



Πανεπιστήμιο Κρήτης
Τμήμα Φιλολογίας, Π.Μ.Σ.

έρυθριῶ διηγούμενος:
Ὄψεις της ντροπῆς στα Αιθιοπικά του Ηλιόδωρου

Πάυλος Γρηγοράκης
Επόπτης: Στέλιος Παναγιωτάκης

Περιεχόμενα

Εισαγωγικά	1
Μέρος 1 ^ο	
α. Η παρενθετική αφήγηση του Κνήμωνα	7
β. <i>Αίσχνη</i> και <i>αίδώς</i> σε ληστές και βαρβάρους	13
γ. Θεαγένης: <i>ἔρωτος μὲν ἐλάττων ἡδονῆς δὲ κρείττων</i>	20
Μέρος 2 ^ο	
α. <i>Αμήχανον κάλλος</i>	28
β. Παιδεία και παρθενία	31
γ. Η ταινία της Περσίννας	33
δ. Καλάσιρις	40
Συμπερασματικά	44

Αντικείμενο της εργασίας είναι η ανάγνωση των σημαντικότερων χωρίων που περιλαμβάνουν εκδοχές της ντροπής στα *Αιθιοπικά* του Ηλιόδωρου, με σκοπό την πληρέστερη κατανόηση σημαντικών πλευρών των χαρακτήρων και της αφήγησης. Η μελέτη του συναισθήματος μπορεί να λειτουργήσει ως εργαλείο για την ανάδειξη του βαθμού εμβάθυνσης στην παράσταση της ψυχολογικής εμπειρίας και, κατ' επέκταση, την κατασκευή και την εξέλιξη των χαρακτήρων. Παράλληλα, η συγκεκριμένη φύση της 'ντροπής' αποκαλύπτει την σύνδεση της μελέτης των συναισθημάτων με κομβικά θέματα και ζητήματα του έργου συνολικά.

Εισαγωγικά

α.

Αυτή η εργασία χρησιμοποιεί τη μελέτη των συναισθημάτων ως εργαλείο, αλλά δεν καταπιάνεται με τα προβλήματα της θεωρίας και του ορισμού των συναισθημάτων. Παρόλα αυτά, είναι εξ αρχής απαραίτητη μία βασική παραδοχή: στην εργασία που ακολουθεί υιοθετώ την άποψη ότι τα συναισθήματα, όπως η ντροπή, δεν είναι αμιγώς προϊόντα φυσιολογίας αλλά περιλαμβάνουν ένα σύνολο εκτιμήσεων που συνδιαμορφώνονται από πολιτισμικούς παράγοντες. Επομένως, δεν είναι όσο ατομικά και ιδιωτικά μπορεί να μοιάζουν: σε μεγάλο βαθμό, αφορούν εσωτερικευμένους, κοινωνικά κατασκευασμένους κώδικες.¹

Απλουστεύοντας, για πρακτικούς λόγους, θα αποκαλώ συλλήβδην ‘ντροπή’ σε αυτήν την εργασία, το σύμπλεγμα που περιστρέφεται γύρω από δύο βασικούς συναισθηματικούς όρους, που διαπερνούν το έργο: την *αἰδῶ* και την *αἰσχύνη*. Καμία από τις δύο έννοιες, με το γνωστό εύρος τους, δεν περιγράφεται επαρκώς με αυτήν την μετάφραση, που είναι η επικρατούσα. Γνωρίζουμε ότι υπάρχουν διαφορές στο εύρος των χρήσεων, ακόμα και ανάμεσα σε ομόρριζους τύπους: για παράδειγμα, το ρήμα *αἰδέομαι* έχει, κατά περίπτωση, διαφορετικές εφαρμογές από την *αἰδῶ*.² Παρόλα αυτά, μία μελέτη που συμπεριλαμβάνει αυτούς τους διαφορετικούς, ομόρριζους ή όχι, όρους νομίζω ότι δικαιολογείται από την επικάλυψη στο πεδίο των χρήσεων. Τόσο η *αἰδώς* όσο και οι όροι που προέρχονται από το *αἰσχρός* στο έργο, αφορούν, εν πολλοίς, το ίδιο πεδίο των ‘evaluative categories’, όπως το ονομάζει ο Cairns, στην βασική μελέτη του.

Συνοπτικά, η *αἰδώς* είναι ένα συναίσθημα που εστιάζει στην ιδέα της αυτο-εικόνας, ιδιαίτερα όταν αυτή θίγεται στο πλαίσιο των κοινωνικών συναλλαγών. Μεσολαβείται από δύο θεμελιώδεις έννοιες: την *τιμή*, κυρίως, αλλά και το *αισχρόν*. Το *αισχρόν* και τα σχετικά ομόρριζα είναι συνδεδεμένα με την όψη και την ασχήμια. Το ρήμα *αισχύνομαι* είναι πιθανότατα παράγωγο του *αισχρός* και δηλώνει την ευαισθησία στην ενδεχόμενη ατίμωση που προκύπτει από την σύνδεση με το *αισχρόν*. Τόσο η *αιδώς*, όσο και η *αισχύνη*, βρίσκονται πολύ κοντά σε αυτές τις, εν μέρει αισθητικές, ιδέες που αφορούν την ασχήμια και γενικά την όψη και την ορατότητα με έναν συγκεκριμένο τρόπο. Στο ίδιο πλαίσιο, η *δυσωπία* είναι ένας σπανιότερος όρος, που ενώ συνδέεται με την όψη,

¹ Cairns (1993), 5 – 11

² Cairns (1993), 2 – 3

ιδιαίτερα την ασχήμια και τις εκφράσεις του προσώπου,³ καταλήγει επίσης να εμπίπτει στο εννοιολογικό πεδίο της ντροπής. Η ακριβής προέλευση και χρήση του όρου φαίνεται ότι ήταν ήδη ασαφής από την αρχαιότητα. Ο Φρόνιχος, λόγιος του 2^{ου} μ. Χ. αιώνα, επικρίνει τον Πλούταρχο γιατί χρησιμοποιεί λάθος τη λέξη: ενώ ο Πλούταρχος την χρησιμοποιεί ως ‘ντροπή’ η σωστή σημασία είναι ‘υποψία’.⁴ Ωστόσο, ο Πλούταρχος στο *Περί δυσωπίας* κάνει μερικές ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις για την δυσωπία και τις σχέσεις της με τους άλλους όρους που ανήκουν στο πεδίο της ντροπής: ὑπερβολὴ γὰρ τοῦ αἰσχύνεσθαι τὸ δυσωπεῖσθαι. διὸ καὶ οὕτω κέκληται, τρόπον τινὰ τοῦ προσώπου τῆ ψυχῆ συνδιατρεπομένου καὶ συνεξατονούντος. ὡς γὰρ τὴν κατήφειαν ὀρίζονται λύπην κάτω βλέπειν ποιούσαν, οὕτω τὴν αἰσχυνηλίαν μέχρι τοῦ μηδὲ ἀντιβλέπειν τοῖς δεομένοις ὑπέεικονσαν δυσωπίαν ὠνόμασαν.

Plut. *Mor.* 528e

Ο Πλούταρχος εδώ ορίζει την *δυσωπία* ως το ένα άκρο σε ένα υποθετικό φάσμα του *αἰσχύνομαι*. Την συνδέει με την έκφραση του προσώπου και, μέσα από μία παρατυμολογική ερμηνεία, καταλήγει να περιγράφει το περιεχόμενο της *δυσωπίας* ως την αδυναμία να κοιτάξεις κάποιον στο πρόσωπο. Ωστόσο, αυτή η εστίαση στην φαινομενολογία του συναισθήματος είναι σημαντική και για την προκειμένη προσέγγιση των *Αἰθιοπικῶν*. Όπως υποστηρίζουν μελετητές, όπως ο Cairns και ο Kaster, μεθοδολογικά είναι σημαντικό να μην περιοριζόμαστε στα λεκτικά ‘labels’ του εκάστοτε συναισθήματος αλλά να αναγνωρίζουμε τους ποικίλους τρόπους με τους οποίους ενεργοποιούνται τα ευρύτερα συναισθηματικά σενάρια. Τα ‘συμπτώματα’ στη φυσιολογία, η γλώσσα του σώματος και οι μεταφορές έχουν εξ ίσου σημαντικό ρόλο στο να εκφράζουν, να περιγράφουν και να δομούν τα συναισθήματα.⁵ Σε όλο το έργο, δείκτες όπως τα ρήματα *έρυθρίαω*, *πυρριάω* και άλλα, λειτουργούν μετωνυμικά για να περιγράψουν κάτι που ανήκει σαφώς στον εννοιολογικό χώρο της ντροπής.

Με αυτά υπόψη, σκοπός της εργασίας δεν είναι η λεξιλογική συλλογή και κατηγοριοποίηση των περιπτώσεων ‘ντροπής’ αλλά η ένταξή τους στο συγκεκριμένο του χαρακτήρα και της αφήγησης. Σε πολλές περιπτώσεις, η συναισθηματική δήλωση

³ LSJ, βλ. *δυσωπία* και *δυσωπέω*

⁴ Beck (2013), 533, πρβλ. Φρον. *Ecllog.* 160: *Πλουτάρχῳ μὲν ἔστι Περί δυσωπίας βιβλίον, τοῦτο ὅπερ οἶεται δηλοῦν ἐντρέπεσθαι καὶ μὴ ἀντέχειν δι’ αἰδῶ. ἀλλὰ σημαίνει ἢ δυσωπία παρὰ τοῖς ἀρχαίοις τὴν ὑπόφρασιν καὶ τὸ ὑποπτέειν.*

⁵ Cairns (2008)

ντροπής πηγαίνει πολύ βαθύτερα από μία επιδερμική λογοτεχνική εντύπωση και αποκαλύπτει βασικές ευαισθησίες του χαρακτήρα σε ιδιαίτερες αξίες που θίγονται. Η φύση της ντροπής, με την εστίαση στην αυτοεικόνα και το (ενδεχόμενο) ακροατήριο, αποκαλύπτει την ευαισθησία σε κοινωνικές νόρμες και ιδανικά. Έτσι, οι περιπτώσεις ντροπής στο έργο αποκτούν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις σχέσεις που δημιουργούν ανάμεσα στους χαρακτήρες, το εσωτερικό κοινό, τον αναγνώστη, αλλά και τους στόχους του αφηγητή, ή του συγγραφέα. Με αυτόν τον τρόπο, η μελέτη των εκφάνσεων της ντροπής λειτουργεί ως ένα νήμα που καθοδηγεί τη συζήτηση κεντρικών θεματικών του έργου.

β. Αφήγηση, χαρακτήρες και συναισθήματα

Με βάση τα παραπάνω, ένα σημαντικό μέρος αυτής της εργασίας περιλαμβάνει συζήτηση του τρόπου με τον οποίο παρουσιάζονται και κατασκευάζονται οι χαρακτήρες, μέσω της παράστασης της συναισθηματικής εμπειρίας. Επομένως, είναι απαραίτητες κάποιες παρατηρήσεις για την σχέση του είδους και των αφηγηματικών τεχνικών με την κατασκευή των χαρακτήρων και, εν τέλει, με τα συναισθήματα. Η δημιουργία των χαρακτήρων θεμελιώνεται στον τρόπο με τον οποίο οργανώνεται η αφήγηση της ιστορίας. Ειδικά στον Ηλιόδωρο, η αφηγηματική τεχνική είναι πάντα σημείο έμφασης: το πότε, πώς και από ποιον μαθαίνουμε κάτι για την ιστορία και τους χαρακτήρες είναι ένα αυτόνομο ερμηνευτικό ζήτημα.⁶ Επομένως, δύο φίλτρα μέσα από τα οποία περνά πάντα η ανάγνωση του χαρακτήρα είναι πρώτα ο συγκεκριμένος αφηγητής και, δεύτερο, ο τρόπος με τον οποίο δομείται η χρονική αλληλουχία της αφήγησης. Πρώτο παράδειγμα, η γνωστή αμφισημία του Καλάσιρι ως αφηγητή. Ο αιγύπτιος ιερέας είναι το πρωτοτυπικό παράδειγμα 'ύποπτου' αφηγητή στα Αιθιοπικά, αφού πολλές φορές αποδεικνύεται ότι έχει δικούς του, αυτόνομους στόχους που δεν γίνονται αμέσως ξεκάθαροι και καταλήγουν να υποσκάπτουν την εμπιστοσύνη μας στην αφήγηση.

Από την άλλη, το θέμα της χρονικής αλληλουχίας είναι ένα από τα χαρακτηριστικά της εκζήτησης της αφήγησης του Ηλιόδωρου. Ο τρόπος με τον οποίο παρακρατείται ή αποδίδεται η πληροφορία στον αναγνώστη είναι η ουσία τόσο της τελικής λύσης της πλοκής, όσο και της γενικότερης έλξης του έργου.⁷ Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η

⁶ de Temmerman (2014), 246

⁷ Whitmarsh (2011)

αμφισημία στο ζήτημα της ταυτότητας της Χαρίκλειας. Ο αξιοπερίεργος τρόπος με τον οποίο αποκαλύπτεται ως κόρη του βασιλιά των Αιθίοπων ανατρέπει τις εύλογες υποθέσεις του αναγνώστη και δημιουργεί ερωτήματα για σημαντικά θέματα που αφορούν την συγκρότηση της πολιτισμικής ταυτότητας. Γενικότερα, η ερμηνευτική αμφισημία είναι προσφιλής του Ηλιόδωρου. Στο πλαίσιο της κατασκευής των χαρακτήρων, ακόμα και τα μυθολογικά παραδείγματα που εισάγονται εμπεριέχουν έναν βαθμό αμφισημίας. Όταν ο Θεαγένης συγκρίνεται με τον Αχιλλέα, αυτά που συνάγουμε στο πρώτο επίπεδο ανάγνωσης (κάλλος, ανδρεία) μπορεί να υποσκάπτονται ή να έρχονται σε αντίθεση με δευτερεύοντα, ενδεχομένως προβληματικά, σημεία που υπονοούνται (παρορμητικότητα, έλλειψη αυτοελέγχου στα συναισθήματα).⁸

Σταθερά, οι απόψεις των ερευνητών για τους χαρακτήρες των ελληνικών μυθιστορημάτων τονίζουν τον ρόλο της τυπολογίας. Οι πρωταγωνιστές έχουν τυπικά χαρακτηριστικά, όπως και οι βασιλιάδες, οι ληστές, οι βάρβαροι. Ακόμα πιο πέρα, φαίνεται να υπάρχουν κάποιες βασικές διακρίσεις ανάμεσα σε ‘καλούς’ και ‘κακούς’ χαρακτήρες, που αντικατοπτρίζονται στην κατάληξή τους: οι καλοί έχουν καλό τέλος και οι κακοί συνήθως πεθαίνουν ή καταστρέφονται, με διάφορους τρόπους. Αυτές οι τυποποιήσεις είναι, ως έναν βαθμό, αποτέλεσμα της επιρροής της ρητορικής στην λογοτεχνική θεωρία αλλά και πιο ριζικών αρχαίων αντιλήψεων για τη σύσταση του χαρακτήρα.⁹ Στην αρχαία σκέψη, ο χαρακτήρας δεν έγκειται τόσο στην ιδιαίτερη ποιότητα του προσωπικού, εσωτερικού κόσμου αλλά εκφράζεται μέσα από την κατοχή ή την έλλειψη αρετών. Ωστόσο, υπάρχουν περιπτώσεις στον Ηλιόδωρο όπου αυτό το προϋπάρχον υλικό χρησιμεύει για την ανατροπή των προσδοκιών του αναγνώστη, ως μέρος του παιχνιδιού με αυτά τα στερεότυπα. Ένα τέτοιο παράδειγμα, που θα δούμε, είναι ο ληστής Θύαμης.

Από αυτήν την άποψη, ο ρόλος των συναισθημάτων είναι εξαιρετικά σημαντικός. Η έρευνα ανιχνεύει στις διαχυτικές συναισθηματικές εκφράσεις την επιρροή του θεάτρου της κλασικής εποχής.¹⁰ Η θεατρικότητα είναι πράγματι σημαντικός παράγοντας, όμως η σημασία αυτών των δραματικών συναισθηματικών επεισοδίων δεν εξαντλείται εκεί. Ένας από τους στόχους της εργασίας είναι να δείξει ότι οι συναισθηματικές συγκρούσεις αποτελούν το πεδίο ενός από τα βασικά ιδεολογικά προβλήματα του

⁸ de Temmerman (2014) 282 - 288

⁹ de Temmerman (2014), 8 – 16

¹⁰ Fusillo (1999)

έργου. Συγκεκριμένα, ο τρόπος με τον οποίο οι χαρακτήρες αντιδρούν και διαχειρίζονται την συναισθηματική εμπειρία, συνήθως στο πλαίσιο του έρωτα, συνδέεται άμεσα με την έννοια του αυτό-ελέγχου, όπως απεικονίζεται κυρίως μέσα από την ιδανική *σωφροσύνη*. Αυτή η διεργασία έχει διαφορετικές παραμέτρους στο πλαίσιο των εκάστοτε χαρακτήρων, που τους διαμορφώνουν και τους βαθαίνουν. Η Χαρίκλεια, ο Θεαγένης, ο Καλάσιρις, ακόμα και ελάσσονες χαρακτήρες όπως η Δημινέτη και η Περσίννα, αντιμετωπίζουν τα ίδια, εν πολλοίς, προβλήματα αλλά διαφοροποιούνται στη βάση της διαχείρισης των συναισθημάτων τους. Στις ενότητες που ακολουθούν, ξεκινώντας από πιο περιφερειακές περιπτώσεις και καταλήγοντας στους κεντρικούς χαρακτήρες, τα επεισόδια ντροπής θα αποτελούν το σημείο εκκίνησης για την συζήτηση της σχέσης των ιδανικών αρετών των χαρακτήρων με την, ως έναν βαθμό δυσπρόσιτη, υποκείμενη φιλοσοφία του έργου.

Μέρος 1^ο

α. Η παρενθετική αφήγηση του Κνήμωνα

Στην αρχή του πρώτου βιβλίου, ο Θεαγένης και η Χαρίκλεια αιχμαλωτίζονται από μία ομάδα ξένων ληστών, οι οποίοι τους παραδίδουν για φύλαξη σε έναν Έλληνα, επίσης αιχμάλωτο, τον αθηναίο Κνήμωνα. Μετά την πρώτη τους γνωριμία, το ζευγάρι παρακαλεί τον Κνήμωνα να τους διηγηθεί την ιστορία του, για να παρηγορηθούν. Αυτή η διήγηση εκτείνεται σε σημαντικό μέρος του πρώτου και του δεύτερου βιβλίου. Ο Κνήμοντας θα πει την ιστορία της εξορίας του, που είναι αποτέλεσμα της σύγκρουσής του με την μηριά του, την Δημαινέτη. Ο πατέρας του Αρίστιππος παρουσιάζεται ως θύμα πλεκτάνης αυτής της άσεμνης γυναίκας. Ο Κνήμοντας διηγείται το πώς απέκρουσε τις προσπάθειες της Δημαινέτης να τον αποπλανήσει και την επακόλουθη εκδικητικότητα της περιφρονημένης ερωμένης, η οποία στρέφει τον πατέρα εναντίον του γιου και προκαλεί, εν τέλει, την καταστροφή και των τριών. Σε ένα σημαντικό άρθρο, ο Morgan ανέδειξε την σημασία αυτής της εγκιβωτισμένης αφήγησης. Τόσο η θέση όσο και το περιεχόμενό της, έχουν σημαντικό ρόλο για την δομή και την ερωτική ιδεολογία της κύριας αφήγησης.¹¹ Ξεκινώντας από αυτή τη βάση, σε αυτήν την ενότητα θα εξερευνήσω πώς το σενάριο ντροπής που υπάρχει στην αφήγηση του Κνήμωνα, καθώς και στον λόγο της Δημαινέτης, συνδέεται με κάποια βασικά θέματα του έργου. Η ιστορία ξεκινάει με τις πρώτες κεκαλυμμένες προσπάθειες της Δημαινέτης να προσεγγίσει ερωτικά τον θετό της γιο:

Ἐπεὶ δὲ ἰταμώτερον προσήει καὶ θερμότερα ἦν τὰ φιλήματα τοῦ πρέποντος καὶ τὸ βλέμμα τοῦ σώφρονος ἐξιστάμενον πρὸς ὑπόνοιαν ἤγεν, ἤδη τὰ πολλὰ καὶ ὑπέφευγον καὶ πλησιάζουσιν ἀπωθούμην. Καὶ τὰ μὲν ἄλλα τί δεῖ μηκύνοντα ἐνοχλεῖν; τὰς πείρας ἅς καθῆκε, τὰς ὑποσχέσεις ἅς ἐπηγγείλατο νῦν μὲν παιδίον νῦν δὲ γλυκύτατον ὀνομάζουσα καὶ αὐθις κληρονόμον καὶ μετ' ὀλίγον ψυχὴν ἑαυτῆς ἀποκαλοῦσα καὶ ἀπλῶς τὰ καλὰ τῶν ὀνομάτων τοῖς ἐπαγωγῶν παραμιγνῦσα καὶ οἷσισι μᾶλλον προστρέχω περισκοποῦσα, ὡς ἐν μὲν τοῖς σεμνοτέροις μητέρα ἑαυτὴν ἀναπλάττουσα ἐν δὲ τοῖς ἀτοπωτέροις τοῦτο ἐκεῖνο λαμπρῶς ἐρωμένην ὑποφαίνουσα.

¹¹ Morgan (1989), 99-113.

Σε αυτό το χωρίο κυριαρχεί η μίξη μητέρας και ερωμένης. Η ερωτική διάθεση της Δημαινέτης σε σχέση με τον θετό της γιο, ενεργοποιεί ένα από τα μεγάλα ταμπού για την ηθική του αρχαίου κόσμου. Η Δημαινέτη υποκύπτει σε μια επιθυμία που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί αιμομικτική, πράγμα που μαιώνει τον μητρικό της ρόλο. Ο Κνήμωνας φαίνεται να καταλαβαίνει τις προθέσεις της και να την αποκρούει, τονίζοντας την δική του αγνότητα απέναντι στην διαστροφή και την *τέχνη* της (1.9.2). Ο όρος *τέχνη* είναι σημαντικός για τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται η Δημαινέτη, γιατί η ιδιαίτερη ικανότητά της να αποπλανεί ανήκει στον χώρο της πορνείας και όχι της συζύγου.¹² Το γεγονός ότι παρουσιάζεται πρόθυμη να διαπράξει μοιχεία, συν τοις άλλοις, ενισχύει αυτήν την ανάγνωση. Συχνά, η καταδίκη για μοιχεία υποβίβαζε την ελεύθερη γυναίκα στο status της πόρνης.¹³

Παράλληλα, το χωρίο περιέχει, σε μία πρώτη μορφή, την έννοια της υπέρβασης κοινωνικών ορίων που σχετίζεται με την έλλειψη ελέγχου. Το *ίταμώτερον* στη συμπεριφορά, που συνδέεται με την παρορμητικότητα, σε συνδυασμό με το σχόλιο ότι τα φιλιά άρχισαν να γίνονται *θερμότερα τοῦ πρέποντος* υποδεικνύουν ότι παραβιάζεται ένα σαφές ηθικό όριο που βρίσκεται σε ισχύ και ρυθμίζει την συγκεκριμένη κοινωνική σχέση. Αυτή η παραβίαση γίνεται ακόμα πιο ξεκάθαρη στην διατύπωση για το βλέμμα της Δημαινέτης. Το βλέμμα αυτό, παρουσιάζεται να ξεπερνάει ή να βρίσκεται έξω (*ἐξιστάμενον*) από το *‘σῶφρον’*. Η έννοια της σωφροσύνης είναι κομβική: η σύνδεσή της με τον έλεγχο της σεξουαλικής επιθυμίας είναι άρρηκτη και διέπει το έργο. Η ανάγνωση της σωφροσύνης σε σχέση με το βλέμμα γίνεται πιο πλήρης αν αναλογιστούμε την αντίληψη για την απτική φύση της όρασης στην αρχαιότητα. Για αυτές τις συνδηλώσεις θα γίνει λόγος αργότερα. Το βλέμμα και η όραση παίρνουν και αλλού παρόμοια αρνητική χροιά:

Ἐξέπληττε μὲν δὴ καὶ πάντας τὰ ὀρώμενα καὶ τὴν νικητήριον ἀνδρείας τε καὶ κάλλους ψῆφον τῷ νεανίᾳ πάντες ἀπένεμον. Ἦδη δὲ ὅσαι δημῶδεις γυναῖκες καὶ τὸ τῆς ψυχῆς πάθος ἐγκρατεῖα κρύπτειν ἀδύνατοι μήλοισ τε καὶ ἄνθεσιν ἔβαλλον

¹² Morales (2022), 24 - 25

¹³ Gardner (1987), 125 - 130

Ο τρόπος με τον οποίο αυτές οι *δημώδεις γυναίκες* κοιτούν και αντιδρούν στο θέαμα της ομορφιάς του Θεαγένη παρουσιάζεται ως δηλωτικός ηθικής αδυναμίας.¹⁴ Αυτό που κρίνεται ιδιαίτερα είναι η έλλειψη εγκράτειας. Σε κάθε περίπτωση, η περιγραφή της Δημαινέτης με αυτούς τους όρους είναι ένας υπαινιγμός για την ιδιαίτερη λειτουργία και την σημασία της φαινομενικά ανεξάρτητης αφήγησης του Κνήμωνα. Όπως θα δούμε αναλυτικότερα, η σωφροσύνη βρίσκεται στον πυρήνα του χαρακτήρα της Χαρίκλειας, επομένως η τοποθέτηση της Δημαινέτης εκτός του χώρου της σωφροσύνης είναι έκφραση αυτού που ο Morgan ονομάζει ‘the antithesis between true love and various corrupt or otherwise unsatisfactory alternatives’.¹⁵ Η εικόνα της αδυναμίας της Δημαινέτης να ελέγξει την επιθυμία της, δηλαδή η παραδειγματική εικόνα έλλειψης σωφροσύνης, ολοκληρώνεται σε αντίστιξη με την εικόνα του αγνού Κνήμωνα:

Παναθηναίων τῶν μεγάλων ἀγομένων, ὅτε τὴν ναῦν Ἀθηναῖοι διὰ γῆς τῇ Ἀθηναῖ πέμπουσιν, ἐτύγχανον μὲν ἐφηβέων, ἄσας δὲ τὸν εἰωθότα παιᾶνα τῇ θεῷ καὶ τὰ νενομισμένα προπομπεύσας, ὡς εἶχον στολῆς αὐτῇ χλαμῦδι καὶ αὐτοῖς στεφάνοις ἔρχομαι οἴκαδε ὡς ἑμαυτόν. Ἡ δὲ ἐπειδὴ τὸ πρῶτον εἶδεν ἐκτὸς ἑαυτῆς γίνεται καὶ οὐδὲ ἐσοφίστευεν ἔτι τὸν ἔρωτα, ἀλλ’ ἀπὸ γυμνῆς τῆς ἐπιθυμίας προσέτρεχε καὶ περιβαλοῦσα «ὁ νέος Ἴππόλυτος, ὁ Θεσεύς ὁ ἐμός» ἔλεγε. Τίνα με οἶεσθε γεγενῆσθαι ὃς καὶ νῦν ἐρυθριῶ διηγούμενος;

1.10.1

Η αντίθεση των χαρακτήρων γίνεται ορατή: ο Κνήμοντας παρουσιάζεται ντυμένος με τη χλαμύδα και με στεφάνι στα μαλλιά, όπως αρμόζει σε έναν έφηβο που μόλις έχει γυρίσει από την γιορτή των Παναθηναίων όπου έψαλλε τον παιάνα στην θεά, ενδεδυμένος τα σύμβολα της σεμνότητας και της ανδρικής αρετής. Όταν η αφήγηση στρέφεται στην Δημαινέτη, την βλέπουμε εκτός εαυτού και *ἀπὸ γυμνῆς τῆς ἐπιθυμίας*. Γνωρίζουμε ότι η συμμετοχή στην πομπή των Παναθηναίων λειτουργεί συμβολικά για τη συγκρότηση της ταυτότητας των συμμετεχόντων: συγκεκριμένα ο ρόλος των εφήβων συνδεόταν με το στάτους τους ως Αθηναίων πολιτών, την ικανότητά τους να υπηρετήσουν στον στρατό της πόλης και, κατ’ επέκταση, με την εκκολαπτόμενη

¹⁴ Whitmarsh (2011), 173

¹⁵ Morgan (1989), 112.

ανδρική τους ταυτότητα. Σε δεύτερο επίπεδο, η απονομή στεφάνων στους εφήβους ήταν τιμή που αναγνώριζε κυρίως τις αρετές της *εὐσεβείας* και της *εὐταξίας*.¹⁶

Η Δημαινέτη δεν είναι γυμνή η ίδια, αλλά η εικόνα της γύμνιας λειτουργεί μεταφορικά για να περιγράψει την επιθυμία της. Αυτή η λεπτομέρεια της γύμνιας συνηγορεί στο ότι η συμπεριφορά της Δημαινέτης, η έλλειψη σωφροσύνης, τοποθετείται στον ευρύτερο συναισθηματικό χώρο που καλύπτεται από την *αἰδῶ*. Οι μεταφορές που προέρχονται από τον χώρο των ενδυμάτων είναι τυπικές: εικόνες που σχετίζονται με διάφορες εκδοχές του ρ. *καλύπτω* συνδέονται ειδικά με την *αἰδῶ*, ενώ ακόμα και το ένδυμα καταλήγει να λειτουργεί συμβολικά και μετωνυμικά για το ίδιο το συναίσθημα.¹⁷ Ο υπαινιγμός είναι ότι όταν αφαιρείται αυτό το κάλυμμα, η μητριά απεκδύεται την *αἰδῶ* και το στάτους της αξιοσεβάσστης μητέρας και συζύγου.¹⁸ Η γυμνή επιθυμία της Δημαινέτης καταλήγει να είναι ένα σύμβολο της έλλειψης *αἰδοῦς*. Από αυτήν την άποψη, έχει ενδιαφέρον να αντιπαραβάλουμε την αντίδραση της Χαρίκλειας στο γυμνό σώμα, που βλέπουμε στο 2^ο βιβλίο:

Οἱ δὲ ὡς εἶδον ἄνδρα γυμνὸν ἀπροσδόκητον τραυματίαν φονῶντα τὴν ὄψιν, ἢ μὲν Χαρίκλεια καὶ πρὸς τὰ κοιλότερα τοῦ σπηλαίου κατεδύετο, τάχα μὲν καὶ εὐλαβηθεῖσα πλέον δὲ ἄρα καταισχυνθεῖσα τὴν γυμνὴν καὶ οὐκ εὐσχήμονα τοῦ φανέντος ὄψιν·

2.13

Η Χαρίκλεια, το πρότυπο της αφοσίωσης στην σωφροσύνη, μπροστά στην θέα ενός γυμνού άνδρα νιώθει έντονα ντροπή (*καταισχυνθεῖσα*). Αυτή η ευαισθησία, που την κάνει να φύγει προς τα ενδότερα της σπηλιάς, δείχνει ότι αναγνωρίζει ακριβώς αυτήν την μεταφορική ισχύ της γύμνιας και τη σχέση της με την *αἰδῶ*. Αυτό το παράδειγμα είναι άλλη μία ένδειξη της αντιθετικής κατασκευής των δύο γυναικείων χαρακτήρων, στη βάση της οποίας βρίσκεται η *αἰδώς* και η *σωφροσύνη*, ως ο ενδεδειγμένος τρόπος διαχείρισης της σεξουαλικής συμπεριφοράς και της επιθυμίας. Συνολικά, η ιστορία του Κνήμωνα και της Δημαινέτης βαθαίνει την εμπειρία του αγνού έρωτα του Θεαγένη και της Χαρίκλειας. Η Δημαινέτη σαν χαρακτήρας είναι ένας αντίθετος πόλος: η ερωτική

¹⁶ Shear (2021), 276 —280.

¹⁷ Cairns (2016), 25-41.

¹⁸ Cairns (1996), 78-83, συζήτηση του Hdt. 1.8.3: δέσποτα, τίνα λέγεις λόγον οὐκ ὑγία, κελεύων με δέσποιναν τὴν ἐμὴν θεήσασθαι γυμνήν; ἅμα δὲ κιθῶνι ἐκδυομένῳ συνεκδύεται καὶ τὴν αἰδῶ γυνή.

της επιθυμία είναι διεφθαρμένη, ασυγκράτητη, εφήμερη και την οδηγεί στην αυτοκαταστροφή. Η δευτερεύουσα πλοκή αποτελεί το αντιπαράδειγμα, την απτή απόδειξη της ισχύος των αξιών που ενσαρκώνει η ιδανική αγάπη της Χαρίκλειας, και η κατάληξη των δύο γυναικών αντικατοπτρίζει την ηθική οικονομία του έργου.¹⁹

Καταλήγοντας στο εμφατικό «*καὶ νῦν ἐρυθριῶ διηγούμενος*» του Κνήμωνα, παρατηρούμε πώς το πλαίσιο της διήγησης επανατοποθετεί και διαμορφώνει το συναισθηματικό σενάριο. Όλο το επεισόδιο νοηματοδοτείται ξανά από την διήγηση, που γίνεται σε δεύτερο χρόνο. Η ντροπή του Κνήμωνα επαν-εμφανίζεται τη στιγμή που, μέσω της διήγησης, εκθέτει τον εαυτό του και την ιστορία του στα μάτια του ακροατηρίου του. Όταν η Δημινέτη αναθεωρεί τον τρόπο που προσέγγισε τον Κνήμωνα, δικαιολογεί την απόρριψη με βάση την ντροπή και ταυτόχρονα εξηγεί, εν μέρει, το *ἐρυθριῶ* του:

Νῦν δὲ ὄρᾶν φαντάζομαι, παρόντος ἀκούειν ἀπατῶμαι, ὄνειδίζοντα τὴν ἄδικον ἐπιβουλήν αἰσχύνομαι· συντεύξεσθαί ποτε ὑπελθόντι καὶ ἀπολαύσειν, ἢ καὶ αὐτὴ παρ' ἐκεῖνον φοιτήσιν ὅπου ποτ' ἂν ἦ γῆς ὑποτίθεμαι. Ταῦτα ὑπεκκαίει, ταῦτα ἐκμαίνει. Δίκαια μὲν ὦ θεοὶ πάσχω· τί γὰρ οὐ περιεῖπον ἀλλ' ἐπεβούλευον; Τί δὲ οὐχ ἰκέτευον ἀλλ' ἐδίωκον; Ἡρνήσατο τὴν πρώτην ἀλλὰ προσηκόντως· ἀλλοτρίαν μὲν ἀλλ' οὖν γε πατρῶαν εὐνήν ἡσχύνετο· τυχὸν ἂν μετεπέισθη χρόνῳ πρὸς τὸ ἡμερώτερον καὶ πειθοῖ μεταπλαττόμενος. Ἀλλ' ἡ θηριώδης ἐγὼ καὶ ἀνήμερος ὥσπερ οὐκ ἐρῶσά τινος ἀλλ' ἄρχουσα δεινὸν ὅτι μὴ ἐξ ἐπιτάγματος ὑπήκουσεν ἐποισάμην καὶ εἰ τῆς Δημινέτης ὑπερεῖδε πολὺ τὴν ὥραν αὐτῆς ὑπερβάλλων

1.15

Η Δημινέτη έχει δίκιο, ως έναν βαθμό. Το *ἡσχύνετο* που απευθύνεται στον Κνήμωνα περιλαμβάνει, κυρίως, το σενάριο του σεβασμού στον πατέρα. Αυτό την κάνει να πιστεύει ότι μία πιο διαλλακτική και ήπια προσέγγιση θα είχε καλύτερα αποτελέσματα. Όμως το *ἐρυθριῶ* του Κνήμωνα δεν εξαντλείται εκεί. Ο Κνήμοντας λέει ότι κοκκινίζει γιατί διηγείται μία ιστορία στην οποία ο πατρικός σεβασμός είναι μόνο ένα μέρος του σεναρίου. Όταν ακούμε την ιστορία από το δικό του στόμα, είναι σαφές ότι υπάρχει επίσης η διάσταση μίας αποκλίνουσας σεξουαλικής εμπειρίας, που αγγίζει τα όρια του μιάσματος. Κατ' επέκταση, η ντροπή του Κνήμωνα είναι, κατά κάποιον τρόπο,

¹⁹ Morgan (1989)

αντικατοπτρισμός της αποτυχίας της Δημεινέτης να επιδείξει αυτό-έλεγχο και να αναγνωρίσει τους κοινωνικούς και ηθικούς κανόνες που θίγονται. Πώς όμως εξηγείται η δήλωση ντροπής από τον Κνήμωνα, εφόσον δεν διακινδυνεύεται η δική του ηθική ακεραιότητα αλλά της μητριάς του; Πιστεύω ότι η απάντηση σε αυτό το ερώτημα σχετίζεται με την αποκλίνουσα φύση της ερωτικής επιθυμίας και τη σύνδεσή της ντροπής με τους μηχανισμούς της αηδίας.

Είναι αλήθεια ότι η αιμομικτική διάσταση της σχέσης δεν τονίζεται και σίγουρα δεν υπάρχουν ρητές αναφορές ή λεξιλόγιο που να παραπέμπει στην αηδία. Παρόλα αυτά, νομίζω ότι έστω σε υπαινικτικό επίπεδο, ισχύει και εδώ η σύνδεση της αηδίας (ή αυτό που οι ερευνητές ονομάζουν ‘projective disgust’²⁰) με την αίσθηση ντροπής (ή την έλλειψή της), που είναι τυπική.²¹ Παράλληλα, η διαφορά ηλικίας ανάμεσα στο ζευγάρι ενδέχεται να ενεργοποιεί παρόμοιες αντιδράσεις: στις γερασμένες γυναίκες συμπυκνώνονται τα περισσότερα χαρακτηριστικά που συνδέονται με την αηδία και η διακωμώδησή τους αποτελεί παράδοση τόσο της ελληνικής όσο και της ρωμαϊκής λογοτεχνίας.²² Οι τρόποι με τους οποίους η ντροπή συνδέεται με την αηδία, ιδιαίτερα στο πλαίσιο της σεξουαλικής συμπεριφοράς, έχουν αναλυθεί.²³ Αλλά ακόμα και αν η υποψία της αηδίας στο χωρίο είναι ισχνή, νομίζω ότι η δήλωση ντροπής του Κνήμωνα είναι μία λειτουργία των μηχανισμών της. Με τον τρόπο που προσιδιάζει στις λογοτεχνικές χρήσεις της αηδίας, ο Κνήμωνας ‘expresses sensitivity to the elicitors of disgust lest contagion affect his own discourse’.²⁴ Η διήγηση είναι ένα είδος επανάληψης της επαφής με το απεχθές και έτσι ο Κνήμωνας δηλώνει την ντροπή του για να περιορίσει την μεταδοτικότητα: το γεγονός ότι κοκκινίζει είναι μία απόδειξη ότι αναγνωρίζει την ρήξη των κοινωνικών και ηθικών κανόνων και ότι μετέχει των αξιών που θίγονται, όπως ο αυτοέλεγχος.

²⁰ Lateiner & Spatharas (2016), 23 - 24

²¹ Miller (1997), 34: “The sense of shame is largely constituted by disgust.”

²² Menninghaus (2003) 83 – 86

²³ Miller (1997), 34 – 36

²⁴ Lateiner & Spatharas (2016), 29

β. *αίσχνη* και *αίδώς* σε ληστές και βαρβάρους

Με σημείο εκκίνησης ότι οι εκφράσεις ντροπής προδίδουν μια ευαισθησία σε κοινωνικά κατασκευασμένες αξίες ή ιδανικά, σε αυτήν την ενότητα θα ξαναδιαβάσω τα βασικά επεισόδια ντροπής που αφορούν ληστές και *βαρβάρους* στο έργο. Οι βασικοί άξονες της ανάγνωσης θα είναι δύο: πώς πρέπει να ερμηνεύσουμε τις δηλώσεις που περιστρέφονται γύρω από τους βασικούς όρους *αισχύνομαι* και *αιδέομαι* και ποιες είναι οι αξίες με τις οποίες σχετίζονται; Πριν συζητηθούν τα συγκεκριμένα χωρία, είναι σημαντικές κάποιες γενικές παρατηρήσεις για αυτό που θα ονομάζαμε ‘ελληνικότητα’ του έργου. Το ζήτημα της εθνικότητας γίνεται αισθητό πολύ νωρίς στο πρώτο βιβλίο, κυρίως μέσω του γλωσσικού εμποδίου. Στο πρώτο επεισόδιο, γίνεται κατ’ επανάληψη αναφορά στην αδυναμία και των δύο ομάδων ληστών να καταλάβουν τα λόγια της Χαρίκλειας. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο τους παραδίδουν στον νεαρό Αθηναίο, για να μπορούν να μιλούν (*τοῦ διαλέγεσθαι ἔνεκεν*, 1.7.3). Αργότερα, η διήγηση των ιστοριών του Κνήμωνα λειτουργεί ως παρηγοριά για το ζευγάρι.

Παράλληλα, η περιγραφή της εξωτερικής εμφάνισης των άγνωστων, ως αυτό το σημείο, νέων θα πρέπει να ήταν αρκετή ώστε ένας αναγνώστης οικείος με τις επιταγές του είδους, να υποθέσει ότι πρόκειται για τους πρωταγωνιστές ενός ελληνικού μυθιστορήματος.²⁵ Η ετερότητα των ληστών επιβεβαιώνεται όταν στο πρόσωπο του Κνήμωνα αναγνωρίζουν έναν άλλον Έλληνα:

«[...] Ἕλληνας ὄντας οἰκτεῖρω καὶ αὐτὸς Ἕλλην γεγονώς.» «Ἕλλην; ὦ θεοί! ἐπεβόησαν ὑφ’ ἡδονῆς ἅμα οἱ ξένοι. «Ἕλλην ὡς ἀληθῶς τὸ γένος καὶ τὴν φωνήν· τάχα τις ἔσται τῶν κακῶν ἀνάπνευσις.»

1.8.6

Η ελληνική ταυτότητα σε αυτό το χωρίο έγκειται σε δύο πράγματα: το γένος και την φωνήν. Όμως, ο Κνήμοντας εδώ φαίνεται ότι έχει ήδη υποθέσει αυτόματα την καταγωγή των δύο νέων από την όψη τους: οι ληστές στην αρχή του έργου είχαν ήδη παρατηρήσει την ιδιαιτερότητα της ενδυμασίας της Χαρίκλειας (*τὴν κόρην δὲ ὀρώντες ἐν ξένη καὶ περιβλέπτω τῇ στολῇ* 1.3.6) και εκείνη, από την άλλη, παρατηρεί το ασυνήθιστο χρώμα της επιδερμίδας τους (*τὸ ἄηθες τῆς χροιάς* 1.2.8). Σε αυτό το σημείο, τίθεται η βάση μιας βασικής αμφισημίας του έργου: όταν αποδειχθεί ότι η Χαρίκλεια

²⁵ De Temmerman (2014), 247 - 248

έλκει την καταγωγή της από την χώρα των Αιθιοπών, η αντιπαράθεση Έλληνα και ξένου επαναδιαπραγματεύεται.²⁶

Στο παραπάνω χωρίο, οι κεντρικοί ήρωες ελπίζουν να βρουν στο πρόσωπο του νέου Έλληνα συντρόφου μία ‘ανάσα από τα βάσανα’. Αυτή είναι μία σημαντική ένδειξη για το ιδεολογικό φορτίο της εθνικότητας στο έργο. Από την μία, οι κεντρικοί ήρωες είναι εξ ολοκλήρου εμβαπτισμένοι στις ελληνικές αξίες: η Χαρίκλεια έχει ανατραφεί από τον Έλληνα Χαρική στους Δελφούς και έγινε ιέρεια της Αρτέμιδος. Ο Θεαγένης ισχυρίζεται ότι είναι απόγονος του Αχιλλέα (2.34) και συμμετέχει σε αμιγώς ελληνικές δραστηριότητες: τον βλέπουμε στο συμπόσιο και στους Πυθικούς αγώνες ως αρχιθεωρό όπου, όταν χρειάστηκε, κέρδισε και την οπλιτοδρομία. Οι αθλητικές του ικανότητες, κυρίως στο τρέξιμο και την πάλη, ως προέκταση της πολεμικής του αρετής, είναι επίσης ένας δείκτης ελληνικότητας: η νίκη του επί του γιγαντόσωμου βαρβάρου στο 10^ο βιβλίο οφείλεται ακριβώς στο γεγονός ότι έλαβε την συγκεκριμένη – ελληνική – εκπαίδευση.²⁷ Έτσι, η παραδοσιακή αντίθεση Ελλήνων και βαρβάρων επικυρώνεται. Ακόμα και ως λογοτεχνικό προϊόν, τα Αιθιοπικά είναι εμποτισμένα από την ελληνική παράδοση: βασική είναι η επιρροή του Ομήρου. Ένα επεισόδιο στο 3ο βιβλίο, δια φωτίζει το πώς τα όρια μεταξύ Έλληνα και ξένου συγχέονται και θολώνουν:

«ἀλλὰ τίνα δὴ τρόπον ἔφασκες ἐνδεδειχθαί σοι τοὺς θεοὺς ὅτι μὴ ἐνύπνιον ἦλθον ἀλλ’ ἐναργῶς ἐφάνησαν;» «Ὅν τρόπον» εἶπεν «ὦ τέκνον, καὶ ὁ σοφὸς Ὅμηρος αἰνίττεται, οἱ πολλοὶ δὲ τὸ αἶνιγμα παρατρέχουσιν· [...]

«Ἄλλ’ ἢ καὶ αὐτὸς ἔοικα τῶν πολλῶν εἶναι καὶ τοῦτο ἴσως ἐλέγχειν, ὦ Καλάσιρι, βουλόμενος τῶν ἐπῶν ἐμνημόνευσας, ὧν ἐγὼ τὴν μὲν ἐπιπολῆς διάνοιαν ὅτε περ καὶ τὴν λέξιν οἶδα ἐκδιδαχθεὶς τὴν δὲ ἐγκατεσπαρμένην αὐτοῖς θεολογίαν ἠγνόηκα.»

3.12

Μετά από μία απορία του Κνήμωνα, ο ιερέας Καλάσιρις ανακαλεί και ερμηνεύει ένα χωρίο του Ομήρου. Το χωρίο αυτό υποτίθεται του υπέδειξε ότι ένα όραμα που είχε δεν ήταν όνειρο, αλλά πραγματική επιφάνεια ενός θεού. Το παιχνίδι με τις προσδοκίες που δημιουργούνται από τις εθνικότητες είναι εμφανές. Ο Καλάσιρις είναι αιγύπτιος αλλά

²⁶ De Temmerman (2014), 248 - 249

²⁷ Kuch (1996), 218

γνωρίζει και ερμηνεύει τον Όμηρο καλύτερα από τον συνομιλητή του που είναι Αθηναίος. Από τη μία, είναι γεγονός ότι η σκηνή αυτή ανακαλεί στερεότυπα σχετικά με την θρησκευτική προσήλωση των Αιγυπτίων, αλλά ταυτόχρονα δεν παύει να είναι μία σημαντική παρατήρηση για την ισχύ της παιδείας και την διαχείριση της ελληνικής παράδοσης.²⁸ Αυτό το επεισόδιο, όπως και η ίδια η αμφισημία της Χαρίκλειας ως ηρωίδας, αναδεικνύουν το γεγονός ότι η συμμετοχή στην ελληνικότητα παύει να στηρίζεται στην καταγωγή, την πολιτική ταυτότητα ή βιολογικούς παράγοντες αλλά μπορεί να αποκτηθεί με άλλους τρόπους. Ένας από αυτούς τους τρόπους μπορεί να είναι η *παιδεία*, η γλώσσα και η συμμετοχή σε αυτά που θεωρούνται ελληνικές πρακτικές. Αυτή η μετατόπιση της ελληνικότητας αντικατοπτρίζει, εν πολλοίς, την κατάσταση του μεσογειακού κόσμου στη διάρκεια της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας.²⁹

Παρόλα αυτά, η αντίθεση Έλληνα και βάρβαρου εξακολουθεί, φυσικά, να υπάρχει στο έργο, όπως και τα στερεότυπα που τους συνοδεύουν: το κατώτερο ήθος τους, η αφέλεια, η δουλοπρέπεια και η βιαιότητά τους. Αυτά τα στερεότυπα έχουν βαθιές ρίζες στην ελληνική λογοτεχνική παράδοση.³⁰ Αυτό που έχει ενδιαφέρον είναι πότε ο Ηλιόδωρος χρησιμοποιεί αυτές τις προϋπάρχουσες πεποιθήσεις για τους βαρβάρους και πότε τις θέτει υπό αμφισβήτηση. Ένα βασικό παράδειγμα αυτής της τυπικής εικόνας βαρβάρου στο έργο είναι ο αιγύπτιος λήσταρχος Θύαμης. Στο πρώτο βιβλίο δίνονται δείγματα της τυπικής αφέλειας του *βαρβάρου*, όταν πείθεται από τα ευρήματα της Χαρίκλειας που προσπαθεί να αποφύγει τον γάμο τους. Όταν βρίσκεται μπροστά στον κίνδυνο να την χάσει, αναδύεται και η ασυγκράτητη και άγρια φύση του (*δυσανάκλητον δὲ πρὸς ὅπερ ἂν ὀρμήσῃ τὸ βάρβαρον ἦθος* 1.30.6) Συγκεκριμένα αναφέρεται και η αδυναμία του να ελέγξει τα συναισθήματά του (*ἔρωτι δὲ καὶ ζήλοτυπία καὶ θυμῷ κάτοχος* 1.30.7), κάτι που επανέρχεται ως χαρακτηριστικό των *βαρβάρων*. Στο γράμμα που βρίσκει ο Κνήμωνας, η νεκρή Θίσιβη (η οποία ήταν αιχμάλωτη του Θύαμη) δηλώνει ότι προτιμάει να πεθάνει και να τύχει ελληνικής κηδείας από το να ζήσει υπομένοντας την μισητή αγάπη ενός βαρβάρου (2.10.4). Παρ'όλα αυτά, στην πορεία του έργου το πορτραίτο του Θύαμη δεν μένει μονοδιάστατη απεικόνιση ενός τυπικού βαρβάρου και νομίζω ότι οι δηλώσεις ντροπής στις οποίες συμμετέχει συμβάλλουν σε αυτό. Ήδη στο πρώτο βιβλίο αναφέρεται ότι

²⁸ Stephens (2008), 56-71

²⁹ Stephens (2008) 56 -57

³⁰ Hall (1989)

δεν είναι ‘εντελώς βάρβαρος’ ως προς τα ήθη, αλλά οδηγήθηκε σε αυτήν τη ζωή από ανάγκη:

οὐ παντάπασι βάρβαρον εἶναι τὰ ἦθη τὸν λήσταρχον ἐγγυώμενος, ἀλλ’ ἔχειν τι καὶ ἡμερον γένος τε ὄντα τῶν ἐπὶ δόξης καὶ πρὸς ἀνάγκης τὸν παρόντα βίον ἐλόμενον.

1.19

Μία βασική διάκριση που γίνεται εδώ είναι αυτή που αναφέρθηκε στην προηγούμενη ενότητα. Το ήθος του Θύαμη δεν είναι εντελώς εγγενές ή ‘βιολογικό’ και δεν καθορίζεται μόνο από την καταγωγή του. Αναγνωρίζονται επίκτητα χαρακτηριστικά που προκύπτουν από την τύχη, την ανάγκη, τις συγκυρίες. Το ίδιο φαίνεται και από την αντίθεσή του με τον πειρατή Τραχίνο. Παρ’όλο που και οι δυο τους είναι επίδοξοι μνηστήρες της Χαρίκλειας, ο Θύαμης κρίνει ότι πρέπει να ζητήσει την έγκριση των ανδρών του και να ρωτήσει και την ίδια την Χαρίκλεια. Ο Τραχίνος ανακοινώνει στον Καλάσιρι ότι θα παντρευτεί την Χαρίκλεια με ή χωρίς την θέλησή του και το ίδιο κάνει και με τους άνδρες του.³¹ Αυτή η συμπεριφορά του οδηγεί στην εσωτερική σύγκρουση και τη σφαγή των πειρατών στο 5^ο βιβλίο. Πιστεύω ότι οι διαφορές στο πορτραίτο των δύο χαρακτήρων είναι αποτέλεσμα της συμμετοχής – ή της έλλειψής της – σε ένα σύνολο αξιών, που δηλώνονται, έστω και υπαινικτικά, μέσα από την ντροπή. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η σκηνή της αναγνώρισης του Καλάσιρι, στο 7^ο βιβλίο. Οι δύο γιοί του, ο Θύαμης και ο Πετόσιρης, μάχονται για τη διαδοχή στο αξίωμα του ιερέα που είχε αφήσει κενό ο χαμένος πατέρας τους. Όταν ο γέροντας επιστρέφει, τους βρίσκει έτοιμους να αλληλοσκοτωθούν:

«Ὡ τέκνα» σὺν δάκρυσιν ἀνωλόλυξεν «οὗτος ἐγὼ Καλάσιρις, οὗτος ἐγὼ πατὴρ ὁ ὑμέτερος. Αὐτοῦ στήτε καὶ τὴν ἐκ μοιρῶν μανίαν στήσατε, τὸν φύντα καὶ ἔχοντες καὶ αἰδεσθέντες», τότε οἱ μὲν παρείθησαν καὶ κατενεχθῆναι μικρὸν ἀπολιπόντες προσέπιπτον ἄμφω τῷ πατρὶ καὶ τοῖς γόνασι περιφύντες πρῶτα μὲν ἀτενέστερον ἐνορῶντες διηκριβοῦντο τὸν ἀναγνωρισμὸν, ὡς δὲ οὐ φάσμα τὴν ὄψιν ἀλήθειαν δὲ ἐγνώρισαν, πολλὰ ἅμα καὶ ἐξ ἐναντίων ἔπασχον· ἤδοντο ἐπὶ τῷ φύντι

³¹ Grethlein, J. (2022), 41 - 42

σωζομένω παρ' ἐλπίδας, ἐφ' ἣ κατελαμβάνοντο πράξει καὶ ἠνιωῶντο καὶ ἡσχύνοντο, τῆς ἀδηλίας τῶν ἀποβησομένων εἰς ἀγωνίαν καθίσταντο.

7.7

Μετά την αποκάλυψη της ταυτότητάς του, ο Καλάσιρις παρακαλεί τους γιους του να σταματήσουν την τρέλα και να σεβαστούν τον πατέρα τους. Η χρήση του ρ. *αἰδέομαι* είναι σημαντική αν και σε πρώτη ανάγνωση φαίνεται να είναι συναισθηματικά κενή από περιεχόμενο 'ντροπής': όλες οι μεταφράσεις δίνουν μια εκδοχή του 'σέβομαι'. Παρόλα αυτά, ο Καλάσιρις καλεί τους γιους του να νιώσουν κάτι που ανήκει στην σφαίρα που καλύπτεται από το ρήμα *αἰδέομαι* και που παρακάτω φαίνεται ότι έχει εννοιολογική επικάλυψη με το *αἰσχύνομαι*. Όταν ο αφηγητής στρέφεται στην αντίδραση των δύο γιων, βρίσκουμε μια περιγραφή των συναισθημάτων τους, η οποία ανήκει στον κοινό τόπο των αλληλοσυγκρουόμενων συναισθημάτων που έχουν περιγράψει οι ερευνητές.³² Από τη μία, αυτός ο τόπος είναι μέρος της θεατρικότητας του έργου. Ιδιαίτερα η αίσθηση θεατρικότητας στη συγκεκριμένη σκηνή εντείνεται από το γεγονός ότι υπάρχει κόσμος που κοιτάζει τα δρώμενα από τα τείχη, ακριβώς σαν θεατρικό κοινό.³³

Από την άλλη, μια πιο κοντινή ανάγνωση των αλληλοσυγκρουόμενων συναισθημάτων αποκαλύπτει ότι κάθε ένα ανταποκρίνεται σε διαφορετικά νήματα της πλοκής που φτάνουν σε μία κατάληξη. Συγκεκριμένα, η ντροπή, που ο αφηγητής αποδίδει τώρα στους γιούς με το *ἡσχύνοντο*, είναι αποτέλεσμα της πράξης στην οποία ξαφνικά έγινε θεατής ο πατέρας. Το ένα από τα δύο σκέλη, που προκαλούν αυτήν την *αἰσχύνη*, είναι η ίδια η φύση της πράξης: ο φόνος μέλους της οικογένειας είναι κατεξοχὴν *μῖασμα*.³⁴ Μετά τη λύση του επεισοδίου, ο αφηγητής σχολιάζει την σκηνή ως «*ἄθεσμος ἀδελφῶν πόλεμος*» (7.8.1). Οι ενδοοικογενειακοὶ φόνοι είναι παραδοσιακά υλικό της τραγωδίας, η επιρροή της οποίας είναι και εδώ εμφανής. Ιδιαίτερα η αδελφοκτονία είναι τυπικό *μῖασμα* και στην τραγωδία.³⁵ Ὅπως έχουμε συζητήσει, η δήλωση ντροπής, ειδικά σε

³² Fusillo (1990), 201-221.

³³ πρβλ. 7.7.4: «καὶ ταῦτα ἔτι τῶν ἐκ τῆς πόλεως θαυμάζοντων καὶ λεγόντων μὲν οὐδὲν οὐδὲ πραττόντων, ὥσπερ δὲ ἀχανῶν ὑπ' ἀγνοίας καὶ τοῖς γεγραμμένοις παραπλησίον πρὸς μόνην τὴν θέαν ἐπτοημένων»

³⁴ Parker (1996)

³⁵ Aesch. *Sept.* 680-81, «*ἀνδρῶν δ' ὁμαίμοιν θάνατος ὧδ' αὐτοκτόνος, οὐκ ἔστι γῆρας τοῦδε τοῦ μῖαματος*»

σχέση με ένα μίasma ή κοινωνικό ταμπού, είναι μηχανισμός που δηλώνει την ευθυγράμμιση του υποκειμένου με τις κοινωνικές νόρμες που παραβιάζονται.

Αυτή η κοινωνική διάσταση, συνδέεται με τον επόμενο σημαντικό άξονα του χωρίου, το ακροατήριο. Σε κάθε περίπτωση, το ακροατήριο (ή η έννοια του θεατή, πραγματικού ή όχι) είναι κομβικής σημασίας για τα σενάρια ντροπής.³⁶ Ο Καλάσιρις, ως εξωτερικό ακροατήριο, αναγκάζει τους δύο γιους του να επανεστιάσουν και να αναγνωρίσουν την αποτυχία τους να ανταποκριθούν σε ένα κοινωνικό πρότυπο. Αυτή ακριβώς η έννοια του ακροατηρίου και της επανεστίασης εντοπίζεται στο «*ἐφ' ἧ κατελαμβάνοντο πράξει*» του χωρίου. Το γεγονός ότι το συγκεκριμένο εξωτερικό ακροατήριο τυχαίνει να είναι ο πατέρας των υποκειμένων ενδυναμώνει την αίσθηση ντροπής γιατί προσθέτει στα προηγούμενα την έλλειψη φροντίδας για τους γονείς. Η ανάρμοστη συμπεριφορά απέναντι στους γονείς, και ειδικά στον πατέρα, παραβιάζει ένα από τα βασικά ελληνικά καθήκοντα.³⁷ Επομένως, είναι νομίζω ασφαλές συμπέρασμα ότι οι δηλώσεις ντροπής, ως ένδειξη ευαισθησίας σε ένα σύμπλεγμα ('ελληνικών') αξιών, συμβάλλουν στο να υποσκάψουν τον τύπο του αιμοδιψή βαρβάρου. Ο χαρακτήρας του Θύαμη βαθαίνει και 'κανονικοποιείται', με κορύφωση την ανέλιξή του στο ιερατικό αξίωμα του πατέρα του. Στο ευρύτερο πλαίσιο του έργου, ένα σταθερό πρότυπο είναι η ικανότητα των χαρακτήρων να ελέγχουν τα συναισθήματά τους. Η έλλειψη αυτού του ελέγχου είναι σημάδι κατώτερης ηθικής στάθμης και σχεδόν πάντα οδηγεί τον χαρακτήρα σε κακό τέλος (Αρσάκη, Δημινέτη, Πέλωρος). Αυτή η διάσταση υπάρχει και στον χαρακτήρα του Θύαμη, ο οποίος στην αρχή είχε παρουσιαστεί ως τυπικός, ασυγκράτητος βάρβαρος. Το επεισόδιο αυτό είναι κομβικό γιατί δοκιμάζει αυτήν την ικανότητα του Θύαμη να ελέγξει την οργή και το πάθος του για εκδίκηση. Το γεγονός ότι ανταποκρίνεται θετικά σε αυτήν την δοκιμή είναι άλλο ένα σημάδι της σύνθεσης ενός πιο εκλεπτυσμένου χαρακτήρα.

Αυτό το σημείο γίνεται πιο ξεκάθαρο επειδή έρχεται σε αντίθεση με τους χονδροειδείς χαρακτήρες των ληστών, όπως τους βλέπουμε στο 5^ο βιβλίο. Κάποιες λεπτομέρειες αυτού του επεισοδίου έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, γιατί φαίνεται να ευθυγραμμίζονται με ιδεολογικά μοτίβα που επανέρχονται στο έργο. Το επεισόδιο έχει ως εξής: ο λήσταρχος Τραχίνος ερωτεύτηκε ακαριαία την Χαρίκλεια κι έχει ετοιμάσει τραπέζι που σκοπεύει να μετατρέψει σε γαμήλια τελετή. Ο Πέλωρος, το πρωτοπαλικάρό του, είναι

³⁶ Cairns (1993), 14 - 17

³⁷ Dover (1974), 273-74

επίσης κρυφά ερωτευμένος με την Χαρίκλεια και την ζητάει ως λάφυρο. Η σύγκρουση που προκύπτει μεταξύ των δύο ανδρών οδηγεί σε σφαγή, τα αποτελέσματα της οποίας είναι αυτά που αντικρίζουμε στις όχθες του Νείλου, όταν ξεκινάει το πρώτο βιβλίο:

Τί ἦν ἰδεῖν τὸ ἐντεῦθεν, ὦ Ναυσίκλεις; θαλάττη προσεΐκασας ἂν τοὺς ἄνδρας αἰφνιδίῳ σπιλάδι κατασεισθέντας, οὕτως ἀλόγιστος ὄρμη πρὸς ἄφραστον αὐτοὺς ἤγειρε τάραχον, ἅτε οἴνω καὶ θυμῷ κατόχους γεγενημένους. Οἱ μὲν γὰρ ὡς τοῦτον οἱ δὲ ὡς ἐκεῖνον ἀποκλίναντες οἱ μὲν αἰδεῖσθαι τὸν ἄρχοντα οἱ δὲ μὴ καταλύεσθαι τὸν νόμον ἐθορύβουν. Καὶ τέλος ὁ μὲν Τραχῖνος ἐπανατείνεται ὡς τῷ κρατῆρι πατάξων τὸν Πέλωρον, ὁ δέ, προπαρεσκευάστο γάρ, ἐγχειριδίῳ φθάνει διελαύνων τὸν μαζόν.

5.32

Αυτή η σφαγή παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα της αδυναμίας των ληστών να επιβληθούν στις συναισθηματικές τους ορμές, που έχουν οξυνθεί από το κρασί. Η έκφραση «ἀλόγιστος ὄρμη» είναι χαρακτηριστική. Η έννοια του αυτοελέγχου είναι υπόρρητη αλλά ευδιάκριτη, κυρίως από τη στιγμή που τα δύο σημεία αναφοράς είναι η ερωτική επιθυμία και το κρασί. Το «αἰδεῖσθαι τὸν ἄρχοντα» είναι επίσης σημαντικό, γιατί παρουσιάζει τον ιδεολογικό άξονα γύρω από τον οποίο περιστρέφεται το συναισθηματικό επεισόδιο. Η εικόνα του σεβασμού προς τον αρχηγό με όρους *αἰδοῦς*, τοποθετεί την ανυπακοή που προκύπτει από την έλλειψη αυτόελέγχου στη σφαίρα του ντροπιαστικού. Η όλη σκηνή και ειδικά η αναφορά της *αἰδοῦς* στον άρχοντα, θυμίζει ομηρικό επεισόδιο στα όρια της παρωδίας και παίζει με την στερεοτυπική εικόνα των ληστών ως το αντίθετο του οργανωμένου στρατού, που αψηφά την ιεραρχία και παραδίδεται στο κρασί, συχνά με καταστροφικά αποτελέσματα.³⁸ Επομένως, ως έναν βαθμό η εικόνα των ληστών που δημιουργείται εδώ είναι ένα αρνητικό παράδειγμα, ένα παράδειγμα των συνεπειών της έλλειψης του αυτοελέγχου που έχει άμεση σχέση με τον προληπτικό χαρακτήρα της *αἰδοῦς*.

³⁸ Hopwood (1998), 195-204.

γ. Θεαγένης: *ἔρωτος μὲν ἐλάττων ἡδονῆς δὲ κρείττων*

Σε αυτήν την ενότητα θα δοκιμάσω να εντοπίσω κάποιους βασικούς άξονες της κατασκευής του χαρακτήρα του Θεαγένη, μέσα από την ανάγνωση των χωρίων που αφορούν την *αἰσχύνη*, την *αἰδῶ* ή γενικότερα περιέχουν δηλώσεις ντροπής. Η πρώτη εμφάνιση του Θεαγένη στην χρονική σειρά της αφήγησης είναι η συνάντησή του με τον Καλάσιρη στους Δελφούς. Ο Θεαγένης βρίσκεται εκεί ως αρχιθεωρός των Αινιάνων, θεσσαλικού λαού που αποδίδει την καταγωγή του στον Έλληνα και τον Δευκαλίωνα (2.34.2). Ο ίδιος ο Θεαγένης ισχυρίζεται μάλιστα ότι είναι απόγονος του Αχιλλέα. Ο Χαρικλής ομολογεί ότι αρμόζει να λέγεται Αχιλλεΐδης:

μοι ἀληθῶς ἔδοξε τοῖς Αχιλλεΐδαις ἐμπρέπειν, τοιοῦτός ἐστι τὴν μορφὴν καὶ τοσοῦτος ἰδεῖν τὸ μέγεθος ὡς βεβαιοῦν τῇ θεᾷ τὸ γένος

2.34.4

Όταν ο Καλάσιρις πληροφορεῖται τους ισχυρισμούς του νεαρού Θεσσαλού δυσπιστεῖ – τουλάχιστον μέχρι να τον δει και ο ίδιος μπροστά του. Όταν τον βλέπει παραδέχεται και ο ίδιος ότι η όψη του αποπνέει τον αέρα του Αχιλλέα και σχολιάζει το βλέμμα, τον τρόπο με τον οποίο σηκώνει το κεφάλι, τα μαλλιά, τα μάτια, την μύτη και τα ρουθούνια (2.35.1). Οι μελετητές έχουν εντοπίσει σε αυτό το χωρίο ομοιότητες με την περιγραφή του Αχιλλέα από τον Φιλόστρατο στον *Ηρωικό*: και οι δύο περιγραφές είναι βασισμένες στο λεξιλόγιο θεωρητικών κειμένων περί φυσιογνωμικής.³⁹ Από την άποψη της φυσιογνωμικής, όλα τα στοιχεία που περιγράφει ο Καλάσιρης είναι συγκεκριμένες ενδείξεις *ανδρείας*.⁴⁰ Πέρα από αυτήν την περιγραφή, η όψη του Θεαγένη είναι σταθερά συνδεδεμένη με την ανδρεία: στο πρώτο βιβλίο, οι ληστές που κοιτάζουν από την πλαγιά αναγνωρίζουν στην ομορφιά του μια παρόμοια ποιότητα (*ἦνθει δὲ καὶ ἐν τούτοις ἀνδρείῳ τῷ κάλλει*, 1.2.3). Στο πέμπτο βιβλίο, ο πειρατής Τραχίνος υποκύπτει στις ικεσίες της Χαρίκλειας γιατί βλέπει στον Θεαγένη μια ανδρεία που ίσως του φανεί χρήσιμη (*ὄρῳ γὰρ νεανίσκον ἀνδρείας ἀνάμεστον*, 5.26.4). Ήδη με την πρώτη οπτική επαφή, σχεδόν όλοι οι εσωτερικοί θεατές του Θεαγένη τον αντιλαμβάνονται με τους όρους της ανδρείας. Αυτή η παρατήρηση είναι σημαντική γιατί, όπως θα δούμε, όλη η συναισθηματική εμπειρία που αποδίδεται στον Θεαγένη, όπως και οι περιπτώσεις

³⁹ Jones (2012), 120

⁴⁰ Jones (2012), 121, για την σχέση του χωρίου με την ανδρεία και τα αντίστοιχα στον Πολέμωνα και τα *Φυσιογνωμονικά* του αριστοτελικού corpus.

ντροπής, εγγράφονται μέσα σε αυτό το πλαίσιο. Η ανδρεία του, ως βασικό χαρακτηριστικό του χαρακτήρα και του ρόλου του, είναι δομικό στοιχείο της παράστασης της συναισθηματικής του εμπειρίας.

Μερικές σύντομες παρατηρήσεις για τις πλευρές και τις διαστάσεις της ανδρείας στο έργο θα βοηθήσουν την ανάγνωση των παρακάτω χωρίων. Στις αρχαίες πηγές, η ανδρεία παραδοσιακά λαμβάνει την έκφρασή της στο πλαίσιο του πολέμου. Η πολεμική μάχη προσφέρει το πιο εύγλωττο παράδειγμα της σταθερότητας στην αντιμετώπιση ενός επερχόμενου κινδύνου και το αγωνιστικό πλαίσιο που είναι πρωτοτυπικά της ανδρείας.⁴¹ Σε περιόδους μακράς ειρήνης, όπως η αυτοκρατορική, οι ευκαιρίες για την διεκδίκηση της ανδρείας σε αυτό το πολεμικό πλαίσιο στερεύουν. Αυτή η έλλειψη οδήγησε στην μεταφορά της ‘αγοράς’ της ανδρείας σε άλλο πεδίο: στον αθλητισμό.⁴² Η αξία του θάρρους, της φυσικής δύναμης, της αντοχής αποτέλεσε κοινό νόμισμα μεταξύ των δύο περιοχών, πράγμα που διευκόλυνε αυτή τη μετάβαση. Αυτή ακριβώς η μετάβαση είναι μια βασική όψη της ανδρείας στο έργο. Παρόλο που ο Θεαγένης συμμετέχει πράγματι σε μία μάχη, στην σφαγή των πειρατών στο 5ο βιβλίο, κατά τα άλλα μένει σταθερά μακριά από τον γενικευμένο πόλεμο και η παράσταση της ανδρείας του γίνεται κυρίως σε αθλητικά συμφραζόμενα: στην νίκη του στο τρέξιμο, στην πάλη με τον γιγαντιαίο Αιθίοπα και το κυνήγι του ταύρου στο τελευταίο βιβλίο. Αυτές οι δύο περιοχές της ανδρείας συνδέονται άρρηκτα με την πράξη και με κάποιο είδος παράστασης ή επίδειξης της αρετής ενώπιον θεατών, η οποία καταλήγει να είναι δημόσιο φαινόμενο.

Στα βασικά της σημεία, λοιπόν, αυτή η παράσταση της ανδρείας αφορά ένα ‘εξωτερικό’ επίπεδο: όψη, πόλεμος, αθλητισμός. Υπάρχει, όμως, μια ‘εσωτερική’ διάσταση της ανδρείας που είναι εξ ίσου σημαντική. Η ανδρεία του Αχιλλέα, που είναι όπως είδαμε πρότυπο του Θεαγένη, αυτή η κατεξοχήν έκφραση της πολεμικής αρετής, βρίσκει αντίστοιχο παράδειγμα στην ανδρεία του Οδυσσέα, που συχνά φέρει το επίθετο *πολύτλας*: ένα διαφορετικό μοντέλο ανδρείας που λειτουργεί σε εσωτερικό, ηθικό επίπεδο και αναφέρεται στη διαχείριση του εαυτού, των επιθυμιών, των παθών.⁴³ Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα βρίσκεται στο 10^ο βιβλίο. Όταν η Χαρίκλεια αποκαλύπτει τα γνωρίσματα που αποδεικνύουν την πραγματική της ταυτότητα, η βασίλισσα

⁴¹ Sluiter & Rosen (2003), 6 - 8

⁴² Connolly (2003), 311-312

⁴³ Smoes (1995), 64 - 65

Περσίννα αδυνατεί να συγκρατήσει τα δάκρυνά της και καταρρέει: η προσπάθεια του βασιλιά Υδάσπη να ελέγξει τα συναισθήματά του μπροστά σε αυτό το θέαμα περιγράφεται με τρόπο που μιμείται μία περιγραφή του Οδυσσέα:

Ὁ δὲ Ὑδάσπης ἤλεει μὲν τὴν γυναῖκα ὀδυρομένην ὄρων καὶ εἰς συμπάθειαν ἐκάμπετο τὴν διάνοιαν, τὸ ὄμμα δὲ οἶονεὶ κέρας ἢ σίδηρον εἰς τὰ ὀρώμενα τείνας εἰστήκει πρὸς τὰς ὠδῖνας τῶν δακρῶν ἀπομαχόμενος· καὶ τῆς ψυχῆς αὐτῶ πατρικῶ τῶ πάθει καὶ ἀνδρείῳ τῶ λήματι κυματουμένης καὶ τῆς γνώμης ὑπ' ἀμφοτέρων στασιαζομένης καὶ πρὸς ἑκατέρου καθάπερ ὑπὸ σάλου μετασπωμένης τελευτῶν ἠτήθη τῆς τὰ πάντα νικώσης φύσεως καὶ πατῆρ οὐκ εἶναι μόνον ἐπέιθετο ἀλλὰ καὶ πάσχειν ὅσα πατῆρ ἠλέγχετο·

10.16

Οι οφειλές της περιγραφής στην Οδύσεια είναι γνωστές.⁴⁴ Η περιγραφή της συναισθηματικής σύγκρουσης του Υδάσπη είναι αξιοσημείωτη, από την άποψη ότι αντιπαρατίθενται ακριβώς αυτές οι δύο έννοιες: το πατρικό αίσθημα και η επίδειξη της ανδρείας. Το γεγονός ότι η επικράτηση του συναισθήματος περιγράφεται ως ήττα είναι επίσης αποκαλυπτικό. Στον πλατωνικό *Λάχη*, οι συνομιλητές συμφωνούν ότι ένα ζωτικό μέρος της ανδρείας είναι η *καρτέρησις* (194a), η διαχείριση και αντοχή των πόνων, των επιθυμιών, η υπέρβαση της ανάγκης για ηδονή. Η επιρροή της φιλοσοφίας των Στωικών, συνέβαλε επίσης στην μετατόπιση της ανδρείας σε ένα πιο διανοητικό, προσωπικό επίπεδο.⁴⁵ Αυτή η μεταφορά της ανδρείας στο ηθικό επίπεδο γίνεται με τους ίδιους πολεμικούς όρους. Οι ίδιες αρετές που χρησιμεύουν στην μάχη λειτουργούν και στις προσωπικές, εσωτερικές 'μάχες' όπου ο εχθρός μπορεί να είναι οι επιθυμίες ή τα συναισθήματα.⁴⁶

Σε αυτό το πλαίσιο, το λεξιλόγιο της ανδρείας λειτουργεί και στην διαδεδομένη μεταφορά του έρωτα ως πολέμου ή πεδίου μάχης. Στην ελληνική λογοτεχνία αυτή η μεταφορά εντοπίζεται ήδη στη Σαπφώ αλλά η πιο εκταταμένη και συστηματική χρήση της γίνεται από τους ελεγειακούς ποιητές της Ρώμης, με το μοτίβο που οι μελετητές ονόμασαν *militia amoris*.⁴⁷ Στα χέρια τους, το πολεμικό λεξιλόγιο κατέληξε να είναι

⁴⁴ Montiglio (2013), 155 - 156

⁴⁵ Jones (2012), 95

⁴⁶ Jones (2012), 100 - 101

⁴⁷ Murgatroyd (1975), 59-79.

σχόλιο επάνω στη φύση του έρωτα και τους ρόλους των εραστών. Οι ρόλοι θύτη και θύματος, η νίκη και η ήττα, η κυριαρχία και η υποταγή γίνονται σταθεροί τρόποι έκφρασης της ερωτικής συνδιαλλαγής.⁴⁸ Αυτός ο τόπος επανέρχεται πολύ συχνά στα Αιθιοπικά. Η Χαρίκλεια χαρακτηρίζεται *πρὸς ἔρωτα δύσμαχος* (3.17). Η γριά Κυβέλη αναρρωτιέται ποιος μπορεί να μην ηττηθεί από την ομορφιά της Αρσάκης (*τίς οὕτως ἀλαζῶν καὶ ἔκφρων ὡς τοῦ κατὰ σὲ τοσούτου κάλλους μὴ ἠττησθαι*, 7.9) Ιδιαίτερα συχνή είναι αυτή η έννοια της μάχης όσον αφορά το κάλλος και την θεά της φυσικής ομορφιάς:

ἡ Χαρίκλεια δὲ ἠττητο λαμπρῶς καὶ δεδούλωτο τῷ πόθῳ πλέον ἢ πρότερον, αὐθις ἰδοῦσα τὸν Θεαγένην

4.4

Η πρώτη φορά που ο Θεαγένης δηλώνει ο ίδιος ντροπή είναι σε αυτό το περιβάλλον. Μετά το συμπόσιο στους Δελφούς, ο Θεαγένης προσεγγίζει τον ιερέα Καλάσιρι για να βρει βοήθ στο πρόβλημα του έρωτά του:

Ὁ δὲ τὸ πρόσωπον ἐπὶ πολὺ καταψήσας «ἀγωνιῶ μὲν» ἔφη «περὶ τοῦ παντός, ἐρυθριῶ δὲ ἐκφαίνειν»· καὶ ἐσιώπησεν. [...] Ὁμιλίας γὰρ ἔτι γυναικὸς ἀπείρατος εἶναι διετείνετο πολλὰ διομνύμενος· αἰεὶ γὰρ διαπτύσαι πάσας καὶ γάμον αὐτὸν καὶ ἔρωτας εἶ τινος ἀκούσειεν, ἕως τὸ Χαρικλείας αὐτὸν διήλεγξε κάλλος ὅτι μὴ φύσει καρτερικὸς ἦν ἀλλ' ἀξιεράστου γυναικὸς εἰς τὴν παρελθοῦσαν ἀθέατος. Καὶ ταῦτα λέγων ἐπεδάκρυνεν ὥσπερ ὅτι πρὸς βίαν ἠττηται κόρης ἐνδεικνύμενος.

3.17

Το χωρίο ξεκινάει με έντονα σωματικά στοιχεία, τυπικά της φαινομενολογίας της ντροπής. Ο νεαρός ερωτευμένος ακουμπάει αμήχανα το πρόσωπό του, κοκκινίζει, αδυνατεί να μιλήσει και σιωπά. Όταν ο Καλάσιρις του αποκαλύψει ότι γνωρίζει την κατάστασή του, δήθεν μέσω μαντείας, ο Θεαγένης ανακουφίζεται. Ο ιερέας τότε, μέσα στην αφήγησή του, δίνει μια διάγνωση της ντροπής που ενεργοποιεί το λεξιλόγιο της πολεμικής μεταφοράς και της ανδρείας. Σύμφωνα με τον Καλάσιρη, ο Θεαγένης, που μέχρι τότε 'έφτυνε' τον γάμο, τις γυναίκες και τον ίδιο τον έρωτα, υπέστη έλεγχο που έθεσε υπό αμφισβήτηση πλευρές της προσωπικότητάς του. Το κάλλος της Χαρίκλειας

⁴⁸ Kennedy (2012), 190

απέδειξε κάτι για τον χαρακτήρα του: δεν ήταν *φύσει καρτερικός*. Όπως είδαμε, αυτή η έννοια της καρτερίας είναι συστατική της ανδρείας. Η ομορφιά της Χαρίκλειας, αυτό που αναφέρεται ως *βία κόρης*, ενεργοποιεί κάτι που ο ίδιος ο Θεαγένης, ή έστω ο Καλάσιρις ως αφηγητής, αντιλαμβάνεται ως ήττα και τον οδηγεί στα δάκρυα. Όπως γίνεται προφανές στο έργο, αυτό το πράγμα είναι η ίδια η ερωτική επιθυμία. Η αντοχή του σε αυτήν την δοκιμασία, η ικανότητά του να διαχειριστεί αυτό το πρωτόγνωρο εσωτερικό πρόβλημα φαίνεται ότι εφάπτεται στην ανδρεία του. Η ντροπή του Θεαγένη ερμηνεύεται μόνο όταν συνυπολογίσουμε τη φύση της επιθυμίας στο έργο με αυτές τις συνδηλώσεις της για την ανδρική του ταυτότητα.

Ενδεικτικό είναι το *ανάποδο παράδειγμα*, από το επεισόδιο με την Αρσάκη, στο 8^ο βιβλίο. Όταν η σύζυγος του σατράπη αγανακτεί με την επίμονη αντίσταση του Θεαγένη στη σεξουαλική της επιθυμία, διατάζει να τον φυλακίσουν και να τον βασανίσουν. Όταν κάποια στιγμή η γριά Κυβέλη προσπαθεί να δει αν ο νεαρός μαλάκωσε, η στάση του Θεαγένη περιγράφεται έτσι:

[...] τὸ δὲ ἀληθὲς ἀποπειρωμένη ποίαν τινὰ γνώμην ἔχοι πρὸς τὰ παρόντα καὶ εἴπερ ἐνδιδοίη καὶ μαλάσσοιτο πρὸς τῶν στρεβλώσεων. Ὁ δὲ ἦν πλέον ἀνὴρ τότε καὶ πλέον ἀπεμάχετο πρὸς τὰς πείρας, τὸ μὲν σῶμα καταπονούμενος τὴν δὲ ψυχὴν ἐπὶ σωφροσύνῃ ῥωννύμενος, καὶ μεγαλαυχούμενος ἅμα πρὸς τὴν τύχην καὶ γαυριῶν εἰ λυποῦσα τὸ πλεῖστον μέρει τῷ καιριωτάτῳ χαρίζοιτο, ἐπιδείξεως ἀφορμὴν τῆς εἰς τὴν Χαρίκλειαν εὐνοίας τε καὶ πίστεως παρεσχημένη [...]

8.6.3

Σε ένα επεισόδιο όπου το σημείο αναφοράς είναι σαφώς η σεξουαλική ικανοποίηση, η ικανότητα του Θεαγένη να την απορρίπτει τον κάνει να είναι *πλέον ἀνὴρ τότε*, “περισσότερο ἄνδρας”. Ταυτόχρονα, η χρήση του ρ. *ἀπομάχομαι* επαναφέρει την πολεμική μεταφορά. Αυτό δημιουργεί στο έργο την αίσθηση ὑπαρξης μίας ιδιαίτερης “ερωτικής ανδρείας”, που σχετίζεται με την αντίδραση στη θέα του κάλλους και τη διαχείριση της ερωτικής επιθυμίας. Από την άποψη της συναισθηματικής εμπειρίας, αυτή τη φορά η εικόνα είναι αντεστραμμένη. Ο Θεαγένης περιγράφεται *μεγαλαυχούμενος* και *γαυριῶν*, λέξεις που περιγράφουν εύγλωττα την αυτοκατάφαση,

το αποτέλεσμα της επίδειξης ανδρείας.⁴⁹ Η έννοια της επίδειξης είναι σημαντικό μέρος του χωρίου. Η περηφάνεια του Θεαγένη ενισχύεται από την ευκαιρία που του δόθηκε να αποδείξει ενώπιον μαρτύρων την πίστη του στην Χαρίκλεια. Όταν η Χαρίκλεια τον ανάγκασε να ορκιστεί ότι θα σεβαστεί την αγνότητά της, ο Θεαγένης προέβαλε αυτήν ακριβώς την αντίρρηση. Η δέσμευση του όρκου τού στερεί την δυνατότητα να αποδείξει το αυτόβουλο της συμπεριφοράς του και, κατ' επέκταση, την αρετή του.⁵⁰ Η περιφρόνηση της σεξουαλικής πράξης για χάρη της *πίστεως* στην Χαρίκλεια κάνει προφανή μία σημαντική διάσταση της ερωτικής ιδεολογίας του έργου: την διάζευξη του έρωτα από την σεξουαλική πράξη. Αυτές οι παρατηρήσεις μας οδηγούν αναπόφευκτα στην άλλη σημαντική αρετή, που αναφέρεται σε αυτό το χωρίο και ουσιαστικά διέπει το έργο, την *σωφροσύνη*. Στο δεύτερο βιβλίο, όταν αποδεικνύεται ότι η νεκρή που βρίσκεται μπροστά στη σπηλιά είναι η Θίσβη και όχι η Χαρίκλεια, οι δύο ερωτευμένοι επανενώνονται και, από τη συγκίνηση, λιποθυμούν αγκαλιά. Όταν ο Κνήμωνας τους ξυπνάει, οι δύο νέοι κοκκινίζουν:

Οί δὲ ἑτέρως μὲν ἀλλήλοις ἐντυχόντες κειμένους δὲ ἑαυτοὺς καταλαβόντες, ὀρθωθέντες τε ἀθρόον ἠρυθρίων τὸν Κνήμωνα (καὶ πλέον ἢ Χαρίκλεια) θεωρὸν τῶνδε γεγενημένον καὶ νέμειν συγγνώμην ἰκέτευσον. Ὁ δὲ ἐπιμειδιάσας καὶ πρὸς τὸ φαιδρότερον αὐτοὺς ἀνείεις ταῦτα μὲν» ἔφη «καὶ ἐπαίνων ἄξια κατ' ἐμὲ κριτὴν καὶ ἄλλον ὅστις ἔρωτι προσπαλαίσας ἠττήθη τε τὴν μάχην ἠδέως καὶ τὰ ἐκείνου σωφρόνως ἔγνωκεν ἀπαραίτητα πτώματα.» [...]

2.7

Η στάση στην οποία βρίσκονται όταν ξυπνούν τους αναστατώνει. Το ρ. *ἐντυγχάνω* έχει συχνά σεξουαλικό φορτίο, που μεταδίδεται στην αγκαλιά του ζευγαριού και στο υπόλοιπο χωρίο. Αυτή η υποψία σεξ που αναγνωρίζουν ο Θεαγένης και η Χαρίκλεια, τους κάνει να κοκκινίζουν έντονα από ντροπή και να ζητούν συγγνώμη. Ο Κνήμωνας, παρόλο που γελάει και αστειεύεται με το γεγονός, χρησιμοποιεί την ίδια πολεμική μεταφορά για να περιγράψει την κατάστασή τους. Στον πόλεμο του έρωτα, η ήττα στη

⁴⁹ Jones (2012), 156 – 158, όπου αναφέρονται κι άλλες πιθανές συνδέσεις του χωρίου με φυσιογνωμικές θεωρίες για την ανδρεία.

⁵⁰ πρβλ. 4.18.6, «ἐπώμνυεν ὁ Θεαγένης, ἀδικεῖσθαι μὲν φάσκων εἰ προλήψει τοῦ ὅρκου τὸ πιστὸν τοῦ τρόπου προϋποτέμεται, οὐ γὰρ ἔχειν ἐπιδείξειν προαίρεσιν φόβῳ τοῦ κρείττονος κατηναγκάσθαι νομιζόμενος». Η επιμονή του Θεαγένη αποκαλύπτει ιδιαίτερη έγνοια για την εικόνα του μπροστά σε ένα ενδεχόμενο ακροατήριο.

μάχη είναι ηδονική. Τα *άπαραίτητα πτώματα* στα οποία αναφέρεται δεν μπορούν παρά να είναι η ίδια η σεξουαλική πράξη, η παράδοση στη σαρκική απόλαυση.

Ο όρος που εισάγεται σε αυτήν την συνθήκη είναι η έννοια της σωφροσύνης. Εκ πρώτης όψεως, η διατύπωση μοιάζει αντιφατική. Πώς συμβιβάζεται η σωφροσύνη - που συνδέεται τόσο στενά με τον αυτοέλεγχο - με το ίδιο το βίωμα του “παραπτώματος”; Αυτό που αποκαλύπτει το συγκεκριμένο χωρίο είναι ότι η σωφροσύνη ως αρετή δεν νοείται ως μία μονοδιάστατη αποχή από τις απολαύσεις αλλά περιλαμβάνει μια συνειδητή διαχείριση της επιθυμίας και της συναισθηματικής εμπειρίας.⁵¹ Αυτές οι παρατηρήσεις συμβάλλουν στην πληρέστερη ανάγνωση της ντροπής στο χωρίο. Οι δύο ερωτευμένοι ντρέπονται γιατί διακυβεύεται μία θεμελιώδης διάσταση του χαρακτήρα τους. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο ο αφηγητής φροντίζει να μας ενημερώσει ότι η Χαρίκλεια ντρέπεται περισσότερο: όπως θα δούμε, η σωφροσύνη είναι ο πυρήνας του χαρακτήρα της Χαρίκλειας, και η απώλειά της θα επέφερε πολύ πιο σοβαρές συνέπειες για εκείνην απ’ ό,τι για τον Θεαγένη.

Από αυτήν την άποψη, έχει παρατηρηθεί ότι η σχέση του Θεαγένη με την σωφροσύνη είναι προβληματική. Από τη μία, ο έμμεσος τρόπος με τον οποίο παραδίδεται αφηγηματικά η συμπεριφορά του Θεαγένη αποτελεί εμπόδιο για το πώς θα τον αξιολογήσουμε, ανάλογα με τον βαθμό εμπιστοσύνης που είμαστε διατεθειμένοι να επιδείξουμε στον εκάστοτε αφηγητή. Παράλληλα, σε αντίθεση με την Χαρίκλεια, υπάρχουν περιπτώσεις που ο Θεαγένης αμφισβητεί την αξία της σωφροσύνης με βάση το προσωπικό όφελος, όπως στις περιπτώσεις που φοβάται ότι θα στερηθεί την Χαρίκλεια και την ολοκλήρωση της ερωτικής τους επαφής. Το ερώτημα που γεννιέται είναι αν ο Θεαγένης επιδεικνύει σωφροσύνη από εσωτερική ανάγκη, όπως η Χαρίκλεια, ή επειδή βλέπει ότι αυτός είναι ο δρόμος για την ικανοποίηση της ερωτικής του επιθυμίας.⁵²

Νομίζω ότι αυτή η αμφίσημη σχέση του Θεαγένη με τη σωφροσύνη είναι δείγμα συνειδητής ιεράρχησης των αξιών με τις οποίες συνδέονται οι χαρακτήρες. Η σωφροσύνη, παρόλο που αποδίδεται από κοινού στο ζευγάρι, είναι πολύ πιο κρίσιμη για τον χαρακτήρα της Χαρίκλειας. Στην ουσία, αποτελεί τον καταστατικό χάρτη, τον θεμελιώδη νόμο της ύπαρξής της. Ως έναν βαθμό, αυτό βρίσκεται σε αναλογία με την

⁵¹ Bird (2020), 95

⁵² Bird (2020), 93 - 103

σημασία που έχει η παρθενία για μία γυναίκα σε σχέση με έναν άνδρα. Η ανδρική παρθενία στο ελληνικό μυθιστόρημα δεν απουσιάζει, αλλά είναι σαφώς πιο εύπλαστη και ρευστή. Αυτή η ασυμμετρία προκύπτει, εν πολλοίς, από τις διαφορές στην αντίληψη της σωματικής “ακεραιότητας”. Σε κάθε περίπτωση, παραμένει γεγονός ότι η γυναικεία παρθενία είναι πολύ πιο σημαντική από την ανδρική, τόσο ως μοχλός της πλοκής όσο και ως μέρος της ιδεολογίας του μυθιστορήματος.⁵³

Από την άλλη, η ανδρεία - όπως εκφράζεται από τα εξωτερικά γνωρίσματα, το επικό παράδειγμα του Αχιλλέα, την πολεμική και αθλητική παράσταση της αρετής - είναι ο βασικός άξονας της κατασκευής του χαρακτήρα του Θεαγένη. Όπως είδαμε προηγουμένως, όταν ο Θεαγένης απορρίπτει τις ερωτικές πιέσεις της Αρσάκης δεν προβάλλει τόσο την υπεράσπιση της παρθενίας του όσο την επίδειξη ανδρείας. Γύρω από αυτόν τον άξονα περιστρέφεται τόσο η συναισθηματική του εμπειρία, όσο και η στάση του απέναντι στον προβληματικό χαρακτήρα της ερωτικής επιθυμίας. Ωστόσο, νομίζω ότι υπάρχει μία βάση επάνω στην οποία γίνεται μία σύνθεση της σωφροσύνης με την ερωτική ανδρεία, για την οποία έγινε λόγος. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η ερωτική ανδρεία εκβάλλει κατά κάποιον τρόπο στην έννοια της σωφροσύνης. Η σεξουαλική σωφροσύνη, ο αυτοέλεγχος μπροστά στην ερωτική επιθυμία είναι μια μορφή ερωτικής ανδρείας από την άποψη της επιβολής των έλλογων, νοητικών δυνάμεων επάνω στα πάθη.⁵⁴

⁵³ Ormand (2010), 160-197

⁵⁴ Jones (2012), 154 – 156

Μέρος 2^ο

Παρά το μέγεθος και την πολυπλοκότητα του έργου, το πλήθος των χαρακτήρων, το θεματικό εύρος, ο χαρακτήρας της Χαρίκλειας παραμένει η κεντρικότερη κινητήρια δύναμη των Αιθιοπικών. Μέσα από τις διάφορες εναλλαγές στην προοπτική και την εστίαση της αφήγησης, η Χαρίκλεια καταλήγει σχεδόν πάντα να είναι το βασικό σημείο αναφοράς, σε βαθμό που ξεπερνά τις υπόλοιπες ηρωίδες του ελληνικού μυθιστορήματος.⁵⁵ Κανείς χαρακτήρας δεν ξεπερνά την Χαρίκλεια: κοντά στις εκφράσεις θαυμασμού για την ομορφιά του Θεαγένη, η ομορφιά της Χαρίκλειας αποδεικνύεται ανώτερη (3.4). Σχεδόν όλοι οι λοιποί γυναικείοι χαρακτήρες λειτουργούν ως αντι-παραδείγματα, ως όροι σύγκρισης με τους οποίους προσεγγίζουμε την Χαρίκλεια. Παρόλα αυτά, η πραγματική της ταυτότητα παρουσιάζεται έτσι ώστε να μας διαφεύγει διαρκώς. Παρά τα σταθερά χαρακτηριστικά και την αδιάλλακτη φύση που της αποδίδονται αρχικά, αρκετά στοιχεία στην πορεία του έργου υποδεικνύουν την αμφισημία της. Η επιστροφή της στην χώρα των Αιθιόπων και η αποκάλυψη της αληθινής της καταγωγής σημαίνει ταυτόχρονα τη λύση αυτών των αμφισημιών, την ανακάλυψη της ταυτότητάς της. Σε αυτήν την ενότητα θα δοκιμάσω μία ανάγνωση βασικών σημείων της παράστασης της συναισθηματικής εμπειρίας της Χαρίκλειας, που σχετίζονται με την ντροπή και που νομίζω ότι μας ειδοποιούν για κάποιες κύριες όψεις αυτής της ταυτότητας.

⁵⁵ Haynes(2003), 67 - 68

α. ἀμήχανον κάλλος

Το επεισόδιο του πρώτου βιβλίου, στο Ηρακλειωτικό στόμιο, δείχνει ότι το βασικό χαρακτηριστικό της Χαρίκλειας εκ πρώτης όψεως είναι η θεϊκή ομορφιά της:

[...] θέαμα προσπίπτει τῶν προτέρων ἀπορώτερον· κόρη καθῆστο ἐπὶ πέτρας, ἀμήχανόν τι κάλλος καὶ θεὸς εἶναι ἀναπείθουσα, τοῖς μὲν παροῦσι περιαλοῦσα φρονήματος δὲ εὐγενοῦς ἔτι πνέουσα. Δάφνη τὴν κεφαλὴν ἔστεπτο καὶ φαρέτραν τῶν ὤμων ἐξῆπτο καὶ τῷ λαιῷ βραχίονι τὸ τόξον ὑπεστήρικτο·

1.2

Το θέαμα της ομορφιάς της Χαρίκλειας χαρακτηρίζεται *ἀπορώτερον* σε σχέση με το ανεξήγητο, κινηματογραφικό θέαμα σφαγῆς που αντικρίζουν οι ληστές (και οι αναγνώστες) στο δέλτα του Νείλου. Τονίζεται η θεϊκή φύση του κάλλους της και η σύνδεσή του με την ευγενική καταγωγή. Η περιγραφή της με τόξο και φαρέτρα, εισάγει την σταθερή στο έργο σύνδεση της Χαρίκλειας με την Άρτεμη. Αυτό που κάνει εντύπωση είναι η έλλειψη άμεσης περιγραφῆς των χαρακτηριστικῶν της. Η ομορφιά της Χαρίκλειας δεν περιγράφεται με συγκεκριμένα εξωτερικά χαρακτηριστικά. Αντίθετα, συχνά ο Ηλιόδωρος περιγράφει μόνο την επίδραση του κάλλους της Χαρίκλειας μέσα από τις αντιδράσεις τρίτων.⁵⁶ Στη συγκεκριμένη περίπτωση, τα μάτια μας είναι οι ληστές. Το ρ. *ἀναπείθω* είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον γιατί μας εισάγει, ήδη από το πρώτο βιβλίο, στην διαπεραστική δύναμη που διαθέτει η Χαρίκλεια να επηρεάζει τις ψυχολογικές αντιδράσεις των γύρω της. Οι δυνατότητες πειθούς σε αυτό το σημείο έχουν συνδεθεί με τις ρητορικές προεκτάσεις που μπορούν να ανιχνευθούν στο χωρίο.⁵⁷ Λίγο αργότερα, η αντίδραση του λήσταρχου που συλλαμβάνει το ζευγάρι, μάς δίνει άλλο ένα χαρακτηριστικό αυτής της ομορφιάς:

Καὶ ἦν δόξης οὐκ ἐκτὸς τὸ γινόμενον· δουλεύειν ὁ ἄρχων ἐφαίνετο καὶ ὑπηρετεῖσθαι ὁ κρατῶν τοῖς ἐαλωκόσιν ἠρεῖτο. Οὕτως εὐγενείας ἔμφασις καὶ κάλλους ὄψις καὶ ληστρικὸν ἦθος οἶδεν ὑποτάπτειν καὶ κρατεῖν καὶ τῶν ἀύχμηροτέρων δύναται.

1.4

⁵⁶ Morgan (1991), 85-103

⁵⁷ Hafner (2021), 107-129

Η υπερφυσική επίδραση της ομορφιάς παίρνει νέα διάσταση, αφού μπορεί να κάνει τον άρχοντα να υπακούει στον δεσμώτη. Παρατηρούμε σε αυτό το σημείο, ότι επανέρχεται η πολεμική μεταφορά, αυτή τη φορά με όρους επικράτησης και ήττας στο πλαίσιο του κάλλους. Όπως έχουμε δει, το σκληρό ήθος, η βιαιότητα και η αγριότητα είναι μέρος της στερεοτυπικής απεικόνισης ληστών και βαρβάρων, πράγμα που εντείνει την αίσθηση της ισχυρής επίδρασης της ομορφιάς. Έχει σημειωθεί ότι το κάλλος στον Ηλιόδωρο επηρεάζει την συναισθηματική εμπειρία με πολλούς τρόπους: οι πειρατές τρομάζουν όταν η Χαρίκλεια σηκώνεται όρθια, γιατί πιστεύουν ότι είναι θεά (1.2.5), η Δημεινέτη βγαίνει εκτός εαυτού και ορμάει στον θετό γιο της (1.10), η ομορφιά του Θεαγένη πείθει τους γύρω του ότι είναι πράγματι απόγονος του Αχιλλέα (4.5). Με παρόμοιο τρόπο λειτουργεί ένα χωρίο στο 5^ο βιβλίο, που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον από την άποψη της συναισθηματικής εμπειρίας. Όταν το ζευγάρι περικυκλώνεται και δέχεται επίθεση από επιδρομείς, οι βάρβαροι ληστές είναι έτοιμοι να τους χτυπήσουν αλλά δέχονται την επίδραση της ομορφιάς τους:

Τῶν δὲ ἐπελθόντων ἐπανετείναντο μὲν τινες ὡς πατάξοντες· ὡς δ' ἐπιβλέψαντες οἱ νέοι κατηύγασαν τοὺς ἐπιφερομένους ὠκλαζεν αὐτοῖς ὁ θυμὸς καὶ παρεῖντο αἰ δεξιαί, τοὺς γὰρ καλοὺς καὶ βάρβαροι χεῖρες ὡς ἔοικε δυσωποῦνται καὶ πρὸς τὴν ἐράσμιον θεάν καὶ ἀπρόσφυλος ὀφθαλμὸς ἡμεροῦται.

5.7

Οι συναισθηματικοί όροι, με τους οποίους περιγράφεται η αντίδραση των βαρβάρων στη θεά του κάλλους, είναι αξιοσημείωτοι. Εν μέσω συμπλοκής, η ομορφιά των νέων κατευνάζει τους σπλισμένους βαρβάρους και τους αναγκάζει να σταματήσουν την επίθεση. Το ένα ρήμα που χρησιμοποιείται εδώ είναι το *ἡμερώω*, που συνήθως αναφέρεται σε άγρια θηρία. Η σημασία της χρήσης του σε σύνδεση με τους βαρβάρους είναι προφανής. Όπως και παραπάνω, το γεγονός ότι η ομορφιά επενεργεί έτσι σε βαρβάρους τονίζει την ισχύ της. Το ίδιο ισχύει και για το *δυσωπέω*. Με αυτό το ρήμα, η σύνδεση της ομορφιάς με την συναισθηματική εμπειρία γίνεται πιο ενδιαφέρουσα, γιατί αποκαλύπτεται η αξιακή της διάσταση. Το *δυσωπέω* υποδεικνύει ότι οι βάρβαροι βρίσκονται σε αυτό το είδος αμηχανίας γιατί η ομορφιά του ζευγαριού δεν έχει μόνο μαγική - ηρεμιστική δράση αλλά τους θέτει αντιμέτωπους και με ένα δίλημμα ηθικής φύσης. Το να σηκώσουν τα χέρια και να χτυπήσουν δύο όμορφους νέους θα είχε, με κάποιον τρόπο, αντίκτυπο στην δική τους αυτό-εικόνα, ακόμα και αν είναι βάρβαροι.

Αυτό που τονίζεται είναι, νομίζω, η δυνατότητα της ομορφιάς να είναι παγκόσμια και, από αυτήν την άποψη, είναι ενδιαφέρον ότι το *δυσωποῦνται* και το *ήμεροῦται* αναφέρονται στα χέρια και το μάτι αντίστοιχα.

Σε αυτή τη βάση, η επιβλητική δύναμη του κάλλους αποτελεί βασική συνθήκη της παράστασης της συναισθηματικής εμπειρίας και βασικό παράγοντα σε αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε διαχείριση του προβλήματος της ομορφιάς στο έργο. Κάτα κάποιον τρόπο, η διαχείριση αυτής της έντονης συναισθηματικής επίδρασης της ομορφιάς αποτελεί το σημείο καμπής για τους περισσότερους χαρακτήρες. Όπως είδαμε στα παραδείγματα της Δημινέτης και της Αρσάκης, αυτές οι ηρωίδες εκτροχιάζονται ακριβώς τη στιγμή που αδυνατούν να ελέγξουν - μέσα από την σωφροσύνη - την αντίδρασή τους στο κάλλος. Η αντίθεση ανάμεσα στον 'καθαρό', σώφρονα έρωτα και τις διεφθαρμένες εναλλακτικές περιπτώσεις, που είναι θεμελιώδης στο έργο,⁵⁸ έχει τη ρίζα της σε αυτήν την πρώτη αντίδραση στην συναισθηματική εμπειρία του κάλλους.

Πέρα από την ξεκάθαρη σύνδεση με την σεξουαλική επιθυμία, οι ιδιότητες που αποδίδονται στο κάλλος της Χαρίκλειας παίρνουν τόσο μεγάλο εύρος, που επιτρέπουν την συμβολική του ανάγνωση.⁵⁹ Γενικότερα, ο Ηλιόδωρος χειρίζεται την φύση της Χαρίκλειας ως θέαμα με τόσο εκλεπτυσμένο τρόπο που προσκαλεί αυτές τις συμβολικές αναγνώσεις. Για παράδειγμα, οι μελετητές έχουν διαβάσει την ομορφιά στο έργο σε σύγκριση με πλατωνικές και νεοπλατωνικές ιδέες σχετικά με την ηθική αξία και τον μεταφυσικό της χαρακτήρα. Άλλες πρόσφατες μελέτες διερευνούν την επιρροή της ρητορικής εκπαίδευσης στην παρουσίαση της ομορφιάς, σύμφωνα με τις οποίες η ομορφιά λειτουργεί, εν δυνάμει, ως ένας αυτό-αναφορικός κειμενικός δείκτης, όπου οι αντιδράσεις των εσωτερικών θεατών είναι συμβολικές της επίδρασης της λογοτεχνίας στους αναγνώστες.⁶⁰

β. Παιδεία και παρθενία

Πέρα από την έμφαση στην ομορφιά, στο πρώτο βιβλίο η ταυτότητα και ο χαρακτήρας της Χαρίκλειας παραμένουν σχετικά ασαφείς. Όπως και με τον Θεαγένη, ο καταστατικός χάρτης του χαρακτήρα της Χαρίκλειας δημιουργείται, ουσιαστικά, στην

⁵⁸ Papadimitropoulos (2013), 101-113.

⁵⁹ Haynes (2003)

⁶⁰ Hafner (2021), 107-129

εγκιβωτισμένη αφήγηση του ιερέα Καλάσιρη, με το επεισόδιο στους Δελφούς. Εκεί ο Καλάσιρις μεταφέρει τα λόγια του Χαρίκλή, θετού πατέρα της Χαρίκλειας, σχετικά με τα πρώτα της χρόνια, την ανατροφή και την παιδεία της και, ιδιαίτερα, την στάση της απέναντι στον έρωτα και τον γάμο:

Ἄλλ' αὐτῆ τοιαύτῃ τις οὔσα λυπεῖ με λύπῃν ἀνίατον· ἀπηγόρευται γὰρ αὐτῇ γάμος καὶ παρθενεύειν τὸν πάντα βίον διατείνεται καὶ τῇ Ἀρτέμιδι ζάκορον ἑαυτὴν ἐπιδοῦσα θήρῃσι τὰ πολλὰ σχολάζει καὶ ἀσκεῖ τοξείαν. Ἔμοι δέ ἐστιν ὁ βίος ἀφόρητος ἐλπίσαντι μὲν ἀδελφῆς ἑμαυτοῦ παιδί ταύτην ἐκδώσειν καὶ μάλα γε ἀστείω καὶ χαρίεντι λόγον τε καὶ ἦθος νεανίσκῳ, ἀποτυγχάνοντι δὲ διὰ τὴν ταύτης ἀπηνῆ κρίσιν. Οὔτε γὰρ θεραπεύων οὔτε ἐπαγγελλόμενος οὔτε λογισμοὺς ἀνακινῶν πείσαι δεδύνημαι, ἀλλὰ τὸ χαλεπώτατον τοῖς ἔμοις, τὸ τοῦ λόγου, κατ' ἑμοῦ κέχρηται πτεροῖς καὶ τὴν ἐκ λόγων πολυπειρίαν, ἣν ποικίλην ἐδίδαξάμην πρὸς κατασκευὴν τοῦ τὸν ἄριστον ἠρῆσθαι βίον, ἐπανατείνεται ἐκθειάζουσα μὲν παρθενίαν καὶ ἐγγυὲς ἀθανάτων ἀποφαίνουσα, ἄχραντον καὶ ἀκήρατον καὶ ἀδιάφθορον ὀνομάζουσα, Ἔρωτα δὲ καὶ Ἀφροδίτην καὶ πάντα γαμήλιον θίασον ἀποσκορακίζουσα.

2.33.4

Κάποια βασικά στοιχεία για την Χαρίκλεια που παρατίθενται σε αυτό το χωρίο, επανέρχονται σε όλη τη διάρκεια του έργου. Ο πρώτος κεντρικός άξονας είναι η δέσμευση της Χαρίκλειας στην ισόβια παρθενία. Μία πιθανή εξήγηση είναι η αφοσίωσή της στην Άρτεμη, που περιγράφεται εδώ. Από την άλλη, η επιμονή της στην ισόβια παρθενία ξεπερνά το μέτρο των προσδοκιών του είδους: όλες οι ηρωίδες του ελληνικού μυθιστορήματος διαφυλάττουν την αγνότητά τους, όμως καμία δεν αρνείται την ιδέα του γάμου καθολικά και με τόσο έντονο τρόπο.⁶¹ Η περιφρόνηση του έρωτα, όπως και η γενικότερη ατμόσφαιρα του χωρίου, τοποθετούν ξεκάθαρα την Χαρίκλεια σε διάλογο με τον *Ἰππόλυτο*. Ενεργοποιούνται έτσι δύο βασικές έννοιες, τις οποίες ο *Ἰππόλυτος* θεωρεί τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του: η *αἰδώς* και η *σωφροσύνη*. Ο συνδυασμός των συγκεκριμένων εννοιών είναι συχνός στην ελληνική λογοτεχνική

⁶¹ Maguire (2005), 8 – 10

παράδοση και αφορά κυρίως την συμπεριφορά στο πλαίσιο της σεξουαλικής δραστηριότητας.⁶²

Δεύτερος σημαντικός άξονας του χωρίου είναι η παιδεία. Ο Χαρικλής δυσανασχετεί με το γεγονός ότι η εκπαίδευση που παρείχε στην κόρη, χρησιμοποιείται τώρα εναντίον του. Η άσκηση της Χαρίκλειας στον λόγο, πρωτίστως, αλλά και η γενικότερη πεπαιδευμένη φύση της είναι στοιχεία που επανέρχονται μέσα στο μυθιστόρημα. Επίσης, αυτή η παιδεία είναι μέρος της εξήγησης που δίνεται για την εμμονή της στην παρθενία. Όπως λέει ο Χαρικλής, σκοπός της εκπαίδευσής της ήταν να μπορεί να διαλέγει τον *ἄριστον βίον*. Επομένως, η ισόβια παρθενία δεν αποτελεί απλώς συμμόρφωση σε κάποια επιταγή του είδους, αλλά παρουσιάζεται ως συνειδητή επιλογή της ηρωίδας. Η Χαρίκλεια μοιάζει να έχει σκεφτεί συγκεκριμένους λόγους για τους οποίους απορρίπτει τον έρωτα και τον γάμο και η αφοσίωση στην Άρτεμη φαίνεται να είναι προϊόν της παιδείας της.

γ. η ταινία της Περσίννας

Το επόμενο κλειδί για τον χαρακτήρα της Χαρίκλειας βρίσκεται στο 4^ο βιβλίο, όταν ο Καλάσιρις αποφασίζει να αποκαλύψει (και να μεταφράσει) την ταινία της Περσίννας, βασίλισσας των Αιθιοπών. Σε αυτό το σημείο αποκαλύπτεται η πραγματική ταυτότητα της Χαρίκλειας και μπαίνει σε κίνηση το ταξίδι που θα καταλήξει στην Αιθιοπία. Το ενδιαφέρον του επεισοδίου της Περσίννας δεν εξαντλείται μόνο στο πώς διαμορφώνει την αφηγηματική δομή: είναι εξ ίσου σημαντικό για την σχέση της Χαρίκλειας με τον έρωτα και την σωφροσύνη αλλά και για την ερωτική ιδεολογία του έργου συνολικά:

Ἔγνωσ οὖν ἑμαυτὴν τε ἀπαλλάξαι τοῦ μετ' αἰσχύνῃς θανάτου, πεπεισμένη τὴν σὴν χροιάν μοιχείαν ἔμοι προσάψουσιν (οὐ γὰρ πιστεύουσιν οὐδένα λεγούσῃ τὴν περιπέτειαν) καὶ σοὶ τὸ ἐκ τῆς τύχης ἀμφίβολον χαρίσασθαι θανάτου προδῆλου ἢ πάντως ὀνόματος νόθου προτιμότερον. [...] Ἄλλ' ὦ γλυκεῖα καὶ μέχρις ὥρας θύγατερ, ὅπως εἰ περιγένοιο μεμνήσῃ τῆς εὐγενείας τιμῶσα σωφροσύνην, ἣ δὴ μόνη γυναικείαν ἀρετὴν χαρακτηρίζει, καὶ φρόνημα βασιλείων καὶ πρὸς τοὺς φύντας ἀναφέρων ἀσκοῦσα.

⁶² Cairns (1993), 314 - 316

Ακριβώς τη στιγμή που ο βασιλιάς Υδάσπης γονιμοποιούσε την γυναίκα του, την Περσίνα, εκείνη έτυχε να κοιτάζει έναν πίνακα της γυμνής, λευκής Ανδρομέδας που υπήρχε στον τοίχο. Με κάποιον τρόπο, το σπέρμα μετέφερε αυτήν την ιδιότητα της ζωγραφισμένης Ανδρομέδας κι έτσι γεννήθηκε ένα λευκό παιδί ανάμεσα στη μαύρη φυλή των Αιθιόπων. Συνειδητοποιώντας ότι η μόνη εξήγηση που θα γινόταν πιστευτή ήταν η μοιχεία, η Περσίνα αποφάσισε να εκθέσει το νεογέννητο παιδί, προκειμένου να γλιτώσουν την κατηγορία και τον επαίσχυντο θάνατο. Η ιστορία λειτουργεί αυτόματα ως cautionary tale για την αξία της σωφροσύνης και καταλήγει με μία ξεκάθαρη εντολή για την Χαρίκλεια: να διατηρεί το βασιλικό της φρόνημα και να τιμά την σωφροσύνη, που αποτελεί την μοναδική γυναικεία αρετή. Αρχικά, θεωρώ ότι είναι κατάλληλο να μιλάμε για ένα σενάριο ντροπής στο συγκεκριμένο χωρίο. Η Περσίνα εκθέτει το παιδί της για να απαλλαγεί από τον ντροπιαστικό θάνατο (*μετ' αίσχυνης θανάτου*) που θα επέφερε η κατηγορία της μοιχείας. Η ευαισθησία στο ενδεχόμενο πλήγμα της αυτοεικόνας είναι ξεκάθαρη. Νομίζω ότι σε αυτό το σημείο μπορούμε να εντοπίσουμε ένα σχόλιο για την φύση της ντροπής σε σχέση με τη γυναικεία αρετή. Αυτό που είναι ενδιαφέρον είναι ότι η Περσίνα δεν πιστεύει ή μάλλον γνωρίζει ότι δεν διέπραξε μοιχεία. Ο ίδιος ο Ηλιόδωρος δεν φαίνεται να υποσκάπτει την εμπιστοσύνη μας στην διήγηση των γεγονότων από την Περσίνα και στην εξήγηση που δίνει.⁶³ Με αυτόν τον τρόπο, φαίνεται να αναγνωρίζει την φαντασιακή διάσταση της ντροπής και των ενδεχόμενων ακροατηρίων της.

Όσο αφορά την Χαρίκλεια, από αυτό το σημείο η σωφροσύνη γίνεται η πιο βαθιά και κεντρική αρετή του χαρακτήρα και του τρόπου με τον οποίο παρουσιάζει τον εαυτό της. Διατεθειμένη να την προστατέψει με οποιονδήποτε τρόπο, αμύνεται ακόμα και σε βάρος του Θεαγένη. Στο παρακάτω χωρίο, φαίνεται πόσο η σωφροσύνη αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της αυτοεικόνας της ηρώιδας:

εἰ μὲν εἰς θάνατον ἀνύβριστον, ἠδὲ τὸ τέλος, εἰ δέ με γνῶσεται τις αἰσχροῶς, ἦν μηδέπω μηδὲ Θεαγένης, ἐγὼ μὲν ἀγχόνῃ προλήψομαι τὴν ὕβριν, καθαρὰν ἑμαυτὴν ὥσπερ φυλάττω καὶ μέχρι θανάτου φυλάξασα καὶ καλὸν ἐντάφιον τὴν σωφροσύνην ἀπενεγκαμένη.

1.8

⁶³ Reeve (1989), 81-112, για μια συζήτηση του “Andromeda Effect” και εκτίμηση των πιθανών αντιδράσεων των αναγνωστών.

Όπως παρατηρεί η Bird, οι απειλές αυτοκτονίας δεν είναι ασυνήθιστες στο μυθιστόρημα, αλλά στη συντριπτική τους πλειοψηφία αναφέρονται στον ενδεχόμενο χωρισμό του ζευγαριού και όχι στην απώλεια της σωφροσύνης, πράγμα που τονίζει την ιδιαίτερη σχέση της Χαρίκλειας με την συγκεκριμένη αρετή.⁶⁴ Αξιοπρόσεκτη είναι και η εικόνα της σωφροσύνης ως επιτάφιο ένδυμα. Το ‘όμορφο σάβανο’ μας θυμίζει τις μεταφορές που προέρχονται από τα ενδύματα οι οποίες, όπως έχει αναφερθεί, συνδέονται στενά με την *αἰδῶ*. Η έννοια της αποκάλυψης είναι σημαντική για αυτά που ακολουθούν, όταν η Χαρίκλεια θα αναγκαστεί να ομολογήσει τον έρωτά της, πράγμα που, ως έναν βαθμό, συγκρούεται με την σωφροσύνη της.

Από την άποψη της δομής, λοιπόν, η αποκάλυψη της ταινίας της Περσίννας γίνεται σε κρίσιμο σημείο, λίγο πριν την παραδοχή του έρωτα της Χαρίκλειας για τον Θεαγένη. Σχεδόν ταυτόχρονα, λοιπόν, ξεκινάει η προσπάθεια να συμβιβαστεί αυτή η νέα συναισθηματική κατάσταση τόσο με τον χαρακτήρα της Χαρίκλειας, όπως έχει σκιαγραφηθεί ως τώρα, όσο και με την προτροπή για αφοσίωση στην σωφροσύνη. Η Χαρίκλεια εκφράζει αυτήν την εσωτερική σύγκρουση στον Καλάσιρι όταν αυτός καλείται να θεραπεύσει την υποτιθέμενη ασθένειά της:

Ἡ δὲ λαβομένη μου τῆς χειρὸς ἐφίλει τε καὶ ἐπεδάκρυε καὶ «Ὡ σοφὲ Καλάσιρι, τοῦτο πρῶτον εὐεργέτησον» ἔλεγεν, «ἔασόν με σιωπῶσαν δυστυχεῖν, αὐτὸς ὡς βούλει γνωρίσας τὴν νόσον, καὶ τὴν γοῦν αἰσχύνην κερδαίνειν, κρύπτουσιν ἃ καὶ πάσχειν αἰσχροὺν καὶ ἐκλαλεῖν αἰσχροτέρον. Ὡς ἐμέ γε λυπεῖ μὲν καὶ ἡ νόσος ἀκμάζουσα, πλέον δὲ τὸ μὴ κρατῆσαι τῆς νόσου τὴν ἀρχὴν ἀλλ’ ἠττηθῆναι πάθους ἀπειρημένου μὲν ἐμοὶ τὸν πρὸ τούτου πάντα χρόνον λυμαινομένου δὲ καὶ μέχρις ἀκοῆς τὸ παρθενίας ὄνομα σεμνότατον.»

4.10

Το συγκεκριμένο χωρίο είναι πυκνό με πληροφορίες για την παράσταση της συναισθηματικής εμπειρίας της Χαρίκλειας. Η *αἰσχύνη* βρίσκεται στον πυρήνα της: στην συγκεκριμένη ενότητα βρίσκονται 4 από τις 21 συνολικά περιπτώσεις λέξεων με θέμα *αισχ-* στο έργο. Η ισχυρή σύνδεση με την σιωπή είναι ευνόητη. Η Χαρίκλεια θεωρεί ότι αν δεν μιλήσει για την κατάστασή της, θα έχει περισσότερες πιθανότητες να καταστείλει την ντροπή που έπεται. Το ‘*πάσχειν αἰσχροὺν*’ και ‘*ἐκλαλεῖν αἰσχροτέρον*’

⁶⁴ Bird (2020), 108

είναι ένα σχήμα που επανέρχεται στο έργο, ιδιαίτερα σε σχέση με την Χαρίκλεια και την παρθενία της. Σε κομβικά σημεία όπου η σεξουαλική εμπειρία της Χαρίκλειας κινδυνεύει να εκτεθεί δημόσια, ο αφηγητής φροντίζει να αποσιωπήσει τις λεπτομέρειες ή η ίδια η Χαρίκλεια αρνείται να μιλήσει. Από αυτήν την άποψη, η σιωπή της Χαρίκλειας έχει θεωρηθεί “emblematic of her virginity”.⁶⁵ Στο 10^ο βιβλίο, για παράδειγμα, όταν η Περσίννα προσπαθεί να εξακριβώσει τη σχέση της κόρης της με τον Θεαγένη, οι δυο γυναίκες κρύβονται μέσα σε μία σκηνή, για να μπορέσουν να μιλήσουν ιδιωτικά. Ως μητέρα πια, η Περσίννα λέει ότι μπορεί να κρύψει το ενδεχόμενο γυναικείο παράπτωμα, εαν δεν αρμύζει σε παρθένο.⁶⁶ Η κατάσταση παραμένει μυστική. Ως έναν βαθμό, ο Ηλιόδωρος χειρίζεται την παρθενία της Χαρίκλειας με τον αμφίσημο τρόπο που ταιριάζει στους κανόνες διαφύλαξης της παρθενίας: η συγκάλυψη και η μυστικότητα είναι απαραίτητες σε ένα παιχνίδι το οποίο αφορά περισσότερο την αποκάλυψη και την δημόσια έκθεση, παρά κάποια ιδέα σωματικής ακεραιότητας.⁶⁷

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την έκφραση του συναισθήματος στο χωρίο παρουσιάζει και η σύνθεση των εννοιολογικών μεταφορών. Μία από αυτές είναι ο ‘έρωτας – πόλεμος’, που έχουμε συναντήσει και διέπει την παράσταση του έρωτα. Στη συγκεκριμένη ενότητα, η μεταφορά ‘έρωτας – πόλεμος’ λειτουργεί σε συνεργασία αλλά σταδιακά υποχωρεί για να κυριαρχήσει μία άλλη σημαντική εννοιολογική μεταφορά που εισάγεται στο 4^ο βιβλίο, η μεταφορά ‘έρωτας- νόσος’. Όταν η Χαρίκλεια αρχίζει να εκδηλώνει συμπτώματα, η πρώτη διάγνωση γίνεται από τον Καλάσιρι, που την θεωρεί αποτέλεσμα βασκανίας. Η Χαρίκλεια αρνείται αυτήν την εξήγηση και μοιάζει να υπαινίσσεται ότι γνωρίζει την πραγματική αιτία της νόσου.⁶⁸ Η επόμενη διάγνωση, γίνεται από κάποιον λόγιο Ακεσίνο, ο οποίος, χρησιμοποιώντας ημι-επιστημονικό λεξιλόγιο, ανακοινώνει ότι η ασθένεια της Χαρίκλειας δεν είναι σωματική αλλά ψυχική. Στην συνέχεια, αποκαλύπτει ότι η νόσος είναι ο έρωτας και απαριθμεί τα επιμέρους συμπτώματα:

⁶⁵ Ormand (2010), 33 - 34

⁶⁶ πρβλ. 10.29.4: καὶ ἡ Περσίννα, πρόφασιν οὐ τὴν οὖσαν ἀλλ’ ἐρωτικὴν ἄλλως ὑποτοπίσασα, «Οὐ δυνατὸν μὲν» ἔφη «τὸ περισώζειν· ὅμως δ’ οὖν τίς σοι κοινωνία πρὸς τὸν ἄνδρα δι’ ἣν οὕτως ὑπερφροντίζεις θαρροῦσα ὡς πρὸς μητέρα λοιπὸν ἐξαγόρευε· κἄν τι νεώτερον κίνημα κἄν παρθενία μὴ πρέπον, ἢ μητρῶα φύσις τὸ θυγατρὸς καὶ τὸ θήλυ συμπαθὲς τὸ παιῖσμα τὸ γυναικεῖον οἶδεν ἐπισκιάζειν.»

⁶⁷ Sissa (1990), 346-348

⁶⁸ πρβλ. 4.5.6, «νοσῶ γὰρ οὐ βασκανίαν, ἀλλ’ ἐτέραν τινά, ὡς ἔοικε, νόσον»

«Οὐ γὰρ καὶ παιδὶ γινώριμον» ἔφη «ψυχῆς εἶναι τὸ πάθος καὶ τὴν νόσον ἔρωτα λαμπρόν; οὐχ ὄρας ὡς κυλοιδιᾶ μὲν τοὺς ὀφθαλμοὺς καὶ τὸ βλέμμα διέρριπται καὶ τὸ πρόσωπον ὠχρίᾳ, σπλάγχχνον οὐκ αἰτιωμένη, τὴν διάνοιαν δὲ ἀλύει καὶ τὸ ἐπελθὸν ἀναφθέγγεται καὶ ἀπροφάσιστον ἀγρυπνίαν ὑφίσταται καὶ τὸν ὄγκον ἀθρόον καθήρηται; Ζητητέος σοί, Χαρίκλεις, ὁ ἰασόμενος· γένοιτο δ' ἂν μόνος ὁ ποθούμενος.»

4.7

Το ὄλο επεισόδιο, και ιδιαίτερα η διάγνωση του Καλάσιρι, περιέχει ένα μέρος ειρωνίας που αποκαλύπτεται όταν αντιπαραθέσει κανείς το σημείο όπου ο Χαρικλής ελπίζει ότι η κόρη του θα γιατρευτεί – και θα νιώσει επιτέλους ἔρωτα.⁶⁹ Το σημείο στο οποίο θέλω να εστιάσω είναι η συμπτωματολογία και η σχέση της με την ὄραση. Ὅπως παρατηρούμε, τα συμπτώματα επικεντρώνονται στα μάτια και το βλέμμα. Σε συνδυασμό με το ωχρό πρόσωπο, το χωρίο φαίνεται να απηχεί την περιγραφή της πρώτης γνωριμίας του νεαρού ζευγαριού, στο προηγούμενο βιβλίο:

Πρῶτον μὲν γὰρ ἀθρόον τι καὶ ἐπτοημένον ἔστησαν καὶ τὴν δᾶδα ὀλκότερον ἢ μὲν ἐνεχειρίζεν ὁ δὲ ὑπεδέχετο, τοὺς ὀφθαλμοὺς ἀτενεῖς ἐπὶ πολὺ κατ' ἀλλήλων πῆξαντες ὥσπερ εἶ που γνωρίζοντες ἢ ἰδόντες πρότερον ταῖς μνήμαις ἀναπεμπάζοντες· εἶτα ἐμειδίασαν βραχὺ τι καὶ κλεπτόμενον καὶ μόνη τῇ διαχύσει τοῦ βλέμματος ἐλεγχόμενον. Ἐπειτα ὥσπερ καταιδεσθέντες τὸ γεγονός ἐπυρρίασαν, καὶ αὐθις, τοῦ πάθους οἶμαι καὶ τὴν καρδίαν ἐπιδραμόντος, ὠχρίασαν, καὶ ἀπλῶς μυρίον εἶδος ἐν ὀλίγῳ τῷ χρόνῳ τὰς ὄψεις ἀμφοῖν ἐπεπλανήθη καὶ μεταβολὴ παντοῖα χροιάς τε καὶ βλέμματος τῆς ψυχῆς τὸν σάλον κατηγοροῦσα.

3.5

Οι πλατωνικές υποδηλώσεις είναι σαφείς. Το χωρίο προδίδει τις οφειλές του για τον ἔρωτα και την ὄραση στις ιδέες που βρίσκουμε κυρίως στον *Φαίδρο*, του οποίου η επιρροή στη λογοτεχνία της περιόδου είναι εκτενής.⁷⁰ Η αντιπαραθεση των δύο παραπάνω χωρίων αποκαλύπτει την συγγένειά τους. Η περιγραφή της πρώτης -

⁶⁹ Cummings (2010), 64 – 68, πρβλ. 3.9.1 : «εἴθε δὲ καὶ αὐτὴ πόθου ποτὲ καὶ ἔρωτος αἰσθοῖτο· τότε ἂν ὑγιαίνειν αὐτὴν οὐ νοσεῖν ὑπέλαβον»

⁷⁰ Trapp (1990), 141-73

βλεμματικής- επαφής των δύο νέων έχει τα ίδια (πλατωνικά) χαρακτηριστικά. Η περιγραφή των αποτελεσμάτων αυτού του βλέμματος στην ψυχική κατάσταση των ερωτευμένων είναι πανομοιότυπη με την περιγραφή των συμπτωμάτων της νόσου της Χαρίκλειας, ένα βιβλίο αργότερα. Το σενάριο ντροπής που λαμβάνει χώρα σε αυτήν την πρώτη επαφή είναι αξιοσημείωτο. Η συναισθηματική κατάσταση που περιγράφεται με τα *καταιδεσθέντες και έπυρρίασαν* νομίζω ότι συνδέεται με την απτική φύση του βλέμματος, που έχουν περιγράψει οι μελετητές. Μία βασική συνέπεια αυτής της απτικότητας για τις διαπροσωπικές σχέσεις είναι ότι το ίδιο το βλέμμα γίνεται ένα είδος σωματικής επαφής κατά την οποία αναδιανέμονται οι έμφυλοι ρόλοι της σεξουαλικής επαφής.⁷¹ Η ντροπή που περιγράφεται μοιάζει να είναι αποτέλεσμα της ευαισθησίας σε αυτές ακριβώς τις προεκτάσεις που συνεπάγονται οι αντιλήψεις για τις ιδιότητες του βλέμματος.

Παράλληλα, το θέμα έρωτας – νόσος στο συγκεκριμένο σημείο λειτουργεί και δομικά, πράγμα που ισχύει για τα περισσότερα ελληνικά μυθιστορήματα.⁷² Όταν τίθεται το ζήτημα της θεραπείας, η αναζήτηση του φαρμάκου συμβάλλει στην άρθρωση της πλοκής. Αυτό που είναι διαφορετικό στον Ηλιόδωρο, σε σχέση με τους υπόλοιπους μυθιστοριογράφους, είναι η φύση αυτού του φαρμάκου. Η πιο ολοκληρωμένη έκφραση αυτής της ιδιαιτερότητας των Αιθιοπικών, γίνεται από τον Καλάσιρι, όταν παρηγορεί την Χαρίκλεια στο χωρίο που είδαμε προηγουμένως:

Ἐπιρρωννύς οὖν αὐτήν «ὦ θύγατερ» ἔφην «δυοῖν ἔνεκεν εὖ ποιεῖς ἀποκρύπτουσα τὰ κατὰ σαυτήν· ἐγὼ τε γὰρ οὐδὲν δέομαι μανθάνειν ἅ πάλαι παρὰ τῆς τέχνης ἔγνωκα σύ τε εἰκότα πάσχεις ἐρυθριῶσα λέγειν ἅ γυναιξὶ κρύπτειν εὐπρεπέστερον. Ἀλλ' ἐπειδήπερ ἄπαξ ἔρωτος ἐπήσθου καὶ φανείς σε Θεαγένης ἤρηκε, τοῦτο γὰρ ὁμῆ μοι θεῶν ἐμήνυσε, σὺ μὲν ἴσθι μὴ μόνη καὶ πρώτη τὸ πάθος ὑποστᾶσα ἀλλὰ σὺν πολλαῖς μὲν γυναιξὶ τῶν ἐπισήμων σὺν πολλαῖς δὲ παρθένοις τῶν τὰ ἄλλα σωφρόνων· μέγιστος γὰρ θεῶν ὁ Ἔρως καὶ ἤδη καὶ θεῶν αὐτῶν ποτε κρατεῖν λεγόμενος. Ἐπισκόπει δὲ ὅπως ἄριστα διαθήσῃ τὰ παρόντα, ὡς τὸ μὲν ἀπείρατον γενέσθαι τὴν ἀρχὴν ἔρωτος εὐδαιμον, τὸ δὲ ἀλόντα πρὸς τὸ σῶφρον τὸ βούλημα περιποιῆσαι σοφώτατον· ὁ δὲ καὶ σοὶ βουλομένη πιστεύειν ἔξεστι καὶ τὸ μὲν ἐπιθυμίας αἰσχρὸν ὄνομα διώσασθαι τὸ δὲ συναφείας ἔννομον

⁷¹ Squire (2015), 15-49

⁷² Cummings (2010), 70

συνάλλαγμα προελέσθαι καὶ εἰς γάμον τρέψαι τὴν νόσον.» Ἴδρωτι πολλῶ διερρεῖτο τούτων εἰρημένων, ὧ Κνήμων, καὶ δῆλη παντοίως ἦν χαίρουσα μὲν ἐφ' οἷς ἤκουεν ἀγωνιῶσα δὲ ἐφ' οἷς ἤλπιζεν ἐρυθριῶσα δὲ ἐφ' οἷς ἐάλωκεν·

4.10

Σε πρώτο επίπεδο, ο Καλάσιρις επαναδιατυπώνει το σενάριο ντροπής. Το κοκκίνισμα είναι η κατάλληλη αντίδραση μιας γυναίκας που αποκαλύπτει ότι έχει υποκύψει στον έρωτα. Η έντεχνη απόκρυψη έχει και πάλι ιδιαίτερο ρόλο, γιατί είναι η ‘ευπρεπής’ στρατηγική. Σε αυτό το σημείο όμως, ο Καλάσιρις δοκιμάζει να παρηγορήσει την Χαρίκλεια. Άλλωστε, λέει, δεν είναι η μόνη που έχει υποκύψει στην δύναμη του έρωτα, ο οποίος έχει υπερνικήσει ακόμα και θεούς. Επανέρχεται η μεταφορά του έρωτα ως αντιπάλου στην μάχη και η παρηγοριά προκύπτει από αυτήν την εικόνα της υποταγής σε μία ανώτερη δύναμη. Αυτή η ιδέα δεν είναι καινούρια: στον Αχιλλέα Τάτιο, ο Κλεινίας μαθαίνει στον Κλειτοφώντα ότι η βία στα ερωτικά έχει την ιδιότητα να καταστέλλει την ντροπή:

κἄν μὲν προσῆ τις συνθήκη τῆς πράξεως, πολλάκις δὲ καὶ ἐκούσαι πρὸς τὸ ἔργον ἐρχόμεναι θέλουσι βιάζεσθαι δοκεῖν, ἵνα τῇ δόξῃ τῆς ἀνάγκης ἀποτρέπωνται τῆς αἰσχύνης τὸ ἐκούσιον.

Ach. Tat. 1.10

Αυτή η ιδέα μας οδηγεί στον πυρήνα του προβλήματος. Η ντροπή της υποταγής προκύπτει από την σύνδεση των σεξουαλικών κανόνων με το κοινωνικό στάτους. Οι σεξουαλικές σχέσεις δομούνται επάνω στο δίπολο ενεργητικότητας και παθητικότητας, κυριαρχίας και υποταγής. Ο ενεργητικός, κυριαρχικός ρόλος αποτελεί αξία, είναι εγγενώς προτιμότερος. Η εφαρμογή βίας καταστέλλει την ντροπή του παθητικού ρόλου γιατί καταργεί τον εκούσιο χαρακτήρα του ηθικού παραπτώματος, που θίγει την αυτοεικόνα. Χαρακτηριστικό είναι άλλο ένα παράδειγμα από τον Αχιλλέα Τάτιο. Όταν η μητέρα της Λευκίπτης νομίζει ότι η κόρη της έχασε ηθελημένα την παρθενία της, λέει, μοιρολογώντας, ότι θα προτιμούσε να μείνει στο πεδίο της μάχης και να βιαστεί από κάποιον Θρακιώτη, γιατί έτσι δεν θα υπήρχε ντροπή στην συμφορά της.⁷³

⁷³ *Ach. Tat.* 2.24: ὄφελον ἔμεινας ἐν Βυζαντίῳ· ὄφελον ἔπαθεσ πολέμου νόμῳ τὴν ὕβριν· ὄφελόν σε κἄν Θρᾶξ νικήσας ὕβρισεν· οὐκ εἶχεν ἡ συμφορὰ διὰ τὴν ἀνάγκην ὄνειδος· νῦν δέ, κακὸδαιμον, ἀδοξεῖς ἐν οἷς δυστυχεῖς.

δ. Καλάσιρις

Αυτή η εγγενής ντροπή του έρωτα, το αισχρό όνομα της επιθυμίας γίνεται να ‘διασωθεί’. Υπάρχει η δυνατότητα να θεραπευθεί η νόσος, με την μετατροπή της σε γάμο. Στα Αιθιοπικά, είναι ασυνήθιστη η επιμονή και η συστηματικότητα με την οποία ο γάμος παρουσιάζεται ως θεραπεία και ως ο μόνος αποδεκτός συμβιβασμός ανάμεσα στην παραδοχή του έρωτα και την διατήρηση της ηθικής ακεραιότητας. Ένας λόγος για αυτό είναι η ιδιαίτερη φύση της ηρωίδας. Η Χαρίκλεια είναι η μόνη ηρωίδα που έχει αφοσιωθεί στην ισόβια παρθενία, επομένως ο γάμος, ως συμβιβασμός του πάθους με τον χαρακτήρα, είναι μια αφηγηματική λύση.⁷⁴

Παράλληλα, είναι αξιοσημείωτο ότι αυτός που προτείνει την λύση του γάμου, τόσο στη Χαρίκλεια όσο και στον Θεαγένη (3.17), είναι ο Καλάσιρις. Ο αμφίσημος χαρακτήρας του ιερέα παρουσιάζεται ως ο ιθύνων νους, που καθοδηγεί και τους δύο προς την λύση του γάμου, ακριβώς την στιγμή που οι ευάλωτοι νέοι εκμυστηρεύονται τον έρωτά τους. Σε άλλο σημείο, η Χαρίκλεια μοιάζει να απηχεί το λεξιλόγιο του Καλάσιρι, όταν αναφέρεται στη σχέση της με τον Θεαγένη.⁷⁵ Οι χειρισμοί του Καλάσιρι αποκαλύπτονται όταν συγκρίνει κανείς τους δύο διαφορετικούς τρόπους με τον οποίο παρουσιάζει τον γάμο: όταν απευθύνεται στον Θεαγένη, ο ιερέας τον παρουσιάζει ως το μόνο μέσο με το οποίο ο ερωτευμένος θα καταφέρει να αποκτήσει το αντικείμενο του πόθου του. Όταν απευθύνεται στην Χαρίκλεια, ο γάμος δεν είναι η οδός για τα αφροδίσια αλλά ο τρόπος για να συμβιβάσει την γυναικεία αρετή της με την ντροπή που ενυπάρχει στον έρωτα.⁷⁶ Ο Καλάσιρις είναι περήφανος για την ικανότητά του να χειραγωγεί τους δύο νέους και σε αυτό το σημείο λέει στον Κνήμωνα ότι θα μπορούσε να κάνει τον Θεαγένη ακόμα και να βαδίζει επάνω σε σπαθιά (3.17.5). Ο Ηλιόδωρος, έμμεσα, έχει αποκαλύψει ότι η θέση του Καλάσιρι τον καθιστά ‘στρατευμένο’ στα ερωτικά, ήδη από το πρώτο βιβλίο, μέσα από τον λόγο του γιου του, Θύαμη:

⁷⁴ Montiglio (2020), 234

⁷⁵ πρβλ. 1.25: Ἐγὼ γὰρ δυστυχεῖν μὲν οὐκ ἀρνούμαι, μὴ σωφρονεῖν δὲ οὐδὲν οὕτω βίαιον ὥστε με μεταπεισθῆναι· ἐν μόνον οἶδα μὴ σωφρονούσα, τὸν ἐξ ἀρχῆς ἐπὶ σοὶ πόθον· ἀλλὰ καὶ τοῦτον ἔννομον· οὐ γὰρ ὡς ἐραστὴ πειθομένη ἀλλ’ ὡς ἀνδρὶ συνθεμένη τότε πρῶτον ἑμαυτὴν ἐπέδωκα καὶ εἰς δεῦρο διετέλεσα καθαρὰν ἑμαυτὴν καὶ ἀπὸ σῆς ὁμιλίας φυλάττουσα, πολλάκις μὲν ἐπιχειροῦντα διωσαμένη, τὸν δὲ ἐξ ἀρχῆς ἡμῖν συγκεῖμενόν τε καὶ ἐνώμοτον ἐπὶ πᾶσι γάμον ἔνθεσμον εἶ πη γένοιτο περισκοπούσα

⁷⁶ Montiglio (2020), 233 – 235

Ἐπειδὴ γὰρ τὴν πάνδημον Ἀφροδίτην τὸ προφητικὸν ἀτιμάζει γένος, οὐ τῆς καθ' ἡδονὴν χρείας ἀλλὰ τῆς εἰς διαδοχὴν σπορᾶς τήνδε ἑμαυτῷ γενέσθαι διεσκεψάμην.

1.19.7

Ὅπως μαθαίνουμε ἀπὸ τα λόγια τοῦ γιου τοῦ, ἡ θέση τοῦ Καλάσιρι ὡς ιερέα καὶ προφήτη τον κάνει νὰ περιφρονεῖ τὴν 'πάνδημη Ἀφροδίτη'. Συγκεκριμένα, ὁ ἔρωτας γιὰ αὐτοὺς τοὺς ιερεῖς δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ὄργανο ικανοποίησης τῶν σεξουαλικῶν ἀναγκῶν ἀλλὰ αὐστηρὰ μέθοδος ἀπόκτησης ἀπογόνων. Αὐτὴ ἡ ἰδεολογία τοῦ Καλάσιρι, ἀλλὰ καὶ οἱ ἰδιαιτέρου σκοποὶ ποὺ προκύπτουν ἀπὸ αὐτὴν τὴν ἰδεολογία, νομίζω ὅτι συνδέονται με τὴν ευρύτερη κατεύθυνση τοῦ ἔργου. Ἐνα ἀπὸ τα κομβικότερα χωρία γιὰ τὸν Καλάσιρι καὶ τὴν σχέση τοῦ με τὸν ἔρωτα βρίσκεται στο 2^ο βιβλίο, ὅταν ὁ ιερέας ἐξιστορεῖ τὸ παρελθόν τοῦ στὴν Μέμφιδα καὶ τὴν γνωριμία τοῦ με τὴν πανέμορφη Ροδώπη. Ὅπως τυχαίνει με τὶς περισσότερες γυναῖκες, ποὺ δὲν λέγονται Χαρίκλεια, στο ἔργο ἡ Ροδώπη δὲν παρουσιάζεται ὑπὸ ἰδιαιτέρα θετικὸ πρῖσμα:

πολλῇ μὲν θεραπείᾳ πολλῶ δὲ πλούτῳ δορυφορουμένη πᾶσι δ' ἀφροδισίοις θηράτροις ἐξησκημένη· οὐ γὰρ ἦν ἐντυχόντα μὴ ἡλωκέσαι, οὕτως ἄφυκτόν τινα καὶ ἀπρόσμαχον ἐταιρίας σαγήνην ἐκ τῶν ὀφθαλμῶν ἐπεσύρετο. Ἐφοίτα δὴ θαμὰ καὶ εἰς τὸν νεῶν τῆς Ἰσιδος ἧς προεφήτευσεν καὶ τὴν θεὸν συνεχῶς ἐθεράπευε θυσίαις τε καὶ ἀναθήμασι πολυταλάντοις. Αἰσχύνομαι λέγειν ἀλλ' εἰρήσεται· γίνεται δὴ κάμου κρείττων ὀφθεῖσα πολλάκις, ἐνίκα τὴν διὰ βίου μοι μελετηθεῖσαν ἐγκράτειαν, ἐπὶ πολὺ τε τοῖς σώματος ὀφθαλμοῖς τοὺς ψυχῆς ἀντιστήσας ἀπῆλθον τὸ τελευταῖον ἡττηθεῖς καὶ πάθος ἐρωτικὸν ἐπιφορτισάμενος.

2.25

Ἡ Ροδώπη παρουσιάζεται ὡς τυπικὴ εταῖρα, ἐξασκημένη στὸς τρόπους τῆς ἀποπλάνησης. Αὐτὸ ποὺ ἔχει ἐνδιαφέρον εἶναι ἡ παράσταση τῆς ἐμπειρίας τοῦ Καλάσιρι: ὁ προφήτης παρουσιάζει τὸ βίωμα τῆς ἐρωτικῆς ἐμπειρίας ἀκριβῶς ὅπως τὸ βλέπουμε νὰ προβάλλεται στὸν Θεαγένη. Ἡ ντροπὴ ποὺ προκύπτει προέρχεται ἀπὸ μίαν μεταφορικὴν ἡττα στὴν μάχη με τὸ ἐλκυστικὸ θέαμα. Ὁ ρόλος τοῦ βλέμματος εἶναι καὶ πάλι κρίσιμος. Στὴ συγκεκριμένη περίπτωση, ἡ διατύπωση γιὰ τὴν ἀντίσταση τῶν

ματιών της ψυχής στα μάτια του σώματος είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα και δηλωτική. Ως προς τις αρετές, μία χρήσιμη παρατήρηση αφορά τον ρόλο της σωφροσύνης σε αυτήν την περίπτωση. Παρόλο που το σενάριο είναι, στα βασικά του σημεία, το ίδιο, ο Καλάσιρις δεν αναφέρει την σωφροσύνη. Αναφέρει μόνο την «*διὰ βίου μελετηθεῖσαν ἐγκράτειαν*». Αυτή είναι η προφανής διαφορά που εντοπίζεται στο πεδίο των αξιών:

τὴν μὲν ἐκ παίδων μοι σύντροφον ἰερωσύνην ἔγνω μὴ καταισχυῖναι καὶ ἀντέσχον
μηδὲ ἱερά καὶ τεμένη θεῶν βεβηλῶσαι, τῶν δὲ ἡμαρτημένων οὐκ ἔργω, μὴ γένοιτο,
ἀλλ' ἐφέσει μόνῃ τὴν ἀρμόζουσαν ἐπιβαλὼν ζημίαν, δικαστὴν ἑμαυτῷ τὸν
λογισμὸν ἀναδείξας, φυγῇ κολάζω τὴν ἐπιθυμίαν

2.25

Όπως παρατηρεῖ ο Repath, το γεγονός ότι ο Καλάσιρις δεν αναφέρει οπουδήποτε την σωφροσύνη αποδεικνύει την διαφορά στην ποιότητα της αντίδρασής του στο ερωτικό ερέθισμα, σε σχέση με την Χαρίκλεια ή τον Θεαγένη.⁷⁷ Στην ουσία, ο Καλάσιρις δεν αξίζει να θεωρεῖ ότι συμπεριφέρθηκε με σωφροσύνη, ακριβώς γιατί η λύση του στο πρόβλημα ήταν η απόδραση. Αυτό που γίνεται ξανά φανερό είναι ότι η σωφροσύνη δεν νοείται ως μία μονοδιάστατη αποχή από την απόλαυση αλλά περιλαμβάνει συνειδητή διαχείριση της συναισθηματικής εμπειρίας της επιθυμίας. Και σε αυτήν την περίπτωση, αυτό που καθορίζει την σύσταση του χαρακτήρα είναι ο βαθμός ελέγχου της συναισθηματικής εμπειρίας. Το άλλο βασικό ζήτημα σχετίζεται με την ίδια την σεξουαλική πράξη και την εστίαση στην ιεροσύνη. Με ρητό τρόπο, ο Καλάσιρις δηλώνει ότι ακόμα και η σκέψη της ερωτικής πράξης είναι μία μορφή βεβήλωσης του ιερού. Ουσιαστικά, αυτό είναι το χωρίο που εμπεδώνει την διάζευξη του έρωτα από την ερωτική πράξη, την υποβάθμιση του σωματικού μέρους του έρωτα. Ως έναν βαθμό, όλα αυτά είναι μέρος του πλατωνισμού που ενσαρκώνει ο Καλάσιρις, όπου η διάκριση σε ανώτερες και κατώτερες μορφές έρωτα παρέχει ένα σταθερό σημείο αν αφοράς για την κατηγοριοποίηση των χαρακτήρων και την ανάγνωση συνολικότερα.⁷⁸

Ακριβώς στον αντίποδα βρίσκεται η παρακάτω σκηνή, εμβληματική για τον ρόλο της σωφροσύνης και την ερωτική ιδεολογία του έργου. Όταν ο Θεαγένης μένει μόνος με

⁷⁷ Repath, I. (2007)

⁷⁸ Jones, M. (2005)

την Χαρίκλεια σε μία σπηλιά, γίνεται ξεκάθαρο ότι θα μπορούσε να εκμεταλλευτεί την ευκαιρία:

τότε γὰρ πρῶτον ἰδία καὶ παντὸς ἀπηλλαγμένοι τοῦ ὀχλήσοντος ἀλλήλοις ἐντυχόντες ἀπαραποδίστων καὶ ὀλοσχερῶν περιπλοκῶν τε καὶ φιλημάτων ἐνεπίμπλαντο. Καὶ πάντων ἅμα εἰς λήθην ἐμπεσόντες εἶχοντο ἐπὶ πλεῖστον ἀλλήλων οἴονεὶ συμπεφυκότες, ἀγνεύοντος μὲν ἔτι καὶ παρθενεύοντος ἔρωτος κορεννύμενοι δάκρυσι δὲ ὑγροῖς καὶ θερμοῖς εἰς ἀλλήλους κεραυνύμενοι καὶ καθαροῖς μόνον μιγνύμενοι τοῖς φιλήμασιν· ἢ γὰρ Χαρίκλεια τὸν Θεαγένην εἶ τι παρακινουῦντα αἰσθοῖτο καὶ ἀνδριζόμενον ὑπομνήσει τῶν ὄρκων ἀνέστελλεν, ὁ δὲ οὐ χαλεπῶς ἐπανήγετο καὶ σωφρονεῖν ῥαδίως ἠνείχετο ἔρωτος μὲν ἐλάττων ἡδονῆς δὲ κρείττων γινόμενος.

5.4

Ἡ μοναξιά του ζευγαριού αναφέρεται επανειλημμένα, σε συνδυασμό με το έντονα ερωτικό λεξιλόγιο. Αυτό που επαναλαμβάνεται εδώ είναι ένα σενάριο στο οποίο συμμετέχουν τόσο η ανδρεία όσο και η ανάγκη επίδειξης σωφροσύνης στην διαχείριση της ερωτικής επιθυμίας. Με τους ίδιους όρους που ο Καλάσιρις διαχωρίζει τον έρωτα, ως θεό, από την επαίσχυντη πράξη, για τον Θεαγένη είναι αποδεκτό να αποδειχθεί πιο αδύναμος από τον έρωτα αλλά όχι και από την ηδονή.⁷⁹ Αποτέλεσμα αυτής της ιδεολογικής σύνθεσης είναι αυτές οι σχεδόν αντιφατικές εκφράσεις του *παρθενεύοντος ἔρωτος* και των καθαρών φιλημάτων.

⁷⁹ Jones (2012), 154 – 156

Συμπεράσματα

α.

Στις ενότητες που προηγήθηκαν έγινε προσπάθεια μίας συγκεντρωτικής ανάγνωσης των περισσότερων χωρίων που σχετίζονται με την ντροπή στα *Αιθιοπικά*. Ξεκινώντας από πιο περιφερειακές περιπτώσεις, όπως την αφήγηση του Κνήμωνα και μικρότερα επεισόδια, όπως αυτό του Θύαμη και τη σφαγή των ληστών, η συζήτηση κατέληξε να οργανωθεί περισσότερο γύρω από τους δύο κεντρικούς χαρακτήρες, τον Θεαγένη και την Χαρίκλεια. Σε κάθε περίπτωση, σκοπός ήταν να αναδειχθούν τα σημεία όπου η συμμετοχή της ντροπής θίγει ή αποκαλύπτει κεντρικά στοιχεία των χαρακτήρων και βοηθάει την πληρέστερη ανάγνωση του έργου συνολικά. Όπως, νομίζω, φάνηκε, η ντροπή έχει κεντρικό ρόλο στη παράσταση της συναισθηματικής εμπειρίας όλων των σημαντικών χαρακτήρων, σε όλη την έκταση του έργου. Από την γνωριμία των δύο νέων στους Δελφούς, έως τον μυστηριακό γάμο τους στο 10^ο βιβλίο, οι εκφάνσεις και οι εκφράσεις της ντροπής είναι ένα βασικό εργαλείο για την κατασκευή τους. Αυτό νομίζω ότι συμβαίνει γιατί η ντροπή βρίσκεται ακριβώς στο σημείο όπου τα βασικά θέματα του έρωτα, της επιθυμίας και της σεξουαλικότητας γενικότερα, τέμνονται με τα πολιτιστικά πρότυπα και την κανονιστική φιλοσοφία του έργου. Αυτό που ‘θα έπρεπε’ να συμβαίνει, είτε σε σχέση με παραδοσιακές αξίες είτε σε περιπτώσεις παράνομης ή αποκλίνουσας επιθυμίας, επικοινωνείται σχεδόν πάντα μέσα από μία μορφή ντροπής. Με αυτόν τον τρόπο, η ντροπή είναι το νήμα που οδηγεί σε αυτές τις αξίες. Ταυτόχρονα, ο κυρίαρχος ρόλος της ερωτικής εμπειρίας στο έργο, φέρνει στο προσκήνιο τα έμφυλα πρότυπα: η ντροπή στους άνδρες σχετίζεται περισσότερο με την *ανδρεία* (και με την προσωπική τιμή), ενώ στις γυναίκες κυρίως με την *σωφροσύνη* και την αγνότητα με όρους σωματικής καθαρότητας.

Μία ενδιαφέρουσα παρατήρηση έχει να κάνει με τις μεταφορές που συμβάλλουν στην έκφραση της ντροπής. Όπως είδαμε, στις περιπτώσεις ντροπής που αφορούν τον Θεαγένη κυριαρχεί η μεταφορά έρωτας – πόλεμος ενώ στα χωρία που αφορούν την Χαρίκλεια βασικό ρόλο έχει η μεταφορά έρωτας – νόσος. Αυτό μπορεί, εν μέρει, να οφείλεται στην επιρροή της λογοτεχνικής παράδοσης αλλά νομίζω ότι υποδεικνύει και τον θεμελιώδη τρόπο με τον οποίο οι μεταφορές αντικατοπτρίζουν το υποκείμενο εννοιολογικό περιεχόμενο. Παράλληλα, μία αξία που εκτείνεται πάνω από τις διαφορές σε επίπεδο φύλου είναι η έννοια του αυτο-ελέγχου. Παρά τις επί μέρους διαφορές, η

δυνατότητα ή αδυναμία των χαρακτήρων να επιβάλλονται στις συναισθηματικές δυνάμεις είναι πάντα ένας από τους πιο ισχυρούς παράγοντες πρόβλεψης για την αξιολόγηση και την κατάληξή τους.

β.

Τα Αιθιοπικά είναι ένα ερωτικό μυθιστόρημα στο οποίο ένα από τα μεγαλύτερα προβλήματα για τους ήρωες είναι η ίδια η φύση του έρωτα. Αυτό το παράδοξο συμπυκνώνεται στα λόγια του Καλάσιρι. Από την μία βρίσκεται ο έρωτας, ως μέγιστος θεός και από την άλλη το *έπιθυμίας αίσχυρόν όνομα*. Αυτή η αντινομία έχει θεωρηθεί αποτέλεσμα του συγκερασμού του μυθιστορήματος και των ειδολογικών του στοιχείων με τις σύγχρονες του φιλοσοφικές τάσεις και την επιρροή τους στη σεξουαλική ηθική.⁸⁰ Για τις κυρίαρχες φιλοσοφικές σχολές της εποχής, τους Στωικούς αλλά και τους Επικούρειους, η σεξουαλική επιθυμία ήταν μία απειλή για τους διανοητικούς στόχους και την εκάστοτε μορφή της ευδαιμονίας.⁸¹ Εκεί, ενδεχομένως, βρίσκονται κάποια συστατικά αυτής της διάζευξης του ιδανικού έρωτα από την σαρκική επιθυμία.

Αυτά τα προβλήματα έχουν προσελκύσει απαντήσεις που περιστρέφονται γύρω από την επιρροή του χριστιανισμού και ενίοτε περιλαμβάνουν ύποπτες βιογραφικές ερμηνείες. Για παράδειγμα, ο Harper βλέπει στα Αιθιοπικά μία “hieratic fixation on purity and pollution” που την βρίσκει σε σύμπνοια με την παράδοση που θέλει τον Ηλιόδωρο να μεταστρέφεται στον χριστιανισμό και μάλιστα να γίνεται επίσκοπος αργότερα στη ζωή του.⁸² Πράγματι, η εμμονή του Ηλιόδωρου σε έναν έρωτα ‘καθαρό’ από σάρκα, μοιάζει σαν να απηχεί πρωτο-χριστιανικές ιδέες. Όπως παρατηρεί ο Peter Brown, στις πρώτες χριστιανικές ασκητικές κοινότητες η σεξουαλικότητα γίνεται το πεδίο τόσο της πνευματικής απελευθέρωσης από την σάρκα όσο και της κοινωνικής αποτίναξης της παγανιστικής, ελληνο-ρωμαϊκής παράδοσης.⁸³ Ενώ θεωρείται αρκετά ασφαλής υπόθεση ότι αναγνώστες του 4^{ου} αιώνα θα διάβαζαν χριστιανική επίδραση σε αυτά τα σημεία, η εξιδανίκευση της σεξουαλικής αποχής, όπως και η εμμονή στην γυναικεία παρθενία δεν ήταν χριστιανικοί νεωτερισμοί, ούτε μπορούν να αποτελούν πραγματική ένδειξη για τις πεποιθήσεις του Ηλιόδωρου.⁸⁴ Ένα από τα βασικά

⁸⁰ Whitmarsh (2011), 154

⁸¹ Whitmarsh (2011), 147, η επιρροή του Πλάτωνα είναι σταθερή.

⁸² Harper (2013), 206

⁸³ Brown (1990), 481

⁸⁴ Whitmarsh (2011), 147 - 154

επιχειρήματα υπέρ της διάδρασης των Αιθιοπικών με τη χριστιανική λογοτεχνία είναι οι αφηγηματικές ομοιότητες του χαρακτήρα της Χαρίκλειας με την ηρωίδα των Απόκρυφων Πράξεων του Παύλου, την Θέκλα. Η σχέση με την γενικότερη επιρροή του ασκητισμού σε αυτήν την περίοδο μου φαίνεται εξίσου ενδιαφέρουσα. Θέλω, για παράδειγμα, να αναφέρω ένα από τα αινιγματικά χωρία ντροπής στα Αιθιοπικά, όπου η Χαρίκλεια κοκκινίζει από ντροπή που αφέθηκε να την πάρει ο ύπνος:⁸⁵

Ἐπιδακρύσας οὖν ὀλίγα καὶ πρὸς τὰ βελτίονα τρέψαι τὰ κατ' αὐτὴν ἰκετεύσας τὸν θεὸν ἡσυχῇ τε ἀφυπνίσας ἤγεν εἰς τὴν καταγωγὴν ἐρυθρῶσαν ὡς ἐφαίνετο διότι λάθοι πρὸς τοῦ ὕπνου κεκρατημένη.

5.34

Μία πιο ολοκληρωμένη μελέτη της ντροπής στον Ηλιόδωρο ίσως θα ήταν χρήσιμο να συμπεριλάβει αυτές τις συγκρίσεις, πράγμα που δεν έκανα εδώ. Καταλήγοντας, σε συνέχεια των προηγούμενων παρατηρήσεων για τον ρόλο του Καλάσιρι, οδηγούμαι σε μία τελευταία διαπίστωση. Η επιμονή του Ηλιόδωρου στον γάμο ως την λύση του προβλήματος της ερωτικής επιθυμίας ενδέχεται να συνδέεται με την ιδιαίτερη φύση του συγκεκριμένου γάμου στον οποίο καταλήγουν οι πρωταγωνιστές. Ο γάμος που παρουσιάζεται στο 10^ο βιβλίο των Αιθιοπικών δεν είναι νομιμοποίηση της σεξουαλικής φύσης του έρωτα. Είναι μία ριζικότερη άρνηση ή, μάλλον, αποσιώπησή της. Το γεγονός ότι οι δύο ήρωες παίρνουν μέρος σε μία τελετή η οποία μένει άρρητη, ξεκινάει ως γάμος και τελικά καταλήγει να τους κάνει ιερείς του Ήλιου και της Σελήνης είναι δηλωτικό. Όπως παρατηρεί η Montiglio: 'Heliodorus erases all suggestion of sex from his mysteries. They are a rite the content of which is left so vague as to blur the metaphorical meaning of the image and bring it back to its literalness: these mysteries will be . . . mysteries; they will be religious rather than erotic'.⁸⁶ Όταν ο Χαρικλής ανακαλεί τον χρησμό που έλαβε από το μαντείο, συνειδητοποιούμε ότι το 'έπαθλο του άριστου βίου' για το οποίο ήταν προορισμένοι, δεν είναι ο έρωτας, αλλά η ιερότητα.

⁸⁵ πρβλ. *Historia Religiosa*, όπου ο επίσκοπος Κύρρου αναφέρεται σε μοναχούς της Αντιόχειας κατά τον 5^ο αιώνα: «οὕτω τῆς γαστρὸς τὸν κόρον ἐξήλασαν καὶ τοιαῦτα λαμβάνειν ἐδίδαξαν οἷα οὐχ ἡδονὴν, ἀλλὰ χρεῖαν ἐπλήρου, καὶ ταῦτα τοσαῦτα ὅσα τὸν ἐκ λιμοῦ κωλύειν ἡδύνατο θάνατον.

Οὕτω τὴν γλυκεῖαν τοῦ ὕπνου τυραννίδα κατέλυσαν καὶ, τὰ βλέφαρα τῆς τούτου δουλείας ἐλευθερώσαντες, κρατεῖν ἀντὶ τοῦ δουλεύειν ἐπαίδευσαν καὶ δέχεσθαι τὴν παρ' αὐτοῦ χρεῖαν, οὐχ ὅταν αὐτὸς ἐπίη, ἀλλ' ὅταν αὐτοὶ καλῶσιν εἰς βραχεῖαν ἐπικουρίαν τῆς φύσεως»

⁸⁶ Montiglio (2020), 238

Βιβλιογραφία

- Bird, R. 2020. *Sophrosune in the Greek Novel: Reading Reactions to Desire*, London
- Brown, P., 1990. 'Bodies and minds: sexuality and renunciation in early Christianity', στο Halperin, D. M., & Winkler, J. J., *Before sexuality: The construction of erotic experience in the ancient Greek world*, Princeton
- Cairns, Douglas L. 1993. *Aidos: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*. Oxford: Oxford University Press.
1996. 'Off with her ΑΙΔΩΣ': Herodotus 1.8. 3–4. *The Classical Quarterly*, 46, 78-83.
2008. 'Look both ways: Studying emotion in ancient Greek.' *Critical Quarterly*, 50, 43–62.
2016. 'Clothed in Shamelessness, Shrouded in Grief: The Role of 'Garment' Metaphors in Ancient Greek Concepts of Emotion', στο *Spinning Fates and Song of the Loom: The Use of Textiles, Clothing and Cloth Production as Metaphor, Symbol and Narrative Device in Greek and Latin Literature*, 25-41.
- Ciocani, V. (2013). *Virginity and Representation in the Greek Novel and Early Greek Poetry*, Toronto
- Connolly, J. 2003. 'Like the labors of Heracles: andreia and paideia in Greek culture under Rome' στο Rosen, R., & Sluiter, I. (eds.). 2017. *Andreia: studies in manliness and courage in classical antiquity*. Brill.
- Cueva E. P. & Byrne S. N., 2014. *A companion to the ancient novel*. Wiley.
- Cummings, M. 2010. *Metaphor and emotion: Eros in the Greek novel*, Edinburgh
- De Temmerman, K. 2014. *Crafting characters: heroes and heroines in the ancient Greek novel*. Oxford University Press.
- Dover, K. J. 1974. *Greek Popular Morality in the time of Plato and Aristotle*. Oxford: Oxford University Press.
- Fisher, N. 1992. *Hybris: A Study in the Values of Guilt and Shame in Ancient Greece*. Warminster: Aris & Phillips.

- Foxhall, L., & Salmon, J. B. (eds.). 1998. *When men were men: Masculinity, power and identity in classical antiquity*, London: Routledge.
- Franco, C., 2013. *Shameless: The Canine and the Feminine in the Ancient Imagination*. Berkeley, University of California Press
- Fusillo, M. (1990). 'Le conflit des émotions: un topos du roman grec érotique'. *Museum helveticum*, 47: 201-221.
- Gardner, J. F. 1987. *Women in roman law and society*. London
- Goldhill, S. 1995. *Foucault's Virginity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grünewald, T. 2004. *Bandits in the Roman Empire: Myth And Reality*. London, New York: Routledge.
- Hafner, M. 2021. 'Ἀμήχανόν τι κάλλος. Re-evaluating the Concept of Beauty in Heliodorus' *Aithiopika*'. *Nova tellus*, 39: 107-129.
- Hall, E. 1989. *Inventing The Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Harper, K., 2013. *From Shame to Sin: The Christian Transformation of Sexual Morality in Late Antiquity*. Harvard University Press.
- Haynes, K. 2003. *Fashioning the feminine in the Greek novel*, London, New York: Routledge.
- Jones, M. 2005. 'The Wisdom of Egypt: base and heavenly magic in Heliodoros' *Aithiopika*', *Ancient Narrative*, 79 - 98
2012. *Playing the man: performing masculinities in the ancient Greek novel*. Oxford University Press.
- Kennedy, D. F. (2012). 'Love's Tropes and Figures', στο Gold, B. K. (ed.). 2012. *A companion to Roman love elegy*, 189 – 203
- Kaster, R. A. 1997. 'The shame of the Romans'. *Transactions of the American Philological Association*, 127, 1-19.
- Lateiner, D., & Spatharas, D., 2016. *The ancient emotion of disgust*. Oxford University Press.

- Morales, H. 2022. 'Visualizing Assemblages, Demaenete, Thisbe's Bed-Trick, and the Creation of Charicleia (1.15–17)' στο Repath, I., & Whitmarsh, T. (eds.), *Reading Heliodorus' Aethiopica*, Oxford
- Morgan, J. R. 1989. 'The Story of Knemon in Heliodoros' Aithiopika', *The Journal of Hellenic Studies*, 109, 99-113
1991. 'Reader and Audiences in the Aithiopika of Heliodoros', στο *Groningen Colloquia on the Novel*, Groningen
- Maguire, S. L. 2005. *Charikleia in Context*, Swansea
- Miller, W. I. 1997. *The anatomy of disgust*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Menninghaus, W. 2003. *Disgust: Theory and history of a strong sensation*. Albany: State University of New York Press
- Murgatroyd, P. 1975. "'Militia amoris" and the Roman Elegists'. *Latomus*, 34: 59-79.
- Ormand, K. 2010. 'Testing Virginitly in Achilles Tatius and Heliodorus'. *Ramus*, 39: 160-197.
- Paschalis, M. and Panayotakis, S. (eds), 2013. *The Construction of the Real and the Ideal in the Ancient Novel*, Groningen, Barkhuis.
- Papadimitropoulos, L., 2013. 'Love and the Reinstatement of the Self in Heliodorus' Aethiopica'. *Greece & Rome*, 60, 101-113.
2017. 'Charicleia's Identity and the Structure of Heliodorus' Aethiopica', *Harvard Studies in Classical Philology*, 109, 209-223.
- Pinheiro, M. P. F., Skinner, M. B., & Zeitlin, F. I. (eds.), 2012. *Narrating desire: eros, sex, and gender in the ancient novel*, Walter de Gruyter.
- Repath, I., 2007. 'Emotional Conflict and Platonic Psychology in the Greek novel', στο J.R. Morgan και M. Jones (eds), *Philosophical Presences in the Ancient Novel*, Groningen
- Repath, I., & Whitmarsh, T. (eds.). 2022. *Reading Heliodorus' Aethiopica*. Oxford University Press.
- Schmeling, G. 1996. *The Novel in the Ancient World*. Brill.

- Shear, J. L. 2021. *Serving Athena: the festival of the Panathenaia and the construction of Athenian identities*. Cambridge University Press.
- Sissa G., 1990. *Greek virginity*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Smoes, E. 1995. *Le courage chez les Grecs, d'Homère à Aristote*, Brussels
- Squire, M. (ed.). 2016. *Sight and the Ancient Senses*. London: Routledge.
- Trapp, M. 1990. 'Plato's Phaedrus in second-century Greek literature', στο Russell, D. A. (ed.). 1990. *Antonine literature*. Oxford: Clarendon Press.
- Vlassopoulos, K. 2013. *Greeks and Barbarians*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Whitmarsh, T. (ed.), 2008. *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*. Cambridge University Press.
- Whitmarsh, T., 2011. *Narrative and identity in the ancient Greek novel: returning romance*. Cambridge University Press.

Για το κείμενο του Ηλιόδωρου:

Héliodore, Ethiopiques, Théagène et Chariclée, εκδ. R.M. Rattenbury, T.W. Lumb. Paris, Les Belles Lettres, 1960, 2e éd.

Μετάφραση που με συμβούλευε:

Ηλιόδωρος: *Αιθιοπικά ή Τα περί Θεαγένην και Χαρίκλεια*. Εισαγωγή: Γ. Γιατρομανωλάκης, μετάφραση: Α. Σιδέρη. Αθήνα: Άγρα. 2003.