, hence the extent to which Juvenal speaks against the Greeks and implements Greek words to criticize a form of behavior. The use of Greek words manifests the author’s erudition and aims at emphasizing his intention to defend his choice of genre and castigate the morals of Rome which he perceives to be threatened by the foreigners in Rome, mainly the Greeks, to the benefit of the traditional Roman moral values, the *mos maiorum*.

MARZIALE E LA LOGICA DEL COMICO

1. Gli interpreti di Marziale hanno sempre apprezzato la sua abilità nel creare effetti brillanti – soprattutto di tipo comico – attraverso procedimenti di costruzione del componimento, strutture formali, modi di organizzazione del discorso. Marziale è stato un punto di riferimento essenziale nelle teorizzazioni moderne sull'epigramma, e proprio questi aspetti della sua arte, cioè la strutturazione accorta del componimento e la connessione ingegnosa tra le sue parti, sono stati trasferiti sul modello ideale dell'epigramma quale hanno cercato di delinearlo i trattati sui generi, dal Cinquecento al Settecento, e poi la riflessione sulle forme letterarie nell'Ottocento e nel Novecento.

Giulio Cesare Scaligero, nel capitolo della sua *Poetica* (edita postuma a Lione nel 1561) dedicato a questo genere, distingueva tra due tipi di epigrammi: uno di struttura semplice e uno di struttura composta:

Epigramma igitur est poema breve cum simplicibus cuiuspiam rei vel personae vel facti indicatione aut ex propositis aliquid deducens. Quae definitio simul complectitur etiam divisionem, ne qui damnet prolixitatem. Est simplex indicatio rei, ut anathematis... Alia vero composita sunt, quae deducunt ex propositis aliud quiddam, idque aut maius aut minus aut aequale aut diversum aut contrarium. Brevitas proprium quiddam est, argutia anima ac quasi forma...¹

Per Scaligero, dunque, l'epigramma del primo tipo consiste solo nella esposizione di una cosa, una persona, un fatto (*simplex cuiuspiam rei, vel personae, vel facti indicatio*). L'epigramma del secondo tipo è *compositum* in quanto a una prima parte, che contiene l'*indicatio* di una cosa, una persona, un fatto, segue una seconda parte che aggiunge qualcosa d'altro deducendolo da ciò che è stato detto prima (...*ex propositis aliquid deducens; ...composita sunt quae deducunt ex propositis aliud quiddam*). Scaligero, come si vede, deliberatamente sceglie di applicare all'epigramma, o meglio alla connessione tra le sue parti, il linguaggio della logica. La seconda parte dell'epigramma di struttura composta rappresenta una 'deduzione' (*deducens*) dalle 'premesse' (*ex propositis*). E l'*aliud quiddam* che viene dedotto nella seconda parte, può essere *aut maius, aut minus, aut aequale, aut diversum aut contrarium*: anche queste categorie rinviano, come ha segnalato la Lausberg, ai criteri di analisi che sono propri della deduzione logica.² In seguito, la bipartizione è stata per lo più considerata come struttura caratteristica dell'epigramma da parte degli autori di trattati di teoria letteraria che si sono occupati di questo genere, e in particolare dal più celebre tra essi, il Lessing, che in un impegnativo scritto pubblicato nel 1771³ sostenne che la bipartizione è condizione rigorosamente necessaria perché

¹ Scaliger (1995) 204 (libro III, cap. 125: pp. 202-16). L'elemento originale in Scaligero è l'identificazione di una struttura compositiva bipartita come caratteristica di un tipo di epigramma. Ma l'idea che nell'epigramma debba esservi un finale ad effetto è già corrente nell'antichità almeno dal II sec. d.C., come mostra un passo di Frontone (p. 201, 17 van den Hout) opportunamente citato da Lausberg (1982) 76 s.: *novissimos in epigrammatis versus habere oportet aliquid luminis*.

² Lausberg (1982) 79, che correttamente osserva che per Scaligero "gli epigrammi composti hanno dunque il carattere di un entimema": questo termine tecnico della logica, assente in Scaligero, ricorrerà effettivamente più volte, come vedremo, nei trattati sull'epigramma successivi a Scaligero.

³ *Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm, und einige der vornehmsten Epigrammatisten*, in Lessing (2000), 179-290, con commento (pp. 772-827) e eccellente introduzione (pp. 735-72; alle pp. 735-40 notizie sulla genesi e la prima pubblicazione del saggio) di K. Bohnen. In Becker (1977) analisi molto pregevole sia dello scritto di Lessing, sia di quello 'antagonista' di Herder, di cui diremo. Utili anche la premessa e le note di H.G Höpfert in Lessing (1973) 909-42 e l'introduzione all'ed. italiana a cura di Simonetta Carusi, in Lessing (2009) 7-30: la Carusi però non sembra conoscere né lo studio di Becker (1977) né l'edizione di Bohnen (2000). Cf. anche Riedl (1976) 180-207. Notazioni sulla teoria di Lessing e quella di Herder in Barner (1985). In Citroni (1969) avevo trattato molto più ampiamente la teoria di Lessing e la sua fortuna negli studi marzialiani successivi. In questa sede riprendo, con i dovuti aggiornamenti, la linea interpretativa

una poesia possa essere considerata un epigramma. La bipartizione corrisponderebbe, secondo Lessing, alla natura propria dell'epigramma quale è espressa dal nome stesso del genere, dunque dalla sua natura intrinseca di 'iscrizione'. La prima parte dell'epigramma letterario, descrittiva, sostituirebbe idealmente il monumento, che non può essere fisicamente presente sulla pagina. La seconda parte rappresenterebbe quella che, nel monumento, è appunto l'iscrizione.

Lessing stesso cita, oltre a Scaligero, altri due trattatisti dell'epigramma che avevano riconosciuto l'importanza della bipartizione: Vavasseur e Batteux. Un gran numero di altri trattatisti anteriori a Lessing sono stati segnalati in vari studi sul tema.⁴ Qui ci occuperemo brevemente di quelli tra essi che appaiono più significativi in relazione al problema della dimensione logica della comicità epigrammatica. Come ora vedremo, nei diversi trattatisti le denominazioni scelte per le due parti, e le valutazioni circa la loro funzione, mostrano diversa valorizzazione della dimensione 'logica' nella struttura dell'epigramma.

Giacomo Pontano (Jacob Spannmüller, 1594) riprende alla lettera la definizione di Scaligero, compresi gli operatori logici (*maius, minus, aequale, diversum, contrarium*) che regolano i rapporti tra le due parti dell'epigramma composto, e dà alcuni esempi, tratti da Marziale, da Catullo, e dall'epigramma greco, per ciascuno di questi tipi di rapporto.⁵

Jacob Masen (1649) muove anch'egli dalla distinzione di Scaligero tra epigramma semplice ed epigramma composto, ma ritiene meritevole di attenzione solo il secondo, essendo l'altro "privo di arte". L'epigramma composto *coniungit* alla *rei alicuius propositio* un *aliud quiddam* che può essere *aut oppositum, aut alienum, aut comparatum, aut alludens*. Il carattere 'logico' della relazione tra le due parti sembrerebbe meno in evidenza rispetto a Scaligero, ma è in realtà centrale. Masen infatti precisa di aver adottato l'espressione *coniungit*, in luogo di *ex propositis deducit*, usata da altri (cioè da Scaligero), perché la *conclusio* dell'epigramma non è sempre *deducta ex ratione, sive assumptione*, come nell'*entymema*, in quanto non raramente nell'epigramma l'*assumptio* si trova alla fine, e la *conclusio* all'inizio.⁶ L'uso del termine *enthymema* che è, come si sa, il 'sillogismo imperfetto' (in quanto mancante di una delle due premesse) proprio della argomentazione retorica, rivela che Masen pensa a una relazione squisitamente 'logica' tra le due parti dell'epigramma, salvo che l'ordine degli elementi può risultare capovolto rispetto alla sequenzialità logica. E nel seguito egli definisce le parti *protasis* e *epitasis*, termini del linguaggio della logica per indicare la premessa e la conseguenza, o *propositio rei* e *conclusio*. Gran parte del suo ampio trattato è poi costituita da una sistematica tipologia dei *fontes* della comicità epigrammatica: si tratta di una sistemazione sorretta da criteri logici, che egli vanta come un proprio tentativo originale e pionieristico: distingue quattro *fontes* (essenzialmente, i quattro tipi di 'congiunzioni' tra le due parti indicati sopra) ciascuno diviso in una pluralità di *venae*, e afferma che tutti gli epigrammi di Marziale si lasciano ricondurre a una di queste categorie e sottocategorie.⁷ Marziale fornisce parte notevole dell'esemplificazione, ma la sistematica delle arguzie intende comprendere tutta la produzione epigrammatica antica e moderna, con gran copia di esempi.

Guillaume Colletet (1653), come Pontano, riprende quasi letteralmente Scaligero: chiama le due

generale di quel mio scritto (cui rimando per approfondimenti e bibliografia specifica su Lessing e Herder teorici dell'epigramma). Tutto ciò che nel presente lavoro riguarda il concetto di 'logica del comico', i trattati prelessinghiani di poetica dell'epigramma, e i confronti con le teorie del comico antiche e moderne, è materia interamente nuova rispetto a quel mio studio precedente.

⁴ Cf. Pechel (1909) 3-23; Nowicki (1974); Erb (1929) 64-9; Dietze (1972) 289-95 e 548-51; Weisz (1979) 26-43; Lausberg (1982) 78-84.

⁵ Pontanus (1600) 123-7. A p. 141 ritroviamo anche la definizione di Scaligero della *argutia* quale *anima* dell'epigramma: *argutia ... iure optimo anima, vita et tamquam spiritus eius, nervi, succus, sanguis vocari potest...*, che sarà ripresa anche in seguito: ad es. da Vincentius Gallus (1624) p. 12 (che in generale segue quasi alla lettera Scaligero, e a pp. 19 ss. segue Pontano nella esemplificazione di epigrammi in cui sono attivi gli operatori logici di Scaligero), da Masen (1711, prima ed. 1649) 12, da Colletet (1653) 49, da Martin Opitz (1624) 366. Vd anche più oltre, n. 39.

⁶ Masen (1711) 10-12.

⁷ Sulla sistematica dei *fontes* delle arguzie elaborata dal Masen, e sulla sua ampia fortuna nella trattatistica successiva, vedi Weisz (1979) 31-3 e cf. più oltre, n. 10.

parti ‘proposition’ e ‘conclusion’, e afferma che la conclusione è “dedotta da ciò che è stato prima proposto”, e che l’epigramma “trae con arte e grazia una conclusione sorprendente da certe premesse poste in precedenza. Il che avviene per lo più quando si deduce o il grande dal minore, o il piccolo dal grande, o il simile dal simile, o il contrario dal contrario”:⁸ sono, come si vede, quasi esattamente gli stessi criteri logici di Scaligero. E anche Colletet, come Pontano, procede nelle pagine successive a dare esempi di epigrammi in cui la seconda parte è ‘dedotta’ secondo ciascuno di questi criteri.

François Vavasseur (1669) distingue, come Scaligero, un epigramma *simplex* (*carmen ... indicans et exponens unum aliquid tantummodo*: praticato soprattutto da Catullo e dagli epigrammisti greci) e uno *compositum* (praticato soprattutto da Marziale). La connessione tra le due parti dell’epigramma *compositum*, definite *expositio* e *clausula*, o *expositio rei* e *conclusio*, è dichiaratamente, di tipo logico: *carmen ... concludens praeterea inferendo; (conclusio) elici ...quasi argumentando et pendere ex ea* (sc. *expositione*) *necesse est*. L’epigramma *compositum* ha, per Vavasseur, struttura analoga al sillogismo, o all’entimema: la prima parte (*expositio*) corrisponde alle premesse (*propositio, assumptio*), la seconda è la conclusione che ne viene dedotta (i termini usati sono: *elicitur, exprimitur, infertur*).⁹ Anche per Daniel Georg Morhof (1682) l’epigramma può essere semplice (‘einfach’), oppure composto (*circumscriptum*) di due parti che egli chiama *narratio* e *acumen*.¹⁰ Morhof parla apertamente di connessione logica tra le due parti: l’epigramma *circumscriptum* è, anche per lui, “come un *enthymema* in due frasi”. A differenza che per Scaligero,¹¹ per Morhof l’epigramma semplice è costituito solo dall’*acumen*; ed è notevole che egli evidenzi il fatto, su cui variamente ritornano anche trattatisti successivi, fino a Lessing e oltre Lessing, che nell’epigramma composto la *narratio* deve suscitare nel lettore un senso di curiosità che, si intende, sarà appagato dall’*acumen*. Richiamano a consequenzialità logica anche le definizioni delle due parti date da Heinrich Anshelm von Ziegler (1695): *propositio* e *conclusio* e da Johann Gottlieb Meister (1726), il quale adotta la terminologia di tipo logico-sintattico che trovava in Masen (egli parla di *protasis* e *apodosis*), e la integra con un terzo elemento, che chiama *synthesis* o *connectio*, ossia appunto un ‘principio connettivo’ di tipo logico tra le due parti.¹² La definizione di Charles Batteux (1748), riportata per esteso dallo stesso Lessing, dichiara ‘necessaria’ la divisione in due parti per ogni epigramma (e non solo per ‘un tipo’ di epigramma, come in Scaligero e Colletet), ma non fa riferimento a connessione logica tra le due parti (definite ‘exposition’ e ‘pointe’).¹³

La denominazione più celebre e fortunata delle due parti è quella data da Lessing: ‘Erwartung’ e ‘Aufschluss’, cioè “aspettazione” e “spiegazione”. La connessione tra le due parti consisterebbe in uno stato di attesa (Erwartung) generato dalla prima parte, e nel soddisfacimento di questa attesa nella seconda parte attraverso il ‘chiarimento’, la ‘spiegazione’ (Aufschluss) del significato che l’autore attribuisce alla prima parte. La denominazione lessinghiana delle due parti dell’epigramma è stata adottata regolarmente negli studi su Marziale nel corso di almeno due secoli, ed è talvolta ancora in

⁸ Colletet (1653). Una nuova edizione, intitolata *Traité de l’épigramme*, fu pubblicata come prima parte di G. Colletet, *Art poétique*, Paris 1658; cito dal testo critico a cura di P.A. Jannini, Genève – Paris 1965: p. 31 (p. 15 dell’ed. Paris 1658) “L’Epigramme ... est ... tout poème succinct, qui désigne et qui marque naïvement, ou une personne, ou une action, ou une parole notable, ou qui infère agréablement une chose surprenante de quelque proposition avancée...”; p. 61 (37) “L’Epigramme ... tire ... une conclusion surprenante de certaines propositions avancées. Ce qui arrive le plus souvent, lors que l’on infère ou le grand du moindre, ou le petit du grand, ou le pareil du pareil, ou le contraire du contraire”.

⁹ Vavasseur (1669). Cito dalla seconda edizione, Paris 1672, rist. Whitefish 2010. Termini e concetti cui faccio riferimento sono alle pp. 22, 26 s. e 134-52 (in particolare p. 149, e cf. anche a p. 134 s. ...*verius dixerim, propositioni et assumptioni in syllogismo, aut in enthymemate, respondere expositionem hanc, complexioni conclusionem*).

¹⁰ Morhof (1700), hg. von H. Boetius, Bad Homburg – Berlin – Zürich 1969. Mi riferisco qui alle pp. 357 (683); 362 (692); 364 (695). La prima edizione uscì a Kiel nel 1682. Terminologia analoga già in Gallus (1624), 12 ss.: *narratio* (o *propositio*) e *argutia* (o *conclusio*) e poi ad es. in Omeis (1704) 183 s.: *propositio* (o *narratio*) e *acumen*. A p. 184 ss. Omeis fa seguire una breve e approssimativa classificazione dei *fontes* degli effetti epigrammatici derivata da Masen, e rinvia (p. 187 s.) a molti altri trattati sull’epigramma in cui la questione è trattata (vedi anche sopra, n. 7).

¹¹ Come sottolineano anche Weisz (1979) 35 e Lausberg (1982) 83.

¹² Meister (1726) 130-50. Meister cita e discute altri trattatisti, tra i quali Heinrich Anshelm von Ziegler und Klipphausen, *Schauplatz der Zeit*, Leipzig 1695.

¹³ Batteux (1775, prima ed. 1748) 384 s. “L’épigramme a nécessairement deux parties: l’une qui est l’exposition du sujet, de la chose qui a produit, ou occasionné la pensée; et l’autre qui est la pensée même, ce qu’on appelle la pointe, c’est-à-dire, ce qui pique le lecteur, qui l’intéresse” (cf. anche p. 401). La citazione da parte di Lessing è in Lessing (2000) 186.

uso.¹⁴ È infatti soprattutto all'epigramma di Marziale – e a quella ampia parte della produzione epigrammatica moderna che ne aveva ripreso le modalità spesso accentuandone l'intellettualismo ingegnoso – che il principio strutturale della bipartizione, e il principio di un rapporto quasi di necessità logica tra le due parti, è sembrato attagliarsi, e fornire un utile strumento di analisi. Lessing del resto riconduce esplicitamente a Marziale la forma ideale dell'epigramma che egli ritiene di avere identificata: “Marziale per primo si fece una idea chiara e ben definita dell'epigramma e a questa idea rimase costantemente fedele. Per quanto diversi possano essere i suoi epigrammi nei contenuti, essi sono però tutti perfettamente simili tra loro nella loro strutturazione interna (innere Einrichtung)”.¹⁵

I termini lessinghiani ‘Erwartung’ e ‘Aufschluss’, e la dinamica di ‘attesa / appagamento dell'attesa’ che essi esprimono, non fanno di per sé riferimento a un rapporto di natura propriamente logica tra le due parti. Ma essi comunque di fatto privilegiano, esplicitamente in Lessing stesso, e in misura più o meno esplicita e più o meno consapevole in chi li ha adottati in seguito, l'idea di una costruzione dell'epigramma guidata da una razionalità precisa e rigorosa: idea che, come abbiamo visto, Lessing ereditava da una lunga e coerente tradizione, risalente a Scaligero. La “innere Einrichtung” che egli ritiene necessaria in ogni epigramma, comporta che ogni elemento della prima parte debba avere come motivazione e giustificazione la creazione di quello stato d'attesa che la conclusione dovrà poi sciogliere. Ogni elemento della prima parte deve essere introdotto dall'autore, e va interpretato dal lettore, in funzione della seconda: un concetto che era stato già formulato, in termini più o meno netti, anche da vari teorici precedenti, con maggiore o minore accentuazione sul carattere ‘logico’ della relazione tra le due parti. Lessing, da parte sua, per la particolare rigorosa “strutturazione interna” che egli richiede all'epigramma, utilizza il concetto logico di entimema, che abbiamo già visto usato da Masen, e poi da Vavasseur e da Morhof: si tratta, egli dice, di una “enthymematische Einrichtung”.¹⁶

2. Tutte queste considerazioni sulla struttura dell'epigramma e sulla relazione tra le sue parti sviluppate dai teorici del genere si riferiscono all'epigramma in generale: né solo all'epigramma comico, né solo a quello di Marziale, né solo all'epigramma antico. In realtà, come è stato spesso osservato – e anche qui sopra lo abbiamo accennato –, gli epigrammi greci e i carmi di Catullo si prestano poco a questo tipo di analisi, che ha invece come punto di riferimento effettivo nella letteratura antica essenzialmente Marziale, e soprattutto i suoi epigrammi comici, anche se indubbiamente procedimenti simili ricorrono anche in numerosi suoi componimenti di tono serio. Le teorie dell'epigramma orientano dunque a considerare come forma più tipica del genere l'epigramma comico, ed anzi quel tipo di epigramma comico che raggiunge il suo effetto attraverso procedimenti di tipo logico: paradossi, false consequenzialità fondate su giochi di parole o su risvolti ambigui dell'esperienza, effettive consequenzialità che rivelano la incongruità, o l'assurdità, di un comportamento ecc. Un procedimento che viene spesso privilegiato come caratteristico dell'epigramma, e che rientra in questo stesso ambito di procedimenti di tipo logico è, fin dai trattatisti del XVI secolo, e soprattutto nel XVII secolo,¹⁷ l'elemento di sorpresa, l'*aprosdoketon*, che nell'epigramma ideale dovrebbe scattare nell'ultimo verso, e meglio se nell'ultima parola. In questo caso si tratta di un procedimento pressoché esclusivo dell'epigramma comico, e che caratterizza soprattutto l'epigramma di Marziale.

Come si vede, questo percorso di riflessioni teoriche ha portato a un inaccettabile restringimento

¹⁴ Ho seguito questo percorso degli studi marzialiani in Citroni (1969). Cf. anche Lausberg (1982) 88-90. Non ha invece avuto seguito negli studi su Marziale la diversa riflessione di Herder, di cui pure tratto in quel mio articolo, e cui farò un cenno alla fine di questo contributo.

¹⁵ Lessing (2000) 228.

¹⁶ Lessing (2000) 219. L'affermazione che ogni elemento della prima parte deve essere in funzione del pensiero espresso nella seconda è a p. 213.

¹⁷ Cf. Weisz (1979) 30 e inoltre, ad es. Masen (1711) 16 ove la *conclusio praeter aut contra expectationem allata* è considerata come *primum argutiarum principium*, e *generalissima argutiarum descriptio*, e Pontanus (1600) 141. Lausberg (1982) 528 (n. 22) osserva peraltro che l'epigramma con conclusione inattesa non rappresenta il tipo più soddisfacente per Lessing.

del concetto di epigramma, ricondotto, nei casi estremi, quasi al concetto stesso di motto di spirito. Boileau, nel suo celebre *Art poétique* (1674) affermava senz'altro che l'epigramma "n'est souvent qu'un bon mot de deux rimes orné" (2, 103 s.) e ancora in un impegnativo studio su Marziale della metà del Novecento, Jens Kruuse scrive: "La forme épigrammatique, telle que Martial l'a formée, est tout simplement identique au bon mot à pointe", e che "Chaque trait d'esprit dans toute la littérature universelle est construit selon le schéma" che è proprio dell'epigramma di Marziale.¹⁸

L'identificazione dell'epigramma col motto di spirito non solo contrasta vistosamente con la inesauribile varietà di temi forme strutture e procedimenti compositivi dell'epigramma antico (e moderno), ma contrasta anche con la varietà di forme, strutture e procedimenti compositivi degli stessi epigrammi di Marziale, anzi, degli stessi epigrammi comici di Marziale che sono stati il fondamento di questa teoria. L'attenzione dedicata dai moderni alla abilità di Marziale nel costruire meccanismi del comico ha di fatto nociuto alla comprensione della sua arte comica, che ha una grande ricchezza e densità di aspetti che si integrano ogni volta in modi diversi, difficili da isolare nell'analisi. La dimensione logica è un aspetto molto importante della sua comicità, ma ne è solo un aspetto.

La formula 'logica del comico', che ho scelto di utilizzare per questo intervento, è un'espressione ambigua, ed anche per questo l'ho scelta. Henri Bergson, nel suo saggio sul riso (1900), parla di una 'logica del comico', ma appunto per differenziarla dalla logica della ragione, anzi per contrapporla ad essa in quanto logica "qui préside à l'absurdité", che modella la realtà sulla base del desiderio, del ricordo, dell'immaginazione, e che dunque crea illusione: la logica del comico è, per Bergson, la logica di una forma non patologica di alienazione ("une folie conciliable avec la santé générale de l'esprit, une folie normale, pourrait-on dire"): è, dice Bergson, "la logique du rêve".¹⁹ Sigmund Freud, nel suo studio sul motto di spirito (1905), dedica, a differenza di Bergson, molto spazio all'analisi delle tecniche anche formali del motto, e riconosce ampiamente la dimensione logica della tecnica del comico: ma anche per Freud la logica del comico è una logica apparente, falsa e illogica. Freud analizza la logica del comico in quanto essa si esprime con ragionamenti erronei, e anche apertamente assurdi.²⁰ E, come è ben noto, anche Freud connette, benché in un contesto concettuale non comparabile a quello di Bergson, i procedimenti del motto di spirito al lavoro onirico, al sogno. In studi più recenti sul comico verbale ha assunto molto maggiore rilievo un approccio propriamente analitico, che cerca di identificare, in positivo, i procedimenti di tipo logico atti a generare il riso. I procedimenti di tipo logico del comico vengono studiati non solo come strumenti atti a creare una assurdità ridicola: la quale, per Freud, poteva avere o la funzione di denunciare una ulteriore assurdità, o quella di generare il piacere di un pensare libero dalle costrizioni della razionalità. I procedimenti di tipo logico del comico vengono oggi studiati anche come percorso razionalmente corretto per svelare in modo efficace contraddizioni della realtà e del comportamento umano. Il vasto volume di Lucie Olbrechts Tyteca su *Le comique du discours*,²¹ tratta il comico verbale come procedimento dell'argomentazione, come procedimento per convincere, e soprattutto per confutare, quale già lo consideravano i trattatisti antichi di retorica: Cicerone e Quintiliano, di cui conserviamo ampie trattazioni sul comico nel discorso, che certo attingevano anche a elaborazioni teoriche greche.

3. Torniamo così a Roma antica. Come dicevo, l'abilità di Marziale nel costruire strutture atte a generare il comico attraverso procedimenti riconducibili a una dimensione logica non deve venire isolata dall'insieme dei procedimenti della sua arte comica.

Lo stesso Kruuse, che ha sostenuto che la grandezza dell'arte di Marziale consiste nell'aver creato, attraverso i suoi epigrammi comici, la forma universale del motto di spirito, essenza di una forma di comicità definita 'humour intellectuel', riconosce d'altra parte a Marziale una grande capacità di creare il comico attraverso altri strumenti, di tipo descrittivo, caricaturale, parodistico, narrativo ecc. e, privilegiatamente, attraverso la metafora: questa modalità, che egli riassume nella formula di 'humour perceptionnel' o 'humour poétique', si esprime tipicamente nella prima parte dell'epigramma –

¹⁸ Kruuse (1941). Anche di questo studio tratto più ampiamente in Citroni (1969).

¹⁹ Bergson (2007) 138-47 e cf. inoltre 2; 32; 37; 46. Sul concetto di "logique des rêves" o "logique des songes" cf. le note del curatore G. Sibertin-Blanc a p. 241 s. (note 112 e 113).

²⁰ Freud (1940) 51 s.; 54; 58; 63-70; 117-20; 127 s.; 140-3; 171; 232-7.

²¹ Olbrechts-Tyteca (1974).

quella che, per usare ancora una volta le parole di Scaligero, contiene, di norma, l'esposizione di una cosa, una persona, un fatto, e che, nello stesso Marziale, può distendersi in una rappresentazione comica di notevole ampiezza e respiro. Ma per Kruuse il dispiegarsi della comicità di tipo 'poetico' nella prima parte degli epigrammi di Marziale, anche quando si attui con ampiezza e evidente impegno creativo, è da considerare come mera preparazione della conclusione, e come interamente finalizzata alla dinamica 'logica' tra le due parti: in ciò, Kruuse si pone in piena coerenza con lo spirito dell'interpretazione della forma epigrammatica che discende da Scaligero, e che attraverso Lessing è arrivata fino a noi.

Da parte mia, credo sia errato mettere in contrapposizione, o in relazione gerarchica tra loro queste diverse modalità del comico: in Marziale esse sono entrambe al servizio di un più generale intento di rappresentare la società in un certo modo, proprio e originale. E le trattazioni di Cicerone e Quintiliano ci mostrano che gli antichi, e i contemporanei stessi di Marziale, e dunque lo stesso Marziale, non solo avevano consapevolezza del fatto che la comicità verbale può fondarsi su meccanismi di tipo logico, ma riconoscevano anche la distinzione tra le due diverse forme del comico che la critica moderna ha individuate in Marziale, e ne auspicavano l'integrazione ai fini dell'effetto comico.

L'idea di utilizzare la trattazione ciceroniana sul comico come strumento per la composizione, e dunque al tempo stesso per la comprensione della struttura dell'epigramma, risale al più antico trattatista rinascimentale di questo genere letterario, Francesco Robortello (1548), il quale osservava che le norme idonee alla composizione di epigrammi sono le stesse che Cicerone ha formulato a proposito dei *sales* nell'oratoria: e dunque chi intende scrivere epigrammi deve avere sempre presente l'*ars* ciceroniana del comico.²² Gli interpreti di Marziale e dell'epigramma antico hanno sostanzialmente trascurato questa traccia, che Robortello stesso si era limitato a suggerire. Va però ricordato che Vincentius Gallus (1624), richiamandosi a Robortello, traccia una succinta sistematica delle arguzie che si riporta alla trattazione ciceroniana.²³ Masen (1649), ai fini della comprensione dei procedimenti della comicità nell'epigramma, ritiene utile proporre una propria ricostruzione dello schema delle categorie del comico nella trattazione di Cicerone nel *De oratore*.²⁴ Fa riferimento alla trattazione ciceroniana il breve abbozzo di tipologia delle tecniche dell'epigramma, tentato da Vavasseur.²⁵ Nell'ampia trattazione del Meister è davvero notevole lo sforzo di sistemazione della materia epigrammatica e delle modalità dell'*acumen*, secondo un articolato complesso di categorie derivate dichiaratamente dalla logica,²⁶ ma Meister non fa particolare riferimento a Cicerone o Quintiliano. Lessing si richiama al *De oratore* proprio nelle pagine conclusive della parte generale del suo saggio, e in tal modo sembrerebbe dare particolare evidenza alla utilità della trattazione ciceroniana per l'interpretazione dell'epigramma comico antico. In realtà egli se ne vale solo per una breve considerazione sull'effetto di sorpresa, e sulla sua associazione col gioco di parole.²⁷

Ora io non penso certo che sarebbe utile sforzarsi di far rientrare i singoli epigrammi di Marziale nelle categorie e sottocategorie della sistematica ciceroniana e quintiliana dei procedimenti del comico. Ma credo che le trattazioni di Cicerone e Quintiliano siano preziose per consentirci di comprendere come Marziale, e il suo pubblico – che per larga parte aveva certo una non trascurabile formazione retorica – percepissero i procedimenti del comico.

Cicerone apre la sua trattazione sul comico nel *De oratore* con una distinzione tra due tipi di comicità, che corrispondono largamente alle due forme del comico di cui abbiamo parlato a proposito

²² Robortello (1970) 508-16. Cf. p. 512: *Ac plane eadem videtur esse ratio praeceptionum in epigrammatis scribendis, quae a veteribus et a Cicerone praesertim ... de salibus oratoriis tradita fuit... Quare non inutile fuerit totam illam artem, quam conatus est Cicero de salibus oratoriis tradere, epigrammata volentibus scribere in promptu habere.*

²³ Gallus (1624) 26 ss.

²⁴ Masen (1711) 18-25.

²⁵ Vavasseur (1669) 54-65

²⁶ Meister (1726), specialmente 97 ss.

²⁷ Lessing (2000) 216 s.

di Marziale.

Cic. *de orat.* 2.218: Etenim cum duo genera sint facetiarum, alterum aequabiliter in omni sermone fusum, alterum peracutum et breve, illa a veteribus superior cavillatio, haec altera dicacitas nominata est.

La stessa distinzione, che nel *De oratore* è posta come primaria e fondamentale, ricorre in un breve richiamo nell'*Orator*:

Cic. *orat.* 87: ...sales ... quorum duo genera sunt, unum facetiarum alterum dicacitatis. Utetur utroque; sed altero in narrando aliquid venuste altero in iaciendo mittendoque ridiculo, cuius genera plura sunt...

e viene ripresa da Quintiliano, *inst.* 6. 3. 42-45, con esplicito riferimento a Cicerone: cfr. 6.3.42: *in narrando autem Cicero consistere facetias putat, dicacitatem in iaciendo.*

Il primo tipo di comicità è distribuito in modo uniforme nel discorso: Cic. *de orat.* 2.218: *aequabiliter in omni sermone fusum.* È un divertire con continuità: 219 *in illo genere perpetuae festivitatis...*; 220 *illo (genere leporis) quod in perpetuitate sermonis ... est*; 223 *...illa perpetua*; 243 *...propria perpetuarum facetiarum*; Quint. *inst.* 6.3.43: *in quodam longiore actu.* Lo si ottiene con particolari modalità di racconto: Cic. *de orat.* 2.240: *si ... quid tamquam aliqua fabella narratur; ...salsa ... narratio*; 241 *sive habeas vere quod narrare possis, quod tamen est mendaciunculis aspergendum, sive fingas ... ut ita facta demonstres ... ut eis, qui audiunt, tum geri illa fierique videantur*; 264 *...narratio, res sane difficilis; exprimenda enim sunt et ponenda ante oculos ea, quae videantur et veri similia, quod est proprium narrationis, et quae sint, quod ridiculi proprium est, subturpia... etiam narrationes apologorum ... aliquid ex historia...*; *orat.* 87 *in narrando aliquid venuste...*; Quint. *inst.* 6.3.42: *in narrando...*; *...narrationes*; 44 *in apologis ... in historiis ... exponendi gratia.* E lo si ottiene anche con procedimenti di imitazione comica, parodia ecc.: Cic. *de orat.* 2.242 *...ridiculum, quod ex quadam depravata imitatione sumi solet ... vultus et vocis imitatio ... imitatio senis ... orator surripiat oportet imitationem...* Narrazione e imitazione sono uniti nel definire questo primo tipo di comicità in Cic. *de orat.* 2.219: *natura enim fingit homines et creat²⁸ imitatores et narratores facetos adiuvante et voltu et voce et ipso genere sermonis e 243 (perpetuae facetiae) in quibus describuntur hominum mores et ita effinguntur, ut aut re narrata aliqua quales sint intellegantur aut imitatione breviter iniecta in aliquo insigni ad inridendum vitio reperiantur.*

Il secondo tipo, la *dicacitas*, corrisponde sostanzialmente al nostro ‘motto di spirito’ (*dictum* ha il senso di ‘battuta’). È breve, e concentrato in una punta. È qualificato come *peracutum et breve* nel passo di Cic. *de orat.* 2.218 riportato qui sopra, e cfr. inoltre 220 (*genus leporis) quod in celeritate atque dicto est*; 221 *dicta illa brevia*; 223 *...illa brevia*; 236 *admirantur omnes acumen uno saepe in verbo positum*; Quint. *inst.* 6.3.43: *...inclusa breviter urbanitate*; 45 *acutior est illa atque velocior in urbanitate brevitatis.*

Questa distinzione ciceroniana è citata anche da Robortello, ma egli ritiene che solo il secondo tipo, la *dicacitas*, si applichi all’epigramma. Al contrario, abbiamo visto che anche la comicità del primo tipo ha in Marziale ampio spazio, tipicamente nella prima parte dell’epigramma.²⁹ Come ho già

²⁸ Con queste parole Cicerone sottolinea che questa forma di comicità presuppone talento naturale. Ma anche la *dicacitas*, nello stesso passo, è considerata, e a maggior ragione, derivare da doti naturali, e non suscettibile di essere insegnata. Premessa dell’intera trattazione sul comico in Cicerone è che esso non si presta ad essere trasferito in un’*ars*, ad essere cioè articolato in una trattazione sistematica e ad essere insegnato in forma di regole e precetti: *de orat.* 2. 216-8 *iocus et facetiae; quae, etiam si alia omnia tradi arte possunt, naturae sunt propria certe neque ullam artem desiderant. ... testis esse potes nullam esse artem salis, aut, si qua est ... (217) ...qui eius rei rationem quandam conati sunt artemque tradere, sic insulsi extiterunt, ut nihil aliud eorum nisi ipsa insulsiatas rideatur.* (218) *Quare mihi quidem nullo modo videtur doctrina ista res posse tradi.* Cf. anche 219; 227 *facetias ... arte nullo modo posse tradi*; 231; 247 e *passim*. Ma naturalmente vi è al tempo stesso anche la coscienza che questa stessa trattazione di fatto non solo fornisce al lettore un quadro sistematico delle principali modalità della comicità, ma gli dà anche una serie di indicazioni e precetti sull’uso delle modalità più convenienti ed efficaci nelle diverse situazioni: cf. 229; 232 s.; 235-9 e *passim*. Analogamente in Quintiliano: cf. *inst.* 6.3.11: *Verum hoc quidquid est, ut non ausim dicere carere omnino arte, quia nonnullam observationem habet suntque ad id pertinentia et a Graecis et a Latinis composita praecepta, ita plane adfirmo praecipue positum esse in natura et in occasione*; 14 *...eius rei nulla exercitatio est, nulli praeceptores ... oratoria urbanitas rara, nec ex arte propria sed ad hanc consuetudine commodata.*

²⁹ Un breve cenno all’affinità della comicità propria della ‘Erwartung’ (in termini lessinghiani) degli epigrammi di Marziale

detto, la distinzione tra i due tipi di comicità doveva essere familiare a Marziale anche sul piano della consapevolezza teorica. Ricordiamo, a tale proposito, che Marziale vedeva come suo principale modello nell'arte dell'epigramma, dopo Catullo, l'augusteo Domizio Marso. Epigrammista e poeta epico, Marso era anche autore di un trattato sulle arguzie nell'oratoria (*De urbanitate*) che in età flavia era ancora considerato così significativo ed attuale da indurre Quintiliano a confrontarsi con esso proprio nelle pagine conclusive della sua trattazione sul comico. Marziale, virtuoso dell'arte comica, amico e compatriota di Quintiliano, ammiratore di Domizio Marso, difficilmente sarà stato ignaro delle loro trattazioni sul comico, e avrà probabilmente conosciuto anche quella di Cicerone nel *De oratore*, che era la più importante e più celebre. E tanto più si deve credere che questa distinzione tra i due tipi di comicità fosse ben presente a Marziale in quanto, come è dimostrato in modo del tutto convincente nel commento di Leeman-Pinkster-Rabbie, essa non sembra derivare da posizioni teoriche della trattatistica tecnica greca, come la distinzione tra comicità *in re* e comicità *in verbo*, ma al contrario trova chiaro fondamento su un radicato uso linguistico romano, attestato da un passo di Plauto, e da vari passi di Cicerone scritti molto prima della stesura del *De oratore*, e dunque certo prima che egli elaborasse sul piano teorico queste classificazioni.³⁰

4. Il 'secondo tipo' di comicità, largamente corrispondente al nostro concetto di 'motto di spirito', viene dettagliatamente analizzato, sia da Cicerone sia da Quintiliano, con gli stessi strumenti concettuali e con lo stesso linguaggio correntemente utilizzati nell'analisi dei procedimenti retorici del discorso non comico, fondati sulla logica. La corrispondenza con le categorie logiche della analisi del discorso, e in particolare con le classificazioni dei tropi e delle figure, è apertamente professata in vari passi di Quintiliano,³¹ ed è chiaramente riconoscibile tanto in Cicerone quanto in Quintiliano. Il commento di Leeman-Pinkster-Rabbie offre, per Cicerone, un quadro esauriente di paralleli con la trattatistica retorica relativa alle figure di stile, e giustamente segnala che proprio la sezione sul comico è quella in cui nel *De oratore* più ci si avvicina alla modalità della trattazione sistematica di tipo scolastico, solitamente evitata da Cicerone in quest'opera, come in genere nei suoi scritti di retorica.³² Dovendo ricondurre a un ordine razionale i procedimenti del comico, lo strumento idoneo appariva essere, certo sulla base di precedenti teorizzazioni greche,³³ l'impalcatura di tipo logico della teoria retorica dei tropi. Ciò nella dichiarata consapevolezza che i procedimenti logici generalmente presupposti da questo secondo tipo di comicità sono appunto gli stessi che presiedono alla manipolazione del linguaggio ai fini dell'argomentazione seria. Infatti il procedimento logico sottostante alla battuta comica non è ritenuto di per se stesso sufficiente a creare l'effetto comico. La comicità (*iocus, ridiculum*), o rispettivamente la serietà (*gravitas*), di un enunciato non risiede nel procedimento logico che è alla base di una formulazione ingegnosa, concettistica, di incisivo effetto, ma dipende dal contenuto, dal contesto, dall'intenzione ecc.: una serie complessa di fattori, presenti singolarmente o più spesso concomitanti, che orientano nella direzione del serio o del comico. Cicerone afferma questo principio con l'enfasi richiesta da una verità di particolare importanza:

con la comicità che Cicerone pone come primo tipo – anzi con un solo sottogenere di essa, quello della *narratio* comica – è in Barwick (1959) 48.

³⁰ Leeman – Pinkster – Rabbie (1989) 188 s. I passi citati sono: Plaut. *Truc.* 682 ss. *dicax ... cavillator ... ridicularia, cavillationes*; Cic. *Att.* 1.13.1: *cavillator genere illo ... quod etiam sine dicacitate ridetur*; *Att.* 2.1.5.

³¹ Cf. Quint. *inst.* 6.3.65 s.: *Ex omnibus argumentorum locis eadem occasio est. Nam et finitione usus est Augustus ... et partitione Gabba... Proinde genere specie propriis differentibus iugatis adiunctis consequentibus antecedentibus repugnantibus causis effectis, comparatione parium maiorum minorum similis materia praebet, sicut in tropos quoque omnis cadit*; 70 *Figuras quoque mentis, quae σχήματα διαβολας dicuntur, res eadem recipit omnis, in quas nonnulli diviserunt species dictorum*; 101. Quintiliano si mostra peraltro consapevole che almeno in parte il comico si sottrae all'analisi razionale: *inst.* 6.3.6 s. *non ratione aliqua sed motu animi quodam nescio an enarrabili iudicatur. Neque enim ab ullo satis explicari puto, licet multi temptaverint, unde risus...* Vedi anche sopra, n. 28.

³² Leeman – Pinkster – Rabbie (1989) 193-200 e 205 s., con riferimenti alla bibliografia precedente.

³³ Lo attestano Quint. *inst.* 6.3.70 (riportato sopra, n. 31) e Cic. *de or.* 2.288 *Conliguntur a Graecis alia nonnulla, execrationes, admirationes, minationes; sed haec ipsa nimis mihi videor in multa genera discipisisse.*

Cic. *de orat.* 2.248 Sed hoc mementote, quoscumque locos attingam unde ridicula ducantur, ex isdem locis fere etiam gravis sententias posse duci. Tantum interest, quod gravitas honestis in rebus et severis, iocus in turpiculis et quasi deformibus ponitur.

A queste parole Cicerone fa seguire notevoli esempi in cui uno stesso procedimento, o anche le stesse identiche parole possono, a seconda del contesto, essere un motto di spirito o una asserzione di piena serietà. Il principio è riaffermato anche più oltre: 250 *ex ambiguo dicta ... non semper in ioco, saepe etiam in gravitate versantur... Ne multa: nullum genus est ioci, quo non ex eodem severa et gravia sumantur*; 262 s. *Sunt etiam illa* (sc.: *verba relata contrarie*) *venusta, ut in gravibus sententiis, sic in facetiis – dixi enim dudum materiam esse aliam ioci, aliam severitatis; generum autem et locorum unam esse rationem*. Analogamente in Quintiliano: cfr. *inst.* 6.3.36: *Neque enim minus numerosi sunt loci ex quibus haec dicta quam illi ex quibus eae quas sententias vocamus ducuntur, neque alii*; 65; 101 *sed repetam necesse est infinitas esse (species) tam salse dicendi quam severe*; 102 s.; 106; 110 *urbana ex serio dixerim quae sunt generis eiusdem ex quo ridicula dicuntur et tamen ridicula non sunt* (seguono, 111 s., esempi di frasi che possono essere comiche o no a seconda delle circostanze cui si applicano).³⁴

Da un lato, dunque, la consapevolezza che il procedimento della battuta comica (il comico di ‘secondo tipo’) si presta ad essere analizzato con gli stessi strumenti concettuali, fondati sulla logica, con i quali la retorica analizza i procedimenti argomentativi del discorso serio, e d’altro lato la consapevolezza che il comico (del ‘secondo tipo’) si genera dalla concorrenza della battuta ingegnosa con un idoneo contesto.

Se il comico dipende sostanzialmente da fattori contestuali, ne deriva anche che quanto più numerosi essi sono nell’orientare verso il comico, tanto più pienamente questo si realizza e che, corrispondentemente, esso tanto meglio si realizza quanti più procedimenti propri del comico si integrano in una stessa espressione discorsiva collocata in un idoneo quadro contestuale.

Sia Cicerone che Quintiliano, e certo le loro fonti, si mostrano ben consapevoli che i fattori che determinano il carattere comico del discorso sono molteplici e di diversa natura.³⁵ E sono pertanto consapevoli che anche le metodiche per metterlo in atto sono molte, e impossibili da catalogare con completezza: cfr. Cic. *de orat.* 2.289: *...sunt innumerabilia*; Quint. *inst.* 6.3.35: *si species omnium persequi velimus, nec modum reperiemus et frustra laborabimus*; 101 *Has aut accepi species aut inveni frequentissimas ex quibus ridicula ducerentur, sed repetam necesse est infinitas esse*. E sia Cicerone che Quintiliano (e certo le loro fonti) condividono l’idea che quanti più procedimenti del discorso, e fattori circostanziali di occasione, contenuto, intenzione ecc. propri del comico concorrono entro lo stesso passaggio, tanto più soddisfacente è l’effetto comico: cfr. Quint. *inst.* 6.3.63: *frequentissima aliorum generum cum aliis mixtura est, eaque optima quae ex pluribus constat*.

E infatti Cicerone (Cic. *de orat.* 2.222 s.) considera massimamente efficace l’unione nello stesso discorso di entrambi i tipi fondamentali di comicità di cui abbiamo detto, e che trovano così chiara corrispondenza con le due tipologie del comico che la critica moderna ha riconosciute in Marziale, troppo spesso inopportuno contrapponendole l’una all’altra. Tale unione è peraltro difficilissima da conseguire, secondo Cicerone, perché è estremamente raro che una stessa persona sia dotata di entrambe le capacità: Cic. *de orat.* 2.220 *non enim fere quisquam reperietur praeter hunc [scil. Crassum] in utroque genere leporis excellens, et illo quod in perpetuitate sermonis et hoc quod in*

³⁴ Barwick (1959) 13-5 dà una succinta e lucida messa a fuoco della corrispondenza formale tra *sententia* (seria), nel senso ampliato che il termine ha nella retorica latina da Augusto in poi, e *dictum* (comico), da lui definiti quali “due risvolti della stessa cosa”. Barwick colloca la caratteristica bipartizione dell’epigramma di Marziale nel quadro della tendenza della prosa e della poesia contemporanea a costruire concise frasi di effetto (*sententiae*, serie o comiche), collocate tipicamente al termine di un discorso o di una sezione di discorso.

³⁵ Cf. soprattutto Quint. *inst.* 6.3.7 (è la continuazione del passo citato alla fine della nota 31) *risus ... non solum factu aliquo dictove, sed interdum quodam etiam corporis tactu lacessitur. Praeterea non una ratione moveri solet: neque enim acute tantum ac venuste, sed stulte iracunde timide dicta ac facta ridentur, ideoque anceps eius rei ratio est, quod a derisu non procul abest risus*; 12 *...inest proprius quibusdam decor in habitu ac vultu, <ut> eadem illa minus alio dicente urbana esse videantur. Occasio vero et in rebus est, <cuius est> tanta vis ut saepe adiuti ea non indocti modo sed etiam rustici salse dicant*; 26 *...de vultu gestuque ridiculo... est tamen interim et aspectus et habitus oris et gestus non inurbanus*.

celeritate atque dicto est; e cfr. 222 [*Crassus*] *utroque genere pugnavit*; Quint. *inst.* 6.3.42. Anche a proposito della ulteriore distinzione sviluppata da Cicerone dal paragrafo 248 in poi tra il ridicolo che consiste nei fatti (*in re*) e quello che consiste nelle parole (*in verbo*),³⁶ egli precisa che il massimo effetto di comicità si ha quando il riso viene suscitato al tempo stesso dal fatto e dalla parola: 248 *si quando risus coniuncte re verboque moveatur*. Analogamente, nel caso dei giochi di parole e doppi sensi osserva che raggiungono un vero effetto quando si integrano con un altro genere di *ridiculum* (254), e così nel caso dell'effetto di sorpresa (*l'aprosdòketon*) osserva che esso risulta più spiritoso quando si unisca a un doppio senso (255); reciprocamente (in 260) osserva che il doppio senso è più spiritoso se vi si unisca l'effetto di sorpresa.

A proposito dei doppi sensi, va segnalato che Cicerone ci informa che intorno ad essi si era sviluppata una teorizzazione raffinata, che ne aveva distinte molte tipologie (256 *cum plura sint ambigui genera, de quibus est doctrina quaedam subtilior...*): evidentemente si trattava di un procedimento tipico del comico (ma rilevante anche nel discorso serio) che aveva coinvolto l'interesse degli studiosi del linguaggio, i quali lo avevano sottoposto a una analisi di tipo logico-razionale.

Di fatto, nella comicità di Marziale i procedimenti di tipo logico si combinano appunto, volta per volta in modi vari, con una varietà di procedimenti di diversa natura, che sfuggono a una effettiva catalogazione, e che realizzano, caso per caso, una densità integrata e difficilmente districabile. E infatti, se dalla lettura di un discorso teorico che ci ha proposto una certa formula 'tipo' della comicità dell'epigramma in generale, o dell'epigramma di Marziale, passiamo alla effettiva lettura dei testi, verificiamo facilmente come ogni formula che voglia appiattare la comicità dell'epigramma, o dell'epigramma di Marziale, a una sola dimensione non trova corrispondenza con la realtà.

La modalità logica, entimematica, è caratteristica importante dell'arte di Marziale: ma non sottomette e soggioga a sé ogni altro elemento della rappresentazione comica. Io credo che il grande sviluppo di questa modalità in Marziale sia legato al fatto che essa gli offre il modo di denunciare come contraddittori, paradossali, insensati, aspetti della società che lo urtano e che egli fa oggetto della rappresentazione comica. Cicerone e Quintiliano sanno bene, come ho detto, e lo sa la moderna analisi dei procedimenti di comicità verbale, che la logica del comico può essere la logica di un assurdo che in quanto tale diverte e distrae (Cic. *de orat.* 2.274: *...illa subabsurda, sed eo ipso nomine saepe ridicula*; 275: *valde ... ridentur ... omnia quae a prudentibus per dissimulationem subabsurde salseque dicuntur*; 289: *subabsurda dicendo ... risus moventur*; e cfr. Quint. *inst.* 6.3.23: *subabsurda ... si imprudentibus excidant stulta sunt, si simulamus venusta creduntur*; 89: *omnis salse dicendi ratio in eo est, ut aliter quam est rectum verumque dicatur: quod fit ... dicendo quod fieri non potest*), o la logica di un assurdo che reagisce a un altro assurdo, o a un comportamento incongruo, per svelarlo (così, rispettivamente, nel caso del primo degli esempi in Quint. *inst.* 6.3.90 e nel caso del secondo esempio in Cic. *de orat.* 2.276): sono queste, come ho detto sopra, le due possibilità ammesse da Freud. Ma la logica del comico può anche essere una logica corretta, che svela una debolezza, una contraddizione, una incongruenza del comportamento altrui (tale è, tra gli altri, il caso del primo degli esempi in Cic. *de orat.* 2.276). Marziale ha una attitudine, una sensibilità, particolarmente viva a vedere assurdità e contraddizioni nel mondo che lo circonda: ma quasi mai il suo epigramma si riduce a un secco motto arguto di denuncia: la 'prima parte' è spesso un vero ritratto comico, non sempre breve, e la seconda, non che ridurre la prima a componente di un complessivo gioco logico, identifica quella contraddittorietà e improprietà che il poeta ha riconosciuto nella cosa, persona, o fatto che ha descritto (per usare ancora la formula di Scaligero), e rende esplicito, con brillante effetto, quello stesso punto di vista critico con cui cosa, persona, o fatto erano stati rappresentati nella prima parte.

³⁶ Al paragrafo 239 s. la distinzione tra comicità fondata sulla *res* e la comicità fondata sul *dictum* costituisce invece solo una diversa formulazione della distinzione iniziale tra *cavillatio* e *dicacitas* (Herter 1927). Sulla complessa questione della suddivisione dei tipi di comicità in questa sezione del *De oratore* eccellente trattazione analitica in Leeman – Pinkster – Rabbie (1989) 178-83, che giustamente ritengono che la distinzione introdotta al paragrafo 248 non sia da considerare come interna alla categoria della *dicacitas*, ma come una suddivisione fondamentale dei tipi del comico diversa rispetto a quella tra *cavillatio* e *dicacitas*.

5. Questa interpretazione della funzione della seconda parte dell'epigramma, come esplicitazione del punto di vista con cui è stato rappresentato l'oggetto nella prima, era stata sostenuta da Herder in uno studio sull'epigramma greco (1785-1786),³⁷ ma è stata poi quasi dimenticata, almeno negli studi su Marziale, ai cui epigrammi è sembrato per lo più che la formula lessinghiana si attagliasse in modo pertinente. Herder obiettava a Lessing che la curiosità del lettore, cui fanno essenzialmente riferimento i termini 'Erwartung' e 'Aufschluss' non è caratterizzante del genere epigrammatico, e adottava da parte sua i termini 'Darstellung' ("rappresentazione") o 'Exposition' ("esposizione"), per la prima parte, e 'Befriedigung' ("soddisfacimento") per la seconda parte. L'epigramma non è costituito da un pensiero, cui si premette una adeguata preparazione, ma è anzitutto rappresentazione di un oggetto, narrazione di un fatto, manifestazione di un sentimento. La seconda parte è il mezzo con cui il poeta può indicare al lettore quale sia il corretto punto di vista da cui si deve guardare alla prima parte, quale sia la sua la corretta interpretazione. Egli proponeva una analogia con l'artista figurativo, che sceglie un punto di vista da cui rappresentare il suo oggetto, e il momento in cui coglierlo. Per Herder la pointe finale dell'epigramma è l'esplicitazione del "...punto di vista da cui deve essere colto nella sua luce l'oggetto, e in considerazione del quale l'epigramma dunque si svolge dall'inizio alla fine ... è il momento della sua energia, l'ultimo acuirsi in un punto della sua forza".³⁸ Herder, reagendo al razionalismo di Lessing, e della tradizione di poetiche classicistiche di cui la sua teoria dell'epigramma era erede, proponeva questo modello più duttile, fondato non su Marziale, ma sulla produzione epigrammatica greca. Un modello in cui la relazione tra le due parti non ha nulla di meccanico, di razionale, di 'entimematico'. Anche secondo questo modello, in verità, ogni elemento della prima parte si potrebbe dire subordinato alla seconda, ma non in forza di un principio costruttivo meccanico, bensì per il fatto che la seconda parte non è che il manifestarsi in forma esplicita di quell'orientamento della visione che già condizionava la rappresentazione dell'oggetto nella prima parte.³⁹ Secondo il modello di Herder, l'epigramma si avvicina alla lirica (in senso moderno): il poeta, come anche il pittore, sceglie un oggetto di rappresentazione, un particolare momento del suo manifestarsi, e una particolare luce, un particolare punto di vista, da cui guardarlo: ma nell'epigramma un punto del componimento, per lo più la fine, contiene l'esplicitazione del punto di vista scelto, o l'addensarsi di un acme di energia.

Questo modello, nella sua ampiezza, è certo meglio capace di quello di Lessing di abbracciare la varietà della produzione epigrammatica antica e moderna. Ma perché un modello così ampio risulti utile all'interpretazione bisogna che vengano poi individuate, e analizzate, le diverse modalità in cui esso concretamente si realizza nei testi. E nel caso dell'epigramma comico di Marziale una modalità caratteristica è appunto l'adozione di procedimenti costruttivi e logici che si integrano con i procedimenti descrittivi e narrativi del comico, esaltandone il senso. La conclusione dell'epigramma completa e rende esplicito il procedimento logico adottato volta per volta come idoneo a rivelare le contraddizioni della cosa, persona, o fatto, che è stato scelto come oggetto di rappresentazione proprio in ragione delle contraddizioni che il poeta vi ha colto, e che dunque è stato rappresentato dal punto di vista di esse. Il modello di Herder ci aiuta così a capire che in Marziale i procedimenti costruttivi dell'epigramma, i processi di tipo logico che vengono messi in atto e che da Scaligero, a Lessing, a

³⁷ Lo studio fu pubblicato in due sezioni, ciascuna destinata ad accompagnare una raccolta di *Blumen aus der griechischen Anthologie*. La prima sezione, *Anmerkungen über die Anthologie der Griechen, besonders über das griechische Epigramm*, apparve nel 1785, nella prima raccolta di *Zerstreute Blätter*. La seconda sezione, *Anmerkungen über das griechische Epigramm*, apparve nel 1786, nella seconda raccolta di *Zerstreute Blätter*. In una riedizione delle due raccolte di *Zerstreute Blätter* (1791 e 1796) Herder apportò al testo alcune modifiche. Ed. con le varianti in Herder (1877) 205-21 e 335-92. Vd. anche Herder (1994) 501-48 (introd. e note a pp. 1199-1241). Alcuni elementi trovavano anticipazione in una recensione di Herder al saggio di Lessing apparsa in "Allgemeine deutsche Bibliothek" 17, 1772, 2, pp. 457-66 (Herder 1877, 338 ss.; Herder 1993, 771-8). Un accento implicito all'idea della seconda parte come 'punto di vista' (Gesichtspunkt) era già in Lessing (2000) 192 s., secondo il quale un epigramma privo della seconda parte non consentirebbe di comprendere il punto di vista da cui va considerato il fatto rappresentato (cf. anche p. 209 s.). Nella concezione unitaria dell'epigramma che propone Herder il punto di vista è comunque riconoscibile, ma viene messo in speciale evidenza nella conclusione.

³⁸ Herder (1877) 373; Herder (1994) 538.

³⁹ Per questo aspetto ci possiamo richiamare alla definizione della *argutia* finale, della 'pointe', come *anima* dell'epigramma: definizione che risale allo stesso Scaligero e che, come abbiamo visto (sopra, n. 5), era stata più volte ripresa. Nella stessa direzione la definizione di Batteux: vd. sopra, n. 13. In particolare sulla differenza tra Lessing e Herder nella concezione della pointe e del suo rapporto con la prima parte dell'epigramma vd. Becker (1977) 68 n. 1, 130.

Kruuse ed altri sono stati posti al centro dell'attenzione alquanto unilateralmente, meritano di essere studiati come parte importante della sua arte realistica, in inscindibile solidarietà con gli altri procedimenti propri della rappresentazione comica.

Bibliography

- Barner, W. (1985), «Vergnügen, Erkenntnis, Kritik. Zum Epigramm und seiner Tradition in der Neuzeit», *Gymnasium* 92: 350-71.
- Barwick, K. (1959), *Martial und die zeitgenössische Rhetorik*, Berlin (Berichte über die Verhandl. der sächs. Akad. der Wiss. zu Leipzig, Phil.-hist. Kl., 104, 1).
- Batteux, Ch. (1775), *Principes de la littérature*, 5a ed., Paris (rist. Genève 1967; originally publ. in *Cours de belles lettres*, Paris 1747-1750).
- Becker, H.D. (1977), *Untersuchungen zum Epigramm Lessings*, Diss. Düsseldorf, Köln.
- Bergson, H. (1900), *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris (ed. critica a cura di G. Sibertin-Blanc, Paris 2008).
- Bohnen, K. (2000), *G.E. Lessing, Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm, und einige der vornehmsten Epigrammatisten*, in *G. E. Lessing, Werke und Briefe*, Band 7: *Werke 1770-1773*, hg. von K. Bohnen, Frankfurt am Main, p. 179-290.
- Carusi, Simonetta (2009), *G.E. Lessing, Osservazioni sparse sull'epigramma e alcuni dei più distinti epigrammatisti*, Napoli.
- Citroni, M. (1969), «La teoria lessinghiana dell'epigramma e le interpretazioni moderne di Marziale», *Maia* 21: 215-43.
- Colletet, G. (1653), *Discours de l'Epigramme*, Paris (testo critico a cura di P.A. Jannini, Genève – Paris 1965).
- Dietze, W. (1972), *Erbe und Gegenwart*, Berlin – Weimar.
- Erb, Th. (1929), *Die Pointe in der Dichtung von Barock und Aufklärung*, Bonn.
- Freud, S. (1940), *Gesammelte Werke*, vol. VI, *Der Witz in seine Beziehungen zum Unbewussten*, London.
- Gallus, Vincentius(1624), *De epigrammate, oda et elegia*, Milano.
- Herder, J.G. (1877), *Sämtliche Werke*, hg. von B. Suphan, vol. 15, Berlin (rist. Hildesheim 1994).
- _____ (1993), *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, hg. von G.E. Grimm, Frankfurt am Main.
- _____ (1994), *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787*, hg. von J. Brummack – M. Bollacher, Frankfurt am Main.
- Herter, H. (1927), «Review of M. Grant, *The Ancient Rhetorical Theories on the Laughable*», *Gnomon* 3: 721-27.
- Kruuse, J. (1941), «L'originalité artistique de Martial. Son style, sa composition, sa technique », *Classica et Mediaevalia* 4 : 248-300.
- Lausberg, Marion (1982), *Das Einzeldistichon: Studien zum antiken Epigramm*, München.
- Leeman, A. – Pinkster, H. – Rabbie, E. (1989), *M. Tullius Cicero, De Oratore, libri III, 3. Band: Buch II, 99-290, Kommentar*, Heidelberg.
- Lessing, G.E. (1973), *Werke*, hg. von H.G. Göpfert, 5. Band, *Literaturkritik, Poetik und Philologie*, hg. von J. Schönert, München.
- Masen, J. (1711), *Ars nova argutiarum eruditae et honestae recreationis in duas partes divisa: prima est epigrammatum, altera inscriptionum argutarum*, Colonia (prima ed.: *ibid.* 1649).
- Meister, J.G. (1726), *Anweisung und Exempel, mehrentheils lustiger und annehmlicher Epigrammatum, aus vielen Authoribus zusammen gelesen*, Leipzig – Frankfurt.
- Morhofens, D.G. (1700), *Unterricht von der teutschen Sprache und Poesie* (Lübeck – Frankfurt), hg. von H. Boetius, Bad Homburg – Berlin – Zürich 1969 (prima ed.: Kiel 1682).

- Nowicki, J. (1974), *Die Epigrammtheorie in Spanien vom 16. bis 18 Jahrhundert. Eine Vorarbeit zur Geschichte der Epigrammatik*, Wiesbaden.
- Olbrechts-Tyteca, L. (1974), *Le comique du discours*, Bruxelles.
- Omeis, M.D. (1704), *Gründliche Anleitung zur Teutschen accuraten Reim- und Dichtkunst*, Nürnberg.
- Opitz, M. (1624), *Buch von der deutschen Poeterey*, in *Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe*, hg. von G. Schulz-Behrend, Band II: *Die Werke von 1621 bis 1626*, 1. Teil, Stuttgart 1978.
- Pechel, R. (1909), introd. a Ch. Wernicke, *Epigramme*, Berlin, pp. 3-23.
- Pontano, J. (1600), *Poeticarum institutionum libri III*, terza ed., Avignon (prima ed.: Ingolstadt 1594).
- Riedl, V. (1976), *Lessing und die römische Literatur*, Weimar.
- Robortello, F. (1970), *Explicationes de satyra, de epigrammate, de comoedia, de elegia*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, vol. I, Bari.
- Scaliger, I.C. (1995), *Poetices libri septem – Sieben Bücher über die Dichtkunst*, Bd. 3., hg. von L. Deitz, Stuttgart – Bad Cannstadt.
- Vavasseur. F. (1669), *De epigrammate liber et epigrammatum libri tres*, Paris. (seconda ed.: Paris 1672; rist. Whitefish 2010).
- Weisz, J. (1979), *Das deutsche Epigramm des 17. Jahrhunderts*, Stuttgart.

Summary

An examination of modern theories of the epigram, from Scaliger to Lessing and through to the twentieth century shows that they identified, as one important feature of the genre, a strictly logical kind of relation between the first part of the poem and the second, with the second drawing a conclusion from the first in an often witty, ingenious or openly comic fashion. This way of interpreting the epigram can only be applied satisfactorily to a part of comic epigrammatic poetry, and much less so to the serious type, and has contributed to an unjustified reduction of the typical epigram to mere witticism. Martial is usually considered the author who was most successful in producing this form of comic epigram based on the manipulation of logical processes. But as is known to modern theorists, verbal humour is produced not only by logical techniques, inherent to witticisms, but also by processes of mimesis and caricature, pertaining to literary representation. These two different forms of humour had already been examined by ancient theorists of discourse techniques, as is shown here through an analysis of Cicero and Quintilian's treatments of the use of comic elements in oratory. Martial, a friend of Quintilian and an admirer of the epigrammatist Domitius Marsus, who had written a treatise on the orator's *urbanitas* employed by Quintilian himself, was certainly aware that these writers recommended the combined use of the two different kinds of humour. And in fact Martial, while making masterly use of logical comic methods to emphasize the contradictions and absurdities of human behaviour, almost always combines them with those of mimesis and caricature. The logical method is not the poet's primary interest: it lays stress on the essential meaning attributed by the poet to the representation of reality, which is expressed in both the first and second part of the poem as Herder correctly argued in opposition to Lessing.

ΧΙΟΥΜΟΡΙΣΤΙΚΗ ΕΠΙΛΟΓΗ ΟΝΟΜΑΤΟΣ:
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΜΙΛΩΝΑ (ΜΙΛΟ)
ΣΤΙΣ *METAMORPHOSES* ΤΟΥ ΑΠΟΥΛΗΙΟΥ

Στόχος μας είναι να εξηγήσουμε την επιλογή του ονόματος του Μίλο, του οικοδεσπότη του Λούκιου (πρωταγωνιστή των *Metamorphoses*) κατά την παραμονή του στην Υπάτη και να πείσουμε ότι η συγκεκριμένη ονομασία είναι χιουμοριστική. Η επιλογή του ονόματος του οικοδεσπότη δεν εξηγείται εύκολα, καθώς δεν εντάσσεται εμφανώς ούτε στην κατηγορία των ομιλούντων ονομάτων ούτε σε αυτήν των ονομάτων *κατ' αντίφρασιν*, από τις οποίες ο Απουλήιος συνήθως επιλέγει να ονομάζει τους ήρωες του προαναφερθέντος έργου. Όμως ο *lector intendens*, ο προσεκτικός αναγνώστης, ο οποίος είναι ο προαπαιτούμενος δέκτης κατά τον αφηγητή¹ οφείλει να ελέγχει και τις συνυποδηλώσεις των ονομάτων, που μοιάζουν δυσεξήγητα. Με την προσέγγισή μας ελπίζουμε ότι θα αναδείξουμε μια σειρά από σημασίες, οι οποίες αντικρουόμενες φαινομενικά μεταξύ τους με τρόπο ειρωνικό παράγουν ένα ιδιαίτερα λόγιο χιούμορ.

Στο τέλος περίπου του πρώτου βιβλίου,² κατά την έναρξη των περιπετειών ο πρωταγωνιστής Λούκιος φθάνει στην Υπάτη. Με την άφιξη εκεί ρωτά μια γριά ξενοδόχα πού είναι το σπίτι του Μίλο, όπου του έχει συστήσει να φιλοξενηθεί ο φίλος του ο Δημέας (*Demeas*). Η γριά του δείχνει το σπίτι και τον ενημερώνει ότι ο μέλλον οικοδεσπότης του είναι ένας πλούσιος τοκογλύφος, εξαιρετικά φιλάργυρος. Ο Λούκιος πηγαίνει στον Μίλο, συστήνεται και γίνεται δεκτός. Με την πρώτη ματιά φαίνεται πόσο τσιγκούνης είναι: το τραπέζι είναι άδειο, και λείπουν ακόμα και τα στοιχειώδη έπιπλα. Ο Μίλο, αφού διάβασε τη συστατική επιστολή, τον υποδέχεται με ευχαρίστηση και φαίνεται περιποιητικός. Μάλιστα τραβά τον Λούκιο από το ρούχο, προκειμένου να καθίσει δίπλα του, αν και δεν σκοπεύει να συμφάγουν, αφού δεν υπάρχει φαγητό. Με αυτόν τον τρόπο τον καθυστερεί από το να φάγει και να ξεκουραστεί ύστερα από το μεγάλο ταξίδι. Τότε ο Λούκιος, επειδή δεν ήθελε να επιβαρύνει τον Μίλο, αποφασίζει να βγει και να αγοράσει με δικά του έξοδα το φαγητό του, πριν πάει στα λουτρά.

Στη συνάντηση με τον οικοδεσπότη, η οποία ανήκει στον αφηγηματικό κορμό του έργου, δηλαδή στις περιπέτειες του βασικού πρωταγωνιστή και αφηγητή, βλέπουμε για πρώτη φορά τον Λούκιο να παίζει πραγματικό ρόλο, άμεσα σχετιζόμενο με την υπόθεση του έργου.³ Η σκηνή της συνάντησης του Λούκιου στο σπίτι του οικοδεσπότη του στην Υπάτη υπάρχει στην επιτομή του αρχαίου ελληνικού προτύπου (Ψ.-Λουκιανού *Λούκιος ἢ Όνος*): όπως και στο έργο του Απουλήιου, έτσι και στην ελληνική επιτομή ο οικοδεσπότης του πρωταγωνιστή είναι πολύ φιλάργυρος,⁴ με τη διαφορά ότι εκεί ο οικοδεσπότης ονομάζεται Ίππαρχος.⁵

Το όνομα του οικοδεσπότη λοιπόν άλλαξε κι έγινε Μίλο. Αν ο στόχος ήταν να δηλωθεί η ανώτερη κοινωνική θέση του φερωνύμου προσώπου, ώστε να «αιτιολογηθεί» καλλιτεχνικά η κυριαρχία του Μίλο επί του Λούκιου,⁶ έχουμε την εντύπωση ότι πρόκειται για μία άστοχη επιλογή: το όνομα *Ίππαρχος*, το οποίο βρίσκουμε στην επιτομή του Ψ.-Λουκιανού *Λούκιος ἢ Όνος* και μάλλον υπήρχε στο αρχαιοελληνικό πρωτότυπο, υπηρετεί καλύτερα τον προαναφερθέντα στόχο. Πρόκειται

¹ Βλ. Apul. *Met.* 1.1.

² Βλ. Apul. *Met.* 1.21-4.

³ Βλ. Keulen (2007) 373.

⁴ Βλ. Ψ.-Λουκ. *Λούκ.* 1.15 ἔστι γὰρ φιλαργυρώτατος δεινῶς.

⁵ Βλ. Ψ.-Λουκ. *Λούκ.* 1.12.

⁶ Βλ. Keulen (2007) 27 και 404.

λοιπόν για μία εσκεμμένη αλλαγή ονόματος, και αναρωτιόμαστε με ποιο σκεπτικό έγινε αυτή η μεταβολή, αχρείαστη με την πρώτη ματιά.

Οι μελετητές που έχουν ασχοληθεί με το ζήτημα της επιλογής των ονομάτων στις *Μεταμορφώσεις* του Απουλήιου δεν εξέτασαν τη σημασία του ονόματος του Milo. Η Brotherton υποθέτει απλώς ότι το συγκεκριμένο όνομα δεν εντάσσεται στις τρεις κατηγορίες ονομάτων, όπως τις εντοπίζει σε αυτό το λογοτεχνικό έργο, αλλά αποτελεί εξαίρεση και δεν το ερμηνεύει.⁷ Ομοίως και ο Paratore στην πολύ γνωστή μελέτη του για τις *Μεταμορφώσεις* του Απουλήιου, παρά το ότι αφιερώνει ειδικό κεφάλαιο για τα ονόματα⁸ των ηρώων στον αφηγηματικό κορμό και τις ένθετες νουβέλες, δεν αξιολογεί το συγκεκριμένο όνομα. Επίσης δεν δίνεται καμία εξήγηση για τη σημασία του προαναφερθέντος ονόματος από τον Hijmans, αν και διαβάζοντας τη μελέτη του για τα *ομιλούντα* ονόματα στις *Μεταμορφώσεις* μένουμε με την εντύπωση ότι ο συγκεκριμένος οικοδεσπότης και το όνομά του δεν παίζουν σπουδαίο ρόλο στο έργο.⁹

Πράγματι ο αναγνώστης, που διαβάζει για πρώτη φορά τις *Μεταμορφώσεις*, έχει την ψευδαίσθηση ότι ο Milo παίζει ένα ρόλο «κομπάρσου», σαν μια μικρή ψηφίδα, που υπάρχει, για να στηθεί το αρχικό σκηνικό ως εισαγωγή στην ιστορία του πρωταγωνιστή. Κι αν συζητούν τέσσερις φορές μαζί ο Milo με τον Λούκιο,¹⁰ συζητούν για πράγματα που μοιάζουν ανούσια και άσχετα με τα κύρια γεγονότα, τα οποία είναι οι περιπέτειες του Λούκιου (η μεταμόρφωση, η πορεία, η δοκιμασία και η λύτρωση). Από εκεί και πέρα ο Milo χάνεται στον «ωκεανό» των *Μεταμορφώσεων* και ο ρόλος του φαίνεται ασήμαντος.¹¹ Κατά τη γνώμη μας όμως δεν ισχύει κάτι τέτοιο. Αντίθετα ο Απουλήιος έκρυψε στις φαινομενικά ασήμαντες λεπτομέρειες του έργου ορισμένα στοιχεία, τα οποία ίσως είναι κλειδιά χρήσιμα για την ερμηνεία αυτών των μυστηριωδών *Μεταμορφώσεων*.

Ας υποθέσουμε λοιπόν ότι ο Απουλήιος ονόμασε τη συγκεκριμένη λογοτεχνική φιγούρα με το όνομα Milo, για να παραπέμπει εξαιτίας της συνωνυμίας στον πασίγνωστο, ρωμαλέο και πολυνίκη αθλητή του αρχαίου κόσμου, τον Μίλωνα τον Κροτωνιάτη. Αυτή η υπόθεση ενισχύεται, αν λάβουμε υπόψη και τις σκέψεις άλλων μελετητών ότι ο Milo παρουσιάζεται ισχυρός και δυναμικός έναντι του Λούκιου και ο Λούκιος επιλέγει να παίζει τον ρόλο του θηλυπρεπώς ντροπαλού νεαρού και του υποταγμένου σε αυτόν κόλακα.¹² Πράγματι ο Λούκιος μπροστά στον ανώτερο, τον Milo ντρέπεται σαν άβγαλτο κορίτσι,¹³ παρόλο που η ανισότητα εις βάρος του Λούκιου δεν οφείλεται σε «ταξικούς» λόγους, καθώς και οι δύο ανήκουν στην ανώτερη τάξη.¹⁴ πρόκειται για εσκεμμένη επιλογή του Λούκιου. Επιπλέον οι προσπάθειές του να προσαρμοστεί στη νοοτροπία του οικοδεσπότη Milo, θυμίζουν ανάλογες πρακτικές των παρασίτων, όπως εμφανίζονται στην αρχαία κωμωδία.¹⁵

⁷ Βλ. Brotherton (1934) 49 σημ. 46.

⁸ Βλ. Paratore (1942) 240-6.

⁹ Βλ. Hijmans (1978) 117. Επίσης ούτε η Molt (1938) ούτε ο Scobie (1975) σχολιάζουν την επιλογή του συγκεκριμένου ονόματος.

¹⁰ Οι δύο τους διαλέγονται κατά την άφιξη του Λούκιου στην Υπάτη, στο σπίτι του Milo, βλ. *Apul. Met.* 1.22-3/22-4 (μετά την πλάγια κάθετο σημειώνονται οι αριθμοί των σελίδων της έκδοσης, βάσει της οποίας γίνονται οι παραπομπές στις *Μεταμορφώσεις* του Απουλήιου: Giarratano - Frassinetti (1960). Επίσης κουβεντιάζουν μέχρι τελικής πτώσεως του Λούκιου μετά το άτυχο επεισόδιο στην παραγορά, βλ. *Apul. Met.* 1.26/26-7. Κατόπιν συζητούν σχετικά με τη αξιοπιστία των οίων και καταλήγουν στο παράδειγμα του μάντη Διοφάνη (*Apul. Met.* 2.11-14/38-41). Τέλος τους ξαναβλέπουμε μαζί μετά τον εξευτελισμό που υπέστη ο Λούκιος στη γιορτή του *deus Risus*, καθώς ο Milo τον παρηγορεί και τον βοηθά να αποφύγει τα βλέμματα και τα γέλια του κόσμου (*Apul. Met.* 3.10 και 3.12/68-9 και 70).

¹¹ Συμφωνούμε με τον Walsh (2000) 239-40 ότι κατά την πρώτη συνάντηση του Λούκιου με τον Milo όλες οι λεπτομέρειες της αφήγησης συντελούν στην καλύτερη παρουσίαση του συγκεκριμένου προσώπου· γ' αυτό οι υπόλοιπες φιγούρες υποβαθμίζονται μπροστά σε αυτόν, όπως για παράδειγμα συμβαίνει με τη γυναίκα του, την Παμφίλη και την υπηρέτριά του, τη Φωτίδα, οι οποίες σε αυτό το σημείο παρουσιάζονται ως δύο υποταγμένα και άχρωμα θηλυκά, ενώ λίγο παρακάτω θα διαπιστώσουμε ότι διαθέτουν πολλές «χάρεις».

¹² Βλ. Keulen (2007) 404-5 και 422 όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

¹³ Βλ. *Apul. Met.* 1.23/23 *meque etiam nunc uere cunctantem adrepta lacinia detrahens*. Ο ίδιος ο Milo μάλιστα λίγο παρακάτω, στην ίδια παράγραφο χαρακτηρίζει τη σεμνότητα αυτή ως *uirginalis uerecundia*. Για ανάλογη συμπεριφορά του Λούκιου προς τη θεία του, τη Βυρρήνη, βλ. *Apul. Met.* 2.2/29 *et statim rubore suffusus deiecto capite restitit*, όπου ο Λούκιος όχι μόνο κοκκινίζει αλλά και χαμηλώνει τα μάτια.

¹⁴ Πράγματι ο Milo είναι ένας από τους προύχοντες της πόλης, βλ. *Apul. Met.* 1.21/21 *nostine Milonem quendam e primoribus?*, ενώ ο Λούκιος χαρακτηρίζεται ως *tantus hospes*, βλ. *Apul. Met.* 1.23/23 ή και *dominus* (*Apul. Met.* 3.11/69).

¹⁵ Ένα παράδειγμα είναι ότι σκοπεύει να προσαρμοστεί στην τσιγγουνιά του Milo, βλ. *Apul. Met.* 1.24/24 *mores atque parsimoniam ratiocinans Milonis uolensque me artius conciliare*. Επιπλέον προφασίζεται ότι δεν θέλει φαγητό, επειδή

Οι παραπάνω επισημάνσεις είναι ενδιαφέρουσες. Ο Λούκιος επιλέγει να γίνει ο κόλακας και ο παράσιτος στο άδειο τραπέζι του Milo, επειδή ίσως έχει την υστεροβουλία να κυνηγήσει την κληρονομιά του εύπορου και φιλάργυρου τοκογλύφου,¹⁶ που είναι ο οικοδεσπότης του.¹⁷ Αν υιοθετηθεί, η συγκεκριμένη υπόθεση προσθέτει στον Λούκιο άλλο ένα ηθικό ελάττωμα, ανάμεσα στα πολλά, τα οποία τον χαρακτηρίζουν, ότι δηλαδή υποτάσσεται στις ηδονές και τα πάθη.¹⁸

Όμως, ο παραπάνω συλλογισμός, εκτός του ότι δεν ερείδεται σε πολλές και ισχυρές ενδείξεις κατά το κείμενο ή αντιφάσκει με την στάση του Λούκιου σε άλλες αφηγηματικές στιγμές,¹⁹ δεν εξηγεί γιατί ο συγγραφέας επέλεξε το όνομα Milo για τον οικοδεσπότη. Ίσως η εικασία ότι ο Milo ονομάστηκε έτσι, για να υπενθυμίζεται η δυναμική κυριαρχία, που ασκεί στον Λούκιο, υπηρετεί εν μέρει την προαναφερθείσα υπόθεση. Πάντως η επιλογή αυτού του ονόματος είναι προβληματική: εννοούμε δηλαδή ότι για τον σκοπό της ανάδειξης της κυριαρχίας του οικοδεσπότη προς τον φιλοξενούμενο θα ταίριαζε ίσως περισσότερο η χρήση ενός άλλου ονόματος, όπως π.χ. το όνομα ενός ισχυρού μονάρχη ή ενός τυράννου παρά το όνομα ενός αθλητή.

Ωστόσο ο αθλητής Μίλων, του οποίου το όνομα είναι ομόηχο με αυτό του οικοδεσπότη Milo ήταν ονομαστός για τη σωματική ρώμη, που διέθετε.²⁰ Μάλιστα λέγεται ότι τα χέρια του είχαν πρωτοφανή δύναμη.²¹ Σχετικά με αυτό παρατηρήσαμε ότι ο οικοδεσπότης Milo σχεδιάστηκε έτσι που να διαθέτει τη συγκεκριμένη ιδιότητα ή μάλλον να παρουσιάζεται συντριπτικά πιο χειροδύναμος από τον πρωταγωνιστή Λούκιο. Πράγματι στο συγκεκριμένο έργο ο Milo εμφανίζεται τέσσερις φορές να τραβά δυναμικά με τα χέρια του τον Λούκιο. Κατά την πρώτη συνάντηση του οικοδεσπότη με τον φιλοξενούμενο ο Milo αναγκάζει τον Λούκιο να καθίσει κοντά στα πόδια του, εκεί όπου προηγουμένως καθόταν η γυναίκα του.²² Έπειτα μετά το επεισόδιο στην ψαραγορά, κι αφού ο Λούκιος επέστρεψε στον Milo αποκαμωμένος, για να κοιμηθεί, ο Milo τον τραβολογά να ξανακαθίσει στον πάγκο του, όπου θα τον εξαντλήσει με την ακατάσχετη φλυαρία.²³ Την τρίτη φορά ο Milo «με βίαη πραότητα» παίρνει από το χέρι τον Λούκιο, να τον απομακρύνει από το θέατρο, καθώς ο Λούκιος νιώθει ταπεινωμένος από τη φάρσα που του σκάρωσαν στη γιορτή του *deus Risus*.²⁴ Τέλος ο Λούκιος, αφού δέχτηκε τις εξηγήσεις των αρχόντων σχετικά με την προηγούμενη διαπόμπευση, την οποία

γνώριζε τη διατροφική λιτότητα του οικοδεσπότη του βλ. Apul. Met. 1.26/26 *Milonis abstinentiae cognitor excusauit comiter, quod uiae uexationem non cibo, sed somno censerem diluendam*. Για το θέμα αυτό βλ. Keulen (2007) 422-3 και 460 με παραθέματα από έργα της αρχαίας κωμωδίας και σχετική βιβλιογραφία.

¹⁶ Πρβλ. Apul. Met. 1.21, 12-16/21 *inibi iste Milo deuersatur ampliter nummatus et longe opulentus, uerum extremae auaritia et sordis infimae infamis homo, ...*

¹⁷ Για την συγκεκριμένη εικασία βλ. Keulen (2007) 422 και 459.

¹⁸ Βλ. Apul. Met. 11.15/329 ... *ad seruiles delapsus uoluptates ...*

¹⁹ Π.χ. μπορούμε να αναρωτηθούμε γιατί ο Λούκιος ως υποτιθέμενος κυνηγός κληρονομιάς δεν ρίχνει τα δίχτυα του προς την πλευρά της θείας Βυρρήνης, καθώς θα ήταν πολύ ευκολότερα τα πράγματα σε εκείνη την περίπτωση.

²⁰ Βλ. Διόδ. Σικ. *Βιβλιοθήκη* 12.9.5 *Μίλωνος τοῦ ἀθλητοῦ ἡγουμένου καὶ διὰ τὴν ὑπερβολὴν τῆς τοῦ σώματος ῥώμης πρώτου τρεψαμένου τοὺς καθ' αὐτὸν τεταγμένους, ...* Πανσ. 6.14.5-6 *Μίλωνα δὲ τὸν Διοτίμου πεποίηκε μὲν Δαμέας ἐκ Κρότωνος καὶ οὗτος· ἐγένοντο δὲ τῷ Μίλωνι ἐξ μὲν ἐν Ὀλυμπία νῖκαι, ... λέγεται δὲ καὶ ὡς ἐσκομίσειεν αὐτὸς αὐτοῦ τὸν ἀνδριάντα ἐς τὴν Ἄλτιν ὁ Μίλων...* Κατά την πληροφορία αυτή από τον Πανσανία σημειώνουμε τη σύμπτωση ότι ο γλύπτης που ἐφτιαξε τον ἀνδριάντα του Μίλωνα, τον οποίο μετέφερε ο ίδιος ο αθλητής, λεγόταν Δαμέας: ομοίως ο κοινός φίλος του Λούκιου και του Milo, ο οποίος ἔγραψε τη συστατική επιστολή προς τον Milo, ονομάζεται Demeas, βλ. Apul. Met. 1.22/23 “*amo ... meum Demean, qui mihi tantum conciliauit hospitem*”.

²¹ Βλ. Αιλ. *Ποικίλη Ἱστορία* 2.24 *Μίλωνος τούτου τὴν ῥοιάν, ἣν ἐν τῇ χειρὶ κατεῖχεν, οὐδεὶς τῶν ἀντιπάλων ἐξελεῖν ἐδύνατο ...* και Πανσ. 6.14.5-6 *λέγεται δὲ καὶ ὡς τῆς δεξιᾶς χειρὸς τὸ μὲν ἐς τὸν ἀγκῶνα ἐκ τοῦ ὄμου παρ' αὐτὴν καθίει τὴν πλευράν, τὸ δὲ ἀπὸ τοῦ ἀγκῶνος ἔτεινεν ἐς εὐθύ, τῶν δακτύλων τὸν μὲν αὐτῶν ἀναστρέφων τὸν ἀντίχειρα ἐς τὸ ἄνω, τῶν λοιπῶν δὲ ἀλλήλοις ἐπικειμένων κατὰ στοῖχον· τὸν ἐλάχιστον οὖν τῶν δακτύλων κάτω γινόμενον οὐκ ἀπεκίνησε ἄν τις βιαζόμενος.*

²² Βλ. Apul. Met. 1.23.2-6/23 *et cum dicto iubet uxorem decedere utque in eius locum adsidam iubet, meque ... adrepta lacinia detrahens.*

²³ Βλ. Apul. Met. 1.26.12-16/26 *pergit ipse et iniecta dextera clementer me trahere adoritur ... 'non prius', inquit, 'discedam quam me sequaris', et dictum iure iurando secutus iam obstinationi suae me ingratis oboedientem perducit ...* Για την αναλογία του Milo με τον τύπο του ενοχλητικού πολυλογά, όπως τον σχεδίασε ο Οράτιος βλ. Shanzer (1996) 451.

²⁴ Βλ. Apul. Met. 3.10.20-22/68 *Milo hospes accessit, et iniecta manu me renitentem ... clementi uiolentia secum adtraxit.* Για την πιθανή συμβολική σημασία της *manus iniecta* βλ. Fick-Michel (1991) 539-40.

υπέστη, οδηγείται από το σταθερό χέρι του Milo στα λουτρά,²⁵ προκειμένου να συνέλθει, και μάλιστα είναι ο Milo που με το σώμα του τον καλύπτει προστατευτικά να μη τον βλέπουν, ώστε να ξαναγελάνε όσοι τον «απόλαυσαν» γελοιοποιούμενο.²⁶ Υπάρχει λοιπόν μια επίμονη πρόσκληση να παρατηρήσει ο αναγνώστης αυτή τη λεπτομέρεια, ότι δηλ. το συγκεκριμένο πρόσωπο είναι κατά πολύ δυνατότερο από τον Λούκιο: είχε σε σχέση με αυτόν τη δύναμη που είχε στα χέρια ο Μίλων ο Κροτωνιάτης, ο παλαιστής. Έτσι το όνομα Milo λειτουργεί ως ηχώ και προβάλλει τις ιδιότητες του πιο γνωστού ανθρώπου με το ίδιο όνομα, έτσι που το όνομα να επηρεάζει την ουσία ενός προσώπου λογοτεχνικού.

Μετά από τις παραπάνω παρατηρήσεις, με τις οποίες συγκροτείται το αρχικό σημασιακό επίπεδο του ονόματος του Milo, θα ήταν πολύ ενδιαφέρον να εξετάσουμε και άλλες πτυχές της πολυσημίας του ονόματος. Το πρώτο πράγμα που έρχεται κατά νου, είναι ότι, όσα στοιχεία εντοπίστηκαν να υπηρετούν την επιλογή του ονόματος του Milo, έτσι που να ενισχύουν την προβολή της ιδιότητας της ρώμης του αθλητή Μίλωνα στον οικοδεσπότη του Λούκιου, αντιφάσκουν με την παρατήρηση ότι ο ίδιος παρουσιάζεται και ως γέρον. Πράγματι ο Λούκιος αφηγείται πως, όταν αφέθηκε ελεύθερος από τη φλυαρία του Milo, παραδόθηκε στον ύπνο ανακουφισμένος, επειδή απαλλάχτηκε από τον βρωμόγερο.²⁷ Αφού όμως είναι γέρον, εξυπακούεται ότι υποδηλώνεται αυτονόητα ως αδύναμος. Με αυτόν τον τρόπο λοιπόν το όνομα Milo αντιτίθεται προς τη φυσική κατάσταση του ομώνυμου προσώπου. Έτσι σύμφωνα με αυτό το σκεπτικό το συγκεκριμένο όνομα, ανοίκειο και αλλότριο με την ηλικία του οικοδεσπότη προκαλεί το γέλιο ή μάλλον την ειρωνεία. Στόχος της ειρωνείας είναι ο φερώνυμος ήρωας. Αυτός είναι το θύμα. Συνεργάτες του αφηγητή είναι οι προσεκτικοί αναγνώστες. Το όνομα λοιπόν δόθηκε *κατ' αντίφρασιν* δηλαδή συγκρούεται και αντιτίθεται προς τις ιδιότητες του προσώπου (αντίθεση ονόματος και πράγματος). Πρόκειται για μία συνηθισμένη πρακτική στις *Μεταμορφώσεις*.²⁸ Πράγματι η συγκεκριμένη πρακτική της αντίθεσης με την πιο γενική έννοια, η οποία προκαλεί τη σύγκρουση του ονόματος με το πράγμα ή το πρόσωπο, είναι ο ορισμός της ειρωνείας.²⁹

Κατά τις παραπάνω σκέψεις, ότι δηλαδή ο Milo είναι γέρον και παρόλα αυτά χειραγωγεί τον Λούκιο, ενισχύουμε την εικασία ότι με την παρουσία του υποκαθιστά τον πατέρα του πρωταγωνιστή. Η συγκεκριμένη υπόθεση υποστηρίζεται από το γεγονός ότι ο Milo είναι που μας πληροφορεί για το όνομα του πατέρα του Λούκιου: το τμήμα των *Μεταμορφώσεων* από το τέλος του πρώτου βιβλίου έως την αρχή του δεύτερου³⁰ συγκροτεί μια ενότητα, στην οποία γίνονται γνωστά τα κύρια στοιχεία ταυτότητας του πρωταγωνιστή (το όνομα του πατέρα, της μητέρας και του δασκάλου). Έτσι τα πρόσωπα, που αναφέρουν τα παραπάνω ονόματα, δηλαδή ο οικοδεσπότης Milo, ο συμμαθητής Πυθίας και η θεία, η Βυρρήνη έχουν τέτοια στάση προς τον Λούκιο, ώστε να μπορούμε εύλογα να εικάσουμε ότι υποκαθιστούν στα καθήκοντά τους εκείνους που είναι υπεύθυνοι για την ανατροφή και την αγωγή του Λούκιου, τον πατέρα, τον δάσκαλο και τη μητέρα αντίστοιχα.³¹ Παρόμοια ο Milo χειραγωγεί τον Λούκιο, όπως ο πατέρας το παιδί, πράγμα που στοιχειοθετήθηκε λίγο παραπάνω, ή τον συμβουλεύει με τρόπο έμμεσο να μην είναι εύπιστος.³² Μάλιστα εντοπίζεται στο κείμενο ότι ο Λούκιος, παρόλο που στην αρχή του έργου χαρακτήρισε τον Milo ως βρωμόγερο,³³ αργότερα τον βλέπει έμμεσα ως πατέρα:

²⁵ Βλ. Apul. Met. 3.12.18-19/70 *me loquente manu firmiter iniecta Milo, iussis balnearibus adsequi, producit ad lauacrum proximum.*

²⁶ Βλ. Apul. Met. 3.12.20-22/70 *at ego uitans oculos omnium et, ..., risum obuiorum declinans lateri eius adambulabam obtectus.*

²⁷ Βλ. Apul. Met. 1.26.1-2/27 *euasi aliquando rancidi senis ... conuiuium ...*

²⁸ Βλ. Brotherton (1934) 49.

²⁹ Βλ. Αναξιμένη *Τέχνη Ρητορική* 21.1-2 (Spengel 1.208) *τοῖς ἐναντίοις ὀνόμασι τὰ πράγματα προσαγορεύειν* και πρβλ. Φαρακλό (2000) 6 σημ. 3.

³⁰ Εννοούμε το τμήμα του έργου του Απουλήιου από το 1.21.20/21 έως το 2.3.15/29.

³¹ Η Βυρρήνη π.χ. υπενθυμίζει στον Λούκιο ότι τον μεγάλωσε στα χέρια της, ενώ λίγο πιο πριν είχε ήδη αναφέρει το όνομα της μητέρας του, βλ. Apul. Met. 2.3.11-15/29 *ego te, o Luci, meis istis manibus educaui, quidni? parentis tuae non modo sanguinis, uerum alimoniarum etiam socia ... eandem nutricem simul bibimus, et in nexu germanitatis una coaluimus.* Σχετικά με τον ρόλο της ως υποκατάστατης μητέρας μάλιστα λίγο παρακάτω τον συμβουλεύει μητρικά να αποφύγει τα γεμάτα με ερωτική μαγεία δίχτυα της Παμφίλης, βλ. Apul. Met. 2.5.3-21/32.

³² Αναφερόμαστε στο δίδαγμα που προκύπτει από την ιστορία του μάντη Διοφάνη, την οποία αφηγείται ο Milo στον Λούκιο, βλ. Apul. Met. 2.13-14/40-1.

³³ Βλ. παραπάνω σημ. 27.

όταν ως όνος πλέον ακούει ότι είναι ο ίδιος ο βασικός ύποπτος για τη ληστεία στο σπίτι του οικοδεσπότη του, αγανακτεί που του έριξαν άδικα την ευθύνη, καθώς μια τέτοια πράξη εκ μέρους του θα ισοδυναμούσε με πατροκτονία (*parricidium*).³⁴

Η υπόθεση ότι ο Milo υποκαθιστά τον πατέρα του κεντρικού ήρωα προκαλεί να ελέγξουμε τη σχέση του ονόματος του πρώτου με αυτό του πατέρα του Λούκιου: ο πατέρας του Λούκιου ονομάζεται Θησέας (*Theseus*) και ο Milo προτρέπει τον πρωταγωνιστή να καταδεχτεί τη φιλοξενία του, όπως ο μεγάλος ήρωας Θησέας, συνονόματος με τον πατέρα του Λούκιου, φιλοξενήθηκε στο φτωχικό της γριάς Εκάλης.³⁵ Πράγματι ο Θησέας έμεινε εκεί, ενώ βρισκόταν καθ' οδόν, για να απαλλάξει τους κατοίκους από την παρουσία του φοβερού Μαραθώνιου ταύρου.³⁶ Αναρωτιόμαστε λοιπόν αν με τη μνεία της Εκάλης το συγκεκριμένο χωρίο των *Μεταμορφώσεων* παραπέμπει έμμεσα αλλά σκόπιμα στο ότι ο ομώνυμος με τον πατέρα του Λούκιου βασιλιάς της Αθήνας νίκησε και έπιασε με τα χέρια του τον ταύρο ζωντανό, τον περιέφερε στην πόλη και τελικά τον θυσίασε προς τιμή του Απόλλωνα.³⁷ Αν ισχύει αυτό, τότε με τη συγκεκριμένη υπόμνηση, φιλτραρισμένη διά του ονόματος του Milo ο νους του αναγνώστη των *Μεταμορφώσεων* πηγαίνει σε μια ανάλογη επίδειξη δύναμης του αθλητή Μίλωνα του Κροτωνιάτη: λέγεται ότι ο πολυνίκης Μίλων κατά τη διάρκεια των Ολυμπιακών αγώνων έκανε τον γύρο του σταδίου, φέροντας στους ώμους του έναν ταύρο και μετά τον έσφαξε και τον έφαγε μόνος του.³⁸ Έτσι η νίκη, η χειραγώγηση, η περιφορά και η σφαγή του ταύρου συνδέει συνειρμικά δύο φυσικά (μυθολογικά ή ιστορικά) πρόσωπα: τον Μίλωνα τον Κροτωνιάτη και τον βασιλιά της Αθήνας Θησέα. Κατά συνέπεια, αφού συσχετίζονται ως ταυροκτόνοι ο αθλητής Μίλων και ο ήρωας Θησέας, τότε και στα ομώνυμα λογοτεχνικά πρόσωπα των *Μεταμορφώσεων*, τον οικοδεσπότη Milo και τον πατέρα του Λούκιου, τον Θησέα, προβάλλεται η συγκεκριμένη εξίσωση.

Το όνομα του Θησέα ωστόσο παραπέμπει αμέσως και στο πλέον διάσημο κατόρθωμά του, δηλαδή τη νίκη εναντίον του ταυροειδούς τέρατος της Κρήτης, του Μινώταυρου. Σχετικά με αυτό μάλιστα είναι πολύ ελκυστική η υπόθεση, την οποία διατυπώνει η Fick-Michel³⁹ για τη σχέση του Λούκιου με τον Θησέα, τον Μινώταυρο και τον λαβύρινθο, στηριγμένη στο όνομα του πατέρα του Λούκιου και στο ότι η μεγαλοκυρία που ερωτεύεται τον Λούκιο ως όνο στο τέλος περίπου του έργου, συγκρίνεται με τη μητέρα του Μινώταυρου, η οποία βρήκε την ηδονή στη σχέση με τον ταύρο.⁴⁰ Η συγκεκριμένη εικασία γονιμοποιεί τη σκέψη: αν με την επιλογή των συγκεκριμένων ονομάτων για τον οικοδεσπότη και τον πατέρα (Μίλων και Θησέας, αντίστοιχα) ένας από τους στόχους ήταν να ανακληθεί συνειρμικά η εικόνα του νικητή του ταύρου, τότε το μόνο λογοτεχνικό πρόσωπο που απομένει να αντιπαραβάλλεται με το τερατώδες ζώο, το οποίο ο Θησέας και ο Μίλων δάμασαν - νίκησαν, είναι ο πρωταγωνιστής Λούκιος, επειδή έχει παραδοθεί στις ζωώδεις ηδονές: στο τέλος των περιπετειών του (10^ο βιβλίο) αποκτηνωμένος συμβολικά και οντολογικά συνευρίσκεται ζωόμορφος με μία γυναίκα που χαρακτηρίζεται ως Πασιφάη, και ένιωσε ερωτική έλξη προς τον όνο.⁴¹

³⁴ Βλ. Apul. Met. 7.3.14-15/185.

³⁵ Βλ. Apul. Met. 1.23.16-19/23 ... *si contentus lare paruulo Th e s e i illius cognominis patris tui uirtutes aemulaueris, qui non est aspernatus <Hec>ales anus hospitium tenue*. Πρόκειται για μια αναφορά πλούσια σε λογοτεχνικά διακείμενα από την Καλλιμάχεια Έκάλη μέχρι τις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου και το *Σατυρικόν* του Πετρώνιου, πρβλ. Keulen (2007) 399, 404, 417 και 437. Κατά τον Walsh (2000) 107 με την ανάκληση στη μνήμη της πρόθυμης φιλοξενίας, που προσέφερε η γριά Εκάλη, παρωδείται ο Milo ως απρόθυμος ουσιαστικά οικοδεσπότης λόγω τσιγγουνιάς. Παρομοίως βλ. Scobie (1975) 125, όπου αναδεικνύεται πως η αντιδιαστολή του Milo προς την Εκάλη, όσον αφορά το κριτήριο της φιλοξενίας, γίνεται εντονότερη κατά το σκεπτικό ότι η Εκάλη ήταν φτωχή, ενώ ο οικοδεσπότης Milo είναι πλούσιος.

³⁶ Βλ. Πλουτ. Θησ. 14.2-3.

³⁷ Βλ. Πλουτ. Θησ. 14.1 *καί χειρωσάμενος έπεδείξατο ζώντα διά τοῦ ἄστεος έλάσας, εἶτα τῷ Απόλλωνι τῷ Δελφινίῳ κατέθυσεν*.

³⁸ Βλ. Αθην. Δειπν. 10.4 *έν δέ Όλυμπία ταῦρον ἀναθέμενος τοῖς ὄμοις τετραέτη και τοῦτον περιενέγκας τὸ στάδιον μετά ταῦτα δαιτρεύσας μόνος αὐτὸν κατέφαγεν έν μιᾷ ἡμέρᾳ*, Ευστ. Παρεκ. εἰς Διον. Περ. 369.11-15, και Λουκ. Χάρ. 8.5-7.

³⁹ Βλ. Fick-Michel (1991) 342- 43.

⁴⁰ Βλ. Apul. Met. 10.22.13-14/303 *nec Minotauri matrem frustra delectatam putarem adultero mugiente*.

⁴¹ Βλ. Apul. Met. 10.19.10-12/299 *nec ullam uaesanae libidini medelam capiens ad instar asinariae Pasiphaae complexus meos ardentem expectabat*.

Πέρα από αυτά θα είχε πολύ ενδιαφέρον να εξετάσουμε για τι άλλο ήταν γνωστός ο Μίλων ο Κροτωνιάτης, αφού ίσως η συγκεκριμένη έρευνα θα προσέθετε και άλλες σημασιολογικές στιβάδες στο όνομα του οικοδεσπότη του Λούκιου, χρήσιμες για την ανάγνωση των *Μεταμορφώσεων*. Σχετικά με αυτόν τον σκοπό λοιπόν πληροφορούμαστε από τα κείμενα της κλασικής λογοτεχνίας ότι ο Μίλων υπήρξε γνωστός φαγάς στην αρχαιότητα: λίγο παραπάνω αναφέραμε ότι καταβρόχθισε μόνος του στην Ολυμπία ένα ολόκληρο βόδι. Επιπλέον μαρτυρείται ότι εν γένει έτρωγε μεγάλες ποσότητες φαγητού.⁴² Μάλιστα έρχεται αμέσως στη μνήμη το παράδειγμα που έφερε ο Αριστοτέλης για την κατανόηση της έννοιας της μεσότητας, όπου ο Μίλων παρουσιάζεται ως το άκρον της υπερβολής στην κατανάλωση φαγητού.⁴³ Σύμφωνα λοιπόν με τις προηγούμενες παρατηρήσεις δεν θα ήταν εντελώς απίθανο, αν υποθέταμε ότι το όνομα του οικοδεσπότη Milo δόθηκε εκ νέου *κατ' αντίφρασιν* και για άλλο λόγο: ο Milo παρουσιάζεται δύο φορές στις *Μεταμορφώσεις* να κάθεται μπροστά σε ένα άδειο ή λιτό τραπέζι.⁴⁴ Αναλόγως ο φιλοξενούμενος στο σπίτι του τρώει φτωχικά.⁴⁵ Θα φανεί λοιπόν σίγουρα πολύ αστείο στον προσεκτικό αναγνώστη των *Μεταμορφώσεων*, να αναλογιστεί την αντίθεση, την οποία μόλις περιγράψαμε, δηλαδή να ονομάζεται Milo ένα πρόσωπο, το οποίο συνεχώς «νηστεύει»⁴⁶ εξαιτίας της φιλαργυρίας, παρόλο που σχεδιάστηκε να φέρει αυτό το όνομα κατά συνωνυμία με τον διάσημο φαγά Μίλωνα.⁴⁷ Εδώ λοιπόν η ειρωνεία εντοπισμένη στη σύγκρουση δύο αντιθέτων απελευθερώνει το κωμικό και προσκαλεί τον αναγνώστη να διασκεδάσει. Αναρωτιόμαστε όμως εάν την ίδια στιγμή τον εξεπατά κιόλας.

Με αυτό το ερώτημα για την εξαπάτηση, δηλαδή τη φαινομενικά ακούσια νηστεία του φιλάργυρου Milo έρχεται στο νου η πληροφορία ότι ο αθλητής Μίλων από τον Κρότωνα υπήρξε ένας από τους πιο γνωστούς μαθητές του μεγάλου φιλοσόφου Πυθαγόρα, κατά τη διδασκαλία του οποίου οι οπαδοί νήστευαν ή μάλλον απείχαν ασκητικά από την κατανάλωση συγκεκριμένων τροφών. Σχετικά με αυτό κατά τη βιβλιογραφική αναδίφηση διαπιστώσαμε ότι ο Thibau είχε εικάσει πως ο Απουλῆιος με την επιλογή του ονόματος του Milo για τον οικοδεσπότη «μας υποβάλλει σε μία πυθαγόρεια ατμόσφαιρα με την αντήχηση του ονόματος του Μίλωνα του Κροτωνιάτη».⁴⁸

Η συγκεκριμένη εικασία είναι πολύ ενδιαφέρουσα, αλλά δεν υιοθετήθηκε από τους μεταγενέστερους ερευνητές.⁴⁹ Η αιτία είναι ότι υποστηρίζεται από μία μόνο ένδειξη: κατά τον Thibau το όνομα Παμφίλη (*Pamphile*), το όνομα της γυναίκας του οικοδεσπότη Milo, ο οποίος εικάζεται ότι ονομάστηκε κατά τον Μίλωνα τον Κροτωνιάτη, παραπέμπει με τρόπο έμμεσο στη γυναίκα του αθλητή και πυθαγόρειου Μίλωνα, η οποία ονομαζόταν *Μυία*, (δηλ. μύγα), διότι το συγκεκριμένο έντομο «είναι όλο έρωτα για τους άνδρες».⁵⁰ Σχετικά με τα προαναφερθέντα η Fick-Michel διατυπώνει τη σκέψη ότι ο Milo πήρε το όνομά του από τον Μίλωνα τον Κροτωνιάτη, ο οποίος άνοιγε το σπίτι του ως έδρα των πυθαγορείων για τους διαλογισμούς τους, ενώ ο Milo προσφέρει το σπίτι του στον Λούκιο, για να

⁴² Βλ. Αθην. Δειπν. 10.4.7-10 *Μίλων δ' ό Κροτωνιάτης, ..., ήσθιε μνᾶς κρεῶν εἴκοσι καὶ τσαύτας ἄρτων οἴνου τε τρεῖς χοῦς ἔπιεν.*

⁴³ Βλ. Αριστ. *Ηθ. Νικ.* 1106b.1-6 *ού γὰρ εἴ τῷ δέκα μναῖ φαγεῖν πολὺ δύο δὲ ὀλίγον, ὁ ἀλείπτῃς ἔξ μνᾶς προστάζει· ἔστι γὰρ ἴσως καὶ τοῦτο πολὺ τῷ ληγομένῳ ἢ ὀλίγον· Μίλω νι μὲν γὰρ ὀλίγον, τῷ δὲ ἀρχομένῳ τῶν γυμνασίων πολὺ.*

⁴⁴ Βλ. Apul. *Met.* 1.22.17-20/22 ... *eumque accumbentem exiguo admodum grabattulo et commodum cenare incipientem inuenio. assidebat pedes uxor et mensa uacua posita, ...* και πρβλ. *ibidem* 2.11.16-17/38 *nam Milonis boni concinnaticiam m e n s u l a m rogatus ad cubueram, ...*

⁴⁵ Βλ. Apul. *Met.* 3.13.1-2/71 *Raptim denique p a u p e r t i n a Milonis c e n u l a perfunctus ...*

⁴⁶ Πρβλ. Apul. *Met.* 1.26.10-11/26 *at ego iam inde Milonis a b s t i n e n t i a e cognitor excusauī comiter*

⁴⁷ Για το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό του Μίλωνα βλ. επιπλέον Παλ. Ανθ. 95.1 και 7-8.

⁴⁸ Βλ. Thibau (1965) 118.

⁴⁹ Εξαιρείται η Krabbe (2003) 14: χωρίς να έχει υπόψη τον Thibau, εικάζει ανάμεσα στα άλλα ότι το όνομα του Milo φέρνει στο νου τον Μίλωνα τον Κροτωνιάτη ως οπαδό του Πυθαγόρα και ως στρατιωτικό ηγέτη του Κρότωνα στον πόλεμο εναντίον των Συβαριτών, οι οποίοι ήταν γνωστοί για τον ηδονικό τρόπο ζωής.

⁵⁰ Ο Thibau (1965) 118 σημ. 55 παραπέμπει στον Λουκ. *Μ. έγκ.* 10 για την ύπαρξη της φράσης ότι η μύγα είναι ένα έντομο, το οποίο σύμφωνα με τη μετάφρασή του «qui est tout amour pour les hommes». Εμείς κατά τον έλεγχο δεν εντοπίσαμε τέτοια φράση στο *Μυίας έγκώμιον* του Λουκιανού: ίσως όμως εννοείται ότι αυτό είναι το νοηματικό κέντρο του χωρίου Λουκ. *Μ. έγκ.* 10 και *διὰ τοῦτο πᾶσι νῦν τοῖς κοιμωμένοις αὐτὴν τοῦ ὕπνου φθονεῖν μεμνημένην ἔτι τοῦ Ἐνδυμίονος, καὶ μάλιστα τοῖς νέοις καὶ ἀπαλοῖς· καὶ τὸ δῆγμα δὲ αὐτὸ καὶ ἡ τοῦ αἵματος ἐπιθυμία οὐκ ἀγριότητος, ἀλλ' ἔρωτός ἐστι σημεῖον καὶ φιλανθρωπίας.*

ανακαλύψει τα μυστικά της μαγείας: πρόκειται για παρωδία, που αρκεί να δικαιολογήσει τη μετονομασία του Ιπάρχου σε Milo.⁵¹

Πέρα από αυτά η διερεύνηση και ο εμπλουτισμός της σχέσης του ονόματος του Milo, του οικοδεσπότη του Λούκιου με τον Πυθαγόρα και τη διδασκαλία του υπηρετεί πολλαπλώς την ερμηνεία του κειμένου των *Μεταμορφώσεων*. Πράγματι ο αθλητής Μίλων ο Κροτωνιάτης λέγεται ότι ήταν μέλος του κύκλου του Πυθαγόρα σύμφωνα με τις αρχαίες μαρτυρίες.⁵² Μάλιστα κατά τον Ιάμβλιχο ο Πυθαγόρας πέθανε, ευρισκόμενος σε συνάντηση με τους μαθητές του στο σπίτι του Μίλωνα, καθώς του έβαλαν φωτιά ορισμένοι Κροτωνιάτες.⁵³ Αν ισχύει λοιπόν η υπόθεσή μας ότι ο Milo, ο οικοδεσπότης του Λούκιου, ονομάστηκε έτσι κατά τον πυθαγόρειο αθλητή Μίλωνα, τότε εκδηλώνεται ένα κύμα ειρωνείας εις βάρος του ομώνυμου λογοτεχνικού προσώπου των *Μεταμορφώσεων*, η οποία είναι σκληρή αλλά και απολαυστική, επειδή είναι καλλιτεχνικά επεξεργασμένη και γίνεται έμμεσα αντιληπτή.

Δεν πρόκειται βέβαια για παρωδία του μεγάλου φιλοσόφου Πυθαγόρα, τη διδασκαλία του οποίου γνώριζε και σεβόταν ο Απουλήιος. Κάτι τέτοιο θα ήταν αδιανόητο, αν σκεφτούμε πώς εκφράζεται για τον Πυθαγόρα⁵⁴ στο τέλος περίπου αυτού του έργου κατά την ιερή ημερία, λίγο πριν από τη θεία επιφάνεια και την αποκατάσταση της ανθρώπινης μορφής του ήρωα. Εξάλλου ο συγγραφέας των *Μεταμορφώσεων* σε άλλο έργο του αναφέρεται εκτενώς στον συγκεκριμένο φιλόσοφο: ανάμεσα στα άλλα αναγνωρίζει ο γνωστός πλατωνιστής Απουλήιος ότι ο Πλάτωνας είναι επηρεασμένος από τον Πυθαγόρα.⁵⁵

Έτσι παρατηρώντας εκ νέου τον οικοδεσπότη Milo τοποθετημένο κατά το όνομά του στο φιλοσοφικό υπόστρωμα του Πυθαγορισμού, διαπιστώνουμε ότι ζυμώνεται η λογοτεχνική του ουσία με μια εξαιρετικά χιουμοριστική απόχρωση, αναλογιζόμενοι ότι το κύριο γνώρισμά του, η φιλαργυρία,⁵⁶ αντιτίθεται ουσιαδώς στη διδασκαλία του Πυθαγόρα. Πιο συγκεκριμένα, ο Πυθαγόρας ανάμεσα στα άλλα δίδασκε και εφάρμοζε την κοινοκτητική ισομοιρία.⁵⁷ Αντίθετα η πρώτη πληροφορία η οποία σχετίζεται με το ήθος του Milo, είναι η απαίτησή του να κατατίθεται χρυσάφι ή ασήμι ως ενέχυρο για δάνειο, πράγμα που ακούγεται δύο φορές σχεδόν απανωτά.⁵⁸ Η συγκεκριμένη στάση του οικοδεσπότη Milo ως φιλόχρυσου και φιλάργυρου συγκρούεται με την κοινοκτητική διδασκαλία του Πυθαγόρα, δασκάλου του αθλητή Μίλωνα. Μάλιστα η αντίθεση γίνεται εντονότερη, καθώς ο Milo τοποθετείται συμμετρικά στο άλλο άκρο ως προς τη σχέση του με τη φιλοπλουτία, με την υπενθύμιση της μαρτυρίας ότι ο Πυθαγόρας θεωρούσε νεκρούς και έδιωχνε τους μαθητές που δεν τους άρεσε η ισομοιρική πρακτική, αφού τους φόρτωνε με χρυσό και ασήμι από το κοινό ταμείο.⁵⁹ Με αυτά τα δεδομένα η επιμονή να παρουσιαστεί ο Milo ως δανειστής που κρατά ενέχυρο το χρυσάφι και το ασήμι, δεν είναι τυχαία. Ο Milo λοιπόν, ο οικοδεσπότης του Λούκιου, τον οποίο η φιλαργυρία θα εξόριζε ως νεκρό από τον κύκλο των μαθητών του Πυθαγόρα, φέρει το όνομα ενός διάσημου

⁵¹ Βλ. Fick-Michel (1991) 320.

⁵² Βλ. Ιαμβ. *Βί. Πυθ.* 23.104.6 και *μαθητεύσαντες τῷ Πυθαγόρα πρεσβύτη νέοι, Φιλόλαός τε καὶ Εὐρυτος ... καὶ Ἐμπεδοκλῆς καὶ Ζάμολξις καὶ Ἐπιμενίδης καὶ Μίλων, ...*

⁵³ Βλ. Ιαμβ. *Βί. Πυθ.* 35.249.13-17 και Διογ. Λαέρ. 8.39.1-6.

⁵⁴ Βλ. Apul. *Met.* 11.1.6/ 317 ... *diuinus ille Pythagoras prodidit.*

⁵⁵ Βλ. Apul. *Flor.* 15.84-86 *porro noster Plato, nihil ab hac secta uel paululum deuius, pythagorissat in plurimis; και ibidem 15.86-87 aequae et ipse <ut> in nomen eius a magistris meis adoptarer, ...*

⁵⁶ Για την *auaritia* του Milo βλ. παραπάνω σημ. 16.

⁵⁷ Βλ. Ιαμβ. *Βί. Πυθ.* 6.30.9-14 *τάς τε οὐσίας κ ο ι ν ἄ ς ἔθεντο, ..., και μετὰ τῶν θεῶν τὸν Πυθαγόραν λοιπὸν κατηρίθμουν ..., ibidem 30.168.1-8, Διογ. Λαέρ. 8.10.5-9 και Πορφύρ. *Β. Πυθ.* 20, 10-11.*

⁵⁸ Βλ. Apul. *Met.* 1.21.12-16/21 *inibi iste Milo deuersatur ..., foenus denique copiosum sub arrabone auri et argenti crebriter exercens, ... και αμέσως παρακάτω επαναφέρεται αυτό το θέμα από την υπηρέτρια Φωτίδα, βλ. Apul. *Met.* 1.22.6-8/22 ... *sub qua specie mutuari cupis? an tu solus ignoras praeter aurum argentumque nullum nos pignusmittere?**

⁵⁹ Βλ. Ιαμβ. *Βί. Πυθ.* 17.74.9-15 *δυσκίνητος ἔτι τις και δυσπαρακολούθητος ἠύρισκετο, στήλην δὴ τινα τῷ τοιοῦτω και μνημεῖον ἐν τῇ διατριβῇ χῶσαντες ... ἐξήλαννον ἂν τοῦ ὀμακοεῖου, φορτίσαντες χρυσοῦ τε και ἀργύρου πλῆθος (κοινὰ γὰρ αὐτοῖς ταῦτα ἀπέκειτο ...).*

πυθαγόρειου μαθητή, του αθλητή Μίλωνα. Έτσι η παραγόμενη από την αντίφραση χιουμοριστική ποσότητα είναι μεγάλη.

Ο λόγιος αναγνώστης των *Μεταμορφώσεων* λοιπόν αντιλαμβάνεται κατά τον αναστοχασμό πόσο επιτυχημένη επιλογή είναι το όνομα Milo για τον οικοδεσπότη του Λούκιου, έχοντας κατά νου τη δράση του χειροδύναμου και φαγά αθλητή Μίλωνα, συνδυασμένη με την πυθαγόρεια ταυτότητά του. Τα δύο αυτά πρόσωπα, το πρώτο λογοτεχνικό και το δεύτερο ιστορικό παρουσιάζονται ταυτισμένα και αντιτιθέμενα με τρόπο συμμετρικό. Έτσι ο Μίλων από τον Κρότωνα ήταν μαθητής του Πυθαγόρα, αλλά έτρωγε για δέκα σε αντίθεση με τον πυθαγόρειο τρόπο. Αντίθετα ο Milo τρώγει λιτά κατά τον πυθαγόρειο τρόπο, ενώ είναι ένας πλούσιος τοκογλύφος.⁶⁰ Μάλιστα κατά ακούσια εφαρμογή πυθαγόρειων παραγγελμάτων ντύνεται σαν ζητιάνος⁶¹ και έχει ελάχιστα έπιπλα και μόνο μία υπηρέτρια στο σπίτι.⁶² Έτσι σε αυτό το σημείο έχουμε όχι μόνο σύγκρουση ή αντίθεση ονόματος και προσώπου, όπως παρατηρήσαμε προηγουμένως, αλλά και κωμική και ειρωνική μίμηση του πράγματος διά του ονόματος.

Από την άλλη πλευρά η κατ' επανάληψη χειραγώγηση του Λούκιου από τον Milo πέρα από τις προαναφερθείσες λογοτεχνικές σημασίες ίσως υπενθυμίζει το πυθαγόρειο *σύμβολον*, δηλ την αλληγορική εντολή: *μη ραδίως δεξιάν ἐμβάλλειν*,⁶³ ως σύμμετρη αντίθεση ή καλυμμένη άρνηση της φράσης *iniecta dextera*, όπως σχολιάστηκε παραπάνω.⁶⁴ Επίσης μάλλον δεν ονομάζεται τυχαία το απομονωμένο σπίτι του Milo αμφισήμως *aedes* και η οδός προς αυτό *angiportum*: κατά το σκεπτικό των φαινομενικά πυθαγόρειων αναλογιών έρχεται στο νου ο οίκος ή το *άντρον* του Πυθαγόρα, που ήταν *ἔξω τῆς πόλεως*,⁶⁵ και θεωρείτο ως ιερό. Συγχρόνως η επιλογή της λέξης *angiportum* υπενθυμίζει την οδό προς αυτό ως *στενωπό*⁶⁶ και ανακαλεί την απομόνωση των Πυθαγορείων.⁶⁷ Εξάλλου οι παρατηρήσεις του Milo σχετικά με τη φυσιογνωμία του Λούκιου φέρνουν στο νου την πυθαγόρεια πρακτική του φυσιογνωμικού ελέγχου.⁶⁸ Τέλος τα λόγια του Λούκιου, με τα οποία υποδέχεται την πληροφορία ότι ο Milo είναι τσιγκούνης, πως δηλαδή στο σπίτι του Milo δεν θα φοβάται μήπως καπνιστεί από καπνό μαγειρεμένου φαγητού,⁶⁹ συσχετίζονται με τη μαρτυρία του Διογένη του Λαέρτιου ότι ο Πυθαγόρας προσπαθούσε να εθίσει τους ανθρώπους στην εύκολη παρασκευή του φαγητού χωρίς τη χρήση της φωτιάς.⁷⁰ Με όλα αυτά ο τοκογλύφος Milo ειρωνικά αναβιάζεται στο επίπεδο της όσιας πυθαγόρειας ασκητικής.

Εν κατακλείδι λοιπόν φρονούμε ότι η επιλογή του ονόματος Milo για τον οικοδεσπότη είναι πολύ επιτυχημένη. Πράγματι, ο αναγνώστης των *Μεταμορφώσεων* έχει τη δυνατότητα να συσχετίσει

⁶⁰ Για τη λογοτεχνική φιγούρα του τσιγκούνη τοκογλύφου, ανάλογη με αυτή του οικοδεσπότη Milo, ευρισκόμενη στο απόθεμα των χαρακτήρων της κωμωδίας, σε σχέση με την ολιγοφαγία του Πυθαγόρα βλ. τον κωμικό Αντιφάνη *απ.* 168.3-8 (στον Αθήν. *Δειπν.* 3.72.19-24). Καθώς μάλιστα ανιχνεύουμε τη λογοτεχνική καταγωγή του οικοδεσπότη Milo υπάρχει και η μορφή του πλούσιου αλλά φιλάργυρου Θεσσαλού λίγο παραπάνω από το προηγούμενο χωρίο στον Αθήναιο *Δειπν.* 3.72.10-12, όπου υπάρχει απόσπασμα από τον κωμικό ποιητή Εύβουλο *απ.* 88.1-3: *τρέφει με Θετταλός τις, άνθρωπος βαρύς, / πλουτών, φιλάργυρος δὲ κάλιτήριος, / ὄψοφάγος, ὄψωνῶν δὲ μέχρι τριωβόλου.*

⁶¹ Βλ. *Apul. Met.* 1.21.18-19/21 *neque ... et habitu mendicantis semper incedit* και πρβλ. *Ιαμβ. Βί. Πυθ.* 31.205.16-19. Για το θέμα της φτωχικής ενδυμασίας στους Πυθαγόρειους βλ. Bremmer (1992) 206-7. Ο Keulen (2007) 385 εικάζει ότι με τη φτωχική περιβολή ο Milo παρουσιάζεται ως Κυνικός, ενώ υπενθυμίζει και τους Πυθαγόρειους.

⁶² Βλ. *Apul. Met.* 1.21.18-19/21 *neque praeter unicam pascit ancillulam* και *ibidem* 1.23.6-8/23 *nam prae metu latronum nulla sessibula ac ne sufficientem supellectilem parare nobis licet*, σε σχέση με την πληροφορία για τον πυθαγόρειο τρόπο ζωής από τον *Ιαμβ. Βί. Πυθ.* 31.205.16-21 *τὸ δὲ ἐπιθυμῆν ... ἐπίκτητον εἶναι. τὸν αὐτὸν δὴ λόγον εἶναι και περὶ σκευῶν τε και ποτηρίων και διακόνων και θρεμμάτων τῶν εἰς τροφήν ἀνηκόντων.*

⁶³ Βλ. *Διογ. Λαέρ.* 8.17.7.

⁶⁴ Βλ. παραπάνω σημμ. 23-4.

⁶⁵ Βλ. *Πορφύρ. Β. Πυθ.* 9.5 *ἔξω δὲ τῆς πόλεως ἄντρον οἰκεῖον τῆς ἑαυτοῦ φιλοσοφίας ποιήσαντα, ...* και πρβλ. *Apul. Met.* 1.21.6-8/21 *'... primus istic perhibetur Milo, qui extra pomerium et urbem totam colit'* και *ibidem* 1.21.8-9/21 *'dic oro ... quibus deuseretur aedibus'*

⁶⁶ Βλ. *Apul. Met.* 1.21.10-12 *'uidesne ... fores proximum respicientes angiportum?'* και πρβλ. *Διογ. Λαέρ.* 8.15.6-7 και *Ιαμβ. Βί. Πυθ.* 30, 170, 8-10.

⁶⁷ Βλ. Bremmer (1992) 206.

⁶⁸ Βλ. *Apul. Met.* 1.23.8-11/23 *'ego te', inquit, 'etiam de ista corporis speciosa habitudine deque hac uirginali prorsus uerecundia generosa stirpe proditum et recte conicerem, ...'* και πρβλ. *Πορφύρ. Β. Πυθ.* 9, 5.

⁶⁹ Βλ. *Apul. Met.* 1.21.1-2/22 *'..., in cuius hospitio nec fumi nec nidoris nebulam uererer'*.

⁷⁰ Βλ. *Διογ. Λαέρ.* 8.13.6-7 *συνασκῶν και συνεθίζων εἰς εύκολίαν βίου τοὺς ἀνθρώπους, ὥστε εύπορίστους αὐτοῖς εἶναι τὰς τροφὰς ἄπυρα προσφερομένοις* και πρβλ. Bremmer (1992) 210.

το λογοτεχνικό πρόσωπο του οικοδεσπότη Milo με το ιστορικό πρόσωπο του αθλητή Μίλωνα. Ο προσεκτικός αναγνώστης μάλιστα εντοπίζει τις καλυμμένες συνειρμικές αναλογίες κατά την ομοιότητα ή την αντίθεση ανάμεσα στα δύο προαναφερθέντα υποκείμενα και τέρπεται αισθητικά, παρατηρώντας τα πολλαπλά επίπεδα ειρωνείας που συγκροτούνται παράλληλα και επάλληλα από τη συνωνυμία του αθλητή Μίλωνα με τον φιλάργυρο Milo. Φαίνεται σαν να κατασκευάστηκε για τον οικοδεσπότη του Λούκιου ένα προσωπίο (Μίλων ο Κροτωνιάτης) προσομοιάζον με το πρόσωπο (Milo) αλλά και παραμορφωμένο κατά αντιθετική συμμετρία με τον εαυτό του. Μάλιστα είναι αυτό το προσωπίο το οποίο έμμεσα παραπέμπει στον διάσημο δάσκαλο του Μίλωνα του Κροτωνιάτη, τον Πυθαγόρα.⁷¹ Αν οι σκέψεις μας έχουν μία βάση, η επιλογή αυτού του ονόματος είναι σοφή,⁷² επειδή εξαιτίας της ειρωνείας είναι χιουμοριστικό, προκαλεί έκπληξη και εισάγει νέα δεδομένα.

Βιβλιογραφία

- Bremmer, J. N. (1992), “Symbols of marginality from early Pythagoreans to late antique monks”, *G&R* 39: 205-14.
- Brotherton, B. (1934), “The Introduction of Characters by Name in the *Metamorphoses* of Apuleius”, *CP* 29: 36-52.
- Fick-Michel, N. (1991), *Art et Mystique dans les Métamorphoses d’Apulée*, Paris.
- Giarratano, C. - Frassinetti, P. (1960²), *Apulei Metamorphoseon libri XI*, Torino.
- Hijmans, B. L. (1978), “Significant names and their function in Apuleius’ *Metamorphoses*”, στο B.L. Hijmans, - R.T. van der Paardt (eds.), *Aspects of Apuleius’ Golden Ass*, Groningen, σσ. 107-22.
- Keulen, W. (2007), *Apuleius Madaurensis Metamorphoses Book I. Text, Introduction and Commentary*, Groningen.
- Krabbe, J.K. (2003), *Lusus Iste: Apuleius’ Metamorphoses*, Dallas – New York – Oxford.
- Molt, M. (1938), *Ad Apulei Madaurensis Metamorphoseon librum primum commentarius exegeticus*, Groningen.
- Paratore, E. (1942), *La novella in Apuleio*, Messina².
- Ράιος, Δ. (2001), *Κ.Π. Καβάφη Μελαγχολία του Ίάσωνος Κλεάνδρου ποιητοῦ ἐν Κομμαγενῇ· 595 μ. Χ. Ερμηνευτική προσέγγιση*, Ιωάννινα.
- Scobie, A. (1975), *Apuleius Metamorphoses (Asinus Aureus) I. A Commentary*, Meisenheim am Glan.
- Shanzer, D. (1996), “*Piscatum opiparem ... praestinaui: Apuleius, Met. 1, 24-25*”, *RFIC* 124: 445-54.
- Thibau, R. (1965), “Les Métamorphoses d’Apulée et la Théorie platonicienne de l’ Éros”, *Studia Philosophica Gandensia* 3: 89-114.
- Φαρακλού, Ι. (2000), *Ειρωνεία και πραγματολογική θεωρία*, (διδασκαρική διατριβή) Θεσσαλονίκη.
- Walsh, P.G. (2000), *Η Ρωμαϊκή Μυθιστορία. Τα Σατυρικά του Πετρώνιου και οι Μεταμορφώσεις του Απουλήιου*, (μετάφρ. Κ. Παναγιωτάκης - Στ. Παναγιωτάκης), Αθήνα.

⁷¹ Για ανάλογη περίπτωση, αν και πολύ περισσότερο καλυμμένη και εκλεπτυσμένη, βλ. Ράιος (2001) 52-3, 60 και 147-51.

⁷² Πρβλ. Ιαμβ. *Βί. Πυθ.* 18.82.14-15 *τί τὸ σοφώτατον; ἀριθμός· δεύτερον δὲ ὁ τοῖς πράγμασι τὰ ὀνόματα θέμενος.*

Summary

Humorous choice of a name: the case of Milo in Apuleius' *Metamorphoses*

My purpose is to interpret the choice of the name *Milo*, Lucius' host in Apuleius' *Metamorphoses*, in order to illustrate a series of meanings that the name of *Milo* elicits. These meanings contradict each other in an ironic manner, yet they generate a particular scholarly sense of humor. Thus, I hold the view that the specific literary figure called *Milo* was so named, as to evoke the renowned synonymous athlete, Milon of Croton, who was exceptionally strong-armed, a great eater as well as Pythagoras' student.

INSULSISSIMA QUID PUELLA RIDES?
ΧΙΟΥΜΟΡ ΣΤΟ *CORPUS PRIAPEORUM*: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΩΝ ΜΥΘΟΛΟΓΙΚΩΝ
ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΩΝ

Η πριαπική ποίηση, ποίηση δηλαδή με θέμα το φαλλικό θεό Πρίαπο, φαίνεται πως ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής στη Ρώμη. Οι ρίζες της μάλιστα εντοπίζονται γύρω στο πρώτο μισό του δεύτερου προχριστιανικού αιώνα, όταν πυκνώνουν και εντατικοποιούνται οι επαφές των Ρωμαίων με τον ελληνικό πολιτισμό της Ανατολής.¹ Το *Corpus Priapeorum*, μια συλλογή ογδόντα επιγραμμάτων, αποτελεί μια ενδιαφέρουσα περίπτωση στη λογοτεχνική παράδοση της λατινικής πριαπικής ποίησης. Δεν είναι τόσο το πρόβλημα της πατρότητας² και η αδυναμία ασφαλούς χρονολόγησης του έργου³ που κάνει τη συλλογή αυτή ελκυστική όσο το παιγνιώδες –και όχι σπάνια προκλητικό– περιεχόμενο των επιγραμμάτων δοσμένο μέσα από πληθώρα υφολογικών και τεχνικών τρόπων. Στα πλαίσια αυτής της εκφραστικής ποικιλίας το χιούμορ, ειδικότερα το σεξουαλικό χιούμορ,⁴ αναδεικνύεται σε βασικό στοιχείο ποιητικής. Η παρούσα εργασία ασφαλώς και δε φιλοδοξεί ούτε να ορίσει το χιούμορ ούτε να εξετάσει λεπτομερώς τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του. Οι θεωρίες που έχουν διατυπωθεί από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα σχετικά με τη φύση και τη λειτουργία του χιούμορ (σε αριθμό πάνω από εκατό και σε μεγάλη ποικιλία ερευνητικών πεδίων) μπορούν να ομαδοποιηθούν στο εξής τριαδικό σχήμα: α) θεωρία της ασυμβατότητας ('incongruity theory') με γνωσιολογικές προεκτάσεις, β) θεωρία της ανωτερότητας ('superiority theory') με κοινωνιολογικές προεκτάσεις, και γ) θεωρία της εκτόνωσης ('release theory') με ψυχαναλυτικές προεκτάσεις.⁵ Οι θεωρίες όμως αυτές δε θα πρέπει να εννοηθούν ως στεγανοί, αμοιβαίως αποκλειόμενοι χώροι, αλλά περισσότερο ως θεωρητικά πεδία ανοιχτά σε αλληλεπικαλύψεις και αλληλοσυμπληρώσεις.

Με δεδομένο ότι η προσέγγισή μου στο *Corpus Priapeorum* θα είναι αυστηρά κειμενοκεντρική, η θεωρία της ασυμβατότητας προβάλλει ως το καταλληλότερο μεθοδολογικά εργαλείο, γιατί ως γνωστική θεωρία ασχολείται πρωτίστως (αν όχι αποκλειστικά) με ζητήματα αντιληπτικής α/συμφωνίας και ελάχιστα (αν όχι καθόλου) με τις κοινωνιολογικές (θεωρία της ανωτερότητας) ή/και ψυχαναλυτικές (θεωρία της εκτόνωσης) πτυχές του χιουμοριστικού φαινομένου. Σύμφωνα με τη θεωρία της ασυμβατότητας το χιούμορ προκύπτει από τον απρόσμενο και ασύμβατο συνδυασμό δύο (ή

¹ Αναλυτικά για την πριαπική ποίηση (εκτός από το *Corpus Priapeorum*) στη λατινική λογοτεχνική παραγωγή βλ. Buchheit (1962) 62-73, Parker (1988) 10-30, O'Connor (1989) 30-8, 66-7, Goldberg (1992) 25-6 με βιβλιογραφία, Richlin (1992) 126-7. Αντιστοίχως για την παραγωγή πριαπικής ποίησης στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία βλ. Buchheit (1962) 55-62, Parker (1988) 1-9, O'Connor (1989) 26-30.

² Ο Parker (1988) 32-6 παρουσιάζει ευσύνοπτα τις προτάσεις που έχουν γίνει από την αρχαιότητα μέχρι και τις μέρες του σχετικά με την πατρότητα του έργου. Ο ίδιος καταλήγει σημειώνοντας πως «το πρόβλημα της πατρότητας είναι άλυτο». Για το ίδιο ζήτημα βλ. επίσης Buchheit (1962) 14-28, O'Connor (1984) 123, Richlin (1992) 141-3, Goldberg (1992) 33-4. Η διερεύνηση του προβλήματος της πατρότητας της συλλογής ασφαλώς και βρίσκεται εκτός των στόχων της παρούσας εργασίας. Για καθαρά πρακτικούς λόγους, όταν χρειάζεται να γίνει αναφορά στον/στους ποιητή/ές ή το/τους συλλογέα/είς του *Corpus Priapeorum* θα χρησιμοποιηθεί ο όρος «ο ποιητής».

³ Σχετικά με το πρόβλημα χρονολόγησης της συλλογής βλ. Parker (1988) 36-7, Goldberg (1992) 35-6, Richlin (1992) 141-3, Citroni (2008).

⁴ Αναλυτικά για τη φύση και λειτουργία του ρωμαϊκού σεξουαλικού χιούμορ βλ. Richlin (1992) 57-80.

⁵ Για μια περιεκτική παρουσίαση των θεωριών αυτών βλ. την εξαιρετική επισκόπηση της Plaza (2006) 6-13. Βλ. επίσης Raskin (1985) 30-41, Attardo (1994) 47-50 και Morreall (2009) 4-23, ο οποίος συμπληρώνει τις παραπάνω τρεις θεωρίες με τις απόψεις των Αριστοτέλη και Θωμά Ακινάτη για το χιούμορ ως παιγνιώδη ξεκούραση (23-4), καθώς και με τη θεωρία του Latta για το χιούμορ ως χαλάρωση (24-6). Η Plaza (2006) 6 σημ.10 παραθέτει πλούσια βιβλιογραφία για το χιούμορ (πρβλ. επίσης και τη βιβλιογραφία του Attardo (1994) 47-50). Στη βιβλιογραφία της Plaza πρόσθεσε και Palmer (1994), Ross (1998), Halsall (2002), Billig (2005), Haliwell (2008), Norrick-Chiaro (2009).

περισσότερων) ουσιωδώς αταίριαστων ή διαφορετικών στοιχείων/ιδεών/ καταστάσεων.⁶ Στον πυρήνα της θεωρίας αυτής βρίσκεται η αντίληψη για το χιούμορ ως αποτέλεσμα ασυνέχειας ανάμεσα σε κάτι που αναμένεται να συμβεί και σε αυτό που πραγματικά συμβαίνει. Υπό την έννοια αυτή το χιούμορ είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με τη διάψευση και –όχι σπάνια– την ανατροπή των προσδοκιών. Αυτή η αντίληψη για το χιούμορ δε φαίνεται να ήταν άγνωστη στους Ρωμαίους.⁷ Η παρατήρηση του Κικέρωνα στο έργο του *De Oratore* ότι το πιο γνωστό είδος αστεϊσμού προκύπτει, όταν ακούμε κάτι άλλο από αυτό που περιμέναμε να ακούσουμε,⁸ θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει πως ενέχει σπερματικά τη βασική αρχή της θεωρίας της ασυμβατότητας.⁹ Βέβαια, η συγκεκριμένη ενότητα του έργου αυτού απέχει πολύ από το να αποτελεί συστηματικό θεωρητικό κείμενο περί χιούμορ, αφού στην πραγματικότητα επιθυμία του συγγραφέα είναι να δώσει πρακτικές οδηγίες για την αποτελεσματική χρήση του χιούμορ από το ρήτορα.¹⁰

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι η εξέταση της φύσης και της ιδιαίτερης λειτουργίας του χιούμορ στο *Corpus Priapeorum* αποκλειστικά όσον αφορά τη χρήση μυθολογικών παραδειγμάτων (*exempla*).¹¹ Για τις ανάγκες της διερεύνησής μου επέλεξα και οργάνωσα τα υπό εξέταση επιγράμματα στις ακόλουθες τρεις κατηγορίες με βάση το θέμα τους: α) σύγκριση του Πρίαπου με άλλους θεούς, β) επίθεση σε *vetula*, και γ) γλωσσικά παιχνίδια.

α) Σύγκριση του Πρίαπου με άλλους θεούς

Στην κατηγορία αυτή ανήκουν συνολικά έξι επιγράμματα (*CP* 9, 20, 36, 39, 53, 75),¹² όπου ο θεός Πρίαπος επιχειρεί να αντιπαραβάλλει τον εαυτό του και να συγκριθεί σε μεγαλοπρέπεια και κύρος με άλλους ολύμπιους θεούς. Στα επιγράμματα αυτά ο Πρίαπος παίζει με τα δομικά και υφολογικά χαρακτηριστικά της εγκωμιαστικής και υμνητικής φόρμας¹³ ή καλύτερα παρωδώντας τα αντιπαραβάλλει τον εαυτό του και το θεϊκό του εκτόπισμα προς τα αντίστοιχα των υπόλοιπων, μεγάλων θεών¹⁴ έχοντας ως μόνο σημείο αναφοράς το μεγάλο μέγεθος του μορίου του.¹⁵

⁶ Αναλυτικά για τη θεωρία της ασυμβατότητας από την αρχαιότητα μέχρι και σήμερα βλ. Attardo (1994) 47-9 (με βιβλιογραφία ad loc.) και Palmer (1994) 93-102.

⁷ Για συνοπτική παρουσίαση των απόψεων των Ρωμαίων περί χιούμορ βλ. Attardo (1994) 26-33, ιδιαιτ. 26-9 για Κικέρωνα, και Plaza (2006) 7-8, 10.

⁸ Cic. *De orat.* 2.255 *Sed scitis esse notissimum ridiculi genus, cum aliud exspectamus, aliud dicitur*. Για την απόδοση των αποσπασμάτων από το *De Oratore* συμβουλευτήκα τη μετάφραση του Κεντρωτή (2008).

⁹ Για διεξοδική εξέταση των απόψεων του Κικέρωνα σχετικά με το χιούμορ βλ. Corbeill (1996) κεφ. 1.

¹⁰ Σε κάθε περίπτωση η πρωτοτυπία της σκέψης του Κικέρωνα δε θα πρέπει να υπερεκτιμηθεί, καθώς δεν αποκλείεται οι απόψεις του σχετικά με το χιούμορ να έχουν δεχτεί την επίδραση της ελληνιστικής ρητορικής παράδοσης [έτσι ο Attardo (1994) 29]. Άλλωστε ίχνη της θεωρίας της ασυμβατότητας εντοπίζονται ήδη στο έργο του Αριστοτέλη σε αναφορές του στο χιούμορ ως εργαλείο πειθούς (για περισσότερα βλ. Morreall (1987) 14, Attardo (1994) 20, Palmer (1994) 94, Plaza (2006) 10). Πάντως οι Attardo (1994) 19-20 και Plaza (2006) 7-8 εντοπίζουν στο αριστοτελικό έργο στοιχεία κυρίως από τη θεωρία της ανωτερότητας.

¹¹ Γενικά για το παράδειγμα / *exemplum* (λογοτεχνική μορφή, θέμα, λειτουργία, εξέλιξη) στην αρχαία ρητορική θεωρία (από την κλασική εποχή μέχρι και την ύστερη αρχαιότητα) βλ. την εξαιρετική παρουσίαση του Demoen (1997) 127-48, με βιβλιογραφία που συγκέντρωσε στις σελίδες 127-8 σημ. 9. Ειδικότερα για το παράδειγμα / *exemplum*, τη σύγκριση δηλαδή πρόσωπου με κάποιο άλλο πρόσωπο (ιστορικό, μυθολογική κ.τ.ό.), ως μέσο μεταφορικού χαρακτηρισμού στην αρχαία ρητορική θεωρία βλ. De Temmerman 29, 32. [Τις δύο αυτές παραπομπές οφείλω στην αγαπητή συνάδελφο Γραμματική Κάρλα, την οποία και ευχαριστώ θερμά]. Ειδικότερα για τη λειτουργία των παραδειγμάτων / *exempla* στον «κύκλο των ποιημάτων 9,20, 36, 39, 75» βλ. Vallat (2008) 79-80.

¹² Σύμφωνα με τον Buchheit (1962) 78-82 τα επιγράμματα αυτά συγκροτούν έναν κύκλο μέσα στο *Corpus Priapeorum* ('Der Zyklus des Göttervergleiche: 9. 20. 36. 39. 53. 75'). Έτσι και οι Parker (1988) 43, O'Connor (1989) 110 και Vallat (2008), οι οποίοι όμως δε συγκαταλέγουν το επίγραμμα 53 στη συγκεκριμένη ομάδα. Μάλιστα οι Buchheit (1962) 26-7, 78-9, O'Connor (1989) 111, Goldberg (1992) 88 και Vallat (2008) 70-7 ομαδοποιούν περαιτέρω το επίγραμμα 9 με το 20 και το επίγραμμα 36 με το 39. Για μια γενικότερη συζήτηση σχετικά με τη διαφορετική επεξεργασία του κοινού θέματος, την πατρότητα (ποιητής ή συλλογέας), τα κοινά μοτίβα, τη συγγένεια των επιγραμμάτων αυτού του κύκλου με άλλα επιγραμματικά είδη βλ. Buchheit (1962) 26-8 και 78-82, Vallat (2008). Για το κείμενο του *Corpus Priapeorum* χρησιμοποίησα την εκδοτική πρόταση του Parker (1988) με μόνη εξαίρεση το *CP* 79.4.

¹³ Για τη σχέση των επιγραμμάτων αυτών με την υμνητική φόρμα και τη ρητορική *εὐλογία* βλ. Buchheit (1962) 80-1 και O'Connor (1989) 111.

¹⁴ Ο Buchheit (1962) 80 εντοπίζει τις απαρχές αυτού του είδους της σύγκρισης με θεούς σε αυτό ίδιο το λογοτεχνικό είδος της πριαπικής ποίησης. Βλ. επίσης και Goldberg (1992) 88.

Πιο συγκεκριμένα, το επίγραμμα 9 ξεκινά με μια ερώτηση που κάποιος ανώνυμος ομιλητής υποβάλλει στον Πρίαπο, για ποιο λόγο προσφέρει ο θεός τα γεννητικά του όργανα σε κοινή θέα. Την ερώτηση αυτή επιστρέφει στον ανώνυμο ομιλητή ο Πρίαπος στον αμέσως επόμενο στίχο διερωτώμενος αν υπάρχει άραγε κάποιος θεός που να κρύβει τα όπλα του.¹⁶ Προς επίρρωση του ισχυρισμού αυτού οι δέκα επόμενοι στίχοι του επιγράμματος κατακλύζονται από την παρέλαση δέκα ολύμπιων θεών, οι οποίοι σε μια επίδειξη κύρους και παντοδυναμίας επιδεικνύουν σε κοινή θέα τα όπλα τους: ο Δίας τον κεραυνό, ο Ποσειδώνας την τρίαινα, ο Άρης το ξίφος, η Αθηνά το δόρυ, ο Φοίβος τα βέλη, η Άρτεμις τη φαρέτρα, ο Ηρακλής το ρόπαλο, ο Ερμής το ραβδί, ο Βάκχος το θύρσο. Για το θεό Έρωτα διερωτάται ο Πρίαπος αν τον έχει δει ποτέ κανείς ντυμένο.¹⁷ Στην πραγματικότητα οι στίχοι αυτοί αποτελούν ένα ενισχυμένο *priamel*, σύνηθες σε ύμνους και εγκώμια.¹⁸ Στα πλαίσια λοιπόν αυτών των εγκωμιαστικών και αρεταλογικών συμφραζομένων ο θεός Πρίαπος δημιουργεί αυξημένες προσδοκίες στον αναγνώστη, ο οποίος αναμένει την επικείμενη σύγκριση. Αυτές ακριβώς τις αυξημένες αναγνωστικές προσδοκίες έρχεται να διαψεύσει και να αποδομήσει χιουμοριστικά η απάντηση που δίνεται στο καταληκτικό δίστιχο.¹⁹ Δε χωρά αμφιβολία πως η αναπάντεχη σύγκριση του πριαπικού μέλους με τα όπλα των λοιπών θεών προκαλεί αβίαστα το γέλιο. Εφόσον όλοι οι μεγάλοι και δυνατοί θεοί έχουν ξέσκεπα τα όπλα τους, δικαιούται και ο Πρίαπος να εκθέτει σε δημόσια θέα το μόριό του, που είναι άλλωστε και το μόνο όπλο που διαθέτει εναντίον των ποικίλων επιθέσεων που δέχεται. Η απροσδόκητη χρήση από τον Πρίαπο του μορίου του (*mentula*) ως όπλου (*telum*) τονίζεται ακόμα περισσότερο από το στενό συσχετισμό των δύο όρων σε ηχητικό επίπεδο, καθώς ο όρος *mentula* εμπεριέχει σε αναγραμματισμό όλα τα γράμματα του *telum*.²⁰ Την ασυμβατότητα της σύγκρισης ενισχύει επιπλέον η ομοιότητα του σχήματος μεταξύ του πριαπικού οργάνου και των θεϊκών όπλων, καθώς ο ποιητής αποδεικνύεται εξαιρετικά προσεκτικός στην επιλογή των όπλων (κεραυνός, ξίφος, δόρυ, ράβδος,²¹ θύρσος²²), τα οποία εξαιτίας του επιμήκους σχήματός τους αποτελούν

¹⁵ Η *mentula* του Πρίαπου εμφανίζεται στα CP 9.13, 20.6, 39.6, ενώ στο 36.11 κάνει την εμφάνισή του το συγκριτικό *mentulatio*. Σύμφωνα με τον Adams (1982) 12 ο όρος *mentula* αποτελεί το συνηθέστερο όρο για το ανδρικό μόριο στο *Corpus Priapeorum* (συνολικά εμφανίζεται 26 φορές).

¹⁶ Σύμφωνα με τον Parker (1988) 40 το επίγραμμα 9 ανήκει σε εκείνη την κατηγορία επιγραμμάτων της συλλογής, τα οποία «πλαισιώνονται» από ευδιάκριτη εισαγωγή (στην προκειμένη περίπτωση στ.1-2) και επίλογο (στ. 13-4), ενώ οι ενδιάμεσοι στίχοι (εδώ στ. 3-12) αποτελούν ανάπτυξη, επιβεβαίωση ή επεξήγηση της εναρκτήριας διατύπωσης (πρόκειται κατά κανόνα για *priamel* ή/και *cumulatio*).

¹⁷ Μία από τις διαφοροποιήσεις που επιφέρει ο ποιητής του *Corpus Priapeorum* στο συγκεκριμένο κύκλο επιγραμμάτων με στόχο τη *variatio* αφορά την παρουσία των θεών. Σε κανένα από τα πέντε επιγράμματα ο αριθμός των προς σύγκριση θεών δεν είναι ο ίδιος. Επιπλέον δεν υπάρχει κανένας θεός που να εμφανίζεται και στα πέντε επιγράμματα. Αναλυτικά η παρουσία των θεών έχει ως εξής: CP 9: Αθηνά, Απόλλωνας, Άρης, Άρτεμις, Βάκχος, Δίας, Ερμής, Έρωτας, Ηρακλής, Ποσειδώνας· CP 20: Αθηνά, Απόλλωνας, Άρης, Βάκχος, Δίας, Ηρακλής, Ποσειδώνας· CP 36: Αθηνά, Απόλλωνας, Άρης, Ασκληπιός, Αφροδίτη, Βάκχος, Ερμής, Ηρακλής, Ήφαιστος, Φαύνοι· CP 39: Απόλλωνας, Βάκχος, Ερμής, Έρωτας· CP 53: Βάκχος, Δήμητρα· CP 75: Αθηνά, Απόλλωνας, Άρτεμις, Αφροδίτη, Δήμητρα, Δίας, Ερμής, Ήλιος, Ηρακλής, Ήρα, Ήφαιστος, Περσεφόνη, Ποσειδώνας, Φαύνοι.

¹⁸ Εκτός του CP 9, *priamel* έχουν και τα CP 20, 36 και 39. Για την αδυναμία του ποιητή του *Corpus Priapeorum* σε τέτοιου είδους συσσωρεύσεις (κάτι που απαντά πολύ συχνά και στο Μαρτιάλη) βλ. Siedschlag (1977) 39-52. Για τη ρητορική λειτουργία και αποτελεσματικότητα της συσσωρευτικής χρήσης *παράδειγματων* βλ. Demoen (1997).

¹⁹ Ενδεικτικό της προσεκτικής και συνάμα ανατρεπτικής ρητορικής του Πρίαπου είναι το γεγονός πως, ενώ αφιερώνει από ένα στίχο σε κάθε θεό, στον εαυτό του αφιερώνει ένα ολόκληρο δίστιχο (CP 9.13-14).

²⁰ CP 9.13-14 *nec mihi sit crimen, quod mentula semper aperta est: / hoc mihi si telum desit, inermis ero*). Αντίθετα ο Vallat υποστηρίζει ότι η σύγκριση της πριαπικής *mentula* με τα *tela* των υπολοίπων θεών ουδετεροποιεί τις όποιες σεξουαλικές συνυποδηλώσεις. Πρβλ. Vallat (2008) 71: 'le passage de *obscena mihi pars* à *nullus...sua tela deus* provoque la generalisation du propos et la naturalisation de l'élément sexuel, par le biais de *tela*, dont la référence est à la fois métaphorique et propre, et par le glissement du sentiment de *pudor* à la fierté revendicative', και 74 'Priape a recours à une métaphore utilitaire et défend paradoxalement la *mentula* par une déssexualisation innatendue'.

²¹ Ειδικά για τις φαλλικές συνυποδηλώσεις του *virga* βλ. Adams (1982) 15. Ένα ενδιαφέρον παράλληλο από το χώρο των εικαστικών τεχνών προσφέρει μια ζωγραφική απεικόνιση του θεού Ερμή ως Πρίαπου, όπου ο θεός κρατάει στο αριστερό του χέρι κηρύκειο, ενώ στα δεξιά του προεξέχει ο γυμνός φαλλός του. Η τοιχογραφία, η οποία χρονολογείται περίπου

διαδεδομένες μεταφορές για το ανδρικό μόριο στη λατινική λογοτεχνία.²³ Ο αισχρολόγος Πρίαπος τα μειώνει όλα, τα κατεβάζει όλα στο χαμηλό επίπεδο του σεξ συσχετίζοντας την επίδειξη θεϊκής παντοδυναμίας που αποτελούσε τυπικό στοιχείο *ἀρεταλογίας* με τη χυδαία αποκάλυψη ενός επιδειξία.²⁴

Η δυσαρμονία της σύγκρισης επιτείνεται ακόμα περισσότερο από τη συνδυαστική αναφορά στις θεές Αθηνά και Άρτεμη (στ. 6 και 8 αντίστοιχα) όχι μόνο εξαιτίας του φύλου τους (είναι οι μόνες γυναίκες θεές στον κατάλογο), αλλά κυρίως, γιατί και οι δύο αυτές θεές διακρίνονται για την εμμοική προσκόλλησή τους στη διατήρηση της παρθενίας τους. Άλλωστε η παρουσία τους και μόνο είναι αναπάντεχη, αφού ο ποιητής του *Corpus Priapeorum* στο πρώτο από τα δύο προοιμιακά επιγράμματα της συλλογής είχε αποκλείσει τις δύο θεές από τον ποιητικό του κήπο ως ακατάλληλες ενοίκους λόγω της σεμνότητάς τους (*CP* 1.3-4).²⁵

Αναμφίβολα η ασυμβατότητα της σύγκρισης και η έκπληξη αποτελούν βασικά χαρακτηριστικά του χιούμορ στο επίγραμμα 9. Βέβαια, δε θα πρέπει κανείς να ξεχνά πως το θέμα της απόκρυψης και της αποκάλυψης πέραν της αφορμής που δίνει για τη χιουμοριστική αξιοποίησή του φέρει και ένα ιδιαίτερο ποιητολογικό βάρος, καθώς, όπως διαβάζουμε και πάλι στο προοιμιακό επίγραμμα της συλλογής (*CP* 1.8-9), το ξεσκέπαστο γυμνό μέλος του Πρίαπου ουσιαστικά ταυτίζεται με το ίδιο το θέμα της συλλογής.²⁶

Το επίγραμμα 20 αποτελεί επεξεργασία του επιγράμματος 9 με την αφαίρεση κάποιων θεών από το *priamel*,²⁷ ενώ ο τελευταίος στίχος που περιέχει την απροσδόκητη αναφορά στο μόριο του Πρίαπου στο επίγραμμα αυτό φαίνεται να είναι λιγότερο απολογητικός και περισσότερο εμφατικός, σχεδόν επιθετικός, μιας και ο Πρίαπος αποδίδει το δέος και το φόβο που προκαλεί στο μεγάλο μέγεθος του τεντωμένου του μέλους (*CP* 20.6 *at me terribilem mentula tenta facit*).

Η θεματική ομοιότητα του κύκλου των ποιημάτων σύγκρισης με τους θεούς δε θα πρέπει να μας ξεγελά, αφού ο ποιητής διαφοροποιεί σημαντικά την επεξεργασία του κοινού θέματος. Στα επιγράμματα 36 και 39 το χιούμορ εξακολουθεί να είναι το αποτέλεσμα μιας δυσαρμονικής σύγκρισης ανάμεσα στον Πρίαπο και τους υπόλοιπους θεούς. Όμως τώρα η σύγκριση δεν αφορά τα όπλα ή τα διακριτικά γνωρίσματα των θεών, αλλά τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της φυσικής ομορφιάς τους.²⁸ Έτσι στο επίγραμμα 36 στη ζυγαριά της σύγκρισης τοποθετείται, από τη μια η ομορφιά των μαλλιών, της μυϊκής διάπλασης, του προσώπου, των ματιών, του βλέμματος, των ποδιών, της τριχοφυΐας των θεών και από την άλλη το υπερμέγεθες πριαπικό μόριο.²⁹ Παρόμοια είναι και η σκηνοθεσία στο επίγραμμα 39, όπου συναντά κανείς επίσης (υπερ)συσσώρευση των ιδιαίτερων σωματικών γνωρισμάτων των θεών.³⁰ Όμως τώρα ο Πρίαπος ξαφνιάζει, γιατί δίνει την εντύπωση πως αναγνωρίζει

μεταξύ 89-79 π.Χ., προέρχεται από την Πομπηία και σήμερα βρίσκεται στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Νάπολης στην Ιταλία (συλλογή Gabinetto Segreto).

²² Βλ. Adams (1982) 28, 229.

²³ Για την πιθανότητα σεξουαλικών υπαινιγμών πίσω από τη χρήση του κεραυνού και του θύρσου βλ. Adams (1982) 14: 'Most metaphors based on the symbolism of pointed objects in Latin seem to have been *ad hoc* coinages.' Για τη μεταφορική χρήση όπλων για αναφορά στο ανδρικό μόριο βλ. *idem* 19-22.

²⁴ Έτσι ο O'Connor (1989) 111.

²⁵ *CP* 1.3-4 *non soror hoc habitat Phoebi, non Vesta sacello, / nec quae de patrio vertice nata dea est*. Για λεπτομερή ανάλυση του *CP* 1 (σε συνδυασμό και με το επίγραμμα 2) βλ. Buchheit (1962) 4-14 και 31-5. Σχετικά με την προγραμματική λειτουργία των δύο πρώτων επιγραμμάτων της συλλογής και το πρόβλημα πατρότητας του έργου βλ. Goldberg (1992) 58-60 και Citroni (2008).

²⁶ *CP* 1.7-8 *aut igitur tunicam parti praetende tegendae, / aut quibus hanc oculis aspicias, ista lege*. Βλ. επίσης O'Connor (1989) 102: 'The enormous and fully exposed phallus ... is the *Lustobjekt* of those who come to Priapus and also the well-advertised theme of the book', και Richlin (1992) 11: 'Thus the *Priapea* make the connection between the reading of the poems and the viewing of sexual organs, or at least representations of them, in addition to the connection between poems and festivals.'

²⁷ Στο *CP* 20 απουσιάζουν η Άρτεμη, ο Ερμής και ο Έρως, διατηρείται παρ' όλα αυτά η κάπως ασύμβατη παρουσία της Αθηνάς. Οι τέσσερις πρώτοι θεοί (Δίας, Ποσειδάωνας, Άρης και Αθηνά) εμφανίζονται με την ίδια ακριβώς σειρά, όπως και στο *CP* 9. Αναλυτικά για τις διαφορές μεταξύ των δύο επιγραμμάτων βλ. Vallat (2008) 73.

²⁸ Πρβλ. *CP* 36.1 *corporis formas*, 39.1 *Forma... / 2 forma... / 3 formosus... / 4 formosissimus*.

²⁹ *CP* 36.11 *deus Priapo mentulatio non est* (το επίθετο *mentulatus* αποτελεί ένα *ἄπαξ λεγόμενον*). Πρβλ. επίσης *CP* 1.5 *membrosior aequo, 79.4 fascinosior [sarcinosior Parker] nostro*.

³⁰ Για το στενό συσχετισμό των επιγραμμάτων 36 και 39 βλ. Buchheit (1962) 79-80, ο οποίος σημειώνει χαρακτηριστικά ότι 'c.39 ist ohne c.36 nicht denkbar und deutlich al seine Weiterbildung zu verstehen, auch daran zu erkennen, daß 36,10f.

ανοιχτά την κατωτερότητά του με όρους συμβατικής ομορφιάς σε σχέση με τους υπόλοιπους θεούς (CP 39.5 *me pulchra fateor carere forma*). Για άλλη μια φορά όμως η *mentula* του θεού σε ένα μόλις στίχο (στ. 6) είναι ικανή να αντισταθμίσει και έτσι τελικά να ακυρώσει το σωρευτικό αποτέλεσμα της αναφοράς του ουσιαστικού *forma* (στ. 1 και 2) και του επιθέτου *formosus* (στ. 3 και 4) στους τέσσερις πρώτους στίχους του επιγράμματος. Επιπλέον, μέσω αυτής της υπερσυσώρευσης χαρακτηριστικών και ιδιοτήτων ταυτόχρονα οπτικοποιείται όχι απλώς το μέγεθος, αλλά και το βάρος της πριαπικής *mentula*! Ένα ενδιαφέρον οπτικό παράλληλο προσφέρει μια γνωστή ζωγραφική αναπαράσταση του Πρίαπου από την Πομπηία και συγκεκριμένα στην είσοδο της λεγόμενης ‘Casa dei Vettii’.³¹ Στην τοιχογραφία αυτή, που έχει φιλοτεχνηθεί την ίδια περίπου εποχή με το *Corpus Priapeorum*, ο θεός Πρίαπος χρησιμοποιεί ζυγαριά προκειμένου να αντισταθμίσει το βάρος του πέους του προς εκείνο ενός μεγάλου σακουλιού (πιθανώς με νομίσματα). Στο φόντο διακρίνεται ένα καλάθι γεμάτο φρούτα, σύμβολο πλούτου και αφθονίας. Βλέπουμε ότι και στην περίπτωση της πομπηιανής απεικόνισης το υπερμέγεθες όργανο του θεού προβάλλει και πάλι ως το αντιστάθμισμα αυτή τη φορά έναντι του συσσωρευτικού αποτελέσματος του πλούτου.

Η ασύμβατη σύγκριση του μεγάλου μορίου με τα διακριτικά γνωρίσματα των θεών δεν εξαντλεί τη χιουμοριστική διάθεση του θεού Πρίαπου, ο οποίος δε φοβάται να αποδομήσει το αυτοπορτρέτο του *deus... mentulatio* (CP 36.11), το οποίο φρόντισε με επιμέλεια να χτίσει στα επιγράμματα 9, 20 και 36. Έτσι στο επίγραμμα 53 επιστρατεύεται και πάλι ένα θεϊκό *priamel*, προκειμένου να συγκριθεί ο Πρίαπος με το θεό Βάκχο και τη θεά Ceres, έναντι των οποίων βρίσκεται σε μειονεκτικότερη θέση όσον αφορά τη λατρευτική προσφορά στο βωμό του.³² Τώρα ο Πρίαπος αναγκάζεται σε υποχώρηση και έτσι εγκαταλείπει τη θέση ανωτερότητας έναντι των υπολοίπων θεών με αποτέλεσμα να (αυτο)προσφώνεται στο καταληκτικό δίστιχο του επιγράμματος (στ. 5-6) ως μικρός θεός (*dive minor*) που θα πρέπει να ακολουθήσει το παράδειγμα των μεγάλων θεών³³ και να αποδεχθεί μια μικρή προσφορά.³⁴ Ο χαρακτηρισμός μικρός (*minor*) για ένα θεό που έχει πασχίσει μέσα από μια σειρά ασύμβατων και ανάρμοστων συγκρίσεων να χτίσει το πορτρέτο του προικισμένου από τη φύση θεού ασφαλώς και ηχεί ειρωνικά. Η ειρωνεία αυτή γίνεται ακόμα πιο αιχμηρή ή καλύτερα αυτοαναιρετική και αυτο-υπονομευτική, αν θεωρήσουμε ότι στο επίγραμμα μιλά ο ίδιος ο Πρίαπος και όχι κάποιος άλλος ανώνυμος ομιλητής.³⁵ Μάλιστα οι σεξουαλικές προεκτάσεις της έμμεσης αναφοράς στο μέγεθος του θεού ενισχύονται από τις ερωτικές συνυποδηλώσεις της προσφοράς μήλων (κατεξοχήν ερωτικών συμβόλων), αλλά και τις σεξουαλικές συνυποδηλώσεις του *datur* (στ. 4).³⁶

Το επίγραμμα 75 κλείνει τον κύκλο της σύγκρισης του Πρίαπου με τους άλλους θεούς. Στην προκειμένη περίπτωση κριτήριο είναι ο τόπος λατρείας του κάθε θεού. Κατά τα συνήθη του πριαπικού υμνητικού *priamel*, στους δεκατέσσερις στίχους του επιγράμματος στριμώχνονται αντιστοίχως δεκατέσσερις θεοί μαζί με τα λατρευτικά τους κέντρα. Δυστυχώς το τέλος του ποιήματος δεν έχει

bewußt steigernd aufgenommen ist in 39,5-8.’ Το ίδιο και ο Vallat (2008) 74-9. Αντίθετα, ο O’Connor (1989) 131 υπογραμμίζει τις μεταξύ τους διαφορές.

³¹ Πομπηία VI, 15.1, ‘Casa dei Vettii’, σήμερα στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Νεάπολης στην Ιταλία. Η τοιχογραφία χρονολογείται γύρω στα 65-79 μ.Χ.

³² Και ο Buchheit (1962) 80 και ο O’Connor (1989) 142, παρά το ότι συμπεριλαμβάνουν το 53 στον κύκλο των επιγραμμάτων με θέμα τη σύγκριση με θεούς, υπογραμμίζουν το διαφορετικό λογοτεχνικό είδος στο οποίο ανήκει. Σε αντίθεση με τα υπόλοιπα επιγράμματα της ομάδας που είναι αρεταλογικά, το CP 53 είναι αναθηματικό.

³³ CP 53.5 *maiorum exempla secutus*. Πρβλ. και CP 39.7 *deos priores*, 40.4 *summi numinis*.

³⁴ CP 53.5-6 *tu quoque, dive minor, maiorum exempla secutus, / quamvis pauca damus, consule poma boni*.

³⁵ Έτσι ο Parker (1988) 153: ‘This is one of those *priapea* in which the god is deprecated or mocked, either by himself or by others.’

³⁶ Για τις σεξουαλικές συνυποδηλώσεις του καταληκτικού δίστιχου βλ. O’Connor (1989) 142-3. Ο Buchheit (1962) 138 αντίθετα δεν εντοπίζει στο ποίημα ερωτικούς υπαινιγμούς.

σωθεί.³⁷ Κρίνοντας όμως από τη δομή του ποιήματος αναμενόμενο θα ήταν ο τελευταίος στίχος (ή το τελευταίο δίστιχο) να περιείχε κάποια αναφορά στη Λάμψακο, το κέντρο λατρείας του θεού Πριάπου.³⁸ Σε κάθε περίπτωση, η σύγκριση αυτή δεν έχει τίποτα από τον παιγνιώδη χαρακτήρα των υπόλοιπων συγκρίσεων του συγκεκριμένου επιγραμματικού κύκλου.

β) Επίθεση σε *vetula*

Πέρα από τη σύγκριση με τους θεούς, ο ποιητής του *Corpus Priapeorum* καταφεύγει στο οπλοστάσιο του μύθου προκειμένου να ανασύρει υλικό για σφοδρή φραστική επίθεση εναντίον μιας ακόλαστης γριάς. Η επίθεση και το υβρεολόγιο εναντίον τέτοιου είδους γυναικών (*Vetulaskoptik*), οι οποίες, αν και σε προχωρημένη ηλικία, συνεχίζουν να αναζητούν με αμείωτη σφοδρότητα και ένταση τη σεξουαλική ηδονή, έχει μακρά ιστορία στην εκ των πραγμάτων φαλλοκεντρική λογοτεχνική παραγωγή τόσο της Ελλάδας (Αρχίλοχος, Σημωνίδης, Αριστοφάνης) όσο και της Ρώμης (Προπέρτιος, Οράτιος, Γιουβενάλης, Μαρτιάλης).³⁹ Ως εκ τούτου η επίθεση στην ανώνυμη ερωτομανή γριά που αναζητά απεγνωσμένα κάποιο νεαρό εραστή στο επίγραμμα 12 δεν ξαφνιάζει. Μάλιστα αυτού του είδους τα σκωπτικά επιγράμματα είναι ιδιαίτερα συχνά στο Μαρτιάλη.⁴⁰ Αφετηρία της σύγκρισης αποτελεί η υπερβολικά προχωρημένη ηλικία της γριάς γυναίκας. Εκείνο που ξαφνιάζει για άλλη μια φορά είναι η επιλογή των μυθολογικών προσώπων με τα οποία συγκρίνεται η ερωτικά παροξυσμένη γριά. Το ποίημα ξεκινά με ένα *priamel*, όπου η *vetula* του επιγράμματος παρομοιάζεται διαδοχικά με την Εκάβη, την αδελφή της Σίβυλλας και την Εκάλη. Η λεπτομερής περιγραφή της ασχήμιας του γεροντικού σώματος (στ. 4-9) υπογραμμίζει τον παραλληλισμό, ενώ η αναλυτική και αισχρολογική περιγραφή της ανατομίας του αιδοίου της *vetula* (στ.10-15) επιτείνει εμφατικά την ακαταλληλότητα της χιουμοριστικής σύγκρισης. Άλλωστε ο συσχετισμός με τρεις αξιοσέβαστες γηραιές γυναίκες του μύθου (μια βασίλισσα που θρηνεί για το γιο της,⁴¹ την αδελφή της σεβάσμιας προφήτιδος Σίβυλλας και την ευσεβή Εκάλη που τηρεί τους άγραφους νόμους της φιλοξενίας) είναι από μόνος του απροσδόκητος και μάλλον ακατάλληλος.⁴² Βέβαια, αξίζει να σημειωθεί πως η χρήση της Εκάβης ως γριάς σε ερωτικά συμφραζόμενα είναι συχνή στην επιγραμματική παραγωγή τόσο την ελληνική όσο και τη λατινική (και μάλιστα ιδιαίτερος συχνή στο Μαρτιάλη).⁴³

Παρόμοια λειτουργία έχει και η αναφορά σε μια εξίσου αχαλίνωτη *vetula*, η οποία παρομοιάζεται με την τροφό του Τιθωνού, του Πριάμου και του Νέστορα στο επίγραμμα 57.⁴⁴ Και στο επίγραμμα αυτό αφετηρία σύγκρισης είναι η υπερβολικά μεγάλη ηλικία της *vetula*, αφού ο Τιθωνός, ο Πρίαμος και ο Νέστορας αποτελούσαν αρχετυπικά παραδείγματα μακροζωίας, πόσο μάλλον η τροφός τους.⁴⁵ Ίσως να μην είναι τυχαίο ότι ο Μαρτιάλης χρησιμοποιεί στα επιγράμματά του πολύ συχνά τον

³⁷ Βλ. τη σχετική συζήτηση των Buchheit (1962) 80, Parker (1988) 186-7, O'Connor (1989) 158 σημ.252, ιδιαίτ. Goldberg (1992) 362-3 με βιβλιογραφία ad loc. Αντίθετα ο Vallat (2008) 78 υποστηρίζει ότι το ποίημα δεν είναι κολοβό, αλλά το απότομο τέλος αποτελεί ένδειξη της σεξουαλικής αδυναμίας και συνάμα της σημειωτικής αδυναμίας του Πριάπου.

³⁸ Οι συμπληρώσεις που προτάθηκαν είναι χαρακτηριστικές: *mortales tibi Lampsacum dicarunt* (με Parker (1988) *app. cr. ad loc*), *donarunt tibi Lampsacum Priape* [Buecheler (1915) 359].

³⁹ Βλ. Buchheit (1962) 88 με βιβλιογραφία, O'Connor (1989) 112 με σημ. 2, Goldberg (1992) 104 με βιβλιογραφία, Richlin (1992) 109-16, 243-4 σημ. 4 με βιβλιογραφία ad loc.

⁴⁰ Πρβλ. π.χ. Mart. 3.93, 9.29, 10.39, 10.90. Με δεδομένη την ασαφή χρονολόγηση του *Corpus Priapeorum* είναι αδύνατο να προσδιοριστεί η προτεραιότητα της συλλογής έναντι του Μαρτιάλη ή το αντίστροφο. Οπωσδήποτε όμως η αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο κειμένων (με όποια φορά) είναι έντονη τόσο ποσοτικά όσο και ποιοτικά [Parker (1988) 38].

⁴¹ Η σχέση μητέρας-γιου ενισχύεται από την αντωνυμική αναφορά στην Εκάβη ως μητέρα του Έκτορα (*CP 12.1 Hectoris parente*).

⁴² Για τη Richlin (1992) 113 τέτοιου είδους απρόσμενες συγκρίσεις αντλούν από αντίστοιχες τεχνικές της επικής παρωδίας. Η ειρωνική επεξεργασία και ερωτικοποίηση σοβαρών μύθων μέσω της χρήσης σεξουαλικών υπαινιγμών με στόχο την έκπληξη του αναγνώστη κάνουν την εμφάνισή τους ήδη στην προ-νεωτερική ποίηση της Ρώμης. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελεί ο Laevius (Melissus?) με τα *Erotopaegnia* του (ιδιαίτ. απ. 4 Courtney). Αναλυτικά βλ. την εξέταση του Μαντζίλα (υπό έκδοση).

⁴³ Πρβλ. π.χ. Mart. 3.32, 3.76, 10.90. Για περισσότερα παραδείγματα και βιβλιογραφία βλ. Goldberg (1992) *CP 12.1* και Richlin (1992) 244 σημ.10.

⁴⁴ *CP 57.3-4 quae forsan potuisset esse nutrix / Tithoni Priamique Nestorique*.

⁴⁵ Βλ. Williams (2004) Mart. 2.64.3 με βιβλιογραφία ad loc.

Πρίαμο μαζί με το Νέστορα ως τέτοια παραδείγματα.⁴⁶ Η ίδια τριάδα θα κάνει την εμφάνισή της ξανά στο επίγραμμα 76. Στο επίγραμμα αυτό μιλά ο γέρος Πρίαπος,⁴⁷ ο οποίος δημιουργεί προσδοκίες στους δύο πρώτους στίχους σχετικά με τις σεξουαλικές του επιδόσεις παρά την προχωρημένη ηλικία του. Οι προσδοκίες αυτές όμως γρήγορα διαψεύδονται, καθώς στους στίχους 3 και 4, αντί όμορφων αγοριών ή νέων ανδρών, συναντούμε την τριάδα των υπέργηρων ανδρών. Βέβαια οι τρεις αυτοί γέροντες διακρίνονται μάλλον για τη σοφία, την αρετή και το αρχαίο ήθος τους παρά για την ερωτική ελκυστικότητα και ομορφιά τους. Έτσι το χιούμορ προκύπτει και από την ασυμβατότητα της μυθολογικής αναφοράς με τα κειμενικά συμφραζόμενα αλλά και από τη διάψευση των προσδοκιών του αναγνώστη.⁴⁸

γ) Γλωσσικά παιχνίδια

Ο Κικέρωνας στο έργο του *De Oratore* κάνει επανειλημμένα μια κρίσιμη και εξόχως ενδιαφέρουσα διάκριση ανάμεσα σε λεκτικό και αναφορικό χιούμορ, σύμφωνα με την οποία οι αστεϊσμοί (*facetiae*) διακρίνονται σε *in re*, δηλαδή σε αστεϊσμούς περί το πράγμα ή το γεγονός (ανεξαρτήτως λεκτικής διατύπωσης), και σε *in verbo*, δηλαδή σε αστεϊσμούς περί τις λέξεις και τον τρόπο έκφρασης.⁴⁹ Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό των αστεϊσμών *in verbo* είναι η στενή εξάρτηση της αστεϊότητας από τη γλωσσική φόρμα, αφού, όταν μεταβάλλεται η γλωσσική διατύπωση, αυτόματα μεταβάλλεται και το χιουμοριστικό αποτέλεσμα.⁵⁰

Σε αυτή την κατηγορία αστεϊσμών εντάσσονται οι περιπτώσεις εκείνες, στις οποίες ο ποιητής χρησιμοποιεί μυθολογικά παραδείγματα όχι εξαιτίας του ιδιαίτερου περιεχομένου τους, αλλά επειδή τα μυθολογικά ονόματα δίνουν την αφορμή για εκλεπτυσμένα, ευφυή και τολμηρά γλωσσικά παιχνίδια. Έτσι στους δύο πρώτους στίχους του επιγράμματος 67 συσσωρεύονται η Πηνελόπη, η Διδώ, ο Κάδμος και ο Ρέμος όχι για τους σκοπούς κάποιας αλλόκοτης σύγκρισης με το θεό Πρίαπο ή/και το μεγάλο του μόριο, αλλά αποκλειστικά και μόνο, γιατί ο συνδυασμός των δύο πρώτων γραμμάτων από το όνομα καθενός σχηματίζει το ρήμα *PEDICARE*, την τιμωρία δηλαδή που θα υποστεί ο επίδοξος κλέφτης που θα τολμήσει να παραβιάσει τον κήπο του Πρίαπου.⁵¹ Το χιούμορ του ποιητή αγγίζει υψηλές περιοχές ευφυΐας και γλωσσικής δεξιοτήτας. Σε αντίθεση με τις περιπτώσεις που εξετάσαμε παραπάνω, στις οποίες η επαρκής μυθολογική ενημέρωση του αναγνώστη είναι απαραίτητη προκειμένου να αντιληφθεί το αστείο, κάτι τέτοιο τώρα δεν ισχύει. Η μυθική προέλευση των ονομάτων και το μυθολογικό τους παρελθόν φαίνεται να αφήνουν τον ποιητή αδιάφορο σε σχέση με τη φωνολογική τους αξία. Τίποτα δεν ενδιαφέρει από το –λιγότερο ή περισσότερο– δακρύβρεχτο, ηρωικό, ατυχές ή όποιο άλλο μυθολογικό παρελθόν της Πηνελόπης, της Διδούς, του Κάδμου και του Ρέμου παρά μόνο τα δύο πρώτα γράμματα των ονομάτων τους και κυρίως η συγκεκριμένη σειρά συνδυασμού τους. Ο μύθος

⁴⁶ Πρβλ. Mart. 2.64.3, 5.58.5, 6.70.12, 8.64.14, 9.29.1. Το επίγραμμα 57 έχει πολλές ομοιότητες (θεματικές και γλωσσικές) και με το επίγραμμα 10.97 του Μαρτιάλη αλλά και με το ποίημα 8 από τις *Επωδούς* του Ορατίου. Αναλυτικά για αυτές τις διακειμενικές σχέσεις βλ. Buchheit (1962) 89, 121, O'Connor (1989) 145.

⁴⁷ Το μοτίβο του *vetus Priapus* ήταν μάλλον ασυνήθιστο στην τέχνη αλλά και στη λογοτεχνία.

⁴⁸ Έτσι ο Buchheit (1962) 129-30. Ο O'Connor (1989) 159-60 προσφέρει μια περισσότερο θετική, προς όφελος του ομιλητή Πρίαπου, ερμηνεία του ποιήματος. Σύμφωνα με τον O'Connor η προχωρημένη ηλικία του Πρίαπου δε συσχετίζεται με σωματική αδυναμία αλλά με την αδιάπτωτη ερωτική γοητεία του, η οποία είναι τόσο ισχυρή, ώστε μπορεί να υπερνική ερωτικά ακόμα και το άτεγκτο ήθος της τριάδας των ηρώων.

⁴⁹ Πρβλ. Cic. *De orat.* 2.239.9-10 *duo sunt enim genera facetiarum, quorum alterum re tractatur, alterum dicto*, 2.244.1-2 *in dicto autem ridiculum est id, quod verbi aut sententiae quodam acumine movetur*, 2.248.1-3 *nunc exponamus genera ipsa summam, quae risum maxime moveant. haec igitur sit prima partitio, quod facete dicatur, id alias in re habere, alias in verbo facetias*.

⁵⁰ Cic. *De orat.* 2.252.5-10 *detractis igitur tot rebus ex hoc oratorio loco facetiae reliquae sunt, quae aut in re, ut ante divisi, positae videntur esse aut in verbo; nam quod, quibuscumque verbis dixeris, facetum tamen est, re continetur; quod mutatis verbis salem amittit, in verbis habet omnem leporem*.

⁵¹ *CP 67 PEnelopes primam DIdonis prima sequatur / et primam CAAdmi syllaba prima REmi, / quodque fit ex illis, tu mi deprensus in horto, / fur, dabis: hac poena culpa luenda tua est*. Η γραφή με κεφαλαίο των δύο πρώτων γραμμάτων στα κύρια ονόματα είναι δική μου.

αποδομείται, ουσιαστικά ακυρώνεται, καθώς τα μυθολογικά ονόματα αποδύονται των μυθολογικών τους καταβολών και έτσι μετατρέπονται απλώς σε ακολουθίες συμφώνων και φωνηέντων, σε γλωσσική ύλη κενή σημασιολογίας. Προκειμένου να εξυπηρετηθούν οι ανάγκες για το σχηματισμό του ακρωνυμίου (*PEDICARE*) στους δύο πρώτους στίχους του επιγράμματος το σημαϊνόμενο υποχωρεί χάριν του σημαϊνόντος συμπαρασύροντας τελικά συνολικά το μύθο σε υποχώρηση έναντι της γλωσσικής μορφής.

Το επίγραμμα 62 φαίνεται να εκμεταλλεύεται και τους δύο τρόπους χιουμοριστικής επεξεργασίας του μύθου, δηλαδή και τον καθαρά γλωσσικό αλλά και εκείνον της ασυμβατότητας του μυθολογικού παραδείγματος με τα συγκεκριμένα κειμενικά συμφραζόμενα.⁵² Πρόκειται δηλαδή για είδος αστεϊσμού που, κατά τον Κικέρωνα, συνδυάζει τα «πράγματα» με τις «λέξεις».⁵³ Θέμα αυτού του μικρού ποιήματος-γρίφου είναι η ιστορία της Εριγόνης. Σύμφωνα με το μύθο η Εριγόνη με τη βοήθεια του σκύλου της, Σείριου, ανακάλυψε τον τάφο του πατέρα της, Ικάριου, και μη αντέχοντας τον πόνο της απώλειάς του τελικά αυτοκτόνησε. Αναμφίβολα η χρησιμοποίηση του μύθου της Εριγόνης είναι παράδοξη και ανοίκεια, ενταγμένη καθώς βρίσκεται στα ερωτικά συμφραζόμενα του πριαπικού κήπου (*hortum*).⁵⁴ Επιπλέον, η ταύτιση του πριαπικού μορίου με το Σείριο, όπως πρότεινε ο Buchheit,⁵⁵ μιας και ο σκύλος –κυρίως στα ελληνικά– αποτελούσε συνήθη μεταφορά για το ανδρικό μόριο,⁵⁶ επιτείνει τον ανάρμοστο και κωμικό χαρακτήρα της παρουσίας της Εριγόνης. Με δεδομένο τον κίνδυνο της υπερερμηνείας θα προσέθετα ότι πέραν της ακαταλληλότητας του συγκεκριμένου μυθολογικού παραδείγματος το ίδιο το όνομα της Εριγόνης προσφέρει αφορμή για περαιτέρω χιουμοριστική επεξεργασία. Στην προκειμένη περίπτωση το όνομα *Erigone* ενδιαφέρει κυρίως ως φωνολογική αξία,⁵⁷ καθώς ως *nomen omen* το όνομα *Erigone* ανακαλώντας ηχητικά το ρήμα *erigere* επενδύει το όνομα της τραγικής ηρωίδας με σεξουαλικές συνυποδηλώσεις και έτσι μετατρέπει το μυθολογικό συνδυασμό Εριγόνης-Σείριου σε γλευαστική μεταφορά του πριαπικού μορίου σε στύση. Ο μύθος κατ' αυτόν τον τρόπο γλευάζεται και ταπεινώνεται προκειμένου να εξυπηρετήσει τις χιουμοριστικές επιδιώξεις του ποιητή.

Από την παραπάνω περιήγηση στο λογοτεχνικό κήπο του *Corpus Priapeorum* ελπίζω ότι έγινε φανερό η ποικιλία των τρόπων με τους οποίους ο μύθος προσφέρεται βορά στο τολμηρό και ανατρεπτικό χιούμορ του θεού που χαρακτηρίζεται από σπάνια λεξιλογική αιχμηρότητα και εκφραστική δύναμη. Ο μυθολογικός και λογοτεχνικός καθωσπρεπισμός και η ρωμαϊκή σοβαρότητα παραμερίζονται χάριν μιας ανάλαφρης και όχι σπάνια ανατρεπτικής διάθεσης, η οποία καταφέρνει να συναιρέσει το χοντροκομμένο σεξουαλικό αστείο με την ποιητική υπαινικτικότητα. Έτσι ο κατεξοχήν αγροτικός και ως εκ τούτου άξεστος και ακαλλιέργητος θεός Πρίαπος αναδεικνύεται σε λογιότατο ευφυολόγο, το χιούμορ του οποίου καταφέρνει να διασταυρώσει το σεξουαλικό αστεϊσμό με την εκλεπτυσμένη *urbanitas* ανανεώνοντας δημιουργικά τη μακρά λογοτεχνική παράδοση του επιγράμματος στη Ρώμη.

⁵² *CP* 62 *Securi dormite, canes: custodiet hortum / cum sibi dilecta Sirius Erigone.*

⁵³ Cic. *De orat.* 248.4-5 *maxime autem homines delectari, si quando risus coniuncte re verboque moveatur.*

⁵⁴ Ο όρος *hortus* έχει έντονες σεξουαλικές συνυποδηλώσεις, καθώς αποτελεί συνήθη μεταφορά για τον πρωκτό (πρβλ. *CP* 5.4) και το γυναικείο αιδόιο (πρόκειται μάλλον για ελληνική επίδραση, βλ. Adams (1982) 228-9). Για σχετική βιβλιογραφία βλ. Goldberg (1992) *CP* 5.4.

⁵⁵ Buchheit (1962) 124-7. Το ποίημα έχει δώσει τροφή για πλήθος διαφορετικές ερμηνείες, οι οποίες παρ' όλα αυτά την προσπάθεια εντοπισμού σεξουαλικών υπαινιγμών πίσω από τα μυθολογικά πρόσωπα της Εριγόνης και του Σείριου. Για συνοπτική παρουσίαση των ερμηνειών αυτών βλ. Parker (1988) 165, O'Connor (1989) 148, Goldberg (1992) 302-3.

⁵⁶ Βλ. Rambach (1833) s.v. *canis*, Buchheit (1962) 125, Adams (1982) 30. Πρβλ. π.χ. *ΠΑ* 5.105, 12.225, 14.43. Το σεξουαλικό χιούμορ του επιγράμματος έχει έντονα ελληνικό χαρακτήρα σε τέτοιο βαθμό, ώστε ο Holland (1925) col. 144 να υποστηρίζει ότι το επίγραμμα 62 αποτελεί μετάφραση χαμένου ελληνικού πρωτοτύπου.

⁵⁷ Αντίθετα προς την αυστηρή τήρηση στο *Corpus Priapeorum* του κανόνα που θέλει ο πεντάμετρος να ολοκληρώνεται με δισύλλαβη λέξη, το επίγραμμα 62 κλείνει με το τετρασύλλαβο όνομα *Erigone*, γεγονός που υπογραμμίζει περαιτέρω την παρουσία της στο ποίημα. Η μόνη άλλη παρόμοια παράβαση στη συλλογή εντοπίζεται στο επίγραμμα 60.2 (*Alcinoo*). Βλ. σχετικά Parker (1988) 47.

Βιβλιογραφία

- Adams, J.N. (1982), *The Latin Sexual Vocabulary*, Baltimore.
- Attardo, S. (1994), *Linguistic Theories of Humor*, Berlin–New York.
- Buecheler, F. (1915), *Vindiciae libri Priapeorum*, *Kleine Schiften I*, Leipzig– Berlin: 328-62 [=Rhm 18 (1863) 381-415].
- Billig, M. (2005), *Laughter and ridicule: towards a social critique of humour*, London.
- Buchheit, V. (1962), *Studien zum Corpus Priapeorum* (Zetemata 28), München.
- Citroni, M (2008). “Les proèmes des Priapées et le problème de la datation du recueil”, στο F. Biville – E. Plantade – D. Vallat (eds.) (2008), ‘*Les vers du plus nul des poètes...*’: nouvelles recherches sur les Priapées: actes de la journée d’étude organisée 7 novembre 2005 à l’ Université Lumière-Lyon 2, Lyon, σσ. 35-50.
- Corbeill, A. (1996), *Controlling Laughter: Political Humor in the Late Roman Republic*, Princeton.
- Demoen, K. (1997), “A Paradigm for the Analysis of Paradigms: The Rhetorical *Exemplum* in Ancient and Imperial Greek Theory”, *Rhetorica* 15.2: 125-58.
- De Temmerman, K. (2010), “Ancient Rhetoric as a Hermeneutical Tool for the Analysis of Characterization in Narrative Literature”, *Rhetorica* 28.1: 23-51.
- Goldberg, C. (1992), *Carmina Priapea. Einleitung, Übersetzung, Interpretation und Kommentar*, Heidelberg.
- Halliwell, S. (2008), *Greek laughter: a study in cultural psychology from Homer to early Christianity*, Cambridge.
- Halsall, G. (ed.) (2002), *Humour, history and politics in late antiquity and the early Middle Ages*, Cambridge.
- Holland, R. (1925), “Zu herrenlosen lateinischen Gedichten (*Poet. lat. minor. rec. Fr. Vollmer II 2*)”, *PhW* 39: coll. 140-4.
- Κεντρωτής, Γ. (2008), *Κικέρων. Ο Τέλειος Ρήτορας. De Oratore. Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια*, Αθήνα.
- Μαντζίλας, Δ. (υπό έκδοση), ‘Intertextuality, language experimentation and ludus in Laevius’ *Erotopaegnia*’, *Ροδόπη 2. Τιμητικός Τόμος για τον Α. Μάνο*, Κομοτηνή.
- Moreall, J. (2009), *Comic Relief. A Comprehensive Philosophy of Humor*, Oxford.
- Norrick, N.R. – Chiaro, D. (επιμ.) (2009), *Humor in interaction*, Amsterdam – Philadelphia.
- O’Connor, E.M. (1984), *Dominant themes in Greco-Roman priapic poetry*, Diss. University of California, Santa Barbara.
- Palmer, J. (1994), *Taking humour seriously*, London.
- Parker, W.H. (1988), *Priapea: Poems for a phallic god, introduced, translated and edited, with notes and commentary*, London–Sydney.
- Plaza, M. (2006), *The Function of Humour in Roman Verse Satire. Laughing and Lying*, New York.
- Rambach, C. (1833), *Thesaurus Eroticus Linguae Latinae*, Stuttgart.
- Raskin, V. (1984), *Semantic mechanisms of humor*, Boston.
- Richlin, A. (1992), *The Garden of Priapus: sexuality and aggression in Roman humor*, New York–Oxford.
- Ross, A. (1998), *The language of humour*, London–New York.
- Siedschlag, E. (1977), *Zur Form von Martials Epigrammen*, Berlin.
- Vallat, D. (2008), ‘Épigramme et *variatio*: Priape et le cycle des dieux (*Pr.* 9, 20, 36, 39, 75)’, στο F. Biville – E. Plantade – D. Vallat (eds.) (2008), ‘*Les vers du plus nul des poètes...*’: nouvelles recherches sur les Priapées: actes de la journée d’étude organisée 7 novembre 2005 à l’ Université Lumière-Lyon 2, Lyon, σσ. 35-50.
- Williams, C.A. (2004), *Martial Epigrams, Book Two, edited with introduction, translation and commentary*, New York.

Summary

insulsissima quid puella rides? Humour in the Corpus Priapeorum: the use of mythologica exempla

The aim of this paper is to offer a detailed examination of the nature and function of (sexual) humour in the *Corpus Priapeorum* with regard to the use of *mythologica exempla*. Based on the so-called ‘incongruity theory’ about humour my examination deals with a selection of epigrams which can be categorized as follows: a) Priapus’ comparison with the other gods, b) *Vetulaskoptik*, c) Wordplays. In a) god Priapus compares himself with other gods; the comic effect results from the incongruity of the comparison between the distinctive attributes of the gods (*CP* 9, 20) or the features of their physical beauty (*CP* 36, 39, 53) with Priapus’ oversized *mentula*. The sexual implications of the imagery of divine armory further underscore the obscenity of the contrast. In b) the Priapic speaker takes advantage of the well-established (both in Greek and Latin poetry) tradition of the verbal abuse of old women. In order to depict the age of the old woman who, despite her decayed charms, still remains sexually insatiable, the poet resorts to a series of inappropriate associations with some well-respected women of mythology, like Hecuba or Hecale (*CP* 12, 57, 76). Humour arises from the mismatch between the old crone and the reputable ladies of the past, and causes an unexpected shift of perspective from seriousness to play. In c) the mythological names are employed primarily (if not exclusively) for their phonological value. Myth is deconstructed, almost annulled, since the mythological figures, devoid of any mythological or other literary implication, serve only as sounds either to spell an obscene acronym (*CP* 67) or to support a double reading of a serious myth for an erect penis (*CP* 62). This type of humour is associated with what Cicero calls *in verbo facetias* (*De Or.* 2.248.3). It is hoped that my examination shows the boldness of the humorous treatment of myth in the *Corpus Priapeorum*, which combines with unique artistry the obscenity and boorishness of the rustic god’s language with the high-styled diction and refined *urbanitas* of the Roman epigrammatic tradition.

Ο “V/VESPA” ΧΙΟΥΜΟΡΙΣΤΑΣ ΣΤΟ *IUDICIUM COCI ET PISTORIS*:
Η ΧΙΟΥΜΟΡΙΣΤΙΚΗ ΘΕΑΣΗ ΤΟΥ ΕΑΥΤΟΥ ΤΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ

«Η v-v-νέα γενιά τσάκισε το πιάτο, μια ανέμελη κλωτσιά το πήρε και το σήκωσε απ’ τα χέρια του πανικόβλητου σερβιτόρου.

Παραγγείλαμε φρέσκο κρέας! Πεινασμένοι νεοσσοί. Ορθάνοιχτα στόματα.

Κι ενώ μπήγαμε τα τίμια δόντια μας στη νέα τροφή – όλα τα καλαμπούρια του δρόμου μαζεύτηκαν και στάθηκαν από πάνω μας πασκίζοντας να μας χαλάσουν το γεύμα.»

Βελμίρ Χλέμπνικωφ, *Μελλονταίε!* (1915/6).

Βλ. Χλέμπνικωφ (1995), 73.

Ο μυστηριώδης Vespa των ύστερων αυτοκρατορικών χρόνων είναι γνωστός μόνο από τους 99 στίχους του *Iudicium coci et pistoris iudice Volcano*.¹ Το ποίημα περιλαμβάνεται στον κώδικα Salmasianus (ca. 800) της *Anthologia Latina* και είναι ο μοναδικός έμμετρος *Αγώνας επαγγελματιών* που μας διασώθηκε από την Αρχαιότητα.² Το σοβαροφανές θέμα του, δηλωμένο και από τον τίτλο του, η διένεξη μεταξύ ενός αρτοζαχαροπλάστη και ενός μάγειρα με κριτή τον θεό Ήφαιστο, είναι αδιαμφισβήτητα μια χιουμοριστική *controversia*. Είναι περιττό να υπογραμμιστεί ότι οι μέχρι τώρα προσεγγίσεις του ποιήματος επικεντρώθηκαν στην *imitatio* διαφόρων λογοτεχνικών ειδών και δεν εστίασαν στην οριοθέτηση του χιούμορ τόσο ως ποιότητας του λόγου όσο και ως τεχνικής μέσα σε αυτό το έργο, με τη βοήθεια της “χιουμορολογία”, του κλάδου των θεωριών του χιούμορ.³ Το χιουμοριστικό φαινόμενο στο *Iudicium* μπορεί να ερευνηθεί με τη διττή του διάσταση: ως προς την πηγή παραγωγής του, τον χιουμορίστα και ως προς το αντικείμενό του.

Ας εστιάσουμε στην πηγή, εξετάζοντας την ταυτότητα αυτού που παράγει χιούμορ στο συγκεκριμένο έργο. Ο Vespa είναι γνωστός μόνο από την αυτοπαρουσίαση που κάνει μέσα στο ίδιο το ποίημά του, δηλαδή δηλώνεται μόνο με την *persona* (το προσωπείο) του συγγραφέα,⁴ συγκεκριμένα στον πρόλογο-επίκληση στις Μούσες (*Iud.* 1-6):

¹ Σε αντίθεση με τον Vespa, ο πρωταγωνιστής του ρωσικού Φουτουρισμού, Βελμίρ Χλέμπνικωφ (1885-1922), υποστήριξε θεωρητικά το πολύπλευρο λογοτεχνικό του έργο (ποιητικό, πεζογραφικό, θεατρικό) με εύγλωττα «καλλιτεχνικά μανιφέστα». Σε συνάφεια με το θεωρητικό προβληματισμό αυτής της μελέτης είναι το κλασικό ίσως ποίημά του, «Χρησμός του Γέλιου», το οποίο είναι μη μεταφράσιμο: «το γέλιο δεν περιγράφεται αλλά είναι παρόν μέσα στις λέξεις, καθώς οι ελεύθερες παραλλαγές της λέξης σμιέχ (γέλιο) αναδίνουν τον ήχο του γέλιου», όπως επισημαίνει ο Φραγκόπουλος, «Ο Χλέμπνικωφ και ο ρωσικός φουτουρισμός», στο: Χλέμπνικωφ (1995) 21. Ίσως κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και με τη χασμωδία στον προγραμματικό στίχο 6 του *Iudicium* (βλ. παρακάτω). Για το *Iudicium* ως *lusus* αποδόμησης και βεβήλωσης της «ιερής» λογοτεχνικής παράδοσης, μέσω της παρωδίας και της ειρωνείας, ή ως απλό διασκεδαστικό *calembour*, βλ. Milazzo (1982) 253 κ.ε.

² Οι κυριότερες πρόσφατες κριτικές εκδόσεις του *Iudicium coci et pistoris* είναι του Shackleton Bailey (1980), στην οποία βασιζόμαστε και του Baumgartner (1981). Εκτός από μετάφραση, η δεύτερη περιέχει εκτενή σχόλια και αποτελεί την κύρια πηγή για την ηλεκτρονική μορφή του *Iudicium* με εισαγωγή, μετάφραση και σύντομα σχόλια από τον Lespect (2005). Χρήσιμη είναι και η έκδοση με μετάφραση και σχόλια του Pini (1958), μαζί με την κριτική επισκόπησή της από τον Tandoi (1959). Σχολιασμό ολόκληρου του ποιήματος παρέχει ο Baldwin (1987). Για μια επισκόπηση των *Αγώνων επαγγελματιών* στην Αρχαιότητα, βλ. Froleyks (1973) 208-21 (για το *Iudicium coci et pistoris*: 217-9).

³ Ο όρος οφείλεται στον Evan Esar, *The Humor of Humor*, London, 1954: βλ. Κωστίου (2005) 247 κ.ε. Μία επισκόπηση των σχετικών αρχαίων θεωριών παρέχει ο Gil Fernández (1997).

⁴ Το ενδοκειμενικό *ego*, η *persona* του συγγραφέα θα δηλώνεται ως “Vespa” (σε εισαγωγικά), ώστε να διακρίνεται από το ιστορικό/εξωκειμενικό πρόσωπο. Για την κατασκευή λογοτεχνικών σταδιοδρομιών στη Ρώμη σε συνδυασμό με τα

*Ter ternaе, varias cunctae quae traditis artes,
linquite Pierios colles et scribite mecum.
Ille ego Vespa precor, cui>, divae, saepe dedistis
per multas urbes populo spectante favorem.
Scribere mellis opus et dulcia carmina quaero,
nec mel erit solum; aliquid quoque iuris habebit.*

5

Είναι άραγε θεμιτό να ταυτοποιήσουμε τον συγγραφέα, αποκαλώντας τον με το ενδοκειμενικό του όνομα; Με αυστηρά φιλολογικά κριτήρια ονοματοδότησης του συγγραφέα θα έπρεπε να υιοθετηθούν όροι, όπως *Ανωνύμου*, *ΨευδοΒέσπα* ή [*Βέσπα*]. Σε ένα ποίημα που, όπως προδιαθέτουν ο τίτλος του και η έντονη πολυσημία στον πρόλογό του, σίγουρα δεν ανήκει στα σοβαρά λογοτεχνικά είδη, μπορεί άραγε να θεωρηθεί ως αυθεντική (ειλικρινής) *σφραγίς* η φράση *illego Vespa...*; Δύο σχήματα που βασίζονται στην «ποσότητα», η υπερβολή και η λιτότητα θεωρούνται ως τα κατεξοχήν ρητορικά μέσα του χιούμορ, σε αντιδιαστολή με την αντίφραση (το οξύμωρο και την κατάχρηση) που χρησιμοποιεί η ειρωνεία.⁵ Η υπερβολή διαποτίζει τον πρόλογο, ειδικά την επιτηδευμένη επίκληση και στις εννέα Μούσες, σε όλες ανεξαιρέτως (*cunctae*), για να «γράψουν μαζί» με τον “Vespa” (*scribite mecum*) *mellis opus et dulcia carmina*.⁶ Εξαντλούνται σχεδόν όλες οι κωδικοποιημένες εκφράσεις για σχοινοτενή σοβαρά λογοτεχνικά είδη υψηλών προσδοκιών και μάλιστα σε αρμόζον μέτρο, το δακτυλικό εξάμετρο, το οποίο όμως δεν είναι μόνο *ηρώον* (επικό) αλλά και ίδιον της σατιρικής ποίησης. Κάτω από τη χιουμοριστική επιφάνεια του κειμένου ήδη με τις *varias ...artes* στον πρώτο στίχο δηλώνεται το πολυποίκιλο είδος του ποιήματος, αλλά και αναμένονται τα πολλαπλά τεχνάσματα του *modus scribendi* του.

Mel+ius = controversiae permixtis salibus

Στην υπερβολή και την πολυσημία παραπέμπει και ο τελευταίος στίχος του προλόγου:

Nec mel erit solum; aliquid quoque iuris habebit. (Iud. 6)

Το έργο «δεν θα είναι μόνο μελένιο, αλλά και κάπως ζουμερό/χυμώδες». Τα δύο συστατικά παραπέμπουν ξεχωριστά στο επάγγελμα του αρτοζαχαροπλάστη και του μάγειρα. Μεταφορικά το μέλι δηλώνει το ποιητικό έργο,⁷ ενώ το *ius* με τη νομική του σημασία σχετίζεται με το *iudicium*, το δικαστικό αγώνα που θα ακολουθήσει. Αποκαλύπτονται έτσι η μορφή και το περιεχόμενο του έργου.

λογοτεχνικά είδη και τα ιστορικά δεδομένα, βλ. Hardie – Moore (2010), και για τα όρια της θεωρίας της *persona* στον Ιουβενάλη, βλ. Keane (2010) 109-12. Για το πρόβλημα του λογοτεχνικού προσωπείου και της πρόσληψής του στην Αρχαιότητα, βλ. και Mayer (2003), ειδικότερα για τη Ρώμη, σσ. 62-71, και στη ρωμαϊκή σάτιρα, σσ. 71-8. Παρ’ όλες τις επιφυλάξεις που διατυπώνει ο Mayer για την εφαρμογή σύγχρονων θεωριών της λογοτεχνίας περί του *je est un autre* στους αρχαίους συγγραφείς, τονίζει ότι εξαιρείται η ρητορική άσκηση της *προσωποποιίας*, ή αλλιώς *ήθοποιίας* (σ. 66). Η σύνθεση της λογομαχίας ενός μάγειρα με έναν αρτοζαχαροπλάστη βασίζεται σε αυτό το *προγύμνασμα* κατασκευής λόγων δήθεν εκφωνούμενων από συγκεκριμένους χαρακτήρες. Εξάλλου το *Iudicium*, ως χιουμοριστική *controversia*, ανήκει στο χώρο της μυθοπλασίας και απομακρύνεται από το ιστορικό (αυτο-βιογραφικό) πεδίο.

⁵ Βλ. Genette (2002) 200 κ.ε.

⁶ Στο στίχο 5, προτιμάται η διόρθωση *mellis* του Rivinus από τη γραφή *maius*, γιατί εσκεμμένα ο “Vespa” στο πρώτο ημιστίχιο αντικαθιστά το βεργυλιανό *maius opus moveo* (*Aen.* 7.45. Βλ. και Ov. *Am.* 3.1.24, *Trist.* 2.63) με το πολύσημο, όπως θα δούμε, «μέλι» και στο δεύτερο ημιστίχιο υιοθετεί την ορατιανή εντολή *dulcia sunt [poemata]* (*Ars* 99), στοχεύοντας κυρίως στο *movere-delectare*, την ψυχαγωγία και την τέρψη του κοινού. Το χιαστό σχήμα (*mellis-iuris, dulcia-mel*) δίνει μεγαλύτερη έμφαση στο μείγμα *mel* και *ius*, δηλαδή στο *acetum* (βλ. παρακάτω), ενώ αντίθετα η σύνδεση *maius-iuris* δεν μπορεί να παραπέμπει σε ανώτερα ποιητικά είδη, το έπος ή την τραγωδία (μόνο το πρώτο σκέλος, *maius*, αλλά όχι το δεύτερο, *ius*, η ρητορική αντιλογία). Ταιριάζει έτσι καλύτερα και με το *incipit* του στίχου 5, όπου υπάρχει το «πεζό» *scribere*, και όχι το *canere* του υψιπέτη ποιητή. *Contra* Ihm (1897) 207 σημ. 4, Pini (1958) *ad loc.*, Baumgartner (1981) *ad loc.*, Milazzo (1982) 263, Rabuzzi (1991) 264 κ.ε., Segato (1994) 274, Gasti (2002) 523 κ.ε.

⁷ Βλ. Waszink (1974), Rocca (1979) 38-40. Ήδη γίνεται χρήση αυτής της μεταφοράς στον Όμηρο (*Il.* 1.249) για την ευγλωττία του Νέστορα (από γλώσσης μέλιτος). Στον Θεόκριτο 1.146 το μέλι είναι τροφή των ποιητών. Πρβλ. *Lucr.* 4.22: *musaeum mel*, *Hor. Epist.* 1.19.44: “*fidis enim manare poetica mella*”.

Αλλά αξιοσημείωτη είναι η συνάρτηση του *mel* με το *ius*, η συνταγή, θα λέγαμε, με την οποία «μαγειρεύει» ο “Vespa” για το ίδιο του το έργο. Αυτή η σύζευξη των δύο συστατικών θα δείξει σε τι είδος εγγράφεται το ποίημα, καθώς και την πρόθεση του “Vespa”. Αν λοιπόν διερευνήσουμε τη γαστρονομική σημασία του *ius* (= ζωμός, χυλός) συνδυασμένη με το μέλι, πληροφορούμαστε σχετικά από τον Πλίνιο τον πρεσβύτερο πότε μπορεί να συλλέγεται άφθονο και πότε παχύρρευστο μέλι και ότι το μέλι «που ρέει από μόνο του, ονομάζεται *acetum* και εκτιμάται πάρα πολύ»:

Mel plenilunio uberius capitur, sereno die pinguius. In omni melle quod per se fluxit ut mustum oleumque -appellatur acetum- maxime laudabile est. (Plin. *N.H.* 11.15.38).

Εξαιρείται εδώ το νεόπηκτο μέλι που ρέει «σαν τον μούστο και το αγουρέλαιο». Η ονομασία *acetum* μεταγράφει στα λατινικά είτε το *ἀκητόν* («κράτιστον», κατά τον Ησύχιο) είτε το *ἄκοιτον* (αυτό που δεν έχει κατακάθι).⁸ Ως λατινική, όμως, λέξη, σημαίνει κυριολεκτικά το «ξύδι» και μεταφορικά το «οξύ χιούμορ, το πνευματώδες». Στον καταληκτικό στίχο του προλόγου του *Iudicium*, όπου προαναγγέλλονται τα συστατικά του έργου, ενεργοποιούνται ενδεχόμενα πολλαπλά μηνύματα από τον αναγνώστη. Ο στίχος είναι χιουμοριστικός, γιατί αμφισβητείται τόσο η προτεραιότητα στο σημειώμενο (τι ακριβώς πράγμα θα περιέχει το ποίημα;) όσο και στην ίδια την (εγκυκλοπαιδική) γνώση.⁹ Αν ο “Vespa” δεν παραβλέπει το πραγματολογικό υλικό που παρέχει ο Πλίνιος, τότε το διαφορούμενο *acetum* και οι παιγνιώδεις υφολογικές ρητορικές συνδηλώσεις των ιδιοτήτων υφής και γεύσης αυτών των ειδών ρέοντος μελιού (ειδικότερα του *uber*, «αδρό, μεγαλοπρεπές ύφος», του *pingue*, ως αντίθετου του ισχνού, λιτού ύφους, και του κανονιστικού *laudabile*)¹⁰ φέρουν στην επιφάνεια του προλόγου και τη δεύτερη σημασία του *ius* (= δίκαιο)¹¹ που παραπέμπει στη σφαίρα της ρητορικής και ειδικότερα – εξαιτίας και του *iudicium* του τίτλου – στο είδος της *controversia* (της αντιλογίας). Το είδος εξάλλου της χιουμοριστικής *controversia*, η συνάντηση της ρητορικής με το αστείο και το παιγνιώδες, σύμφωνα με μαρτυρία του Κοϊντιλιανού, καλλιεργείται στο χώρο των σχολών ρητορικής, αφού είναι δυνατόν να επιδίδονται οι νέοι σε ασκήσεις αστείων ή να δημιουργούνται («να πλάθονται»: *fingerentur*) *controversiae* με χιουμοριστικό περιεχόμενο:

Nihil autem vetebat et componi materias in hoc idoneas, ut controversiae permixtis salibus fingerentur, vel res proponi singulas ad iuvenum talem exercitationem. Quin ipsae illae (dicta sunt ac vocantur) quas certis diebus festae licentiate dicere solebamus, si paulum adhibita ratione fingerentur aut aliquid in his serium quoque esset admixtum, plurimum poterant utilitatis adferre: quae nunc iuvenum vel sibi ludentium exercitatio est. (Quint. *Inst. Orat.* 6.3.15-16).

Επομένως ο στίχος 6 του *Iudicium* μοιάζει να μεταγράφει έμμετρα τη φράση *controversiae permixtis salibus fingerentur*.¹² Επιπλέον η τολμηρή χασμωδία μεταξύ *solum* και *aliquid*, η οποία

⁸ Για την πρώτη εκδοχή, βλ. Ernout – Péripin, στην έκδοση Budé, *Pline l’Ancien, Histoire Naturelle, livre XI*, Paris, 1947, 133 (§38 σημ. 1), για τη δεύτερη, βλ. Liddel – Scott, s.v. «ἄκοιτος».

⁹ Για τεκμηρίωση αυτής της θεωρητικής αιτιολόγησης, βλ. Κωστίου (2005) 266 κ.ε. (με παραπομπή στην C.D. Lang, *Irony/Humor. Critical paradigms*, Baltimore, 1990). Βλ. και παρακάτω.

¹⁰ Βλ. Pernot (2000) 295 κ.ε. (με λίστα χωρίων από αρχαίους ρήτορες). Επισημαίνεται επίσης ότι σύμφωνα με τον Κοϊντιλιανό (*Inst. orat.* 12.10.59) το *genus dicendi*, το οποίο είναι *uber*, *grande*, έχει στόχο το *movere* (να συγκινήσει το κοινό), ενώ το *genus tenue*, *gracile* στοχεύει στο *docere* (να διδάξει).

¹¹ Για μια αναλυτική παρουσίαση της διττής σημασίας του *ius* (από τα σημασιολογικά πεδία της διατροφής και του δικαίου), με αφορμή την προτροπή του Τριμαλχίωνα στον Πετρώνιο “*Suadeo... cenemus: hoc est ius coenae!*” (Petr. *Sat.* 35.7), βλ. Piccaluga (2004) 91-6, η οποία υπογραμμίζει ότι το κοινό στοιχείο είναι «un equilibrio dinamico, un aggregato di parti ottenuto mediante l’azione del mescolare» (p.96). Για τα λογοπαίγνια του *ius* ειδικά στη σάτιρα, βλ. Gowers (1993) 329: *Index*, s.v. “*ius*”.

¹² Βλ. και Baumgartner (1981) 88: «Der letzte Ausdruck *controversiae permixtis salibus fictae* ist geradezu die knappste Umschreibung für das eigenartige Werk *Vespas*.» Την εποχή του Τιβέριου ο Asellius Sabinus πληρώθηκε αδρά από τον

παρατείνεται με την πενθημιμερή τομή μετά το *solum*, «ανοίγει» ακόμα περισσότερο τον στίχο επενδύοντάς τον χιουμοριστικά. Το στόμα που τον προφέρει χάσκει (μήπως γελώντας;) ακριβώς στο σύνορο του *mel* και του *ius* (το χάσμα των δύο συστατικών ποίησης, αλλά και ποιητικής, υπάρχει, αλλά δεν είναι αγεφύρωτο).

Ο “Vespa” και η ψευδο-σφραγίς του

Ο “Vespa” σπάει λοιπόν τους διακειμενικούς αυτοματισμούς του αναγνώστη, γιατί τους συσσωρεύει για να τους ανατρέψει. Οι περισσότεροι μελετητές, παγιδευμένοι στους μηχανισμούς της διακειμενικότητας, ύποπτα διογκωμένης εδώ, δίνουν σάρκα και οστά στον “Vespa”, επινοώντας έναν ομώνυμο συγγραφέα.¹³ Ο εσωδιηγητικός αφηγητής ταυτίζεται με τον εξωδιηγητικό, αν δεν λάβουμε υπόψη την ταυτότητά του ως χιουμορίστα, και κατ’ επέκταση τις χιουμοριστικές τεχνικές του ποιήματος που συνιστούν μια ποιητική του απροσδόκητου και του ανατρεπτικού. Ας εξετάσουμε πώς εισάγεται η *σφραγίς* στον πρόλογο.

Το *ego* ακολουθεί/διαδέχεται ένα *ille*, τετριμμένη αντωνυμία συγγραφικού κύρους και φήμης σε προλόγους, αφού παραπέμπει στον Βιργίλιο της *Αινειάδας* (με το υποτιθέμενο *exordium: ille ego qui quondam...*),¹⁴ τον Οράτιο των *Ωδών*, τον ελεγειακό και επικό Οβίδιο, τον Απουλήιο των *Μεταμορφώσεων*, δηλαδή σε πολυσχιδείς και πολυγραφότατους λογοτέχνες.¹⁵ Ακριβώς μετά το *ego* εμφανίζεται η λέξη *Vespa* ως κύριο όνομα. Η επίφαση της πραγματικότητας, των ιστορικών δεδομένων εντείνεται με βιογραφικού τύπου πληροφορίες που σκοπεύουν να δώσουν με υπερβολικό τρόπο κύρος στην *persona* του συγγραφέα: ο “Vespa” έχει ήδη δεχθεί την εύνοια των Μουσών (των εννέα;) και *per multas urbes* έχει προσφέρει πετυχημένα θεάματα στο κοινό. Παρά προσδοκία, τα βιογραφικά στοιχεία διολισθαίνουν από τη σφαίρα του (κλειστού, ελεγχόμενου) γραπτού λόγου στο (ασταθές, ανοιχτό) πεδίο του προφορικού λόγου. Ο «συγγραφέας» μεταλλάσσεται εδώ σε μουσοφιλή, άρα και λαοφιλή, περφόμερ (*populo spectante*). Με ανατρεπτικό χιούμορ ο “Vespa” ξεφεύγει για λίγο από τα

αυτοκράτορα *pro dialogo, in quo boleti et ficedulae et ostreae et turdi certamen induxerat* (Suet. *Tib.* 42): Teuffel (1871) 341, Walther (1920) 12. Το γαστρονομικό αυτό *certamen* πιθανόν παρουσιάστηκε σε συμπόσιο, βλ. Hedberg (1944) 52, σημ. 29 (όμως εσφαλμένα θεωρείται έμμετρο, αφού ο *dialogus* παραπέμπει σε πεζό κείμενο. Βλ. και σσ. 51 κ.ε., για τη γενικότερη παράδοση ποιητικών *contentiones* στη Ρώμη). Ο Tandoi (1959) 210-12, κάνει μια σύντομη αναφορά σε παρόμοια είδη και τοποθετεί το *Iudicium* «a metà strada... fra il tipo di σύγκρισις cinica e l’altercatio di età carolingia» (σ. 211). Εκτενής ειδολογική έρευνα για το *Iudicium* γίνεται στον Baumgartner (1981), 79-84, με αναφορές στη βουκολική ποίηση (σσ. 80-2). Βλ. και Rabuzzi (1992), με αναφορές στις ρητορικές *comparationes* περί *uter melior uterve deterior* (Quint. 2.4.1, βλ. και Ps.-Quint. *Decl.* 268: σ. 158), στη ρωμαϊκή κωμωδία (σ. 161), στο *Armorum iudicium* (Ov. *Met.* 13.1-398: σ. 164), στις μεσαιωνικές *Causae* (σσ. 165 κ.ε.).

¹³ Παρ’ όλες τις διαφορετικές χρονολογήσεις του *Iudicium* (από τον 2^ο έως τον 5^ο αι. μ.Χ.), οι μελετητές βασίζονται στον πρόλογο, για να ανασυνθέσουν τη βιογραφία του συγγραφέα. Δικαιολογημένες οι επιφυλάξεις του Baumgartner (1981) 89, ο οποίος θεωρεί τον πρόλογο μάλλον “als Parodie des epischen Musenanrufes”, αμφισβητώντας «ακόμα και το όνομα του ποιητή», καθώς και της Milazzo (1982) 256. Βλ. και Rabuzzi (1991) 263 κ.ε. *Contra* Teuffel (1871) 342, Schuster (1958) 1705, Froleyks (1973) 217, καθώς και Tandoi (1958) 212: ο “Vespa, dobbiamo credergli, è un brillante conferenziere e poeta girovago. Figlio della scuola, scrive per un pubblico che non siederà sui banchi della scuola e neanche a teatro, ma in sala di trattenimento”. Κατά τον Rodríguez Adrados (1978) 409 κ.ε., ο Vespa ανήκει στο απόγειο της Δεύτερης Σοφιστικής και συνδέεται με τους *poetae novelli* ή τους νεοσοφιστές. Συνοπτική παρουσίαση των προτάσεων χρονολόγησης του *Iudicium* με κύρια κριτήρια το λεξιλόγιο και τη μετρική, στον Baumgartner (1981) 67 κ.ε. και στον Smolak (1993) 293. Ο Baldwin (1987) 136 κ.ε. παραθέτοντας απόψεις και άλλων μελετητών, παρατηρεί ότι «this is all very fragile» (σ. 137).

¹⁴ Βλ. Baldwin (1987) 142, *ad loc.*: «does Vespa’s *cui* punningly reflect this, or a similar, *exordium*?»

¹⁵ Σύμφωνα με τον Austin (1968) 109, ο συνήθης τύπος *ille ego qui...* συναντάται στους συγγραφείς διδακτικής ή ‘προσωπικής’ ποίησης που αυτοδιαφημίζονται. Απαριθμεί επίσης χωρία, όπου αυτή η φόρμουλα αντιδιαστέλλει το παρελθόν με το παρόν του ομιλούντος, εισάγοντας τη νέα δυσμενή κατάσταση του «as a fall from grace» (σ. 110). Ο Clay (1998) 30, αναφερόμενος σε ανάλογο χωρίο του Μαρτιάλη (1.1.1-2), δίνει έμφαση στο γεγονός ότι η ρωμαϊκή αυτοκρατορική περίοδος είναι κατεξοχήν «εποχή βιβλίων και αναγνωστών» και γι’ αυτό πιστεύει ότι «the reiterated claim *ille ego, qui* is the expression of this age of reading. The poet, famous only from his books, will be recognized as the poet of still another book». Επίσης ο Baumgartner (1981) 31, *ad loc.*, παρατηρεί ότι είναι σπάνιο να ακολουθεί το κύριο όνομα αμέσως μετά το *ille ego*. Ο “Vespa” υπονομεύει χιουμοριστικά αυτόν το *locus communis* των καταξιωμένων συγγραφέων, αφού τον εγκλείει στο θετικό πλαίσιο της επίκληση στις Μούσες (οι οποίες «συχνά τον ευνόησαν») και τον συνδέει με τις δημόσιες απαγγελίες, την προφορικότητα. Ο Gasti (2002) 526 κ.ε. παραλληλίζει μάλλον άστοχα δύο βουκολικά χωρία ερωτικού περιεχομένου, του Καλπούρνιου (*Ecl.* 3.55-7: *ille ego sum Lycidas, ...*) και του Νεμεσιανού (*Ecl.* 2.37-8: *ille ego sum, Donace, ...*), χωρίς να επισημαίνει ότι τα ονόματα που ακολουθούν τη φόρμουλα *ille ego* είναι επινοημένα (και ειδικά η *formosa Donace* είναι σε κλητική).

συγγραφικά δεσμά (βλ. *traditis, scribite mecum*), για να πάρει το προσωπείο του καλλιτέχνη/διασκεδαστή που περιοδεύει «σε πολλές πόλεις» δίνοντας σόλο παραστάσεις. *Per multas urbes* μπορεί να έχει ποιητολογική χροιά και να υπαινίσσεται την *urbanitas*, την κατεξοχήν ιδιότητα του χιούμορ: *urbanus* δηλώνει «τον καλλιεργημένο, πνευματώδη άνθρωπο, ο οποίος χρησιμοποιεί στην ομιλία του το ευτράπελο και το αντιλαμβάνεται». ¹⁶ Ο “Vespa” συνεχίζει όμως το διακειμενικό παιχνίδι, γιατί παραπέμπει επίσης σε έναν επικό αντι-ήρωα, ένα ψευδο-Οδυσσέα ή έναν αντι-Αινεία, αφού αυτός απολαμβάνει τη «θεϊκή εύνοια» (*divae, favorem*) και στόχος του «εύκολου» ταξιδιού του είναι απλώς οι θεατές και η διασκέδασή τους (και όχι η Ιθάκη ή το Λάτιο). Επομένως, η αυτοπαρουσίαση του “Vespa” ευκολότερα εκλαμβάνεται ως διαφημιστικό μήνυμα ενός χιουμορίστα ποιητή παρά ως ντοκουμέντο.

“Vespa”: ένα χιουμοριστικό (*cog*)*nomen omen*

Εξάλλου το προσηγορικό “vespa” είναι ένα εύγλωττο όνομα. Ως θηλυκό δηλώνει τη σφήκα, της οποίας το κεντρί, *aculeus*, έχει τη μεταφορική σημασία της «αιχμηρότητας», κυρίως στον πληθυντικό, στη δικανική ορολογία, στο πεδίο του *iudicium*. Ο Κικέρων αντιπαραθέτει το *genus orationis* που είναι *fusum, tractum, cum lenitate quadam aequabiliter profluens* με τη δριμύτητα και την «τραχύτητα» των ρητορικών λόγων στους δικαστικούς αγώνες: *...sine hac iudiciali asperitate et sine sententiarum forensibus aculeis...* (*De orat.* 2. 64). Το «αιχμηρό όπλο» του ρήτορα, που παρομοιάζεται με το κεντρί της σφήκας (*forensibus aculeis*), τροφοδοτεί και τον χιουμοριστικό οπλισμό του *Iudicium coci et pistoris*, καθιστώντας την επιλογή του ονόματος της ‘σφήκας’ για την *persona* του συγγραφέα ιδιαίτερα εύστοχη.

Ο Κικέρων ξαναχρησιμοποιεί μεταφορικά τον ίδιο εντομολογικό όρο στο *De oratore* 3. 138 για να εξάρει τη ρητορική πειθώ και δεινότητα του Περικλή «που ήταν σαν να άφηνε κεντρί στο νου του ακροατηρίου του» (*in eorum mentibus, qui audissent, quasi aculeos quosdam relinquere*). Εδώ η σύνδεση του *aculeus* με τη ρητορική οφείλεται σε μετάφραση που κάνει ο Κικέρων σχετικών σχολίων παλαιών κωμωδιογράφων (βλ. Εύπολις, απόσπ. 94: *τὸ κέντρον ἐγκατέλειπε τοῖς ἀκροωμένοις*). Αυτή η *vis dicendi* του Περικλή συνδυαζόταν και με *lepos* («χάρη, γλυκύτητα/*suavitas*»), με αποτέλεσμα *populare omnibus et iucundum videretur* (*De orat.* 3.138). Ο κικερώνειος Περικλής, ως δεινός, αλλά και ευχάριστος και δημοφιλής ρήτορας, μπορεί να ενεργοποιεί *παρά προσδοκίαν* στον αναγνώστη του προλόγου του *Iudicium* σημασιολογικές διασυνδέσεις του όρου *V/vespa* με δύο διαφορετικά πεδία, των πολιτικών ρητορικών λόγων και του μεταφορικού λόγου των κωμωδιογράφων-κριτικών αυτών των ομιλιών.

Ως αρσενικό (όπως εδώ) η λέξη *vespa* σημαίνει τον νεκροθάφτη, όντας συνώνυμο του *vespillo*, σύμφωνα με τη μοναδική μαρτυρία του Φήστου με αφορμή μια *γλώσσα* του στον Μαρτιάλη:

*«Vespaie et vespillones dicuntur qui funerandis corporibus officium gerunt, non a minutis illis volucris, sed quia vesperino tempore eos efferunt qui funebri pompa duci propter inopiam nequeunt. Hi etiam vespulae vocantur. Martialis (l. 30. 1): “Qui fuerat medicus, nunc est vespillo Diaulus”, P. F. 506, 16sqg.»*¹⁷

¹⁶ Pernot (2005) 198 σημ. (*). Σύμφωνα με τον Baumgartner (1981) 31, *ad loc.*, *per multas urbes* μόνο εδώ συναντάται στην αρχή του εξαμέτρου (κανονικά είναι στο τέλος του στίχου), με πιθανό σκοπό «την παρωδία του επικού ύφους». Για διεξοδική ανάλυση της παρωδίας (και της «ironica dissacrazione») επικών διακειμένων στον πρόλογο, βλ. Rabuzzi (1991) 261-5.

¹⁷ Ernout – Meillet (1985) 728, s.v. “uespa; uespula, -ae; vespillo, -onis”. Στο λήμμα επισημαίνεται ότι «des formations en -a et en -ō, -ōnis indiquent un mot populaire, qui a pu être déformé par des calembours. Les graphies de *vespillo* données par les gloses varient à l’infini; ...Rapproché de *uespa* “guêpe” (en raison du caractère carnivore de cet insecte) par M. Benveniste, qui compare le français “croque-mort”...». Ο Knobloch (1991) συνδέει το *vespillo* με το *versipellis* («χαμαιλέον», κατά λέξη «αυτός που αλλάζει δέρμα»). Παρατηρούμε ότι η λέξη *vespa* μπορεί να ενεργοποιεί ενδεχόμενα ετυμολογικά παιχνίδια για να δηλώσει την πολλαπλή ταυτότητα του “Vespa” ως χιουμορίστα.

Δεδομένου ότι η σφήκα είναι ένα σαρκοβόρο έντομο¹⁸ με κεντρί (*aculeus*), που «φτιάχνει τη φωλιά της ψηλά από λάσπη» (*Vespaie in sublimi e luto nidos faciunt, in iis ceras: Plin. N.H. 11.21.71*), είναι δυνατό να γίνουν (παρ)ετυμολογικές συνδέσεις τόσο με τον *vespa* («νεκροθάφτη», ένα επάγγελμα πρόσφορο για ανέκδοτα) όσο και με τον *vesper* («Εσπερο, βραδινή ώρα, δείπνο»), συναφή και με την έννοια του *serus, tardus*. Η πολυσημία του προσηγορικού *vespa* διαφωτίζει παιγνιωδώς και τα ψευδοβιογραφικά στοιχεία του “*Vespa*” που ‘πετά’ από πόλη σε πόλη, ευνοημένος από τις Μούσες επίγονος (ως *vespa* μπορεί και το εργαστήρι του συγγραφέα να βρίσκεται *in sublimi*, καθώς και ως *vesper* μπορεί να υπαινίσσεται το ‘αστέρι’ που λάμπει στη ‘δύση’ μιας πλούσιας λογοτεχνικής παράδοσης).

Ο “*Vespa*” και η εμπλοκή της κικερώνειας θεωρίας *de ridiculis*

Το αιχμηρό ύφος και η χιουμοριστική διάθεση υπογραμμίζονται διπλά με τον *Vespa* ως κύριο όνομα, το οποίο είναι πολύ σπάνιο: συναντάται στο *De oratore*, στην εκτενή παρέκβαση που κάνει ο Κικέρων για να αναπτύξει τη θεωρία περί γέλιου και αστείων και να δείξει τη χρησιμότητά τους για τον ρήτορα (*De orat. 2.216-290*).¹⁹ Ειδικότερα ο *Vespa* εμφανίζεται σε αυτό το χωρίο:

Ambigua sunt in primis acuta atque in verbo posita, non in re. Sed non saepe magnum risum movent; magis ut belle et litterate dicta laudantur: ut in illum Titium, qui cum studiose pila luderet et idem signa sacra noctu frangere putaretur gregalesque eum, cum in campum non venisset, requirerent, excusavit Vespa Terentius, quod eum “bracchium fregisse” diceret; (Cic. De orat. 2.253)

Η αμφισημία θεωρείται από τον Κικέρωνα ως η εκλεπτυσμένη/οξεία (*acuta: De orat. 2.253*) μορφή χιούμορ, που βασίζεται *in verbo*, «προκαλεί περισσότερο έκπληξη παρά γέλιο» (*sed admirationem magis quam risum movet: De orat. 2.254*) και δηλώνει έναν άνθρωπο καλλιεργημένο και πνευματώδη (*belle et litterate... : De orat. 2.253, ingeniosi ...videtur vim verbi in aliud, atque ceteri accipiant, posse ducere: De orat. 2.254*). Ως πρώτο παράδειγμα ενός *ingeniosus* αναφέρει ο Κικέρων τον άγνωστο από άλλες πηγές Βέσπα Τερέντιο, ο οποίος δικαιολογεί την απουσία του Τίτιου, ενός σπουδαίου «παίκτη σφαίρας» την ημέρα αλλά ύποπτου για βανδαλισμό αγαλμάτων θεών τη νύκτα, με τη διφορούμενη φράση «έσπασε ένα χέρι» (το δικό του ή κάποιου αγάλματος;). Οι αντιστοιχίες με τον “*Vespa*” του *Iudicium* είναι πολλές.

Ο κύριος συνδετικός κρίκος, η αμφισημία, το *ambiguum*, είναι τόσο βασικό και συχνό σχήμα λόγου σε αυτό το ποίημα ώστε να μπορεί να θεωρηθεί ως οργανικό και δομικό στοιχείο του. Εμφανίζεται αμέσως με την πρώτη λέξη του τίτλου, *iudicium*, εμπεριέχεται υπονομευτικά στη σφραγίδα *ego V/vespa* και στο τέλος του προλόγου κορυφώνεται στη γαστρο+νομική λέξη-κλειδί *ius* (που σημαίνει το «ζωμό», αλλά και το «δίκαιο»).

Ambiguum per se ipsum probatur ...maxime (Cic. *De orat. 2.254*).²⁰ Ο “*Vespa*”, σαν καλός μαθητής, εμπεδώνει τη θεωρητική προσέγγιση του Κικέρωνα για τα *genera ridiculi* και προσπαθεί

¹⁸ Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, *N.H. 11.21.72: Praeterea omnes [vespae, crabrones] carne vescuntur contra quam apes, quae nullum corpus attingunt. Sed vespae muscas grandiosas venantur, amputatoque iis capite reliquum corpus auferunt*. Για τις συμβολικές συνδηλώσεις της «βάρβαρης» σφήκας σε αντιθετική σχέση με την «αγνή» μέλισσα στη Ρώμη, βλ. Bettini (1999) 220-4. Θα δούμε παρακάτω πώς αποδυναμώνεται αυτό το δίπολο από τη σφήκα *iudex* στον Φαίδρο (*Fab. 3.13*) και τον επίγονό της “*Vespa*” στο *Iudicium coci et pistoris*.

¹⁹ Εκτός από το χωρίο του Κικέρωνα, το *cognomen* αυτό συναντάται σε δύο επιγραφές της Gallia Cisalpina (Regio Italiae Decima: Ateste και Verona αντίστοιχα), *CIL V 2538 (L. Allenius L. f. Vespa)* και *V 3545/6 (C. Cassius C. f. Vespa)*. Έχει μάλιστα θεωρηθεί στο κικερώνειο χωρίο όχι ως *cognomen*, αλλά ως κοινό ουσιαστικό, συνώνυμο του *vespillo*: Monaco (²1968), 136, *ad bracchium fregisse*: «indicherebbe il mestiere di addetto ai trasporti funebri (*vespillo*)».

²⁰ Βλ. και Cic. *De orat. 2.250: Ex ambiguo dicta vel argutissima putantur...* Σύμφωνα με τη Milazzo (1982) 256, όπου παρατίθεται ο κικερώνειος *Vespa*, «... per il nostro Vespa, sia questo un nome reale o fittizio, non si può immaginare un ruolo migliore di quello del maestro di scuola, del *grammaticus* o del *rhetor*, la cui frequentazione con i testi classici e con i trattati dei grammatici,... è certamente usuale, ma che ha verso tutto ciò che rappresenta il ‘passato’,... un atteggiamento di distacco, di lontananza tali da permettergli un gioco divertito e dissacrante». Βλ. και Gasti (2006-2007) 21: «un *divertissement* fra raffinati cultori di testi classici». Κατά τη Gowers (1993) 38 σημ. 38, το *Iudicium coci et pistoris* είναι ένα «written

μέσω της μιμητικής αναπαράστασης μιας διένεξης να εφαρμόσει τα *praecepta* του δασκάλου του. Υιοθετεί (κατά το ήμισυ) το όνομα ενός κικερώνειου *ingeniosus*, του Βέσπα Τερέντιου και επιλέγει τη χιουμοριστική πρακτική (η οποία χρησιμοποιεί κυρίως λογοπαίγνια) για να μετα-φέρει σε διαμάχη στο γαστρονομικό πεδίο τα δύο είδη αστείων (*facetiae*), από τη μια τα πνευματώδη, εκλεπτυσμένα (*facetum, cavillatio*) και από την άλλη τα χοντροκομμένα (*iocus, dicacitas*):

Etenim cum duo genera sint facetiarum, alterum aequabiliter in omni sermone fusum, alterum peracutum et breve, illa a veteribus superior cavillatio, haec altera dicacitas nominata est... (Cic. *De orat.* 2.218)

Και στον *Orator*, ο Κικέρων αναφέρεται συνοπτικά σε αυτές τις διακρίσεις, όταν ορίζει τα χαρακτηριστικά του «αττικού ύφους» (*quid est salsum aut salubre in oratione, id proprium Atticorum est*: Cic. *Orat.* 1.90):

Huic generis orationis aspergentur etiam sales, qui in dicendo nimium quantum valent; quorum duo genera sunt, unum facetiarum, alterum dicacitatis. Utetur utroque; sed altero in narrando aliquid venuste, altero in iaciendo mittendoque ridiculo, cuius genera plura sunt. (Cic. *Orat.* 1.87)

Τα *genera* αυτά αντιδιαστέλλονται όχι τόσο αν είναι *in re* ή *in dicto*, αλλά με βάση το βαθμό καυστικότητας και γελοιοτητας που έχουν.²¹ Η μία κατηγορία αστείων ανήκει στο χιούμορ, χαρακτηρίζεται ως *suavis* και αυτός που την καλλιεργεί ονομάζεται *ingeniosus, venustus, urbanus*.²² Αντίθετα, η άλλη κατηγορία διαποτίζεται από *acetum* και (πολύ) *sal* και στην ακραία εκδοχή της εκφράζεται από τους γελωτοποιούς ή τους μίμους (*scurrilis iocus... aut mimicus*: *De orat.* 2. 239).²³

Η μεταφορά στη σφαίρα των δεσμών και των σχετικών επαγγελμάτων μπορεί ήδη να αναδύεται από την κικερώνεια πηγή. Σε αυτόν το διάλογο, μετά από παράκληση του Αντωνίου, είναι ο Γάιος Ιούλιος Καίσαρ Στράβων που αναπτύσσει τη θεωρία *de hoc toto iocandi genere* (*De orat.* 2.233 κ.ε.). Στην αρχή αυτής της παρέκβασης χρησιμοποιούνται παιγνιωδώς εικόνες και μεταφορές σίτισης: ο Καίσαρ Στράβων παρουσιάζει ως «συνεισφορά συνδαιτυμόνα σε συμπόσιο» τη διάλεξή του (*quoniam collectam a conviva*: *De orat.* 2.233), ενώ αυτοϋποτιμάται ενώπιον του σπουδαίου ρήτορα Κράσσου ως άξεστο «γυρουνάκι [που διδάσκει την Αθηνά]», χρησιμοποιώντας ελλειπτικά τη γνωστή παροιμία *sus Minervam*²⁴ (*Sic ego nunc, Crasso audiente, primum loquar de facetiis et docebo sus, ut aiunt*: *ibid.*). Επίσης χρησιμοποιείται η παροιμιακή μεταφορά του σανού, ως ‘κατάλληλης’ τροφής, για να τονιστεί η κατώτερη αξία κάποιων ρητόρων («*fenum alios... esse oportere*»: *ibid.*),²⁵ καθώς και η περιπαικτική μεταφορά της αμβροσίας για τον ρήτορα Κάτουλο (*Iocabatur ... Catulus, praesertim cum ita dicat ipse, ut ambrosia alendus esse videatur*: *De orat.* 2.234). Ας υπογραμμιστεί ότι εδώ οι

convivium» που μεταβάλλεται σε «δικαστήριο». Εκτός από συμποτικό ποίημα (αν και κανένας όρος του κειμένου δεν δικαιολογεί αυτόν το χαρακτηρισμό) ή διασκεδαστικό και «εικονοκλαστικό» ποίημα έναντι της λογοτεχνικής και μυθολογικής παράδοσης, το *Iudicium* μπορεί να ερμηνευτεί και ως χιουμοριστική εφαρμογή της κικερώνειας θεωρίας περί των διαφόρων ειδών αστείων.

²¹ Για τη ρωμαϊκή προέλευση της διάκρισης αυτών των δύο *genera*, βλ. Leeman – Pinkster – Rabbie (1989) 188 κ.ε.

²² Για τους όρους αυτούς στο *De oratore*, βλ. Leeman – Pinkster – Rabbie (1989) 185. Ο Κοϊντιλιανός (*Inst. Orat.* 6.3.17-21) αποπειράται να διακρίνει τις σχετικές με το *ridiculum* έννοιες, όπως *urbanus, venustus, salsus, facetus, iocus, dicacitas*. Για την έννοια της *urbanitas*, βλ. Quint. *Inst. Orat.* 6.3.102 κ.ε. (...*illa divisio, ut dictorum urbanorum alia seria, alia iocosa, alia media faceret*: 6.3.106), καθώς και τη μελέτη του Saint-Denis (1939). Ο Κικέρων λέει χαρακτηριστικά για τον Δημοσθένη, ο οποίος δεν έκανε μεγάλη χρήση αστείων: *quo quidem mihi nihil videtur urbanius, sed non tam dicax fuit quam facetus* (Cic. *Orat.* 26. 90).

²³ Για τη μεταφορική χρήση του *acetum* στις κωμωδίες του Πλάτωνα, βλ. Bianco (2009).

²⁴ Otto (1890), s.v. “Minerva I”.

²⁵ Otto (1890), s.v. “fenum”. Για τη μεταφορική σύνδεση του φαγητού με τη συγγραφική ιδιότητα στην Αρχαιότητα, βλ. Gowers (1993) 40-6.

αναφορές στα εδώδιμα χρησιμεύουν σε ένα σύντομο *iudicium* (κρίση, αξιολόγηση) ρητόρων, για να αναδειχθεί η ανωτερότητα του Κράσσου.

Αν θεωρήσουμε τον *Vespa* ως συνώνυμο του *Vespillo*, το διακειμενικό παιχνίδι με τον Κικέρωνα εντείνεται με την αναφορά σ' έναν *Vespillo*, γνωστό ρήτορα και νομομαθή (*Brutus* 178: *in privatis causis... Vespillo et acutus et iuris peritus*). Οι ιδιότητες αυτού του ιστορικού προσώπου, το αιχμηρό ύφος, η ρητορική του δεινότητα συνδυασμένη με τη νομομάθεια αντιστοιχούν στα χαρακτηριστικά που προβάλλει ο “*Vespa*” για τον εαυτό του. Λίγο πριν ο Κικέρων αναφέρει τον *Vespillo*, εκθειάζει τον Γάιο Ιούλιο Καίσαρα Στράβωνα ως «ανώτερο» *festivitate et facetiis* από τους υπόλοιπους ρήτορες (*Brutus* 177). Αυτός ο κατεξοχήν ειδικός του χιούμορ εκθέτει και τη σχετική θεωρία στο 2^ο βιβλίο του *De oratore*.

Αυτό που επιτυγχάνει τελικά ο συγγραφέας του *Iudicium* είναι να διυλίσει το εσωδηγητικό *ego* μέσα από πολλαπλές απροσδόκητες συνδέσεις του με συνονόματα πραγματικά πρόσωπα που συναντώνται στα ρητορικά συγγράμματα του Κικέρωνα. Η έντονη αυτοβιογραφική χροιά του προλόγου υπονομεύεται για να αναδειχθεί ένας *scriptus* “*Vespa*”.

‘*V/vespa iudice*’ και *a(u)ctor*

Ο “*Vespa*” του *Iudicium* μπορεί να είναι απόγονος και της προσωποποιημένης σφήκας του μυθογράφου Φαίδρου. Η *fabula* 3.13 παρουσιάζει τη διένεξη ανάμεσα στις μέλισσες και τους κηφήνες, οι οποίοι διεκδικούν το κερδί των μελισσών, με δικαστή/δαιτητή τη σφήκα:

Lis ad forum deducta est vespa iudice. (Phaed. Fab. 3.13.3)

Αμέσως στους επόμενους στίχους υπογραμμίζεται η *auctoritas* της σφήκας, η οποία «γνωρίζει άριστα και τα δύο είδη» και ορίζει τους κανόνες του *Αγώνα*:

*Quae genus utrumque nosset cum pulcherrime,
legem duabus hanc proposuit partibus* (Phaed. Fab. 3.13.4-5)

Η καινοτομία του Φαίδρου έγκειται στο ότι η σφήκα, αν και ως έντομο χαρακτηρίζεται από *rusticitas*, δεν απομακρύνεται από την *urbanitas*.²⁶ Στο *iudicium* του Φαίδρου το ζητούμενο είναι να αποκαλυφθούν όσοι σφετερίζονται, σαν τους κηφήνες, το έργο αυτών που πραγματικά μοχθούν και παράγουν, όπως κάνουν οι μέλισσες:

*alvos accipite et ceris opus infundite,
ut ex sapore mellis et forma favi,
de quis nunc agitur, auctor horum appareat.*
(Phaed. Fab. 3.13.9-11)

Οι όροι *opus* και *auctor* παραπέμπουν στο συγγραφέα και στο έργο του. Γι' αυτό και ο μύθος αυτός φαίνεται να θίγει το θέμα των πνευματικών δικαιωμάτων και να καταγγέλλει τη λογοκλοπή. *Ex sapore mellis et forma favi* (Fab. 3.13.10), «από τη γεύση του μελιού και το σχήμα της κηρήθρας», θα κριθεί η πατρότητα του έργου. Το *opus* των μελισσών αντιστοιχεί με αυτό του “*Vespa*”, όπως ανακοινώνεται στον πρόλογο (*Iud.* 6: έργο μελένιο σε μορφή/*forma* ρητορικής αντιλογίας). Με

²⁶ Bajoni (2000) 97, όπου σημειώνεται επίσης ως δεύτερη καινοτομία ότι η φαιδριανή σφήκα είναι «ακίνδυνη», «non mostra alcuna intenzione di *laedere* e pronuncia una sentenza che soddisfa chi ha effettivamente ragione: un comportamento in aperto contrasto con quello dei giudici aristofaneschi.» Αυτή ακριβώς η πρόθεση να είναι αβλαβής συνδέει τον μεταγενέστερο “*Vespa*” με τη *vespa* του Φαίδρου και τους απομακρύνει από τις επιθετικές (και ηθικολογικές) βλέψεις της σάτιρας-λοιδορίας. Μόνο σαν μακρινός απόηχος μπορεί να φαίνονται οι κοινωνικο-πολιτικοί *Σφήκες* του Αριστοφάνη: βλ. Bajoni (2000) 97-8 και για τον κεντρικό ρόλο της οργής στην κοινωνική οργάνωση της αρχαίας Αθήνας, βλ. Allen (2003). «Εξάλλου, ο χιουμορίστας δεν θυμώνει ποτέ. Ούτε κοροϊδεύει, όπως ο είρωνας ο οποίος πάντα περιπαίζει ακόμη και όταν έχει καλό σκοπό»: Κωστίου (2005) 256, όπου παραπέμπει στον L. Pirandello (*L'Umore*, 1908). Για διάφορες απόπειρες διαχωρισμού του χιούμορ από την ειρωνεία και τη σάτιρα από σύγχρονους θεωρητικούς, βλ. Κωστίου (2005) 256-60.

χιούμορ ο μεταγενέστερος “Vespa” εγγράφεται σε ένα διπλό ρόλο, του *auctor*, αφού προτίθεται να γράψει «έργο από μέλι και *ius*», αλλά και του (κρυφού έστω) *iudex*, που σαν τη σφήκα του Φαίδρου έχει πολύ καλή γνώση της υπόθεσης και ρυθμίζει δίκαια τη διαδικασία κρίσης της. Εδώ η «υπόθεση» μπορεί να αφορά τις διαβαθμίσεις του χιούμορ, μια χιουμοριστική παρουσίασή τους.

Και στην *Ars poetica* του Ορατίου η οξυδέρκεια του ειδήμονα κριτικού της ποίησης αναφέρεται ως *iudicis argutum ...acumen* (*Ars* 364). Επίσης στην *Ars* 99, ο Οράτιος προτρέπει να είναι τα ποιήματα «όχι μόνο καλοφτιαγμένα, σύμφωνα με τους κανόνες του είδους τους, αλλά και συγκινητικά, ψυχαγωγικά»:

*non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt.*²⁷

Η *forma favi* (η εξάγωνη κηρήθρα-*fabula*) του Φαίδρου και το *aliquid iuris* (η καλοδομημένη *controversia*) του “Vespa” ανακαλούν τα *pulchra poemata* του Ορατίου, ενώ ο *sapor mellis* του Φαίδρου και το *mellis opus et dulcia carmina* του “Vespa” παραπέμπουν στα *dulcia poemata* της *Ars*. Αν λάβουμε επίσης υπόψη τη μιμητική αναπαράσταση της *controversia*, τους τρεις ευθείς λόγους του *Iudicium*, ιδιαίτερα αποκαλυπτικό είναι και το σχόλιο του Ορατίου για τους μίμους του Λαβέριου γεμάτους *sale multo* (βλ. *Hor. Sat.* 1.10.3):

*nam sic / et Laberi mimos ut pulchra poemata mirer.
Ergo non satis est risu diducere rictum
auditoris; et est quaedam tamen hic quoque virtus.
(Hor. Sat. 1.10.5-7)*

Για να αξιολογηθούν ως *pulchra poemata*, «δεν αρκεί» να προξενούν γέλιο, αλλά *est brevitare opus* (*Hor. Sat.* 1.10.9)

*et sermone opus est modo tristi, saepe iocoso,
defendente vicem modo rhetoris atque poetae,
interdum urbani, parcentis viribus atque
extenuantis eas consulto.
(Hor. Sat. 1.10.11-14)*

Το *Iudicium* φαίνεται να ακολουθεί πιστά τις ορατιανές υποδείξεις για τη σωστή δοσολογία χιούμορ, αφού έχει τη *brevitas* των 99 εξαμέτρων, χρησιμοποιεί όχι μόνο την *tristis* νομική ορολογία (και τους εξειδικευμένους – λόγω θέματος – όρους μαγειρικής και ζαχαροπλαστικής), αλλά και «συχνά παιγνιώδες λεξιλόγιο», ενώ ο “Vespa” έχει άλλοτε το ύφος του ποιητή και του ρήτορα (*mel* και *aliquid iuris*), ενίοτε την ιδιότητα του *urbanus*, που στην αρχή «ζητά από τις Μούσες να συγγράψει» μια έμμετρη χιουμοριστική *controversia* και στο τέλος, παίρνοντας το προσωπίδιο του πνευματώδους κριτή *Vulcanus*, με χιούμορ εξομαλύνει σε ένα τετράστιχο την αντιδικία, «χωρίς να σπαταλά τις δυνάμεις του» (*parcentis viribus*: *Hor. Sat.* 1.10.13). Τα ορατιανά προγραμματικά διακείμενα αναβαθμίζουν

²⁷ Βλ. Brink (1971) 184, ad “*dulcia*”: «the opposite term to *pulchra*; in J.M. Gesner’s paraphrase, *quae afficiunt animum* as opposed to *quae placent recto iudicio*.» Ιδιαίτερα διαφωτιστικό είναι και το χωρίο, όπου ο ίδιος ο Οράτιος, αυτουπερασπιζόμενος, κάνει τους σχολαστικούς γραμματικούς και ρητοροδιδάσκαλους να τον ‘επαινούν’ με ένα ειρωνικό σχόλιο, όπου συνυπάρχουν και τα δύο αυτά ιδεώδη χαρακτηριστικά: “*fidis enim manare poetica mella / te solum, tibi pulcher.*” (*Hor. Epist.* 1.19.44-5). Αρνείται, όμως, να αντεπιτεθεί και «ζητά ανακωχή» (*diludia posco*, *Epist.* 1.19.47), *ludus enim genuit trepidum certamen et ira* (*Epist.* 1.19.48). Ο Οράτιος θέτει εδώ τα όρια του χιούμορ, ώστε να αποφύγει την εμπόλεμη και γεμάτη οργή διάθεση αυτού που σαρκάζει. Ο “Vespa”, ακολουθώντας τη στάση του ποιητή Ορατίου, προσπαθεί να ακυρώσει την αποδομητική, αρνητική στάση του είρωνα γραμματικού-κριτικού. Η έμμετρη *controversia* του ανήκει στην «αθώα» και ανώδυνη επικράτεια του χιούμορ.

κατά τρόπο σοβαροφανή το ρόλο του “Vespa”, δείχνοντάς τον επαρκή θεωρητικό της τέχνης του λόγου και ευνοούν ανάμεσα στις πολλαπλές σημασίες του *Iudicium* τη μετα-χιουμοριστική επένδυσή του, την ανάγνωσή του ως μιας απόπειρας εφαρμογής της θεωρίας των *genera ridiculi*.²⁸

Ο “Vespa” φαίνεται λοιπόν να αντιστρέφει τη χαρακτηριστική φράση του ρήτορα Αντωνίου, ο οποίος στο *De oratore*, λίγο πριν αρχίσει η παρέκβαση για τη θεωρία περί γέλιου και αστείων, δηλώνει, στοχεύοντας στο *movere*, για τους δικανικούς του λόγους υπεράσπισης:

non heroum veteres casus fictosque luctus velim imitari atque adumbrare dicendo - neque actor sum alienae personae, sed auctor meae (Cic. *De orat.* 2.194).

«Δεν παίζει το ρόλο ενός άλλου προσώπου, αλλά δείχνει τον εαυτό του». Αν συνδυαστεί αυτό το κικερώνειο λογοπαίγνιο του *a(u)ctor* με το διακειμένο του Φαίδρου, το δίπολο *aliena persona-meae persona* υπονομεύεται από τον “Vespa”. Επειδή το έργο του είναι *fictum* και συνεπώς έχει την πρόθεση του *imitari atque adumbrare dicendo*, ο “Vespa” είναι *actor alienae personae*, όχι *auctor suae*.

Ανακεφαλαιώνοντας, παρατηρούμε ότι ο «υπερσιτισμένος» διακειμενικά “Vespa” ισορροπεί ανάμεσα σε πλασματικά και ιστορικά δεδομένα, διατηρεί τη συμβατική μορφή της *σφραγίδας* για να υπονομεύσει καλύτερα το περιεχόμενό της και να επιβεβαιώσει την ετερότητά του από τον συγγραφέα. Εσκεμμένα γύρω από το όνομά του δημιουργεί παρ-εξηγήσεις (σαν και αυτές που κάνουν διάφοροι μελετητές, γιατί ξεχνούν ότι βρισκόμαστε στην επικράτεια του χιούμορ). Η χιουμοριστική θέαση του *ego* και της γλώσσας από τον αιγιματικό συγγραφέα του *Iudicium pistoris et coci* έγκειται στο ότι αμφισβητεί την αντιστοιχία μεταξύ πράγματος (σημαινόμενου) και λέξης (σημαίνοντος), αναδεικνύει την ασυνέχειά τους. Μια τέτοια προσέγγιση συνάδει με τη σύγχρονη προβληματική για το ποιος συγγραφέας ορίζεται ως χιουμορίστας. Σύμφωνα με την C.D. Lang, ο χιουμορίστας «γράφει με την πεποίθηση ότι η γλώσσα είναι πάντα ένα καθοριστικό στοιχείο της σκέψης [...] και ότι τα σημασιολογικώς διαφορούμενα στοιχεία της και οι συνδηλωτικές συνηχήσεις πρέπει να ερευνώνται και να ενεργοποιούνται, και όχι να περιορίζονται και να καταπιέζονται. [...] Επομένως, εάν το θεμελιώδες πρόβλημα που θέτει το ειρωνικό έργο είναι η έκφραση του μηνύματος, το πρόβλημα για το χιουμοριστικό έργο είναι η παραγωγή μηνύματος. Το χιουμοριστικό έργο [...] οργανώνει έναν αριθμό γλωσσολογικών στοιχείων σε συστήματα, προσφέροντας μια ποικιλία ενδεχόμενων μηνυμάτων που ενεργοποιούνται από τον αναγνώστη. Το λεκτικό χιούμορ είναι κειμενικό φαινόμενο, έξω από προθέσεις, ενώ η ειρωνεία προϋποθέτει κάποιον που ενεργεί εκ προθέσεως. Η ειρωνεία πρέπει να ερμηνευτεί το χιούμορ μπορεί απλώς να σχολιαστεί.»²⁹

Αφού λοιπόν λάβουμε υπόψη στον πρόλογο τη χιουμοριστική στόχευση του εσωδηγητικού Vespa στο μέγιστο όριο του εύρους της (με την πολυπρισματικότητα του *εγώ* και την πολυσημία των σημαινόντων), παρατηρούμε ότι οι διαδοχικές μεταμφιέσεις του σε *pistor*, σε *cocus* και τέλος και σε

²⁸ Δεν θα εξετάσουμε εδώ πώς ο “Vespa” εφαρμόζει τα *genera ridiculi* στους λόγους των υπόλοιπων εσωδηγητικών προσώπων, του αρτοζαχαροπλάστη, του μάγειρα και του Ήφαιστου. Με τη χιουμοριστική ταυτότητά τους θα ασχοληθούμε σε άλλη μελέτη. Ο Gasti (2002) 528-30, προσπαθεί να συνδέσει το προίμιο αυτής της *controversia* με τη μεταφορική χρήση του *mel* και των *dulcia carmina* μέσα στη διδακτική ποίηση του Λουκρητίου (1.938) και του Μανιλίου (3.38), ώστε να συνδυαστεί το *docere* με το *delectare*: «il poeta afferma l'intenzione di raggiungere almeno parzialmente ... la dignità stilistica e il consenso del lettore, in un testo, se non didascalico, comunque di tipo dialettico-argomentativo, nel quale la sgradevolezza dello stile giuridico e quasi processuale vorrebbe essere addolcita dal miele della poesia» (σ. 528 κ.ε.). Η ‘ανάφαρη’ όμως θεματική της λογομαχίας ενός μάγειρα με έναν αρτοζαχαροπλάστη απέχει από τα σοβαρά διδακτικά έπη φιλοσοφικού ή αστρονομικού περιεχομένου και από τη ρεαλιστική πρόθεση του *docere*. Η σύνδεση του *Iudicium*, την οποία προτείνουμε εδώ, με τα διακειμένα του Πλίνιου του Πρεσβύτερου, του Κικέρωνα, του Ορατίου και του Φαίδρου (δηλαδή με εγκυκλοπαιδικές πληροφορίες, με θεωρητικές γνώσεις περί χιούμορ *ad usum rhetoris*, με *praecepta* ποιητικής και με την ποιητολογική φαιδριανή σφήκα) ανασηματοδοτεί τη λειτουργία του ως έμμετρης (εξ)άσκησης των *genera ridiculi*.

²⁹ Lang, *Irony/Humor. Critical paradigms*, Baltimore, 1990, 6-7: μετάφραση από την Κωστίου (2005) 266. Για τη γλωσσολογική ποικιλία του *Iudicium*, βλ. διεξοδικά Gasti (2006-2007), ο οποίος το χαρακτηρίζει ως «strano testo» (σ. 26), γιατί δεν επιχειρεί να την ερμηνεύσει μέσω των θεωριών για το χιούμορ, την παρωδία και την ειρωνεία.

κριτή/δαιτητή με το προσωπείο του Ηραίστου πολλαπλασιάζουν την παρουσία του ως χιουμορίστα και δεν επιτρέπουν να συρρικνωθεί το ολιγόστιχο αυτό ποίημα στο είδος του *Αγώνα επαγγελματιών*.³⁰

Βιβλιογραφία

- Allen, D.S. (2003), “Angry bees, wasps, and jurors: the symbolic politics of ὄργη in Athens”, *YClS* 32: 76-98.
- Austin, R.G. (1968), “*Ille ego qui quondam...*”, *CQ* n.s. 18: 107-15.
- Bajoni, M.G. (2000), “Una nota a Phaedr. 3.13”, *Acta Classica Univ. Scient. Debrecen.* 36: 93-8.
- Baldwin, B. (1987), “The *Iudicium Coci et Pistoris* of Vespa”, στο *Filologia e Forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte*, vol. IV, Univ. degli Studi di Urbino, σσ. 135-49.
- Baumgartner, A.J. (1981), *Untersuchungen zur Anthologie des Codex Salmasianus*, Baden [ch. A. «*Iudicium coci et pistoris* (AL 199)», σσ. 13-89].
- Bettini, M. (⁴1999), *Antropologia e cultura romana. Parentela, tempo, immagini dell’anima*, Roma (¹1986).
- Bianco, M.M. (2009), “L’aceto nel cuore”, *Annali Online di Ferrara-Lettere* 2: 191-204.
- Brink, C.O. (1971), *Horace on Poetry. The ‘Ars Poetica’*, Cambridge.
- Clay, D. (1998), “The Theory of the Literary Persona in Antiquity”, *MD* 40: 9-40.
- Ernout, A. – Meillet, A. (⁴1985), *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris.
- Froleyks, W.J. (1973), *Der ‘Αγών λόγων in der antiken Literatur*, Diss. Bonn.
- Gasti, F. (2002), “‘Grandezza’ e ‘dolcezza’ poetica di Vespa (*Anth. Lat.* 199.5R. = 190.5Sh. B.)”, *BStudLat* 32: 522-30.
- Gasti, F. (2006-2007), “Effetti di chiaroscuro linguistico nel *Iudicium* di Vespa”, *Koinonia* 30-31: 19-27.
- Genette, G. (2002), «Morts de rire», στο *Figures V*, Paris, σσ. 134-225.
- Gil Fernández, L. (1997), “La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo”, *CFC* 7: 29-54.
- Gowers, E. (1993), *The Loaded Table. Representations of Food in Roman Literature*, Oxford.
- Hardie, Ph. – Moore, H. (επιμ.) (2010), *Classical Literary Careers and Their Reception*, Cambridge.
- Hedberg, B.N. (1944), “The *Bucolics* and the Medieval Poetic Debate”, *TAPhA* 75: 47-67.
- Ihm, M. (1897), “Zu lateinischen Dichtern. I. *Vespae iudicium coci et pistoris iudice Vulcano*”, *RhM* 52: 205-8.
- Keane, C. (2010), “*Persona* and satiric career in Juvenal”, στο: Hardie – Moore, σσ. 105-17.
- Knobloch, J. (1991), “Von lat. *vespillo* ‘νεκροθάπτης –sandapilarius’”, *RhM* 134: 403-4.
- Leeman, A. – Pinkster, H. – Rabbie, E. (1989), *M. Tullius Cicero, De Oratore, libri III, 3. Band: Buch II, 99-290, Kommentar*, Heidelberg.
- Lespect, J.-Fr. (2005), *Vespa, le Iudicium coci et pistoris iudice Vulcano (Anthologie Latine, 199): introduction, texte latin, traduction et notes*, *Folia Electronica Classica* 9, στο <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/09/VespaIntro.html>.
- Mayer, R.G. (2003), “*Persona* Problems. The Literary Persona in Antiquity Revisited”, *MD* 50: 55-80.
- Milazzo, V. (1982), “Polisemia e parodia nel *Iudicium coci et pistoris* di Vespa”, *Orpheus* 3: 250-74.
- Monaco, G. (²1968), *Cicerone, L’exkursus de ridiculis, De or. II 216-290*, Palermo.
- Otto, A. (1890), *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Leipzig (= Hildesheim, 1964).

³⁰ Εξάλλου η αιτία της διένεξης υποβαθμίζεται, γιατί η δήλωσή της γίνεται καθυστερημένα και όχι από τον “Vespa”, αλλά από τον *pistor*: *quisve sit utilior audet contendere mecum* (*Iud.* 15). Επίσης και οι δύο αντίπαλοι εστιάζουν τα επιχειρήματά τους σε αυτό το ζητούμενο μόνο στο πρώτο μέρος του λόγου τους.

- Pernot, L. (2000), *La rhétorique dans l'antiquité*, Paris (= Pernot, L., *Η ρητορική στην αρχαιότητα*, μτφρ. Ξ. Τσελέντη, Αθήνα, 2005).
- Piccaluga, G. (2004), “Ius: la prospettiva giuridico-alimentare dell'ordine delle cose”, στο Segarra Crespo, Diana (coord.), *Connotaciones sacrales de la alimentación en el mundo clásico, Ilu. Revista de Ciencias de las religiones. Anejos 12*, σσ. 89-98.
- Pini, Fr. (1958), *Vespae Iudicium coci et pistoris. Testo, traduzione e commento*, Roma.
- Rabuzzi, M.C. (1991), “Imitazione e parodia in A.L. 199R (*Iudicium coci et pistoris* di Vespa)”, *Sileno 17*: 259-79.
- Rabuzzi, M.C. (1992), “La fortuna di Vespa. Risultanze di *Anth. Lat. 199R* nei *conflictus* medievali”, *Sileno 18*: 157-67.
- Rocca, S. (1979), “*Mellitus* tra lingua familiare e lingua letteraria”, *Maia N.S.* 31: 37-43.
- Rodríguez Adrados, J.-V. (1978), “Un poeta itinerante: Vespa”, στο *Actas del V Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid, 20-25 abril 1976)*, Madrid, σσ. 403-10.
- Saint-Denis, E.de (1939), «Evolution sémantique de *urbanus-urbanitas*», *Latomus 3*: 5-24.
- Schuster, M. (1958), s.v. “Vespa”, *RE VIII A 2*, col. 1705-10.
- Segato, A. (1994), “Note su Vespa (*Anth. Lat. 199R*. = 190Sh. B.)”, *Vichiana 5*: 273-83.
- Shackleton Bailey, D.R. (1980), “Three Pieces from the ‘Latin Anthology’”, *HSCP 84*: 210-17 (=Riese 199: *Vespae Iudicium*...).
- Smolak, K. (1993), “Vespa”, στο R. Herzog (ed.), *Restauration et renouveau. La littérature latine de 284 à 374 apr. J.-C.*, vol. 5, Turnhout, §550.1., σσ. 292-3 [γερμανική έκδ. München, 1989].
- Tandoi, V. (1959), “Il “Contrasto del cuoco e del fornaio”, a proposito di una recente edizione”, *A&R 4*: 198-215.
- Teuffel, W. (1871), “*Vespae iudicium coci et pistoris* iudice Vulcano”, *RhM 26*: 341-2.
- Walther, H. (1920), *Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters*, München.
- Waszink, J.H. (1974), *Biene und Honig als Symbol des Dichters und der Dichtung in der griechisch-römischen Antike*, (Rhein-Westfäl. Akad. der Wiss. Geisteswiss. Votr. G; CXCVI), Opladen.
- Κωστίου, Κ. (2005), *Εισαγωγή στην Ποιητική της Ανατροπής. Σάτιρα, ειρωνεία, παρωδία, χιούμορ*, Αθήνα²
- Χλέμπνικωφ, Β. (1995), *Ζαούμ, Διακηρύξεις, Στοχασμοί, Οράματα*, μτφρ. Μ. Φραγκόπουλος, Αθήνα.

Résumé

“V/vespa”, humoriste dans le *Iudicium coci et pistoris*: la vision humoristique de lui-même et de la langue

Si la notion d'humour est protéiforme, “Vespa”, la *persona* de l'auteur anonyme dans le *Iudicium coci et pistoris*, l'est tout autant. L'analyse de la pseudo-*sphragis* ainsi que l'examen intertextuel et méta-poétique des «ingrédients» du poème annoncés dans le prologue (*mel* et *ius*) permettent de caractériser “Vespa” comme un humoriste, comme un *actor alienae personae*, et non un *auctor suae personae*, une interprétation confirmée par le sens ambigu du nom parlant «V/vespa» (qui signifie ‘la guêpe’, mais qui – au masculin – désigne ‘le croque-mort’, en tant que synonyme de *vespillo*, terme qui peut être lié avec *versipellis*, ‘protéiforme’), par les rapports intertextuels avec Terentius Vespa dans l'*excursus* de Cicéron sur les *genera iocandi* (*De orat.* 2. 216-290) et avec le rhéteur Vespillo dans le *Brutus* de Cicéron, par l'allusion poétologique à la *vespa iudex* de Phèdre (*Fab.* 3. 13) et finalement par certains *praecepta* horatiens, ainsi que par la théorie cicéronienne de *ridiculis* et les théories modernes sur l'humour. Le *Iudicium* dans son ensemble apparaît ainsi non seulement comme un *Berufssagon*, une simple querelle amusante entre un boulanger et un cuisinier, mais aussi comme une controverse en vers méta-humoristique, à savoir un exercice rhétorique *permixtis salibus* qui offre de manière ludique une évaluation (*iudicium*) et une mise en pratique de l'humour en tant que plaisanterie gratuite.

ΡΩΜΑΪΚΟ ΜΕΤΑ-ΧΙΟΥΜΟΡ
ΣΤΑ EX GRAECO TRADUCTA ΤΟΥ ΑΥΣΟΝΙΟΥ

Καρπός της απόπειρας του Αυσόνιου να μεταφέρει στη λατινική γλώσσα ελληνικά επιγράμματα είναι τα ex Graeco traducta ποιήματά του που αποτελούν το 1/3 περίπου της Συλλογής *Epigrammata de diversis rebus*.¹ Ανάμεσα σε ερωτικά, φιλοσοφικά, γνωμικά επιγράμματα, λογοπαίγνια και ‘εκφράσεις’ συναντάμε και τη μεγάλη κατηγορία των σατιρικών επιγραμμάτων εναντίον ρητοροδιδασκάλων, γιατρών και μάντεων.² Οι επαγγελματικές αυτές τάξεις γίνονται αντικείμενο της περιπαικτικής διάθεσης του ποιητή και αντιμετωπίζονται με χιούμορ και ειρωνεία, εξαιτίας κάποιων ιδιαίτερων χαρακτηριστικών τους, διαμετρικά αντίθετων από αυτά που θα έπρεπε κανονικά να διαθέτουν. Για τη σύνθεση αυτών των ποιημάτων ο Αυσόνιος αντλεί την έμπνευσή του σχεδόν αποκλειστικά από επιγράμματα της *Παλατινής Ανθολογίας* και με τον τρόπο αυτό εισέρχεται σε ένα διαλεκτικό παιχνίδι με την προγενέστερη ποιητική παράδοση, αποδίδοντας άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο πιστά τα ελληνικά του πρότυπα.³ Στην ανακοίνωση αυτή επιχειρούμε να παρουσιάσουμε τη διακειμενικότητα του χιούμορ μέσα από τον τρόπο πρόσληψής του από τον ποιητή της ύστερης ρωμαϊκής αρχαιότητας, η οποία υλοποιείται ασφαλώς μέσα από τις μεταφραστικές του τεχνικές κατά την απόδοση των ελληνικών κειμένων.

Οι ρητοροδιδάσκαλοι είναι αυτοί που πρώτοι μπαίνουν στο στόχαστρο του ποιητή. Τα επιγράμματα για τον Ρούφο εντάσσονται σε μια μακρά σκωπτική παράδοση εναντίον ρητόρων τόσο στην αρχαία ελληνική όσο και στη λατινική γραμματεία. Η διάδοση που γνώρισε ένα τέτοιο θέμα δεν προκαλεί έκπληξη, δεδομένης της σημασίας της ρητορικής στον αρχαίο κόσμο.⁴ Όπως παρατηρεί ο Kay,⁵ ο Αυσόνιος με τα επιγράμματα εναντίον του Ρούφου επιχειρεί να δώσει το καθολικό πορτρέτο του ‘κακού ρήτορα’, χωρίς να ενδιαφέρεται για τη δημιουργία ενός χαρακτήρα, ο οποίος εξελίσσεται βαθμιαία μέσα από έναν ‘κύκλο’ επιγραμμάτων.⁶ Από τα οκτώ συνολικά επιγράμματα που αναφέρονται στον ρήτορα τα έξι είναι ex Graeco:⁷ σε πέντε από αυτά (45-7, 51-2) ο Αυσόνιος χρησιμοποιεί το άγαλμα ή τον πίνακα του Ρούφου, σύμβολα της υποτιθέμενης φήμης του, και τον ταυτίζει με αυτά ως προς την αφωνία του, ενώ σε ένα πολύ ενδιαφέρον επίγραμμα (50, όπως θα δούμε στη συνέχεια) ο Ρούφος επιδεικνύει τη γραμματική του δεινότητα, όμως σε εντελώς ακατάλληλο περιβάλλον. Σύμφωνα με τον Benedetti,⁸ ο εκρωμαϊσμός που επιχειρεί ο Αυσόνιος κατά τη μεταφραστική διαδικασία σε όλα τα ex Graeco επιγράμματά του εντοπίζεται μόνο σε επίπεδο μορφής,

¹ Ex Graeco traducta επιγράμματα απαντώνται επίσης διάσπαρτα στις συλλογές *Epitaphia heroum qui Bello Troico interfuerunt* και *Eclogarum Liber*.

² Τα υπό συζήτηση επιγράμματα, μαζί και τα ελληνικά τους πρότυπα, βρίσκονται στο τέλος του κειμένου της ανακοίνωσης.

³ Munari (1956) 312-3.

⁴ Ο ίδιος ο Αυσόνιος διητέλεσε καθηγητής της ρητορικής στο Μπορντώ και η γνωριμία του με άλλους ρήτορες της εποχής είναι αναμφίβολη· άλλωστε στους *Professores* του ο Αυσόνιος τιμά τη μνήμη πολλών καθηγητών του, ρητόρων και γραμματικών.

⁵ Kay (2001) 168.

⁶ Όπως, για παράδειγμα, συμβαίνει στον Μαρτιάλη.

⁷ Στα υπόλοιπα δύο επιγράμματα (48, 49) ο Ρούφος, αν και ρήτορας, είναι εντελώς αδαής στη χρήση του αποθετικού ρήματος *reminiscor*, καθώς το κλίνει ως ενεργητικό. Ο Αυσόνιος βρίσκει εδώ την ευκαιρία να κάνει ένα λογοπαίγνιο με την κατάληξη του ρήματος *-cor* και τη λέξη *cor*, η οποία θεωρούνταν, όπως και το κεφάλι, έδρα της ευφυΐας, ιδιότητα που προφανώς ο Ρούφος δεν διαθέτει. Για τη σύνθεση αυτών των επιγραμμάτων ο Αυσόνιος δεν στηρίχθηκε σε κάποιο ελληνικό μοντέλο, ωστόσο στην *Παλατινή Ανθολογία* υπάρχουν επιγράμματα για ρήτορες ή γραμματικούς που σολοικίζουν (*P.A.* 11.143), χωρίς βέβαια αυτό να αποδεικνύει άμεση μίμηση. Βλ. Kay (2001) 173-4.

⁸ Benedetti (1980) 12-14.

ύφους, τεχνικής και όχι σε επίπεδο περιεχομένου. Υποστηρίζει πως οι μεταφραστές της αρχαϊκής εποχής, όπως ο Λίβιος Ανδρόνικος και ο Κικέρωνας, είχαν στόχο να μεταφέρουν ηθικές, πολιτιστικές και πνευματικές αξίες του ελληνικού κόσμου σε ρωμαϊκό περιβάλλον. Αντίθετα, στην εποχή του Αυσονίου οι δύο κόσμοι, ελληνικός και ρωμαϊκός, δεν διαφέρουν πολύ και η ποίηση των επιγραμματοποιών τους οποίους μεταφράζει ο Αυσόνιος τείνει να λάβει χαρακτήρα οικουμενικό, οπότε και απουσιάζουν σαφείς αναφορές στον ελληνικό τρόπο ζωής. Ωστόσο, μια προσεκτικότερη εξέταση των υπό συζήτηση επιγραμμάτων θα αποδείκνυε ίσως απλουστευτική την παραπάνω θέση. Ο Αυσόνιος είναι ένας *poeta doctus* που απευθύνεται σε λόγο κοινό, επομένως στόχος του είναι να προβάλλει γνώσεις και δεξιότητες κατά την πρόσληψη του ελληνικού χιούμορ. Και είναι εύλογο η διαλεκτική αυτή σχέση να ξετυλίγεται σε όλα τα επίπεδα, συμπεριλαμβανομένου του περιεχομένου, των ιδεών.

Κατ' αρχάς, παρατηρείται η τάση του Αυσονίου για διαβάθμιση της πιστότητας της μετάφρασης. Εύκολα θα διαπίστωνε κανείς πως οι μοναδικές φράσεις που επαναλαμβάνονται κατά λέξη στα επιγράμματα του Αυσονίου είναι οι: *οὐδέν ὁμοίωτερον* (Π.Α.11.149, 11.151, 16.318) που αντιστοιχεί στο *nil verius* του Αυσονίου και *εἰκόνος εἰκόν* (Π.Α.11.151, 11.145) που αποδίδεται ακριβέστατα με τη φράση *imago imaginis*, ενώ μόνο το επίγραμμα 46 αποτελεί verbatim απόδοση του ελληνικού προτύπου (Π.Α.16.318). Πράγματι, το δίστιχο αυτό επίγραμμα ακολουθεί πιστά το πρωτότυπο σε επίπεδο έκτασης, μετρικής και υπόθεσης· μόνη, αλλά όχι ασήμαντη διαφορά αποτελεί η προσθήκη του ονόματος Ρούφος, ο οποίος άλλωστε πρωταγωνιστεί ονομαστικά σε όλα τα επιγράμματα του Αυσονίου. Αντίθετα, στο ελληνικό πρότυπο (αλλά και στα περισσότερα ελληνικά ποιήματα) ο ρήτορας εκτός από άφωνος είναι και ανώνυμος.

Όπως συμβαίνει στα περισσότερα επιγράμματά του, ο Αυσόνιος αισθάνεται και εδώ την ανάγκη να δώσει ένα όνομα στον πρωταγωνιστή του, έστω και πλαστό, προκειμένου να γίνει πιο πειστικός και αληθοφανής. Τον βαπτίζει λοιπόν Ρούφο⁹ και για να έρθει μάλιστα πιο κοντά στην πραγματικότητα, ο ποιητής μας δεν διστάζει να τοποθετήσει και γεωγραφικό προσδιορισμό πλάι στο όνομα. Έτσι, στο επίγραμμα 51 ο ρήτορας είναι *Pictavicus*, κατάγεται δηλαδή από το σημερινό Πουατιέ της Γαλλίας.¹⁰

Το επίγραμμα 51 είναι όμως ενδιαφέρον και για έναν ακόμη λόγο. Ο Αυσόνιος εισάγει τον διάλογο ανάμεσα στην ομιλούσα εικόνα του Ρούφου και έναν περαστικό, τη στιγμή που σε κανένα ελληνικό πρότυπο δεν παρατηρείται τέτοια διάσταση. Η πρωτοτυπία του Αυσονίου έγκειται στο γεγονός πως με γρήγορες εναλλαγές σύντομων φράσεων πετυχαίνει ένα ακόμα πιο ξεκαρδιστικό αποτέλεσμα, καθιστώντας ολοφάνερο το οξύμωρο γύρω από την αφωνία του ρήτορα: η εικόνα του Ρούφου σε άπταιστα λατινικά προθυμοποιείται να αποκαλύψει την ταυτότητά της στον περαστικό, όμως αυτός προτιμά να το ακούσει από το στόμα του ίδιου. Ανυποψίαστος καθώς είναι, δεν μπορεί να διανοηθεί πόσο δύσκολο φαντάζει το καθ' όλα λογικό αίτημά του σε έναν ρήτορα, που αποτελεί εικόνα της εικόνας του.

Η αφωνία αυτή είναι το μοναδικό χαρακτηριστικό για το οποίο διακωμωδεύεται ο ρήτορας στα ελληνικά επιγράμματα. Στον Αυσόνιο το χαρακτηριστικό αυτό διατρέχει επίσης ως συνδεδεμένος ιστός τα επιγράμματά του, όμως παράλληλα διαφαίνονται και άλλα στοιχεία που επιτείνουν το οξύμωρο και κατ' επέκταση το ευτράπελο αποτέλεσμα. Για παράδειγμα, στο επίγραμμα 45 ο Ρούφος εκτός από γλώσσα δεν διαθέτει ούτε μυαλό (*linguam non habet et cerebrum*), ενώ είναι ψυχρός, κουφός και τυφλός σαν το άγαλμά του (*riget, surda est, non videt*). Πέρα όμως από αυτές τις τεχνικές του αδυναμίες, που αυτόματα τον καθιστούν ανίκανο ως ρήτορα, ο Ρούφος σατιρίζεται και για άλλου είδους αδυναμίες, που ξεφεύγουν από το πλαίσιο της ρητορικής του ανικανότητας και περνούν στο

⁹ Το όνομα απαντάται στην προγενέστερη λογοτεχνική παράδοση, η οποία προφανώς επηρέασε τον Αυσόνιο στην επιλογή του αυτή. Η πιο σημαντική πηγή είναι ένα επίγραμμα του Λουκιλλίου (Π.Α. 11.143), όπου ο Ρούφος είναι γραμματικός.

¹⁰ Σύμφωνα με τον Kay (2001) 177, αυτή η περιστασιακή λεπτομέρεια οδήγησε ορισμένους μελετητές στην υπόθεση ότι ο Ρούφος είναι υπαρκτό πρόσωπο, αν και αυτό είναι μάλλον απίθανο να συμβαίνει στο πλαίσιο ενός σκωπτικού επιγράμματος. Ο Booth (1978) 235 ωστόσο έχει διατυπώσει μια ελκυστική πρόταση, ότι δηλαδή ο Αυσόνιος θεωρούσε το Πουατιέ κέντρο του κρετινισμού, όπως άλλωστε ο Μαρτιάλης το Μπορντώ (9.32.6). Και αυτό γιατί στους *Professores* του (10.42) θρηνεί τον θάνατο του γραμματικού Αναστασίου, ο οποίος αν και γεννήθηκε στο Μπορντώ, μετακόμισε για επαγγελματικούς λόγους στο Πουατιέ, πόλη που αποδείχτηκε ιδιαίτερα αφιλόξενη για αυτόν.

χώρο της σεξουαλικής του ιδιαιτερότητας.¹¹ Με ένα έξυπνο λογοπαίγνιο, ο Αυσόνιος εισάγει τη μοναδική διαφορά ανάμεσα στον Ρούφο και το λίθινο άγαλμά του: *mollior ille fuit*, ο πρώτος είναι σαφώς μαλακότερος από τη λαξευμένη πέτρα, είναι όμως και παθητικός ομοφυλόφιλος, καθώς το επίθετο *mollis* χαρακτηρίζει τέτοιου είδους σεξουαλικές προτιμήσεις. Με τον υπαινιγμό αυτό λοιπόν, ο Αυσόνιος, παράλληλα με την κριτική του για τη ρητορική ένδεια του Ρούφου επιδίδεται και σε επίθεση προσωπικού χαρακτήρα, σε αντίθεση με τα ελληνικά του πρότυπα, που αναπτύσσονται εξ ολοκλήρου γύρω από το μοτίβο – οξύμωρο του άφωνου ρήτορα.

Άλλωστε, στο επίγραμμα 50 ο Ρούφος κάθε άλλο παρά άφωνος είναι, αν και στην περίπτωση αυτή θα ήταν προτιμότερο να παραμείνει βουβός. Επίσημος προσκεκλημένος σε γαμήλια δεξίωση, αναλαμβάνει να εκφωνήσει, σύμφωνα με συνήθεια της εποχής, πρόποση προς τους νεόνυμφους, κατά την οποία επιδεικνύει μεν άριστες γραμματικές γνώσεις, όμως σε εντελώς ακατάλληλο περιβάλλον, με αποτέλεσμα τη γελοιοποίησή του. Και αυτό γιατί εύχεται στους νεόνυμφους να αποκτήσουν παιδιά αρσενικού, θηλυκού, αλλά και ουδέτερου γένους, δηλαδή ευνούχων ή ερμαφρόδιτων! Η κεντρική ιδέα αυτού του επιγράμματος απαντάται και σε ένα δίστιχο επίγραμμα του Παλλαδά (*Π.Α.* 9.489), όπου εκεί η κόρη ενός γραμματικού, εξαιτίας της συγγένειας, έφερε στον κόσμο παιδιά και των τριών γενών. Η περίπτωση αυτή είναι χαρακτηριστική της τάσης του Αυσόνιου να επεκτείνει το πρότυπό του προσδίδοντάς του αφηγηματικό χαρακτήρα. Έτσι, με το *olim* του πρώτου στίχου να παραπέμπει στο ‘μια φορά κι έναν καιρό’ των παραμυθιών, ο Αυσόνιος δομεί το ποίημά του πάνω σε κανονικό σενάριο, παρέχοντας πραγματολογικά στοιχεία σχετικά με τη γαμήλια δεξίωση και τις συνήθειες της εποχής, αλλά και διατηρώντας τον ευθύ λόγο – αγαπημένη του συνήθεια – για να κερδίσει το ποίημά του σε ζωντάνια και παραστατικότητα.

Η δεύτερη επαγγελματική τάξη που δέχεται τα σατιρικά πυρά του ποιητή μας είναι οι γιατροί, θέμα ιδιαίτερα προσφιλές από την εποχή του Αλκαίου¹² και του Αριστοφάνη,¹³ μέχρι ασφαλώς το επίγραμμα και τον Μαρτιάλη. Ο λόγος της πολεμικής εναντίον των γιατρών είναι διαχρονικός και μας τον δίνει ο Πλίνιος στη *Φυσική Ιστορία* του:¹⁴ οι γιατροί στη Ρώμη απολαμβάνουν απόλυτη εξουσία, χωρίς κανείς να τους ασκεί έλεγχο για τυχόν λανθασμένες διαγνώσεις.

Στον Αυσόνιο συναντάμε τρία επιγράμματα ex Graeco εναντίον γιατρών (77, 78, 79), στα οποία επανέρχονται οι μεταφραστικές του επιλογές σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό. Ειδικότερα, στο επίγραμμα 77 οι πρωταγωνιστές είναι τρεις: ο ασθενής Marcus, ο γιατρός Alcon και ο μάντης Diodorus. Ο τελευταίος προβλέπει πως έξι μέρες απομένουν πια για τον Μάρκο στη ζωή, όμως ο γιατρός, πιο δυνατός από θεούς και πεπρωμένα, με ένα μόνο άγγιγμά του στέλνει αυτόματα στον άλλο κόσμο τον ασθενή μας, ο οποίος θα ζούσε, αν δεν τον είχε ακουμπήσει. Οι ομοιότητες με το επίγραμμα του Νικάρχου είναι αρκετές: εκτείνονται και τα δύο σε ίσο αριθμό στίχων, αναφέρονται και τα δύο στο μοτίβο του γιατρού – νεκροθάφτη, ενώ οι φράσεις *Diodorus haruspex* (στ. 1) και *sex superesse dies* (στ. 2) έχουν την ίδια μετρική αξία με τις αντίστοιχες του ελληνικού προτύπου τους. Ωστόσο, οι διαφορές προβάλλουν πιο επιβλητικές: στο επίγραμμα του Νικάρχου οι πρωταγωνιστές είναι δύο, ο γιατρός Ερμογένης και ο μάντης Διόφαντος, όμως ο Αυσόνιος εισάγει και τρίτο πρόσωπο, τον άρρωστο Μάρκο, προκειμένου να έρθει πιο κοντά στην πραγματικότητα. Και ενώ στο ελληνικό επίγραμμα πεθαίνει ο μάντης Διόφαντος, παρόλο που ήταν υγιέστατος, στον Αυσόνιο ο Μάρκος είναι βαριά άρρωστος και ο Άλκων απλώς τον αποτελείώνει με το θανατηφόρο του άγγιγμα. Ορισμένοι μελετητές¹⁵ παρατήρησαν πως στο σημείο αυτό χάνεται το ‘απροσδόκητον’ που δημιουργείται στο ελληνικό ποίημα με τον αιφνίδιο θάνατο του μάντη και καταλογίζουν έτσι στον Αυσόνιο μεταφραστική αδυναμία. Όμως, θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς πως η επιλογή αυτή του ποιητή οφείλεται στη γενικότερη προσπάθειά του για πιο ρεαλιστικές αποδόσεις, ίσως με τίμημα – εν γνώσει του – τη μείωση του σατιρικού αποτελέσματος.

¹¹ Kay (2001) 170.

¹² fr.11, *Comicorum Atticorum Fragmenta* I (ed. Kock), σ. 758-9.

¹³ fr. 704, *Comicorum Atticorum Fragmenta* I (ed. Kock), σ. 564.

¹⁴ *N.H.* 29.18.

¹⁵ Benedetti (1980) 45.

Στο επίγραμμα 78, ο αναγνώστης γίνεται μάρτυρας μιας παράδοξης κηδεΐας: ο γιατρός Άλκων άγγιξε χτες το λίθινο άγαλμα του Δία. Σήμερα, αυτός κηδεύεται, παρόλο που ήταν και θεός και πέτρα. Ο Αυσόνιος συνθέτει ένα διπλάσιο σε έκταση ποίημα, το οποίο έχει δεχτεί αρνητική κριτική,¹⁶ για δύο κυρίως λόγους: πρώτον, εξαιτίας της περιττής, όπως θεωρήθηκε, προσθήκης του στ. 2 (*quamvis marmoreus vim patitur medici*). Είναι αλήθεια πως ο Αυσόνιος θα μπορούσε να τον αποφύγει, χωρίς μάλιστα να αλλοιωθεί το νόημα του κειμένου, αφού δεν υπάρχει ούτε στο πρότυπο. Επομένως, η επιλογή του αυτή είναι συνειδητή, δηλαδή δεν οφείλεται σε μεταφραστική αδυναμία, αλλά ίσως στην ανάγκη του να γίνει πιο σαφής απέναντι στο κοινό του. Δεύτερον, εξαιτίας της απόδοσης του ελληνικού ρήματος *έκφέρεται*, η οποία καταλαμβάνει ουσιαστικά τους δύο τελευταίους στίχους (*iussus transferri e sede vetusta/effertur*). Είναι γνωστή η διττή σημασία του ρήματος αυτού στα ελληνικά (=για νεκρό, σηκώνομαι για εκφορά και κηδεύομαι), σε αντίθεση με τα λατινικά, όπου έχει μόνο τη σημασία του 'κηδεύομαι'. Ο Αυσόνιος λοιπόν αναγκάζεται να αποδώσει περιφραστικά το ελληνικό ρήμα, προκειμένου να αποδώσει το *iusus verborum* που επιτυγχάνεται με τη διττή σημασία του ρήματος *έκφέρεται*, και να καταστήσει έτσι κατανοητή στο κοινό του την αστεία εικόνα της μεταφοράς του αγάλματος από την έδρα του και κατόπιν της κηδεΐας του.

Τέλος, το ποίημα 79 αποτελεί μία από τις ελάχιστες περιπτώσεις που ο Αυσόνιος δεν αντλεί από την *Παλατινή Ανθολογία*, αλλά μετατρέπει έναν έμμετρο μύθο του Βαβρίου σε επίγραμμα. Σύμφωνα με το μύθο, ένας κομπογιαννίτης γιατρός διαβλέπει πως ο ασθενής του δεν έχει σωτηρία, τη στιγμή που άλλοι γιατροί τον καθησυχάζουν λέγοντας πως θα αργήσει μεν, αλλά στο τέλος θα γίνει καλά. Πράγματι, μετά από πολύμηνη ανάρρωση και εμφανώς καταπονημένος, ο ασθενής συναντά τυχαία τον απατεώνα γιατρό, ο οποίος κατά ένα φυσιολογικό τρόπο τον θεωρεί νεκρό και τον ρωτά *πώς έχουν οι κάτω*. Ο ασθενής νιώθει πως είναι η κατάλληλη στιγμή να εκδικηθεί. Του απαντά λοιπόν πως ο Πλούτων και η Περσεφόνη είναι πολύ θυμωμένοι με τους γιατρούς, επειδή θεραπεύουν τους ανθρώπους, και γι' αυτό τον έστειλαν για λίγο στον επάνω κόσμο, για να καταρτίσει κατάλογο με όλα τα ονόματα των γιατρών, ωστόσο ο ίδιος ας μη φοβάται, διότι το όνομά του δεν πρόκειται να συμπεριληφθεί στον κατάλογο. Το δεκάστιχο επίγραμμα που δημιουργεί ο Αυσόνιος έχει τη μισή έκταση από το πρότυπό του¹⁷ και επιπλέον, παρατηρούνται και εδώ ορισμένες αγαπημένες συνήθειες του ποιητή, όπως η ονοματοθεσία (ο ασθενής λέγεται Gaius, ο γιατρός Eunomus, σε αντίθεση με το ελληνικό πρότυπο όπου οι ήρωες είναι ανώνυμοι) και η διαλογική μορφή (στ. 5-6), η οποία προσδίδει παραστατικότητα και εγγυάται το σατιρικό αποτέλεσμα. Σε γενικές γραμμές, ο Αυσόνιος προσθέτει ορισμένες πινελιές που επιτείνουν το χιούμορ και απουσιάζουν από το μύθο, όπως είναι για παράδειγμα η έκπληκτη ερώτηση του γιατρού στο στ. 5 (*vivisne?*), αλλά και η έντρομη αντίδρασή του, το ρίγος που διαπέρασε όλο του το κορμί (στ. 8, *obriguit*) όταν άκουσε το λόγο για τον οποίο ο πρώην ασθενής του κυκλοφορεί ανάμεσα στους ζωντανούς. Όπως παρατηρεί ο Gagliardi,¹⁸ ο Αυσόνιος συνθέτει με περίτεχνο τρόπο αυτό το επίγραμμα: το 'απροσδόκητον' που δημιουργείται είναι πιο αποτελεσματικό, καθώς λείπει από το επίγραμμα η αρχική δήλωση του μύθου του Βαβρίου *ίατρος ἦν ἄτεχνος* κι έτσι ο αναγνώστης συνειδητοποιεί στην πορεία την ανικανότητα του επιστήμονα.

Αυτό που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να επισημάνουμε είναι πως η ειρωνική διάθεση του ποιητή απέναντι στους γιατρούς αποτυπώνεται και στα τρία επιγράμματα με τα ονόματα που επιλέγει να δώσει σε αυτούς, αλλά και τους ασθενείς. Έτσι, χαρίζει στους πρωταγωνιστές γιατρούς του ελληνικά ονόματα (*Άλκων* στα δύο πρώτα, *Εύνομος* στο τρίτο), ενώ οι ασθενείς φέρουν ρωμαϊκά ονόματα και μάλιστα από τα πιο κοινά (*Marcus* στο πρώτο, *Gaius* στο τρίτο). Η ξενοφοβική αυτή διάθεση ίσως αποτυπώνει την πραγματικότητα της εποχής, καθώς όπως μας πληροφορεί ο Πλίνιος¹⁹ οι περισσότεροι γιατροί στη Ρώμη ήταν ξένοι (κυρίως Έλληνες) και δεν έχαιραν ιδιαίτερης εκτίμησης. Επιπλέον, τα ελληνικά ονόματα των γιατρών δημιουργούν και ένα οξύμωρο γύρω από την επαγγελματική τους ανικανότητα. Αν ετυμολογήσουμε το όνομα Άλκων από τη λέξη *άλκη* (δύναμη) και αναλύσουμε το όνομα Εύνομος στα συνθετικά του (*εὖ+νόμος*) διαπιστώνουμε εύκολα πως γελοιοποιούνται ακόμα

¹⁶ Benedetti (1980) 44.

¹⁷ Κυρίως επειδή αφαιρεί ορισμένες λεπτομέρειες του περιεχομένου του μύθου (για παράδειγμα στ. 2-3, σχετικά με τη γνωμάτευση των άλλων γιατρών, καθώς και τις πληροφορίες από την επίσκεψη του αρρώστου στον Άδη, στ. 13-16).

¹⁸ Gagliardi (1989) 207-12.

¹⁹ N.H. 29.17.

περισσότερο, καθώς ο μεν Άλκων χρησιμοποιεί την καταλυτική δύναμη του αγγίγματος του κάθε άλλο παρά για να θεραπεύσει, ενώ ο Εύνομος είναι αναντίρρητα η προσωποποίηση της απατεωνιάς και της ασχετοσύνης.

Αυτό ακριβώς το οξύμωρο διατρέχει και το επίγραμμα 104, εμπνευσμένο από ένα επίγραμμα του Λουκίλιου, σχετικά με την απάντηση του μαντείου προς τρεις αθλητές που το επισκέφτηκαν, για να το συμβουλευτούν για επικείμενη νίκη ή ήττα τους: όλοι θα βγουν πρώτοι, αρκεί να μην τους ξεπεράσει κάποιος αντίπαλός τους. Η πιο σημαντική διαφορά ανάμεσα στα δύο επιγράμματα, αν εξαιρέσουμε την αλλαγή των ονομάτων,²⁰ είναι πως ο μάντης Όλυμπος του ελληνικού προτύπου παραχωρεί τη θέση του στο ζακουστό μαντείο του Αμμωνα της Λιβύης. Ο ποιητής λοιπόν αλλάζει την τοποθεσία του μαντείου, ίσως για να κάνει επίδειξη των γνώσεών του, αλλά και για χιουμοριστικούς λόγους: οι αγώνες δεν θα διεξαχθούν στη Λιβύη και οι αθλητές, δεδομένης της απάντησης του θεού, κάνουν χωρίς λόγο ένα πολύ μακρινό ταξίδι, που αποδεικνύεται μάταιο.²¹ Το οξύμωρο εδώ έγκειται στο γεγονός ότι ένα τόσο γνωστό μαντείο δίνει έναν επιπόλαιο και ταυτόχρονα γελοίο χρησμό, που δεν στέκεται στο ύψος της τεράστιας φήμης του. Έτσι, διασφαλίζεται για άλλη μια φορά το σατιρικό αποτέλεσμα, με τρόπο μάλιστα πιο έντονο από το ελληνικό πρότυπο.

Στα επιγράμματα λοιπόν αυτά, τόσο στα πρωτότυπα ελληνικά όσο και τα λατινικά, απαντώνται τα περισσότερα κλασικά όπλα της σάτιρας: ειρωνεία, παράδοξο, αντίθεση, υπερβολή, τα οποία επιστρατεύονται με στόχο πρωτίστως την ταπείνωση του θύματος. Ωστόσο, η ισοδυναμία ανάμεσα σε πρωτότυπο και μεταφρασμένο κείμενο αναιρείται συχνά κατά τη μεταφραστική διαδικασία, τόσο σε επίπεδο μορφής όσο και σε επίπεδο περιεχομένου. Το ελληνικό χιούμορ εκρωμαϊίζεται με ποικίλες παρεμβάσεις του Αυσονίου: με την εμφατική χρήση του διαλόγου, τη στοχευμένη επιλογή ονομάτων και τις συνδηλώσεις τους, τη συγκροτημένη επίδειξη λογιότητας και την προσθήκη ανεξάρτητων από το πρότυπο πληροφοριών αυξάνεται το χιούμορ και εγκαινιάζεται ένας εκρωμαϊσμός ιδεών. Ωστόσο, υπάρχουν και φορές που ο Αυσόνιος προτιμά να θυσιάσει το σατιρικό αποτέλεσμα στην προσπάθειά του να γίνει πιο πειστικός και κατανοητός. Έτσι, ο ποιητής επιχειρεί να φέρει το κείμενο προς τον αναγνώστη και να του το παραδώσει σαν να είχε γραφτεί από την αρχή στη δική του γλώσσα και πολιτισμό.

ΕΠΙΜΕΤΡΟ: ΠΙΝΑΚΕΣ ΧΩΡΙΩΝ

ΡΗΤΟΡΟΔΙΔΑΣΚΑΛΟΙ

<p>Green 45 Rhetoris haec <u>Rufi</u> statua est: <u>nil verius</u>; ipse est, ipse, adeo linguam non habet et cerebrum. et riget et surda est et non videt: haec sibi constant; unum dissimile est: mollior ille fuit.</p>	<p>Π.Α. 11.151 Αδέσποτον ‘Ρήτορος ἄδ’ εἰκόν, ὁ δὲ ρήτωρ εἰκόνος εἰκόν. καὶ πῶς; οὐ λαλέει· <u>οὐδὲν ὁμοίωτερον.</u></p>
<p>Green 46 Elinguem quis te dicentis imagine pinxit? dic mihi, <u>Rufe</u>, taces? <u>nil tibi tam simile est.</u></p>	<p>Π.Α. 16.318 Παλλαδά Τὶς σὲ τὸν οὐ λαλέοντα τύπῳ ρητῆρος ἔγραψε; σιγᾶς; οὐ λαλέεις; <u>οὐδὲν ὁμοίωτερον.</u></p>

²⁰ Έτσι, ο παλαιστής Ονήσιμος γίνεται Phegeus, ο δρομέας Μενεκλής γίνεται Lycus, ενώ ο Ύγλας παραμένει ίδιος, όμως αλλάζει αγώνισμα: από αθλητής του πένταθλου γίνεται πυγμάχος.

²¹ Kay (2001) 272-4.

<p>Green 47 'Haec <u>Rufi</u> tabula est'. 'nil <u>verius</u>. ipse ubi Rufus?'. 'in cathedra'. 'Quid agit?'. 'hoc, quod et in tabula'.</p>	<p>Π.Α. 11.149 Άδηλον Αὐτὸν ὀρῶ σέ, Μέδον, τὸν ῥήτορα. φεῦ, τί τὸ θαῦμα; στειλάμενος σιγᾶς· οὐδὲν ὁμοιότερον.</p>
<p>Green 50 <u>Rufus</u> vocatus rhetor <u>olim</u> ad nuptias, celebri ut fit in convivio, grammaticae ut artis se peritum ostenderet, haec vota dixit nuptiis: 'et masculini et feminini gignite generisque neutri filios'.</p>	<p>Π.Α. 9.489 Παλλαδά Γραμματικοῦ θυγάτηρ ἔτεκενφιλότητι μιγεῖσα παιδίον ἀρσενικόν, θηλυκόν, οὐδέτερον.</p>
<p>Green 51 'Ore pulchro et ore muto scire vis quae sim?'. 'volo'. 'imago <u>Rufi</u> rhetoris <u>Pictavici</u>'. 'diceret sed ipse vellem rhetor hoc mi'. 'non potest'. 'cur?'. 'ipse rhetor est <u>imago imaginis</u>'.</p>	<p>Π.Α. 11.145 Άδηλον Εἰκὼν ἢ Σέξστου μελετᾶ, Σέξστος δὲ σιωπᾶ· εἰκὼν ἦν ῥήτωρ, ὁ δὲ ῥήτωρ <u>εἰκόνας εἰκῶν</u>.</p>
<p>Green 52 'Rhetoris haec <u>Rufi</u> statua est?'. 'si saxea, Rufi'. 'cur id ais?'. 'semper saxeus ipse fuit'.</p>	<p>Π.Α. 16.317 Παλλαδά Κωφὸν ἀναυδὸν ὀρῶν τὸν Γέσσιον, εἰ λίθος ἐστί, Δήλιε, μαντεύου, τις τίνος ἐστί λίθος.</p>

ΓΙΑΤΡΟΙ

<p>Green 77 <u>Languenti Marco</u> dixit <u>Diodorus</u> haruspex ad vitam solos <u>sex superesse dies</u>. sed medicus divis fatisque potentior <u>Alcon</u> falsum convicit ilico haruspiciam, tractavitque manum victuri, ni tetigisset: ilico nam Marco sex periere dies.</p>	<p>Π.Α. 11.114 Νικάρχου Ἐρμολογίην τὸν ἰατρὸν ὁ ἀστρολόγος Διόφαντος εἶπε μόνους ζωῆς ἑννέα μῆνας ἔχειν. κάκεινος γέλασας Τί μὲν ὁ Κρόνος ἑννέα μηνῶν φησὶ λέγει, σὺ νόει· τὰ μὰ δὲ σύντομά σοι. εἶπε καὶ ἐκτεῖνας μόνον ἤψατο, καὶ Διόφαντος, ἄλλον ἀπελπίζων αὐτὸς ἀπησκάρισεν.</p>
<p>Green 78 <u>Alcon</u> hesterno signum Jovis attigit. ille quamvis marmoreus vim patitur medici. ecce hodie <u>iussus transferri e sede vetusta</u> <u>effertur</u>, quamvis sit deus atque lapis.</p>	<p>Π.Α. 11.113 Νικάρχου Τοῦ λιθίνου Διὸς ἐχθρὸς ὁ κλινικὸς ἤψατο <u>Μάρκος</u> καὶ λίθος ὢν καὶ Ζεὺς, σήμερον <u>ἐκφέρεται</u>.</p>
<p>Green 79 Languentem <u>Gaium</u> moriturum dixerat olim <u>Eunomus</u>. evasit fati ope, non medici. paulo post ipsum videt aut vidisse putavit pallentem et multa mortis in effigie. 'quis tu?' Gaius ait. '<u>vivisne?</u>'. hic abnuvit. 'et quid nunc agis hic?'. 'missu Ditis' ait 'venio, ut, quia notitiam rerumque hominumque tenerem, accirem medicos'. Eunomus <u>obliguit</u>. tum Gaius, 'metuas nihil, Eunome: dixi ego et</p>	<p>Βάβριος 75 Ἰατρὸς ἦν ἄτεχνος. οὗτος ἀρρώστῳ πάντων λεγόντων 'μη δέδιθι, σωθήσῃ· πάθος μὲν ἐστὶ χρόνιον, ἀλλ' ἔση ῥάων'. ὁ δὲ ἀτεχνῆς ἰατρὸς εἶπεν εἰσβαίνων· 'ἔτοιμα δεῖ σε πάντ' ἔχειν· ἀποθνήσκεις. οὐ σε πλανήσω' φησὶν 'οὐδ' ἐνεδρεύσω· τὴν αὐρίον γὰρ οὐχ ὑπερβήσῃ'. ταῦτ' εἶπε, καὶ τὸ λοιπὸν οὐκέτ' εἰσήει. χρόνῳ δ' ἐκεῖνος ἐκ νόσων ἀνασφήλας</p>

<p>omnes nullum qui saperet dicere te medicum'.</p>	<p>προῆλθεν ὤχρως, τοῖς ποσὶν μόλις βαίνων. ὁ δ' ἰατρὸς αὐτῷ 'χαῖρ' ἔφη συναντήσας, καὶ πῶς ἔχουσιν οἱ κάτω διηρώτα. κακεῖνος εἶπεν· ἤρεμοῦσι τῆς Λήθης πίνοντες. ἡ Κόρη δέ χῶ μέγας Πλούτων πρόην ἰατροῖς δεινὰ πᾶσιν ἠπείλουν, ἐπὶ τῷ θεραπεύειν τοὺς νοσοῦντας ἀνθρώπους. ἀνέγραφον δὲ πάντας, ἐν δὲ τοῖς πρώτοις καὶ σὲ γράφειν ἔμελλον· ἀλλ' ἐγὼ δεῖσας εὐθὺς προσῆλθον. ἠψάμην τε τῶν σκλήπτων, κάπομωσ' αὐτοῖς, ὅτι σὺ ταῖς ἀληθείαις ἰατρὸς οὐκ εἶ καὶ μάτην διεβλήθης.'</p>
---	--

MANTEIS

<p>Green 104 Doctus <u>Hylas</u> caestu, <u>Phegeus</u> catus arte palaestrae, clarus Olympiacis et <u>Lycus</u> in stadiis, an possent omnes venturo vincere agone <u>Ammonem Libyae</u> consulere <u>deum</u>. sed deus, ut sapiens, 'dabitur victoria vobis indubitata equidem, si caveatis' ait 'ne quis Hylan caestu, ne quis certamine luctae Phegea, ne cursu te, Lyce, praetereat'.</p>	<p>Π.Α. 11.163 Λουκιλλίου Πρὸς τὸν μάντιν Ὀλυμπον Ὀνήσιμος ἦλθ' ὁ παλαιστής καὶ πένταθλος Ὕλας καὶ σταδιεὺς Μενεκλῆς, τίς μέλλει νικᾶν αὐτῶν τὸν ἀγῶνα θέλοντες γνῶναι. κάκεῖνος τοῖς ἱεροῖς ἐνιδῶν· Πάντες, ἔφη, νικᾶτε, μόνον μη τις σὲ παρέλθῃ καὶ σὲ καταστρέψῃ καὶ σὲ παρατροχάσῃ.</p>
--	--

Βιβλιογραφία

- Benedetti, F. (1980), *La tecnica del 'vertere' negli epigrammi di Ausonio*, Firenze.
- Booth, A.D. (1978), "Notes on Ausonius' Professores", *Phoenix* 32: 235-49.
- Gagliardi, D. (1989), "*Sui modi del vertere di Ausonio*", *SIFC* 7: 207-212.
- Green, R.P.H. (1991), *The works of Ausonius*, Oxford.
- Kay, N. (2001), *Ausonius Epigrams*, London.
- Munari, F. (1956), "Ausonio e gli epigrammi greci", *SIFC* 28: 308-314.
- Νενοπούλου-Δρόσου, Τ. (2001), *Περί ισοδυναμίας στη μετάφραση*, Θεσσαλονίκη.
- Traina, A. (1982), "Su Ausonio 'traduttore'", *RFIC* 110: 111-5.

Summary

Roman meta-humour in ex Graeco traducta epigrams of Ausonius

A great category of Ausonius' ex Graeco traducta epigrams consists of scoptic epigrams against rhetors, doctors and seers. These professional classes are often being mocked by the poet, who eventually treats them with humour and irony, because of some special traits of theirs, entirely opposite to those they should really own. For the composition of these epigrams Ausonius draws his inspiration from the Greek Anthology; so, he enters a dialectical game with his previous poetic tradition, each time being more or less close to his Greek model. First in his scoptic preferences comes rhetor Rufus. Rufus' statue is being personified and he himself is being compared to it: he has always been so cold and speechless as his stony image. Doctors follow, who seem to be stronger than fate or prophecies, since

they can easily send to the Underworld not only humans but also gods, only by touching them. Finally, the famous oracle of Zeus Ammon in Libya is being ridiculed because of his failure to provide an accurate answer to the three athletes who made a long way journey seeking advice for an imminent victory or defeat. In all these epigrams Ausonius 'romanizes' Greek humour in both style and content, by using various rendering techniques: through the emphatic use of dialogue, the targeted choice of names, the display of his literary tastes and education, as well as the additional information that does not exist in the Greek original, Ausonius succeeds to present to his reader the text as if it were written from the beginning in his own language and culture.

ÉTIENNE WOLFF

(Université de Paris Ouest)

etienne.wolff@u-paris10.fr

L'HUMOUR CHEZ MARTIANUS CAPELLA ET FULGENCE¹

Au Ve-VIe siècle, en Afrique, deux auteurs recourent à des degrés divers et sous des formes différentes à l'humour. Ce sont Martianus Capella et Fulgence.

Martianus Capella soulève bien des questions. Le poème final de son œuvre, le *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, est presque notre seule source d'information sur lui, mais il est malheureusement corrompu. C'était très vraisemblablement un Africain de Carthage, puisqu'il déclare que la riche ville d'Elissa (= Didon) le vit enfant (*De nuptiis* IX, 999).² Quand a-t-il écrit? Deux thèses s'opposent: la datation traditionnelle place son œuvre entre 410 et 439; mais une théorie récente propose une datation basse, entre 477 (mort du roi vandale Genséric) et 510-20.³ Il était païen⁴ et très influencé par le néoplatonisme. Son œuvre n'est pas moins obscure que sa vie, et deux éléments interdépendants accroissent sa difficulté: d'une part la mauvaise qualité des manuscrits qui la transmettent; d'autre part le style alambiqué de l'auteur, qui obscurcit souvent le propos au point de le situer en deçà du seuil de compréhension.

Il s'agit donc, rappelons-le, d'une encyclopédie en neuf livres sur les arts libéraux (grammaire, dialectique, rhétorique, géométrie, arithmétique, astronomie, harmonie),⁵ intitulée *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, adressée par Capella à son fils,⁶ mais enveloppée dans une mise en scène romanesque que je résume rapidement. Mercure, *deus rationis* (II, 106), a décidé de se marier. Quand il a essuyé plusieurs refus, Vertu lui conseille de s'adresser à Apollon, qui lui propose une savante jeune fille, Philologie (par jeu sur son nom en tout cas, elle était prédestinée à aimer Mercure). Tous trois s'acheminent alors, au milieu de la musique des sphères, vers le palais de Jupiter pour obtenir son autorisation. Comme Jupiter hésite, un conseil des dieux est réuni, qui autorise finalement Mercure à épouser Philologie, à condition que celle-ci sera divinisée. Tel est le fond du premier livre. Dans le deuxième nous trouvons la fiancée qui, malgré son amour, s'inquiète à l'idée d'épouser un dieu; cependant, par de savants calculs sur les nombres correspondant au nom secret de son fiancé et au sien, elle découvre que cette union lui réussira. La suite est consacrée aux préparatifs du mariage. Après avoir vomi le savoir terrestre qui encombrait sa poitrine et vidé la coupe d'immortalité que lui présente Apothéose, Philologie monte en litière vers le ciel, et, traversant les sept sphères, arrive à la voie lactée où trône Jupiter. On apporte les cadeaux de noces; parmi eux se trouvent sept jeunes filles au service de Mercure, dont celui-ci fait don à sa future femme. Ces jeunes filles sont les arts libéraux qui, dans chacun des sept livres suivants, exposent à tour de rôle leur science. Le cadre du récit est cependant conservé jusqu'à la fin par diverses interventions du public divin qui manifeste parfois bruyamment son ennui. L'ensemble aurait été conté au narrateur une nuit d'hiver à la lumière des chandelles par Satura

¹ J'ai eu le plaisir de prononcer cette communication au IX Pan-Hellenic Symposium on Latin Studies à Athènes en mai 2011, où le Comité d'organisation m'avait convié comme invité d'honneur. J'ai été très sensible à cette distinction et l'en remercie vivement.

² Toutes les références au texte de Martianus Capella sont données, en livres et paragraphes, d'après l'édition de Willis (1983).

³ Voir Wolff (2003) 103-104; Vössing (2008) 386-91.

⁴ La chose a été contestée, à tort selon nous. Voir Guillaumin (2003) XXIX et note 67.

⁵ La place d'Harmonie à la fin des arts du quadrivium s'explique par des raisons littéraires et didactiques: l'harmonie est aboutissement suprême de la culture libérale; elle réconcilie les domaines du savoir et du plaisir par le pouvoir de la musique; elle favorise le nouveau couple que vont former Mercure et Philologie; enfin, elle est la mieux à même de chanter le chant nuptial (IX, 915-9).

⁶ Au-delà de ce destinataire immédiat, il s'agit de transmettre aux Latins le savoir grec (cf. VI, 574; IX, 997); voir Cristante (1987) 22-3 et 382-3.

(I, 2), sorte d'allégorie de ce genre littéraire. Mais il y a sans cesse un jeu de double niveau: le narrateur est à la fois créateur et témoin des scènes représentées.

La structure de l'œuvre est élaborée. L'unité des deux premiers livres est bien marquée par le poème qui clôt le récit de l'apothéose de Philologie, et qui indique qu'on quitte le *mythos* pour passer aux *artes* (II, 220: *Nunc ergo mythos terminatur; infiunt / artes libelli qui sequentes asserent*). Au début du livre VI, qui aborde les arts du quadrivium, l'hymne à Pallas, déesse du savoir, marque un nouveau départ dans l'œuvre. Enfin le qualificatif de *fabula* ou *fabella*, par lequel Martianus Capella introduisait l'ouvrage (I, 2: *fabellam... quam Satura comminiscens hiemali peruigilio marcescentes mecum lucernas edocuit*) et qui désigne le cadre mythologique de l'ensemble, ferme également l'œuvre (IX, 997: *Habes anilem... fabulam, / miscillo lusit quam lucernis flamine / Satura*), non sans être apparu dans les passages de transition (II, 219: *Transcursa, lector, parte magna fabulae*; VI, 576: *quae totam fabellam ab inchoamentorum motu limineque susceperit, Satura*). La circularité du texte est soulignée par la présence d'un poème en ouverture et en conclusion.

Malgré l'unité des deux premiers livres, il n'y a pas de coupure absolue entre les livres de fable et les livres techniques aux dépens de la cohésion de l'ensemble. A la fin du livre II Martianus Capella a prévenu le lecteur que le mythe était terminé et que commençaient les livres exposant les arts libéraux. Mais dès le début du livre III Satura, qui incarne la Muse inspiratrice de Capella (*Camena* en effet désigne Satura en III, 221-222),⁷ s'insurge *iocante rictu* en faveur de la fiction. Au terme d'un petit dialogue entre elle et l'auteur, qui rappelle ce à quoi il vient de s'engager, la fiction garde ses droits (III, 221-222): «Ne mentons en rien, dit-elle, et que les arts soient habillés. Est-ce que toi, tu offrirais aux futurs époux la troupe des sœurs totalement nue?» (...) Par ces paroles la Muse m'a convaincu».⁸ La fantaisie de la fiction continue jusque dans le manuel encyclopédique, ceci pour rendre l'exposé des connaissances plus attrayant. C'est l'adhésion à la poétique du *miscere utile dulci*. Elle prend la forme d'intermèdes qui ouvrent et ferment chacun des opuscules techniques, et qui sont soulignés par des passages versifiés. Les développements encyclopédiques se fondent ainsi dans la fiction. Il s'agit à la fois d'assurer l'unité organique de l'ensemble, et d'éviter que le lecteur n'ait la désagréable impression que le revêtement mythologique constitue une introduction factice dont la seule vocation serait de satisfaire la fantaisie débridée de l'auteur. Le cadre mythologique n'est d'ailleurs pas simple fantaisie, il est allégorie. L'apothéose de Philologie qui, de simple mortelle, devient déesse, représente allégoriquement la fonction propre des arts libéraux, qui est d'élever l'âme.⁹

L'humour et le comique du *De nuptiis* reposent sur plusieurs éléments: la parodie, l'ironie et surtout l'auto-ironie, le mélange de badinage et de sérieux.

La parodie, qui n'exclut pas forcément une intention sérieuse, intervient sur au moins trois points. D'abord Martianus Capella reprend la convention d'un auteur écrivant à l'intention de son enfant (I, 2; IX, 997), qu'on trouve entre autres chez Caton, Cicéron, Aulu-Gelle et Macrobe. Mais alors que dans ce schéma les pères auteurs soulignent l'intérêt et l'utilité de leur œuvre, Martianus Capella fait tout le contraire en présentant la sienne comme un magma grossier (IX, 997).¹⁰

Ensuite, le cadre mythologique des deux premiers livres n'est pas sans rappeler le Conte d'Amour et Psyché d'Apulée. La figure de la personne âgée racontant une fable (IX, 997: *anilem... fabulam*)¹¹ est directement empruntée à Apulée, *Métamorphoses* IV, 27 (*anilibus fabulis*), où le Conte est mis dans la bouche d'une vieille femme. Martianus Capella fait explicitement mention de Psyché retenue dans les liens de Cupidon (I, 7). Et il reproduit de nombreux éléments du conte, le mariage d'une mortelle et d'un dieu, la convocation de l'assemblée des dieux afin de ratifier leur union, l'apothéose de la mariée et son ascension au ciel. Le texte d'Apulée est une allégorie décrivant l'âme humaine, incarnée par Psyché, s'éprenant de Cupidon, personnification de l'Amour. L'auteur du *De nuptiis* y a trouvé l'idée d'un mariage allégorique tout autant que le traitement romantique et festif propre à un tel événement. Les tribulations et les épreuves de Psyché symbolisent l'apprentissage par

⁷ Voir Grebe (1999) 853. Peu de critiques sinon suggèrent cette identification, pourtant évidente.

⁸ La chose était prévisible: en II, 220, le narrateur écrivait que les livres suivants écarteraient toute fiction (*omne fictum dimouent*), mais sans s'interdire le plaisir (*nec uetabunt ludicra*).

⁹ Voir Cristante (1987) 17-18.

¹⁰ Voir Lemoine (1991).

¹¹ Cette personne âgée est ici le narrateur, non Satura.

l'expérience tout autant que celles de Philologie symbolisent l'acquisition d'un savoir par l'étude. Plus largement, Martianus Capella procède comme Apulée, qui déploie dans son œuvre une série d'anecdotes fictives afin d'instruire en divertissant le lecteur. Par ailleurs, son style est inspiré de celui d'Apulée, et l'on relève de nombreuses réminiscences textuelles. La référence à Apulée semble être de la part de Martianus Capella, non une raillerie envers son modèle, mais plutôt une prise de distance par rapport à sa propre création.

Enfin l'intermède du livre VIII où Silène, assoupi par l'ivresse, dérange l'assemblée divine par ses ronflements, réélabore la sixième *Bucolique* de Virgile. «Martianus Capella réduit à l'aspect comique et bouffon l'ivresse du dieu qui chez Virgile préluait à un hymne cosmologique», analyse Muriel Bovey.¹²

L'ironie, nous l'avons dit, prend essentiellement la forme de l'auto-ironie. Martianus Capella ne perd pas une occasion de rire de lui-même. D'emblée il se présente comme un vieillard (I, 2: *capillis albicantibus*; cf. IX, 997: *anilem... fabulam*) qui débite des balivernes ou des sornettes (I, 2: *nugulas ineptas aggarrire*; cf. IX, 1000: *nugis*). A la fin il se taxe d'abrutissement ou de gâtisme (IX, 1000: *Testem ergo nostrum quae ueternum prodidit / secute nugis, nate, ignosce lectitans*).¹³ Satura, irritée contre lui au début du livre VIII, lui déclare qu'il n'a pas plus de sens que la bête dont il porte le nom (VIII, 806: *Felix, uel Capella, uel quisquis es, non minus sensus quam nominis pecudalis*).¹⁴ Et lorsque, au début du livre VI, il ne reconnaît pas Philosophie et Paideia, qui apportent l'abaque à Géométrie,¹⁵ Satura remarque ironiquement qu'il a gâché l'huile de ses veilles nocturnes et que ses activités au forum¹⁶ lui ont fait perdre toute sa culture (VI, 575-8).

L'ironie n'est pas absente non plus à l'égard des dieux. Le sérieux de l'assemblée céleste est par exemple troublé au début du livre VIII, on l'a dit, par l'ivresse de Silène, qui s'endort et se met à ronfler avec un bruit de grenouille si puissant qu'il suscite le rire de tous les dieux (VIII, 804). De fait les dieux ne sont pas toujours présentés dans une pose noble. Au contraire, par l'ennui croissant qu'ils éprouvent ostensiblement devant le poids de l'érudition qu'on déverse sur eux,¹⁷ et par leur volonté de faire taire les *artes*, ils sont rabaissés au niveau d'élèves inattentifs, et deviennent une sorte de double du lecteur. En tout cas, Grammaire ne parvient pas à parler de toutes les parties du discours, interrompue et renvoyée sans ambages à sa place par Minerve, sous le prétexte que l'exposé a provoqué le *fastidium* de Jupiter et du sénat des dieux (III, 326). Dialectique ne peut non plus achever sa leçon, coupée qu'elle est par la même Minerve au moment où elle s'apprêtait à aborder certains types de syllogismes (IV, 422-424). Rhétorique s'arrête au moment où Mercure lui fait signe de terminer (V, 565). Lorsque Géométrie entreprend, après s'être livrée à un long préambule géographique, d'aborder plus spécifiquement sa matière, elle est expressément invitée par Junon Pronuba à abrégier sa présentation pour ne pas susciter l'ennui (*fastidium* encore) de l'auditoire (VI, 703-705); finalement, elle remet à Jupiter les livres d'Euclide, achevant ainsi son intervention (VI, 724). Si Arithmétique et apparemment Astronomie (mais la fin du livre VIII ne nous est pas parvenue) échappent aux mouvements d'impatience des dieux, Jupiter et les Olympiens écartent deux des candidates qui attendent leur tour, Architecture et Médecine (IX, 891), ainsi que les sept arts mantiques, pour ne plus laisser parler que la seule Harmonie (IX, 892-901).

On voit que le mélange de sérieux et de plaisant est constant dans l'œuvre. Il est revendiqué par l'auteur. Lorsque Satura lui reproche avec colère au début du livre VIII de bafouer l'assemblée des dieux en la faisant rire aux éclats de manière inconvenante (VIII, 806: *incongrui risus*; c'est l'épisode

¹² Bovey (2003) 275.

¹³ «Mon fils, tu as suivi le témoin [il s'agit de Satura] qui a révélé mon abrutissement ; pardonne-moi, en lisant, d'avoir écrit des sornettes».

¹⁴ Le jeu de mots sur le nom de Capella est repris par Satura en IX, 999.

¹⁵ La scène peut faire écho à un passage du livre V, où certains dieux ne reconnaissent pas Rhétorique (V, 435).

¹⁶ Martianus Capella exerçait vraisemblablement la profession d'avocat, qu'il évoque avec ironie (VI, 577: *forensis rabulationis*; IX, 999: *rabidum... iurgis caninos blateratus pendere*).

¹⁷ Cette impatience est bien analysée par Grebe (1999) 827-36.

grotesque de Silène), il lui demande si aucune plaisanterie ni gaieté ne soulagera l'ennui des auditeurs (VIII, 809: *ergone figmenta dimoueam et nihil leporis iocique permixti taedium auscultantium recreabit?*), et l'invite à rire. Mais le désaccord entre eux porte seulement sur les limites à imposer à la liberté ludique: Satura juge qu'ici la plaisanterie contrevient à la convenance.

Il semble en effet qu'on n'ait pas assez souligné l'importance du rire dans l'œuvre.¹⁸ Certains passages sont manifestement humoristiques ou doivent être pris au second degré. Citons par exemple: plusieurs poèmes alambiqués, par exemple celui, en hexamètres, qui prélude à l'entrée triomphale de Rhétorique au début du livre V (V, 425); les dialogues entre Satura et l'auteur (début des livres III, VI et VIII; fin du livre IX);¹⁹ Philologie vomissant le fardeau qui obstruait sa poitrine, la vomissure se changeant en livres recueillis par les Arts, les Disciplines et les Muses (II, 135-138);²⁰ la caractérisation doxographique (c'est-à-dire par un élément-clé de leur doctrine) des philosophes (II, 213); Bacchus se moquant de Dialectique (IV, 331-2); Jupiter s'intéressant à la géographie de la terre pour mieux repérer les jolies filles qu'elle abrite (VI, 589); les interventions de saveur fescennine de Vénus et Voluptas (VI, 704; VII, 725; IX, 888-9), qui protestent contre les retards apportés au plaisir;²¹ à l'arrivée d'Arithmétique, de la tête de laquelle jaillissent des rayons, plusieurs dieux se demandant s'il s'agit des têtes de l'Hydre et se tournant vers Hercule (VII, 729); la Lune rappelant ses obligations nocturnes, qui la contraindront à se retirer (IX, 897-8); et plus généralement l'emphase du style.

Ce mélange de sérieux et de plaisant, le *spoudogeloion*, est une caractéristique de l'œuvre. Le *De nuptiis* est en effet placé sous le signe de l'oxymore et d'une fusion des contraires. Hymen, qui ouvre les livres I et IX, constitue le lien primordial, établissant l'union de la fable et de l'exposé scientifique. Le mariage est à la fois celui de Mercure et de Philologie, du monde divin et du monde mortel, du trivium et du quadrivium, de la fiction et de l'encyclopédie, du ridicule et du didactisme, de la prose et de la poésie, du style recherché et du style technique, du *spoudaion* et du *geloion*. En même temps, le thème de l'épithalame autorise le badinage (VIII, 804: *quoniam credita iocos nuptialis licentia non uetare*; VIII, 807: *nugales ausus lege hymeneia*).

Ceci ne signifie pas que le but recherché par Martianus Capella ne soit pas sérieux. Joel C. Relihan²² considère ainsi qu'il n'a pas écrit une encyclopédie, mais une satire ménippée parodiant le savoir encyclopédique. Pourtant Martianus Capella a à l'évidence le souci de transmettre au lecteur un véritable savoir sur les arts libéraux. On expliquerait mal sinon la longueur des exposés didactiques, où la part de la fiction est réduite. Certes les critiques ont relevé chez lui des erreurs.²³ Mais elles tiennent à sa manière de travailler (la compilation de sources diverses sans souci de vérification). Il est très peu vraisemblable qu'il s'agisse d'erreurs volontaires glissées à des fins purement burlesques dans l'exposé scientifique. Quant à l'enveloppe mythologique, elle est également sérieuse et enseigne, dans une optique platonicienne, que les études dégagent l'âme du monde sensible et lui permettent d'accéder au divin ou de retourner vers sa patrie divine.

En revanche il est certain qu'il a voulu faire «un je ne sais quoi d'inattendu et de neuf» (I, 2: *nescioquid inopinum intactumque*), une œuvre facétieuse, imprévisible et paradoxale, une encyclopédie allégorique dont l'ennui est assumé, et qui par le recours à l'autodénigrement remet en cause les informations qu'elle livre. C'est sa manière personnelle et ambiguë de *miscere utile dulci*.

Il faut s'interroger sur le personnage de Satura, l'inspiratrice de l'auteur, qui intervient aux moments-clés.²⁴ Dans la *sphragis* en vers de l'œuvre, celui-ci nous dit à son propos (IX, 998): *Haec quippe loquax docta doctis aggerans / fandis tacenda farcinat, immiscuit / Musas deosque, disciplinas cyclicas / garrere agresti cruda finxit plasmate*, c'est-à-dire «Amoncelant verbeusement pour les

¹⁸ Voir Westra (1981) 198-214.

¹⁹ Chacun des deux, dans le poème final, dénigre le travail achevé et rejette sur l'autre la responsabilité de ce piètre résultat.

²⁰ Mercure paraît ainsi offrir à Philologie comme cadeau de noces précisément ce dont elle vient de se débarrasser!

²¹ Vénus va jusqu'à lancer une oeillade à Mercure, suscitant la réprobation de Junon (VIII, 727). Voir sur ces épisodes Schievenin (2001) 301-316, et Bovey (2003) 253 et 306.

²² Relihan (1993) 138: «Martianus writes not an encyclopedia but a Menippean satire that parodies encyclopedic knowledge».

²³ Stahl (1971) 33 et 118-9.

²⁴ Elle apparaît en effet dans l'introduction (I, 2), à la conclusion (IX, 997-1000), au début de la partie scientifique (III, 221), et au passage du trivium au quadrivium (VI, 575-9). Seule son intervention du livre VIII ne s'inscrit pas dans ce schéma.

savants les choses savantes, elle a farci ce qu'il faut taire avec ce qu'il convient de dire, elle a mélangé les Muses et les dieux, et les disciplines encyclopédiques, sans aucun raffinement [ou: sans les avoir bien digérées], elle les a présentées en train de bavarder dans une grossière fiction». Partant du fait que Martianus Capella connaissait Varron, qu'il cite, on a souvent considéré que ces vers renvoyaient à l'étymologie de la *satura* comme pot-pourri attribuée à Varron par le grammairien Diomède.²⁵ Martianus Capella jouerait sur le caractère mélangé de l'inspiration donnée par Satura. Mais de quel mélange s'agit-il? Du mélange de prose et de vers, au reste nettement inégal, ou du mélange des tons, l'enseignement sérieux alternant avec un badinage aux allures parfois farcesques?

Danuta Shanzer et d'autres savants après Relihan, sur la lancée de cette étymologie, définissent le *De nuptiis* comme une satire ménippée.²⁶ Mais la satire ménippée, mélange de prose et de vers propice à l'énoncé de vérités sérieuses sous les apparences de la plaisanterie, ainsi nommée par référence au philosophe cynique Ménippe de Gadara, qui en serait l'inventeur, est quelque chose d'insaisissable. En effet les œuvres ordinairement citées comme ressortissant à ce genre dans la littérature latine, à savoir les *Satires Ménippées* de Varron, l'*Apocoloquintose* de Sénèque, le *Satyricon* de Pétrone, les *Noces de Mercure et de Philologie* de Martianus Capella, la *Parénèse didactique à Ambroise et Beatus* d'Ennode de Pavie (= *Opuscula* 6, de 511), la *Consolation de Philosophie* de Boèce (524-5), n'ont que très peu de rapport entre elles: l'*Apocoloquintose* est un libelle satirique, le *Satyricon* un roman, les *Noces de Mercure et de Philologie* une encyclopédie, la *Parénèse didactique* un programme pédagogique, la *Consolation de Philosophie* une sorte de dialogue philosophique. Seul le mélange de vers et de prose, à des dosages divers (la part des vers est très limitée dans le *De nuptiis*), leur est commun.

On sait que le mot *satura* désigne en latin deux formes littéraires différentes: la première, dont nous venons de parler, se caractérisait par le mélange d'on ne sait trop quoi; la seconde est une œuvre en vers suivis critiquant les vices et les ridicules. Or certains passages du *De nuptiis* orienteraient plutôt vers cette seconde forme. Ainsi, on apprend que Satura est spirituelle et facétieuse (VI, 576: *lepidula... Satura iocabunda*; VIII, 807: *Saturae alioquin lepidulae*), qu'elle aime se moquer (VIII, 809: *irrisoria semper lepidaque uersutia... deridebas... dicabulis cauillantibus saleque contenta*), qu'elle badine (IX, 997: *lusit*), mais aussi qu'elle blâme et se met en colère (VIII, 807: *tam tristibus asperisque Saturae... uerberibus demulcatus*; VIII, 809: *ensorio clangore superciliosior increpabas*; IX, 999: *turgensque felle ac bili*). Et son hostilité envers l'enflure des poètes et le cothurne des rhéteurs (VIII, 809) fait penser au début de la première satire de Perse et de Juvénal.

Cela dit, il semble préférable de renoncer pour le *De nuptiis* à une classification générique, peu opérationnelle, l'œuvre étant hors normes. Si l'on s'en tient au texte, on notera que Satura se montre contradictoire ou du moins nuancée. En effet au début du livre III elle défend²⁷ contre l'auteur les droits de la fiction (III, 221-2); mais au début du livre VIII elle lui reproche l'excès des *ludicra* (VIII, 806-8). Elle prône donc pour le contenu savant un revêtement mythologique, tout en s'opposant à la bouffonnerie indécente. On a ici, implicite, un lieu commun de la littérature didactique depuis Lucrèce (*De la nature* I, 935-950): il s'agit d'envelopper un enseignement austère dans une mise en scène agrémentée de traits d'humour, afin d'égayer la vérité de la doctrine, par elle-même trop dépouillée, et de piquer l'attention du lecteur. Satura symbolise d'une certaine façon cet enrobage ou, si l'on préfère, le mélange du badinage et du sérieux.

²⁵ Diomède, *GLK* I, 486: *Siue a quodam genere farciminis quod multis rebus refertum saturam dicit Varro uocitatum. Est autem hoc positum in secundo libro Plautinarum quaestionum: 'satura est uua passa et polenta et nuclei pini ex mulso consarsi'.* «Ou bien ce terme vient d'une sorte de farce que l'on appelait *satura*, selon Varron, parce qu'elle était composée de nombreux éléments. On trouve en effet la définition suivante dans le deuxième livre des *Quaestiones Plautinae*: 'La *satura* est faite de raisins secs, de polenta et de pignons sur lesquels on a versé du vin mêlé de miel'».

²⁶ Shanzer (1986) 29-44 (seconde partie de l'introduction, intitulée «The De Nuptiis As Menippean Satire»). Bovey (2003) 20, considère que Capella «tente de constituer dans le cadre varronien de la Ménippée une somme réunissant le contenu de toutes les œuvres de Varron».

²⁷ Si l'on admet l'identification de Camena avec Satura, comme nous l'avons fait plus haut.

Si le *De nuptiis* est donc parfois comique, comment qualifier le rire qu'il suscite ou qu'on y trouve? On distinguera la réaction des personnages de la fiction et celle du lecteur. Dans la fiction on voit Martianus Capella rire, surtout au début du livre VIII. Le rire est un trait essentiel de l'homme, est-il rappelé à plusieurs reprises dans l'oeuvre (IV, 348, 354 et 398; V, 479). Néanmoins, dans la même circonstance, les dieux rient aussi (VIII, 804-5). Ce rire est déclenché par la scène grotesque avec Silène. Le lecteur peut éventuellement le partager. Un tel rire est du côté du terrestre et de la lourdeur. Il ne saisit pas tous les dieux, mais presque tous (VIII, 804: *risum... paene omnibus suscitauit*), et particulièrement ceux qui sont liés aux plaisirs du vin ou de l'amour. D'ailleurs Thalie, muse de la comédie, est restée sur terre. Au livre I, quand le cortège des Muses gagnait le ciel, elle seule n'a pu suivre, étant trop lourde pour sa monture, un cygne (I, 28: *uector eius cycnus impatiens oneris atque etiam subuolandi*); elle ne méritait manifestement pas de participer à l'assemblée des dieux. A côté de ce gros rire, il y a le sourire que sont susceptibles de provoquer chez le lecteur la parodie, l'ironie et le mélange des registres. On peut donc postuler une opposition entre un rire associé au laid, qui est le rire devant le farcesque, et un sourire associé au beau, qui est le sourire né des procédés littéraires, de même qu'Aristote, s'il considère dans la *Poétique* 1449a (= 49a33) le risible comme une partie du laid, admet dans l'*Éthique à Nicomaque* IV, 14 le plaisir de bon aloi de l'homme d'esprit. Comme savent le faire les grands auteurs comiques, Martianus Capella conjuguerait ainsi plusieurs niveaux de comique.

Mais, fondamentalement, son propos demeure sérieux. Il en résulte une certaine tension, inhérente au caractère hybride de l'oeuvre, et un peu déroutante pour le lecteur.

Le second auteur dont nous voudrions parler ici est Fulgence le Mythographe. Ce Fulgence, distinct de Fulgence évêque de Ruspe auquel il était peut-être apparenté, a vécu en Afrique vandale, sans doute dans le dernier tiers du Ve siècle et le premier du Vie.²⁸ Il est l'auteur des *Mitologiae*, son oeuvre principale, qui interprète cinquante fables choisies de la mythologie, de l'*Expositio Virgiliana continentiae*, interprétation allégorique de l'*Énéide* mise dans la bouche de Virgile, de l'*Expositio sermonum antiquorum*, glossaire de soixante-seize mots latins rares, et du *De aetatibus mundi et hominis*, esquisse d'histoire universelle, sous forme lipogrammatique, qui met en parallèle les âges successifs du monde et les étapes de la vie humaine. Fulgence connaissait Martianus Capella qu'il cite au moins une fois, dans l'*Expositio sermonum antiquorum* (123, 4-6).²⁹

Fulgence pratique le *spoudogeloion*, le mélange de sérieux et de plaisant, d'érudition et de jeu. Son oeuvre est sous le signe de l'oxymore et de la fusion des contraires. Il y a chez lui une certaine dose d'ironie. Cet aspect est particulièrement sensible dans les préfaces, peut-être parce qu'elles constituent le premier contact de l'auteur avec son public et qu'une de ses fonctions est d'obtenir que le lecteur lise, ou continue à lire. Le *spoudogeloion* est une forme de *captatio beneuolentiae*.

Cette immixtion d'éléments comiques se manifeste d'abord dans la reprise distancée de lieux communs. Par exemple les prologues des trois livres des *Mitologiae* exploitent le lieu commun de la modestie affectée (*locus humilitatis propriae*): Fulgence multiplie les termes dépréciatifs qui soulignent ses faibles capacités et les maigres qualités de son travail (*meam stultitiam*, 35, 9-10; *inscientiae*, 58, 16; *ignorantia*, 58, 17; *meae simplicitatis*, 58, 19-20; *quicquid absurde digestum est*, 58, 22); il ne s'est résolu à la tâche d'écrire que parce qu'on lui en a donné l'ordre (3, 14-16; *studens, mi domine, tuo reuerendo imperio*, 35, 9-10); il craint l'accueil qui sera fait à son livre (35, 10-12) et demande à son dédicataire de le corriger (58, 23). Le prologue du livre I des *Mitologiae* contient aussi, comme celui de l'*Expositio Virgiliana continentiae*, une invocation à la Muse. Pourquoi invoquer les Muses, ce qui est inhabituel au début d'une oeuvre en prose, et en quoi Calliope peut-elle inspirer quand il ne s'agit pas de poésie? Fulgence mélange les genres et abolit la différence entre prose et poésie à la fois en invoquant Calliope, en insérant deux pièces poétiques et en recourant à une sorte de prose poétique.

Le *spoudogeloion* se manifeste ensuite dans l'humour, qui peut prendre la forme de l'outrance, du burlesque. Il est omniprésent dans la préface du livre I des *Mitologiae*. En voici quelques exemples. Les pas des percepteurs des impôts ont usé le seuil de la maison de Fulgence et les taxes sont telles que, s'il avait été le roi Midas, il aurait asséché le cours même du Pactole (5, 1-6). Il est resté si longtemps

²⁸ Nous renvoyons pour ces éléments biographiques à l'introduction de notre traduction de l'*Expositio Virgiliana continentiae*: Wolff (2009).

²⁹ Toutes les références au texte de Fulgence sont données dans l'édition de référence de Helm (1898; rpr. 1970).

enfermé dans sa maison de campagne par crainte des razzias des Maures qu'on ne distinguait plus les verrous des portes tant ces dernières étaient recouvertes de toiles d'araignées (5, 8-10). Il se souvient qu'enfant les fables de Calliope lui ont valu de revenir souvent chez lui les mains enflées par l'effet de la fêrule (8, 19-20). À Alexandrie, où Calliope se trouvait auparavant, les chirurgiens, très nombreux, envoient à qui mieux à la mort, de sorte que Charon succombera rapidement, si le collègue de Galien ne lui fait pas grâce (9, 15-17: *ita certando remittunt in mortem quo ferant Caronem citius obiturum, si collegio non donetur*). Devant une idée drôle, Calliope encore se tape sur les cuisses en riant (12, 20-1: *illa cachinnum quassans fragile conliso bis terque pulsu palmulae femore*). Fulgence décrit la nuit en onze hexamètres dactyliques pompeux peut-être parodiques et les conclut sèchement en prose par: «et, pour résumer en très peu de mots, c'était la nuit» (*et, ut in uerba paucissima conferam, nox erat*, 13, 17).³⁰ Cette nuit-là précisément, Calliope fait irruption dans sa chambre, tandis que ses ronflements sonores prouvent qu'il est bien endormi (13, 25-14, 1: *pigrae adhuc quietis indicium rotatis naribus ruptuantem*). Enfin, elle l'invite à ouvrir le siège de son esprit, et à y faire pénétrer son message après l'avoir entendu par le conduit de ses oreilles (15, 6-8: *pande mentis cubiculum et aurium fistulis audito nuntio mentibus intromitte quod excipis*). Uranie est tellement absorbée par la contemplation du ciel qu'elle manque de se briser le pouce contre la porte du narrateur (14, 13-14: *quo pene foribus superna intuens pollicem inlisset*). L'épouse réelle ou supposée de Fulgence est d'une jalousie telle que si elle trouve la Satire à la maison, elle la renverra dans l'Hélicon après lui avoir si bien labouré les joues de ses ongles que même les eaux de la fontaine de Pégase ne suffiront pas à faire disparaître ses blessures (12, 17-20).

Dans l'*Expositio Virgiliana continentiae*, certains passages sont d'une désinvolture manifeste. Ainsi, après avoir invoqué en cinq vers les Muses virgiliennes, Fulgence ajoute (85, 10-11): *Haec tam parua precatio credo quod Virgilianis satisfecerit Musis*. Par ailleurs, le rôle et le comportement prêtés à Virgile ne peuvent manquer de surprendre. La description qui est faite de celui-ci à son apparition et le dialogue qui s'engage ensuite en une langue alambiquée (85, 12 sq.), au reste constante dans l'oeuvre, ne semblent pas exempts d'ironie à l'égard du grand poète inspiré. Fulgence, devant l'air aigre de Virgile, lui explique avec une humilité feinte ou réelle qu'il cherche dans ses livres non des vérités compliquées ou occultes, mais seulement ce que les *grammatici* dispensent à leurs élèves en échange d'un salaire mensuel (86, 4-6). Il semble donc se définir comme un modeste *grammaticus*; on peut se demander alors s'il était bien nécessaire de déranger Virgile pour si peu. Celui-ci répond de manière presque méprisante en qualifiant son interlocuteur d'*homunculus* (86, 7, repris en 89, 10), puis, sur une nouvelle déclaration de modestie du narrateur inspirée de l'épisode de la femme hémorroïsse dans l'Évangile (*Matthieu* 9, 20-21; c'est une manière de mettre le poète au même rang que le Christ: Virgile est le prophète des païens), consent à parler, après avoir sollicité l'attention de son auditeur. Il adopte la posture de qui va prendre la parole (86, 19-21), en un geste bien attesté par les textes et l'iconographie (notamment chrétienne). Il s'exprime alors sur un ton tout professoral et hautain qui souligne le caractère pédagogique de son intervention, allant un peu plus tard jusqu'à demander à son interlocuteur de lui résumer le premier livre de l'*Énéide* (allusion comique à l'exercice scolaire de la paraphrase en prose d'un texte poétique) pour s'assurer qu'il ne s'adresse pas à des oreilles *arcaicis* (90, 19-20; l'adjectif est un calque du grec). Virgile devient donc son propre *grammaticus* et se qualifie d'ailleurs de *conductus narrator* (103, 11), c'est-à-dire d'«exégète à gages», tandis que le narrateur lui applique le terme de *doctor* (96, 15). On notera que cette image d'un Virgile froid et sévère ne concorde pas avec celle que transmettent ses biographes antiques, qui soulignent, tous, sa douceur et sa timidité.

Fulgence pour sa part, quand Virgile l'invite à l'écouter avec attention, met dans sa bouche un souvenir de Plaute (*Pseudolus* 469-70) qui rabaisse la situation au niveau de la comédie (86, 18-19). Il n'hésite pas à l'interrompre à plusieurs reprises. Et même il le rabroue une fois franchement pour

³⁰ On note un mouvement analogue dans Sénèque, *Apocoloquintose* II, 1-4. Sur les poésies de Fulgence, voir Mattiacci (2002).

écarter un développement virgilien qui, affirme-t-il, ferait double emploi avec ce qu'il a lui-même écrit dans un ouvrage fictif ou perdu intitulé *Physiologus* (91, 20 sq.).

Bref, le dialogue entre eux manque de sérénité et de chaleur, et le portrait de Virgile est peu flatté. Cependant il importe ici de rester prudent. Ce pourrait être sur le mode humoristique que Fulgence dépeint Virgile, source de tout savoir, sous les traits caricaturaux d'un *magister* grognon, et lui fait endosser un rôle qui n'est pas le sien.

Par ailleurs le style parfois ampoulé, humoristique et baroque de Fulgence, qui alterne avec des développements assez secs, a un aspect ludique, comme si celui-ci établissait une sorte de connivence avec le lecteur érudit. Fulgence s'amuse, cela ne me semble pas faire de doute. Mais il faut opposer à ce jeu de lettré, surtout développé dans le prologue du livre I des *Mitologiae*, mais qui est aussi à la base du *De aetatibus mundi et hominis*, le sérieux des commentaires relatifs aux récits mythologiques, à l'interprétation de Virgile ou à l'histoire du monde. Fulgence, peut-être d'après l'exemple de Martianus Capella, a apparemment voulu envelopper un contenu sérieux dans une présentation spirituelle et divertissante, de même que les mythes et Virgile voilent un enseignement moral et une sagesse sous une écorce de futilités.

Bibliographie

- Bovey, M. (2003), *Disciplinae cyclicae. L'organisation du savoir dans l'œuvre de Martianus Capella*, Trieste.
- Cristante, L. ed. (1987), *Martiani Capellae De nuptiis Philologiae et Mercurii liber IX*, Padova.
- Grebe, S. (1999), *Martianus Capella 'De nuptiis Philologiae et Mercurii'. Darstellung der Sieben Freien Künste und ihrer Beziehungen zueinander*, Stuttgart – Leipzig.
- Guillaumin, J.-Y. ed. (2003), *Martianus Capella Les Noces de Philologie et de Mercure*, livre VII, Paris.
- Helm, R. ed. (1970), *Fulgentius, Opera*, Lipsiae: reproduction anastatique Stuttgart (édition première, 1898).
- Lemoine, F.J. (1991), «Parental Gifts: Father-Son Dedications and Dialogues in Roman Didactic Literature», *ICS* 16: 337-66.
- Mattiacci, S. (2002), «'Divertissements' poetici tardoantichi: i versi di Fulgenzio mitografo», *Paideia* 57: 252-80.
- Relihan, J.C. (1993), *Ancient Menippean Satire*, Baltimore.
- Schievenin, R. (2001), «Venere alle nozze di Filologia e Mercurio: una proposta indecente?», *Lexis* 19: 301-16.
- Shanzer, D. (1986), *A Philosophical and Literary Commentary on Martianus Capella's De Nuptiis Philologiae et Mercurii Book I*, Berkeley.
- Stahl, W.H. (1971), *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts. I. The Quadrivium of Martianus Capella: Latin Traditions in the Mathematical Sciences 50 B.C.-A.D. 1250*, New York – London.
- Vössing, K. (2008), «Augustinus und Martianus Capella – ein Diskurs im spätantiken Karthago? », in *Die christlich-philosophischen Diskurse der Spätantike: Texte, Personen, Institutionen*, ed. T. Führer, Stuttgart, 381-404.
- Westra, H.J. (1981), «The Juxtaposition of the Ridiculous and the Sublime in Martianus Capella», *Florilegium* 3: 198-214.
- Willis, J. ed., (1983), *Martianus Capella, De nuptiis Philologiae et Mercurii*, Leipzig.
- Wolff, É. (2003), «Le costume dans la *Consolation de Philosophie* de Boèce et les *Noces de Mercure et de Philologie* de Martianus Capella», in *Costume et société dans l'Antiquité et le Haut Moyen Âge*, ed. F. Chausson et H. Inglebert, Paris, 99-106.
- _____ ed. (2009), *Fulgence, Virgile dévoilé*, Lille.

Summary

Humor in Martianus Capella and Fulgentius

Martianus Capella and Fulgentius, contemporaries and of common, African origin, have also a common practice of humor. Both are followers of the *spoudogeloion*, the mixture of seriousness and fun. As their work has an educational aspect, they both wish to discuss serious matters in a spirited and entertaining presentation, to enliven the serious tone of the content, and, in the case of Fulgentius, to mimic the myth. We study here the articulation of this humor: Martianus Capella and Fulgentius practice especially parody and irony, play with commonplaces and love the burlesque.

ΒΕΝΑΝΤΙΟΣ ΦΟΡΤΟΥΝΑΤΟΣ:
Ο ΠΡΩΙΜΟΣ ΤΡΟΒΑΔΟΥΡΟΣ ΜΕ ΤΟ ΚΟΜΨΟ ΧΙΟΥΜΟΡ

6ος αιώνας μ.Χ. στην Ευρώπη. Η Ρωμαϊκή αυτοκρατορία έχει ήδη καταλυθεί (476 μ.Χ.), οι βαρβαρικές επιδρομές ή οι μετακινήσεις των λαών είχαν ξεκινήσει από τον 5ο αι. στη δυτική Ευρώπη. Ο Θεοδώριχος, βασιλιάς των εθνών με έδρα τη Ραβέννα, μένει στην εξουσία από το 493 έως το 527 και αναγνωρίζεται από τον αυτοκράτορα Ζήνωνα του ανατολικού τμήματος της αυτοκρατορίας. Η Ιταλία από το 527 έως το 535 είναι διχασμένη μεταξύ Γόθων εθνικιστών και οπαδών της αυτοκρατορίας. Το 535 ξεκινά ο πόλεμος από τον Ιουστινιανό για την ανάκτησή της και η εκκλησία διχάζεται από τις αιρέσεις.¹

Στον τομέα των γραμμάτων, οι κλασικές σπουδές, χάρη στους πλούσιους αριστοκράτες, διατηρούνται στη Ρώμη, στη Ραβέννα και στο Μιλάνο, συνεχίζοντας την κλασική παράδοση (*trivium*, *quadrivium*), αλλά και με τον χριστιανισμό που προτείνει τα δικά του διδακτικά πρότυπα.

Σε αυτή την ταραγμένη κοινωνικά, θρησκευτικά και πολιτικά εποχή γεννήθηκε ο Βενάντιος Ονώριος Κλημεντιανός Φορτουνάτος ή απλώς Φορτουνάτος, όπως ο ίδιος ήθελε να τον αποκαλούν, στα 530/540, στην Βαλντομπιαντένε, κοντά στο Τρεβίζο.²

Για την ζωή του ελάχιστες πληροφορίες διασώζει η ποιητική του παραγωγή, όπως ότι σπούδασε στη Ραβέννα γραμματική, ρητορική και μετρική, επιλέγοντας τελικά να ασχοληθεί με την ποίηση.³ Ο χριστιανός Φορτουνάτος είναι υπερβολικά μετριόφρων για τις σπουδές και το ποιητικό του έργο.⁴

Σε αυτή την αντιμετώπιση της ποίησης με χριστιανικά μάτια θα προστεθεί ένα θαύμα. Ο ποιητής θεραπεύεται από μια φλεγμονή στα μάτια, γεγονός που σημαδεύει τη ζωή του. Το θαύμα αποδόθηκε στον προστάτη άγιο Μαρτίνο και σε ένδειξη ευγνωμοσύνης ο Φορτουνάτος αποφασίζει να προσκυνήσει τον τάφο του στην Τουρ.⁵

Έτσι στο τέλος του καλοκαιριού ξεκινά το ταξίδι του από τη Ραβέννα για την Τουρ, αλλά η πορεία του ταξιδιού του δεν αιτιολογεί το τάμα του, να φτάσει στην Τουρ, γιατί ακολούθησε ένα περιπετειώδη δρόμο με μια μελετημένη διαδρομή: «ξεκινώντας από τη Ραβέννα», γράφει, «διασχίζοντας τον Πάδο, τον Αδίγη, τον Βρέντα, τον Πιάβε, τον Λιβέντσα, τον Ταλιαμέντο, μέσα από τις Ιουλικές Άλπεις, κρεμασμένος σε απότομους γκρεμούς, περνώντας τον Δράβο στο Νορικό, τον Ιν στους Βρένους της Ραιτίας, τον Λεχ στη Βαυαρία, τον Δούναβη στην Αλαμαννία, τον Ρήνο στη Γερμανία και μετά τον Μοσέλλα, τον Μόσα, τον Αιν και τον Σηκουάνα, τον Λίγηρα και τον Γαρούνα, διαβαίνοντας αυτούς τους ήρεμους ποταμούς της Ακουιτανίας, φθάνοντας στα Πυρηναία.»⁶ Ο Φορτουνάτος δεν ήταν μόνος στο μακρύ αυτό ταξίδι. Τουλάχιστον γνωρίζουμε ότι μέχρι το Μετς ο Σιγίβερθος, ο βάρβαρος βασιλιάς της Αυστρασίας, του έστειλε, για να τον συνοδεύσει, τον Σιγοάρδο, έναν άνθρωπο της αυλής του.⁷ Διασχίζει, λοιπόν, την Κεντρική και Δυτική Ευρώπη για να φθάσει στην Τουρ, τον τόπο προορισμού του, αλλά θα συνεχίσει μέχρι το Πουατιέ όπου θα ζήσει μέχρι το τέλος της

¹ Καραπιδάκης (1996) 68.

² Για τη ζωή και το έργο του Φορτουνάτου βλ. Nisard (1887) και (1890)· George (1992)· Reydellet (1994)· Βουτσίνου-Κικιλία (2001).

³ Fort. *VM.* 1.29-32, 4.680, *HL* 2.13.

⁴ Fort. *VM.* 1.26 κ.ε.

⁵ Fort. *Carm.* 8.1, 21 και *HL*, 2.13.

⁶ Fort. *Carm.* 1, Praef. 4 και *VM.* 4.630-80.

⁷ Reydellet (1994) ix-x. Fort. *Carm.* 10.16, 1 κ.ε. Βουτσίνου-Κικιλία (2001) 29-32.

ζωής του, ταξιδεύοντας στη συνέχεια ως *agens* της Μονής του Τιμίου Σταυρού στο Πουατιέ. Στην Ιταλία δεν θα ξαναγυρίσει ποτέ.

Σε όλο αυτό το ταξίδι ο Φορτουνάτος, ως τροβαδούρος,⁸ σταματά στις αυλές των βαρβάρων ηγεμόνων, όπως του Σιγιβέρθου στο Μετς, όπου είναι προσκαλεσμένος στον γάμο του με την Βρουνιχίλδη, κόρη του Γότθου βασιλιά της Ισπανίας Αθανάγλδου, και εκεί γνωρίζει όλους τους υψηλούς προσκεκλημένους της αυλής της Αυστρασίας. Ο ποιητής Φορτουνάτος προσηνής από την φύση του έγινε αγαπητός σε όλους, και απέκτησε φίλους: τον Βερούλφο, κόμη της Τουρ και του Πουατού, τον Βοδεγίσιλο, κυβερνήτη της Μασσαλίας, τον Κόνδα, αρχιοικονόμο του παλατιού, τον Δυνάμιο, διοικητή της Προβηγκίας, τον Ιοβίνο, επιφανή πατρίκιο και διοικητή της Προβηγκίας, τον Λούπο, κυβερνήτη της Μασσαλίας και πολλούς άλλους. Σε όλους αυτούς ο Φορτουνάτος αφιερώνει ποιήματα τα οποία απαγγέλλει παίζοντας τη λύρα του⁹ και με αυτόν τον τρόπο εξασφαλίζει και τη διαβίωσή του.¹⁰

Υπήρχε, λοιπόν, σε αυτόν τον κύκλο των βαρβάρων προσκαλεσμένων κάποια παιδεία και αγάπη για τα γράμματα. Η άφιξη του Φορτουνάτου, του καλλιεργημένου Ιταλού ποιητή, με κλασική παιδεία, θεωρήθηκε πολύ σημαντικό γεγονός και όλοι τον αγάλιασαν και τον προέτρεψαν να γράφει ποίηση. Ο Φορτουνάτος τους αντάμειψε με εγκωμιαστικά ποιήματα και έτσι οι άρχοντες, οι ευγενείς αξιωματούχοι και οι επίσκοποι, γίνονται φίλοι και προστάτες του, αγαπώντας την απλότητά του, την καθαρότητα της ψυχής του και την γλυκύτητα του χαρακτήρα του, αλλά κυρίως την χάρη της ποίησής του.¹¹ Ο Φορτουνάτος ταξιδεύει μέσα στο βασίλειο του Σιγιβέρθου και γνωρίζει τους επισκόπους, Νικήτιο της Τριπ, Ιγίδιο της Ρες, Καρεντίνο της Κολωνίας κ.ά. αφιερώνοντας εγκωμιαστικά ποιήματα σε όλους.¹²

Παρ' όλες όμως τις επαγγελματικές προοπτικές που του παρείχε η Αυστρασία ο Φορτουνάτος φεύγει από το Μετς, με συνοδεία και συστατικές επιστολές για την αυλή του Παρισιού. Ο βασιλιάς Χαρίβερθος, αδελφός του Σιγιβέρθου θα τον φιλοξενήσει και εκεί θα κάνει νέες γνωριμίες: με την βασίλισσα Ουλτρογότθα και τις κόρες της, τον επίσκοπο Γερμανό κ.ά. στους οποίους ο Φορτουνάτος αφιερώνει ποιήματα.¹³ Τον χειμώνα του 567-568 φεύγει από το Παρίσι, φθάνει στην Τουρ, φιλοξενείται από τον επίσκοπο Ευφρόνιο, προσκυνά τον τάφο του αγίου Μαρτίνου, εκπληρώνοντας έτσι τον «σκοπό» του ταξιδιού του. Φεύγει όμως σύντομα και φαίνεται ότι ο περιηγητισμός του προβάλλει ως πιο ισχυρό κίνητρο για τα περιπετειώδη ταξίδια του από την θρησκευτική του ευλάβεια.

Ο Φορτουνάτος, εφοδιασμένος με νέες συστατικές επιστολές κατευθύνεται στο Πουατιέ, την πόλη που έμελλε να γίνει η μόνιμη κατοικία του, στο φιλικό περιβάλλον της Μονής της μοναχής Ραδεγούνδης, πρώην βασίλισσας, συζύγου του Χλοθάριου. Γνωστή για την ισχυρή προσωπικότητά της, με συμμετοχή στην πολιτική σκηνή της εποχής η Ραδεγούνδη είχε εγκαταλείψει τον θρόνο της για να αφιερωθεί στον μοναχισμό και διακρίθηκε για τη λιτότητα της ζωής της, τον αυστηρό ασκητισμό και τις νηστείες της, αλλά κυρίως για την φιλανθρωπία της. Εκεί ο Φορτουνάτος γνωρίζει και την ηγουμένη Αγνή και συνδέεται μαζί τους με μια βαθιά φιλία, με μια σχέση τόσο ζεστή που τελικά εγκαθίσταται μόνιμα στο Πουατιέ και αναλαμβάνει την εξωτερική διαχείριση, τη διπλωματική εξωτερική πολιτική της μονής, ως έμπιστος της Ραδεγούνδης, ταξιδεύοντας στους μονάρχες και επισκόπους της Γαλατίας αναζητώντας νέους προστάτες και βοήθεια για την Μονή.¹⁴

⁸ Roux (1978) 5-56.

⁹ Fort. *Carm.* 7.1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 11, 15, 16· 6.9, 10.

¹⁰ George (1992) xxiv κ.ε. Reydelle (1994) xiv κ.ε.

¹¹ Βουτσίνου-Κικίλια (2001) 36.

¹² *Carm.* 3.11, 12, 14, 15.

¹³ *Carm.* 6.2, 6· 2.9, 10.

¹⁴ Βουτσίνου-Κικίλια (2001) 39-41.

Ο ποιητής Φορτουνάτος διακρίνεται για το πηγαίο χιούμορ του σε πολλά σημεία της ποίησής του. Η περιγραφή του ταξιδιού του¹⁵ είναι γλαφυρή, παραστατική και μας αποκαλύπτει ένα κωμικοτραγικό χιούμορ όταν γράφει: «...φθάνοντας στα Πυρηναία, τα σκεπασμένα από χιόνι τον μήνα Ιούλιο, μέσα από τόσες περιπέτειες, άλλοτε ταρακουνημένος απ' το άλογό μου κι άλλοτε μισοκοιμισμένος, έγραφα αυτούς τους στίχους. Στο μακρύ αυτό ταξίδι ανάμεσα σε βάρβαρες χώρες, κουρασμένος απ' το περπάτημα ή την κραιπάλη, κάτω απ' το φριχτό κρύο, εμπνευσμένος από μια Μούσα άλλοτε ξεπαγιασμένη κι άλλοτε μεθυσμένη, σαν ένας νέος Ορφέας με λύρα έστελνα τη φωνή μου στο δάσος κι αυτό την αντηχούσε».¹⁶ Ο ποιητής μας δίνει παραστατικά την εικόνα του ταξιδιώτη που ταλαιπωρημένος από τις περιπέτειές του, άλλοτε περπατώντας και άλλοτε καβάλα στο άλογο, γράφει στίχους εμπνευσμένος από τη Μούσα του, ενίοτε ξεπαγιασμένος απ' το χειμωνιάτικο κρύο και ενίοτε μεθυσμένος απ' την κραιπάλη. Η επιλογή της λ. *crapula* δανεισμένης από την ελληνική *κραιπάλη*, το μεθύσι και τα συνακόλουθά του υποδηλώνουν ότι ο Φορτουνάτος, λάτρης του καλού φαγητού αλλά και του κρασιού, ακόμα και στο δύσκολο ταξίδι του έβρισκε διέξοδο στο κρασί.

Ο ποιητής αναφέρεται στη Μούσα, την πηγή της ποιητικής του έμπνευσης. Το σχήμα της μεταφοράς, κοινός τόπος των ποιητών του Μεσαίωνα, με τη Μούσα του παγωμένη αλλά και μεθυσμένη απεικονίζει την προσωπική του Μούσα που ακολουθεί την δική του φυσική και ψυχική κατάσταση.¹⁷ Στον Ιταλό ποιητή, η ειδωλολατρική ποίηση και η χριστιανική προχωρούν μαζί. Δεν αμφιβάλλει κανείς για την ειλικρίνεια της χριστιανικής του πίστης, αλλά αποδεικνύεται εξίσου η συμπάθειά του για την αρχαία ποίηση.

Το κωμικό και το τραγικό, επίσης, εναλλάσσονται στην αφήγηση του ποιητή, γεγονός που αποτελεί κοινό τόπο από την αρχαιότητα, στο έπος του Ομήρου (Θερσίτης – Αχιλλέας). Στον 3ο αι. π.Χ., με την επίδραση των κυνικών και στωικών, βλέπουμε την ανάμειξη του ύφους, το *σπουδαιογέλοιο*, το οποίο μιμήθηκε ο Οράτιος στις *Σάτιρες*.¹⁸ Στη Ρωμαϊκή ποίηση του Αυγούστου υπάρχει επίσης η εναλλαγή του σοβαρού και του αστείου. Την αντίθεση, *σοβαρή Μούσα και αστεία Μούσα*, συναντούμε στον Οβίδιο: η ελαφριά Μούσα τον απομακρύνει από το υπέροχο έπος,¹⁹ η ελεγεία με το πονηρό χαμόγελο τον φέρνει πιο κοντά στην τραγωδία.²⁰ Δίπλα στην τραγική Μελομένη, η κωμική Θάλεια παίζει τον ρόλο της ανάμεσα στις Μούσες. Η προτίμηση των ποιητών στα κωμικά θέματα, οδηγεί στον Βιργίλιο και στον Όμηρο, που έγραψαν κωμικά έπη, στον *Culex* και στη *Βατραχομομαχία*. Η ανάμειξη του κωμικού στοιχείου, τόσο στο πεζό κείμενο όσο και στην ποίηση, ευνοήθηκε και από το γεγονός ότι η ελληνική και η ρωμαϊκή κωμωδία δεν υπήρχαν πλέον την εποχή των αυτοκρατόρων. Διατηρούνται μόνο ο μίμος και η παντομίμα που υπήρχαν από την εποχή του Αυγούστου και παρέμειναν σε όλη τη διάρκεια του Μεσαίωνα μαζί με τους ακροβάτες και τις μουσικές παραστάσεις.

Οι Μεσαιωνικοί συγγραφείς είχαν διαβάσει και τον Πλίνιο τον Νεότερο, ο οποίος προέτρεπε τον ρήτορα να γράφει και κάποια σύντομα και χαριτωμένα ποιήματα: *hi lusus non minus interdum gloriam quam seria consequuntur*.²¹ Ο ίδιος ο Πλίνιος πίστευε ότι αυτή η άποψη αποτελούσε τρόπο και ιδανικό ζωής: *ut in vita sic in studiis pulcherrimum et humanissimum aestimo severitatem comitatemque miscere, ne illa in trititiam, haecin petulantiam excedat. Qua ratione ductus graviora opera lusibus iocisque distinguo*.²² Οι *Nuptiae* του Martianus Capella αποτελούν το πιο ισχυρό παράδειγμα της ανάμειξης των δύο στοιχείων, όπως και η αλληγορική μετάφραση του Fulgentius για τον Βιργίλιο.²³ Η παρομοίωση και ο αυτοχαρακτηρισμός επίσης του ποιητή Φορτουνάτου ως νέου

¹⁵ Ο ποιητής περιγράφει το ταξίδι του δύο φορές, μια στον αφιερωματικό πρόλογο στον Γρηγόριο, επίσκοπο της Τουρ, *Carm. I Praef. 4*, και μια στο *VM 630-80*.

¹⁶ *Pyrenaeis occurrens Iulio mense nivosis poene aut equitando conscripserim, ubi inter barbaros longo tractu gradiens aut via fessus aut crapula, brumali sub frigore, musa fortante nescio gelida magis an ebria, novus Orpheus lyricus silvae voces dabam, silva reddebat*. Για το ταξίδι του Φορτουνάτου, βλ. Rosada (1993) 25-57.

¹⁷ Πρβλ. *Carm. 11.23.8*.

¹⁸ *Hor. Sat. 1.10.11. Epist. 2.2.60*.

¹⁹ *Ov. Am. 1.1*.

²⁰ *Ov. Am. 3.1*.

²¹ *Plin. 7.9.10*.

²² *Plin. 8.21.1*.

²³ Brezoux (1956) 653-82

Ορφέα, του αρχαίου αοιδού και ποιητή, είναι χαρακτηριστική της αναδρομής του σε αρχαία πρότυπα, ενώ με χιούμορ και σεμνότητα ομολογεί συχνά τη μικρή λογοτεχνική αξία των ποιημάτων του.

Το μοτίβο αυτό του τραγικού και κωμικού στοιχείου αναγνωρίζουμε στο ποίημα 6.8, *De coco qui ipsi navem tulit*. Ο Φορτουνάτος περιγράφει την περιπέτειά του, όταν βρισκόταν ακόμη στην αυλή του Σιγιβέρθου στο Μετς το 566-567, και κάποιος βασιλικός μάγειρας, εν τη απουσία του, του έκλεψε το πλοιάριο και το πλήρωμα με το οποίο επρόκειτο να ταξιδέψει μέσω του ποταμού Ρήνου.

Ο πρώτος στίχος εκφράζει το παράπονο του ποιητή απ' την ταπείνωση που νιώθει να του κλέβει την βάρκα ένας μάγειρας, όπως αναφέρει και στον τίτλο του ποιήματος, και μάλιστα την βάρκα ενός ποιητή!²⁴

cur mihi tam validas innectis, cura, querellas?

«γιατί, φροντίδα μου, υφαίνεις για μένα τόσο δυνατά παράπονα;»

Είναι το ίδιο παράπονο που εκφράζει και ο Οράτιος στον προστάτη του Μαικήνα: *cur me querelis examinas tuis?*²⁵

Στη συνέχεια με πολύ χιούμορ ο Φορτουνάτος περιγράφει τον μάγειρα της αυλής:

«αυτός που αρπάζει τα φαγητά απ' τις φλόγες με το φλεγόμενο χέρι του δεν ξέρει να κουμαντάρει μια βάρκα που είναι ασφαλής στο νερό.

Αυτός ο άνθρωπος με την μαύρη καρδιά, μπουκωμένος απ' τον καπνό, μαυρισμένος απ' την τσίκνα, που η φάτσα του μοιάζει σαν μαρμίτα, που τα κουζινικά του μουτζουρώθηκαν με λιγδιασμένο χρώμα

– τα τηγάνια, τα καζάνια, οι σπάτουλες, οι πιατέλες, οι τρίποδες – πρέπει να είναι στιγματισμένος απ' το κάρβουνο,

ανάξιος να περιγραφεί με στίχους,

χρειάζεται μια εικόνα αφηδαστική για να περιγράψεις τα χαρακτηριστικά αυτού του γλίτση, του γλοιώδη άνδρα».²⁶

Θεωρεί το γεγονός πέρα ως πέρα ανάξιο, και νιώθει βαριά την αδικία της πράξης αυτής:

«οι σάλτσες ενός μάγειρα να είναι πάνω από τη δικαιοσύνη που αξίζει στον ποιητή και το δίκιο να νικιέται από μια χύτρα».²⁷

Το παράπονο του ποιητή τεκμηριώνεται στους επόμενους στίχους όπου παραθέτει τον κατάλογο των επιφανών φίλων που τρέχουν να τον βοηθήσουν και να βρουν λύση στο πρόβλημά του, ο Βίκιος, ο Γκόγκωνας, ο Παπούλος, όλοι ισχυροί άνδρες της επικράτειας του Μετς και τέλος ο ίδιος ο βασιλιάς. Πρώτος λοιπόν ο Βίλικος, επίσκοπος του Μετς, που τον λυπήθηκε, έτρεξε τρομαγμένος, αλλά του βρήκε μια εύθραυστη λέμβο, και αφού ξέσπασε καταστροφική καταιγίδα, ο ποιητής με υπερβολή περιγράφει τον εαυτό του αυτοσαρκαζόμενος:

«ήμουν μουσκεμένος απ' τη βροχή, τον αέρα, και μέσα στον ποταμό».²⁸

Γρήγορα κατεβάζει τους συνοδούς του για να συνεχίσουν με τα πόδια και με κωμικο-τραγικό χιούμορ γράφει πως:

²⁴ Fort. *Carm.* 6.8.7-8.

²⁵ Hor. *Carm.* 2.17.1.

²⁶ Fort. *Carm.* 6.8.7-16.

²⁷ Fort. *Carm.* 6.8.18-19.

²⁸ Fort. *Carm.* 6.8.24.

«αν όλος ο κόσμος είχε ανέβει στο πλοiάριο, όλοι θα ήταν πνιγμένοι»²⁹.

Όλοι θα είχαν γρήγορα βουλιάξει, παρασυρμένοι από τον κίνδυνο και κανένας δεν θα είχε επιζήσει για να διηγηθεί το ναυάγιο. Και ο ίδιος βρέθηκε:

«με το νερό να του γλείφει τα πόδια με απανωτά χτυπήματα»³⁰.

Αυτοσαρκαζόμενος ο ποιητής απευθύνεται στον ποταμό:

«σταμάτα να μ' ενοχλείς δεν θέλω να πλυθώ τώρα.
Αλλά το κύμα επέμενε να μου ποτίζει τα πόδια».³¹

Υπάρχει ένα διάχυτο χιούμορ του ποιητή στην περιγραφή της βυθιζόμενης μικρής λέμβου, στοιχείο τραγικό, που τελικά παρουσιάζεται από τον Φορτουνάτο ως ένα κωμικό επεισόδιο. Φθάνοντας στη συνέχεια στο Νοριάκ, ο Φορτουνάτος διηγείται την περιπέτειά του στον βασιλιά. Ο Σιγίβερθος γελά με τα παθήματα του ποιητή και διατάζει να του φέρουν αμέσως μια βάρκα.³² Το αστείο είναι ότι ψάχνουν όλοι μαζί, αλλά δεν βρίσκουν ένα μικρό πλοiάριο και τελικά όλη η βασιλική συνοδεία εξαφανίζεται. Ο ποιητής διακωμωδεί την κατάσταση, αφού στον τόσο μεγάλο στόλο του βασιλιά δεν βρισκόταν ούτε μια μικρή βάρκα για να τον εξυπηρετήσει. Μόνο ο Κόγκωνας έμεινε να τον βοηθήσει και ο Παππούλος που είναι και αυτός εκεί παρακαλεί τον κόμη να του βρει μια βάρκα. Ψάχνοντας γύρω βλέπει ένα κανώ κάπου πιο πέρα:

«Αλλά βέβαια ένα κανώ δεν θα μπορούσε να σηκώσει τα μπαγκάζια μου!»³³

Εδώ πάλι ο Φορτουνάτος με χιούμορ αναρωτιέται πώς είναι δυνατόν αυτός ένας ποιητής απόγονος του Οράτιου, ένας προστατευόμενος ποιητής του Σιγίβερθου, πως θα μπορούσε να ταξίδευε χωρίς μπαγκάζια!

«Περιμένοντας με κράτησε κάποιο χρόνο στο Νοριάκ
και αυτός ο αγαπητός φίλος γρήγορα διέταξε
να μου προσφέρουν φαγητό και μερικές κούπες κρασί,
όσο μπορούσε να βρει στην εξοχή».³⁴

Εν τω μεταξύ του βρήκε μια καλή βάρκα και επιτέλους ο Φορτουνάτος έφυγε. Ακόμη όμως και ο Παππούλος, που εξωράισε την κατάσταση προσφέροντάς του φαγητό και κρασί, δεν έφθασε για να μην υπονοήσει ο ποιητής ότι δεν ήταν ο ίδιος μέλος της αυλής, για να εξυπηρετηθεί αμέσως και να μην υποστεί τόσες ταλαιπωρίες. Και παρότι ευχαριστεί τους φίλους που τον συνέδραμαν, μέσα από τη χιουμοριστική αφήγηση των παθημάτων του, και την αυτοπροβολή του, πίσω από το χιούμορ, την ειρωνεία και τον αυτοσαρκασμό, διαφαίνεται ότι δεν είχε ακόμη αποκτήσει δύναμη και εξουσία. Βλέπουμε λοιπόν τον Φορτουνάτο εδώ ως ένα νεοφερμένο, ο οποίος έψαχνε τα βήματά του, και πρόβαλλε την μεγαλοσύνη του με τακτ, αλλά έδινε το στίγμα του.³⁵

Μια εντελώς διαφορετική χιουμοριστική εκτενής ελεγεία του ποιητή είναι αυτή που συγκρίνει τον μικρό ποταμό Εγίρκιο, με τον μεγάλο ποταμό Γαρούνα (*Carm.* 1.21). Με ειρωνεία συγκρίνοντας τους δύο ποταμούς αποκαλεί Νείλο τον Γαρούνα και ρυάκι τον Εγίρκιο. Και εκεί που μπαίνει και ενώνεται στα νερά του Γαρούνα, τον παρομοιάζει με δούλο που υποτάσσεται στο βασίλειό του. Στη

²⁹ Fort. *Carm.* 6.8.26.

³⁰ Fort. *Carm.* 6.8.30.

³¹ Fort. *Carm.* 6.8.31-2.

³² Fort. *Carm.* 6.8.33-4.

³³ Fort. *Carm.* 6.8.42.

³⁴ Fort. *Carm.* 6.8.43-4.

³⁵ George (1992) 181.

συνέχεια αποκαλεί τον Γαρούνα Ευφράτη της Γαλατίας, ενώ τον Εγίρκιο ένα παραπόταμο που έχει εξαφανιστεί:

«Καθώς ο Εγίρκιος κυλά με ένα λεπτό στρώμα νερού,
χρειάζεται τα δικά σου πλούτη για το φτωχή του πορεία.
Για να συγκρίνω λοιπόν, εσάς τους τόσο διαφορετικούς,
εκεί που αυτός γίνεται ρυάκι, εσύ νομίζω είσαι ένας Νείλος.
Εισέρχεται σαν ένας καλός δούλος σε σένα,
αλλά τον δαμάζει η βασιλεία σου.
Κυλάς σαν να είσαι ο Ευφράτης της Γαλατίας,
ενώ εκείνος κρύβεται».³⁶

Ο ποιητής συνεχίζει περιγράφοντας πως ο Εγίρκιος το καλοκαίρι δεν είναι παρά ένα αποξηραμένο τοπίο, με λάσπη και βούρκο που και που:

«Όταν το καυτό καλοκαίρι ορμά στα χωράφια
και όταν η εξοχή λαχανιάζει αξιοθρήνητα με το διψασμένο έδαφός της,
όταν ο Τιτάνας με τις καυτερές αχτίδες του αυλακώνει τους κάμπους
και ο καύσωνας χαράζει το χώμα,
τότε ο Εγίρκιος κυλά με κόπο τα αποξηραμένα του κύματα
και σπαρταρά σαν τα ψάρια του.
Γλύφει την αφημένη άμμο που τα κύματα άφησαν πίσω τους,
εξόριστος στο ίδιο του το βασίλειο».³⁷

Η παραστατική περιγραφή, η λεπτομέρεια με την οποία αναπαριστά το τοπίο μοιάζει σαν να είχε μπροστά του ο φυσιολάτρης ποιητής ένα πίνακα ζωγραφικής. Φαίνεται σαν να κινηματογραφεί την όλη κατάσταση και σαν ο κάθε επόμενος στίχος να συμπληρώνει την προηγούμενη σκηνή. Με χιούμορ αναφέρεται στον αφανισμό του παραπόταμου, αφού ο ταξιδιώτης που περνά τυχαία δεν βρίσκει ούτε μια γουλιά νερό. Πώς να δροσίσει άλλους ο ποταμός, όταν ο ίδιος είναι διψασμένος; Αν του παρουσιάσεις νερό, επιθυμεί να του το ρίξουν να το πει, αυτός ένας ποταμός. Η ρόδα της άμαξας που περνά την κοίτη αφήνει το ίχνος της στην άμμο και το αυλάκι δεν φτάνει να συγκρατήσει τις σταγόνες που στάζουν. Αν περάσεις έφιππος την εποχή του καρκίνου, μόλις η οπλή του αλόγου ακουμπώντας βυθίζεται.³⁸

Με χιούμορ και υπερβολή και για να γίνει πιο πιστευτός ο ποιητής ισχυρίζεται ότι είδε ένα μικροσκοπικό ψάρι να ξεπηδά από τον βούρκο και να περιπλανιέται σαν ναυαγός στην ξηρά. Μόνοι, κολυμπώντας στον βάλτο, οι βάτραχοι κοάζουν παραπονεμένα, και σαν ξένοι, βασιλεύουν πάνω στα νερά απ' όπου έφυγαν τα ψάρια.

«είδα ένα ψάρι, να πετιέται εξόριστο απ' το βούρκο
και να περιπλανιέται στην ξηρά,
και άκουσα μόνο βατράχια να κοάζουν
με παραπονεμένο τόνο μέσα στο βούρκο».³⁹

Από αυτήν την αξιοθρήνητη περιγραφή του αποξηραμένου ποταμού ο ποιητής περνά στην αντίθεση με την περιγραφή του, όταν ο ποταμός αυξήσει τα νερά του απ' τη βροχή.

³⁶ Fort. *Carm.* 1.22.2-8.

³⁷ Fort. *Carm.* 6.8.11-16.

³⁸ Fort. *Carm.* 6.8.23-30.

³⁹ Fort. *Carm.* 6.8, 31-32, 35.

«Αλλά όταν λίγη βροχή πέφτει απ' τα σύννεφα,
 ήδη απειλητικός, ο ποταμός φουσκώνει.
 Το παραμικρό σύννεφο του ξαναδίνει ζωή,
 ξαφνικά γίνεται θάλασσα,
 αυτός που λίγο πριν δεν ήταν παρά μια κηλίδα.
 Προχωρώντας σε στροβίλους, αισθάνεται την ανάγκη
 να κολυπήσει στα ίδια του τα νερά.
 Πάντα υπερβολικός, εκεί που δεν ήταν τίποτα εκεί γίνεται πολύς.
 Χωρίς να μπορεί να συγκρατήσει τις όχθες του,
 η πορεία του αρχίζει να διαχέεται.
 Αυτό που είχε πει στο βουνό, το ξερνά σε καλλιεργήσιμα χωράφια.
 Ξεχύνεται σε μια δίνη ορμητική, που μοιάζει μ' αυτήν ενός τυράννου,
 και αγριεύοντας ακολουθεί τον δρόμο και καταστρέφει τα προϊόντα του αγρού.
 Η συγκομιδή παρασύρεται στο ρεύμα του ποταμού,
 το ψάρι καταλήγει στον αγρό: επιστρέφει στην ξηρά, όταν η συγκομιδή κολυμπά.
 Τα πρόβατα άφησαν τα βοσκήματα τους στους βατράχους:
 τα λιβάδια κρατούν τα ψάρια και το κύμα παρασύρει τα κοπάδια».⁴⁰

Το διωγμένο μερσίσι βρίσκει ένα κατάλυμα στην κοιλάδα, και πιάνουν πιο πολλά ψάρια στην ξηρά παρά ποτέ στα νερά του ποταμού. Οι κάμποι που έπρεπε να σκίζονται από τις τσάπες γίνονται τα δίχτυα, το αγκίστρι αγκιστρώνεται εκεί που πριν υψωνόταν ένας πάσσαλος. Για το ψάρι, η τύχη του δεν αλλάζει, από τη μια βυθίζεται στον βούρκο, απ' την άλλη βιώνει μια εξορία στη μέση του κάμπου.⁴¹

Ο ποιητής, λοιπόν, με χιούμορ καταλήγει πως τα ψάρια έχουν την ίδια τύχη είτε ο ποταμός αποξηραίνεται είτε φουσκώνει απ' τα νερά, γιατί στην πρώτη περίπτωση τα ψάρια ζουν στο βούρκο, στην δεύτερη βρίσκονται εξόριστα στη μέση του κάμπου! Και καταλήγει με μια θυμόσοφη χιουμοριστική παρηγοριά:

«ο ποταμός αυτός προσφέρει ψάρια ακόμη και χωρίς νερό!»⁴²

Σε ένα άλλο σύντομο ποίημα, *Carm.* 3.18, ο ποιητής με διαφορετικό τρόπο εκφράζει το κομψό και λεπτό χιούμορ του, αλλά και με υπερβολή ειρωνεύεται τις φιλολογικές αξιώσεις του Βερτράνδου επισκόπου του Bordeaux.⁴³ Πρόκειται για ένα απαντητικό ποίημα του ποιητή προς τον επίσκοπο Βερτράνδο για τα επιγράμματα που έστειλε στον Φορτουνάτο μαζί με μια επιστολή, στην οποία του ζητά την γνώμη του. Ο ποιητής εκφράζει τις απόψεις του, οι οποίες έπρεπε να είναι αρνητικές, με εύσχημο ευγενικό όμως τρόπο. Με λεπτή ειρωνεία, αλλά φιλικά, του επισημαίνει ότι τα ποιήματά του είναι δύσκολα και ο τόνος τους αγγίζει την υψηλή τέχνη. Χαρακτηρίζει τα ποιήματα, με τα λάθη και τις δυσκολίες, ανακατωμένα σαν την αφρισμένη θάλασσα και τους στίχους θυελλώδεις, παρομοιάζοντάς τους με το πανί σκάφους πάνω από μια φουρτουνιασμένη θάλασσα.⁴⁴ Αναφερόμενος στην ανοιχτή σελίδα, που είχε μπροστά του, με στίχους του επισκόπου τους παρομοιάζει με θυελλώδη κύματα που έμοιαζε να τα ξερνά μια πηγή στη θάλασσα.

Υπερβάλλοντας όμως, και με υψηλή ειρωνεία που αγγίζει την κοροϊδία τού επισημαίνει ότι ούτε η ένδοξη Ρώμη δεν είχε ακούσει στην αγορά του Τραϊανού ποιήματα τόσο μεγαλοπρεπή και προσεγμένα και τον ρωτά, σε μια ρητορική ερώτηση, γιατί δεν απάγγειλε ένα τέτοιο αριστούργημα στους συγκλητικούς οι οποίοι θα είχαν ανοίξει κάτω απ' τα πόδια του χαλιά χρυσοποίκιλτα για να τον τιμήσουν. Ακόμα με μεγαλύτερη υπερβολή και ειρωνεία του επισημαίνει ότι θα έβλεπε τους στίχους

⁴⁰ Fort. *Carm.* 6.8.37-50.

⁴¹ Fort. *Carm.* 6.8.51-6.

⁴² Fort. *Carm.* 6.8.61.

⁴³ Αυτό το ποίημα είναι η μόνη απόδειξη για τη φιλολογική δραστηριότητα του Βερτράνδου. Reydellet (1994) 116 σημ. 107.

⁴⁴ Fort. *Carm.* 3.18.1-4.

του να διατρέχουν όλη την οικουμένη στις χώρες, στους λαούς, στα σταυροδρόμια, κάτω από τα χειροκροτήματα του πλήθους.⁴⁵

Στη συνέχεια όμως αρχίζουν με κομπόχτες οι παρατηρήσεις του, γιατί στο στυλ του, ο Βετράνδος μιμείται ή αντιγράφει προφανώς τους αρχαίους, πράγμα που δεν είναι κακό αφού και ο Φορτουνάτος αλλά και τόσοι άλλοι το έκαναν, αλλά ότι αυτός το κάνει με λανθασμένο τρόπο, αφού δεν σέβεται την προσωδία και την μετρική.⁴⁶

Ο Φορτουνάτος, ένας *bon vivant*, λάτρης του καλού φαγητού και του ποτού, στην ποίησή του τα διακωμωδεί με χιούμορ σε ένα από τα ποιήματα που στέλνει στην Ραδεγούνδη και την Αγνή μετά από ένα συμπόσιο με πλούσιες λιχουδιές που εκείνες ετοίμασαν και σε αντάλλαγμα του ζήτησαν στίχους.⁴⁷ Ο Φορτουνάτος με πολλή ζωντάνια και παραστατικότητα και με εξαιρετική ποιητική τέχνη σκιαγραφεί τις συνθήκες σύνθεσης του ποιήματος αυτού, που του είχαν ζητήσει να γράψει η Ραδεγούνδη και η Αγνή. Μετά από μια πανδαισία ενός γεύματος, από μια κρασοκατάλυση μαζί με φίλους του, ζαλισμένος από το κρασί που έχει καταναλώσει και ναρκωμένος από την νύστα, μετά από τις λιχουδιές που έχει φάει, ο ποιητής προσπαθεί να ανταποκριθεί στο αίτημά τους και να συνθέσει στίχους. Ο ύπνος όμως τον κυριεύει και τα όνειρα εναλλάσσονται με τα διαλείμματα φαγητού και κρασιού:

«Μέσα σε πλήθος λιχουδιές, μέσα σε πλούσια σάλτσα,
τη μια στιγμή όλα τα 'τρώγα, την άλλη ναρκωνόμουν.
(Πότε το στόμα μου άνοιγα, πότε έκλεινα τα μάτια
κι έτρώγα μέσα σ' όνειρα που 'ταν πολλά, ήταν τόσα.)»⁴⁸

Ομολογεί στις μοναχές τη θολωμένη κατάσταση του μυαλού του και τη δυσκολία του να συνθέσει στίχους, αφού η Μούσα του, δηλ. η ποιητική του έμπνευση, ήταν και αυτή μεθυσμένη, το χέρι του παράλυτο και η πένα του αδύνατη για να γράψει:

«Είχα, πιστέψτε αγαπητές, το νου μου θολωμένο
και δεν μπορούσα εύκολα τα λόγια μου ν' αρθρώσω.
Τα χέρια ήταν αδύναμα κι η πένα μου για στίχους,
ήταν πιωμένη η Μούσα μου, παράλυτο το χέρι.»⁴⁹

Η εικόνα της μέθης του βρίσκεται στην χιουμοριστική μεταφορά ότι το τραπέζι κολυμπούσε μέσα σε κρασί άκρατο, διατρανώνοντας έτσι τη μέθη του:

«Σε με και τους συμπότες μου φαινόταν το τραπέζι
μεσ' το κρασί το ανέρωτο να κολυμπά το ίδιο!»⁵⁰

Ο ποιητής, όπως ομολογεί σε διάφορα ποιήματα που στέλνει στις δύο μοναχές, ήταν λαίμαργος και απολάμβανε κάθε έδεσμα που ικανοποιούσε τη γευσίγνωσία του.⁵¹ Στο 11.9, με πομπώδη υπερβολή, έντονη παραστατικότητα και χιούμορ μας διασώζει πληροφορίες για τις γευστικές συνήθειές του και για τον τρόπο παράθεσης των φαγητών:

«τα χόρτα που μου στείλατε πλημμυρισμένα μέλι

⁴⁵ Fort. *Carm.* 3.18.7-12.

⁴⁶ Fort. *Carm.* 3.18.13-16. Reydellet (1994) 117 σημ. 110.

⁴⁷ Fort. *Carm.* 11.23.

⁴⁸ Fort. *Carm.* 11.23.1-4.

⁴⁹ Fort. *Carm.* 11.23.5-8.

⁵⁰ Fort. *Carm.* 11.23.9-10.

⁵¹ Fort. *Carm.* 11.9.10, 12, 14, 16, 19, 20, 22α, 23.

ήταν τα πρώτα μα πολλά στο καθημερινό μου
πολλές ως τέσσερις φορές κατέφυγα σε τούτα
που η μυρωδιά τους θάφτανε την πείνα να χορτάσει.»⁵²

Άλλού πάλι μιλά για τον υπηρέτη – απεσταλμένο από τις μοναχές που του φέρνει το κρέας,
τόσο πολύ που μοιάζει με ψηλούς λόφους, στην κορυφή γαρνιρισμένους με χορταρικά και θαλασσινά:

«έπειτα άλλος κομιστής: ψηλοί μαζί του οι λόφοι
και εκεί στο κρέας, στο βουνό, περήφανη κορφή' ναι
τριγυρισμένη λιχουδιές της γης και του πελάγους.»⁵³

Οι παρακάτω στίχοι τεκμηριώνουν τη λαιμαργία του, αποτυπώνουν τα λόγια ενός καλοφαγά
που ξέρει να εκτιμήσει όχι μόνο τη γεύση αλλά και την εμφάνιση των εδεσμάτων, ενώ με αφέλεια και
χιούμορ ομολογεί:

«με λαιμαργία ο άπληστος τα καταβρόχθισα όλα
και το βουνό κι ο κήπος σου γεμίζουν την κοιλιά μου.»⁵⁴

Ανάλογου περιεχομένου είναι και το 11.10. Στο ποίημα αυτό φαίνεται ακόμα πιο πολύ η
απληστία του ποιητή, η λαιμαργία του εκφράζεται με χιούμορ και υπερβολή. Κρέας με λαχανικά με
ειδική σάλτσα, χόρτα γεμάτα χυμούς, στη θέα των οποίων «του τρέχουνε τα σάλια»:

«Εδέσματα έρχονται πολλά κι από παντού συντρέχουν,
μεγάλο είναι το δίλημμα ποιο πρώτα 'θε να πάρω.
Σε μια πιατέλα απ' άργυρο στοιβάζεται το κρέας
με λάχανα που κολυμπούν μέσα σε πλούσια σάλτσα.
Και να, τα χόρτα ακολουθούν σε μαρμαρένιο πιάτο,
και ο μελένιος τους χυμός μου γέμισε το στόμα.
Σε δίσκο γυάλινο, στριφτό, πουλερικά είναι τόσα,
που ακόμα και χωρίς φτερά βαριά τόσο πολύ 'ναι.
Φρούτα πολλά προσφέρονται σε πλουμιστά πανέρια
και η γλυκιά τους μυρωδιά κυλάει και με χορταίνει.»⁵⁵

Ο τρόπος της περιγραφής είναι τόσο παραστατικός που ο αναγνώστης ζει τις απολαύσεις και
νιώθει την ίδια τέρψη με τον Φορτουνάτο που με χιούμορ σαρκάζει τον εαυτό του για τη λαιμαργία
του και τις γαστριμαργικές του απολαύσεις.

«Μια μαύρη χύτρα από πηλό μου δίνει άσπρο γάλα:
Έφτασε θριαμβευτική· σίγουρα θα μ' αρέσει.»⁵⁶

Στην ίδια κατηγορία και το ποίημα 11.22α, όπου με χιούμορ και υπερβολή ο ποιητής μας
περιγράφει την λαιμαργία του:

«απ' τις πολλές τις λιχουδιές τεντώθηκε η κοιλιά μου
γάλα, χορταρικά, αυγά, βούτυρο, τα καταβρόχθισα όλα.»⁵⁷

⁵² Fort. Carm. 11.9.3-6.

⁵³ Fort. Carm. 11.9.9-12.

⁵⁴ Fort. Carm. 11.9.13-14.

⁵⁵ Fort. Carm. 11.10.1-10.

⁵⁶ Fort. Carm. 11.9.10-11.

⁵⁷ Fort. Carm. 11.22a.1-2.

Αλλά και στο 11.20, ο ποιητής αναφέρεται χιουμοριστικά στην ανυπακοή των προτροπών των μοναχών να φάει λιτά και να προσέχει την υγεία του:

«από τη μια με λιχουδιές, με χόρτα από την άλλη
οι δυο εσείς με τρέφετε με όλα αυτά τα δώρα.
από τη μια τρέχουν αυγά, δαμάσκηνα απ' την άλλη
δώρα λευκά προσφέρονται ανάκατα με μαύρα
μακάρι να'ναι ήρεμη η κοιλιά μου, έτσι με τόσα φαγητά!
Προστάξατε να κρατηθώ με δυο αυγά το βράδυ»

με αφοπλιστική αφέλεια και χιούμορ ομολογεί:

«μα την αλήθεια θα σας πω, τέσσερα ο δόλιος ήπια.»⁵⁸

Φαίνεται λοιπόν πως το πηγαίο ταλέντο του Φορτουνάτου, αναπαριστά την καθημερινότητά του μέσα από την ποίηση που γράφει για να ευχαριστήσει τις μοναχές, και φτάνει στο σημείο π.χ. ένα λιτό γεύμα με αυγά, γάλα και δαμάσκηνα να παρουσιάζεται μέσα από την παραστατική και ζωντανή περιγραφή του σαν πλούσιο βασιλικό δείπνο. Και έτσι αυθόρμητα και με χιούμορ σατιρίζει και την δική του λαιμαργία, οπτική και γευστική.

Ο καλόκαρδος περιηγητής Φορτουνάτος, ο προάγγελος των τροβαδούρων, με τη βαθιά θρησκευτική πίστη, λατρεύει τις ανέσεις χωρίς να θεοποιεί την ύλη, αγαπά την Κτίση χωρίς να γίνεται ράθυμος, δημιουργεί φιλίες και προστάτες για να επιβιώσει με την ποίησή του χωρίς να απαρνιέται έναν κοσμικό, καθόλου βλάσφημο ασκητισμό. Μέσα από τα ποιήματά του σκιαγραφείται ο χαρακτήρας του και αποδεικνύεται σε πολλά ποιήματα και στίχους του ένας άνθρωπος με γλυκό και ήπιο χιούμορ που δεν πληγώνει, δεν μειώνει κανέναν, αντίθετα τις περισσότερες φορές όταν πρόκειται για τον εαυτό του και τις αδυναμίες του, δεν διστάζει να αυτοσαρκάζεται, προβάλλει τη λαιμαργία του και την αγάπη του για το κρασί που τον οδηγούσε συχνά στη μέθη και στην κραιπάλη και έτσι γίνεται πιο συμπαθής και στους ανθρώπους που τον συναναστρέφονταν αλλά και σε μας, που μετά τόσους αιώνες μπορούμε να αναβιώσουμε τον κοσμικό και ανθρώπινο Φορτουνάτο.

Βιβλιογραφία

- Buecheler, Fr. – Riese, A. (1869), *Anthologia latina sive poesis latinae supplementum*, (AL 19.9), Lipsiae.
- Curtius, E. (1956), *La littérature européenne et le Moyen Age*, μτφρ. στα Γαλλικά από τον J. Brezoux, Presses Universitaires de France, Paris.
- Fortunatus, Venantius, *Carmina*, MGH, Auct. Ant. 4,1, *Venanti Honori Clementiani Fortunati presbyteri Italici opera poetica. Recensuit et emendavit Fridericus Leo*, Berlin, 1881.
- Fortunatus, Venantius, *Vita Martini ep. Turonensis*, MGH, Auct. Ant. 4, 1, *Venanti Honori Clementiani Fortunati presbyteri Italici opera poetica. Recensuit et emendavit Fridericus Leo*, Berlin, 1881.
- George, J. (1992), *Venantius Fortunatus, a Latin Poet in Merovingian Gaul*, Oxford.
- Nisard, M.C. (1887), *Venance Fortunat. Poésies mêlées*, Paris.
- Nisard, M.C. (1890), *Le Poète Fortunat*, Paris.
- Reydellet, M. (1994), *Venance Fortunat, Poèmes*, texte établi et traduit, Les Belles Lettres, Paris.

⁵⁸ Fort. *Carm.* 11.20.1-6.

- Rosada, G. (1993), “Il "viaggio" di Venanzio Fortunato ad Tyrones: il tratto da Ravenna ai *Breonum Loca* e la strada per *Submontana Castella*”, *Atti del convegno internazionale di studi, Valdobbiadene, 17 maggio 1990- Treviso, 18-19 maggio 1990*, Treviso, σσ. 25-57.
- Roux, J.L. (1978), “Un troubadour devenu évêque de Poitiers: Saint Fortunat”, *Picton* 8: 5-56
- Βουτσίνου-Κικίλια, Μ. (2001), *Βενάντιος Ονώριος Κλημεντιανός Φορτουνάτος, Ποιήματα αφιερωμένα στη Ραδεγούνδη και την Αγνή*, Αθήνα.
- Καραπιδάκης, Ν. (1996), *Ιστορία της Μεσαιωνικής Δύσης (5ος-11ος αι.)*, Αθήνα.

Résumé

Venance Fortunat: le précurseur des troubadours à l'humour fin

Venantius *Honorius Clementianus* Fortunatus, le dernier poète classique et le premier du Moyen-âge (530-600), est né près de Trevizo en Italie. Il a étudié à Ravenne, la grammaire, la rhétorique et la poésie. A la fin de l'été 565 il part pour la France. Il a voyagé pendant trois années d'Italie en Gaule, en s'arrêtant dans les cours des rois barbares, vivant de la poésie et de sa lyre, comme un troubadour.

Fortunat a traversé l'Europe centrale et l'Europe de l'ouest pour arriver à Poitiers, où il a vécu jusqu'à la fin de sa vie. De Poitiers il a voyagé comme un *agens* du Monastère de la Sainte Croix, qui avait été fondé par la monial et l'ex reine Radegonde. En Italie il ne reviendra jamais.

Le débonnaire Fortunat, un homme de bon coeur, malgré sa foi religieuse profonde, il adore le confort sans pour autant déifier les biens matériels; il apprécie les plaisirs de la vie sans devenir inactif; il noue des amitiés et sollicite des protecteurs, afin qu'il puisse vivre par le biais de sa poésie, sans nier un ascétisme mondain, mais pas du tout blasphématoire.

Son caractère est dépeint dans ses poèmes, dans lesquels il apparaît comme un homme doté d'un humour fin et inoffensif qui ne blesse ni diminue personne. Au contraire, dans la plupart des cas, quant à lui, il n'hésite pas de railler ses propres faiblesses en mettant en évidence sa gourmandise et sa passion pour le vin, qui le conduisent souvent à l'ivresse et à la débauche! Ainsi, il se rend plus plaisant pour ceux qui se trouvaient autour de lui, mais aussi pour nous, ses lecteurs, qui, après tant de siècles, pouvons retracer le visage mondain et humain de Fortunat, plein d'humour fin.

ΑΙΝΙΓΜΑΤΙΚΟ ΔΙΓΛΩΣΣΟ ΧΙΟΥΜΟΡ:
ΟΠΤΑΤΙΑΝΟΣ ΠΟΡΦΥΡΙΟΣ, *CARM.* 23

Ο συγγραφέας στον οποίο επικεντρώνουμε την προσοχή μας στην παρούσα εργασία, ο Publilius Optatianus Porfyrius, ζει και δημιουργεί τη λογοτεχνική του παραγωγή στην αρχή της Ύστερης Αρχαιότητας: γεννημένος στην Αφρική, όπως πιστεύει σήμερα η έρευνα,¹ στη δεκαετία 260-270, δηλαδή σχεδόν στα μέσα της πολιτικής και γραμματειακής «μαύρης τρύπας» (235-284),² εμφανίζεται στο λογοτεχνικό προσκήνιο σε ώριμη μόνο ηλικία, ενταγμένος στη λεγόμενη «κωνσταντινεία λογοτεχνία».³ Γύρω από τον Μαικήνα του χριστιανισμού, τον Μεγάλο Κωνσταντίνο, παράγουν λογοτεχνικό έργο αξιόλογοι συγγραφείς: κοντά σε Έλληνες, όπως ο Ευσέβιος Καισαρείας, επίσης και διαπρεπείς ρωμαίοι: ο «χριστιανός Κικέρωνας» συνομήλικος του Οπτατιανού Λακτάντιος, η συνθέτιδα χριστιανικών κεντρώνων Βαίτιττα Πρόβα, ο δημιουργός «βιβλικής ποίησης» Ιουβένκος· στον ίδιο κύκλο ανήκει και ο Οπτατιανός.

Μια καίριας σημασίας μαρτυρία για το έργο του Οπτατιανού Πορφυρίου παρέχει ο Ιερώνυμος στο έργο του *Chronica: Porfyrius misso ad Constantinum insigni volumine exilio liberatur*.⁴ Η έρευνα, με βάση αυτή τη μαρτυρία και αξιοποιώντας και μαρτυρίες άλλων συγγραφέων αλλά και εσωτερικές μαρτυρίες του Οπτατιανού,⁵ έχει καταλήξει στο συμπέρασμα ότι ο Οπτατιανός συνέθεσε επί τη ευκαιρία του εορτασμού (το 325) είκοσι χρόνων βασιλείας του Μ. Κωνσταντίνου (δηλ. των *Vicennalia*)⁶ μια συλλογή⁷ (πιθανόν 20 ποιημάτων),⁸ την οποία απέστειλε στον αυτοκράτορα και έτσι πέτυχε την ανάκλησή του από την εξορία. Για τους λόγους της εξορίας χύθηκε αρκετή μελάνη: εσωτερικές και εξωτερικές μαρτυρίες⁹ οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ο Οπτατιανός εξορίστηκε κατηγορούμενος βασικά για μοιχεία (*crimen adulterii*). Η επετειακή ποιητική αυτή συλλογή – που συνήθως χαρακτηρίζεται «Panegyricus» – αποτελεί βασικό πυρήνα της ποιητικής παραγωγής του Οπτατιανού, η οποία υπηρετεί το πολιτικο-θρησκευτικό πρόγραμμα του Μ. Κωνσταντίνου. Γι' αυτό η θεματολογία¹⁰ του Οπτατιανού περιστρέφεται βασικά περί τον αυτοκράτορα και ιδέες ή γεγονότα σχετιζόμενα με αυτόν.¹¹

¹ Για το ζήτημα της καταγωγής του Οπτατιανού βλ. Polara (1974) 114 (όπου και οι παλαιότερες απόψεις).

² Βλ. von Albrecht (2002) τόμ. 2, σ. 1474· πρβλ. Herzog (1989) 404.

³ Για την «κωνσταντινεία λογοτεχνία» (και τους ποιητές που περιέβαλλαν τον Μ. Κωνσταντίνο) βλ. Hose (2007) 535-58.

⁴ Η μαρτυρία του Ιερώνυμου στην έκδοση της Kluge (1926) XXIX(I), στην έκδοση του Polara (1973) τ. II, σ. 3(5) κ.ά. Για την εξορία του Οπτατιανού (χρόνο, τόπο, αιτίες) βλ. Polara (1974) 118-21· πρβλ. Polara (2004) 11 και Hose (2007) 548-9.

⁵ Παρουσίαση και σχολιασμό των σχετικών μαρτυριών βλ. στους: Kluge (1922) 89-98, Barnes (1975) 177-83.

⁶ Η επέτειος αυτή γιορτάστηκε τον Ιούλιο του 325 μ.Χ. στη Νικομήδεια και το καλοκαίρι του 326 μ.Χ. στη Ρώμη, βλ. Edwards (2005) 447· πρβλ. Polara (1975) 114 κ.ε., και Castorina (1968) 275 κ.ε.

⁷ Για τη συλλογή αυτή (που συνήθως αποκαλείται Panegyricus) βλ. Polara (1974) 282-4· πρβλ. Polara (1978) 340-2.

⁸ Οι μελετητές διατυπώνουν επιφυλάξεις για τον αριθμό αυτό, όμως τουλάχιστον 11-13 ποιήματα από τη σωζόμενη συλλογή θεωρείται βέβαιο ότι αποτελούσαν μέρος της επετειακής συλλογής, βλ. Polara (1974) 282, και Polara (2004) 12, 26.

⁹ Βασική εσωτερική μαρτυρία είναι το χωρίο του Οπτατιανού 2.31-32: *respice me falso de crimine, maxime rector, / exulis afflictum poena*. Βασική εξωτερική μαρτυρία είναι το χωρίο του Φίρμικου Ματέρνου (Firmicus Maternus) *Math.* 2.29.10 και 17 (η μαρτυρία του Ματέρνου στο σύνολό της παρατίθεται στον Polara (1973) 1-3). Η συνέχεια του παραπάνω χωρίου του Οπτατιανού (2.32-33 *nam cetera causae / nunc obiecta mihi venia, venerabile numen*) αναφέρεται σε κάποια δεύτερη αιτία της εξορίας του Οπτατιανού· πιθανόν ήταν η χρήση μαγείας με βάση τη μαρτυρία του Φίρμικου Ματέρνου *Math.* 2.29.18. Πρβλ. Polara (1974) 120 κ.ε. με σημ. 48-9, και Polara (2004) 10-11, 26 και 62 σημ. 4.

¹⁰ Η Okacova (2007) 61-2 κατανέμει τη θεματολογία των ποιημάτων του Οπτατιανού σε πέντε κατηγορίες: (θέματα) παγανιστικά, χριστιανικά, παιχνιδιάρικα/ελαφρώς πονηρά, ερωτικά, μυθολογικά.

¹¹ Βλ. συνοπτικά Polara (2004) 13.

Οι μελέτες των Castorina, Helm, Polara κ.ά.¹² έδειξαν ότι ο Οπτατιανός είναι ο μεγάλος καλλιτέχνης της «οπτικοακουστικής» ποίησης ή του λεγόμενου *carmen figuratum*: τα ποιήματά του, στην πλειονότητά τους, δεν είναι απλώς αναγιγνωσκόμενα κείμενα, αλλά ταυτόχρονα εκπέμπουν και κάποιο, συναφές με το περιεχόμενο του ποιήματος, εικονιστικό μήνυμα. Αυτό επιτυγχάνεται με δύο τρόπους:¹³

1. με τη μορφοποίηση της εξωτερικής εικόνας του όλου ποιήματος (π.χ. στο σχήμα ενός βωμού: *Carmen* 26),¹⁴
2. με τη διαμόρφωση στο εσωτερικό του ποιήματος κάποιου σχήματος (της «*figura*»), που μπορεί να είναι είτε κάποιο γεωμετρικό σχήμα (όπως οι ρόμβοι του *Carmen* 21)¹⁵ είτε κάποιο/κάποια γράμμα/γράμματα (όπως η φράση *IESVS XP[ISTVS]* και το «χριστόγραμμα» στο *Carmen* 8)¹⁶ είτε κάποιο αντικείμενο (όπως ένας φοίνικας στο *Carmen* 9).¹⁷ Η διαμόρφωση αυτής της *figura* προϋποθέτει απόλυτη στοίχιση των γραμμάτων κάθε στίχου (γι' αυτό το ποίημα αυτής της κατασκευής χαρακτηρίζεται και *carmen quadratum* ή *cancellatum*)¹⁸ καθώς και χρήση διαφορετικού χρώματος μελάνης¹⁹ για τα γράμματα που συναποτελούν τη *figura*. Ένα σημαντικό χαρακτηριστικό αυτής της τεχνικής είναι ότι η *figura* εμπεριέχει ένα, κατά κάποιο τρόπο, «κρυπτοποίημα»: τους *versus intexti* («ενυφασμένους στίχους»), κατά την ορολογία του ίδιου του Οπτατιανού.²⁰

Είναι λοιπόν φανερό ότι κάθε ποίημα αυτής της κατηγορίας είναι «τριδιάστατο»: Η πρώτη διάσταση (αναγνωστική-ακουστική) είναι το, ας το πούμε έτσι, «έξω ποίημα», δηλ. το άμεσα προσεγγιζόμενο ποιητικό κείμενο. Η δεύτερη διάσταση (οπτική) είναι η εικόνα της *figura*. Η τρίτη διάσταση (επίσης αναγνωστική-ακουστική) είναι το «έσω ποίημα» ή «κρυπτοποίημα» (ο Helm το ονομάζει «κρυπτόγραμμα»)²¹ που διατρέχει τη *figura*. Είναι προφανές ότι οι δύο πρώτες διαστάσεις είναι εύκολα αντιληπτές· η τρίτη αντίθετα είναι δυσπρόσιτη.²²

Από τα *carmina figurata* του Οπτατιανού το μόνο που είναι παντελώς άσχετο από την κωνσταντίνεια θεματολογία είναι το ποίημα 23 – το αντικείμενο της μελέτης μας. Για το λόγο ακριβώς αυτό υπάρχει και ζήτημα χρονολόγησης: κατά την Kluge²³ δεν μπορεί να χρονολογηθεί, ενώ κατά τον Polara²⁴ γράφηκε πριν από τον Panegyricus και αποτελεί πρόιμη δημιουργία του ποιητή.

¹² Βασικές μελέτες (σε χρονολογική σειρά): Helm (1902)· Castorina (1968) 256-95· Levitan (1985) 245-69· Polara (1987) 163-73· Polara (1987-1988)· Ernst (1991) 95-142· Polara (1991) 291-336· Edwards (2005) 447-66· πρβλ. Okacova (2006) 41-50. Για την «οπτική» ποίηση γενικά βλ. Ernst (1976).

¹³ Στην κατηγοριοποίηση που παραθέτουμε ακολουθούμε τον Polara (1975) 103-4 (κυρίως 104).

¹⁴ Ποίημα 26: Polara (1973) τ. I, σ. 103· πρβλ. ποίημα 27 («σύριγγ»): Polara (1973) τ. I, σ. 107 κ.ά. Αυτού του είδους το ποίημα συχνά ονομάζεται Calligramma· πρβλ. Polara (1987).

¹⁵ Ποίημα 21: Polara (1973) τ. I, σ. 83.

¹⁶ Ποίημα 8: Polara (1973) τ. I, σ. 32.

¹⁷ Ποίημα 9: Polara (1973) τ. I, σ. 37. Υπάρχουν βέβαια και ποιήματα με μεικτή μορφή, όπως το *Carm.* 19, όπου εικονίζεται ένα πλοίο – το πλοίο της πολιτείας –, συνυπάρχουν όμως και *figurae* που είναι γράμματα· βλ. Polara (1973) τ. I, σ. 72.

¹⁸ *carmen quadratum*: Ernst (2002) 30. *carmen cancellatum*: Dencker (1972) 24. Ο Οπτατιανός θεωρείται ευρετής αυτού του είδους· βλ. Edwards (2005) 450, Polara (1987) 171, Okacova (2006) 43.

¹⁹ Βλ. παρακάτω, σ. 301 με σημ. 26.

²⁰ Βλ. *Carm.* 9, στ. 5 του «κρυπτοποιήματος» (τ. I, σ. 38 της έκδ. Polara (1973)): *reddat ut intextus Musarum carmine versus*, πρβλ. ποίημα 3.16-17: *gaudet Calliope, si vota secundet / Delius, intexta ut parili sub tramite Musa / orsa iuuet, versu consignens aurea saecla*.

²¹ Helm (1959) 137.

²² Γενικά το ποιητικό έργο του Οπτατιανού θεωρείται δυσνόητο· χαρακτηριστική είναι η άποψη του La Penna (1996) 51 ότι το έργο του Οπτατιανού παρουσιάζει δυσκολίες σε κάθε βήμα και είναι ίσως το δυσκολότερο από όλα τα λατινικά κείμενα της αρχαιότητας (“*presenta difficoltà ad ogni passo: forse è la più difficile delle opere antiche scritte in latino*”).

²³ Kluge (1924) 346.

²⁴ Ο Polara (1974) 284 με σημ. 70, χρονολογεί το ποίημα 23 πριν από το 322 μ.Χ.: ο ίδιος σε μεταγενέστερη εργασία του (Polara [2004] 12) τοποθετεί τη συγγραφή του ποιήματος αυτού στο χρονικό διάστημα μεταξύ των (χαμένων) πρωτόλειων *frivola carmina* (βλ. *Carm.* 21.1: *pauca quidem cecini fors frivola*) και του λεγόμενου Panegyricus (325). Υπέρ της πρόιμης χρονολόγησης τάσσεται και ο Edwards (2005) 452: “The brevity and relative simplicity of overall design indicates that *this poem is among the earliest intexti poems*, while the crypto-bilingualism suggests it was not the first. The subject matter

Στο ποίημα αυτό ο Οπτατιανός λέει για κάποιο μη κατονομαζόμενο «έλληνα φίλο» του τα παρακάτω:²⁵

Ingemui grauter, Graecum miseratus amicum,
 cui mea mens, admissa dolens, cupit omnia fari,
 solus ut haec occulta legens se concitet ira,
 unde queat fluxum uinclis sontemque tenere,
 sed uitans multos, quos foeda ad iurgia coiux 5
 noluerit testes, neu candida femina Graecum
 mox caris hebetet telis, nihil improba cygni
 deposuisse uidens Helenam, cui gratia binis
 maior adulteriis. Do nomina cuncta libenter:
 Musa sonat Graecis. Fryx coiux, crede canenti. 10

Ας αναζητήσουμε τη «δεύτερη διάσταση» του ποιήματος – την οπτική: η εικόνα που παρείχε το ποίημα γραμμένο σε κεφαλαιογράμματη γραφή με απόλυτα στοιχημένους τους στίχους και με τα γράμματα του *versus intextus* γραμμένα με κόκκινη μελάνη²⁶ είναι αυτή που βρίσκουμε καταγεγραμμένη σε χειρόγραφα²⁷ που παραδίδουν το έργο και εκτυπωμένη σε νεότερες εκδόσεις.²⁸

I M G E M V I G R A V I T E R G R A E C V M M I S E R A T V S A M I C V M
 C V I M E A M E N S A D M I L S A D O L E N S C V P I T O M N I A F A R I
 S O L V S V T H A E C O C C V L T N L E G E N S S E C O N C I T E T I R A
 V N D E Q V E A T F L V X V M V V I C L I S S O N T E M Q V E T E N E R E
 S E D V I T A N S M V L T O S Q V O S F O E D A A D I V R G I A C O I V X
 N O L V E R I T T E S T E S I N E V C A N D I D A F E M I N A G R A E C V M
 M O X C A R I S H E B E T E T T E L I S N I H I L I M P R O B A C Y G N I
 D E P O S V I S S E V I D E N S H E L E N A M C V I G R A T I A B I N I S
 M A I O R A D V L T E R I I S D O N O M I N A C V N C T A L I B E N T E R
 M V S A S O N A T G R A E C I S F R Y X C O I V X C R E D E C A N E N T I

Για τη *figura* αυτή οι μελετητές εξαρχής διατύπωσαν την άποψη ότι πρόκειται για κεφαλαίο γράμμα.²⁹ ο Castorina (1968) και ο Edwards (2005) θεώρησαν ότι είναι ένα «αναποδογυρισμένο W»,³⁰

argues against its composition as a presentative piece for Constantine”. Στο ζήτημα της χρονολόγησης όμως θα επανέλθουμε παρακάτω (βλ. σ. 301).

²⁵ Σύμφωνα με τη νεότερη έκδοση του Polara (2004) 202 [=ανατύπωση, με κάποιες τροποποιήσεις, της παλαιότερης έκδοσης (Polara [1973] τ. I, 92): η διερεύνηση όμως που θα ακολουθήσει παρακάτω θα μεταβάλει σε ορισμένα σημεία το κείμενο αυτό.

²⁶ Τη χρήση κόκκινης μελάνης (*minium*) για το κείμενο των *versus intextus* μαρτυρεί ο ίδιος ο Οπτατιανός, βλ. π.χ. *Carm.* 9.1 και 17.12-3, πρβλ. Polara (2004) 14. Στο *Carm.* 1 ο Οπτατιανός κάνει λόγο για δύο εκδόσεις: την συνηθισμένη και μια πολυτελή σε πορφυρή περγαμηνή, όπου το «έξω ποίημα» ήταν γραμμένο με αργυρά γράμματα και το «κρυπτοποίημα» με χρυσά γράμματα· βλ. Polara (2004) 54, σημ. 2.

²⁷ Βλ. φωτογραφίες δύο χειρογράφων στον Polara (2004) 100/101 (κεφαλαιογράμματη γραφή), Polara (2004) 108/109 (μικρογράμματη γραφή).

²⁸ Στην έκδοση της Kluge (1926) μετά την έκδοση των κειμένων, στο κεφάλαιο “Porfyrii carmina quaedam litteris capitalibus expressa”, στην παλαιότερη έκδοση του Polara (2004) 199 και στη νεότερη έκδοση του Polara (1973) τ. I, σ. 90.

²⁹ Η *figura* είναι κεφαλαίο γράμμα και στα ποιήματα 5, 8, 14, 19 και 24.

³⁰ “[A]n inverted W”: Edwards (2005) 452. Ο Castorina (1968) 284 λέει ότι πρόκειται για το σχήμα ενός «W απλωμένου και αναποδογυρισμένου» (“figura d’ un W allargato e capovolto”).

ενώ ο Helm (1959) και κατόπιν ο Polara (1973) ισχυρίστηκαν (ορθά, όπως θα φανεί αμέσως παρακάτω) ότι πρόκειται για «διεσταλμένο» Μ.³¹ Η πραγματική σημασία της εικονιζόμενης *figura* μπορεί να γίνει και γίνεται αντιληπτή με βάση το κείμενο του *versus intextus* που εμπεριέχεται μέσα σε αυτήν, δηλ. υπό το φως της «τρίτης διάστασης» του ποιήματος, στην οποία ερχόμαστε ευθύς αμέσως.

Διαβάζοντας λοιπόν τα γράμματα της *figura* (κάνοντας αρχή από την κάτω δεξιά άκρη της προς τα επάνω) και συναρμολογώντας τα σε λέξεις, διαπιστώνουμε ότι το εμπεριεχόμενο κείμενο είναι ένας ελληνικός εξάμετρος, ο ακόλουθος:³²

*Μάρκε, τὴν ἄλοχον, τὴν Ὑμνίδα, Νεῖλος ἐλαύνει.*³³

Ο ελληνικός αυτός «ενυφασμένος» στίχος αποτελεί κατ' ουσίαν συνέχεια του έσχατου μέρους του «έξω ποιήματος» (στ. 10-11 *Do nomina cuncta libenter: Musa sonat Graecis. Fryx coiux, crede canenti*): ο Οπτατιανός υπόσχεται εκεί ότι θα δώσει τα ονόματα των εμπλεκόμενων προσώπων στην ελληνική τους μορφή. Εδώ λοιπόν πραγματοποιεί την υπόσχεσή του: ο «έλληνας φίλος» λέγεται Μάρκος, η γυναίκα του Ὑμνίδα, ο εραστής της Νείλος.

Στην πραγματικότητα το «έξω ποίημα» του Οπτατιανού είναι ένα είδος αίνιγματος.³⁴ ειδικότερα είναι αυτό που ο Schulz ονομάζει «Botschafts-Rätsel»,³⁵ δηλ. αίνιγμα που μεταφέρει κάποιο μήνυμα. Με άλλα λόγια ο Οπτατιανός στέλνει με το λατινικό του ποίημα σε έναν «Έλληνα φίλο» του ένα δυσάρεστο μήνυμα, στο οποίο με αινιγματικό τρόπο πρωταγωνιστούν τρία μη κατονομαζόμενα πρόσωπα: ο «Έλληνας φίλος» με τη γυναίκα του και ο εραστής της. Η λύση του αίνιγματος παρέχεται στον «ενυφασμένο» στίχο, όπου τα τρία εμπλεκόμενα πρόσωπα κατονομάζονται ρητά. Το αίνιγμα γίνεται ακόμη «πιο αινιγματικό» εξαιτίας της διγλωσσίας του ποιήματος: από τη μια μεριά ο ρωμαίος Οπτατιανός «κρύβει» τη λύση του λατινικού αίνιγματος σε έναν ένθετο ελληνόγλωσσο στίχο· από την άλλη μεριά ο Έλληνας φίλος, ο Μάρκος, δεν συνειδητοποιεί ότι είναι παραλήπτης ενός μηνύματος γραμμένου σε μια ξένη (τη λατινική) προς αυτόν γλώσσα παρά μόνο αφού πρώτα έχει δει τη *figura* (που περιέχει το αρχικό γράμμα του ονόματός του) και κυρίως αφού έχει διαβάσει τον γραμμένο στη δική του γλώσσα, την Ελληνική, «ενυφασμένο» στίχο (όπου λέγονται αποκάλυπτα τα τρία ονόματα). Υπό την παραπάνω έννοια το ποίημα του Οπτατιανού στην τριπλή του ολότητα (δηλ. «έξω ποίημα» + *figura* + «κρυπτοποίημα») θα μπορούσε να θεωρηθεί ως λογοτέχνημα «δίγλωσσης» ποίησης,³⁶ η οποία όμως δεν εμφανίζει άμεσα – όπως συμβαίνει με ανάλογα λογοτεχνικά προϊόντα είτε προγενέστερα είτε μεταγενέστερα³⁷ – τον διγλωσσικό της χαρακτήρα: ορθότερα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί το ποίημα αυτό του Οπτατιανού «δίγλωσσο ποιητικό αίνιγμα».

Επομένως – για να επανέλθουμε στη «δεύτερη» διάσταση – η *figura* αποτελεί κατ' αρχήν μια κατά κάποιο τρόπο εικονιστική προσφώνηση, ένα υπαινικτικό προσωπικό ερέθισμα προς τον «Έλληνα

³¹ «πλατύ Μ» (“breites M”) κατά τον Helm (1959) 1933. Ο Polara (1973) τ. ΙΙ, σ. 151 παρατηρεί: “sed M litteram esse puto, quae Marci nomen significat...”· πρβλ. Polara (1974) 284.

³² Υπάρχουν δύο ακόμη περιπτώσεις ελληνικών *versus intexti*: στο ποίημα 16 πρόκειται για ένα τετράστιχο, του οποίου ο πρώτος στίχος είναι λατινικός, ενώ οι τρεις επόμενοι είναι λατινικοί (βλ. έκδοση της Kluge (1926) 52-53 και έκδοση του Polara (1973) 64)· στο ποίημα εξάλλου 19 υποκρύπτεται ένα οκτάστιχο, του οποίου οι δύο πρώτοι στίχοι είναι ελληνικοί, ενώ οι έξι επόμενοι λατινικοί (στην έκδοση της Kluge (1926) 53-54, στην έκδοση του Polara (1973) τ. Ι, σ. 73). Μια σύντομη προσέγγιση των δύο παραπάνω «κρυπτοποιημάτων» βλ. στον Edwards (2005) 255-8. Πιστεύουμε ότι τα πολύστιχα δίγλωσσα «κρυπτοποιήματα» των *Carmina* 16 και 19 είναι πιο «εξελεγμένα» από το μονόστιχο (και μόνον ελληνικό, δηλ. όχι δίγλωσσο) «κρυπτοποίημα» του *Carm.* 23: μια πιθανή ένδειξη ότι το ποίημα 23 είναι αρχαιότερο των ποιημάτων 16 και 19 (αυτό συνάδει με τη χρονολόγηση των τριών ποιημάτων που έχει κάνει ο Polara (1974) 284· πρβλ. και Polara (2004) 12-13).

³³ Βλ. Polara (2004) 202, πρβλ. Polara (1973) τ. Ι, σ. 91. Η Kluge (1926) 56 διαβάζει *τὴν ἄλοχον τὴν Ὑμνίδα*.

³⁴ Ο Edwards (2005) 452 το ονομάζει “a cryptographically bilingual poem”. Η ποίηση αινιγμάτων ήταν σε άνθηση αυτά τα χρόνια: τον 4^ο αι. μ.Χ. συγγράφει την ποιητική του συλλογή αινιγμάτων ο Συμφόσιος (βλ. K. Smolak (1989b) 251) και τα ίδια χρόνια γράφει «αινιγματική» ποίηση και ο Αυσόνιος (π.χ. *Griphus ternarii numeri*, βλ. Liebermann (1989) 296).

³⁵ Schulz (1914) 69.

³⁶ Ήδη ο αρχιεπίσκοπος Ιερεμίας Senonensis (†829) εύστοχα παρατήρησε ότι ο Οπτατιανός Πορφύριος ήταν *utriusque linguae peritissimus*· βλ. τη σχετική μαρτυρία στον Polara (1973) 4(10), και πρβλ. Polara (2004) 21.

³⁷ Στο «είδος» αυτό προγενέστερος του Οπτατιανού είναι ο συντοπίτης του Απουλίου, ενώ μεταγενέστεροι συγγραφείς «δίγλωσσης» ποίησης είναι ο Αυσόνιος από τα Βουρδίγαλα της Γαλλίας και ο Αλεξανδρινός Κλαυδιανός· βλ. Νικήτας (1997) 274-9, 292.

φίλο»· «βοά και κράζει»: «Μάρκε!». Αυτή η οιονεί προσφώνηση «δένεται» με την δευτεροπρόσωπη αποστροφή *crede canenti*, με την οποία τελειώνει (στ. 10) το «έξω ποίημα». Συνάμα όμως το Μ της *figura*, λειτουργώντας ως αρχικό γράμμα ακροστιχίδας (ενός διαδεδομένου αυτήν την εποχή είδους),³⁸ οδηγεί αβίαστα³⁹ στην πρώτη λέξη (*Μάρκε*) του «ενυφασμένου» στίχου, που είναι κι αυτός, όπως η φράση *crede canenti* του «έξω ποιήματος» διατυπωμένος σε δεύτερο πρόσωπο.⁴⁰

Μια δεύτερη, όχι εξίσου εμφανής, λειτουργία του Μ της *figura* είναι ότι έμμεσα ανακαλεί τη Μούσα, το θεϊκό δηλ. πρόσωπο, που, σύμφωνα με την υπόσχεση του ποιητή στον τελευταίο στίχο του ποιήματος, θα φανερώσει στον Μάρκο ελληνιστί εντός του «ενυφασμένου» στίχου τα ονόματα των εμπλεκομένων (*Musa sonat Graecis*, στ. 10).⁴¹ Κατά συνέπεια, το γράμμα Μ της *figura* «ενσωματώνει» τον πομπό και, μαζί, και τον δέκτη της δυσάρεστης αποκάλυψης.

Όμως οι εκπλήξεις που επιφυλάσσει το κεφαλαίο Μ της *figura* δεν σταματούν εδώ. Με μια προσεκτική παρατήρηση διαπιστώνουμε επιπλέον ότι το Μ στα τρία πρώτα σκέλη του «υποκρύπτει» ή «επικαλύπτει» ένα κεφαλαίο Ν: το αρχικό γράμμα του ονόματος του εραστή, του Νείλου. Πέραν αυτού, στα δύο μεσαία σκέλη του «υποκρύπτει» ή «επικαλύπτει» ένα κεφαλαίο V: μια παραλλαγή του αρχικού γράμματος Υ⁴² του ονόματος Υμνίς.⁴³ Ας προσέξουμε ότι το κεφαλαίο V της *figura* (δηλ. το αρχικό γράμμα και σύμβολο της Υμνίδας) αποτελεί μέρος τόσο του Μ όσο και του Ν: μια πολύ επιτυχημένη απεικόνιση της παράλληλης διττής σχέσης της Υμνίδας. Αλλά η διττή αυτή σχέση υποδηλώνεται επίσης και με το ίδιο το γράμμα Υ. Θα θυμίσουμε ότι ο σχεδόν σύγχρονος Αυσόνιος αποκαλεί το γράμμα Υ *bivium ramis ambiguis*⁴⁴, «δίστρατο με 'αμφίρροπους' κλάδους»· το Υ δηλαδή ήταν ένα γράμμα που διά του σχήματός του υπέβαλλε την έννοια της αμφιταλάντευσης, κάτι που άρμοζε απολύτως στην «ηρωίδα» του ποιήματος. Η Υμνίδα ήταν όντως «επαμφοτερίζουσα», δηλαδή είχε και άνδρα και εραστή. Με βάση τα παραπάνω θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο Οπτατιανός μέσω του σχήματος της *figura* και της σημασιολογικής ακτινοβολίας των τριών γραμμάτων που αλληλεπικαλύπτονται σε ένα και το αυτό σύμβολο θέλησε να δηλώσει υπαινικτικά-εικονιστικά όσα αναφέρει με σαφή και κατηγορηματικό τρόπο στον *versus intextus*.

³⁸ Μεταξύ των ποιημάτων του Οπτατιανού υπάρχουν και ακροστιχίδες (συνδυαζόμενες ενίοτε με μεσοστιχίδες και τελεστιχίδες), όπως τα ποιήματα 11, 12, 13, 16, 31· για την ακροστιχίδα βλ. Ernst (1991) 22-26, Νικήτας (1995) 118 κ.ε.

³⁹ Ομοίως στο *Carm.* 8 η *figura* του αριστερού S αποτελεί το αρχικό γράμμα του *versus intextus* (που είναι *Sancte bonorum*), βλ. Polara (1973) τ. I, σ. 32-3. Πιο συχνό είναι το φαινόμενο το «έξω ποίημα» να αρχίζει με την ίδια λέξη (ή τις ίδιες λέξεις) με την οποία αρχίζει και ο «ενυφασμένος» στίχος, π.χ. στο ποίημα 9 με τη λέξη *Castalides*, στο ποίημα 11 με την ημιτελή λέξη *forti* (που ολοκληρώνεται ως *fortia* στο «έξω ποίημα» και ως *fortissimus* στον «ενυφασμένο» στίχο), στο ποίημα 3 με τις λέξεις *Fingere Musa*, στο ποίημα 31 με τις λέξεις *Constantina deo*. Βλ. Polara (1973) τ. I, σσ. 37-9, 46-8, 12-14, 113-4 αντίστοιχα.

⁴⁰ Με άλλα λόγια τα τρία τμήματα (το τέλος του «έξω ποιήματος», η *figura* και ο *versus intextus*) συναποτελούν ένα ενιαίο κείμενο: *crede canenti. Μάρκε, τήν ἄλοχον, τήν Υμνίδα, Νείλος ἐλαύνει*. Για τη φράση *Fryx coiux* που, όπως την αντιλαμβάνεται ο Polara (2004) 203, αποτελεί κλητική προσφώνηση («Φρύγα σύζυγε») βλ. τη δική μας ερμηνεία παρακάτω, σσ. 309 κ.ε.

⁴¹ Για τη λειτουργία της Μούσας βλ. σημ. 64.

⁴² Εδώ θα μπορούσε να αντιτείνει κάποιος ότι το όνομα Υμνίς δασύνεται, επομένως στα Λατινικά αποδίδεται ως *Hymnis*. Ωστόσο το δασύ Η δεν πρέπει να λογιζόταν αυτή την εποχή ως «γράμμα», γι' αυτό και συχνά παραλείπονταν, βλ. όσα λέει ο Velius Longus (γραμματικός της εποχής του Αδριανού) στο έργο του *De orthographia* 81 (*De adspiratione*) (μάλιστα είναι εντυπωσιακό ότι ως παράδειγμα προσκομίζει, μεταξύ άλλων, και το όνομα *Hymnidem*, δηλ. το όνομα που χρησιμοποιεί και ο Οπτατιανός): *nisi fallor, aliquid iam locuti sumus. repetendum tamen existimavi sermonem propter eos qui Hymnidem hyacinthum et hymenaeum varie scripserunt. alii enim praeponendam adspirationem putaverunt, alii tamquam non necessariam omiserunt, quoniam scilicet in communi lingua Graecorum numquam non adspirationem in se habet y littera, quotiens inchoat voces. nam quod ad latina pertinet, in quibus late aliquid ambigitur, antiquorum consuetudo respicienda est, quibus moris fuit pro hac adspiratione litteram dicere f. itaque harenam iustius quis dixerit, quoniam apud antiquos fasena erat, et hordeum, quia fordeum, et, sicut supra diximus, hircos, quoniam firici erant, et haedos, quoniam faedi.*

⁴³ Είναι γνωστό ότι το ελληνικό γράμμα Υ αποδόθηκε αρχικά με το γραφικά παρόμοιο λατινικό γράμμα V (δηλ. τη γωνιώδη γραφή του U στην κεφαλαιογράμματα γραφή, πρβλ. τις «γραμματικές» *figurae* ΛVG στο ποίημα 5 και IESVS στο ποίημα 8)· έτσι αποδιδόταν ως *Burgus* (αργότερα ως *Pygthus*) η αρχαία ελληνική λέξη *Πύρρος*, ως *fuga* η αρχαία ελληνική λέξη *φυγή*, ως *lacruma* (πρώιμη μορφή της λέξης *lacrima*) η ελληνική λέξη *δάκρυμα* κ.ά.· αργότερα το ελληνικό γράμμα Υ εισήχθη στο λατινικό αλφάβητο· βλ. Lewis-Short (1989) 2018, s.v. Y.

⁴⁴ *De litteris monosyllabis Graecis ac Latinis*, v. 8, έκδ. Peiper, σ. 166.

Όμως την επαμφοτερίζουσα σχέση της Υμνίδας την υποδηλώνει ο Οπτατιανός στη *figura* και με την χωροθεσία των λέξεων του «κρυπτοποιήματος», δηλαδή με τον τρόπο που τοποθετεί τα τρία μέρη του «ενυφασμένου στίχου» (δηλαδή 1. το όνομα *Μάρκε*, 2. τη φράση *τεῖν ἄλοχον, τὴν Ὑμνίδα* και 3. το όνομα *Νεῖλος*) στο πλαίσιο της *figura*. Πιο συγκεκριμένα: το όνομα *Μάρκε* βρίσκεται στην αρχή του πρώτου (από αριστερά) σκέλους της *figura* M, το όνομα *Νεῖλος* καλύπτει την κορυφή της γωνίας που σχηματίζουν το τρίτο και το τέταρτο σκέλος, ενώ η φράση *τεῖν ἄλοχον, τὴν Ὑμνίδα* αρχίζει από το πρώτο αριστερά σκέλος και συνεχίζεται ως το τρίτο σκέλος: η Υμνίδα έτσι εικονοποιείται χωροθετικά ως *ἄλοχος* και των δύο ανδρών. Μία ακόμη (προφανώς επίσης ηθελημένη) με τα ίδια συνδεδεμένα επιλογή του Οπτατιανού στην κατασκευή της *figura* είναι ότι οι δύο επάνω κορυφές του M καλύπτονται από το ίδιο γράμμα, δηλ. το κεφαλαίο A (πρόκειται για το πρώτο γράμμα της λέξης *ΑΛΟΧΟΝ* και το τέταρτο γράμμα του ονόματος *ΝΕΙΛΟΝ* [όπου το ελληνικό Λ του *versus intextus* αποδίδεται γραφικά –στο κείμενο του «ἔξω ποιήματος»– με το λατινικό κεφαλαίο A⁴⁵]): εικονιστικά-χωροθετικά υποδηλώνεται έτσι μια «ταύτιση» της Υμνίδας και του Νεῖλου. Μια ακόμη χωροθετική επιλογή με υπαινικτική στόχευση είναι ότι το όνομα Μάρκος τοποθετείται στην κάτω αρχή του πρώτου σκέλους της *figura* M, ενώ το όνομα Νεῖλος τοποθετείται στην κορυφή του δεύτερου σκέλους: εδώ εκτιμούμε ότι υποδηλώνεται εικονιστικά-χωροθετικά η πλεονεκτική θέση του εραστή έναντι του συζύγου, υποδηλώνεται δηλαδή η προτίμηση από την Υμνίδα του εραστή έναντι του συζύγου της.

Από τα παραπάνω γίνεται πιστεύουμε φανερός ο ρόλος τον οποίο έχει αναθέσει ο Οπτατιανός στη «δεύτερη» και στην «τρίτη» «διάσταση» του ποιήματος, δηλ. στη *figura* και στον *versus intextus*: συνεχίζουν, συμπληρώνουν και αποσαφηνίζουν το μήνυμα/αίνιγμα του «ἔξω ποιήματος» με εικονιστικό ή αναγνωστικό τρόπο, άμεσα ή υπαινικτικά.

Επιστρέφουμε και πάλι στο «ἔξω ποίημα». Πρώτα-πρώτα πρέπει να επισημάνουμε ότι πολλά σημεία του έγιναν αντικείμενο συζήτησης ήδη από το 1877, έτος δημοσίευσης της πρώτης κριτικής έκδοσης της συλλογής του Οπτατιανού από τον L. Müller στον εκδοτικό οίκο Teubner, μέχρι και πρόσφατα (2004), όταν δημοσιεύθηκε στη σειρά *Classici Latini* του Τορίνο μια πολυτελής έκδοση του Οπτατιανού με ιταλική εισαγωγή και μετάφραση από τον Giovanni Polara.⁴⁶ Κατά καιρούς προτάθηκαν διάφορες ερμηνείες, ακόμη και διορθώσεις του κειμένου.⁴⁷ Η δική μας προσπάθεια κατανόησης του κειμένου θα βασιστεί στη μελέτη των πηγών του, δεδομένου ότι ο Οπτατιανός είναι, όπως εύστοχα παρατηρήθηκε,⁴⁸ «αμάλγαμα παλαιότερων συγγραφέων». ⁴⁹ Είναι εντυπωσιακή η αφθονία των πηγών που παρατίθενται στον *apparatus testimoniorum* των επιμέρους ποιημάτων στην κριτική έκδοση (1973) του Οπτατιανού από τον Polara στο *Corpus Scriptorum Latinorum Paravianum*. Στο συγκεκριμένο όμως ποίημα οι πηγές που έχουν εντοπισθεί είναι εξαιρετικά λιγοστές.⁵⁰

⁴⁵ Με άλλα λόγια το μη υπάρχτο στη λατινική γλώσσα ελληνικό γράμμα Λ της λέξης *ΝΕΙΛΟΝ* του ελληνικού *versus intextus* το «καλύπτει» ο Οπτατιανός στο λατινικό «ἔξω ποίημα» με το πλησιέστερο από πλευράς εξωτερικής μορφής γράμμα A (είναι το A της λέξης *MISERATVS* του στ. 1): την ίδια τακτική διαπιστώνουμε και στην περίπτωση της λέξης *ΑΛΟΧΟΝ* του *versus intextus* (όπου το Λ «καλύπτεται» από το πρώτο A της λέξης *ADMISSA* του στ. 2) και στην περίπτωση της λέξης *ΕΛΑΥΝΕΙ* του *versus intextus* (όπου το Λ «καλύπτεται» από το A της λέξης *IVRGIA* του στ. 5)· ομοίως στο *Carm.* 16.14 το γράμμα A της λέξης *PLENA* «καλύπτει» το γράμμα Λ της ελληνικής λέξης *BACIAEY* του «ενυφασμένου» στίχου· βλ. Kluge (1926) 91(4), όπου κατάλογος των ελληνολατινικών αντιστοιχιών. Σπάνια το λατινικό κεφαλαίο γράμμα A αποδίδεται σε *figura* με ελληνικό κεφαλαίο Λ· έτσι *AVG* = *AVG* και *CAES* = *CAES* στο ποίημα 5, βλ. Polara (1973) τ. I, σ. 18.

⁴⁶ Το λατινικό κείμενο αυτής της (όχι κριτικής) έκδοσης αποτελεί ανατύπωση (με μικρές διαφοροποιήσεις) της κριτικής έκδοσης που εκδόθηκε ο ίδιος ιταλός μελετητής 30 χρόνια παλαιότερα· βλ. Polara (1973) τ. I. Στον δεύτερο τόμο εκείνης της έκδοσης (Polara (1973) τ. II) υπήρχε πλούσιος λατινόγλωσσος σχολιασμός των ποιημάτων.

⁴⁷ Παραθέτουμε τη βιβλιογραφία που αφορά την διερεύνηση (περισσότερων ή λιγότερων σημείων) ειδικά του ποιήματος 23 (με χρονολογική σειρά): Fröhner (1889) 79· Kluge (1920) 89-90· Kluge (1925) 69-70· Castorina (1968) 284· Polara (1973) τ. II, σσ. 151-3· Tandoi (1976) 363· Barnes (1975) 183· Polara (1978) 362-63· Polara (2004) 38 και 202-3· Edwards (2005) 452-3.

⁴⁸ Okacova (2007) 65: “‘amalgams’ of previous authors”.

⁴⁹ Για τις πηγές του Οπτατιανού βλ. κυρίως Chmiel (1930) 54-90 και Polara (1975) 107-8.

⁵⁰ Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Polara (1973) τ. I, σ. 92 αναφέρει ως *fontes* του ποιήματος μόνο 4 χωρία.

Η έρευνά μας έδειξε ότι ο Οπτατιανός στο σκωπτικό⁵¹ του αυτό ποίημα προσλαμβάνει από παλαιότερα κείμενα στοιχεία που ως επί το πλείστον σχετίζονται με το κεντρικό του θέμα, το οποίο είναι η πλούσια σύζυγος που διατηρεί παράλληλη εξωσυζυγική σχέση. Μια πρώτη πηγή της θεματολογίας αυτής είναι η παλαιότερη ρωμαϊκή σάτιρα⁵² και ειδικότερα η έκτη σάτιρα του Ιουβενάλη και μάλιστα η ενότητα των στίχων 82-114, όπου σατιρίζεται η πλούσια Εππία ή Αττική,⁵³ σύζυγος του συγκλητικού Σεργίου, η οποία, εγκαταλείποντας τον άνδρα και τα παιδιά της, τρέχει πίσω από τον μονομάχο Βηιέντονα (Veiento) και φτάνει μέχρι την Αλεξάνδρεια και τον Νείλο ποταμό.⁵⁴ Μια άλλη σημαντική πηγή της ίδιας θεματολογίας είναι ο Οβίδιος, ο οποίος κάνει εκτενώς λόγο στην *Ars amatoria* (2.535-600)⁵⁵ για τις γυναίκες που έχουν παράλληλη ερωτική σχέση και για τον τρόπο αντιμετώπισης του αντραστή.

Στα πλαίσια της παραπάνω θεματικής επιστρατεύει ο Οπτατιανός αλληλοδιάδοχα δύο βασικούς μυθολογικούς άξονες. Ο πρώτος από αυτούς δεν είναι άμεσα εμφανής, αλλά υποβόσκει στο μεγαλύτερο μέρος του ποιήματος (περίπου μέχρι και τον στίχο 7): πρόκειται για τον ομηρικής προέλευσης⁵⁶ διάσημο μύθο της ερωτικής συνεύρεσης της Αφροδίτης με τον Άρη. Τον μύθο αυτό τον έχει προσλάβει ο Οβίδιος δύο φορές: στην *Ars amatoria*⁵⁷ τον χρησιμοποιεί ως μυθολογικό *exemplum* για τη σύγχρονη με τον Οβίδιο ρωμαϊκή πραγματικότητα, ενώ στις *Μεταμορφώσεις* τον τοποθετεί στην αρχή της αφήγησης της Λευκονόης.⁵⁸ Ο μύθος αυτός όμως γνώρισε μια πολύ πιο σημαντική και χρονικά εγγύτερη προς τον Οπτατιανό μετεξέλιξη: την εκτενή και αυτόνομη (σε 182 εξάμετρους) λογοτεχνική επεξεργασία του στο περίφημο ποίημα της Ύστερης Αρχαιότητας *Concubitus Martis et Veneris*, έργο ενός συμπατριώτη του Οπτατιανού, του Ρεποσιανού.⁵⁹ Στα χρόνια του Ρεποσιανού ο μύθος της συνεύρεσης της Αφροδίτης με τον Άρη αποτελούσε το κυρίαρχο παράδειγμα του εγκλήματος της μοιχείας (*exemplum criminis adulterii*).⁶⁰

Από τον στίχο 7 και μέχρι τις κατακλείδιες δηλώσεις και προσφωνήσεις *Do cuncta libenter* κτλ., σε ένα δυσερμήνευτο τμήμα του ποιήματος,⁶¹ διαδέχεται τον υποβόσκοντα πρώτο μυθολογικό άξονα ένας φανερός δεύτερος, που επίσης υπηρετεί τη θεματική της μοιχείας· πρόκειται αυτή τη φορά

⁵¹ Για το σκωπτικό χαρακτήρα του ποιήματος βλ. π.χ. Polara (1973) τ. II, σ. 151: “Carmen importunissimum est epistolarium, quo Optatianus, cum Marco uxorem coniugalem violasse fidem aperiret, deceptum quodammodo irritit maritum, cuius amicum et consultorem se assimilaret”. Πρβλ. αναλυτικότερα παρακάτω, σσ. 312 κ.ε.

⁵² Για τη θεματική της μοιχείας στη ρωμαϊκή σάτιρα βλ. Rudd (1986) 193-205.

⁵³ Για την Eppia ή Attica και τον Veiento βλ. Ferguson (1987) 90 και 238 κ.ε., πρβλ. Γκούμας (1987) 277 (82) και 251 (113).

⁵⁴ Ιουβενάλης 6.82-84: *nupta senatori comitata est Eppia ludum / ad Pharon et Nilum famosaque moenia Lagi / prodigia et mores urbis damnante Canopo*.

⁵⁵ Εκτενή σχολιασμό της ενότητας αυτής βλ. στον Janka (1997) 392-424.

⁵⁶ *Od.* 9.266-366.

⁵⁷ *Ars* 2.561-88.

⁵⁸ *Met.* 4.171-89.

⁵⁹ Για τον Ρεποσιανό βλ. Smolak (1989a). Το ποίημα αυτό διασώθηκε εντός του Codex Salmasianus (δηλ. αποτελεί μέρος της *Anthologia Latina*), βλ. Smolak (1989a) 247. Εδώ χρησιμοποιούμε την πρόσφατη έκδοσή του από τον Shackleton Bailey (1982).

⁶⁰ Βλ. *Concubitus Martis et Veneris* 143: *criminis exemplum se iam de numine habemus, / quid speret mortalis amor?*.

⁶¹ Ιδιαίτερα δυσνόητο είναι το χωρίο *nihil... cygni deposuisse videns Helenam* (στ. 7-8), το οποίο κατανοήθηκε με διαφορετικούς τρόπους από τους μελετητές. Ο Müller θεώρησε ότι το *cygni* συνδέεται με το *nihil* και το νόημα είναι: η Ελένη δεν απέβαλε τίποτε από τα χαρακτηριστικά του κύκνου, δηλ. του μοιχού πατέρα της, του Δία (που σύμφωνα με τη μυθολογική παράδοση ενώθηκε, υπό μορφήν κύκνου, με τη Λήδα και από το αβγό που προήλθε από την ένωση αυτή γεννήθηκε η Ελένη). Η Kluge συνέδεσε τη λέξη *cygni* με το όνομα *Helenam* υπό την έννοια «Ελένη, η κόρη του κύκνου (δηλ. του Δία)». Ο Tandoi δέχεται ότι το *cygni* συνδέεται με το *nihil* υπό την έννοια «η Ελένη δεν έχασε τίποτε από την λαμπράδα του κύκνου, δηλ. από την ομορφιά της». Τέλος ο Polara επανέρχεται στη σύνδεση του *cygni* με το όνομα *Helenam* («Ελένη, η κόρη του κύκνου [δηλ. του Δία]»), τονίζοντας, σωστά, ότι αυτή η σύνδεση γίνεται για να προβάλλει την μοιχική φύση της Ελένης, που κληρονόμησε την ανάλογη φύση του θεού πατέρα της. Βλ. τις σχετικές απόψεις και τη σχετική συζήτηση στον Polara (1978) 362-3. Υπογραμμίζουμε εδώ την ορθή ερμηνευτική στάση του Polara (που συμφωνεί με τη δική μας γενικότερη ερμηνευτική προσέγγιση) να αναζητήσει το ορθό νόημα κάτω από το πρίσμα του μυθολογικού κλίματος που επικρατεί στο χωρίο.

για τον πασίγνωστο μύθο της Ωραίας Ελένης (ίσως το πιο διάσημο μυθολογικό *exemplum* μοιχαλίδας από την αρχαιότητα) και των δύο⁶² μοιχειών της.

Μετά την παραπάνω συνοπτική παρουσίαση τριών βασικών αφετηριών διακειμενικότητας του ποιήματος θα επιχειρήσουμε μια εκ του σύνεγγυς διερεύνησή του, στο σύνολο και στα επιμέρους, αποσκοπώντας να φτάσουμε στην ουσιαστική κατανόησή του με προσεκτική μελέτη της μορφής και του περιεχομένου του και με τη βοήθεια της θεώρησής του υπό το πρίσμα της *doctrina* του ποιητή.

Η αρχιτεκτονική του ποιήματος είναι επιμελημένη. Διακρίνονται δύο ενότητες: η πρώτη εκτείνεται στο μεγαλύτερο μέρος του ποιήματος (από την αρχή μέχρι το στίχο 9 *adulteriis*) και αποτελεί μια αδιάσπαστη αλυσίδα αλληπάλληλων προτάσεων, πρωτευουσών και δευτερευουσών. Η ενότητα αυτή ανοίγει με το ισχυρό πρωτοπρόσωπο ρήμα *ingemui* και τελειώνει με την επίσης έντονη λέξη *adulteriis*, δύο λέξεις που σηματοδοτούν το περιεχόμενο: το μεγάλο αυτό μέρος του ποιήματος αποτελεί την έκφραση της «οδύνης» του ποιητή για μια μοιχεία. Η δομή της ενότητας είναι επίσης επιμελημένη, καθώς τα πρόσωπα που κυριαρχούν είναι, στους τρεις πρώτους στίχους, ο ποιητής και ο αποδέκτης του, ενώ, στο υπόλοιπο μέρος, το ζεύγος των μοιχών· εντυπωσιάζει εδώ η έκταση που δίδεται στην αρνητική παρουσίαση της μοιχαλίδας (στ. 5 *quos foeda* – 9 *adulteriis*), κάτι που πρέπει να αντανakλά την αρνητική στάση που είχαν έναντι της μοιχαλίδας οι μεγάλοι ρωμαίοι σατιρικοί Λουκίλιος και Ιουβενάλης.⁶³ Με πρωτοπρόσωπο ρήμα (στίχος 9 *Do*) αρχίζει και η δεύτερη ενότητα, η οποία εκτείνεται μόνο σε ενάμιση στίχο. Η ενότητα αυτή κινείται σε εντελώς διαφορετικό μήκος κύματος: ο ποιητής εξαγγέλλει την αποκάλυψη των ονομάτων των πρωταγωνιστών της μοιχείας, για τους οποίους μίλησε στην προηγούμενη ενότητα αινιγματικά. Οι τρεις προτάσεις της δεύτερης ενότητας έχουν διαφορετικό η κάθε μία στίγμα: η πρώτη (*Do nomina cuncta libenter*) είναι η καθαυτό δήλωση αποκάλυψης των ονομάτων, πράξη που κάνει ο ποιητής μετά χαράς. Η δεύτερη δίνει μέσα σε τρεις λέξεις (*Musa*⁶⁴ *sonat Graecis*) τον «οδοδείκτη» εξεύρεσης της απάντησης του αινίγματος: παραπέμπει στον ελληνόγλωσσο «ενυφασμένο» στίχο, όπου δηλώνονται όλα απροκάλυπτα, ταυτόχρονα όμως υπαινικτικά ανακαλείται κυκλικά ο «Έλληνας φίλος» της αρχής του ποιήματος. Η τρίτη πρόταση (*Fryx coiux, crede canenti*) απευθύνεται, σε δεύτερο πρόσωπο, στον σύζυγο της μοιχαλίδας⁶⁵ «Έλληνα φίλο» του στίχου 1 και τον καλεί να πιστέψει όσα απίστευτα θα διαβάσει στον «ενυφασμένο» στίχο.

Εάν γυρίσουμε στη πρώτη μεγάλη ενότητα του ποιήματος, το πρώτο που παρατηρούμε είναι η ισχυρή παρήχηση των τριών πρώτων λέξεων (στίχος 1 *Ingemui graviter, Graecum*), η οποία αντιστοιχεί σε μια ανάλογη παρήχηση⁶⁶ των τριών τελευταίων λέξεων του ποιήματος (στίχος 10 *coiux*,⁶⁷ *crede canenti*). Ο καθαρά ειρωνικός⁶⁸ και σκωπτικός χαρακτήρας της κατακλείδιας παρήχησης

⁶² Πρώτη μοιχεία θεωρείται η αρπαγή της από τον Πάρη και δεύτερη ο μετέπειτα γάμος της με τον Δηίφοβο, βλ. Tandoi (1976) 363, πρβλ. Kluge (1925) 69. Στον Οβίδιο (*Met.* 15.233) η Ελένη αυτοχαρακτηρίζεται *bis rapta* [εδώ όμως εννοείται η πρώτη αρπαγή της από τον Θησέα και η δεύτερη από τον Πάρη· βλ. Roesch (1952) 655 (233)].

⁶³ Πρβλ. Rudd (1986) 193-205· και επιγραμματικά, ιδ. (1986) 202: “as with Lucilius, however, the main weight of Juvenal’s attack falls on wives”.

⁶⁴ Ουσιαστικά η φράση *Musa sonat Graecis* συμπληρώνει και εξειδικεύει τη δήλωσή του *Do nomina cuncta libenter*: η Μούσα του (μετωνυμικά: ο ίδιος) θα μιλήσει Ελληνικά. Η Μούσα ή οι Μούσες κατέχουν κεντρική θέση στα ποιήματα του Οπτατιανού: υπάρχουν πάνω από 60 μνείες, εκ των οποίων περίπου οι 10 σε *versus intexti*, βλ. Polara (1973) τ. I, σ. 150 (s. v. *Musa*). Αυτό μάλιστα που κάνει εδώ, να ανάγει τη δημιουργία του *versus intextus* στη Μούσα του, παρατηρείται και σε άλλα ποιήματα: είτε εντός του «έξω ποιήματος», όπως π.χ. στις περιπτώσεις *Carm.* 5.7-8 και 16.2-3,7-8, είτε εντός του «κρυπτοποιήματος», όπως στα «κρυπτοποιήματα» των *Carm.* 3 (στ. 1)· *Carm.* 6 (στ. 1)· *Carm.* 9 (στ. 5)· *Carm.* 22 (στ. 1 και 8). Ανάγοντας ο Οπτατιανός στη Μούσα τη δική του επιλογή δημιουργίας «ενυφασμένων» στίχων αποσκοπεί να προσδώσει κύρος στην καινοφανή αυτή ποιητική δημιουργία.

⁶⁵ Το πρώτο μέρος αυτής της πρότασης (*Fryx coiux*) εκλαμβάνεται από το σύνολο των μελετητών ως κλητική προσφώνηση του απατημένου συζύγου· εμείς προτείνουμε μια διαφορετική ερμηνεία, βλ. παρακάτω, σσ. 312 κ.ε.

⁶⁶ Τις δύο αυτές παρήχησεις τις επεσήμανε ήδη ο Chmiel (1930) 44(1).

⁶⁷ Παρήχηση υπάρχει και μεταξύ των λέξεων *Fryx coiux* (στ. 10).

⁶⁸ Η προσφώνηση *coiux* είναι σκωπτική, εφόσον πρόκειται για απατημένο σύζυγο, σύζυγο γυναίκας που έχει παράλληλη σχέση με άλλον άνδρα. Πιθανόν σε αυτό το πλαίσιο χρησιμοποιείται ηθελημένα η «λειπή» δημώδης λέξη *coiux* (μαρτυρείται σε επιγράμματα, π.χ. CIL 6.9275, 8.2210 κ.α., βλ. Georges (1918) s.v. *coniunx*, col. 1491), η οποία βέβαια εξυπηρετεί και την “Regulierung der Buchstabenzahl”, Chmiel (1930) 53. Ειρωνικά χρησιμοποιείται και η μεγαλόστομη

αποκαλύπτει τον σατιρικό χαρακτήρα της βαρύγδουπης εναρκτήριας παρήχησης (που γίνεται έτσι παρωδία του βεργιλιανού χωρίου *ingemuit graviter genitoris*,⁶⁹ το οποίο απομυμείται). Εντός αυτού του κύκλου ειρωνείας που συγκροτούν η αρχή και το τέλος του ποιήματος αποκτούν και οι σοβαροφανείς λέξεις *miseratus* (στ. 1), *dolens* (στ. 2) και *libenter* (στ. 9) ειρωνική, αν μη σαρκαστική, χροιά και το ίδιο ειρωνικό κλίμα υπηρετούν και τα ζεύγη παρηγήσεων *mea mens* και *admissa dolens*⁷⁰ στην αρχή του δεύτερου στίχου: δεν είναι τυχαίο ότι όλες οι παραπάνω λέξεις αφορούν αισθήματα του ποιητή απέναντι στον «Έλληνα φίλο». Κατ' αυτόν τον τρόπο όλο το ποίημα κινείται σε κλίμα ειρωνείας, κάτι που συνάδει με την υπόθεση (βλ. παρακάτω) ότι ο εραστής της γυναίκας του «Έλληνα φίλου» είναι ο ίδιος ο ποιητής.

Στους στίχους 2-7 κυριαρχούν αναμνήσεις από το μυθολογικό *exemplum* της συνεύρεσης της Αφροδίτης με τον Άρη. Έτσι στον δεύτερο στίχο, όπου ο ποιητής δηλώνει (ειρωνικά) ότι *πονά* για όσα γίνονται και θέλει να τα πει *όλα* στον Έλληνα φίλο του (*dolens cupit omnia fari*), υπόκειται μια ανάμνηση από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου: εκεί ο παρατηρητής της μοιχείας της Αφροδίτης Φοίβος τα βλέπει και θα τα πει *omnia* και *indoluit facto*.⁷¹

Σκοπός του Οπτατιανού στον τρίτο στίχο είναι ο Έλληνας φίλος του να συνταραχθεί από οργή: η οργή του απατημένου είναι μοτίβο που εμφανίζεται στην *Ars amatoria* του Οβιδίου,⁷² κυρίως όμως διατρέχει ως θεματική λέξη το ποίημα του Ρεποσιανού.⁷³

Ο στίχος 4 του ποιήματος έχει παρανοηθεί. Το κείμενο της έκδοσης του Polara –αποτέλεσμα διόρθωσης της ακατανόητης γραφής των χειρογράφων *undique adflixum*⁷⁴ – λέει «να μπορέσει (ενν. ο απατηθείς σύζυγος) να δέσει με δεσμά τον ακόλαστο και ένοχο (δηλ. τον εραστή)». Ωστόσο ο μύθος της συνεύρεσης Άρη και Αφροδίτης, ο οποίος υποβόσκει εν προκειμένω, θέλει τον απατηθέντα σύζυγο να δένει όχι μόνο τον εραστή της γυναίκας του αλλά και τους δύο εραστές, και μάλιστα πρώτη τη μοιχαλίδα.⁷⁵ Επομένως εδώ το κείμενο νοσεί και θεραπεύεται, αν διορθώσουμε τη γραφή *fluxum* σε

(με τη σημασία «προφητεύω», «χρησιμοδοτώ», πρβλ. Lewis-Short (1989) 279-280, s.v. *cano* [2C]) λέξη *canenti* (εδώ ανακαλείται το χωρίο του Ορατίου *Carm.* 1.15.5 *ut caneret fera Nereus fata*, όπου ο Νηρέας προφητεύει τα σκληρά πεπρωμένα της μοιχαλίδας Ελένης και του Πάρη!). Ως υποκειμένο της μετοχής *canenti* μπορεί να εννοηθεί είτε το *mihī* είτε, από την προηγούμενη πρόταση, το *Musae*: για το τελευταίο μάλιστα υπάρχουν σημαντικά παράλληλα, π.χ. Ον. *Ars* 3.789-90: *Sed neque Phoebei tripodes nec corniger Ammon / vera magis vobis, quam mea Musa, canet, Trist.* 4.9.31: *cane, Musa, recessus*, Απυλ. *Met.* 6.24: *Musae quoque canora personabant...Musae quidem chorum canerent* κ.ά. Γι' αυτό νομίζουμε ότι πρέπει να προτιμηθεί η δεύτερη εκδοχή.

⁶⁹ Πρβλ. Verg. *Aen.* 10.789: *ingemuit* (ο Λαύσος) *cari graviter genitoris* (ενν. ο Μεζέντιος) *amore*. Στο β' ημιστίχο ο Οπτατιανός ανακαλεί τον Βεργίλιο, *Aen.* 5.350: *miserari* (ο Αινείας) *insonantis amici* (ενν. ο Σάλιος) *casus*. Όμοια συνδυάζει τα δύο βεργιλιανά χωρία και ο Σίλιος Ιταλικός, 6.207: *ingemuit...miseratis...casus* (χωρίο το οποίο δεν αποκλείεται να γνώριζε ο Οπτατιανός).

⁷⁰ Τις παρηγήσεις αυτές τις επεσήμανε ήδη ο Chmiel (1930) 48(3).

⁷¹ Ον. *Met.* 4.171 κ.ε.: *primus adulterium Veneris cum Marte putatur / hic vidisse deus; videt hic deus omnia primus. / indoluit facto Iunonigenaeque marito / furta tori furtique locum monstravit, at illi / et mens et quod opus fabrilis dextra tenebat / excidit.*

⁷² Ον. *Ars* 550: *Quid faciam? monitis sum minor ipse meis. / Mene palam nostrae det quisquam signa puellae, / Et patiar, nec me quo libet ira ferat?*

⁷³ Η *ira* εμφανίζεται τρεις φορές (ως αίσθημα του απατημένου Ηφαίστου) στους τελευταίους στίχους του ποιήματος *Concubitus Martis et Veneris* (στ. 160, 166, 169, πρβλ. στ. 162 *indignans*).

⁷⁴ Η Kluge υιοθέτησε τη διόρθωση *unde queat plexum* του Fröhner· ο Polara στην αρχική του έκδοση δέχθηκε τη διόρθωση του Fröhner, ενώ στη νεότερη έκδοσή του αποδέχεται τη διόρθωση *unde queat fluxum* του Tandoi. Βλ. σχετικά: Kluge (1926) 29, *apparatus criticus carminis XXIII* 4: “Vnde queat plexum Fröh. Vndique adflixum Ω”, Polara (1974) τ. II, σ. 92 *apparatus criticus* 4: “unde queat plexum Fröh. undique adflixum B² Q W” και κυρίως Polara (2004) 38 (όπου συζήτηση για το χωρίο).

⁷⁵ Στον Όμηρο αναφέρεται επανειλημμένα πως και οι δύο εραστές δένονται με τα δεσμά του Ηφαίστου, όμως δεν γίνεται λόγος για το ποιος δένεται πρώτος, βλ. *Οδ.* 10.296-8, 313-4, 317. Στη ρωμαϊκή μετεξέλιξη του μύθου αναφέρεται πρώτη η μοιχαλίδα και έπειτα ο εραστής: *Met.* 4.182-3: *ut venere torum coniunx* (θελ.) *et adulter* (αρσ.) *in unum, / arte viri vinclisque nova ratione paratis / in mediis ambo deprensi amplexibus haerent* (στην *Ars* 2.580 απλώς αναφέρονται δεμένοι και οι δύο: *Impliciti laqueis nudus uterque iacent*), *Concubitus Martis et Veneris* 10: *teretes Veneris Martisque catenas*.

fluxam.⁷⁶ Έτσι αποκαθίσταται το πραγματικό νόημα: ο Μάρκος πρέπει να δέσει με δεσμά την ελευθεριάζουσα γυναίκα του (*fluxam = adulteram*) και τον μοιχό εραστή της (*sontem*⁷⁷ = *adulterum*), ακριβώς όπως έπραξε ο Ήφαιστος. Οι δύο εραστές είναι ένοχοι, εφόσον έχουν συλληφθεί να έχουν διαπράξει *crimen adulterii*,⁷⁸ και ως ένοχοι δίκαια κρατούνται δέσμοι με *vincula*.⁷⁹ Αξίζει όμως να επισημανθεί και το μυθολογικό βάρος που υποκρύπτουν στον Οπτατιανό οι λέξεις *vinclis* και *sontem* (= *adulterum*): στο ποίημα του Ρεποσιανού τα δεσμά (*vinc(u)la, nodi, nexus*) αναφέρονται σχεδόν 20 φορές⁸⁰ και η μοιχεία (*crimen, adulter, adulterium*) 12 φορές.⁸¹

Οι στίχοι 5-6 (*sed vitans ... testes*) έχουν αποτελέσει αντικείμενο πολλών συζητήσεων.⁸² Στην αναφορική πρόταση *quos foeda ad iurgia coiux noluerit testes* το ρήμα *noluerit* προήλθε από διόρθωση (των Fröhner, Kluge, Polara) της γραφής *voluerit* που παραδίδουν τα χειρόγραφα.⁸³ Με τη διόρθωση αυτή η προτροπή προς τον απατημένο σύζυγο να μη συλλάβει τον εραστή ενώπιον πολλών αιτιολογείται με το επιχείρημα ότι «ένας (δηλ. οποιοσδήποτε) σύζυγος δεν θα επιθυμούσε (τους πολλούς) ως μάρτυρες σε τέτοιους αισχρούς καυγάδες». Με άλλα λόγια το ουσιαστικό *coiux* θεωρείται αρσενικού γένους και εννοεί κάθε απατημένο σύζυγο (επομένως και τον απατημένο σύζυγο του ποιήματος)· επιπλέον το επίθετο *foeda* θεωρείται ότι προσδιορίζει το ουσιαστικό *iurgia*. Αυτός ο τρόπος κατανόησης του χωρίου βασίζεται στην κοινή λογική και μοιάζει γι' αυτό να ευσταθεί, όμως είναι ασύμφωνος με τη σχετική μυθολογική παράδοση (που λανθάνει εν προκειμένω), και η οποία θέλει τον απατηθέντα σύζυγο να προσάγει (επομένως και να επιθυμεί) μάρτυρες στη μοιχεία που συλλαμβάνει επ' αυτοφώρω.⁸⁴ Το χωρίο θα κατανοηθεί, πιστεύουμε, σωστά, αν θεωρήσουμε ότι το ουσιαστικό *coiux* είναι θηλυκού γένους: η «σύζυγος» (με ειρωνική χροιά), λέει ο Οπτατιανός, δεν θα ήθελε μάρτυρες της πράξης της.⁸⁵ Επίσης θεωρούμε ότι το επίθετο *foeda* είναι ομοίως θηλυκού γένους και προσδιορίζει το *coiux*: η «σύζυγος» είναι αισχρή.⁸⁶ Υπέρ του ότι οι λέξεις *foeda* και *coiux* συνδέονται και είναι θηλυκού γένους συνηγορεί και το παράλληλο ζεύγος *candida femina* στον επόμενο στίχο.⁸⁷ Γιατί όμως ο ποιητής παραγγέλλει στον απατηθέντα σύζυγο να αποφύγει τους

⁷⁶ Στον Οβίδιο η Αφροδίτη χαρακτηρίζεται ελευθεριάζουσα (*Ars* 565 *mollior* και 567 *lasciva*). *Lasciva* χαρακτηρίζεται η Αφροδίτη και στον Μαρτιάλη 5.7.7-8. Πρβλ. και *Concubitus Martis et Veneris* 101: *nunc vestes fluitante sinu vix laxa retentat*.

⁷⁷ Εδώ υπόκειται μια ανάμνηση του ημιστιχίου του Verg. *Aen.* 5.350: *miserari* (ο Αιείας) *insontis amici* (ενν. ο Σάλιος) *casus*, το οποίο «υποβόσκει» και στον 1^ο στίχο του ποιήματος, βλ. παραπάνω, σημ. 69. Κυρίως όμως πρέπει να τονιστεί το νομικό φορτίο που είχε η λέξη *sontem*: ο μοιχός θεωρούνταν ένοχος για *crimen adulterii* με όλες τις ποινικές συνέπειες (επ' αυτού πάρα πολλές αναφορές στο εκτενές κεφάλαιο *de adulteriis* του *Iust. dig.* 48.5).

⁷⁸ Βλ. την προηγούμενη σημείωση.

⁷⁹ Δηλαδή ο όρος *vinc(u)la* έχει και νομική-ποινική διάσταση: για τα *vincula sontium* βλ. Cic. *Leg.* 3.6 (πρβλ. και Mela 3.8). Ένα πολύ καλό νομικό παράλληλο για το στ. 4 *fluxam (= adulteram) vinclis sontemque (= adulterum) tenere* είναι το χωρίο *Iust. dig.* 48.5.15.2 *vir et mulier adulterii crimine tenentur*.

⁸⁰ *vinc(u)la*: 11, 16, 20, 27, 31, 46, 62, 89, 167, 170. *catenae*: 10, 25, 30. *nodi*: 29, 32, 54, 89. *nexus*: 26, 173. Πρβλ. Ov. *Ars* 2.176 (*catenae*), 183 (*vincla*).

⁸¹ *crimen*: 6, 137, 143, 151, 155, 159, 178, 182. *adulter*: 145, 177. *adulterium*: 24, 35. Πρβλ. Οβίδιο *Met.* 4.171 (*adulterium*), 174 (*furta*), *Ars* 2.572 (*culpa*). Ο Οβίδιος χαρακτηρίζει την πράξη αισχρή: *Met.* 4.187 (*turpiter*), 188 (*turpis*). Η έννοια της μοιχείας εμφανίζεται ήδη στον Όμηρο: στα σχόλια των θεατών της συνεύρεσης της Αφροδίτης με τον Άρη (*Od.* 9.332: *μοιχάγρι' όφέλλει*).

⁸² Βλ. κυρίως Kluge (1920) 89-90, Kluge (1925) 69-70, Polara (1973) τ. II, σ. 152 (5-6).

⁸³ Βλ. Kluge (1926) 29, apparatus criticus carminis XXIII 6: "Noluerit Fröh. Voluerit Ω", Polara (1974) τ. II, σ. 92 apparatus criticus 6: "noluerit Fröh. (υιοθετείται και από τον Polara) voluerit B² Q W".

⁸⁴ Στον Όμηρο, *Od.* 10.306-20 ο Ήφαιστος καλεί τους θεούς να έρθουν και να δουν τους δεμένους εραστές και στους στίχους 10.321-7 οι θεοί έρχονται και βλέπουν το θέαμα (που προκαλεί «γέλωτα άσβεστο»). Παρόμοια και στον Οβίδιο: *Met.* 4.185-88: *Lemnius extemplo valvas patefecit eburnas / inmisitque deos; illi iacuerunt ligati / turpiter, atque aliquis de dis non tristibus optat / sic fieri turpis; superi risere*, *Ars* 2.580: *Convocat ille deos; praebent spectacula capti*. Στο ποίημα του Ρεποσιανού να μην ο Ήφαιστος δεν αναφέρεται να καλεί μάρτυρες, όταν πιάνει επ' αυτοφώρω και δένει τους εραστές, η παρουσία όμως μάρτυρα αντιμετωπίζεται καταφατικά: ως μάρτυρας λειτουργεί ο Φοίβος που με το φως του αποκαλύπτει τη μοιχεία και γι' αυτό, όπως λέει αποστρεφόμενος στον Φοίβο ο ποιητής, «δεν μπορούν με εσένα (το Φοίβο) μάρτυρα να αρνηθούν το έγκλημα (της μοιχείας)» (στ. 137 *nec crimen (adulterii) possunt te teste negare*).

⁸⁵ Εδώ απηχείται βέβαια και το χωρίο του Ρεποσιανού στ. 137 *nec crimen possunt (sc. Mars et Venus) te teste negare*.

⁸⁶ Βλ. Tac. *Hist.* 1.7: *avaritia et libidine foedum et maculosum*, Plin. *Ep.* 3.9.2: *homo foedus et aperte malus*· πρβλ. Glare (1982) 719, s.v. *foedus*¹, σημασία 4.

⁸⁷ Πρβλ. και την μέσω παρήχησης αντιστοίχιση των *testes* και *telis* (που «υποδεικνύεται» έτσι ότι συνδέονται με το ίδιο υποκείμενο: τη μοιχαλίδα).

πολλούς (*sed vitans multos*); Εκτιμούμε ότι εδώ ο Οπτατιανός είναι επηρεασμένος από τον Ρεποσιανό, ο οποίος δεν κράτησε το μοτίβο της παρουσίας μαρτύρων στη σύλληψη των συνευρισκομένων Άρη και Αφροδίτης (μοτίβο που έχει η προ αυτού παράδοση του μύθου). Με βάση τα παραπάνω το επίμαχο χωρίο του ποιήματος κατανοείται ως εξής: «Όμως να αποφύγει τους πολλούς, τους οποίους η αισχρή σύζυγός του δεν θα ήθελε για μάρτυρες στους καυγάδες τους».

Στους στίχους 6-7 προβάλλεται η γαλιφιά της μοιχαλίδας, θέμα γνωστό από την *Ars amatoria*, κυρίως όμως από τον Ρεποσιανό (η λέξη *blanda* χρησιμοποιείται στο *Concubitus Martis et Veneris* επτά φορές⁸⁸). Τα «βέλη» (*tela*), που έχουν μεταφορικά ερωτική σημασία, είναι επίσης κοινός τόπος στον Ρεποσιανό.⁸⁹ Εξάλλου η φράση *candida femina* ανακαλεί ανάλογους χαρακτηρισμούς για τη μοιχαλίδα Αφροδίτη,⁹⁰ ταυτόχρονα όμως και για την ωραία Ελένη,⁹¹ προοικονομώντας έτσι το νέο μυθολογικό παράδειγμα που κυριαρχεί στους στίχους 7-9.

Ο χαρακτηρισμός *improba* για την μοιχαλίδα στο στ. 7 ανακαλεί τον ίδιο χαρακτηρισμό του Ιουβενάλη⁹² για την Εππία. Η στάση εξάλλου της Ελένης να νιώθει πως από τη μοιχεία της αυξήθηκε η χάρη και το γόητρό της (στ. 8-9) νομίζουμε πως ανακαλεί από τη μια μεριά την Εππία του Ιουβενάλη, που έχοντας αφήσει τον νόμιμο σύζυγο (*coniunx, maritus*)⁹³ και όντας με τον μοιχό της φίλο (*moechum*) και αποτολμώντας αισχρά, είναι γεμάτη αυτοπεποίθηση και κινητικότητα,⁹⁴ κι από την άλλη τη θρασύτατη Αφροδίτη του Οβιδίου, που περιπαίζει τον Ήφαιστο γεμάτη χάρη και νάζι.⁹⁵

Στον τελευταίο στίχο η φράση *Fryx coniunx* εκλαμβάνεται από το σύνολο των μελετητών ως κλητική προσφώνηση προς τον απατημένο σύζυγο, τον Μάρκο, ο οποίος υποτίθεται ότι κατάγεται από τη Φρυγία. Η δική μας αντίρρηση είναι κατ' αρχήν ότι ο χαρακτηρισμός *Fryx* ή *Frygius* στα κείμενα αναφέρεται πολύ συχνά στον Πάρη.⁹⁶ Ο ίδιος όρος χρησιμοποιείται επίσης και για άλλους μυθολογικούς ερωτικούς άνδρες, όπως ο Γανυμήδης, ο Άτης και ο Τιθωνός.⁹⁷ Στον Ιουβενάλη εξάλλου και τον Μαρτιάλη σημαίνει τον δούλο που προσφέρεται για ερωτικές απολαύσεις.⁹⁸ Αυτή η σημασιολογική φόρτιση του όρου δεν επιτρέπει να θεωρήσουμε πως εδώ έχει απλό εθνικό περιεχόμενο. Κατά την άποψή μας η φράση *Fryx coiunx* δεν είναι κλητική προσφώνηση, αλλά ελλειπτική (ονοματική) πρόταση (*Fryx est coiunx*), με τις λέξεις *Fryx* και *coiunx* σε ονομαστική πτώση: το υποκείμενο της πρότασης (*coiunx*) δεν είναι ο Μάρκος αλλά ο εραστής της Υμνίδας, ενώ με τον χαρακτηρισμό *Fryx* (που αποτελεί κατηγορούμενο στο *coiunx*) δηλώνεται πως ο εραστής είναι κάποιος «Φρύγας», δηλ. κάποιος σύγχρονος Πάρης.⁹⁹ Υπ' αυτήν την ερμηνεία ο τελευταίος στίχος νοείται ως εξής: «(Μάρκε,) 'σύζυγος' (δηλ. 'ταίρι') της γυναίκας σου – μιας σύγχρονης Ελένης – είναι κάποιος

⁸⁸ *Concubitus Martis et Veneris* 17, 31, 57, 74, 85, 106, 119. Η *blanditia* αποτελεί χαρακτηριστικό της Αφροδίτης και στο ποίημα 28 του Οπτατιανού (ένα ποίημα στο οποίο κυριαρχεί ο πόνος του έρωτα που δεν βρίσκει ανταπόκριση): οι πρώτοι τέσσερις στίχοι του ποιήματος δημιουργούν έναν κύκλο: *Blanditias fera Mors Veneris persensit amando, / permisit solitae nec Styga tristitiae. / Tristitiae Styga nec solitae permisit, amando / persensit Veneris Mors fera blanditias.*

⁸⁹ *Concubitus Martis et Veneris* 49, 78, 91, 93, 127, 148, 156, 174.

⁹⁰ Πρβλ. *Concubitus Martis et Veneris* 71: *nitens*, 121: *niveis suffulta lacertis colla nitent*.

⁹¹ Ον. *Ars* 2.6: *Priameius hospes Amyclis / candida cum rapta coniuge vela dedit*, πρβλ. Prop. 1.2.19: *nec Phrygium falso traxit candore maritum*.

⁹² Juv. 6.82: *plorantisque improba natos / utque magis stupeas ludos*.

⁹³ Juv. 6.98: *coniunx*, 100: *maritum*.

⁹⁴ Juv. 6.97: *fortem animum praestant rebus quas turpiter audent*. 100: *quae moechum sequitur, stomacho ualet*. 101-102: *haec inter nautas et prandet et errat / per puppem et duros gaudet tractare rudentis*.

⁹⁵ *Ars* 2.570: *cum forma, multa gratia*, πρβλ. *Concubitus Martis et Veneris* 126: *gratiosa decens*.

⁹⁶ Ον. *Ars* 1.54 (*Phrygio...viro*), *Met.* 16.198 (*maritum...Phrygem*), Verg. *Aen.* 7.360 (*Phrygius...pastor*), Κάτουλλος 61.18 (*Phrygium...iudicem*), Προπέρτιος 1.2.19 (*Phrygium...maritum*), Mart. 12.52 (*Phrygium...Parim*), Val. Fl. 1.549 (*Phrygia...pastor ad Ida*), Apul. *Met.* 10.30 (*Paridis, Phrygii pastoris*), *Met.* 10.32 (*Phrygius iuvenis*).

⁹⁷ Γανυμήδης: Ον. *Met.* 10.155 (*Phrygii...Ganymedis*), *Her.* 16.199 (*Phryx*), Mart. 9.36 (*Phryx puer*), 11.104 (*Phrygii...servi*), 12.15 (*Phrygium...ministerium*). Άτης: Ον. *Fast.* 4.202 (*Phryx puer, ...Attis*), Cat. 63.23 (*Phryx*), Mart. 8.46 (*Phryga*). Τιθωνός: Ον. *Ep.* 201 (*Phryx erat Aurorae coniunx*), *Fast.* 6.473 (*Phryx...Tithone*).

⁹⁸ Juv. 11.147-8 (*non Phryx aut Lycius*), Mart. 6.78.2, 5, 8 (*luscus Phryx...Phryx...Phryx*).

⁹⁹ Αυτό πρέπει να το διαισθάνθηκε ήδη η Kluge (1925) 69-70 που παρατηρεί: "Überhaupt scheint Mueller nicht überlegt zu haben, daß es nicht gerade der Schmeicheleien höchste ist, wenn er den Freund, den er mitteilen will, daß man ihn zum Hahnrei gemacht habe, selbst einen Paris nennt!"

‘Φρύγας’, κάποιος σύγχρονος Πάρης: ένας άλλος εραστής». Υπέρ αυτής της ερμηνείας συνηγορούν, πιστεύουμε, και οι ακόλουθες υφολογικές επιλογές του Οπτατιανού: 1. η τριπλή επανάληψη σε χαρακτηριστικά σημεία του ποιήματος (στην αρχή, στ. 1 *Graecum*, στο μέσον, στ. 6 *Graecum*, στο τέλος, στ. 10 *Graecis*¹⁰⁰) του χαρακτηρισμού *Graecus* για τον «Έλληνα φίλο», δηλ. τον απατημένο σύζυγο. 2. η διπλή επανάληψη, ομοίως σε χαρακτηριστικά σημεία του ποιήματος (στο μέσον, στ. 5, και στο τέλος, στ. 10), της λέξης *coiux*, προκειμένου να χαρακτηρισθούν οι δύο πραγματικοί «σύζυγοι», δηλ. η μοιχαλίδα (στο στ. 5) και ο εραστής της (στ. 10).¹⁰¹ 3. η ισχυρή αντιπαράθεση σε γειτνιάζουσα θέση των εθνικών ονομάτων *Graecis* και *Fryx* στο στ. 10, με την οποία υποβάλλονται δύο παραδοσιακοί «εχθροί» (οι Έλληνες και οι Φρύγες, δηλ. οι Τρώες), αντιπαράθεση που δεν επιτρέπει την ταύτιση των προσώπων που εννοούνται με τα ονόματα *Graecis* και *Fryx* (δεν είναι δηλαδή δυνατόν με τις λέξεις *Graecus* και με τον χαρακτηρισμό *Fryx* να εννοείται ένα και το αυτό πρόσωπο: ο απατημένος σύζυγος, ο «Έλληνας φίλος»).

Κλείνοντας την διερεύνησή μας επανερχόμαστε στα ονόματα του ερωτικού τριγώνου: Μάρκος, Υμνίδα, Νείλος. Είναι άραγε πραγματικά ονόματα που αντιστοιχούν σε υπαρκτά πρόσωπα;¹⁰² Κατά τη γνώμη μας, πρόκειται για ψευδώνυμα πραγματικών προσώπων. Η λειτουργικότητα αυτών των ψευδωνύμων αποδεικνύει πως αποτελούν εξαιρετικά καλομελετημένες επινοήσεις του Οπτατιανού. Πολύ σημαντικό, πρώτα-πρώτα, για την οπτική στόχευση του ποιήματος είναι ότι πρόκειται για ονόματα των οποίων τα αρχικά γράμματα μπορούν να «αλληλοεπικαλυφθούν» και επομένως εύκολα να συνεικονισθούν με την ίδια *figura*.

Υπ’ αυτήν την έννοια το αρχικό γράμμα Μ του ονόματος Μάρκος αποτελεί συμπτυκνωμένη αποτύπωση και των τριών ονομάτων των εμπλεκομένων στην υπόθεση του ποιήματος προσώπων. Έπειτα με το ίδιο κεφαλαίο γράμμα (Μ) ανακαλείται η Μούσα, η θεία μορφή που επιτελεί το έργο της αποκάλυψης στο κρυπτοποίημα.

Πέραν των διαστάσεων αυτών, οι οποία ήδη επισημάνθηκαν πιο πάνω, το αρχικό Μ λειτουργεί υπαινικτικά και στο πλαίσιο του κεντρικού μυθολογικού υποβάθρου του ποιήματος: αντιστοιχίζει τον απατημένο Μάρκο με τον Μενέλαο, δηλ. τον απατημένο σύζυγο της Ελένης, η οποία σαφώς παρουσιάζεται ως το μυθολογικό αντίστοιχο της Υμνίδας.

Μια εξίσου σημαντική υπαινικτική λειτουργικότητα του Μ αφορά την θεματική ουσία του όλου ποιήματος. Στο *Carmen* 23 ο λόγος είναι «περί μοιχείας». Στο σενάριο της μοιχείας πρωταγωνιστούν ένας άνδρας (ο *moechus*) και μια γυναίκα (η *moecha*). Το ποίημα 23 μαζί με το κρυπτοποίημά του «βοά και κράζει» προς την κατεύθυνση του Μάρκου ότι πίσω από την πλάτη του διαπράττεται μοιχεία, καθώς η γυναίκα του είναι, χωρίς ο ίδιος να το γνωρίζει, ΜΟΕΧΑ¹⁰³ (μοιχαλίδα) συνδέεται με έναν ΜΟΕΧΥΣ (μοιχό).¹⁰⁴ Ανάμεσα στους δύο μοιχούς βρίσκεται ο απατημένος σύζυγος, ο ΜΑΡΙΤΥΣ,¹⁰⁵ ο Μάρκος, που αρχικά αγνοεί τα τεκταινόμενα πίσω από την

¹⁰⁰ Είναι κατά τη γνώμη μας προφανές ότι στη φράση *Musa sonat Graecis* η λέξη *Graecis* εννοείται γενικά, δηλ. «(όσα λέμε στον *versus intextus* μπορούν να τα καταλάβουν) Έλληνες, δηλ. άνθρωποι που μιλούν Ελληνικά», αλλά κυρίως ειδικά, δηλ. «(όσα λέμε στον *versus intextus* μπορείς να τα καταλάβεις εσύ, που είσαι) Έλληνας, δηλ. άνθρωπος που μιλάς Ελληνικά»· πρβλ. και παραπάνω, σημ. 64.

¹⁰¹ Η λέξη *coniux* μπορεί να σημαίνει «εραστής», βλ. π.χ. Prop. 8.29: *ille etiam abrepta desertus coniuge Achilles*, και Val. Fl. 2.208: *ut prima vocatu intonuit signumque dedit Mavortia coniux*.

¹⁰² Ο Barbes (1975) 183 παρατηρεί ότι “the poet claims to be giving the real names (XXIII, 9)” και προσθέτει ότι τον 4^ο αι. μαρτυρούνται δύο συγκλητικοί με το cognomen Νείλος. Επ’ αυτού θα θέλαμε να παρατηρήσουμε ότι ο ποιητής δεν υπόσχεται ότι θα δώσει τα πραγματικά, αλλά όλα (στ. 9 *cuncta*) τα ονόματα. Το ότι εξάλλου το όνομα Νείλος μαρτυρείται για υπαρκτά πρόσωπα δεν αποδεικνύει παρά ότι ο Οπτατιανός Πορφύριος βρήκε πιο εύκολα ανάμεσα στα υπαρκτά ονόματα προσώπων εκείνου που ταιριάζει στις ποιητικές του προθέσεις.

¹⁰³ Γράφουμε τις λέξεις στην κεφαλαιογράμμη μορφή τους (όπως γινόταν στα χρόνια του ποιητή).

¹⁰⁴ Οι όροι *moechus* (μοιχός) και *moecha* (μοιχαλίδα) έχουν πλούσια παρουσία κυρίως στον Ιουβενάλη και στον Μαρτιάλη. Στον Ιουβενάλη ο όρος *moechus* απαντά 12 φορές (από τις οποίες οι μισές περίπου στην – γνωστή ως πηγή του Οπτατιανού – έκτη σάτιρα, δηλ. 6.24, 42, 100 [στο πλαίσιο της αναφοράς στην Επρία], 464, 465) και ο όρος *moecha* (μοιχαλίδα) δύο φορές (2.68 και 6.278)· στον Μαρτιάλη ο όρος *moechus* απαντά 15 φορές και ο όρος *moecha* 14 φορές.

¹⁰⁵ Η αντιπαράθεση των όρων *moechus* και *maritus*, είτε στον ίδιο στίχο είτε σε διαδοχικούς στίχους, είναι συχνή στον Ιουβενάλη και τον Μαρτιάλη: 1. Στον ίδιο στίχο: Juv. 6.100: *quae moechum sequitur, stomacho ualet. illa maritum / conuomit*, Mart. 6.22.2: *Et, moechum modo, nunc facis maritum*, Mart. 11.61.1: *Lingua maritus, moechus ore Nanneius*. 2. Σε δύο διαδοχικούς στίχους: Juv. 6.42-3: *si moechorum notissimus olim / stulta maritali iam porrigit ora capistro*, 9.25-6:

πλάτη του, μετά όμως από την αποκάλυψη της Μούσας του ποιητή θα τα μάθει όλα και θα καταστεί δύστυχος (*MISER*).¹⁰⁶ δυστυχισμένος (*MISERATVS*) για τα συμβαίνοντα στον «Έλληνα φίλο» του δηλώνει πως είναι και ο ποιητής ήδη στην αρχή του ποιήματος· μάλιστα η ψυχική κατάσταση *miser* συνδέεται έμμεσα και με τον Νείλο.¹⁰⁷

Ερχόμαστε τώρα στο όνομα *Υμνίς*. Πρόκειται για ένα όνομα που είχε στην προγενέστερη του Οπτατιανού ελληνική και ρωμαϊκή γραμματεία μια σημαντική ερωτική-εταιρική προϊστορία, την οποία δεν φαίνεται να αγνοεί ο ποιητής του *Carmen* 23. Στον 13^ο από τους *Εταιρικούς Διαλόγους* του Λουκιανού *Υμνίς* λέγεται μια εταίρα που συμπρωταγωνιστεί μεταξύ δύο ανδρών, του Λεοντίνου και του Χηνίδα.¹⁰⁸ *Υμνίς* είναι επίσης ο τίτλος και η πρωταγωνίστρια κωμωδίας του Μενάνδρου,¹⁰⁹ που αποτέλεσε το πρότυπο ομώνυμης κωμωδίας του Καικιλίου.¹¹⁰ Δεν πρέπει να μας διαφεύγει, τέλος, το σημαντικότερο, ότι δηλαδή *Υμνίς* ονομαζόταν και η αγαπημένη του «πατέρα» της ρωμαϊκής σάτιρας, του Λουκιλίου: το όνομά της απαντά σε πέντε τουλάχιστον αποσπάσματα από χαμένες σάτιρές του.¹¹¹

notior Aufidio moechus celebrare solebas, / quodque taces, ipsos etiam inclinare maritos, Mart. 3.85.1-2: *Quis tibi persuasit naris abscidere moecho? / Non hac peccatum est parte, marite, tibi*, Mart. 11.7.2: *Iam certe stupido non dices, Paula, marito, / Ad moechum quotiens longius ire voles*.

¹⁰⁶ Την τριπλή λεκτική συνύπαρξη *miserus maritus moechus* συναντούμε στον Mart. 2.83.1: *foedasti miserum, marite, moechum*.

¹⁰⁷ Το όνομα ΝΕΙΛΟΝ της *figura* συνδέεται με τη λέξη *MISERATVS* του ποιήματος (στ. 1) μέσω του γράμματος Λ/Α, βλ. παραπάνω, σημ. 45.

¹⁰⁸ Την *Υμνίδα* ποθεί να την «κατακτήσει» ο καυχηματίας στρατιωτικός Λεοντίνος, όμως τελικά με τις καυχησιολογίες του για απεχθή στρατιωτικά του κατορθώματα το μόνο που καταφέρνει είναι να τη χάσει.

¹⁰⁹ Από την κωμωδία του Μενάνδρου σώζονται 10 αποσπάσματα (βλ. Cock (1888) αρ. 472-80), ορισμένα από τα οποία, λόγω του περιεχομένου τους, γεννούν την υποψία μήπως ήταν γνωστά στον Οπτατιανό. Έτσι π.χ. στο απόσπ. 474 λέγεται «(η *Υμνίδα*;) *κάθε τόσο βρίσκει στην πόλη κάποιον άλλο, εσένα, εμένα, εκείνον*». Σε άλλο απόσπασμα (472, στ. 7-8) κάποιος μιλώντας για τη χρηστότητα παρατηρεί ότι αυτό που πείθει δεν είναι τα καλά λόγια αλλά ο «*τρόπος του λέγοντος*» (αυτά θα μπορούσαν να αναφέρονται σε «γαλιφιές» της *Υμνίδας*). – Υπάρχει επίσης και ένα επιτύμβιο επίγραμμα (*Παλατ. Ανθολ.* 7.643), ποίημα του Κριναγόρου, επιγραμματοποιού των χρόνων του Αυγούστου (που έμεινε για μεγάλα διαστήματα στη Ρώμη, βλ. Keydell (1979) 347, αφιερωμένο σε κάποια δεκαετησίχρονη *Υμνίδα*, θυγατέρα του Ευάνδρου, που ήταν (στ.1-2) «*έρασμιον ἄθρμα*» (δηλ. «αξιαγάπητη απόλαυση») και «*αίμυλος*» (δηλ. «ελκυστική») *κόρη*» (*Υμνίδα τὴν Εὐάνδρου ἐράσμιον αἰὲν ἄθρμα / οἰκογενὲς κούρην αἰμύλον εἰναέτιν*).

¹¹⁰ Από την κωμωδία *Hymnis* του Καικιλίου σώζονται 9 αποσπάσματα (βλ. Ribbeck (1873) 45-7). Μερικά από αυτά γεννούν την υποψία μήπως ήταν γνωστά στον Οπτατιανό. Π.χ. στο δεύτερο απόσπασμα (από τον Νόννο 79M) η φράση *desine blanditiae* («σταμάτα τη γαλιφιά»), όπως και στο πέμπτο απόσπασμα η φράση [*Em*] *vide luculentitatem eius et magnificentiam* («δες τη λαμπρή εμφάνιση και τη μεγαλοπρέπειά [της;]») θα μπορούσαν να αναφέρονται στην *Υμνίδα*. Ομοίως και η αναφορά του Κικέρωνα (πρόκειται για το τέταρτο απόσπασμα του Ribbeck) στην *Υμνίδα* του Καικιλίου (*Fin.* 2.22) θυμίζει το ήθος (ακριβέστερα: τη θρασύτητα) της «ηρωίδας» του Οπτατιανού: υπάρχουν, λέει ο Κικέρωνας, «άσωτου» (*reperiemus asotos*), που καταφρονούν το θάνατο με τέτοιο τρόπο ώστε να έχουν στο στόμα τους την περιφημη ρήση από την *Υμνίδα* «μου αρκούν έξι μήνες ζωής, τον έβδομο αρραβωνιάζομαι τον Θάνατο» (*ita mortem non timentes, ut illud in ore habeant ex Hymnide: 'Mihi sex menses satis sunt vitae, septimum Orco spondeo'*). Ο Ribbeck (1873) 45 (*apparatus testimoniorum*) πιστεύει ότι στο δεύτερο απόσπασμα απαντά ο μαστροπός στον ερωτευμένο (με την *Υμνίδα*) νέο, στο τέταρτο μιλά ο «άσωτος» νέος, ενώ για το πέμπτο απόσπασμα δεν κάνει κανένα σχόλιο.

¹¹¹ Πρόκειται για δύο αποσπάσματα από το 29^ο βιβλίο (στίχοι 888 και 894), ένα από το 28^ο ή 29^ο βιβλίο (στίχος 940) και δύο ακόμη από αβέβαιο σημείο (*incertae sedis reliquiae*, στίχοι 1115 και 1193) του έργου του μεγάλου σατιρικού (σύμφωνα με την έκδοση του Marx Fr. (1904/1905), τ. 1, σ. 60, 63, 75, 81). Τα πιο ενδιαφέροντα αποσπάσματα είναι το 1^ο και το 2^ο, στα οποία (ο ποιητής;) λέει στην *Υμνίδα* «*Υμνίδα θα' θελα να πιστέψεις αυτό που είναι αλήθεια*» (*Hymnis, uelim / te id quod uerum est credere*) και «*Υμνίδα, αν εγώ βάζω στο μυαλό μου (δηλ. αποφασίζω) αυτό που εσύ βγάζεις από την παράνοια*» (*Hymnis, ego animum si induco, quod tu ab insano auferas*). Στο 4^ο (ο ποιητής;) λέει σε κάποιον άλλο για την ομορφιά του προσώπου της *Υμνίδας* (*Hymnidis acri / ex facie florem delegeris*), ενώ στο 5^ο η *Υμνίδα* λέει ότι «*τράβηξε*» κοντά της (τον ποιητή;) με το τραγούδι της (*Hymnis, cantando quae me adseruisse ait ad se*). Μέσα από τα αποσπάσματα αυτά η *Υμνίδα* εμφανίζεται ως μια πανέμορφη και ελκυστική γυναίκα, ταυτόχρονα όμως δύσπιστη και παρανοϊκή, εμφανίζει επομένως χαρακτηριστικά που πιθανόν επηρέασαν τον Οπτατιανό. Αξίζει, τέλος, να επισημάνουμε ότι το τέταρτο απόσπασμα από την *Υμνίδα* του Καικιλίου το έχει προσλάβει ο Λουκιλίου (26.663, Marx (1904), τ. 1, σ. 46), άγνωστο όμως σε ποια θεματικά πλαίσια, πρβλ. Ribbeck (1873) 46 (*apparatus testimoniorum*). Ο Krenkel (1970) 375 (652) επισημαίνει ότι «*Lucilius kannte diese Komödie (δηλ. την κωμωδία *Hymnis* του Καικιλίου)*» (πρβλ. Marx Fr. (1904/1905), τ. 2, σ. 242 [663])· εντοπίζει πρόσληψη της *Υμνίδας* του Καικιλίου και σε τουλάχιστον τέσσερα ακόμη αποσπάσματα του Λουκιλίου: Krenkel (1970) 465 (850, 851, 852-3) και 467 (856).

Όσον αφορά το όνομα Νείλος του εραστή, θυμίζουμε κατ' αρχήν ότι η μοιχαλίδα του Ιουβενάλη κυνηγάει τον εραστή της, τον Σέργιο, ως τον ποταμό Νείλο (άλλωστε τα ονόματα Νείλος και Σέργιος συγγενεύουν, όσον αφορά το πρώτο γράμμα τους: το κεφαλαίο Ν είναι ένα ανατοποθετημένο οξυγώνιο κεφαλαίο S).¹¹² Επιπλέον ο ποταμός αυτός έχει, σύμφωνα με τις πηγές, «ερωτικές» διαστάσεις: εκτρέπεται συχνά και ασκεί γονιμοποιητική επίδραση (είναι *fecundus*).¹¹³ Το όνομα πιθανόν απέκτησε στα χρόνια του Μαρτιάλη τη σημασία του άνδρα που μπορεί να αποπλανήσει (*fallax*)¹¹⁴ και δεν είναι τυχαίο ότι συναναφέρεται, σε ερωτικά-γαστρονομικά πλαίσια, μαζί με τον Πάρη.¹¹⁵

Μια τελευταία διάσταση του Νείλου θα μας οδηγήσει σε μια τολμηρή υπόθεση: ο ποταμός Νείλος έχει, διαβεβαιώνουν οι πηγές,¹¹⁶ ως αφετηρία τη Μαυριτανία, την πατρίδα του Οπτατιανού Πορφυρίου. Μήπως λοιπόν το όνομα Νείλος χρησιμοποιούμενο ως ανδρικό όνομα θα μπορούσε να λειτουργήσει ως οιονεί ψευδώνυμο του ίδιου του συγγραφέα (Νείλος = ο «άνδρας από τη Μαυριτανία», ο «Μαυριτανός»¹¹⁷); Ας θυμηθούμε ότι, σύμφωνα με τις πηγές, ο Οπτατιανός εξορίστηκε κατηγορούμενος για μοιχεία (βλ. παραπάνω), και ίσως ακριβώς αυτή η μοιχεία υποκρύπτεται στο ποίημα. Ίσως, επομένως, δεν θα ήταν παρακινδυνευμένο να θεωρήσουμε ότι το ποίημα είναι ουσιαστικά ένα καυστικό προσωπικό «ραβασάκι»¹¹⁸ του Οπτατιανού προς τον «Έλληνα φίλο» του, τον άνδρα της ερωμένης του.

Στην περίπτωση αυτή αποκτά και η ονομασία *Fryx* του καταληκτρίου στίχου μια καινούργια διάσταση, τη σημασία «Ρωμαίος», η οποία μαρτυρείται και αυτή στις πηγές.¹¹⁹ Με πιο απλά λόγια ο Οπτατιανός λέει συγκεκαλυμμένα στον παραλήπτη του σκωπτικού του ποιήματος: «Έλληνα φίλε μου Μάρκε, πραγματικός άντρας της γυναίκας σου είναι ένας Ρωμαίος εραστής που κατάγεται από τη

¹¹² Ας θυμηθούμε ότι για το Ζ (που είναι η εραλδική αντιστροφή ενός οξυγώνιου κεφαλαίου S) ο Αυσόνιος παρατηρεί (*Taechnoaegniōn* XIII 11) ότι «το ξαπλωμένο Ζ, αν σηκωθεί, θα γίνει Ν» (*Zeta iacens, si surgat, erit nota, quae legitur N*).

¹¹³ Plin. *Nat.* 5.52: (*Nilus*) *erumpit...prosilit*, 53: *transvolet*, 54: *certis tamen diebus auctu magno per totam spatiatius Aegyptum fecundus innatat terrae*. Η διάσταση αυτή εντοπίζεται συχνά σε ελληνικές πηγές, από τον Ηρόδοτο (2.11: *Εἰ ὧν ἐθελήσει ἐκτρέψαι τὸ ῥέεθρον ὁ Νεῖλος ἐς τοῦτον τὸν Ἀράβιον κόλπον, τί μιν κωλύσει ῥέοντος τοῦτου χωσθῆναι ἐντός γε διαμυρίων ἐτέων*) και τον Εκαταίο (απόσπ. 3a.264.F.25: *διὰ τὴν φύσιν τοῦ Νείλου. τοῦτον γὰρ πολύγονον ὄντα*) μέχρι τον γεωγράφο Αγαθαρχίδα (2^{ος} αι. π.Χ.) (*Περὶ τῆς Ἐρυθρᾶς Θαλάσσης* 23: *Ὅτι πλησίον τῆς Ἐρυθρᾶς θαλάσσης, καθ' ὃν ὁ Νεῖλος πολλὰς ἐκτροπὰς καὶ παραφορὰς ποιούμενος ὁμοῦς ἐκεῖσε ἀποκάμπτει περιφανῶς, καὶ ποιεῖται κατὰ τὴν δεξιὰν ῥύσιν τῶν ἀγκώνων τὴν μεγάλην κλίσιν, ἐκ τε τοῦ πελάγους κόλπος εἰς τὴν ἡπειρον ἀνατείνεται πολλὰς*) και τον Φώτιο (*Βιβλιοθ.* 250.447b: *καθ' ὃν ὁ Νεῖλος πολλὰς ἐκτροπὰς καὶ παραφορὰς ποιούμενος ὁμοῦς ἐκεῖσε ἀποκάμπτει περιφανῶς*). Ἄξιο προσοχῆς είναι ότι αυτή τη διάσταση τη μνημονεύει και ο Ευσέβιος Καισαρείας (*Ευαγγελική Προπαρασκευή* 2.1: *διὰ τὴν φύσιν τοῦ Νείλου. τοῦτον γὰρ πολύγονον ὄντα* [από τον Εκαταίο]), ο οποίος ανήκε, όπως ο Οπτατιανός, στον «κύκλο» του Μ. Κωνσταντίνου.

¹¹⁴ Mart. 10.26: *fallax Nile*. Πιθανόν η «παραπλανητική» αυτή διάσταση να συνδέεται με το χαρακτηριστικό του Νείλου ότι κατά τη διαδρομή του άλλοτε κρύβεται κάτω από τη γη και άλλοτε εμφανίζεται, βλ. Plin. *Nat.* 5.52: (*Nilus*) *conditque se aliquot dierum itinere, mox alio lacu maiore in Caesariensis Mauretaniae gente Masaesylum erumpit... iterum harenis receptus conditur rursus XX dierum desertis ad proximos Aethiopas atque, ubi iterum sensit hominem, prosilit, fonte.* 5.53: *postremo inclusus montibus*. Αυτή η άλλοτε καθοδική και άλλοτε ανοδική πορεία του Νείλου πιθανόν υποδηλώνεται στη *figura* του γράμματος Μ.

¹¹⁵ Mart. 11.13.3-7: *Urbis deliciae salesque Nili, / Ars et gratia, lusus et voluptas, / Romani decus et dolor theatri / Atque omnes Veneres Cupidinesque / Hoc sunt condita, quo Paris, sepulchro.*

¹¹⁶ Plin. *Nat.* 5.51: *Nilus... originem...in monte inferioris Mauretaniae non procul oceano habet*, 5.52: *mox alio lacu maiore in Caesariensis Mauretaniae gente Masaesylum erumpit*. Γι' αυτό οι Μαυριτανοί περιγράφονται στον Μαρτιάλη στολισμένοι με Νιλοτική χλαμύδα (10.6: *picti tunica Nilotide Mauri*).

¹¹⁷ Δεν θα ήταν άτοπο να ισχυριστεί κανείς ότι το όνομα Maurus (ή Maurusius) ανακαλείται επίσης και μέσα από το γράμμα Μ της *figura*: στην περίπτωση αυτή η *figura* λειτουργεί και ως «σφραγίδα» του ποιητή στο προκειμένο «επιστολάριο», δηλ. η *figura* Μ «φωτογραφίζει» εκτός των άλλων και τον αποστολέα του ποιήματος. Αξιοσημείωτο είναι εν προκειμένω ότι το όνομα Maurus μαρτυρείται μαζί με το όνομα Νείλος στον Jun. 11.125, ενώ στον Jun. 10.148 εντάσσεται στο πλαίσιο γαστρονομικών απολαύσεων.

¹¹⁸ Πρβλ. τον χαρακτηρισμό του ποιήματος ως «επιστολάριο» από τον Polara, βλ. παραπάνω σημ. 51.

¹¹⁹ Phryx ή Phrygius πολύ συχνά σημαίνουν «τρώας» ή «τρωικός», π.χ. στον Βεργίλιο, Phryx: *Aen.* 1.381· 9.617· 10.255· συχνότερα Phrygius: *Aen.* 1.182,618· 2.68, 191, 276, 344, 580· 3.148, 484, 545· 4.140· 6.785· 7.139, 207, 358, 430 κ.ά. Επειδή μάλιστα και ο Αινείας χαρακτηρίζεται «Φρύγιος», π.χ. Verg. *Aen.* 4.103 (*Phrygio...marito*), Ον. *Met.* 14.79 (*Phrygii...mariti*), *Fast.* 4.274 (*Phryx pius*), Mart. 8.6 (*Phrygio...viro*) κ.ά., δεν αποκλείεται ο Οπτατιανός εδώ να εισάγει υπαινικτικά και μια ακόμη διάσταση: αυτήν του διάσημου εραστή (ουσιαστικά «μοιχού») Αινεία που «ξεπλάνεψε» την παντρεμένη Διδώ· ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτο στην περίπτωση αυτή είναι ότι το «ειδύλλιο» Αινεία-Διδώς εξελίσσεται στην Καρχηδόνα, δηλ. στον τόπο απ' όπου κατάγεται ο Οπτατιανός.

Μαυριτανία!». Η σημασιολογική διάσταση «Ρωμαίος» δεν έρχεται σε αντίθεση ούτε δυσχεραίνεται από τη σημασιολογική διάσταση «Φρύγας = Πάρης» που αναφέραμε πιο πάνω: αντίθετα οι δύο διαστάσεις μπορούν θαυμάσια να συνυπάρχουν, καθώς η πρώτη σχετίζεται με την πραγματικότητα, ενώ η δεύτερη με το μυθολογικό παράλληλο του εραστή. Ο Οπτατιανός με το δυσερμίνευτο όνομα Φρύγας εννοεί τον εαυτό του, τον οποίο, μέσω της *doctrina* του, τον ταυτίζει με τον εραστή της Ωραίας Ελένης.

Υπέρ της άποψής μας συνηγορεί και το γεγονός ότι το όνομα FRYX εμπλέκεται στη *figura*: μετέχει της κάτω μεσαιάς γωνίας (δηλαδή της γωνίας που σχηματίζουν το δεύτερο και το τρίτο σκέλος) του Μ και «δένεται» (πιστεύουμε πολύ εύστοχα σε σχέση προς τα πραγματικώς συμβαίνοντα) με το γράμμα Υ της λέξης ΥΜΝΙΔΑ. Η οπτική αυτή «διαπλοκή» των ονομάτων *Fryx* και *Υμνίδα* δεν μπορεί να είναι ούτε τυχαία ούτε χωρίς ουσία και σημασία: υποδηλώνει την σαρκική «διαπλοκή» των δύο εραστών. Εάν και εφόσον αληθεύει η υπόθεσή μας, για τη χρονολόγηση του ποιήματός μας ανοίγονται δύο δυνατότητες: πρόκειται για έργο γραμμένο είτε κατά τη διάρκεια της εξορίας του Οπτατιανού¹²⁰ σε κλίμα οργής και πικρίας όμοιας με εκείνη που είχε και ο Οβίδιος,¹²¹ όταν έγραψε το *Ibis*,¹²² είτε μετά από αυτήν. Σε κάθε περίπτωση φαίνεται πιθανόν ότι τόσο το ποίημα 23 όσο και τα παρόμοια θεματικής ποιήματα 28 και 29¹²³ προστέθηκαν στο *corpus* των ποιημάτων του Οπτατιανού σε μια μεταγενέστερη επαυξημένη επανέκδοση του αρχικού «Πανηγυρικού», την οποία επιχείρησε ενδεχομένως ο ίδιος στα χρόνια μετά την ανάκλησή του από την εξορία.¹²⁴

Συνοψίζουμε: το ποίημα 23 του Οπτατιανού Πορφυρίου ήταν ως τώρα ένα όχι ιδιαίτερα προβεβλημένο κείμενο, πιθανόν επειδή είναι το μόνο από τα *carmina figurata* που δεν εμφανίζει την κωνσταντίνεια θεματική. Η ως τώρα έρευνα συνάντησε σε αρκετά σημεία ερμηνευτικές δυσκολίες, τις οποίες αντιμετώπισε, κατά την εκτίμησή μας, κάπως επιφανειακά και οδηγήθηκε σε σοβαρές παρανοήσεις. Η παρούσα διερεύνηση αποκαλύπτει, πιστεύουμε, ένα πολύ διαφορετικό προφίλ του ποιήματος: πρόκειται για μια σύνθεση με πλούσια *doctrina*, υπό το φως της οποίας τα δύσκολα χωρία διαφωτίζονται και όλο το ποίημα ερμηνεύεται ορθά. Η έρευνά μας δείχνει επιπλέον ότι το ποίημα ενδέχεται να έχει και αυτοβιογραφικό χαρακτήρα: να σχετίζεται δηλαδή με την μεγάλη περιπέτεια του ποιητή, την εξορία του, που είναι γνωστό ότι οφειλόταν στο ότι διέπραξε *crimen adulterii*. Με σατιρικό δίγλωσσο και αινιγματικό τρόπο ο Οπτατιανός αποκαλύπτει στον «Έλληνα φίλο του» Μάρκο τη μοιχεία της «λαμπής» του γυναίκας, της Υμνίδας, και ομολογεί ότι εραστής της είναι ο ίδιος: ένας Ρωμαίος Πάρης από τα μέρη του Νείλου, από τη Μαυριτανία. Με δυο λόγια θα λέγαμε ότι μέσα από το ποίημα 23 αναδεικνύεται ο *Orptatianus Porphyrius satiricus*: ο ποιητής της σατιρικής λογιότητας, του σατιρικού υπαινιγμού, του σατιρικού χιούμορ.

¹²⁰ Αναπάντητα βέβαια παραμένουν το πρόβλημα της πραγματικής ταυτότητας του «έλληνα φίλου» Μάρκου και της συζύγου του (που υποκρύπτεται στο ψευδώνυμο Υμνίς) καθώς και το ερώτημα γιατί η συγκεκριμένη μοιχεία προκάλεσε την εξορία του Οπτατιανού. Μήπως ο άγνωστος Μάρκος ή η σύζυγός του ήταν πρόσωπα στενά προσκείμενα ή συγγενικά του αυτοκράτορα Μ. Κωνσταντίνου, ο οποίος αντέδρασε κατά τρόπο παρόμοιο με τον Αύγουστο στην περίπτωση του Οβιδίου;

¹²¹ Ο Οβίδιος έχει στον Οπτατιανό Πορφύριο εμφανέστατη παρουσία εξαιτίας ακριβώς των κοινών εμπειριών εξορίας· πρβλ. Polara (2004) 16. Στο υπόμνημα πηγών των επιμέρους ποιημάτων της έκδοσης Polara (1973) τ. I αφθονούν οι παραπομπές στα «έργα εξορίας» (*Tristia, Epistulae ex Ponto, Ibis*) του Οβιδίου.

¹²² Αν αποτολμούσαμε μια ακόμη υπόθεση, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι στο ίδιο κλίμα της ερωτικής απογοήτευσης (υποτίθεται μετά τη βίαιη, διά της εξορίας, καταστροφή της μοιχικής σχέσης με την «Υμνίδα» του) συνέγραψε ο Πορφύριος και τα δύο αυτά ποιήματα: το εκτενές (32 στίχοι) *Carm.* 28 (βλ. το πρώτο του τετράστιχο παραπάνω, σημ. 88) και το *Carm.* 29 (Polara [1974] τ. 1, σ. 111) *Nudus, egens, Veneris naufragus in pelago*, έναν πεντάμετρο παραδιδόμενο μόνο από τον Φουλγέντιο και ο οποίος αποτελεί μια λαμπρή πρόσληψη του Ορατίου (συγκεκριμένα του *Carm.* 1.5.13-16 και της *S.* 2.5.6).

¹²³ Βλ. προηγούμενη σημείωση.

¹²⁴ Για δύο εκδόσεις κάνει λόγο άλλωστε και ο ίδιος ο Οπτατιανός, βλ. παραπάνω σημ. 26.

Βιβλιογραφία

- von Albrecht, M. (2002), *Ιστορία της ρωμαϊκής λογοτεχνίας*, τόμ. 2, μετάφρ. Δ. Ζ. Νικήτας, Ηράκλειο (= von Albrecht, M. (1994), *Geschichte der Römischen Literatur*, Bd. II, München²).
- Barnes, T.D. (1975), “Publilius Optatianus Porfyrius”, *AJPh* 96: 177-83.
- Castorina, E. (1968), *Questioni Neoteriche*, Firenze.
- Chmiel, G. (1930), *Untersuchungen zu Publilius Optatianus Porfyrius*, Diss., München
- Cock (1888), T., *Comicorum Atticorum fragmenta*, τ. 3, Leipzig.
- Dencker, K.-P. (1972), *Text-Bilder. Visuelle Poesie international: Von der Antike bis zur Gegenwart*, Köln.
- Edwards, J.S. (2005), “The *Carmina* of Publilius Optatianus Porfyrius and the creative process”, στο C. Deroux (επιμ.), *Studies in Latin Literature and Roman History XII*, Bruxelles (Collection Latomus, 287), σσ. 447-66.
- Ernst, U. (1976), “Die Entwicklung der optischen Poesie in Antike, Mittelalter und Neuzeit. Ein literarhistorisches Forschungsdesiderat”, *Germanisch-romanische Monatsschrift* 26: 379-85.
- _____ (1991), *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Köln-Weimar-Wien.
- _____ (2002), *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang: Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*, Berlin.
- Ferguson, J. (1987), *A Prosopography to the Poems of Juvenal* (Collection Latomus, 200), Bruxelles.
- Fröhner, W. (1889), “Kritische Analecten”, *Philologus* 5. Supplementband 79: 74-84.
- Georges, K.E. (1918), *Lateinisch-Deutsch. Ausführliches Handwörterbuch*, Berlin⁸.
- Γκούμας, Ν.Α. (1987), *Ιουβενάλης. Σάτιρες*, Αθήνα.
- Glare, P.G.W. (επιμ.) (1982), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford.
- Helm, N.W. (1902), “The *Carmen Figuratum* as shown in the works of Publilius Optatianus Porfyrius”, *TAPhA* 33: XLIII-XLIX.
- Helm, R. (1959), “Publilius” (29), *RE* XXIII.2: coll. 1928-36.
- Herzog, R. (1989), “Einführung in die lateinische Literatur der Spätantike”, στο R. Herzog (επιμ.) *Restauration und Erneuerung 284-374 n. Chr.* (Handbuch der lateinischen Literatur der Antike, Bd. 5), München, σσ. 1-51.
- Hose, M. (2007), “Konstantin und die Literatur – oder: Gibt es eine Konstantinische Literatur?”, *Gymnasium* 114: 535-58.
- Janka, M. (1997), *Ovid Ars Amatoria Buch 2. Kommentar*, Heidelberg.
- Keydell, R. (1979), “Krinagoras”, *Der Kleine Pauly*, 3: col. 347.
- Kluge, E. (1920), *Über Publilius Optatianus Porfyrius und sein Werk*, Diss., München.
- _____ (1922), “Beiträge zur Chronologie der Geschichte Konstantins des Grossen”, *Historisches Jahrbuch* 42: 89-98.
- _____ (1924), “Studien zu Publilius Optatianus Porfyrius”, *Münchener Museum* 4: 346.
- _____ (1925), “Kritische Anmerkungen zu den Gedichten des Publilius Optatianus Porfyrius”, *Historisches Jahrbuch*, 45: 57-72.
- _____ (1926), *P. Optatiani Porfyrii Carmina*, Leipzig.
- Krenkel, W. (1970), *Lucilius Satiren, Zweiter Teil*, Leiden.
- La Penna, A. (1996), “Poche note a Optaziano Porfirio”, *Maia* n.s. 40-8: 51-55.
- Lewis, Ch. T. – Short, Ch. (1989), *A Latin Dictionary*, Oxford.
- Levitan, M. (1985), “Dancing at the End of the Rope: Optatian Porfyry and the Field of the Roman Verse”, *TAPhA* 115: 245-69.
- Liebermann, W. L. (1989), “Ausonius”, στο: R. Herzog (επιμ.), *Restauration und Erneuerung 284-374 n. Chr.* (Handbuch der lateinischen literatur der Antike, Bd. 5), München, σσ. 268-308.
- Marx Fr. (1904/1905): *C. Lucilii Carminum Reliquiae. Recensuit enarravit Fridericus Marx*. vol. prius (carminum reliquiae), Lipsiae MCMIV, vol. posterius (commentarius), Lipsiae MCMV.
- Νικήτας, Δ. Ζ. (1995), «Η ρωμαϊκή ποίηση της ύστερης αρχαιότητας», *ΕΕΦΣΠΘ*, Τεύχος Τμήματος Φιλολογίας 5: 115-25.

- _____ (1997), «Δίγλωσση ποίηση: Απουληΐου *De Aesculapii maiestate*», στο *Η πνευματική ζωή στο ρωμαϊκό κόσμο από το 14 ως το 212 μ.Χ. Στ' Πανελλήνιο Συμπόσιο Λατινικών Σπουδών. Ιωάννινα 11-13 Απριλίου 1997*, Ιωάννινα 2001, σσ. 271-94.
- Okacova, M. (2006), “The aural-visual ‘Symbiosis’ in the poetry of Publilius Optatianus Porfyrius”, στο: J. Nechutova, I Radova (επιμ.), *Laetae segetes. Griechische und lateinische Studien an der Masryk Universität und Universität Wien*, Brno, σσ. 41-50
- _____ (2007), “Publilius Optatianus Porfyrius: Characteristic features of late ancient figurative poetics”, *Graecolatina Brunensia* 56: 61-2
- Polara, I. (1973), *Publilii Optatiani Porfyrii Carmina*, Torino (Corpus Scriptorum Latinorum Paravianum), τόμ. I, II, Torino.
- _____ (1974), “Cinquant’ anni di studi su Optaziano (1922-1973)”, *Vichiana* n.s. 3: 110-24, 282-301.
- _____ (1975), “Cinquant’ anni di studi su Optaziano (1922-1973)”, *Vichiana* n.s. 4: 97-115.
- _____ (1978), “Optaziana II”, *Vichiana* n.s. 7: 334-65.
- _____ (1987), “Optaziano Porfirio tra il calligramma antico e il carne figurato di età medioevale”, *Invigilata lucernis* 9: 163-73.
- _____ (1987-1988), Le ripresse della poesia figurata nella tarda antichità e nell’ alto medioevo latino, “Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’ Università di Napoli”, 30 n.s. 18: 339-61.
- _____ (1991), “Le parole nella pagina: grafica e contenuti nei carmi figurati latini”, *Vetera Christianorum* 28: 291-336.
- _____ (2004), *Carmi di Publilio Optaziano Porfirio*, Torino.
- Ribbeck, O. (1873), *Scaenicae Romanorum Poesis fragmenta*, vol. 2, Leipzig.
- Roesch, E. (1952), *P. Ovidius Naso. Metamorphosen*, München.
- Rudd, N. (1986), *Themes in Roman Satire*, London.
- Schulz, W. (1914), “Rätsel”, *RE* 2. Reihe I 1: col. 62-125.
- Shackleton Bailey, D.R. (1982), *Anthologia Latina*, Stuttgart, αρ. 247, σσ. 177-86.
- Smolak, K. (1989a), K., “Reposianus”, στο R. Herzog (επιμ.), *Restauration und Erneuerung 284-374 n. Chr.* (Handbuch der lateinischen Literatur der Antike, Bd. 5), München, σσ. 247-9.
- _____ (1989b), “Symphosius”, στο R. Herzog (επιμ.), *Restauration und Erneuerung 284-374 n. Chr.* (Handbuch der lateinischen Literatur der Antike, Bd. 5), München, σσ. 249-52.
- Tandoi, V. (1976), (βιβλιοκρισία του Polara [1973]), *RFIC* 104: 354-64.

Summary

Enigmatical bilingual humor: Optatianus Porfyrius, *Carm.* 23

Among Optatianus’ *carmina figurata*, the only one which is completely irrelevant to the Constantine theme is poem 23. The poet expresses here his grief to an unnamed “Greek friend”, about what is happening to him and urges him to bind the culprits without yielding to his wife’s blandishments; at the end of the poem he states that his Muse is going to reveal the happenings and the names in Greek. The *figura* of the poem is a capital M which includes a Greek verse, in which the adultery is revealed and the names of the three persons involved (Marcus: the “Greek friend” and husband, Hymnis the adulteress and Nilus the lover). Optatianus’ poem with its three dimensions (“external poem”, *figura*, *versus intextus*) is in fact a bilingual (i.e. Latin-Greek) ‘Botschafts-Rätsel’: The “external poem” enigmatically formulates a message which is answered by the *figura* and the *versus intextus*. From the detailed examination of the three dimensions it emerges that the poet chose these three names because they perfectly served his purposes in terms of meaning and poetic style. So the letter M of the *figura* initially connotes, through an image, the receiver and the sender of the message (Marcus and Muse). Furthermore, the M also contains the letters V and N: So the names Hymnis and Nilus are recalled. The placement of the three names in the *versus intextus* is also

connotative of the relation between the three persons. Very interesting conclusions can also be drawn from the close examination of the “external poem”. Here the poet extensively exploits the Roman satire tradition as to the topic of the adulteress and especially the section on Eppia in Juvenal (6.82-114). Another central source of Optatianus Porfyrius is Ovid’s *Ars amatoria* 2.535-600 which is similar in content. The poet strengthens the adultery theme by drawing on two relevant sources: The myth about the intercourse between Ares and Aphrodite, as presented in Homer, Ovid and, above all, his contemporary countryman Reposianus, and the myth of Helen’s adultery. Through the examination of the poet’s rich doctrina it is possible to correctly understand and interpret this poem, which, despite its brevity, poses serious problems of comprehension. The sources shed light on many points or offer new interpretations of them. At one point even a textual correction is suggested and its satiric nature is highlighted. At the end of our study we particularly concentrate on the polysemy of the names given in the three characters in the poem: 1. The letter M of the *figura* does not only suggests Marcus and the Muse but also recalls Menelaus (Helen’s deceived husband), the basic concepts Moechus and Moecha, the concept of Maritus, and possibly also the mental condition Miser. 2. The name Hymnis recalls the homonymous protagonists of Lucian’s work *Dialogues of the Courtesans* 13 and the comedies of Menander and Caecilius entitled *Hymnis*, as well as the homonymous beloved of the Roman satiric poet Lucilius. 3. Finally, the name Nilus recalls first of all the river Nile, which is mentioned by Juvenal in the section on Eppia and is a river loaded in the sources with erotic associations; the name Nilus may also suggest Optatianus Porfyrius himself, as the river by the same name rises in Mauritania; in this case the phrase *Fryx coiux* of the last verse of the poem obtains a new dimension: It means the “Roman” rival of the “Greek” Marcus, that is, the poet himself. With such an interpretation the poem becomes suggestively autobiographic, indirectly referring to Optatianus Porfyrius famous adultery, which was the cause of his exile: The poet, paralleling himself with Ovid, writes (either from the place of his exile or after it) a satiric poem to the husband of his own fair Helen and “reveals” in the bilingual enigmatic *carmen figuratum* 23 his attachment to the other man’s beautiful wife.

ΠΡΟΣΛΗΨΕΙΣ ΤΗΣ ΠΛΑΥΤΙΑΝΗΣ *AULULARIA*:
QUEROLUS, *VITALIS BLESENSIS* ΚΑΙ *JOANNES BURMEISTER*

Η *Aulularia*, «Η χύτρα / η τσουκάλια με το χρυσάφι», του Πλαύτου,¹ ο τίτλος της οποίας προέρχεται από την λέξη *aula*, έναν παλαιότερο τύπο του *olla*, «χύτρα», είναι μια *Comoedia Palliata*, δηλαδή μια κωμωδία ελληνικών χαρακτηριστικών, με ηθογραφικά στοιχεία, η οποία κινείται μεταξύ φαιδρού, ευτράπελου και γκροτέσκο (κυρίως χάρη στον δούλο Στρόβιλο και τους μάγειρες Άνθρακα και Κογκρίωνα). Ο Ρωμαίος κωμωδιογράφος, με εργαλείο του την εναλλαγή μέτρων, αλλά και την ποικιλία στα επίπεδα λόγου, από το πιο εκλεπτυσμένο της γραπτής λατινικής στο πιο οικείο, ακόμα και χοντροκομμένο, της καθομιλουμένης, επιδίδεται στη λεπτή περιγραφή των χαρακτήρων του και των καταστάσεων τις οποίες βιώνουν· εξάλλου σε αυτούς τους χαρακτήρες βασίζεται, όπως και στην πλοκή, για να δομήσει το έργο του. Στην συγκεκριμένη κωμωδία, που φαίνεται – από εσωτερικές ενδείξεις – να γράφτηκε μεταξύ 195 και 186 π.Χ., επιστρατεύονται μέσα όπως η αντιπαράθεση λόγων, το αινιγματικό αστείο, η αλληγορία, η παρεξήγηση, το απροσδόκητο, τα σχόλια κατά μόνας, τα σύνθετα, εξεζητημένα ουσιαστικά, τα ομιλούντα ονόματα, οι θόρυβοι ηθοποιών και αντικειμένων πάνω και πίσω από τη σκηνή, η υπονομευτική δράση των δούλων και άλλα, γνωστά και από τις υπόλοιπες 20 σωζόμενες κωμωδίες του ποιητή. Σε επίπεδο γλώσσας, το γέλιο προκαλείται από τη χρήση στοιχείων όπως το επιφώνημα, η ευχή και η κατάρα, οι στερεότυπες ερωτήσεις και απαντήσεις, η διακοπή του λόγου, ο έξυπνος διάλογος, η αναφώνηση, οι ύβρεις και προσβολές, οι πλεονασμοί, οι λέξεις παράκλησης και διαβεβαίωσης, οι λέξεις τρυφερότητας και οικειότητας στην υπερβολή τους, τα υποκοριστικά και άλλα.²

Κεντρικό πρόσωπο της *Aulularia* είναι ο Ευκλίων, ένας ηλικιωμένος φιλάργυρος, ο οποίος βρήκε στο σπίτι του έναν θησαυρό,³ κατόπιν υπόδειξης του οικιακού θεού *Lar Familiaris*, ο οποίος εμφανίζεται αυτοπροσώπως στον πρόλογο, για να εισαγάγει τον θεατή στο θέμα. Κατόπιν τούτου, η φύλαξη του θησαυρού από πραγματικούς και φανταστικούς εχθρούς γίνεται έμμονη ιδέα στον Ευκλίωνα. Η ίντριγκα, όμως, του έργου είναι διπλή, καθώς υπάρχει και η απαραίτητη ιστορία αγάπης, γνωστή από τα μενάνδρεια έργα: η Φαιδρία, κόρη του γέροντα (η οποία δεν εμφανίζεται επί σκηνής) είναι έγκυος από τον νεαρό Λυκωνίδα, ωστόσο ο Ευκλίων, αγνοώντας το συγκεκριμένο γεγονός, ετοιμάζεται – όχι δίχως δισταγμούς – να την παντρέψει με τον Μεγάδωρο, έναν εύπορο ηλικιωμένο γείτονα και θείο του νεαρού. Ο έρωτας των δύο νέων, αλλά και η γέννα της κοπέλας αποκαλύπτονται εν μέσω της υστερίας που προκαλεί η κλοπή της τσουκάλιας από τον δούλο του Λυκωνίδα, Στρόβιλο, τον οποίο κατηγορεί ο αφέντης του για την υπεξαίρεση και στο σημείο αυτό (στον στίχο 802) το χειρόγραφο διακόπτεται.⁴ Γνωρίζουμε, ωστόσο, από σωζόμενες περιλήψεις του έργου, από τις δύο ακροστιχίδες, αλλά και από την ανασύνθεση του Antonio Urceo, του επονομαζόμενου *Codro* (*Antonius Urcaeus Codrus*, 1446-1500), ενός Ουμανιστή καθηγητή στο Πανεπιστήμιο της Bologna, ότι ο Ευκλίων ξαναπήρε τα νομίσματα και τα προσέφερε ως προίκα για το γάμο των δύο νέων, σηματοδοτώντας μια ξαφνική μεταστροφή στο χαρακτήρα τη στάση του, η οποία υποδαύλιζε εντάσεις, που εντάσσονται στο γνωστό μοτίβο της αντιπαράθεσης μεταξύ πλούσιων και φτωχών.

¹ Η παγκόσμια βιβλιογραφία είναι αχανής· ως εκ τούτου δεν αξίζει τον κόπο να την αναπαραγάγουμε. Η τελευταία, πάντως, έκδοση ανήκει στον De Melo (2011).

² Βλ. Fontaine (2010).

³ Για το μοτίβο του κρυμμένου θησαυρού που απαντά σε παραμύθια και θρύλους, βλ. Lockwood (1913) 215-32.

⁴ Βλ. Minar (1946-47) 271-4.

Ο τύπος του φιλάργυρου απαντά σε τουλάχιστον τέσσερις κωμωδίες του Μενάνδρου (*Δύσκολος*, *Υδρία*, *Επιτρέποντες*, *Θησαυρός*, ίσως και στον *Δακτύλιο*), οι οποίες έχουν επηρεάσει διακειμενικά την *Aulularia* και έχουν θεωρηθεί ως το άμεσο ή έμμεσο πρότυπο εκείνης, ακόμα και του *Querolus*.⁵ Ιδιαίτερα ο Σμικρίνης από τους *Επιτρέποντες* παρουσιάζει ως χαρακτήρας πολλά κοινά χαρακτηριστικά με τον Ευκλίωνα.⁶ Δεν λείπουν επίσης οι ομοιότητες με τον Κνήμωνα από τον *Δύσκολο* του Μενάνδρου.⁷ Ωστόσο, η φιλολογική επιστήμη δεν έχει καταλήξει: πέρα από τις παραπάνω εικασίες, προσλήψεις έχουν διαγνωσθεί ή υποθεθεί στο χαμένο έργο *Άπιστος*⁸ ή στην *Υδρία*.⁹

Με τον τίτλο *Querolus sive Aulularia*¹⁰ παραδίδεται μια κωμωδία¹¹ ανωνύμου συγγραφέα¹² (αφιερωμένη σε κάποιον Ρουτίλιο, πιθανότατα τον Ρουτίλιο Ναματιανό,¹³ Γαλάτη ποιητή που έγραψε το *De reditu suo*) και αμφίβολης χρονολόγησης (πιθανότατα μεταξύ 414-17 μ.Χ.¹⁴), σε ημιποιητική – ημιπροζαϊκή μορφή¹⁵ (το γνωστό *prosimetrum*, το οποίο εισήγαγαν πρώτοι οι συγγραφείς της Μενίππειας Σάτιρας), ιδίως στο κλείσιμο προτάσεων και φράσεων. Η συγκεκριμένη κωμωδία είναι το μοναδικό πλήρες δείγμα από την περίοδο της Αυτοκρατορίας.¹⁶ Ακολουθούν οι έξι κωμωδίες ή διάλογοι σε πρόζα¹⁷ της Γερμανίδας μοναχής Rosvita de Gandersheim (περ. 935 – περ. 1002), οι

⁵ Π.χ. Alfonsi (1964) 200-5.

⁶ Bonnet (1909) 17-37.

⁷ Π.χ. Arnott (1964) 232-7· (1989) 27-38, ωστόσο οι Sandbach (1973) 722-3 και Della Corte (1967) 54-5, 153-62 και 243-51, αρνούνται ότι το συγκεκριμένο έργο υπήρξε το πρότυπο της *Aulularia*.

⁸ Είναι η άποψη του Webster (1974) 119-22. Ο Ludwig (1961) 44-71 και 247-62 πρότεινε πέρα από τον *Δύσκολο*, έναν υποθετικό *Φιλάργυρο*.

⁹ Ακολουθώντας τον Austin, οι Kraus (1962) 185-90, ο Aloni (1974) 57-64 και ο Geiser (1977), υποστηρίζουν ότι τα αποσπάσματα της λεγόμενης «κωμωδίας του Στρόβιλου» (Adesp. Nov. 244 Austin) ανήκουν στην *Υδρία* ή *Δάρδανο* του Μενάνδρου, που αποτέλεσε το πρότυπο για την *Carbonaria* του Ναίβιου και τις *Carbonaria* και *Frivolaria* του Πλάουτου, με την τελευταία να επηρεάζει τον *Querolus* και τον *Blesensis*· βλ. βιβλιοκρισία από τον Hunter (1979) 209-11, συγγραφέα επίσης σχετικού άρθρου (1981) 37-49, και δριμεία κριτική από τον Molina Sánchez (1984), 133-43. Με το ζήτημα έχουν ασχοληθεί και άλλοι· βλ. τη βιβλιογραφία του De Medeiros (1985) 24-6.

¹⁰ Οι δύο βασικότερες εκδόσεις, που αντικατέστησαν τις απαρχαιωμένες του Klinkhamer (1829) και του Havet (1880), είναι του Ranstrand (1951) και της Jacquemard-Le Saos (2003). Βλ. ακόμα Cavallin (1951) 137-58, Corsaro (1965), Duckworth (1942), Emrich (1965), Johnston (2009), Küppers (1979) 303-23· (1989) 82-103, Molina Sánchez (1984), 133-43, Peiper (1875), Prete (1947), Smolak (1988) 327-38· Süß (1942) 59-122, για τα φιλολογικά προβλήματα που αφορούν στο έργο. Σημαντικές είναι οι βιβλιογραφίες του Lana (1985) 114-21 και των Lassandro & Romano (1991) 26-51. Η πιο πρόσφατη συμβολή είναι του Vidonić (2009), ο οποίος καταγράφει την προγενέστερη έρευνα σε όλα τα επίπεδα και την επεκτείνει ακόμα περισσότερο.

¹¹ Ο Vidonić (2009) 13-15 συνοψίζει τις θεωρίες σχετικά με το λογοτεχνικό είδος (*genre*) στο οποίο ανήκει το έργο: α) κωμωδία με παρεμβολές από Στωικές διατριβές, για τον Corsaro (1965) 42-9, άποψη που απορρίπτει ο Colish (1985) 94-6, β) *Corpus Hermeticum*, για τον Boano (1948) 54-87, γ) νομική *controversia*, για τον Braun (1984) 231-41, δ) σάτιρα, για τους Duckworth (1942) 894, Corsaro (1965) 46-47, Lana (1979) 81-82 και άλλους και ε) επίγραμμα και, δευτερευόντως, σάτιρα για την Jacquemard-Le Saos (2003) XXXIV-XXXV.

¹² Για τις υποθέσεις αναφορικά με τον πιθανό συγγραφέα, βλ. Jacquemard-Le Saos (2003) XII-XIV και Vidonić (2009) 7-8: Ο Wernsdorf *ap.* Peiper (1875) xxx-xxxvi αποδίδει το έργο στον Παλλάδιο, ο Dezeimeris (1874)· (1880) 453-503 στον Άξιο Παύλο, φίλο του Αυσόνιου, ο Herrmann (1948) 538-40 (τον οποίο επικροτεί ο Corsaro, (1965) 16-19, στον μυθογράφο Αβιανό, η Janaccone (1946) 269-71, πιστεύει πως πρόκειται για *retractatio* κάποιου γραμματικού του 3^{ου} αιώνα, η Masera (1991) αποδίδει την πατρότητα στον Hildebert de Lavardin (1056-1133/4), η Jacquemard-Le Saos (2003) XXI-XXIV στον φίλο του Ρουτίλιου, Λούκιλλο, ενώ οι Fischer (1981) 160, Molina (2007) 122 και Vidonić (2009) 8, αποφεύγουν να πάρουν θέση.

¹³ Για τον λόγο αυτό η σχετική με τον Ναματιανό βιβλιογραφία, όπως παρατίθεται στον Vidonić (2009) 57-62, περιλαμβάνει συχνά αναφορές στην ανώνυμη κωμωδία.

¹⁴ Jacquemard-Le Saos (2003) XIV. Σχετικά με τη χρονολόγηση του έργου, βλ. ακόμα Jannaccone (1946) 269-71 και Privitera (1997) 67-78.

¹⁵ Ο Havet (1880) υποστήριξε πως ήταν γραμμένη αρχικά σε τροχαϊκό σελτενάριο και εκ των υστέρων μεταγράφηκε σε πρόζα. Στην πραγματικότητα, ανιχνεύονται και άλλα μέτρα, όπως ο ιαμβικός οκτανάριος, ο τροχαϊκός οκτανάριος, ο ανάπαιστος και άλλα· βλ. Ranstrand (1951b) *ap.* Jacquemard-Le Saos (2003) L-LV· βλ. ακόμα Garcia-Calvo (1998) 323-32 για λεπτομέρειες που αφορούν στο μέτρο.

¹⁶ Κάτι τέτοιο δεν συνέβη με το παρεμφερές είδος του μίμου, από το οποίο σώζονται το ανώνυμο έργο του 9^{ου} αιώνα, *Terentius et delusor*, καθώς και η *Cena Cypriani*, σε τρεις μορφές, μια ανώνυμη του 4^{ου} ή 5^{ου} αιώνα, μία του Rabanus Maurus (855 μ.Χ.) και μία του Johannes Hymmonides *alias* Ιωάννη Διακόνου (876 μ.Χ.).

¹⁷ Πρόκειται για τα έργα *Gallicanus*, *Dulcitiis*, *Callimachus*, *Abraham*, *Pafnutius* και *Sapientia*. Η πιο σύγχρονη έκδοση των έργων της ανήκει στους Bertini-Dronke (1986).

οποίες ταυτόχρονα μιμούνται και «εκχριστιανίζουν» τον Τερέντιο και έπεται ο οργανισμός παραγωγής των Ουμανιστών, με εκατοντάδες έργα.

Γραμμένη από συγγραφέα Γαλατικής καταγωγής,¹⁸ παρά το γεγονός ότι ο ίδιος δηλώνει απεριφραστα ότι μιμήθηκε τον Πλάυτο,¹⁹ αλλά και τις εμφανείς θεματικές, ακόμα και γλωσσικές προσλήψεις, ως προς τους αρχαϊσμούς, κάποιες ξεχασμένες συντακτικές δομές ή γραμματικές αποκλίσεις και τις εξεζητημένες λέξεις,²⁰ η κωμωδία αυτή πρέπει να θεωρηθεί μάλλον ως διασκευή ή, καλύτερα, αναπροσαρμογή του παραδοσιακού πλαυτιανού κώδικα, γεγονός που ενισχύεται από την ιδιόμορφη σύνθεσή της, μια συγκόλληση τριών ετερογενών μερών: ενός προοιμίου, ενός προλόγου και δεκαπέντε σκηνών, αντί για τις πέντε που είχαν συνήθως τα κλασικά έργα, χωρισμένες δε σε 113 κεφάλαια πεζού κειμένου.

Μάλιστα, οι 15 σκηνές, με τη σειρά τους χωρίζονται σε τρία ανισομερή τμήματα, μια φιλοσοφική-διδασκτική κωμωδία (*Querolus*: σκηνές 1-2), μια φάρσα (*Aulularia*, σκηνές 3-14) και έναν συμποτικό νόμο (*Lex convivalis*: σκηνή 15).²¹ Παράλληλα παρατηρεί κανείς την ύπαρξη μιας σειράς ετερόκλητων στοιχείων, αλλά και το αιχμηρό ύφος που φτάνει στην ειρωνεία και τον κυνισμό του Τερέντιου (αν και απουσιάζει η ελαφρότητα, η λεπτότητα και η χάρη του λόγου του), χωρίς να λείπουν οι σκηνές, των οποίων το χιούμορ εμπεριέχει τη ζωηρότητα, τη ζωντάνια και την ευθυμία των κωμωδιών του Πλάυτου, τον ίδιο ρεαλισμό σε περιγραφές και αφηγήσεις, αλλά και την τεχνική στην τοποθέτηση των λέξεων σε συγκεκριμένες θέσεις μέσα στον στίχο, τη χρήση τους και τα ηχητικά παιχνίδια που πλάθει ακόμα και σε επίπεδο γράμματος ή συλλαβής, οριζόντια και κάθετα μέσα στο κείμενο. Είναι εμφανείς, τέλος, οι νεολογισμοί και η χρήση λεξιλογίου της εποχής του συγγραφέα, καθιστώντας τη γλώσσα του έργου, ένα ενδιαφέρον *mélange*, στο οποίο επιδίδονται η κωμωδία, αλλά και παρεμφερή είδη, όπως η σάτιρα, το κωμικό μυθιστόρημα και το επίγραμμα.

Οι προσλήψεις δεν σταματούν στον Πλάυτο, αλλά επεκτείνονται, μεταξύ άλλων, στον Τερέντιο, τον Κικέρωνα, τον Μαρτιάλη, τον Γιουβενάλη, τον Πετρώνιο, τον Οράτιο, τον Βεργίλιο και διάφορα κείμενα νομικής φύσεως (κανέναν Έλληνα ωστόσο),²² σε παρωδιακή μορφή που κινείται ανάμεσα στην απλή *citation* και την πιο σύνθετη τεχνική του *pastiche*.²³ Εξάλλου, μια δουλική *imitatio* δεν θα άρεσε στο κοινό του 5^{ου} αιώνα μ. Χ. Όπως συμβαίνει και με άλλα έργα της μετακλασικής Λατινικής Λογοτεχνίας, υπάρχει ανάπλαση και αναδιάρθρωση παλαιότερων Ελληνορωμαϊκών συνθέσεων σε όλα τα επίπεδα, προκειμένου να δοθεί στο αναγνωστικό κοινό κάτι φρέσκο, χρησιμοποιώντας παραδοσιακά στοιχεία με ρηξικέλευθο τρόπο, ιδωμένα δηλαδή μέσα από νέο πρίσμα. Θυμίζουμε, επί παραδείγματι, τις – σχεδόν σύγχρονες – περιπτώσεις του Κλαυδιανού, του Αυσόνιου, του Δρακόντιου και των ανώνυμων ποιημάτων *Alcestis Barcinonensis* και *Pervigilium Veneris*. Οπωσδήποτε το ανώνυμο έργο δεν φτάνει στο επίπεδο του Πλάυτου, δεν είναι όμως τόσο υποδεέστερο, όσο ορισμένοι έχουν προσπαθήσει να παρουσιάσουν.²⁴

Το έργο, λοιπόν, που απευθύνεται σε εκλεπτυσμένο αναγνωστικό κοινό, όπως αποκαλύπτει ο *sermo philosophicus* και οι *sententiae* που χρησιμοποιούνται²⁵ σε συνδυασμό με την *concinntas*,

¹⁸ Pichon (1906) 217-42. Υπάρχει μια αναφορά στις συμμορίες ληστών, οι οποίοι λυμαίνονταν τις όχθες του Λίγηρα (*Quer.* 16.8). Επιπλέον, οι ομοιότητες με τον Αυσόνιο δεν αφήνουν και πολλά περιθώρια αμφισβήτησης της θεωρίας αυτής.

¹⁹ *Quer.* Ded. 17· Prol. 3.7.15 και αλλού. Ο Lockwood (1913) 215, παραθέτει προγενέστερες μελέτες σχετικά με το βαθμό διασκευής ή προσαρμογής από τον Πλάυτο. Ο πρώτος που αγνόησε κάθε πρόσληψη είναι ο Magnin (1835) 633-73, τον οποίο – σε γενικές γραμμές – ασπάζονται η Γαλλική σχολή, αλλά και ο Lockwood. Χρήσιμη είναι η διατριβή του Johnston (2009²), ο οποίος επιχειρεί ενδελεχή υφολογική ανάλυση σε σύγκριση με το πλαυτιανό έργο.

²⁰ Αναλυτικά για τη γλώσσα, βλ. Golvers (1984) 432-7, Jacquemard-Le Saos (1998) 77-91· (2003) XLIII-L.

²¹ Jacquemard-Le Saos (2003) XXIV-XXVIII, για τη σύνθεση του έργου. Αντίθετα, ο Molina Sánchez (2007) 125-6, διακρίνει όχι μια τριμερή μορφή, αλλά μια σειρά από αντιθετικές έννοιες (π.χ. ψευδαίσθηση και πραγματικότητα, ο φιλοσοφικός χαρακτήρας του *fatum* και ο δραματικός-λογοτεχνικός της κλοπής του θησαυρού και άλλα), ένα είδος δυϊσμού που διακρίνεται ήδη από τον Πρόλογο του έργου.

²² Jacquemard-Le Saos (2003) XXXV· πρβλ. Küppers (1989) 82-103.

²³ Βλ. Pichon (1906) 221-2· Jacquemard-Le Saos (2003) XXXIII-XXXVIII, 117-20.

²⁴ Βλ. τις κατά καιρούς κριτικές στην Jacquemard-Le Saos (2003) XXXIX-XLII.

²⁵ *Quer.* Ded. 12 *Sermone illo philosophico ex tuo materiam sumpsimus*· 2.20, 8.37-8, 9.19, 10.6-7. Αξιόλογες είναι και οι αντιθέσεις, επίσης με φιλοσοφική χροιά, π. χ. 9.10-1, 9.26-7, 69.7, 79.8.

δηλαδή μια συμμετρία που θυμίζει κάπως τον Τερέντιο,²⁶ παρουσιάζει έναν κατ' επίφαση μάγο, τον Μανδρόγερο (που ετυμολογείται από τον μανδραγόρα, ένα φυτό με μαγικές και υπνωτικές ιδιότητες), να προσπαθεί να εξαπατήσει τον φτωχό και άπληστο πρωταγωνιστή, τον Querolus (μεταγενέστερη ορθογραφική παραλλαγή του επιθέτου *querulus*), δηλαδή τον «Παραπονιάρη», τον «Γκρινιάρη» ότι υπάρχει κρυμμένος θησαυρός στο σπίτι του, όπως εμπιστεύθηκε στον ψευδομάγο ο Ευκλίων, ο πατέρας του Γκρινιάρη, όταν πέθανε στα ξένα, διεκδικώντας τη μισή περιουσία. Καταφέρνει τελικά να πείσει τον πρωταγωνιστή να απομακρύνει από το σπίτι την τσουκάλια, ως φορέα κακής τύχης. Θεωρώντας ότι πρόκειται απλώς για μια τεφροδόχο την πετά πάλι μέσα στο σπίτι του Γκρινιάρη. Σπάζοντας αποκαλύπτεται το χρυσάφι. Ο Μανδρόγερος διεκδικεί το υποτιθέμενο μερίδιό του, όμως κινδυνεύει να θεωρηθεί και κλέφτης και ιερόσυλος. Ο Γκρινιάρης τον λυπάται και τον κρατά ως οικόσιτο προστατευόμενο.

Κοινά σημεία με την παλιά *Aulularia* είναι ο φιλάργυρος πρωταγωνιστής (που γίνεται ο... γκρινιάρης πρωταγωνιστής), η απουσία του γέροντα στα ξένα (θέμα και της *Mostellaria*), η χύτρα με το θησαυρό, η χρήση των τύπων του δούλου και του παράσιτου (τριών για την ακρίβεια, του Μανδρογέροντα, του Σαρδανάπαλου και του Συκοφάντη, που είναι εμπνευσμένος από τον *Trinumnus* του Πλαύτου), το γράμμα που δίδεται εμπιστευτικά σε κάποιον ξένο, η εμφάνιση του *Lar Familiaris*, ο οποίος βοηθά στην ανακάλυψη του θησαυρού και η αναφορά του ονόματος του Ευκλίωνα, που αν και εμφανίζεται σε άλλο ρόλο, «κλείνει το μάτι» στον παλαιότερο ομότεχνο ποιητή. Το επταμελές «καστ» ολοκληρώνεται με τον *Arbiter*, δηλαδή τον «διαιτητή», γείτονα του Γκρινιάρη. Θυμίζουμε ότι η κωμωδία του Πλαύτου ήταν πολυπρόσωπη, με 14 χαρακτήρες,²⁷ ακριβώς τους διπλάσιους από τον *Querolus*.

Είναι έκδηλη η απουσία της ερωτικής ιστορίας, αλλά και οποιουδήποτε γυναικείου χαρακτήρα. Επιπλέον έχουν εξαλειφθεί τα μοτίβα του ερωτικού ανταγωνισμού ανάμεσα στον γέρο και τον νέο για την κοπέλα, όπως και του χάσματος των γενεών, αφού ο πατέρας του –όχι πια νέου – Γκρινιάρη έχει πεθάνει και ο ίδιος έχει χειραφετηθεί από καιρό. Η δε μνεία των πεθερικών είναι αδιανόητη για τη Μενάνδρεια παράδοση. Ο *Querolus*, επομένως, απέχει παρασάγγας από την τυπολογία της Νέας Κωμωδίας.

Στόχος φαίνεται να είναι η ανάδειξη της παντοδυναμίας της θεότητας μέσα σε ένα φιλοσοφικό ή, έστω, σατιρικό περιβάλλον, όπου ο ανώνυμος ποιητής δεν διστάζει να καυτηριάσει την κοινωνία της εποχής του, τη διαφθορά, την κοινωνική αδικία, τις δεισιδαιμονίες, την ακολασία, την αγκίστρωση στο χρήμα και την εξουσία, κάνοντας ένα είδος κοινωνικής διαμαρτυρίας.²⁸ Από την κριτική δεν ξεφεύγουν ακόμα και διάφορα φιλοσοφικά ρεύματα, όπως ο ερμητισμός, ακόμα και η χριστιανική θρησκεία, η οποία είχε πλέον επικρατήσει στα λαϊκά στρώματα, όχι όμως και σε κάποιους αριστοκρατικούς παγανιστικούς κύκλους, όπου φαίνεται να ανήκει και ο ίδιος και στους οποίους τελικά απευθύνεται.²⁹ Δεν είναι τυχαία, εξάλλου, η παντελής απουσία της *obscentitas*, δηλαδή οποιουδήποτε άσεμνου στοιχείου, που θα είχε ως αποδέκτη τον λαό και όχι μια ραφιναρισμένη ελίτ, συνηθισμένη σε πιο εκλεκτικό θέατρο.

Από δραματουργικής απόψεως, το γαλατικό έργο, αν και φέρει κάποια εξωτερικά θεατρικά χαρακτηριστικά, φαίνεται να προοριζόταν όχι για παράσταση, αλλά μάλλον για ανάγνωση σε κάποιο αριστοκρατικό σαλόνι ή κάστρο³⁰ ή ενδεχομένως σε κάποιο συμπόσιο, καθώς περιλαμβάνει αρκετούς μονολόγους που δεν προσφέρουν τίποτα στην πλοκή του έργου, θυμίζοντας κάπως τις φιλοσοφικές

²⁶ Βλ. Pichon (1906) 228-9, για τις ομοιότητες με τον Τερέντιο, ο οποίος επίσης έχει επηρεάσει τον ανώνυμο κωμωδιογράφο.

²⁷ Ο *Lar Familiaris*, ο γέρος Ευκλίων, η ηλικιωμένη δούλη Στάφυλα, ο γέρος Μεγάδωρος και η αδελφή του Ευνομία, ο δούλος Στρόβιλος, οι μάγειροι Άνθραξ και Κογκρίων, οι αυλητρίδες Φρυγία και Ελευσίη, η νεαρή Φαιδρία, ο νεαρός Λυκωνίδης, ο δούλος του Στρόβιλος (διαφορετικός από τον πρώτο), και ένας τελευταίος δούλος, ο Πυθόδικος, με τα ονόματα των δύο τελευταίων να αμφισβητούνται.

²⁸ Είναι η άποψη του Sánchez Salor (1981-83) 131.

²⁹ Συνοψίσαμε την ανάλυση της Jacquemard-Le Saos (2003) XXXIX, XXXII. Για το ζήτημα της υποτιθέμενης «αντιχριστιανικότητας» του έργου, βλ. Corsaro (1963) 11-21 = (1964) 523-3, μια άποψη που δεν συνάντησε αρκετούς υποστηρικτές.

³⁰ Pichon (1906) 220.

αναζητήσεις των ηρώων του Σενέκα³¹ μαζί με διαλόγους δομημένους πάνω σε γνωστές ρητορικές δομές.³² Η υπόθεση αυτή ενισχύεται από το γεγονός πως μετά από τον *Querolus* (από το τέλος του οποίου λείπει ένα μικρό τμήμα), ακολουθεί στο χειρόγραφο, όπως προαναφέραμε, το ανώνυμο έργο *Lex convivalis*, το οποίο ορισμένοι μελετητές θεωρούν πως είναι τμήμα της συγκεκριμένης κωμωδίας.

Ας κάνουμε όμως ένα άλμα μέσα στον χρόνο: απήχηση του λατινικού προτύπου, αλλά ακόμα περισσότερο ορισμένων ελεγειακών έργων του Οβιδίου (κυρίως των *Ars Amatoria*, *Amores* και *Heroides*), αποτελεί η Μεσαιωνική Ελεγειακή Κωμωδία³³ *Aulularia*³⁴ του Γάλλου Vitalis de Blois ή – επί το λατινικότερον – Vitalis Blesensis, ενός (κατά πάσα πιθανότητα) κληρικού, που έζησε κατά το πρώτο μισό του 12^{ου} αιώνα, με πιθανή χρονολογία συγγραφής μεταξύ 1125 και 1145 μ.Χ., σε μια εποχή αναγέννησης, όταν ξεπεράστηκαν κάπως τα εμπόδια της Ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας ενάντια στην παγανιστική λογοτεχνία, το χιούμορ και το θέατρο³⁵ και άρχισε να υπάρχει εκ νέου δραματουργία.

Η *Aulularia* είναι μία από τις 21 σωζόμενες κωμωδίες αυτού του τύπου,³⁶ που θυμίζουν περισσότερο επική διήγηση ή κατ' άλλους λυρικά παράπονα με ερωτικό περιεχόμενο, εκ των οποίων μόνο οι επτά είναι επωνύμου συγγραφέα. Σχολαστικισμός, αλλά και ελαφρά θεματική, λαϊκοί χαρακτήρες, *stilus humilis*, δηλαδή ταπεινό, απλοϊκό ύφος (σε αντίθεση με τον *stilus gravis* ή *grandiloquus* της τραγωδίας), μια μείξη διαλόγου και αφήγησης, με παραδοσιακά και νεωτερικά στοιχεία, που απευθύνεται σε υψηλού επιπέδου κοινό και καυτηριάζει τα ελαττώματα και τα μη χρηστά ήθη της κοινωνίας της εποχής. Είναι έργα μιας *Nova comedia*³⁷ που θυμίζουν ρητορικές ασκήσεις, ωστόσο δεν αποκλείεται το ενδεχόμενο κάποιας παράστασης ή αναπαράστασης των κειμένων αυτών σε μορφή μίμου ή παντομίμας.

Ο Vitalis Blesensis έγραψε ακόμα ένα έργο, το *Geta*, το οποίο φέρει προσλήψεις από την κωμωδία *Amphitruo* του Πλαύτου.³⁸ Η *Aulularia* είναι γραμμένη και αυτή σε ελεγειακά δίστιχα, με σαφείς φιλοσοφικές προεκτάσεις³⁹ και μυθογραφικά στοιχεία, που αποτελούν προανάκρουσμα των γαλλικών ερωτικών και χιουμοριστικών ποιημάτων, γνωστών ως *fabliaux*.⁴⁰ Από την σύγκριση με την κωμωδία του Πλαύτου αναδεικνύεται η μνημονική αναπαραγωγή κάποιων στοιχείων ως λογοτεχνική μνήμη, καθώς ο Vitalis Blesensis φαίνεται να έχει επηρεαστεί μάλλον από την ενδιάμεση διασκευή παρά από το άμεσο πρότυπο.⁴¹

³¹ Για την έντονη παρουσία των φιλοσοφικών ανησυχιών στο γαλατικό έργο, κυρίως όσον αφορά στη μοίρα των ανθρώπων, βλ. Pichon (1906) 236-40.

³² Lana (1979) 55-72.

³³ Το είδος έχει κατά καιρούς οριστεί ως: έμμετρη ιστορία, μονόλογος με ρίμα, επική κωμωδία, ορατιανή κωμωδία κλπ.

³⁴ Μερικές εκδόσεις, σχόλια και μεταφράσεις: Bertini (1976), Cohen (1931) I, 59-108, Crawford (1979)· (1987) 319-33 = (1997) 125-40· (1989) 249-63, Goddard Elliott (1984) 50-76, Molina Sánchez (1999), Osann (1836), Suchomski-Willumat (1979), Vinay (1952) 209-71. Χρήσιμες και πλούσιες από βιβλιογραφικής απόψεως είναι οι συμβολές του Bisanti (2004) 1-78, (2007), 87-149 και (2009), για την ερμηνεία των ομιλούντων ονομάτων στις ελεγειακές κωμωδίες.

³⁵ Molina Sánchez (2007) 124.

³⁶ Οι *Alda* του Guillaume de Blois (Gulielmus Blesensis), *Aulularia* και *Geta* του Vitalis de Blois, *Lidia* και *Miles Gloriosus* του Arnulf d'Orléans (Arnulphus Orleanensis), *Milo* του Matthieu de Vendôme (Matheus Vindocinensis) και *Ysengrimus* του Nivardus. Οι ανώνυμες είναι οι: *Asinarius*, *Babio*, *Baucis et Traso*, *De Afra et Milone*, *De clericis et rustico*, *De Lombardo et lumaca*, *De mercatore*, *De nuncio sagaci*, *De tribus puellis*, *De tribus sociis*, *De vetula*, *Pamphilus de amore*, *Pamphilus*, *Gliscerium et Birria* και *Unibos*. Είναι τόσο συντριπτικές οι ομοιότητες, σε σημείο που ορισμένες από αυτές τις κωμωδίες αποδόθηκαν εσφαλμένα στον Οβίδιο.

³⁷ Είναι ο ορισμός του Suchomski (1975) 66-211, ο οποίος την περιγράφει αναλυτικά· πρβλ. Molina Sánchez (2007) 124.

³⁸ Για περισσότερες λεπτομέρειες, βλ. Giorgi (1961) 38-55, με βιβλιογραφία στις υποσημειώσεις, τόσο για τον συγγραφέα και τα έργα του, όσο και για τον *Querolus*.

³⁹ Molina Sánchez, (1997) 425-46.

⁴⁰ Π.χ. Bishop (2001) 294-317, η οποία μελετά και τα παλιά γαλλικά έργα του είδους. Κατά την άποψή μας, τα *Erotopaegnia* του Λαίβιου, θα μπορούσαν να αποτελούν πηγή για το συγκεκριμένο είδος, καθώς πρόκειται επίσης για σκέρτσα του έρωτα με μυθικούς πρωταγωνιστές· πρβλ. Mantzilas (2011).

⁴¹ Βλ. Bianchi (1956) 63-78· Molina Sánchez (1985). Ο τελευταίος (2007) 118, εξηγεί πως και γιατί, σε αντίθεση με τον Τερέντιο, ο Πλαύτος δεν έχαιρε ιδιαίτερης εκτίμησης κατά τον Μεσαίωνα, κάνοντας παράλληλα (119 κ.ε.) μια γενικότερη αποτίμηση του Μεσαιωνικού θεάτρου και των προσλήψεων σε αυτό.

Έργο, επομένως, προορισμένο για ανάγνωση ή μίμο, χρησιμοποιεί περισσότερο την παρωδία, τα πολύπλοκα ρητορικά σχήματα και την σάτιρα ιδίως των μεσαιωνικών φιλοσοφικών σχολών, της θρησκείας, της μαγείας και των νομικίστικων όρων, παρά το λεπτό χιούμορ του Πλαύτου. Το γέλιο προκαλεί η αλλεπάλληλη χρήση και κατάχρηση του υψηλού λεξιλογίου των φιλοσόφων της εποχής στο στόμα δούλων και ανόητων προσώπων, οι οποίοι μπερδεύονται και δεν κατανοούν πλήρως τι εκφέρουν, δίχως να λείπει και το τολμηρό λεξιλόγιο, δοσμένο χωρίς περιστροφές ή κρυμμένο πίσω από μεταφορές, κάτι που μας θυμίζει – ως κάποιιο βαθμό – τα Μεσαιωνικά *Carmina Burana Amatoria*⁴². Είναι αξιοσημείωτο πως από την αρχαϊκή γλώσσα του Πλαύτου δεν έχει διατηρήσει απολύτως τίποτα, γεγονός που οδηγεί κάποιους μελετητές στο να θεωρήσουν ότι δεν είχε καμία επαφή με την πρωτότυπη *Aulularia*.⁴³ Άλλοι πάλι υποστηρίζουν πως στόχος του ποιητή με τα δύο του έργα είναι να γνωρίσει στους συγχρόνους του τον Πλαύτο, σε μια νέα, ανανεωμένη και εκλεπτυσμένη μορφή και να τον αγαπήσουν.⁴⁴ Είναι δηλαδή ένας ελεύθερος μιμητής, ο οποίος κάνει μετατροπές στο θέμα της κωμωδίας, διατηρώντας μόνο την αρχική ιδέα.⁴⁵

Μετά από έναν σύντομο πρόλογο 18 στίχων ακολουθούν τα τέσσερα βιβλία του έργου, σε 792 στίχους συνολικά. Ο Γκρινιάρης παραπονιέται για τα δεινά του, ειδικά για το θάνατο του πατέρα του Ευκλίωνα στα ξένα. Λίγο πριν αποβιώσει, εμπιστεύθηκε στην ψυχοκόρη του, Σαρσάνα, ότι στο σπίτι του, στο βωμό του *Lar familiaris* υπάρχει θησαυρός. Πράγματι εκείνη επιστρέφει επτά μέρες μετά από την κηδεία και εμφανίζεται στον Γκρινιάρη, με τη βοήθεια δύο δούλων, του Γνάθωνα και του Κλινία, ως μάγισσα με τους βοηθούς της. Έχοντας ως όπλο την ψευδομαγεία της προσπαθεί να αποκτήσει πρόσβαση στο σπίτι του Γκρινιάρη, που αρχικά εντυπωσιάζεται από τις πληροφορίες που του δίνει για τον πατέρα του, μετά όμως συνειδητοποιεί τι συμβαίνει, κλειδαμπαρώνεται στο σπίτι και ανακαλύπτει τα κρυμμένα τάλαντα. Παρά την κλοπή της χύτρας, στο τέλος συμφιλιώνονται και μοιράζονται τον θησαυρό.

Στον – Τερεντιανού ύφους και στοχοθεσίας – Πρόλογο του έργου του, ο Vitalis Blesensis γράφει πως έχει μιμηθεί, συνοψίσει και αναπλάσει τον Πλαύτο, τον οποίο ωστόσο υποτιμά ως δημιουργό. Σπεύδει μάλιστα να αποστασιοποιηθεί από το πρότυπό του αποδίδοντας τα όποια ελαττώματα εντοπίσουν οι επικριτές του στον Πλαύτο. Σύμφωνα με μια θεωρία, λοιπόν, οι προσλήψεις⁴⁶ προέρχονται από τον – σαφώς υποδεέστερο – *Querolus*,⁴⁷ για τον οποίο ο Vitalis de Blois γράφει έναν “*Antiquerolus*”, προσπαθώντας μέσα από τη δριμεία κριτική και την καυστική σάτιρα που του ασκεί, να τον ανατρέψει ως μοντέλο.⁴⁸ Αυτό συμβαίνει καθότι η *auctoritas* του Ρωμαίου κωμωδιογράφου είναι τόσο έντονη στον *Querolus*, σε σημείο που να θεωρείται καθ’ όλο το Μεσαίωνα, ακόμα και στα 5 από τα 6 χειρόγραφα που τον παραδίδουν, ως έργο του Πλαύτου. Η παρανόηση συνεχίζεται στην *editio princeps* του Daniel αλλά και άλλες εκδόσεις.⁴⁹ Η ύπαρξη της έτερης διασκευής από τον Vitalis Blesensis αναιρεί την άποψη πως δεν είχε υπόψη του τον Πλαύτο, αλλιώς θα έπρεπε να υποθέσουμε την ύπαρξη ενός αντίστοιχου – με τον *Querolus* – ενδιάμεσου έργου και για τον *Amphitruo*.⁵⁰ Θεωρούμε, επομένως, πως η απομάκρυνσή του από τον Ρωμαίο κωμωδιογράφο οφείλεται σε προσωπική επιλογή του και όχι σε άγνοια.

⁴² Πρβλ. Μαντζίλας (2007-8), 201-3, 220.

⁴³ Είναι η άποψη του Hagendahl (1939) 229· αντίθετος είναι ο Molina Sánchez (1998) 71-100· (2007) 117-33.

⁴⁴ Giorgi (1961) 42.

⁴⁵ Chassang (1878) 1986.

⁴⁶ Αξίζει να σημειωθεί πως μετά από τον Vitalis Blesensis, το έργο αγνοήθηκε, με μοναδική εξαίρεση τον σατιρικό συγγραφέα Thomas Love Peacock, ο οποίος του αφιέρωσε μια μελέτη στο έργο του *Horae dramaticae* (1852)· πρβλ. Prisacariu-Grațianu (2006-2008), 189-209, για ενδεχόμενη πρόσληψη στο έργο *Les Plaideurs* του Ρακίνα (1668).

⁴⁷ Ο Molina Sánchez (2007) 130 εντοπίζει τη δυσαρέσκεια του Vitalis Blesensis αναφορικά με τον *Querolus* σε τρία σημεία: την παγανιστική έως αντιχριστιανική άποψη της Στωϊκής αντίληψης για την επίδραση του *fatum* στα ανθρώπινα πράγματα, την αντιφατική παρουσία τόσο του προσωπικού μόχθου, όσο και μιας –προκαθορισμένης από το θείο – πορείας του κάθε ανθρώπου και τέλος τον κίνδυνο ρήξης ανάμεσα στη Νεοπλατωνική θεώρηση του *fatum* και την παραδοσιακή Καθολική διδασκαλία, με τον ανώνυμο συγγραφέα να απηχεί ένα συμπίλημα φιλοσοφικών ρευμάτων.

⁴⁸ Molina Sánchez (2007) 131.

⁴⁹ Daniel (1564)· πρβλ. Rittershuys-Commelinus (1595), που διατείνεται πως είναι εκείνη η *editio princeps*!

⁵⁰ Αυτό προσπαθεί να υποστηρίξει η Giorgi (1961) 40, ωστόσο δεν υπάρχουν επαρκείς αποδείξεις.

Υπάρχουν, εντούτοις, κάποιες διαφοροποιήσεις ως προς το Γαλατικό έργο,⁵¹ για να επιστρέψουμε σε αυτό, όπως η απουσία συνοχής χωροχρόνου, οι ατέρμονες συζητήσεις για την θεία πρόνοια (*providentia*) και ευσέβεια (*pietas*) του Χριστιανισμού, μέσα από ένα αγνό πρίσμα Πλατωνισμού, η μετονομασία του Παντόμαλου σε Παντολάβο, το δραστικό τέλος, μακριά από νομικές και νομικίστικες παρεμβάσεις. Η μορφή του ποιήματος (μακρά σύνθεση με υπερτροφικούς μονολόγους, ρετσιτατίβα και ηθικά σχόλια⁵²) πλησιάζει περισσότερο στο Μεσαιωνικό παρά στο Αρχαίο θέατρο, όπου κυριαρχεί η μορφή του αφηγητή και όχι των διαλεγόμενων προσώπων, με στόχο την ενοποίηση της δράσης.⁵³

Κοινά στοιχεία με τον *Querolus* είναι η εμφάνιση του *Lar familiaris* στον Πρόλογο, οι σκηνές μαγείας, η δεισιδαιμονία ορισμένων χαρακτήρων, ο θάνατος του πατέρα, η παρουσία των δούλων,⁵⁴ με πιο μεγάλο ρόλο στο Μεσαιωνικό έργο και η απουσία ερωτικής ιστορίας, μια ένδειξη απομάκρυνσης από την κλασική κωμωδία. Κοινό σημείο με τον Πλαύτο είναι η παρουσία της ηλικιωμένης δούλης και, φυσικά, η χύτρα με τον θησαυρό, που είναι τελικά ίσως και το μοναδικό σημείο επαφής και των τριών όμορων κωμωδιών, μαζί με την απλοϊκή και προβλέψιμη, ακόμα και στις ανατροπές της, ιστορία.

Η κωμωδία του Πλαύτου και κυρίως η φιγούρα του Ευκλίωνα ήταν το άμεσο πρότυπο για πολλά μεταγενέστερα έργα, από τα οποία ξεχωρίζει ο περίφημος «Φιλάργυρος» (*L'Avare*-1668) του Μολιέρου,⁵⁵ όπου ο *Harpagon* παρουσιάζεται αδίστακτος μπροστά στα πλούτη: δίνει την κόρη του *Elise* χωρίς τύψεις στον γέροντα *Anselme*, χτυπά αλύπητα τους δούλους του, κακομεταχειρίζεται τους πάντες και προκαλεί αντιπάθεια στα πρόσωπα του έργου και στους θεατές, ενώ ο Ευκλίων είναι πιο συμπαθής, όχι μόνο γιατί γίνεται άπληστος και δυστυχής λόγω ξαφνικού πλουτισμού, αλλά και γιατί είναι πιο λαϊκός, σε σχέση με τον “καθώς πρέπει” Μεγάδωρο (ο οποίος ξεμωραίνεται στην ιδέα να παντρευτεί την νεαρή *Φαιδρία*, γρήγορα όμως συνέρχεται) και την αδελφή του *Ευνομία*, προσωποποίηση της αριστοκρατίας. Ο Πλαύτος, αν και τον παρουσιάζει σε αμήχανες καταστάσεις, τον σατιρίζει ελαφρά, δίχως να τον καυτηριάζει, όπως συμβαίνει και με τον Μεγάδωρο: αμφότεροι κυριεύονται από ένα στιγμιαίο πάθος, το οποίο ευτυχώς δεν ολισθαίνει σε στιγμιαίο λάθος. Οι δούλοι διασκεδάζουν με τα καμώματά τους και με την εξυπνάδα που τους διακρίνει φροντίζουν να τα τονίσουν στην υπερβολή.

Μια περίπτωση, λίγο προγενέστερη του Μολιέρου, που παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον, η ύπαρξη της οποίας αποκαλύφθηκε μόλις στις αρχές Μαΐου του 2012, σε συνέδριο που πραγματοποιήθηκε στη Βαρσοβία, από τον καθηγητή *Michael Fontaine* (και παρουσιάζουμε εδώ σε «Παγκόσμια Δεύτερη») είναι αυτή του Λουθηρανού πάστορα *Joannes Burmeister Lunaeburgius* (*Joannes Burmeister von Lüneburg*), ο οποίος μεταξύ 1620 και 1629 δημιούργησε ένα εντελώς νέο λογοτεχνικό είδος, την *inversio* (σύμφωνα με τον ίδιο τον *Burmeister*) ή *conversio*, σύμφωνα με τον

⁵¹ Αξιόλογη είναι η συμβολή του *Braun*, (1985) 60-83, ο οποίος τα συγκρίνει εξονυχιστικά, παραθέτοντας σημαντική βιβλιογραφία στις υποσημειώσεις.

⁵² Βλ. *Adamik* (1999) 1-8, ο οποίος διακρίνει μια μείξη ηθικολογίας της Ύστερης Αρχαιότητας, χριστιανικών αρχών και αστρολογίας της Γαλλο-Ρωμαϊκής κοινωνίας. Για την τελευταία, βλ. επίσης *De la Ville de Mirmont* (1905) 275-85 και *Laistner* (1941) 251-75.

⁵³ *Molina Sánchez* (1984) *ap.* *Jacquemard-Le Saos* (2003) XXXVIII-XXXIX. Φαίνεται πως ο *Vitalis Blesensis* ήταν ο εισηγητής του αφηγητή στη Γαλλία.

⁵⁴ Για τη μετάβαση από τους παράσιτους του *Querolus* στους δούλους του *Vitalis Blesensis*, βλ. *Molina Sánchez* (1985b) 339-47.

⁵⁵ Επιδράσεις του Πλαύτου (και κυρίως της προσωπικότητας του Ευκλίωνα) είναι εμφανείς σε διάφορα έργα: το – γραμμένο στα λατινικά – *Stephanium* του Ιταλού *Armonio Marso* (περ. 1484), το *La sporta* (1543) του *Giovanni Battista Gelli*, το *L'Aridosia* του *Lorenzino de' Medici*, αμφότερα έργα Ιταλών, το *Les esprits* (1579) του Γάλλου *Pierre de Larivey*, το *The merchant of Venice* (1579) του *William Shakespeare*, ως προς το χαρακτήρα του *Shylock*, το ανώνυμο *Timon of Athens* (περ. 1600), το *The Case is Altered* (1609) του Βρετανού *Ben Jonson*, το *Warenar* του Ολλανδού *Pieter Corneliszoon Hooft* (1617), το *The projectors* (1664) του Άγγλου *John Wilson*, για να περιοριστούμε στα παλιότερα έργα: βλ. *Von Reinhardtstöttner* (1886) 256-322 (για την *Aulularia*), ο οποίος περιγράφει την πλοκή κάθε έργου που επηρεάστηκε από τον Πλαύτο και παραθέτει χωρία από το καθένα.

σύγχρονο μελετητή:⁵⁶ παίρνοντας κωμωδίες του Πλαύτου ως βάση, ο Burmeister έπλασε τρία έργα, την *Aulularia*, την *Mater-Virgo* (1621-διασκευή του *Amphitryo*),⁵⁷ από την οποία σώθηκαν (χάρη σε δύο εκδόσεις του 1886) περίπου 100 στίχοι στα λατινικά και άλλοι 150 περίπου στα γερμανικά και την – εντελώς χαμένη – *Asinaria* (1625), η τελευταία μαρτυρία για την ύπαρξη της οποίας ανάγεται στο 1738. Ένα τέταρτο έργο, η *Susanna* (*inversio* της *Casina*) φαίνεται πως δεν κυκλοφόρησε ποτέ.

Πρόκειται για τρία Νέο-Λατινικά Βιβλικά δράματα, τα οποία ακολουθούν με λεπτομέρειες το κείμενο του Λατίνου ποιητή, που διατήρησε ως καμβά αυτούσιο το μέτρο και τις περισσότερες λέξεις του πρωτοτύπου αναλλοίωτες ή ελαφρώς παραλλαγμένες, πάνω όμως σε ένα εντελώς διαφορετικό θέμα. Θυμίζει σε μεγάλο βαθμό την τεχνική των κεντρώνων (*cento*), αλλά και της παρωδίας,⁵⁸ οπωσδήποτε όμως πρόκειται για κάτι εντελώς πρωτότυπο, νεωτεριστικό και καινοφανές. Το μόνο πλήρες έργο που σώθηκε είναι η *Aulularia* (1629), του οποίου ακόμα και τα *dramatis personae* έχουν εμφανή αντιστοιχία με το παλαιό ομώνυμο έργο, εκτός από ένα.⁵⁹

Το μοναδικό σωζόμενο αντίτυπο του συγκεκριμένου έργου, που είχε πέσει εξ ολοκλήρου στην αφάνεια για αιώνες και για το οποίο δεν υπήρχε καμία απολύτως αναφορά ή παραπομπή μέχρι σήμερα, ανακάλυψε τυχαία το καλοκαίρι του 2011 ο Fontaine στην Βασιλική Βιβλιοθήκη της Κοπεγχάγης και σκοπεύει να το δημοσιεύσει σε μια κριτική έκδοση και μετάφραση. Περιγράφει την ερωτική ιστορία του Εβραίου στρατιώτη Achan και την πόρνης Rahab, όπως είναι γνωστή από το βιβλίο του προφήτη Ιησού στην Παλαιά Διαθήκη. Στην πέμπτη πράξη του έργου, μετά από διάφορες περιπέτειες και εμπόδια στην αγάπη των δύο νέων, εμφανίζεται και μια χύτρα με χρυσάφι, την οποία είχε κλέψει από την Ιεριχώ ο Achan μέσα από τις στάχτες ενός καμένου παραπήγματος και η οποία δίδεται, ως προίκα, στο ζευγάρι, ένα στοιχείο που φανερώνει την έστω και υπαινικτική διακειμενική σύνδεση με τον Πλάτο, από την *Aulularia* του οποίου ο Burmeister φαίνεται να έχει υπόψη και το – χαμένο σήμερα – τέλος, είτε από το πρωτότυπο, είτε από τις μεταγενέστερες ανασυνθέσεις.

Ως προς το χιούμορ, το οποίο εξετάζουμε εδώ, είτε αντιγράφει επακριβώς κάποια αστεία και παρανοήσεις του Πλαύτου, είτε δίνει σε λέξεις του Ρωμαίου συγγραφέα νέες διαστάσεις (τυπικό παράδειγμα η *fides*, στην οποία οι αναφορές είναι αλληπάλληλες) σε ένα εντελώς διαφορετικό περιβάλλον, ούτε Ελληνικό, ούτε Ρωμαϊκό, αλλά Χριστιανικό, λόγω της ιδιότητάς του, και οπωσδήποτε φιλο-Εβραϊκό. Αλλού παραποιεί το κείμενο του Πλαύτου χρησιμοποιώντας παραπλήσιες – από ηχητικής απόψεως – λέξεις και φράσεις, ενώ προσθέτει και δύο νέες σκηνές.⁶⁰ Τέλος, επιστρατεύει λεξιλόγιο από την Εκκλησιαστική Λατινική, αλλά και την εβραϊκή γλώσσα σε εκλατινισμένη μορφή, χρωματίζοντάς το με χιουμοριστικές και αμφίσημες πινελιές. Το τραγικό τέλος της Βιβλικής ιστορίας, με την παραδειγματική τιμωρία του στρατιώτη σε θάνατο δια λιθοβολισμού όταν, κατόπιν μαντείας, αποκαλύφθηκε η κλοπή που είχε διαπράξει, δεν συνάδει με τον κωμικό χαρακτήρα του έργου, ει μη μόνον μέσα σε ένα κλίμα παρωδιακό, όπου ακόμα και το πιο τραγικό στοιχείο παρουσιάζεται ως ευτράπελο, φτάνοντας ακόμα και στην *extravaganza*.

Από όσα είδαμε παραπάνω, καθίσταται σαφές πως έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η διακειμενική εξέταση της αφηγηματικής οργάνωσης των τεσσάρων κειμένων, παραπλήσιων μεν αλλά αρκετά διαφορετικών – τόσο ως προς τη μορφή όσο και ως προς το περιεχόμενο – έργων, του μηχανισμού της επαναδιήγησης, των εκφραστικών τους μέσων, αλλά και ο μετασχηματισμός ή η διαφοροποίηση δομικών αρχών, θεμάτων, χαρακτήρων και μοτίβων, ανάλογα με το εκάστοτε ιστορικο-κοινωνικό πλαίσιο, το οποίο αντανακλούν ακόμα και μέσα από τον παραμορφωτικό καθρέπτη της κωμωδίας και

⁵⁶ Ο ίδιος ο Πλάτος χαρακτηρίζει τη δική του διαδικασία διασκευής ελληνικών έργων ως *vorsio* = *versio*. Η συζήτηση μόλις έχει ανοίξει για το ζήτημα της ονομασίας του νέου είδους.

⁵⁷ Fontaine (2013b) 1-20.

⁵⁸ Ο Burmeister χαρακτήρισε ως «Ιερή παρωδία» ένα ακόμη έργο του, διαφορετικό από τις τρεις κωμωδίες που αναφέραμε, όπου έπαιρνε επιγράμματα του Μαρτιάλη και τα προσάρμοζε σε Βιβλικά θέματα, βλ. Fontaine (2012) 360-1.

⁵⁹ Mammón = Lar Familiaris (πρόλογος), Achan (κλέφτης του ναού) – Euclio/Ευκλίον (τσιγκούνης), Rahab (πόρνη)-Phaedria/Φαιδρία (κόρη) – οι μετέπειτα νύφες, Zilpah-Staphyla/Στάφυλα (σκλάβες), Joshua (Ισραηλινός διοικητής-επινόηση του πάστορα), Caleb (κατάσκοπος) – Anthrax/Ανθραξ (μάγειρας), Shaphat (κατάσκοπος) – Congrio/Κογκρίων (Μάγειρας), Salmon (πρίγκηπας της Ιουδαίας), Lyconides/Λυκωνίδης (νεαρός), Eunomia (μητέρα του Salmon) – Eunomia (μητέρα του Λυκωνίδα)· εδώ διατηρήθηκε το όνομα της κωμωδίας του Πλαύτου, που είναι επιπλέον το μόνο ελληνικό στο έργο του Burmeister, Ammiel (δούλος του Salmon) – Strobilus/Στρόβιλος και Pythodicus/Πυθόδικος (δούλοι). Δεν υπάρχει αντίστοιχο πρόσωπο για τον ηλικιωμένο Megadorus/Μεγάδωρο, ούτε για τις δύο αυλητρίδες.

⁶⁰ Fontaine (2013a) 1-15.

τους ειδολογικούς κανόνες που διέπουν, το κάθε ένα ξεχωριστά, μια έρευνα που θα απαιτούσε πολύ περισσότερο χώρο.

Βιβλιογραφία

- Adamik, T. (1999), “Moralität im *Querolus*”, *AAA* 39: 1-8.
- Alfonsi, L. (1964), “Il *Querolo* e il *Dyskolos*”, *Aegyptus* 44: 200-205.
- Aloni, A. (1974), “*Hydria*-‘*Strobilos-Komödie*’- *Aulularia*”, *Acme* 27: 57-64.
- Arnott, W.G. (1964), “A note on the parallels between Menander’s *Dyskolos* and Plautus’ *Aulularia*”, *Phoenix* 18: 232-7.
- _____ (1989), “A study in relationships: Alexis’ *Lebes*, Menander’s *Dyskolos*, Plautus’ *Aulularia*”, *QUCC* n. s. 33.3: 27-38.
- Bertini, F. (ed.) (1976), *Commedie latine del xii e xiii secolo*, I, Genova.
- Bertini, F. – Dronke, P. (1986), *Rosvita Dialoghi Drammatici*, Milano.
- Bianchi, D. (1956), “Per il *Querolus* di Anonimo e l’*Aulularia* di Vitale di Blois”, *RIL* 89-90: 63-78.
- Bisanti, A. (2004), “Metafore, topoi, procedimenti retorici e motivi novellistici in alcune “*commedie*” *mediolatine*”, *Studi medievali* n.s. 45.1: 1-78.
- _____ (2007), “L’*interpretatio nominis* nel *Geta*, nell’*Aulularia*, nell’*Alda* e nella *Lidia* (e in altre “*commedie elegiache*”)”, *Maia* n.s. 57,1: 87-149.
- _____ (2009), *L’ “interpretatio nominis” nelle commedie elegiache Latine del XII e XII Secolo*, Spoleto.
- Bishop, K.A. (2001), “The Influence of Plautus and Latin Elegiac Comedy on Chaucer’s *Fabliaux*”, *The Chaucer Review* 35.3: 294-317.
- Boano, G. (1948), “Sul *De reditu suo* di Rutilio Namaziano”, *RFIC* 26: 54-87.
- Bonnet, M. (1909), “*Smikrinès-Euclion-Harpagon*”, στο *Mélanges Louis Havet*, Paris, σσ. 17-37.
- Braun, L. (1984), “*Querolus-Querelen*”, *MH* 4: 231-41.
- _____ (1985), “Die ‘*dramatische*’ Technik des *Vitalis* von Blois und sein Verhältnis zu seinen Quellen”, στο H. Braet - J. Nowé – G. Tournoy (eds.), *Proceedings of the International Colloquium on Medieval Theater: The Theater in the Middle Ages*, Leuven, σσ. 60-83.
- Cavallin, S. (1951), “*Bemerkungen zu Querolus*”, *Eranos* 49: 137-58.
- Chassang, A. (1878), “*Vital de Blois*”, στο M. N. Bouillet – A. Chassang (eds.), *Dictionnaire universel d’histoire et de géographie*, Paris, σ. 1986.
- Cohen, G. (1931), *La ‘Comédie latine’ en France au XIIIe siècle*, 2 vols., Paris.
- Colish, M.L. (1985), *The Stoic Tradition from Antiquity to the Early Middle Ages*, Leiden.
- Corsaro, F. (1963), “*Garbata polemica anticristiana nella anonima commedia tardoimperiale Querolus siue Aulularia*”, στο *Miscellanea di studi di letteratura cristiana antica* 13, σσ. 11-21 [= (1964) *Oikumene. Studi paleocristiani pubblicati in onore del Concilio ecumenico vaticano*, Catania, σσ. 523-33].
- _____ (1965), *Querolus. Studio introduttivo e commentario*, Bologna.
- Crawford, J.M. (1979), *The Secular Latin Comedies of Twelfth-Century France*, Diss. Indiana University, Bloomington.
- _____ (1987), “Da Menandro e Plauto alla commedia Latina del XII secolo”, στο *Studi Della Corte*, Urbino, σσ. 319-33 [= (1997), *Plauto e dintorni*, Roma-Bari, σσ. 125-40].
- _____ (1989), “Le commedie elegiache del XIII secolo” στο C. Catanzaro – F. Santuzzi (επιμ.), *Tredici secoli di elegia latina. Atti del Convegno Internazionale, Assisi, 22-24 aprile 1988*, Assisi, σσ. 249-63.
- Daniel, P. (1564), *Querolus, antiqua comoedia numquam antehac edita, quae in uetusto codice manuscript PLAVTI AVLVLARIA inscribitur*, Paris.
- Della Corte, F. (1967²), *Da Sarsina a Roma. Ricerche plautine*, Firenze.

- De Melo, W. (2011), *Plautus: Amphitryon; The Comedy of Asses; The Pot of Gold; The Two Bacchises; The Captives*, Cambridge, MA.
- De la Ville de Mirmont, H. (1905), “L’astrologie dans le *Querolus*” στο *Id.*, *L’astrologie chez les Gallo-Romains*, Bordeaux, σσ. 275-85.
- Dezeimeris, P. (1874), *Sur l’auteur du ‘Querolus’*, Bordeaux.
- _____ (1880), “Études sur le *Querolus*”, *Actes de l’Académie nationale des Sciences, Belles Lettres et Arts de Bordeaux* 3ème série, 42, Paris, σσ. 453-503.
- Duckworth, G. E. (1942), “The Complainer or the Pot of Gold” στο *Id.* *The Complete Roman Drama*, New York, II, σσ. 891-952.
- Emrich, W. (1965), *Querolus sive Aulularia (Griesgram oder die Geschichte vom Topf)*, Berlin.
- Fischer, G.J. (1981), *Studies in Fourth and Fifth Century Latin Literature with Particular Reference to Ausonius*, Diss. Southampton.
- Fontaine, M. (2010), *Funny Words in Plautine Comedy*, Oxford.
- _____ (2012), «The *Aulularia inversa* of Johannes Burmeister», στο J. Kwapisz-Petrain, D.-Szymanski, M. (eds.), *The Muse at Play. Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, σσ. 355-78
- _____ (2013a), «The Intercalary Scenes in Johannes Burmeister’s *Aulularia inversa*» (υπό δημοσίευση).
- _____ (2013b), «The Marvelous Mystery of Johannes Burmeister’s *Mater-Virgo*» (υπό δημοσίευση).
- García-Calvo, A. (1998), “La versificación de *Querolus* y el doble condicionamiento prosódico del ritmo”, *CFC (L)* 15: 323-32.
- Geiser, K. (1977), *Menander’s ‘Hydria’: Eine hellenistische Komödie und ihr Weg ins lateinische Mittelalter*, Heidelberg.
- Giorgi, A. (1961), “Dall’*Amphitruo* plautino al *Geta* di Vitalis Blesensis”, *Dioniso* 35.3-4: 38-55.
- Goddard Elliott, A. (1984), *Seven Medieval Latin Comedies*, New York.
- Golvers, N. (1984), “Le *Querolus* et le parler de Marseille”, *Latomus* 43: 432-7.
- Hagendahl, H. (1939), “La Comédie latine au XII siècle et ses modèles antiques”, Lund (= *ΔΠΑΓΜΑ Nilsson, Acta Instituti Regni Sueciae*).
- Havet, L. (1880), *Querolus (Quérolus ou le Pot du terre), comédie latine anonyme*, Paris.
- Herrmann, L. (1948), “L’auteur du *Querolus*”, *RBPh* 26: 538-40.
- Hunter, R. L. (1979), “La *Secchia rapita*”, *CR*, n. s. 27.2: 209-11.
- _____ (1981), “The *Aulularia* of Plautus and its Greek Original”, *PCPhS* 27: 37-49.
- Jacquemard-Le Saos, C. (1998), “L’emploi des prepositions *apud* et *cum* dans le *Querolus* est-il un regionalism gaulois?”, στο L. Callebat (ed.), *Actes du IV Colloque Internationale sur le Latin vulgaire et tardif, Caen, 2-5 septembre 1994*, Hildesheim, 77-91.
- _____ (2003²), *Querolus (Aulularia)*, Paris.
- Jannacone, S. (1946), “Contributo alla datazione del *Querolus*”, *Aevum* 20: 269-71.
- Johnston, G. W. (2009²), *The Querolus: A Syntactical and Stylistic Study*, Diss. Johns Hopkins University.
- Klinkhamer, S.C. (1829), *Querolus siue Aulularia, incerti auctoris comoedia togata*, Amsterdam.
- Kraus, W. (1962), “Menander’s *Dyskolos* und das Original der *Aulularia*”, στο *Serta philologica Aenipontana* 7-8, Innsbruck, σσ. 185-90.
- Küppers, J. (1979), “Zum “*Querolus*” (p. 17.7-22 R) und seiner Datierung” *Philologus* 123: 303-23.
- _____ (1989), “Die spätantike Prosakomödie “*Querolus sive Aulularia*” und das Problem ihrer Vorlagen”, *Philologus* 133: 82-103.
- Laistner, M. L. W. (1941), “The Western Church and Astrology during the Early Middle Ages”, *HThR* 34.4: 251-75.
- Lana, G. (1985), “Rassegna critica di studi sul *Querolus* dal 1800 a 1979”, *BSL* 15: 114-21
- Lana, I. (1979), *Analisi del Querolus*, Torino.
- Lassandro, D. - Romano, E. (1991), “Rassegna bibliografica degli studi sul *Querolus*”, *BSL* 21: 26-51.
- Lockwood, D. P. (1913), “The Plot of the *Querolus* and the Folktales of Disguised Treasure”, *TAPhA* 44: 215-32

- Ludwig, W., (1961), “Aulularia-Probleme”, *Philologus* 105: 44-71, 247-62
- Magnin, C. (1835), “La comédie au IVe siècle”, *Revue des deux mondes* 2: 633-73
- Μαντζίλας, Δ. (2007-8), “Σχόλια στο Carmen Buranum 75. Επιρροές, μοτίβα, λέξεις και εικόνες”, *Δωδώνη: Φιλολογία* 36: 97-132.
- Mantzilas D. (2011), “Language Experimentation and *Ludus* in Laevius’ *Erotopaegnia*”, *ΜΟΥΣΑ ΠΑΙΖΕΙ, University of Warsaw, 4-7 May 2011* (ανακοίνωση· υπό δημοσίευση στο περιοδικό *Ροδόπη*, 2 = Αφιέρωμα στον Ανδρέα Μάνο).
- Maserà, A. (1991), *Querolus sive Aulularia. La nuova cronologia e il suo autore*, Torino
- Medeiros, De W. (1985), *Plauto, a comedia da marmita*, Coimbra.
- Minar Jr., E.L. (1946-7), “The lost ending of Plautus’ *Aulularia*”, *CJ* 42: 271-4.
- Molina Sánchez, M. (1984), “Observaciones sobre el original del *Querolus siue Aulularia*”, *EFL* 4: 133-43.
- _____ (1985), *Estudio escénico, literario y comparative de ‘Aulularia’ de Plauto, ‘Querolus siue Aulularia’ y ‘Aulularia’ de Vital de Blois*, Diss. Granada.
- _____ (1985b), “Los personajes de Sycophanta y Sardanapallus del *Querolus* y sus correspondientes en la *Aulularia* de Vital de Blois”, *Medioevo Romanzo* 10: 339-47.
- _____ (1997), “La *Aulularia* de Vital de Blois y el pensamiento filosófico medieval”, *Maia* 49: 425-46.
- _____ (1998), “La recepción de Plauto y Terencio en la comedia Latina medieval” στο A. Pociña – B. Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, σσ. 71-100.
- _____ (1999), *Vital de Blois. Aulularia*, Madrid.
- _____ (2007), “*Plauti per uestigia. La auctoritas plautina en la comedia Latina medieval: los ejemplos del anónimo Querolus siue Aulularia y de la Aulularia de Vital de Blois*”, *CEL* 27, 1: 117-33.
- Osann, Fr. (1836), *Vitalis Blesensis ‘Amphitryon’ et ‘Aulularia’ eclogae*, Darmstadt.
- Peiper, R. (1875), *Aulularia sive Querolus: Theodosiani Aevi Comoedia Rutilio dedicata*, Leipzig.
- Pichon, R. (1906), *Les derniers écrivains profanes: les Panegyristes, Ausone, le Querolus, Rutilius Namatianus*, Paris.
- Prete, S. (1947), “Alcune osservazioni sul *Querolus* o *Aulularia*”, *Aevum* 21: 147-51.
- Prisacariu-Grațianu, M. (2006-8), “Analogies structurales entre *Querolus* et la comédie de Racine”, *StudClas* 42-44: 189-209.
- Privitera, T. (1997), “Enea a Palazzo (a proposito di una nuova cronologia del *Querolus*)”, *GIF* 49: 67-78.
- Ranstrand, G. (1951), *Querolus sive Aulularia: Incerti Auctoris Comoedia una cum Indice Verborum*, Göteborg.
- _____ (1951b), *Querolusstudien*, Stockholm.
- Reinhardtstöttner, von K. (1886), *Plautus: Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele*, Leipzig.
- Rittershuys, C. - Commelinus, H. (1595), *Plauti ‘Querolus sive Aulularia’; ad Camerarii codicem veterum denuo collata: eadem a Vitale Blesensi elegiaco carmine reddita, et nunc primum publicata*, Heidelberg.
- Sánchez Salor, E. (1981-83), “La última poesía latino-profana: su ambiente”, *EClas*, 25: 111-62.
- Sandbach, F.H. (1973), *Menander. A Commentary*, Oxford .
- Smolak, K. (1988), “Das Gaunertrio im *Querolus*”, *WSt* 101: 327-38.·
- Suchomski, J. (1975), *‘Delectatio’ und ‘Utilitas’. Ein Beitrag zum Verständnis mittelalterlicher komischer Literatur*, Bern-München.
- Suchomski, J. – Willumat, M. (1979) *Lateinische ‘Comediae’ des 12. Jahrhunderts*, Darmstadt.
- Süß, W. (1942) “Über das Drama *Querolus siue Aulularia*”, *RhM* 91: 59-122.
- Vidović, G. (2009), *Dish to Cash, Cash to Ash: the Last Roman Parasite and the Birth of a Comic Profession*, MA Thesis, Central European University, Budapest.

- Vinay, G. (1952), "La commedia latina del secolo XII. Discussioni e interpretazioni", *Studi Medievali* 18: 209-71.
- Webster, T.B.L. (1974), *An Introduction to Menander*, Manchester.

Summary

Receptions of the plautine *Aulularia*: *Querolus*, Vitalis Blesensis and Joannes Burmeister

Plautus' *Aulularia* is a *Comoedia Palliata* with moral elements sometimes jovial, sometimes facetious and sometimes grotesque. The author, who possibly used a lost work by Menander as the basis for his piece, uses metrical variety as a tool for characterization. To meter as mode of character portrayal, one may also add a series of other means such as verbal confrontations, enigmatic jokes, allegory, misunderstandings, unexpected asides, complex and sophisticated nouns and the subversive, laughter-triggering, behaviour of slaves and others.

An anonymous comedy entitled *Querolus sive Aulularia*, written in *prosimetrum*, has also survived. It is difficult to date the work reliably (possible date between 414-17 AD). Despite the obvious receptions, it must be seen as an adaptation of the Plautine code. This conclusion is reinforced by the peculiar composition of the piece, which consists of three heterogeneous parts, and by its sharp style, close to irony and cynicism.

Reminiscent of the Latin prototype, but even more of some works by Ovid, is the Medieval Elegiac Comedy *Aulularia*, written by the French writer Vitalis Blesensis (12th century), in elegiac couplets, with clear philosophical and mythographic elements which predict the medieval *fabliaux*. If we compare the work by Blesensis with the Plautine comedy, we can see that there is a remote relationship between them but the work seems to have been affected by *Querolus* rather than by *Aulularia*. An *oeuvre* meant for reading or for mime representation, it uses parody and satire rather than the subtle humour of Plautus.

A recently discovered case is that of Joannes Burmeister Lunaeburgius, who invented a new genre, *inversio* or *conversio*: Burmeister created three plays (between 1620 and 1629), *Aulularia*, *Mater-Virgo (Amphitryo)*, and *Asinaria*, three Neo-Latin biblical dramas, which follow in detail Plautus' text. The meters and most of the words have been left unchanged or have been only been slightly altered. However, the works have a totally different plot and *dramatis personae* who nevertheless resemble the Plautine ones. The writer followed, up to a point, the techniques of *cento* or parody, but created something original and innovative.

It is interesting to examine the intertextual narrative organisation of the four adjacent texts, the mechanism of *renarratio*, the way they are expressed in order to cause laughter, their differentiation of structural principles, themes, characters and motifs depending on the current historical-social context they reflect and the style and *genre* of each text.

π. ΣΕΒΑΣΤΙΑΝΟΣ ΦΡΕΡΗΣ, Δ.Φ.
(Τάγμα Ιησουιτών)
sebastien.freris@jesuites.com

RISUS MONASTICUS – REGULA MAGISTRI

«Ο Ρώσος κριτικός Μιχαήλ Μπαχτίν, στην περίφημη μελέτη του για τον Ραμπλέ,¹ απέδειξε με ενδιαφέροντα τρόπο ότι η Σαρακοστή προέρχεται από τη «μεσαιωνική θλίψη», ενώ το Καρναβάλι είναι από την πλευρά του γέλιου και την Αναγέννηση». Όμως, ο ίδιος ο Jacques Le Goff, ο οποίος αναφέρει την προηγούμενη φράση και από τον οποίο την δανείζομαι, συνεχίζει: «Αυτή η προσέγγιση έχει ωστόσο στοιχεία καρικατούρας. Από τη μια, διότι η Αναγέννηση, από αυτή την άποψη, δεν υπήρξε. Από την άλλη, διότι η αντίθεση ανάμεσα στη Σαρακοστή και στο Καρναβάλι είναι ήδη παρούσα στον Μεσαίωνα, ...».²

Ασφαλώς, ο Μιχαήλ Μπαχτίν δεν είναι ούτε ο πρώτος, ούτε ο μόνος που θέλησε, τη γενεσιουργό περίοδο της Ιστορίας, περίοδο χιλίων ετών, από τον 4^ο – 5^ο μ.Χ. μέχρι το 15^ο αιώνα, αυτή τη θαυμαστή περίοδο από την ιστορία της Ανθρωπότητας, να την κλείσει και να την περιορίσει σε στενά όρια, και να την χαρακτηρίσει ως περίοδο θλίψης, αμάθειας και βαρβαρότητας.

«Πραγματικά, ο μεσαιωνικός κόσμος φέρει βαριά στο μέτωπό του τη σφραγίδα της αμάθειας», σημειώνει ο Θόδωρος Καρζής, «αποτυπωμένη από τις βαρβαρικές εισβολές, την έκλειψη του ελληνικού πολιτισμού και την πρόιμη εκκλησιαστική θεωρία ότι παιδεία δεν είναι τίποτ' άλλο από την εκμάθηση των θρησκευτικών κειμένων. Όμως», συνεχίζει, «αυτά δε σημαίνουν και ολοκληρωτική απουσία παιδείας, σ' ένα κόσμο που η χρονική του διάρκεια απλώνεται σε περισσότερους από δέκα αιώνες και ο γεωγραφικός του χώρος περικλείει τρεις τουλάχιστο διαφορετικούς πολιτισμούς: το δυτικοευρωπαϊκό, το Βυζαντινό και τον ισλαμικό».³

Στο Μεσαίωνα δεν μπορούμε να βλέπουμε μόνο την κατάρρευση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας.

Η περίπου χιλιετής περίοδος του δυτικού κόσμου, που αρχίζει τον 3^ο με 4^ο μ.Χ. αιώνα και η οποία θα μας οδηγήσει μέχρι το 13^ο και 14^ο, περίοδος που συνοπτικά αποκαλούμε δυτικό Μεσαίωνα, ασφαλώς δε θα πρέπει να θεωρηθεί μόνο με τα όποια ελαττώματα και αρνητικά μπορούμε να της παρατηρήσουμε. Η ίδια αυτή περίοδος είναι ο κληρονόμος του μεγάλου ελληνορωμαϊκού πολιτισμού, τον οποίο δέχθηκε μέσα σε αντίξοες συνθήκες και βαρβαρότητες, και τον οποίο όμως διαφύλαξε και μεταλαμπάδευσε στις επόμενες γενεές. Είναι η περίοδος η οποία, από τις βάρβαρες επιδρομές και τις ανεξέλεγκτες σφαγές ολόκληρων πληθυσμών, οδήγησε στον ωραίο 13^ο αιώνα, στην ίδρυση των πανεπιστημίων και στην νεότερη διάνοηση. Είναι ακόμη η περίοδος η οποία διαμόρφωσε το δυτικό χριστιανισμό και το δυτικό μοναχισμό, με τις μεγάλες μορφές, του αγίου Βενέδικτου, του αγίου Δομίνικου, του αγίου Φραγκίσκου της Ασίζης και άλλων. Ο Μεσαίωνας γέννησε την Ευρώπη και, μαζί με τα αρνητικά του παρακολούθημα, υπήρξε ο προάγγελος της Αναγέννησης και έφερε την πολιτιστική έκρηξη που φώτισε την Ευρώπη και τον κόσμο.

Δεν προσθέτω τίποτα το καινούριο, όταν πω ότι τον ρωμαϊκό πολιτισμό, στη Δύση, διαδέχθηκε ο χριστιανικός πολιτισμός.

Πράγματι, μετά το Διάταγμα του Μεδιολάνου (313) και παρά την αντίδραση των εθνικών της εποχής εκείνης και του Ιουλιανού του παραβάτη (332-363), η Εκκλησία καθιερώθηκε ως θεσμός του κράτους. Δίχως άλλο, η νέα αυτή κατάσταση δεν είχε μόνο θετικές συνέπειες για την Εκκλησία. Σίγουρα, οι αυτοκράτορες προσπάθησαν να εισχωρήσουν στα θέματα της Εκκλησίας και ο

¹ Bakhtin (1970).

² Le Goff (2003) 76.

³ Καρζής (1998) 9.

«καισαροπαπισμός» έκανε την εμφάνισή του. Όμως ταυτόχρονα, η Εκκλησία μπόρεσε να οργανωθεί και, χωρίς να παραδοθεί στην εξουσία του Ρωμαϊκού κράτους, χωρίς να ενδιαφερθεί για την πολιτική και τις στρατιωτικές επιχειρήσεις, στράφηκε προς τους Βαρβάρους για να τους οδηγήσει στην οδό της Σωτηρίας, ενδιαφερόμενη περισσότερο για τη χριστιανική αρετή και τη χριστιανική ενότητα παρά για την ενότητα του Ρωμαϊκού κράτους.⁴

Ήδη από τον 4^ο μ.Χ. αλλά και κατά τον 5^ο αιώνα, ο άγιος Ιερώνυμος (περ. 347-420), με τη μετάφραση στα λατινικά της Παλαιάς και της Καινής Διαθήκης, κληροδοτεί στους επόμενους αιώνες του Μεσαίωνα, σε προσιτή γλώσσα, ολόκληρη την Αγία Γραφή. Η λατινική Βίβλος θα κυριαρχήσει σε όλη τη διάρκεια του Μεσαίωνα, με τις αλληπάλληλες αναθεωρημένες εκδοχές, μέχρι τη διόρθωση που επιχειρήθηκε στις αρχές του 13^{ου} αι. από το Πανεπιστήμιο των Παρισίων στην κριτική έκδοση που είχε κάνει ο Αλκουίνος (9^{ος} αι.), ο Αγγλοσάξονας σύμβουλος του Καρλομάγνου. Η λατινική μετάφραση της Αγίας Γραφής σήμανε την απαρχή, πάνω στην οποία εδραιώθηκε στη μεσαιωνική Δύση το χριστιανικό Δόγμα.⁵

Ένα δεύτερο πρόσωπο που επηρέασε και συνέβαλε στην καθιέρωση και στην ανάπτυξη του χριστιανισμού είναι ο ιερός Αυγουστίνος (354-430). Με το έργο του «*Η Πολιτεία του Θεού*», που γράφτηκε μετά τη λεηλασία της Ρώμης από τους Γότθους (410), ο Αυγουστίνος παραμερίζει και διαλύει όλους τους φόβους για το επικείμενο τέλος του κόσμου, εντύπωση που είχε δημιουργηθεί στον τρομοκρατημένο λαό. Μεταθέτει το τέλος του κόσμου σ' ένα απώτερο μέλλον, που ο Θεός μόνος γνωρίζει, και θέτει τις βασικές αρχές για τις σχέσεις ανάμεσα στην Πολιτεία του Θεού και την Πολιτεία των ανθρώπων. Ένα κείμενο το οποίο, για πολλούς αιώνες, έμεινε από τα σπουδαιότερα της ευρωπαϊκής σκέψης.

«Από τον 4^ο έως τον 11^ο αιώνα και με βάση παπικές *Decretales* και συνοδικές αποφάσεις», γράφει η Ρίκα Μπενβενίστε, «διαμορφώθηκε σταδιακά ένα συνεκτικό κανονικό δίκαιο. Αυτό δεν αφορούσε μοναχά σημαντικά δογματικά θέματα, όπως για παράδειγμα ζητήματα λατρείας ή θέματα σχετικά με το ρόλο του κλήρου, αλλά διαπερνούσε όλες τις όψεις της κοινωνικής ζωής».⁶ Τώρα, το ρόλο του ρυθμιστή και του νομοθέτη αναλαμβάνει η Εκκλησία.

Στο εξής η Εκκλησία νομοθετεί για τα διάφορα θέματα: την κοινωνική ζωή, την οικογένεια, την οικονομία, για τον άνδρα και τη γυναίκα. Την ίδια εκείνη εποχή θα διαμορφωθούν και οι διάφοροι μοναστικοί Κανονισμοί, που θα διέπουν τη μοναχική ζωή. Δίπλα στους κανονισμούς του αγίου Βασιλείου ή του αγίου Παχώμιου, που η Δύση δανείζεται από την Ανατολή, συναντούμε εκεί και άλλους κανονισμούς, πραγματικούς κανόνες ζωής, που αγκαλιάζουν ολόκληρη την ύπαρξη, τόσο την υλική όσο και την πνευματική.

«Αυτή η ανάμεικτη αρχαία και χριστιανική κληρονομιά», γράφει ο Le Goff, «που οι πατέρες της Εκκλησίας μεταβίβασαν στον Μεσαίωνα και στην Ευρώπη, επιβίωσε από τον 5^ο μέχρι τον 8^ο αιώνα στο πλαίσιο συγχώνευσης της αρχαίας ρωμαϊκής κουλτούρας και της εξελιγμένης μορφής της, η οποία σφραγίστηκε από τις ανάγκες των εκβαρβαρισμένων πληθυσμών. Από τη συγχώνευση αυτή αναδύονται κάποια μεγάλα ονόματα, πραγματικοί θεμελιωτές του Μεσαίωνα». Και ο Le Goff καταλήγει: όλους αυτούς «μπορούμε να τους χαρακτηρίσουμε και πολιτιστικούς Πατέρες της Ευρώπης».⁷ Ο Βοήθιος (484-520), ο Κασσιόδωρος (490-580), ο Ισπανός επίσκοπος Ισίδωρος της Σεβίλλης (περ. 570-636), ο Αγγλοσάξονας Βέδας (673-736), ο πάπας Γρηγόριος ο Μέγας (περ. 540-604) κ.ά.

Ύστερα από όλη αυτή την πλειάδα των εκκλησιαστικών προσωπικοτήτων που διαμόρφωσαν τη ζωή και γενικότερα την ανθρώπινη κοινωνία για περισσότερο από χίλια χρόνια, είναι φυσικό να έχουν επηρεάσει και το χώρο της διασκέδασης, της χαράς και του γέλιου.

Τι είναι το γέλιο; Στο μεγάλο λεξικό του κ. Μπαμπινιώτη διαβάζουμε: Γέλιο είναι «η ταυτόχρονη σύσπαση των μυών (χειλικών και παρειαικών) σε έκφραση ευχαρίστησης, ευθυμίας, ειρωνείας, χλευασμού, καθώς και ηχηρές εκπνοές που τις συνοδεύουν». Και είναι γνωστή η φράση του

⁴ Βλ. Fliche (1929) 12 κ.ε.

⁵ Le Goff (2006) 35 κ.ε.

⁶ Μπενβενίστε (2009) 196.

⁷ Le Goff (2006) 39.

μεγάλου Αριστοτέλη, ο οποίος χαρακτηρίζει το γέλιο ως ένα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του ανθρώπου.

Από τον Αριστοτέλη, και μέχρι σήμερα, πολλοί ασχολήθηκαν με το φαινόμενο του γέλιου, άλλοτε θετικά και άλλοτε αρνητικά, μεταξύ αυτών και πολλοί πνευματικοί πατέρες. Ας δούμε, λοιπόν, τα πράγματα από πιο κοντά.

Από φυσικής πλευράς, το γέλιο χαρακτηρίζεται, πριν απ' όλα, ως κινήσεις του σώματος, δηλαδή ως ένα φυσικό φαινόμενο που είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με το σώμα. Το γέλιο είναι το αποτέλεσμα συνδυασμένων κινήσεων ή σπασμών των μυών του προσώπου. Ως τέτοια κίνηση, το γέλιο μπορεί να θεωρηθεί και ως κάτι το αποκλειστικά σωματικό στον άνθρωπο, ή τέλος πάντων, κάτι που αφορά μόνο το σώμα. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το γέλιο, ως φυσική κίνηση, δε διαφέρει από το αυθόρμητο ξύσιμο της κεφαλής, το φτάρνισμα, το τέντωμα των χεριών ή των ποδιών, το βήξιμο ή όποια άλλη αυθόρμητη σωματική κίνηση. Να προσθέσουμε ακόμη ότι, αν κάποιες από αυτές τις αυθόρμητες κινήσεις μπορούν και γίνονται από τα ζώα, οι κινήσεις του γέλιου γίνονται μόνο από τον άνθρωπο, με εξαίρεση ίσως το σκύλο, ο οποίος κατορθώνει να εκφράσει ένα είδος ικανοποίησης με κάποιους ανάλογους μορφασμούς.

Το γέλιο στον άνθρωπο, όμως, εκφράζει και εσωτερικά συναισθήματά του. Εκφράζει τον εσωτερικό άνθρωπο. Πέρα από ένα αόριστο συναίσθημα χαράς, το γέλιο στον άνθρωπο εκφράζει ευδιάθετη κατάσταση, χαρά, ικανοποίηση, ευχάριστη είδηση, επιδοκιμασία, αποδοχή ή απόρριψη μιας πρότασης και πολλές άλλες ανάλογες ψυχικές καταστάσεις του ατόμου. Μπορεί ακόμη να δηλώσει άρνηση, περιφρόνηση, ειρωνεία, γελοιοποίηση, χλευασμό, εξευτελισμό, μίσος και άλλα. Δηλαδή, πέρα από μια φυσική κίνηση του σώματος του ανθρώπου, το γέλιο αποτελεί και μια έκφραση και εξωτερίκευση εσωτερικών συναισθημάτων, θετικών ή αρνητικών.

Τελικά, το γέλιο, περισσότερο από μια απλή σωματική κίνηση, και επειδή ακριβώς αποτελεί έκφραση των συναισθημάτων του ανθρώπου, ως τέτοια έκφραση του εσωτερικού ανθρώπου, παίρνει μια διπλή ηθική διάσταση: το γέλιο μπορεί να χαρακτηριστεί θετικό ή αρνητικό, καλό ή κακό, ηθικό ή ανήθικο, τόσο από την αιτία ή από εκείνον που το προκαλεί, όσο και από την αποδοχή ή την απόρριψη εκ μέρους εκείνου που γελά. Και ως έκφραση του εσωτερικού κόσμου του ανθρώπου, το γέλιο αποτελεί ιδιαίτερο γνώρισμα. Ο Jacques Le Goff, που ιδιαίτερα ασχολήθηκε με την τύχη και την καταδίκη του γέλιου κατά το Μεσαίωνα, κάνει αυτή τη διάκριση και μιλάει για «το πάνω και το κάτω», για «το κεφάλι και την κοιλιά».⁸

Το γέλιο, λοιπόν, το οποίο μπορεί να είναι καλό ή κακό, ηθικό ή ανήθικο, ήταν φυσικό να μπει κι αυτό, ήδη από την περίοδο του Μεσαίωνα, κάτω από τον έλεγχο της Εκκλησίας που γεννιέται, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά την πνευματική ζωή και το μοναχισμό, σ' αυτή την πορεία για την αναζήτηση της τελειότητας. Προσπάθεια θα καταβληθεί να καθαριστεί το γέλιο από όλα τα υπολείμματα του παγανισμού και της παλαιάς ειδωλολατρίας, ενώ ταυτόχρονα θα καταβληθεί προσπάθεια να προσαρμοστεί σύμφωνα με τις εικόνες και τις απαιτήσεις του Ευαγγελίου και γενικότερα της Αγίας Γραφής. Ήδη από τον πρώιμο Μεσαίωνα και σύμφωνα με όλους τους πνευματικούς και μοναστικούς κανόνες, τόσο της Ανατολής όσο και της Δύσης, θα καταβληθεί προσπάθεια, το γέλιο να τεθεί υπό έλεγχο.

Ο Κλήμης Αλεξανδρείας, στο εντυπωσιακό του έργο *Ο Παιδαγωγός*, αποτρέπει τον κόσμο άνθρωπο να παρακολουθεί τα «ακροάματα» και τα «θέατρα», αφού «τί δ' οὐ προφέρονται ρῆμα ἀναίσχυντον οἱ γελωτοποιοί»⁹ με σκοπό να προκαλέσουν το γέλιο. Και στο κεφάλαιο «Περὶ Γέλωτος»¹⁰ αναφέρει «Μιμηλούς δὲ ἀνθρώπους γελοίων, μᾶλλον δὲ καταγελάστων παθῶν, τῆς ἡμετέρας ἐξελαστέον πολιτείας» (αυτούς που μιμούνται και προκαλούν το γέλιο, πολύ περισσότερο αυτούς που μιμούνται τα γελοία πράγματα, πρέπει να απομακρύνονται από την πολιτεία μας). Και πιο κάτω προσθέτει: «ἀλλά καὶ αὐτὸν τὸν γέλωτα ἐπιστομιστέον ... Οὐ γὰρ ἐπειδὴ γελαστικὸν ζῶν ὁ ἄνθρωπος, γελαστέον τὰ

⁸ Le Goff (2003) 95.

⁹ Κλήμης Αλεξανδρείας (Στρωματεύς), *Παιδαγωγός* III, κεφ. 11,77

¹⁰ Κλήμης Αλεξανδρείας (Στρωματεύς), *Παιδαγωγός* II,5

πάντα» (αλλά και αυτό το ίδιο το γέλιο πρέπει να δαμάζεται ... όχι επειδή ο άνθρωπος έχει την ικανότητα να γελά πρέπει να γελά για όλα). Και μιλώντας όχι για τους μοναχούς (ο Παιδαγωγός δε γράφτηκε μόνο για μοναχούς), αλλά για ολόκληρη την πολιτεία, λέει: «εί γάρ και έν παιδιᾶς μέρει παραλαμβάνεσθαι φήσουσι τὰς θεὰς εἰς θυμηδίαν, οὐ σωφρονεῖν φήσαιμ' ἂν τὰς πόλεις» και θυμίζει τον Πλάτωνα ο οποίος, στην *Πολιτεία* του «διώχνει τους ποιητές εκτός της πόλης», αφού το γέλιο οδηγεί σε ποταπές πράξεις. «Το σώμα χωρίζεται σε ευγενή μέρη (το κεφάλι, η καρδιά) και σε αισχρά (η κοιλιά, τα χέρια, το φύλο)». Η κοιλιά βρίσκεται από την πλευρά της σάρκας, σε αντίθεση με την κεφαλή που βρίσκεται στην πλευρά του πνεύματος. Και ο Le Goff συνεχίζει: «ακόμη και σήμερα, το χοντρό γέλιο, το αισχρό γέλιο, τοποθετείται 'κάτω από τη ζώνη'». ¹¹

Έτσι, δεν εντυπωσιάζει, κατά τον 4^ο αιώνα, όταν η Εκκλησία αναδεικνύεται πρώτη εξουσία στη Δύση, και θέλει να επιβάλει ηθικούς κανόνες για το γέλιο, που θα είναι σύμφωνοι με το Ευαγγέλιο. Ιδιαίτερα όταν και στη Δύση αρχίζει να εγκαθίσταται ο μοναχισμός. Πράγματι, οι προσκυνητές που επέστρεφαν από το ταξίδι τους στην Ανατολή, μιλούσαν για τους ασκητές και τους μοναχούς που συνάντησαν στην Παλαιστίνη και στην Αίγυπτο, και εκθειάζαν το ιδεώδες της χριστιανικής τελειότητας μέσα σε μια ζωή δομημένη κάτω από ένα κανόνα, που ρυθμίζει την ημέρα του μοναχού σε ώρες μελέτης, ανάπαυσης, νηστείας, σωματικής εργασίας και σιωπής. Στις αρχές του 5^{ου} αιώνα, ο μοναχισμός αναγορεύεται σε υπόδειγμα ζωής. Το 416 ιδρύεται κοντά στη Μασσαλία το περίφημο μοναστήρι του Σαιν Βικτώρ. Το 420 κτίζεται άλλο μοναστήρι στην Αρλ (Νότια Γαλλία). Τα μοναστήρια πληθαίνουν όσο πληθαίνουν και οι μοναστικές κλήσεις. Το κάθε μοναστήρι ορίζει τον δικό του κανόνα, που θα διέπει το μοναχικό βίο.

Ίσως θα πρέπει ακόμη να θυμηθούμε εδώ ότι, η χριστιανική ανθρωπολογική σκέψη της εποχής εκείνης είναι έντονα επηρεασμένη από την ανθρωπολογία του αποστόλου Παύλου: για την εποχή εκείνη ο άνθρωπος συντίθεται από τρεις αρχές: το σώμα, την ψυχή και το πνεύμα. Το σώμα, κατώτερο στοιχείο, αποκαλείται συχνά και «σάρκα» με την υποτιμητική έννοια. Σύμφωνα με το παύλειο λεξιλόγιο: η σάρκα, είναι οι άτακτες ορέξεις του σώματος, που βρίσκονται σε αντίθεση με το νόμο του Θεού και που βυθίζουν τον άνθρωπο στην αμαρτία. Το πνεύμα, αντίθετα, είναι το υψηλό και το υγιές φρόνημα του ανθρώπου. Μέσω του πνεύματος, λέει ο άγιος Βερνάρδος, ο άνθρωπος μπορεί να φθάσει μέχρι τον τέταρτο βαθμό της αγάπης, δηλαδή να αγαπά το Θεό με καθαρή αγάπη, χωρίς υστεροβουλία. ¹² Μέσω του πνεύματος ο άνθρωπος αγαπά το Θεό και προσκολλάται στο θέλημά του. Ανάμεσα σ' αυτές τις δυο αντίπαλες τάσεις, η ψυχή είναι η αρχή της ελευθερίας, που υπακούει τότε στη μία και τότε στην άλλη. Αυτή η ταλάντευση ανάμεσα στη σάρκα και στο πνεύμα είναι το δράμα της ανθρώπινης ζωής, της χριστιανικής ζωής, της μοναστικής ζωής.

Από αυτή την επιλογή, δηλαδή ανάμεσα στο σώμα και στο πνεύμα, που θα κάνει ο άνθρωπος εξαρτάται η «αιώνια σωτηρία του». Το σώμα δεν είναι παρά χόμα και σκόνη (αναφέρεται στη Γένεση), η ψυχή μόνη τού δίνει ανθρώπινη μορφή και υπόσταση. Διαβάζουμε, πράγματι, στον κατά πάσα πιθανότητα πρώτο μοναστικό κανονισμό στη χριστιανική Δύση, την *Regula Magistri*: «Έχοντας υπόψη ότι είμαστε εύθραυστα βάζα από βώλους χώματος και ως κάτι από πηλό χώματος, που για λίγο χρόνο ανυψώθηκε από τη γη και πρόκειται να ξανατσακιστεί μεσ' το αυλάκι του, με ταπεινοσύνη, λοιπόν, ως σκόνη γης να λέμε αυτό που είμαστε». ¹³ Ζωή του ανθρώπου είναι η ψυχή: αυτή αισθάνεται, αυτή κινείται, αυτή ενεργεί. «*Quidquid in nobis agitatur et movetur, animae est actus in corpore*». ¹⁴

Η ανθρωπολογική αυτή αντίληψη, λοιπόν, οδηγεί τους πνευματικούς πατέρες στο να δαμάσουν το σώμα, που συνεχώς ρέπει προς τα χαμηλά και τα ποταπά. Αντίθετα, το πνεύμα πρέπει να λαβαίνει κάθε φροντίδα, να καλλιεργείται και να ενδυναμώνεται, ενώ η ψυχή πρέπει πάντοτε να έλκεται προς τα άνω.

¹¹ Le Goff (2003) 95.

¹² *De diligendo Deo*, cap. viii-x.

¹³ *Regula Magistri* (RM), 8,5 (Adalbert de Vogüé, επιμ., *La Règle du Maître*, Sources Chrétiennes. Paris, 1964) «Unde scientes nos ex limo terrae esse vasa flebilis et quasi quasdam terrae glebas ad parvum tempus erectas de terra, in suo sulcu denuo recasuras, humiliare ergo tamquam de terra pulvis dicamus quod sumus».

¹⁴ *Regula Magistri* (RM), 8,11

«Τι μου απομένει να κάμω για τις αμαρτίες μου, παρά να τις ομολογήσω με συντριβή, να κλάψω πάνω τους και να ζητώ αδιάκοπα το έλεός σου;», λέει ο συγγραφέας της *Μίμησης* οκτώ ή εννιά αιώνες αργότερα (Μίμηση IV 9).

Μια άλλη παράμετρος που θα οδηγήσει τους μοναστικούς νομοθέτες στο να καταδικάσουν το γέλιο και τον άνθρωπο που γελάει, είναι η σκέψη για τη συμπεριφορά του ίδιου του Κυρίου απέναντι στο γέλιο. Το ερώτημα που θέτουν είναι: Άραγε, ο Κύριος γέλασε στο διάστημα της επίγειας ζωής του; Και τι σημαίνει ο λόγος του: «*Μακάριοι οί κλαίοντες νῦν, ὅτι γελάσετε*»; (Λκ. 6,21). Το θέμα πολύ απασχόλησε όχι μόνο τους νομοθέτες των μοναστηριών, αλλά και τους απλούς μοναχούς που επιδιώκουν την τελείωση του βίου, ώστε να θέτουν το ερώτημα αν «*απαγορεύεται τελείως να γελάει κανείς*» - «*si ex toto ridere non licet?*». Η απάντηση του μεγάλου δασκάλου του δυτικού μοναχισμού, του Βενέδικτου του εν Aniane (750-821), φαίνεται να είναι απόλυτη: «Εφόσον ο Κύριος καταδίκασε εκείνους που τώρα γελούν, είναι σαφές ότι δεν υπάρχει κάποια ευκαιρία για τον χριστιανό να μπορέσει να γελάσει...».¹⁵

Στην ίδια αυτή γραμμή συντάσσονται και οι κανονισμοί του αγίου Κολομβιανού (πέθανε το 615), που προβλέπει ποινές γι' αυτούς που γέλασαν κατά τις ιερές ακολουθίες ή κατά τις συνελεύσεις της Μονής. Ακόμη μεγαλύτερες ποινές προβλέπονται αν κάποιος μοναχός ξέσπασε σε δυνατό γέλιο, ενώ πρέπει να γίνεται επίπληξη στο μοναχό που γελάει στη διάρκεια του γεύματος. Άλλοι, πιο μετρημένοι δάσκαλοι του μοναχισμού, προτείνουν τουλάχιστο μια αυστηρή επίπληξη, ενώ άλλοι, ακόμη πιο ελαστικοί, όπως ο Κανονισμός του αγίου Ferréol d' Uzès (έζησε το 553-581) ζητά «ο μοναχός να μη γελά παρά σπανίως».

Για να επανέλθουμε στη Regula Magistri, τον κανόνα που επηρέασε όλους τους άλλους κανονισμούς, ακόμη και τον μεγάλο άγιο Δομίνικο για τη σύνταξη του δικού του κανονισμού, θα πρέπει να πούμε ότι η καταδίκη του γέλιου είναι στενά συνδεδεμένη με τη σιωπή (*taciturnitas*). Και εδώ, σύμφωνα με την ίδια χριστιανική ανθρωπολογική αντίληψη της εποχής, ο Δάσκαλος ξεκινάει με μια θεώρηση του σώματος. Από εκεί ξεκινώντας μπορούμε να εννοήσουμε τον πολιτιστικό χαρακτήρα του γέλιου που εκφράζεται μέσα από το σώμα, αλλά και να φωτίσουμε την ιστορία των διαθέσεων απέναντι στο σώμα. Στο 8^ο κεφάλαιο της Regula, ο Magister θα απαντήσει στους μαθητές ποια πρέπει να είναι και μέχρι που θα πρέπει να φθάσει η σιωπή.

Το ανθρώπινο γένος διαθέτει ένα «ταπεινό σώμα», ένα «βώλο πηλού, υψωμένο λίγα εκατοστά πάνω από την επιφάνεια της γης», ένα εύθραυστο πήλινο δοχείο που χρησιμεύει ως κατοικία της ψυχής. Έδρα της ψυχής είναι η καρδιά. Από αυτή τη ρίζα, που είναι η καρδιά, εξαρτώνται δυο ανώτερα κλαδιά, που είναι ευάλωτα στην αμαρτία. Το ένα είναι τα μάτια, είδος παραθύρων, χάρη στα οποία η ψυχή καλείται συνεχώς να βλέπει και να επιθυμεί αμαρτωλά πράγματα. Το άλλο κλαδί είναι το στόμα με το οποίο ο εσωτερικός κόσμος εκδηλώνεται. Όλα αυτά που η καρδιά συλλαμβάνει, με την ομιλία που δημιουργεί, εξέρχονται για να κατακτήσουν την ακοή του άλλου. Αν, λοιπόν, η ψυχή είναι υπεύθυνη γι' αυτά που βλέπουμε και επιθυμούμε μέσω των ματιών, αν είναι υπεύθυνη για τα λόγια του στόματός μας, για όσα ακούνε τα αυτιά μας ενώ επιθυμεί να τηρεί τις προσδοκίες και τις εντολές του Δημιουργού της, οφείλει να κλείσει τα παράθυρα που είναι τα μάτια, απ' όπου εισέρχονται πονηρές και αμαρτωλές επιθυμίες, να κλείσει το στόμα, απ' όπου εξέρχονται ποταπά και μάταια λόγια. Διότι «η περίοδος της μεταστροφής μας δεν είναι περίοδος χαρμόσυνη και γέλιου, αλλά μια περίοδος μετάνοιας για να κλάψουμε για τις αμαρτίες μας» (11,76).

Και ο συγγραφέας της *Μίμησης* επαναλαμβάνει: γελάμε για πράγματα για τα οποία θα έπρεπε να κλαίμε.

Στη συνέχεια, ο Δάσκαλος συνδέει τη σιωπή με την ταπεινοσύνη: «η ψυχή μας έχει ακόμα μια πόρτα σταθερή: το στόμα, έχει και μια αμπάρα: τα δόντια που κλείνουν τα διεφθαρμένα και διεστραμμένα λόγια». Και με τον προφήτη αναφωνεί: «Είπα: θα επιτηρήσω τις οδούς μου, για να μην

¹⁵ Βενέδικτος ο εξ Aniane, *Codex Regularum*, XI: S. Basilii episcopo Caesariensis, interrogatio LIII: «*Si ex toto ridere non licet*. Responsio: *Cum Dominus eos qui nunc rident condemnet, manifestum est quia numquam tempus est risus fidei animae*». (PL, τ. CIII, στ. 515).

αμαρτήσω με τη γλώσσα μου [...] Σιώπησα και ταπεινώθηκα βαθειά και κράτησα τη σιωπή πάνω στα καλά πράγματα». «Να μην αγαπάζ να μιλάς πολύ», λέει ο Δάσκαλος, «σε καμιά περίπτωση να μη λες μάταια πράγματα ή που προκαλούν το γέλιο, να μην αγαπάζ το παρατεταμένο γέλιο» (3,58-60). Να σημειώσουμε, τέλος, την αντίθεση ανάμεσα στο κλάμα, το οποίο οδηγεί στη μετάνοια, και το γέλιο, το οποίο οδηγεί στη χυδαιότητα και τρέφεται με τη ματαιότητα.

Την ίδια περίπου σκέψη μας παραδίδει και ο μεγάλος πατέρας του δυτικού μοναχισμού, ο άγιος Βενέδικτος ο από Νουρσίας (†547 περίπου), ο οποίος, αφού εγκατέλειψε την άνετη φοιτητική ζωή στη Ρώμη, εγκαταστάθηκε περί το έτος 529, στο όρος Κασσίνο μαζί με μια ομάδα ανθρώπων που επιθυμούσαν να βιώσουν μαζί του την αγιότητα. Στον Κανονισμό του, στο 6^ο κεφάλαιο που τιτλοφορεί: «Να τηρείς τη σιωπή», καλεί το μοναχό να σιωπά ακόμη και όταν θα είχε να πει χρήσιμα πράγματα: πόσο μάλλον θα πρέπει να σιωπά όταν θα είχε να προφέρει λόγια πονηρά ή που οδηγούν στην αμαρτία. Πράγματι, ο μοναχός οφείλει να ακολουθεί τον 38^ο ψαλμό, ο οποίος λέει: «... Η γλώσσα μου να μη με κάνει κι αμαρτάνω· θα βάλω φίμωτρο στο στόμα μου όσο μπροστά μου θα 'ναι ο ασεβής. Άφωνος έγινα, βουβός, - ούτε καλό δεν έλεγα ...» (Ψλ. 38,2-3) Γι' αυτό και ο Βενέδικτος ορίζει: «Οι αστείσιμοι και τα ανώφελα λόγια και όλα αυτά που λέγονται μόνο για να προκαλέσουν το γέλιο στους άλλους, τα καταδικάζουμε οπουδήποτε και για πάντα! Και δε θα επιτρέψουμε στο μαθητή να ανοίξει το στόμα του για τέτοια λόγια».¹⁶

Εξάλλου, στο έβδομο κεφάλαιο του Κανονισμού, το οποίο προτρέπει στην ταπεινοσύνη, ο άγιος Βενέδικτος υπενθυμίζει στο μοναχό ότι, για να ανέβει ψηλά στο βαθμό της αγιοσύνης, οφείλει να κατέλθει πολύ χαμηλά και να ταπεινωθεί, σύμφωνα με το λόγο του Κυρίου: «... αυτός που ταπεινώνει τον εαυτό του θα υψωθεί» (Λκ. 14,11). Η ταπεινοσύνη, όμως, συνδέεται και με τη σιωπή και την αποφυγή του γέλιου. Έτσι, ο μοναχός, αν θέλει να φθάσει ως τον ενδέκατο και το δωδέκατο βαθμό ταπεινοσύνης οφείλει να μιλάει χαμηλόφωνα, να μην ξεσπάει σε γέλια, να μη γελάει για οτιδήποτε.¹⁷

Να αναφέρω, τέλος, τον Césaire d'Arles, ο οποίος παροτρύνει τους μοναχούς λέγοντάς τους: «Αν δε θέτουμε κάποιο σταμάτημα στη γλώσσα μας, η θρησκευτική μας ζωή είναι ψεύτικη, δεν είναι αληθινή».¹⁸

Μέσα σ' αυτό το κλίμα και με το ίδιο λεξιλόγιο περίπου βλέπουμε να εξελίσσεται και να αναπτύσσεται ολόκληρη η μοναστική ζωή αλλά και γενικότερα όλη η πνευματική ζωή. Για να γίνει τέλειος ο μοναχός και η μοναχή αλλά και ο κάθε πιστός πρέπει να εγκαταλείψει τον εαυτό του στο θέλημα του Θεού και στην πλήρη αποξένωση της ψυχής από τα θέλητρα αυτού του κόσμου. Αυτή τη μαρτυρία συναντούμε στα κείμενα και τις μελέτες των μεγάλων «μυστικών» του μεσαίωνα, του μεγάλου Ιωάννη του Σταυρού, της Αικατερίνης της Σιένης, της μεγάλης Τερέζας του Ιησού και άλλων, οι οποίοι, στηριζόμενοι στους ίδιους κανονισμούς, σε δύσκολες στιγμές της ιστορίας του δυτικού χριστιανισμού, αναμόρφωσαν τη μοναστική ζωή και τη θρησκευτική ζωή γενικότερα.

Ας κρατήσουμε κατά νου αυτά που συναντήσαμε στην *Regula Magistri*, στον Κανονισμό του αγίου Δομίνικου και στους άλλους πνευματικούς πατέρες, πολύ σημαντικά κείμενα του πρώιμου Μεσαίωνα, τα οποία, όπως είπαμε, επηρέασαν όλο το μεταγενέστερο δυτικό μοναχισμό. Ας κάνουμε ένα άλμα προς τον ύστερο Μεσαίωνα, στο δημιουργικότατο 13^ο και 14^ο αιώνα, και ας κοιτάξουμε το πιο διαβασμένο βιβλίο, που έχει μεταφραστεί στις περισσότερες γλώσσες (μετά την Αγία Γραφή). Αναφέρομαι στη *Μίμηση του Χριστού* (*Imitatio Christi*), από όπου ήδη ανάφερα μια φράση. Πρόκειται για το έργο ενός ταπεινού μοναχού, του Θωμά Α. Κέμπις (1379-1471), στον οποίο, σε μεγάλο μέρος συναντούμε το ίδιο λεξιλόγιο.

Η *Μίμηση του Χριστού* δεν είναι ένας μοναστικός κανονισμός. Η *Μίμηση του Χριστού* είναι μια προτροπή, η οποία απευθύνεται προς κάθε πιστό, που επιθυμεί «να μιμηθεί τη ζωή Χριστού, να εφαρμόσει τα διδάγματά του, να δεχθεί τον αληθινό φωτισμό και να ελευθερωθεί από κάθε τύφλωση της καρδιάς». Για το λόγο αυτό, ο συγγραφέας υπενθυμίζει στον κάθε καλόπιστο αναγνώστη ότι η κλήση τού κάθε χριστιανού, σύμφωνα με την υπόσχεση που έδωσε με το βάπτισμά του, είναι «να

¹⁶ *Règle de saint Benoît*, κεφ. 6,8.

¹⁷ *Règle de saint Benoît*, κεφ. 4,53 / 4,54 / 7,58 / 7,59.

¹⁸ Caesarius (episcopus Arelatensis), *Sermo CCXXXIII*, 7. «Si linguam non refrenamus, non est vera sed falsa relogio nostra».

απαρνηθεί τον κόσμο»¹⁹ και να αναζητήσει τη χαρά και την ευτυχία του στο Θεό. «Προοδεύει με χαρά εκείνος, που εξυψώνεται από τη χάρη του Θεού» (*Μίμηση* II 9).

Η απάρνηση αυτή του κόσμου αρχίζει με την ταπείνωση του ίδιου του εαυτού μας. «Πρέπει αληθινά να περιφρονείς τον εαυτό σου, αν θέλεις να τα βγάλεις πέρα με τη σάρκα». «Ω χώμα και πηλέ, μάθε να ταπεινώνεσαι και να σε καταπατούν οι άλλοι».²⁰ «Να φράζεις τα αυτιά σου σε πολλά και να συλλογίζεσαι πώς θα περνάς με ειρήνη». «Να μην κοιτάς πράγματα που σε ζημιώνουν και να αφήνεις τον καθένα με τη δική του άποψη, παρά να παρασύρεσαι σε παράφορες συζητήσεις».²¹ Και προτρέποντας τον μοναχό να κάνει την εξέταση της συνείδησής του και να οδηγηθεί στην απόφαση να διορθωθεί, λέει: να μην «παρασύρεσαι στο εύκολο γέλιο και να δείχνεις πέτρινη καρδιά εκεί που θα χρειάζονταν δάκρυα κατάνυξης».²²

Τελικά, για το συγγραφέα της *Μίμησης*, όπως σχεδόν για όλους τους πνευματικούς πατέρες, αυτό που πρέπει να είναι επιθυμητό, είναι το κλάμα και όχι το γέλιο. Το κλάμα οδηγεί στη μετάνοια, το γέλιο οδηγεί στο επιφανειακό και στη ματαιότητα, όπως διαβάζουμε και στο Ευαγγέλιο «Beati qui lugent quoniam ipsi consolabuntur» (Μτ. 5,5).

Κλείνω αυτή τη σύντομη παρουσίαση της αντίληψης σύμφωνα με την οποία, ο μοναχισμός της Δύσης, κατά πολύ εξάλλου επηρεασμένος από τον μοναχισμό της Ανατολής, αντιμετώπισε το γέλιο και την ιλαρότητα, αντιτάσσοντάς τους τη σιωπή ως μέσον ταπείνωσης και μετάνοιας. Θα πρέπει να περιμένουμε το μεγάλο φιλοσοφοθεολόγο και δάσκαλο της χριστιανικής Δύσης, το Θωμά τον Ακινάτη, για να υπάρξει νέα αντιμετώπιση. Πράγματι, ο μεγάλος αυτός δάσκαλος, μοναχός ο ίδιος, καλός και ενάρετος μοναχός όπως μας αναφέρουν οι βιογράφοι του, μας παρουσιάζεται πιο ελαστικός, έστω κι αν δεν απορρίπτει την τοποθέτηση των πνευματικών του δασκάλων.

Ο Θωμάς, στην *Summa Theologiae* 2a 2ae, quaestio 168, διαπραγματεύεται τη σεμνότητα στις εξωτερικές κινήσεις του σώματος. Στο ερώτημα αν μπορούμε να διακρίνουμε καλό ή κακό στις εξωτερικές κινήσεις του σώματος του ανθρώπου, φαίνεται να συμφωνεί με τον σοφό Σειράχ της Αγίας Γραφής που λέει: «Το ντύσιμο του ανθρώπου, το πλατύ γέλιο του κι ο τρόπος που βαδίζει δείχνουν ποιος είναι» (Σοφ. Σειράχ 29, 30). Γι' αυτό και παρακάτω, ο μεγάλος φιλόσοφος λέει: όσο κι αν ορισμένες κινήσεις ανήκουν στη φύση του ανθρώπου, η λογική θα πρέπει να παρεμβαίνει και να διορθώνει κάθε ελάττωμα. «Οι εξωτερικές κινήσεις», προσθέτει, «είναι σημεία που δείχνουν την εσωτερική διάθεση και τα πάθη της ψυχής». Γι' αυτό και ο έλεγχος και η συγκράτηση των κινήσεων αποτελεί έλεγχο και συγκράτηση των εσωτερικών παθών. Μαζί με τον Αυγουστίνο επαναλαμβάνει: «Τίποτε στις κινήσεις σας να μην προσβάλει τα βλέμματα κανενός, αλλά να συμβαδίζει με τη αγιότητά σας».²³

Στη συνέχεια, ο Θωμάς διερωτάται (quaestio a, 2, άρθρο a2) αν υφίσταται μια χριστιανική αρετή στο παιχνίδι και στην αστειότητα. Βασιζόμενος στην άποψη του Αμβρόσιου, του Ιωάννη του Χρυσόστομου αλλά και του Αριστοτέλη, φθάνει σ' ένα πρώτο συμπέρασμα ότι το παιχνίδι και η αστειότητα, από μόνα τους, δεν περιέχουν καλό ή κακό, δεν περιέχουν αρετή. Όμως, το πνεύμα όπως και το σώμα του ανθρώπου έχει ανάγκη από ανάπαυση, από ξεκούραση. «Ο άνθρωπος χρειάζεται φυσική ανάπαυση για να αναλάβει τις δυνάμεις του σώματος [...] το ίδιο και η ψυχή, της οποίας η δύναμη είναι κι αυτή περιορισμένη». Και συνεχίζει: «Όταν η ψυχή ανυψώνεται πάνω από τα φυσικά πράγματα για να ασχοληθεί με έργα της λογικής (de la raison), συσσωρεύεται μια κόπωση ψυχική [...] Ακόμη περισσότερο όταν η ψυχή επιδίδεται στην ενόραση [...] Έτσι, λοιπόν, όπως η σωματική κόπωση αποβάλλεται με την ανάπαυση του σώματος, το ίδιο η κόπωση της ψυχής αποβάλλεται με την ανάπαυση της ψυχής». Και ο αστεϊσμός και το γέλιο είναι μέρος αυτής της ανάπαυσης.

Ο φιλόσοφος καταλήγει σε μια τριπλή παρατήρηση: α) στα λόγια και στις πράξεις που γίνονται, πρέπει να αποφεύγεται ό,τι προκαλεί κακό και ντροπή, β) να μην εξευτελίζεται η ψυχή αναζητώντας

¹⁹ *Η Μίμηση του Χριστού*, I,25

²⁰ *Η Μίμηση του Χριστού*, III,13

²¹ *Η Μίμηση του Χριστού*, III,44

²² *Η Μίμηση του Χριστού*, IV,4

²³ Αυγουστίνος, Règle, Lettre 211. PL 33, 961

την ανάπαυση, και γ) ό,τι γίνεται να είναι σε αρμονία με τον τόπο, το χρόνο και με τα άτομα στα οποία απευθύνεται.

Συμπερασματικά:

Ανάμεσα στις αναζητήσεις του πρώιμου Μεσαίωνα και στη φιλοσοφική σκέψη του ύστερου, βλέπουμε την αντίληψη περί γέλιου και ιλαρότητας να αναπτύσσεται και να εξελίσσεται ανάμεσα στη φιλοσοφική σκέψη και στην πνευματική αναζήτηση.

«Η χριστιανική άσκηση, μέσα στο μοναχισμό όπως λίγα χρόνια πριν μέσα στην προετοιμασία για το μαρτύριο, δεν είναι παρά μια απλή πραγματοποίηση, ένας απλός εκσυγχρονισμός αυτής της μυστηριακής ένωσης, με την πίστη, με τον σταυρωμένο Χριστό. Και ο μυστικισμός, ως το υπενθυμίζουμε, στην έννοιά του και στον προσδιορισμό του, θα γεννηθεί από την εμπειρία που γίνεται μέσω της πίστης, στους κόλπους της Εκκλησίας, με την ένωσή μας, ήδη πραγματοποιημένη κι αυτή, στο αναστημένο Χριστό, το Θεό τα πάντα τοις πάσι».²⁴

Βιβλιογραφία

- Bakhtin, M. (1970), *L'Oeuvre de Rablais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris.
- Boyer, L. (1966), *La spiritualité du Nouveau Testament et des Pères*, Paris.
- Fliche, A. (1929), *La chrétienté Médiévale*, Paris.
- Le Goff, J. (2003), *Μια ιστορία του σώματος στο Μεσαίωνα*, Αθήνα.
- _____ (2006), *Η Ευρώπη γεννήθηκε τον Μεσαίωνα*, Αθήνα.
- Καρζής, Θ. (1998), *Η παιδεία στο Μεσαίωνα*, Αθήνα.
- Μπενβενίστε Ρ. (2009), *Από τους Βαρβάρους στους Μοντέρνους, Κοινωνική ιστορία και ιστορικά προβλήματα της μεσαιωνικής Δύσης*, Αθήνα.

Résumé

Risus monasticus - Regula magistri

Dès les premiers siècles de notre ère, le christianisme remplace progressivement l'autorité de l'Empire romain. L'Église, qui se trouve alors obligée d'affronter les peuplades barbares, plus que de vouloir ressusciter le vieil empire, vise davantage à s'organiser elle-même comme Église, promouvoir la vertu chrétienne et garder l'unité de ses nouveaux adeptes. Nous voyons donc apparaître en Occident, à l'exemple des ermites de l'Orient, des personnes qui recherchent la vertu chrétienne en se retirant du monde des cités et dans l'isolement. Des Communautés monastiques se créent, qui doivent, elles aussi, s'organiser pour obtenir la perfection. Ainsi sont nées les diverses règles monastiques.

La *Règle du Maître*, peut-être la plus ancienne en Occident, interdit absolument le rire aux moines. Ce geste, reconnu comme exclusivement humain, peut être à la fois l'expression des bons et des mauvais sentiments. Dès lors, puisque le rire a un contenu moral, il doit être réglementé. Cependant, selon l'anthropologie de l'époque, qui est aussi celle de l'apôtre Paul, et qui distingue en l'homme l'âme et le corps, le rire doit être interdit car le moine rejette le corps et ce qui lui appartient, et le rire appartient au corps, à la partie basse de l'homme.

²⁴ Boyer (1966) 622.

PIER PAOLO VERGERIO: *PAULUS*

Οι πρώιμες ουμανιστικές κωμωδίες στην Λατινική, πρόδρομοι των αντίστοιχων έργων της Αναγέννησης ανάγονται στον 14^ο αι. Η σύνθεσή τους απηχεί προσλήψεις από τους κλασικούς, Τερέντιο και Πλάυτο και φέρει τις επιρροές των μεσαιωνικών κωμικών ειδών, γραπτών και προφορικών.¹ Στον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση οι διακρίσεις των λογοτεχνικών ειδών αμβλύνονται και η χιουμοριστική θεώρηση δεν περιορίζεται μόνον στις παραδοσιακά κωμικές συνθέσεις.² Οι κωμωδίες παραδίδονται σε πεζό λόγο – το μέτρο αποκαθίσταται γύρω στα τέλη του 15^{ου} αι. – και θεωρούνται είδος αφηγηματικό.³ Ο παιδαγωγικός τους χαρακτήρας ευνοεί την εξέλιξή τους σε σχολικά εγχειρίδια. Ιδιαίτερα αγαπητός ήταν ο Τερέντιος, καθώς η καθαρότητα του λόγου του ευνοεί τη διδασκαλία της Λατινικής.⁴ Στην Ιταλία, τον 13^ο και 14^ο αι., το κωμικό στοιχείο επιβιώνει στις θρησκευτικές παραστάσεις,⁵ τους *laudi* ή *devozioni*, θρησκευτικά άσματα που πλαισίωναν την λειτουργία,⁶ αλλά και στα έργα των περιπλανώμενων ηθοποιών και θιάσων,⁷ κατά το πρότυπο των μίμων⁸ και οδηγεί στα κωμικά είδη της ύστερης Ιταλικής Αναγέννησης.⁹

Οι παραστάσεις κλασικών ή σύγχρονων κωμωδιών δεν επιβεβαιώνονται πριν τον 15^ο αι. Δεν ήταν αυτόνομες, αλλά πλαισίωναν ακαδημαϊκές τελετές, βασιλικές εκδηλώσεις και θρησκευτικά θεάματα, με κοινό τους ευγενείς και τον κλήρο. Την ίδια εποχή ούτε τα θέατρα ήταν μόνιμα.¹⁰ Ο αφηγητής, *recensor*, απήγγειλε το κείμενο και οι ηθοποιοί αναπαριστούσαν τη δράση με παντομίμα. Η έκδοση των έργων του Πλαύτου και του Τερεντίου οδηγούν στην επιστροφή των αυτόνομων θεατρικών παραστάσεων,¹¹ οι οποίες μάλιστα ευνοούνται από τις λεπτομέρειες της αρχιτεκτονικής των θεάτρων που έρχονται στο φως με την έκδοση του έργου του Βιτρούβιου.¹²

Η κωμωδία *Philologia* του Πετράρχη (1336), της οποίας σώζονται ελάχιστα αποσπάσματα αποτελεί το πρώτο δείγμα γραφής αυτής της περιόδου.¹³ Η πρώτη αυτοτελής κωμωδία που σώζεται γράφτηκε στη λατινική γλώσσα γύρω στο 1390¹⁴ από τον Pier Paolo Vergerio με τίτλο *Paulus*.¹⁵ Ο Ιταλός ουμανιστής¹⁶ γεννήθηκε γύρω στο 1370 στην Capodistria,¹⁷ σημερινή Koper της Σλοβενίας, κοντά στην Τεργέστη. Η ζωή του χαρακτηρίζεται από συνεχείς μετακινήσεις και αδιάκοπες σπουδές.

¹ Andrews (1993) 9-30, Katchmer (1998) 90-3, Grund (2005) viii. vii-xii. Γενικότερα για τη σχέση των ουμανιστών με το δράμα, Meier-Staubach (2003) 149-65.

² Πρβλ. Κικίλια, «Βενάντιος Φορτουνάτος: ο πρώιμος τροβαδούρος με το κομψό χιούμορ», στον παρόντα τόμο, σσ. 276-86, Μπενέτος (2011).

³ Katchmer (1998) 93.

⁴ Grund (2005) ix-x. Πρβλ. Robbins (1951) 1-37, Black (2001) 178 -80, 190-2, 209, 254-6.

⁵ Τα πρώτα εκκλησιαστικά δράματα χρονολογούνται στον 10^ο αι., Denard (2011) 200. Πρβλ. Burekhardt (1997) 281-3.

⁶ Για τις θρησκευτικές παραστάσεις, Katchmer (1998) 93-4, Grund (2005) x-xii.

⁷ Πριόβολου (1979) 382-9. Πρβλ. Le Goff (2005) 65-80.

⁸ Katchmer (1998) 94.

⁹ Γενικά για την Ιταλική κωμωδία της Αναγέννησης, Herrick (1960), Andrews (1993), Duckworth (1994) 396-402. Για τις επιδράσεις της στην Κρητική κωμωδία του ΙΖ' αι., Πριόβολου (1980) 152-8.

¹⁰ Hight (2000) 199-200, Grund (2005) xii-xvii.

¹¹ Grund (2005) xvi-xvii.

¹² Grund (2005) xvi-xvii, Beacham (2011) 273.

¹³ Katchmer (1998) 89-90, Grund (2005) viii.

¹⁴ Για τη χρονολογία σύνθεσης του έργου, Katchmer (1998) 77 - 85

¹⁵ Στην παρούσα εργασία χρησιμοποιείται η σχολιασμένη έκδοση του κειμένου του Grund (2005).

¹⁶ Οι σύγχρονοι ερευνητές κατατάσσουν τον Vergerio στον κύκλο των ουμανιστών της Βενετίας, Everhart/Quillen (2004) 49, Najemy (2004) 14

¹⁷ Για την επίδραση της γενέτειράς του στη ζωή και το έργο του McManamon (1996) 1-16.

Διδάσκει και σπουδάζει παράλληλα γραμματική, διαλεκτική, δίκαιο, ιατρική, ρητορική, φυσική και ηθική φιλοσοφία, στην Πάδοβα, την Μπολόνια, την Φλωρεντία. Ευρυμαθής, προτιμά, όπως δηλώνει ο ίδιος, να γνωρίζει λίγα για πολλά θέματα παρά πολλά για λίγα (*ego malo scire pauca de multis quam multa de paucis*).¹⁸ Στον κύκλο της Πάδοβα γνωρίζει τον Πετράρχη,¹⁹ στην Φλωρεντία συνδέεται φιλικά με τον επιφανή ουμανιστή Coluccio Salutati. Εκεί διδάσκεται και Ελληνικά από τον Εμμανουήλ Χρυσολωρά, του οποίου συνθέτει και τον Επιτάφιο. Είναι ο πρώτος σημαντικός Ιταλός ουμανιστής που έζησε μόνιμα πέρα από τις Άλπεις. Γύρω στα 1425 αποσύρεται από τη δημόσια ζωή, παραμένει στην Ουγγαρία, όπου και πεθαίνει το 1444.²⁰

Ο Vergerio έγινε γνωστός κυρίως για τις παιδαγωγικές κατευθύνσεις του συγγραφικού του έργου με σημαντικότερο το *De ingenuis moribus*, που γνώρισε μεγάλη επιτυχία και κατατάσσεται στους παιδαγωγικούς θησαυρούς της Αναγέννησης.²¹

Ο συγγραφέας, σε αντίθεση με τον ήρωα της κωμωδίας του, *Paulus* μελετούσε αδιάκοπα. Όπως ομολογεί ο ίδιος, ο Τερέντιος, ο Βιργίλιος και ο Σενέκας συντρόφευαν τα βράδια και τις διακοπές του.²² Η λεπτότητα του Τερεντίου τον συγκινεί. Το ήπιο χιούμορ του, χωρίς ξεκαρδιστικά αστεία με έμφαση στις κοινωνικές ανατροπές τον εμπνέει,²³ ενώ οι φημισμένοι ουμανιστές στους οποίους απευθύνεται το έργο του, θυμίζουν το καλλιεργημένο κοινό του. Ο Vergerio πλάθει τους χαρακτήρες του και διαμορφώνει τις ηθικοπλαστικές κατευθύνσεις του έργου του κατά τον τρόπο του Τερεντίου.²⁴ Στο κείμενό του αναγνωρίζουμε τα χαρακτηριστικά της Λατινικής κωμωδίας σε επίπεδο πλοκής, μοτίβων και χαρακτήρων,²⁵ αλλά παράλληλα, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Katchmer, «το έργο του πληροί τις κατευθυντήριες γραμμές του Μεσαιωνικού δράματος... αφορά τις προσωπικές σχέσεις ιδιωτών κατώτερου status».²⁶

Πρωταγωνιστές της κωμωδίας είναι ο πανεπιστημιακός φοιτητής Paulus και ο δούλος του Herotes. Ο απελεύθερος Stichus, η προαγωγός Nicolosa και η νεαρή κόρη της Ursula συμπληρώνουν τους κεντρικούς χαρακτήρες, ενώ τους δευτερεύοντες ρόλους υποδύονται ο Titus, δάσκαλος του Paulus, η δούλη Damma και ο δούλος Papis.²⁷ Ο Vergerio υιοθετεί τυπικούς χαρακτήρες, άνδρες και γυναίκες, από τη ρωμαϊκή Νέα Κωμωδία²⁸ και κυρίως από τον Τερέντιο και κατά τον ίδιο τρόπο αναπτύσσει τη δράση τους. Οι ερευνητές, μάλιστα, αναδεικνύουν τις προσλήψεις του από την *Andria* και τον *Eunuchus*.²⁹

Ωστόσο, ο χώρος και ο χρόνος της κωμωδίας μας μεταφέρουν στην εποχή του συγγραφέα και συνδέονται με τη νεότητά του και την ακαδημαϊκή διαμονή του στη Bologna.³⁰ Ο Vergerio τοποθετεί τα ρωμαϊκά δομικά συστατικά της κωμωδίας του σε ένα περιβάλλον μεταμεσαιωνικό, ουμανιστικό και εκχριστιανισμένο.³¹ Η υπόθεση διαδραματίζεται στην Bologna, στη διάρκεια μιας ημέρας, την περίοδο των Χριστουγέννων. Το σκηνικό αναπαριστά δύο σπίτια, του Paulus και της Nicolosa, με ελεύθερο τον ενδιάμεσο χώρο.³² Η δράση εξελίσσεται σε πέντε πράξεις κατά το πρότυπο της Ρωμαϊκής Νέας Κωμωδίας.³³

¹⁸ Katchmer (1998) 11.

¹⁹ Για τους πνευματικούς δεσμούς του Vergerio με τον Πετράρχη βλ. McManamon (1996) 51-70. Ο Vergerio εξέδωσε το *Africa* του Πετράρχη το 1397· Katchmer (1998) 19.

²⁰ Για τη ζωή και το έργο του Pier Paolo Vergerio, Katchmer (1998) 1-44.

²¹ McManamon (1996) 99-103, Katchmer (1998) 27-9, Kallendorf (2002) 2-74, Black (2004) 29.

²² Katchmer (1998) 18.

²³ Graf (2005) 60.

²⁴ Για τις επιδράσεις του Τερεντίου στη διαμόρφωση των παιδαγωγικών αντιλήψεων του Vergerio και στη σύνθεση της κωμωδίας *Paulus*, McManamon (1996) 22-6.

²⁵ Barletta (2000) 52-56, Grund (2005) vii.

²⁶ Katchmer (1998) 95.

²⁷ Για τους χαρακτήρες της κωμωδίας, Barletta (2000) 52-3.

²⁸ Grund (2005) vii-viii.

²⁹ Barletta (2000) 53 σημ. 26, 27· Grund (2005) xxiv.

³⁰ Για τη σύνδεση της Bologna με τη συγγραφή του Paulus, McManamon (1996) 17-29.

³¹ Ο Vergerio αντλεί θέματα και μοτίβα από την καθημερινή ζωή, Barletta (2000) 54-5.

³² Katchmer (1998) 96-9, Grund (2005) xviii-xix.

³³ Η διαίρεση της κωμωδίας σε πέντε πράξεις συνδέεται με τους αντιγραφείς, κατά τις υποδείξεις του Δονάτου και όχι με τον ίδιο τον Vergerio· βλ. Barletta (2000) 49-50, Grund (2005) xxi, xxix, σημ. 13. Πρβλ. Hunter (1994) 60-9

Στον πρόλογο του έργου (1-19) ο αφηγητής ανακαλεί τη σκηνή που ο ποιητής του παραδίδει το κείμενό του για παράσταση και μεταφέρει τις ανησυχίες για την πρόσληψη του νεανικού του έργου από τους επαΐοντες.³⁴ Με μνείες στην αρνητική επίδραση του πλούτου στις ακαδημαϊκές σπουδές, την καταστροφική δράση των κακών δούλων,³⁵ την απατηλή αγάπη των γονέων για τα παιδιά τους, την πίστη στη σκληρή δουλειά και την αποδοκιμασία της τεμπελιάς, αποκαλύπτει τις ηθικοπλαστικές κατευθύνσεις της κωμωδίας.³⁶

Ο πρωταγωνιστής Paulus ονειρεύεται πως απολαμβάνει μια υπέροχη ζωή, με προσωπική και κοινωνική αναγνώριση χάρη στην επιτυχημένη ενασχόλησή του με την ρητορική. Με αφορμή το όνειρο, οραματίζεται το ιδανικό μέλλον που μπορεί να εξασφαλίσει με την ολοκλήρωση των σπουδών του. Αναγνωρίζει τη σπατάλη του χρόνου, του χρήματος και των δυνάμεών του από τον ράθυμο τρόπο ζωής που είχε υιοθετήσει. Ανακοινώνει στον δούλο του Herotes τα σχέδια για τη νέα του καθημερινότητα που θα είναι αφιερωμένη στην πολύωρη μελέτη, και την απόφασή του να αποκρούσει κάθε εμπόδιο στη νέα του πορεία. Ο ύπουλος δούλος του τον πείθει με ευκολία να μεταθέσει τα σχέδια του μετά την εορταστική περίοδο και τον ωθεί να ξεπουλήσει και τα δύο τελευταία του βιβλία, για να εξασφαλίσει τα απαραίτητα για την περίοδο αυτή χρήματα.³⁷

Η αμφισβήτηση της αφοσίωσης του Herotes από τον απελεύθερο, πρώην δούλο Stichus, προκαλεί τη βίαιη αντίδραση του Paulus και τις απειλές του πονηρού δούλου. Ο Stichus απογοητευμένος, αναλογίζεται την καταστροφική επιρροή των κακών συμβούλων ακόμη και στους συνετούς ανθρώπους και μοιράζεται με τον Titus, τον δάσκαλο του Paulus, τις ανησυχίες του.

Ο Herotes προσεγγίζει με διπλωματία την προαγωγό Nicolosa με σκοπό να εξασφαλίσει για τον Paulus τις υπηρεσίες της πανέμορφης κόρης της Ursula. Την πείθει με τα λεκτικά του τεχνάσματα και επιπλέον πιστοποιεί και ο ίδιος με την δοκιμή του τις αρετές της κόρης.

Η αργοπορία του δούλου ανησυχεί τον Paulus. Ο Herotes, εντυπωσιασμένος από τις «κλινικές αρετές» της Ursula, αυτάρεσκος για τις σεξουαλικές του επιδόσεις επιστρέφει, και καθησυχάζει το αφεντικό του, που ωστόσο συνεχίζει να αδημονεί για την άφιξη της κοπέλας. Η νέα αναζήτησή της από τον δούλο, τους δίνει την ευκαιρία για μια ακόμη ερωτική συνέντευξη και απογειώνει την λαχτάρα του Paulus. Τελικά, αυτός, μόλις την αντικρίζει θαμπώνεται από την ομορφιά της και αποσύρεται μαζί της για να την απολαύσει.

Ο Herotes, μετά την ολοκλήρωση της αποστολής του, συναντά στην αγορά τον δούλο Papis, τον πληροφορεί για τη διοργάνωση του εορταστικού δείπνου και τον ενημερώνει για όσα προηγήθηκαν. Εστιάζει στην προσωπική εκτίμηση και «δοκιμή» της κοπέλας και μεταφέρει με χιούμορ τις λεπτομέρειες της συνέντευξής της με τον Paulus. Καταλήγει, επιχαίροντας, χωρίς αναστολές, για τη μοναδική του ικανότητα να χειραγωγεί και να εξαπατά τα αφεντικά του, οδηγώντας τα στην οικονομική εξαθλίωση.

Ο συγγραφέας εργάζεται συστηματικά για την ανάπτυξη της κωμικής διάστασης του έργου και επενδύει με χιουμοριστικά στοιχεία την πλοκή. Το μοντέλο του ιδεατού βίου που ο Paulus έχει κατακτήσει, προς το παρόν στο όνειρο του (28-40), από την επιτυχημένη καριέρα του στην ρητορική πλαισιώνεται με όλο «το πακέτο» της επιτυχίας, την πανέμορφη σύζυγο, *que decore superaret solem* (33), την αποδοχή του πλήθους *quis omnium concursus!* (35), και ενισχύεται από την ειρωνεία της αντίθεσης του έκλυτου βίου που διάγει στην πραγματικότητα, αμελώντας τις σπουδές του, κατατρώγοντας την πατρική περιουσία, παραδομένος στις διασκεδάσεις, τα ξενύχτια και τους

³⁴ Στην ρωμαϊκή κωμωδία ο αφηγητής (Prologus) δεν διαδραματίζει άλλο ρόλο στο έργο, Hunter (1994) 47-8. Στον Paulus μιλά σε α' πρόσωπο και αναφέρεται στον ποιητή σε γ' πρόσωπο, Pittaluga (2000) 18.

³⁵ Παραδοσιακά ο τυπικός χαρακτήρας του δούλου με τη δολοπλόκο δράση του συνιστά θεμελιώδες συστατικό της κωμωδίας, Goldberg (2011) 170-1. Πρβλ. Mc Carthy (2000).

³⁶ Ο Vergerio κατά τη σύνθεση του Προλόγου του ακολουθεί τον Τερέντιο και αναδεικνύει τον παιδαγωγικό χαρακτήρα της κωμωδίας του· βλ. σχετικά Pittaluga (2000) 13-14. Για την καθοριστική επίδραση του Πλαύτου και του Τερεντίου στους πρόλογους των ουμανιστικών κωμωδιών, Pittaluga (2000) 9-20. Ιδιαίτερα για τους πρόλογους του Τερεντίου, Goldberg (1986) 31-60. Πρβλ. Hunter (1994) 45-60, Brown (2006) xvii-xix, Sharrock (2009) 63-95.

³⁷ Στη συλλογή αστείων με τίτλο *Φιλόγελος* που σώζεται σε χειρόγραφο του 10^{ου} αι. μαρτυρείται η πώληση βιβλίων από νεαρό σχολαστικό για να εξασφαλίσει χρήματα, Bremmer (2005) 36-7.

αγοραίους έρωτες.³⁸ Στον ίδιο τόνο κινούνται και οι δεσμεύσεις του πρωταγωνιστή για απόλυτη αφοσίωση στις σπουδές του, ενώ η αμφίβολη προοπτική της αιφνίδιας μεταβολής του καθημερινού του προγράμματος με την παρατεταμένη νυχτερινή μελέτη, *in longam noctem/vigilabo, noctem ad quartam...* (66 κ.ε.) καθιστά τις δηλώσεις του ιδιαίτερα κωμικές.

Το χιούμορ ενδυναμώνεται από την επινόηση της παρθενίας της Ursula προκειμένου να ανταποκριθεί στις προτιμήσεις του Paulus για πρώιμους καρπούς, *optet/carpere fructus primus* (550-1). Η σύλληψη του Vergerio ανάγεται σε κεντρικό θέμα και καθορίζει την πλοκή. Η απρόσμενη για το κοινό δοκιμή της «παρθένας» από τον Herotes τον αφήνει άφωνο. Η Ursula αποδεικνύεται γνώστης του αντικειμένου, *docta* (568) με δεξιότητες καλλιτέχνη, ... *muneris artifex virgo istec!* (569), η πιο ανθηρή απ' όλες τις παρθένες, *floridior virgo* (663).

Το γέλιο προκαλεί η διαχρονική ανάγκη των ανδρών να επαίρονται για τις σεξουαλικές τους επιδόσεις, ειδικά με την καταμέτρηση των συνευρέσεών τους, *Ter ego ...exolvi.* (573), όπως και η σύνδεση του σεξ με το φαγητό, *Verum est quod aiunt,/post Venerem esurire homines.* (574 -5).

Η ερμηνεία των καθυστερήσεων του δούλου πλαισιώνεται με ειρωνικούς ισχυρισμούς: ο δούλος ομολογεί ότι δούλευε για την ευχαρίστηση του αφεντικού του, ...*facere unquam, nisi quod tibi voluptati cedat* (605), υπαινικτικές προτάσεις: ο Herotes ζητά στον Paulus να του επιτρέψει να χορτάσει την όρεξη που απέκτησε εργαζόμενος για αυτόν, *sed sine, ut/deponam inediam, quam pro te tuli* (606-7) και κορυφώνεται με την αμφίσημη αποκάλυψη πως του ετοίμαζε παρθένα, *Paravi tibi virginem speciosam.* (609). Η παρθενία αιφνιδιάζει τον Paulus, *Virginem?* αναφωνεί, (609) μολονότι στην εποχή του οι παρθένες δεν ήταν τόσο δυσεύρετες. Ο φοιτητής αποθεώνει τον Herotes και διερωτάται πόσα του οφείλει, *O frater, frater mi, ... tantum debeo tibi!* (612-3). Αναλογίζεται τις προσπάθειες που καταβάλλει, για να ικανοποιήσει τις επιθυμίες του. Φοβάται πως το άβγαλτο κοριτσάκι καθυστερεί από ντροπή, *Timebit, vereor, ac propterea tarda veniet* (630) και σκέφτεται πώς να την κανακέψει, *sed ego, solabor, lenibo ac demulcebo* (631).

Η θορυβώδης ερωτική σκηνή που εξελίσσεται παράλληλα με την αγωνιώδη αναμονή του Paulus θυμίζει πόλεμο, *Bellum nunc conserit Herotes* (681). Η προτροπή για την αξιοποίηση των δυνάμεών του προκειμένου να ολοκληρώσει έργο του, *manibus, pedibusque* (682), σε συνδυασμό με τον ανησυχία για την τελική του επίδοση, *Si non proficis* (683-4) ηχεί ξεκαρδιστική. Ο δούλος επισπεύδει, *Eamus ocius* (684), και η Ursula αναφωνεί, *Perii* (685). Η ολοκλήρωση φέρνει χαρά και στον δούλο, *Quam ego felix sum, si hoc explere possim!* Οι λεκτικές επιλογές για την εναλλαγή του φόβου και της ηδονής των ερωτικών συντρόφων³⁹ εντείνουν την φαιδρότητα της σκηνής. Μοναδικής επινόησης το σχόλιο του Paulus που ακολουθεί, *Perii, solus redit!* (688). Χάνονται και οι τρεις, από ηδονή, για την ηδονή, πριν την ηδονή. Οι τρυφερές και μελιστάλαχτες επικλήσεις με τις οποίες ο αφελής Paulus καλοδέχεται την άρτι εκστασιασθείσα παρθένα, *O mee delicie, o mee omnes/ voluptates, anime mi,* (696-7) ηχούν ειρωνικές. Η ερωτική περίπτωση του δούλου με την Ursula νομιμοποιείται με την αυτοαναγωγή του στον ρόλο του δοκιμαστή του αυτοκράτορα. Ο γευσιγνώστης δούλος συνηθίζει να ελέγχει πάντοτε την νοστιμιά του φαγητού που θα προσφέρει στο αφεντικό του, *sed, ut veneficii/metus abest omnis, pregustavi. ... , ut tentem prius, quid secum salis ferat* (724 -7).

Η κεντρική πλοκή επενδύεται από τυχαία κωμικά συμβάντα, όπως το αιφνίδιο ξύπνημα του «αιώνιου» φοιτητή από την πτώση ενός μαγειρικού σκεύους,⁴⁰ η περιφορά του με μάτια πρησμένα από το ξενύχτι, *plenos eo confert oculos* (330) και η ικανότητά του να διαβάσει τα βιβλία ανάποδα, *librum obversat omnem ...* (332-3).

Με ευθυμία προσλαμβάνεται και η διήγηση της καταδίωξης μιας γουρούνας που πλανιόταν στη γειτονιά, *errabat sus vicine ante fores perpinguis;* (791) για το εορταστικό δείπνο. Το ζώο παρασύρεται με δολώματα, *escas passim expono* (793) και οδηγείται στο σπίτι, όπου πλήττεται στο κεφάλι για να σταματήσει να γρυλίζει, *occlude incautumque ad/occiput ferio ita ut ne minimum gruniret* (794-5).

Οι αστεϊσμοί του Vergerio για την καταγωγή του Stichus από την Αιθιοπία και την Ασία, *qui Ethiopes Tucrosque servos habeam/empticios* (221-2), μολονότι αρχικά δεν είναι τόσο εύληπτοι από

³⁸ Ο έκλυτος βίος των νέων που χαρακτηρίζεται από σπατάλες, μεθύσια και ερωτικές υπερβολές θίγεται συχνά στη Νέα Κωμωδία, κυρίως στο πλαίσιο των αντιθέσεων του βίου πατέρα-γιου, Hunter (1994) 142-3.

³⁹ Πρβλ. Ross (1998) 65-7.

⁴⁰ Τα μαγειρικά σκεύη συνιστούν σκηνικά αντικείμενα με κωμική λειτουργία· Ley (2011) 350.

τον σύγχρονο αναγνώστη, απηχούν την άποψη του Αριστοτέλη για την επίδραση της γεωγραφίας στους ανθρώπινους χαρακτήρες, αιφνιδιάζουν με τα στοιχεία για την προέλευση των δούλων της Ιταλίας της Αναγέννησης,⁴¹ *cum ceteri non nisi/immundos Germanos*, και αναδεικνύονται από την ειρωνική απαξίωση των πρωτόγονων διατροφικών προτιμήσεων των Γερμανών, *qui caules/ sepo condiant et potent poculis oleum*. (223-4) *qui caules/sepo condiant et potent poculis oleum*. (223-4). Το εθνικό χιούμορ⁴² συνδέεται και αναδεικνύεται από την ανατρεπτική χρονική συγκυρία.⁴³

Η φαιδρότητα του χαρακτήρα των δούλων εκτός από την δράση τους προκύπτει και από τις υβριστικές επικλήσεις που ανταλλάσσουν, *Iners, ignave (νωθρέ, τεμπέλη)* (207), *carnifex crudellissime* (ωμότατε δήμιε) (234-5) *iniquissime hominum* (ελλειπέστατε των ανθρώπων) (243), *effrenis leo* (247), (μαινόμενο λιοντάρι), αλλά και τις αστείες και υπαινικτικές λεκτικές επιλογές, όπως η αποκάλυψη του σκοπού της επίσκεψης του Herotes στο σπίτι της Nicolosa, όταν προφασίζεται πως πήγε για να σπείρει και για να μαζέψει εσώρουχα, *Ingressus sum, ut/ subspergerem..., ut suligacula colligerem*. (405-7).

Χιουμοριστικά λειτουργεί και η λεκτική υπερβολή της δήλωσης του δούλου Stichus,⁴⁴ πως το μόνο που ήπια όλη τη μέρα ήταν τα δάκρυα από την μπουνιά του Herotes, *nichil bibi nisi lacrimas, / quas colaphis expressisti michi* (253-4), και η απειλή του Paulus πως θα του ξεριζώσει τα γένια, *ne tibi omne mentum compilem*, (286). Η αφοσίωση ανταμείβεται με μαύρα μάτια και πρησμένα χείλη, *pertusos oculos et fauces graves* (355).

Τον δούλο Herotes έχει αποδέκτη και η διαχρονική κατηγορία που εκστομίζει με σαρκασμό η Nicolosa για την ευχέρεια των ανδρών στο ψέμα, *nam soletis omnes, da veniam, non tam/ ut obsequamini quam ut illudatis mulieribus* (463-5). Ξεκαρδιστική ηχεί η αποποίηση του ψεύδους από τον Herotes που χαρακτηρίζει «εαυτόν» σκευοφυλάκιο της αλήθειας, *Ego mentiri? Sacrarium sum verorum./... posit* (466-7). Με μεγάλη ευκολία, μάλιστα ο ίδιος, ορκίζεται στους θεούς για την αλήθεια των λόγων του, *Superos omnes testor: plus quam vera omnia sunt./Ego mentiri?..!* (539-41).

Το χιούμορ στον Vergerio διακρίνεται από την τερεντιανή λεπτότητα. Οι περιπέτειες του πανεπιστημιακού βίου συμπληρώνονται με κλασικά μοτίβα, καυστικά σχόλια, ειρωνικές αντιθέσεις, αστεία περιστατικά. Οι διαβαθμίσεις του κωμικού τόνου διαμορφώνονται από τη χειριστική δράση του καιροσκόπου δούλου Herotes, που καθορίζει την πλοκή του έργου. Οι τεχνικές ωστόσο του συγγραφέα αναδεικνύονται από το μοναδικό μέσο για την κωμική ανάπτυξη της ιστορίας: την εξαιρετική λατινική γλώσσα και την ευρηματική της χρήση. Η γλώσσα γίνεται εργαλείο για την περιένδυση των παιδαγωγικών στόχων του ουμανιστή με ευθυμία.

Κωμική κατακλείδα, ιδιαίτερα επίκαιρη, η πικρή πρόσληψη της πρότασης του Herotes στον Paulus για εορτοδάνειο, *Mutuuum a quonvis cape* (139) που θα του εξασφαλίσει ευχάριστα και άνετα Χριστούγεννα. Κωμικοτραγικές ηχούν οι ανησυχίες του Paulus για την πιστοληπτική του αξιοπιστία και τη δυνατότητα αποπληρωμής του χρέους του, *Quis credit aut unde reddam?*, αναγνωρίσιμοι οι τρόποι πίεσης των δανειοδοτών που εισηγείται ο παραπλανητικός δούλος, *Abi iam protinus ad eum, qui aures tuasquotidie obtundit, / dic te quam primum ad concurrentem iturum, nisi...* (142-4), σαρκαστικές οι προτάσεις του για εξασφάλιση της απαραίτητης για την αποπληρωμή του δανείου ρευστότητας, όπως η διασπάθιση της πατρικής περιουσίας με ψευδείς ισχυρισμούς, *Ad patrem illico scribes indigere te/ libris aut priores consumptos incendio/ cum rebus ceteris vel gravi te/ morbo laborasse* (147-50) και η επιλογή της πώλησης των δύο τελευταίων του βιβλίων για την εξασφάλιση του απαραίτητου χρηματικού ποσού, *Abi igitur/ et duos illos codices, qui soli apud me/ sunt, vestesque ex scrinio collige, quoad/ libras auri tres cogas;* (161-4). Χιούμορ και ειρωνεία λειτουργούν ως αρωγοί στην αντιμετώπιση των κρίσεων διακειμενικά και διαχρονικά.

⁴¹ Grund (2005) 441, σημ. 8.

⁴² Πρβλ. Ross (1998) 56-7, Critchley (2002) 68-71.

⁴³ Για τον καθοριστικό ρόλο του χρόνου στο χιούμορ, Critchley (2002) 6-7.

⁴⁴ Το όνομα Stichus οδηγεί στην ομότιτλη κωμωδία του Πλάτου, την οποία, ωστόσο, ο Vergerio αγνοούσε, καθώς η ανεύρεση του σχετικού χειρογράφου χρονολογείται γύρω στο 1426· Barletta (2000) 52 -3.

Βιβλιογραφία

- Andrews, R. (1993), *Scripts and Scenarios. The performance of comedy in Renaissance Italy*, Cambridge – New York
- Barletta, D. (2000), “Sul «Paulus» di Pier Paolo Vergerio”, στο Andrioli, P. et al. (επιμ.), *Teatro, scena, rappresentazione del Quattrocento al Settecento: atti del convegno internazionale di studi, Lecce, 15 -17 maggio 1997*, Galatina, σσ. 49-56.
- Beacham, R. (2011), «Θεατρικοί χώροι: προσωρινοί και μόνιμοι», στο M. McDonald, – J.M. Walton, (επιμ.), *Οδηγός για το Ελληνικό και Ρωμαϊκό Θέατρο από το Πανεπιστήμιο του Cambridge*, μτφ. Β. Λιαπής, Αθήνα (τίτλος πρωτοτύπου: *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge – New York 2007), σσ. 256 - 84
- Black, R. (2004), “Education and the emergence of a literate society”, στο J. Najemy, (επιμ.), *Italy in the Age of the Renaissance (1300 -1550)*. The Short Oxford History of Italy, Oxford – New York, σσ. 18-36.
- _____ (2001), *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy. Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth and Fifteenth Century*, Cambridge.
- Bremmer, J. (2005), «Αστεϊσμοί, γελωτοποιοί και εγχειρίδια αστείων στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό», στο J. Bremmer – H. Roodenburg (επιμ.), *Πολιτισμική Ιστορία του Χιούμορ, από την αρχαιότητα έως τη σημερινή εποχή*, μτφ. Γ. Δίπλας, Αθήνα (τίτλος πρωτοτύπου: *A cultural history of humour, from antiquity to the present day*, Cambridge 1997), σσ. 28–49.
- Brown P. (2006), *Terence: The Comedies*, Edited with translation and notes, Oxford.
- Burckhardt, J. (1997), *Ο πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*, μτφ. Μ. Τόπαλη. Αθήνα (τίτλος πρωτοτύπου: *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1860).
- Critchley, S. (2002), *On Humour. Thinking in Action*, Oxford – New York.
- Denard, H. (2011), «Χαμένες θεατρικές και σκηνικές παραδόσεις από την Ελλάδα και την Ιταλία», στο M. Mc Donald – J.M. Walton (επιμ.), *Οδηγός για το Ελληνικό και Ρωμαϊκό Θέατρο από το Πανεπιστήμιο του Cambridge*, μτφ. Β. Λιαπής. Αθήνα (τίτλος πρωτοτύπου: *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Cambridge – New York 2007), σσ. 175 – 201.
- Duckworth, G.E. (1994), *The nature of Roman Comedy. A study in popular entertainment*. Foreward and Bibliographical Appendix Hunter R. London².
- Everhart–Quillen, C. (2004), “Humanism and the lure of antiquity”, στο J. Najemy (επιμ.), *Italy in the Age of the Renaissance (1300 -1550)*. The Short Oxford History of Italy. Oxford – New York, σσ. 37-58.
- Goldberg, S. (2011), «Κωμωδία και κοινωνία από τον Μένανδρο ως τον Τερέντιο», στο M. Mc Donald – J.M. Walton (επιμ.), *Οδηγός για το Ελληνικό και Ρωμαϊκό Θέατρο από το Πανεπιστήμιο του Cambridge*, μτφ. Β. Λιαπής. Αθήνα (τίτλος πρωτοτύπου: *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge – New York 2007), σσ. 156-74
- _____ (1986), *Understanding Terence*. Princeton.
- Graf, F. (2005), «Κικέρων, Πλαύτος και το ρωμαϊκό γέλιο», στο J. Bremmer – H. Roodenburg (επιμ.), *Πολιτισμική Ιστορία του Χιούμορ, από την αρχαιότητα έως τη σημερινή εποχή*, μτφ. Γ. Δίπλας. Αθήνα (τίτλος πρωτοτύπου: *A cultural history of humour, from antiquity to the present day*, Cambridge 1997), σσ. 51 -63.
- Grund, G.R. (επιμ. & μεταφρ.) (2005), *Humanist Comedies*. The ‘I Tatti’ Renaissance Library. Cambridge, MA – London.
- Herrick, M.T. (1960), *Italian Comedy in the Renaissance*, Urbana, IL.
- Highet, G. (2000), *Η Κλασική Παράδοση. Ελληνικές και ρωμαϊκές επιδράσεις στη λογοτεχνία της Δύσης*, μτφ. Τζ. Μαστοράκη. Αθήνα² (τίτλος πρωτοτύπου: *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, New York – London 1978).
- Hunter, R.L. (1994), *Η Νέα Κωμωδία στην Αρχαία Ελλάδα και τη Ρώμη*, μτφ. Β. Φυντίκογλου. Αθήνα (τίτλος πρωτοτύπου: *The New Comedy of Greece and Rome*. Cambridge – New York 1985).
- Kallendorf, C.W. (επιμ. & μεταφρ.) (2002), *Humanist Educational Treatises*. The I Tatti Renaissance Library. Cambridge, MA – London.

- Katchmer, M. (1998), *Pier Paolo Vergerio and the Paulus, a Latin Comedy*. Studies in the humanities: literature - politics – society, G. Mermier (επιμ.). New York.
- Le Goff, J. (2005), «Το γέλιο στο Μεσαίωνα», στο J. Bremmer – H. Roodenburg (επιμ.), *Πολιτισμική Ιστορία του Χιούμορ, από την αρχαιότητα έως τη σημερινή εποχή*, μτφ. Γ. Δίπλας. Αθήνα (τίτλος πρωτοτύπου: *A cultural history of humour, from antiquity to the present day*, Cambridge 1997), σσ. 64-81.
- Ley, G. (2011), «Η υλική πλευρά: κουστούμια, σκηνικά αντικείμενα και σκηνικές μηχανές», στο Mc Donald M. – Walton J.M. (επιμ.), *Οδηγός για το Ελληνικό και Ρωμαϊκό Θέατρο από το Πανεπιστήμιο του Cambridge*, μτφ. Β. Λιαπής. Αθήνα (τίτλος πρωτοτύπου: *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge/New York 2007), σσ. 333 -55.
- McManamon, J.M., (1996), *Pierpaolo Vergerio the Elder. The Humanist as Orator*, (Medieval and Renaissance Texts and Studies, 163), Tempe.
- McCarthy, K. (2000), *Slaves, Masters and the Art of Authority in Plautine Comedy*, Princeton – New York.
- Meier-Staubach, C. (2003), “Humanistic values in the early modern drama”, στο S. Gersh – B. Roest (επιμ.), *Medieval and Renaissance Humanism. Rhetoric, Representation and Reform*. Leiden - Boston, σσ. 149 -65
- Μπενέτος, Δ. (2011), «Η αισθητική του χιούμορ στο έργο του Γρηγορίου της Τούρ», προφορική ανακοίνωση στο *IX Πανελλήνιο συνέδριο Λατινικών Σπουδών, Αθήνα 19 -22 Μαΐου 2011*.
- Najemy, J. (2004), “Introduction: Italy and the Renaissance”, στο J. Najemy (επιμ.), *Italy in the Age of the Renaissance (1300 -1550)*. The Short Oxford History of Italy, Oxford – New York, σσ. 1-17
- Pittaluga, S. (2000), “Prologui e didascalie nel teatro latino del quattrocento”, στο P. Andrioli et al. (επιμ.), *Teatro, scena, rappresentazione del Quattrocento al Settecento: atti del convegno internazionale di studi, Lecce, 15 -17 maggio 1997*, Galatina, σσ. 9 -20.
- Πριόβολου–Γεωργαλά, Σ. (1979), «Η συμβολή τῶν Goliardi εἰς τὴν Λατινικὴν Μεσαιωνικὴν Φιλολογίαν», *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρίδα τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν*, 26 (1977 -1978) Ἀθῆναι, σσ. 374 -92.
- _____ (1980), «Ἡ κρητικὴ κωμωδία τοῦ ΙΖ’ αἰῶνα καὶ οἱ σχέσεις της μετὰ τὴν ἀττικὴ, τὴ λατινικὴ καὶ τὴν εὐρωπαϊκὴ κωμωδία», *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρίδα τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν*, 27 (1979), Αθήνα, σσ. 152 -58.
- Robins, E.W. (1951), *Dramatic Characterization in Printed Commentaries on Terence 1473 -1600*, Urbana, IL.
- Ross, A. (1998), *The Language of Humour. Inter text*, London – New York.
- Sharrock, A. (2009), *Reading Roman Comedy. Poetics and Playfulness in Plautus and Terence*, Cambridge – New York.

Riassunto

Pier Paolo Vergerio: Paulus

L’argomento del presente lavoro è la commedia *Paulus*, opera del primo periodo umanistico scritta dall’italiano Pier Paolo Vergerio (1370-1444). Si comincia con il delineare gli elementi della commedia rinascimentale attraverso una sommaria presentazione dei generi comici che sopravvivono in Italia dal XIII al XV secolo. Si evidenzia il ruolo e la diffusione degli scrittori della Commedia Nuova e in particolare di Terenzio dal tardo Medioevo in poi, con riferimenti alle condizioni in cui si svolgevano le rappresentazioni teatrali dell’epoca.

Si forniscono brevi notizie sulla vita, l’attività umanistica e l’opera di Pier Paolo Vergerio e si illustrano le influenze che lo scrittore recepisce dai commediografi classici e il dramma medievale, determinanti per la scrittura della commedia *Paulus*.

Si presentano poi i personaggi centrali e secondari della commedia e se ne illustra la trama. Lo studente Paulus, nello sforzo di abbandonare la sua vita indolente e dissoluta e di dedicarsi allo studio, si trova ad affrontare gli intrighi del suo servo Herotes, che lo manipola strumentalizzando il suo carattere debole e la sua propensione per le donne e la bella vita, con lo scopo ultimo di determinarne la rovina economica e sociale.

Si passa di seguito ad analizzare il metodo con cui Vergerio struttura la dimensione comica della sua opera, gli elementi umoristici di cui si riveste la trama, come il contrasto fra la realtà e l'aspettativa di cambiamento nella vita quotidiana del protagonista. Si valorizza l'elemento della verginità come meccanismo bipolare di comicità, quando viene verificato dal servo stesso o quando guida i comportamenti erotici di Paulus.

Le scene erotiche rivestono un ruolo primario nella trama. Lo scrittore le usa per dare rilievo all'elemento comico e le rafforza con un accompagnamento sonoro che sfocia in una scena di battaglia, conduce a una dimensione arbitraria del tempo, con ritardi e accelerazioni, e i giochi di parole che segnano il tono particolare dei rapporti erotici.

Gli aspetti ridicoli tipici del carattere del servo evidenziano il tono comico dell'opera. Le sue azioni guidate da secondi fini trovano il loro culmine nello svolgimento della trama e si inseriscono in un ambito di scelte linguistiche che si basano sull'elemento dell'iperbole e sottolineano la destrutturazione degli stereotipi concettuali. Una funzione complementare hanno anche le invenzioni di casuali circostanze comiche e singole facezie.

Si può concludere che quello di Vergerio non è un umorismo dai toni urlati. Riguarda gruppi sociali ed è funzionale ai fini eticodidattici dell'opera. Le debolezze humane, i contrasti ironici, i motivi classici, rinforzati da commenti caustici, storie incredibili e racconti fantasiosi compongono il carattere comico sempre attuale del *Paulus*.

AEGIDIUS MENAGIUS (1613-1692): *POEMATA LATINA*¹

Πρώτη φορά συνειδητοποίησα πόσο τα Λατινικά και ο ρωμαϊκός κόσμος μπορούν να φαιδρύνουν την ατμόσφαιρα, όταν το 1957, στο Κέντρο Εκπαιδύσεως Νεοσυλλέκτων στην Κόρινθο μάς πρωτόδωσαν όπλα – κάτι Lee-Enfield ήταν, σαράβαλα του μεσοπολέμου. Το πρώτο που μας δίδαξε ο μόνιμος λοχίας εκπαιδευτής ήταν πώς ο καθένας μας είχε ένα αποκλειστικά δικό του όπλο, που απαγορευόταν αυστηρά να το αλλάξει. *Οι Ρωμαίοι*, μας είπε, *που ήταν στρατιωτικός λαός, είχαν έναν κανόνα: suum cuique éλεγαν· δηλαδή: suum ο καθένας, cuique το όπλο του!*

Έτσι μια πρώτη μου σκέψη ήταν να μιλήσω για το νεότερο και σύγχρονο, θεληματικό ή αθέλητο, ρωμαϊκό ή ρωμέικο, χιούμορ, αρχίζοντας από το *γύψο γιούρε* της χούντας, περνώντας από το φοιτητικό περιοδικό *homo sapius* του 1992 στο Ρέθυμνο, παραλείποντας διακριτικά το *quo va(n)dis* της υπουργού μας, για να καταλήξω –πού αλλού;– στους *praetores urbanos* του Βύρωνα Πολύδωρα! Το υλικό ήταν περισσότερο απ'όσο φανταζόμουν, και το κρατώ για άλλη ευκαιρία. Στη θέση του επιχειρώ να σας παρουσιάσω έναν γάλλο νομικό, αββά αλλά όχι ιερέα, φιλόλογο,² γλωσσολόγο³ και σατιρικό ποιητή, τον Αιγίδιο Μενάγιο, που το 1656 δημοσίεψε *Poemata latina, gallica, graeca et italica* – ιδιόμορφη προσωπικότητα με πολλά ελκυστικά στοιχεία.

Είναι πρώτα η συναρπαστική εποχή του, ο δέκατος έβδομος αιώνας, τότε που τύχαινε στα παρισινά βουλευάρτα να συναντηθούν ο Καρτέσιος με τον Πασκάλ, ο Bossuet με τον Fénelon, ο γέρο Κορνήλιος με το νεαρό Ρακίνα, ο Μολιέρος με τον Lafontaine, ο Μπουαλό με τον La Bruyère, η Madame de la Fayette με τη Madame de Sévigné, που και οι δυο στα νιάτα τους ήταν μαθήτριες του Menagius! Είναι ο αιώνας σημαντικών βασιλιάδων: του Λουδοβίκου του 13^{ου} με τη Μαρία των Μεδίκων, τον Richelieu, τους τρεις σωματοφύλακες, τον Planchet κλπ., και του Λουδοβίκου του 14^{ου}, του βασιλιά ήλιου!

Στην πνευματική κίνηση, μετά το *Φθινόπωρο της Αναγέννησης* (1570-1620) και την περίοδο του ανθρωπιστικού κονφορμισμού στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα, κυρίαρχο φαινόμενο είναι η λεγόμενη *Έριδα των Αρχαίων* (αρχηγός ο Νικόλαος Μπουαλό, σημαία η μίμηση) με τους *Νεότερους* (αρχηγός ο Κάρολος Περό, συγγραφέας της Κοκκινοσκουφίτσας,⁴ σημαία η ανανέωση). Μπορεί στο τέλος του αιώνα οι δυο παρατάξεις να συμβιβάστηκαν, και ο συμβιβασμός, νίκη των Νεότερων, να σημείωσε την αρχή του Διαφωτισμού· όμως σε ολόκληρο το δεύτερο μισό του 17^{ου} αιώνα οι έριδες, που βέβαια δεν αφορούσαν μόνο τη λογοτεχνική θεωρία, αλλά και την εύνοια του βασιλιά, την κυριαρχία στην Ακαδημία, σε τελευταία ανάλυση την πολιτική με την πιο πλατειά έννοια, ήταν στην ημερήσια διάταξη, και οι παραταξιακοί και προσωπικοί αγώνες διεξάγονταν με σφοδρότητα, καμιά φορά και χωρίς τη γνωστή γαλλική αβρότητα και φινέτσα.

¹ Έχουν προστεθεί υποσημειώσεις· όμως ο προφορικός και ανάλαφρος χαρακτήρας της ομιλίας διατηρήθηκε στο ακέραιο. Οι Σύεδροι είχαν στη διάθεσή τους ορισμένα αντιπροσωπευτικά έργα του Μενάγιου, όχι μόνο αυτά που αναφέρονται στο κείμενο, σε φωτοτυπία.

² *Observationes et emendationes in Diogenem Laertium*, Λονδίνο 1664, με μια ως τότε ανέκδοτη βιογραφία του Αριστοτέλη, γνωστή ως *vita Menagiana*, κ.ά.

³ *Observations sur la langue Française* (1672-1676), κ.ά.

⁴ Charles Perrault· δικά του και πλήθος ακόμα παραμύθια μεταπλασμένα από λαϊκά. Ο ίδιος συμβούλεψε το 1669 τον Λουδοβίκο να χτίσει στις Βερσαλίες τριάντα εννέα κρήνες, η καθεμιά τους παριστάνοντας έναν από τους μύθους του Αισώπου.

Σε αυτό το κλίμα, ο Gilles Ménage, alias Αιγίδιος Μενάγιος, alias Aegidius Menagius,⁵ από μόρφωση και ιδιοσυγκρασία εκλεκτό μέλος της παράταξης των ‘Αρχαίων’, κυκλοφορεί σαν το ψάρι στο νερό. Κατοικεί πολύ κεντρικά στο Παρίσι,⁶ και κρατά ανοιχτό σαλόνι για ανθρώπους των γραμμάτων σε τακτές ημερίδες, jours fixes, με τ’ όνομα Mercuriales, επειδή γίνονταν τις Τετάρτες!

Για την προσωπικότητα και το χαρακτήρα του έχουμε τρεις άμεσες και μιαν έμμεση αλλά ξεκάθαρη μαρτυρία από συγχρόνους του, όχι τυχαίους. Η έμμεση είναι από τον Μολιέρο, που το 1672 στο έργο του *Οι σοφές γυναίκες* παρουσιάζει δυο *védants* – η λέξη *védant* δε σημαίνει μόνο τον σχολαστικό, όπως συνήθως το μεταφράζουμε, αλλά και τον ματαιόδοξο λόγιο, που κάνει επίδειξη γνώσης, επιδιώκει κοινωνική προβολή, επιτυχία στα σαλόνια, μακάρι και σε άλλα δωμάτια, φήμη, κτθ. Ένας από τους δύο, ο Vadius αντιστοιχεί στον Menagius, ο άλλος, ο πρωταγωνιστής Trissotin αντιστοιχεί στον Κάρολο Cotin, λόγιο πιο γνωστό για μια πικάντικη παράφραση του Άσματος *Ασμάτων*⁷ παρά για τα ποιητικά του έργα. Ο διάλογός τους στην Κωμωδία ξεκινά με αμοιβαίες κολακειές:

Trissotin: *Γράφετε στίχους με ομορφιές που άλλος κανείς δεν έχει!*
 Vadius: *Και τους δικούς σας κυβερνούν η Αφροδίτη, οι Χάριτες!*
 Trissotin: *Είναι η γραφή σας άνετη, κι οι λέξεις διαλεγμένες!*
 Vadius: *Βλέπει κανείς σ’ εσάς παντού το ήθος και το πάθος!*
 Trissotin: *Διαβάσαμε δικές σας Εκλογές : με το γλυκό τους ύφος
 Βιργίλιο και Θεόκριτο τους ξεπερνούν πολύ!*
 Vadius: *Ευγένεια και αβρότητα οι ωδές σας αποπνέουν,
 και τον Οράτιο αφήνουν πίσω τους πολύ!*

Ακολουθούν ξεχωριστοί έπαινοι για τα σονέτα, τα ροντό, τα μαδριγάλια, τις μπαλάντες, τις ρίμες κλπ., ώσπου μια διαφωνία οδηγεί στη σύγκρουση, και η σκηνή τελειώνει με αντιλαβές του τύπου :

Trissotin: *Άντε να μουτζουρώσεις χαρτιά, αγράμματε!*
 Vadius: *Άντε, ριμαδόρε της αράδας, ντροπή των ποιητών!*
 Trissotin: *Άντε, των στίχων παληατζή, ζαδιάντροπε λογοκλόπε!*

Δεν πρέπει ν’ απορήσουμε για τη δριμύτητα των χαρακτηρισμών, ούτε είναι σωστό να την αποδώσουμε σε κωμική υπερβολή του Μολιέρου. Στη ζωή τα πράγματα είναι συχνά χειρότερα· και τα δύο αληθινά πρόσωπα του έργου, ο αβάς Menagius και ο αβάς Cotin, όταν είχαν πριν από λίγα χρόνια διαφωνήσει και τσακωθεί, δεν ήταν πιο ευγενικοί στους λιβέλους τους.

Στον Cotin ανήκει, άλλωστε, και μία από τις τρεις άμεσες μαρτυρίες που έχουμε για το χαρακτήρα και το ποιητικό έργο του Ménage. Το 1669 δημοσίευσε έναν λίβελο που ο τίτλος του, *Ménagerie* (θηριοτροφείο), αρκεί για να μαντέψουμε το περιεχόμενό του. Οι άλλες δύο μαρτυρίες, αρνητικές και αυτές, είναι των αδελφών Giles και Nicolas Boileau. Ο πρώτος στο δημοσίευμα *Avis à M. Ménage* (Μήνυμα στον κ. Ménage), και ο δεύτερος στη σύνθεση *Satire à Molière* άλλο δεν κάνουν από το να διασύρουν μιαν *Εκλογή* που είχε συνθέσει ο Ménage στα Γαλλικά – Εκλογή, όπου ο Δάφνης και ο Μενάλκας μεγαλώνουν με άμετρες υπερβολές μια Νύμφη, που δεν είναι άλλη από τη βασίλισσα Χριστίνα της Σουηδίας!⁸

Από τη μεριά του και ο Ménage ακίνδυνος δεν ήταν· κάθε άλλο! Τα έβαλε, παράδειγμα, μ’ έναν καθηγητή του Βασιλικού Κολλεγίου, τον Πέτρο de Montmaure. Τον μεταβάπτισε σε *Γαργίλιον Μάκρωνα*: *Γαργίλιον* σαν τον φαγά ψευτοκυνηγό Gargilium στην 6^η Επιστολή του Ορατίου (στ.58), που πήγαινε πρωί πρωί στην αγορά ν’ αγοράσει κυνήγι, και *Μάκρωνα*, γιατί ήταν ψηλέας, και τού αφιέρωσε το *τωθαστικόν* αρχαιοελληνικό επίγραμμα:

⁵ Αιγίδιος (ασπιδοφόρος) ήταν το όνομα ενός Αθηναίου που γύρω στα 700 μ.Χ. εγκαταστάθηκε στην Προβηγκία, όπου ίδρυσε μοναστήρι, εμόνασε και άγιασε ως St-Gilles, προστάτης της γυναικείας γονιμότητας. Ο Gilles ή Gille, είναι και πρόσωπο της comédie bouffonne, δειλός, ζωγραφισμένος από τον Wateau (Λούβρο).

⁶ Στο cloître της Nôtre Dame.

⁷ *La pastorale sacrée, ou Paraphrase du Cantique des Cantiques selon la lettre* (1660).

⁸ Ο Μενάγιος την είχε γνωρίσει το 1657, όταν η βασίλισσα είχε επισκεφτεί το Παρίσι.

*Άλλοπροσάλλοκολάζ, ίπποτρεχεδειπνοσοφιστής.
Άκρατοχανδοπότης, κρείοφαγαινοβόρος
Δοξοπαλαιομαθής, άναγραμματοτεχνοποιητής ... κλπ.*

Αυτά δεν είναι τίποτα μπροστά στα όσα τού σέρνει, παράδειγμα στο *In Gargilium anagrammatistam indignatio*, που ξεπερνά ακόμα και του προτύπου του, του Κατούλλου, τα ζουμερά υβρεολόγια. Είσαι, του λέει *faex* (κατακάθι), *cloaca* (οχετός), *morio* (μωρός), *terrebrio* (απατεώνας) κλπ. Μέσα στ' άλλα τον απειλεί να γράψει *ter trecentis versibus* τη βιογραφία του, και τελικά συνθέτει ένα *carmen jocosum*, επύλλιο: διακόσιους εβδομήντα εξάμετρους με τίτλο *Gargilii Macronis parasitosophistae Metamorphosis*, με αναμνήσεις τόσο από τον Οβίδιο όσο και από την *Αποκολοκύνθωση* του Σενέκα. Υπόθεση: ο Γαργίλιος ταξιδεύει *per marem per terram* στην Ελλάδα και ζητά να γίνει δεκτός στον Παρνασσό· όμως η Μελοπομένη και ο Απόλλωνας τον αποδιώχνουν, και όταν επιμένει, τον μεταμορφώνουν σε παπαγάλο!

Γενικά, τον Montmaure ο Μενάγιος δεν τον άφηνε σε γλωρό κλαδί. Όταν τού ψόφησε το άλογο, κυκλοφόρησε το *In mortem Caballi gargiliani, parodia ad passerem Catulli: Lugete o Veneres, Cupidinesque...*· παρόμοιο και το *In Gargilium Macronem parasitum, Catulli imitatio*, όπου ο Γαργίλιος μονολογεί αγανακτισμένος γιατί κάποιος *Vacerra* που συνήθιζε να τον καλοσκαμνίζει έπαψε να τον προσκαλεί. Το όνομα πρέπει να είναι φανταστικό, γιατί *vacerra* είναι το κούτσουρο, και μεταφορικά ο βλάκας.

Να είχαμε καιρό, να συζητήσουμε γιατί ο Μενάγιος προτίμησε τη μια φορά το χαρακτηρισμό *Parodia*, την άλλη *Imitatio*, σε πολύ ομότροπα τραγούδια, που όμως κι εμείς θα δυσκολευόμαστε να τα χαρακτηρίσουμε, καθώς από τη μια ακολουθούν σχεδόν κατά γράμμα το πρότυπό τους, από την άλλη το παραλλάζουν στο κωμικό – τεχνική που από τη μια θυμίζει τα παρατραγωδικά χωρία του Αριστοφάνη στους *Βατράχους*, όταν ο Αισχύλος και ο Ευριπίδης παραποιούν καθέννας τους στίχους του άλλου, από την άλλη και διαφέρει, καθώς στόχος του Μενάγιου δεν είναι να διασύρει τον Κάτουλλο, αλλά τον Γαργίλιο! Ίσως ο καλύτερος χαρακτηρισμός αυτού του ποιητικού τρόπου τα χρόνια εκείνα να ήταν κάτι που διεκδικεί για τον εαυτό του ο Γαργίλιος, όταν αυτοσυστήνεται στις Μούσες ως ποιητής ικανός *in priscis ludere verbis*.

Στη γενίκευσή του, το δίλημμα της πρωτοτυπίας και της μίμησης, κλειδί στη *διαμάχη των Αρχαίων με τους Νεότερους*, αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όταν η μίμηση οδηγεί σε τέτοια *παίγνια*, και βέβαια δεν είναι σύμπτωση πως ο Μενάγιος κατηγορήθηκε από τους εχθρούς του όχι μόνο ως φιλοκατήγορος, καβγατζής και φαρμακόγλωσσος, αλλά και ως λογοκλόπος. Παράδειγμα ο ποιητής και κριτικός Chapelin (1595-1674), που διακήρυξε ότι ο Menagius « ... τίποτα δεν έγραψε που να μην αποτελεί μίμηση ή κλοπή από κάποιον άλλον».

Ας μη μείνουμε στους εχθρούς. Ο Μενάγιος είχε φυσικά και φίλους: ανάμεσά τους ο διάσημος Ολλανδός ποιητής και φιλόλογος Δανιήλ Heinsius (1613-1692), γνωστός και για το επιδεικτικό του παίγνιο *Laus pediculi*, εγκώμιο της ψείρας! Φίλος και ο Balzac, όχι βέβαια ο Ονορέ, που έζησε εκατό χρόνια αργότερα, αλλά ο Guez de Balzac (1597-1654), σημαντικός λόγιος και *μέγας επιστολογράφος*. Φίλοι ακόμα και θαυμαστές του πολλοί, που μετά το θάνατό του συγκέντρωσαν και κυκλοφόρησαν τα *Menagiana sive excerpta ex ore Aegidii Menagii*, βιβλίο όπου θησαυρίστηκαν τα ευφυολογήματα, οι κριτικές, ιστορικές και ηθικές του σκέψεις.

Τελειώνουμε με τη γνώμη του Guez de Balzac: πώς χαρακτήρισε το φίλο του Gilles Ménage, γράφοντας σ' έναν άλλο κοινό τους φίλο, τον Chapelin ή Capelanum, που είχε εκφράσει, όπως είδαμε, σοβαρές επιφυλάξεις: «Όποια και αν είναι η κλίση του για την κακολογία, δε θα πάψω να τον βρίσκω χαριτωμένο (*gentil*), ακόμα και κομψοπρεπή (*galant*). [...] Είναι απ' αυτούς που ονομάζονται στην Ιταλία *virtuosi*, και που όπως ξέρεις ... *delectant, Capelane, non amantur*».

Βιβλιογραφία⁹

- Aegidius Menagius (1656), *Poemata latina, gallica, graeca et italic.*
- Clarac, P. (1969), *Littérature française*, vols. 6 & 7: L' Âge classique II (1660-1680), Coll. «Littérature française», Paris.
- de La Monnoye, B. (επιμ.), (1964-1965) *Menagiana, ou les bons mots, les pensées critiques, historiques, morales et d'érudition de Monsieur Ménage, recueillies par ses amis, édition augmentée*, 2 vols. Paris.
- De Smet, I. (1996), *Menippean satire and the republic of letters, 1581-1655*, Geneva.
- Jehasse, J. (1994), *Guez de Balzac et Ménage*, in I. Leroy-Turcan et T.R. Woolridge (eds.), *Gilles Ménage, grammairien et lexicographe: le rayonnement de son oeuvre linguistique*, Actes du colloque international tenu à l'occasion du trecentenaire du *Dictionnaire étymologique ou origines de la langue française* (1694), Université Jean Moulin, Lyon III, 17-19 Mars 1994 (στο διαδίκτυο).
- Ménage, G. (1693), *Menagiana, sive excerpta ex ore Aegidii Menagii*, Paris

Zusammenfassung

Aegidius Menagius (1613-1692): poemata latina

Dieser Beitrag, konzipiert als der letzte nach einer langen Reihe gewichtiger Kommunikationen, beschränkt sich auf eine synoptische Vorstellung des französischen Gelehrten und Dichters Gilles Ménage (1613-1692) und dessen lateinischen Invektiven.

⁹ Δεν μπόρεσα να μελετήσω τη μονογραφία της Elvire Samfiresco, *Ménage polémiste, philologe, poète*, Genève (L'Emancipation) 1902 = Slatkine repr. 1971.

ΜΑΡΙΑ ΒΟΥΤΣΙΝΟΥ-ΚΙΚΙΛΙΑ

(Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών)

mkikilia@phil.uoa.gr

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ Θ΄ ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ
ΛΑΤΙΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Rideamus igitur: Το χιούμορ στη Λατινική Γραμματεία

Το Θ΄ Συμπόσιο Λατινικών σπουδών έφθασε στο τέλος του, θέλω να πιστεύω με επιτυχία. Ο θεσμός αυτός, γιατί ουσιαστικά πρόκειται περί θεσμού, μας κάνει όλους περήφανους. Γιατί τα Ανθρωπιστικά Γράμματα, η Κλασική Φιλολογία, η Ελληνική και περισσότερο η Λατινική, βάλλεται από την πολιτική των κυβερνήσεων τα τελευταία χρόνια.

Εμείς όλοι σε πείσμα των καιρών και της κρίσης, δάσκαλοι και φοιτητές, επιστήμονες και ερευνητές, αγωνιζόμαστε με όλες μας τις δυνάμεις και παραμένουμε ζωντανοί και όρθιοι υπερασπιζόμενοι τον πολιτισμό και την παράδοσή μας.

Το συνέδριό μας θα αποτελέσει σημείο αναφοράς για την αξία της Ρωμαϊκής Γραμματείας, για τα στοιχεία των χαρακτηριστικών και των ιδιοτήτων που επιβιώνουν μέχρι σήμερα και διαμορφώνουν τη συνέχεια των πολιτισμών.

Η θεματική του Συνεδρίου, «Το χιούμορ στη Λατινική Γραμματεία», ένα «αβανταδόρικο» θέμα, έδωσε εξαιρετικές ανακοινώσεις στο διήμερο αυτό μέσα σε ένα χαρούμενο περιβάλλον, συνέδρων και ακροατηρίου.

Από τις ομιλίες των διακεκριμένων ξένων προσκεκλημένων Καθηγητών αλλά και των Ελλήνων αναδείχτηκε μια πολυφωνική προσέγγιση στους βασικούς άξονες της διαχρονικής έννοιας του χιούμορ. Αναδείχτηκε ένας επιστημονικός πλουραλισμός και αποδείχτηκε για άλλη μια φορά ότι η σκέψη και η πολυφωνική προσέγγιση μπορεί να δώσει θαυμαστά αποτελέσματα – κάτι που τονίστηκε από τον τολμηρό πολιτικό λόγο του Gian Biagio Conte, ο οποίος δεν είναι μόνο κλασικός φιλόλογος αλλά και ένας μάχιμος διανοούμενος.

Ο πλουραλισμός, η πολυφωνία, οι θεωρήσεις και τα μεθοδολογικά εργαλεία ανέδειξαν το ενδιαφέρον όλων μας για τις ανακοινώσεις των συνέδρων ομιλητών. Αυτό αποδεικνύεται από το μέγα πλήθος των φοιτητών που το παρακολούθησαν σε όλη τη διάρκειά του και διατύπωσαν ενθουσιώδη σχόλια για την ποιότητά του.

Στα συμπεράσματα του συνεδρίου, μέσα από τη διαδρομή και την καταγραφή του χιούμορ, από τις αρχές της Ρωμαϊκής Γραμματείας (Κάτων) μέχρι τον Pirandello και την εναρμόνισή του με τους Ρωμαίους θεωρητικούς, έγινε σαφές ότι οι Ευρωπαίοι πρόγονοί μας διέθεταν χιούμορ, ήπιο, ειρωνικό, σαρκαστικό, αυτοσαρκαστικό, ξεκαρδιστικά κωμικό, καυστικό μέχρι και χυδαίο.

Ο Πλάυτος είχε την τιμητική του, όπως ήταν φυσικό. Εξετάστηκε το πώς μια μεταφρασμένη κωμωδία λειτουργεί στην κοινωνία-αποδέκτη μέσα από διάφορες μεταφραστικές στρατηγικές στην απόδοση του χιούμορ της. Στη *Mostellaria* ο στόχος του κωμικού ποιητή είναι η διδασκαλία μέσω του ευτράπελου, ενώ επίσης παρουσιάστηκαν τα στερεοτυπικά χιουμοριστικά στοιχεία στον Πλάυτο (φράσεις, λογοπαίγνια, παρωδία υψηλής γλώσσας, διπλές σημασίες λέξεων, γρίφοι). Εξετάστηκε επίσης η σχέση χιούμορ και ετυμολογίας στις κωμωδίες του Πλάυτου και του Τερέντιου, τα ετυμολογικά λογοπαίγνια των Ρωμαίων κωμωδιογράφων ως πηγή γέλιου και ως μέσο εμπλουτισμού της λατινικής γλώσσας. Μελετήθηκε η κωμική γλώσσα του Πλάυτου ως πηγή γέλιου και καταδείχτηκε ότι μέσω των αστείων του ο ποιητής προκαλούσε το επιθυμητό αποτέλεσμα, ότι δηλαδή πέρα από την πρόκληση του τρανταχτού γέλιου στο κοινό, στόχος ήταν και η ανάδειξη του ήθους των ηρώων, αλλά – σε ορισμένες περιπτώσεις – και μια έντεχνη διάσπαση της θεατρικής ψευδαίσθησης.

Στον Τερέντιο εξετάστηκε η γλώσσα του χιούμορ σε σύγκριση με αυτήν του Πλάυτου, ενώ αναδείχτηκε η θέση της γυναίκας στη ρωμαϊκή κωμωδία σε σχέση με τη θέση της στη ρωμαϊκή

κοινωνία. Μελετήθηκαν επίσης τα σχόλια του Δονάτου σχετικά με το χιούμορ του Τερέντιου και τέθηκε το θεωρητικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο στηρίζεται η αντίληψη της έννοιας του χιούμορ από τον Δονάτο. Υποστηρίχθηκε ότι ο Τερέντιος δημιουργεί κωμικούς χαρακτήρες που ανταποκρίνονται περισσότερο στα κοινωνικά παρά στα κωμικά στερεότυπα, σε αντίθεση με τον Πλάυτο ο οποίος στηρίζει το χιούμορ του στην ανατροπή των κοινωνικών προτύπων.

Εξετάστηκε η επίθεση του Λουκρήτιου εναντίον του έρωτα και καταδείχθηκε ότι το χιούμορ αποτελεί ένα φαινομενικά ανοίκειο ειδολογικό χαρακτηριστικό που ο Λουκρήτιος εισάγει στο ποίημά του, καθώς διευρύνει τα όρια του έπους και εναρμονίζεται πλήρως με τις αρχές της Επικούρειας ηθικής διδασκαλίας.

Επίσης, αναδείχθηκε η χιουμοριστική μετουσίωση του καλλιμαχισμού στη Ρώμη. Το γέλιο του ακάνθου στην 4^η *Εκλογή* του Βιργιλίου εξετάστηκε ως δείκτης ποιητικής. Για τον *Culex* που αποδίδεται στον Βιργίλιο επιχειρήθηκε μια νέα προσέγγιση εστιασμένη στο δι-ειδολογικό παιχνίδι.

Επισημάνθηκε ο προγραμματικός χαρακτήρας του *Sermo* 1.3.63-8 του Ορατίου για τη χρήση του χιούμορ και εξετάστηκε από τη σκοπιά του χιούμορ η *Επωδή* 3.

Στις ελεγείες του Τίβουλλου (1.4 και 1.6) ερευνήθηκε το θέμα της ερωτοδιδασχής και αποδείχθηκε ότι ο ποιητής αρέσκεται στον αστεϊσμό, ο οποίος αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό του ελεγειακού είδους.

Ο Οβίδιος απασχόλησε τους συνέδρους με ενδιαφέρουσες ανακοινώσεις. Εξετάστηκε ο τρόπος με τον οποίο ο Οβίδιος ως αφηγητής ο ίδιος ή μέσω εσωτερικών αφηγητών μεταχειρίζεται και αξιοποιεί το χιούμορ στις ιστορίες των *Μεταμορφώσεων* είτε παρά προσδοκίαν είτε στο πλαίσιο της ανωτερότητας και της υπεροχής. Έγινε μια αναθεωρητική ανάγνωση της αφήγησης του κυνηγιού του Καλυδώνιου κάπρου στο 8^ο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων*, η οποία ερμηνεύτηκε ως ένα χαρακτηριστικό δείγμα της διάθεσης του Οβιδίου να παρωδήσει το παλαιότερο ηρωικό έπος και την αυγούστεια αντίληψη περί πολεμικής αρετής. Εξετάστηκε ο τρόπος με τον οποίο διαρθρώνεται η αφήγηση με γνώμονα την εξαπάτηση του Iuppiter από το Νουμά στους *Fasti*. Προτάθηκε μια ενδοκειμενική και διακειμενική ανάγνωση του ποιήματος *Tristia* 1.7 του Οβιδίου για τη *Musa iocosa* που ίσως δώσει νέα διάσταση τόσο στα βιογραφικά όσο και στα εργογραφικά στοιχεία του ποιητή.

Μελετήθηκε η προγραμματική σάτιρα 1.1 του Πέρσιου και ο τρόπος χρήσης του χιούμορ ως μέσου μομφής. Εξετάστηκε η γλώσσα και τα εκφραστικά μέσα των κωμικών αποσπασμάτων του Φλώρου και το πώς αντιλαμβάνεται ο μεταβυζαντινός μεταφραστής Δανιήλ Φιλιππίδης το χιούμορ του Φλώρου.

Αναδείχθηκε η κακοποίηση του χιούμορ στην *Cena Trimalchionis*, από τα *Σατυρικά* του Πετρώνιου. Η κακοποίηση του χιούμορ παρουσιάστηκε ως κυνικά «αναγκαία», καθώς ο ποιοτικός αποχρωματισμός του κειμένου είναι ο μόνος κατάλληλος για να προωθήσει το κυρίαρχο πνεύμα προβολής μιας προϊούσας φθοράς.

Εξετάστηκε το χιούμορ, η λογιότητα και η πολιτική στη χρήση ελληνικών λέξεων του Ιουβενάλη.

Παρουσιάστηκαν οι θεωρήσεις και οι μηχανισμοί στα κωμικά επιγράμματα του Μαρτιάλη και η λογική του κωμικού-αστείου, καθώς και οι θεωρίες των μελετητών των κωμικών εκφάνσεων.

Συζητήθηκαν οι συνδηλώσεις του ονόματος Milo, του οικοδεσπότη του Λούκιου στις *Μεταμορφώσεις* του Απουλήιου, και προέκυψαν μια σειρά από σημασίες, οι οποίες, αν και φαινομενικά αντικρουόμενες μεταξύ τους, με τρόπο ειρωνικό παράγουν ένα ιδιαίτερα λόγιο χιούμορ.

Παρουσιάστηκε ο ιδιαίτερος τρόπος με τον οποίο τα μυθολογικά παραδείγματα στα *Πριάπεια* υπό την καταλυτική και ανατρεπτική επίδραση του χιούμορ προσφέρουν την αφορμή για την άσκηση μιας παιγνιώδους κριτικής, η οποία αποβλέπει στο ξεσκεπάσμα της υποκρισίας και το χλευασμό του κοινωνικού καθωσπρεπισμού.

Υποστηρίχθηκε ότι ο Vespa προσπαθεί να αναδείξει τις διαβαθμίσεις του χιούμορ και γενικότερα του *ridiculum* με τη δική του *persona* με τρόπο πιο αιχμηρό και παραστατικό μέσα από τους πρωταγωνιστές του στα πλαίσια μιας μετα-χιουμοριστικής *controversia*.

Εξετάστηκε η διακειμενικότητα του χιούμορ μέσα από τον τρόπο πρόσληψής του από τον Αυσόνιο (διακωμώδηση ρητοροδιδασκάλων, γιατρών, γραμματικών) καθώς και τον εκρωμαϊσμό του χιούμορ.

Συζητήθηκε η χρήση του χιούμορ στο έργο του Μαρτιανού Καπέλλα και του Φουλγκέντιου, ιδιαίτερα η ανάμειξη σοβαρού και κωμικού τόνου, η οποία διευκολύνει τον παιδαγωγικό σκοπό του έργου τους.

Αναδείχθηκε το γλυκό και ήπιο χιούμορ του Φορτουνάτου, η εναλλαγή τραγικού και κωμικού, καθώς και ο αυτοσαρκασμός του μέσα από την ποίησή του και ιδιαίτερα την προσωπική, που αναφέρεται και απευθύνεται στη Ραδεγούνδη και την Αγνή, μοναχές της μονής του Τιμίου Σταυρού (6^{ος} αι.).

Εξετάστηκαν τα *carmina figurata* του Οπτατιανού στην εποχή του Μεγάλου Κωνσταντίνου (*figurae*, γεωμετρικά σχήματα, τρισδιάστατα αντικείμενα, κρυπτοποιήματα κλπ.) και αποκρυπτογραφήθηκε το αινιγματικό δίγλωσσο χιούμορ του ποιητή στο *Carmen* 23.

Επιχειρήθηκε η διακειμενική εξέταση της αφηγηματικής οργάνωσης τριών παραπλήσιων έργων (της *Aulularia* του Πλάτου, του *Querolus sive Aulularia* Ανωνύμου και της *Aulularia* του Γάλλου Vitalis Blesensis), του μηχανισμού της επαναδιήγησης και των εκφραστικών τους τρόπων ως μέσων για την παραγωγή γέλωτα.

Συζητήθηκε η φύση και τα χαρακτηριστικά του γέλιου και οι απόπειρες της Εκκλησίας να το θέσουν υπό έλεγχο με συγκεκριμένους κανόνες.

Διερευνήθηκε η πρώτη σωζόμενη κωμωδία από την πρώιμη ουμανιστική περίοδο γραμμένη στα λατινικά, ο *Paulus*, έργο του Ιταλού Pier Paolo Vergerio και αναδείχθηκαν τα βασικά στοιχεία της τέχνης του, ενώ τέλος παρουσιάστηκαν και αναλύθηκαν τα εξαιρετικά ενδιαφέροντα *Poemata latina, gallica, graeca et italica* (1656) του Γάλλου πολυσχιδούς λογίου Αιγίδιου Μενάγιου.

Το Συνέδριο αφιερώθηκε στους φοιτητές μας, που παρακολούθησαν την προετοιμασία και τις αγωνίες μας για τη διοργάνωσή του, που συμπαραστάθηκαν στις μεταπτώσεις αισιοδοξίας και απαισιοδοξίας για τις δυσκολίες που συναντούσαμε καθημερινά στα σχέδια μας για την υλοποίησή του. Οι συζητήσεις στο αμφιθέατρο, η πάντα αισιόδοξη νεανική φρεσκάδα τους μας έδινε δύναμη και έγιναν το στοίχημά μας για την επιτυχία του. Τους ευχαριστώ για τη συμπάρασταση, την αγάπη και την παρουσία τους, που ομόρφυνε το Συνέδριό μας. Ελπίζω να έρθει σύντομα η στιγμή που θα τους απολαύσουμε σε ένα μελλοντικό δικό τους συνέδριο ως ομιλητές.

Όταν οι αγαπητοί συνάδελφοί μου με πρότειναν Πρόεδρο της οργάνωσης αυτού του Συνεδρίου, ήξερα ότι θα τους είχα φίλους, συμπαραστάτες και συνδιοργανωτές. Η Ελένη Καραμαλέγκου, Πρόεδρος του Τμήματος Φιλολογίας του Ε.Κ.Π.Α., συνέδραμε ποικιλοτρόπως στη διοργάνωσή του και διάνθισε το Συνέδριο με την αναγόρευση ως επίτιμοι διδάκτορα του Τμήματος Φιλολογίας του Ε.Κ.Π.Α. του διεθνούς φήμης Καθηγητή Gian Biagio Conte. Ο Ανδρέας Μιχαλόπουλος, η Σοφία Παπαϊωάννου, η Σοφία Γεωργακοπούλου, η Μυρτώ Γκαράνη συνέβαλαν ουσιαστικά με τη συνδρομή και τη συμπάραστασή τους σε όλη τη διάρκεια προετοιμασίας του. Αφήνω τελευταίο τον Διονύση Μπενέτο, τον αγαπητό φίλο και πολύτιμο συνεργάτη, που με τον ενθουσιασμό, τις ιδέες του, το πείσμα και την εργατικότητά του, αποδείχθηκε η ψυχή του Συνεδρίου και δραστηριοποιήθηκε δυναμικά για να υλοποιηθούν όλες οι απαιτητικές επιδιώξεις μας.

Ευχαριστώ την ορχήστρα του Δήμου Αθηναίων που άνοιξε το συνέδριό μας με το υπέροχο concerto του έργου του Antonio Vivaldi *Magnificat*, το θεατρικό σχήμα *Μάσκες* με τις υπέροχες κωμικές ρωμαϊκές φιγούρες και την παντομίμα που υποδέχθηκε τους συνέδρους, το μουσικό πρωτοποριακό σχήμα *Lyrae Cantus*, υπό τη διεύθυνση του Βασίλη Πριόβολου, που ενθουσίασε με τις μεσαιωνικές παλάντες του, την εξαιρετική ξενάγηση του αγαπητού φίλου Καθηγητή Κλασικής Αρχαιολογίας του Ε.Κ.Π.Α. Πάνου Βαλαβάνη στο μουσείο της Ακρόπολης κατά το κλείσιμο του συνεδρίου, που συνοδεύτηκε με το υπέροχο γεύμα στο εστιατόριο του Μουσείου και με θέα την Ακρόπολη.

Ευχαριστώ όλους τους αξιότιμους ομιλητές Καθηγητές από την Αμερική και την Ευρώπη, καθώς και τους συναδέλφους των Πανεπιστημίων της Ελλάδας για τις εξαιρετικές ανακοινώσεις τους με θέμα το γέλιο στους Λατίνους συγγραφείς, τις επιστημονικές προσεγγίσεις και τη συμβολή τους στη στήριξη και την προώθηση της Λατινικής Γραμματείας.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Τέλος, ευχαριστώ όλους τους τεχνικούς, τους μεταφραστές και τους εθελοντές φοιτητές που ομόρφυναν το συνέδριό μας και ικανοποίησαν όλες τις επιθυμίες των συνέδρων.
Και σας προτρέπω, φίλοι μου, *ut semper rideatis!*

ISBN 978-960-466-138-1



9 789604 661381 >